МАРК БОНДС

# ИСТОРИЯ ИДЕИ

Марк Эван Бондс

# Абсолютная музыка

## История идеи

*Перевод с английского*
Артема Рондарева

| Издательский дом ДЕЛО |
Москва | 2019

Mark Evan Bonds

# Absolute Music

## The History of an Idea

РАНХиГС

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

УДК 781.4
ББК 85.31
Б81

**Бондс, М. Э.**

Б81 Абсолютная музыка: история идеи / Марк Эван Бондс; пер. с англ. А. Рондарева. — М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. — 472 с.: ил.

ISBN 978-5-7749-1421-1

Книга известного музыковеда и историка музыки Марка Эвана Бондса посвящена эволюции одной из наиболее важных и проблематичных эстетических музыкальных концепций, а именно концепции абсолютной музыки, и тесно связанным с нею вопросам музыкальной выразительности и способности (или же неспособности) этого вида искусства отображать какие-либо внешние по отношению к нему объекты или представления. Данный труд охватывает практически весь период существования западной музыки, от Пифагора до Айвза и Кейджа, и содержит большое количество цитат музыкантов, критиков и мыслителей разных эпох, так или иначе высказывавшихся на данную тематику; предмет его рассматривается с позиций музыковедения, социологии, институциональной истории и философии.

Книга предназначена преподавателям и учащимся музыкальных и гуманитарных факультетов вузов, а также всем, кто интересуется историей и эстетикой западной академической музыки.

© Oxford University Press 2014
"Absolute Music: The History of an Idea" by Mark Evan Bonds was originally published in English in 2014. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Delo Publishers of RANEPA is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.
Книга «Абсолютная музыка: история идеи» под авторством Марка Эвана Бондса первоначально была опубликована на английском языке в 2009 году. Настоящий перевод публикуется по соглашению с Oxford University Press. Издательский дом «Дело» РАНХиГС несет исключительную ответственность за настоящий перевод оригинальной работы, и Oxford University Press не несет никакой ответственности за какие бы то ни было ошибки, пропуски, неточности или двусмысленности в переводе или любой связанный с этим ущерб.
© ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2019

ISBN 978-5-7749-1421-1

# Содержание

От переводчика · 9
Слова благодарности · 11
Введение · 15

ЧАСТЬ I. СУЩНОСТЬ КАК ЭФФЕКТ: ДО 1550 ГОДА · 37
1. Орфей и Пифагор · 41
2. Изоморфный резонанс · 55

ЧАСТЬ II. СУЩНОСТЬ И ЭФФЕКТ: 1550–1850 · 67
3. Выразительность · 71
Разделение властей · 72
Музыка и язык · 79
Музыка как язык · 92
Мимесис · 105
4. Прекрасное · 119
5. Форма · 135
Форма как число · 136
Форма как содержание · 146
6. Автономия · 151
Материальная автономия · 151
Этическая автономия · 159
7. Способность к откровению · 165
Композитор как оракул · 166
Постижение прекрасного · 173
Постижение космического · 177

ЧАСТЬ III. СУЩНОСТЬ ИЛИ ЭФФЕКТ: 1850–1945 · 185
8. «Абсолютная» музыка Вагнера · 189
9. «Чистая» музыка Ганслика · 205
Терминология · 208
Ранняя эстетика Ганслика · 218
Ганслик-традиционалист · 225
Ганслик-радикал · 245
Ганслик сомневающийся · 258

10. «Программная» музыка Листа · 291
11. Полемика · 303
12. Примирение · 327
13. Переосмысление качеств · 345
Выразительность · 346
Прекрасное · 368
Форма · 370
Автономия · 390
Способность к откровению · 399
Эпилог. После 1945 года · 409
Приложение. Отзывы на «О музыкально-прекрасном» Ганслика · 413
Библиография · 435

# Список иллюстраций

1. Орфей · 42
2. Пифагор · 48
3. Макрокосм · 50
4. Микрокосм · 51
5. Три проявления Музыки · 58
6. Вагнер атакует слух · 246
7. Ганслик молится у алтаря Брамса · 247
8. Акустические фигуры Хладни · 277
9. Хладни демонстрирует свои фигуры · 278
10. Оптические фигуры Зеебека · 281
11. Ханс Кристиан Эрстед · 282
12. Невыразимая, сущностная красота · 371

# Список сокращений

| | |
|---|---|
| *19CM* | *19th-Century Music* |
| *AfMw* | *Archiv für Musikwissenschaft* |
| *AmZ* | *Allgemeine musikalische Zeitung* (*Leipzig*) |
| *GSD* | Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Ed. Wolfgang Golter. 11 vols. Berlin: Bong, 1913. |
| *JAAC* | *Journal of Aesthetics and Art Criticism* |
| *JAMS* | *Journal of the American Musicological Society* |
| *JHI* | *Journal of the History of Ideas* |
| *JM* | *Journal of Musicology* |
| *JMT* | *Journal of Music Theory* |
| *JRMA* | *Journal of the Royal Musical Association* |
| *M&L* | *Music & Letters* |
| *MQ* | *Musical Quarterly* |
| *MR* | *Music Review* |
| *NZfM* | *Neue Zeitschrift für Musik* |
| *OMB* | Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*. Trans. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986. |
| *PW* | Richard Wagner, *Prose Works*. Trans. William Ashton Ellis. 8 vols. London: K. Paul, Trench, Trübner, 1893–99. |
| *VMS* | Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. Ed. Dietmar Strauß. 2 vols. Mainz: Schott, 1990. |

# От переводчика

Существенную часть настоящей книги занимает обсуждение знаменитого трактата Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» (*Vom Musikalisch-Schönen*). Труд этот на русском вышел дважды (см. историю переводов на с. 23). Наиболее полный и адекватный его перевод выполнен известным российским музыковедом, музыкальным критиком и композитором Германом Ларошем. Перевод этот (с предисловием Лароша), впервые увидевший свет в 1895 году, переиздан у нас в 2011 году издательством «Либроком» в репринтном виде. Полное название трактата с подзаголовком в переводе Лароша выглядит как «О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики»; это написание сохраняется на факсимиле обложки, приведенном в издании 2011 года, однако на самой обложке и фронтисписе данного издания подзаголовок меняется на «Опыт переосмысления музыкальной эстетики»; там, где это необходимо, я также использую второй вариант, дабы избежать путаницы.

Книга Ганслика выдержала девять одних только авторизованных переизданий, и во многие из них Ганслик вносил изменения, иногда косметические, иногда существенные; история переизданий подробно разобрана в настоящей работе. В связи с этим ряд фрагментов, обсуждаемых у Бондса, в переводе, выполненном с шестого издания *VMS* Ларошем, отсутствует: в этих ситуациях я даю собственный перевод. Во всех остальных случаях я цитирую оригинальный перевод по изданию 2011 года, заменяя дореформенную орфографию и приводя грамматику, синтаксис и пунктуацию в соответствие с нормами современного языка.

*Артем Рондарев*

# Слова благодарности

Среди организаций научного сообщества, благодаря которым у меня появилось время написать эту книгу, я хотел бы в первую очередь выделить Американский совет научных сообществ, Национальный фонд гуманитарных наук, Фонд Уильяма Н. Рейнолдса и Колледж наук и искусств Университета Северной Каролины в Чапел-Хилл. Я также благодарен издательству Калифорнийского университета за разрешение использовать в главе 9 материал, прежде напечатанный, в слегка видоизмененной форме, в статье «Эстетическая ампутация: абсолютная музыка и удаленный финал „О музыкально-прекрасном“ Ганслика» ("Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*") в журнале *19th-Century Music* 36 (2012): 1–23.

Свободный доступ к ресурсам университетской библиотеки Университета Северной Каролины в Чапел-Хилл сделал мою работу куда проще, нежели она могла бы в ином случае быть. Работники музыкальной библиотеки (Филип Вандермеер, Дайан Стейнхаус, Брэдшоу Ленц и Керри Монетт) оказали мне неоценимую помощь. Спасибо вам.

На разных стадиях работы множество друзей и коллег любезно предлагали свои комментарии относительно всех частей настоящего труда: Тим Картер, Джеймс Дэвис, Дж. Сэмюэл Хэммонд, Кевин Карнс, Томас Макаули, Майкл Морс, Джеймс Парсонс, Джереми Юдкин и Ник Зангвил, ваши советы были бесценны. Мои суждения также во многом обрели надлежащую форму благодаря диалогам с Кэрол Бергер, Кэтрин Бергерон, Кельвином Боуэром, Китом Чепином, Аннегрет Фаузер, Лидией Гер, Николь Граймс, Джеймсом Хепокоски, Стефаном Литвином, Робертом Носоу, Массимо Осси, Санной Педерсон, Кэрен Пэйнтер, Яном Паслером, Элейн Сисман, Ноэлем Верцозой и Уильямом Вебером. За помощь с тонкостями перевода я благодарен Аннегрет Фаузер (французский) и Тиму Картеру с Массимо Осси (итальянский).

Мой редактор в *Oxford University Press*, Сюзанна Райан, на всех стадиях проекта помогала ему обрести надлежащий вид. Экс-

пертную помощь в подборе иллюстраций оказал Йессен О'Брайен. И в особенности я благодарен моему литературному редактору, Барбаре Нортон, за ее меткий глаз. Сэм, спасибо за указатель.

Спасибо и моей семье: Доротея, Питер и Эндрю помогли мне, быть может, сами того не зная. Но я знаю об этом.

Наконец, мой самый неоплатный долг — перед Гилбертом Т. Сюэллом, поразительным учителем. Он дал мне вдохновение тогда, когда я в нем более всего нуждался.

*Гилберту Т. Сюэллу*

# Введение

Что есть музыка и почему она так нас волнует? С античности и до наших дней эти вопросы — ответы на которые различались в зависимости от времени — всегда задавались вместе: ибо то, как мы определяем сущность музыки — что она есть, — неизбежно влияет на наше представление об ее эффекте — что она делает, — и наоборот. В конце концов, мы не можем объяснить, как работает музыка, если прежде не установим ее своеобразие, то есть, другими словами, первоначально не рассмотрим ее изолированно, вне всего прочего, просто саму по себе.

Данная книга посвящена истории представления о сущности музыки как о явлении автономном, самодостаточном и полностью автореферентном. «Абсолютная музыка» является самым распространенным из всех терминов, описывающих данный концепт, наиболее очевидным образом проявляющийся в композициях, в которых отсутствует песенный текст и которые не сопровождаются названиями или же описаниями, могущими так или иначе объяснить нам, «о чем» та или иная музыкальная пьеса.

Сообразно с этим представлением идея абсолютной музыки может показаться вещью довольно-таки очевидной. Легко увидеть различие между фортепианной сонатой Моцарта и «Фантастической симфонией» Берлиоза, с ее развернутой прозаической программой, описывающей «эпизод из жизни художника», или же между двухголосной инвенцией Баха и симфонической поэмой «Ученик чародея» Дюка, само название которой напоминает нам о сказке про волшебника-недоучку, переступившего положенные ему пределы. Однако же именно вокруг идеи абсолютной музыки с середины XIX столетия ломали копья представители различных направлений музыкальной эстетики. Некоторые из них отвергали предположение, что музыка способна функционировать исключительно в рамках своих собственных границ, другие настаивали, что она только это и может. В музыкальной эстетике мало найдется понятий, вызвавших столь полярную реакцию.

Данная полемика развернулась практически сразу же после того, как появился термин «абсолютная музыка». В этом нет ничего удивительного, ибо указанное понятие с самого начала было намеренно отягощено грузом идеологии. Его ввел в обиход в 1846 году не кто иной, как Рихард Вагнер, использовавший его как уничижительное определение в попытках показать ограничения чисто инструментальной музыки и обосновать таким образом свою теорию оперы[1]. По прошествии нескольких лет Вагнер поставил под сомнение правомерность собственного неологизма, определяя идею «абсолютного художественного произведения» как «бессмыслицу», выставляемую как «пугало… нашими эстетическими критиками», и называя ее «призрачным видением эстетической фантазии»[2]. Согласно его утверждению, произведение искусства, никак не связанное с миром, в буквальном смысле непредставимо.

По иронии именно те, кто полагал музыку автономной и полностью автореферентной, апроприировали понятие, с помощью которого Вагнер насмехался над подобным представлением об искусстве. Самой заметной фигурой среди этого лагеря был венский музыкальный критик Эдуард Ганслик, который в своем коротком трактате «О музыкально-прекрасном» (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) превозносил столь ненавистные Вагнеру качества абстрактности и обособленности от мира.

Последовавшая затем дискуссия вышла за узкие пределы мира музыкальной эстетики в силу того, что затронула две давние проблематики, связанные с природой данного вида искусства в целом. Первая из них была вопросом отношения формы и содержания. Как наименее материальное и в наибольшей степени по сути своей абстрактное из всех искусств, музыка с давних пор считалась особым явлением. В отличие от поэмы, драмы, романа, картины или скульптуры, чисто инструментальное музыкальное произведение не предполагало выказывания *о чем-либо* вовсе. (Даже если композитор считал нужным сопроводить его какими-либо словесными подсказками, как в случае с «Учеником чародея» Дюка, подобная информация не звучала непосредственно во время исполнения и, таким образом, могла

1. Richard Wagner, “Programm zur 9. Symphonie von Beethoven” (1846), *GSD*, 2:61; *PW*, 7:252. О ранней истории термина и его производных см.: Sanna Pederson, “Defining the Term ‘Absolute Music’ Historically,” *M&L* 90 (2009): 240–62.
2. Вагнер Р. Обращение к друзьям // Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. СПб.: Грядущий день, 1911. Т. 4. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851), *GSD*, 4:234, 235: “Das absolute Kunstwerk <…> ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie <…> das Spukgebild im Hirne unserer ästhetischen Kritiker”.

рассматриваться как нечто внешнее по отношению к самому сочинению.) И хотя философы и критики всегда признавали важность формы как эстетической категории, идея искусства, состоящего исключительно и полностью из формы, без какого-либо репрезентируемого содержания, создала ряд концептуальных трудностей. В те времена, когда понятия «абстрактного искусства» еще не существовало, лишь музыка предоставляла возможность создания искусства чистой формы. Однако осознание всех выводов, подразумевающихся абстракцией столь высокого уровня, заняло весьма длительное время. Участники дискуссий по-разному определяли место музыки: одни рассматривали ее просто как исключение, что часто приводило к ее маргинализации, большая же часть пыталась описать ее положение среди остальных видов искусства в рациональных терминах, преуменьшая ее абстрактную природу и подчеркивая ее способность выражать человеческие страсти. Подобный подход неизбежно приводил к дифференциации формы и содержания, которое могло быть предметом, событием, идеей или эмоцией. Лишь в начале XIX века значительное число критиков стало утверждать, что музыкальная форма является собственным содержанием. Со временем сторонники абсолютной музыки начали выражать мнение всех тех, кто полагал тождество формы и содержания высочайшим эстетическим идеалом. В 1877 году романист и литературный критик Уолтер Патер[3] провозгласил: «Всякое искусство непрестанно стремится перейти в состояние чистой музыки»[4].

Трактат «О музыкально-прекрасном» также поднял вопрос о социальной роли искусства. По утверждению Ганслика, музыка, по причине самодостаточной сущности, в своей чистейшей форме не способна отражать суетность жизни, что, в свою очередь, позволяет ей быть прибежищем чистой красоты, удаленной от всего мирского. Мотивы Ганслика были отчасти политическими: он писал свою работу после революции 1848–1849 годов и ставил себе задачей теоретически обосновать необходимость обособления музыки от проблематик, вызванных социальными и политическими переменами. В этом смысле его отношение к музыке было на деле куда более радикальным, нежели подход Вагнера, который полагал музыку

3. У нас его фамилию часто, в том числе и в переводах, передают как Пейтер. — *Прим. пер.*

4. Патер У. Школа Джорджоне // Патер У. Ренессанс: очерки истории искусства и поэзии. М.: ИД Международного университета в Москве, 2006. С. 176. Walter Pater, "The School of Giorgione," *Fortnightly Review* 22 (October 1877): 528: "all art constantly aspires towards the condition of music." Более подробный комментарий к этому высказыванию см. на с. 374–376.

(как и искусство в целом) орудием революции. Идея Вагнера была не нова: разрушительный в социальном плане потенциал музыки задолго до него был осознан Сократом, который в платоновском «Государстве» утверждает: «Надо остерегаться вводить новый вид мусического искусства — здесь рискуют всем: ведь нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях»[5]. Интерпретация Гансликом музыки как полностью самодостаточного искусства, напротив, со временем стала определяющей для эстетики целого ряда модернистских течений начала XX века. Серийная техника и эстетика «новой объективности» (*Neue Sachlichkeit*), возникшие в 20-е годы прошлого века, во многом наследовали представлению о музыке как об искусстве чистой формы, несмотря даже на то, что композиторы вроде Шенберга, Стравинского и Хиндемита едва ли пожелали бы иметь что-либо общее с критиком предыдущего поколения, обладавшим репутацией закоснелого реакционера. К середине XX века абстрактная живопись и скульптура рутинно интерпретировались как визуальный аналог абсолютной музыки. Формализм был одной из самых конфликтных тем на культурном фронте холодной войны: Восток отрицал его, считая эстетикой, которая порождает произведения искусства, лишенные социального значения, в то время как Запад превозносил его по той же самой причине. Таким образом, в исторической перспективе именно Ганслик, а не Вагнер, оказался более проницательным мыслителем, пусть и по причинам, которые он сам, вероятно, счел бы неожиданными. По справедливому замечанию Жан-Жака Натье, трактат «О музыкально-прекрасном» «лежит в основании музыкальной современности»[6].

Представление о «музыке самой по себе» — фраза, часто звучащая в контексте музыкального анализа, — и соотнесенные с ним конструкты «чистоты» и «автономии» в дискуссиях о музыке по-прежнему наделяются значением идеалов. Все эти концепции, однако, весьма проблематичны, так как предполагают, что мы можем каким-то образом слышать, осмыслять и обсуждать музыку на ее собственных основаниях. Как неоднократно указывал Ричард Тарускин, подобные представления отчуждают музыку от тех, кто ее сочиняет, исполняет и слушает, равно

---

5. Платон. Государство // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2017. С. 821.
6. Jean-Jacques Nattiez, “Hanslick: The Contradictions of Immanence”, цит. по: Nattiez, *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*, trans. Jonathan Dunsby (New York: Oxford University Press, 2004), 105.

как и от тех, кто никогда не делал ничего подобного — и *не мог* делать, — помещая ее в область, в некотором роде полностью изолированную от повседневности[7]. За претензиями на «чистоту» и «автономию» — качествами, прямо ассоциирующимися с абсолютной музыкой, — часто стоят идеологические мотивы. Мы всегда слушаем музыку или же размышляем о ней в конкретный исторический момент и в определенном культурном контексте, и идея «чистой» музыки — абстракция сама по себе, так как «чисто музыкальный опыт» никогда не бывает чисто музыкальным. Основываясь на этом представлении, этномузыковеды разработали целую дисциплину.

Любое музыкальное сочинение отражает свой исторический и культурный контекст — как минимум до определенной степени, — вне зависимости от того, насколько «абсолютной музыкой» оно при этом выглядит. Инвенции Баха и сонаты Моцарта, если возвращаться к нашим прежним примерам, таковы, каковы они есть, по причинам, выходящим за пределы чисто музыкальных соображений. Мы знаем, что одной из задач Баха при написании двух- и трехголосных инвенций была задача педагогическая: это явно следует из их порядка и возрастающей изощренности контрапункта в данных работах, объединенных Бахом в сборники, предназначенные для членов семьи и тех, кого он называл «любителями клавиатуры». В вводном тексте к собранию этих пьес, составленному в 1723 году, Бах описывает свои инвенции как «прямые инструкции» к сочинению и к исполнению, с помощью которых, начиная с двухголосных и переходя к трехголосным, любой, кто будет практиковаться с усердием, научится «более всего <…> певучей манере игры, в то же время приобретя изрядное представление о сочинительстве»[8]. В свою очередь, из переписки Моцарта нам известно,

7. См.: Richard Taruskin, "A Myth of the Twentieth Century: *The Rite of Spring*, the Tradition of the New, and 'The Music Itself,'" *Modernism/Modernity* 2 (1995): 1–26, republished in Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 360–88; Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater?" *AfMw* 63 (2006): 163–85, 309–27; Taruskin, "Back to Whom? Neoclassicism as Ideology," in Taruskin, *The Danger of Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009), 382–405; и Taruskin, "Afterword: *Nicht blutbefleckt?*," *JM* 26 (2009): 274–84. Макклари (Susan McClary) также не раз делала сходные утверждения, см. ее "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony," in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth Solie (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), 326–44; а также: *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000).

8. Иоганн Себастьян Бах, титульная страница собрания инвенций (1723), в: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, ed. Werner Neumann and Hans-

что на стиль как минимум одной из его поздних сонат повлияли личные, равно как и экономические обстоятельства. Когда летом 1789 года он обратился к другу-масону Михаэлю Пухбергу с просьбой ссудить денег, то заверил его, что уже делает все от него зависящее, дабы иметь возможность этот долг вернуть, в числе прочего намереваясь сочинить шесть «легких» (*leichte*) сонат, которые он собирается опубликовать и продать на рынке продукции для музыкантов-любителей в Вене[9]. В итоге Моцарт написал лишь одну «легкую» сонату, ре-мажор K. 576, и этот опус в самом деле заметно выделяется среди прочих его подобных работ необычайно скромными требованиями к исполнителю. Слушая данные сочинения Баха и Моцарта, мы можем попытаться воспринимать их как автономные и самодостаточные произведения искусства или же как отражение особых личных, институциональных, политических и экономических обстоятельств: на деле, скорее всего, наше восприятие их будет определенной комбинацией двух названных подходов, однако оба этих подхода являются результатом нашего выбора, который никак не мотивирован самими работами. Обе формы прослушивания равноценны, а утверждение, что мы можем слушать музыку исключительно одним или другим способом, будет звучать крайне сомнительно.

В настоящей книге, таким образом, не ставится цель подтвердить или опровергнуть легитимность идеи абсолютной музыки — предметом ее является история данной идеи и ее последствий. Наше повествование доходит вплоть до недавних оживленных философских дискуссий о связи музыки с окружающим миром (или же ее полного отсутствия), однако не затрагивает их. Современные философы, такие как Лидия Гёр, Питер Киви, Джеррольд Левинсон, Дженефер Робинсон, Кендалл Уолтон и Ник Зангвилл, во многом решают те же вопросы, которые занимали Вагнера и Ганслика 150 лет назад: способна ли музыка как таковая выражать эмоции и идеи? Если да, то как? Если нет, то что она выражает и выражает ли вооб-

---

Joachim Schulze (Kassel: Bärenreiter, 1963), 220–21: "Auffrichtige Anleitung, wormit denen Liebhabern des *Clavires* <...> gezeiget wird <...> mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen <...> [und] mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugelich gute *inventions* <...> zu bekommen, <...> am allermeisten aber eine *cantable* [sic] art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen."

9. Письмо к Михаэлю Пухбергу от 12 июля 1789 года, цит. по: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, 7 vols., ed. Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (Kassel: Bärenreiter, 1962–75), 4:93; английский перевод см. в: *The Letters of Mozart and his Family*, ed. and trans. Emily Anderson (New York: W. W. Norton, 1989), 930.

ще что-нибудь?[10] Участники дискуссии, разумеется, часто ссылаются на исторические источники: Киви и Занглер, в частности, сделали проницательные наблюдения относительно аргументов Ганслика в «О музыкально-прекрасном» с целью подкрепить свои собственные (несходные) представления о том, что музыка может выразить и что — нет. Я в целом избегал участия в недавних дебатах, отчасти по той причине, что не ставлю себе цели защищать какую бы то ни было философскую точку зрения, — скорее, я намереваюсь исследовать то, как другие люди в прошлом использовали конструкт абсолютной музыки, чтобы подкреплять свои собственные представления о том, что такое музыка и как она работает. Философы искусства, как нынешние, так и прошлых времен, склонны были рассматривать абсолютную музыку как конститутивную концепцию, как качество или набор качеств, имманентно присущих (или не присущих) музыке, которые мы, слушая музыку, можем (или же не можем) воспринять; я предпочитаю думать об абсолютной музыке как о концепции регулятивной, как о постулате, который нельзя ни доказать, ни опровергнуть, но который, однако, обусловливает теоретическую рамку обсуждения других идей, и, среди прочего, важнейшей из них, а именно идеи отношения между воспринимаемой сущностью музыки и производимым ею эффектом. На практике конститутивные и регулятивные постулаты в существенной степени пересекаются, а регулятивные конструкты прошлого способны обогатить нынешние представления о сущности музыки, даже если обратное далеко не всегда справедливо.

Если мы станем рассматривать абсолютную музыку как регулятивный конструкт, то сможем выйти за пределы, внутри которых традиционно пишется его история. Почти каждый источник вплоть до сегодняшнего дня — даже из тех, в которых признается, что соответствующий термин появляется лишь в середине XIX столетия, — описывает его как эстетиче-

10. См., например: Lydia Goehr, *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998); Peter Kivy, *Music Alone: Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990); Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music* (Oxford: Clarendon Press, 2009); Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2011); Jenefer Robinson, *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art* (Oxford: Clarendon Press, 2005); Kendall L. Walton, "What Is Abstract about the Art of Music?" *JAAC* 46 (1988): 351–64; Walton, "Listening with Imagination: Is Music Representational?" *JAAC* 52 (1994): 47–61; Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001); и Zangwill, "Against Emotion: Hanslick Was Right about Music," *British Journal of Aesthetics* 44 (2004): 29–43.

скую концепцию, возникающую в конце XVIII века[11]. По большей части, однако, подобные нарративы сохраняют терминологию и концептуальную рамку, выработанные в ходе полемики между Вагнером и Гансликом в середине XIX века. Парадоксальным образом обе стороны в этой дискуссии сходились в понимании природы абсолютной музыки; они лишь по-разному смотрели на ее ценность. Иначе говоря, они одинаково трактовали сущность, но расходились в оценке эффекта. Вагнер полагал абсолютную музыку синонимом стерильности, Ганслик — синонимом чистоты, однако ее «абсолютность», отделяющая ее от прочих областей искусства и жизни, не оспаривалась обоими. Обе стороны также сформировали примечательно сходные исторические описания, находящие генезис абсолютной музыки в инструментальном репертуаре того времени, которое мы теперь называем «эпохой классицизма», чьим высочайшим проявлением была музыка Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена. Вагнер превозносил этих композиторов за то, что они выявили полный потенциал инструментальной музыки, однако сам полагал данный потенциал неизбежно ограниченным. Для него инструментальная музыка была исторически устаревшей формой выражения. Он указывал на финал Девятой симфонии Бетховена как на предвестие будущего: именно здесь Бетховен, величайший симфонист, осознал ограниченность чисто музыкальной формы выражения и отважился включить слова в полностью инструментальный на момент написания (1824) жанр. Для Ганслика, напротив, инструментальная музыка выражала сущность музыки вообще: наследие Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена для него было тем, что следовало сохранять и преумножать. Он рассматривал Девятую как аномалию в творчестве Бетховена, как однократный эксперимент. В роли критика Ганслик с энтузиазмом отзывался о вокальной музыке; однако как философ он настаивал на том, что музыка способна быть полностью самодостаточной без помощи вокального текста или же словесных подсказок.

---

11. См., например: Hugo Riemann, *Die Elemente der musikalischen Aesthetik* (Berlin and Stuttgart: W. Spemann, 1901), 204–05; Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978); Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Roger Scruton, “Absolute Music,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 29 vols. (London: Macmillan, 2000); Wilhelm Seidel, “Absolute Musik,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., 27 vols. (Kassel: Bärenreiter, 1994–2008); и Ruth Katz, *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 166, 187, 208 and passim.

Полемика между Вагнером, Гансликом и их последователями продолжалась до конца XIX века. Музыка стала полем битвы, на котором защитники прошлого — Гайдна, Моцарта и Бетховена или же как минимум Бетховена периода первых восьми симфоний — сражались с адвокатами «музыки будущего», считавшими финал Девятой Бетховена источником новой музыки Вагнера и Листа. Реакция критики на «О музыкально-прекрасном» была бурной и продолжительной. (Наиболее примечательные ранние отзывы и комментарии приведены в главе 11; см. также Приложение.) Каждое новое издание трактата вплоть до восьмого (1891) вызывало оживленные отклики как его сторонников, так и противников. К моменту появления последнего авторизованного издания (десятое, 1901) трактат был переведен и опубликован на испанском (1865), французском (1877), итальянском (1883), датском (1885), русском (дважды: 1885 и 1895), английском (1891) и голландском (1892) языках. Текст дал оппонентам Вагнера, Листа и самопровозглашенных «прогрессистов» философскую основу для описания своего несогласия с «музыкой будущего» как чего-то существенно более содержательного, нежели простая личная неприязнь или нелюбовь к переменам. По той же самой причине *Zukunftsmusiker*, «музыканты будущего», могли атаковать своих оппонентов на основании обвинений, выходящих за рамки упреков в заурядном консерватизме. Ганслик претендовал на философский подход к описанию мира идей, что сделало его трактат весьма удобной мишенью. Обе стороны прекрасно понимали друг друга, ибо, как уже было указано, все спорящие соглашались с базовыми терминами дискуссии. У Вагнера была веская причина ввести понятие «абсолютной музыки»; у Ганслика была не менее веская причина принять вагнеровскую трактовку того, что это понятие означает. Их своекорыстная, однако до странности сходная аргументация будет детально разобрана в главах 8 и 9; сейчас нам достаточно сказать, что их взаимообусловленные представления о природе и истории абсолютной музыки (или же «чистой» музыки — *reine Musik* — как ее предпочитал называть Ганслик) создали теоретическую рамку, сообразуясь с которой, ученые рассматривали данную идею с середины XIX века до наших времен.

В исторической перспективе этот подход выглядит безнадежно близоруким. И Вагнер, и Ганслик почти полностью игнорировали давнюю традицию дебатов о сущности музыки, а в тех случаях когда они принимали во внимание более ранние воззрения на этот предмет, то искажали их в угоду собственным целям. Их версии истории музыки основаны на представлении о том, что музыка — это бессловесный

язык, который сумел «эмансипироваться» от обычного языка в конце XVIII столетия. Однако на деле идея «чистой» музыки куда старше. С античности она занимала центральное место в суждениях об этом искусстве и появляется еще во времена Пифагора, полумифической фигуры VI века до нашей эры, который, по преданию, открыл арифметические отношения музыкальных интервалов и рассматривал музыку как число, проявленное в звуке. Данная связь звука с числом предполагала следствия, выходящие далеко за пределы чисто музыкальных отношений, ибо наглядно демонстрировала куда более фундаментальную связь между видимыми и невидимыми мирами, между областями чувства и разума. Неудивительно поэтому, что пифагорейская мысль оказала спустя два столетия столь глубокое влияние на Платона, который полагал, что пифагорейские пропорции лежат в основе начала, гармонизирующего Вселенную и все ее части[12]. Согласно Платону, никакое иное человеческое занятие не имеет столь глубокой связи со структурой вселенной, нежели музыка, самое абстрактное и чистое из всех искусств, лишенное материального содержания. В его системе физические ощущения не заслуживали доверия: ухо может слышать музыку как звук, но лишь разум способен увидеть ее подлинную сущность, которая есть число. Эта пифагорейско-платоновская концепция музыки в Средние века получила распространение благодаря работам Боэция (ок. 480 — ок. 524), поместившего музыку в качестве одной из наук о числах в рамки квадривия наряду с арифметикой, геометрией и астрономией.

Вера в наличие связи между сущностью музыки и сущностью космоса не исчезла и позже. Даже Ганслик сослался на эту идею в самом конце своего трактата, не называя, впрочем, имени Пифагора:

> Музыка воздействует на слушателя не только лишь в силу присущей ей красоты, но также и по причине того, что является звучащим подобием величественных движений вселенной. В силу глубочайшей и тайной связи с природой значение тонов возвышается над самими тонами, позволяя нам ощутить бесконечность в работе человеческого таланта. Поскольку элементы музыки — звук, тон, ритм, громкость, мягкость — находятся

12. Платон. Тимей // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. С. 979–1006. См. также: Francis Macdonald Cornford, *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato* (London: Kegan Paul, 1937); Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself* (Stony Brook, NY: N. Hays, 1978); и Francesco Pelosi, *Plato on Music, Soul and Body*, trans. Sophie Henderson (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

> во всей вселенной, слушатель способен отыскать в музыке целую вселенную[13].

Концепция и язык этого фрагмента безошибочно пифагорейские: музыка как слышимый микрокосм, «звучащее подобие» «величественных движений вселенной», посредством которого мы можем воспринять то, что бесконечно, недостижимо и превосходит нашу способность понимания. Ганслик удалил этот финальный абзац в дальнейших изданиях по причинам, о которых мы будем подробно говорить в главе 9. Сейчас нам важно лишь зафиксировать, что источником данного представления является интеллектуальная традиция, зародившаяся задолго до Ганслика и его времени.

Первое издание «О музыкально-прекрасном» (1854) знаменует собой поворотный момент в истории представления об абсолютной музыке. Трактат формулирует эстетику автономии, которая будет характеризовать весь двадцатый век, в финале, однако, обращаясь вспять, к куда более древней античной традиции, наделившей музыку космическим значением в буквальном и переносном смысле. Последующее решение Ганслика удалить это метафизическое финальное описание отражает его стремление перейти к тому более строгому пониманию автономии, которое будет пользоваться наибольшим почетом в эстетических и философских дискуссиях первых трех четвертей XX века.

Оригинальный финал трактата тем не менее позволяет нам уяснить центральный вопрос «О музыкально-прекрасном», неизменный во всех его десяти изданиях: какова сущность музыки и какое отношение эта сущность имеет к эффекту, производимому музыкой? Ганслик предпослал трактату подзаголовок «Опыт переосмысления музыкальной эстетики»: по его словам, в пересмотре нуждалась «разлагающаяся эстетика чувства»[14]. Согласно Ганслику, сущность музыки не имела ничего общего с производимым ею эффектом, а, напротив, была связана с тем

---

13. Eduard Hanslick, *VMS*, 1:171: “Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.” [Данный абзац отсутствует в переводе Лароша, сделанном по шестому изданию трактата, где он уже опущен. — *Прим. пер.*] Все цитаты из «О музыкально-прекрасном», если не оговорено иное, даются по первому изданию (1854).
14. VMS, 1:9: “verrottete Gefühlsästhetik.” [Эта фраза из предисловия к первому изданию трактата также отсутствует в переводе Лароша. — *Прим. пер.*]

качеством, которое он называл «особенной музыкальной красотой», типом красоты, которую можно было обнаружить только в музыке и более ни в каком искусстве. Восприятие музыкальной красоты, в свою очередь, требовало отстраненного, созерцательного типа слушания. Музыка, которая затрагивала одни лишь эмоции, не апеллируя к интеллекту, с этой точки зрения представлялась вовсе не музыкой. Ганслик признавал способность музыки вызывать эмоциональную реакцию, однако рассматривал этот эффект как побочный продукт эстетического опыта, а не как конститутивный элемент искусства. Индивидуальная реакция на музыку, по его утверждению, была в любом случае слишком произвольна, чтобы вывести из нее подлинную — то есть, другими словами, чистую и неизменную — сущность музыки.

Именно это требование разграничения сущности и эффекта и было самым важным элементом философской системы Ганслика. Никогда прежде в истории эстетики подобное требование не звучало столь настоятельно. Нам будет трудно оценить всю радикальную природу концепции абсолютной музыки в том ее виде, в котором она появилась в середине XIX века, если мы не прибегнем к детальному рассмотрению эволюции того представления о музыке, которое в итоге привело к столь категоричному разделению между сущностью этого вида искусства и производимым им эффектом.

Структура настоящей книги отражает три протяженных этапа эволюции данного воззрения. Первая часть («Сущность как эффект») описывает период от Античности и Средних веков до XVI столетия, когда сущность музыки понималась как прямая причина производимого ею эффекта. Данное отношение олицетворяется двумя фигурами, Орфеем и Пифагором, представление о которых в Античности является взаимодополняющим и иногда взаимообусловленным. Последнему приписывалось открытие сущности музыки — что она есть, — в то время как первый превозносился как величайший исполнитель, в полной мере раскрывший магическую власть музыки над людьми, зверьми, объектами и даже богами, — проще говоря, показавший то, что музыка делает. Орфей представлялся образцовым музыкантом, использующим свое искусство для того, чтобы укрощать животных, двигать скалы и даже перемещаться между мирами живых и мертвых. Пиндар, Эсхил, Еврипид, Аполлоний Родосский, Вергилий и Овидий среди прочих описывают эти чудеса каждый по-своему, но никто из них не задается вопросом о том, в силу чего музыка Орфея способна была торжествовать над всем, что находилось в пределах ее досягаемости, от сирен

до стражей подземного царства и от диких животных до неодушевленных объектов, и не выказывает намерения объяснять механизм этого действия, так как для всех этих авторов сила музыки заключена в самой ее сущности: умелый музыкант способен установить связь с внутренней структурой вселенной, а Орфей считался самым искусным из исполнителей. Пифагор не был музыкантом, Орфей не был философом, однако их представления о музыке дополняли друг друга; в то же время пара эта являлась воплощением порочного дуализма, который характеризует всю историю музыки: теория и практика, бытие и деяние, созерцание и действие, разум и тело, неизменное и случайное, абстрагирование и чувствование. В силу этого особенно примечательно, что во всем огромном корпусе их жизнеописаний и комментариев к их наследию музыкальные представления их никогда не описываются как противоречащие друг другу. Напротив, как мы увидим во второй главе, многие античные источники прямо связывают их и иллюстрируют пифагорейские абстракции чудесами, продемонстрированными Орфеем. Временами обе фигуры становятся практически неотличимы друг от друга, ибо осознаваемая сущность музыки — арифметически гармоничные пропорции космоса — тогда понималась как причина производимого ею эффекта.

Когда в середине XVI столетия пифагорейско-платоновская концепция космоса стала терять свое значение, авторы принялись искать альтернативные модели для объяснения отношений между природой музыки и ее властью. Вторая часть книги («Сущность и эффект») описывает этот процесс, приходящийся на период между 1550 и 1850 годами. Чудеса Орфея, все еще приводимые в пример, более, однако, не понимались буквально, а эмпирическая наука обнаружила, что почтенные расчеты Пифагора, соотносящие звук с числом, на деле мало связаны с реальными гармоническими отношениями. Слух и чувства в целом бросили вызов разуму, сменив его в качестве источника познания.

Для гуманистов XVI века платоновское определение *мелоса*, данное им в «Государстве», представлялось куда более привлекательной отправной точкой дискуссий, нежели его рассуждения о порядке и природе вселенной, изложенные в «Тимее». В широко известном переводе на латынь «Государства» Марсилио Фичино, впервые опубликованном в Венеции в 1491 году, один из ключевых моментов диалога выглядит так: «музыка состоит из трех вещей — речи, гармонии, ритма» (*melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, rhythmus*); далее следует предостережение о том, что «гармония и ритм должны быть подчинены

речи» (*atqui harmonia et rhythmus orationem sequi debent*), то есть словам и декламации. Союз музыки и речи позволил авторам того времени, не прибегая к прежним теориям космической гармонии или же Мировой души, объяснить власть музыки тем, что она по сути своей — искусство выразительности.

Принцип выразительности не вытеснил полностью пифагорейский принцип числа, который, с его опорой на структуру, со временем стал пониматься как описание формы. Многие блестящие мыслители XVII и XVIII столетий, от Лейбница до Рамо, использовали концепцию, основанную на числе и форме, для объяснения сокровенной природы музыки. В XVIII веке красота стала пониматься как еще одно качество музыки, объясняющее производимый ею эффект: она стала *sine qua non* тех явлений, которые со временем сделались известными под именем «изящных» или же «прекрасных искусств», как это называлось во Франции и Германии (*les beaux-arts, die schönen Künste*). Другие деятели просвещения, однако, отдавали предпочтение музыкальной автономии, указывая на самодостаточность музыки, существующей в обособленной от всего прочего сфере на своих собственных условиях, как на категорию, определяющую ее место среди остальных видов искусства. С расцветом идеалистической философии в конце XVIII века все большее число авторов стало рассуждать о музыке с точки зрения способности ее открывать высочайшую правду, которую без ее посредничества невозможно помыслить. Это ее осознаваемое в то время качество «способности к раскрытию» определило делающееся все более повсеместным представление о музыке как об искусстве трансцендентного и как об инструменте, дающем возможность заглянуть в высшие сферы.

С середины шестнадцатого столетия по середину девятнадцатого комментаторы, пишущие о музыке, в целом воспринимали ее разнообразные качества — выразительность, форму, красоту, автономию, способность к раскрытию высшей правды — как взаимообусловленные и усиливающие друг друга. Различные авторы, рассуждая о сущности музыки, могли делать акцент на каком-либо одном или двух из этих качеств, однако не видели необходимости при том опровергать значение любого другого из них. И хотя в разные времена и в разных странах те или иные качества почитались выше остальных, все они так или иначе были необходимы для понимания природы музыки и искусства в целом. Красота, например, играла важную роль в дискуссиях об искусстве со времен Платона, однако лишь в XVIII столетии стала в сознании большинства критиков решающим критерием. В свою очередь, способность му-

зыки обнажать структуру вселенной, хотя и подразумеваемая в пифагорейской философской системе, получила повсеместно особое значение лишь в начале XIX века. Попытка назвать любое из этих качеств главным критерием концепции абсолютной музыки приведет к тому, что мы упустим множество структурных элементов данной идеи.

Условия дискуссии резко поменялись в середине XIX века, когда Ганслик отделил сущность музыки от ее эффекта. Он признавал, что музыка способна вызывать у слушателя сильнейшую реакцию, однако полагал, что эта реакция не имеет никакого отношения к фундаментальной природе данного искусства. В этом смысле он был эссенциалистом: его трактат — это попытка определить, что *есть* музыка, не ссылаясь на то, что она *делает*, в силу предположения, что последнее не имеет отношения к первому. Во всей книге Ганслик ни разу не постулирует эстетическое превосходство чисто инструментальной музыки: напротив, он даже признает, что союз музыки и поэзии «увеличивает могущество музыки», однако настаивает, что подобный союз не расширяет «границ» данного искусства[15]. Целью Ганслика, таким образом, является определение границ музыки и оценка ее в рамках ее собственных пределов. Целью Вагнера, напротив, было создание схемы, сообразуясь с которой он как композитор сможет максимизировать эффект, производимый музыкой, соединив ее с «оплодотворяющим семенем» слова[16]. Неологизм «программная музыка», придуманный Ференцем Листом в 1855 году, еще более поляризовал дискуссию, в рамках которой абсолютная и программная музыка рассматривались теперь как взаимоисключающие формы музыки инструментальной.

Третья часть («Сущность или эффект») прослеживает течение данной дискуссии с середины девятнадцатого века до середины двадцатого. Наибольшее внимание в ней уделяется идеям Вагнера, Ганслика и Листа — в особенности Ганслика, — ибо полемика всех троих сформировала, говоря языком Фуко, новую дискурсивную практику: их терминология, их взгляды и риторические стратегии сделались настолько естественной частью повседневной речи, что со временем перестали ассоциировать-

15. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. М.: Либроком, 2011. С. 43. *VMS*, 1:53: “Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Musik, aber nicht ihre Gränzen”.

16. Вагнер Р. Опера и драма//Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 422. Wagner, *Oper und Drama, GSD*, 4:103: “dieser zeugende Samen.” *PW*, 2:236. Об источниках и импликациях вагнеровскго образа см.: Thomas S. Grey, *Wagner’s Musical Prose: Texts and Contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 141–43, 264.

ся с их авторами[17]. Поставив знак равенства между давней идеей «чистой» музыки и конкретным репертуаром — инструментальной, не-программной музыкой, — участники полемики изменили условия дискуссии об отношении между сущностью музыки и ее эффектом. Ганслик, в частности, сделал чистоту отличительной чертой «подлинной» музыки и рассматривал производимый ею эффект как побочный продукт ее сущности, а не неизбежное ее следствие.

В середине XIX века понятие «абсолютной музыки» было новым термином, примененным к старой музыке; к началу XX века оно стало старым термином, который чаще всего ассоциировался с новой музыкой и ее эстетикой, иллюстрируемой сочинениями и комментариями таких несходных между собой модернистов, как Шенберг, Веберн, Бузони и Стравинский. Однако ни один из этих композиторов не ссылался на Ганслика. Все они усвоили его основные идеи и часть его терминологии, однако ни разу даже вскользь не упомянули его имени. Идеи Ганслика попали к ранним модернистам кружным путем: большинство их, как показано в главе 13, было воспринято через дискурс визуальных искусств последней четверти XIX века. Представление о том, что картина должна состоять по большей части, или даже исключительно, из линии и цвета — то есть формы, — без какой-либо особой связи с объектом репрезентации, проложило дорогу принципиально новому отношению к музыкальной форме. Абстрактная природа музыки, давно признанная, но мало почитаемая, теперь стала главным фактором ее престижности.

Наибольшим успехом абсолютная музыка — как идея и как репертуар — пользовалась в середине XX века, в особенности на Западе в период холодной войны. Еще совсем недавно, в 1993 году, Сьюзан Маклари в самом начале своего знаменитого эссе «Нарративные стратегии „абсолютной“ музыки: тождество и различие в Третьей симфонии Брамса» («Narrative Agendas in ‘Absolute’ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony») сделала наблюдение о том, что «среди всех священных, заповедных областей «высокой» музыки сегодня самая престижная и наиболее ревностно охраняемая — это область «абсолютной музыки»: музыки, содержащей чистые конфигурации, не оскверненные словами, сюжетами и даже аффектом»[18]. Хотя сейчас уже мало кто отважится на такое утверждение, в то вре-

17. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.
18. McClary, “Narrative Agendas in ‘Absolute’ Music,” 326.

мя оно было в основном справедливым. Во второй половине XX века идея абсолютной музыки была столь повсеместно признанным — и принимаемым по умолчанию — условием музыки «высокой», что ее трудно выделить в качестве отдельного предмета обсуждения. В то время она лежала в основании всей американо-европейской музыкальной эстетики, а потому, чтобы дать ее историческое описание, необходимо изложить музыкальную эстетику той эпохи в целом. По этой причине я заканчиваю свой рассказ об эволюции данной идеи серединой XX века; более недавние события требуют отдельного исследования.

* * *

Эволюция представления об абсолютной музыке, несмотря на всю его важность для музыкальной эстетики, до сих пор не была удовлетворительно описана. Наиболее влиятельным исследованием на сегодняшний день является книга Карла Дальхауза «Идея абсолютной музыки» (*Die Idee der absoluten Musik*), впервые опубликованная в 1978 году, замечательный перевод которой на английский вышел в 1989 году[19]. Дальхауз начинает свою короткую монографию с проведения границы между абсолютной музыкой как интеллектуальным конструктом — как идеей, что ясно из названия книги, — и как типом музыки. «Идея абсолютной музыки <…> начинается с убеждения, что инструментальная музыка в чистом виде выражает подлинную природу музыки в силу отсутствия у нее понятийности, объекта и цели». Двумя предложениями ниже, однако, эта идея, это убеждение становится самодостаточным репертуаром со своими собственными имманентными качествами и субъектностью: «Избавленная от страстей и чувств реального мира», абсолютная музыка «образует „свой собственный мир“»[20]. Объединяя идею и объект, Дальхауз совершает логическую ошибку реификации, или, как в ином контексте назвал это философ Альфред Норт Уайтхед, «ошибку неуместной конкретности»,

19. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978), translated by Roger Lustig as *The Idea of Absolute Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).
20. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 13. Внутренняя цитата взята из эссе Людвига Тика, см.: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst,* ed. Ludwig Tieck (Hamburg: Heinrich Perthes, 1799), 241: “eine abgesonderte Welt für sich selbst.” Современное издание: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Silvio Vietta and Richard Littlejohns, 2 vols. (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991), 1:236. Об авторстве отдельных эссе в этом собрании см. комментарий к: Wackenroder’s *Sämtliche Werke*, 1:368–72.

то есть «ошибку, при которой абстрактное принимается за конкретное»[21]. Эту тенденцию превращать «идеи в объекты» Ричард Тарускин именует «главной слабостью модернизма»[22]. Дальхауз не первым и не последним попался в эту ловушку. Вагнер применял изобретенный им термин непоследовательно, а в последнем издании *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Роджер Скрутон сходным образом смешивает концепцию и объект: он начинает статью об абсолютной музыке с того, что определяет ее как идею, однако в середине второго абзаца без каких-либо пояснений обращается с ней как с особым типом музыки. Данная неспособность различить старую идею абсолютной (или «чистой») музыки как концепции и более позднее представление о ней как об обозначении конкретного репертуара привело к проблематичным интерпретациям исторических фактов, интерпретациям, которые приписывают весьма многогранному понятию неоправданную степень стабильности.

Более того, Дальхауз, приводя аргументы, ссылается на достаточно избирательный список исторических источников, игнорируя большое число релевантных комментариев, сделанных как внутри, так и вне мира музыкальных описаний[23]. Существует два более поздних исследования, в которых так или иначе сделана попытка восполнить этот пробел, «Эмансипация музыки от языка» (*The Emancipation of Music from Language*, 1986) Джона Нойбауэра и «Лондон и классицизм в музыке» (*London und der Klassizmus in der Musik*, 2002) Ансельма Герхарда, где цитируется впечатляющее число источников из самых разных областей научной и культурной деятельности[24]. Труд Нойбауэра в особенности ценен тем, что в нем показано значение пифагорейской философской школы в XVIII веке, а также демонстрируется неизменная проблематичность сосуществования вербальных (семантических) и математических (синтаксиче-

21. Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World* (New York: Macmillan, 1925), 74–75.
22. Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press, 1995), 24.
23. Короткий, но проницательный комментарий к *Die Idee der absoluten Musik* Дальхауза можно найти в: *Das schöne Unendliche: Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung* (Stuttgart and Weimar: J. B. Metzler, 1999), 122–24. Санна Педерсон в «Defining the Term 'Absolute Music' Historically» справедливо отмечает тенденцию у Дальхауза и других обращаться с понятием абсолютной музыки как с монолитной идеей.
24. John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (New Haven: Yale University Press, 1986); Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik: Die Idee der "absoluten" Musik und Muzio Clementis Klavierwerk* (Stuttgart: Metzler, 2002).

ских) концепций музыки. Описание Нойбауэром эстетики музыкальной автономии XVIII века на этом фоне заметно слабее. Он утверждает, что «инверсия» иерархических отношений между языком и музыкой, произошедшая в то время, была «следствием возникновения классицистической инструментальной музыки». «Новая музыка» — то есть сонаты, симфонии и камерные опусы — «потребовала переоценки важнейших эстетических категорий; импликации этого процесса вышли далеко за пределы чисто музыкальных границ»[25]. Как и почему инструментальная музыка того времени обусловила перемену в воззрениях на природу музыки, в целом остается не вполне ясным (своим качеством? количеством? стилем?). Авторы той эпохи, чаще всего призываемые в свидетели при разговоре о переменах в отношении к этому виду искусства, — Кант, Шиллер, Фридрих и Август Вильгельм Шлегели, Новалис, Вакенродер и Тик — досадно уклончивы при описании конкретного музыкального репертуара своего времени[26]. В любом случае, Нойбауэр оканчивает свое повествование 1800 годом и не делает никаких попыток связать дебаты XVIII века с позицией более поздних авторов, таких как Вагнер и Ганслик. Герхард, в свою очередь, справедливо указывает на вклад англоязычных философов и теоретиков эстетики в разработку концепции инструментальной музыки как автономного искусства и использует эстетические критерии для напоминания о том, что музыкальный «классицизм» конца XVIII — начала XIX века ни в коей мере не ограничивается Веной и творчеством Гайдна, Моцарта и Бетховена[27]. Тем не менее такая позиция имплицитно содержит проблематичное предположение, что эстетическая автономия способна обнаруживать себя в качестве воспринимаемого признака музыкального стиля.

Дэниэл Чуа в своей довольно провокационной книге «Абсолютная музыка и конструирование смысла» (*Absolute Music and the Construction of Meaning*, 1999) соединяет исторические наблюдения с философскими аргументами и выдвигает противоречивые гипотезы совершенно в духе той романтической иро-

25. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 2.
26. См.: Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 23.
27. Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*; в особенности 123–50 и 297–331. В: Gerhard, "Leonhard Euler, die Französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der 'absoluten Musik,'" *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft,* neue Folge 17 (1997): 15–28, Герхард также указывает на то, что центром философской мысли, заложившей основания концепта абсолютной музыки, был Берлин.

нии, которой отведено столь видное место в его труде. В серии коротких и по большей части самодостаточных глав он демонстрирует парадоксальность концепции в целом. Абсолютная музыка, утверждает он, не имеет истории, ибо «абсолютное по определению не может иметь истории»: оно существовало всегда. «Писать историю абсолютной музыки — значит опровергать ее»[28]. Чуа, разумеется, признает, что у *идеи* есть история, однако его мозаичная манера рассуждения плохо подходит для описания хронологии перемен в отношении к природе чистой музыки с течением времени. Как и Дальхауз, он склонен обращаться с абсолютной музыкой как с монолитным концептом, преуменьшая фундаментальную разницу между эстетикой нулевых и пятидесятых годов XIX века.

Лишь в последние двадцать лет ученые стали уделять внимание социальным, политическим, экономическим и идеологическим импликациям идеи абсолютной музыки. Джеймс Хепоковски, Сьюзан Маклари, Энн Шреффлер, Ричард Тарускин и другие описали набор ценностных суждений, долгое время обусловливающих ее престиж[29]. Таким образом, необходимость изложения исторической эволюции представлений об идее абсолютной музыки становится все более насущной. Как указывает Тарускин, говоря об этом регулятивном концепте в целом: «В данном случае важна не сама идея или концепция, но ценность, вмененная ей, и ее статус в качестве регулятивного идеала», и добавляет далее: «Наша современная концепция „абсолютной музыки“ будет лишена внятных и исчерпывающих определений до тех пор, пока мы не покажем те ценностные значения, которые с XIX века приписываются ей как форме художественного опыта музыкантами, наследующими традиции немецкой романтической эстетики»[30].

Идея абсолютной музыки, даже невзирая на то, что в последние десятилетия она сделалась куда менее престижной, остается неизбежной и во многих смыслах полезной концепцией. Те, кто отрицает ее существование, все же пользуются ею как рамкой для описания социально сконструированных параметров, определяющих производство и потребление музыки. И, как указывал Лео Трейтлер, даже самые внимательные к контексту интерпретаторы тех или иных опусов должны рано или поздно

28. Chua, *Absolute Music*, 3, 7.
29. James Hepokoski, “The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources,” *19CM* 14(1991): 221–46; McClary, “Narrative Agendas”; Anne Shreffler, “Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History,” *JM* 20 (2003): 498–525. По поводу Тарускина см. прим. 6.
30. Taruskin, “Is There a Baby in the Bathwater?,” 175.

смириться с напечатанными на странице нотами и как минимум на время отнестись к пьесе как к тому изолированному — абсолютному — представлению музыки, которое они в обычной ситуации отвергают[31]. В этом смысле идея абсолютной музыки отражает многовековую западную тенденцию к противопоставлению разума и тела, рационального аргумента и эмоции, духовного и материального. Согласно наблюдению Сьюзан Маклари «на деле западную музыку формирует конфликт между телом, от которого невозможно избавиться, и <…> глубоко укорененным желанием контролировать или же трансцендировать это тело через рациональный идеализм»[32].

В итоге абсолютная музыка оказывается одной из самых влиятельных концепций в истории западной музыкальной эстетики. Со времен Пифагора и до наших дней она обусловливала основные представления о том, что такое музыка и как мы на нее реагируем. Некоторые считают, что она выражает самую сущность данного вида искусства. Другие полагают, что она обособляет музыку от прочих явлений, забывая о ее неотвратимой силе. Настоящая книга описывает историю этой вызывающей столь много споров идеи.

---

31. Leo Treitler, “The Historiography of Music: Issues of Past and Present,” in *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 370. Воодушевленную защиту «чисто музыкального» анализа см. в: Giles Hooper, “An Incomplete Project: Modernism, Formalism and the ‘Music Itself,’” *Music Analysis* 23 (2004): 311–29.
32. Susan McClary, “Music, the Pythagoreans, and the Body,” in *Choreographing History*, ed. Susan Leigh Foster (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 83. См. также: Carolyn Abbate, “Music — Drastic or Gnostic?” *Critical Inquiry* 30 (2004): 505–36.

# Часть I
# *Сущность как эффект: до 1550 года*

Фигуры Орфея и Пифагора воплощают два фундаментально разных воззрения на музыку, вместе заложивших основания западного представления о ней. Орфей в качестве музыканта наглядно продемонстрировал эффект, производимый музыкой; Пифагор как философ объяснил ее сущность. По меньшей мере до конца XVI столетия — и даже позже — Пифагор считался человеком, открывшим ее сущность — что она *есть*, — в то время как Орфей превозносился как эталонный музыкант, исполнитель, способный в полной мере показать, на что музыка способна, — что она *делает*. Эти несходные персонажи никогда, однако, не воспринимались как оппонирующие друг другу и даже не считались двумя сторонами одной медали: они понимались как фигуры, дополняющие друг друга. Описание Пифагором сущности музыки было в то же время объяснением ее эффекта, реализованного через способности Орфея.

# 1. Орфей и Пифагор

Орфей — самый известный из нескольких мифологических персонажей, воплощавших власть музыки, герой[1]. Рассказы о его способности силою музыки укрощать диких животных, двигать скалы и обращать вспять реки можно найти в бессчетном множестве источников (ил. 1). Будучи одним из аргонавтов Ясона, Орфей заглушил своею игрой песню сирен, которым Одиссей позже сумел противостоять, лишь велев привязать себя к мачте и залепив уши спутников воском. Самым впечатляющим из всех его подвигов было укрощение музыкой стражей Аида, благодаря чему он смог сойти в мир мертвых и вернуться обратно. Во всех вариантах этого сюжета Орфей поет и играет на лире, но сердца стражей он тронул не словами. Вергилий не приводит его молитву, вместо этого замечая, что не было случая, когда бы сердца правителей Аида были смягчены человеческой мольбой, то есть словами. Более разговорчивый Овидий сообщает слова песни, которую спел Орфей, несмотря на предсказуемую тщетность этого[2]. Харон, Плутон и Персефона множество раз прежде слышали подобные прошения: Эвридика определенно не была первым безвременно почившим человеком, а Орфей — первым, кто овдовел в день свадьбы. Если бы богов тронули именно слова Орфея, его мольба стала бы образцом риторического искусства. Однако, если верить Гомеру и Пиндару, ни одно из приписываемых Орфею поэтических сочинений не получило столь высокой оценки. Поэты античности были поэтами-музыканта-

1. Среди множества трудов, в которых рассматривается миф об Орфее, можно выделить: Ivan M. Linforth, *The Arts of Orpheus* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1941); W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*, rev. ed. (New York: Norton, 1966); John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970); and John Warden, ed., *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth* (Toronto: University of Toronto Press, 1982).
2. Вергилий. Георгики, книга 4, 470; Овидий. Метаморфозы, книга 10.

*Иллюстрация 1.* Орфей

На сицилийской мозаике, датируемой началом III века до н. э., Орфей укрощает диких животных силой лишенной слов — т. е. инструментальной — музыки. В правой руке он держит увеличенных размеров плектр, которым защипываются струны лиры.

*Источник:* Museo archeologico regionale “Antonio Salinas” di Palermo; Erich Lessing Photo and Fine Arts Archive, Vienna.

ми — Орфей, Гомер и Пиндар непременно изображаются с лирой в руке, — и на этом фоне особенно бросается в глаза то, что все мифы об Орфее говорят о нем только как о музыканте: ведь дикие звери, камни и реки вовсе не разумеют языка; а потому в более поздние времена именно музыканты, а не поэты, будут стремиться подражать Орфею.

Орфей был не единственным музыкантом античности, умевшим творить чудеса: считалось, что Амфион способен был музыкой передвигать камни и построил фиванскую крепость звуками своей лиры; Арион, подобно Орфею, обращался посредством своего искусства к животным, призвав лирой двух дельфинов, которые вынесли его на берег, спасши тем от неминуемой гибели в морской пучине. Тимофей, музыкант, игравший на пире по случаю победы Александра Македонского, способен был возбуждать и успокаивать самого могущественного правителя на земле, сменой музыкального строя манипулируя им как марионеткой. Эта легенда была известна в Средние века благодаря сочинению Василия Великого *Ad adolescentes,* а более поздние читатели узнали о ней из оды Джона Драйдена «Пиршество Александра» (1697), текст которой был положен Генделем на музыку в 1736 году.

Тем не менее в конечном итоге именно Орфей стал главным действующим лицом панегириков музыке (*laudes musicae*), с которых неизбежно начиналась всякая дискуссия о природе этого искусства в Средние века и эпоху Ренессанса. Со временем он сделался эталоном и для композиторов: с ним сравнивались такие несходные знаменитости, как Джон Доуленд, Генри Перселл и Георг Фридрих Гендель в Англии, Андреас Хаммершмидт, Людвиг Зенфль, Иоганн Адольф Хассе и Вольфганг Амадей Моцарт в Германии, Жан-Батист Люлли и Жан-Филипп Рамо во Франции и Никколо Йоммелли в Италии. Иоганн Матиас Геснер, бывший с 1730 по 1734 год ректором школы Святого Фомы в Лейпциге, пошел еще дальше, объявив, что Иоганн Себастьян Бах «многократно превзошел Орфея», а композитор Бернхард Ромберг (1767–1841) назвал Гайдна «Дунайским Орфеем»[3]. В XIX столетии уподобление какого-либо композитора Орфею стало привычным делом[4].

---

3. Christoph Wolff, *Bach: Essays on his Life and Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), 39; Horst Walter, "Haydn gewidmete Streichquartette," in *Joseph Haydn: Tradition und Rezeption*, ed. Georg Feder, Heinrich Hüschen, and Ulrich Tank (Regensburg: Gustav Bosse, 1985), 45.
4. См.: Arnfried Edler, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (Kassel: Bärenreiter, 1970); and Edler, "'Die Macht der Töne': Über die Bedeutung eines antiken Mythos im 19. Jahrhundert," in *Musik in Antike und Neuzeit*, ed. Michael von Albrecht and Werner Schubert (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987), 51–65.

Чтобы признавать, что в основании мифов об Орфее лежит представление о способности музыки возвышать дух человека, не было необходимости верить в их буквальную правдивость. Кассиодор (ок. 490–526) считал легенду об Орфее и сиренах вымыслом, однако же искренне верил в то, что Давид излечил Саула от меланхолии «порядком целительной мелодии», равно как и в то, что Асклепий, знаменитый античный врач, с помощью музыки приводил в чувство впавших в неистовство людей[5]. Более того, вера в целебные свойства музыки существует и вне рамок западной культуры[6]. С Орфеем или без, но власть музыки никогда не подвергалась сомнению.

Власть эта, однако, вызывала страх. В конце концов музыку можно использовать во благо и во вред. Сократ в «Государстве» Платона говорит: «Надо остерегаться вводить новый вид мусического искусства — здесь рискуют всем: ведь нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях — так утверждает Дамон, и я ему верю». Собравшиеся согласны с Сократом, который далее отмечает, что музыка особенно опасна, поскольку выглядит безвредной забавой; по этой причине, занимаясь образованием молодежи, с ней надо обращаться крайне осторожно[7]. Аристотель сходным образом рассуждает об этическом эффекте музыки, перечисляя в «Политике» качества различных ладов и отмечая: «…что касается мелодий, то уже в них самих содержится подражание нравственным переживаниям»; и пишет далее: «…музыка способна оказывать воздействие на нравственную сторону души <…> почему многие из философов и утверждают, что душа есть гармония, а некоторые — что она носит гармонию в себе»[8].

Эта гармония, как отмечали со времен Платона и Аристотеля многие авторы, чрезвычайно уязвима. Власть Орфея реализо-

---

5. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, *Fundamentals of Sacred and Secular Learning*, trans. William Strunk, Jr., and Oliver Strunk, rev. James McKinnon, in *Source Readings in Music History*, rev. ed., ed. Oliver Strunk and Leo Treitler (New York: Norton, 1998), 148.
6. См.: Benjamin D. Koen, ed., *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology* (New York: Oxford University Press, 2008).
7. Платон. Государство // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. С. 821. О важности ссылки на мнение Дамона в этом рассуждении см.: Warren D. Anderson, "Damonian Theory in Plato's Thought," *American Philological Association Transactions* 86 (1955): 88–102. Об античной музыкальной этике см.: Anderson, *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966); и Edward A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece* (New York: Columbia University Press, 1964), 45–86.
8. Аристотель. Политика // Аристотель. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 637–638.

вывалась непосредственно и оттого была особенно опасной: она по своей сущности действовала в обход рационального, утверждая приоритет эмоционального над интеллектуальным, тела над разумом. Страх, что чувства — тело — возьмут верх над интеллектом — разумом, — лежит в основе всего западноевропейского отношения к искусству в целом, но в особенности — отношения к музыке, которая более, чем что-либо другое, обнажает границу между разумом и чувствами. Опасное влияние музыки — сюжет такой же старый, как и легенда о сиренах: люди, соблазненные удовольствием, приносимым звуками, обречены на то, чтобы пренебречь долгом и даже перестать заботиться о собственном выживании.

Удовольствие представлялось недостаточной причиной для потворства музыкальным занятиям, зато было бесконечным источником тревоги. Рассказывая об исцелении Давидом Саула, Блаженный Августин подчеркивал, что, хотя Давид был «мужем сведущим в пении», он все же любил музыку «не вследствие обычной склонности к удовольствиям, а в силу своего чисто духовного настроения; и ею, как таинственным прообразом чего-то великого, послужил Богу своему, Который есть Бог истинный. Ибо разумное и соразмеренное сочетание различных звуков лучше всего говорит о единстве благоустроенного града, образующегося как гармоническое сочетание разнородных частей»[9]. Августинова «обычная склонность к удовольствиям» намечает одну из главных полемических границ в суждениях о музыке. В конце XVIII века Иммануил Кант назовет этот чисто физический отклик на музыку «патологическим», употребив понятие, которое он использует для описания спонтанного, нерефлексивного, дорационального восприятия прекрасного. Идея «болезненности» подобного отклика, прямо следующая из представления об уязвимости эмоциональной реакции на внешние раздражители, в его время была уже широко распространена и в последующие десятилетия обрела еще большее значение. Поэт и критик Генрих Гейне, наблюдая бурную реакцию публики на игру Ференца Листа во время его парижского концерта в 1844 году, отметил, что причину этого феномена должна была объяснять «скорее патология, нежели эстетика»[10].

---

9. Блаженный Августин. О граде Божьем. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 883.

10. Гейне Г. Музыкальный сезон 1844 года // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. ГИХЛ, 1958. Т. 8. С. 302. Heinrich Heine, “Musikalische Saison von 1844,” in Heine, *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse: Säkularausgabe*, vol. 11, *Lutezia: Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, ed. Lucienne Netter (Berlin: Akademie-Verlag; Paris: Editions du CNRS, 1974), 251: “Was ist aber der Grund dieser Erscheinung?

Эдуард Ганслик также усвоил кантовскую терминологию, а потому восприятие музыки, не затрагивающее разума, отнес к области «патологического»[11]. На практике, однако, подобные примитивные дихотомии между мыслью и эмоцией или же между телом и духом показать довольно сложно[12], в силу чего с античности до наших дней многие из тех, кто пытался описать природу музыки, считали необходимым примирить рациональные и эмоциональные составляющие этого искусства.

Мифы об Орфее, повествуя о власти музыки, ничего не сообщают об источнике этой власти. Чтобы описать этот источник, древние греки ссылались на учение Пифагора, загадочной фигуры, жившей в VI веке до нашей эры, о котором мало что известно и которому слишком многое приписано. Неоспоримые биографические сведения о нем весьма скудны; ко времени Платона он уже был по большей части мифическим персонажем, чье учение породило среди его последователей целый культ. Пифагорейская теория музыки дошла до нас исключительно благодаря работам более поздних авторов, среди которых были Платон, Аристотель, Плутарх, Никомах Герасский, Клавдий Птолемей и Аристид Квинтилиан[13]. Из-за того что многие источники ныне утеряны, а также из-за подделок, интерполяций и неверных атрибуций сейчас уже практически невозможно отделить идеи самого Пифагора от тех, что приписаны ему мифами. По этой причине в дальнейшем под Пифагором и пифагорейством мы будем понимать традиционное представление об этой фигуре и связанной с ней философской школе.

---

Die Lösung der Frage gehört vielleicht eher in die Pathologie als in die Ästhetik." О сходных реакциях других критиков XIX века см.: James Kennaway, *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease* (Aldershot: Ashgate, 2012), 49–51; и Robert Michael Anderson, "Polemics or Philosophy? Musical Pathology in Eduard Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*," *Musical Times* 154, no. 1924 (Autumn 2013): 65–76.

11. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 18. *VMS*, 1:29.
12. См.: Karol Berger, "Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic?" *JM* 22 (2005): 490–501.
13. О Пифагоре и ранних пифагорейцах см.: Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trans. Edwin L. Minar Jr. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972); Andrew Barker, ed., *Greek Musical Writings*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984–89), vol. 2, chapter 1; и Christoph Riedweg, *Pythagoras: His Life, Teaching, and Influence*, trans. Steven Rendall (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005). Ранние источники можно найти в сборниках: Kenneth Sylvan Guthrie and David R. Fideler, eds., The Pythagorean Sourcebook and Library (Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1987); и Joscelyn Godwin, ed., The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music (Rochester, VT: Inner Traditions International, 1993).

Пифагора куда более интересовала структура музыки, нежели ее актуальное звучание. Он и его последователи утверждали, что Вселенная упорядочена числом и управляется им, а музыка является слышимым выражением этого числа. Одной из самых известных среди множества легенд о нем была легенда об открытии им отношения между числом и звуком. Однажды, проходя мимо кузницы, Пифагор приметил, что молотки кузнецов производят звуки, между которыми образовываются различные интервалы: одни их сочетания были консонансами, другие — диссонансами (ил. 2). В дальнейшем он обнаружил, что высота звуков зависит от веса молотков и что вес молотков и высота звуков находятся в арифметических отношениях. Соотношение 2:1 порождало созвучие с интервалом в октаву; соотношение 3:2 — созвучие с интервалом чистой квинты; отношение 4:3 давало чистую кварту и так далее. Увязав звук с числом и физическими свойствами предметов, Пифагор заложил рациональные основания учения об акустике. Самое раннее письменное упоминание этой легенды находится в источниках, созданных спустя приблизительно восемь веков после смерти Пифагора, и кое-какие расчеты, приводимые в ней, со временем были подвергнуты ревизии, однако сам принцип, объясняющий звучание музыкальных интервалов наличием определенных пропорций, оказался верным, благодаря чему учение Пифагора занимало центральное место в музыкальной мысли до эпохи раннего модерна. Более того, идея соотношения звука, числа и материи сделалась актуальной далеко за пределами чисто музыкальной области, поскольку с ее помощью можно было наглядно продемонстрировать связь между материальным и абстрактным, между мирами видимого и невидимого.

Пифагорейская концепция лежала в основе космологии Платона. Согласно Платону, Мировая душа является моделью организации как космоса, так и человеческой души: последняя формируется из «остатков» Мировой души, в силу чего ее микрокосм лишен чистоты. Тем не менее она основана на тех же пропорциях, что и макрокосм, — то есть на тех же пропорциях, которые становятся слышными через музыку. Арифметика здесь довольно сложна, однако глубина данной корреляции наглядно демонстрируется полным подобием мельчайшей единицы деления внутри Мировой души — немыслимой дроби 256/243 — и соотношения пифагорейского диатонического полутона[14]. Платон вновь обращается к пифагорейскому учению в мифе об Эре,

14. См.: Richard L. Crocker, “Pythagorean Mathematics and Music,” *JAAC* 22 (1963–64): 189–98, 325–35; и Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, 22–27.

*Иллюстрация 2.* Пифагор

Деталь фронтисписа книги Афанасия Кирхера «Универсальная музургия» (Musurgia universalis, 1650), на которой Пифагор изображен указывающим одной рукой на теорему, до наших дней сохранившую его имя, а другой — на кузнецов, чьи молотки разного веса, согласно легенде, помогли ему установить математические отношения музыкальных интервалов. Под ногами у него музыкальные инструменты как символ того, что он создал концептуальную рамку, увязывающую звук, число и музыку.

*Источник:* Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* [Rome: Corbelletti, 1650].

изложенном в последней книге «Государства». Здесь он говорит о том, что космос состоит из восьми концентрических орбит звезд, планет, солнца и луны; на каждой из этих орбит восседает сирена, всегда издающая звук одной высоты пропорционально ее удаленности от центра, и все вместе эти сирены формируют гармоническое звучание, гармонию сфер, теоретически постижимую человеком, однако не замечаемую обычно в силу своей повсеместности.

Более поздние космологии, прямо связанные с пифагорейским учением и пропорциями музыкальных интервалов, можно найти у Аристотеля («О небе»), Цицерона («Сон Сципиона», I век до нашей эры), Птолемея («Гармоника», середина II века), Боэция («Основы музыки», начало VI века ), Джозеффо Царлино («Установления гармонии», 1558) и даже в трудах XVII века авторства Роберта Фладда («Метафизическая, физическая и техническая история двух миров, великого и малого», 1617–1619), Иоганна Кеплера («Гармония мира», 1619) и Афанасия Кирхера («Универсальная музургия», 1650). Все эти теории различаются в частностях — Аристотель, например, отрицал звучащую му-

зыку сфер, — однако все они постулируют прямую согласованность космической, человеческой и музыкальной гармонии[15]. В течение почти двух тысяч лет вышеназванные подобия пропорций понимались не просто как аналогия, но как морфологическое родство: гармония музыкальных интервалов указывает нам на гармонию Вселенной, воплощенную в числе. «Гармония» была примечательно широким и пластичным концептом с самого момента своего появления потому, что, по всеобщему представлению, являлась воспринимаемой манифестацией космического порядка (ил. 3 и 4)[16].

Ранние отцы церкви приложили немало усилий, чтобы примирить пифагорейское учение с христианской доктриной. Иногда они подменяли язычника Пифагора фигурами Давида и Иувала[17], однако полностью были согласны с идеей числового — и, таким образом, музыкального — подобия микро- и макрокосма. Сторонниками этого представления были Климент Александрийский, святой Амвросий, святой Иероним, Иоанн Златоуст и Блаженный Августин. Последний провозгласил число основанием божественного творения; для человека оно было инструментом, связывающим область вечно переменчивых чувств с неизменной сферой истины[18].

Ко времени Боэция (ок. 480 — ок. 524) искусство исчисления было сведено в квадривиум, то есть набор из четырех

---

15. За репрезентативной подборкой текстов по этой теме можно обратиться к: Godwin, *The Harmony of the Spheres*. См. также: Claude V. Palisca, "Harmonies and Disharmonies of the Spheres," in Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven: Yale University Press, 1986), 161–90; Ann E. Moyer, *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992); и Penelope Gouk, "The Role of Harmonics in the Scientific Revolution," в *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 223–45.
16. См.: Thomas J. Mathiesen, "Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: 'ΑΡΜΟΝΊΑ,'" в: *Festival Essays for Pauline Alderman: A Musicological Tribute*, ed. Burton L. Karson (Provo, UT: Brigham Young University Press, 1976); а также: Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, 1–44.
17. Иувал — в Книге Бытия «отец всех играющих на гуслях и свирели», т. е. музыкантов. — *Прим. пер.*
18. О христианизации учения Пифагора и его всестороннем влиянии на мысль Средних веков и Ренессанса см.: S. K. Heninger Jr., *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics* (San Marino, CA: Huntington Library, 1974), 201–33; Christiane L. Joost-Gaugier, *Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006); и Joost-Gaugier, *Pythagoras and Renaissance Europe: Finding Heaven* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009). О зачастую спекулятивных попытках примирить музыкальное наследие Афин и Иерусалима см.: James W. McKinnon, "Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?" *MQ* 64 (1978): 1–28.

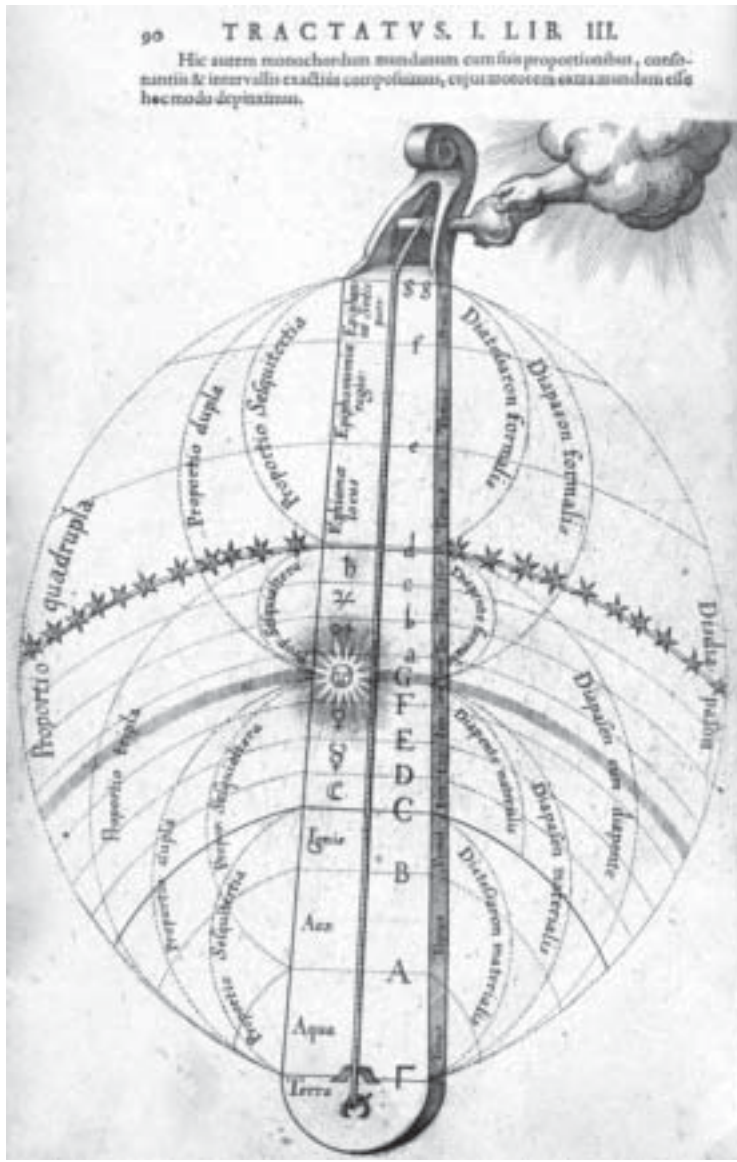


*Иллюстрация 3.* Макрокосм

«Божественный монохорд» из первого тома «Истории двух миров» Роберта Фладда (1617). Структура вселенной уподоблена гигантскому монохорду, чьи пропорции аналогичны пропорциям музыкальных интервалов, таких как диапазон (октава), диапента (квинта) и диатессерон (кварта).

*Источник:* Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, 2 vols. (Oppenheim: de Bry, 1617–19), 1:90. David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University.

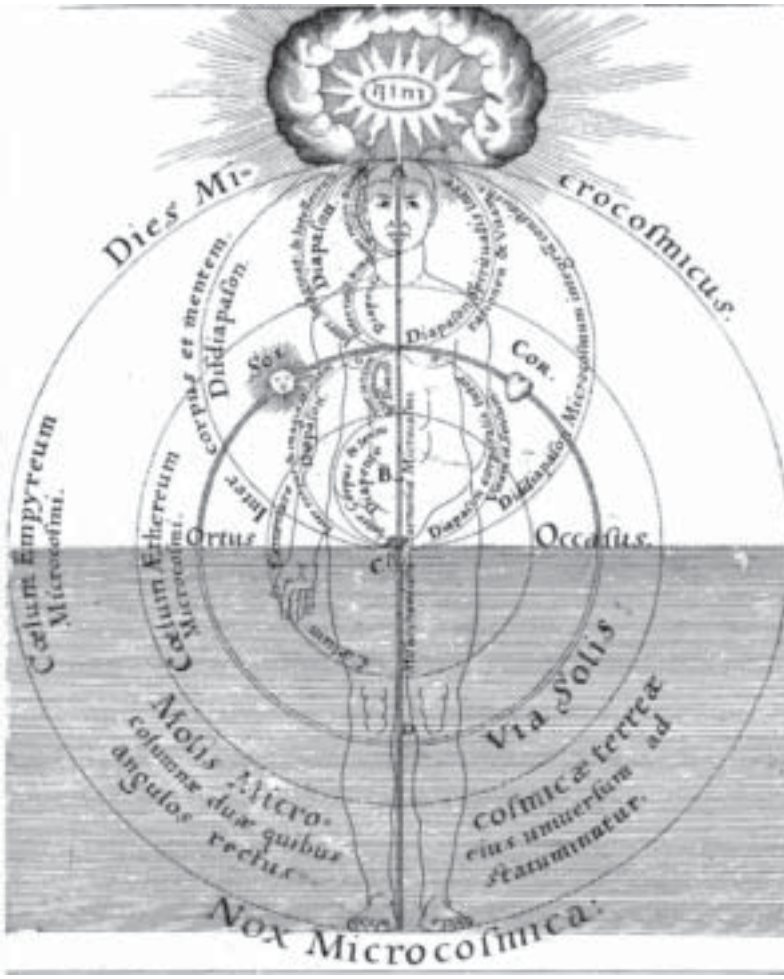


*Иллюстрация 4.* Микрокосм

«Гармонический монохорд микрокосма» — это струна, протянутая через все человеческое тело. Как и в случае с космическим монохордом, пропорции представлены через музыкальные интервалы.

*Источник:* Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, 2 vols. (Oppenheim: de Bry, 1617–19), 1:275. David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University.

дисциплин, занимавшихся изучением сущностей, не подверженных влиянию материального мира. Арифметика, астрономия, музыка и геометрия были четырьмя путями, ведущими в царство непреложного знания. Восприятие обманчиво, в то время как логически наглядный закон числа способен дать в руки надежнейшие инструменты, с помощью которых открывается то, что не подлежит изменению и неподвластно несовершенному чувству. Боэций поддержал пифагорейско-платоновскую концепцию музыки, а возрождение интереса к его трактатам в IX веке привело к тому, что данная традиция в неизменном виде пережила Средние века. В своем труде «Основы музыки» он сообщает, что

> Платон не случайно говорил: Мировая душа скреплена музыкальной гармонией. Когда благодаря гармоничному согласию, существующему в нас, мы воспринимаем гармоничную согласованность [музыкального] звучания и наслаждаемся им, тогда мы осознаём, что и сами сложены в подобие [этой гармонии][19].

Тема космической гармонии постоянно возникает в схоластических и теологических трудах Средних веков. Звучащая музыка — всего лишь одно из проявлений пропорций, структурирующих космос и все, что в нем содержится. «Без музыки, — утверждал Исидор Севильский (ок. 559 — 636), — не может быть никакой совершенной науки, ибо без нее нет ничего. Даже вселенная, как говорят, удерживается вместе определенной гармонией звуков, и сами небеса сотворены так, чтобы вращаться с переменой гармонии»[20]. Святой Бонавентура сходным образом подчеркивал тесные отношения гармонии и числа. «Красота и наслаждение не бывают вне пропорций, а поелику пропорции существуют прежде всего в числах, все в мире подчинено числам». Число, утверждал он, есть «главная крупица мудрости»[21]. Фома Аквинский (1225–1274) ввел в свое учение ключевые элементы пифагорейско-платоновской космологии, указывая на то, что гармония вселенной основывается на тех же соотношени-

---

19. Боэций А. М. С. Основы музыки. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 3. О платонизме в боэцианских взглядах на музыку см.: Anja Heilmann, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium: Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von "De institutione musica"* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007).
20. Isidore of Seville, *Etymologies*, book 3, trans. William Strunk Jr. and Oliver Strunk, rev. James McKinnon, in Strunk and Treitler, *Source Readings in Music History*, rev. ed., 150.
21. Saint Bonaventure, *Itinerarium mentis in Deum*, 11.10, ed. Stephen F. Brown and trans. Philotheus Boehner as *The Journey to the Mind of God* (Indianapolis: Hackett, 1993), 16.

ях, что и музыкальные интервалы. Как и многие другие теологи до и после него, он понимал Троицу как гармонию, как синтез нескольких различных инстанций, сохранивших свою дифференциацию даже после соединения в едином целом.

Попытки вписать пифагорейство в иудео-христианскую традицию продолжались до самого Ренессанса. Марсилио Фичино (1433–1499), намереваясь придать правдоподобность утверждению, что отцом Пифагора был еврей, ссылался на авторитет святого Амвросия, тогда как Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494) предположил, что Пифагора доктрине монотеизма научил не кто иной, как Моисей[22]. На фронтисписе «Истинной духовной системы Вселенной» (*The True Intellectual System of the Universe*, 1678) Ралфа Кедворта Пифагор изображен одним из виднейших теистов, стоящим, наряду с Сократом и Аристотелем, у алтаря религии: все трое находятся под сенью лаврового венка с надписью «Победа», оппонируя трем заметно обескураженным атеистам (Анаксимандру, Эпикуру и Стратону) под распавшимся надвое венком с надписью «Смятение»[23].

Начиная со Средних веков пифагорейские представления главенствовали в той области музыкального знания, которую мы ныне называем музыкальной теорией. Расчет интервалов, построение звукорядов и деление на консонанс и диссонанс легко могли быть сведены к числу, и концептуальное сходство математики и музыки сделалось с той поры константой европейской мысли[24].

---

22. Heninger, *Touches of Sweet Harmony*, 201–2.
23. Heninger, *Touches of Sweet Harmony*, 201; фронтиспис воспроизведен на 249 странице этой книги.
24. За доступным описанием данных параллелей можно обратиться к: Edward Rothstein, *Emblems of the Mind: The Inner Life of Music and Mathematics* (New York: Random House, 1995). Наследие пифагорейства суммировано в: Catherine Nolan, “Music Theory and Mathematics,” in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 272–84.

# 2. Изоморфный резонанс

В античных повествованиях о подвигах Орфея источник власти его музыки не указывается по одной простой причине: никакого объяснения здесь в то время и не требовалось, так как считалось само собой разумеющимся, что эффект, производимый музыкой, обусловлен самой ее сущностью. Пифагорейство полагает этот эффект продуктом явления, которое можно назвать изоморфным резонансом: математические отношения музыкальных интервалов — это те же самые отношения, что структурируют вселенную на всех уровнях, от личностного до космического. Данная трехчастная морфологически согласованная система, будучи приведенной в движение с помощью звука, порождает резонанс, возбуждающий колебания в людях, животных и даже камнях. Этот же резонанс является причиной, по которой степень влияния на окружающий мир музыки прямо зависит от того, кто ее порождает: музыка Орфея более точно подстроена под структуру космоса, нежели музыка простых смертных.

В определенном смысле эта модель как будто снимает характерное для западной философской мысли во всех сферах, включая и область музыки, противопоставление тела и разума. Однако представление о числе, которое лежит в основании власти, присущей музыке, само по себе является абстракцией, созданной разумом. Другими словами, модель изоморфного резонанса базируется на условии, порожденном разумом, а не телом. Наиболее радикальные течения пифагореизма полностью отрицали значение чувств. В диалоге о музыке, долгое время приписываемом Плутарху (ок. 45–120), Сотерих при полном согласии слушателей сообщает: «Почтенный Пифагор отвергал оценку музыки, основанную на свидетельстве чувства, он утверждал, что достоинства ее должны быть воспринимаемы умом, и потому судил о музыке не по слуху, а на основании математической гармонии и находил достаточным ограничить изучение музыки пределами одной ок-

тавы»[1]. С точки зрения пифагорейцев, переживать звучащую музыку значило различать за чувственным ее восприятием то, что лежит вне области чувств: то есть структуру космоса в целом.

В последнее время неоднократно и справедливо указывалось на то, что тенденция западной культуры отдавать предпочтение разуму перед чувствами привела к подавлению телесности[2]. Признавая уместность данной констатации, мы, однако, не должны упускать из виду позитивную мотивацию, стоявшую за этим предрассудком. Сущность обнаруживает себя в наглядных и неизменных качествах. Слушание по самой своей природе субъективно и изменчиво, а потому античные и средневековые комментаторы, рассуждая о музыке, предпочитали отдавать приоритет рациональному, полагая, что математические расчеты бесспорны, неизменны и в силу этого более реальны, нежели впечатления, полученные с помощью органов чувств. Представление о том, что сущность музыки заключена в числе, а не в слышимом звуке, появилось более двух тысячелетий назад и повлияло на множество философских систем, включая в себя неоплатонизм и различные формы идеализма, расцвет которых пришелся на конец XVIII — начало XIX века.

Не все античные мыслители, рассуждавшие о музыке, однако, априори принимали идею о подчиненности чувств разуму. Одним из самых влиятельных философов, поставивших под сомнение пифагорейское отношение к слуху, был Аристоксен (ок. 375/260 до н. э. — ?). Ученик Аристотеля, Аристоксен рассматривал музыку прежде всего как опыт, а не как объект: в его сочинениях роль математики сведена к минимуму (хотя и не отрицается), а предпочтение — в ущерб рациональным исчислениям — отдается слуховому восприятию[3]. Теофраст (ок. 371–287 до н. э.), также ученик Аристотеля, сходным образом признавал важность числа при необходимости сравнения звуков различной высоты, задаваясь, однако, вопросом, насколько полно подобные расчеты объясняют все качества музыки, — в частности, ту составляющую звука, которую мы сейчас именуем тембром.

---

1. Плутарх Херонейский. О музыке // Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Госмузиздат, 1960. С. 288. [Ныне принадлежность трактата Плутарху признана сомнительной. — *Прим. пер.*]
2. Дополнительно к книгам McClary, "Music, the Pythagoreans, and the Body," и Abbate, "Music—Drastic or Gnostic?" см. в особенности: Bruce W. Holsinger, *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2001).
3. Об Аристоксене см.: Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), 294–344.

Более того, он разделял анализ отдельных тонов и анализ функции тонов внутри мелодии. Пифагорейцы делали акцент на выявлении и описании конститутивных частей музыки, в то время как внимание Теофраста было направлено на то, как эти части — отдельные тона — функционируют в качестве единого целого. Он заключал: «Природа же музыки одна: движение души, возникающее для освобождения от зол, приносимых страстями; если такого движения нет, то нет и самой музыки»[4]. Согласно Аристоксену и Теофрасту, сущность музыки нельзя определить, не принимая во внимание произведенный ею эффект.

Консенсус в конфликте разума и чувств — в широком смысле отражающем конфликт воззрений Платона и Аристотеля — был найден приблизительно во времена Птолемея (после 83–161), который примирил обе позиции, отведя слуху некоторую роль при рассмотрении интервалов и соотношений. Музыка и астрономия, утверждал он, «пользуются безупречными инструментами по отношению к количеству и качеству первых движений — арифметикой и геометрией, будучи родственницами, родившимися от сестер — от зрения и слуха, — воспитанными в лучших традициях своего рода арифметикой и геометрией»[5]. Однако в течение последующего тысячелетия почти никто (включая и самого Птолемея) не был готов оспорить верховное главенство числа.

Иерархические отношения разума и чувств были наглядно представлены трехчастной классификацией музыки в трактате Боэция «Основы музыки» (*De institutione musica*). Две из трех категорий здесь, согласно Боэцию, неразличимы для слуха:

- Мировая музыка (*Musica mundana*), гармония сфер, непостижимая для человека.
- Человеческая музыка (*Musica humana*), гармония человеческой души, воспринимаемая разумом.
- Инструментальная музыка (*Musica instrumentalis*), звучащая, чувственно воспринимаемая музыка; «*instrumentalis*» здесь употреблено в значении «средства», а не в том, которое содержится в выражении «инструментальная музыка».

В примечательной иллюстрации XIII века, изображающей три этих проявления музыки (ил. 5), *musica mundana* гордо занима-

4. Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 77.
5. Там же. С. 269. См. также: Barker, “Mathematical Beauty Made Audible: Musical Aesthetics in Ptolemy’s *Harmonics*,” *Classical Philology* 105 (2010): 403–20.

*Иллюстрация 5.* Три проявления Музыки

На данном фронтисписе крупного собрания пьес ранней полифонии (ок. 1245–54) фигура Музыки указывает на каждое из трех проявлений музыки. В верхней части ее жезл пересекает линию, отделяющую ее от четырех элементов (земли, воды, воздуха и огня), которые олицетворяют высочайшую категорию музыки, *musica mundana*. На средней панели ее жезл также пересекает границу, но уже совсем ненамного, указывая на *musica humana*, гармонизирующую силу, объединяющую тело, душу и материю. На нижней панели ее жезл остается по ее сторону границы, в то время как она поднимает палец, предостерегая человека, играющего на виоле и олицетворяющего *musica instrumentalis*, единственный вид музыки, доступный слуху человека.

Источник: Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 29.1.

ет верхнюю часть: жезл, который держит фигура, олицетворяющая Музыку, едва не касается сферы, заключающей в себе четыре элемента — землю, воду, воздух и огонь. В средней части изображения тот же жезл немного пересекает линию, отделяющую фигуру от *musica humana*, олицетворенную четырьмя людьми. На нижней же панели жезл целиком остается на стороне Музыки, не достигая границы, отделяющей ее от *musica instrumentalis*; та даже переложила жезл в левую руку, с тем чтобы иметь возможность предостерегающе помахать указательным пальцем правой руки играющему музыканту. Данный рисунок, помещенный на фронтисписе большого и крайне влиятельного сборника ранних полифонических пьес, должен был служить напоминанием о том, что даже сложные двух-, трех- и четырехголосные сочинения, содержащиеся в этом томе, являются всего лишь *musica instrumentalis*, то есть отдаленным подобием высочайших форм музыки[6].

Здесь также показано различие, которое Боэций проводил между «чувственным знанием» и «более точными предметами интеллекта». «Умственное око», утверждал он в «Основах арифметики» (*De institutione arithmetica*), «состоит из множества телесных глаз, но выше достоинством, нежели они»; истину можно «отыскать и узреть» лишь с помощью интеллекта. «Умственное око» «окружено телесными чувствами», однако тем не менее «освещено дисциплинами квадривия». Арифметика суть базовая дисциплина квадривия, так как «Бог, создатель великой структуры мира, сделал сию первую дисциплину подобием своей мысли и устроил все вещи сообразно с нею»[7].

Склонность средневековых авторов отдавать предпочтение мысли перед действием и интеллекту перед опытом нашла свое наиболее знаменитое воплощение в различии между *musicus* (музыкантом) и *cantor* (певцом). Первым эту разницу артикулировал Аврелиан из Реоме (расцвет 840–850-е годы), однако самым известным является определение Гвидо Аретинского (ок. 991/2 — после 1033), данное им в стихотворении, которое, по выражению Келвина Боуэра, «повторялось затем *ad infinitum* музыкальными теоретиками последующих веков»:

> Musicorum et cantorum, magna est distantia
> isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.
> Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia.

---

6. См.: Tilman Seebass, “Lady Music and Her Protégés, from Musical Allegory to Musicians’ Portraits,” *Musica Disciplina* 42 (1988): 27–29.
7. Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione arithmetica*, ed. and trans. Michael Masi as *Boethian Number Theory* (Amsterdam: Rodopi, 1983), 73–74.

(Велика дистанция между музыкантами и певцами,
Вторые *говорят*, первые *знают*, из чего слагается музыка.
Творящий же то, чего не знает, называется животным)[8].

Здесь иерархические отношения между знанием и деянием обозначены со всей возможной ясностью: *музыкант* понимает абстрактное, *певец* же просто реализует абстракцию, не имея о ее правилах никакого представления. Лишь существенно позже определение *musica* и его производные станут применяться к области как музыкальной теории, так и практики.

Примерно до середины XVI столетия дуализм музыки как объекта и как переживания редко ощущался внутренне противоречивым, поскольку звучащая музыка считалась воспринимаемым проявлением ее абстрактной сущности. Космос, человеческое тело и музыка рассматривались как вещи сконструированные — «настроенные», если пользоваться расхожим образом еще более ранних времен, — сообразно одним и тем же базовым соотношениям. Со времен античности и вплоть до раннего модерна чудесная власть музыки-как-эффекта Орфея объяснялась ссылкой на пифагорейскую музыку-как-сущность. Разнообразные источники постоянно связывают Пифагора и его последователей с культом Орфея; авторство ряда трактатов, предположительно созданных Пифагором, приписывалось Орфею[9]. Со временем они даже стали считаться братьями: отцом Орфея традиционно полагали Аполлона, однако неоплатоник Ямвлих в конце III — начале IV века счел необходимым опровергнуть широко, по-видимому, распространенное в его время мнение, будто Аполлон также был и отцом Пифагора. Ямвлих, однако, добавляет при этом, что Аполлон, безусловно, был отцом *души* Пифагора[10].

В итоге, когда чудеса, подобные тем, что творил Орфей, стали приписываться и Пифагору, обе фигуры сделались почти неразличимыми. Ямвлих полагал, что Пифагор обладал умени-

---

8. Guido of Arezzo, *Regule rithmice* 2:8–10, as transcribed and translated by Calvin M. Bower, "The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 163.
9. См.: Karl Kerényi, *Pythagoras und Orpheus: Präludien zu einer zukünftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus,* 3rd ed. (Zürich: Rhein-Verlag, 1950), в особенности 41; E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1951), 148–49; Walter Burkert, *Greek Religion: Archaic and Classical*, trans. John Raffan (Oxford: Basil Blackwell, 1985), 296–301; и Riedweg, *Pythagoras*, 7–9, 58–59, 88–89. Ридвиг отмечает, что, хотя относительно недавние указания на данную связь могут выглядеть откровенным вымыслом, ряд источников не позднее V века до нашей эры эту связь подтверждают.
10. См.: Dominic J. O'Meara, *Pythagoras Revived: Mathematics and Philosophy in Late Antiquity* (Oxford: Clarendon Press, 1989), 36–37.

ем укрощать диких зверей и влиять на поведение человека[11], а Цицерон (106 — ок. 43 до н. э.) и Квинтилиан (ок. 35 — ок. 100) рассказывали каждый на свой лад историю о том, как Пифагор с помощью музыки предотвратил насилие; в изложении Боэция она звучит так:

> Общеизвестно, сколь часто музыка обуздывала ярость, сколь чудесные преображения тела и души совершались благодаря ей. Ну кто не знает историю о том, как Пифагор, прибегнув к спондеической мелодии, утихомирил и привел в чувство молодого тавроменийца, возбужденного звучанием фригийской мелодии. [Молодой человек] обнаружил свою подружку запертой в доме соперника и, разбушевавшись, хотел поджечь дом. А в это ночное время Пифагор по своему обыкновению наблюдал за ходом звезд. Он сообразил, что [юноша] возбужден звучанием фригийской мелодии и, несмотря на многочисленные увещевания друзей, не желает отступиться от своего преступного замысла. Тогда Пифагор велел поменять мелодию [на спондеическую] и таким образом привел душу буяна в тишайшее состояние[12].

«Пифагор по своему обыкновению наблюдал за ходом звезд»: эта деталь, кажущаяся лишней, — в самом деле, какая нам разница, что делал Пифагор до того, как узнал о неминуемом пожаре? — на деле является необходимым комментарием к более глобальной идее Боэция: идее о том, что понимание законов движения небесных тел позволяет лучше разбираться в человеческой душе, музыке и воздействии, оказываемом музыкой на человеческую душу.

Тенденция объединять образы Орфея и Пифагора еще нагляднее обнаружила себя в эпоху Ренессанса. Вдохновляясь «Жизнью Пифагора» Ямвлиха, Пико делла Мирандола в своей знаменитой «Речи о достоинстве человека» утверждал, что «Пифагор имел теологию Орфея как образец при создании своей философии. Говорят даже, что высказывания Пифагора только потому считаются священными, что основываются на положениях Орфея; здесь находится первоисточник сокровенной науки о числах и всего возвышенного и великого в греческой философии»[13]. Итальянский поэт Антонио Минтурно в своей книге «О поэте» (*De poeta*), написанной в 1559 году, вы-

---

11. Ямвлих. Жизнь Пифагора. М.: Алетейа; Новый Акрополь, 1998. См. также: Vladimir L. Marchenkov, *The Orpheus Myth and the Powers of Music* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009), passim.
12. Боэций А. М. С. Основы музыки. С. 8–9.
13. Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса: в 2 т. / сост. В. А. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 265.

страивает прямую генеалогию представления о числе, которое «от источника Орфея потекло к Пифагору и вследствие к Платону», и каждый из них «основывал вселенную на музыкальных принципах»[14]. Мотет Антуана Бюнуа *In hydraulis* (ок. 1467), текст к которому композитор, судя по всему, написал сам, открывается хвалой Пифагору как основателю музыки и заканчивается панегириком учителю Бюнуа, Йоханнесу Окегему, который провозглашается «новым Орфеем»[15].

Представление о сходности фигур Пифагора и Орфея наглядно иллюстрировало их принципиально однотипный подход к музыке: оба пользовались ею для того, чтобы влиять на поведение людей. В боэцианской терминологии Орфей был певцом (*cantor*), а Пифагор музыкантом (*musicus*), и оба умели вызвать музыкой сходный эффект во вселенной, управляемой гармонией. По наблюдению Боэция:

> Из всего сказанного ясно и несомненно следует, что музыка нам естественно присуща — настолько, что мы не можем, даже если б и захотели, без нее обойтись. Вот отчего необходимо применить умственное усилие, чтобы то, что является [для души] врожденным от природы, закрепилось как факт научного познания. И как в случае со зрением ученым вовсе недостаточно разглядывать цвета и формы, но они должны исследовать их сущностные свойства, так и [со слухом —] музыкантам недостаточно наслаждаться мелодиями, но также необходимо изучать числовые отношения высотно определенных звуков, которыми мелодии внутренне скреплены[16].

Здесь опять видно, что высказывание направлено против «наслаждения». То, что воспринимается интеллектом, — приемлемо; то, что остается на уровне одних чувств, является «патологическим», если брать определение, которым позже станут пользоваться Кант и Ганслик, — то есть способным одолеть душу и оттого нежелательным, так как следствиями в этом случае будут потеря контроля над собой и капитуляция (вольная или невольная) перед властью звука. Платон, осознавая данную опасность, ограничил применение музыки своего рода терапев-

---

14. Antonio Minturno, *De poeta* (Venice: Franciscus Rampazetus, 1559), 91: “Doctrina autem, ac sapientia illa, quae a fonte Orpheo ad Pythagoram, ac deinceps ad Platonem permanavit, mundum musica ratione constituit.”
15. О важности числа в музыкальных сочинениях того времени см.: Reinhard Strohm, “*De plus en plus*: Number, Binchois, and Ockeghem” в: *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, ed. Suzannah Clark and Elizabeth Eva Leach (Woodbridge, UK: Boydell Press, 2005), 160–73.
16. Боэций А. М. С. Основы музыки. С. 11.

тической сферой, назначив ей быть средством восстановления порядка в мятущейся душе:

> Гармония же, заключающая в себе движения, родственные вращениям нашей души, даруется музами тому, кто обращается с ними разумно, не для бесцельного наслаждения, — которому служит, кажется, теперь, — а в качестве пособницы, приводящей в порядок и в согласие с собой расстроенное круговращение нашей души. Также и ритм дан ими как средство против того нестройного и неудовлетворенного состояния духа, которому мы во многих случаях подпадаем[17].

Музыка, используемая для «бесцельных наслаждений», таким образом, сбивает душу с положенного пути и уводит ее туда, куда она ни по какой иной причине не может — и не должна — попадать. Миф об Орфее подтверждает это буквально: тот, кто спустился в подземное царство, чтобы вернуть свою мертвую невесту, использовал музыку ради собственного наслаждения, нарушив тем все законы природы. Тот факт, что для всех участников эта история кончилась печально, мог служить (среди прочего) предостережением тем, кто решится употребить музыку недостойным образом. Одиссей поступил мудрее, приказав команде заклеить уши воском и привязать его к мачте: он понимал, что способен сопротивляться пению сирен, лишь держа под контролем спонтанную, естественную, телесную реакцию на него. Таким образом, и эта история — предостережение, хотя она и с более счастливым исходом.

В конце концов, в способности музыки управлять нами есть нечто одновременно привлекательное и тревожащее. Вот что на этот счет говорил в своем эссе «О музыке» («On Musick», 1694) критик и теолог Джереми Кольер (1650–1726):

> Хотя развлечение, доставляемое музыкой, весьма притягательно; хотя она пробуждает душу и выказывает способность порождать страннейшие из удовольствий, — все же препоручать наши страсти милости пения, быть играючи лишенными разума и рассудительности скрипкой, вверить наше мужество *барабану*, а нашу веру *орга́ну*, — признак того, что мы не так уж хороши, как могли бы быть. Если бы мы в состоянии были защитить себя от прелестей звуков, или же способны были получать удовлетворение, не подвергая себя опасности, или же умели бы уловлять любой тон одной лишь силой нашего разума, — сколь бы это было более благородным примером власти и совершенства[18].

---

17. Платон. Тимей // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. С. 988.
18. Jeremy Collier, “Of Musick,” in Collier, *Essays upon Several Moral Subjects*, 3rd ed. (London: R. Sare & H. Hindmarch, 1698), 24: “Though the Entertainments

«Получать удовлетворение, не подвергая себя опасности»: вот дилемма, с которой задолго до Кольера столкнулся Одиссей. В конечном итоге всякая попытка объяснить власть музыки мотивируется желанием получить контроль над ней, одолеть ее угрозу и побороть все сомнения, говорящие нам о том, что мы не так уж хороши, как могли бы быть.

Покуда пифагорейско-платоновская модель вселенной считалась истинной, мало кто задавался вопросами о причинном механизме эффекта, производимого музыкой. Однако по мере открытия работ Аристотеля во времена позднего Средневековья, в особенности начиная с XIII века, на Западе стали утверждаться новые модели космоса — и музыки. Утерянный трактат Аристотеля о музыке так и не был найден, однако заметки его об этом предмете в других работах не оставляли сомнения в его намерении отнести музыку к сфере естественных наук — то есть к области звука, — а не математики. Он не отбрасывал математическую составляющую музыки полностью, однако проводил четкую границу между математической и акустической гармонией[19].

Успехи эмпирической науки еще более поставили под сомнение пифагорейско-платоновскую модель музыки и космоса. Новые представления о структуре вселенной поддерживались возникающим в то время концептом *scientia media*, то есть областей знания, предметом которых было то, что занимало промежуточное положение между непреложным и случайным. Данный подход создал теоретическую рамку, с помощью которой сделалось возможным примирить воззрения Платона и Аристотеля, а его сторонниками были ведущие философы Средних веков Альберт Великий (ок. 1206–1280) и Фома Аквинский (1225–1274). Аквинат, в частности, признавал дуалистическую природу музыки, ссылаясь на аристотелевские категории формальной причины (арифметические пропорции) и мате-

---

of Musick are very Engaging; though they make a great Discovery of the Soul; and shew it capable of strange Diversities of Pleasure: Yet to have our Passions lye at the Mercy of a little Minstrelsy; to be Fiddled out of our Reason and Sobriety; to have our Courage depend upon a *Drum*, or our Devotions on an *Organ*, is a Sign we are not so great as we might be. If we were proof against the charming of Sounds; or could we have the Satisfaction without the Danger; or raise our Minds to what pitch we pleas'd by the Strength of *Thinking*, it would be a nobler Instance of Power and Perfection". Более позднее, однако целиком сходное описание отвращения к грубой силе музыки без слов можно найти в: Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 83rd letter, в Herder, *Werke*, 10 vols., ed. Martin Bollacher, vol. 7, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, ed. Hans Dietrich Irmscher (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991), 462–66.

19. Аристотель. Вторая аналитика//Аристотель. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. С. 282.

риальной причины (физический звук). Уже в начале XV века, по замечанию Джозефа Даера, «считалось, что физика, а не математика лучше всего способна объяснить феномен музыки»[20]. В XVI столетии астрономические наблюдения и теории Николая Коперника, Кеплера, Галилео Галилея и Тихо Браге, среди прочих, лишили теорию изоморфного резонанса всякого основания. Новые представления о вселенной породили новые концепции сущности музыки, что, в свою очередь, потребовало новых объяснений механизма производимого ею эффекта.

---

20. Joseph Dyer, "The Place of *Musica* in Medieval Classifications of Knowledge," *JM* 24 (2007): 46.

# Часть II
# *Сущность и эффект: 1550–1850*

К середине XVI столетия гуманисты начали ставить под сомнение представление о музыке как о звучащем выражении числа. Обладая ныне большим количеством эмпирических сведений, особенно в области астрономии, они не могли уже принимать на веру пифагорейско-платоновскую модель космоса. Такое положение дел, в свою очередь, потребовало объяснения причин воздействия музыки на человека, не ссылающегося уже отныне на принцип изоморфного резонанса. Даже те, кто по-прежнему полагал сущностью музыки число, имели теперь серьезные основания сомневаться в том, что именно это объясняет производимый ею эффект. Вдобавок все более очевидным становилось то, что пифагорейские числовые соотношения, на которых был основан натуральный строй, не отвечают нуждам современной музыкальной практики. Интервалы, основанные на простых отношениях 2:1, 3:2 и 4:3 — октава, квинта и кварта, — которые успешно применялись в музыке монодического склада, включая и григорианскую монодию, в полифонических сочинениях создавали серьезные трудности, так как интервалы, благозвучные в мелодическом отношении, далеко не всегда образуют консонансные сочетания в гармонии или при одновременном проведении нескольких голосов. Так называемые — и повсеместно распространенные — «несовершенные» консонансы большой и малой терции вызывали особенно серьезные затруднения. Арифметические расчеты, отлично работавшие на бумаге, в практическом приложении порождали неприятный для слуха результат. В старом споре пифагорейцев, на первое место ставивших разум, и аристоксеников, предпочитавших разуму чувства, последние постепенно достигли паритета, а в некоторых кругах и одержали победу[1]. Вере в пифагорейские принципы был нанесен особенно тяжелый удар, когда Винченцо Галилей (конец 1520-х — 1591), отец знаменитого математика и астронома, продемонстрировал, что известный опыт Пифагора с молотками, с помощью которого тот по легенде вычислил соотношения музыкальных интервалов, на деле не мог привести к необходимым результатам[2].

1. См.: Claude V. Palisca, "Aristoxenus Redeemed in the Renaissance," in Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 189–99.
2. См.: Claude V. Palisca, ed. and trans., *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations* (New Haven: Yale University Press, 1989), 163, 183–85. См. также: William Jordan, "Galileo and the Demise of Pythagoreanism," in *Music and Science in the Age of Galileo*, ed. Victor Coelho (Dordrecht: Kluwer Academic, 1992), 129–39;

Фундаментальный принцип наличия связи между числом и звуком до определенной степени сохранился, однако пифагорейско-платоновская идея изоморфного резонанса уступила место более специфичному представлению о музыке как об искусстве звука, воздействующем на человека иными средствами. Сместив число с его прежнего главенствующего места в космологии, философы не могли оставить музыку метафизически осиротевшей, а потому, дабы сохранить ее статус искусства не только лишь для одних чувств, но и для ума, разработали другие модели. В период приблизительно между 1550 и 1850 годами наиболее важными качествами, объясняющими связь между природой и властью музыки, назывались следующие:

- **Выразительность**: при апелляции к выразительности предполагалось, что самым фундаментальным свойством музыки является ее способность отображать или же порождать идеи или эмоции.
- **Форма**: в данном случае считалось, что основой музыки является ее структура.
- **Прекрасное**: сторонники этого критерия полагали, что данное качество является в музыке центральным.
- **Автономия**: здесь на первое место выходило представление о независимости музыки от всех других форм искусства и от мира в целом; и
- **Способность к откровению**: сторонники этого критерия более всего ценили музыку как способ познания, как средство, с помощью которого возможно установить истину.

Набор этих качеств не является исчерпывающим, и сами они далеко не всегда исключают друг друга, однако именно они чаще всего фигурировали в дискуссиях об отношениях между сущностью музыки и производимым ею эффектом. Концептуальная дихотомия «абсолютная музыка — программная музыка», появившаяся в середине XIX века, полностью поменяла условия дискуссии о сущности и эффекте этого вида искусства; однако в предшествующие столетия комментаторы использовали вышеназванные критерии в различных сочетаниях, часто подчеркивая значение одних в ущерб другим, для объяснения того, как природа музыки соотносится с ее властью.

---

и Daniel K. L. Chua, "Vincenzo Galilei, Modernity and the Division of Nature," in *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, ed. Suzannah Clark and Alexander Rehding (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 17–29.

# 3. Выразительность

Идея музыки как искусства выразительности выглядит настолько самоочевидной, что довольно легко упустить условия, лежащие в основании данного представления. Выразительность любого сорта, музыкальная ли, или же какая-либо другая, предполагает различие между тем, что выражается (например, эмоция или идея), и средствами, которыми это выражается (скажем, язык, музыка или же язык и музыка вместе). Теория изоморфного резонанса, предлагая объяснение эффекта, производимого любой музыкой, со словами или же без слов, это различие не учитывала. Античные авторы, однако, были согласны в том, что определенный тип текста в зависимости от ситуации и аудитории подходит только для определенного вида музыки. Платон, например, считал музыку в дорийском ладу подобающей воинам, а музыку в ионийском и лидийском ладах — подходящей для застольных песен[1]. То же самое представление о необходимости подбора соответствующих друг другу музыки и текста характерно для Средних веков. Первым советом на предмет сочинения хорала или песни, данным в начале XII столетия автором, именуемым в различных источниках Иоанном Аффлигемским, Джоном Коттоном или просто Джоном, является рекомендация создавать музыку «сообразно значению слов». Мелодист должен использовать правильные лад и темп и принимать во внимание состав аудитории: песне, сочиненной для молодых людей, надлежит быть «свежей и веселой», в отличие от той, которая написана для стариков и должна поэтому звучать «медленно и рассудительно»[2].

---

1. Платон. Государство//Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. С. 803.
2. John, *De musica*, chapter 18, in *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises*, ed. Claude V. Palisca, trans. Warren Babb (New Haven: Yale University Press, 1978), 137.

## Разделение властей

Именно это требование сообразности слов и музыки отражает концептуальную разницу между властью музыки и властью текста. Хорал в то время понимался по большей части как форма «улучшенной» речи, как способ произносить слова, усиливая как их внятность, так и значение[3]. Теоретически приписать большее значение литургическому тексту, чем мелодии хорала, было делом несложным; но на практике отрицать чисто музыкальную силу мелодии, силу столь значительную, что она способна была оставить в тени и сами слова, было куда труднее.

Страх перед силой музыки, способной победить даже разум, нигде не обнаруживается с такой наглядностью, как в трудах Блаженного Августина, который в знаменитом фрагменте «Исповеди» описывает свою противоречивую реакцию на распевание псалмов в раннехристианской литургии. Он согласен с тем, что, будучи спетыми, слова обретают куда большую силу, чем когда они просто произнесены. Однако же он опасается, что подобная реакция выдает «плотское удовольствие», так как, с его точки зрения, уделять «песням» «более почета, чем следует» является греховным[4]. Не одного его беспокоила способность музыки отвлекать внимание от текста. Он вспоминает, как Афанасий, епископ Александрийский, «заставлял произносить псалмы с такими незначительными модуляциями, что это была скорее декламация, чем пение». Августин считает такой подход не менее проблематичным, поскольку он отбирает у церкви крайне эффективный способ пробуждать в людях религиозное рвение:

> И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою, и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, — и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполнясь благочестия. Когда же со мной случается,

3. За одним из наиболее современных обзоров литературы по этой теме можно обратиться к: Blair Sullivan, *The Classical Analogy between Speech and Music and Its Transmission in Carolingian Music Theory* (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011).
4. Блаженный Августин. Исповедь. М.: Наука, 2013. С. 164.

> что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении, я заслужил наказание и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения[5].

Августин предлагает свой способ бороться с «усладами слуха»: для этого необходимо «несколько отдохнуть», услышав звуки, но затем «встать, когда захочу» (*ut surgam cum volo*), чтобы сосредоточиться на исполняемых словах[6]. Данный подход вменяет слушателю необходимость подчинять чувственные удовольствия рациональности разума. Подобное противопоставление тела и души полностью согласуется с учением христианской церкви, тогда как в пифагорейско-платоновском представлении о сущности музыки и производимом ею эффекте ему нет места. Платон приписывает этический эффект музыки ее особенной природе; для него слушание музыки — процесс в основе своей пассивный. Если какое-то музыкальное сочинение побуждает слушателя вести себя неподобающим образом, то это вина музыки, а не слушателя. Неверный лад, неверный ритм или неверный тембр потенциально обладают способностью вывести душу из равновесия и породить неподходящую или нежелательную реакцию. Способность Пифагора переменить настроение разъяренного юноши, готового совершить поджог и убийство, одним лишь приказанием музыкантам играть в конкретном ладу демонстрирует то, что можно назвать аллопатическим представлением об этической силе музыки: определенный тип музыки может порождать определенную реакцию.

Августин, напротив, ставит под сомнение не природу музыки, временами одолевающей его чувства, но свою реакцию на нее. Другими словами, он пытается бороться не с музыкой, которую слышит, но с тем, каким образом он ее слышит. Он, вне всякого сомнения, имел твердые представления о том, какой тип музыки будет подобающим или неподобающим для исполнения псалмов Давида, и вполне мог бы предписать (или проклясть) определенные типы мелодии в этом случае, чтобы решить свою дилемму. Однако единственный тип музыки, который он прямо отвергает, — это тот, что нравился Афанасию, то есть стиль исполнения, в котором слова произносятся

---

5. Там же. С. 164–165.
6. Блаженный Августин Аврелий. Исповедь. М.: Дар, 2005. С. 365. Saint Augustine, *The Confessions*, ed. Temple Scott, trans. Edward B. Pusey (New York: E. P. Dutton, 1900): “Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant; sed resolvisti et liberasti me. Nunc in sonis quos animant eloquia tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum acquiesco, non quidem ut haeream, sed ut surgam cum volo.”

как «скорее декламация, чем пение». Августин здесь пытается бороться с самими основаниями музыки: мучения и наслаждение ему приносят не определенная мелодия или тип мелодии, а феномен музыки как таковой. Одиссей одержал победу над музыкой сирен с помощью физического ограничения, велев команде привязать себя к мачте; Августин прибегает к умственному эквиваленту подобного ограничения, «связывая» чувственную сторону своего внутреннего «я» с тем, чтобы иметь возможность «подняться» над «усладами слуха».

Подчиняя чувства разуму, Августин проводит четкую границу между словами и музыкой и противопоставляет их друг к другу. Такой подход маркирует возникновение раскола в западном представлении о музыке, в итоге подорвавшего основания прежнего мнения о единстве микро- и макрокосма. С одной стороны, Августин, подобно другим отцам церкви, согласен с существованием паралеллизма музыкальных пропорций и структуры гармоничного космоса. Однако когда от рассуждений об абстрактной природе музыки он переходит к описанию своего личного опыта переживания звучащей музыки, то обнаруживает, что никакая космическая структура не может объяснить его реакции, и понимает, что у музыки есть свои собственные средства выразительности, лежащие вне пределов — и, что важнее, глубже — выразительных возможностей языка. В комментарии к 99 (100) псалму, «Jubilate Domino omnis terra», он замечает, что «тот, кто восклицает, не произносит слов»:

> Скорее, это что-то вроде звуков радости без слов, ибо это глас души, изливающейся в радости и выражающей, насколько она может, чувство, не затрагивающее ощущения. Человек, возвеселившись, переполняется словами, которые нельзя ни произнести, ни понять, и выражает свое состояние, бессловесно восклицая, так что кажется, будто он и в самом деле провозвещает радость собственным голосом, но так, как если бы будучи преисполненным слишком великого счастья, не может объяснить в словах, чему радуется он[7].

К идее «восклицания» как особой формы музыкальной выразительности он возвращается и в другом месте, в своем комментарии к 32 (33) псалму:

---

7. Saint Augustine, *In Psalmum XCIX,* in *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, ed. J.-P. Migne, 221 vols. (Paris: Migne, 1844–55), 37:1272: "Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis: vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest, exprimentis affectum, non sensum comprehendentis. Gaudens homo in exultatione sua, ex verbis quibusdam quae non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quamdam exsultationis sine verbis: ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare quod gaudet."

> Что значит «петь, восклицая»? Это значит — петь, не умея понять или выразить в словах то, что поется в сердце. Ибо поющие, либо во время жатвы, либо в винограднике, или же при каком ином тяжком занятии, поначалу излагая свое веселие словами песни, вскоре, однако, столь переполняются радостию, что не могут выразить ее в словах и обращаются от слогов слов к звукам восклицания. *Jubilus* — это нечто, означающее, что сердце пытается справиться с тем, чего не может выразить. А кому более всего подобает восклицание, как не невыразимому Богу? Ибо тот невыразим, о ком невозможно говорить. И если ты не можешь говорить о Нем, однако же и молчать тебе не должно, то что остается тебе кроме восклицания, так, что сердце твое веселится без слов и великая радость не связана слогами? «...пойте Ему со восклицанием» (Пс. 32:3)[8].

Имеет или нет комментарий Августина отношение к тому, что со временем станет известно как *jubilus* Аллилуйи, — развернутый и часто весьма изощренный мелизм заключительного слога слова «аллилуйя», — ныне является предметом горячих дебатов в сообществе занимающихся хоральным пением ученых, но для нашего разговора это не слишком релевантная полемика: нас интересует категориальное различие между выразительностью пения со словами и без слов. Августин признает свою неспособность объяснить словами эффект, производимый музыкой, и тем как бы предвосхищает, задолго до Вильгельма Генриха Ваккенродера, Людвига Тика и Э. Т. А. Гофмана, топос невыразимости инструментальной музыки[9].

Более поздние труды, в которых уже прямо рассматривается *jubilus* Аллилуйи, тем не менее так или иначе согласны с Августиновой концепцией ликования как формы выражения радости, превосходящей возможности языка. Амалар

---

8. Augustine, *In Psalmum XXXII*, in *Patrologiae cursus completus*, ed. Migne, 36:283: "Quid est in jubilatione canere? Intelligere, verbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, sive in messe, sive in vinea, sive in aliquo opere ferventi, cum coeperint in verbis canticorum exsultare laetitia, veluti impleti tanta laetitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum jubilationis. Jubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista jubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? *Bene cantate ei in jubilatione*."

9. Как указывает в своей книге "Oracular Musicology; or, Faking the Ineffable" *AfMw* 69 (2012): 101–9 Лоуренс Крамер, постмодернистское представление о невыразимости музыки не принимает во внимание долгую традицию эволюции данного воззрения, и, таким образом, в этом случае речь скорее идет об ограниченности языковых средств, нежели непосредственно о музыке.

из Меца (ум. ок. 850) сообщает, что «данная *iubilatio*, которую певцы называют секвенцией, приводит наш разум в такое состояние, когда нет необходимости произносить слова и когда разум обращается к себе одной лишь силой мысли»[10]. Данный образ ссылается на тринадцатую главу Первого послания к Коринфянам апостола Павла, где описывается будущее состояние откровения, в котором мысль будет передаваться без посредства языка и при этом куда яснее, чем языковыми средствами. Гуго Сен-Викторский, писавший в XII веке, сходным образом рассуждает о том, что мелизматические пассажи, которые можно встретить в «Аллилуйе и других немногословных песнопениях, обозначают состояние *jubilus*, каковое случается, когда разум столь полно обращен к Богу и Его невыразимой сладости, что не в состоянии полностью описать чувствуемое»[11]. Практически так же *jubilus* интерпретирует и Аквинат — как невербальное выражение духовной радости[12].

Коротко говоря, идея того, что существенно позднее будет названо «чисто музыкальной» выразительностью, не зависящей от слов — и как минимум в потенции превосходящей их, — была хорошо известна уже средневековым церковным авторам. Разумеется, это не значит, что средневековых композиторов не интересовали проблемы переложения текста на музыку или же идеал возвышения души с помощью искусного сочетания музыки и слов[13]. Однако попытки авторов того времени объяснить производимый музыкой эффект без ссылки на значения исполняемых слов и без обращения к модели изоморфного резонанса маркируют возникновение важнейшего в истории музыкальной эстетики категориального деления.

---

10. Цит. по: Calvin Bower, “From Alleluia to Sequence: Some Definitions of Relations,” in *Western Plainchant in the First Millennium: Studies in the Medieval Liturgy and Its Music*, ed. Sean Gallagher (Aldershot: Ashgate, 2003), 367: «Haec iubilatio, quam cantores sequentiam vocant, illum statum ad mentem nostram ducit, quando non erit necessaria locutio verborum, sed sola cogitatione mens menti monstrabit quod retinet in se.”
11. Hugh of Saint Victor, *De officiis ecclesiasticis*, цит. по: James McKinnon, “The Patristic Jubilus and the Alleluia of the Mass,” in *Cantus Planus: Papers Read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, ed. László Dobszay (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 1990), 70.
12. См.: Hermann-Josef Burbach, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin* (Regensburg: Gustav Bosse, 1966), 120.
13. См.: John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance, and Drama, 1050–1350* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); и Fritz Reckow, “Zwischen Ontologie und Rhetorik: die Idee des *movere animos* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte,” in *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, ed. Walter Haug and Burghart Wachinger (Tübingen: Max Niemeyer, 1991), 145–78.

Трудности определения источника власти музыки с особенной ясностью обнаруживают себя в конце *Musica enchiriadis*, широко известного трактата IX века, посвященного составным элементам музыки в целом и хорала в частности. Автор — по-видимому, монах или священник — придерживается стандартного представления о музыке как о звучащем числе и о ее интервалах как об акустической манифестации арифметических дробей. Изложив необходимые сведения о ладе, мелодии и так далее, автор завершает текст сюжетом об Орфее и Эвридике. Он довольно пространно пересказывает эту историю, интерпретируя ее как аллегорию тщетности попыток понять сущность музыки во всей ее полноте. Имена героев, в согласии с традицией спекулятивной этимологии, отражают их сущностные качества: Аристей, «что можно перевести как *добрый человек*», влюблен в Эвридику, «чье имя означает *проницательность*»[14]. Она — жена Орфея, «чье имя — *oreo phone* — значит *прекрасный голос*». Аристей преследует Эвридику по полю, однако «не может удержать ее». В этот момент ее кусает змея, «по божественной предусмотрительности, так сказать».

> Но когда она вновь властью Орфея — то есть силой самых чарующих звуков песни — восхищена из потаенных мест и нижних пределов и, подобно призраку, возвращается по воздуху в этот мир, то, едва как будто появившись, тотчас исчезает; ибо воистину среди всех тех вещей, которые ныне мы знаем лишь отчасти и которые окружены тайной, в том числе и наш предмет никоим образом не имеет теории, способной дать о нем объяснение[15].

Подобно Августину, автор *Musica enchiriadis* полагает теоретическим основанием музыки число, однако не готов принять идею о том, что это представление может дать исчерпывающее объяснение того, что именно человек в реальности испытывает при встрече со звуком. Он также воспринимает эффект, производимый музыкой, как нечто не поддающееся объяснению через апелляцию к числу. С помощью аллегории, рассказывающей об Орфее (певце), Эвридике (мудрости, «проницательности»: ибо она была укушена змеей) и Аристее (который преследует воплощенное в Эвридике знание), он иллюстрирует идею о том, что попытка понять природу музыки аналогич-

---

14. Согласно версии Вергилия, изложенной в «Георгиках», Аристей как минимум косвенно виноват в смерти Эвридики.
15. Anonymous, *Musica enchiriadis*: “Sed dum rursus per Orpheum, id est per optimum cantilenae sonum, a secretis suis acsi ab inferis evocatur, imaginarie perducitur usque in auras huius vitae dumque videri videtur, amittitur, scilicet quia inter cetera, quae adhuc ex parte et in enigmate cernimus, haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem.”

на намерению понять природу божественного: в этой жизни нам в полной мере недоступно ни то ни другое. Мы можем уяснить в этой жизни многие аспекты музыки — такие как принцип создания мелодии, уместность определенного лада в случае с конкретным текстом и приведение музыкальных интервалов к числовым соотношениям, которые соответствуют консонансу и диссонансу. Также мы можем оценить уместность мелодии по отношению к любому тексту, основываясь на смысле исполняемых слов. И, однако же, существует «куда большее число вещей, сокрытых от нас в силу весьма таинственных причин». В финальной главе автор трактата регулярно переходит от того, что мы можем понять о музыке, к тому, что нам недоступно, и обратно. В одном особенно примечательном фрагменте он соглашается с идеей сообразности музыки и микрокосма и тотчас же ставит под сомнение возможность с помощью этого представления объяснить подлинную природу данного искусства и эффект, производимый им на человеческую душу: «И все же как музыка устанавливает с нашими душами столь тесную связь и союз — даже хотя нам и известно, что мы соединены с музыкой определенным подобием, — мы не имеем возможности объяснить с полной ясностию»[16]. Автор *Musica enchiriadis* заканчивает трактат восхвалением знания, добытого благодаря «прилежным исследованиям древних», и превозносит Боэция за то, что тот «открыл множество восхитительных вещей в теории музыки, ясно показав все необходимое через власть числа». Но этот реверанс в адрес привычной власти числа не может полностью скрыть его неотвязные сомнения относительно способности числа объяснить эффект, производимый музыкой. В финале трактата, как указывает Келвин Боуэр, автор одновременно принимает пифагорейскую традицию в передаче Боэция и сопротивляется ей, в итоге смиряясь с перспективой апостола Павла видеть все «как бы сквозь тусклое стекло». По замечанию Боуэра, автор «явно восхищается математическими доказательствами Боэция, однако находит традицию сведения базовых элементов музыки к числовым отношениям, равно как и саму высокомерную эпистемологическую позицию Боэция, принципиально чуждыми его собственной монашеской духовности»[17].

---

16. Anonymous, *Musica enchiriadis*, ed. and trans. in Bower, "*Adhuc ex parte*," 32: "Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus."
17. Bower, "'*Adhuc ex parte*,'" 43.

Подобные попытки средневековых авторов примирить наследие античной музыкальной теории с современными для них христианскими песнопениями сами по себе вещь достаточно обычная: раннесредневековая теория, как указывает Ричард Крокер, вообще во многом мотивируется старанием рационализовать литургическое пение — то есть функциональный, звучащий репертуар — с помощью теоретического аппарата, унаследованного от поздней Античности[18]. *Musica enchiriadis* отличает от прочих трактатов того времени очевидный скепсис относительно возможности с помощью математики объяснить способность музыки возвышать душу. Его автор пытается рассматривать музыку независимо от исполняемого текста и в конце судя по всему склоняется к мнению, что власть музыки является результатом невыразимого словами духовного ее компонента, каковой факт роднит ее с верой, которая сама по себе превосходит всякое понимание.

Сомнения, артикулированные в *Musica enchiriadis*, тем не менее в течение последующих пятисот лет будут оставаться в целом маргинальной темой. Даже авторы наподобие Иоанна де Грокейо (расцвет ок. 1300) и Иоанна Тинкториса (ок. 1435–1511), в целом разделявшие скепсис Аристотеля относительно представления о том, что гармония сфер порождает физические звуки, приписывали этический эффект музыки числовым соответствиям между микро- и макрокосмом[19]. К середине XVI века, однако, все большее число комментаторов стало ставить под сомнение теорию изоморфного резонанса и искать альтернативные модели объяснения природы музыкальной власти.

## Музыка и язык

С появлением новой идеи о музыке как об искусстве звуковой выразительности возникло и новое представление о том, что лежит в ее основе. В предисловии к своему переводу трак-

18. Richard L. Crocker, "*Musica rhythmica* and *Musica metrica* in Antique and Medieval Theory," *JMT* 2 (1958): 2.
19. См. выдержки из «Метафизики» Аристотеля в: Barker, *Greek Musical Writings*, 2:32–33, и Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* (Halle: Niemeyer, 1905), 153–54. За более подробным описанием дискуссий на эту тему, ведшихся вокруг представления о консонансе около 1300 года, можно обратиться к Frank Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie: Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der "musica sonora" um 1300* (Stuttgart: Franz Steiner, 2000).

тата Псевдо-Плутарха «О музыке», опубликованного в Брешии в 1507 году, Карло Вальгулио предложил принципиально не-математическое объяснение сущности музыки:

> Я полагаю, что нет в мире человека столь нечувствительного, столь косного, чтобы его не трогала песня. Теофраст справедливо пишет в своей второй книге о музыке о том, что сущностью музыки является способность пробуждать движение души, в силу которого та избавляется от зла, внесенного в нее смятением. Если бы музыка не умела перемещать душу туда, куда ей угодно, она, в сущности, стала бы ничем[20].

Контраст с пифагорейско-платоновской идеей музыки просто разительный. Если бы музыка не звучала и не трогала душу, она была бы *ничем*. Здесь уже видно новое воззрение, которое отражает фундаментальную перемену представления о сущности музыки. Внимание Вальгулио занимает реакция души на физический звук, а не резонирование души с якобы соотнесенными структурами музыки и космоса.

Еще одним побудительным мотивом, стоящим за концептуальным пересмотром основ музыки, было программное намерение гуманистов примирить разум и чувства. Авторы того времени, поставив под сомнение механизм, обусловливающий способность легендарных античных музыкантов творить чудеса, уже не видели необходимости начинать свои трактаты о музыке с дискуссий о числе. Звучащая музыка — *musica instrumentalis,* если пользоваться терминологией Боэция, — начала брать верх над *musica mundana* и *musica humana*. Математика продолжала функционировать как метод измерения музыки — ее тонов, интервалов и ритма, — однако никто отныне не полагал как само собой разумеющееся, что ее расчеты определяют сущность музыки, просто потому, что она не могла более объяснить производимый музыкой эффект.

Труд Никола Вичентино «Древняя музыка, приведенная к современной практике» (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Рим, 1555) является одним из самых первых (и значительных) трактатов, где получает отражение новый подход к отношениям музыки и языка. Здесь Вичентино (1511 — ок. 1576), композитор, обучавшийся в Венеции у Адриана Вилларта, отбрасывает стандартное деление музыки на три типа и теорию

20. Carlo Valgulio, "Proem on Plutarch's *Musica* to Titus Pyrrhinus," as translated by Claude V. Palisca in *The Florentine Camerata*, 32. Палиска (там же, 13) считал предисловия Вальгулио одними из самых значительных и известных гуманистических сочинений начала XVI века.

гармонических отношений; вместо этого он начинает с похвалы здравому союзу разума и чувств:

> Весьма разнятся <…> философские воззрения на происхождение и назначение музыки. Хорошо известно, что многие философы открыли множество вещей; однако же поисками своими, расчетами, спорами и постоянным раздором в суждениях они завещали человечеству вместо теории или же практики одни сомнения. Аристоксен, полагавшийся исключительно на чувство, отрицал разум, тогда как пифагорейцы <…> наставляли себя одним лишь разумом, а не чувством. Птолемей был более осмотрителен в том, что ссылался и на разум, и на чувства, и его воззрения и по сей день приносят удовлетворение множеству людей[21].

Эта апелляция к срединному подходу в описании разума и чувств была вовсе не нова: Боэций отстаивал подобную позицию задолго до Вичентино. Однако лишь в середине XVI столетия поиск каузальных связей между тем и другим начался в полной мере. В союзе разума и чувств, утверждал Вичентино, наличие песенного текста вынуждает композиторов отдавать преимущество — то есть разумное начало, — языку. «Музыка, написанная ради слов, не имеет никакой иной цели, кроме как гармонично выразить значение слов, их страсти и их эффекта»[22]. Данная связь музыки с вербальными искусствами поэзии и риторики, по наблюдению Клода Палиска, «была характерна для Ренессанса в той же мере, в которой для Средних веков было естественным связывать музыку с математическими дисциплинами»[23].

Одной из примет все большего желания «гармонично выразить значение слов» было то растущее внимание, которое композиторы, переписчики и издатели середины XVI века уделяли в своих манускриптах и изданиях проблемам соотнесения нотной записи и текста. Тот элемент, к которому прежде от-

---

21. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome: Antonio Barre, 1555), fol. 3r: "Molto varie <…> sono state l'oppinioni de Filosofi intorno all'origine e fine della Musica. Conciosia cosa che molti, molte cose habbino ritrovate, nondimeno cercando; calculando, disputando, e parimente al parere l'uno dell'altr' opponendosi, hanno lasciato à mortali più di dubbio, che di scienza o prattica. Aristosseno, accostandosi solo al senso, negava la ragione, quando per il contrario li Pittagorici si governavano solamente con la ragione, e non per il senso. Ma Tolomeo più sanamente abbraccio il senso, e la ragione insieme, di cui l'oppinione fin' hora è piaciuta à molti."
22. Vicentino, *L'antica musica*, fol. 86r: "La musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, et le passioni, et gil effetti di quelle con l'armonia."
23. Claude V. Palisca, "A Natural New Alliance of the Arts," in Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, 333.

носились достаточно индифферентно, ныне стал предметом особой заботы[24]. Хотя здесь трудно делать какие-либо обобщения — практики варьировались в зависимости от региона, композитора, жанра, переписчика и редактора, — все же довольно несложно разглядеть в письменных источниках все более настоятельное стремление выравнивать определенные слова по определенным нотам с тем, чтобы не отдавать их музыкальную артикуляцию целиком на усмотрение исполнителя. Шестнадцатый век был временем, когда мадригал пользовался наибольшими престижем и популярностью по всей Европе и композиторы соревновались друг с другом — часто используя один и тот же текст, — в том, чтобы продемонстрировать различные способы усилить музыкальными средствами экспрессивную силу поэзии. Сдвиг в сторону речитатива и гомофонической текстуры, наметившийся к концу XVI столетия, сделал вопросы исполнения текста еще более насущными: слова, прежде распределенные между равномерными полифоническими текстурами, ныне могли быть спеты одним голосом на фоне отчетливой басовой партии и гармонии, генерируемой basso continuo[25].

Труд Джозеффо Царлино «Установления гармонии» (*Istitutioni harmoniche*, 1558) обозначил поворотный момент в процессе формирования союза музыки и языка. Царлино (1517–1590) противопоставляет старое представление о музыке как о звучащем выражении числа и новый идеал музыки как искусства выразительности, однако не делает никаких попыток примирить или объединить их. Главный музыкальный теоретик своих дней и высоко ценимый композитор, он занимал престижную должность капельмейстера (*maestro di cappella*) в соборе Святого Марка в Венеции с 1565 года до самой своей смерти; спустя поколение этот пост будет занимать не кто иной, как Клаудио Монтеверди. Царлино посвящает две части своего трактата — составляющие четверть всего объема книги — тому, чтобы возвести математический фундамент музыки. Музыка является «благородной

24. См.: Don Harrán, *Word-Tone Relationships in Musical Thought from Antiquity to the Seventeenth Century* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1986). Уорвик Эдвардс (Warwick Edwards) в своей статье «Text Treatment in Motets around 1500: The Humanistic Fallacy,» напечатанной в: *The Motet around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment?*, ed. Thomas Schmidt-Beste (Turnhout: Brepols, 2012), 113–38, указывает на то, что идея «первичности текста» в музыкальной композиции становится очевидной лишь начиная с 1540-х годов.

25. Basso continuo, генерал-бас, также цифрованный бас — басовый голос многоголосного произведения, записывающийся с цифрами, обозначающими созвучия (интервалы и аккорды), на основании которых исполнитель строит свою партию; теория его сложилась к концу XVI века. — *Прим. пер.*

и точной», так как в основании ее лежит число. Царлино указывает на установленное астрономией постоянство небес — траекторий планет, годичного движения звезд, — как на свидетельство неоспоримости математического знания. Музыка — это гармония, говорит он, а «предметом музыки» является «звучащее число»[26]. Данные, вполне традиционные представления позволяют Царлино перейти к не менее конвенциональным суждениям относительно *musica mundana* и *musica humana*.

В оставшейся части трактата, однако, Царлино берет на вооружение мнение Платона о том, что *мелос* — который он, в соответствии с латынью Фичино, называет *мелодией*, — есть сочетание речи, гармонии и ритма, и в особенности выделяет из этих компонентов первый. «Хотя казалось», объясняет он, «что ни одно из этих слагаемых не должно быть впереди других, тем не менее Платон считает речь главным, а две остальные части подчиненными ей, потому что после того, как осветил целое посредством его частей, он говорит, что гармония и ритм должны следовать за речью. И это верно...»[27]. Царлино признает силу гармонии, однако лишь до определенной степени — ибо музыка, как он уже отмечал в трактате прежде, не может раскрыть свой потенциал полностью без помощи ритма и, превыше всего, текста в форме речи (*oratione*):

> Ибо хотя гармония одна обладает определенной силой воздействия на душу и способна делать ее веселой и печальной и хотя, присоединяя ритм, удваиваются силы, эти обе вещи не могут вызвать ни у кого какой-либо внешней страсти, подобно вышеописанному, так как такую силу они приобретают только от речи, передающей обычаи и нравы[28].

---

26. Царлино Дж. Установления гармонии//Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 613. Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venice: [F. de Franceschi], 1558), 10 (книга 1, глава 5): “musica non è altro che Harmonia.” Ibid., 29 (книга 1, глава 18): “il Sogetto della Musica è il Numero sonoro.”
27. Царлино Дж. Установления гармонии//Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, 339 (книга 4, глава 32): “& pari che in tal compositione l’una di queste cose non sia prima dell’altra; tuttavia avanti le altre parti pone la Oratione, come cosa principale; & le altre due parti, come quelle, che serveno a lei: Percioche dopo che hà manifestato il tutto col mez[z] o delle parti dice, che l’Harmonia, & il Numero debbeno seguitare la Oratione, & non la Oratione il Numero, ne l’Harmonia. Et ciò il dovere.”
28. Там же. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, 339 (книга 2, глава 7): “Percioche se bene l’Harmonia sola hà una certa possanza di dispor l’animo, & di farlo allegro, o mesto; et che dal Numero posto in atto le siano raddoppiate le forze; non sono però potenti queste due cose poste insieme di generare alcuna passione estrinseca in alcun soggetto, al modo detto: conciosia che tal possanza acquistano dalla Oratione, che esprime alcuni costumi.”

Далее Царлино напоминает своему читателю, что «выбор гармонии и ритма» должен подчеркивать не только метрику и ритмику слов, но также и их значение. Композитор обязан стремиться

> по мере возможности сопровождать так каждое слово, чтобы там, где оно содержит резкость, суровость, жестокость, горечь и тому подобные вещи, и гармония была бы соответственная, то есть более суровая и жесткая, однако не оскорбляя при этом слуха»[29].

Ключевая фраза здесь «не оскорбляя при этом слуха» (*di maniera* <…> *che non offendi*). Данный субъективный критерий впоследствии станет одной из центральных тем в войне памфлетов, развернувшейся в первом десятилетии XVII века между болонским теоретиком и композитором Джованни Мария Артузи (ок. 1540—1613) и Клаудио Монтеверди (1567–1643), самым знаменитым композитором своего поколения. Оба соглашались с Царлино в том, что в вокальных произведениях музыке надлежит подчеркивать смысл исполняемых слов; они не сходились во мнении лишь по вопросу о том, до какой степени композитору, преследующему подобную цель, дозволено изменять и даже нарушать общепринятые правила мелодического и контрапунктического письма. *Prima pratica*, если пользоваться терминологией Монтеверди, находилась в рамках правил; *seconda pratica* — «новая» практика — оставляла за собой право нарушать любые правила с тем, чтобы как можно более эффектно подчеркнуть значение текста. Артузи и Монтеверди спорили не столько по поводу правил контрапункта, кодифицированных Царлино, сколько относительно того, как свободно с ними дозволено обращаться. То, что сам Царлино к этому времени стал прочно ассоциироваться с *prima pratica*, является своего рода анахронизмом, так как его трактат появился на свет более чем за сорок лет до нападок Артузи на Монтеверди. Более того, посмертное отнесение его наследия к *prima pratica* затемняло тот факт, что он был одним из первых и наиболее значительных теоретиков, положивших отношения текста и музыки в основу композиционной техники.

Полемика вокруг *seconda pratica* многократно анализировалась в большом количестве источников, и недаром: спор Артузи и Монтеверди затронул основные эстетические и стилистиче-

---

29. Там же. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, 339 (книга 4, глава 32): “Et debbe avertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, & altre cose simili, l’harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura, & aspra; di maniera però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrarà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, & altre cose simili; che l’harmonia sia piena di mestitia.”

ские проблемы, возникшие в поворотный момент музыкальной истории[30]. Артузи возражал против использования Монтеверди некоторых диссонансов и зашел так далеко, что проиллюстрировал свою позицию рядом музыкальных примеров из не опубликованных к тому времени мадригалов последнего. Монтеверди ответил ему коротким комментарием, напечатанным в его «Пятой книге мадригалов» (1605), а затем, куда более развернуто, хотя и не напрямую, — устами своего брата Джулио Чезаре Монтеверди в пространной глоссе к первому комментарию, помещенной в предисловии к сборнику *Scherzi musicali* (1607).

Хотя диспут этот по большей части затрагивал вопросы стиля, разница в воззрениях Артузи и Монтеверди в целом была обусловлена несходством их представлений о природе музыки. Полемика между Рамо и Руссо в XVIII столетии и спор Вагнера с Гансликом в девятнадцатом, как мы увидим, будут следовать той же модели. Монтеверди, Руссо и Вагнер полагали сущностью музыки ее выразительность, неотделимую от средств, которыми она реализуется, тогда как Артузи, Рамо и Ганслик рассматривали сущность музыки куда более узко — в смысле ее материального воплощения. Музыкальные примеры, взятые Артузи из мадригалов Монтеверди, воспроизводят ноты, но не спетые на этих нотах слова. Проблематичным было не само предположение, что музыка и текст должны существовать в тесной координации: оно воспринималось как должное задолго до возникновения *seconda pratica*. Насущным вопросом в начале XVII века был вопрос о том, должны ли требования выразительности положенного на музыку текста подминать под себя то, что более поздние критики назвали «чисто музыкальной выразительностью», то есть, например, правила голосоведения и обращения с диссонансами. Никто из авторов начала XVII века не использует это или смежное с ним понятие, однако одним из парадоксов возникшего в XVI столетии представления о союзе слов и музыки было то, что оно привело к осознанию категориальных различий между этими двумя компонентами, поскольку

30. См. например: Claude V. Palisca, "The Artusi–Monteverdi Controversy," in *The New Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold and Nigel Fortune (London: Faber, 1985), 127–58, republished in Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 54–87; Tim Carter, "Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music," in *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, ed. Nancy Kovaleff Baker and Barbara Russano Hanning (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992), 171–94; Massimo Ossi, *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica* (Chicago: University of Chicago Press, 2003); а также: Karol Berger, "Concepts and Developments in Music Theory," in *European Music, 1520–1640*, ed. James Haar (Woodbridge: Boydell, 2006), 304–28.

подчеркивало возможности, заключенные в одном из них и отсутствующие в другом.

Данное концептуальное переосмысление природы музыки — от числа к языку — позволило ей удержать и во многом усилить свои позиции среди семи свободных искусств. Утратив статус звучащего выражения космической структуры, она отныне, однако, обрела философский престиж через ссылку на рациональность языка. Царлино до некоторой степени объединяет оба эти подхода в «Доказательствах гармоники» (*Dimostrationi harmoniche*, 1571), определяя музыку через аристотелевские категории причин: материальную (звук), формальную (число) и конечную («дабы переменить чувство <...> и вселить в нас различные страсти»)[31]. Он делает различие между определением и описанием и критикует тех, кто — слишком часто, по его мнению, — путает сущностные и акцидентальные признаки музыки. Математика, полагает он, имеет отношение исключительно к формальной причине музыки, а не к ее цели[32]. Это воззрение маркирует возникновение нового представления о музыке, которое большинство более поздних теоретиков полагает как данность: математика по-прежнему считается элементом музыки, но в рамках свободных искусств спутником музыки отныне назначается риторика, одна из дисциплин тривиума. Теоретически музыка продолжает оставаться частью квадривиума как искусство исчисления. В то же время на практике все чаще и чаще ее понимают как искусство языка, конкретнее — как искусство убеждения, — то есть, таким образом, как риторическое искусство.

Применимость риторических подходов к музыке была осознана задолго до этого. Автор *Musica enchiriadis* — тот же самый, который усомнился в способности числа объяснить эффект, производимый музыкой, — начинает свой трактат с указания на то, что буквы, слоги, существительные и глаголы аналогичны «соединению звуков», являющихся «первым основанием хорала». Далее он сравнивает знаки препинания с каденциями и отмечает, что «меньшие части» мелодии являются *cola* и *commata*[33] пения, которыми помечают конец песни»[34]. В XII веке

31. Gioseffo Zarlino, *Dimostrationi harmoniche* (Venice: Francesco dei Franceschi Senese, 1571), 10: "il mutare il senso: <...> & anco di indurre in noi passioni diverse."
32. Zarlino, *Dimostrationi harmoniche*, 11: "il Mathematico <...> dimostra solamente per la cagione formale."
33. Per cola et commata («по колонам и предложениям») — древнеримская практика деления текста на строки по смыслу. — *Прим. пер.*
34. См.: Harold S. Powers, "Language Models and Musical Analysis," *Ethnomusicology* 24 (1980): 49.

Иоанн Аффлигемский сходным образом обратил внимание на формальные параллели между мелодией и языком, сравнив различные знаки пунктуации (колон, запятая, точка) с тем, что мы сейчас называем мелодическими каденциями[35]. Ведущие риторы античности, в свою очередь, побуждали ораторов изучать музыкальные принципы с тем, чтобы развить свое искусство. В «Наставлениях оратору» (*Institutio oratoria*) Квинтилиан сравнивает силу поющего и говорящего голоса, характеризуя музыку как искусство, обладающее способностью возбуждать и успокаивать чувства[36]. Цицерон, в свою очередь, уподобляет произношение идеального оратора исполнению музыканта. «Ведь всякое душевное движение», говорит он, «имеет от природы свое собственное обличье, голос и осанку». Человеческие голоса «настроены, как струны, отзывающиеся на каждое прикосновение высоко или низко, быстро или медленно, громко или тихо», и оратор обязан уметь пользоваться всем диапазоном тонов речи, ее динамикой и тембром[37].

Учение о риторике, которое описывает технические средства убеждения с помощью речи, стало для музыкальных теоретиков Ренессанса богатым источником концепций и терминологии, которые можно было применить *mutatis mutandis* к музыке. Обнаружение и последующая публикация в XV — начале XVI века античных трактатов по риторике заложили основы дальнейших исследований того, каким образом музыка, равно как и слова, влияют на разум и чувства человека[38]. В 1599 году немецкий композитор и теоретик Иоахим Бурмейстер (ок. 1564—1629) в опубликованном им анализе шестиголосного мотета *In me transierunt* Орландо ди Лассо (1530 или 1532—1594) сравнил это музыкальное произведение с речью[39]. Бурмейстер описывает форму моте-

35. См.: John, *De musica*, in Palisca, *Hucbald, Guido, and John on Music*, 116–17.
36. Quintilian, *Institutio oratoria*, 1.10.22–33.
37. Цицерон М. Т. Об ораторе // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972.
38. Об обретении текстов Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана и других см.: George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, 2nd ed. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999). См. также: Blake McDowell Wilson, "*Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theorists," in *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, ed. Thomas J. Mathiesen and Benito V. Rivera (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995), 341–68.
39. Бурмейстер предложил три формы одного и того же анализа в трех публикациях 1599, 1601 и 1606 годов; последний из них, в *Musica poetica* (Rostock: S. Myliander), впоследствии сделался самым известным. Перевод этого трактата см. в: *Musical Poetics*, trans. Benito V. Rivera (New Haven: Yale University Press, 1993). Общее описание риторики Ренессанса и барокко см. в: Claude V. Palisca, "*Ut oratoria musica:* The Rhetorical Basis of Musical Mannerism,"

та согласно структурной модели речи в классической риторике: в ней есть начало, середина и конец, и эти секции соответствуют девяти фразам текста мотета — *exordium* и *epilogue* представляют собой начало и конец, тогда как *confirmatio* является *corpus carminis,* «телом песни». Чтобы продемонстрировать средства, с помощью которых Лассо подчеркивает значение исполняемых слов, Бурмейстер использует риторические фигуры (металепсис, гипотипозис, гипербола и так далее), размечая ими мотет. Позднейшие ученые по-разному относились к особенностям подхода Бурмейстера — и в связи с этим по-разному оценивали его легитимность, — однако для наших целей важным здесь является то, что данный анализ отражает существенную перемену в представлениях о музыке как о форме языка. Бурмейстер еще не называет музыку языком напрямую, однако его аналогический подход, в рамках которого посылки и элементы словесной риторики систематически применяются в адрес музыкального произведения, создает условия появления той метафоры, которая со временем станет дискурсивным фундаментом разговора о музыке, в особенности в XVIII веке.

Почтенная традиция поэтов-музыкантов во многом помогла становлению воззрения на музыку как на искусство риторики. Царлино утверждает тесную связь слов и музыки ссылкой на тот факт, что в античности не существовало принципиальной разницы между поэтом и музыкантом, приводя в пример не только Орфея, но и таких мало сходных между собой персонажей, как Демодок, Амфион, Терпандр, Арион, Гесиод, Пиндар и царь Давид[40]. Переопределение музыки как искусства риторики, а не числа, вновь актуализовало античное знание и практики, однако теперь в восприятии теоретиков Ренессанса фигура Орфея затмила собой Пифагора.

Возрастающее внимание к проблемам музыкальной практики в противовес теории хорошо заметно по тому, как сужается в то время в текстах о музыке значение слова «гармония». В своем трактате «Слово к Каччини об античной музыке и надлежащем пении» (*Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica e' cantar bene*, ок. 1578) Джованни Барди (1534—1612), одна из ключевых фигур кружка, позже сделавшегося известным под названием Флорентийской камераты, сообщает, что «гармония»

---

in Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 282–311; а также в: Patrick McCreless, "Music and Rhetoric," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 847–79.

40. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, 67–70 (book 2, chapter 6).

со времен Пифагора понималась как всеобъемлющая концепция и что Платон полагал, будто «мир был создан ею». Однако Барди предлагает своему читателю «обратиться к конкретному» и более специфическому представлению о гармонии как о звуке и как о «соотношении низких, высоких и срединных [тонов] и слов с ритмом»[41].

Предрасположенность Барди к актуальной практике демонстрирует усиливающуюся в его время тенденцию отдавать предпочтение прикладным вопросам перед теоретическими проблемами. Ключевым же вопросом композиторской практики его времени — имеющим прямое отношение к «конечной причине» Аристотеля и Царлино — был вопрос влияния музыки на слушателя, в силу чего цель композитора постепенно стала совпадать с целью поэта и — в исполнительском аспекте — оратора. Барди настоятельно советует композитору уподобиться поэту-музыканту прошлого,

> стремясь превыше всего хорошо составлять куплеты и делать слова понятными, не давая увлечь себя контрапункту подобно тому, как худого пловца увлекает течением, когда он еще не достиг другого берега реки, как намеревался. Следует помнить, что как душа благороднее тела, так и текст благороднее контрапункта и как разуму назначено управлять телом, так и контрапункт должен быть подчинен правилам текста. Не нашли бы разве вы смешным, когда б на площади увидели слугу, за которым бредет хозяин, подчиняясь его повелениям, или же ребенка, который дает указания своему родителю или наставнику?[42]

Сравнение Барди слов с душой, а контрапункта с телом отражает подлинную революцию в эстетике. До того времени число (слышимое в музыке, или, в нашем случае, контрапункте), согласно общему мнению, всегда главенствовало по причине сво-

---

41. Giovanni de' Bardi, *Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica*, trans. by Claude Palisca as "Discourse Addressed to Giulio Caccini, Called the Roman, on Ancient Music and Good Singing," in Palisca, ed. and trans., *Florentine Camerata*, 93: "Ma venghiamo al particolare <...> è adunque l'Armonia proportione di grave, d'acuto, e di mezano; e di parole con ritmo."

42. Bardi, *Discorso* <...> *sopra la musica antica*, trans. Palisca, 115: "Però componendo sopra tutto v'ingegnerete che il verso ben regolato, e la parola quanto più si possa ben intesa sia, no lasciando traviarvi dal contrapunto quasi cattivo notatore che dalla corrente trasportar si lasci, ne arrivi oltre al fiume, la ove eglli proposto s'haveva, tenendo per costante che così come l'anima del corpo è più nobile, altresì le parole più nobili del contrapunto sono, e come il corpo dall'anima regolato esser debbe, così il contrapunto dalle parole dee prender norma: Hor no vi parebbe egli cosa ridicola s'andando in piazza vedeste 'l servo del suo Signore esser seguito, e ad esso commandare: o fanciullo che al Padre, o pedagogo suo ammaestramento dar volesse?»

ей неизменности: оно было идеалом, по отношению к которому музыка была всего лишь одним из его воспринимаемых проявлений. Барди, однако, практически не уделяет внимания суждениям о сущности музыки или же идеалу, стоящему за этим представлением; его по большей части занимает актуальная практика и реализация. Он не оспаривает важности концепта гармонии, упорядочивающей космос, однако обращает внимание читателя на то, что сам он под гармонией понимает только звук.

Винченцо Галилей, протеже Барди, спустя несколько лет развивал ту же идею, утверждая, что различный эффект, производимый «древней» и «современной» музыкой, связан с проблемой понятности и доступности текста[43]. В написанном им диалоге «Барди» протагонист сообщает, что недостатком современной музыки является ее неспособность следовать риторическим практикам античности и излагать словесное содержание ясным и трогающим душу образом: в поддержку его мнения Галилей цитирует Исократа и Коракса, двух видных риторов Древней Греции. Цель античной музыки состояла в том, чтобы «привести других, используя необходимые средства, в то же самое состояние, в котором находишься и ты», в то время как единственной задачей современной музыки является «ублажение слуха»[44]. Правила «современных контрапунктистов, понимаемые как непреложные законы» — Галилей почти наверняка подразумевает здесь Царлино, своего прежнего учителя, — «прямо противоположны совершенству наилучших и подлинных мелодий и песен», так как «контрапунктисты нашего времени» исповедуют притворную манерность (*maniere d'artificio*), являющуюся «не только неодолимым препятствием, но и наихудшим способом выражать идеи и пробуждать в слушателе чувства»[45].

«Барди» в диалоге Галилея указывает на то, что правила контрапункта «делают гармонию разнообразной и полной», и более ничего, а это «мало — если и вообще — подходит речи

43. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica, et della moderna* (Florence: Giorgio Mareschotti, 1581). Палиска полагает текст Галилея «безусловно, наиболее влиятельным трактатом конца XVI столетия»; см. его издание и перевод: *Dialogue on Ancient and Modern Music* (New Haven: Yale University Press, 2003), xvii; в свою очередь, Кэрол Бергер ("Concepts and Developments in Music Theory," 311) называет трактат «основным теоретическим манифестом камераты».

44. Galilei, *Dialogo*, 89: "non altro il fine di questo che il diletto dell'udito, & di quella il condurre altrui per quel mezzo nella medesima affettione di se stesso."

45. Galilei, *Dialogo*, 81; 87: "l'un & l'altre delle qalli, all'espressione de concetti per imprimer gli affetti nell'uditore, non solo sono di sommo impedimento, ma pessimo veleno." Translations from *Dialogue*, 201, 216–17.

поэта или оратора». Он выдвигает оригинальный, хотя и малоправдоподобный тезис о том, что правила контрапункта были выработаны в античные времена для «примитивно звучащих искусственных духовых и струнных инструментов», а не для воспроизведения текста и выражаемых в нем идей[46]. Хотя теория эта и сомнительна, она отражает еще одно концептуальное деление, значение которого со временем станет возрастать все больше: а именно неравенство выразительных возможностей инструментальной и вокальной музыки.

К концу XVI столетия авторы уже находили недостаточным просто повторять античные свидетельства о чудодейственном эффекте, производимом музыкой: теперь они полагали необходимым обозначить средства, с помощью которых такой эффект может быть достигнут. Некоторые, подобно Никола Вичентино, экспериментировали с экстремальной хроматизацией материала, намереваясь воссоздать хроматические и энармонические роды мелоса древнегреческой музыки. Цель опытов была не просто антикварной — скорее, как полагает Кэрол Бергер, они были частью более общего процесса, в рамках которого композиторы пытались усилить эмоциональную выразительность музыки[47]. Около 1600 года разделяемым всеми теоретиками консенсусом было представление о том, что чудодейственная власть греческой музыки объясняется ее способностью подчеркивать значение и аффективную силу исполняемого текста. Появившийся тогда новый жанр, который впоследствии станет называться оперой, был результатом попыток воссоздать особенности постановки древнегреческой драмы и производимый ею эффект. Данный процесс требовал нового подхода к написанию вокальной музыки, с тем чтобы удовлетворить запрос на сольное пение (дабы героя на сцене мог воплощать один певец), что, в свою очередь, дало бы возможность слушателю понимать исполняемый текст, не блуждая в чаще контрапункта. Композиторы и певцы горели желанием продемонстрировать возможности нового стиля в драматических постановках, и роль Орфея оказалась для этого наиболее подходящей. Мифическая фигура музыканта присутствует в нескольких ранних сценических работах такого рода: в «Эвридике» Якопо Пери (1600), «Эвридике» Джулио Каччини (1602) и в самом известном из всех сочи-

46. Galilei, *Dialogo*, 85: "Imperò che elle sono atte non ad altro, che à fare il concento vario & pieno, la qual cosa non sempre anzi mai, conviene all'espressione di qual sia concetto de Poeta & dell'Oratore." Ibid., "per il semplice suono degli artifitiali strumenti & di fiato & di corde."

47. Karol Berger, *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th-Century Italy* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1980), 121.

нений Монтеверди «Орфей» (1607)[48]. В предисловии к своему сборнику гомофонических пьес *Le nuove musiche* (1602) Каччини (1551–1618) с гордостью обращает внимание читателя на свое членство в камерате Барди и благодарит «просвещенных господ» этого кружка за то, что те подвигли его

> самым вразумительным увещеванием <...> ценить не тот сорт музыки, который, мешая ясному пониманию слов, уничтожает и форму, и содержание <...> но такой, который сообразуется с манерой, столь ценимой Платоном и другими философами (постановившими, что музыка есть речь, за которой следуют ритм и тон), с тою целью, чтобы она достигала разума человеческого и производила чудесные эффекты, некогда восхищавшие многих великих авторов[49].

В послесловии к своей Пятой книге мадригалов (1605) Монтеверди сходным образом подчеркивает роль разума в его «современной манере сочинения» и обещает предоставить такое объяснение ее, которое удовлетворит и ум, и чувства. Он так и не исполнил обещания, однако ход его мыслей очевиден. Язык — тот текст, который Артузи опустил, критикуя манеру обращения Монтеверди с диссонансами, — создал мост, связующий разум со слухом. То, что так долго отсутствовало в описаниях деяний Орфея — слова, которые он пел, — ныне стало ключом к пониманию чудодейственного эффекта, производимого музыкой.

## Музыка как язык

В рамках нового представления о музыкальной выразительности, где в центре внимания находился язык, престиж инструментальной музыки был невысок: в сравнении с вокальной

---

48. В книге F. W. Sternfeld, *The Birth of Opera* (Oxford: Clarendon Press, 1993) приведена таблица, в которой можно найти свыше двадцати музыкальных постановок (включая балеты и маски) между 1599 и 1698 годом, написанных на сюжет мифа об Орфее. За еще более подробным списком можно обратиться к: Reinhard Kapp, "Orpheus Settings," in *Talismane: Festschrift Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag*, ed. Sigrun Anselm and Caroline Neubaur (Basel: Stroemfeld, 1998), 425–57.
49. Giulio Caccini, предисловие ("Ai lettori") к его *Le nuove musiche* (Venice: I. Marescotti, 1602): "Questi intendissimi gentilhuomini m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto, et il verso <...> ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone, et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella, e 'l rithmo, et il suono per ultimo, e non per il contrario, à volere, che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori."

музыкой она рассматривалась как низкая форма. Винченцо Галилей, в частности, с пренебрежением говорил об искусственной природе инструментов и создаваемой ими музыки:

> Цель нынешних исполнителей состоит в том, чтобы <…> ублажать чувство слуха разнообразными консонансами, как если бы эта способность щекотать ухо, которую нельзя подлинно считать наслаждением, содержалась в обычном вогнутом куске дерева, на котором натянуты четыре, шесть или более кишок грубого животного, настроенные сообразно природе гармонических чисел, или же в сходном числе тростин или трубок, выделанных из дерева, металла или же какого иного материала в пропорциональных и надлежащих размерах, в которых циркулируют небольшие спирали воздуха, когда их касается или ударяет грубая и необученная рука какого-нибудь неотесанного болвана. Оставим же подобным инструментам их цель приносить наслаждение разнообразными аккордами, ибо, лишенные чувства, побуждения, интеллекта, речи, ораторской способности, разума и души, они более ни на что не способны. Но люди, наделенные природой всеми своими прекрасными, благородным и совершенными органами, стараются с их помощью не только лишь ублажать, но, в подражание добрым древним, также и приносить пользу, ибо обладают для того средствами и если станут поступать иначе, то будут грешить против природы и божественной власти[50].

Опасения относительно этической природы инструментальной музыки высказывались еще в античности. Посреди пространного обсуждения музыки в «Законах» Платона один из собеседников указывает, что «когда ритм и гармония лишены слов, бывает очень трудно распознать их замысел и к какому из достойных внимания родов относится это подражание. Необходимо, впрочем, заметить, что, насколько подобного рода искусство пригодно для скорой, без запинки ходьбы и для изо-

---

50. Galileo, *Dialogo*, 86: “che se il fine de moderni parttici è <…> il dilettare con la diversità delle consonanze il senso dell’udito, & se tal proprietà di solleticarlo, che si può ne anco con verita chiamare diletto altramente, l’ha un semplice pezzo di legno concavo, sopra il quale siano tese quattro, sei, ò piu corde d’intestini di bruto animale ò d’altro; disposte secondo la natura degli harmonici numeri; overamente una tal quantità di canne naturali, ò pure artifitiosamente fatte di legno, di metallo, ò d’altro; divise in proportionate & convenienti misure, dentro le quali spiri qualche poco d’aria, mentre che elle sono poscia tocche & percosse da rozza & indotta mano di qual si voglia vile & idiota huomo; lascisi questo fine del dilettare con la diversità de loro accordi ad essi strumenti; perche sendo privi di senso, di moto, d’intelletto, di parlare, di discorso, di ragione, & d’anima; non sono di piu oltre capaci: ma gli huomini che sono dalla natura stati dotati di tutte queste belle nobili, & eccellenti parti, cerchino col mezzo di esse non solo di dilettare, ma come imitatori de buoni antichi, di giovare insieme, poiche acciò sono atti; perche altramente facendo, fanno contro la natura, che è ministra di Dio.”

бражения звериного крика, настолько же оно, пользующееся игрой на флейте и на кифаре независимо от пляски и пения, исполнено немалой грубости. Без того и другого игра на флейте и на кифаре становится чем-то в высшей степени безвкусным и достойным лишь фокусника»[51]. Ранняя церковь, со своей стороны, к инструментальной музыке относилась весьма амбивалентно. Хотя дозволение ее встречается во многих библейских фрагментах, в особенности в Псалтири, во многих случаях на нее смотрели с подозрением по той причине, что она способна возбуждать наслаждение без того, чтобы возвышать душу. Святой Иероним (ок. 347—420) в письме девушке-христианке относительно ее образования заверяет ту, что ей не нужно ничего знать ни об инструментах, ни о порождаемой ими музыке[52]. Значительно позднее Фома Аквинский, одобрявший пение на церковных службах, точно так же счел неподобающим использование музыкальных инструментов на том основании, что они «скорее подвигают душу к удовольствию, чем создают в ней доброе расположение»[53].

У защитников инструментальной музыки не было аргументов для того, чтобы постулировать ее равенство с вокальной музыкой; в лучшем случае они могли говорить лишь о подобии. Сильвестро ди Ганасси в своем учебнике *Fontegara* (1535), предназначенном для музыкантов-любителей, которые хотели обучиться игре на блокфлейте, настоятельно предлагает исполнителям имитировать голос и дает советы о том, как достичь подобного эффекта, варьируя силу выдоха и формируя нужный тон с помощью изощренной аппликатуры. Умелые исполнители, как он слышал, способны заставить аудиторию «разбирать слова в своей музыке, и можно сказать, что в случае с нашим инструментом отсутствует лишь форма тела человека, так же, как про хорошую картину говорят, что в ней нет лишь дыхания»[54].

В целом, однако, современники Ганасси неохотно признавали за репертуаром, не связанным с языком, способность к выразительности, отчасти оттого, что в противном случае им бы

---

51. Платон. Законы//Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. С. 1066.
52. См.: Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology* (Princeton: Princeton University Press, 1970), 272–73.
53. Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-II. Вопросы 47–122. Киев: Никацентр, 2013. С. 523.
54. Silvestro Ganassi, *Opera intitolata Fontegara* (Venice: n.p., 1535; reprint, Bologna: Forni, 1969), ненумерованная страница в главе 1: "& audito da altri sonatori farsi intendere con il suo sonar le parole di essa cosa che si poteva ben dire a quello instrumento non mancarli altro che la forma dil corpo humano si come si dice ala pintura ben fatta non mancarli solum il fiato."

опять пришлось обратиться к традиционным теориям числа. В центре полемики по поводу *seconda pratica* в начале XVII века были проблемы обращения с текстом, а не вопросы стиля как такового: слова, положенные на музыку, могли оправдать любой стиль, старый или новый. В случае музыки, написанной заведомо и исключительно для инструментов, какой-либо текст, который мог бы оправдать (или воспретить) движение мелодии или же голосов, не следующее стандартной практике, отсутствовал. С тех пор как в первые десятилетия XVII века монодия, речитатив и basso continuo стали обычным явлением, необходимость теоретического обоснования *seconda pratica* быстро исчезла: трактат, обещанный Монтеверди в Пятой книге мадригалов (а также в глоссе к этому тексту, написанной двумя годами позже его братом), так никогда и не появился на свет. В итоге к 20-м годам XVII века споры по поводу старых и новых стилей в целом прекратились[55]. Тем не менее немногочисленность эстетических комментариев того времени относительно инструментальной музыки озадачивает, особенно с учетом резкого увеличения количества тогда же написанных и опубликованных сочинений только для инструментов. Композиционный стиль инструментальной музыки в то время приобрел крайне характерный облик, и очевидно, что для этого репертуара существовал широкий рынок[56].

С точки зрения ряда комментаторов, однако, отсутствие в инструментальной музыке слов шло ей во благо. Галилео Галилей (1564–1642), в отличие от отца, который жаловался на искусственную природу инструментов, восхищался их способностью отражать и пробуждать страсти именно в силу их искусственности. В частном письме, написанном в 1612 году, он указывал на то, что скульптура приближается к оригиналу куда больше, чем живопись, в силу своей трехмерности, однако это совершенно не говорит о том, что в ней больше искусства, ибо

> чем более средства, которыми нечто имитируется, удалены от свойств того, что имитируется, тем большим чудом является подражание. В древние времена актеры, способные рассказать

55. См.: Andrew Dell'Antonio, *Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas, 1621–35* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997), 291–93.

56. Чтобы оценить масштаб роста количества инструментальных сочинений того времени, можно обратиться к списку, приведенному в: Warwick Edwards, "Sources of Instrumental Ensemble Music," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie (London and New York: Macmillan, 2001), который оканчивается 1630 годом.

> в трагедии или комедии целую историю посредством движений и жестов, ценились более, чем те, кто выражал ее изустно (*viva voce*), ибо первые использовали средства совсем иные и способ отображения достаточно отдаленный от того, что отображалось. Разве не больше станем мы восхищаться музыкантом, который пробуждает в нас сочувствие к любовнику, изображая его печали и страсти пением, нежели таким, который делал бы это воздыханиями? И так происходит оттого, что песня — это посредник не просто иной, но и прямо противоположный [естественному] выражению страдания, в то время как слезы и воздыхания весьма ему подобны. И мы еще более будем им восхищаться, если он станет способен делать это беззвучно [sic], с помощью одного лишь инструмента, через диссонансы и страстные музыкальные акценты; ибо неодушевленные струны [сами по себе] куда менее способны будить потаенные страсти в нашей душе, нежели голос, который рассказывает о них[57].

Хотя и представляя мнение меньшинства в этом случае (как и во многих других), Галилей здесь предвосхищает подход, со временем делавшийся все более распространенным. Способность инструментальной музыки предполагать, а не утверждать в конечном итоге станет центральной темой эстетики ранних романтиков. Впрочем, приметы подобного подхода встречаются даже в XVII столетии. Едва ли можно считать совпадением то, что, как указывает Эндрю делл'Антонио, «наиболее невыразимая часть мессы, Возношение Святых Даров, во времена итальянского *seicento* сопровождалась не мотетом, а инструментальной токкатой или же сонатой»[58].

Идея того, что инструментальная музыка по самой своей природе является низшей формой по сравнению с музыкой вокальной, однако, была общепринятой до начала XIX века; лишь в это время существенное число критиков и философов начало отстаивать точку зрения, согласно которой освобожденная

---

57. Галилео Галилей, письмо от 26 июня 1612 года к Лодовико Чиголи, в: Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts* (The Hague: Nijhoff, 1954), 33–34: "perciocchè quanto più i mezzi, co' quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa. Era anticamente molto più stimata quella sorta d'istrioni che co' movimenti soli e co' cenni sapevano recitare una intera storia o favola, che quelli che con la viva voce l'esprimevano in tragedia o in commedia, per usar quelli un mezzo diversissimo et un modo di rappresentare in tutto differente dalle azioni rappresentate. Non ammireremmo noi un musico, il quale cantando e rappresentandoci le querele e le passioni d'un amante ci muovesse a compassionarlo, molto più che se piangendo ciò facesse? e questo, per essere il canto un mezzo non solo diverso, ma contrario ad esprimere i dolori, e la lagrime et il pianto similissimo. E molto più l'ammireremmo, se tacendo, col solo strumento, con crudezze et accenti patetici musicali, ciò facesse, per esser le inanimate corde meno atte a risvegliare gli affetti occulti dell'anima nostra, che la voce raccontandole."
58. Dell'Antonio, *Syntax, Form and Genre*, 301.

от ограничений, налагаемых языком и необходимостью репрезентации, инструментальная музыка на деле представляет собой высшую форму выразительности. К тому времени проблематика инструментальной музыки сделалась центральной темой дебатов о сущности этого вида искусства, чему способствовало и новое воззрение на музыку, согласно которому она (впервые понимаемая как музыка инструментальная) сама по себе является языком, способным дать голос эмоциям, притом средствами, которые обычному языку недоступны.

Такое представление о музыке как о «языке сердца», или же «языке чувств», стало возможным не только в силу перемены воззрений на саму музыку, но и на язык в целом. Основным тезисом этих дебатов было различие между универсальными и произвольными знаками[59]. Связь между большинством слов и идеями или объектами, которые они обозначают, была признана произвольной: слово, обозначающее собаку, например, звучит в разных языках по-разному (*chien* по-фрацузски, *Hund* по-немецки и так далее), в то время как невербальные звуки, обозначающие эмоции, считались более естественными и оттого универсальными[60]. Еще в 1629 году Рене Декарт сообщил об этом иезуиту и энциклопедисту Марену Мерсенну, утверждая, что неартикулированные возглашения страсти снимают различия между языками и, таким образом, конституируют свой собственный универсальный язык. Мерсенн в связи с этим пришел к заключению, что наиболее близким к «естественному» языку является язык музыки, не зависящий от слов[61]. Как бы зеркально отражая логику рассуждения Цицерона и Квинтилиана, Мерсенн настоятельно советовал музыкантам учиться «гармоничному искусству оратора, который должен знать все степени, ритмы, фигуры и надлежащие акценты с тем чтобы возбуждать

59. Краткий обзор этих дебатов дан в: Nicholas Hudson, "Theories of Language," in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 4, *The Eighteenth Century*, ed. H. B. Nisbet and Claude Rawson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 335–48. См. также: Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); и Andrew Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), chapter 2, "Music, Language, and the Origins of Modernity."

60. См., напр.: Moses Mendelssohn, "Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" (1757), in Mendelssohn, *Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik*, 2 vols., ed. Moritz Brasch (Leipzig: Leopold Voss, 1880), 2:163; и Johann Jakob Engel, *Ueber die musikalische Malerey* (Berlin: Christian Friedrich Voss und Sohn, 1780), 6–7.

61. Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, 3 vols. (Paris, 1636–37; reprint, Paris: CNRS, 1963), 2:12–13, 69–70. См.: Dean T. Mace, "Marin Mersenne on Music and Language," *JMT* 14 (1970): 15.

в своей аудитории любое чувство». Композитор, в свою очередь, должен уметь «имитировать любые формы речи со всеми нужными фразами, делениями и периодами и использовать все типы фигур и гармонических украшений, как это делает оратор, с тем чтобы искусство сочинения мелодии ни в чем не уступало риторике»[62]. Однако Мерсенн остерегся называть музыку особенным языком и в итоге прибег к традиционному описанию песни как «не более чем речи, украшенной и возвышенной прекрасной гармонией». С точки зрения Мерсенна язык оставался основным фактором, обусловливающим влияние музыки, даже несмотря на то, что его занимала как математическая, так и эмоциональная сторона этого искусства.

Последующие авторы — в первую очередь Джон Локк (1632–1704), Джамбаттиста Вико (1668–1744), Жан-Батист Дюбо (1670–1742), Жан-Жак Руссо (1712–1778), Этьенн Бонно де Кондильяк (1715–1780), Моисей Мендельсон (1729–1786) и Мишель Поль Ги де Шабанон (1730–1792) — каждый по-своему развивали идею музыки как языка. В своем знаменитом труде «Критические размышления о поэзии и живописи» (*Réfléxions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) Дюбо утверждал, что музыкант имитирует «тона, акценты, вздохи, интонации голоса, — говоря кратко, любой звук, который сама природа использует, чтобы выразить свои чувства и страсти». Музыкальные звуки, таким образом, представляют собой «знаки страсти, установленные природой, из которой они черпают свою энергию, будучи заменой членораздельных слов, произвольных знаков страсти». Слова получают свое значение благодаря человеческим институциям и, таким образом, не являются универсально понятными[63]. Руссо подчеркивал разницу между устным и письменным языками, настаивая

62. Mersenne, *Harmonie universelle*, 2:365: "qui doivent en quelque façon imiter les Harangues, afin d'avoir des membres, des parties, & des periodes, & d'user de toutes sortes de figures & de passages harmoniques, comme l'Orateur & que l'Art de composer des Airs, & le Contrepoint ne cede rien a la Retorique." Translation by David Allen Duncan, "Persuading the Affections: Rhetorical Theory and Mersenne's Advice to Harmonic Orators," in *French Musical Thought, 1600–1800*, ed. Georgia Cowart (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1989), 153. См. также: Penelope Gouk, "Music and the Sciences," in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, ed. Tim Carter and John Butt (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 145.

63. Jean Baptise Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vols. (Paris: Jean Mariette, 1719), 1:634–35: "Le Musicien imite les tons, les accens, les soûpirs, les infléxions de voix, enfin tous ces sons, a l'aide desquels la nature même exprime ses sentimens & ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déja exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, instituez par la nature dont ils ont reçû leur énergie, au lieu que les mots articulez ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulez ne tirent

на том, что идеи лучше всего выражать на письме, а чувства — искусством речи:

> Когда мы пишем, нам приходится брать все слова в их общем значении, говорящий же изменяет их с помощью интонации и определяет значения произвольно; он менее стеснен ясностью, и потому речь его более энергична <...> Когда говорят «как по писаному», то не говорят, а читают[64].

Так же, как и Вико до него, Руссо полагал, что речь произошла от песни, изначального источника всех слышимых форм выражения. Музыка была первым человеческим языком, способным без слов выражать согласие, несогласие, нежность, гнев и множество других эмоций. Когда человек отпал от благодати, вербальный язык сменил довербальные, «музыкальные» звуки, организованные в куда более совершенную, однако не настолько очевидную систему. Оригинальная музыка, хотя и «невнятная», если пользоваться определением Руссо, была «оживленной, пылкой, страстной» и обладала «в сотни раз большей энергией, нежели речь», в то время как речь, став постепенно более точной, столько же потеряла в выразительности[65].

Наиболее яркий комментарии Руссо по поводу инструментальной музыки содержится, как ни странно, в статье «Опера» из его «Музыкального словаря» (*Dictionnaire de musique,* 1768). В какой-то неопределенный момент ранней истории этого жанра, говорит Руссо, композиторы начали понимать, что музыка, не зависящая от какого-либо текста, «может трогать сердца», превосходя в этом способность слов, которые часто передают идеи «несносно». Мелодия, «по необходимости» отделившаяся от текста, обнаружила «абсолютные и чисто музыкальные красоты; впервые найденная или усовершенствованная гармония сообщила мелодии новые способы нравиться и волновать» слу-

---

leur signification & leur valeur que de l'institution des hommes qui n'ont pû leur donner cours que dans un certain pays."

64. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1. С. 232. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ed. Jean Starobinski (Paris: Gallimard, 1990), 79: "En écrivant on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plait; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force <...> En disant tout comme on l'écriroit on ne fait plus que lire en parlant». Эссе было опубликовано лишь в 1781 году, три года спустя после смерти Руссо, и неясно, когда оно было написано; см.: Thomas, *Music and the Origins of Language*, 83–86.

65. См.: Thomas, *Music and the Origins of Language*; Gary Tomlinson, "Vico's Songs: Detours at the Origins of (Ethno)musicology," *MQ* 83 (1999): 344–77.

шателей, а «размер, освобожденный от уз поэтического ритма, также обрел самостоятельное движение». Музыка, таким образом, сама по себе стала языком, не зависящим от поэзии: «Даже оркестр научился говорить без помощи слов, часто возбуждая не менее пылкие чувства, чем речи актеров»[66].

Иоанн Георг Зульцер в главе «*Gesang*» (где это слово скорее значит «мелодия», чем «песня») своей работы «Общая теория изящных искусств» (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771–74) лаконично суммирует общепринятую в конце XVIII века точку зрения на данный предмет:

> Тона речи — это указующие тона, изначально служившие тому, чтобы пробудить в разуме образ предметов в силу сходности звучания. Ныне это по большей части безразличные звуки или произвольные знаки. Страстные звуки — естественные знаки чувств. Последовательность безразличных звуков характеризует речь, последовательность страстных звуков характеризует мелодию[67].

Таким образом, критики стали воспринимать «невнятность» инструментальной музыки одновременно как ее силу и как слабость: ее эмоциональная мощь делала ее рационально неадекватной, а недостаток ее рациональности делал ее эмоционально всесильной. Здесь опять будет уместна параллель с ораторским искусством. Правила риторики предписывали оратору об-

---

66. Руссо Ж.-Ж. Опера // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. С. 277. Jean-Jacques Rousseau. "Opéra," in *Dictionnaire de musique* (Paris: Veuve Duchesne, 1768), 343–44: «Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la Langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, & que, par conséquent, l'effet de la seule Musique borné jusqu'alors au sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la Poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues & purement musicales: l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir; & la Mesure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle seule. "La Musique <...> eut bien-tôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poésie. La Symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, & souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'Orchestre que de la bouche des Acteurs." Руссо употребляет слово «симфония» в значении любого инструментального сочинения.
67. Johann Georg Sulzer, "Gesang," in Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 vols. (Leipzig: M. G. Weidemanns Erben & Reich, 1771–74), 1:460: "Die Töne der Rede sind zeichnende Töne, die ursprünglich dienten, Vorstellungen von Dingen zu erwe[c]ken, die solche oder ähnliche Töne hören lassen. Itzt sind sie meistens gleichgültige Töne, oder willkührliche Zeichen: die leidenschaftlichen Töne sind natürliche Zeichen der Empfindungen. Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenschaftlicher Töne, den Gesang."

ращаться как к разуму, так и к эмоциям слушателей. Оратор, как определяли это такие авторитетные авторы, как Квинтилиан и Цицерон, и как это затем бессчетное число раз было повторено в учебниках по риторике, должен уметь информировать, удовлетворить и взволновать аудиторию: Цицерон добавляет здесь, что если учить — это обязанность оратора, а доставлять удовольствие — честь (*honorarium*), оказанная слушателю, то умение производить сильное впечатление — необходимость[68]. В ораторском искусстве, однако, способность разбудить страсти было средством достижения высшей цели — повести за собой, научить, проинформировать, — а не самой целью. В вокальной музыке наличие высшей цели делал самоочевидным исполняемый текст; таким образом, в случае с инструментальной музыкой вопрос состоял в том, способна ли она на что-то большее, чем простое возбуждение эмоций. Когда в конце XVIII века предполагаемое превосходство языка было поставлено под сомнение, часть критиков стала утверждать, что на деле именно инструментальная музыка может сделаться способом познания истины, формой откровения (см. главу 7). К тому моменту, однако, сторонники инструментальной музыки нащупали точку опоры, рассматривая предмет своего интереса именно как язык в широком значении этого понятия, что в итоге поспособствовало развитию представления о музыкальной автономии (см. главу 6).

Как и прежде, господствовало мнение, что эмоциональную силу музыки следует ограничивать умеренностью. Пробуждать страсти только ради того, чтобы пробуждать страсти, далеко не всегда считалось делом достойным или же особенно изысканным. Шабанон, например, отмечал в 1785 году, что изначальную природную силу музыки легко увидеть, наблюдая эффект, производимый ею на животных, детей и «дикарей»[69]. Реакция на музыку, утверждал он, обусловлена инстинктом, а не разумом. Английский критик Дэниел Уэбб (1718 или 19 — 1798), признавая за музыкой куда большую способность к выразительности по сравнению с языком, заметно тяготился этим заключением:

---

68. Цицерон М. Т. О наилучшем роде ораторов//Иванкина Н. Н. Основы судебного красноречия (риторика для юристов). М.: Юрист, 2007. С. 557. Cicero, *De optimo genere oratorum*, I, 3–4, ed. and trans. H. M. Hubbell (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949), 356: “Optimus est enim orator qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet. Docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium.”

69. Michel Gui de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théatre* (Paris: Pissot, 1785), 45–46.

> В то время как красоты стиха могут служить целям как выразительным, так и описательным, дело обстоит совсем иным образом в случае с музыкой, которая столь изысканна, столь приспособлена природой к тому, чтобы возбуждать страсти, что мы ощущаем боль и разочарование, сознавая, сколь сильно наши ощущения зависят от простых и безыскусных сочетаний звуков или мотивов[70].

Досада Уэбба на несоизмеримость причины («простое <…> сочетание звуков или мотивов») и эффекта («изысканный») наглядно иллюстрирует проблематичность попыток деятелей эпохи Просвещения примирить власть музыки с ее сущностью, а приносимые ею удовольствия — с явным отсутствием концептуального содержания.

В самый разгар теоретических дебатов об отношении слов и музыки, мысли и эмоций композитор и критик Иоганн Маттезон (1681–1764) подошел к рассмотрению экспрессивных возможностей инструментальной музыки с технической стороны, предположив, что музыка — это язык со своими собственными синтаксисом и семантикой. Он соглашался с тем, что числа описывают пропорции музыкальных интервалов, однако горячо отвергал любые предположения о том, что они составляют сущность музыки. Он подчеркивал, что не настолько глуп, чтобы принимать форму вещей за их сущность, кости за плоть[71]. Он насмехался над претензией математики на то, чтобы быть чем-то бóльшим, чем побочная ветвь знания, служанка других наук: «Выбросите прочь служанку (математику) вместе с ее сыном (числом), — требовал он, — ибо счет — это наш раб!»[72] Оттого, что музыка пользуется математикой, утверждал он, вовсе не следует, будто она в долгу у математики более, чем король в долгу у тех, кто добыл золото, пошедшее на его корону. Сами по себе звуки «ни хороши и ни плохи, однако становятся хорошими или плохими в зависимости от того, как их используют», а в случае искусства измерения и счета способ использования всегда один. Теория чисел по отношению к музыкальной практике — то же, что и навигационные карты по отношению к реальному курсу корабля: на карте все можно померить с помощью компаса и линейки, тогда как в море корабль сталкивается с постоян-

70. Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (London: J. Dodsley, 1769), 139–40.
71. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg: Herold, 1739), preface (*Vorrede*), section 6 ("Von der musikalischen Mathematik"), 16–22, 19.
72. Johann Mattheson, *Das forschende Orchestre* (Hamburg: Schillers Wittwe, 1721), 253: "Stoß die Magd (Mathematicam) hinaus mit ihrem Sohn (Numerum). Denn Rechen-Kunst ist (per anagramma) Unser Knecht!" Маттезон использует понятие *Rechen-Kunst* (искусство счета) как анаграмму выражения *unser Knecht* (наш холоп).

ными изменениями курса, скалами и нерегулярными ветрами, и, чтобы с ними справиться, «необходимо нечто большее, нежели простое созерцание». Обращаясь к математике как к одушевленному лицу и прибегая к неологизму, Маттезон объявляет, что «ты, мой благочестивый человек со своей многочисленной математикомпанией (*Mathematicoterie*), более не являешься героем, которым ты, возможно, был в царстве Пифагора!»[73]

Сарказм Маттезона показывает, насколько влиятельным еще в XVIII веке было наследие Пифагора. Маттезон сожалеет, что «несносные, глупые, безвкусные» математические доктрины просуществовали до его дней и все еще не изъяты из учения о гармонии, — это понятие он употребляет исключительно в музыкальном значении как учение о консонансах и диссонансах звучащих интервалов[74]. Маттезон не приписывает никакой метафизической важности тому, что можно продемонстрировать с помощью монохорда, указывая на то, что этот инструмент в рамках учения о гармонии не в состоянии открыть «подлинную музыкальную правду», а может показать лишь «несколько <...> второстепенных истин»[75]. Музыканты, разделяющие пифагорейские идеалы, — не более чем «простодушные, необразованные, холодные, бесчувственные «гармоники» (*Harmonici*), которые не понимают секретов своего ремесла[76].

Маттезон считает музыку не объектом, а практикой, «наукой и искусством разумно располагать искусные и приятные для уха звуки и представлять их столь чарующим образом, чтобы через их эвфонию могла воссиять слава Господа и всех Его добродетелей». Это определение, отмечает он, вбирает в себя «материальную, формальную и конечную причины всей нашей музыкальной системы»[77]. Он ненадолго останавливается на концепциях *musica mundana* (*Welt-Music*) и *musica humana* (*Mensch-Mu-*

---

73. Mattheson, *Das forschende Orchestre*, 253, 277: "Derowegen, mein frommer Mann, numerosissime domine Mathematicotere, du bist lange der Held nicht mehr, der du in der Pythagorischen Regierung hättest seyn können!"
74. Mattheson, *Das forschende Orchestre*, 347. Маттезон употребляет слова *garstig, närrisch* и *abgeschmackt*.
75. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, preface (*Vorrede*), 17: "Das liebe Monochord vermag keine einzige musikalische Wahrheit darzuthun; wo[h] l aber einige harmonikalische von mittelmäßiger Wichtigkeit."
76. Mattheson, *Das forschende Orchestre*, 349: "einfältige, ungeschickte, kahle, Sinn-lose *Harmonici*."
77. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 5: "Musica ist eine Wissenschafft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wo[h]llaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden. In diesen Worten zeigen sich die Materie, die Form und der Endzweck unsrer gantzen Ton-Lehre."

*sic*), однако здесь же объявляет, что темой его трактата является *Werck-Music* — буквально «рабочая музыка»: этим понятием он называет музыку, воспринимаемую органом слуха, «ибо нет ничего в разуме, что прежде не вошло бы туда посредством чувств»[78].

Выразительность — все: «То, что случается [в музыке] без достохвального аффекта, ничего не достигает и ничего не достойно»[79]. Звуки (*Klänge*) для музыки — то же, что слова для речи (*Rede*), а песня — это *Klang-Rede*, «речь в музыкальном звуке», где музыка возвышает значение и эффект исполняемых слов. Инструментальная мелодия, указывает Маттезон, «может избавиться от реальных слов, но не от необходимости воздействия на душу»[80]. Композитору, сочиняющему вокальную музыку, аффект или страсть (*Leidenschaft*) заранее ссужены поэтом; автор инструментальной музыки вынужден иметь дело с куда более сложной задачей: он должен передать определенный воображаемый аффект средствами одной музыки без помощи внешних по отношению к ней стимулов[81].

Анализ Маттезоном арии Бенедетто Марчелло (1668–1739) хорошо иллюстрирует его позицию, так как тот полностью игнорирует текст сочинения[82]. Раскладывая арию на составляющие, он привлекает целый ряд риторических терминов и концепций, к тому времени все более и более ассоциирующихся с музыкой: обращение, диспозиция, развитие, украшение, предложение и тема. Намереваясь показать параллели между структурой вербальной и музыкальной «речи», Маттезон соотносит с частями пьесы шесть частей классического ораторского выступления (*exordium, narratio, propositio*, и так далее)[83]. Его нежелание приводить даже начало положенного на музыку текста

---

78. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 6: "Denn es ist gar nichts im Verstande, was nicht vorher in die Sinne gefallen ist." Об аристотелевских корнях и долгой истории этой формулировки см.: Paul F. Cranefield, "On the Origin of the Phrase 'Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu,'" *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 25 (1970): 77–80.
79. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 146: "Alles was ohne löbliche Affecten geschiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts."
80. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 207: "daß die Spiel-Melodie zwar der eigentlichen Worte, aber nicht der Gemüthsbewegung entbehren kan[n]." О значении понятия *Gemüt* см. с. 217–218.
81. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 127.
82. Маттезон впервые опубликовал свой анализ арии Марчелло в: *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburg: C. Herold, 1737), 127–39, а затем еще раз в: *Der vollkommene Capellmeister*, 235–42. Ария до сих пор не идентифицирована, так как отсутствует среди сохранившихся работ композитора.
83. Более детальное изложение анализа Маттезона и реакции на него критиков см. в: Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), 85–90.

обусловлено тем, что целью его анализа является демонстрация способов взаимодействия между собой музыкальных составляющих арии, а не отношения их к каким-либо словам. Таким образом, в определенном смысле его труд представляет собой первую попытку проанализировать, как создается инструментальная музыка. Подобный анализ, вне всяких сомнений, проводился и прежде на частных уроках, будучи элементом устной традиции, в рамках которой искусство композиции передавалось от мастера к ученику, однако работа Маттезона является первым случаем, когда такого рода инструкция была напечатана. Демонстрируя последовательные трансформации первичной музыкальной идеи пьесы, — *Spiel-Melodie* («инструментальной мелодии»), как он это называет в другом месте, — Маттезон объясняет начинающим композиторам, как сконструировать музыкальное сочинение, используя метафору ораторской речи как концептуальную рамку для презентации чисто музыкальных идей.

Образ музыки как языка является ключевым в работах таких видных фигур второй половины XVIII века, как Иоганн Иоахим Кванц (1697–1773), Карл Филипп Эмануил Бах (1714–1788) и Иоганн Николаус Форкель (1749–1818)[84]. Однако метафора речи предполагает наличие хотя бы какого-то семантического содержания; таким образом, задача расшифровки значения музыкального произведения стала проблемой, попытки решения которой предпринимались на протяжении всего XVIII столетия и позже. Даже Ганслик в своей работе писал, что музыка «есть язык, который мы понимаем, на котором мы говорим, но перевести который мы не в состоянии»[85]. Если музыка — это язык, то что именно она сообщает?

## Мимесис

Мимесис предлагает еще один набор средств для объяснения способности музыки выражать и пробуждать эмоции. Многозначный концепт, мимесис, использовался в искусстве еще с античных времен. Греческое слово *мимесис* чаще всего пере-

84. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: J. F. Voss, 1752), 102–3; Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vols. (Leipzig: Schwickert, 1788–1801), introduction to vol. 1; and C. P. E. Bach, review of the first volume of Forkel's *Allegemeine Geschichte der Musik* in the *Hamburgische unpartheyische Correspondenten*, 9 January 1788, republished in full in C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, 2 vols. (Berlin: Wilhelm Müller, 1868), 2:109–11.

85. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 71. *VMS*, 1:78: "Sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind."

водится как «подражание», однако на деле значение его куда шире. Для Платона это была метафизическая концепция, описывающая отношение между объектами и идеями[86]. Аристотель подчеркивал его роль в искусстве и рассматривал его как концепцию, с помощью которой объекты могут быть показаны не такими, каковы они есть, но такими, какими им надлежит быть[87]. Оба этих представления предполагают существенную степень идеализации, не сводимой к простому копированию природного объекта. Неоплатоники утверждали, что объект подражания может быть идеей в разуме художника, — то есть речь шла о подражании чему-то внутреннему и неосязаемому[88]. Здесь уже легко увидеть причину, по которой мимесис со временем стал почти синонимичен выразительности[89].

Ранние миметические теории музыки предполагали каузальную связь между физическим звуком и физической и психической конституцией слушателя: поскольку музыка в определенном смысле была подобна («подражала») эмоциональным переживаниям души, она в силу этого порождала соответствующую эмоциональную реакцию — так сказать, резонанс — в разуме, теле и душе слушателя. Мерсенн рекомендовал тем, кто хочет узнать «основания эффектов каждого движения» — то есть ритма, — «учиться распознавать движения страстей, крови и прочих гуморов <...> ибо представляется, что нет более сильных средств разбудить в слушающих страсти, нежели использование тех же размеров и движений, которыми оные страсти возбуждаются в тех, кто охвачен ими»[90].

Афанасия Кирхера (1601–1680), уроженца Фульды, большую часть своей жизни проведшего в Риме в должности профессо-

---

86. Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics," *JHI* 12 (1951): 504.
87. См.: Richard Kraut, комментарий к его переводу Аристотеля, *Politics, Books VII and VIII*, 193–94.
88. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1953), 43–46.
89. Помимо Abrams's *Mirror and the Lamp*, см. также: Gunter Gebauer and Christoph Wulf, *Mimesis: Culture, Art, Society*, trans. Don Reneau (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995); Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850* (Münster: Helios-Verlag, 1929); и Edward A. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992), chapter 6, "Imitation and Expression."
90. Mersenne, *Harmonie universelle*, 2:402–3: "Ceux qui desirent passer outre pour trouver la raison des effects de chaque mouvement <...> doivent s'estudier à connoistre les mouvemens des passions, du sang & des autres humeurs, qui se suivent & s'accompagnent ordinairement, car il semble qu'il n'y a nul moyen plus puissant pour exciter les passions des Auditeurs que d'user des mesmes temps & mouvemens dont se servent les mesmes passions dans ceux qui en sont touchez."

ра математики, физики и востоковедения в Римском колледже, в особенности занимали физические свойства звука, и большую часть своего обширного трактата «Универсальная музургия» (1650) он посвятил тому, что мы сейчас называем акустикой. Он был сторонником идеи космической гармонии, но также пытался объяснить аффективную силу музыки в терминах механики. Гармония и ритм обладают силой «трогать» и «возбуждать» как душу, так и тело; с добавлением слов эта сила растет. *Musica pathetica* («патетическая музыка») представляет собой категорию музыки, чей целью является возбуждение разнообразных аффектов в душе слушателя[91].

Рене Декарт (1596–1650) полностью игнорировал принципы космической гармонии и полагал музыку частью механистической вселенной. Будучи самым влиятельным из мыслителей XVII века, изучавших взаимодействие восприятия и чувств, он придавал беспрецедентно большое значение аудиальному опыту. Во многом благодаря Декарту эстетические воззрения сместились от рационализма к сенсуализму, от Пифагора к Орфею. Как и многие до него, он различал производящую и конечную причины музыки. Объектом музыки является звук; цель ее — «приносить удовольствие и возбуждать в нас различные страсти»[92]. Способы, которыми она это делает, являются объектом изучения философов-естественников (*physici*), которые должны «исследовать качество звука, из какого предмета он [звук] произведен и при каких условиях он наиболее приятен для слуха». Для изучения эффекта, производимого музыкой, в свою очередь, «необходимо совершенное понимание движений души»[93].

В первом предложении «Страстей души» Декарт объявляет о своем нежелании соглашаться с мудростью прошлого. «Нигде так не сказывается недостаточность знаний, полученных нами от древних», говорит он, «как в том, что написано ими о страстях»[94]. В данном трактате он мало рассуждает непосредствен-

91. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 2 vols. (Rome, 1650; reprint, Hildesheim: Olms, 1999), 1:550–51, 578.

92. René Descartes, *Compendium musicae* (Utrecht: G. Zjill, 1650), 5: “Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus.” Написанный в 1618 году, этот труд был опубликован только в 1650-м.

93. Descartes, *Compendium musicae*, 5: “de ipsius soni qualitate, ex quo corpore & quo pacto gratior exeat, agunt Physici.” Ibid., 10: “pendet ab exquisita cognitione motuum animi.”

94. Декарт Р. Страсти души // Декарт Р. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 482. Descartes, *Traité des passions de l’âme*, ed. Geneviève Rodis-Lewis (Paris: J. Vrin, 2010), 97: “Il n’y a rien en quoi paraisse mieux combien les sciences que nous avons des Anciens sont défectueuses, qu’en ce qu’ils on écrit des Passions.”

но о музыке, однако здесь очевидно, что согласно его таксономии эмоций определенные типы музыки способны порождать реакцию в теле при посредстве гуморов. Один из историков заметил по этому поводу: «По-видимому, неслучайно у Павлова на каминной полке стоял бюст Декарта»[95].

Подобное представление о причине и эффекте является центральным для большинства миметических теорий XVII и XVIII столетий. Комментаторы часто соотносили человеческие страсти с конкретным типом музыкальных фигур и жестов. В то время на этот счет не существовало никакой последовательной и систематической теории: доктрина аффектов (*Affektenlehre*) — это изобретение XX века; тем не менее авторы XVIII века придерживались мнения, что те или иные виды музыки способны порождать определенные эмоциональные реакции у слушателя[96]. В этом не было ничего нового: уже древние греки связывали конкретные реакции с каким-либо ладом, а более поздние авторы применили данную модель к мажору и минору. Однако нынешняя система включала в себя также мелодические и ритмические жесты и комментаторы в больших количествах создавали развернутые (хотя и временами весьма несходные) списки музыкальных фигур, соотнесенных с риторическими тропами, — иллюстрируя, опять-таки, распространенное представление о способности музыки функционировать в качестве языка эмоций[97].

Мимесис также представлялся одним из критериев — или же, согласно ряду авторов, даже главным критерием, — присущим все видам искусства. В знаменитом труде 1746 года, «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (*Les beaux-arts réduits à un même principe*), Шарль Баттё определяет мимесис как объединяющий все искусства принцип. Всякое произведение искусства, утверждает он, обязано подражать объекту природы или же отражать его. Художник волен придать данному объекту стилизованную форму, разумеется, но всякая поэма, картина или скульптура должны отражать нечто реальное, будь то человек, историческое событие или же сцена природы.

---

95. Charles Kent, introduction to René Descartes, *Compendium of Music*, ed. Charles Kent, trans. Walter Robert (S.l.: American Institute of Musicology, 1961), 9.
96. См.: George J. Buelow, "Johann Mattheson and the Invention of the *Affektenlehre*," in *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow and Hans Joachim Marx (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 393–407.
97. См.: Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2nd ed. (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2002); и Dietrich Bartel, *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997).

Данный принцип легко применить к вокальной музыке, объект репрезентации которой нетрудно установить по содержанию исполняемого текста. Но что может отражать музыка инструментальная? Этот вопрос вызывал у Баттё и других критиков затруднения. Инструментальная музыка была формой искусства, где отсутствовали образы и слова: ее содержание раскрывалось вне языковой сферы — если пользоваться общепринятым понятием языка, — а ее единственное визуальное воплощение, нотная запись, представляло собой систему произвольных самодостаточных знаков, неприменимых ни в одной другой сфере деятельности. То, что произведение искусства может исчерпываться своей формой, не обладая никаким объектом, в то время было непредставимым. В итоге на протяжении XVIII века был выработан консенсус, гласивший, что инструментальная музыка лучше всего подходит для имитации человеческих страстей: любви, нежности, меланхолии и так далее. Критики также признавали за музыкой способность ко второму типу имитации, а именно подражанию с помощью инструмента или ансамбля инструментов звукам природы, таким как пение птиц, шум водопада или гром, однако неизбежно рассматривали данный буквальный тип подражания как нечто второсортное.

Как бы то ни было, эмоции трудно описать. Баттё приложил немало усилий, чтобы применить принцип мимесиса к музыке без текста. Он начинает с априорного утверждения о том, что, поскольку речь идет о виде искусства, «всякая музыка <…> должна обладать смыслом». Идею того, что искусство может ничего не означать — то есть ничему не подражать, — он отбрасывает как нелепую и полагает музыку языком эмоций, «языком звуков», которые должны подчиняться тем же художественным принципам, что и ораторское искусство или же живопись:

> Если бы я сказал, что не получаю удовольствия от лекции, которую не понимаю, мое признание никому не показалось бы странным. Но если я скажу то же самое о музыкальной пьесе, люди станут спрашивать, могу ли я не ценить достоинства столь тщательно отделанного, прекрасного сочинения? Мне придется ответить «да», ибо это вопрос чувств. [Слушая музыку], я никоим образом не притворяюсь, будто способен на слух расчесть звуки, их отношения и их взаимосвязь. Я не рассуждаю ни о колебаниях, ни о вибрировании струн, ни о математических отношениях. Я оставляю подобные суждения на долю ученых теоретиков; все это сходно с грамматикой и диалектикой лекции, от которой я могу получить удовольствие, не вдаваясь в детали. Музыка говорит со мной звуками: этот язык для меня является естественным. Если я не понимаю ее — значит, искусство испортило природу, а не улучшило ее. Музыкальное сочинение надлежит судить

> так же, как и живопись. В живописи я нахожу понятные мне очертания и цвета; и именно это очаровывает и трогает меня. Что бы мы стали думать о художнике, который удовлетворяется тем, что заполняет холст невиданными фигурами и яркими сочетаниями цветов, не относящимися при этом ни к какому объекту? То же и с музыкой[98].

Идея мимесиса поспособствовала популярности нарождающегося жанра, ныне именуемого «программной музыкой», образцы которого в изобилии стали появляться на рубеже XVIII века, когда все большее число композиторов и критиков начало придерживаться представления о том, что инструментальная музыка — это язык, способный отображать внемузыкальные предметы и явления без помощи текста[99].

В этом смысле попытки определить — и, таким образом, рационализовать — объект инструментальной музыки — феномен эпохи Просвещения. В «Музыкальных представлениях некоторых библейских историй» (*Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*, 1700) Иоганна Кунау, сборнике из шести сюит для клавесина, можно найти сравнительно ранние примеры подобного подхода к сочинительству. Кунау (1660–1722), непосредственный предшественник И. С. Баха на посту кантора церкви Святого Фомы в Лейпциге, предпосылает каждому из этих «музыкальных представлений» дескриптивные названия и сопровождает нотный текст постоянными комментариями, чтобы не оставлять сомнений относительно того, какие события изображает его музыка. Так, в «Битве Давида с Голиафом» он размечает весь

---

98. Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Paris: Durand, 1746), 260: "Toute Musique <...> doit avoir une signification, un sens." Ibid., 262–63: "Si je disois que je ne puis me plaire à un Discours que je ne comprends pas, mon aveu n'auroit rien de singulier. Mais que j'ose dire la même chose d'une piéce de musique; vous croyez-vous, me dira-t'on, assez connoisseur pour sentir le mérite d'une musique fine & travaillée avec soin? J'ose répondre: oui, car il s'agit de sentir. Je ne pretends point calculer les sons, ni leurs rapports, soit entre eux, soit avec notre organe: je ne parle ici, ni de trémoussemens, ni de vibrations de cordes, ni de proportion mathématique. J'abandonne aux savans Théoristes, ces spéculations, qui ne sont que comme le grammatical fin, ou la dialectique d'un Discours, dont je puis sentir le mérite, sans entrer dans ce détail. La Musique me parle par des tons: ce langage m'est naturel: si je ne l'entends point, l'Art a corrompu la nature, plutôt que de la perfectionner. On doit juger d'une musique, comme d'un tableau. Je vois dans celui-ci des traits & des couleurs dont je comprends le sens; il me flatte, il me touche. Que diroit-on d'un Peintre, qui se contenteroit de jetter sur la toile des traits hardis, & des masses des couleurs les plus vives, sans aucune ressemblance avec quelque objet connu? L'application se fait d'elle-meme a la Musique."

99. О программных сочинениях XVII столетия, по большей части написанных для клавишных инструментов, см.: David Fuller, "Of Portraits, 'Sapho' and Couperin: Titles and Characters in French Instrumental Music of the High Baroque," M&L 78 (1997): 149–74.

нотный текст детальными описаниями того, что происходит здесь в каждый конкретный момент, сообщая нам, что внезапный стремительный восходящий пассаж в точности совпадает с тем моментом, когда Давид запускает из пращи камень в великана, а громкие низкие аккорды — звучащие как глухие удары — репрезентируют «падение Голиафа». Последующая фуга названа «Бегство филистимлян», а вступающая за ней часть в форме жиги — «Ликование израильтян». Сюита заканчивается «Музыкальным концертом в честь Давида». В предисловии ко всему сборнику Кунау указывает, что его аннотации к инструментальной музыке необходимы для того, чтобы слушатель всякий раз «испытывал подобающий аффект»[100].

Среди других примеров программной музыки первой половины XVIII столетия — «Времена года» Вивальди, собрание из четырех концертов для скрипки и струнных, впервые напечатанное в 1725 году, в котором всем четырем временам года соответствуют четыре сонета, строфы которых соотнесены с частями того или иного концерта. Одним из самых красочных примеров ранней программной музыки может служить пьеса Марена Маре (1656–1728), в которой посредством виолы да гамба и basso continuo изображается операция по удалению почечного камня[101]. Франсуа Куперен часто сообщал о том, что именно вдохновило его на написание тех или иных характеристических пьес. В предисловии к первой книге своих «Пьес для клавесина» (*Pièces de clavecin*, 1713) он отмечает, что всегда имеет «объект при сочинении всех моих пьес; их мне предоставляют разные случаи. Таким образом, названия пьес соответствуют идеям, бывшим у меня в момент их написания: прошу меня извинить за то, что опускаю рассказ о них»[102]. Эмануил Бах сходным образом поддерживал идею использования словесных указаний помимо обозначения темпа или настроения для раскрытия «подлинного содержания» опуса, с тем чтобы исполнители могли играть его с «подо-

100. Johann Kuhnau, *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (Leipzig: Immanuel Tietzen, 1700; reprint, Florence: Studio per Edizioni Scelte, 2000), четвертая ненумерованная страница в обращении к читателю: "Wo aber die blosse Instrumental-Music den gehörigen Affect bewegen soll/so wird es ohne Zweiffel was mehrer[e] s zu thun setzen."

101. Marin Marais, *Piuces de viole*, book 5: "Le tableau de l'opération de la taille," in Marin Maris, *The Instrumental Works*, vol. 5, *Piuces de viole: Cinquume livre* (1725), ed. John Hsu (New York: Broude Trust, 2000), 175–76.

102. François Couperin, *Pièces de clavecin*, book 1 (Paris: Author, 1713), ненумерованная первая страница предисловия: "J'ay toûjours eu un objet en composant toutes ces piéces; des occasions différentes me l'ont fourni, ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eües; on me dispensera d'en rendre compte."

бающим аффектом»[103]. Критик, теоретик и композитор Фридрих Вильгельм Марпург (1718–1795) соглашался с этим мнением, однако свою позицию излагал с точки зрения слушателя, а не композитора или исполнителя. Музыка, утверждал он, способна пробудить понимание только в том случае, если у нее есть объект, а потому инструментальная музыка должна предоставлять слушателям возможность думать о чем-либо помимо «шума» (*Getöse*). Оратор всегда обозначает тему своей речи; почему бы музыкантам не делать то же самое?[104]

Мимесис парадоксальным образом одновременно подчеркивал и подрывал эстетический статус инструментальной музыки. Через апелляцию к нему идея того, что музыка без слов способна выражать нечто помимо самой себя, стала выглядеть правдоподобной; однако в то же время практика указания на «содержание» одних пьес, отсутствующее в других, породила ряд новых проблем. Эта дилемма нашла яркое отражение в анекдоте, рассказанном в 1768 году Руссо, о философе Бернаре Ле Бовье де Фонтенеле (1657–1757), который на концерте инструментальной музыки, «будучи измучен всеми этими бесконечными симфониями», «в порыве нетерпения весьма громко воскликнул: „Соната, чего ты от меня хочешь?“»[105] Это восклицание Фонтенеля будет затем часто цитироваться в течение всего следующего столетия как в Германии, так и во Франции, всегда в неизбежной связи с вопросом, что именно «значит» инструментальное сочинение, которому предпослано лишь самое общее название вроде «сонаты» или «симфонии»[106].

---

103. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 vols. (Berlin: C. F. Henning; Berlin: G. L. Winter, 1753–62), 1:124: “Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung das Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird.” По поводу «характерных» пьес К. Ф. Э Баха см.: Darrell M. Berg, “C. P. E. Bach’s Character Pieces and his Friendship Circle,” in *C. P. E. Bach Studies*, ed. Stephen L. Clark (Oxford: Clarendon Press, 1988), 1–32; Joshua S. Walden, “Composing Character in Musical Portraits: Carl Philipp Emanuel Bach and *L’Aly Rupalich*,” MQ 91 (2008): 379–411.

104. Friedrich Wilhelm Marpurg, “Anmerkungen über vorhergehendes Schreiben,” *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 1 (1754): 34–35.

105. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 452 (“Sonate”): “Je n’oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s’écria tout haut dans un transport d’impatience: *Sonate, que me veux-tu?*”

106. Об этой традиции во Франции см.: Maria Rika Maniates, “*‘Sonate, que me veux-tu?’* The Enigma of French Musical Aesthetics in the 18th Century,” *Current Musicology* 9 (1969):117–40. О ней же в Германии см.: Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 4–18.

Однако этот эпизод — не просто анекдот. Парадоксальность музыкального мимесиса становится очевиднее, если сравнить версию этой истории, сообщенную Руссо, с куда менее известным ее изложением, сделанным философом Жаном Лероном Д'Аламбером (1717–1783). Руссо и Д'Аламбер в целом рассказывают ее содержательно одинаково (слово в слово повторяя риторический вопрос Фонтенеля), однако делают из нее совершенно разные выводы. Если судить по его вступлению (1751) к энциклопедии Дидро, Д'Аламбер скорее симпатизировал нетерпеливости Фонтенеля, давая следующий комментарий об инструментальной музыке в целом:

> В момент своего рождения музыка была обречена на то, чтобы изображать один лишь шум, но постепенно она стала своего рода речью и даже языком, с помощью которого выражаются различные душевные чувства или даже, скорее, страсти. Но для чего ограничивать ее выразительную способность одними страстями и почему не распространить ее, насколько это можно, на сами ощущения?.. Любая музыка, не отображающая чего-либо, — лишь шум, и без привычки, весьма все искажающей, она способна только на то, чтобы доставлять удовольствие последовательностями гармоний и звучанием слов, лишенных всякого порядка и всякой связи[107].

В более позднем сочинении, «О свободе музыки» (*De la liberté de la musique*, 1758), Д'Аламбер прямо ссылается на высказывание Фонтенеля:

> Вся эта инструментальная музыка, лишенная задачи и цели, не говорит ничего ни уму, ни душе и заслуживает вопроса, заданного ей Фонтенелем: «Соната, чего ты хочешь от меня?» Сочинители, пишущие инструментальную музыку, не создадут ничего помимо легкомысленного шума, покуда не озаботятся тем, чтобы изобразить событие или чувство, как это, например, случилось со знаменитым Тартини. Некоторым сонатам, коих число, впрочем, невелико, присуще это качество, столь желанное и необходимое для того, чтобы удовлетворить человека, обладающего вкусом. Мы могли бы привести здесь в пример одно такое сочинение, именуемое *Didone abbandonata*. Это весьма прекрасный мо-

107. Jean Leronde d'Alembert, "Discours préliminaire" (1751), in *Discours préliminaire de l'Encylopédie et articles de l'Encyclopédie*, ed. Martine Groult (Paris: Champion, 2011), 94–95: "La musique, qui, dans son origine n'étoit peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu à peu une espece de discours et même de langue, par laquelle on exprime les différens sentiments de l'ame, ou plûtôt ses différentes passions: mais pourquoi réduire cette expression aux passions seules, & ne pas l'étendre, autant qu'il est possible, jusqu'aux sensations mêmes? <...> Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit; et sans l'habitude, qui dénature tout, elle ne feroit guere plus de plaisir qu'une suite de mots harmonieux et sonores dénués d'ordre et de liaison."

> нолог; здесь в быстрой последовательности и различным образом сменяются *печаль, надежда, отчаяние* — в разных пропорциях и исполненные разнообразных нюансов — и данную сонату с легкостью можно превратить в оживленную *сцену*, исполненную пафоса. Но подобные пьесы крайне редки. Следует признать, что чаще всего выразительность музыкального произведения невозможно ощутить в полной мере, ежели оно не связано со словами или танцем. Музыка — это язык без гласных; лишь действие способно их заменить[108].

Принципиальной здесь, таким образом, объявляется способность композитора привлечь наше внимание каким-либо «действием», объектом, идеей или нарративом, которые не будут тем, что мы слышим непосредственно; и именно в связи с этим вопросом Руссо не слишком симпатизирует Фонтенелю. Подобно Д'Аламберу, Руссо рассматривает музыку как язык, но — как язык сердца, язык, которому не нужны гласные или согласные, так как он по самой своей природе — язык страсти, а не разума. Вот как выглядит рассказ Руссо о случае с Фонтенелем целиком:

> Дабы уяснить, что весь этот изнуряющий шум, который представляет собой соната, хочет нам сказать, придется стать чем-то вроде того дрянного художника, который подо всем изображенным им вынужден был подписывать пояснения: «Это дерево», «Это человек», «Это лошадь». Никогда не забуду остроту прославленного Фонтенеля, который, будучи измучен всеми этими бесконечными симфониями, в порыве нетерпения весьма громко воскликнул: «Соната, чего ты от меня хочешь?[109]

---

108. Jean Leronde d'Alembert, "De la liberté de la musique" (1758), в: *Oeuvres*, 5 vols. (Paris: Belin, 1821–22), 1:544: "Toute cette musique purement instrumentale, sans dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme, et mérite qu'on lui demande avec Fontenelle, *sonate que me veux-tu?* Les auteurs qui composent de la musique instrumentale ne feront qu'un vain bruit, tant qu'ils n'auront pas dans la tête, à l'exemple, dit-on, du célèbre Tartini, une action ou une expression à peindre. Quelques sonates, mais en assez petit nombre, ont cet avantage si désirable, et si nécessaire pour les rendre agréables aux gens de goût. Nous en citerons une qui a pour titre *Didone abbandonata*. C'est un très-beau monologue; on y voit se succéder rapidement et d'une manière très-marquée, *la douleur, l'espérance, le désespoir,* avec des degrés et suivant des nuances différentes; et on pourrait de cette sonate faire aisément une scène très-animée et très-pathétique. Mais de pareils morceaux sont rares. Il faut même avouer qu'en général on ne sent toute l'expression de la musique, que lorsqu'elle est liée à des paroles ou à des danses. La musique est une langue sans voyelles; c'est à l'action à les y mettre."

109. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 452 ("Sonate"): "Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures; *c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience: Sonate, que me veux-tu?"

Для Руссо музыка была явлением непосредственным и стихийным, и необходимость идентифицировать связанные с ней эмоции противоречила ее задаче выражать эти эмоции. Не называя Д'Аламбера по имени, Руссо посмеивается над ним за то, что тот требует от музыки своеобразия, которое она попросту не может в себе заключать.

Самое примечательное во всей этой истории, вероятно, то, что Фонтенель вообще задал свой вопрос. Понятно, что вопрос этот шутливый — Руссо называет его остротой, *saillie,* — однако лучшие остроты не только забавляют, но и дают повод для размышления. Шутка Фонтенеля оставалась так долго популярной по той причине, что обнаруживала проблему более глубокую, чем вопросы различия между вокальной и инструментальной музыкой или между инструментальной музыкой, которая тем или иным образом раскрывает свои внемузыкальные источники, и той, что не показывает их. Подобные различия, безусловно, вещи важные, но идея слушания как такового куда более фундаментальна: чтобы почувствовать себя «измученным» инструментальной музыкой, Фонтенелю как минимум необходимо было слушать ее с определенной степенью внимания. В наше время эта констатация может показаться очевидной до банальности, однако в контексте XVIII столетия вопрос Фонтенеля обозначал принципиальную перемену отношения к слушанию в целом: можно сказать даже, что он маркировал ситуацию появления современного способа прослушивания музыки, связанного с представлением о том, что аудитория концерта обязана внимать музыке, осознавать ее аргументы и ощущать те страсти, которые она выражает. В свое время Фонтенель мог с легкостью предпочесть ее *не* слушать. В какой-то момент, в конце XVIII или же в начале XIX века, слушатели по всей Европе стали замолкать во время выступления и начали соблюдать концертные правила поведения, дожившие и до наших дней; однако в середине XVIII века все пришедшие в театр могли делать выбор — слушать им или болтать, или же слушать *и* болтать. Визуальные свидетельства такого поведения имеются в изобилии: на изображениях концертов и оперных постановок до начала XIX века часто показана публика, состоящая из слушающих и не слушающих людей[110].

Из метафоры музыки как языка — с гласными или без — логически следует, что музыка — это способ коммуникации, которым

110. Множество подобного рода свидетельств, как визуальных, так и письменных, можно найти в: William Weber, "Did People Listen in the 18th Century?" *Early Music* 25 (1997): 678–91. См. также: James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995).

слушатель может владеть или нет. От композиторов и музыкантов, включая и придворных музыкантов-любителей, всегда ожидалось, что они будут изучать и совершенствовать свое ремесло, однако до середины XVIII века представление о том, что слушатель тоже должен прилагать какие-то усилия для достижения некоторого уровня понимания — так сказать, музыкального эквивалента лингвистической компетентности, — практически отсутствовало[111]. В конце XVIII столетия уже можно отыскать первые примеры того жанра, который вскоре породит целый поток книг и журналов, адресованных слушателю — эквивалентов нынешних брошюр из серии «как-слушать-музыку». Книга Иоганна Николауса Форкеля «О теории музыки в той мере, в которой она необходима и полезна любителям и знатокам» (*Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist*, 1777) — один из ранних примеров такого рода публикаций; в ней содержится описание серии лекций, которые Форкелю предложили прочесть в Геттингене. Форкель иллюстрировал свои выступления музыкальными примерами при помощи университетского камерного оркестра, которым он дирижировал. В опубликованном проспекте этих лекций он указывал на то, что всякий, кто слушает речь, должен хотя бы минимально понимать значения слов и их синтаксис. Он утверждал, что музыка, в свою очередь, состоит из своих собственных «слов» — нот — и обладает своим синтаксисом, и всякий, кто слушает концерт или симфонию, сходным образом должен иметь хотя бы минимальное представление об их синтаксических структурах[112]. Без подобного рода знаний слушатель не в состоянии ни судить о речи, ни наслаждаться ею, будь она словесной или же чисто музыкальной.

Форкель так и не опубликовал самих лекций, но из свидетельств современников нам известно, что они привлекли внимательную аудиторию, жаждущую научиться слушать музыку. Фонтенель тоже мог бы стать одним из его слушателей, живи он поколением позже. Дени Дидро (1713–1784), родившийся

111. О практиках слушания XVIII столетия см.: Matthew Riley, "Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of 'Kenner' and 'Liebhaber,'" M&L 84 (2003): 414–33; Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder and Astonishment* (Aldershot: Ashgate, 2004); and Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée: Les discours sur l'écoute musicale aux XVIIIe et XIXe siècles* (Paris: MF, 2010). Эндрю Делл'Антонио разбирает роль слушания в XVIII веке в контексте богослужения в: Dell'Antonio, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011).

112. Johann Nicolaus Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist: Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen* (Göttingen: Wittwe Vandenhoeck, 1777), 8–11.

почти на полвека позже Фонтенеля, испытывал, как и тот, сходное недоумение по поводу инструментальной музыки, однако она, судя по всему, приносила ему удовольствие и возбуждала воображение. В эссе 1771 года он признавал, что «чудесные аккорды в их подобающей связи и последовательности тешат мой слух», однако настаивал на том, что, «по правде говоря, я не стал бы долго внимать пьесе, которая обладает одним только этим достоинством. Я никогда не слушал прекрасную симфонию [т. е. инструментальное сочинение], в особенности ее адажио или анданте, без того, чтобы интерпретировать ее, иногда так удачно, что понимал в точности предмет, который композитор намеревался изобразить»[113].

Во второй половине XVIII столетия, однако, мимесис начал уступать место другому, более абстрактному, качеству, для постижения которого требовалось еще большее внимание и еще более развитый вкус слушателя: красоте.

---

113. Denis Diderot, "Lettre au sujet des observations du Chevalier de Chastellux sur le Traité du mélodrame" (1771), in Diderot, *Oeuvres complètes*, 20 vols., ed. J. Assézat (Paris: Garnier frères, 1875–77), 8:508: "De beaux accords, bien suivis, bien enchaînés, flattent mon oreille <...> je n'écouterais pas longtemps une musique qui n'aurait que ce mérite. Je n'ai jamais entendu de bonne symphonie, surtout *adagio* ou *andante*, que je ne l'aie interprétée, et quelquefois si heureusement, que je rencontrais précisément ce que le musicien s'était proposé de peindre."

# 4. Прекрасное

Когда в середине XIX века Ганслик вознамерился «внести посильный вклад в пересмотр музыкальной эстетики», он сделал категорию прекрасного своим основным — и даже вынесенным в название книги — аргументом. У него были на то серьезные причины, ибо концепция прекрасного отлично отвечала его задачам. После Иммануила Канта прекрасное сделалось качеством, тесно связанным с рефлексией, созерцанием и мышлением, — то есть родами деятельности, в которых отдавалось предпочтение интеллектуальным и духовным элементам эстетического опыта, а не чистой чувственности. Данное представление о прекрасном, согласно Канту, покоится на личной независимости суждения, абстрагировании и способности к воображению (которое Ганслик будет называть фантазией [*Phantasie*], каковое понятие эквивалентно кантовскому *Einbildungskraft*): все эти категории отлично работали на идею музыки как искусства *Geist* — то есть искусства разума или духа, — а не искусства выразительности. «Истинная сила композиторов в одной музыкальной красоте, — утверждал Ганслик. — Мы не признаем красоты, в которой нисколько не участвует дух (*Geist*)»[1].

Прекрасное всегда играло некоторую роль в суждениях об искусстве, однако лишь в XVIII столетии оно стало определяющим элементом новой категории, а именно изящных искусств. «Искусства прекрасного», как это называлось на французском и немецком языках (*les beaux-arts, die schönen Künste*), превратили красоту в качество, отличавшее искусство от ремесла, художественность от искусности. Одним из необходимых атрибутов объекта, наделенного свойством прекрасного,

1. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 127, 70. *VMS*, 1:125: "Musikalische Schönheit allein ist das Ziel des Tonkünstlers." Начиная со второго издания (1858) Ганслик заменяет "die wahre Kraft" словами "das Ziel." [Ларош вместо das Ziel, «цель», употребляет слово «сила». — *Прим. пер.*]; *VMS*, 1:78: "Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne Geist." Более полно об использовании Гансликом термина *Geist* см. на с. 214–217.

было отсутствие у него практических функций. Для того чтобы он мог рассматриваться в качестве произведения искусства, предмет должен был существовать исключительно ради демонстрации своей собственной красоты: воспринимающей инстанции надлежало обращаться к нему без каких-либо ожиданий прагматической пользы[2]. Так, стол может быть сделан с большим мастерством, однако он остается столом — то есть функциональным объектом, — что снижает его статус произведения искусства. Будучи выставленным в музее, он теряет свои практические качества и в таком контексте может восприниматься как образец искусства. Подобного рода контрастирующие сценарии наглядно демонстрируют важность со стороны зрителя способности к непрагматичному созерцанию, равно как и различие между созерцанием и использованием.

Идея изящных искусств поспособствовала установлению еще одной концептуальной рамки, а именно эстетики. В своем нынешнем значении это был неологизм, употребленный немецким философом Александром Баумгартеном (1714–1762) в 1735 году, хотя данное «разграничение сфер», как указывает историк философии Пол Гайер, во многом было «крещением верующего»[3], так как о природе прекрасного и о его отношении к чувствам споры велись со времен античности[4]. Баумгартен определял эстетику как «науку чувственного познания», целью которой является «совершенствование чувственного познания как такового», и прямо увязывал подобное совершенствование с категорией прекрасного (*pulcritudo*)[5]. Таким образом, он обращался к знанию, полученному через восприятие, в противоположность знанию, добытому с помощью логики, и настаивал на том, что подлинный разум не должен править

2. См.: M. H. Abrams, "From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art," in *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, ed. Ralph Cohen (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985), 21–25; Abrams, "Art as Such: The Sociology of Modern Aesthetics," in Abrams, *Doing Things with Texts* (New York: W. W. Norton, 1989), 135–57; и Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

3. «Крещение верующего» (credobaptism) — практика крещения, принятая во многих евангелистских деноминациях, при которой человек, которого крестят, обязан быть способным самостоятельно исповедать свою веру в Христа, что, как следствие, делает ее практикой крещения взрослых людей (adult baptism). — *Прим. пер.*

4. Paul Guyer, "Free Play and True Well-Being: Herder's Critique of Kant's Aesthetics," *JAAC* 65 (2007): 353.

5. Alexander Baumgarten, *Aesthetica* (Frankfurt am Oder: Johann Christian Kleyb, 1750), 1 (sec. 1): "Aesthetica <...> est scientia cognitionis sensitivae"; ibid., 6 (sec. 14): "Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulcritudo."

тиранически[6]. Он также подчеркивал роль воображения, способного обогатить продукты познания и сделать их разнообразными насколько возможно: эстетическое восприятие было для него активным, а не пассивным опытом[7]. Эстетика в первую очередь отличалась от поэтики тем, что рассматривала искусство с позиции воспринимающей, а не творящей инстанции.

Эстетика, таким образом, с самого начала поставила в центр внимания прекрасное, которое Баумгартен и другие считали областью, где и чувства, и разум работают наиболее интенсивно. Именно в суждении о прекрасном способности к восприятию и мышлению в самой полной мере (или, если использовать термин Баумгартена, совершенным образом) взаимодействуют друг с другом. «Вкус» и «суждение» стали ключевыми понятиями тогдашних дискуссий об отношениях между чувством и разумом, и прекрасное было наиболее престижным и полемичным критерием этих отношений, лакмусовой бумажкой суждения. Целью кантовской *Kritik der Urteilskraft*[8] (1790), как легко понять из названия, было изучение способности к суждению, каковая, в свою очередь, наиболее очевидно раскрывала себя в восприятии и созерцании прекрасного. Основная часть трактата начинается словами «Для того чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет»[9]. Исследование прекрасного, по мнению Канта, должно было решить одну из самых давних философских проблем: проблему отношения между воспринимающим субъектом и воспринимаемым объектом.

Во вкусах так же, как и в случае с законом, суждение должно было быть независимым и полностью лишенным какой-либо личной заинтересованности. Подобный императив существовал не всегда. Для Платона красота была нераздельна с желанием; Аристотель связывал ее с добродетелью; Аквинат полагал ее теологической концепцией, неотделимой от идеи Бога. В противоположность им критики XVIII века все более склонны были рассматривать прекрасное как абстрактное качество, которое можно распознать лишь вне посредства желания, морали, божества или же любого другого фактора помимо

6. См.: Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove (Princeton: Princeton University Press, 1951), 347.
7. См.: Paul Guyer, *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 29.
8. «Критика способности суждения».
9. Кант И. Критика способности суждения//Кант. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 40. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. Heiner F. Klemme (Hamburg: Felix Meiner, 2001), 47 (§1, B3): “Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht.”

собственно красоты[10]. Следовательно, несмотря на то что голодный человек способен счесть красивым стол, уставленный аппетитными блюдами, последний не следует рассматривать как эстетический объект, обладающий категорией прекрасного, в то время как натюрморт, изображающий тот же стол, таковым объектом является.

Энтони Эшли-Купер, 3-й граф Шефтсбери (1671–1713) в целом считается первым мыслителем, постулировавшим непрагматичность как предикат эстетического опыта. Джозеф Аддисон, Джордж Беркли, Фрэнсис Хатчесон, Дэвид Юм, Эдмунд Берк и Кант так или иначе принимали этот принцип, описывая его как отношение, в которое в наиболее удовлетворительной степени вовлечена мысль[11]. Шефстбери иллюстрировал это отношение с помощью математики. Всякий знакомый с самыми базовыми принципами математики, по его утверждению,

> обнаруживал, что, упражняя ум открытиями, которые он совершает, хотя бы истина их была всего лишь спекулятивной природы <...> получает удовольствие и радость куда большие, нежели те, что доставляются чувствами. Когда мы подвергнем пристальному изучению природу подобного созерцательного удовольствия, то найдем, что оно не имеет ни малейшего отношения к каким бы то ни было интересам и в своем объекте не преследует никаких эгоистических или же частных целей. Восхищение, радость и любовь покоятся в данном случае лишь на том, что полностью внешне для нас и чуждо нам[12].

Данное отсутствие страсти стало sine qua non эстетического суждения для большинства (хотя и не для всех) мыслителей эпохи Просвещения и создало условия сепарации изящных искусств от всех остальных продуктов человеческой деятельности. «Существует искусство страсти, — утверждал Шиллер, — но страстное искусство — это противоречие, ибо неизбежное следствие

10. См.: Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art* (Princeton: Princeton University Press, 2007), в особенности 7–8.
11. См.: Jerome Stolnitz, "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness,'" *JAAC* 20 (1961– 62): 131–43; и Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), chapters 2 and 3.
12. Anthony Ashley Cooper, third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1713), ed. Lawrence E. Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 202: «has found that in the exercise of his mind on the discoveries he there makes, though merely of speculative truths, <...> receives a pleasure and delight superior to that of sense. When we have thoroughly searched into the nature of this contemplative delight, we shall find it of a kind which relates not in the least to any private interest of the creature, nor has for its object any self-good or advantage of the private system. The admiration, joy or love turns wholly upon what is exterior and foreign to ourselves».

прекрасного — освобождение от страстей»[13]. Общим результатом такого подхода было культивирование эстетического отношения, предполагавшего рефлексию, отстраненность, самонаблюдение и всё возрастающее ощущение дистанции между сферой искусства и окружающим ее миром. Во второй четверти XIX столетия подобное отношение постепенно привело к идеологии «искусства для искусства», предполагавшей полную изоляцию искусства от общества (см. главу 6).

В силу своей более отстраненной и рефлексивной природы удовольствие, порождаемое прекрасным, считалось более рафинированным, чем удовольствие чувственное. В этом смысле недавно возникшая дисциплина под названием эстетика прямо наследовала давней традиции западной философской мысли, в рамках которой разум ценился куда выше, чем тело. Хотя она создавалась для того, чтобы объяснить отношения между разумом и чувствами, старые привычки умирают медленно и никто из критиков того времени не был готов ценить чувства столько же, сколько и разум. Некоторые из них, подобно Иоганну Готфриду Гердеру (1744–1803), полагали, что эстетическому восприятию нет никакой необходимости избавляться от страсти: Гердер утверждал, что кантовское деление на приятное и прекрасное искусственно и в нем нет никакой нужды. Но даже он соглашался с привычным представлением о том, что прекрасное, соединено ли оно со страстью или нет, обладает способностью возвышать дух, и, таким образом, традиционно отдавал приоритет интеллектуальному наслаждению.

Ганслик в середине XIX столетия рекомендовал слушателям именно такой подход. Для него вопрос стоял следующим образом: является ли музыка искусством разума и духа — *Geist* — или же простым чувственным развлечением, приятным и даже трогающим душу, однако отнюдь не интеллектуальным. Категория прекрасного, по мнению философов-просветителей, была для подобного деления ключевой. О причинах, по которым Ганслик тем не менее практически полностью игнорировал эту традицию, предпочитая вместо ссылки на нее подвергать резкой критике всех, кто утверждал, что по сути своей музыка — это искусство выразительности, будет подробно рассказано в главе 9.

---

13. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 326. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, ed. Elizabeth Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford: Clarendon Press, 1967), 156 (Letter 22): “Eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es; aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften.”

Но каковы же критерии прекрасного? Философы Просвещения по большей части либо были не способны определить их более-менее внятно, либо делали это весьма нерешительно. Давняя традиция — которую философ и историк искусства Владислав Татаркевич называл «Великой Теорией» европейской эстетики — обнаруживала красоту в подобающих пропорциях между целым и его частями[14]. Пифагор сопоставлял эти пропорции с порядком вселенной, которая считалась прекрасной по самой своей сути. Согласно Аквинату, красота содержалась в пропорциях самого объекта, а Леон Баттиста Альберти (1404–1472) в своем трактате об архитектуре определил прекрасное как «форму симпатии и консонанса частей тела сообразно числу, очертанию и расположению, как того требует гармония (concinnitas), абсолютный и фундаментальный закон Природы»[15]. В XVIII веке «единство в многообразии» и «многообразие в единстве» стали популярными фразами, объясняющими прекрасное. Однако нетрудно заметить, сколь неубедительными выглядят такие уклончивые и клишированные качества, как «порядок» и «пропорции».

Куда более распространенным способом описания прекрасного было утверждение невыразимости этой категории, превосходящей любое понимание и по самой своей природе сопротивляющейся всякому определению. Даже такой великий художник, как Альбрехт Дюрер (1471–1528), откровенно признавался в своем непонимании того, что такое прекрасное[16], и комментаторы XVII века и позже рутинно использовали фразы *non so che* и *je ne sais quoi*[17]. Юм заявлял, что «прекрасное, подобно остроумию, не может быть определено, но различается только с помощью особого вкуса, или ощущения…»[18] Даже

14. Władysław Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, trans. Christopher Kasparek (Warsaw: Polish Scientific, 1980), 125–29. Татаркевич дает исчерпывающее описание оснований этой теории в главах 4 (“Beauty: History of the Concept”), 5 (“Beauty: History of the Category”) и 6 (“Beauty: The Dispute Between Objectivism and Subjectivism”).
15. Leon Batista Alberti, *De Re Aedificatoria* (1485), book 9, chapter 5, trans. Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor as *On the Art of Building* (Cambridge, MA: MIT Press, 1988), 303.
16. См.: Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, 3 vols., ed. Hans Rupprich (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956–69), 2:100: “Waß aber dy schonheit sey, daz weis jch nit.” Об истории этого тропа см.: Richard Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe: Encounters with a Certain Something* (New York: Oxford University Press, 2005).
17. «Не знаю, что это» на итальянском и французском. — *Прим. пер.*
18. Юм Д. Трактат о человеческой природе, или Попытка применить основанный на опыте метод рассуждения к моральным предметам // Юм Д. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1. С. 350–351. David Hume, *A Treatise*

Кант, обладавший величайшим даром определения философских концепций, признал на полях своей копии «Метафизики» Баумгартена (1739), что «прекрасное должно оставаться невыразимым. Мы не всегда в состоянии высказать то, что мыслим»[19]. В «Критике способности суждения» он заключал, что «эстетическими идеями» являются идеи, которые невозможно свести к концепциям (сформулированным с помощью слов) и которые нельзя описать или определить через серию правил или характеристик. Гердер также полагал прекрасное опытом, не поддающимся словесному описанию[20].

Представление о невыразимости красоты, однако, еще более затрудняло ответ на вопрос, в чем же она содержится: в воспринимаемом ли объекте, как это долгое время предполагала Великая Теория, или же в сознании воспринимающего субъекта, как утверждали более новые теории? Дебаты о субъективном и объективном постоянно велись в контексте спора об отношениях между низкими (чувственными) и высокими (ментальными) способностями, о взаимодействии между относительными (варьирующимися) и абсолютными (неизменными) качествами. Джордж Беркли (1685–1753), например, вложил в уста одному из персонажей диалога фразу (с которой соглашался его оппонент) о том, что «пропорции, строго говоря, воспринимаются не чувством зрения, но только разумом с помощью зрения <…> Следовательно, красота <…> есть объект не глаз, а ума» [21]. Юм сходным образом сообщал: «Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах; оно существует исключительно в духе, созерцающем их, и дух каждого человека усматривает иную красоту»[22]. Круг, как он указывал в другом месте для при-

---

*of Human Nature* (1739–40), ed. L. A. Selby-Bigge, rev. P. H. Nidditch (Oxford: Clarendon Press, 1978), 299: "beauty, like wit, cannot be defin'd, but is discern'd only by a taste or sensation."

19. Kant, "Reflexionen zur Ästhetik, als Randbemerkungen zu A. G. Baumgartens *Psychologia empirica*" in Kant, *Schriften zur Ästhetik*, 62: "Daß die Schönheit müsse unaussprechlich sein. Was wir denken, können wir nicht immer sagen."

20. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 155; Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований // Гердер И. Г. Избранные сочинения. М., Л.: ГИХЛ, 1959. С. 159.

21. Беркли Дж. Алсифрон, или Мелкий философ // Беркли Дж. Сочинения. М.: Мысль, 1978. С. 455. George Berkeley, *Alciphron: or, The Minute Philosopher*, 2nd ed., 2 vols. (London: J. Tonson, 1732), 1:175. "proportions <…> are not, strictly speaking, perceived by the sense of sight, but only by reason through the means of sight. <…> Consequently beauty <…> is an object, not of the eye, but of the mind."

22. Юм Д. О норме вкуса // Юм Д. Собрание сочинений. Т. 2. С. 625. David Hume, "Of the Standard of Taste" (1757), in Hume, *Selected Essays*, ed. Stephen Copley

мера, сам в себе и по себе не прекрасен. Ибо хотя «Евклид полностью объяснил все качества круга, но нигде ни слова не сказал о его красоте. Причина этого ясна. Красота вовсе не есть качество круга <...> Это всего лишь действие, производимое фигурой на наш дух, строение, или структура, которого такова, что он восприимчив к подобным чувствованиям»[23]. Красота «не что иное, как форма, доставляющая удовольствие, а безобразие — такое сочетание частей, которое вызывает неудовольствие»[24]. Юм в особенности настойчиво подчеркивал субъективную природу прекрасного. Он утверждал, что «дух каждого человека усматривает иную красоту»:

> Поиски подлинно прекрасного или подлинно безобразного столь же бесплодны, как и претензии на то, чтобы установить, что доподлинно сладко, а что горько. В зависимости от состояния наших органов чувств одна и та же вещь может быть как сладкой, так и горькой, и верно сказано в пословице, что о вкусах не спорят. Вполне естественно и даже совершенно необходимо распространить эту аксиому как на физический, так и на духовный вкус. Таким образом, оказывается, что здравый смысл, который так часто расходится с философией, особенно с философией скептической, по крайней мере в одном случае высказывает сходный с ней взгляд[25].

Кант пришел практически к тому же заключению. Он считал прекрасное ощущением, а не качеством какого-либо объекта,

---

and Andrew Edgar (New York: Oxford University Press, 1993), 136–37: "beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty."

23. Юм Д. Стоик//Юм Д. Собрание сочинений. Т. 2. С. 584. Hume, "The Sceptic" (1742), in Hume, *Selected Essays*, ed. Copley and Edgar, 100: "has fully explained every quality of the circle <...> has not, in any proposition, said a word of its beauty. The reason is evident. Beauty is not a quality of the circle. <...> It is only the effect, which that figure produces upon a mind, whose particular fabric or structure renders it susceptible to such sentiments."
24. Юм Д. Трактат о человеческой природе. С. 351. Hume, *A Treatise of Human Nature*, 299: "nothing but a form, which produces pleasure, as deformity is a structure of parts, which conveys pain."
25. Юм Д. О норме вкуса. С. 625. Hume, "Of the Standard of Taste," 136–37: «One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others. To seek the real beauty, or real deformity, is as fruitless an inquiry, as to pretend to ascertain the real sweet or real bitter. According to the disposition of the organs, the same object may be both sweet and bitter; and the proverb has justly determined it to be fruitless to dispute concerning tastes. It is very natural, and even quite necessary, to extend this axiom to mental as well as bodily taste; and thus common sense, which is so often at variance with philosophy, especially with the sceptical kind, is found, in one instance at least, to agree in pronouncing the same decision».

опытом, вызывающим в нас с помощью удовольствия «гармоническую игру обеих познавательных способностей суждения»[26].

Непосредственно в музыкальной сфере общее представление о субъективном эстетическом переживании прекрасного было описано еще в 1741 году в весьма влиятельном «Эссе о красоте» (*Essai sur le beau*) французского математика и философа Ив-Мари Андре (1675–1704)[27]. В одном месте своего трактата Андре расспрашивает вымышленного любителя музыки, который только что побывал на «величественном концерте», выясняя у него, что такое красота. Выслушав пространный рассказ о размере оркестра, о его приятном звуке, о гармоничном сочетании голосов и о точности исполнения ансамбля, Андре прерывает собеседника:

> Очень хорошо. Порядок, регулярность, пропорции, точность, уместность, созвучность: я начинаю понимать, чем так прекрасна ваша музыка. Но все это не является ни звуками, что достигают вашего слуха, ни приятным ощущением в вашей душе, равно как не будет это и удовлетворением, которое испытывает ваше сердце по мере размышления над случившимся. Что отсюда следует? Отсюда следует, что на концерте возникает удовольствие более чистое, нежели то, что порождают приятные звуки, слышимые вами, красота, которая не является объектом чувств, красота, которая очаровывает разум и которую лишь разум способен уловить и рассудить[28].

Далее Андре объясняет разницу между чувственным и интеллектуальным удовольствием и подчеркивает превосходство последнего:

> Иными словами, месье, в то время, когда сей величественный ансамбль голосов и звучных инструментов впечатлял ваш слух приятными гармониями, вы, глубоко внутри себя, ощущали

26. Кант И. Критика способности суждения. С. 357. О теории Канта по поводу созидательной силы разума применительно к эстетике см.: David Summers, "'Form,' Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description," *Critical Inquiry* 15 (1989): 372–93.

27. Yves Marie André, *Essai sur le beau* (Paris: Guerin, 1741). Трактат был переведен на немецкий в 1753-м, а затем и в 1757 году, и десятки его переизданий, как на французском, так и на немецком языке, выходили в течение следующих 70 лет.

28. André, *Essai sur le beau*, 246–47: "Fort bien. Ordonnance, régularité, proportion, justesse, décence, accord; je commence à voir du Beau dans votre Musique. Mais tout cela n'est pas le son qui vous frappoit l'oreille, ni la sensation agréable qui en résultoit dans votre âme, ni la satisfaction réfléchie qui la suivoit dans votre cœur. Que voulez-vous conclure de là? Je conclus que dans ce concert il y a un agrément plus pur, que la douceur des sons que vous y entendez; un Beau, qui n'est pas l'objet des sens; un certain Beau qui charme l'esprit, que l'esprit seul y apperçoit & dont il juge."

> присутствие вашего внутреннего музыкального мастера (*Maître de musique*), который отсчитывает время, если мне будет позволено так выразиться, чтобы указать вам, сколь точно исполнена ваша музыка, который открывает вам ее принципы посредством света, превосходящего чувства, в идее порядка, в красоте последовательных очертаний пьесы; в идее звучащего числа, правиле пропорций и гармонических последовательностей, каковые по природе подобны числу; в идее уместности, священном законе, предписывающем каждой части ее расположение, ее завершение и подобающий способ подойти к нему. Другими словами, в то время как исполнители каждый читали свою нотную часть с бумаги, вы читали свою, записанную вечными и неуничтожимыми нотами в великой книге разума, открытой всякому пытливому духу. Или же, совсем коротко говоря, мы либо должны отказать музыке в праве именоваться гармонией (каковым именем она называлась без каких-либо противоречий с самого первого концерта в мире до настоящих времен), либо же обязаны признать, что существует музыкальная красота, необходимая и абсолютная, которая является нерушимым законом; и это фундаментальная истина, которой мы должны придерживаться изначально, дабы чтить столь прекрасное искусство[29].

Подход Андре сводит вместе чувственное и духовное начала — второе в значении *esprit*, понятия, которое, подобно аналогичному немецкому *Geist*, ссылается на интеллектуальный опыт, предполагающий (не вовлекая его прямо) элемент божественного. Мы воспринимаем красоту чувственно, однако на этом дело не заканчивается.

Форкель в предисловии к первому тому своей «Всеобщей истории музыки» (*Allgemeine Geschichte der Musik,* 1788) сходным образом постулировал, что существует два разных типа красоты,

---

29. André, *Essai sur le beau*, 248–50: "C'est-à-dire, Monsieur, que pendant que tant de voix et d'instrumens sonores vous frappoient l'oreille par des accords agréables, vous sentiez au dedans de vous-même un Maître de Musique intérieur qui battoit la mesure, si j'ose ainsi parler, pour vous en marquer la justesse; qui vous en découvroit le principe dans une lumiere supérieure aux sens; dans l'idée de l'ordre, la beauté de l'ordonnance du dessein de la piéce; dans l'idée des nombres sonores, la régle des proportions & des progressions harmoniques, dont ils sont les images essentielles; dans l'idée de la décence, une loi sacrée, qui prescrivoit à chaque partie son rang, son terme, & la route légitime pour y arriver; c'est-à-dire, que pendant que tous vos Concertans lisoient sur le papier chacun sa tablature, vous lisiez aussi la vôtre écrite en notes éternelles & ineffaçables dans le grand livre de la Raison, qui est ouvert à tous les esprits attentifs. C'est-à-dire, en un mot, qu'il faut, ou refuser à la Musique le nom d'harmonie, qu'elle a toujours porté sans contradiction depuis le premier concert qu'elle a donné au monde jusqu'à notre siécle, ou convenir qu'il y a un Beau musical, essentiel & absolu, qui en doit être la régle inviolable. Vérité fondamentale, que nous devions d'abord établir pour l'honneur d'un si bel art."

первая из них — «абсолютная», которая привлекает дух, *Geist*, и вторая — относительная, привлекательная для сердца[30].

> Во всех изящных искусствах и науках существует два общих типа красоты, а именно — одна для духа (*Geist*), другая для сердца, или же переживания. Красота для духа основана по большей части на правильной комбинации артистических способов выражения, или на ясности, отличности от иного, порядке и единстве разнообразных частей. Поскольку этот тип красоты неизменен во все времена и среди всех народов, поднявшихся на необходимый уровень культуры, и поскольку он признается всеми как общая красота, его называют абсолютной красотой, или той красотой, которая удовлетворяет человеческий дух при любых обстоятельствах; такая красота никоим образом не может отсутствовать в произведении искусства. Второй тип красоты, а именно красоты для сердца, в основе своей имеет всевозможные переживания отдельных людей и народов; именно по этой причине он столь несходен и разнообразен. Он называется относительной красотой, или такой красотой, которая пробуждает наслаждение и удовольствие или же симпатию сообразно с переживаниями, по-разному выражающимися у различных народов и отдельных людей. Наивысшее, что способно отразить произведение искусства, — это союз двух данных типов красоты, в силу чего оно сможет доставить наиболее общее удовольствие как духу, так и сердцу в одно и то же время.
>
> *Абсолютная красота* покоится на общих законах разума и тех переживаний, которые все понимают одинаково; она — основа *относительной* красоты, из чего следует, что без правильной комбинации артистических способов выражения и союза индивидуальных частей никакая красота невозможна[31].

---

30. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 1:64–65 (§131–32). Более подробный комментарий к данному пассажу содержится в: Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland*, 1776–1871 (Frankfurt am Main: Campus, 2006), 44–48.

31. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, I, 64 (§131–32): In allen schönen Wissenschaften und Künsten giebt es vorzüglich zweyerley Arten von Schönheit, ne[h]mlich eine für den Geist, und die andere für das Herz, oder die Empfindung. Die Schönheit für den Geist gründet sich hauptsächlich auf Richtigkeit in der Zusammensetzung der Kunstausdrücke, auf Klarheit, Deutlichkeit, Ordnung und Einheit der mannigfaltigen Theile. Da diese Art von Schönheit, zu allen Zeiten, und von allen Menschen, die bis zu dem dazu gehörigen Grad von Kultur hinaufgestiegen sind, unveränderlich ist, und allgemein für Schönheit erkannt wird, so nennt man sie das *absolute Schöne*, oder diejenige Schönheit, die unter allen Umständen dem menschlichen Geiste Vergnügen macht, und auf keine Weise einem Kunstwerke mangeln darf. Die zweyte Art von Schönheit, ne[h]mlich die Schönheit für das Herz, gründet sich auf die mannichfaltigen Stimmungen in den Empfindungen einzelner Menschen und Nationen, ist folglich eben deswegen sehr vielseitig und veränderlich. Man nennt sie das *relative Schöne*, oder diejenige Schönheit, die nur nach dem Maaß Wohlgefallen und Vergnügen, oder sympathetische Empfindung erregt, als sie den Empfindungen entspricht, die sich auf sehr verschiedene Weise bey Nationen und einzelnen Menschen äußern. Die Vereinigung dieser

Проблематичность аргументации Форкеля очевидна: абсолютный тип красоты «неизменен во все времена и среди всех народов» — но лишь с условием, что эти народы поднялись на некий необходимый, однако не названный, уровень культуры: надо полагать, тот самый, который по странной случайности отвечает европейским стандартам XVIII века. Его наблюдения тем не менее указывают на то, сколь сильно по причине культурных различий может разниться восприятие одной и той же музыки, что делает и саму красоту — по крайней мере «красоту для сердца» — культурно обусловленной.

Кант делал различие между прекрасным и приятным (*das Angenehme*): второе основано на неопосредованном физическом («патологическом») удовольствии, связанном с одними лишь чувствами, и не направлено ни на какое понятие (*Begriffe*). Таким образом, в отличие от прекрасного, приятное не может быть объектом суждения: кому-то просто что-то доставляет или не доставляет удовольствие — например, определенный цвет[32]. Однако при подобном ходе рассуждения инструментальная музыка составляла проблему. Никто, включая Канта, не отрицал ее власти над эмоциями человека; предметом дебатов был вопрос о том, насколько она воздействует на разум. В «Критике способности суждения» Кант конвенционально называет музыку «языком ощущения»[33]и описывает ее (наряду с *Farbenkunst*, искусством колорита) как «искусство прекрасной игры ощущений»[34]. Он соглашается с тем, что она может порождать идеи, однако отбрасывает их как побочный эффект, который можно сравнить с «механической ассоциацией»[35]. В отличие от литературы или визуальных искусств музыка говорит исключительно на языке ощущений, лишенном понятий, и, таким образом, не дает разуму никакого повода к размышлению. В этом смыс-

---

beyden Arten von Schönheit ist das höchste, was ein Kunstwerk hervorzubringen vermag, und eben daher auch im Stande, das allgemeinste Wohlgefallen für Geist und Herz zugleich zu erregen.

Das *absolute Schöne* beruht auf allgemeinen Grundsätzen der Vernunft und Empfindung, worin alle Menschen mit einander übereinstimmen, und ist die Grundlage des *relativen*, das heißt, ohne Richtigkeit in der Zusammensetzung der Ausdrücke, in der Ordnung und Einheit der einzelnen Theile, ist überhaupt keine Schönheit möglich.

32. Кант И. Критика способности суждения. С. 46–48.
33. Там же. С. 171.
34. Там же. С. 166. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 223 (§ 53, B218): “Sprache der Empfindungen”; 216 (§ 51, B211): “die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen.”
35. Там же. С. 170. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 222 (§ 53, B218): “das Gedankenpiel, was nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation.”

ле она принадлежит, как и ничего не отображающий рисунок обоев, к «приятным» искусствам (*angenehme Künste*), доставляющим удовольствие, однако лишенным прекрасного. Здесь Кант, впрочем, задерживается: он не готов присвоить такой низкий статус столь могущественному виду искусства. В конечном итоге он объявляет музыку без слов низшим из изящных искусств и в то же время самым высоким среди приятных, более наслаждением, чем культурой (*mehr Genuß als Kultur*), но все же культурой хотя бы до некоторой степени[36].

Гегель обошелся с инструментальной музыкой еще безжалостнее, назвав ее «пустой, лишенной смысла», так как «в ней отсутствует основной момент всякого искусства — духовное содержание [*geistiger Inhalt*] и выражение»[37]. При такой интерпретации, разумеется, не приходится ожидать, чтобы она могла подняться до уровня искусства. Гегель тем не менее утверждал, что «главная задача музыки будет состоять в том, чтобы в звуках выразилась не сама предметность, а, наоборот, тот способ, каким движется внутри себя сокровеннейшее самобытие в его субъективности и идеальной душе»[38]. Таким образом, описывая музыку как искусство в своем роде — лишенное способности к репрезентации и какой-либо понятийности, — Гегель оставил ей возможность создавать то, что не могут создать другие виды искусства.

Проблематичность инструментальной музыки виделась еще и в том, что ее можно было усваивать пассивно и даже против воли: слух нельзя отвести так, как можно отвести взгляд от страницы книги, картины или скульптуры. Кант уподобил подобное слушание ощущению запаха: тот, кто вынимает надушенный платок, отмечал он, «заставляет вдыхать этот аромат всех вокруг себя и рядом с собой против их воли»[39]. И хотя драма и декламационная поэзия тоже пользовались звуками, для их восприятия требовалось понимание языка, что задей-

36. Там же. С. 169, 171.

37. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 289. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel, 3 vols. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 3:148–49: “Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen.” Трактат об эстетике, впервые опубликованный посмертно в 1835 году, основан на лекциях, которые Гегель читал в Берлине в 1820-е годы.

38. Там же. С. 279. Ibid., 3:135: “Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.”

39. Кант И. Критика способности суждения. С. 172.

ствовало мыслительные процессы, не требующиеся в случае инструментальной музыки.

Данная ассоциация инструментальной музыки с пассивным чувствованием делала еще более убедительным традиционное представление о том, что музыка в конечном итоге — искусство эмоций, а не мысли, имеющее отношение скорее к чувствам, чем к суждению, поскольку никакое суждение, ни рефлексия, ни мысль, ни работа духа, — не связаны с одними лишь ощущениями. «Всякое чувство правильно», гласит знаменитое изречение Юма, ибо чувство не относится к чему-либо, кроме самого себя, и оно всегда реально, когда бы человек его ни осознавал. В отличие от этого не все суждения ума истинны,

> ибо суждения относятся к чему-либо вовне, а именно высказываются о чем-либо реальном и фактическом, а этой норме не все они соответствуют. Из тысячи различных мнений, имеющихся у разных людей относительно одного и того же предмета, существует одно, и только одно, справедливое и верное; вся трудность состоит в том, чтобы его установить и подтвердить. И наоборот, множество разных чувств, вызванных одним и тем же объектом, будут все правильны, ибо ни одно чувство не отражает того, что в действительности представляет собой данный объект[40].

Для того чтобы инструментальная музыка могла считаться одним из искусств, обладающих категорией прекрасного, необходимо было примирить данное пассивное чувствование с актом суждения, условием которого, в свою очередь, было активное слушание. Здесь, опять-таки, уместным оказалось убеждение Форкеля в том, что прослушивание музыки требует определенных навыков. Понимание музыки, утверждал он, — имплицитно имея в виду всякую музыку, в том числе и строго инструментальную, — подобно пониманию речи: любой человек обязан для этого знать значения слов и их синтаксис; в противном случае ему придется полагаться только на жесты и мимику. Для доказательства своей мысли Форкель цитирует Шефстбери — по-английски:

---

40. Юм Д. О норме вкуса. С. 624–625. Hume, “Of the Standard of Taste,” 136: “All sentiment is right, because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. But all determinations of the understanding are not right; because they have a reference to something beyond themselves, to wit, real matter of fact; and are not always conformable to that standard. Among a thousand different opinions which different men may entertain of the same subject, there is one, and but one, that is just and true; and the only difficulty is to fix and ascertain it. On the contrary, a thousand different sentiments, excited by the same object, are all right; because no sentiment represents what is really in the object”.

> Вкус или же Суждение едва ли вместе с нами являются в этот мир полностью сформированными. Мы можем принести с собой принципы и тому подобные вещи; но подлинный и истинный вкус не может быть ни дарован, ни создан, ни рожден или же сотворен без предшествующего труда и критического усилия[41].

Данное высказывание противоречит описанию музыки как явления, состоящего из «естественных» знаков, в отличие от словесного языка, знаки которого «произвольны». Следует заметить, что Форкель писал этот текст, чтобы прорекламировать грядущую серию своих лекций о том, как слушать музыку, — то есть был лицом заинтересованным, — однако тот факт, что он проницательно уловил потребность в такого рода лекциях, показывает нам, что «естественные» знаки музыки могут на практике оказаться не такими уж естественными, какими их рисовала теория.

---

41. Forkel, *Ueber die Theorie der Musik*, 9: "A Taste or Judgment can hardly come ready form'd with us into the World. Whatever Principles or Materials of this Kind we may possibly bring with us; a legitimate and just Taste can neither be begotten, made, conceiv'd, or produc'd without the antecedent Labour and Pains of Criticism". Цитата Форкеля является выжимкой из пространных рассуждений Шефтсбери, которые можно найти в его *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1713) во второй главе третьего тома.

# 5. Форма

Для многих авторов между 1550 и 1850 годами форма была главным фактором, определяющим отношение сущности музыки к производимому ею эффекту. Большинство при этом ссылалось на принципы пифагорейства, либо в его «сильной» версии, основой которой была идея изоморфного резонанса, либо в «слабой», в которой фундаментальная структура музыки соотносилась с числом, хотя и не сообразовывалась необходимо с устройством микрокосма и макрокосма. В наиболее своем радикальном воплощении формализм полностью отрицал категорию выразительности: произведение не «выражает» ничего помимо своей формы и нет никакой идеи, которая могла была бы быть выражена в буквальном смысле слова, — то есть сделана внешней по отношению к нему, — ни «в» музыке, ни «за» ней. Более умеренная традиция признавала способность музыки до некоторой степени отражать идеи и эмоции — как правило, неопределенные, — через свою форму.

В рамках подобных представлений музыка рассматривалась как объект, а не как опыт, и приоритет здесь отдавался тем ее элементам, которые полагались чистыми и неизменными. Если считать музыку искусством выразительности или искусством прекрасного, то с неизбежностью придется вести речь о тех ее качествах, что варьируются от исполнения к исполнению. Если полагать ее искусством формы, то о ней можно говорить как о стабильном объекте, покоящемся на устойчивых принципах, лежащих в основе того, что может видоизменяться в каждый конкретный момент.

По иронии сама по себе «форма» — известный своей проблематичностью концепт. Два ее наиболее привычных описания взаимно противоречивы. С одной стороны, мы рутинно говорим о форме произведения, когда обсуждаем такие масштабные структурные конвенции, как сонатная форма, рондо, ABA, тема с вариациями и так далее. В этом смысле форма обусловливает наличие характерных примет, разделяемых множеством музы-

кальных сочинений. С другой стороны, мы не менее обыденно используем тот же самый термин, чтобы объяснить, что именно делает структуру той или иной работы уникальной. Форму также можно выявлять на разных уровнях в диапазоне от самых незначительных жестов до целых частей произведения и даже циклов частей. В каждом подобном случае форма становится своего рода абстракцией, мысленной редукцией того, что видимо (в партитуре) или слышимо (в исполнении). Форма — вне зависимости от того, как кто ее определяет — всегда присутствует в любом произведении, однако ее нельзя воспринять или идентифицировать как таковую, без опосредования музыки рефлексией и суждением.

Чтобы говорить о форме, таким образом, необходимо рассматривать музыку с позиции, для которой принципиальна та или иная степень абстракции. Если прекрасное воздействует как на чувства, так и на разум, то форма удалена от чувств: хотя она и может быть воспринята ими, однако осознать и понять ее можно только интеллектуально. Именно по этой причине западная музыкальная традиция чаще всего предпочитала форму материальной субстанции. В трактате «Установления гармонии», опубликованном почти в самом начале того временного периода, который будет рассмотрен здесь, Царлино в этом смысле высказывает типичную точку зрения. В одном месте он рассматривает вопрос о том, чем является музыка, «звучащее число» (numero sonoro), — естественной наукой (scienza naturale) или же математикой. Звук создает материал, указывает он, а число — форму. Однако «ввиду того что в названии следует исходить из более благородного, разумно будет сказать, что музыка — наука математическая, а не естественная, так как форма благороднее материи»[1].

## Форма как число

«Сильная» традиция пифагорейства просуществовала до XVII–XVIII века, особенно в Северной Европе. В своем труде «Синопсис новой музыки» (*Synopsis musicae novae,* 1612) эльзасский

1. Царлино Дж. Установления гармонии // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 614. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, 31 (книга 1, глава 20): “Ma perche dalla scienza naturale il Musico hà la ragione della materia della Consonanza, che sono i Suoni & le Voci, & dalla Mathematica hà la ragione della sua forma; cioè della sua proportione; però dovendosi denominare tutte le cose dalla cosa più nobile; più ragionevolmente diciamo la Musica essere scienza mathematica, che naturale: conciosia che la forma sia più nobile della materia.” Описание музыки как numero sonoro находится в книге 1, главе 18.

теолог и теоретик музыки Иоганн Липпий (1585–1612) сопоставляет позднейшие разработки музыкального стиля (трезвучия как базовые строительные гармонические блоки, более вертикально ориентированная гармоническая идиоматика, фундаментальная роль басовой партии) с обновленной версией описания структурного соответствия музыки, души и космоса. Он начинает свой «синопсис» с панегирика гармонии как силе, которая удерживает вместе разнообразные элементы вселенной, силе, которая через свое воплощение в музыке «пронизывает человеческую структуру» и, таким образом, «пробуждает, извлекает и устанавливает внутреннюю гармонию человека». Для Липпия музыка — это «математическая наука <...> которая имеет дело с искусной и предусмотрительной композицией музыкальной пьесы, ставящей себе цель подвигнуть человека к умеренности во славу Божью. Говоря короче, музыка — это математическая наука, назначение которой — создать гармоничную пьесу»[2].

Астроном Иоганн Кеплер (1571–1630) использовал понятие гармонии в более современном смысле — понимая ее как сочетание вертикально организованных звуков, в отличие от более линеарного представления о соединенных в подобие звукоряда или гаммы тонов, о которых говорили авторы от Платона до Царлино, — чтобы продемонстрировать, что музыка современных ему композиторов беспрецедентно приблизилась к воспринимаемой слухом гармонии сфер[3]. В своей книге «Гармония мира» (*Harmonices mundi,* 1619) он описывает систему, в которой планетарные орбиты соотносятся с пропорциями музыкальных интервалов. Он молит Уранию, музу астрономии, чтобы та призвала величественный звук,

> покуда я поднимаюсь по гармонической лестнице небесных движений к высшим явлениям, в которых заключены в сохранности подлинные архетипы оснований мира. Следуй за мной, музыкант настоящего, и знай, что это работа твоего искусства, неведомого древним: в последние столетия расточительная Природа наконец-то породила, вынашивая до того два раза по тысяче лет, вас, первые подлинные отпечатки вселенского целого. Через вашу способность к гармонизации различных голосов и через ваш

2. Johannes Lippius, *Synopsis of New Music* (*Synopsis musicae novae*), trans. Benito V. Rivera (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977), 3, 7–8.
3. См.: D. P. Walker, "Kepler's Celestial Music," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967): 228–29. См. также: Eric Werner, "The Last Pythagorean Musician: Johannes Kepler," in *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, ed. Jan LaRue (New York: W. W. Norton, 1966), 867–92.

> слух она нашептала из самых сокровенных недр своих о себе человеческой душе, наиболее возлюбленной дочери Господа нашего Создателя[4].

Кеплер прекрасно знал музыку и судя по всему особенно любил произведения Лассо, иногда даже цитировал его полифонические мотеты[5]. Английский врач и полиглот Роберт Фладд (1574–1637) разделял точку зрения Кеплера на гармоничную вселенную, хотя и не соглашался с представлениями астронома о ее более конкретной структуре. Фладд был одним из последних ученых, безоговорочно поддерживающих категории *musica mundana, musica humana* и *musica instrumentalis*; он ссылался на Боэция так, словно тот жил поколением или двумя ранее его. В различных публикациях Фладда встречаются довольно красочные иллюстрации, демонстрирующие тесные отношения между музыкой, микрокосмом и макрокосмом (ил. 3 и 4)[6].

Согласно северонемецкому композитору и теоретику Андреасу Веркмейстеру (1645–1706), музыка — это звучащее число (numeros sonoros) и одна из посредниц, открывающих Создателя людям: пропорции, согласно которым Бог сотворил вселенную, это те же пропорции, по которым строятся музыкальные интервалы, способные тронуть душу слушателя[7]. Веркмейстер признает, что слушатель, взволнованный музыкой, скорее все-

---

4. Johannes Kepler, *Harmonices mundi* (1619), book 5, chapter 7. Translation from Johannes Kepler, *The Harmony of the World*, trans. E. J. Aiton, A. M. Duncan, and J. V. Field (Philadelphia: American Philosophical Society, 1997), 441: "a grander sound, while I ascend by the harmonic stair of the celestial motions to higher things, where the true archetype of the fabric of the world is laid up and preserved. Follow me, modern musicians, and attribute it to your arts, unknown to antiquity: in these last centuries, Nature, always prodigal of herself, has at last brought forth, after an incubation of twice a thousand years, you, the first true offprints of the universal whole. By your harmonizing of various voices, and through your ears, she has whispered of herself, as she is in her innermost bosom, to the human mind, most beloved daughter of God the Creator".
5. См.: Peter Pesic, "Earthly Music and Cosmic Harmony: Johannes Kepler's Interest in Practical Music, Especially Orlando di Lasso," *Journal of Seventeenth-Century Music* (http://www.sscm-jscm.org/v11/no1/pesic.html). См. также: Michael Dickreiter, *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler* (Bern: Francke, 1973); Bruce Stephenson, *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic Astronomy* (Princeton: Princeton University Press, 1994); и Siglind Bruhn, *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith* (Hillsdale, NY: Pendragon, 2005). О ренессансных представлениях о гармонии сфер см. также: Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), chapter 3, "Modes and Planetary Song: The Musical Alliance of Ethics and Cosmology."
6. См.: Peter J. Ammann, "The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967): 198–227.
7. Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg, 1707; reprint, Hildesheim: Olms, 1970), 28–29.

го, не поймет, за счет чего числа производят столь сильный эффект, и цитирует авторитетные мнения Боэция, Августина и Лютера[8]. Данный факт, однако, никак не уменьшает значения разума. В посвящении к своему труду «Расширенная и улучшенная версия „Испытания органа“» (*Erweiterte und vermehrte Orgelprobe*, 1698) Веркмейстер указывает на то, что, хотя мы и не думаем о математических основаниях музыки во время прослушивания ее, мы тем не менее их воспринимаем, ибо чувство слуха подобно слуге, который почтительно отвечает «Да, господин» «тому, что построено на прочном основании», — в данном случае на основании числа[9]. Винченцо Галилей использовал тот же образ существенно раньше в трактате «Диалог о старинной и современной музыке» (*Dialogo della musica antica, et delle moderna*, 1581), утверждая, что чувства — это слуги, а не хозяева разума[10].

С трудами Веркмейстера почти наверняка был знаком Иоганн Себастьян Бах, в чьем личном окружении было как минимум два человека, пропагандировавших пифагорейство: композитор и органист Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748), а также врач и математик Лоренц Кристоф Мицлер (1711–1778). В трактате о композиции, написанном в 1708 году, Вальтер называет музыку «небесно-философическая наука, основанная на математических принципах и имеющая дело со звуком в той мере, в которой истинная и искусная гармония, или же благозвучие, могут быть достигнуты с ее помощью»[11]. Он возвращается к этому представлению в начале второй части трактата («Musicae poeticae») и воспроизводит пифагорейско-платоновскую концепцию микро- и макрокосма: человек — гармоничное существо, чьи части тела и души находятся в музыкальных соотношениях, «как полагали Платон и Пифагор, а вместе с ними и множество христианских философов и музыкальных матема-

8. Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse*, 25.
9. Andreas Werckmeister, *Erweiterte und vermehrte Orgel-Probe* (Quedlinburg, 1698; reprint, Kassel: Bärenreiter, 1970), “Dedicatio der ersten Edition,” [5]: “Das Gehör ist nur gleich als ein Ja-Herr / bewilliget und belustiget sich an dem / was durch ein gut Fundament geschlossen und erbauet ist.” По поводу взглядов Веркмейстера на отношения между музыкой и космосом см.: David Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 18, 20, 57.
10. Galilei, *Dialogo*, 84; *Dialogue*, 209. О взглядах того времени на отношения между разумом и слухом см.: Michael Fend, “The Changing Function of *Senso* and *Ragione* in Italian Music Theory of the Late Sixteenth Century,” in *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgment from Antiquity to the Seventeenth Century*, ed. Charles Burnett, Michael Fend, and Penelope Gouk (London: Warburg Institute, 1991), 199–221.
11. Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, ed. Peter Benary (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955), 13.

тиков (*Musici Mathematici*)». Поскольку человек сам по себе «музыкальная формула», он получает удовольствие от того, что через посредство музыкальных пропорций оказывается лицом к лицу со своим звуковым подобием[12].

Мицлер, который лично встречался с Бахом в Лейпциге, основал «Общество музыкального знания» (Societät der musikalischen Wissenschaften) в 1738 году. Целью общества было обучение пониманию музыки, определяемой Мицлером как «математическая наука», культивированием которой именно в этом смысле постоянно пренебрегают. Будущие поколения, предсказывал он, будут «поражены тем, что музыкальное знание остается столь ничтожным, невзирая на те высоты, которых в наше время достигло знание математическое»[13]. Возможно, удовольствие, доставляемое музыкой, затмевает ее фундаментальную природу, размышлял он. Музыкант должен обладать «всемирным знанием» (*Weltweisheit*), в особенности в математике, равно как и в области физики звука, анатомии (в первую очередь уха), латыни, греческого и других языков. Он также должен иметь обширный практический музыкальный опыт, ибо математик не умеет писать музыку; с другой же стороны, по причине отсутствия теоретического знания даже величайшие композиторы не способны продемонстрировать внутреннюю причину связности хотя бы двух соседних музыкальных тактов. Теоретическое и практическое знание должны соединяться вместе, и именно с этой целью Мицлер основал свое Общество.

В программе организации Мицлер сообщил, что она не будет принимать тех, кто обладает лишь практическими познаниями в музыке. В то же время музыканты, имеющие представление о теории, будут приняты, даже если их познания в музыкальной практике не слишком глубоки, поскольку они «возможно, сумеют открыть для себя что-либо полезное в математических измерениях». Мицлер объявил, что идеальным членом общества станет человек, одинаково хорошо сведущий в теории и практике[14]. Бах был принят в 1746 году на основании его шестиголосных канонических вариаций на гимн *Vom Himmel hoch*, BWV 769, — опуса, который демонстрирует требуемую комбинацию теоретического знания и практических способностей.

---

12. Walther, *Praecepta*, 75: "wie Plato und Pythagoras, und mit ihnen viele Christl[iche] *Philosophi* und *Musici Mathematici* <...> ein rechtes Formular der Music."
13. Mizler, "Vorrede" to his *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek* 1 (1739), part 1, fols. 4r and 4v.
14. Mizler, "Gesetze der correspondirenden Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland," *Neu-eröffnete musikalische Bibliothek* 3 (1746), 349.

Данная попытка примирить теорию и практику парадоксальным образом привела к растущей проблематичности сосуществования обеих областей: в прежнее время они рассматривались как две независимые сферы деятельности — так сказать, корабли, расходящиеся в ночи[15], — теперь же их необходимо было описать так, чтобы они согласовывались друг с другом. Музыкантам-практикам вроде Маттезона был не по душе пифагорейский подход Мицлера, который относился к музыке в первую очередь как к объекту и лишь во вторую — как к опыту. Маттезон неоднократно выступал против представления о математической сущности музыки, как в работе 1721 года *Das forschende Orchester*, так и — с куда большей энергией — в «Совершенном капельмейстере» (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), где его нападки занимают шесть страниц. По замечанию, сделанному спустя почти двадцать лет органистом и ученым Якобом Адлунгом, Мицлер «пифагореец и по этой причине нахально перечит герру Маттезону»[16]. Краткость этого высказывания наглядно демонстрирует живучесть пифагорейской традиции: даже в середине XVIII столетия она была настолько хорошо известна, что при ее упоминании не требовалось никаких особых пояснений.

Таким образом, будет ошибочным полагать, что люди вроде Веркмейстера, Вальтера и Мицлера были консерваторами, а их воззрения — пережитками старой, вышедшей из моды философской традиции. Возрастающий с конца XVI века престиж математики как царицы знания привел к тому, что концепция музыки как звучащего числа не просто «выживала»: на деле она набирала силу. Математика рассматривалась как дисциплина, занимающая сферу, избавленную от капризов чувств, и в этом качестве признавалась ключом, способным отпереть законы физики, в том числе и физики звука. Как позже отмечал Альфред Норт Уайтхед, в силу одержимости ученых того времени математикой, полагаемой инструментом, с помощью которого можно решить все загадки Вселенной, история науки XVII века читается как «ожившая мечта Платона или Пифагора»[17]. Хотя мы при-

15. В оригинале — идиома *ships passing in the night*, означающая мимолетную (и, как правило, однократную) встречу. — *Прим. пер.*
16. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758), 35: “Mizler <...> ist ein Pythagoräer; derowegen er dem Herrn Mattheson hierinnen ganz dreyste widerspricht.”
17. Whitehead, *Science and the Modern World*, 46. О возросшей роли математики как ветви «объясняющего» знания см.: Timothy Reiss, *Knowledge, Discovery, and Imagination in Early Modern Europe: The Rise of Aesthetic Rationalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

вычно рассматриваем труды Аристотеля как античную модель, на которой основывалось новое эмпирическое знание, современники Коперника и Галилея с тем же успехом могли считать недавние научные прорывы возрождением учений, приписываемых Пифагору[18].

Связь между формой и числом также подкреплял образ Творца как геометра. Ключевым пассажем здесь была строка из апокрифической Книги Мудрости, 12:22 в Вульгате (также известной как Книга Премудрости Соломона и Liber Sapientiae): «Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti» («Ты все расположил мерою, числом и весом»). К этому пассажу часто обращался Августин, и его цитировали такие несходные между собой поздние авторы, как Кирхер, Лейбниц и Готшед[19]. По Готшеду, «красота искусного произведения <…> неколебимым и необходимым основанием своим имеет природу вещей. Господь сотворил все согласно числу, мере и весу <…> Источником всякой красоты являются точные пропорции, порядок и подобающий размер всех частей, составляющих предмет»[20]. В своей знаменитой истории музыки, опубликованной в 1776 году, Джон Хокинс ссылается на Книгу Мудрости, чтобы объяснить свою веру в то, что принципы музыки «основаны на геометрической истине и, по-видимому, возникли из некоего общего и универсального закона природы, так, что их совершенство необходимо, абсолютно и неотъемлемо, то есть, говоря коротко, разрешимо лишь волей Того, Кто создал все вещи числом, весом и мерою»[21].

После 1750 года многие авторы стали исповедовать несколько менее строгий вариант пифагорейства, в котором важность для сущности музыки числа утверждалась уже без соответствующей веры в теорию изоморфного резонанса. Форкель в первом

---

18. Burkert, *Lore and Science*, 1.
19. См.: W. Beierwaltes, "Augustins Interpretation von Sapientia 11, 21," *Révue des Etudes Augustiniennes* 15 (1969): 51–61; Walter Blankenburg, "Der Hamonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung," *AfMw* 16 (1959): 44; и Ulrich Leisinger, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994), 20–23.
20. Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, 3rd ed. (Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1742), 132: "Die Schönheit eines künstlichen Werkes <…> hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht geschaffen. <…> Das genaue Verhältniß, die Ordnung und das richtige Abmessung aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit."
21. John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, 5 vols. (London: T. Payne and Son, 1776), 1:iv: "are founded in geometrical truth, and seem to result from some general and universal law of nature, so its excellence is intrinsic, absolute, and inherent, and, in short, resolvable only into his will, who has ordered all things in number, weight, and measure."

томе своей истории музыки, опубликованной в 1788 году, отметил, что никто на деле не верит в гармонию сфер; тем не менее он настаивал на том, что эта античная идея отражает представление об определенной связи между законами природы и законами музыки. Всем, кто интересовался подобными воззрениями, Форкель рекомендовал труды Кеплера[22].

Обаяние числа как доказуемого, рационального и неизменного явления никак не конфликтовало с воспринимаемой способностью музыки отражать переменчивые настроения. Иоганн Кунау, например, детально рисовавший в своей музыке библейские сюжеты («Падение Голиафа», «Бегство филистимлян» и так далее), прочно держался за идею того, что музыка — это в основе своей математическое искусство. Монохорд, отмечал он в предисловии к своим «музыкальным представлениям некоторых библейских историй», способен продемонстрировать «наглядным и восхитительным образом» то, что может или не может воспринять «обманчивое чувство слуха»[23]. Таким образом, даже композитор, прямо обращавшийся с музыкой как с искусством репрезентации, указывает на число как на основу ее подлинной, неизменной сущности.

Идея использования математики для объяснения выразительной силы музыки ныне может представляться контринтуитивной, однако она лежит в основании большого числа комментариев по поводу всех искусств начала и середины XVII века. Лейбниц, Христиан Вольф и Иоганн Кристоф Готшед, среди прочих, верили, что каждый вид искусства может быть сведен к серии рациональных, кодифицируемых и доказуемых правил. Не слишком убедительная уверенность Кунау в способности к выразительности в принципиально математических рамках — лишь одно из многих проявлений данного, весьма распространенного представления[24].

Математика, разумеется, лежала в основе эстетических воззрений Готфрида Вильгельма Лейбница, который в часто цитируемом пассаже назвал музыку «потаенным арифметическим упражнением разума, не сознающего, что он занят

22. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 1:225.

23. Kuhnau, *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*, предисловие к читателю, [4]: “handgreifflich und zur Verwunderung”; “nicht bloß auff dem betrüglichen *sensu Auditus*.”

24. По поводу взаимодействия математики и поэтики в эпоху Просвещения см.: Frederick Beiser, *Diotima’s Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing* (New York: Oxford University Press, 2009), особенно 49–50; and Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler* (Berlin: de Gruyter, 1966).

подсчетами»[25]. Подсчеты — функция разума, а, по Лейбницу, никакое удовольствие не могло сравниться с удовольствием интеллектуальным[26]. Более того, данный идеал не был в полной мере лишен личной заинтересованности: он удовлетворял страсть, — хотя и отличную от более низкой чувственной страсти, однако же страсть. Представления Лейбница во многом совпадали с точкой зрения Веркмейстера, который в своих «Парадоксальных рассуждениях о музыке» (*Musikalische Paradoxal-Discourse,* 1707) замечал, что «когда благорасположенный человек слышит музыку, его душа [*Gemüt*] ощущает наслаждение сообразно замыслу Творца, но он не понимает его причины, которая без помощи числа никогда бы не привела его в это состояние»[27].

Композитор и теоретик Жан-Филипп Рамо (1683–1764) также подчеркивал важность математики в музыке, хотя и не был пифагорейцем: он верил в то, что числами можно измерить звуки, однако сами по себе они не являются источником звука. Он основывал свою теорию на физических проявлениях corps sonore, «звучащего тела», чей резонанс порождает тона, которые можно измерить исходя из точных математических соответствий. Музыка, утверждал Рамо в предисловии к своему «Трактату о гармонии, сведенной к ее природным началам» (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722),

> есть наука, у которой должны быть определенные правила; эти правила следует выводить из очевидного принципа; а этот принцип невозможно уяснить, не прибегнув к помощи математики. Невзирая на весь тот опыт в музыке, который я приобрел, занимаясь ею столь долго, я должен признать, что лишь с помощью математики мои идеи стали мне ясны и свет сменил тьму, о существовании которой я прежде не подозревал <...> Недостаточно чувствовать эффекты, производимые наукой или искусством. Необходимо также осмыслить эти эффекты с тем, чтобы сделать их понятными[28].

---

25. Письмо к математику Христиану Гольдбаху 17 апреля 1721 года в: Leibniz, *Epistolae ad diversos*, 4 vols. (Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1734–42), 1:241: "Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae." О восприятии этого высказывания в XVIII веке см.: Leisinger, *Leibniz-Reflexe*, 43–58.
26. См.: Beiser, *Diotima's Children*, 37.
27. Werckmeister, *Musikalische Paradoxal-Discourse*, 25.
28. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (Paris: Ballard, 1722), [iii]: "La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, & ce principe ne peut gueres nous être connus sans le secours des Mathematiques: Aussi dois-je avoüer que, nonobstant toute l'experience que je pouvois m'être acquise dans la Musique,

Снова, как и прежде, разум призван объяснить то, что воспринимают чувства. Рамо совершенно не доверяет чувствам и использует математические вычисления, чтобы узаконить их. Он не берется объяснять механизм власти музыки над слушателем, хотя и признает, что «подлинной целью музыки <…> должно быть выражение мыслей, переживаний, страстей»[29].

Дидро также находился под влиянием эстетики, которая перенимает у пифагореизма идею звучащих пропорций, однако не интересуется его космологическими импликациями. В своих «Общих принципах учения о звуке» («Principes généraux de la science du son», 1748) он превозносит Пифагора за то, что тот разработал «первые основания науки о звуках», и за открытие им того факта, что их восприятие является «источником музыкального наслаждения». Более того, найденные им пропорции правят не только музыкой, но и искусством в целом: мы испытываем удовольствие, обнаруживая эти соотношения также и в «поэзии, живописи, архитектуре, моральной философии и всех науках в целом». «Прекрасная машина, прекрасная картина, прекрасная галерея доставляют нам удовольствие лишь благодаря тем соотношениям, которые мы в них находим; разве не будет столь же уместным сказать подобное о прекрасном виде, как и о прекрасном концерте? Восприятие соотношений — уникальная основа всего нашего восхищения и наслаждения; и именно с этой точки зрения нам необходимо объяснять самые прихотливые явления, отыскиваемые в науке и искусстве»[30].

---

pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des Mathematiques que mes idées se sont debroüillées, & que la lumiere y a succedé à une certaine obscurité, dont je ne m'appercevois pas auparavant. <…> Il ne suffit donc pas de sentir les effets d'une Science ou d'un Art, il faut de plus les concevoir de façon qu'on puisse les rendre intelligibles."

29. Rameau, *Code de musique pratique* (Paris: Imprimerie royale, 1760), 170: "En un mot, l'expression de la pensée, du sentiment, des passions, doit être le vrai but de la Musique." См.: Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 238–40.

30. Denis Diderot, *Mémoires sur différens sujets de mathématiques* (1748), in Diderot, *Œuvres complètes: Édition critique et annotée*, ed. Herbert Dieckmann, Jean Fabre, and Jacques Proust, vol. 2, *Philosophie et mathématique: Idées I*, ed. Arthur M. Wilson (Paris: Hermann, 1975), 256: "Le plaisir en général consiste dans la perception des rapports: ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts & dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique, ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons; ne peut-on pas même dire, qu'il en est en cela d'une belle vie [recte: vue] comme d'un beau concert? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration & de nos plaisirs; & c'est de-là qu'il faut partir pour expliquer les phénomenes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences & les arts."

## Форма как содержание

Отношения между формой и содержанием в западной эстетической традиции всегда были довольно натянутыми, и в особенности в области музыки. Растущая дистанция между ними со временем породила формализм: в широком смысле данное понятие описывает любую теорию, которая ставит знак равенства между формой произведения и его содержанием. Шиллер, Гете и некоторое число других авторов конца XVIII — начала XIX столетий задолго до Ганслика исповедовали формалистский подход. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* 1795) Шиллер определяет музыку как единственное искусство, в котором форма выходит за пределы материала, что, в свою очередь, делает ее образцом для прочих искусств. Он полагает материал чем-то что художник обязан «преодолеть» (*überwinden*) с помощью формы.

> Наиболее высокая и благородная музыка должна стать образцом и действовать на нас со спокойной силою произведения античной древности; скульптура в ее высшем совершенстве должна стать музыкою и трогать нас своей непосредственно чувственной стороной; поэзия в ее высшем развитии должна нас мощно охватывать подобно музыке, но в то же время должна нас окружить, подобно пластике, спокойной ясностью. Именно тем обнаруживается совершенство стиля во всяком искусстве, что он умеет устранить специфические рамки искусства, не уничтожая его специфических преимуществ и придавая ему более общий характер благоразумным пользованием особенностями искусства[31].

«В истинно прекрасном произведении искусства, — утверждает Шиллер, — все должно зависеть от формы и ничто — от содержания»:

---

31. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. С. 325. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 154: “Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muss uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin eben zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, dass er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiss, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.”

> ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же — лишь на отдельные силы. Содержание, как бы ни было оно возвышенно и всеобъемлюще, всегда действует на дух ограничивающим образом, и истинной эстетической свободы можно ожидать лишь от формы. Итак, настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы *формою уничтожить содержание*; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться содержанию[32].

Шиллер настаивает на разделении формы и содержания, даже если разница между ними в музыке временами делается совершенно неразличимой. В рецензии на книгу стихов Фредерика Маттисона он утверждает, что хотя «по своему *содержанию* чувства не поддаются изображению» никаким искусством, «однако по форме они к нему способны». Более того, «существует всеми любимое и действенное искусство, имеющее предметом именно эту форму чувствований. Это искусство — музыка»[33].

Гете также признавал уникальную природу музыкальной формы. В афоризме, который затем будет цитироваться весь XIX век, он утверждал: «Достоинство искусства, быть может, всего очевиднее в музыке, так как в ней нет предмета изображения, на который надобно делать скидку. Вся она — только форма и содержание [*Gehalt*], и потому все, что она выражает, возвышается и облагораживается ею»[34].

---

32. Там же. С. 325–326. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 154, 156: “In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, *dass er den Stoff durch die Form vertilgt*; und je imposanter, anmassender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.” Курсив оригинала.

33. Шиллер Ф. О стихотворениях Маттисона // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. С. 635. Schiller, “Über Matthissons Gedichte” (1794), in Schiller, *Werke und Briefe*, 12 vols., ed. Klaus Harro Hilzinger, vol. 8, *Theoretische Schriften*, ed. Rolf-Peter Janz (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992), 1023: “Zwar sind Empfindungen, *ihrem Inhalte nach,* keiner Darstellung fähig; aber *ihrer Form nach* sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die *Musik*.” Курсив оригинала.

34. Гете И. В. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худ. лит., 1979. Т. 8. С. 253. Goethe,

Гете, подобно Шиллеру, не был радикальным формалистом. Считая искусство «перелагателем неизречимого», он признавал разницу между формой и содержанием, однако полагал любую попытку пересказать это содержание словами «глупостью», даже если эти попытки иногда приносят какие-то плоды[35]. Сам он тем не менее также поддавался подобного рода искушениям. Когда Феликс Мендельсон сыграл ему фортепианную транскрипцию баховской Увертюры в ре-мажоре, BWV 1068, пожилой поэт нашел самое начало ее «столь величественным и изысканным», что «сразу видишь процессию элегантно одетых людей, спускающихся по парадной лестнице»[36].

В своих рассуждениях о музыке полиглот Иоганн Гебхард Эренрейх Маас (1766–1823) выказывает сходно амбивалентное отношение к форме. Знаменитый немецкий лексикограф, Маас читал лекции по философии, риторике и математике в университете Галля. Он соглашался с Кантом в том, что «красота вещей содержится в их форме» и что существует различие между приятным и прекрасным. В эссе 1792 года об инструментальной музыке он сообщал, что музыкальное произведение может обладать «подлинной, истинной красотой, не выражая ничего, даже чувства и страсти, но являясь лишь совокупностью тонов. Почему подобное не может быть столько же возможно в случае со слыши-

---

"Betrachtungen im Sinne des Wanderer," in book 2 of *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829), in Goethe, *Werke: Hamburger Ausgabe*, 14 vols., ed. Erich Trunz, vol. 8, *Romane und Novellen III*, ed. Erich Trunz (Munich: Beck, 1981), 290: "Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt." Этот афоризм не всегда цитировался корректно. Так, например, в своей лекции, прочитанной в 1864 году в Лондонском институте, композитор Уильям Стерндейл Беннетт говорит, что музыка это «только форма и власть», ошибочно приняв в оригинале *Gehalt* (сущность) за *Gewalt* (власть); см.: William Sterndale Bennett, *Lectures on Musical Life*, ed. Nicholas Temperley (Woodbridge: Boydell Press, 2006), 87. Этот ошибочный перевод затем встречается и у Джона Салливана Дуайта в: Dwight, "The Intellectual Influence of Music," *Atlantic Monthly*, 19 November 1870, 621.

35. Гете И. В. Максимы и рефлексии // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. С. 427. Goethe, *Aphorismen*, 1.238, in Goethe, *Werke*, vol. 1, book 3, 39: "Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen; doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu gute kommt."

36. Письмо Феликса Мендельсона Карлу Фридриху Целтеру от 22 июня 1830 года, в Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, ed. Helmut Loos and Wilhelm Seidel (Kassel: Bärenreiter, 2008–), 1:559: "Über die Ouvertüre von Seb. Bach aus d dur mit den Trompeten <...> hatte er eine große Freude; 'im Anfange gehe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute die von einer großen Treppe herunterstiegen.'"

мым объектом, как и в случае объекта видимого? Роза прекрасна. В то же время она не является выражением эмоции или страсти»[37]. Ганслик в «О музыкально-прекрасном» приводит сходную аналогию, когда намеревается разделить красоту и выразительность: «Роза благоухает, но «содержание» ее не есть изображение благоухания…»[38]. Однако Маас, вслед за Кантом, отмечает, что, хотя музыкальные произведения и не обязательно *должны* отражать эмоции, те, в которых это происходит, по самой своей сути выше тех, в которых этого нет. Композиция, чья красота заключена исключительно в звуках, «подобна телу без души». Возвращаясь к прежнему образу, Маас сравнивает красоту цветка с красотой «человеческого лица, на котором запечатлен благородный дух (*Geist*)». Именно *Geist* оживляет одушевленный объект, и хотя многие объекты могут быть прекрасны, тот из них, на котором лежит отпечаток духа, куда более трогает человека[39].

Тот же тип формализма, опять-таки возникший под влиянием Канта, мы находим в работах Кристиана Фридриха Михаэлиса (1770–1834), слушавшего в Иене лекции Шиллера и Карла Рейнхольда и поддерживавшего тесные связи с кружком философов, собиравшемся в этом городе во второй половине 1790-х годов. Хотя его карьера академического философа в целом была довольно малоуспешной, он играл важную роль популяризатора кантовской философии, о которой он рассказывал в своих журналистских статьях, среди местных любителей музыки[40]. Подобно Маасу, Михаэлис приписывает ценность музыкальных произведений «не тому лишь, что они просто *отражают* или *означают*, но тому, чем они *являются*, обладая своей собственной ни с чем не сравнимой *сущностью*». В то же время он допускает, что музыка способна выражать чувства, которые «пробуждают в нас события и идеи» и «символически показыва-

37. Johann Gebhard Ehrenreich Maaß, "Ueber die Instrumentalmusik," *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften* 48 (1792): 6: "daß alle Schönheit eines Dinges in seiner Form angetroffen wird." Ibid., 22: "Es geht also daraus hervor, daß ein Tonstück wahre, ächte Schönheit haben könne, ohne irgend etwas, also auch ohne eine Empfindung oder Leidenschaft auszudrücken, bloß als ein Inbegriff von Tönen. Warum sollte das auch bey hörbaren Objekten weniger möglich seyn, als bey sichtbaren? Eine Rose ist schön. Gleichwohl ist sie auf keine Art ein Ausdruck einer Empfindung oder Leidenschaft."

38. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 7–8. *VMS*, 1:10: "Die Rose duftet, aber ihr 'Inhalt' ist doch nicht 'die Darstellung des Duftes.' "

39. Maaß, "Ueber die Instrumentalmusik," 27: "Es bleibt gleichsam ein Körper ohne Seele, und verhält sich zu einer Musik, die Empfindungen ausdrückt, wie eine schöne Blume zu einem schönen menschlichen Gesichte, worin ein edler Geist sichtbar sich spiegelt."

40. См.: Lothar Schmidt, "Nachwort" to Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, ed. Lothar Schmidt (Chemnitz: Gudrun Schröter Verlag, 1997), 297–301.

ют и изображают то, что наша душа [*Geist*] видит или думает»[41]. Музыка может доставлять удовольствие либо сама по себе, либо через подражание и выразительность; Михаэлис в своей таксономии музыкальных возможностей признает допустимыми оба варианта и отбрасывает лишь буквальное звукоподражание.

> Музыка, *во-первых*, может быть независимой. Подобная независимая, чистая музыка доставляет удовольствие сама по себе, не обладая смыслом, не отображая ничего, не имитируя и не выражая ничего определенного <…> Эта музыка выходит на сцену как самодостаточное и ничему не подчиненное искусство… *Во-вторых*, музыка может имитировать, отображать и выражать. Тогда она доставляет нам удовольствие также привлекательностью своих значений, правдоподобием изображения, глубиной выразительности. И в этом случае она бывает двух типов. *Либо* она старается выразить в своих звуках внутреннюю сущность человека, перемену чувств, движения сердца, характер эмоций, аффектов или страстей. *Или же* она намеревается отражать явления внешнего мира <…> Музыкальная живопись не должна копировать вещи малозначимые, недостойные или же бесцельные, равно как и игривые безделицы[42].

Шиллер и Михаэлис, как указывает Джеймс Гаррат, «нейтрализуют патологический эффект музыки»[43]. Эта задача восходит еще к Августину и Аквинату. В полемике 1850-х годов, однако, все ранние рассуждения о значении формы для сущности музыки будут по большей части проигнорированы или забыты.

---

41. Christian Friedrich Michaelis, "Ueber das Idealische der Tonkunst," *AmZ* 10 (1808): 450: "Vollendete musikalische Werke haben ihren Werth nicht etwa blos darin, dass sie etwas anders *vorstellen*, etwas anders *bedeuten*, sondern in dem, was sie selbst *sind*, in ihrem eigenen unvergleichlichen *Wesen*." Ibid., 452: "sie [die Musik] kann die eignen *Gefühle* ausdrücken, welche gewisse Gegenstände und Ideen in uns erregen, sie kann *sinnbildlich* andeuten und schildern, was unser Geist anschaut oder denkt." Курсив оригинала.
42. C. F. Michaelis, "Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln," *AmZ* 8 (30 July 1806): 691–92: "Die Musik kann *erstens* selbstständig seyn. Diese selbstständige reine Musik gefällt durch sich selbst, ohne Bedeutung, ohne zu schildern, ohne nachzuahmen oder etwas Bestimmtes auszudrücken. <…> Diese Musik tritt als Selbstherrscherin auf und ist keiner andern Kunst unterthan. *Zweitens* kann die Musik nachahmen, schildern, ausdrücken. Sie gefällt dann auch durch das Anziehende ihrer Bedeutung, durch die Wahrheit ihrer Schilderung, durch die Tiefe ihres Ausdrucks. Und hier erscheint sie in zweifacher Beziehung. *Entweder* sucht sie in Tönen die innere menschliche Natur, die Gemüthsveränderungen, die Bewegungen des Herzens, die Stimmung des Gefühls, Affekte und Leidenschaften auszudrucken. *Oder* sie sucht Erscheinungen der äusserlichen Natur für die Phantasie innerlich zu malen. <…> Die musikalische Malerei hat sich nur vor kleinlichen, unwürdigen oder verfehlten Kopieen und vor Spielereien zu hüten." Курсив оригинала.
43. James Garratt, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 30.

# 6. Автономия

Автономия — качество, которое в музыкальной сфере проявляет себя самым различным образом. Чаще всего речь о ней заходит при аргументации, подчеркивающей важность двух тесно связанных между собой концепций: уникальной природы материальных элементов музыки и отсутствия у нее необходимости преследовать какие-либо моральные и социальные цели.

## Материальная автономия

Представление о том, что всякое искусство имеет свои сильные и слабые стороны, появилось одновременно с первыми эстетическими суждениями. Возникшая в XVIII столетии концепция изящных искусств породила на свет множество комментариев на предмет того, как красота проявляет себя через разнообразные опосредующие инстанции. Одной из наиболее заметных работ в этой области был трактат Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (*Laokoön, oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766), в котором проводилась четкая граница между вербальными и визуальными искусствами: первые реализуются во времени, вторые в пространстве и создаются из абсолютно различного материала[1]. Для подобных попыток определения, разграничения и классификации музыка представляла собой наиболее сложный среди всех видов искусства случай. В силу отсутствия слов она была внепонятийна; в силу отсутствия образов — невидима. Мимесис,

1. См.: Herbert M. Schueller, "Correspondences between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory," *JAAC* 11 (1953): 334–59; James S. Malek, *The Arts Compared: An Aspect of Eighteenth-Century British Aesthetics* (Detroit: Wayne State University Press, 1974); and David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

наиболее плодотворный принцип изо всех тех, на основе которых в XVIII веке делались разнообразные попытки объяснить природу прекрасного и изящных искусств, был малопригоден для описания инструментальной музыки, на что не преминули тотчас указать критики того времени. Даже Иоганн Адольф Шлегель (1721–1793), переведший на немецкий «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» Баттё и в целом разделявший его аргументы, счел необходимым поставить под сомнение применимость принципа мимесиса к музыке. В своем снабженном многочисленными комментариями переводе он соглашался с тем, что «звуки могут служить делу выразительности», однако задавался вопросом, справедливо ли это высказывание для *любой* музыки или же с тонами можно «иногда обращаться не как с формой выражения, а просто как со звуками, сообразно их отношениям между собой, и тем не менее даже в этом случае доставлять удовольствие музыкальному слуху»[2]. Фридрих Юстус Ридель (1742–1785), позже ставший профессором в Вене, высказывал сходные сомнения. В 1767 году он отмечал, что «вычурные уловки», к которым прибегал Баттё «для защиты своей излюбленной позиции», не принесли «никакой пользы»[3]. Зульцер полагал, что теория мимесиса приложима только к визуальным искусствам[4].

Проблематичность применимости концепта мимесиса к музыкальному произведению привела к тому, что многие философы стали полагать музыку полностью автономным искусством, не зависящим от образа, слова или жеста. Так, шотландский фи-

---

2. Charles Batteux, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, 3rd ed., 2 vols., ed. and trans. Johann Adolf Schlegel (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1770; reprint, Hildesheim: Olms, 1976), 1:403: "Daß die Töne zu Ausdrücken dienen können und wirklich dienen, das ist wohl kein Zweifel. Es beruhet daher alles darauf, ob die Töne allezeit nothwendig, als Ausdrücke, betrachtet werden müssen; ob sie nicht zu weilen auch bloß als Töne, nach ihrem Verhältnisse untereinander, bearbeitet werden können, und auch in so fern ein musikalisches Ohr zu reizen fähig sind." Гуго Гольдшмидт (Hugo Goldschmidt) в Die *Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* (Zurich and Leipzig: Rascher, 1915), 134, неверно передает этот пассаж, заменяя "zu weilen auch bloß als Töne" оригинала на "zuweilen als bloße Töne" и атрибутируя его не Иоганну Адольфу Шлегелю (отцу Фридриха и Августа Шлегеля), а его старшему брату Иоганну Элиасу (1719–1749). Перевод Липпмана в: *History of Western Musical Aesthetics*, 117, основан на версии Гольдшмидта и сохраняет неверную атрибуцию.
3. Friedrich Just Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Jena: Cuno, 1767), 146: "Die gekünstelten Wendungen, in welchen Batteux sich drehet, um diese seine Lieblings-Meinung zu vertheidigen, läßt uns schon nichts vortheilhaftes dafür vermuthen.
4. Sulzer, "Nachahmung," in Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2:796.

лософ Джеймс Бити задавался вопросом, действительно ли слушатель может уловить на концерте наличие в музыке предполагаемых миметических качеств. В «Эссе о музыке и поэзии» («Essay on Music and Poetry») 1762 года он пространно описывает то явление, которое мы теперь именуем «программной музыкой», включая в это описание и комментарий по поводу кончерто гроссо Op. 6 № 8 Арканджело Корелли с подзаголовком «Fatto per la notte di Natale» («Написанный для Рождества»), в англоязычных странах известного просто как Рождественский концерт:

> Я слышал, что в *Пасторали* восьмого из *Концертов* Корелли (который судя по надписи сочинен был для рождественской ночи) тот намеревался изобразить песнь ангелов, порхающих над вифлеемскими полями и затем возносящихся на небеса. Музыка, однако, не вполне отражает эту идею: даже при наличии комментария требуется живое воображение, дабы увязать разнообразные части и мелодии пьесы с движениями и перемещениями небесного воинства; с тем, что оно то улетает, то возвращается; поет иногда то в одной части неба, иногда же в другой; то одним или двумя голосами, а то целым хором. Не вполне ясно, намеревался ли автор чему-либо подражать; да и не имеет значения, намеревался он или нет; ибо музыка его будет доставлять удовольствие, даже когда традицию, [породившую ее], все забудут. Гармонии этой *пасторали* в самом деле столь необычны и столь восхитительно сладки, что почти невозможно не думать о небесах, едва заслышав их. Я бы не стал их называть подражательными; но полагаю, что они прекраснее, чем вся подражательная музыка на свете.

Бити заключал, что «сами по себе звуки прямо ничему, кроме звуков, подражать не способны, равно как и в своем движении они не отражают ничего, кроме движения. И лишь немногие природные звуки и движения музыка способна отобразить»[5].

---

5. James Beattie, "An Essay on Poetry and Music, as They Affect the Mind" (1762), in Beattie, *Essays* (Edinburgh: William Creech, 1776), 442–43: "I have heard, that the *Pastorale* in the eighth of Corelli's *Concertos* (which appears by the inscription to have been composed for the night of the Nativity) was intended for an imitation of the song of angels hovering above the fields of Bethlehem, and gradually soaring up to heaven. The music, however, is not such as would of itself convey this idea: and, even with the help of the commentary, it requires a lively fancy to connect the various movements and melodies of the piece with the motions and evolutions of the heavenly host; as sometimes flying off, and sometimes returning; singing sometimes in one quarter of the sky, and sometimes in another; now in one or two parts, and now in full chorus. It is not clear, that the author intended any imitation; and whether he did or not, is a matter of no consequence; for the music will continue to please, when the tradition is no more remembered. The harmonies of this *pastorale* are indeed so uncommon, and so ravishingly sweet, that it is almost

В последующие десятилетия идея мимесиса утратила большую часть своего обаяния и была заменена представлениями о гении, оригинальности и самовыражении[6]. Лессинг, Гете, Гердер и другие по-прежнему ссылались на природу как на референтную инстанцию, однако теперь фокус сместился от имитирования результатов создания к отображению его процессов. Наиболее ранней формой поэзии, по утверждению Гердера, был акт именования человеком вещей сообразно с его отношением к ним, как об этом повествуется в книге Бытия. Поэт является подобием божества, «вторым создателем»[7].

Утрата идеей мимесиса своей значимости в качестве элемента эстетической теории привела к повышению престижа инструментальной музыки. Шотландский философ и политэкономист Адам Смит (1723–1790) высказывался об этом особенно красноречиво. «Эффект, производимый инструментальной Музыкой на разум, — сообщал он, — был поименован выразительностью <...> [но] какой бы эффект музыка ни производила, — это будет непосредственный эффект мелодии и гармонии, а не что-либо еще, что обозначается и внушается ими: на деле они ничего не означают и не внушают»[8]. Музыка, утверждает Смит,

> редко намеревается рассказать какую-либо историю, или же отобразить какое-либо событие, или же в целом внушить представление о каком-либо конкретном объекте, отличном от той комбинации звуков, из которых она состоит. Ее значения, таким образом, как думается, заключены сами в себе и не требуют переводчика для объяснения. То, что в музыке именуется предметом, в дей-

---

impossible not to think of heaven when one hears them. I would not call them imitative; but I believe they are finer than any imitative music in the world"; "sounds in themselves can imitate nothing directly but sounds, nor in their motions any thing but motions. But the natural sounds and motions that music is allowed to imitate, are but few."

6. См.: Abrams, *The Mirror and the Lamp*; John Boyd, *The Function of Mimesis and Its Decline*, 2nd ed. (New York: Fordham University Press, 1980); а также: Klaus L. Berghahn, "German Literary Theory from Gottsched to Goethe," in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 4, *The Eighteenth Century*, ed. H. B. Nisbet and Claude Rawson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 522–45.
7. Herder, *Vom Geist der ebraïschen Poesie, zweiter Theil* (1783), in Herder, Werke, 10 vols., ed. Martin Bollacher, vol. 5, Schriften zum alten Testament, ed. Rudolf Smend (Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993), 963: "Nachahmer der Gottheit, der zweite Schöpfer."
8. Adam Smith, "Of the Nature of That Imitation Which Takes Place in What Are Called the Imitative Arts" (1795), в: Smith, *Essays on Philosophical Subjects* (London: T. Cadell & W. Davies, 1795), 173–74: "The effect of instrumental Music upon the mind has been called its expression <...> [but] whatever effect it produces is the immediate effect of that melody and harmony, and not of something else which is signified and suggested by them: they in fact signify and suggest nothing."

> ствительности просто-напросто <...> определенная комбинация нот, к которым она особенно часто возвращается и к которым неизбежно тянутся все отклонения и вариации. Этот предмет совершенно отличается от того, что именуется предметом поэмы или же картины, то есть он всегда нечто другое, что не появляется ни в поэме, ни на картине[9].

Более того, инструментальная музыка

> показывает нам объект столь приятный, столь величественный, столь разнообразный и столь интересный, что он сам по себе, без предположения иного объекта, либо через подражание, либо еще каким-либо образом, способен занять и, так сказать, полностью заполнить наш разум в той мере, когда у того не останется способности уделять внимание чему-либо иному. Созерцая немыслимое разнообразие приятных и мелодичных звуков, собранных и упорядоченных как в их соотнесенности [т.е. гармонии], так и в их последовательности [т.е. мелодии] в завершенную и регулярную систему, разум получает удовольствие не только чувственное, но и в высшей степени интеллектуальное, подобное тому наслаждению, которое он находит в созерцании великих систем других наук[10].

Восхваление Смитом «интеллектуального удовольствия», доставляемого музыкой, выводит на первый план акт мысленного созерцания, что предвосхищает дебаты XIX века об эстетическом восприятии данного вида искусства[11].

---

9. Smith, "Of the Nature of That Imitation," 173: "[Music] seldom means to tell any particular story, or to imitate any particular event, or in general to suggest any particular object, distinct from that combination of sounds of which itself is composed. Its meaning, therefore, may be said to be complete in itself, and to require no interpreters to explain it. What is called the subject of such Music is merely <...> a certain leading combination of notes, to which it frequently returns, and to which all its digressions and variations bear a certain affinity. It is altogether different from what is called the subject of a poem or a picture, which is always something which is not either in the poem or in the picture".
10. Smith, "Of the Nature of That Imitation," 172: "presents an object so agreeable, so great, so various, and so interesting, that alone, and without suggesting any other object, either by imitation or otherwise, it can occupy, and as it were fill up, completely the whole capacity of the mind, so as to leave no part of its attention vacant for thinking of any thing else. In the contemplation of that immense variety of agreeable and melodious sounds, arranged and digested, both in their coincidence [i.e., harmony] and in their succession [i.e., melody], into so complete and regular a system, the mind in reality enjoys not only a very great sensual, but a very high intellectual pleasure, not unlike that which it derives from the contemplation of a great system in any other science".
11. О Смите см.: James S. Malek, "Adam Smith's Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics," *JAAC* 31, no. 1 (1972): 49–54. Вильгельм Зейдель (Wilhelm Seidel) в "Absolute Musik und Kunstreligion um 1800," in *Musik und Religion*, 2nd ed., ed. Helga de la Motte-Haber (Laaber: Laaber-Verlag, 2003), 135–38

Подобный ход суждений способствовал утверждению статуса музыки как автономного искусства, то есть такого, которое не следует (да и не может следовать) правилам любого другого вида искусства в силу неосязаемой и не поддающейся понятийному определению природы материала, из которого она создается. В «Каллигоне» (*Kalligone*, 1800) Гердер утверждает, что музыка в своем изначальном состоянии была полностью независима и, более того, предшествовала языку. Пан, «пробудивший и провозвестивший музыку универсума», не имел нужды в словах или жестах; Аполлон, благодаря одной только своей лире, стал «создателем всех хоров муз»; а Орфей тронул сердце Оркуса, бога подземного царства, «одним лишь искусством своей игры на струнах», ибо «Эвмениды не покорились бы словам смертного»[12]. Со временем, однако, человечество по тем или иным причинам утратило веру в природные свойства музыки, и «медлительность истории музыкального развития указывает на то, сколь сложно было для музыки избавиться от слов и жестов, ее сестер, и развиться в качестве самостоятельного искусства». Музыка, настаивал Гердер, «должна обладать свободой высказывания от своего лица», ибо она «превратилась в самостоятельное искусство, без слов, благодаря себе и лишь своими силами»[13].

Автономия, по мнению Гердера, имеет непосредственное отношение к чистоте, — эстетической категории со своею собственной продолжительной историей. Ее появлением мы обя-

---

называет Смита первым автором, пришедшим к эстетике абсолютной музыки; см. также: Seidel, "Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith" в *Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, ed. Jobst Peter Fricke (Regensburg: G. Bosse, 1989), 495–511.

12. Herder, *Kalligone* (1800), в Herder, *Werke*, 10 vols., ed. Martin Bollacher, vol. 8, *Schriften zu Literatur und Philosophie, 1792–1800*, ed. H. D. Irmscher (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998), 818: "Pan, Aufrufer und Verkündiger der Musik des Universum. Apollo, der die Leier erfand, als ihm der Schwan allein horchte, ward durch sich und diese Leier Stifter aller Musenchöre. Orpheus durch die Sprache des Saitenspiels bewegte den Orkus; Worten eines Sterblichen hätten die Eumeniden nicht gehorchet." Э. Т. А. Гофман воспроизводит образ Орфея с лирой в руках у врат царства Оркуса в своей рецензии на Пятую симфонию Бетховена сразу после утверждения, что подлинная природа музыки обнаруживает себя лишь в инструментальных произведениях.

13. Herder, *Kalligone*, 818: "Wie schwer es der Musik worden sei, sich von ihren Schwestern, Worten und Gebärden zu trennen, und für sich selbst als Kunst auszubilden, erweiset der langsame Gang ihrer Geschichte. <...> Auch die Musik muß Freiheit haben, allein zu sprechen. <...> Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst *ihrer* Art gebildet." Курсив оригинала. О попытках Гердера примирить искусство — в особенности музыку — и природу см.: Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 159–63.

заны Аристотелю, величайшему классификатору, который утверждал, что самые действенные проявления любого феномена обнаруживаются в его наиболее беспримесном состоянии. Мыслители эпохи Просвещения, в силу их предрасположенности к таксономиям и иерархиям — достаточно вспомнить хотя бы Канта, — изначально с подозрением относились к любым примесям в чем бы то ни было и ценили чистоту еще более, чем Аристотель. Как отмечал в 1786 году Джошуа Рейнольдс, «один вид искусства не может быть успешно привит другому виду искусства. Ибо хотя все они проистекают из одного источника и черпают из одного запаса, все же каждое из них имеет свой особенный способ отображения природы, равно как и избегания подобного отображения, и каждое стремится к своей собственной цели. Эти их особенности <...> не перенесут пересадки на иную почву»[14].

Идея чистоты занимает центральное место в серии обзоров немецкой музыки Иоганна Карла Фридриха Триста, публиковавшихся в лейпцигском журнале «Всеобщая музыкальная газета» (*Allgemeine musikalische Zeitung*) в 1801 году. В своем пространном эссе Трист делит музыку на «чистую» и «прикладную»: эти понятия, однако, не совпадают с понятиями инструментальной и вокальной музыки. Вокальная музыка, текст которой «не сообщает ничего» и служит лишь материалом для голоса, принадлежит к категории «чистой музыки» (*reine Musik*): данное определение предвосхищает вагнеровскую «абсолютную музыку», которую можно обнаружить даже в опере, где слова полностью подчинены мелодии[15]. С другой стороны, Трист помещает «характеристические» инструментальные пьесы — то есть то, что мы ныне называем программной музыкой, — в категорию «прикладной музыки». Он признает, что позаимствовал эти концепции из сферы математики, которая подразделяется на чистую и прикладную, и что деление на функциональную и нефункциональную музыку в принципе применимо к любому

14. Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven: Yale University Press, 1975), 240: "no art can be engrafted with success on another art. For though all profess the same origin, and to proceed from the same stock, yet each has its own peculiar modes both of imitating Nature, and of deviating from it, each for the accomplishment of its own particular purpose. These deviations <...> will not bear transplantation to another soil."

15. Johann Karl Friedrich Triest, "Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert," *AmZ* 3 (1 January 1801): 227. Перевод текста Триста на английский: "Remarks on the Development of the Art of Music in Germany in the Eighteenth Century," trans. Susan Gillespie, в: *Haydn and His World*, ed. Elaine Sisman (Princeton: Princeton University Press, 1997), 321–94. О Вагнере см. главу 8.

искусству[16]. Драматург и эссеист Людвиг Тик (1773–1853) придавал особенную ценность музыкальной чистоте. В своем эссе «Симфонии» («Symphonies», 1799) он сокрушается, что инструментальная и вокальная музыка «все еще недостаточно отделились друг от друга», а это, в свою очередь, не позволяет им «стоять каждой на своих ногах. До сих пор они полагаются чем-то единым, и именно по этой причине музыка сама по себе считается своего рода приложением к поэзии»[17]. Композитор и теоретик Генрих Кристоф Кох (1749–1816) в сокращенном издании своего музыкального словаря, вышедшем в 1807 году, употребляет понятия «чистой» и «прикладной» музыки в ином значении: первое он применяет для описания того, что мы сейчас называем теорией и эстетикой музыки, а второе — в адрес непосредственно музыкальных произведений, в том числе и пьес, которые слушаются «для развлечения»[18].

В каждом из этих случаев чистота является абстракцией, обнажающей подлинную сущность музыки, и именно эту концепцию Ганслик раз за разом воспроизводит в своем трактате: слова *rein* (чистый) и *Reinheit* (чистота) постоянно появляются в его тексте. Он не был против соединения музыки и слов, однако настаивал на том, что музыкальная красота принципиально отлична от всех прочих проявлений прекрасного и что ее невозможно описать, прежде чем она не будет выделена в отдельную категорию. Роберт Шуман, как пишет Ганслик в примечании, добавленном в шестом издании его трактата (1881), «наделал много зла» своим высказыванием о том, что «эстетика одного искусства есть эстетика другого, только материал различен»[19].

---

16. Triest, “Bemerkungen,” 227n.; “Remarks,” 387n.
17. Tieck, “Symphonien” в Wackenroder and Tieck, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799), in Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, 1:242: “Vorzüglich scheint mir die Vokalund Instrumentalmusik noch nicht genug gesondert, und jede auf ihrem eigenen Boden zu wandeln, man betrachtet sie noch zu sehr als ein verbundenes Wesen, und daher kömmt es auch, daß die Musik selbst oft nur als Ergänzung der Poesie betrachtet wird.”
18. Heinrich Christoph Koch, “Reine Musik,” in Koch, *Kurzgefasstes Lexicon* (Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1807), 293: “Unterhaltungstonstücke.” В более раннем издании, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: August Hermann d. J., 1802), этого пассажа нет.
19. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 13. *VMS*, 1:23: “R. Schumann hat viel Unheil angestiftet mit seinem Satz <...>: ‘Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden.’” *OMB*, 2. В оригинальном контексте это высказывание является афоризмом, вышедшим из-под пера вымышленного Шуманом «Флорестана». См.: Schumann, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 5th ed., ed. Martin Kreisig, 2 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914), 1:26.

## Этическая автономия

В основе концепции изящных искусств лежит представление о том, что они не должны служить никакой иной цели помимо самодостаточного созерцания. Данное убеждение, впервые ставшее актуальным в XVIII столетии, в итоге сделалось тем, что Ричард Тарускин назвал «доминирующим регулятивным концептом как теории, так и практики искусства на протяжении более чем двух столетий»[20]. Жаркие дебаты на сей счет в первой половине XIX столетия способствовали появлению музыкальной эстетики, в рамках которой музыка полагалась искусством, автономным не только материально, но и этически.

Подобное представление выработалось столь поздно в силу того, что прежние критики рассматривали красоту как комплементарное этике качество: понятия прекрасного и благого долгое время были почти синонимичны. Шефтсбери, например, утверждал, что «любовь ко всякого рода порядку, гармонии и пропорциональности естественным образом улучшает характер, благоприятствует социальным привязанностям и всемерно споспешествует добродетели, которая сама по себе не что иное, как любовь к порядку и красоте в обществе»[21]. В течение XVIII века, однако, критики начали возводить границу между искусством и моралью. Одним из первых это сделал Фрэнсис Хатчесон в своем «Исследовании о природе наших представлений о красоте и добродетели» (*Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue,* 1725), разделенном на две части, — первая называлась «К вопросу о красоте, порядке, гармонии и композиции» («Concerning Beauty, Order, Harmony, Design»), вторая же — «К вопросу о доброй и дурной морали» («Concerning Moral Good and Evil»). Как указывает Пол Гайер, подобное деление на прекрасное и доброе никогда бы не пришло в голову ни Шефтсбери, ни более ранним авто-

20. Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater?," 163. Возможно ли на деле, чтобы произведения искусства функционировали исключительно как объекты созерцания, подробно обсуждается в другом месте настоящей книги. Помимо текста Тарускина см. также: Martha Woodmansee, "The Interests of Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany," *Modern Language Quarterly* 45 (1984): 22–47; и Michael Einfalt, "Autonomie" в *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch, ed. Karlheinz Barck* (Stuttgart: Metzler, 2000–5), 1:431–79.

21. Shaftesbury, *Characteristics* (1711), ed. Klein, 191: "the admiration and love of order, harmony and proportion, in whatever kind, is naturally improving to the temper, advantageous to social affection, and highly assistant to virtue, which is itself no other than the love of order and beauty in society."

рам[22]. В «Критике способности суждения» Кант утверждает, что прекрасное может в лучшем случае быть лишь символом нравственно доброго, однако само по себе не конституирует его[23]. К началу XIX столетия критики в целом сходились во мнении о том, что хотя истина и мораль могут пересекаться с задачами искусства в некоторых аспектах, все же они не являются необходимыми элементами его.

Аргумент о социальной автономности музыки во многом был реакцией на все более частые попытки использования искусства в качестве средства манипуляции обществом. Аристократия и знать с давних пор обращались с музыкой, а также с прочими видами искусства, как с инструментами культурной власти. В результате Французской революции эта власть была перераспределена между всеми слоями населения и даже отчасти перепоручена народу[24]. Французское правительство 1790-х годов разглядело потенциальную способность музыки пробуждать в гражданах новой республики ощущение национального единства и включило массовые песни в ритуалы народных фестивалей[25]. Подобные послереволюционные фестивали были частью более грандиозной программы по демократизации искусства: они возникают одновременно с открытием в Лувре первого общественного музея изобразительных искусств. В то же время по всей Европе беспрецедентной популярностью начинают пользоваться публичные музыкальные концерты (мероприятия сами по себе далеко не новые)[26].

Данная эволюция привела к тому, что различие между искусством как средством достижения цели и искусством как це-

---

22. Guyer, *Values of Beauty*, 13.
23. Кант И. Критика способности суждения. С. 69–74, 193–197. Об этических основаниях «Критики способности суждения» см.: Guyer, *Values of Beauty*, chapter 8. См. также: J. M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1992), 1–16; и Woodmansee, "The Interests of Disinterestedness."
24. См.: T. C. W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe, 1660–1789* (Oxford: Oxford University Press, 2002); Tim Blanning, *The Triumph of Music: The Rise of Composers, Musicians, and Their Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008); и Garratt, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*.
25. См.: Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution*, trans. Alan Sheridan (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988); и Laura Mason, *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics, 1787–1799* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996).
26. Об изобразительных искусствах во Франции см.: Shiner, *Invention of Art*, 169–86; о росте популярности публичных концертов см.: William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

лью стало ощущаться острее чем когда-либо. Первый подход нес в себе риск нарушения целостности искусства, в то время как второй вызывал в свой адрес обвинения в элитизме, и это представление после Французской революции сделалось весьма политизированным. Вопрос, становящийся все более настоятельным во второй четверти XIX века, звучал следующим образом: какова же, наконец, наиболее подобающая роль искусства в обществе? Участники движения сенсимонистов во Франции (также привлекшего последователей в Германии), расцвет которого пришелся на 1820–1830-е годы, прямо полагали искусство катализатором социальных перемен[27]. Подобная «демократизация» вызвала протест со стороны тех, кто намеревался удержать искусство в рамках его привилегированного, лишенного функциональности пространства. Критик Гюстав Планш в 1835 году описывал ситуацию следующим образом:

> Нам предлагают выбирать между чемпионами чистого искусства и апостолами социальных преобразований. Пока, однако, представляется, что обе стороны находят особенное удовольствие в том, чтобы осложнять нам выбор. Поэты кричат до хрипоты: «Поэзия — вещь законченная и независимая, не имеющая никакой иной миссии кроме удовлетворения собственных капризов, никакого иного закона, кроме своего собственного удовольствия: ее единственной подлинной целью является воплощение ее собственных фантазий». Моралисты твердят каждый день: «Фантазия, служащая лишь себе самой, совершенно бесполезна и часто даже опасна. Творить ради того, чтобы творить: что за чудовищный эгоизм, что за преступная безнравственность[28].

---

27. См.: E. M. Butler, *The Saint-Simonian Religion in Germany: A Study of the Young German Movement* (Cambridge: Cambridge University Press, 1926); Ralph P. Locke, *Music, Musicians, and the Saint-Simonians* (Chicago: University of Chicago Press, 1986); и Neil McWilliam, *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left, 1830–1850* (Princeton: Princeton University Press, 1993). Блестящее изложение истории представления о литературе как об инструменте социальной критики в Германии XIX века, с упором на гегелевское влияние, можно найти в: John Walker, "Two Realisms: German Literature and Philosophy, 1830–1890," в: *Philosophy and German Literature, 1700–1900*, ed. Nicholas Saul (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 102–49.
28. Gustave Planche, "Histoire et philosophie de l'art, VI: Moralité de la poésie," *Revue des deux mondes* 19 (1835): 241: "Entre les champions de l'art pur et les apôtres de la réforme sociale, il faut choisir et se décider. Mais il semble jusqu'ici que chacun des deux partis prenne plaisir à embrouiller la question. Les poètes crient à s'enrouer: La poésie est par elle-même une chose complète, indépendante, n'ayant d'autre mission que son caprice, d'autre loi que son bon plaisir; son but unique et légitime est de réaliser sa fantaisie. Les moralistes répètent chaque jour: La fantaisie livrée à elle-même est inutile dans tous les cas, et souvent dangereuse. Créer pour créer, c'est un monstrueux égoïsme, un dérèglement coupable."

Те, кто ратовал за этическую автономию искусства, своим лозунгом сделали фразу «искусство для искусства» (*l'art pour l'art*). История появления данного выражения довольно туманна: по-видимому, оно так или иначе рождается в результате путаных попыток передать с чужих слов на французском кантовское понятие «незаинтересованного благоволения», предпринятых людьми вроде Бенжамена Констана, мадам де Сталь и Виктора Кузена[29]. Как пишет Джин Г. Белл-Виллада в своей истории данной концепции, представление об искусстве для искусства «до начала XIX столетия было принципиально невообразимой для западного ума вещью», а потому оно, появившись в публичных дебатах во Франции приблизительно в 1830 году, встретило яростное сопротивление. До того искусство традиционно воспринималось как социальное действие: идея, что оно способно замкнуться в своей собственной самодостаточной сфере, обладала пугающей новизной[30].

Так или иначе, идеология *l'art pour l'art* подчеркивала значение таких критериев, как форма и красота. Теофиль Готье указывал в 1847 году: «*L'art pour l'art* не означает форму ради формы, но, скорее, форму ради красоты, удаленной от всех внешних идей, от любых окольных троп, проложенных во благо той или иной доктрины, от всякой прямой пользы»[31]. Он превозносил картины Жана Огюста Доминика Энгра как «подлинные примеры автономии искусства» и провозглашал, что «*l'art pour l'art* для своих приверженцев означает деятельность, не имеющую никакой иной цели кроме красоты». В том же самом эссе он рассуждает об «эстетическом эффекте абсолютной красоты»[32].

Однако убежище может стать и местом изоляции. Генрих Гейне критиковал последователей Гете за то, что те полагают, будто искусство — это «независимый второй мир, который они ставят так высоко, что вся деятельность людей, их мораль,

---

29. См.: Wilcox, "The Beginnings of l'Art pour l'Art," 360–77. Работы Канта по ряду причин были недоступны французскому читателю в течение многих лет: «Критика способности суждения» была переведена только в 1846 году. См.: Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology & Culture of Aestheticism, 1790–1990* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 36.
30. Bell-Villada, *Art for Art's Sake*, 3–4. См. также: Elizabeth Prettejohn, *Beauty and Art, 1750–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 97.
31. Théophile Gautier, "Du beau dans l'art," *Revue des deux mondes* 19 (1847): 901: "L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe."
32. Gautier, "Du beau dans l'art," 900: "L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même."

их религия в своей смене и неустойчивости проходят под ним»[33]. Доктрина *l'art pour l'art* вскоре стала связываться с консерватизмом или аполитичностью: обе идеологии на свой лад обслуживали текущий социополитический порядок[34]. Вагнер, живший в Париже с сентября 1839 по апрель 1842 года, внимательно следил за дебатами, и его атака на «абсолютную музыку», которую он предпринял уже в Цюрихе, как мы увидим, была не столько атакой на формализм как таковой, сколько на точку зрения, согласно которой музыка должна существовать только ради себя самой, а не служить более масштабной социальной цели.

---

33. Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 6. С. 175. Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1836), 81: "Indem die Goetheaner von solcher Ansicht ausgehen, betrachten sie die Kunst als eine unabhängige zweite Welt, die sie so hoch stellen, dass alles Treiben der Menschen, ihre Religion und ihre Moral, wechselnd und wandelbar, unter ihr hin sich bewegt."
34. См.: Bell-Villada, *Art for Art's Sake*, 39.

# 7. Способность к откровению

Композитор и дирижер Карл Фридрих Цельтер (1758–1832) 16 марта 1804 года писал Йозефу Гайдну из Берлина в Вену:

> Ваш дух (*Geist*) проник в священную сферу божественной мудрости. Вы принесли с небес на землю огонь и с его помощью согрели и осветили земные сердца и восхитили их к вечности. Лучшее, что могут сделать остальные, — это лишь почтить словами благодарности и счастья Господа, пославшего вас нам, дабы мы увидели все Его чудеса, открывающиеся благодаря вам в искусстве[1].

Сегодня мы склонны считать Прометеем Бетховена, а не Гайдна. Однако письмо Цельтера отражает возросшую на рубеже XIX века убежденность в том, что музыка обладает недоступной словам способностью раскрывать «чудеса» вселенной и что величайшие композиторы по сути являются оракулами, посредниками между божественным и человеческим. Согласно этой идее величайшая ценность музыки заключается в ее преобразовательной способности, то есть в том, что она позволяет нам воспринимать мир таким, каким мы его без этой помощи бы не увидели[2]. Музыкальные теории, в основе которых лежало представление о способности данного вида искусства к откровению, не отрицали присущие ему категории выразительности, формы, прекрасного или же автономии, однако основной акцент делали на умении музыки преобразовывать наше понима-

1. Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Dénes Bartha (Kassel: Bärenreiter, 1965), 438: "Ihr Geist ist in das Heiligthum göttlicher Weisheit eingedrungen; Sie haben das Feuer vom Himmel geholt, wo mit Sie irdische Herzen erwärmen und erleuchten und zu dem Unendlichen leiten. Das Beste, was wir Andern können, besteht bloß darin: mit Dank und Freude Gott zu verehren, der Sie gesandt, damit wir die Wunder erkennen, die er durch Sie in der Kunst geoffenbaret hat."
2. См.: Lawrence Kramer, "The Mysteries of Animation: History, Analysis and Musical Subjectivity," *Music Analysis* 20 (2001): 153–54; и Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*.

ние окружающего мира. Даже Ганслик в финале первого издания «О музыкально-прекрасном» вынужден был согласиться с наличием у музыки способности открывать высшую правду, хотя эта констатация, как мы увидим в главе 9, далась ему с большим трудом.

## Композитор как оракул

В течение XVIII столетия, как уже было сказано в главе 3, инструментальная музыка достигла статуса «языка по аналогии», лишенного предметного содержания, но обладающего не меньшей властью, чем обычный язык, в силу своей способности выражать эмоции. К концу века, однако, изменившиеся представления о вербальном языке привели к фундаментальному переосмыслению данной аналогии. Гердер, Иоганн Георг Гаман, Фридрих Шлейермахер и Вильгельм фон Гумбольдт выдвинули тезис о том, что язык играет основную роль в нашем восприятии реальности. С этой точки зрения язык не является априорным инструментом обозначения объектов и идей (тем, что Фуко впоследствии назовет «уже сплетенной сеткой понимания»[3]); скорее, по самой своей природе он конституирующая инстанция, определяющая наше представление о мире. В первые десятилетия XIX века философы уже не считали, что вербальный язык является высшим посредником человеческой мысли и лучшим способом ее выражения[4].

Новый подход к природе вербального языка существенно поднял престиж инструментальной музыки, которая в качестве особого «языка» также стала рассматриваться как явление онтологически конститутивное. Более не было нужды извинять ее за предполагаемую неадекватность выражения. Для романиста Вильгельма Гейнзе в середине 1790-х годов музыка была искусством, выражающим в универсальных понятиях то, что язык может лишь «наметить грубо и неуклюже». В начале 1820-х го-

3. Фуко М. Слова и вещи. СПб.: A-cad, 1994. С. 352.
4. Среди множества комментариев о лингвистическом повороте конца XVIII — начала XIX века можно выделить: Charles Taylor, *Human Agency and Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), особенно 227–47; Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (London: Routledge, 1997), chapters 1–3; Cristina Lafont, *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*, trans. José Medina (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), chapters 1–2; и Kurt Mueller-Vollmer, "Romantic Language Theory and the Art of Understanding," in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 5, *Romanticism*, ed. Marshall Brown (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 162–84.

дов поэт и драматург Франц Грильпарцер, утверждая, что «там, где недостаточно слов, говорят звуки», произносил уже банальную фразу[5]. Согласно данной точке зрения, как указывает Эндрю Боуи, музыка «является примером того, что наше самоосознание недостижимо в полной мере через дискурсивную артикуляцию. Если все то, что мы есть, может быть выражено словами, то для чего наше бытие также требует артикулировать себя в музыке, как это происходит во всех известных нам культурах?»[6] Боуи указывает на фрагмент лекции Фридриха Шлегеля 1805 года как на образец проблематизации ограничений вербального языка и потенциальной способности музыки к откровению. Чувство, утверждает Шлегель, есть основа субъективности и сознания; однако язык при всем его богатстве не способен в полной мере выразить весь спектр человеческих эмоций. В силу этой «фундаментальной недостаточности» язык необходимо дополнять другим средством коммуникации: музыкой. В качестве «философского языка» — а не искусства репрезентации — музыка «возвышается над искусством в целом», ибо «чувство и воля часто заходят много дальше мысли. Музыка как вдохновение, как язык чувств, который пробуждает источник сознания, — единственный универсальный язык и единственный идеал для любого языка, утверждающего себя через воздействие на сокровенное сердце сознания. Разумеется, чувство не может считаться первичным по отношению к сознанию в смысле управления, хотя, если говорить о первичности происхождения, оно таковым является»[7].

В подобной перспективе автор инструментальной музыки может рассматриваться кем-то вроде оракула, использующего

---

5. Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, in Heinse, *Sämmtliche Werke*, 10 vols., ed. Carl Schüddekopf (Leipzig: Insel-Verlag, 1902–25), 6:39. Franz Grillparzer, "Der Freischütz, Oper von Maria Weber" (1821), in Grillparzer, *Sämmtliche Werke*, 4th ed., 16 vols. (Stuttgart: Cotta, 1887), 11:217: "Wo Worte nicht mehr hinreichen, sprechen die Töne."
6. Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*, 2nd ed. (Manchester: Manchester University Press, 2003), 3.
7. Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler, vol. 13, *Philosophische Vorlesungen, 1800–1807*, ed. Jean-Jacques Anstett (Munich: Ferdinand Schöningh, 1964), 57– 58: "Dieses geschieht durch die Musik, die aber hier weniger als darstellende Kunst zu betrachten ist, wie als philosophische Sprache, und eigentlich noch weit höher liegt, als die bloße Kunst. <...> Fühlen und Wollen geht oft weit über das Denken hinaus; die Musik, als Begeisterung, als Sprache des Gefühls, die das Bewußtsein in seiner Urquelle aufregt, ist die einzige universelle Sprache, und das einzige Ideal für dieselbe, das sich rechtfertigen läßt, indem sie eben in das innerste Herz des Bewußtseins eingreift. Das Gefühl hat allerdings nicht als Beherrscherin des Bewußtseins den Vorrang, wohl aber in Rücksicht der Priorität und des Ursprungs."

язык, который основан на принципах, лежащих за пределами слов, аргументов и концепций. Оракулы открывают неведомое: им нет необходимости объяснять то, что они говорят, и слова их часто темны и загадочны. Насколько мы в состоянии понять их, зависит лишь от степени усердия, которое мы, слушатели, прикладываем для того, чтобы принять и усвоить их манеру высказывания.

Это переосмысленное восприятие музыки как языка оракулов возникло приблизительно тогда же, когда некоторые композиторы — в первую очередь Гайдн, Моцарт и Бетховен — стали восхваляться как гении, как герои, подобные Прометею, которые обладают способностью проникать в тайну божественного замысла и с помощью музыки открывать ее простым смертным. Гениальная одаренность композиторов, разумеется, и ранее была предметом восхищения, но она понималась как способность, а не как свойство личности. В письмах Моцарта и его семьи часто идет речь о гении Вольфганга, хотя никто из близких никогда не говорит о Моцарте *как* о гении. Значение этого понятия, однако, быстро меняется на рубеже веков, когда критики начинают превозносить Бетховена как образцового музыкального гения.

Использованный некогда Маттезоном образ композитора как оратора, привлекающего слушателей искусством, которое одновременно и понятно, и приносит удовольствие, сделался давним преданием. Композитор отныне считался оракулом, говорящим с помощью звуков, которые нельзя перевести словами: риторика уступила место откровению[8]. Умелый оратор шаг за шагом подводит слушателя к определенной точке зрения, направляя его к конкретному и неизбежному заключению. Оракул, напротив, сообщает истину весьма уклончивым образом: слушатели стараются его понять и часто не соглашаются друг с другом по вопросу важности услышанного ими. Умелый оратор ведет за собой слушателя, тогда как слова оракула требуют — и настоятельно — интерпретации. Данная смена представлений об обязанностях слушателя была одной из самых значительных перемен в музыкальном мире, совершившихся приблизительно около 1800 года. Восприятие музыки из по большей части пассивного опыта превращается в умственную деятель-

8. О потере в начале XIX века риторикой своего значения в качестве объясняющей модели музыки см.: Bonds, *Wordless Rhetoric*, 141–49; о закате ее в целом в то же время см.: David Wellbery, "The Transformation of Rhetoric," in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 5, *Romanticism*, ed. Marshall Brown (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 185–202.

ность, и в этом режиме абстрагированного прослушивания понимание возможно лишь как результат упорного труда. Ныне на слушателе лежит ответственность за усвоение музыки, отсюда и взрывной рост публикаций, нацеленных на потребителя: периодика, издание публичных лекций Форкеля, адресованных любителям, которые хотят лучше понимать музыку, и, прежде всего, биографии композиторов. Выражение «понимание музыки» становится в это время довольно распространенным[9]. В десятилетия до и после 1800 года в ответ на возрастающие запросы поклонников становящегося все более пророческим искусства возникает целая индустрия по расшифровке музыкальных произведений.

В этой ситуации отсутствие в инструментальной музыке понятийности начинает подкреплять представление о способности ее открывать высшие формы реальности. Неясность становится добродетелью. Эдмунд Берк (1729–1797) в своем «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* 1756) восхвалял силу явлений, лежащих за пределами нашего понимания, уравнивая ясность с малым, а неясность с великим:

> «Одно дело — сделать идею ясной, другое — сделать так, чтобы она воздействовала на воображение. Рисуя дворец, или храм, или пейзаж, я даю очень ясные идеи этих предметов; но тогда <…> моя картина может воздействовать самое большее только в той мере, в какой дворец, храм или пейзаж воздействовали бы в реальной действительности. С другой стороны, самое живое и вдохновенное устное описание этих предметов, которое я могу дать, возбуждает весьма неясную и несовершенную идею их; но в этом случае в моей власти возбудить с помощью описания эмоцию более сильную, чем я мог бы вызвать наилучшей картиной.
>
> …я думаю, в природе существуют причины того, почему неясная идея, если ее должным образом передать, обладает большей силой воздействия, чем ясная. Наше восхищение вызывается незнанием вещей, и главным образом это же незнание возбуждает наши аффекты. Знание самых невероятных причин и знакомство с ними приводят к тому, что они почти совершенно не воздействуют на нас <…> Идеи вечности и бесконечности — одни из наиболее сильно воздействующих на нас, и все же, возможно, именно бесконечность и вечность по сути своей нам не понятны <…>

9. Frieder Zaminer, "Über die Herkunft des Ausdrucks 'Musik verstehen,'" in *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, ed. Peter Faltin and Hans-Peter Reinecke (Cologne: Arno Volk, 1973), 314–19.

> вряд ли может поразить своим величием душу то, что не приближается каким-либо образом к бесконечности; а это невозможно в том случае, когда мы в состоянии воспринимать границы данного явления; но отчетливо видеть предмет и воспринимать его очертания — это одно и то же. Поэтому выражение «ясная идея» означает идею чего-то небольшого, только иначе выраженную»[10].

Ранние философы-романтики вскоре связали прекрасное с бесконечным, неясным и непостижимым. Их идеи до широкой публики доносили периодические издания, подобные выходящему два раза в неделю *Allgemeine musikalische Zeitung*, с которым сотрудничали Фридрих Рохлиц (его первый редактор), Кристиан Фридрих Микаэлис и, в первую очередь, Э. Т. А. Гофман (1776–1822). В рецензии 1810 года на Пятую симфонию Бетховена Гофман объявил, что в то время как произведения Гайдна и Моцарта возносят нас в высшие сферы Духа, музыка Бетховена открывает для нас «области чудовищного и неизмеримого. Опаляющие лучи света пронизывают вечную ночь этого царства, и нам становятся заметны гигантские тени, колышущиеся взад-вперед». Данный образ ссылается на пещеру Платона, место, где мы приобретаем знание через понимание ограниченности нашего знания[11]. Этот сценарий традиционно связывается с тео-

---

10. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 90–94. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), rev. ed., ed. James T. Boulton (Oxford: Basil Blackwell, 1987), 60, 61, 63: "It is one thing to make an idea clear, and another to make it *affecting* to the imagination. If I make a drawing of a palace, or a temple, or a landscape, I present a very clear idea of those objects; but then <...> my picture can at most affect only as the palace, temple, or landscape would have affected in the reality. On the other hand, the most lively and spirited verbal description I can give raises a very obscure and imperfect *idea* of such objects; but then it is in my power to raise a stronger *emotion* by the description than I could do by the description painting.

    ...I think there are reasons in nature why the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than the clear. It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance make the most striking causes affect but little <...>. The ideas of eternity, and infinity, are among the most affecting we have, and yet perhaps there is nothing of which we really understand so little, as of infinity and eternity <...>. Hardly any thing can strike the mind with its greatness, which does not make some sort of approach towards infinity; which nothing can do whilst we are able to perceive its bounds; but to see an object distinctly, and to perceive its bounds, is one and the same thing. A clear idea is therefore another name for a little idea".

11. E. T. A. Hoffmann, review of Beethoven's Fifth Symphony, *AmZ* 12 (4 July 1810): 632–33: "das Reich des Ungeheueren und Unermesslichen. Glühende Strahlen schiessen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen." О том, как рецензия Гофмана соотносится с современными ему эпистемологическими теориями, см.: Bonds, *Music as Thought*, 44–59.

риями возвышенного, однако он также — что важнее — указывает на возникший союз между инструментальной музыкой и способностью проникать в суть вещей: симфония ныне является посредником, раскрывающим нам природу вселенной.

Разумеется, идея художника-оракула была не нова: концепция поэтического исступления (*furor poeticus*) как формы священного безумия существует уже в античности. Правила искусства сопротивлялись кодификации оттого, что акт художественного творения требовал выхода за пределы здравомыслия и логики. Для Сократа он подобен тому типу «одержимости и исступления», которое «бывает от муз: овладевая нежной и девственной душой, возбуждая и восторгая ее к одам и другим стихотворениям и украшая в них бесчисленные события старины, это исступление дает уроки потомству. Кто идет к вратам поэзии не исступленный музами — в той мысли, что и одно искусство сделает его поэтом, — тот и сам несовершенен, и его поэзия, как произведение рассудочного человека, исчезает перед поэзией исступленного»[12]. В другом диалоге, «Ион», Сократ указывает, что

> поэт есть вещь легкая, летучая и священная: он не прежде может произвести что-либо, как сделавшись вдохновенным и исступленным, когда в нем нет уже ума, а пока это стяжание есть, каждый человек бессилен в творчестве и в излиянии предсказаний <...> они [поэты] говорят это, ведясь не искусством, а божью силой <...> Для того-то бог и делает их служителями, прорицателями и божественными предсказателями не раньше, как по отнятии у них ума, то есть чтобы, слушая их, мы знали, что не они говорят столь важные вещи, поскольку в них нет ума, а говорит сам бог, только через них издает для нас членораздельные звуки <...> этим-то, мне кажется, бог особенно выводит нас из недоумения, что прекрасные стихотворения суть не человеческие и принадлежат не людям, а богам. Что же касается поэтов, то они не что иное, как толмачи богов, одержимые — каждый тем, чем одержится[13].

До первых десятилетий XIX века, однако, немногие критики (если и вообще таковые находились) рассматривали подобным образом композиторов, в особенности авторов инструментальной музыки. Главной обязанностью музыки до того времени было служение красоте; ожидание от нее метафизических откровений поставило под сомнение даже эту идею. Бетховен одним

12. Платон. Федр // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. С. 406.

13. Платон. Ион // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. С. 728. О концепции гения и вдохновения, связанных с именами крупных композиторов XVIII и начала XIX столетий, см.: Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius* (New Haven: Yale University Press, 2001).

из первых пострадал от слушателей и критиков, еще не усвоивших новый подход к музыке. Его «чистая» и «автономная инструментальная музыка», как писал еще при жизни композитора в его защиту швейцарский дирижер и педагог Ганс Георг Негели (1773–1836), сбила с толку множество слушателей, особенно тех, кто ждал от нее лирической мелодичности (*Cantabilität*):

> Повсюду, где его новаторством восхищаются и превозносят его, часто можно услышать вопрос: но разве это прекрасно? Разве новое не может быть в то же время прекрасным? Прежде, когда лиризм был условием красоты, такой вопрос был оправданным. Но именно против этого сражается Бетховен подобно художественному герою в битве. В его музыке царит не голос человека, но голос Духа. Однако именно этот голос принадлежит высшему существу, а не тот, который издает горло человека. То, как он пользуется им, дабы обратиться к душам слушателей, уловить их и до них достучаться, — слышали все крупные города Европы и множество небольших, включая и мой Цюрих[14].

Подобные утверждения сделались вскоре общим местом всей литературы, посвященной Бетховену. Для критика Эдуарда Крюгера (1807–1885) Бетховен был «последним сыном Титанов», от которого «человеческие песни» были слишком далеки и чьи инструментальные сочинения способны были увести слушателя в отдаленные земли[15]. «Когда мы слушаем симфонии Бетховена», сообщал журналист и литературный критик Юлиан Шмидт в 1853 году, «то ощущаем, что имеем дело с чем-то совершенно иным, нежели обычные чередования радости и печали, с помощью которых музыка без слов обычно трогает нас. Мы проницаем таинственную бездну духовного мира и изводим себя попытками понять ее»[16].

---

14. Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten* (Stuttgart and Tübingen: Cotta, 1826), 188: "Oft genug hörte man, wo seine Neuheit bewundert und gepriesen wurde, die Frage: aber ist denn das schön? muß das Neue nicht auch schön seyn? und man hatte ganz recht, so zu fragen, wenn man die Cantabilität zur Bedingung der Schönheit machte. Denn das war es eben, womit Beethoven, wie ein künstlerischer Schlachtheld, in Gegenstoß gerieth. In seiner Musik weht nicht eine Menschenstimme, sondern eine Geisterstimme. Diese aber hat einen höhern Organismus, als der ist, welcher in der menschlichen Kehle wurzelt. Wie er damit die Gemüther ansprach, ergriff, durchdrang, davon können alle größern Städte Europa's, und viele kleinere, wie auch mein Zürich, zeugen." Нерели посвятил свои лекции эрцгерцогу Рудольфу Австрийскому (1788–1831), патрону и ученику Бетховена.
15. Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1847), 164.
16. Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, 2 vols. (Leipzig: Herbig, 1853), 2:410: "Bei Beethoven's Symphonien haben wir das Gefühl, es handle sich um etwas ganz Anderes, als um den gewöhnli-

## Постижение прекрасного

Возвышенное — которое превосходит нашу способность к пониманию — было не единственным качеством, благодаря которому искусство открывало зрителю природу вселенной. Прекрасное, по мнению многих философов XVIII века, так же обладало потенцией к раскрытию природы вещей. Мозес Мендельсон подчеркивал способность красоты открывать природу человеческого духа, сообщая в 1757 году, что изящные искусства суть «занятия виртуоза, источник наслаждения для любителя и школа учения для мудреца». «Потаенные секреты нашей души» скрыты в «законах красоты», и «каждый закон красоты есть открытие в теории души»[17]. В своем влиятельном эссе «О пластическом подражании прекрасному» (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788) Карл Филипп Мориц (1756–1793) утверждал, что «всякое прекрасное целое из рук художника есть, таким образом, отражение в миниатюре высших форм красоты в великом мире природы»[18]. Август Вильгельм Шлегель с одобрением цитировал Морица в своих берлинских лекциях 1802 года об изящных искусствах, впервые опубликованных в 1805 году и затем часто переиздаваемых[19]. Гете также восхищался этим трудом и включил слегка измененную его версию в свой перечень работ Морица. «Живое поэтическое восприятие ограниченного состояния возвышает частное», сообщал он по другому случаю, «до, правда, имеющего известные пределы, но все же

---

chen Wechsel von Lust und Schmerz, in welchem sich die wortlose Musik sonst bewegt. Wir ahnen den geheimnißvollen Abgrund einer geistigen Welt, und quälen uns um das Verständniß." Другие тексты на ту же тему можно найти в: Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 2nd ed. (Laaber: Laaber-Verlag, 1994).

17. Moses Mendelssohn, "Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften," in Mendelssohn, *Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik*, 2:143: "Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Beschäftigung, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. In den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet und der Kunstrichter in Vernunftschlüsse auflöst, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen. Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre."
18. Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), in Moritz, Werke, ed. Heide Holmer and Albert Meier, 2 vols. (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997), 1:969: "Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur."
19. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik* I (1798–1803), ed. Ernst Behler (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989), 259.

не ограниченного общего, так что нам кажется, будто здесь, на небольшом пространстве, воссоздан целый мир»[20]. В диалоге же о правде и правдоподобии в искусстве он вложил в уста более разумного из участников рассуждение о том, что «Совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа [*Geist*] и в этом смысле произведение природы». Наблюдатель, снова и снова возвращаясь к созерцанию произведения искусства, осознает, что он способен «вступить в более возвышенное существование»[21].

Шиллер также полагал красоту синтезом чувств и интеллекта, тела и разума, способным открыть дорогу к познанию. «В страну познания вступая/Через ворота Красоты…», — писал он в поэме «Художники» (1789)[22]. Вакенродер сходным образом утверждал, что «в зеркале звуков человеческое сердце узнает себя», используя немецкий глагол *kennenlernen* (буквально — «знакомиться с чем-либо») в значении «встречаться». Звуки музыки «дают сознание спящим в потаенных уголках души призракам»[23].

Вакенродера и его соавтора Тика, как правило, считают чрезмерно эмоциональными энтузиастами, а не «подлинными» философами; в разговоре о них критики неизбежно произносят слово *schwärmerisch*[24], полагая их восторженными, чрезмерно чувствительными, склонными к иррациональности авторами. Однако подобное отношение игнорирует потенциальную возможность с помощью неконвенциональных прозаических стилей артикулировать идеи, уже находящиеся в фокусе внима-

---

20. Гете И. В. «Чудесный рог мальчика». Т. 10. С. 302. Goethe, *Werke: Hamburger Ausgabe*, vol. 12, *Schriften zur Kunst*, ed. Erich Trunz and Hans Joachim Schrimpf (Munich: Beck, 1981), 282: "Das lebhafte poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so daß wir im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glauben."
21. Гете И. В. О правде и правдоподобии в искусстве. Т. 10. С. 62–63. Goethe, "Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke: Ein Gespräch" (1798), in Goethe, *Werke: Hamburger Ausgabe*, 14 vols., ed. Erich Trunz, vol. 12, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, ed. Erich Trunz and Hans Joachim Schrimpf (Munich: Beck, 1981), 72: "Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur." "Er fühlt, daß er <…> sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse."
22. Шиллер Ф. Художники. Т. 1. С. 165. Schiller, "Die Künstler," in Schiller, *Werke und Briefe*, ed. Klaus Harro Hilzinger, 12 vols., vol. 1, *Gedichte*. ed. Georg Kurscheidt, 208: "Nur durch das Morgentor des Schönen/Drangst du in der Erkenntnis Land."
23. Wilhelm Heinrich Wackenroder, "Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik" (1799), in Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, 1:220: "In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen"; "sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüths träumenden Geistern lebendes Bewußtweyn."
24. *Нем.* — «восторженный».

ния философского сообщества, включая и представление о том, что музыкальное произведение может отображать альтернативный, внутренний, мир, который, в свою очередь, обладает присущей только ему способностью открывать нам приметы мира, данного в ощущениях. С этой точки зрения музыка не есть эскапистское царство мечтаний: это искусство, помогающее нам лучше понять физическую реальность, в которой мы обитаем. Образцовые для романтической музыкальной критики тексты — сочинения Вакенродера, Тика и Гофмана — в конечном итоге говорят нам о понимании и об интеллекте столько же, сколько о выразительности и эмоциях[25].

Идея искусства как инструмента понимания лежит в основе ранней философии Фридриха Вильгельма Шеллинга (1775–1854). Искусство есть «единственно истинный и вечный органон, а также документ философии», утверждал он в знаменитой работе «Система трансцендентального идеализма» (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800), ибо оно «беспрестанно все вновь подтверждает то, чего философия не может дать во внешнем выражении, а именно наличие бессознательного в его действовании и продуцировании и его изначальное тождество с сознательным»[26]. Здесь же он пространно рассуждает об идее искусства как высшей формы мыслительной деятельности, доступной философу. Искусство «есть для философа наивысшее именно потому, что оно открывает его взору святая святых <...> Каждая прекрасная картина возникает как будто благодаря тому, что устраняется невидимая преграда, разделяющая действительный мир и мир идеальный...»[27]. В своих лекциях

25. О Вакенродере, Тике, Гофмане и ранней романтической философии см.: Bonds, *Music as Thought*, 5–43.

26. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1. С. 484. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), ed. Horst D. Brandt and Peter Müller (Hamburg: Felix Meiner, 1992), 299: "So versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren, und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten." О важности искусства в философии Шеллинга см.: Dieter Jähnig, *Schelling: Die Kunst in der Philosophie*, 2 vols. (Pfullingen: Neske, 1966–69), особенно vol. 2, *Die Wahrheitsfunktion der Kunst*.

27. Там же. С. 484–485. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, 299: "Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet. <...> Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten."

по философии искусства, прочитанных спустя несколько лет в Йене, Шеллинг в нескольких случаях обращается к идеям Пифагора и Кеплера, утверждая, в частности, что мы «только теперь можем твердо установить высший смысл ритма, гармонии и мелодии. Они оказываются первыми чистейшими формами движения в универсуме». «Формы музыки», объявляет он, «суть формы вечных вещей, поскольку они берутся с реальной стороны», а музыка оказывается не чем иным, как «услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума»[28]. Звук и тон в этом смысле играют особенно важную роль, так как «в конфликте между духовным и материальным одна лишь музыка способна стать образом изначальной природы и ее движения, ибо по сути своей состоит из циркуляций»[29].

Гегель в целом принимал идею искусства как формы понимания, определяя прекрасное как чувственное воплощение идеала[30]. Но он не признавал в этом смысле никакой способности к откровению за музыкой, и менее всего — за музыкой инструментальной, на том основании, что она абстрактна; здесь он в целом наследовал идеям Канта.

Со временем, однако, все больше авторов стало считать музыку наиболее способствующим пониманию явлением среди всех искусств. Фердинанд Готтхелф Ганд в одном из первых объемных трактатов, полностью посвященных музыкальной эстетике, «Музыкальная эстетика» (*Aesthetik der Tonkunst*, 1837–41), рассматривал прекрасное как проявление бесконечного: «идея становится постижимой структурой (*Gestalt*), в которой душа человека является нам во всей ее высочайшей чистоте; в которой в отражении безусловного, совершенного, то есть — чистого духа (*Geist*), каким его не может показать ни один объект нашего повседневного опыта, пробужденная душа выходит за пре-

---

28. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 207, 205–206. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802–3), ed. K. F. A. Schelling (Stuttgart: Cotta, 1859; reprint, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), 503: “Rhythmus, Harmonie und Melodie <...> sind die ersten und reinsten Formen der Bewegung im Universum.” “Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet warden ... demnach die Musik nichts anderes als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst.”
29. Schelling, *Die Weltalter: Fragmente in den Urauffassungen von 1811 und 1813*, ed. Manfred Schröter (Munich: Beck, 1966), 43: “Weil Klang und Ton allein in eben jenem Kampf zwischen Geistigkeit und Körperlichkeit zu entstehen scheinen: so kann die Tonkunst allein ein Bild jener uranfänglichen Natur und ihrer Bewegung seyn, wie denn auch ihr ganzes Wesen im Umlauf besteht.”
30. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 119. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1:151: “So ist *Schönheit* und *Wahrheit* einerseits dasselbe; <...> das sinnliche Scheinen der Idee.” Курсив оригинала.

делы обусловленной конечности и переносит нас в невидимый и неслышимый мир»[31]. Произведение искусства достигает своей цели тогда, когда «оно обнаруживает в упорядоченной структуре чувственно воспринимаемых форм отражение сокрытой бесконечности и пробуждает в зрителе осознание союза конечного и вечного существования как в малом, так и в большом, каковое осознание переносит его в область безусловной свободы и беспримесного душевного покоя»[32].

## Постижение космического

Идея того, что музыка способна раскрыть нам структуру космоса, восходит еще к пифагорейцам, школе, холистический подход которой на рубеже XVIII и XIX веков привлекал внимание многих философов. Иоганн Фридрих Гуго фон Дальберг (1760–1812) был одним из нескольких авторов того времени, развивавших пифагорейскую в основе своей концепцию музыки. Протестантский священник и полиглот, Дальберг был талантливым пианистом, обучавшимся композиции у Игнаца Хольцбауэра в Маннгейме. Музыка дает душе («миру в миниатюре») возможность заглянуть в «высший мир», утверждал он, цитируя Лейбница, назвавшего музыку «непрестанными расчетами души»[33]. В его работе 1787 года описывается современная ему форма *musica humana*, определяющей все поступки человека «в согласии с законами музыки»[34].

В свете идей философов раннего романтизма способность музыки к откровению была столь же важна, как и ее экспрес-

31. Ferdinand Gotthelf Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 2 vols. (Leipzig: Hochhausen und Fournes; Jena: Carl Hochhausen, 1837–41), 1:271–72: "Das Unendliche aber kömmt im Schönen zur Erscheinung, und die Idee wird zur sinnlicherfaßbaren Gestalt, indem die Seele des Menschen in ihrer höchsten Reinheit sich offenbart; indem durch die Darstellung des Unbedingten, des Vollkommenen, des Reingeistigen, wie kein Gegenstand der gewöhnlichen Erfahrung es darbietet, Ahndungen der Seele erweckt werden, welche über die Schranken der bedingten Endlichkeit hinausführen und in eine unsichtbare und unhörbare Welt versetzen."
32. Hand, *Aesthetik*, 2:43: "Erreicht hat das Kunstwerk seinen Zweck, wenn der Abglanz eines verborgenen Unendlichen in dem wohlgeordneten Aufbau sinnlich erfaßbarer Formen Raum findet und das Bewußtweyn einer Einheit des endlichen und ewigen Daseyns im Kleinen, wie im Großen, dem Beschauer Ahndungen weckt, die ihn in die Region einer unbedingten Freiheit und eines reinen Seelenfriedens versetzen."
33. Johann Friedrich Hugo von Dalberg, *Vom Erfinden und Bilden* (Frankfurt am Main: Johann Christian Hermann, 1791), 39: "eine Welt im kleinen"; "eine hohere Welt." Ibid., 9: "eine fortwährende Rechenkunst der Seele."
34. Johann Friedrich Hugo von Dalberg, *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* (Mannheim: Neue Hof- und akademische Buchhandlung, 1787), 7.

сивный потенциал. Локман, вымышленный композитор и дирижер из романа Вильгельма Гейнце «Хильдегарда фон Хоэнталь» (*Hildegard von Hohenthal,* 1795–96), весьма пространно и эмоционально говорит об умении музыки отражать чувства, однако также неоднократно рассуждает о связи музыки, числа и Вселенной. «О, если бы я был Пифагором!» восклицает он в смятении. «Я бы смог показать вам и заставить вас ощутить со всей полнотой волшебное совершенство изначального творения в мистическом соответствии с числами 1, 2, 3, 4 и 5»[35]. В примечании к роману Гейнце замечает, что Пифагор был изобретателем монохорда, который, «вне всякого сомнения, служит входом в область священного»[36]. В другой раз Локман объявляет, что высота, глубина, сила, слабость, продолжительность, последовательность и связь тонов составляют основу «чистой музыки» (*die reine Musik*), которую мы воспринимаем не только слухом, но и всем телом: «Наши чувства — не что иное как внутренняя музыка, постоянное колебание нервов нашей жизни»[37]. Изображение Пифагора, сидящего рядом с монохордом, подобающим образом украшает фронтиспис первого тома первого издания романа.

Идея телесного восприятия музыки также появляется в гердеровской «Каллигоне» (*Kalligone*, 1800). В одном примечательном пассаже Гердер пишет, что всякий человек «как участник универсума» есть *Akroatiker*. Этот очевидный неологизм произведен от *akroasis* — термина, которым педагоги античной Греции обозначали процесс научения с помощью слуха, в отличие от процесса обучения с помощью зрения (*aisthesis*). В риторике слово *akroasis* использовалось в более узком смысле как обозначение упражнения, при котором ученики слушали речь с целью ее запоминания и уяснения ее структуры[38]. Чтобы понять структуру космоса, говорит Гердер, мы должны внимательно слу-

35. Heinse, Hildegard von Hohenthal, in Heinse, *Sämmtliche Werke*, 6:20: "O, wär' ich Pythagoras, um Ihnen die entzückende Vollkommenheit aller Urgeschöpfe in den geheimnißvollen Verhältnissen von 1, 2, 3, 4 und 5 tief genug auszuempfinden und zu schildern!" Исчерпывающий перечень музыкальных идей, содержащихся в романе Гейнце, можно найти в: Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 163–66.
36. Heinse, Hildegard von Hohenthal, in Heinse, *Sämmtliche Werke*, 5:71: "Gewiß ist das Monochord der Eingang ins Heiligthum."
37. Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, in Heinse, *Sämmtliche Werke*, 5:24: "Der ganze Mensch erklingt gleichsam. <...> Unser Gefühl selbst ist nichts anders, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven."
38. См.: Hans Kayser, *Akróasis: Die Lehre von der Harmonik der Welt* (Basel: Benno Schwabe, 1946); и Günther Wille, *Akroasis: Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit*, 2 vols. (Tübingen: Attempto, 2001).

шать «голос универсума». Углубленность уха — показатель глубины слуха, как в буквальном, так и в переносном смысле, и мы слушаем «почти всем телом»[39]. Таким образом, акт слушания объединяет слух и разум на наиболее глубинном уровне, притом что разум в каком-то смысле одновременно анализирует структуру того, что слышит[40]. В другом месте «Каллигоны» Гердер сообщает, что цветовой спектр и нотный звукоряд каждый по-своему открывают для нас порядок мироздания (*Weltordnung*), в одном случае видимый, в другом слышимый[41].

Новалис (псевдоним Фридриха фон Гарденберга, [1772–1801]) был точно так же уверен в наличии тесной связи между музыкой и космосом. В музыке, по его наблюдению, математика обнаруживает себя воспринимаемым образом «как откровение, как творческий идеализм <...> Все наслаждения являются музыкальными и в этом смысле математическими»[42]. «Музыкальные отношения, — отмечал он по другому поводу, — на деле представляются мне фундаментальными природными отношениями»[43]. Гармония сфер также фигурирует в нескольких романах Жана Поля (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер [1763–1825])[44].

Ранее в трактате «Размышления о музыкальной эстетике» (написанном в середине 1780-х, но опубликованном лишь в 1806 году) композитор и критик Кристиан Фридрих Даниель Шубарт (1739–1791) объявил, что его труд будет посвящен «двум величайшим вопросам: что такое музыкально-прекрас-

---

39. Herder, *Kalligone*, 811–12: "Wir fanden, daß auch hier der Mensch ein allgemeiner Teilnehmer, ein Akroatiker des Universum sei, daß er jedem erregten Wesen, dessen Stimme zu ihm gelangt, sein Mitgefühl leihen müsse. Beobachtungen gemäß reicht sein von außen verborgenstes Gehörorgan am tiefsten ins Innere des Haupts, dem empfindenden Gemeinsinn zunächst sich nahend, und so verbreitet, daß, wie Erfahrungen zeigen, wir fast mit unserm ganzen Körper hören." Эдвард Липпман переводит *Akroatiker* просто как «слушатель» ("auditor"); см.: Lippman, ed., *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 3 vols. (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1985–90), 2:34.
40. О гердеровской концепции *Harmonie* и ее отношении к космологии см.: Walter Wiora, "Herders Ideen zur Geschichte der Musik," in *Im Geiste Herders*, ed. Erich Keyser (Kitzingen: Holzner, 1953), 73–128. Более развернутый комментарий к приведенному пассажу можно найти в: Watkins, *Metaphors of Depth in German Musical Thought*, 31–32.
41. Herder, *Kalligone*, 706.
42. Novalis, *Schriften*, ed. Paul Kluckhohn and Richard Samuel, 3rd ed. (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1977–), 3:593: "In der Musik erscheint sie förmlich, als Offenbarung—als schaffender Idealism. <...> Aller Genuß ist musikalisch, mithin mathematisch." См.: Martin Dyck, *Novalis and Mathematics* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959).
43. Novalis, *Schriften*, 3:564: "Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverh[ältnisse] der Natur zu seyn."
44. См.: Julia Cloot, *Geheime Texte: Jean Paul und die Musik* (Berlin: de Gruyter, 2001), 212–17.

ное? И как это прекрасное проявляется?»[45] Шубарт превозносит Ньютона, «наперсника Создателя», за то, что тот придавал столь важное значение роли музыкальных интервалов в структуре космоса: мы видим отражение музыкального трезвучия (тоника, терция и квинта) в природе повсеместно. «Это глубочайшее наблюдение в своей неописуемой краткости составляет целую теорию музыки и в то же время открывает чудесные перспективы касательно το παν»[46]. Идея *en to pan* в западной традиции представляет собой вариацию известного концепта «все в одном» или же «одно во всем».

Подобные высказывания звучали не только в начале XIX века. Ганд в «Музыкальной эстетике» пользуется сходным языком для описания способности музыки выражать «предчувствие высшего мира»:

> Суждение о чем-то духовном и не-чувственном и союз Духа с природой: вот чем музыка доставляет нам удовольствие и восхищение, наполняет нас блаженством и намекает нам на нечто бескрайнее, однако непосредственно к нам относящееся. Красота, таким образом, сиянием своим показывает нам каким-то неведомым способом отражение вечно сущего. Она говорит с нами как встречный образ нас самих и удовлетворяет в нас, насколько это возможно в земной юдоли, страстное желание стать едиными с вечностью[47].

Ганд выделяет три вида красоты, которыми должно обладать произведение искусства для того, чтобы считаться прекрасным: формальная красота (структура), характерная красота

---

45. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Vienna: J. V. Degen, 1806), 2: "Um die zwey großen Fragen: Was ist das musikalische Schöne? Wie wird dieß Schöne hervorgebracht? soll sich die ganze Abhandlung drehen." Ганслик знал о трактате Шубарта (вышедшем в новом издании у Шайбле в Штутгарте в 1839 году) и называет *ergötzlich* (забавным, очаровательным, комичным) описание Шубартом andante Яна Стамица как «естественной работы» «исполненного чувств сердца» композитора (*VMS*, 1:105; *OMB*, 46), однако никак не комментирует более общие попытки Шубарта увязать музыкально-прекрасное со структурой космоса — которые, как мы увидим, и сам Ганслик предпримет в финале первого издания *Vom Musikalisch-Schönen*.
46. Schubart, *Ideen* (1806), 256–57: "Diese tiefsinnige Bemerkung enthält die ganze Lehre von der Tonkunst in unbeschreiblicher Kürze und öffnet zugleich wunderbare Aussichten ins το παν."
47. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:154: "die Ahndung einer höheren Welt." Ibid., 153: "Die Aussprache eines Geistigen, Nichtsinnlichen und die Einstimmung des Geistes mit der Natur ist's, was in der Musik gefällt, ergötzt und beseligt, und was die Ahndung eines Unendlichen, aber uns Verwandten weckt. So strahlt das Schöne das ewige Wesen, auch unerkannt auf welche Weise, wieder; dies spricht uns als ein Gleiches an und befriedigt, sofern dies im irdischen Leben möglich ist, das Verlangen Eins zu werden mit dem Unendlichen."

(выразительность) и идеальная красота. Последняя необходима для того, чтобы произведение искусства возносило нас, слушателей, в область высокого, и именно с ее помощью мы можем заглянуть в бесконечность[48]. В анонимной рецензии на первый том трактата Ганда эти его интуиции оцениваются чрезвычайно высоко; здесь же «уникальное впечатление», производимое симфониями Бетховена, объясняется их внутренней природой: они названы «омолаживающими образами космической гармонии, на которую мы созвучно отзываемся, чисто или нечисто, как если бы тронутые невидимой рукой»[49].

Густав Шиллинг в своем труде «Опыт философии прекрасного в музыке, или Музыкальная эстетика» (*Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst*, 1838) делает сходное утверждение о связи музыки с космосом. Он пространно рассуждает о важности движения в музыке и во Вселенной, включающей в себя и область человеческого духа. Часть своего трактата он посвящает «красоте движения» (*Schönheit der Bewegung*) и говорит, что «во всех действиях души содержится представление о движении, и не только лишь о том, которое мы называем движениями души (*Gemüthsbewegungen*), но также и о таком, которое совершается без страсти <...> Все изящные искусства основанием своим безусловно имеют движение»[50].

---

48. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:271–72.

49. Anonymous, review of Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, vol. 1, *in Blätter für literarische Unterhaltung*, no. 147 (27 May 1838): 598: "Darum machen die Beethoven'schen Symphonien auf den Gebildeten einen so einzigen Eindruck. Sie sind Bilder der Weltharmonie in verjüngtem Maßstabe, in denen wir selbst, von einer unsichtbaren Hand berührt, reiner oder unreiner mitklingen." Ганслик, как мы увидим, будет отвергать идею характерной красоты, или же, в лучшем случае, делать ее подчиненной формальной красоте; однако он не смог полностью отбросить то, что Ганд называет идеальной красотой, хотя эта идея явно доставляла ему неудобства.

50. Gustav Schilling, *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst*, 2 vols. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1838), 1:106: "Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; und zwar nicht die allein, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. <...> Alle schönen Künste <...> [sind] unabweislich begründet in der Bewegung." В 1840 году Карл Фердинанд Беккер показал, что многие фрагменты трактата, включая и процитированный выше пассаж, являются плагиатом труда Карла Зайделя: *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*, 2 vols. (Magdeburg: Ferdinand Rubach, 1825–28). См.: Becker, "Die zu frühe Rezension," *NZfM* 13 (14 November 1840): 158–59. Пассаж, о котором здесь идет речь, находится на с. 81–82 первого тома трактата Зайделя. Шиллинг и дальше занимался плагиатом: в своей работе *Polyphonomos* (1839) он копирует большое число фрагментов из: *System der Musikwissenschaft und der praktischen Composition* (*1827*) Иоганна Бернгарда Логира, что было показано Генрихом Дорном в: "G. Schilling," NZ*fM* 14 (1841): 9–11, 13–14, 17–20, 21–26. Шиллинг тем не менее сделал довольно успешную карьеру журналиста,

Ганслик почти наверняка был знаком с его работой: во времена его молодости трактатов непосредственно по музыкальной эстетике было не так много, а Шиллинг спустя несколько лет после ее публикации посвятил свою «Историю нынешней, или современной, музыки» (*Geschichte der heutigen oder modernen Musik* 1841) учителю Ганслика композитору Вацлаву Томашеку (Венцель Томашек, 1774–1850), что не могло не произвести впечатления на пятнадцатилетнего Ганслика[51]. Томашек и сам в очередном выпуске мемуаров, опубликованном в Праге в 1846 году, пренебрежительно отзывается о композиторах, которые, подобно Джоаккино Россини, совершенно не заботятся о гармонии, контрапункте и эстетике и полагают, что единственная цель музыки — доставлять удовольствие, а воспринимающим музыку органом является слух, а не разум[52].

Следы пифагореизма также видны и в еще одном труде по эстетике, вышедшем в 1838 году, посмертно опубликованной работе Карла Фридриха Краузе «Начала всеобщей теории музыки» (*Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre*). Краузе (1781–1832), в разное время учившийся у Шеллинга, Гегеля и Фихте, был приятелем Шопенгауэра в то время, когда тот писал первый том труда «Мир как воля и представление», и, по слухам, помогал ему в изучении восточной философии. Подобно Шопенгауэру, Краузе придавал большое значение космической природе музыки и в особенности подчеркивал превосходство «чистой музыки» над языком. В своем трактате он восхваляет «нашу современную оркестровую музыку» как «подлинный триумф музыки как таковой, в ее абсолютно чистых и самодостаточных силе и величии»[53].

Теодор Мундт в «Эстетике» (*Aesthetik*, 1845) делает множество сходных утверждений. В силу своей элементарной при-

---

однако в 1857 году вынужден был бежать в Соединенные Штаты от кредиторов. Он умер на ферме своего сына в Крите, штат Небраска.

51. О значении Томашека для музыкальной жизни Праги см.: Verne Waldo Thompson, "Wenzel Johann Tomaschek: His Predecessors, His Life, His Piano Works" (Ph.D. diss., University of Rochester, 1955).
52. Wenzel Tomaschek, "Selbstbiographie," Libussa: *Jahrbuch für* 1846, 349–50.
53. Karl Christian Friedrich Krause, *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre*, ed. Victor Strauss (Göttingen: Dieterich, 1838), 136: "[D]ie reine Musik in ihrer ganzen Wesenheit umfasst beiweitem mehr, als durch irgend Worte angezeigt oder erschöpft werden mag, und unsere moderne grosse Orchestermusik ohne Worte ist der eigentliche Triumph der Musik als solcher in ihrer ganzen reinen selbständigen Macht und Herrlichkeit." Август Калерт в своей «Системе эстетики» (*System der Aesthetik* [1846], 367) рекомендует книгу Краузе на том основании, что она представляет собой «глубочайшее проникновение в самую суть музыки» (*tiefe Blicke in das innerste Wesen der Tonkunst*).

роды звук ссылается на космический порядок. Материя приводится в движение звуком, и природные тела ощущают эту вибрацию. Таким образом, именно движением природа побуждается к гармоничному состоянию (включая и гармонию солнечной системы). В природе, однако, звук остается простым физическим феноменом. Лишь после вмешательства человека, в музыке, он оказывается наделен духом (*Geist*), поскольку музыка возникает «исключительно из гармонии человеческой души»[54]. Из «движений и вибраций самосознания» человек создает свои собственные объективные творения, таким образом утоляя свою жажду к откровению (*Offenbarungsdrang*)[55].

В своей «Эстетике» (*Aesthetik,* 1847) видный философ Фридрих Теодор Фишер (1807–1887) соглашался с тем, что музыка способна прояснить многое в структуре космоса, ибо это искусство покоится на «сокровенных отношениях чисел»[56]. Форма по природе своей — отношения элементов; рассмотреть Вселенную как форму значит признать, что не существует ничего вне ее. Процитировав высказывание Лейбница о том, что музыка это потаенное арифметическое упражнение разума, Фишер говорит, что она — «сама идеальность, разоблаченная душа всего искусства, тайна всех форм, указание на законы, обусловливающие структуру космоса»[57].

* * *

Эдуарду Ганслику было почти двадцать девять лет, когда в 1854 году вышло в свет первое издание «О музыкально-прекрасном», и по тем источникам, которые он цитирует в трактате, а также по комментариям в появившихся существенно позже мемуарах нам известно, что он жадно читал все написанное

54. Theodor Mundt, *Aesthetik: Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit* (Berlin: M. Simion, 1845), 360–63. Ibid., 364: "Der Schall erlebt <...> nur durch den Menschen seine Vergeistigung und Vervollständigung zur Musik. In der Natur selbst verbleibt er ein Schall. <...> Die Musik selbst ist daher geistigen Wesens, weil sie in ihrer höchsten Ausbildung nur aus der Harmonie der menschlichen Seele stammt."

55. Mundt, *Aesthetik*, 351: "innere Bewegungen und Schwingungen des Selbstbewußtseins."

56. Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, 3 vols. (Reutlingen and Leipzig: C. Mäcken, 1846–57), vol. 2, part 1, *Die Lehre vom Naturschönen* (1847), 353 (§396): "als es gewiß ist, daß alle Musik auf verborgenen Zahlenverhältnissen beruht."

57. Vischer, *Aesthetik*, vol. 3, *Die Kunstlehre*, 820–23 (§762), 826 (§764): "Sie [die Musik] ist das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller Künste, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze."

к тому времени о музыкальной эстетике. Он был хорошо знаком с пифагорейской традицией в работах Шубарта, Ганда, Шиллинга, Томашека, Краузе, Мундта и Фишера и восхищался трудом последнего настолько, что послал ему копию своей книги через несколько дней после публикации[58]. Пифагорейская вера в сообразность музыкальных и космических структур была близка Ганслику оттого, что защищала «чистую» — то есть в данном случае инструментальную музыку — от обвинения в том, что в ней есть только форма, а стало быть, она является вещью маловажной. Он понимал, что параллель между движением Вселенной и движением в музыке позволяет создать музыкальный контекст, не прибегая к разговорам о содержании. Пифагорейское представление о сущности музыки, санкционированное такой важной для Ганслика фигурой, как Фишер, позволяло ему приписать (хотя и не напрямую) эффект, производимый музыкой, действию ее природы, и именно это он и сделал в финальном абзаце своего трактата. Этот абзац, однако, исчез уже из второго издания, и Ганслик со временем начал полностью разделять сущность музыки и ее эффект.

58. Предисловие к первому изданию датировано 11 сентября 1854 года (в этот день Ганслику исполнилось двадцать девять), и когда он послал книгу Фишеру, то сообщил, что она «только что появилась» (*soeben erschienen*): таким образом, очевидно, что она вышла в свет за несколько дней до этого, поскольку копии должны были быть доставлены Ганслику в Лейпциг из Вены. См.: факсимиле, транскрипцию и перевод письма Ганслика Фишеру в: Barbara Titus, “Conceptualizing Music: Friedrich Theodor Vischer and Hegelian Currents in German Music Criticism, 1848–1887” (Ph.D. diss., Oxford University, 2005), 192–97; и в Titus, “The Quest for Spiritualized Form: (Re) positioning Eduard Hanslick,” *Acta musicologica* 80 (2008): 90–97.

# Часть III
# *Сущность или эффект: 1850–1945*

По меньшей мере за триста лет до середины XIX века авторы пытались объяснить сущность музыки, подчеркивая те или иные ее характерные качества: выразительность, красоту, форму, автономию и способность открывать высшие истины. В 1840–1850-х годах Вагнер и Лист продолжили эту традицию, превознося умение музыки выражать эмоции, однако отмечая при этом неспособность ее отражать понятия. Для преодоления данного ограничения они предлагали соединить музыку с другими видами искусств, в особенности с вербальными — в форме поющегося текста (Вагнер), а в случае инструментальной музыки — в виде программы или же какого-либо красноречивого названия, которое могло бы подсказать, «о чем» то или иное произведение (Лист). Они считали музыку без подобного содержания чрезмерно абстрактной, лишенной социальной прагматики и изолированной от окружающего мира — «абсолютной», если пользоваться понятием Вагнера.

В пользу такого подхода существовало множество хорошо известных аргументов. Царлино, Барди и Винченцо Галилей во второй половине XVI столетия рассуждали сходным образом, постулируя, что донесение текста есть «финальная причина» музыки. Галилей, как и Вагнер почти тремястами годами позже, резко критиковал тех, кто считал, что единственное назначение музыки — «ублаготворять слух». Вагнер, как и Галилей, указывал на древнегреческую драму как на образец искусства, в котором слова и музыка соединились в идеальный союз.

Ганслик признавал, что музыка способна усвоить текст и усилить его значение, однако считал это альтернативой, а не необходимостью. Чтобы опровергнуть давние предубеждения относительно изоляции музыки от мира и ее неспособности артикулировать понятия, он отверг или же существенно переработал все те категории, которые до его времени использовались для объяснения сущности этого искусства. Он отрицал,

что музыка способна выражать или раскрывать что-либо помимо самой себя; и хотя он признавал, что она может пробуждать чувства, однако полагал, что реакции слушателей слишком разнообразны и неоднородны, чтобы на их основании судить о ее сущности. Согласно Ганслику, автономия музыки распространяется на все ее элементы: ее особенная форма не имеет аналогов среди любых других форм, а ее красота несопоставима ни с какими другими формами прекрасного. «О музыкально-прекрасном» написан не о красоте, проявленной в музыке, а о специфической музыкальной красоте. Это различие принципиально. Лишь в заключительном абзаце трактата Ганслик попытался сопоставить музыкальную красоту с другими концепциями и проявлениями прекрасного, но уже к третьему изданию (1865) стер все следы даже этой запоздалой попытки. Разделение сущности и эффекта было завершено. Ганслик был первым, кто определил сущность музыки в сугубо музыкальных терминах.

Вагнер, Лист и Ганслик тем не менее сходились в одном. Все трое соотносили сущность музыки с ее чистейшим проявлением и все трое соглашались с тем, что это проявление следует искать в весьма специфическом репертуаре: а именно среди непрограммной инструментальной музыки. Впервые сущность музыки была овеществлена. «Чистая» музыка, некогда лишь идея, стала объектом со своим собственным наименованием («абсолютная музыка») и к 1855 году благодаря Листу обзавелась своей противоположностью («программная музыка»), что способствовало дальнейшей категоризации инструментальной музыки в целом. Все три участника полемики усвоили риторику «чистоты», что имело глубокие последствия как для их времени, так и для будущего.

# 8. «Абсолютная» музыка Вагнера

Цюрихские литературные труды Вагнера и «О музыкально-прекрасном» Ганслика появились на свет в течение пяти лет, прошедших со времени революции 1848–1849 годов: то был период крайней поляризации воззрений самопровозглашенных немецких «прогрессистов» и «консерваторов». Вагнер был одним из многих социальных критиков, рассматривавших искусство как катализатор общественных и политических реформ; Ганслик, в свою очередь, отражал мнение тех, кто решительно намеревался оградить искусство от перипетий повседневной жизни.

Ранние приметы данной политико-эстетической поляризации были заметны по меньшей мере за десять лет до возникновения реализма, формы философской мысли, пропагандировавшей подход, напрямую вовлекающий в сферу интересов социум, политику и материальный мир: общество сделалось важнее индивидуума[1]. Потерпевшая поражение революция 1848–1849 годов породила еще более настоятельный запрос на эстетику, способную работать с социальными проблемами. В пространном эссе, опубликованном в «Новой музыкальной газете» (*Neue Zeitschrift für Musik*) в начале июля 1848 года магдебургский критик и юрист Карл Кречманн (1826–1897) отверг романтизм как эстетику, которая направлена лишь внутрь, на созерцание, а не на перемены. Он призвал покончить с «мечтаниями» и самоизоляцией: «Ныне серьезное время, и местом действия ду-

1. См.: Sanna Pederson, "Romantic Music under Siege in 1848," in *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 57–74; Martin Geck, *Zwischen Romantik und Restauration: Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871* (Stuttgart: Metzler, 2001); James Garratt, "Inventing Realism: Dahlhaus, Geck, and the Unities of Discourse," *M&L* 84 (2003): 456–68; и Garratt, *Music, Culture and Social Reform*. В статье «Изобретение реализма» («Inventing Realism») Гаррат особое внимание уделяет тому, насколько ясно определенное разочарование было заметно еще задолго до революции 1848–1849 годов.

ховного творчества уже не является одно лишь «Я»[2]. В том же году поэт, историк литературы, музыкальный критик и профессор философии Август Калерт (1807–1864) объявил, что «тяжесть политики наших дней окончательно сокрушила романтическое мировоззрение. Теперь не время предаваться мечтам». Калерт указывал на то, о чем политические деятели Арнольд Руге и Георг Готфрид Гервинус твердили еще десять лет назад: что романтизм «высасывает политическую энергию немецкого народа» и что «всякий, кто читает газеты, знает ныне, что порядок без свободы порождает деспотизм, а свобода без порядка ведет к анархии». Произведения искусства, утверждал он, рискуют либо выродиться в «мертвые механизмы», либо стать «выражением безумия»[3]. Дихотомическая природа аргументов Калерта характерна для его времени, поскольку в ту эпоху люди мыслили бинарными оппозициями: мечтания и реальность, абстрактное и конкретное, индивидуальное и общественное.

В середине XIX века не нужно было быть радикалом, штурмующим баррикады, чтобы ощущать потребность в новой музыке, которая бы соответствовала духу времени. Роберт Шуман в июне 1849 года признавался в письме критику Францу Бренделю:

> А, да, — к разговору о нынешних насущных горестях и радостях: мне, я чувствую, они достались в большем количестве, нежели многим. И то, что вы иногда указываете другим, насколько сильно, в частности, моя музыка укоренена в настоящем и ищет чего-то большего, чем простое благозвучие и приятное развлечение, приносит мне радость и побуждает меня к высоким стремлениям[4].

---

2. Carl Kretschmann, "Romantik in der Musik," *NZfM* 29 (1 July 1848): 3–4, 10: "Die Zeit ist ernst, der Schauplatz geistigen Schaffens ist nicht mehr das Ich allein." Более подробный комментарий об эссе Кречмана можно найти в: Geck, *Zwischen Romantik und Restauration*, 20–23, и Garratt, *Music, Culture and Social Reform*, 130–31. О растущем недовольстве абстрактным см.: Thomas S. Grey, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 111–12.
3. August Kahlert, "Ueber den Begriff der klassischen und romantischen Musik," *AmZ* 50 (3 May 1848): 295: "Der politische Ernst der Gegenwart hat die romantische Weltansicht zu Boden geschlagen. Es ist nicht mehr Zeit, sich in Träume zu verlieren, denn Gesetz und Ordnung zur vollen Giltigkeit überall zu bringen, das ist die Losung, nachdem seit zehn Jahren Männer wie *Gervinus* und *Ruge* den Beweis geführt, dass die Romantik die politische Kraft der deutschen Nation gebrochen habe. Jetzt begreift jeder Zeitungsleser, dass Ordnung ohne Freiheit den Despotismus, und Freiheit ohne Ordnung Anarchie hervorbringt, Kunstwerke können bis zum todten Mechanismus oder zum Ausdrucke der Verrücktheit herabsinken, dies ist dasselbe."
4. Robert Schumann, letter to Franz Brendel, 17 June 1849, in *Briefe: Neue Folge*, ed. F. Gustav Jansen (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), 306: "Ach ja — von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, der Musik zu erzählen, dies,

Даже А. Б. Маркс, знаменитый кодификатор музыкальных форм, подчеркивал, что искусство не существует лишь ради себя самого, но всегда должно функционировать во взаимосвязи со «всей реальностью» человечества[5]. В предреволюционные годы и в еще большей степени в годы сразу после революции росло ощущение, что музыка не должна оставаться замкнутой в своей собственной сфере. Было, однако, неясно, каким образом она может взаимодействовать с окружающим миром.

Вагнер *был* радикалом, штурмующим баррикады, что подтверждает выданный на его арест ордер. В манифестах, которые он писал в годы своего вынужденного пребывания в Цюрихе, главным оправданием существования искусства в целом и музыки в частности называется способность их побуждать общество к социальным переменам. «Искусство и революция» (*Die Kunst und die Revolution*, 1849), «Произведение искусства будущего» (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, опубликована в 1850), «Опера и драма» (*Oper und Drama*, 1850–1851, опубликована в 1852) и «Обращение к друзьям» (*Eine Mitteilung an meine Freunde,* 1851) написаны с гегельянских позиций: Вагнер определяет сущность любого феномена через его способность развертываться во времени. Его представления о музыке обусловлены ее историей, а история музыки по Вагнеру следует руссоистскому нарративу о падении человека, в рамках которого музыка и язык, некогда неразделимые, со временем обрели специализацию: язык дал голос идеям, музыка — эмоциям. Для Вагнера, однако, потерянный рай был не руссоистским водопоем еще не обретшего язык человека, но Афинами Перикла, где звуки, жесты и поэзия соединялись в *mousike* античной драмы. В открытом письме 1854 года Францу Бренделю он сообщает:

> мы привыкли понимать термин «музыка» [*Musik*] лишь как искусство звуков [*Tonkunst*], а в наши дни даже и попросту как искусное соединение звуков [*Tonkünstelei*]. Мы знаем, что это весьма произ-

---

fühl ich, ist mir vor vielen Andern zuertheilt worden. Und daß Sie es den Leuten manchmal vorhalten, wie stark eben meine Musik in der Gegewart wurzelt und etwas ganz anderes will als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung, dies freut mich und muntert mich auf zu höherem Streben." О Шумане и революции см.: "Sounds without the Gate: Schumann and the Dresden Revolution," *Il saggiatore musicale* 4 (1997): 87–112.

5. Adolph Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855), 491–92: "Kunst ist ebenfalls nichts durchaus für sich Bestehendes, sie ist nur eine Seite des ganzen Menschenthums, nicht loszulösen vom Leben der Menschheit sondern in steter Beziehung und Wechselwirkung mit dessen gesammtem Gehalt." Лист в статье "Marx und die Musik des neunzehnten Jahrhunderts," *NZfM* 42 (11 May 1855): 217 с одобрением цитирует это высказывание.

> вольное допущение, ибо люди, которые изобрели понятие «музыка», разумели под ним не просто поэзию и искусство звуков, но, скорее, всю внутреннюю способность человека к артистическому самовыражению в целом, в той степени, в которой он может передавать свои чувства и воззрения наиболее убедительным образом с помощью органа речи[6].

Именно в годы изгнания Вагнер вернулся к понятию «абсолютной музыки», которое он употребил в 1846 году в своем комментарии к Девятой симфонии Бетховена, где использовал его безо всякой помпы и лишь единожды. Тем не менее импликации термина были ясны с самого начала: инструментальная музыка как таковая предлагает эмоционально действенные, однако концептуально неопределенные инструменты выражения и по этой причине обладает крайне ограниченной способностью к описанию. Вагнер указывает на финал Девятой симфонии как на поворотный момент в истории музыки, так как именно здесь Бетховен пришел к тем средствам, с помощью которых сделалось возможным преодолеть экспрессивные ограничения инструментальной музыки[7]. В начале ее финала инструменты обретают способность к речи, что, в свою очередь, является подготовкой к появлению голоса — или, по выражению Вагнера, требует его.

> В начале финала музыка Бетховена решительно обретает характер речи: она отказывается от характера инструментальной музыки, с которым она звучала в первых трех частях, характера чистой инструментальной музыки, проявляющегося в бесконечной и неопределенной выразительности. Дальнейшее развитие музыкальной поэзии требует разрешения — разрешения, на которое способна только человеческая речь. Нас восхищает то, как Ма-

---

6. Richard Wagner, "Ein Brief an den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik," *NZfM* 36 (6 February 1852), 60; опубликован в *GSD* с названием "Über musikalische Kritik: Brief an den Herausgeber der 'Neuen Zeitschrift für Musik,'" 5:59–60: "Wir haben uns gewöhnt, unter 'Musik' nur noch die Tonkunst, jetzt endlich sogar nur noch die Tonkünstelei, zu begreifen: daß dies eine willkürkliche Annahme ist, wissen wir, denn das Volk, welches den Namen 'Musik' erfand, begriff unter ihm nicht nur Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, in soweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mitteilte." *PW*, 3:68. Более развернутый комментарий данного высказывания можно найти в: Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner: Theory and Theatre*, trans. Stewart Spencer (Oxford: Clarendon Press, 1991), 107–8.
7. Вагнер не первым указал на то, что Девятая симфония является вехой исторического поворота к большей определенности симфонического жанра: А. Б. Маркс утверждал то же самое еще в 1829 году. См.: Grey, *Wagner's Musical Prose*, 44–45.

стер подготавливает появление языка и человеческого голоса, с тем чтобы они воспринимались как необходимость, предваряя их взволнованным речитативом инструментальных басов, которые, уже почти покинув область абсолютной музыки и настаивая на разрешении, противостоят другим инструментам своею мощной и эмоциональной речью, сменяющейся, наконец, лирической темой, что в своем простом подвижном течении, как если бы она выражала торжественную радость, подхватывает с собой и прочие инструменты и таким образом вздымается к могучим высотам. Этот момент кажется последней попыткой выразить с помощью одной лишь инструментальной музыки чувство уверенной, твердой и беспримесной радости. Сей непокорный посредник [т. е. инструментальная музыка], однако, очевидно не в состоянии снести подобное ограничение; словно ревущее море, он пенится, вновь отступает, и дикий, хаотический вопль неудовлетворенной страсти пронзает наш слух сильнее, чем прежде. В этот момент человеческий голос бросает вызов ярости инструментов своею чистой и уверенной речевой выразительностью, и мы не понимаем, восхищаться ли нам проницательным вдохновением Мастера или же его наивностью, когда он понуждает голос крикнуть инструментам: «О друзья, не эти звуки! Давайте издадим более приятные и радостные!»

С этими словами среди хаоса возгорается свет. Пришла определенная, конкретная выразительность, благодаря которой мы слышим отчетливо и ясно то, что сообщается нам в союзе с укрощенными ныне инструментами[8].

---

8. Wagner, "Programm zur 9. Symphonie von Beethoven" (1846), *GSD,* 2:60–62: "Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgibt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dies wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt: 'Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!' Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestim-

С учетом многозначности термина *absolute* в немецкой критической традиции с конца XVIII века, как в качестве прилагательного (*absolut*), так и в качестве существительного (*das Absolute*), странно скорее то, что комментаторы применяли его в адрес музыки столь редко. Тот факт, что фраза *absolute Musik* в качестве специфического понятия появляется только в 1846 году, выглядит еще более необъяснимым, если учесть, что Шеллинг определил «абсолютное произведение искусства» еще в начале века в «Системе трансцендентального идеализма» как воображаемое, единичное произведение, способное существовать во множестве экземпляров, каждый из которых по-своему воплощает бесконечный Абсолют. «Нельзя считать художественным такое произведение», утверждал он, «в котором не присутствует непосредственно или хотя бы в отражении бесконечное»[9]. Согласно Шеллингу, Абсолют был «местом неразличения» (*Indifferenzpunkt*), в котором невозможно провести границы между субъектом и объектом, бытием и знанием, восприятием и содержанием.

Гегель соглашался с Шеллингом в том, что Абсолют — это состояние полного самосознания, «тождество тождественного и нетождественного», достигаемое через преодоление всех различий между субъектом и объектом. В Абсолюте материальный мир одновременно поглощен и превзойден — или *aufgehoben*, если пользоваться известным своей многозначностью понятием, которое способно описывать идеи отмены, сохранения, возвышения и трансформации чего-либо. Однако Гегель отверг априорное представление Шеллинга об Абсолюте, определив его известной фразой «ночь, в которой <...> все кошки серы»[10], и настаивал на том, что Абсолют должен быть результатом, а не отправной точкой рассуждения.

В силу своей способности к отображению высочайшей формы сознания — а для некоторых даже божественного разума, —

---

mter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen." *PW*, 7:251–52.

9. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. С. 484. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, 298: "So gibt es eigentlich auch nur *ein* absolutes Kunstwerk, welches zwar in ganz verschiedenen Exemplaren existiren kann, aber doch nur *eines* ist. <...> Es ist nichts ein Kunstwerk, was nicht ein Unendliches unmittelbar oder wenigstens im Reflex darstellt."

10. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 15. [В оригинале у Гегеля немецкая поговорка, которая звучит как «Ночь, в которой все коровы черны». — Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 22: "die Nacht <...> worin <...> alle Kühe schwarz sind." — *Прим. пер.*]

Абсолют являлся магическим талисманом нескольких поколений немецких мыслителей, в том числе и Вагнера, который сообщает в своей автобиографии, что в особенности эта концепция интересовала его в середине 1840-х, когда он вновь обратился к трудам Гегеля и «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинга и стал тщательно изучать Девятую симфонию Бетховена[11]. Данный список интеллектуальных интересов в целом объясняет, отчего Вагнер ввел понятие «абсолютной музыки» именно в это время, однако вопрос, почему этого не сделал никто до него, остается открытым.

Ответ на него следует начать с пояснения о том, что «абсолютная музыка» — это ретроним, то есть неологизм, создающийся с целью разграничения старых и новых проявлений определенного феномена, чаще всего — в итоге перемен, возникших как результат технологического или исторического развития[12]. К числу ретронимов относятся такие понятия, как «старый порядок» (ancien régime), «акустическая гитара», «аналоговые часы», «обычные виды оружия» (conventional weapons), «механическая пишущая машинка» (manual typewriter), «оптический микроскоп», «Летние олимпийские игры» и «Первая мировая война». Ретроним не рождается до тех пор, пока нечто новое не сформирует запрос на него. До появления электрической пишущей машинки все пишущие машинки были механическими, так что для описания их хватало понятия «пишущей машинки». До изобретения электронного микроскопа не имело никакого смысла специально упоминать о том, что микроскоп — это оптический инструмент. Все приведенные выше существительные когда-то указывали на конкретные классы предметов без всякого модификатора.

Новая форма, которую подразумевал Вагнер, создавая в 1846 году оппонирующий ей ретроним «абсолютная музыка», еще не была «программной музыкой». Последний термин появляется в печати лишь в 1855 году, а описываемый ею феномен был уже хорошо известен под другими наименованиями («характеристическая музыка», «живописная музыка», «изобразительная музыка» и так далее)[13]. Вагнер же реагировал на получавшее все большее распространение отношение к му-

11. Вагнер Р. Моя жизнь: в 2 т. М.: Вече, 2014. Т. 2. С. 79.
12. См.: «Retronim» в: *The Concise Oxford Companion to the English Language*, ed. Tom McArthur (Oxford: Oxford University Press, 2005).
13. Обзор терминов, доступных пишущим о музыке авторам предшествовавшего Вагнеру и Листу поколения см. в: Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 4–9.

зыке как к полностью автономному искусству, существующему только ради себя и не служащему никакой социальной цели. Доктрина *l'art pour l'art*, как уже было отмечено выше, приобретала с 1830-х годов все большее число сторонников, особенно во Франции; Вагнер познакомился с разделяющим данную идеологию интеллектуальным движением, проведя несколько лет (1839–1842) в Париже, где он работал критиком и журналистом. В этом подходе он разглядел досадную помеху своему утопическому видению нового мира, в котором политические, социальные и художественные виды деятельности будут гармонично дополнять друг друга на всех уровнях общества и сделаются практически неразличимы. Его воззрения до известной степени разделяли сенсимонисты, Пьер-Жозеф Прудон и в особенности Людвиг Фейербах, которому Вагнер посвятил свою работу «Произведение искусства будущего», начинающуюся с утверждения «Искусство так же соотносится с человеком, как человек соотносится с природой»[14].

Вагнеру было необходимо простое понятие, способное обозначить тип музыки, не преследующей каких-либо иных целей помимо своих собственных. «Инструментальная музыка» не подходила по той причине, что Вагнер полагал не менее самодостаточным и обособленным от мира большое число вокальных музыкальных произведений — включая и оперы, — где текст служит лишь поводом для исполнения мелодии. Он выбрал слово «абсолютная» и применил его в философском значении — как указание на явление, не обусловленное ничем вне сферы своего существования. Вагнер судя по всему прикладывал данное понятие в его философском значении к любому произведению искусства, полностью автономному как материально, так и этически. К концу 1840-х годов он стал рассматривать «абсолютные» проявления любого объекта, от «абсолютной мелодии» опер Россини (чьи либретто Вагнер полагал лишь «поводом для музыки») до их политической аналогии, «абсолютной монархии», как несовершенные по причине их излишней абстрактности и оторванности от своего окружения[15]. Для Вагнера и последователей Новой немецкой школы[16] музыка, как и ис-

14. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 143. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft, GSD*, 3:42: "Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen." *PW*, 1:69.

15. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. С. 289. О невысоком мнении Вагнера относительно всего «абсолютного» см.: Borchmeyer, *Richard Wagner: Theory and Theatre*, 108–9; и Grey, *Wagner's Musical Prose*, chapter 1.

16. *Neudeutsche Schule* — понятие, введенное в 1859 году Францем Бренделем для описания некоторых тенденций в немецкой музыке своего времени; хотя

кусство в целом, были инструментами прогресса, чью ценность можно было уяснить, лишь соотнеся их с эффектом, производимым ими в обществе. «Абсолютный художник» это тот, кто всматривается только в себя и полностью поглощен своим собственным «миром творчества», сферой, «обособленной от жизни», внутри которой искусство «само себе довлеет <...> брезгливо ограждаясь от соприкосновения с действительностью»[17].

«Абсолютная музыка» в рамках данного представления является производной от функции музыкального опуса: вокальный он или инструментальный — не имеет значения. Неологизм Вагнера, таким образом, не является обозначением какого-либо конкретного репертуара — он указывает на любую социально индифферентную музыку (инструментальную или вокальную), существующую лишь ради себя самой. Вагнер называл подобного рода сочинения «несвободными» (*unfrei*) на том основании, что они приговорены к своего рода эстетическому одиночному заключению, ибо в случае с искусством, равно как и с человеком, лишь общественное — то есть то, что существует вне границ, — подлинно свободно[18].

В силу философской значимости понятия «Абсолют» у Вагнера появилась отличная мишень — столь престижная, что заслуживала полномасштабной атаки. Более того, термин «абсолютная музыка», хотя и новый сам по себе, отдавал затхлым запахом прошлого. К середине XIX столетия «Абсолют» был понятием, тесно связанным с тенденциями философский мысли предыдущих поколений, озабоченных с точки зрения нового времени более абстракциями, чем действием. Реализм был новым правилом тех дней, и исторические коннотации термина «абсолютная музыка» подкрепляли представление о том, что всякая музыка, связанная с этим понятием, скорее будет консервативной, чем прогрессивной. Более того, хотя многие критики прежних поколений указывали на абстрактную природу музыки, никто из них не соотносил этот факт с ее социальной функцией. Используя политически заряженную тер-

---

и в достаточной степени неопределенное, в целом оно указывает на «прогрессистский» лагерь немецких музыкантов, то есть, по большому счету, — на Берлиоза (которого Брендель считал немецким по духу композитором), Листа, Вагнера и их сторонников. — *Прим. пер.*

17. Вагнер Р. Обращение к друзьям. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde, GSD*, 4:247: "sie [die Kunst] ist die vom Leben schlechtweg abgesonderte Kunstwelt, in welcher die Kunst mit sich selbst spielt, vor jeder Berührung mit der Wirklichkeit <...> empfindlich sich zurückzieht." *PW*, 1:287.

18. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 165. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft, GSD*, 3:68: "Der Einsame ist unfrei, weil beschränkt <...> der Gemeinsame frei, weil unbeschränkt." *PW*, 1:96.

минологию, Вагнер получил возможность связать абсолютную музыку с имплицитно консервативной эстетикой.

Однако Вагнер пользовался данным термином в вышеописанной его интерпретации весьма непоследовательно. В ряде случаев он просто уравнивал это понятие с инструментальной музыкой, соотнося, таким образом, эстетический подход — *l'art pour l'art* — с конкретным репертуаром. В «Произведении искусства будущего» он бранил тех композиторов, которые продолжали писать симфонии так, словно Девятой симфонии Бетховена не существовало, игнорируя императивы истории и ее диалектики:

> ...как только Бетховен создал свою последнюю симфонию, все эти музыкальные цеха могли как угодно кроить и штопать, стараясь создать абсолютного музыканта, — из этих цехов выходило только скроенное и сшитое из лоскутков фантастическое существо, но не живой человек с нервами и мышцами. Вслед за Гайдном и Моцартом мог и должен был появиться Бетховен. Дух музыки требовал его появления и, не заставив себя долго ждать, он появился. Кто же может стать после Бетховена тем, чем он был после Гайдна и Моцарта для абсолютной музыки?.. Величайший гений здесь был бы бессилен, потому что дух абсолютной музыки в нем больше не нуждался[19].

В рамках этого представления Вагнер также выступает против идеи «беспредельного стремления», на которую ссылался Гофман в своей рецензии на Пятую симфонию Бетховена (не цитируя его, впрочем, прямо). Для Гофмана и других сторонников идеалистического мировоззрения первых десятилетий XIX века «стремление» было не только лишь эмоциональным состоянием, но и образом мышления, способом познания[20]. К концу 1840-х годов, однако, эпистемологические притязания «стрем-

---

19. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 194. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft, GSD*, 3:100–101: "Sobald, mit einem Wort, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte, — konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen, wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zu Stande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Notwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf." *PW*, 1:130–31. О воззрениях Вагнера на историю создания Девятой симфонии см.: Bonds, *Music as Thought*, 105–7.
20. См.: Bonds, *Music as Thought*, chapter 3, "Listening to Truth: Beethoven's Fifth Symphony."

ления» были либо позабыты, либо отвергнуты. Вагнер сравнивает Бетховена с путешественником, открывающим новые земли, и уподобляет его мореплавателю, влюбленному в море, однако же уставшему от него и ищущему надежную гавань, где можно укрыться от «сладостных бурь неукротимой стихии». Хотя и «[с]частливый огромной выразительностью этого языка», говорящего на «абсолютном музыкальном языке» (*absolute Tonsprache*)[21], Бетховен страдает от «бесконечного стремления», которое можно преодолеть лишь растворив его в каком-либо предмете. Однако даже в самых своих крайних проявлениях предмет «абсолютной музыки» есть «чувство» — чувство, «ассоциируемое с поступком», но не сам поступок. По этой причине абсолютной музыке недостает «моральной воли». В конечном итоге никто не был «менее удовлетворен» Пятой симфонией, чем сам Бетховен. «Полчища бездумных подражателей» тем не менее стали превращать «мажорные ликования, сменившие минорные печали, в нескончаемые победные торжества...» Лишь к моменту написания Девятой симфонии Бетховен нашел средства, с помощью которых смог удовлетворить свое «ненасытное стремление сердца»[22]. В том же духе Вагнер рассуждает и в «Опере и драме», вновь указывая на Бетховена как на композитора, выходящего за пределы абсолютной музыки. Подобная точка зрения дала Вагнеру возможность выстроить для своей теории единого произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*) безупречную генеалогию[23].

В «Обращении к друзьям», с другой стороны, Вагнер ополчился на свой собственный неологизм в очевидном пароксизме ярости, называя «абсолютное искусство» «бессмыслицей» (*Unding*), «консервативной химерой», «призрачным видением эстетической фантазии» и описывая его как явление, «не связанное ни с местом, ни с временем, не предназначенное пройти в жизнь через посредство определенных лиц, для определенного круга людей, при определенных обстоятельствах». Вера в абсолютное искусство, согласно Вагнеру, привело эстетическую науку

> к убийственному для искусства, свирепому фанатизму, готовому с истинно-реакционным усердием принести в жертву консервативной химере художественного абсолюта, осуществление которой совершенно недостижимо, по той простой причине, что оно лежит далеко позади нас в историческом прошлом, живую реаль-

21. В оригинале различаются «язык» и «речь», поэтому там подобного повтора не возникает. — *Прим. пер.*
22. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 186–188, 190.
23. Вагнер Р. Опера и драма. С. 312.

> ность естественных стремлений к новому художественному творчеству <…> Абсолютное искусство, т. е., искусство, ничем не связанное, существующее только как некоторое понятие ума, естественно не зависит ни от чего: ни от времени, ни от места, ни от определенных внешних условий: произведение такого искусства может быть, например, написано две тысячи лет назад для афинской демократии и ставиться на сцене теперь, при прусском дворе в Потсдаме. В представлении наших эстетиков подобное произведение сохраняет навсегда одну и ту же ценность, остается неизменным по своей сущности, независимым от времени и места. Они готовы сказать, что, как некоторые сорта вин, оно даже выигрывает от времени и потому может стать понятным только в данный момент, когда уже легко представить себе демократическую афинскую публику, все ее впечатления, и тем самым до бесконечности усилить источник своего критического познания[24].

Отвергнув «абсолютное искусство» как нечто непредставимое, Вагнер тем не менее продолжал проклинать его. В открытом письме по поводу симфонических поэм Листа (1857) он объявил, что, с учетом ее проявлений в реальной жизни, «нет ни-

---

24. Вагнер Р. Обращение к друзьям. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde, GSD*, 4:234–35: "Das absolute Kunstwerk, das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll,—ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie. Von der Wirklichkeit der Kunstwerke verschiedener Zeiten hat man den Begriff der Kunst abgezogen: um diesem Begriffe eine wieder gedachte Realität zu geben, da man ohnedem ihn sich selbst in Gedanken nicht faßlich vorstellen konnte, hat man ihn mit einem eingebildeten Körper bekleidet, der als absolutes Kunstwerk, eingestandener oder nicht eingestandenermaßen, das Spukgebild im Hirne unserer ästhetischen Kritiker ausmacht. Wie dieser eingebildete Körper alle Merkmale seiner gedachten sinnlichen Erscheinung nur den wirklichen Eigenschaften der Kunstwerke der Vergangenheit entnimmt, so ist der ästhetische Glaube an ihn auch ein wesentlich konservativer, und die Bethätigung dieses Glaubens daher an sich die vollständigste künstlerische Unfruchtbarkeit. <…>

Hierdurch geräth die ästhetische Wissenschaft in eine wahrhaft kunstmörderische, bis zur dogmatischen Grausamkeit fanatisierte Tätigkeit, indem sie dem konservativen Wahngebilde eines absoluten Kunstwerkes, das sie aus dem einfachen Grunde nie verwirklicht sehen kann, weil seine Verwirklichung bereits in der Geschichte längst hinter uns liegt, die Wirklichkeit der natürlichen Anlagen zu neuen Kunstwerken mit reaktionärem Eifer aufgeopfert wissen will. <…> Das absolute, d.i. unbedingte Kunstwerk ist, als ein nur gedachtes, natürlich weder an Zeit und Ort, noch an bestimmte Umstände gebunden: es kann z.B. vor zweitausend Jahren für die athenische Demokratie gedichtet worden sein, und heute vor dem preußischen Hofe in Potsdam aufgeführt werden; in der Vorstellung unserer Ästhetiker muß es ganz denselben Werth, ganz dieselben wesenhaften Eigenschaften haben, gleichviel ob hier oder dort, heute oder damals: im Gegenteile bildet man sich wohl gar noch ein, daß es, wie gewisse Weinsorten, durch Ablagerung gewinne, und erst heute und hier so recht und ganz verstanden werden könne." *PW*, 1:274.

чего менее абсолютного, нежели музыка <...> Защитники абсолютной музыки явно не понимают, о чем говорят»[25].

Таким образом, Вагнер в разное время определял понятие «абсолютная музыка» тремя различными способами: 1) как любую музыку, которая не преследует никакие цели кроме своих собственных; 2) как инструментальную музыку; 3) как тип музыки, который невозможно вообразить, не говоря уж о том, чтобы реализовать на практике. Критик Теодор Улиг (1822–1853), один из наиболее литературно одаренных ранних последователей Вагнера, чаще всего пользовался этим понятием в его первом значении. Он делал различие между абсолютной музыкой и «отображающей, представляющей, описательной музыкой», однако критически относился к обеим формам, называя вторую «гермафродитным жанром» (*Zwittergattung*), который в самом себе содержал условия своего разрушения. Хотя Бетховен пользовался данным подходом в сочинениях, подобных Пасторальной симфонии, однако ко времени написания Девятой симфонии осознал его ошибочность[26]. В другой раз Улиг использовал понятие «абсолютная музыка» для описания вокальных сочинений, в которых словам не уделяется должного внимания[27]. Композитор Иоахим Рафф (1822–1882) также употреблял данный термин в его самом широком значении в своем полемическом труде «Проблема Вагнера» (*Die Wagnerfrage*, 1854), указывая на полифоническое искусство Палестрины как на «вершину абсолютной музыки» своего времени. В другом пассаже того же трактата он ссылается на «абсолютную инструментальную музыку» (*absolute Instrumentalmusik*) и «абсолютные музыкальные формы» (*absolut-musikalische Formen*)[28].

В целом же большинство авторов того времени попросту ставило знак равенства между абсолютной и инструментальной музыкой и редко ощущало необходимость объяснять или обосновывать подобное использование данного понятия[29]. Типичными

25. Wagner, "Über Franz Liszts symphonische Dichtungen," *GSD*, 5:191: "Nichts ist (wohlgemerkt: für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen." *PW*, 3:247.
26. Theodor Uhlig, "Die Instrumentalmusik," *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben* 2, no. 1 (1851): 173: "malende, schildernde, beschreibende Tonkunst."
27. Uhlig, "Zur Kritik des Liedes," *NZfM* 36 (4 June 1852), 253–55.
28. Joachim Raff, *Die Wagnerfrage* (Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1854), 76; 52 (*absolute Instrumentalmusik*); 92 (*absolut-musikalische Formen*).
29. См., например: Louis Köhler, *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper* (Leipzig: J. J. Weber, 1853), 1; Friedrich Hinrichs, *Richard Wagner und die neuere Musik* (Halle: Schrödel und Simon, 1854), 48, 81; Ernst Gottschald, *Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt* (Dresden: Adolph Brauer, 1854), 24; и Johann Christian Lobe, "Briefe über Richard Wagner an einen jungen Komponisten," *Fliegende Blätter für Musik* 1 (1855): 419.

в этом смысле являются репортажи Рихарда Поля о музыкальном фестивале в Карлсруэ, проходившем в октябре 1853 года, хорошо иллюстрирующие напряженность борьбы между традиционалистами и приверженцами «музыки будущего». В серии статей, опубликованных в *Neue Zeitschrift für Musik*, Поль (1826–1896), писавший под псевдонимом «Гоплит», восторженно отзывался о фестивале как о «празднике зарождения современного искусства в Южной Германии». Вскоре после этого он переиздал статьи отдельной публикацией в качестве приложения к трем эссе Вагнера (каждое из которых представляло собой своего рода манифест) о «Тангейзере», «Лоэнгрине» и Девятой симфонии Бетховена, том самом, в котором впервые появилось понятие *absolute Musik*[30]. Поль связывает «односторонний консерватизм в музыке» с «окоченевшим формализмом» и порицает стерильность «абсолютного музыканта» и «пустого формализма». Лишь Бетховен, утверждал Поль, оказался способен уйти от «абстрактной эстетики», тесно связанной с «„абсолютом“ форм» (внутренние кавычки Поля)[31]. В частных беседах Рафф признавал, что Лист и его последователи в Веймаре, включая Поля, Корнелиуса и самого Раффа, не убедили местную прессу в наличии у них цельной эстетики и что фестиваль привел лишь к еще большей враждебности со стороны их оппонентов[32].

Парадоксальным образом оппоненты Вагнера приняли термин «абсолютная музыка» со сходным энтузиазмом и с самого начала также уравняли это понятие с инструментальной музыкой. Еще в 1850 году антивагнерианец Людвиг Бишоф (1794–1867), основатель влиятельной газеты *Rheinische Musik-Zeitung*, назвал инструментальную музыку «автономной, или же абсолютной, музыкой»[33]. Он указывал на Гайдна как на композитора, для «развитой артистической натуры» которого «все представлялось музыкой». Даже собственные чувства Гайдна «являются музыкой». Во фрагменте, который можно принять

30. Hoplit [i.e., Richard Pohl], “Das Karlsruher Musikfest” *NZfM* 39 (1853), 160–62; 166–71; 178–80; 187–90; 211–14. Hoplit, *Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853* (Leipzig: Bruno Hinze, 1853), 75: “Die Feier des Einzuges der modernen Kunst in Süddeutschland.”

31. Pohl, *Das Karlsruher Musikfest*,14: “einseitig conservative Richtung in der Musik <...> starrer Formalismus”; 26: “der absolute Musiker”; 28: “leerer Formalismus”; 46: “die abstrakte Aesthetik,” “‘absolute’ Formen.”

32. См.: James Deaville, “Die neudeutsche Musikkritik: Der Weimarer Kreis,” in *Liszt und die Neudeutsche Schule*, ed. Detlef Altenburg (Laaber: Laaber-Verlag, 2006), 62–63.

33. Ludwig Bischoff, “Joseph Haydn’s Musik,” *Rheinische Musik-Zeitung* 1 (23 November 1850): 162: “die Instrumentalmusik, die selbstständige oder absolute Musik.”

за отрывок из опубликованного четырьмя годами позже трактата «О музыкально-прекрасном», Бишоф говорит о Гайдне:

> Он не мыслит философию, эстетику, историю, романтизм и т. д., он мыслит музыку. Его взгляд и восприятие, его мысли и фантазии — это музыка и, в силу внутренней необходимости, должны создавать музыкальные формы. Вся природа является ему в виде музыки; внутри себя он не слышит никакого иного языка, кроме музыки, а потому вполне естественно, что он не говорит ни на каком ином языке[34].

В восторженной рецензии на «О музыкально-прекрасном» в 1855 году Бишоф будет цитировать именно это эссе с целью показать, как в его собственных воззрениях «в афористичной форме» уже содержались все те аргументы, которые Ганслик изложил более пространно и систематически[35].

Консерваторы, подобные Бишофу, и прогрессисты вроде Поля, располагаясь на противоположных краях эстетического спектра, так или иначе сходились в представлении о природе абсолютной музыки, что лишь еще сильнее побуждало их спорить о ее ценности. Новый термин ускорил идеологическую поляризацию мнений. Основным вопросом полемики был вопрос о том, существует ли только один тип музыки, различающейся лишь проявлениями, или же есть два вида музыки, обусловливающие наличие двух различных репертуаров — инструментального и вокального. Победу в этом споре, как отлично понимали и Вагнер, и Ганслик, могло принести только определение того, что является сущностью музыки.

---

34. Bischoff, "Joseph Haydn's Musik," *Rheinische Musik-Zeitung* 1 (1 February 1851): 242: "Einer so vollendeten künstlerischen Natur, wie Joseph Haydn's, erscheint alles musikalisch: seine eigene Empfindung ist Musik, er denkt nicht Philosophie, nicht Aesthetik, nicht Geschichte, nicht Romantik u.s.w., er denkt Musik; seine Anschauungen und Vorstellungen, seine Gedanken und Phantasien sind Musik und müssen sich aus innerer Nothwendigkeit eine musikalische Form schaffen. Die ganze Natur erscheint ihm als Musik, er hört in sich keine andere Sprache als Musik, und so ist es denn auch ganz natürlich, dass er keine andere redet."
35. Ludwig Bischoff, "Eduard Hanslick," *Niederrheinische Musik-Zeitung* 3 (24 Feburary 1855): 57.

# 9. «Чистая» музыка Ганслика

Ганслик издал свой трактат *Vom Musikalisch-Schönen* осенью 1854 года отчасти для того, чтобы ответить на выпады Вагнера и его сторонников, отрицающих самодостаточность музыки. В книге разбирались все те качества музыки — выразительность, красота, форма, автономия, способность стимулировать понимание, — которые с давних пор фигурировали в дискуссиях об отношениях между сущностью музыки и производимым ею эффектом; сущность и эффект при этом в ней радикально разделялись. Ганслик настаивал на том, что эффект, производимый музыкой, ничего общего не имеет с ее сущностью, и наоборот. Он не отрицал способность музыки волновать нас, но полагал, что наша реакция никак не связана с фундаментальной природой этого вида искусства. Сущность музыки заключается в ее способности выражать автономную и специфически музыкальную (*Musikalisch-*) красоту (*-Schönen*); единственное содержание музыки, цитируя самую знаменитую фразу из трактата, составляют *tönend bewegte Formen*, «движущиеся звуковые формы». Именно разделение сущности и эффекта являлось наиболее значимым компонентом «опыта пересмотра музыкальной эстетики», обещанного в подзаголовке книги.

Ганслик излагает свои аргументы в семи главах, двигаясь от негативного тезиса (чем музыка не является) к позитивному (чем она является).

## 1. Эстетика чувства[1]

Музыкальная эстетика слишком долго имела своим предметом роль чувств в музыке. Однако чувства разнятся от человека

1. В первом издании у первой главы нет заголовка. Добавив во втором издании заголовок «Die Gefühlsästhetik» («Эстетика чувства»), Ганслик убрал два подзаголовка, имевшихся в содержании (но не в тексте) первого издания: 1) «Прежние ненаучные представления о музыкальной эстетике» (*Unwissenschaftlicher Standpunkt der bisherigen musikalischen Aesthetik*); и 2) «Изображение чувств не есть назначение музыки» (*Die Gefühle sind nicht Zweck der Musik*).

к человеку и в любом случае есть побочный продукт прослушивания музыки, а не сущность музыки как таковой. Ныне возникла нужда в «объективной» музыкальной эстетике, которая способна установить неизменную природу особенной музыкальной красоты. Целью музыки традиционно считалось выражение чувств и эмоций, и эмоции постоянно и ошибочно понимались как ее содержание, что следует из целого списка цитат прежних авторов, писавших в период с 1730-х по 1853 год.

### 2. ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧУВСТВ НЕ ЕСТЬ СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ

Музыка обладает эмоциональной силой, но не эмоциональным содержанием. Она не выражает чувств, хотя способна отразить их динамику. Любое утверждение о природе музыки должно быть приложимо к инструментальной музыке, которая есть «чистое, абсолютное искусство звуков». Сама по себе инструментальная музыка не может выражать ни понятий, ни эмоций. Добавление к ней текста ничего не меняет: на одну и ту же музыку можно спеть разный текст (что часто и происходит), а это указывает на автономную природу данного вида искусства.

### 3. МУЗЫКАЛЬНО-ПРЕКРАСНОЕ

Прекрасное в музыке есть специфически музыкальная форма красоты, не зависящей ни от какого содержания, привнесенного в нее из стороннего источника. Идеи, которые композитор выражает в музыке, — суть чисто музыкальные идеи. Содержание музыки полностью исчерпывается «движущимися звуковыми формами» (*tönend bewegte Formen*), составляющими которых являются элементы мелодии, гармонии, ритма и тембра. Эти формы не обладают отображающим что-либо содержанием, их следует сравнивать с «ожившими арабесками» или же постоянно меняющимися узорами калейдоскопа, которые прекрасны сами в себе и по себе. Намерения композитора или же условия создания определенного сочинения нерелевантны самому опусу. Акт сочинения музыкального произведения есть «работа духа (*Geist*) с материалом, способным принять на себя дух (*Geist*)»[2]. По самой своей природе, таким образом, музыкальная красота наделена *Geist*, то есть обладает качеством, которое является как интеллектуальным, так и духовным.

---

2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 73. *VMS*, 1:79: “Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.” О проблемах, связанных с употреблением Гансликом понятия *Geist,* см. с. 214–217.

### 4. АНАЛИЗ СУБЪЕКТИВНОГО ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ МУЗЫКИ

Воображение (*Phantasie*), а не эмоции, есть подлинный «орган» эстетического восприятия. Предполагаемые чудесные эффекты музыки, о которых рассказывается от Пифагора до наших дней, не могут быть воспроизведены. Ни физиология, ни психология не способны в точности описать механизм восприятия музыки и реакции на нее. Субъективность нашего впечатления от нее усугубляется тем фактом, что партитура композитора должна быть исполнена, чтобы мы ее услышали: это добавляет эстетическому восприятию еще одну степень произвольности.

### 5. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ В ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ ПАТОЛОГИЧЕСКОМУ

Есть два способа прослушивания музыки: эстетический подход предполагает внимание и задействует воображение, тогда как при патологическом мы в обход духа (разума) [*Geist*] реагируем на нее чисто физиологически.

### 6. ОТНОШЕНИЯ МУЗЫКИ К ПРИРОДЕ

Природа полна звуков (*Klang*), но лишь в музыке присутствует тон (*Ton*). В природе не существует музыки: поющая птица, например, не использует тона. Эти два царства звуков не могут сосуществовать вместе. Имитация природных звуков в музыке, подобная той, которую можно найти во «Временах года» Гайдна или в Пасторальной симфонии Бетховена, не предполагает своею задачей воссоздание природной красоты, а применяется лишь с целью в определенный момент проиллюстрировать некую поэтическую идею. Только *тон* наделен духом (разумом) [*Geist*], а потому музыка может заключать в себе дух, на что не способно ни одно природное явление.

### 7. ПОНЯТИЯ «СОДЕРЖАНИЕ» И «ФОРМА» В МУЗЫКЕ

Содержанием музыки является ее форма. Композитор мыслит звуками и выражает себя с помощью звуков, обособленных от всех феноменом внешнего мира. Итоговая форма составляет музыкальное произведение. У музыки есть содержание, однако это содержание нельзя выразить словами или же с помощью любого другого средства. Музыка не «говорит» с помощью звуков, она говорит звуками. В сознании слушателя музыкально-прекрасное соединяется с прочими великим и прекрасными идеями и формирует звучащее отражение космоса. (Последнее пред-

ложение передает смысл финального абзаца первого издания трактата; позднее Ганслик удалил его по частям, как мы увидим ниже в настоящей главе.)

## Терминология

Ганслик в своей аргументации использует набор ключевых понятий, которые требуют внимательного изучения. Некоторые из них, такие как *Geist* (дух, разум) и *tönend bewegte Formen* («движущиеся звуковые формы»), представляют при переводе особенную сложность.

### «Absolute Tonkunst» («*Абсолютная музыка*»)[3]

Понятие *absolute Musik* ни разу не появляется на страницах *Vom Musikalisch-Schönen* — лишь однажды Ганслик использует выражение *absolute Tonkunst*. Учитывая идеологическую подоплеку вагнеровского неологизма и то, насколько быстро он вошел в музыкальный дискурс, имеет смысл процитировать соответствующий отрывок из *Vom Musikalisch-Schönen* целиком:

> Мы с намерением избрали примерами отрывки *инструментальные*. Только то, что применимо к музыке инструментальной, может быть принято относительно музыки вообще. Если задаваться определением общих свойств музыки, характеристикой ее сущности, ее природы, установлением ее границ и направления, то речь может быть только об инструментальной музыке. Чего не может *инструментальная* музыка, о том нельзя сказать: это может музыка; ибо одна лишь инструментальная музыка есть чистое, абсолютное искусство звуков [*reine, absolute Tonkunst*]. Следует ли отдать предпочтение (в рассуждении достоинства и действия) вокальной или инструментальной музыке — это ненаучный спор, большею частью поднимаемый дилетантской односторонностью. Мы во всяком случае должны будем признать, что понятие «музыки» [*Tonkunst*] не воплощается исключительно в композиции, написанной на словесный текст. В вокальном сочинении действие звуков никогда не может быть настолько строго отделено от действия слов, фабулы, декораций, чтобы доля каждого искусства могла быть точно определена. Даже пьесы с особенными надписями (заглавиями) или программами мы не принимаем мерилом, когда речь идет о «содержании» музыки. Соединение с поэзией увеличивает могущество музыки, но не расширяет ее границ[4].

---

3. *Tonkunst* — дословно «искусство звуков», в немецком синоним понятия *Musik*. — *Прим. пер.*
4. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 42–43. *VMS*, 1:52–53: “Wir haben absichtlich *Instrumentalsätze* zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Ins-

Этот пассаж во многом сходен по смыслу с рецензией Гофмана на Пятую симфонию Бетховена, написанную сорока годами ранее, в которой Гофман утверждал, что говорить о музыке как об автономном искусстве значит говорить об инструментальной музыке, ибо она единственная способна дать голос подлинной сущности музыки в силу своей обособленности от других видов искусства[5]. Также он является ответом Вагнеру, который рассматривал интерпретацию Гофманом Пятой симфонии как пустое «стремление»[6]. Вагнер не упоминается здесь прямо, однако он явно подразумевался среди тех, кто «отдает предпочтение» вокальной музыке «в рассуждении достоинства и действия» и кто намеревается увеличить «могущество музыки» через соединение ее с поэзией. Даже несмотря на то, что слова *Musik* и *Tonkunst* в немецком обычно взаимозаменяемы, Ганслик намеренно избегает понятия, введенного Вагнером (*absolute Musik*),— отчасти для того, чтобы у читателя не возникло ощущения, будто он его одобряет, отчасти же затем, чтобы подчеркнуть сущность музыки как искусства (*Kunst*), состоящего исключительно из музыкальных звуков (тонов) [*Ton*]. Это воззрение, которое подробно раскрывается в шестой главе трактата, находится в прямой оппозиции вагнеровскому пониманию музыки как искусства, которое в своей оригинальной (и высшей) форме соединяло звук, жест и слово. Что до ссылки на понятие Абсолюта, то Ганслик был более чем превосходно знаком со всеми импликациями его в рамках немецкой философии, чтобы пользоваться им бездумно. Тот факт, что данный абзац сохраняется во всех девяти авторизованных переизданиях трактата в неизменном виде, показывает, насколько тщательно в этом случае Ганслик подбирал слова.

---

trumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Gränzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die *Instrumentalmusik* nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die *Musik* könne es; denn nur sie ist reine, absolute *Tonkunst*. Ob man nun die Vocal- oder die Instrumentalmusik an Werth und Wirkung vorziehen wolle,—eine unwissenschaftliche Procedur, bei der meist flache Willkür das Wort führt—man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff 'Tonkunst' in einem auf Textworte componirten Musikstück nicht rein aufgehe. In einer Vocalcomposition kann die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte, der Handlung, der Decoration getrennt werden, daß die Rechnung der verschiedenen Künste sich streng sondern ließe. Sogar Tonstücke mit bestimmten Ueberschriften oder Programmen müssen wir ablehnen, wo es sich um den 'Inhalt' der Musik handelt. Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Musik, aber nicht ihre Gränzen."

5. E. T. A. Hoffmann, Review of Beethoven's Fifth Symphony, *AmZ* 12 (4 July 1810): 630.
6. См.: Bonds, *Music as Thought*, 106–07.

Более фундаментальной причиной отказа Ганслика от понятия *absolute Musik* было то, что для него оно являлось избыточным. Согласно его представлениям, музыка по самой своей природе была абсолютной. Он не видел никакой нужды в вагнеровском ретрониме, потому что сущность музыки, как он ее понимал, не могла быть определена никаким другим образом. Некоторые типы музыки могут принимать или даже требовать разного рода модификаторы (характеристическая музыка, драматическая музыка, вокальная музыка), однако уже сама нужда в такого рода модификаторах подтверждает фундаментальное значение инструментальной музыки. Союз музыки и поэзии, по его наблюдению, «увеличивает могущество музыки, но не расширяет ее границ». Абсолютную музыку, согласно Ганслику, можно было описать одним словом: музыка.

В другом ключевом рассуждении, также помещенном во второй главе, Ганслик утверждает, что музыка способна пробудить «предчувствие Абсолюта», увязывая, таким образом, акт прослушивания музыки с опытом трансцендирования. Опять-таки, для прояснения контекста использования понятия «абсолютного» стоит процитировать весь абзац целиком:

> Идеи, изображаемые композитором, прежде всего суть идеи чисто музыкальные. Фантазии его является определенная прекрасная мелодия. Она не стремится быть ничем другим, кроме самой себя. Но как всякое конкретное явление указывает на высшее родовое понятие, на исполняющую его идею, и указания эти восходят все выше и выше до идеи абсолютной, так это бывает и с музыкальными идеями. Так, например, такое-то тихое гармонически льющееся адажио будет прекрасным проявлением идеи тихого, гармонического *вообще*. Но фантазия вообще, охотно создающая связь между идеями искусства и собственною, человеческою душевною жизнью, может истолковать это настроение еще выше, например как выражение тихой покорности судьбе души, примиренной с собой, и *даже* может подняться до предчувствия [Абсолюта][7, 8].

---

7. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 33. *VMS*, 1:45–46: "Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor Allem und zuerst rein *musikalische*. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts Anderes sein, als sie selbst. Wie aber jede concrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinaufweist, und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen. So wird z.B. *dieses* sanfte, harmonisch ausklingende Adagio die Idee des Sanften, Harmonischen *überhaupt* zur schönen Erscheinung bringen. Die allgemeine Phantasie, welche gern die Ideen der Kunst in Bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, wird dies Ausklingen noch höher z.B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemüthes auffassen, und so fort bis zur Ahnung des Absoluten steigen."
8. Перевод дается по шестому изданию трактата, которым пользовался Ларош, где слово «Абсолют» уже опущено; см. ниже. — *Прим. пер.*

Смысл этого пассажа абсолютно гегелевский: Гегель полагал искусство чувственным, воспринимаемым проявлением Идеи и инструментом постижения (по крайней мере в теории) высших форм сознания[9]. Даже настаивая раз за разом на том, что музыка существует исключительно ради себя самой, Ганслик признает, что она способна содействовать пониманию и даже отражать «подобие» высшей идеи, Абсолюта. Музыкально-прекрасное, согласно его представлению, одновременно имманентно и трансцендентно. Однако по некотором размышлении Ганслик изменил во втором издании финал вышеприведенного абзаца, и он приобрел следующий вид: «еще выше, например, как выражение тихой покорности судьбе души, примиренной с собой, и *даже* может подняться до предчувствия вечного небесного мира»[10]. Ганслику не так важно, можно ли увязывать этот вечный небесный мир с понятием Абсолюта, — для него гораздо принципиальнее указать на стремление разума выйти за пределы царства звуков. Эти аккуратные (и показательные) изменения говорят нам о том, что Ганслик, вероятнее всего, использовал далее по тексту фразу *absolute Tonkunst* в качестве имплицитного опровержения вагнеровской интерпретации данной идеи.

В журналистике и критике Ганслик предпочитал пользоваться понятием «чистая музыка» (*reine Musik*) и «чистая инструментальная музыка» (*reine Instrumentalmusik*). Он редко употреблял выражение «абсолютная музыка», и то лишь в более позднее время, хотя и очевидно сознавал, что термин этот давно стал частью общепринятого критического языка и уже мало связан в читательском восприятии с фигурой Вагнера[11]. Однако по крайней мере в одном случае он использовал данное понятие в вагнеровском смысле, применив его для описания отношений между текстом и музыкой в итальянской опере, где «абсолютная музыка и виртуозность певцов столь важны, что язык практически выпускается из внимания»[12].

---

9. Несмотря на выпады против Гегеля, Ганслик многим был ему обязан; см.: Paul Bruchhagen, "Hanslick und die spekulative Ästhetik," *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 30 (1936): 270–76.
10. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 33. *VMS*, 1:46: "z.B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemüthes auffassen, und kann vielleicht so fort bis zur Ahnung eines ewigen jenseitigen Friedens aufsteigen."
11. На что указывает Санна Педерсон в докладе «О музыкально-прекрасном и „абсолютной музыке“» (Sanna Pederson, "On the Musically Beautiful and 'Absolute Music'"), представленном на ежегодном съезде Американского музыковедческого общества в Филадельфии в 2009 году. Я благодарен профессору Педерсон за любезно предоставленную копию ее текста.
12. Eduard Hanslick, "Richard Wagner über das Hofoperntheater," *Die Presse*, 18 October 1863, 2: "Die absolute Musik und die Virtuosität der Sänger sind hier so sehr das Wesentliche, daß fast jede Aufmerksamkeit auf die Sprache <...> hinwegfällt."

«Ton» («*Тон, звук*»)

Ганслик называет тон (*Ton*) самым базовым элементом музыки и постоянно подчеркивает важность различия между тоном, принципиально человеческим продуктом, и звуком (*Schall* или *Klang*), продуктом природы. Это давнее различие, указание на него можно найти у множества комментаторов, таких как Руссо, Форкель, Краузе, Мундт и Калерт. Как говорил Руссо: «Птицы свищут, но лишь человек поет…»[13]. В рассуждении, которое довольно близко по смыслу к шестой главе «О музыкально-прекрасном», Мундт восхваляет музыку за то, что она является «примечательным продуктом бесконечного, нигде более не существующего мира» и проистекает из «человеческого духа (*Geist*) и его неутолимой жажды откровения». Лишь человек способен производить тона и, следовательно, лишь он умеет создавать музыку: соловьиная песня напоминает нам о том, что только человек может соединять тона в «духовное целое» (*ein geistiges Ganzes*)[14].

«Tönend bewegte Formen» («*Движущиеся звуковые формы*»)

Подобно изящной поэтической строке, фраза «tönend bewegte Formen» Ганслика сопротивляется дословному переводу. Чаще всего на английском ее пишут как «tonally moving forms» или же «tonally moved forms»[15], однако оба эти определения не передают в полной мере деятельную автономию тонов (звуков) оригинала. «Tonally animated forms»[16] оказывается наиболее близким по смыслу переводом. «Формы» (*Formen*) Ганслика приводятся в движение (*bewegt*) «звучащими тонами» (*tönend*); последние являются элементарными частицами музыки, как уже было указано выше[17]. Другими словами, тона, произведенные человеком, создают формы, движущиеся во времени.

---

13. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании. С. 261. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, 132: "Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante". Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2–3; Krause, *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik*, 39–53; Mundt, *Aesthetik*, 348–51; и Kahlert, *System der Aesthetik* (1846), 386–87.
14. Mundt, *Aesthetik*, 351: "Die wundersame Produktion einer unendlichen, sonst nirgend gegenständlich vorhandenen Welt, welche die Musik unternimmt, sie tritt daher rein aus dem menschlichen Geiste selbst und dessen unersättlichem Offenbarungsdrange heraus." Ibid., 366.
15. Дословно — «движущиеся» или «движимые звуками формы». — *Прим. пер.*
16. Дословно — «одушевленные» или же «оживленные звуками формы». — *Прим. пер.*
17. Джеффри Пейзант предлагает еще несколько вариантов перевода в: Payzant, "Hanslick, Sams, Gay, and 'Tönend bewegte Formen,'" *JAAC* 40 (1981): 41–48.

Само понятие «формы» (*Formen*) не менее проблематично, так как немецкое слово является куда более емким, чем соответствующее английское. В музыке *Formen* может использоваться для описания конвенциональных структурных паттернов (сонатная форма, тема и вариация, рондо, ABA и так далее), жанров или же любого рода и объема музыкальных структурных единиц за пределами одного тона, от краткого жеста и двухтактной фразы до мелодии, части и даже целого многочастного произведения. В контексте знаменитой фразы Ганслика, однако, *Formen* уместнее всего понимать в еще более общем смысле как «проявления» или «конфигурации». Представление о форме в музыке, как подчеркивает Ганслик, принципиально отлично от концепции формы в любом другом виде искусства. Формы, образующиеся из тонов, «не пустые, а внутренне полные формы, не простые линейные сочетания пустого пространства, а цельные продукты творящего духа (*Geist*)»[18]. Тон насыщен духом (*Geist*), а формы суть более масштабные манифестации духа, содержащегося в тонах.

Мы можем получить представление о многозначности слова *Formen* во времена Ганслика, проследив его употребление в трактате, которым тот восхищался. В начале 1855 года Ганслик отослал копию своей недавно опубликованной книги знаменитому философу и врачу Герману Лотце (1817–1881), сопроводив его письмом, где он выражал романтическое восхищение его книгой «Медицинская психология» (*Medicinische Psychologie*), которая, по его собственному признанию, чрезвычайно помогла ему при сочинении четвертой и пятой глав «О музыкально-прекрасном»[19]. Одна из глав книги Лотце называется «О разного рода формах внутренней жизни» («Von den verschiedenen

---

О философских импликациях понятия *Bewegung* см.: Lydia Goehr, "*Doppelbewegung*: The Musical Movement of Philosophy and the Philosophical Movement of Music," in *Sound Figures of Modernity: German Music and Philosophy*, ed. Jost Hermand and Gerhard Richter (Madison: University of Wisconsin Press, 2006), 19–63; и Goehr, *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (New York: Columbia University Press, 2008), 6–11 и далее.

18. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 71. *VMS*, 1:78: "Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist."

19. Hermann Lotze, *Medicinische Psychologie, oder, Physiologie der Seele* (Leipzig: Weidmann, 1852). Письмо Ганслика можно найти в: Hermann Lotze, *Briefe und Dokumente*, ed. Reinhardt Pester (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003), 263–64. Лотце опубликовал довольно прохладную рецензию на трактат Ганслика в июле 1855 года (см. Приложение); см.: Franz Michael Maier, "Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*," *AfMw* 70 (2013): 209–26. Я благодарен доктору Майеру за предоставленный до публикации экземпляр его эссе.

Formen des Seelenlebens»), и здесь понятие Formen предполагает значение, близкое по смыслу к «манифестации» или же «проявлению» в медицинском смысле. В написанном ранее эссе об эстетике Лотце вслед за Гете находит превосходство музыки в том, что она более, чем любое другое искусство, в состоянии «выразить с помощью одной только игры форм все неотъемлемые качества прекрасного»[20].

*Geist* («*Дух*», «*разум*»)

*Geist*, вездесущее понятие в немецкой интеллектуальной традиции XIX столетия, — еще один термин, с трудом поддающийся переводу: он может означать дух, разум или же сочетание их — именно поэтому на английский название гегелевской *Phänomenologie des Geistes* переводится то как «Феноменология духа», то как «Феноменология разума»[21]. Оба перевода едва ли полностью адекватны: в одном случае интеллект подчеркивается слишком явно, в другом — недостаточно. Так или иначе, *Geist* всегда удобно иметь на своей стороне: человек, общество, произведение искусства и любое утверждение не могут претендовать на интеллектуальную и духовную глубину, если в них отсутствует *Geist*. Данное понятие лучше всего, вероятно, передается латинским словом *anima*, в котором соединяются коннотации основополагающего принципа жизни, души и одушевляющей силы.

В лекциях по эстетике, опубликованных посмертно в 1835 году, Гегель следует Канту в принижении статуса инструментальной музыки, которую он называет «пустой, лишенной смысла», так как «в ней отсутствует основной момент всякого искусства — духовное содержание и выражение», по каковой причине она «не может считаться собственно искусством»[22]. Гегель считал, что музыка способна подняться до уровня «подлинного искусства» лишь тогда, когда она — с текстом или без — вбирает в себя *Geist* «в чувственной стихии звуков и их многочисленных конфигураций»[23]. С его точки зрения, «главная задача музыки будет состоять в том, чтобы в звуках выразилась не сама предметность,

20. Lotze, *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1847), 33–34: “Keine Kunst ist so sehr wie sie geeignet, in dem blossen Spiele der Formen alle wesentlichen Seiten der Schönheit auszudrücken.”
21. *Phenomenology of Spirit* и *Phenomenology of Mind* соответственно. — *Прим. пер.*
22. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 289.
23. Там же. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3:149: “Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst.”

а, наоборот, тот способ, каким движется внутри себя сокровеннейшее самобытие в его субъективности и идеальной душе»[24]. Гегель указывал на то, что в «новейшее время» музыка «ушла в собственную стихию», и «доставляемое ею наслаждение» все более и более становится обращено к «чисто музыкальным особенностям», что «является лишь уделом знатоков и в меньшей мере затрагивает общечеловеческий художественный интерес»[25].

Широкую публику — к раздражению бессчетного числа комментаторов — преимущественно *затрагивали* виртуозность и оркестровые спецэффекты[26], притом что одно лишь техническое совершенство исполнения и оркестровки не гарантировало наличия тех качеств, которые обусловливали необходимую, по мнению большинства критиков (особенно немецких), глубину произведения[27]. К середине XIX столетия проблема наличия (или отсутствия) *Geist* в чистой инструментальной музыке сделалась предметом ожесточенных дебатов. «Насущным вопросом нашего вида искусства является ныне вопрос», писал в 1841 году А. Б. Маркс, «*что возьмет верх — духовное* [geistige] *или чувственное*»[28].

Ганслик понимал, что без *Geist* его *tönend bewegte Formen* станут пустой игрой чувственных форм, а потому весьма простран-

---

24. Там же. С. 279. "Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist."
25. Там же. С. 286. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3:145: "In neuerer Zeit besonders ist die Musik <...> in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zuwendet, dem bloßen Interesse nämlich für das rein Musikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner ist, und das allgemeine menschliche Kunstinteresse weniger angeht."
26. См.: Dana Gooley, "The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century" in *Franz Liszt and His World*, ed. Christopher H. Gibbs and Dana Gooley (Princeton: Princeton University Press, 2006), 75–111; и Fritz Reckow, "'Wirkung' und 'Effekt': Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik," *Die Musikforschung* 33 (1980): 1–36.
27. См.: Holly Watkins, *Metaphors of Depth in German Musical Thought: From E. T. A. Hoffmann to Arnold Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).
28. Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1841), vi: "Die Lebensfrage für uns[e]re Kunst <...> ist einfach die: *ob ihre geistige, oder sinnliche Seite vorwalten* <...> soll." Курсив оригинала. В Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von "hoher" und "niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (Kassel: Bärenreiter, 1987) детально прослеживается роль *Geist* как качества, отличающего «высокое» искусство от низкого (то есть то, что последующие поколения слушателей будут определять как «классический» и «популярный» репертуары), в музыкальной критике между 1790-ми и 1860-ми годами.

но аргументировал то, что музыкальный *Geist* или же «духовное содержание» (*geistiger Gehalt*) находятся в формах, составленных из тонов (*Tonformen*)[29]. Его достаточно объемное рассуждение в шестой главе, направленное против представления о природном происхождении музыки и ее наличии в природе, принципиально важно для понимания его музыкальной теории, согласно которой музыка, то есть объект, созданный с помощью *Geist* (являющегося человеческим качеством), в свою очередь, наделена *Geist*. Формы сами в себе и по себе не гарантируют наличия *Geist*: эту точку зрения Ганслик неоднократно выражал в своей критике. Так, например, эффект, производимый фугами Баха и Генделя, он приписывает способности этих композиторов «думать полифонически». Для них стиль фуги был «совершенно естественным языком». В руках более поздних композиторов вроде Верди, напротив, фуга «усохла до голого формализма»[30].

*Geist* также был неразрывно связан с прекрасным. Кант указывал на дух как на главное качество, отличающее прекрасное от просто приятного, и это различие оставалось основой эстетических суждений на всем протяжении XIX века. В «Истории нынешней, или современной, музыки» (*Geschichte der heutigen oder modernen Musik*) Густава Шиллинга — который посвятил свой труд Томашеку, в то время учителю Ганслика в Праге, — можно прочесть, что:

> Чувственное в произведении искусства должно существовать лишь постольку, поскольку оно существует для духа человечества, а не само по себе. Форма произведения искусства не должна лишь <…> ублаготворять чувства как некое приятное (для изысканного вкуса) целое; ей надлежит быть формой, которая *обладает духом*, *исполнено духа* и *наполняет им*[31].

*Geist*, как в силу, так и вопреки своей важности, было понятием, чье значение мало кто отваживался прояснять внятно. Подобно Абсолюту, оно для немецких авторов обладало своей собственной полумистической аурой. Сомнению не подвергался лишь

---

29. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 70–71. [Ларош переводит *Tonformen* просто как «формы». — *Прим. пер.*]. *VMS*, 1:78.
30. Hanslick, "Verdi's Requiem" (1879), в: Hanslick, *Musikalische Stationen* (Berlin: A. Hofmann, 1880), 8: "polyphon denkt"; "eine vollkommen natürliche Sprache"; "Später ist die Fuge immer mehr zum bloßen Formalismus eingeschrumpft."
31. Gustav Schilling, *Geschichte der heutigen oder modernen Musik* (Karlsruhe: Christian Theodor Groos, 1841), 9: "Das Sinnliche eines Kunstwerks soll nur Daseyn haben, in sofern es für den Geist des Menschen, nicht aber in sofern es selbst als Sinnliches für sich existirt; die Form eines Kunstwerks muß nicht blos eine <…> den Sinnen allenfalls noch wohlgefällige (geschmackvolle) Gestalt, sondern eine *geistreiche, geisterfüllte* und *erfüllende* Form seyn." Курсив оригинала.

его престиж, а потому многие критики, включая и Ганслика, регулярно прибегали к его помощи, чтобы убедить читателя в глубине исследуемого ими предмета.

## «Gemüt» («*Душа*», «*чувство*»)

Начиная с 1730-х годов, понятие *Gemüt* (или *Gemüth*) для многих немецкоязычных авторов обозначало сферу восприятия духовного и психологического эффекта, производимого музыкой. *Gemüt* тесно связан с *Geist* потому, что подразумевает сочетание духа и интеллекта, однако в этом случае еще и с чувственным компонентом. Точнее всего передавать его словом «душа». Кант полагал его способностью разума и описывал как «оживляющий принцип в душе»[32]. Гегель с тавтологической виртуозностью описал музыку как «искусство чувства (*Gemüt*), которое непосредственно обращается к самому чувству»[33]. В своей монографии по музыкальной эстетике, опубликованной в 1830 году, Вильгельм Кристиан Мюллер определяет *Gemüt* как «орган Поэзии и эстетики»[34]. Август Калерт начал свою «Систему эстетики» (*System der Aesthetik,* 1846) с наблюдения о том, что «таинственный эффект, оказываемый произведениями искусства на человеческую душу (Gemüt), есть вечная загадка, которую ученые постоянно пытаются решить»[35]. Использование данного слова в подобном смысле подвигло в 1826 году Гете предложить на него мораторий: «Немцам не следует пользоваться словом *Gemüt* в течение тридцати лет, тогда оно, возможно, оживет. Ныне оно указывает лишь на снисхождение к слабости — своей и других»[36].

Ганслик нарушил предложенный Гете мораторий за два года до его истечения: он использует данное понятие и его производные на протяжении всего своего трактата. Наиболее важ-

32. Кант И. Критика способности суждения. С. 155. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49 (B192), 201: "Geist, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte".
33. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 279. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3:135: "die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet."
34. Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, 2 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1830), 1:6.
35. Kahlert, *System der Aesthetik*, 3: "Die geheimnißvolle Wirkung, welche auf das menschliche Gemüth Werke der schönen Kunst ausüben, ist eines jener ewigen Räthsel, zu deren Lösung die Wissenschaft immer wieder aufs Neue aufgefordert wird."
36. Goethe, *Kunst und Alterthum*, vol. 5, part 3 (1826), in Goethe, *Werke*, vol. 1, part 3, *Sprüche in Prosa*, ed. Harald Fricke (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993), 35: "Die Deutschen sollten in einem Zeitraume von dreyßig Jahren das Wort Gemüth nicht aussprechen, dann würde nach und nach Gemüth sich wieder erzeugen; jetzt heißt es nur Nachsicht mit Schwächen, eignen und fremden."

ное суждение, связанное с этим термином, находится в финальном абзаце первого издания книги. Именно в душе (*Gemüt*), утверждает Ганслик, слушатель соединяет «духовное содержание» (*geistiger Gehalt*) музыки с прочими «великими и прекрасными идеями»[37]. Душа способна воспринимать как эмоции, так и идеи. Тем не менее подобное концептуальное соединение материального и духовного миров оказалось для Ганслика проблематичным, и он удалил эту фразу в последующих изданиях.

## Ранняя эстетика Ганслика

Несмотря на терминологические тонкости, трактат Ганслика заслужил почти повсеместное одобрение за ясность изложения. В немецкоязычных землях философия в целом и эстетика в частности с давних пор были обременены традицией лингвистической насыщенности, которая многими воспринималась как признак неспособности к ясному выражению мысли. Однако даже самые непримиримые критики Ганслика находили язык его трактата внятным, чистым и местами остроумным. Кроме того, его книга появилась на свет тогда, когда мало кто отваживался выступать против Вагнера и «музыки будущего». Консервативная лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» (*Allgemeine musikalische Zeitung*) прекратила существование в 1848 году; она вновь начала выходить в 1860-е годы, однако до того ни один серьезный журнал не мог соперничать по влиятельности с «Новой музыкальной газетой» (*Neue Zeitschrift für Musik*), которая под руководством Франца Бренделя (1811–1868) стала проводником идей Вагнера, Листа и тех, кого скоро станут именовать «Новой немецкой школой», — название, введенное в оборот Бренделем в 1859 году. Для оппонентов Вагнера и его музыки трактат Ганслика стал своего рода интеллектуальным знаменем, философской легитимацией идей, значение которых было куда глубже простых стилистических или вкусовых расхождений.

Ганслик вырабатывал свои эстетические убеждения весьма непоследовательно. Он вырос в доме, где постоянно звучала музыка и читались философские тексты. Его отец, Йозеф Адольф Ганслик (1785–1859), писавший свою фамилию без «с»[38], был библио-

---

37. *VMS*, 1:171: “Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen.” См. ниже с. 258–259.

38. Hanslik, в отличие от сына, который писал фамилию как Hanslick. — *Прим. пер.*

текарем по профессии и философом по склонности. Некоторое время он учился у философа и эстетика Иоганна Генриха Дамбека (1774–1820) и даже подменял его в Пражском университете в течение года, когда тот был болен; позже он отредактировал и подготовил к печати лекции Дамбека по эстетике. В своих мемуарах Ганслик-младший отмечал, что книга, которую редактировал его отец, была «весьма ценима в свое время, то есть тогда, когда философия Канта все еще почиталась». Ганслик-старший также опубликовал свои логические таблицы под заголовком «Обзор логических форм в качестве пособия для публики и самообразования» и сделал выдержки из философских трудов, которые использовал как учебный материал для своих детей[39].

Окончив обучаться по классам фортепиано и теории музыки у Томашека — который был близким другом Дамбека, — юный Ганслик стал изучать юриспруденцию, сначала в Праге (до конца 1846 года), а затем в Вене, где в 1849 году закончил университет[40]. Именно в студенческие годы он начал писать музыкальную критику. Его представления о самодостаточной природе этого вида искусства сформировались уже к апрелю 1847 года, о чем можно судить по его рецензии на концерт, где исполнялись произведения Альфреда Юлиуса Бехера (1803–1848), венского композитора и тоже музыкального критика. В самом конце рецензии Ганслик сравнивает Бехера с Берлиозом:

> Характерная индивидуальность музыки Берлиоза возникает от того, что в его сочинениях музыка не довлеет сама себе и даже не является музыкой в строгом смысле слова, т. е. свободной игрой тонов внутри прекрасной формы, которая позволяет расслышать в тонах определенное чувство, — скорее, она представляет собой средство выражения *поэтического* идеала. Бернхард Гут справедливо отмечал, что Берлиоз не *сочиняет* музыкальные элементы, но, скорее, поэтически высказывается с их помощью. Именно в силу неспособности музыки воспроизвести что-либо

39. Johann Heinrich Dambeck, *Vorlesungen über Aesthetik*, ed. Joseph A. Hanslik, 2 vols. (Prague: Carl Wilhelm Enders, 1822–23); и Joseph Adolph Hanslik, *Uibersicht* [*sic*] *der logischen Formen, als Hilfsmittel beim öffentlichen und Selbstunterricht* (Prague: Enders, 1822). Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 2 vols. (Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1894), 1:4: "ein Lehrbuch, das seinerzeit, d.h., als so lange die Kantsche Philosophie noch Pflege fand, sehr geschätzt war." Ibid., 1:8. О раннем образовании Ганслика см.: Ines Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit: Frühe Wurzeln seiner Schrift Vom Musikalisch-Schönen* (Saarbrücken: Pfau, 2003). О Йозефе Адольфе Ганслике см.: I. J. Hanus, *Zusätze und Inhalts-Verzeichnisze* [*sic*] *zu Hanslik's Geschichte und Beschreibung der k. k. Prager Universitäts-Bibliothek* (Prague: Hanuś, 1863), vii–viii.

40. Об отношениях Томашека и Дамбека см.: Thompson, "Wenzel Johann Tomaschek," 90–91.

> конкретное в сочетаниях звуков, музыка Берлиоза — которая, однако, имеет намерение сделать именно это, — требует от слушателя, чтобы тот держал в руках букварь и с его помощью делал обратный перевод музыки в слова. По этой причине всем сочинениям Берлиоза предпосланы программы и заголовки, и они в них действительно нуждаются. В противоположность ему Бехер не сочиняет подобным образом: его произведения представляют собой музыку в строгом смысле слова, музыку, в которой имеется глубочайшее духовное содержание как таковое. Само собой, музыка Бехера рождается из определенных чувств, как и у Бетховена, однако он с ее помощью не пытается воссоздать конкретный образ так, как это делает Берлиоз. Посему музыку Бехера ни в коем случае нельзя назвать «описательной»[41].

Особый интерес тут вызывает сделанное Гансликом различие между Берлиозом, который «выражает» (*ausdruckt*) идеи или эмоции, и Бехером, который «интонирует» (*austönt*) их. Подобные терминологические различия станут играть принципиальную роль в «О музыкально-прекрасном», где Ганслик будет утверждать, что, хотя определенное чувство и может побудить композитора написать музыкальный опус, само это чувство проявляется — или, по крайней мере, *должно* проявляться — в произведении только музыкально; оно не может быть передано ни словами, ни какими-либо еще средствами.

Бурные события марта 1848 года моментально заставили Ганслика позабыть о каких-либо терминологических различиях. Он находил политику не только в операх того време-

---

41. Hanslick, "Für Musik: Dr. Alfred Julius Becher," in Hanslick, *Sämtliche Schriften: Historisch-kritische Ausgabe*, ed. Dietmar Strauß (Vienna: Böhlau, 1993–), 1/1:118–19, оригинальная публикация — в *Sonntagsblätter* (Vienna), 11 April 1847: "Die karakteristische Eigenthümlichkeit Berlioz's besteht darin, daß ihm in seinen Komposizionen die Musik nicht Selbstzweck ist, nicht Musik im strengen Sinne, d.i. ein freies Spiel mit Tönen in schöner Form, das irgend eine Stimmung oder Empfindung austönt, sondern Mittel des Ausdru[c]kes zur Darstellung eines *poetischen* Ideals. B. Gutt sagte richtig, Berlioz *komponire* nicht, sondern dichte mit musikalischen Elementen. Wegen des Unvermögens der Musik, ein Konkretes in Tonkombinazionen wiederzugeben, braucht Berlioz's Musik, welche dieß dennoch anstrebt, einen Leitfaden für den Zuhörer, einer Rü[c]kübersetzung der Musik in das Wort. Deßhalb haben alle Komposizionen Berlioz's Programme und Ueberschriften, und müssen sie haben. Becher hingegen komponirt nicht von diesem Standpunkte aus, seine Komposizionen sind Musik im strengen Sinne, Musik, die, bei dem tiefsten geistigen Inhalte, sich als solche genügt. Becher läßt seine Musik wo[h]l aus einem bestimmten Gefühle ausströmen, wie Beethoven, stellt aber nicht ein bestimmtes Bild dar, wie Berlioz. — Becher's Musik gehört also keineswegs zur 'deskriptiven.'" Курсив оригинала. Пейзант в комментарии к своему сокращенному переводу этого отрывка справедливо указывает на сходство его со статьей Гута, написанной в январе 1846 года, отмечая, что подобные заимствования без ссылки на оригинал были в то время «куда более распространены и куда менее порицаемы», чем в наши дни.

ни (в одной из своих рецензий он приводит в пример «Немую из Портичи» Обера, «Гугенотов» Мейербера и «Риенци» Вагнера), но и в инструментальной музыке. «Разве вы не слышите лязг венгерских сабель в финале симфонии Шуберта до мажор? А когда вы слушаете мазурки Шопена, разве вы не ощущаете скорбный, знойный воздух Остроленки?»[42] Он объявил, что музыка, религия и философия являются «разными типами реакции на один и тот же луч света», утверждая, что «сочинения великих композиторов (*Tondichter*) — больше, чем музыка: они представляют собой зеркальные отражения *философских, религиозных* и *политических* воззрений своего времени. Разве не слышны в поздних работах Бетховена и сочинениях Берлиоза гордое величие и болезненный скептицизм немецкой философии?»[43]. Став свидетелем революционного насилия в Вене, Ганслик, однако, обратился к эстетике, которая рассматривала искусство как способ укрыться от перемен, а не как их катализатор. В своих мемуарах, опубликованных в 1894 году, он вспоминает то, с каким ужасом глядел на тело убитого военного министра, Теодора Байе фон Латура, повешенного в Вене на фонаре в начале октябрьского восстания 1848 года:

> Толпа зажгла газ над головой убитой жертвы и выкрикивала проклятия в адрес мертвеца, время от времени толчками раскачивая его. Внутренне содрогаясь, я проложил себе путь через толпу, которая уже заполняла всю площадь, и побежал почти не помня себя домой. Там я зажег лампу и открыл том Гете, чтобы выбросить из головы это зрелище[44].

---

42. Eduard Hanslick, "Censur und Kunst-Kritik," in Hanslick, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, part 1, 157; оригинальная публикация — в: *Wiener Zeitung*, 24 March 1848: "Klirren nicht Ungarische Säbel in dem Finale von Schubert's C-dur-Symphonie? Und wenn ihr Chopin's Mazuren [sic] spielt, fühlt ihr sie nicht, die klagend schwüle Luft von Ostrolenka?" Поражение польских войск под Остроленкой было поворотным моментом русско-польской войны 1830–1831 годов [у нас известной как Польское восстание 1830 года. — *Прим. пер.*].
43. Eduard Hanslick, "Censur und Kunst-Kritik," in Hanslick, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, part 1, 157; первая публикация — в: *Wiener Zeitung*, 24 March 1848: "Die Werke der großen Tondichter sind mehr als Musik, sie sind Spiegelbilder der *philosophischen, religiösen* und *politischen* Weltanschauungen ihrer Zeit. Webt nicht in Beethovens letzten Werken, und in Berlioz die stolze Hoheit und die schmerzliche Scepsis der Deutschen Philosophie?" Курсив оригинала.
44. Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1:135–36: "Der Pöbel hatte die Gasflamme über dem Haupte des Ermordeten angezündet und schrie und johlte um die Leiche herum, setzte sie auch zeitweilig durch einen Stoß in schaukelnde Bewegung. Ich drängte mich, im Innersten schauernd, aus der Menge heraus, welche den ganzen Platz anfüllte und rannte fast bewußtlos nach Hause. Da zündete ich meine Lampe an und schlug einen Band Goethe auf, um mich rein zu waschen von dem Gesehenen."

С этого момента Ганслик все чаще стал рассматривать искусство как среду, в которой можно укрыться от политики, — и чем более «чистыми» были формы искусства, тем более надежное убежище оно предоставляло. Слово *Rein* — «чистое» — повторяется в «О музыкально-прекрасном» раз за разом.

В течение нескольких лет после указанного инцидента Ганслик делал попытки объяснить концептуальное деление на выразительность и форму. В рецензии 1849 года на недавно опубликованную антологию клавирной музыки от прежних времен — по четыре пьесы от Баха и Генделя, одна авторства Моцарта и одна Доменико Скарлатти — до настоящих дней он превозносит «замечательную реализацию «чистого музыкального» элемента» и формальные достоинства ранних опусов, что приводит его к необходимости объявить старую клавирную музыку превосходящей по качеству нынешние сочинения. Затем он, однако, отмечает, что «величайшим открытием недавних (романтических) фортепианных сочинений» является «поэтическая одушевленность», которая позволила композиторам, творившим после Бетховена, преодолеть ограничения, накладываемые требованием создавать приятные, самодостаточные работы, и суметь реализовать «высочайшее призвание музыки: художественное воплощение человеческих чувств, настроений и страстей». Композиторы современности больше внимания уделяют содержанию, в то время как их предшественники решали проблемы формы. Ганслик делает это сопоставление, не отдавая предпочтения ни тому ни другому подходу[45].

Получив степень доктора права, Ганслик принял пост чиновника, сперва в Клагенфурте (1850–1852), а затем в Вене. В своих мемуарах он сообщает, что его обязанности оставляли ему много свободного времени для того, чтобы углублять свои познания в музыке, и именно в этот период у него зародилась идея написать трактат по музыкальной эстетике:

---

45. Hanslick, “Classische Studien für das Pianoforte,” in Hanslick, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, part 2, 88, оригинальная публикация — в: *Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung*, 16 June 1849: “man muß sich klare Rechenschaft legen, worin die Claviermusik des vorigen Jahrhunderts die des gegenwärtigen überragt? Die Antwort lautet: ‘In der bewunderungswürdigen Ausführung des *rein musikalischen* Elements.’” Ibid., 89: “Der große Fortschritt der neueren (romantischen) Claviercomposition ist die *poetische Beseelung*. Sie hat <...> über den Standpunkt erhoben, von welchem eine Tondichtung nur als ein in sich vollkommen construirtes, wohlgefälliges Klangwerk erscheint, sie erkennt ein Höheres für die Aufgabe der Musik. Die künstlerische Darstellung der menschlichen Gefühle, Stimmungen und Leidenschaften.” Курсив оригинала.

> С этой целью я регулярно в течение нескольких месяцев ходил в Императорскую библиотеку[46] [в Вене] <...> изучая партитуры и книги до самого ее закрытия. Партитурами по большей части были ноты ранних опер, интересовавших меня более всего. Книги были преимущественно по эстетике и теории музыки. Боже, подумать только, сколько я всего прочитал и сколько выписок сделал! В своих занятиях я полагался только на собственные силы, и мне не к кому было обратиться за советом. За исключением двух-трех вечеров в неделю, посвященных визитам в театр или выездам в свет, я занимался также и дома, имея под рукой кружку пива или же, когда сонливость одолевала меня,—чашку с чаем. Эти труды помогали мне в занятиях музыкальной критикой, и наоборот. При любых обстоятельствах я могу засвидетельствовать, что был прилежен.
>
> Читая множество книг по музыкальной эстетике, я обнаруживал, что во всех из них сущностью музыки указывается «чувство», порождаемое ею, и ей приписывается способность к очень точному его выражению, и это начало пробуждать во мне сомнение и протест. В то же время стали чрезвычайно шумно раздаваться первые восхищенные голоса в адрес опер Вагнера и программных симфоний Листа. Мои собственные идеи на сей счет развивались и вызревали, покуда не приняли форму известного трактата «О музыкально-прекрасном»[47].

Летом 1853 и весной 1854 годов он опубликовал два больших эссе—позже переработанные в четвертую, пятую и шестую главы трактата—в *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, приложении к газете *Wiener Zeitung*[48], в которой регулярно печатались его критические статьи. Он долго не мог найти издателя для трак-

---

46. Hofbibliothek, в настоящее время Австрийская национальная библиотека.—*Прим. пер.*
47. Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1:236–37: "Zu diesem Behufe ging ich durch Monate fast regelmäßig <...> in die Hofbibliothek und las da Partituren und Bücher, bis man uns zum Fortgehen läutete. Partituren größtenteils von alten Opern, die mich stets am meisten interessierten. An Büchern hauptsächlich Ästhetik und Geschichte der Musik. Himmel, was habe ich da alles zusammengelesen und exzerpiert! Bei diesem Studium war ich ganz allein auf mich angewiesen, hatte niemand, bei dem ich mir Rats erholen konnte. Die Abende, bis auf zwei oder drei, welche Geselligkeit oder Theater in Anspruch nahmen, verbrachte ich regelmäßig studierend zu Hause bei einem Glas Bier, oder wenn sich Schläfrigkeit einzustellen drohte, bei einer Tasse Thee. Die Studien kamen meinen Musikkritiken zu gute und diese wiederum den ersteren. Ich darf mir wenigstens das Zeugnis geben, nicht unfleißig gewesen zu sein Die Lektüre so vieler Bücher musik-ästhetischen Inhalts, die alle das Wesen der Musik in die durch sie erregten 'Gefühle' setzten, und ihr eine sehr bestimmte Ausdrucksfähigkeit zuschrieben, hatten längst Zweifel und Opposition in mir wach gerufen. Gleichzeitig erhoben sich lärmend die ersten enthusiastischen Stimmen für Wagners Opern und Liszts Programm-Sinfonien. Ich ließ meine eigenen Ideen über die Sache in mir arbeiten und reifen, bis sie sich zu der bekannten Abhandlung 'Vom Musikalisch-Schönen' gestalteten."
48. Венская газета, одно из старейших периодических изданий в мире.—*Прим. пер.*

тата, однако при содействии историка искусства Рудольфа фон Айтельбергера, редактора *Österreichische Blätter*, в конце концов заключил контракт с лейпцигской фирмой Рудольфа Вайгеля, опубликовавшей книгу в конце сентября 1854 года[49].

Сообразуясь с традициями эстетической полемики того времени, Ганслик не указывал в трактате имени своего главного оппонента. Он мог бы атаковать Вагнера напрямую, так как литературные сочинения последнего содержали немало утверждений, сходных с теми, которые приведены в книге Ганслика в качестве примеров суждений, где выразительность полагается сущностью музыки. В «Произведении искусства будущего», например, Вагнер заявлял, что даже в своих крайних проявлениях абсолютная музыка остается «только чувством»[50]. Однако, не упоминая Вагнера и «музыку будущего» эксплицитно, Ганслик мог поддерживать видимость объективности своего суждения — в одном месте он даже утверждает, что его тезис «не заключает в себе никакого намека на ту или иную партию»[51].

Тем не менее к моменту выхода второго издания трактата (1858) Ганслик осознал, что сейчас уже нет никакого смысла сохранять иллюзию беспристрастности[52]. За год до этого в своей рецензии на венскую премьеру «Тангейзера» он публично и прямо напал на эстетику Вагнера и здесь же предложил читателям обратиться к «О музыкально-прекрасном» за дальнейшими разъяснениями соответствующих эстетических вопросов[53]. Из его рецензии становится ясно, что он был прекрасно знаком не только с литературными трудами Вагнера, но и с работами Бренделя, Раффа и других. Окончательно раскрывая карты, Ганслик прямо

---

49. По поводу истории публикации книги см. комментарий Штрауса в *VMS*, 2:66–67; см. также: Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1:237–38. Айтельбергер (1817–1885), первый профессор истории искусств в Венском университете, был сторонником научного, «объективного» подхода к изучению искусства, в силу чего воззрения Ганслика на музыку немедленно привлекли его внимание; см.: Matthew Rampley, "The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1873," *Art History* 34 (2011): 54–79.
50. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 187. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft, GSD*, 3:93: "Sie [i.e., *die absolute Musik*] ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur Gefühl." *PW*, 1:123.
51. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 89. *VMS*, 1:92: "Unsere Thesis also enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme."
52. Хотя на обложке напечатана дата «1858», второе издание на самом деле вышло в свет во второй половине декабря 1857 года; см. его рекламу («soeben erschienen») в номере *Wiener Zeitung* от 15 декабря 1857 года; предисловие к нему Ганслика датировано 9 ноября 1857 года.
53. Hanslick, "Ein Vorwort zu R. Wagners 'Tannhäuser,'" Die Presse, 28 August 1857, повторно опубликовано в *Sämtliche Schriften*, vol. 1, part 4, 152–56. О воззрениях Ганслика на «музыку будущего» см.: Dietmar Strauß, "Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft," in Hanslick, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, part 4, 407–25.

признал полемические цели и основания своего трактата в предисловии к новому изданию «О музыкально-прекрасном». Он отметил, что во время написания трактата «запевалы музыки будущего кричали всего громче», а потому «должны были вызвать реакцию в людях моей веры». За период, прошедший с момента появления первого издания трактата, к вагнеровским опусам добавились «листовские программные симфонии, которые решительнее, чем это делалось дотоле, упраздняли самостоятельное значение музыки»[54]. В свете подобных перемен Ганслик просил у читателей извинения за то, что не стал «сокращать или ослаблять полемическую часть» своего трактата:

> а напротив, еще настоятельнее указывал на единое и непреходяще в музыке, на музыкальную красоту, как ее воплощали наши великие мастера и как ее без сомнения и в будущем будут искать истинно-музыкальные изобретатели[55].

В то же время аргумент Ганслика нельзя считать исключительно продуктом своего времени, потому что он возник в контексте давних дебатов об отношениях между музыкой с текстом и без него. Ганслик пытался спасти инструментальную музыку от кантовских обвинений (поддержанных Гегелем и полемически заостренных Вагнером) в том, что, хотя музыка без слов способна выражать эмоции, она не в силах отображать понятия или же заключать в себе Дух (*Geist*). Ганслик, однако, не первым предпринимал эту попытку.

## Ганслик-традиционалист

Несмотря на подзаголовок — «Опыт переосмысления музыкальной эстетики», — трактат «О музыкально-прекрасном» не был столь уж оригинальным, как хотел убедить своих читателей

---

54. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 9. *VMS*, 1:10: “Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntniß zur Reaction reizen. Nun, wo ich die 2. Auflage zu veranstalten habe, sind zu Wagners Schriften noch Liszt’s Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik abdanken.”

55. Там же. С. 10. *VMS*, 1:11: “Man möge es mir zu Gute halten, wenn ich Angesichts solcher Zeichen keine Neigung fühlte, den polemischen Theil meiner Schrift zu kürzen oder abzuschwächen. Vielmehr däuchte es mir um so nothwendiger, rücksichtslos auf das Eine und Unvergängliche in der Tonkunst, auf die musikalische Schönheit hinzuweisen, wie sie unsere Meister Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn gefeiert haben, und echt musikalische Erfinder sie auch in aller Zukunft pflegen werden.” (Ларош в своем переводе опускает перечисление «мастеров». — *Прим. пер.*)

Ганслик. Большинство его главных аргументов было уже знакомо любому внимательному критику того времени. Его философские основания нетрудно было отыскать в сочинениях Иоганна Фридриха Гербарта, Бернарда Больцано, Роберта Циммермана и других, а все его утверждения, касающиеся непосредственно музыкальных вопросов, задолго до этого были известны благодаря текстам Ганса Георга Негели, Христиана Германа Вейсе и Фердинанда Ганда.

Гербарт (1776–1841) был преемником Канта на посту профессора философии в Кенигсбергском университете (1809); позже он перешел в Геттингенский университет (1845)[56]. У него не было ни профессиональных, ни личных связей с Австрией, однако его труды оказали там исключительное влияние, так как предлагали альтернативу разнообразным версиям идеализма и спекулятивной философии, доминировавшим в северной части немецкоязычных земель[57]. В отличие от Канта и Гегеля его не воспринимали как протестанта по мировоззрению. Католическая оппозиция Канту обрела голос еще в 1788 году благодаря книге «Анти-Кант» (*Anti-Kant*), трактату теолога-иезуита Бенедикта Статлера, который утверждал, что если философию Христиана Вольфа еще можно примирить с католической доктриной, то философию Канта уже нет. В 1827 году Ватикан занес итальянское издание «Критики чистого разума» в список запрещенных книг. Подобные нападки на Канта продолжались и в 1850-е годы: тогда в свет вышла книга «Новый анти-Кант» (*Neuer Anti-Kant*) Франца Пригонски, ученика Больцано[58].

---

56. Об эстетике Гербарта см.: Michael Podro, *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand* (Oxford: Clarendon Press, 1972), 61–79; *Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, ed. Andreas Hoeschen and Lothar Schneider (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001), в особенности эссе Андреаса Хешена ((Gegenstand, Relation und System im 'ästhetischen Formalismus,'" 297–316), Лотара Шнайдера ("Realismus und formale Ästhetik: Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert," 259–81) и Ламберта Визинга ("Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann," 283–96), а также *Formalismes esthétiques et héritage herbartien: Vienne, Prague, Moscou*, ed. Céline Trautmann-Waller and Carole Maigné (Hildesheim: Olms, 2009).
57. О влиянии Гербарта на австрийскую философскую мысль см.: William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972), 281–86. За более подробными сведениями можно обратиться к: Georg Jäger, "Die Herbartianische Ästhetik — ein österreichischer Weg in die Moderne," in *Die österreichische Literatur: Ihr Profil im19. Jahrhundert* (1830–1880), ed. Herbert Zeman (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1982), 195–219.
58. Franz Prihonsky, *Neuer Anti-Kant, oder: Prüfung der Kritik der reinen Vernunft nach den in Bolzano's Wissenschaftslehre niedergelegten Begriffen* (Bautzen: Weller, 1850). Об антикантовских и в целом антиидеалистических воззрениях в Австрии

В свете событий 1848–1849 годов труды многих философов, в том числе и Гегеля с Кантом, повсеместно рассматривались как вдохновляющая сила, стоящая за революционными идеями домартовского периода (*Vormärz*)[59]. Отчасти в качестве реакции на это в последующее десятилетие получила признание другая, более «объективная», ветвь философии — особенно в Австрии, где министерство образования выказывало предпочтение научному подходу, заключавшемуся в исследовании формальных структур. С санкции Франца Иосифа, нового императора, австрийское правительство приступило к масштабным институциональным и образовательным реформам, в рамках которых особенное внимание уделялось работам Гербарта и его последователей в противовес наследию Канта и Гегеля[60]. Именно в это время ряд ключевых австрийских мыслителей — включая Больцано, Циммермана и Франца Серафина Экснера (1802–1853), — прямо встал на сторону Гербарта. Экснер был одним из двух не имеющих отношения к музыке мыслителей, чье имя Ганслик упоминает (отзываясь о нем чрезвычайно высоко) в своих

---

см.: Roger Bauer, *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich* (Heidelberg: Carl Winter, 1966). Наиболее проницательные суждения об интеллектуальных воззрениях Ганслика были высказаны в серии публикаций Кристофа Ландерера, который изучал его именно в контексте австрийского философского окружения. См. его: "Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte," *Österreichische Musikzeitschrift* 54/9 (1999): 6–20; "Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und 'naturwissenschaftliche' Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik," AfMw 61 (2004): 38–53; *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano: Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts* (Sankt Augustin: Academia, 2004); и "Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte," in *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, ed. Theophil Antonicek, Gernot Gruber, and Christoph Landerer (Tutzing: Schneider, 2010), 55–63. Среди более ранних работ следует выделить: Rudolf Schäfke, *Eduard Hanslick und die Musikästhetik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922) и Werner Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (Regensburg: Bosse, 1974).

59. *Vormärz* — период в немецкой и австрийской истории с 1815 по 1848 годы, традиционно характеризующийся как эпоха застоя и реакции и связанный с именем Меттерниха, время бидермейера; его результатом была революция 1848 года. — *Прим. пер.*

60. См.: Kurt Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung: Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie* (Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1995) и Kevin Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (New York: Oxford University Press, 2008), 30–33, а также ссылки в этих трудах для дальнейшего чтения по данному вопросу. Особенно яркое свидетельство того, насколько жесткой была тогда австрийская академическая политика, можно найти в предисловии Эдуарда Винтера к своему труду: *Robert Zimmermanns philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos: Eine Dokumentation zur Geschichte des Denkens und der Erziehung in der Donaumonarchie* (Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1975), 7–35. Непосредственно о влиянии Гербарта на Ганслика см.: Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, 146–52.

мемуарах, вспоминая годы молодости, проведенные в столице Богемии[61].

Будучи средней руки чиновником в министерстве образования и, вне всякого сомнения, следуя совету своего близкого друга Циммермана, Ганслик счел, что ему разумнее всего также будет объявить себя последователем Гербарта. Подав прошение в Венский университет о признании его трактата докторской диссертацией, он указал, что его философский подход к музыке удерживает его «почти совершенно от каких-либо чистых метафизических дискуссий» — то есть, говоря другими словами, от Канта и Гегеля — и что он полагает свою систему наиболее близкой «к философической системе Гербарта, которую я, будучи любимым студентом Экснера, имел возможность изучить весьма тщательно». В том же прошении он также ссылается на фрагмент в «Границах музыки и поэзии» (*Die Grenzen der Musik und Poesie*) Амброса, где подчеркивается связь между «О музыкально-прекрасном» и трудами Гербарта[62].

Некоторые из его современников, однако, скептически отнеслись к его гербартианству. Философ и психолог Мориц Лацарус (1824–1903), с одобрением отзываясь об «О музыкально-прекрасном», тем не менее не преминул отметить: «Жаль, что Ганслик не был знаком с достижениями Гербарта; в противном случае его работа могла бы быть еще более глубокой и плодотворной»[63]. Позднее и сам Циммерман отмечал, что Ганслик не был ни философом, ни гербартианцем, хотя и признавал по другому поводу, что воззрения Ганслика на музыку вполне соответствовали идеям Гербарта[64].

---

61. Об Экснере см.: Deborah R. Coen, *Vienna in the Age of Uncertainty: Science, Liberalism, and Private Life* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), chapter 1; и Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1:22.
62. Hanslick, "Habilitationsgesuch," transcribed in *VMS*, 2:145: "Mein Prinzip, die aesthetischen Grundsätze einer Kunst aus deren eigenster, spezifischer Natur zu gewinnen, hält mich von rein metaphysischen Erörterungen fast gänzlich fern. Am nächsten stehe ich jedoch dem philosophischen System *Herbarts*, das ich als bevorzugter Schüler Exners genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte." О политических причинах назначения Ганслика см.: Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History*, 21–37. О важности формализма в австрийских академических кругах того времени см.: Barbara Boisits, "Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas," *Muzikološki zbornik/Musicological Annual* 40 (2004): 129–36.
63. Moritz Lazarus, *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, 2 vols. (Berlin: Heinrich Schindler, 1856–57), 2:314: "Schade daß H. die Leistungen Herbarts nicht gekannt hat; seine Arbeit würde dann gründlicher und fruchtbarer geworden sein."
64. Robert Zimmermann, "Abwehr," *Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus 4* (1864): 199–206; Zimmermann, *Aesthetik*, 2 vols. (Vienna: Wilhelm Braumüller, 1858–65), 1:784n.

Гербартовские элементы в «О музыкально-прекрасном», наличие которых утверждал Ганслик, отмечал Амброс и (со временем) признал Циммерман, можно суммировать следующим образом:

(1) Гербарт настаивал, что всякое искусство следует понимать на его собственных основаниях, а не в отношении к другим видам искусства, — этот подход является в «О музыкально-прекрасном» основным[65].
(2) Гербарт строго различал сущность искусства и производимый им эффект. В своей рецензии на книгу Карла Зайделя *Charinomos* (1825–28), трактат об «общей теории и истории изящных искусств», например, он отмечает, что Зайдель совершает распространенную ошибку, путая «эффект, производимый прекрасным на чувства, с прекрасным самим по себе. Именно в этом как нельзя явственнее проявляется пустота эстетики в ее обычном приложении»[66]. Ганслик в своем трактате о музыкальной эстетике неоднократно делает то же утверждение.
(3) Гербарт рассматривал философию как искусство прояснения понятий и верил в принцип непротиворечивости — оба эти воззрения находят себе место в «О музыкально-прекрасном»[67]. Ни Гербарт, ни Ганслик не испытывали особых симпатий к идее того, что две очевидных противоположности могут быть равно и одновременно истинными, — то есть к представлению, часто характерному для спекулятивной философии, чья метафизика основана на убежденности в желании (и способности) разума принимать то, что оппонирующая сторона рассматривает как прямое противоречие (единство субъекта и объекта, тождественности и нетождественности), неполноту (фрагментарность) и непостижимость (бесконечное). Противники идеализма — включая Гербарта, Больцано, Циммермана и Ганслика — настаивали

65. См.: Herbart, *Allgemeine praktische Philosophie* (Göttingen: Justus Friedrich Danckwerts, 1808), 25–26.
66. Herbart, Review of Carl Seidel, *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*, vol. 1 (Magdeburg, 1825), впервые опубликовано в: *Leipziger Literatur-Zeitung*, 1826, no. 316; переиздано в: Herbart's *Sämtliche Werke*, vol. 12, ed. Otto Flügel, (Langensalza: Hermann Beyer & Söhne, 1907), 342: "Diesem Schema [Seidel's] liegt der so häufig begangene Fehler zum Grunde, *daß die Wirkungen des Schönen aufs Gefühl verwechselt werden mit dem Schönen selbst*. Darin liegt die Leerheit der Ästhetik, wie sie gewöhnlich behandelt wird." Курсив оригинала.
67. См.: Frederick Charles Copleston, *A History of Philosophy*, vol. 7, *Modern Philosophy: From the Post-Kantian Idealists to Marx, Kierkegaard, and Nietzsche* (New York: Doubleday, 1994), 250–52.

на необходимости верифицируемых результатов и непротиворечивости суждений.

(4) Гербарт полагал, что в основе сущности всякого искусства, включая и музыку, лежит техническая сконструированность. Единственным необходимым элементом искусства является красота; значения его неважны. «Подумайте только, сколько усилий приложил Гайдн, чтобы нарисовать картины в „Сотворении мира“ и „Временах года“, — призывал он своих читателей. — По счастью, его музыка не нуждается в тексте; нам хочется знать, что именно он отображал, в лучшем случае из любопытства, так как его музыка — это музыка и ей не нужно ничего значить, чтобы быть прекрасной»[68]. Он даже привел книгу Иоганна Георга Альбрехтсбергера «Фундаментальное руководство по композиции» (*Gründliche Anweisung zur Composition*, 1790) — подробное пособие для начинающих композиторов, состоящее по большей части из музыкальных примеров и упражнений, — в качестве образца того, как должен выглядеть учебник по музыкальной эстетике, признавая, однако, что данная точка зрения «может шокировать тех, кто всего лишь хочет производить эффект»[69]. Сообразуясь с этим представлением, в шестом издании «О музыкально-прекрасном» Ганслик добавил развернутую цитату из *Kurze Encyklopädie* Гербарта:

> Так и доныне даже хорошими музыкантами повторяется положение, что музыка выражает чувства, как будто бы то чувство, которое, быть может, ею возбуждается <...> лежало в основании правил простого и двойного контрапункта, на которых зиждется ее истинная сущность. Что имели в виду выразить старинные художники, развившие всевозможные формы фуги? Ничего они не хотели выражать; мысли их не покидали сферы искусства, а уходили в самую глубину его. Те же, которые задаются отыскиванием значений, тем обнаруживают свою боязнь внутреннего содержания и предпочтение к внешней мишуре[70].

68. Herbart, *Kurze Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspuncten* (Halle: C. A. Schwetschke & Sohn, 1831), 124: “Was hat nicht Haydn in seiner Schöpfung und in den Jahreszeiten durch Töne zu malen unternommen! Glücklicherweise braucht seine Musik keinen Text; man verlangt höchstens aus Neugier zu wissen, was er eben schildern will, denn seine Musik ist Musik, und sie braucht gar Nichts zu bedeuten, um schön zu seyn.”

69. Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition* (Leipzig: J. G. I. Breitkopf, 1790); 3rd ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1821). См. также: Herbart, *Kurze Encyklopädie der Philosophie*, 126: “zum Schrecken für Alle, die nur Effect machen wollen.”

70. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 25. VMS, 1:37–38, цитируя Herbart, *Kurze Encyklopädie der Philosophie*, 124–25: “So wiederholen, bis auf den heu-

Ганслик сожалеет, что Гербарт не разработал свою «блестящую» (*glänzende*) мысль, которая из-за этого не получила должного внимания. Он, однако, здесь же отмечает, что у философа было, наряду с верным, сказано и немало «фальшивого» относительно музыки[71]. К 1881 году Ганслик в профессиональном смысле обладал устойчивым положением в Венском университете, а потому ему уже не было нужды определять себя через отношение к гербартовской философии.

(5) Гербарт, как и Ганслик вслед за ним, рассматривали чувственную сторону искусства как врата к интеллекту.

(6) Формализм — центральное качество в гербартовской эстетике: Гербарт считает, что прекрасное обнаруживает себя в структурных отношениях между элементами произведения искусства, и отвергает представление Гегеля о том, что прекрасное это гармония формы и содержания[72].

В трактате Ганслика также заметно и влияние Бернарда Больцано (1781–1848). Уроженец Праги, Больцано был одним из самых видных математиков и логиков своей эпохи; он также был католическим священником и одно время — профессором философии в Пражском университете. Последователь Лейбница, он оппонировал Канту, полагая, что объекты, истины и суждения существуют независимо от разума[73]. Подобно нескольким его австрийским современникам, среди которых были Игнац Йейттелес (1783–1843) и Вильгельм Гебенштрайт (1774–1854),

---

tigen Tag, selbst gute Musikkenner den Satz, die Musik drücke Gefühle aus, als ob das Gefühl, das durch sie etwa erregt wird <...> den allgemeinen Regeln des einfachen oder doppelten Contrapuncts zum Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht. Was mögen doch die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten <...> auszudrücken beabsichtigt haben? Gar Nichts wollten sie ausdrücken; ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Künste hinein; diejenigen aber, die sich auf Bedeutungen legen, verrathen ihre Scheu vor dem Innern, und ihre Vorliebe für den äußern Schein."

71. Там же. *VMS*, 1:38: "manche schiefe Bemerkungen."

72. См.: Johnston, *The Austrian Mind*, 283.

73. См.: Johnston, *The Austrian Mind*, 275–76; и Boisits, "Formalismus," 130. О Больцано как антикантианце см.: Bauer, *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*, 37–60. О влиянии идей Больцано на появившуюся в то время дисциплину «музыковедение» см.: Kurt Blaukopf, "Im Geiste Bolzanos und Herbarts: Ansätze empiristischer Musikforschung in Wien und Prag," in *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte*, ed. Heinrich Ganthaler and Otto Neumaier (Sankt Augustin: Academia, 1997), 237–64. О значении идей «объективной» философии для эстетики см.: Kurt Blaukopf, "Kunstforschung als exacte Wissenschaft," in *Elemente moderner Wissenschaftstheorie: Zur Interaktion von Philosophie, Geschichte und Theorie der Wissenschaften*, ed. Friedrich Stadler (Vienna and New York: Springer, 2000), 177–211.

а также Ганслику вслед за ним, Больцано считал, что эстетику, философию прекрасного, можно выстроить на рациональном, объективном основании, с тем чтобы она не зависела от какой-либо эмоциональной реакции на искусство. Эти мыслители, как и Циммерман с Гансликом поколением позже, развивали форму эстетических суждений, в целом характерную для философского контекста Австрии второй четверти XIX века[74]. Циммерман, один из учеников Больцано, отмечал в своей лекции памяти учителя, что тот постоянно стремился к «неприкрытой, прозрачной, объективной истине» и что логика является принципиальным инструментом познания, каковой факт принуждал Больцано к тому, чтобы скрупулезно сводить любую концепцию к ее наименьшим конституирующим элементам[75].

Циммерман был профессором философии, сначала в Пражском университете, а затем, после 1861 года, в Венском. Он также был сторонником идеи того, что эстетика может и должна полагаться на объективных основаниях. В эссе, опубликованном в 1861 году под названием «Спекулятивная эстетика и критика» («Die spekulative Aesthetik und die Kritik»), он утверждал, что красоте присущи объективные стандарты, потому что если любой человек сможет назвать любой объект прекрасным, то понятие прекрасного будет лишено смысла. Он сожалел о растущей дистанции между художником и критиком, возникающей от того, что первый создает произведение искусства, а второй реагирует на него в индивидуальном порядке, не принимая во внимание объективные стандарты, которые могли бы объединить обе инстанции.

> Каждый идет своим путем, и неизбежным следствием такого положения дел является подлинная духовная анархия <…> Дух неприкрытого, голого индивидуализма правит как в искусстве, так и в критике. Художник следует своим субъективным наклонностям, критик — своим личным прихотям <…> Такое положение дел печально, ибо оно деморализует. Анархия в мире искусства, так же как и в жизни, — это варварство. Эстетическое кредо должно быть общественным, так же, как кредо политическое и религиозное, потому что должны существовать законы

74. См.: Blaukopf, “Kunstforschung als exacte Wissenschaft.” О связи между трудами Больцано и трактатом Ганслика см.: Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History*, chapter 1; и Landerer, “Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm,” 17–18.

75. Robert Zimmermann, “Über den wissenschaftlichen Charakter und die philosophische Bedeutung Bernhard [sic] Bolzanos. Gastvortrag in der Sitzung vom 17. Oktober 1849,” *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Classe*, Jahrgang 1849, 2. Abteilung (Vienna: Hof- und Staatsdruckerei, 1849), 173–74, 167.

красоты, подобно тому как существуют законы правосудия и истины <...>

Долг эстетики — создать общие основания критики и искусства через выявление красоты и суждение о ней[76].

В другом пассаже того же эссе Циммерман сообщает, что именно «романтическая школа» — он называет здесь имена Клеменса Брентано и Ахима фон Арнима — отвернулась от «объективной красоты» в сторону своих собственных «субъективных предпочтений», заменив общее согласие личным вкусом. Здесь нетрудно расслышать тоску по утраченному золотому веку. «Идеалистический субъект сбросил с трона объективность; эгоизм стал принципом искусства, принципом критики и принципом жизни»[77]. Все это заставляет Циммермана отвергнуть традицию спекулятивной эстетики в целом, от Канта и Фихте с Шеллингом до Гегеля. Он порицает Канта за то, что тот утверждает в «Критике способности суждения», будто не существует объективного правила вкуса и что искать принцип вкуса — бесплодное занятие[78]. В своей критике он доходит даже до того, что увязывает спекулятивную эстетику с политическими и социальными беспорядками, так как метод ее, в рамках которого красота объявляется продуктом истории, «делает революцию перманентной». Перед лицом «духовной анархии» критик обязан утверждать красоту как универсальный принцип, не зависящий от времени и места[79].

В позднем и более умеренном по тону труде «Эстетика» (*Aesthetik*, 1858–65) Циммерман поддерживает гербартовский подход к вопросам вкуса, который фокусируется на объекте, а не на воспринимающем субъекте. Поскольку лишь только форма приносит нам удовольствие (или же вызывает отторжение), эстетика

76. Robert Zimmermann, "Die spekulative Aesthetik und die Kritik," *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst 6* (6 February 1854), 37: Jeder handelt auf eigene Faust und die nothwendige Folge ist eine wahre Geisteranarchie. <...> Der Geist des baaren nackten Individualismus beherrscht die Kunst wie die Kritik. Der Künstler folgt seinem subjektiven Hang, der Kritiker seiner persönlichen Grille. <...> Dieser Zustand ist traurig, weil er demoralisirend ist. Anarchie auf dem Kunst- wie auf dem Lebensgebiete ist Barbarei. <...> Das ästhetische Credo muß gemeinschaftlich sein, wie das politische und religiöse, weil es einen Kanon für das Schöne geben muß, wie es einen für das Recht und die Wahrheit gibt. <...>

Den gemeinsamen Boden in der Kritik, wie in der Kunst, in der Erkenntnis und der Beurtheilung des Schönen herzustellen, ist die Aufgabe der Aesthetik.

77. Zimmermann, "Die spekulative Aesthetik und die Kritik," 37: "Das idealische Subjekt stieß die Objektivität vom Thron, das Prinzip der Kunst, der Kritik wie das des Lebens ward der Egoismus."

78. Кант И. Критика способности суждения. С. 69.

79. Zimmermann, "Die spekulative Aesthetik und die Kritik," 39–40.

есть «чистая наука формы», так сказать, «морфология прекрасного». Красота — это функция структурных пропорций, а у эстетики нет никакой иной цели, кроме выявления того, что является прекрасным[80].

Даже и в специфическом контексте музыкальной эстетики многие аргументы Ганслика были уже изложены более ранними авторами. Сравнения «О музыкально-прекрасном» с тремя хорошо известными трактатами, каждый из которых принципиально отличается от других, будет достаточно для того, чтобы показать масштаб присвоения Гансликом распространенных представлений своего времени (каковой факт в книге его отмечается достаточно редко). Речь идет о трактате Ганса Георга Негели «Лекции о музыке, с учетом потребностей любителей» (*Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten,* 1826), который представляет собой серию лекций, адресованных далекой от музыки аудитории; о «Системе эстетики как науки об идее прекрасного» (*System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, 1830) Христиана Германа Вейсе, двухтомной работе об эстетике в целом, с пространным обсуждением музыки; и о «Музыкальной эстетике» (*Aesthetik der Tonkunst*, 1837–41; второе издание 1847) Фердинанда Готтхелфа Ганда, одном из наиболее исчерпывающих трактатов об эстетике, посвященном исключительно музыке и написанном крупным философом.

Ганслик обязан Негели куда больше, чем можно заключить из двух коротких ссылок на него в «О музыкально-прекрасном»[81]. Многие пассажи трактата Негели выглядят совершенно по-гансликовски. Негели ставит знак равенства между «чистой» и «автономной инструментальной музыкой»[82]. Он называет игру (*Spiel*) характерной сущностью (*das eigentümliche Wesen*) музыки и придает большое значение движению (*Bewegung*) тонов. Он определяет движение как «фундаментальный элемент музыки» и отвергает идею того, что инструментальная

80. Zimmermann, *Aesthetik*, 1:772; ibid., 2:30: "Die Aesthetik als reine Formwissenschaft ist eine Morphologie des Schönen. Indem sie zeigt, dass nur Formen gefallen und missfallen, legt sie unter Einem dar, dass Alles, was gefällt oder missfällt, durch Formen gefallen und missfallen müsse." Zimmermann, *Aesthetik*, 1:746.

81. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 152. *VMS*, 1:109 и 147. В восьмом издании Ганслик опустил первую ссылку на Негели. [В переводе Лароша она также отсутствует. — *Прим. пер.*] О незадекларированном интеллектуальном долге Ганслика перед Негели см.: Felix Printz, *Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks* (Borna-Leipzig: R. Noske, 1918), 11–17.

82. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 187: "die 'reine' Musik, die selbstständige Instrumentalkunst."

музыка есть подражание вокальной музыке, а также то, что музыка начинается с голоса[83]. У музыки «нет содержания, как его обычно понимают, и ничего, что может быть за него принято. У нее есть только форма, упорядоченные последовательности тонов и серий тонов, составляющие целое»[84]. Визуальными формами, более всего напоминающими музыку, являются арабески и готическая архитектура, в своей игре взаимосвязанных линий создающие эффект, который можно назвать «предвосхищающим суррогатом чистой инструментальной музыки, возникающей много позже»[85]. Негели постоянно использует слово *Formen* в том же широком значении, в котором им будет пользоваться и Ганслик тридцатью годами позже.

Ганслик ни о чем подобном даже не упоминает. Это неудивительно: отношение Ганслика к другим авторам вежливым образом можно охарактеризовать как невежливое. Мало кого из своих предшественников он цитирует с одобрением и часто приводит их цитаты или пересказывает их мнение так, что их позиция оказывается изложенной неверно. Тем не менее очевидно, что как терминология, так и основание аргументов Ганслика уже присутствуют в лекциях Негели.

«Система эстетики как науки об идее прекрасного» Христиана Германа Вейсе была еще одним источником для Ганслика — чего он также публично не признавал. Вейсе (1801–1866) был протестантским теологом и профессором философии в Лейпцигском университете с 1845 года до самой смерти. Среди его учеников были Лотце, чьими трудами Ганслик восхищался, и Франц Брендель, редактор *Neue Zeitschrift für Musik*, чьи тексты у Ганслика восхищения не вызывали. Название трактата Вейсе отражает гегельянское мировоззрение, которого тот придерживался в молодые годы, хотя он, в отличие от Гегеля, к музы-

83. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 37–38: "das Grundelement der Tonkunst." О важности концепции движения в музыкальной эстетике Негели и эстетике XIX века в целом см.: Rafael Köhler, *Natur und Geist: Energetische Form in der Musiktheorie* (Stuttgart: Franz Steiner, 1996), 65–80 и далее.

84. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 32: "Sie [die Musik] hat <...> keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen."

85. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 45–46: "So sind kunsthistorisch sowohl Arabeske als Gothische Baukunst, ihrer Wirkungsart nach, so zu sagen, als anticipirte Surrogate der viel später erfundenen reinen Instrumentalmusik zu betrachten." Обзор значения образа арабесок в эстетическом дискурсе можно найти в: Günter Oesterle, "Arabeske," in *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, 7 vols., ed. Karlheinz Barck (Stuttgart: Metzler, 2000–05), 1:272–86. Об использовании Гансликом этого образа см.: Lothar Schmidt, "Arabeske: Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalsichem Formbegriff," *AfMw* (1989): 91–120.

ке относился с куда большей симпатией[86]. Подобно Гербарту, Вейсе придавал особенное значение техническим аспектам всех видов искусства, указывая на сложность разграничения духовных и технических элементов прекрасного, так как и те и другие рождаются в силу технических манипуляций с материалом (*Stoff*) — индифферентным средством (*gleichgültiger Mittel*) любого вида искусства. Он подчеркивал необходимость фантазии (*Phantasie*) для восприятия искусства и утверждал, что каждый вид искусства обладает своею собственной красотой[87].

Вейсе выделяет три объемные области искусства — музыка, визуальные искусства и словесные искусства — и разбивает каждую из них на три подкатегории. По контрасту с вокальной и драматической музыкой он рассматривает инструментальную музыку как «подлинную» музыку, потому что «механическая природа» ее тонов позволяет ей оперировать в сфере, «очищенной» от всех «случайных, конечных значений», которые в противном случае «смущали и затемняли» бы то, что по природе своей духовно (*geistig*) и абсолютно[88]. Другими словами, сама искусственность инструментальной музыки позволяет ей преодолеть мирские границы. Вейсе отрицает, что музыка существует затем, чтобы выражать чувства, подчеркивая, напротив, ее абстрактную красоту. Он приписывает музыке куда большую важность, чем это делали прежние философы, именно на основании ее нематериальности и неспособности к отражению чего бы то ни было. Задолго до появления на свет шестой главы «О музыкально-прекрасном» Вейсе настаивал, что тон (*Ton*) — это элементарная частица музыки, которую нельзя отыскать в природе. Он обладает «чистотой движения» (*Reinheit der Bewegung*) и может быть определен только через отношение к другим тонам[89]. Как и позже Ганслик, Вейсе постоянно подчеркивает приоритет мелодии и почти не удостаивает вниманием вопросы выразительности или эмоций. Его основная задача —

86. Об эстетических воззрениях Вейсе на музыку в сравнении с гегелевскими см.: Nicole Grimes, "In Search of Absolute Inwardness and Spiritual Subjectivity? The Historical and Ideological Context of Schumann's 'Neue Bahnen,'" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 39 (2008): 144–46.

87. Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, 2 vols. (Leipzig: E. H. F. Hartmann, 1830), 2:7–9 (материал); 2:18–19 и далее (фантазия); 2:13–14 (всякое искусство обладает своей красотой).

88. Weisse, *System der Ästhetik*, 2:49: "Der Begriff der Musik <...> ist unmittelbar zunächst der Begriff der Instrumentalmusik. Die Töne <...> werden durch mechanische Kunst hervorgebracht <...> um von aller besondern, endlichen Bedeutung sie zu reinigen, die als ein fremdartiger Inhalt den absolut geistigen, der in sie hineingebildet werden soll, stören und trüben würde."

89. Weisse, *System der Ästhetik*, 2:53; 2:24.

выявить сущность музыки, которая, как он настаивает, ничего общего не имеет с выразительностью или же с имитацией природы; музыка — это автономное и непредметное искусство, чьею сущностью является абстрактная форма[90].

Еще одним важным источником идей, выраженных в трактате Ганслика, был труд «Музыкальная эстетика» (1837–1841) Фердинанда Готтхелфа Ганда (1786–1851), профессора философии в Йене и распорядителя академических концертов там же[91]. В автобиографии Ганслик сообщает, что прилежно изучал труд Ганда, и цитирует его в своей книге, хотя и не слишком благожелательно.

Ганд сожалеет о все возрастающей поляризации мнений между теми, кто рассматривает музыку без текста не более чем приятной игрой тонов, и теми, кто верит, будто она обладает определенным глубинным смыслом, невзирая на отсутствие слов. Первая точка зрения, пишет он, отрицает возможность интеллектуального содержания в искусстве чистой формы, в то время как вторая отвергает допущение, что красота как таковая способна оправдать существование произведения искусства и что искусство не нуждается в понимании и рациональной рефлексии. Музыка, утверждает Ганд, есть отражение красоты в звуках, а красота есть единственная цель любого искусства, ибо «духовная жизнь в своей свободной форме способна приносить удовольствие и удовлетворение» душе воспринимающего субъекта, сходным образом наполненной духом (*Geist*)[92]. Не будучи связанной ни с какими другими искусствами, музыка есть наиболее чистое из них и, таким образом, более, чем какое-либо иное искусство, способна воссоздавать идеальную красоту. Музыкальное произведение становится произведением искусства благодаря красоте, и красота эта раскрывается не в его материале, но в форме, которую придает материалу композитор. Произведение искусства является своей собственной целью, а его единственное назначение — быть прекрасным[93].

Подобно Негели и впоследствии Ганслику, наиболее важной идеей, связанной с музыкой, Ганд считает идею движения (*Bewegung*). Он рассуждает о «чистых формах движения» музыки и говорит о том, что «внутренне движение жизни проявляет себя

90. Weisse, *System der Ästhetik*, 2:52–54.

91. См.: Matthias Tischer, *Ferdinand Hands Aesthetik der Tonkunst: Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Sinzig: Studio, 2004).

92. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:9–10; ibid., 2:7, 9: "In allen ihren Productionen aber verfolgt die Kunst nur den einen Zweck für das Schöne, damit geistiges Leben in seiner freien Form den beschauenden Geist befriedige und ihm gefalle."

93. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 2:10, 21, 39.

в тонах, движущихся во времени <...> Форма тонального движения есть также форма внутреннего движения жизни»[94]. Это выражение не настолько эффектно, как *tönend bewegte Formen* Ганслика, однако идея, стоящая за этими определениями, одна и та же.

Ганд рассматривает инструментальную музыку как наиболее чистое явление искусства и подчеркивает изначальное присутствие в ней духа (*Geist*)[95]. Он постоянно возвращается к концепции духовного содержания (*geistiger Inhalt*) музыки, протестуя против формализма Негели, в котором, по его утверждению, нет содержания: «Не выражая духовного содержания, музыка не будет человеческой и прекрасной»[96]. А музыка, безусловно, явление человеческое: «музыка природы», в том числе и пение птиц, возникает из необходимости борьбы за выживание и репродуктивных нужд, в то время как человеческой музыке присуща красота, которая является продуктом духа и, таким образом, покоится на отсутствии необходимости. Ганд не использует выражение «патологическое слушание», однако его концепция полностью укладывается в рамки деления между духовным слушанием и слушанием ради «пустых чувственных наслаждений»[97].

Ганслик не соглашается с Гандом лишь по вопросу выразительности, однако даже в этом случае разница между их воззрениями не настолько большая, как Ганслик пытается это представить. Ганд считает прекрасное определяющим фактором всего эстетического опыта, точно так же как разум определяется через истину: даже наша эмоциональная реакция на музыку в конечном итоге — функция прекрасного. Не все, что мы ощущаем, непременно прекрасно; но духовное — всегда необходимый элемент красоты. Более того, чувства не ограничены наличным бытием, но простираются к высшим мирам через созерцательную жизнь души[98]. Определение чувства, даваемое Гандом, таким образом, выходит за пределы обычного представления об эмоциях; однако Ганслик в своем трактате об этом умалчивает.

Подход Ганда к инструментальной музыке куда более обобщенный, чем гансликовский: он пытается описать весь спектр реакций слушателя, как эмоциональных, так и интеллектуаль-

---

94. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:112: “reine Formen der Bewegung.” Ibid., 1:30: “In den Tönen <...> spricht sich innere Lebensbewegung als durch das in der Zeit Bewegte aus. <...> Die Form der Tonbewegung [ist] auch die Form der inneren Lebensbewegung.”
95. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:85.
96. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:85. Ibid., 1:96: “Ohne Ausdruck eines geistigen Inhalts hörte die Musik auf, menschlich und schön zu seyn.»
97. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 2:42–45: “blos sinnliche Ergötzung” (42).
98. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:78. Ibid., 1:92.

ных, в то время как Ганслик полагает эмоциональные реакции «низкими», не имеющими отношения к сущности музыки, а потому не заслуживающими серьезного рассмотрения. Ганд даже предлагает своего рода «теорию аффектов» (*Affektenlehre*), согласно которой «для всякого чувства и настроения в музыке имеется свой тон и ритм, так же как для всякого понятия имеется свое слово»; однако он соглашается с тем, что эти чувства и настроения невозможно кодифицировать с помощью какой-либо «теоретической семиотики музыки», поскольку словесный язык не обладает экспрессивными возможностям языка музыкального[99]. В конце концов Ганд подчиняет все аспекты выразительности красоте, в отличие от Ганслика, который отвергает выразительность как фактор, не имеющий отношения к прекрасному. Фактически трактат Ганда предсказывает подобный подход, так как в нем оспаривается та самая эстетическая позиция, которую позже возьмет на вооружение Ганслик:

> Недавно утверждалось, что все прекрасное в музыке содержится в ее форме, а все то, что оказывает влияние на душу [*Gemüt*], то есть изящное, возвышенное, пугающее должно быть обособлено от музыкального произведения, с тем чтобы игнорировать всякую живую выразительность <…> дабы эстетическое суждение делалось только о чистой форме. Основанием данной ошибки является непонимание природы прекрасного[100].

Негели Ганслик упоминает лишь вскользь, а Вейсе полностью игнорирует, в то время как Ганда он прямо представляет в ложном свете. В подборке цитат авторов, поддерживающих «теорию чувств» в музыке[101], которую Джеффри Пейзант справедливо называет «мошеннической», Ганслик приводит слова Ганда (с купюрами, которые он не оговаривает) с тем, чтобы создать впечатление, будто Ганд — один из многих в длинном списке комментаторов, прямо утверждавших, что музыка выражает чувства[102]. «Цитата» из «Эстетики» Ганда дана безо

99. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:85–88. Ibid., 1:89: “eine theoretische Semiotik der Musik.”

100. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 2:40: “Man hat neuerdings freilich, namentlich in Bezug auf Musik gelehrt, es beruhe beim Schönen Alles in der Form, und was dabei noch besonders auf das Gemüth wirke, wie das Anmuthige, das Erhabene, das Furchtbare, müsse gesondert und aus dem Musikstücke <…> der lebenvolle Ausdruck hinweggedacht werden, damit das ästhetische Urtheil die reine Form behandeln könne. Der Grund eines solchen Irrthums liegt in der Verkennung des Wesens der Schönheit.”

101. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 26–28.

102. Там же. С. 27. Об искажениях, внесенных Гансликом в текст Ганда, см. комментарий Пейзанта в: *ОМВ*, 90.

всякого контекста, и неискушенный читатель может решить, что она отражает точку зрения Ганда на отношения между музыкой и чувством. Это не так. Описание Гандом данного вопроса, как уже было отмечено выше, пространно и полно нюансов, и хотя он не отрицает связи между музыкой и эмоциями, однако подчеркивает (как и Ганслик позже) подчиненность выразительности всеобъемлющим категориям красоты и духа.

В шестой главе трактата Ганслик начинает в полной мере пользоваться недостойными приемами. Он соглашается с тем, что Ганд не признает за звуками природы никаких художественных достоинств, однако затем критикует его за утверждение, что «звуковые явления природы в некоторой степени должны будто бы считаться музыкой». Ключевая фраза «в некоторой степени» вызывает приступ негодования Ганслика: «...в вопросах принципиальных не может допускаться «в некоторой степени»: то, что мы слышим в природе, или музыка, или не музыка»[103]. Здесь Ганслик опять искажает весьма сложную мысль Ганда. Ганд отказывается называть пение птиц и прочие внешне музыкальные звуки природы музыкой на том основании, что они мотивированы двойной необходимостью выживания и прокреации; подобная «музыка» инстинктивна, а не свободна, и в силу этого лишена духа — качества, которому Ганслик придает столь большое значение. Ганд допускает, что пение птиц *может* быть названо музыкой (а не «должно», как утверждает Ганслик), однако это будет музыка «не в человеческом смысле», из чего он заключает, что «звуки природы, в отличие от звуков человеческих, не есть музыкальные тона <...> Мы не можем говорить о музыке природы»[104]. Согласно Ганду, ответ на вопрос, является ли пение птиц музыкой или нет, зависит от того, как мы определяем музыку: и он дает определение, которое исключает возможность положительного ответа. Это все слишком тонко для Ганслика, который подходит к решению проблемы прямолинейно: пение птиц или музыка, или нет. Таким образом он вновь создает впечатление, что Ганд был его некомпетентным предшественником.

На этом злопыхательство Ганслика не заканчивается. Он нападает на Ганда за то, что тот в обсуждении «природной музыки»

---

103. Там же. С. 157. *VMS*, 1:151: “Wo es sich aber um Principienfragen handelt, da gibt es kein ‘gewissermaßen’; was wir in der Natur vernehmen, *ist* entweder Musik, oder ist *keine* Musik.” Курсив оригинала.

104. Hand, *Aesthetik*, 1:40–41, 42: “Die Töne der Naturwesen außer dem Menschen sind also nicht die musikalischen. <...> [S]o können wir auch nicht von einer Musik der Natur sprechen.”

«напирает на „полноту одушевления“»[105]. Здесь уже имеет место намеренное искажение мысли Ганда. Отказываясь называть пение птиц музыкой в человеческом смысле, Ганд продолжает обсуждение данной проблемы вопросом, почему же оно тем не менее доставляет нам удовольствие, и предлагает следующий ответ:

> Мы вкладываем полноту одушевления в него [пение птиц] и приписываем соловью чувство томления или же воспринимаем зов перепелки как религиозный возглас. С помощью такого рода символов природа снабжает нашу жизнь идеями, однако лишь мы сами, и только мы, способны отыскать подобные образы в сторонней природе и сделать их близкими нам[106].

Совершенно не «напирая» на «полноту одушевления» (*geistige Beseelung*), Ганд кратко рассматривает эту идею с тем, чтобы отвергнуть ее.

«Мошеннический» список цитат Ганслика, представляющий галерею «теоретиков чувства», начинается с Иоганна Маттезона («Совершенный капельмейстер», [*Der vollkommene Capellmeister*], 1739) и заканчивается Фермо Беллини («Учебник музыки», [*Manuale di musica*], 1835)[107], хотя Ганслик с легкостью мог бы выбрать из трудов некоторого числа тех же авторов цитаты *в поддержку* своего представления о прекрасном. Например, в качестве обвинения он приводит фразу Михаэлиса: «Музыка есть искусство выражать ощущения модуляцией звуков», совершенно игнорируя позднее его высказывание (помещенное в легко отыскиваемом номере *Allgemeine musikalische Zeitung* 1808 года) о том, что ценность музыкальных произведений заключается не только в том, что они значат, но также и в том, «что они представляют сами по себе, в своей собственной ни с чем не сравнимой *сущности*»[108]. Ганслик также игно-

---

105. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 157. *VMS*, 1:151: “Hand legt den Nachdruck überall auf die ‘geistige Beseelung.’ ”

106. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1:44: “Wir legen da wo[h]l auch eine geistige Beseelung unter, und ertheilen der Nachtigall das Gefühl der Sehnsucht, oder vernehmen in dem Schlag der Wachtel einen religiösen Aufruf. In dieser Symbolisi[e]rung dient die Natur unserem Leben in Ideen, wir sind es aber selbst und allein, deren Bild wir in der fremden Natur auffassen und näher ziehen.”

107. В переводе Лароша порядок цитат изменен, в нем список заканчивается Вагнером. — *Прим. пер.*

108. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 26. Возмутившая Ганслика цитата взята из труда Михаэлиса: *Ueber den Geist der Tonkunst*, 2 vols. (Leipzig: Schäfer, 1795–1800; reprint, Brussels: Culture et Civilisation, 1970), 2:29: “Sie [die Musik] ist die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne.” Michaelis, “Ueber das Idealische der Tonkunst,” *AmZ* 10 (1808): 450. Инес Гримм приводит список сходных мест в «О музыкально-прекрасном» и трудах Михаэлиса в своей *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, 153–60.

рирует целую категорию комментаторов, чей авторитет мог бы скомпрометировать его аргументы: композиторов. Ему сложно утверждать, что композиторы не имеют никакого представления о природе и цели музыки, а потому он их просто не удостаивает вниманием. Карл Филипп Эмануэль Бах, например, неоднократно высказывался о важности выразительности в музыке в своем трактате о клавирной игре (1753) и призывал композиторов обозначать «подлинное содержание» пьесы какими-либо словесными указаниями помимо темпа, с тем чтобы музыканты были способны воспроизвести в своем исполнении «подобающий аффект»[109]. Рамо, как уже прежде отмечалось, полагал, что «подлинной целью музыки» является «выражение мысли, чувства, страстей»[110]. Бетховен же называл свою Пасторальную симфонию «более выражением чувства, нежели его описанием» — эту фразу Ганслик мог встретить во множестве источников, включая и «Эстетику» Ганда[111].

Даже основная идея Ганслика о том, что единственным содержанием музыки является форма, была никоим образом не нова (см. выше, с. 146–150). Подобное представление в первой половине XIX века стало уже обычным в дискуссиях об искусстве в целом. В формулировке Гегеля, неоднократно затем цитируемой другими, сообщается, что «*содержание* есть не что иное, как *переход формы* в содержание, а *форма — переход содержания* в форму»[112]. Авторы, писавшие о музыкальной эстетике, постоянно повторяли это утверждение, что признавал и Ганслик, хотя и указывая тотчас, что высказывания Руссо, Канта, Гегеля, Фишера и Калерта «почти без изъятия принадлежат философам», словно для того, чтобы каким-то образом принизить значение их наблюдений[113]: в таком случае по этой логике слова композиторов должны бы были обладать для Ганслика существенным весом. Более того, идея формы как содержания уже давно бытовала в книгах и журналах, адресованных музыкантам

109. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1:124. Оригинальный текст см. выше, с. 112.

110. Rameau, *Code de musique pratique* (1760); см. выше, с. 145.

111. "Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei." Hand, *Aesthetik*, 2:166. См. также: Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, rev. ed. (Princeton: Princeton University Press, 1967), 436; и Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life* (New York: Norton, 2003), 225–26.

112. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. М.: Мысль, 1974. Т. 1. С. 298. Hegel, *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 2nd ed. (Heidelberg: August Oßwald, 1827), 135 (§133): "so daß *der Inhalt* nichts ist, als das *Umschlagen der Form* in Inhalt, und die *Form* nichts, als *Umschlagen des Inhalts* in Form." Курсив оригинала.

113. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 167.

и любителям музыки. Калерт, например, отмечал в 1834 году в «Сесилии», что в музыке «форма занимает место содержания»[114]. Густав Шиллинг же в трактате, посвященном Томашеку, учителю Ганслика в Праге, утверждал, что «высочайшей задачей формы» в музыке является ее «единение с содержанием»[115]. В одном из самых примечательных фрагментов рецензии, появившейся в *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, где к тому времени уже начал печатать свои статьи о музыке и Ганслик, критик Юлиус Венд называет «чистую инструментальную музыку» «подлинным средоточием музыкальной выразительности, то есть абсолютной формой, в которой музыка как таковая — освобожденная ото всех гетерогенных элементов — проявляет свое самое глубинное значение, самую свою сущность». Именно в симфонии, «наиболее величественном цветке» музыки, утверждает Венд, «художественным образом» обнаруживает себя «абсолютная автономия тона», и лишь в ней «уникальная сущность музыки» наиболее очевидна[116]. Далее в том же эссе Венд указывает на арабески и калейдоскоп как на наиболее подходящие для описания симфонии Берлиоза «Ромео и Джульетта» образы[117].

Русский критик Александр Улыбышев (1794–1858), писавший на французском, определял «чистую музыку» (*la musique pure*) как высочайшую категорию искусства за десять лет до появления «О музыкально-прекрасном». Чистая музыка следует своим внутренним законам и не подчиняется никаким условиям кроме своих собственных. «Прикладная музыка» (*musique appliquée*), напротив, подчинена не-музыкальным элементам, таким

114. August Kahlert, "Ueber die Bedeutung des Romantischen," *Cäcilia* 16 (1834): 244: "Bei der Musik ist es nun aber die Form, die die Stelle des Stoffes vertritt." В данном случае *Stoff* — это предмет картины, о которой Калерт говорит в предыдущем абзаце.

115. Schilling, *Geschichte der heutigen oder modernen Musik*, 16: "die höchste Aufgabe der Form <...> Identität mit dem Inhalte."

116. Julius Wend, "Berlioz und die moderne Symphonie: Ein Beitrag zu einer Philosopie der Musik," *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 6 (1846): 157: "die reine Instrumentalmusik als das eigentliche Centrum der musikalischen Ausdrucksweise, also die absolute Form, in der die Tonkunst als solche—abgelöst von jedem heterogenen Elemente—ihrer innersten Bedeutung, ihrem eigensten Wesen nachzur Existenz gelangt. <...> [S]o sehen wir <...> in der reinen Instrumentalmusik und ihrer herrlichsten Blüte 'der Symphonie' das absolute Selbstgenügen des Tones <...> kunstvoll zur Wirklichkeit herausgestaltet. In der Symphonie erst hat sich die tönende Kunst <...> zu ihrer höchsten idealen Bedeutung, zur absoluten Selbstständigkeit, zur Würde und dem Selbstgenügen des Ideals entfaltet. <...> Wir behaupten hier <...> daß das eigenthümliche Wesen der Musik als solcher, dem formellen Ausdrucke nach, in der Symphonie am reinsten ausgesprochen, und am unvermischtesten durchgeführt erscheine."

117. Wend, "Berlioz und die moderne Symphonie," 169.

как текст или сюжет, разыгрываемый на сцене. В своей трехтомной биографии Моцарта (1843) Улыбышев отмечает, что в чистой музыке:

> всякая музыкальная идея прежде всего выражает свое собственное значение, то есть значение чисто музыкальное <...> Музыка не подчиняется указаниям какого-либо сходного или несходного чувства, или же программе, или же каким-либо последующим соображениям; она развивается и находит свой порядок исключительно в соответствии со своими собственными правилами и подобающей логикой, в сообразности с абсолютным чувством музыкальных идей, таких как мелодия и гармония. И именно это мы называем чистой музыкой[118].

Приведем последний пример конвенциональности воззрений Ганслика. Эссе Отто Гумпрехта «Дух и музыка» («Geist und Musik»), опубликованное в *Deutsches Museum* в 1852 году, предвосхищает «О музыкально-прекрасном» практически по всем пунктам: музыка — совершенно отличное от всего искусство, и ее нельзя судить по стандартам других искусств; музыкальная форма и содержание неразделимы; в природе не существует музыки; основным принципом музыки является движение (*Bewegung*); инструментальная музыка обладает содержанием (*Inhalt*), насыщенным духом (*Geist*)[119]. Теперь уже несложно понять загадочный комментарий, появляющийся в конце статьи «Эстетика» в «Новом всеобщем словаре музыки» (*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst,* 1855) Юлиуса Шладебаха, о том, что трактат Ганслика «не так уж нов, как кто-либо может подумать»[120]. Даже Гвидо Адлер, многолетний помощник Ганслика и его преемник в Вен-

118. Alexandre Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart*, 3 vols. (Moscow: Auguste Semen, 1843), 2:161: "Toute idée musicale présente, avant tout, une signification fondée en elle-même, c'est-à-dire une signification purement musicale, sans quoi l'idée n'en serait pas une. <...> Or, quand le compositeur a adopté quelques unes de celles-là pour base de son travail, la musique ne se règle plus sur les indications d'un sens relatif et détourné, d'un programme ou d'une arrière-pensée quelconques; elle marche et s'arrange uniquement d'après les convenances et la logique qui lui sont propres, d'après le sens absolu que les idées musicales ont comme mélodie et comme harmonie. Et c'est ce que nous appelons de la musique pure." Позже книга вышла на немецком под заголовком *Mozart's Leben* (Stuttgart: Becher, 1847).

119. Otto Gumprecht, "Geist und Musik," *Deutsches Museum: Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches* Leben 2 (1852): 597–609, 801–14. Вагнер весьма неодобрительно упоминает эссе Гумпрехта в письме к Теодору Улигу, датированном 15 июля 1852 года. См. его: *Sämtliche Briefe*, ed. Gertrud Strobel and Werner Wolf (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1967–), 4:409.

120. Julius Schladebach, ed., *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, 3 vols. (Dresden: Robert Schaefer, 1855–61), 1:83: "keineswegs vollständig neu ist, wie man zu glauben versucht sein könnte." Предисловие к изданию Шладебаха датировано апрелем 1855 года; после нескольких выпусков (где в числе проче-

ском университете, отмечал, что, хотя его предшественник был самым известным поборником теории «движущихся звуковых сочетаний», он был не первым, кто предложил эту теорию[121].

## Ганслик-радикал

Хотя часть утверждений Ганслика была не настолько нова, насколько он пытался это представить, другие его аргументы были куда более радикальными, чем он был готов признать. Одним из самых серьезных препятствий на пути к пониманию исторического контекста «О музыкально-прекрасном» является тот факт, что труд Ганслика с самого начала воспринимался как консервативное в основе своей сочинение, задачей которого является защита эстетики прежних времен от тлетворного влияния «музыки будущего».

Общественное мнение часто классифицирует людей на основании воззрений тех, кто им противостоит, а в середине XIX века даже самый поверхностный любитель музыки хорошо знал, что оппонентами Ганслика являются Вагнер и Лист, провозвестники музыкального будущего; от этого понимания до соображения о том, что Ганслик, следовательно, должен быть адвокатом музыки прошлого, один шаг — тем более что он этим адвокатом и был. Он превозносил сочинения Гайдна, Моцарта и Бетховена, а из современных композиторов особенно выделял Брамса (ил. 7), который в то время воспринимался — справедливо или нет — как музыкальный консерватор на том основании, что работал в традиционных жанрах, таких как симфония и струнный квартет, и по большей части избегал сочинять программные произведения — или же как минимум не признавал открыто, что его музыка вдохновлена какими-либо программами[122].

Помимо прочего, Вагнер был не просто музыкальным радикалом — он был Радикалом своего времени. С помощью хроматизмов и кажущейся «бесформенности» своих произведений он столь же агрессивно терзал уши слушателя середины XIX века, сколь агрессивно нападал и на политический порядок во время революции 1849 года (ил. 6). Вагнер во многом по-

---

го содержалась и статья об эстетике) он передал редакторские полномочия Эдуарду Бернсдорфу.

121. Guido Adler, *Der Stil in der Musik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911), 16.

122. О Брамсе и Ганслике см.: Constantin Floros, “Das Brahms-Bild von Eduard Hanslick,” in Floros, *Johannes Brahms: “Frei aber einsam”: Ein Leben für eine poetische Musik* (Zurich and Hamburg: Arche, 1997), 225–38.

*Иллюстрация 6.* Вагнер атакует слух

Карикатура 1869 года работы французского художника Андре Жилля, иллюстрирующая представление о Вагнере как о революционере, а о его музыке — как о жестоком насилии над установленными правилами.

Источник: *L'Eclipse* 2 (18 April 1869).

способствовал тому, что Ганслик стал восприниматься не просто как консерватор, но как махровый реакционер, выведя его в своих «Нюрнбергских мейстерзингерах» под видом Бекмессера, педантичного и одержимого правилами судьи на песенном состязании. В ранних вариантах либретто этот персонаж прямо назван «Файт Ганслих» («Veit Hanslich»)[123].

Ганслик, в свою очередь, был, судя по всему, доволен своей ролью главного консерватора Вены: он не пытался избавиться от этого образа и даже отчасти способствовал его популярности. Он был во всех смыслах представителем истеблишмента всю свою сознательную жизнь, поначалу как бюрократ, а затем как университетский профессор. «О музыкально-прекрасном»

123. См.: Thomas S. Grey, "Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and *Die Meistersinger*," in *Wagner's "Meistersinger": Performance, History, Representation*, ed. Nicholas Vazsonyi (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2003), 165–89.

*Иллюстрация 7.* Эдуард Ганслик

Ганслик молится у алтаря Брамса, который в буквальном смысле стоит на пьедестале. Архаичное одеяние критика иллюстрирует распространенное восприятие его как человека консервативных музыкальных вкусов, а также, возможно, является намеком на вагнеровскую слегка завуалированную карикатуру на Ганслика в виде Бекмессера, персонажа «Нюрнбергских мейстерзингеров».

Источник: [T. Z., "Karikaturen-Winkel: Dr. Eduard Hanslick," *Figaro: Humoristisches Wochenblatt*, 15 March 1890.].

заслужил императорское одобрение: Франц Иосиф вручил за него Ганслику Золотую медаль искусств и литературы в 1858 году[124].

На эстетическом поле, однако, роли Вагнера и Ганслика не были так уж очевидно распределены. По природе своей радикал — это тот, кто принадлежит к меньшинству. Согласно данному критерию Вагнера едва ли можно назвать таковым. Его поддерживало большое число коллег-композиторов и музыкальных критиков, среди которых были Ференц (Франц) Лист

124. *Neue Berliner Musik-Zeitung* 12 (3 February 1858): 47: "Se. Majestät der Kaiser hat dem Privatdocenten Dr. Hanslick für sein Werk 'Aesthetik der Tonkunst' die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaften verliehen."

и Франц Брендель. К концу 1840-х годов *Neue Zeitschrift* стала неофициальным рупором тех, кого тогда называли «музыкальными левыми», — то есть композиторов и критиков, на чьи воззрения оказали влияние работы Фейербаха и так называемых младогегельянцев. Вагнер воспринимался как *enfant terrible*, однако обладал столь мощной поддержкой современной ему прессы, что вряд ли мог считаться подлинным радикалом. Кроме того, его представление о музыке и искусстве в целом как об инструментах социальных перемен было, как уже отмечалось выше, не слишком новым.

В то же время ни один композитор, критик или же видный исполнитель не встал на защиту Ганслика. Брамс, в частности, отказался высказаться публично о его трактате, даже несмотря на то, что он и Ганслик со временем стали близкими знакомыми. Он неодобрительно писал Кларе Шуман в 1856 году (до того, как познакомился с Гансликом), что хотел прочесть трактат, однако «отложил его», проглядев, потому что отметил в нем «слишком много глупостей»[125]. Он высказался несколько более благожелательно (и определенно более осмотрительно) в письме самому Ганслику, написанном летом 1863 года, где он благодарил автора за присланную в подарок неподписанную копию трактата[126].

Наиболее радикальными элементами «О музыкально-прекрасном» являются не его выводы, а посылки и метод. Первое, что делает в этом смысле Ганслик, — изолирует музыкально-прекрасное от всех прочих видов красоты. Авторы, пишущие об эстетике, всегда признавали, что всякое искусство оперирует отличным от других видов искусства образом в соответствии со своим материалом, возможностями и ограничениями, однако все они неизбежно исходили в суждениях из общей теоретической рамки, заданной представлением о красоте в целом. Музыка всегда создавала при таком подходе проблему: ее непредметная природа сопротивлялась всякого рода объяснениям (см. с. 105–117). Как отмечал в своей «Эстетике» [*Aesthetik*, 1845] Теодор Мундт, «непостижимая музыкальная

125. Брамс Кларе Шуман, письмо от 15 января 1856 года, в: *Clara Schumann und Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896*, ed. Berthold Litzmann, 2 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927), 1:168: “Sein Buch ‘Vom Musikalisch-Schönen’ <...> wollte ich lesen, fand aber gleich beim Durchsehen so viel Dummes, daß ich’s ließ.” Брамс использует тут игру слов, употребляя ließ, омофонную форму как глагола *lassen* (отложить), так и глагола *lesen* (читать).

126. Текст письма был впервые опубликован в: *Neue freie Presse* — венской газете, в которой Ганслик был ведущим музыкальным критиком, — в июле 1897 года спустя несколько месяцев после смерти Брамса.

красота» представляет собой препятствие для тех философов, которые хотели бы рационализовать искусство до мельчайших деталей. Живопись и скульптура рождают материальные объекты, тогда как «неуловимый мир звуков», возникающий в воздухе и растворяющийся в нем же, подобен «рою опьяненных пчел, налетающему и распадающемуся», не оставляя материала для философов искусства[127]. Мундт и другие тем не менее упорно пытались отыскать общие основания музыкальной красоты и красоты в целом.

Ганслик этого делать не стал. Он обращается с музыкальной красотой как с уникальным качеством и ни разу не поднимает вопрос о том, что конституирует красоту в целом. Никто прежде не исповедовал столь избирательный — или же, как говорили его недоброжелатели, ограниченный, — подход к музыке. Его целенаправленная фиксация на музыкальной красоте сама по себе часть более общей стратегии, нацеленной на то, чтобы создать «объективную» музыкальную эстетику, сосредоточившись исключительно на предмете своего внимания, музыкальном сочинении. Все, что можно сказать о конкретном музыкальном произведении, утверждал Ганслик, должно быть услышано в нем самом и не может зависеть от понятий, теорий или каких-либо внешних по отношению к музыке философских систем, — включая, по-видимому, и представление о прекрасном.

Вторым радикальным элементом трактата Ганслика является не формалистическая теория — сходные теории были выдвинуты задолго до его появления, — а эссенциалистский подход. Как образ мысли эссенциализм предполагает приоритет автономии над взаимодействием, статики над переменами. Ганслик обращается с музыкой как с объектом, а не как с практикой, и основной задачей «О музыкально-прекрасном» является определение того, что есть музыка, а не как она работает. Ганслик решает эту задачу, сосредоточиваясь на изначально присущих музыке качествах и не принимая к рассмотрению все те разнообразные способы, которыми ее может исполнить музыкант, воспринять слушатель, или же то, каким образом она может быть использована в социальном контексте.

В силу своей фундаментально внеисторичной природы эссенциализм позволяет Ганслику выделить музыкальную красоту как вневременное качество, присущее всей музыке; для него

127. Mundt, *Aesthetik* (1845), 355: “eine in der Luft entstehende und mit dem Schall verschwebende Welt von Tönen, die gleich trunkenen Bienenschwärmen aufflattern und wieder auseinanderstieben, scheint der philosophirenden Betrachtung der Kunst auch gar keinen Anknüpfungspunkt zu bieten.”

способность музыки преодолевать ограничения места и времени указывает на наличие такого рода красоты. Именно на этом основании Ганслик занял позицию человека, стоящего выше полемических раздоров своего времени. Музыкально-прекрасное, утверждал он, есть качество, приложимое к любой музыке, оно не ограничивается «классическим» и не подразумевает предпочтения «классического» «романтическому». Напротив, оно

> обязательно в том и в другом направлении, царит над Бахом, так же как и над Бетховеном, над Моцартом, как и над Шуманом. Наш тезис, таким образом, не заключает в себе никакого намека на ту или другую *партию*. И вообще все настоящее исследование нигде не говорит о том, что «должно» быть, а только о том, что *есть*; из него нельзя вывести никакого определенного музыкального идеала, якобы исчерпывающего собою истинно-прекрасное; оно только старается указать, что именно составляет одинаково прекрасное во всяких, даже самых противоположных школах[128].

Сделанное здесь утверждение «внепартийности», как уже отмечалось выше, было лицемерным, что Ганслик вскоре в предисловии ко второму изданию и признал. Его эссенциалистский, внеисторический подход к искусству был ровно той позицией, которую резко критиковал Вагнер, отвергая саму идею «абсолютного искусства» как нечто, что «может быть, например, написано две тысячи лет назад для афинской демократии и ставиться на сцене теперь, при прусском дворе в Потсдаме. В представлении наших эстетиков подобное произведение сохраняет навсегда одну и ту же ценность, остается неизменным по своей сущности, независимым от времени и места»[129]. Ганслик хотел подняться над партийными спорами — или же по крайней мере создать впечатление того, что он над ними поднялся, — изъяв музыку из исторического контекста. Он понимал, что не в состоянии противостоять «музыке будущего», а потому решил подорвать основания самого предположения о том, что может существовать какая-либо «музыка будущего». Прекрасное — согласно Ганслику, наиболее базовый элемент му-

128. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 89. *VMS*, 1:91–92: “Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht *Bach* so gut als *Beethoven, Mozart* so gut als *Schumann*. <...> Unsere Thesis also enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme. Der ganze Verlauf der gegenwärtigen Untersuchung spricht überhaupt kein *Sollen* aus, sondern betrachtet nur ein *Sein*; kein *bestimmtes* musikalisches Ideal läßt sich daraus als das wahrhaft Schöne deduciren, sondern blos nachweisen, was in jeder auch in den entgegengesetztesten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist.” Курсив оригинала.

129. Вагнер Р. Обращение к друзьям.

зыки — было качеством, безотносительным к любому социальному контексту музыкального произведения. Ганслик не отрицал того, что музыкальное сочинение может так или иначе отображать свой исторический контекст и даже превозносил значение такого рода связей, однако же четко разграничивал исторический контекст и эстетическую ценность. В операх Спонтини, утверждал он, можно увидеть «выражение французской империи», а в операх Россини «политическую реставрацию», тем не менее подобные утверждения не имеют ничего общего с вопросом наличия или отсутствия музыкально-прекрасного в данных сочинениях. Он признает, что нет искусства, потребляющего так много форм, и потребляющего их так скоро, как музыка, и что композитора постоянно влечет изобретать все новые и новые черты, а потому о многих произведениях можно справедливо сказать, что они *некогда были* прекрасны[130]. Однако в этом случае речь идет о преходящих вопросах музыкального стиля, которые затемняют более глубинную проблематику непреходящей красоты.

Подобная отстраненная, «объективная» позиция во времена Ганслика нашла своих благодарных почитателей, а его эссенциалистский подход действительно создал видимость позиции «над схваткой» тогда, когда постоянные «партийные» склоки были в порядке вещей. Ганслик не становился на сторону того или иного музыкального стиля или типа музыки, как он это раз за разом подчеркивает (пусть и неискренне); напротив, он намеревался постулировать подлинную природу музыкально-прекрасного на вневременных и чисто музыкальных основаниях. Это намерение формирует порочный круг, так как вырабатывает герметичную систему определений, на что Ганслику указал ряд критиков. Так, Эдуард Крюгер называл аргументы Ганслика тавтологичными: если музыка — это только музыка, то мы ничего не можем о ней сказать. «Предмет», утверждал Крюгер, «не просто „это“; он так же еще и „что-то“»[131].

Эссенциализм Ганслика, кроме того, был внеисторичен лишь внешне, несмотря на все попытки его утверждать обратное («...царит над Бахом, также как и над Бетховеном, над Моцартом, как и над Шуманом»); инструментальный, не-программный тип музыки, который он восхвалял как чистейшую — и, следовательно, для него высочайшую — ее форму, на деле ассоциировался с относительно небольшим промежут-

130. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 90, 83.

131. Eduard Krüger, *System der Tonkunst* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866), 63: “Das Ding ist aber nicht bloß Es, es ist auch Etwas.”

ком истории музыки. Ганслик мало интересовался музыкой добаховского периода и в поздние годы жизни однажды публично признался, что, по его мнению, лучше пусть «горит огнем» вся музыка Шютца, Палестрины и даже концерты и сонаты Баха, чем погибнет «Немецкий реквием» Брамса (за него должен был пострадать Шютц), сочинения Мендельсона (им в жертву приносился Палестрина) или же квартеты Шумана и Брамса (за которые надо было отдать Баха). Он выказывал почтение ранним композиторам за их технику и историческое значение, однако признавался, что их музыка не трогает его так, как сочинения более поздних творцов, ибо опусы ранних музыкантов отражают «круг идей», который давно «раскололся». Их музыка не была «нашей плотью от плоти и кровью от крови», как он выразился по этому поводу в диалоге со своим другом Теодором Бильротом[132]. Эти поздние и частные признания обнажают его предрассудки, следы которых можно увидеть уже на страницах «О музыкально-прекрасном».

Тенденциозность подхода Ганслика особенно хорошо заметна в одном из фрагментов трактата, где тот совершенно забывает о своей внеисторической позиции затем, чтобы напасть на Девятую симфонию Бетховена — опус, который Вагнер превозносил как веху в истории музыки. Ганслик признает, что Девятая является водоразделом между «течениями противоположных убеждений». Он восхваляет первые три части симфонии за их красоту. Однако поскольку в финале к инструментам добавляются голоса, что нарушает границы жанра, Ганслик находит его музыку «некрасивою» (*unschön*) — а потому не имеющей отношения к дебатам о том, что конституирует музыкально-прекрасное[133]. Даже в рамках своего излюбленного исторического периода Ганслик весьма выборочно ссылается на композиторов и их сочинения. Если бы кто-либо сведения о музыке черпал исключительно из «О музыкально-прекрасном», то он мог бы и не узнать, что программная музыка существовала до XIX столетия или же что изображение Гайдном хаоса в «Сотворении мира» с помощью одних лишь инструментов вызывало у современников всеобщее восхищение. Ганслик упоминает Пасторальную симфонию Бетховена лишь один раз, вскользь, с тем, чтобы выказать неудовольствие птичьим пением в конце второй части, включенным в музыку лишь ради поэтического значения, а не красоты;

132. Hanslick, *Aus meinem Leben*, 2:304, 305: “einem längst zersprungenen Ideenkreise”; “Sie sind nicht Fleisch von unserem Fleisch, nicht Blut von unserem Blut.”

133. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 99. *VMS*, 1:100.

Ганслик утверждает, что его вовсе нельзя считать музыкой в строгом смысле[134].

В конечном итоге и Вагнер, и Ганслик придерживались одного и того же общего нарратива музыкальной истории, просто с противоположными целями. Вагнеру нужно был прошлое «чистой музыки», от которого она поднимается до нынешних высот благодаря соединению ее с другими видами искусства. Ганслику нужна была ушедшая эпоха чистой музыкальной формы, от которой он мог бы отсчитывать процесс распада музыки, обусловленный ее соединением с другими видами искусства. С учетом политической подоплеки их спора неудивительно, что и тот и другой в итоге написали свои собственные версии музыкальной истории, обслуживающие их идеологические интересы. Удивительнее, скорее, то, насколько эти их версии повторяют друг друга и сколь заметное влияние их убеждения продолжают оказывать на последующие варианты музыкальной истории. Ретроспективное распространение формалистического принципа на более ранние времена — будь то пустой формализм, описанный Вагнером, или же духовный формализм, сочиненный Гансликом, — давало в руки обоим идеологическим лагерям удобный инструмент, с помощью которого их участники могли характеризовать музыкальную эпоху от Баха и Генделя до Гайдна и Моцарта в чисто музыкальных терминах, не связанных с какими-либо культурными или же политическими контекстами. Сходный нарратив можно отыскать и в двух влиятельных трудах по истории музыки второй половины XIX века, написанных представителями враждующих на философско-эстетическом поле битвы лагерей: «Истории музыки в Италии, Германии и Франции» (*Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*) Франца Бренделя, выдержавшей восемь изданий с 1852 по 1903 год, и «Очерке истории музыки» (*Geschichte der Musik im Umriß*) Генриха Адольфа Кестлина, шесть изданий которого увидели свет с 1875 по 1910 годы.

Работы Бренделя и Кестлина поразительно сходны в методологии и выводах. История музыки — это история великих композиторов, а Бетховен — ключевая фигура, разделяющая старое и новое. Однако даже историческая школа «великих людей» нуждается в каком-либо контексте, в особенности если один композитор оказывается непохожим на всех прочих. В этом смысле фигура Моцарта оказывается наиболее проблематичной. Как и чем нам объяснить его бесспорные достижения, сделанные менее чем за поколение до Бетховена?

134. Там же. С. 166. *VMS*, 1:158.

Согласно Бренделю, Моцарт есть «воплощение классического», то есть «воплощение прекрасного, как идеального, так и реального, как интеллектуального, так и чувственного, переплетенных в нем до неразличимости». Моцарт и Гете «художники в более узком смысле. Их основным законом является необходимость удовлетворять требованиям искусства; для обоих искусство — это обособленная область; обоих интересует содержание постольку, поскольку оно способствует артистическому самовыражению»[135]. Достижением Бетховена было «обращение к духу в противоположность чувственным тенденциям Моцарта». Бетховен — «композитор нового духа, порожденного [Французской] революцией», певец «новых идей свободы, равенства и освобождения народов, классов и личности»[136]. В Девятой симфонии «выражает себя Бетховен-демократ». Отличие музыки Бетховена от сочинений его предшественников в «ее стремлении к наиболее точному выражению, в силу чего чистая музыка, не связанная со словом, становится способна к отражению самых тонких переживаний души»[137]. Благодаря Бетховену мы, наконец, приходим к «торжеству поэтического образа, который триумфально возносится над простым техническим совершенством, так, что музыка все более и более покидает свою собственную сферу, свой круг и стремится к своей сестре в искусстве [т. е. к поэзии] и к ее сущности». Далее Брендель характеризует музыку Бетховена как «торжество идеала, в отличие от музыки Моцарта, которая склоняется к чувственности и внешней форме»[138]. Нет ни-

135. Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Leipzig: B. Hinze, 1852), 502: "Mozart der Repräsentant des Schönen, in dem sich Ideales und Reales, Geistiges und Sinnliches auf das Innigste durchdringen, so dass beide Seiten sich decken." Ibid., 355: "Mozart und Göthe sind Künstler im engeren Sinne. Beiden ist erstes Gesetz, den Forderungen der Kunst Genüge zu leisten, Beiden ist die Kunst ein abgeschlossenes Gebiet, Beide interessirt ein Inhalt vorzugsweise insoweit, als er sich zu künstlerischer Darstellung eignet." О гегельянских основаниях труда Бренделя см.: Golan Gur, "Music and 'Weltanschauung': Franz Brendel and the Claims of Universal History," *M&L* 93 (2012): 350–73.

136. Brendel, *Geschichte der Musik* (1852), 502: "Beethoven's That war <...> die Rückwendung zum Geist—der zugleich sinnlichen Richtung Mozart's gegenüber." Ibid., 355: "Beethoven ist der Komponist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emancipation der Völker, Stände und Individuen."

137. Brendel, *Geschichte der Musik* (1852), 367: "Es ist der Demokrat Beethoven, der sich überall ausspricht." Ibid., 338: "das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine mit dem Worte nicht verbundene Tonkunst für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände befähigt wurde."

138. Brendel, *Geschichte der Musik* (1852), 502: "endlich die Herrschaft einer poetischen Idee, welche sich über die blos technisiche Arbeit siegreich erhebt, so dass die Tonkunst mehr und mehr aus der ihr eigenthümlichen Sphäre, aus aus ihrem

чего удивительного в том, что кульминацией истории музыки по Бренделю является творчество Вагнера, единственного, кто следует путем, проложенным Бетховеном.

Генрих Адольф Кестлин (1846–1907), профессор эстетики в Тюбингене, рисует примечательно сходную картину музыкальной истории, однако приходит к совсем иным выводам. Он начинает свой труд с рассуждения, которое можно счесть синопсисом основных идей «О музыкально-прекрасном»:

> Музыка — это изображение красоты звуками. Содержание и объект музыки, таким образом, — в первую очередь музыкально-прекрасное. Сущность ее нельзя объяснить и определить более; она открывается человеческому духу [*Geist*] как красота, проникающая в средоточие души посредством звучащих форм, воспринятых чувством слуха[139].

Однако лишь изложив всю историю музыки, от древних греков до середины XVIII столетия, Кестлин, наконец, добирается до стиля, который он называет свободным, прекрасным — *der freie schöne Styl* — и связывает с временным промежутком между 1750 и 1817 годами[140]. Это первый случай в книге Кестлина, когда термин «прекрасная» применяется в адрес какой-либо эпохи: до этого момента он использует понятия «строгий» стиль, «декламационный» стиль, «протестантский» или же «светский» стиль. И внезапно, в период между 1750 и 1817 годами, мы попадаем в эру, характеризующуюся как «свободная» и «прекрасная»:

> Инструментальная музыка, любимое дитя времени, почитавшего превыше всего субъективность, была по природе своей той самой музыкальной формой, в которой чистая субъективность достигла своего полнейшего раскрытия. В беспримесной нематериальной сущности инструментальной музыки, постигаемой лишь внутренним взором, то время [1750–1817] обнаруживает <…> таинственное откровение внутреннего мира человека, его внутреннюю сущ-

---

eigenen Kreis heraustritt, und der Schwesterkunst und ihrem Wesen zustrebt." Ibid., 509: "dieses Uebergewicht des Idealen im Gegensatz zu dem Auslaufen der Mozart'schen Richtung in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit, die poetische Richtung, das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks." Брендель повторяет это суждение на с. 515 своего труда.

139. Heinrich Adolf Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß* (Tübingen: H. Laupp, 1875), 1: "Die Tonkunst ist die Darstellung des Schönen in Tönen. Inhalt und Gegenstand der Tonkunst ist also zunächst das Musikalisch-Schöne. Dieses kann in seinem Wesen nicht weiter erklärt oder definirt werden; es gibt sich dem menschlichen Geiste als das Schöne unmittelbar kund, indem es in der tönenden Form, durch das Gehör vermittelt, in das Centrum des Geistes eindringt."

140. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß*, 190.

> ность — недосягаемую ни для каких рациональных наблюдений и не выражаемую никакими понятиями — которая в то же время едина с сокрытой сущностью мира. Звучащие формы, насыщенные красотой, — суть прекраснейшие подобия той «музыки души», которая находит отклик во всем сущем, проникая таинственным потоком сквозь формы и явления мира <...> Рассмотренная подобным образом, инструментальная музыка в самом деле проявляет себя как музыка, способная быть «музыкой в музыке», а потому справедливо предположить, что те мастера, которые именуются просто «музыкальными классицистами», выразили «музыкально-прекрасное» именно в классических формах инструментальной музыки: Гайдн, Моцарт, Бетховен. Ибо именно в инструментальной музыке композиторы имеют дело с музыкой и ничем иным, кроме музыки[141].

С «точки зрения чистой музыки» даже лучшая музыка послебетховеновского периода представляет собой всего лишь «позднее цветение классического величия»[142]. В период после 1817 года, утверждает Кестлин, между жизнью и искусством устанавливается более тесная связь: силы, преобразовывающие общественную жизнь, начинают проявлять себя и в музыкальных произведениях. За это приходится платить: требования других видов искусства, прежде всего поэзии и драмы, скомпрометировали автономность музыки. Содержание стало предпочитаться форме[143].

По мнению большинства других авторов, однако, музыкальную историю не следовало рассматривать с «точки зрения чистой музыки». Она была культурным полем битвы, и наследие Бетховена было точкой пересечения интересов в этом конфлик-

---

141. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß*, 193–94: "Das Schooßkind einer Zeit, welche einseitig dem Subjectivismus huldigte, war naturgemäß die Instrumentalmusik als diejenige Form der Musik, in welcher die reine Subjectivität zur reichsten und vollsten Entfaltung kommt. In dem rein unsinnlichen, nur der inneren Anschauung zugänglichen Wesen der Instrumentalmusik erkennt die Zeit <...> die geheimnißvolle Offenbarung des innersten Menschen, seines innersten, keiner Verstandesbetrachtung zugänglichen und von keinem Begriff zu erreichenden Wesens, das zugleich identisch ist mit dem verborgenen Wesen der Welt. Die schönheitgesättigten Tonformen sind das feinste Gegenbild der alles Sein durchklingenden 'Musik' der 'Seele,' die alle Formen und Gestaltungen der Welt geheimnißvoll durchströmt. <...> So gefaßt erscheint allerdings die Instrumentalmusik als die Musik auf der Potenz, als die 'Musik in der Musik,' und es hat die Meinung nicht Unrecht, welche diejenigen Meister die 'Classiker der Musik' schlechtweg nennt, welche auf dem Gebiet der Instrumentalmusik das 'Musikalisch-Schöne' in classischen Formen zum Ausdruck gebracht haben: Haydn, Mozart, Beethoven. Denn hier in der Instrumentalmusik ist es dem Komponisten um Musik und um nichts als Musik zu thun."
142. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß*, 268: "Nachblüte der classisichen Herrlichkeit."
143. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß*, 267–71, 277–78. Кестлину почти нечего сказать о музыке Бетховена после 1817 года.

те. Еще в 1834 году Шуман описал музыкальные фракции своего дня в политических терминах: либералы, умеренные и легитимисты. «По правую руку восседают старейшины, контрапунктисты, антиквары и фольклористы, антихроматицисты. По левую — юноши, фригийские колпаки, презирающие форму, гениально-дерзкие, среди которых бетховенисты образуют отдельную фракцию. Золотая середина (*Juste-Milieu*) колеблется между юношами и стариками»[144]. Десять лет спустя критик Герман Хиршбах отмечал, что консерваторы верят в «своих Гайдна, Моцарта и немного в Бетховена», тогда как прогрессисты «ожидают от будущего решения задач, поставленных музыкой»[145]. Вагнерианец Теодор Улиг в 1851 году объявил, что последние четыре симфонии Бетховена выражают «социалистические принципы» и что в Девятой симфонии в особенности композитор «обнаруживает свое социалистическое сознание»[146]. Улыбышев, с другой стороны, в своей биографии Бетховена, вышедшей в 1857 году, сожалеет о «странной и катастрофической судьбе» композитора, который с легкой руки комментаторов превратился в «предтечу новой эры гуманизма, апостола демократического социализма и атеизма», чьи сочинения вдохновили «немецких революционеров и бунтовщиков 1848 года»[147].

В подобной наэлектризованной атмосфере трактат Ганслика читается как попытка отрицания исторических сил через их полное игнорирование. Его эссенциализм — его одержимость идеей чистоты — лишь часть его более масштабного намерения предотвратить то, что литературный критик Стэн-

---

144. Шуман, рецензия без заголовка на две увертюры Каливоды, *NZfM* 1 (5 May 1834): 38: "Wie die politische [Gegenwart] kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Legitime oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunctler, die Alter- und Volksthümler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt." Более развернутый комментарий к этому пассажу см. в: Bonds, *Music as Thought*, 104.

145. Herrmann Hirschbach, "Musikzustände der Gegenwart," *Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst* 1 (1844): 251: "Conservative und Progressive [stehen sich] feindlich einander gegenüber. Die Einen glauben an ihren Haydn, Mozart und etwas Beethoven. <...> Die Progressiven dagegen <...> erwarten erst von der Zukunft die Lösung der Aufgabe, welche der Musik gestellt ist."

146. Uhlig, "Instrumentalmusik," 49, 51: "sozialistische Grundsätze"; "sozialistisches Bewußtsein."

147. Alexandre Oulibicheff, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Leipzig: F. A. Brockhaus; Paris: Jules Gavelot, 1857), 316: "transformer en un précurseur d'une nouvelle ère de l'humanité, en apôtre du socialisme démocratique et de l'athéisme, en une idole symbolique, figurant les rêves les plus insensés et les plus criminelles tentatives des révolutionnaires et émeutiers allemands de 1848. Quelle étrange et fatale destinée, je le répète."

ли Фиш в другом контексте называл «вторжением в крепость сущности случайного, протеичного, непредсказуемого»[148]. Привлекательность сущности заключается в ее неизменности. Отрицая какую бы то ни было связь музыки с другими искусствами и обращаясь с нею исключительно как с объектом, а не как с практикой, Ганслик радикально изменил порядок дискуссии о ее сущности. В конечном итоге, однако, — то есть в буквальном смысле в конце трактата, — ему пришлось иметь дело с импликациями такого рода концептуальной изоляции.

## Ганслик сомневающийся

В конце трактата уверенность в своей правоте оставляет Ганслика. Его решение удалить финальный абзац первого издания является следствием осознания им проблематичности основного посыла всей книги: что музыкально-прекрасное может быть определено исключительно через музыкальные понятия. Оригинальный финал и факт его изъятия выдают его глубочайшие сомнения относительно собственного аргумента.

Готовя к печати второе издание 1858 года, Ганслик удаляет почти весь абзац кроме первого его предложения, а в третьем издании 1856 года вычеркивает и оставшееся. К третьему изданию, таким образом, финальный фрагмент оригинала исчезает полностью: то, что было предпоследним абзацем, превращается в заключение. Три этих финала, которые завершают последнюю главу трактата, повествующую об отношениях формы и содержания, выглядят следующим образом[149]:

| *1-е издание (1854)* | *2-е издание (1858)* | *3-е издание (1856)* |
|---|---|---|
| Итак, отвечая на упреки в бессодержательности, мы ответим, что музыка имеет содержание, но только содержание музыкальное, искру божественного огня, никак не меньшую, чем всякое другое искусство. Но только неумолимым отрицанием всякого другого «содержания» в музыке мы отстоим ее достоинство. | Итак, отвечая на упреки в бессодержательности, мы ответим, что музыка имеет содержание, но только содержание музыкальное, искру божественного огня, никак не меньшую, чем всякое другое искусство. Но только неумолимым отрицанием всякого другого «содержания» в музыке мы отстоим ее достоинство. | Итак, отвечая на упреки в бессодержательности, мы ответим, что музыка имеет содержание, но только содержание музыкальное, искру божественного огня, никак не меньшую, чем всякое другое искусство. Но только неумолимым отрицанием всякого другого «содержания» в музыке мы отстоим ее достоинство. |

148. Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (Durham, NC: Duke University Press, 1989), 483.

149. Первый из двух абзацев дается в переводе Лароша, второй — в моем, так как в переводе Лароша, сделанном по шестому изданию, он, разумеется, отсутствует. — *Прим. пер.*

Ибо не придаст ей достоинства неопределенное чувство, к которому неизбежно сведется такое содержание; нам же дороги в ней определенные прекрасные образы, как свободное творчество человеческого духа из материала, способного к одухотворению.

Более того, в душе слушателя это духовное содержание объединяет музыкально-прекрасное с прочими великими и прекрасными идеями. Музыка воздействует на слушателя не только лишь в силу присущей ей красоты, но также и по причине того, что является звучащим подобием величественных движений вселенной. В силу глубочайшей и тайной связи с природой значение тонов возвышается над самими тонами, позволяя нам ощутить бесконечность в работе человеческого таланта. Поскольку элементы музыки — звук, тон, ритм, громкость, мягкость — находятся во всей вселенной, слушатель способен отыскать в музыке целую вселенную[150].

Ибо не придаст ей достоинства неопределенное чувство, к которому неизбежно сведется такое содержание; нам же дороги в ней определенные прекрасные образы, как свободное творчество человеческого духа из материала, способного к одухотворению.

Более того, в душе слушателя это духовное содержание объединяет музыкально прекрасное с прочими великими и прекрасными идеями.

Ибо не придаст ей достоинства неопределенное чувство, к которому неизбежно сведется такое содержание; нам же дороги в ней определенные прекрасные образы, как свободное творчество человеческого духа из материала, способного к одухотворению[151, 152].

150. *VMS*, 1:171:
Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern 'Inhalt' der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren 'Gehalt.' Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Fall zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begriffslosem Material.

Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.

151. В третьем и последующих изданиях две фразы слегка изменены: (1) "aus der bestimmten Tongestaltung" первого издания становится "aus der bestimmten schönen Tongestaltung"; (2) "als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begriffslosem Material" становится "als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material."

152. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 181.

Весь этот процесс напоминает серию ампутаций: Ганслик отрезает оригинальный финал в 1858 году, но в 1865-м решает, что удалил недостаточно неприемлемого для него текста, а потому делает второй надрез. Теперь хватит: после двойной ампутации окончание трактата остается впредь неизменным.

«Ампутация» может показаться слишком резким выражением в данном случае, однако делая эти надрезы, Ганслик совершал по отношению к тексту подлинный акт жестокости, изменяя смысл того, что прежде было изящно и очевидно одновременно. Оригинальный финал многое говорил нам обо всем трактате: сложно оценить масштаб аргумента Ганслика, если не помнить о его изъятом заключении. Это не какой-то маловажный фрагмент, погребенный в середине одной из внутренних глав, и не черновик, отброшенный еще до публикации. Это — громогласное заключение всего аргумента (или по крайней мере то, что было им).

Дискуссия о редактировании финала трактата по большей части фокусируется на причинах, побудивших Ганслика удалить его[153]. Традиционное изложение их, как правило, начинается и заканчивается упоминанием о Циммермане, многолетнем друге Ганслика. Оба они выросли в Праге и со временем стали коллегами в Венском университете, где Ганслик был профессором эстетики и истории, а Циммерман — профессором философии[154]. В своей в целом положительной рецензии на первое издание трактата Циммерман тем не менее указал автору — своему товарищу, — что его книга заканчивается рассуждением в духе той самой спекулятивной философии, которую на протяжении всего труда Ганслик отвергает. Циммерман завершает рецензию, цитируя предпоследнее предложение трактата, где сказано о «глубочайшей и тайной связи с природой», а затем истолковывает его:

> Да, эти связи с природой, без сомнения, «тайные», ибо есть ли они вообще? что это за «величественные движения вселенной», которые, как предполагается, созвучны с музыкой? Не-

153. Первым эту дискуссию начал Феликс Принтц (Felix Printz), см. его: *Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks*, 7–9. См. также: Schäfke, *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, 28–31; and Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 33–34 (The Idea of Absolute Music, 27–29). В томе комментариев к своему изданию *VMS* (2:20–65) Штраус делает обзор научных публикаций, связанных с вопросом ревизий Гансликом своего трактата, включая и изменение финала.

154. См.: Geoffrey Payzant, “On the Hanslick–Zimmermann Friendship,” in Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick* (Christchurch, N.Z.: Cybereditions, 2002), 129–42.

> бесные тела, возможно? То есть музыка теперь у нас звучащая астрономия? А, стало быть, не имеются ли у музыки прототипы в природе, что ранее [в трактате] отрицается? Почему Ганслик в конце своего труда отбрасывает основную идею — ту золотую истину, что музыкально-прекрасное доставляет удовольствие само по себе, — сообщая, что оно должно доставлять удовольствие, так как является звучащим отражением движения вселенной? Мне представляется, что в этот момент автор неосознанно увлекается той самой эстетикой, которой в иных местах противостоит столь убедительно и триумфально[155].

Циммерман также указывает на еще один ключевой фрагмент, удаленный Гансликом во втором издании. Он находится непосредственно перед рассуждением, в финале которого Ганслик вводит свою знаменитую фразу *tönend bewegte Formen*:

> Если теперь нас спросят, что имеет быть выражено всем этим звуковым материалом, то мы ответим: *музыкальные мысли*. Музыкальная мысль, вполне ставшая явлением, уже есть самостоятельное прекрасное; она сама себе цель, а отнюдь не средство или материал для изображения чувств и мыслей, [даже если она в то же время обладает высочайшим символическим значением в силу отображения ею великих законов вселенной, которое мы встречаем во всем художественно прекрасном][156].
>
> Содержание музыки — *движущиеся звуковые формы*[157].

155. Robert Zimmermann, review of VMS in *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, no. 47 (20 November 1854), 315: "Ja wohl sind diese Naturbeziehungen 'geheim,' denn sind sie denn überhaupt? Welche Bewegungen im Weltall sollen denn wiederklingen in der Musik? Etwa die der Himmelskörper? Wäre die Musik eine tönende Astronomie? Und hätte denn nicht die Musik in der That ein Vorbild in der Natur, was doch vorher geleugnet worden? Warum hebt der Verfasser den Hauptsatz seiner Schrift: das Musikalisch-Schöne gefällt durch sich selbst, diese goldene Wahrheit am Schluß dadurch auf, daß es als 'tönendes Abbild der Bewegungen im Weltall' gefallen soll? Mich dünkt, hier hat der Verfasser sich unwillkürlich durch Reminiscenzen derselben Aesthetik überraschen lassen, die er sonst so schlagend und siegreich bekämpft." Циммерман переиздал эту рецензию с небольшими изменениями в: Zimmermann, *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, 2 vols. (Vienna: Wilhelm Braumüller, 1870), 2:239–53.

156. В квадратных скобках дана фраза, отсутствующая во втором и последующих изданиях трактата и, как следствие, — в переводе Лароша; см. ниже. — *Прим. пер.*

157. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 67. *VMS*, 1:75: "Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: *Musikalische Ideen*. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken; wenn sie gleich in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze wiederspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden. *Tönend bewegte Formen*sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik". Курсив оригинала. В данном переводе учтены все изменения, сделанные к шестому изданию.

Циммерман безусловно соглашается с характеристикой музыки как «движущихся звуковых форм», хотя не понимает, отчего Ганслик счел необходимым «немедленно затуманить это полностью справедливое представление излишней уступкой ложной эстетике», которая рассматривает музыкальную идею как отражение мировых законов[158]. Во втором издании Ганслик удалил соответствующее высказывание о «великих законах вселенной» («даже если она в то же время обладает <…> во всем художественно прекрасном»), так, что предложение теперь заканчивалось фразой «отнюдь не средство или материал для изображения чувств и мыслей». Эти два пассажа — финал и вводное определение к самой знаменитой фразе книги — тесно связаны, и Ганслик выказал последовательность хотя бы в том, что убрал их оба.

Критика Циммермана была болезненной для Ганслика, и отнюдь не только потому, что они были друзьями. Как минимум внешне для обвинений в непоследовательности есть все поводы, поскольку оба пассажа заметно противоречат основному аргументу Ганслика о том, что музыка полностью самодостаточна и автореферентна. Более того, оригинальный финал «О музыкально-прекрасном» явно контрастирует по стилю с остальным текстом: завершающий абзац, со всеми его образами космоса и бесконечности, обладает рапсодической интонацией, сильно отличающейся от резкого и даже язвительного тона, в целом характеризующего письмо Ганслика. Некоторые ученые считали, что легкость, с которой Ганслик удалил финальный абзац, ничем его не заменив, указывает на степень его чужеродности остальному трактату[159]. Словом, общепринятое мнение в данном случае состоит в том, что финальный абзац непоследователен как по мысли, так и по тону, что он не несет в трактате никакой структурной нагрузки и что удаление его Гансликом, таким образом, полностью оправданно.

---

158. Zimmermann, review of *VMS*, 314: “Warum trübt der Verfasser diese richtige Erkentniß gleich wieder durch eine überflüssige Konzession an eine falsche Aesthetik?” Циммерман был не единственным из рецензентов, указавших на очевидное противоречие между финалом трактата и остальной его частью: см. также анонимную рецензию в: *Leipziger Repertorium der deutschen und ausländischen Literatur* 13, no. 1 (1855): 36–39, а также рецензию, подписанную “H.-L.”, в *Neue Wiener Musik-Zeitung*, 24 May 1855, 81–82.

159. Так, Вильгельм Зайдель называет оригинальный финал избыточной «надстройкой» и доказательством того, что идея абсолютной музыки не нуждается в метафизике (“Absolute Musik und Kunstreligion um 1800,” in *Musik und Religion*, 2nd ed., ed. Helga de la Motte-Haber [Laaber: Laaber-Verlag, 2003], 135). Питер Киви, в свою очередь, рассматривает данный пассаж как свидетельство того, что у Ганслика при попытке последовательно развить свою формалистическую теорию «сдали нервы» (Kivy, *Antithetical Arts*, 67).

Но зачем тогда Ганслик его написал? Если его финальный аргумент противоречит всему, что сказано в трактате, для чего он его вообще изложил? Чтобы принять традиционную точку зрения на сей счет, нам нужно поверить в то, что Ганслик в процессе написания книги просто заснул: в конце концов, даже Гомер иногда клюет носом[160]. Однако трудно вообразить, что автор способен заснуть, сочиняя конец трактата, в особенности автор, который столь тщательно и экономно отбирает слова, как это делал Ганслик. Финал, с его масштабной образностью и отсылками к «величественным движениям вселенной», обладает слишком ярким содержанием, чтобы быть продуктом небрежения или простой припиской задним числом. К тому же Ганслик не удалил сразу весь абзац: во втором издании он оставил первое его предложение, которое все еще указывает на связь между музыкально-прекрасным и «прочими великими и прекрасными идеями». И, что важнее всего, последний абзац трактата не так уж несовместим с остальным его содержанием, как это пытаются представить критики: он созвучен, как уже было отмечено, удаленному пассажу, непосредственно предшествовавшему принципиально важному выказыванию о *tönend bewegte Formen*. Ганслик, как мы вскоре увидим, имел веские мотивы для того, чтобы закончить книгу именно так, как он это сделал, причем в случае как первого издания, так и последующих переизданий. Причина написания последнего абзаца трактата, равно как и мотив его постепенного удаления показывают «О музыкально-прекрасном» в новом свете и вынуждают нас принципиально пересмотреть наши исторические представления о конструкте, который мы сейчас называем абсолютной музыкой.

В самих по себе идеях, высказанных Гансликом в финальном абзаце, нет ничего особенно поразительного или нового. Представления об искусстве как об инструменте понимания, как об ином мире, как о мире для себя и в то же время отражении вселенной, возникли весьма давно (см. главу 7). В данном случае поразительно то, что оригинальный финал подводит итог тексту, в котором музыка настойчиво обособляется от всех иных форм искусства и, таким образом, от всех прочих форм человеческого самовыражения. Последний абзац первого издания представляет собой попытку Ганслика разрешить ди-

160. Even Homer nods — поговорка, восходящая к переводу Джоном Драйденом строки из «Науки поэзии» Горация «indignor quandoque bonus dormitat Homerus»; примерным эквивалентом ее у нас является «И на старуху бывает проруха». — *Прим. пер.*

лемму, которую он сам же и создал, так как, дойдя до конца трактата, он осознал, что загнал себя в угол. Таким образом, его финальное высказывание — это невнятная, неловкая и в конечном итоге безуспешная попытка уйти от самим им порожденной проблемы.

Корни данной проблемы можно отыскать еще в абзаце первой главы первого издания «О музыкально-прекрасном» — также впоследствии удаленном, — где отвергается спекулятивная философия и закладываются основания более «объективной» музыкальной эстетики:

> Время эстетических систем, в которых прекрасное рассматривается только в отношении к «ощущениям», возбуждаемым им, прошло. Жажда объективного понимания предметов, постольку поскольку она свойственна человеческой пытливости, необходимо должна была *покончить с методом, который исходит от субъективного чувства, совершает поэтическую прогулку по всей окружности предмета и снова возвращается к чувству*. Никакая тропа не ведет к центру предмета, хотя каждая из них должна указывать в этом направлении. Решимость и способность *подойти к самим предметам и разобрать, что в них имеется постоянного, объективного, независимо от бесконечно-изменчивых впечатлений*, производимых ими на людей, — вот что характеризует современное знание во всех его областях[161].

Во втором издании трактата Ганслик заменил этот абзац на иной, менее резкий текст. Так же, как и в случае с удаленным финалом, изъятое начало позволяет нам установить основания философской мысли Ганслика. Кант в «Критике чистого разума» утверждал, что мы не можем знать вещи сами по себе непосредственно, нам доступны лишь их мысленные отражения. Ганслик отвергал любую эпистемологию, которая подчер-

161. *VMS*, 1:21: "Die Zeit jener ästhetischen Systeme ist vorüber, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen 'Empfindungen' betrachtet haben. Der Drang nach objectiver Erkenntniß der Dinge, soweit sie menschlicher Forschung vergönnt ist, mußte eine Methode stürzen, welche von der subjectiven Empfindung ausging, um nach einem Spaziergang über die Peripherie des untersuchten Phänomens wieder zur Empfindung zurückzugelangen. Kein Pfad führt ins Centrum der Dinge, allein jeder muß dahin gerichtet sein. Der Muth und die Fähigkeit, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, zu untersuchen, was losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, die sie auf den Menschen üben, ihr Bleibendes, Objectives, wandellos Giltiges sei, — sie charakterisiren die moderne Wissenschaft in ihren verschiedensten Zweigen." Более подробное обсуждение философского контекста данного абзаца см. в Landerer, "Ästhetik von oben?," 39–43. [Этот абзац, за исключением фраз, выделенных курсивом, отсутствует в переводе Лароша; замену его, сделанную Гансликом, см. в: Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 12. — *Прим. пер.*]

кивает конститутивную роль субъекта в эстетическом созерцании: он хотел создать музыкальную эстетику, в которой красота была бы определенным и неизменным качеством музыкального сочинения, а не конструкцией слушателя. Ссылка на «системы», в свою очередь, метит в Гегеля, чья философия в середине XIX века часто описывалась как система и кто, как мы уже видели, считал музыку наиболее субъективным изо всех видов искусств, называя ее «искусством чувства, которое непосредственно обращается к самому чувству»[162].

Этот образ мыслей Ганслик отвергал как герметичный и непродуктивный. Он полагал, что вещи сами по себе можно знать, и хотел добраться до сущности музыки, которая для него была синонимом сущности музыкальной красоты. Прекрасное, согласно Ганслику, есть неотъемлемое качество объектов и не имеет ничего общего с восприятием. «Прекрасное остается прекрасным», настаивает он, «и тогда, когда оно не возбуждает никаких чувств, даже тогда, когда на него не смотрят и его не видят; следовательно, оно прекрасно *для* наслаждения созерцающего субъекта, но не в силу этого наслаждения»[163]. Согласно этой точке зрения эффект, производимый музыкальным сочинением, не имеет никакого отношения к сущностной природе музыки. Чтобы создать объективную музыкальную эстетику, таким образом, Ганслику было необходимо указать на неизменную сущность музыки, для чего ему пришлось проигнорировать слушателя, акт слушания, все вопросы восприятия и, что самое важное, — все, что имеет отношение к производимому музыкой эффекту. Он не отрицал, что музыка может пробуждать в нас эмоции, однако настаивал, что эмоциональная реакция — не более чем побочный продукт прекрасного, так как музыкальное сочинение не способно заключать в себе печаль, радость или иную другую эмоцию. Ганслик хотел уяснить сущность музыки, а не эффект, производимый ею на слушателя.

---

162. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 279.

163. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 15. “Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur *für* das Wohlgefallen eines anschauenden Subjekts, aber nicht *durch* dasselbe.” Ганслик добавил это предложение во втором издании, и оно в неизменном виде оставалось во всех последующих изданиях; он взял его почти дословно и без ссылки на источник из рецензии Роберта Циммермана 1854 года, хотя формулировка Циммермана сама по себе была полемически заостренной (и также приведенной без ссылки) парафразой сходного утверждения, находившегося в первом издании «О музыкально-прекрасном»: VMS (1:26): “Das Schöne hat seine Bedeutung in sich selbst, es ist zwar schön nur *für* das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht *durch* dasselbe.”

Несмотря на то что это может показаться семантическим крохоборством, на деле это не такой уж тривиальный вопрос. Ганслик справедливо настаивал на необходимости разделения сущности и эффекта, и первые две главы его трактата во многом исправляют существовавшую на тот момент терминологическую небрежность музыкального дискурса. Сущность вина, указывает он, нельзя определить, напившись[164]. Другими словами, если мы хотим познать сущность вина как объект, мы не можем полагаться в своем описании на эффект, производимый на нас вином, которое мы пьем. Питье вина — это действие, а не объект; это то, что мы *делаем* по отношению к вину, и в данном случае наше *действие* порождает эффект. Ганслик постулирует сходное различие и в случае музыки. Он не отрицает эффект, производимый музыкой, однако отвергает все попытки сделать его основанием сущности музыки, а это заставляет его настаивать на том, что музыкально-прекрасное существует вне зависимости от наличия или отсутствия слушателя. В этом смысле Ганслик умело сосредоточивает наше внимание на том, *что есть* музыка; однако он отбрасывает вопрос о том, что она *делает*, на основании того, что наши реакции на нее субъективны, произвольны и по этой причине не допущены ко двору объективной эстетики.

Именно здесь Ганслик и загоняет себя в угол. Его рассуждения совершенно логичны, но, ограничив себя намерением определить сущность музыки, он сужает и применимость своего аргумента. Если мы принимаем его определение музыки как «движущихся звуковых форм», то возникает вопрос, какое отношение имеет музыка к более общему представлению о красоте? Ганслик в каком-то смысле выполнил свою задачу *слишком* хорошо, изолировав музыку не только от других видов искусства, но и от концепции прекрасного в целом через указание на то, что специфическая музыкальная красота составляет отдельную, свою собственную категорию. (Название его трактата, напомним, не «Прекрасное в музыке» [*The Beautiful in Music*], как его переводит Коэн, но «О музыкально-прекрасном» [*On the Musically Beautiful*], как куда более точно передает его Пейзант. Дефис в немецком оригинале еще сильнее стягивает вместе слова, между которыми он расположен.) На эту склонность Ганслика обособлять музыку от прочих видов искусства сразу обрушились наиболее проницательные из первых крити-

164. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 21. *VMS*, 1:31. Данная аналогия появляется только в шестом издании (1881), однако она иллюстрирует ключевое для трактата утверждение.

ков трактата, так как, помимо финального абзаца, Ганслик нигде не объясняет, каким образом музыка способна сообщаться с чем-либо кроме себя.

Оригинальный финал трактата показывает, что Ганслик ожидал подобную критику; но, что важнее, его наличие заставляет предположить, что он вырабатывал свои идеи в рамках куда более широкого концептуального представления, чем считается ныне. Его рассуждения в конце книги никак не противоречат тому, что он говорит прежде, и то, что Циммерман воспринял как непоследовательность, в действительности составляет основание проблемы, которую Ганслик пытался решить, однако так и не отважился рассмотреть прямо: а именно проблемы отношения музыкально-прекрасного к прекрасному в целом. Одним из наиболее радикальных побуждений Ганслика было намерение рассмотреть музыкальную красоту в рамках только лишь музыкальных понятий. Финальный абзац дает нам право предположить, что он осознавал порочную замкнутость своей логики: если музыкально-прекрасное можно определить только через музыкальные понятия, то сразу возникает вопрос о красоте как таковой, ибо если музыка состоит только из «движущихся звуковых форм», то в чем ее более общее значение? Каким образом эти «формы» организуются в нечто большее, чем простая игра звуков? Ганслик раз за разом повторяет, что музыка наделена духом (*Geist*), однако при отсутствии ссылок на любые другие виды искусства или же на общее представление о красоте — ссылок, которые он не мог ввести, поскольку это противоречило бы его намерению рассматривать музыку с чисто музыкальных позиций, — это не слишком убедительный аргумент. Лишь в самый последний момент Ганслик наконец-то решает рассмотреть прекрасное как качество, не ограниченное сферой одной только музыки; лишь здесь, так сказать, на пути к выходу, он соединяет «музыкально-прекрасное» (*das Musikalisch-Schöne*) с прекрасным как таковым (*das Schöne*).

Циммерман судя по всему также осознавал наличие указанной проблемы, ибо выбор им слов для критики трактата более чем примечателен: «Warum hebt Hanslick den Hauptsatz seiner Schrift: das Musikalisch-Schöne gefällt durch sich selbst, diese goldene Wahrheit, am Schluss dadurch auf, dass es als tönendes Abbild der Bewegungen im Weltall gefallen soll?» («Почему Ганслик в конце своего труда отбрасывает свою основную идею — ту золотую истину, что музыкально-прекрасное доставляет удовольствие само по себе, — сообщая, что оно должно доставлять удовольствие, так как является звучащим отражением движе-

ния вселенной?») Циммерман использует слово *aufheben*, представляющее исключительную сложность для перевода понятие немецкой философии XIX века. Буквально оно передается глаголом «поднимать»; метафорически оно также имеет значения «отменять» или «аннулировать», как в случае «снятия осады»[165], и в этом смысле отражает недовольство Циммермана тем, что Ганслик «отменил» или «аннулировал» главный аргумент своей книги в последний момент. Однако, будучи профессором философии, Циммерман прекрасно знал, что Гегель использовал это понятие для описания более сложного процесса отмены, сохранения и перехода на новый уровень одновременно. В гегелевской системе тезис может быть снят антитезисом и в то же время сохраниться в преодоленном виде в синтезе. Когда утверждение «снято» (*aufgehoben*), оно одновременно отрицается, сохраняется и поглощается высшим звеном конфигурации. Циммерман ранее в той же рецензии уже порицал Ганслика за использование понятия «фантазия» (*Phantasie*) в очевидно гегелевском значении, так что его критика финального абзаца трактата сходным образом может читаться как мягкий укор своему другу за то, что тот в последний момент прибегает к гегельянской уловке с тем, чтобы расширить применимость своего аргумента[166].

Собственно, Ганслик именно это и сделал. В финальном абзаце первого издания есть все элементы гегелевского снятия: необходимо присущая музыке красота объединяется в душе слушателя с «величественными движениями вселенной» и позволяет нам заглянуть в бесконечное. Самодостаточная музыкальная красота снята (*aufgehoben*): одновременно отменена, сохранена и вознесена на новый уровень. В этом смысле Циммерман выбрал наиболее подходящий глагол, поскольку уловка Ганслика — именно что «снятие» (*Aufhebung*). Его аргумент, не будучи опровергнутым, сохраняется в преодоленном виде на новом уровне.

Циммерман в рецензии на «О музыкально-прекрасном» также проницательно определяет принципиальный источник заблуждений в философской системе Ганслика. «Наша сегодняшняя физика», презрительно фыркает он, «вырвалась за пределы музыки сфер. Хотя бы это пришло в голову натурфилософам (*Naturphilosophen*), создавшим соответствующую эстетику. Музыкальной идее не нужно отражать законы Все-

165. По-английски *lifting of a siege*, то есть дословно — «поднятие осады». — *Прим. пер.*

166. Zimmermann, review of *VMS*, 313.

ленной, чтобы быть прекрасной; она не имеет ничего общего с метафизикой»[167].

Натурфилософия (*Naturphilosophie*), которой сейчас интересуются разве что историки науки и философии, в первой половине XIX века была весьма распространенной в немецкоязычных землях философской системой. Ей довольно трудно дать однозначное определение: проще всего ее описать как попытку примирить эмпирическое знание с метафизикой, легитимируя одно через другое. *Натурфилософы*, на которых ссылается Циммерман, полагали, что одни и те же принципы связывают органическую и неорганическую природу, энергию и материю, и что вся вселенная, таким образом, есть один огромный, исполненный духа (*Geist*) организм[168]. Гармония сфер была метафорой, отражающей представление о вселенной как о согласованном, квазиорганическом целом; данный образ предполагал некий целеполагающий порядок без необходимости божественной инстанции, возможность существования которой, впрочем, не отвергалась.

Натурфилософия никогда не была единой устойчивой философской системой. Историк науки Кеннет Л. Канева называет ее «скоплением сходных по духу, однако различающихся в частностях систем», «программой понимания и интерпретации, а не производства нового знания», тогда как историк философии Фредерик Бейсер характеризует ее как форму поиска «первопричин природы, ее глубочайших источников и ее внутренней деятельности», в отличие от эмпирической физики, которая, с точки зрения натурфилософов, ограничила сферу своих интересов «вторичными причинами природы, ее внешним обликом и результатами или продуктами ее деятельности»[169].

---

167. Zimmermann, review of *VMS*, 314: "Ueber die Sphärenmusik, dünkt uns, ist unsere heutige Physik hinaus. Sie geht höchstens noch in den Köpfen derselben Naturphilosophen um, von welchen auch jene Aesthetik herrührt. Die musikalische Idee braucht keine 'Weltgesetze widerzuspiegeln,' um schön zu sein, mit der Metaphysik hat sie nichts zu schaffen."

168. Литература о натурфилософии исключительно обширна. Краткое изложение ее принципов см. в: Barry Gower, "Speculation in Physics: The History and Practice of *Naturphilosophie*," *Studies in the History and Philosophy of Science* 3 (1973): 301–56; Kenneth L. Caneva, "Physics and *Naturphilosophie*: A Reconnaissance," *History of Science* 35 (1997), 35–106; Michael Heidelberger, "Naturphilosophie," in *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 10 vols. (London and New York: Routledge, 1998), 6:737– 43; и Frederick Beiser, *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781–1801* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002), 483–90, 506–28.

169. Caneva, "Physics and *Naturphilosophie*," 40; Caneva, *Robert Mayer and the Conservation of Energy* (Princeton: Princeton University Press, 1993), 394 n. 4; и Beiser, *German Idealism*, 525.

Натурфилософия исповедует холистическую парадигму понимания, в рамках которой любой механизм функционирует как часть более масштабного (и более высокого) органического порядка целого. Она, как отмечает Бейсер, выросла из ощущения неспособности кантианской философии объяснить отношения между разумом и чувствами, хотя сам Кант в «Метафизических началах естествознания» (1786) заложил основы универсального понимания природных сил[170]. В трудах Гербарта и Лотце, двух из тех немногих философов, которых Ганслик считал своими союзниками, натурфилософия лежит в основании метафизики. Лотце приписывал особенное значение идее движения, которое он называл «наиболее развитой из всех космологических форм»[171]. В своей работе «Об условиях художественной красоты» (*Ueber Bedingungen der Kunstschönheit,* 1847) он утверждает, что искусство есть механизм понимания структуры универсума, не в силу своего материала, но на основании формы, в которой все виды искусства следуют общему закону, управляющему Вселенной. Красота не сдергивает покров с облика мироздания, но содержит в себе «вечные формы порядка окружающего нас в реальности универсума»[172].

Подразумеваемая Циммерманом связь натурфилософии с красотой и законами Вселенной в особенности важна для понимания сути его возражений (и их причин) в адрес удаленного впоследствии Гансликом финала трактата. Для того чтобы верить в тесные отношения между красотой и «величественными

170. Кант И. Метафизические начала естествознания//Кант И. Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 53–175. См.: Frederick Beiser, The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), chapter 9 ("Kant and the Naturphilosophen"); а также Michael Friedman and Alfred Nordmann, eds., The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), в особенности эссе Фридмана "Kant—Naturphilosophie—Electromagnetism," 51–79.

171. Гербарт утверждает, что натурфилософия лежит в основе его метафизики, на первых страницах предисловия к своей *Allgemeine Metaphysik, nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre*, 2 vols. (Königsberg: August Wilhelm Unzer, 1828–29), 1:iii–iv; см. также: 1:6–8. Тесная связь между метафизикой и натурфилософией также явно прослеживается в его же: *Kurze Encyklopädie der Philosophie* (1831), которую Ганслик цитирует в пространном добавлении, сделанном в шестом издании «О музыкально-прекрасном» (1881). Hermann Lotze, *Metaphysik* (Leipzig: Weidmann, 1841), 218: "Die Bewegung ist die entwickeltste der kosmologischen Formen."

172. Lotze, *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit*, 18: "die Züge der Schönheit <...> indem sie nicht den verhüllten Plan der Welt selbst darstellen, sondern nur die ewigen Formen der Weltordnung, die uns wirklich umgeben." Лотце, который читал «О музыкально-прекрасном» еще в первом издании, посланном ему Гансликом, упоминает с одобрением трактат, повторяя вышеприведенную точку зрения в *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (Munich: J. G. Cotta, 1868), 482–87.

движениями вселенной», не нужно перенимать спекулятивные постулаты натурфилософии. Гете, например, недолюбливал метафизику Шеллинга, однако оба были всю жизнь уверены, что между элементами вселенной и их аналогами в искусстве и природе существует непосредственная связь[173]. Прекрасное, сообщал Гете в одной из наиболее известных своих максим, — «манифестация сокровенных законов природы; без его возникновения они навсегда остались бы сокрытыми»[174]. Оригинальный финал трактата Ганслика, в котором «музыкально-прекрасное» объясняется «глубочайшей и тайной связью» с природой, выглядит как парафраз высказывания Гете. Ганслик боготворил Гете, и одного этого афоризма для него было бы достаточно, чтобы завершить подобным образом трактат, расширив применимость своего аргумента о природе красоты.

Циммерман, таким образом, справедливо увязывает финал книги с натурфилософией, однако он ошибается, полагая, что здесь идет речь о противопоставлении материи (не упомянутых Гансликом «небесных тел») и энергии. Концепция музыки как «движущихся звуковых форм» определяет это искусство в терминах физики, подчеркивая значение движения — колебания воздуха — как причины возникновения музыкальных тонов. Ганслик вовсе не предполагает, что планеты или какие-то еще небесные объекты каким-либо образом «резонируют» (*widerklingen*), как кажется Циммерману; напротив, он определяет музыку как «звучащее подобие» (*tönendes Abbild*) *движений* космических тел, а не тел самих по себе. Это различие важно, ибо понятие движения лежит в основе отраженного в знаменитой фразе *tönend bewegte Formen* представления Ганслика о музыке. В этом выражении легко проглядеть «движение» (*Bewegung*) и вместо него сосредоточиться на очевидно более сложных для уяснения «формах» (*Formen*). Однако как бы мы ни понимали «формы» — здесь может быть множество интерпретаций, — всегда остается представление о движении. У музыки может не быть никаких природных образцов — Ганслик посвящает этому утверждению всю шестую главу, — однако у ее движения они есть. В комментарии, добавленном в третьем издании, Ганслик подчеркивает важность для него этой идеи: «В разысканиях о сущности и дей-

173. См. эссе в: Hans-Jürgen Schrader and Katharine Weder, eds., *Von der Pansophie zur Weltweisheit: Goethes analogisch-philosophische Konzepte* (Tübingen: Max Niemeyer, 2004).

174. Гете И. В. Максимы и рефлексии // Гете И. В. Собрание сочинений. Т. 10. С. 427. Johann Wolfgang Goethe, "Maximen und Reflexionen," in Goethe, *Werke*, ed. Trunz, vol. 12, *Schriften zur Kunst*, 467: "Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben."

ствии музыки до сих пор странным образом пренебрегали понятием *движения*; нам оно кажется наиболее важным и плодотворным»[175].

Движение многие натурфилософы считали объединяющим элементом космоса, проявляющимся в таких несходных между собой формах энергии, как свет, тепло, магнетизм, электричество, гравитация и звук. Квалифицирующим качеством материи, согласно этой философской школе, является не протяженность — то есть то, сколько места она занимает, — а сила, и в особенности силы притяжения и отталкивания. Кант развил это представление в «Метафизических началах естествознания» (1786), и оно с энтузиазмом было подхвачено Шеллингом и его последователями в первых десятилетиях XIX века. Для динамической физики Канта полярность силы была крайне важна: во вселенной, состоящей только из притяжения, вся материя соберется в одну точку; во вселенной, состоящей только из отталкивания, вся материя рассеется в бесконечности. Кантовская система динамической физики была альтернативой ньютоновской механико-атомистической модели: в ней отдавалось предпочтение энергии перед материей, движущим силам (*bewegende Kräfte*) перед объектами. Эти силы не обязательно способны переходить одна в другую (хотя некоторые натурфилософы полагали, что они должны это делать), однако все они разделяют общий принцип полярности[176].

Для Ганслика «движущиеся звуковые формы» были звуковыми манифестациями такого рода полярностей, и он прямо связывает эти движения с формами в ключевом пассаже в начале третьей главы, где он определяет природу музыкальной красоты:

> *Красота эта специфически музыкальная.* Под этим мы разумеем красоту независимую от извне принесенного содержания и не нуждающуюся в нем, заключающуюся исключительно в звуках и их художественном сочетании. Полные смысла отношения прелестных звуков, их согласие и борьба, их улетание и погоня, их нарастание и замирание — вот что является в свободных формах нашему душевному созерцанию и в чем мы находим красоту[177].

---

175. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 36. *VMS*, 1:47–48: “Der Begriff der *Bewegung* ist bisher in den Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden; er dünkt uns der wichtigste und fruchtbarste.” Курсив оригинала.

176. См.: Beiser, *German Idealism*, 513, 531–35; а также: Caneva, “Physics and *Naturphilosophie*,” 41.

177. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 66. *VMS*, 1:74. “*Es ist ein specifisch Musikalisches*. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künst-

Хотя музыка, с точки зрения Ганслика, не способна заключать в себе чувства, она может отражать их динамику. Концепция движения — энергии, силы, перемещения — лежит в основании его аргумента, и он неоднократно подчеркивает ее важность на протяжении второй главы «О музыкально-прекрасном».

Ганслик мог узнать о натурфилософии из множества источников, на часть из которых он ссылается в трактате. Один из самых примечательных и неожиданных среди них — «Об отношении изобразительных искусств к природе» (*Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur*, 1807) Шеллинга. Ганслик с одобрением процитировал приведенную здесь характеристику красоты как «возвышенной в ее безучастности» и, вне всякого сомнения, также одобрительно отнесся (хотя и не цитируя) к предложению, следующему сразу за этим определением: «Внешнюю сторону или основу всякой красоты составляет красота формы»[178]. Тот факт, что Ганслик не только прочел работу Шеллинга, но и признался в этом, выглядит неожиданным с учетом его декларированной неприязни к идеализму во всех его проявлениях. И хотя «Об отношении изобразительных искусств к природе» — работа вполне известная, она все же далеко не самая знаменитая у Шеллинга; таким образом, знакомство Ганслика с ней может служить иллюстрацией широты его философских познаний и кругозора. Выбор ее, впрочем, вполне логичен для автора «О музыкально-прекрасном», с учетом удаленного финала трактата, так как, согласно замечанию Рене Уэллека, в своей речи Шеллинг выдвигает концепцию искусства как «аналога природы и творческой силы природы», в рамках которой «искусство формирует связь между душой и природой»[179]. Шеллинг также преуменьшает роль подража-

---

lerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben,—dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt." Курсив оригинала.

178. Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 66. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur* (Munich: Philipp Krüll, 1807), p. 29: "die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit. Die äußre Seite oder Basis aller Schönheit ist die Schönheit der Form." Эта работа была переиздана в 1843 году берлинским издателем Г. Раймером. Краткое описание отношения Шеллинга к натурфилософии см. в: Andrew Bowie, *Schelling and Modern European Philosophy* (London and New York: Routledge, 1993), chapter 2, "The Hermeneutics of Nature." Более подробно об этом можно прочитать в: Joseph L. Esposito, *Schelling's Idealism and Philosophy of Nature* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1977).

179. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750–1950*, vol. 2, *The Romantic Age* (New Haven: Yale University Press, 1965), 75–76.

ния в визуальных искусствах и придает особенное значение форме как «положительной силе», являющейся творческой основой всех видов искусства[180].

Еще один пассаж из трактата Шеллинга, сходный по смыслу с оригинальным финалом «О музыкально-прекрасном», непосредственно предваряет вышеприведенное определение красоты, которое цитирует Ганслик. Объясняя различие между характерным и великим, Шеллинг описывает процесс «снятия», в котором «более низкие или относящиеся к менее важным особенностям формы входили бы в более высокие, а все они вместе в конце концов — в одну наивысшую; в ней они, правда, в качестве особенных уничтожают (*aufgehoben*) друг друга, но сохраняются в своей сущности и силе (*Kraft*). Поэтому хотя мы и не можем назвать эту высокую и самодостаточную красоту характерной, поскольку при этом мыслится ограниченность или обусловленность явления, но характерное продолжает неразличимо в ней действовать, так же как в кристалле, несмотря на его прозрачность, тем не менее сохраняется его структура: каждый характерный элемент, пусть незначительно, присутствует и способствует созданию возвышенной в ее безучастности красоты»[181].

В более специфической области музыкальной эстетики неизменное восхищение натурфилософов и других авторов, склонных полагать музыку частью универсального свода природных законов, вызывали акустические фигуры (*Klangfiguren*), созданные ученым Эрнстом Хладни (1756–1827). Ганслик нигде не ссылается на него и его труды, однако заметное влияние идей Хладни прослеживается в работах Негели, Гете и датского ученого Ханса Кристиана Эрстеда (1777–1851) — трех авторов, которых Ганслик цитирует в книге. Фигуры Хладни также об-

---

180. Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе. С. 55–56. Об идее формы как «позитивной силы» см.: Dieter Jähnig, *Der Weltbezug der Künste: Schelling, Nietzsche, Kant* (Freiburg and Munich: Karl Alber, 2011), 37–79. В рецензии на работу Амброса *Die Grenzen der Musik und Poesie* и три его других трактата Мориц Каррьер (Moriz Carriere) называет «Об отношении изобразительных искусств к природе» наряду с «Письмами об эстетическом воспитании» Шиллера и «Лаокооном» Лессинга «основополагающими» ("maßgebend") трудами по вопросам эстетики; см. его "Populäre Aesthetik," *Blätter für literarische Unterhaltung*, no. 23 (4 June 1857): 415.

181. Там же. С. 66. Schelling, *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur*, 28–29: "Wenn wir daher diese hohe und selbstgenügsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an Beschränkung oder Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird; so wirkte in ihr das Charakteristische dennoch auch ununterscheidbar fort, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft mit, und hilf[t] die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken."

суждаются (и иллюстрируются) в учебнике по физике, написанном Й. Фердинандом Гесслером (1803–1865), бывшим наряду с Экснером одним из двух учителей-немузыкантов Ганслика в Праге, которых тот упоминает в своих мемуарах[182].

Хладни вызвал сенсацию в 1780-х годах, когда впервые сумел «показать» акустические вибрации, проводя смычком по краю тонкой (как правило, стеклянной) пластины, покрытой песком. Вибрации пластины рождали не только звук, но и геометрические фигуры невероятного разнообразия (ил. 8). Симметрия этих фигур наглядно подтверждала идею, что музыка на деле является проявлением числа, как в свое время утверждали пифагорейцы. В течение тридцати лет Хладни прочел множество лекций, сопровождаемых демонстрациями, по всей Европе, и его открытия привлекли внимание ведущих ученых и философов того времени (ил. 9).

Ныне, когда осциллографы и сходные устройства, визуализующие звуковые волны и прочие невидимые явления, стали привычными вещами, нам трудно представить, насколько эпохальной была возможность «увидеть» звук в первый раз. Опыты Хладни произвели глубокое впечатление не только на Негели, Гете и Эрстеда, но также и на поэта и философа Новалиса, физика Иоганна Вильгельма Риттера и философов Шопенгауэра и Гегеля[183]. Все эти авторы в той или иной степени полагали демонстрации Хладни свидетельством наличия связи между материальным и духовным мирами. В афоризме, который часто затем перепечатывался в музыкальных журналах и был скопирован Шуманом и Брамсом в свои записные книжки много лет спустя, Жан Поль отмечал: «С помощью звуков Хладни строит структуры из песчинок, Амфион из камней, Орфей из скал, а музыкальный гений — из человеческих сердец, и точ-

182. J. Ferdinand Hessler, *Lehrbuch der Physik. Nach den Bedürfnissen der Technik, der Künste und Gewerbe* (Vienna: Wilhelm Braumüller, 1852), 387–90. См.: Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1:22.

183. Ссылки на фигуры Хладни можно найти в трактате Риттера *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, 2 vols. (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1810), 1:227; в начале «Учеников в Саисе» Новалиса (опубликованных посмертно в 1802 году ); в первой редакции «Мира как воли и представления» Шопенгауэра (Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 1. С. 374); и в гегелевской «Энциклопедии философских наук» (Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. С. 195). Фигуры Хладни продолжали будоражить воображение авторов XIX и начала XX века: их упоминают, помимо прочих, Ницше («Об истине и лжи во внеправственном смысле»), Томас Манн («Доктор Фаустус»), Вальтер Беньямин («Происхождение немецкой барочной драмы») и Теодор Адорно («Форма пластинки»).

но так же гармония строит Вселенную»[184]. Вероятно, наиболее красноречиво эту связь выразил в своих американских лекциях 1840–50-х годов Ральф Уолдо Эмерсон (1803–1882). Он называл опыты Хладни «ключевыми» для понимания природы вселенной и связи между феноменальным и ноуменальным:

> Он разбросал песок по стеклу, а затем извлек из стекла музыкальные звуки, и из песка сложились симметричные фигуры. От неблагозвучия же песок просто рассыпался. Стало быть, Орфей не выдумка: пой, и скалы обретут порядок; пой, и растение появится[185].

Негели полагал опыты Хладни столь важными, что начал свои «Лекции о музыке» (*Vorlesungen über Musik*, 1826) с воспоминания о том, какое восхищение они вызвали у него десятилетием раньше:

> Несколько лет назад знаменитый Хладни прочел лекции об акустике здесь, в Цюрихе. Он показал тот, ныне всем известный опыт со стеклами и песчинками. Под воздействием движения смычка и звука рассыпанные песчинки подпрыгнули, быстро разделились и так же быстро вновь соединились в математическую фигуру. Присутствующие были изумлены, полностью захвачены и покорены этим зрелищем! Волшебное касание преобразовало

184. Jean Paul, "Die Tonkunst," in *Museum: Sedez-Aufsätze II* (1810), in Jean Paul, *Sämmtliche Werke*, 3rd ed., ed. Ernst Förster, 34 vols. (Berlin: Reimer, 1860–62), 28:50: "Chladni bauet mit Tönen Gestalten aus Steinchen, Amphion aus Steinen, Orpheus aus Felsen, der Tongenius aus Menschenherzen, und so bauet die Harmonie die Welt." Йозеф Фрелих (писавший под инициалами "F. L. B.") заканчивает свои «размышления о сущности музыки» в *AmZ* в 1815 году, цитируя афоризм Жана Поля после пространного рассуждения о гармонии сфер и музыке как «зеркале космической гармонии»; см.: Fröhlich, "Reflexionen über das Wesen der Musik," *AmZ* 17 (22 November 1815), 785. Этот афоризм появляется в качестве лозунга над шапкой *NZfM* 7 (20 October 1837). О Шумане см.: *Dichtergarten für Musik: Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, ed. Gerd Nauhaus and Ingrid Bodsch (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2007), 262. По поводу Брамса см.: Johannes Brahms, *Des jungen Kreislers Schatzkästlein: Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern*, ed. Carl Krebs (Berlin: Deutsche Brahmsgesellschaft, 1909), 109.

185. Ralph Waldo Emerson, *The Later Lectures of Ralph Waldo Emerson, 1843–1871*, 2 vols., ed. Ronald A. Bosco and Joel Myerson (Athens: University of Georgia Press, 2001), 1:120: "He strewed sand on glass and then drew musical tones from the glass, and the sand assumed symmetrical figures. With discords the sand was thrown about. Orpheus, then, is no fable: Sing, and the rocks will crystallize; Sing, and the plant will organize". См. Sarah Ann Wider, "Chladni Patterns, Lyceum Halls, and Skillful Experimenters: Emerson's New Metaphysics for the Listening Reader," in *Emerson Bicentennial Essays*, ed. Ronald A. Bosco and Joel Myerson (Boston: Massachusetts Historical Society, 2006), 86–114.

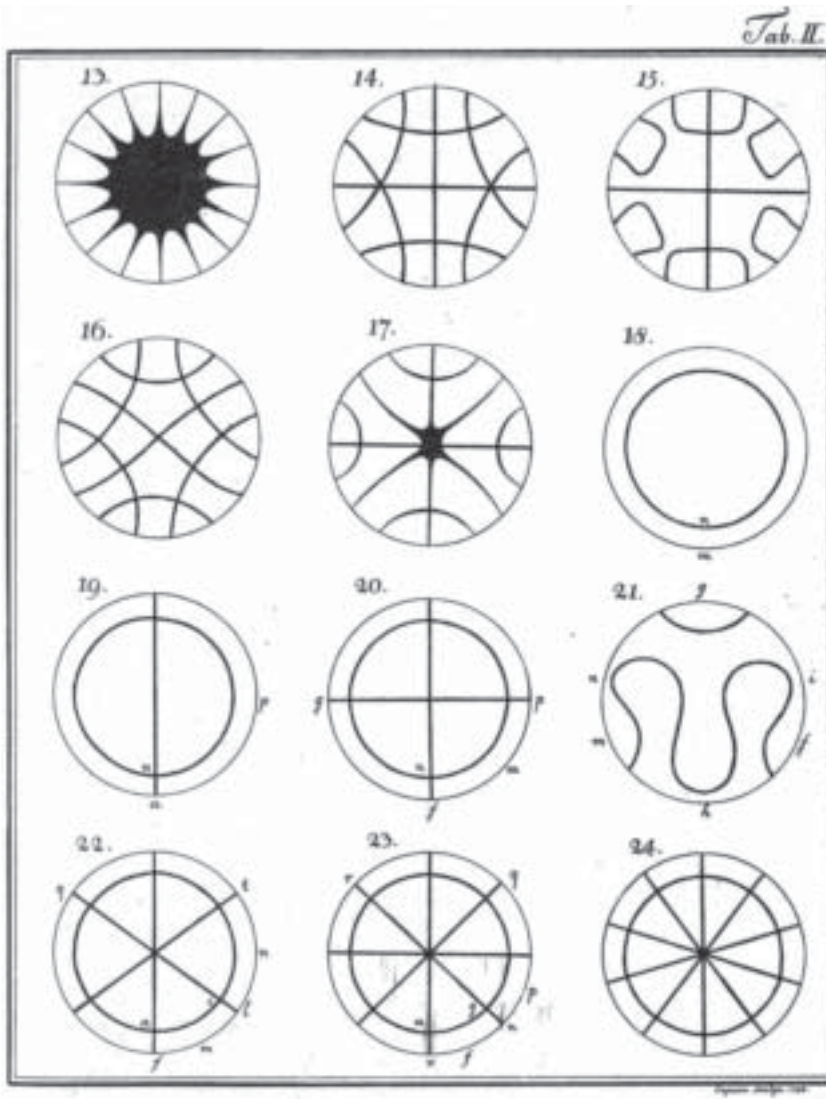


*Иллюстрация 8.* Акустические фигуры Хладни

Рисункок от руки, изображающий *Klangfiguren* Хладни, полученные с помощью смычка, проведенного по краю покрытых песком стеклянных пластин разной толщины.

Источник: Ernst Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1787).

*Иллюстрация 9*. Хладни демонстрирует свои фигуры

Хладни демонстрирует *Klangfiguren* внимательной аудитории во время одной из своих многочисленных публичных лекций.

Источник: анонимный рисунок, Немецкий музей, Мюнхен.

> перед нашими глазами внутреннее во внешнее, чувство в зримость, время в пространство. Он дал нам возможность разглядеть звук и даже сделать его визуально узнаваемым и показал его закономерную сущность[186].

Негели также отмечает, что опыты Хладни сделали зримой природу гармонии, насыщающей вселенную: «Подобно лучу света, луч звуков наполняет весь мир. Движет ли он сферы

186. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 1: "Vor Jahren hielt einmal der bekannte Chladni auch in Zürich Vorlesungen über die Akustik. Er brachte jenes, nun bekannte Experiment vor mit Glasscheiben und Sandkörnchen. Auf einen Strich und Klang hüpften die hingestreuten Sandkörnchen auf, schnell sich sondernd, schnell sich fügend zur mathematischen Figur. Wie waren alle Anwesenden überrascht, ergriffen, entzückt! Ein Zauberschlag verwandelte ihnen Inneres in Aeusseres, Gefühl in Anschauung, Zeit in Raum. Er gab ihnen den Ton zu sehen, gab ihn sogar sichtbar zu erkennen, machte dessen Gesetzmässigkeit anschaulich." Хладни читал лекции в Цюрихе в 1810 году, см.: Dieter Ullmann, *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750–1860* (Basel: Birkhäuser, 1996), 119.

или нет, и как он движет их — или же как они заключают и несут его в себе, — о том нам неведомо. Однако стародавний миф, который более чем миф, сообщает нам, что сферы эти взаимодействуют с его помощью и миф обозначает это взаимодействие благозвучным словом «гармония»[187]. Быстрота, с которой Негели переходит от воспроизводимого эксперимента к спекуляциям об организации космоса, типична для натурфилософии в целом. Выстраивание параллелей между несходными феноменами, такими как свет и звук, как мы вскоре увидим, также характерно для этой философской школы.

Интеллектуальный долг Ганслика перед Негели, как уже было отмечено, куда существеннее, чем можно предположить по двум коротким цитатам из него в «О музыкально-прекрасном»[188]. Особенно в этом смысле примечательно то, что Негели использует фигуры Хладни как повод описать инструментальную музыку как «чистую» и «автономную»[189].

Гете также полагал опыты Хладни материальным подтверждением связи между силами природы. Во время визита Хладни в Веймар он писал Шиллеру:

> Прибыл доктор Хладни и привез с собой свой подробный труд об акустике, опубликованный в томе in quarto. Я уже читал половину его и сообщу тебе подробнее лично весьма положительные вещи на предмет его содержания, смысла, метода и формы. Он [Хладни] принадлежит <...> к тем счастливым натурам, которые не имеют ни малейшего представления о существовании натурфилософии и которые просто стараются внимательно наблюдать феномены, чтобы затем классифицировать их и использовать надлежащим образом в той мере, в которой прирожденный и развитый талант их позволит им это сделать[190].

---

187. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 1–2: “Gleichwie der Lichtstrahl, so erfüllet auch der Tonstrahl die ganze Welt. Ob und wie die Sphären von ihm getragen werden, — oder, ob und wie sie ihn tragen, wissen wir nicht. Aber eine uralte Mythe, wohl mehr als Mythe, sagt uns, daß sie durch ihn in Wechselwirkung gebracht sind, und bezeichnet diese Wechselwirkung mit dem schönklingenden Worte: Harmonie.”

188. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 152. *VMS*, 1:109 и 147. В восьмом издании Ганслик изъял первую ссылку на Негели, так что содержащий ее пассаж отсутствует в издании Пейзанта. [В переводе Лароша первая ссылка также отсутствует. — *Прим. пер.*]

189. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 187: “die ‘reine’ Musik, die selbständige Instrumentalmusik.”

190. Письмо Гете Шиллеру от 26 января 1803 года, в: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, ed. Emil Staiger and Hans-Georg Dewitz, rev. ed. (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2005), 978: “Doktor Chladni ist angekommen und hat seine ausgearbeitete Akustik in einem Quartbande mitgebracht. Ich habe sie schon zur Hälfte gelesen und werde Ihnen darüber mündlich, über Inhalt, Gehalt, Methode und Form manches Erfreuliche sagen können. Er gehört <...> unter die Glückseligen,

Позже в своем исследовании цветов (1820) Гете подметил поразительное сходство между фигурами Хладни и схемами преломленного света, полученными физиком Томасом Иоганном Зеебеком (1770–1821). Зеебек, с которым Гете поддерживал близкие отношения, использовал различные конфигурации призм и зеркал для того, чтобы исследовать эффект преломления поляризованного света, который при определенных условиях порождал примечательно сходные с фигурами Хладни образцы (ил. 10). Для Гете подобные аналогии были «рукоятью и рычагом, с помощью которых можно схватить и перевернуть природу». Он отмечал, что не следует переживать, если такого рода аналогии иногда уводят исследователя по ошибочному пути, ибо «когда мы будем придерживаться чистой и методичной аналогии», то сможем связать воедино кажущиеся отдаленными феномены, что со временем позволит нам видеть «их тождество и подлинную всеобъемлющую жизнь природы» систематическим научным образом. С помощью подобных аналогий, подкрепленных экспериментальными данными, мы сможем увидеть, что «все в природе находится вместе, воздействует друг на друга и реагирует на что-то еще… По мере того как мы осознаем универсальность любого закона, для нас становится актуальным тождество бессчетных феноменов». Далее в эссе Гете принимается обсуждать фигуры Хладни, выписывая в параллельных колонках сходства между геометрическими образцами, которые Зеебек открыл, изучая свет, и теми, что нашел Хладни, занимаясь звуком[191]. Именно этих связей

welche auch nicht eine Ahndung haben, daß es eine Naturphilosophie gibt, und die nur, mit Aufmerksamkeit, suchen die Phänomene gewahr zu werden, um sie nachher so gut zu ordnen und zu nutzen, als es nur gehen will und als ihr angebornes, in der Sache und zur Sache geübtes Talent vermag." Два рисунка Гете фигур Хладни напечатаны в: Pascal Rousseau, "'Arabesques': Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction," in *Aux origines de l'abstraction, 1800–1914: Musée d'Orsay, 3 novembre 2003–22 février 2004* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003), 234.

191. Goethe, "Entoptische Farben" (1820), in Goethe, *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*, ed. Wolf von Engelhardt and Manfred Wenzel (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989), 710–11: "Hier dürfen wir also die Analogie als Handhabe, als Hebel die Natur anzufassen und zu bewegen gar wohl empfehlen und anrühmen. Man lasse sich nicht irre machen, wenn Analogie manchmal irre führt. <…> Halten wir uns aber zu unserm Zweck an eine reine, methodische Analogie, wodurch Erfahrung erst belebt wird, indem das Abgesonderte und entfernt Scheinende verknüpft, dessen Identität entdeckt und das eigentliche Gesamtleben der Natur auch in der Wissenschaft nach und nach empfunden wird. <…> Hieran finden wir abermals ein herrliches Beispiel, daß alles im Universen zusammenhängt, sich auf einander bezieht, einander antwortet. <…> Sobald <…> die Allgemeinheit jenes Gesetzes anerkannt sein wird, so muß die Identität unzähliger Phänomene sich alsobald betätigen.»

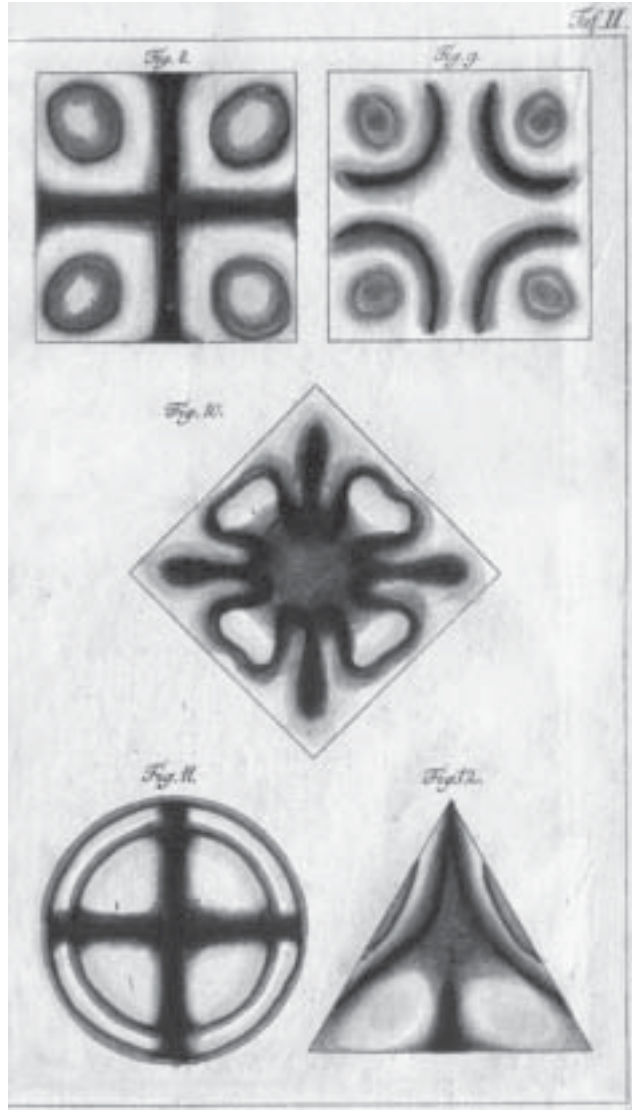

*Иллюстрация 10.* Оптические фигуры Зеебека

Томас Зеебек создал свои фигуры, пропуская свет через серию призм и зеркал. Сходство получившихся образцов с фигурами Хладни было немедленно отмечено всеми, включая Зеебека, Хладни и Эрстеда.

Источник: Seebeck, "Einige neue Versuche und Beobachtungen der Spiegelung und Brechung des Lichtes," *Journal für die Chemie, Physik und Mineralogie* 7(1813), Plate III.

*Иллюстрация 11.* Ханс Кристиан Эрстед

На этом портрете 1822 года работы К. В. Эккерсберга ученый держит акустическую фигуру; справа на столе лежит смычок.

Источник: Датский национальный музей науки и технологии, Хельсингер.

Гете, если судить по его письму Шиллеру 1803 года, недоставало в труде Хладни, которого он описывал как умного человека из числа тех, кто не имеет «ни малейшего представления о существовании натурфилософии и о том, что несходные феномены на деле можно объяснить действием одной и той же силы».

Эрстед, известный в первую очередь благодаря открытию им электромагнетизма, в объяснении следствий, вытекающих из опытов Гете, пошел еще дальше. Он тоже склонен был искать внутренние связи между законами природы. Используя металл, а не стекло, и металлическую пыль и пыльцу вместо песка, он продемонстрировал в 1808 году, что фигуры, создающиеся на колеблемой звуком пластине, возникают не только по причине механического, но также и в силу электромагнитного воздействия (ил. 11)[192].

192. Ørsted, "Versuche über die Klangfiguren," Journal für die Physik, Chemie und Mineralogie 8 (1809), 167–254. Английский перевод датского издания (1808) можно найти в: S*elected Scientific Works of Hans Christian Ørsted*, ed. and trans. Karen Jelved, Andrew D. Jackson, Ole Knudsen (Princeton: Princeton University Press, 1998), 264–81.

Подобно Гете, Эрстед постулировал наличие связи между красотой и законами природы и написал на эту тему несколько эссе и диалогов[193]. Ганслик ссылается на один из них в «О музыкально-прекрасном», хотя и вводящим в заблуждение образом. Обсуждая роль симметрии в музыкально-прекрасном, он отвергает идею того, что одно это качество уже способно обусловить красоту мелодии или ритма, и порицает по этому поводу Эрстеда:

> Последний к музыке применил это платоновское воззрение Эрштедт[194] и, развивая его, сослался на пример круга, в котором он находит положительную красоту. Неужели он никогда не испытывал на себе весь ужас композиции кругообразной?[195]

Помимо довольно слабой попытки сострить, это высказывание проблематично по двум причинам. Во-первых, Эрстед ничего подобного не утверждал. Ганслик неверно интерпретирует его аналогию, игнорируя ее контекст и понимая ее в буквальном смысле. Эрстед неоднократно указывает, что использование им круга как образа рациональной красоты — геометрической, математической — есть намеренное упрощение[196]. Его образ круга — всего лишь элемент пространного и весьма нюансированного обсуждения, в рамках которого отстаивается дуалистический подход к природе и искусству как с феноменалистских, так и с ноуменальных позиций, — то есть постулируется та самая форма оппозиции, которую Ганслик пытался примирить в оригинальном финале «О музыкально-прекрасном». Во-вторых, Ганслик сам прибегает к образам симметрии в ряде мест своего трактата, полагая ее качеством, способным внести вклад в музыкальную красоту: он делает это в анализе увертюры Бетхове-

---

193. О вере Эрстеда в наличие связи между наукой и красотой см.: Dan Charly Christensen, "Ørsted's Concept of Force and Theory of Music," in *Hans Christian Ørsted and the Romantic Legacy in Science: Ideas, Disciplines, Practices*, ed. Robert M. Brain, Robert S. Cohen, Ole Knudsen (Dordrecht: Springer, 2007), 115–33; а также: Kristine Hays Lynning and Anja Skaar Jacobsen, "Grasping the Spirit in Nature: *Anschauung* in Ørsted's Epistemology of Science and Beauty," *Studies in History and Philosophy of Science* (Part A) 42 (2011), 45–57.
194. Так у Лароша. — *Прим. пер.*
195. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 94. *VMS*, 1:96: "Zuletzt hat für die Musik diese Platonische Ansicht Oerstedt an dem Beispiel des Kreises entwickelt, dem er positive Schönheit vindicirt. Sollte der Treffliche niemals die ganze Entsetzlichkeit einer kreisrunden Composition an sich erlebt haben?" Ганслик ссылается здесь на: Ørsted's"Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen," trans. K. L. Kannegiesser, in Ørsted's *Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur* (Leipzig: Carl B. Lorck, 1851), 20–21.
196. Об Эрстеде и его геометрических примерах красоты см.: Lynning and Jacobsen, "Grasping the Spirit in Nature," pp. 50–51.

на к «Творениям Прометея»; в рассуждении о ритме в великом и малом; сравнивая музыкальную форму с фигурами, образующимися при вращении калейдоскопа; и при разборе составляющих музыкальной формы[197].

Вторая ссылка на Эрстеда, страницей позже, еще более нелепа. Отрицая, что математика лежит в основе музыкально-прекрасного, Ганслик выказывает (риторическое) непонимание того, что именно можно или должно вычислить, когда герой одного из диалогов Эрстеда (риторически) интересуется: «Хватит ли жизни множества математиков на то, чтобы вычислить все красоты моцартовской симфонии?»[198] В том виде, в котором подает эту цитату Ганслик, — то есть полностью выдернутой из контекста, — вопрос выглядит и вправду абсурдным; однако в рамках диалога Эрстеда он служит иллюстрацией того, что красота, хотя и сопротивляясь рациональному объяснению, все же базируется на рациональных элементах, в том числе на частоте вибраций и на интервалах между тонами. Третья и последняя ссылка на Эрстеда — самая недобросовестная из всех, так как Ганслик приписывает ему здесь утверждение, на деле принадлежащее одному из наиболее простодушных персонажей его диалога, который рассказывает поведанную ему историю о том, как собаку приучили выть во время определенного музыкального пассажа. Более разумные участники беседы не придают этой истории никакого значения, однако Ганслик обставляет все так, словно сам Эрстед считал ее существенной и был убежден в ее правдоподобии[199].

Неверное изложение в трактате теорий Эрстеда в действительности маскирует интеллектуальный долг Ганслика перед ним, так как в своих диалогах и эссе об эстетике тот неоднократно возвращается к идее наличия связи между законами природы и красоты, в особенности красоты музыкальной, — идее, центральной для удаленного финала «О музыкально-

197. Бетховен — Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 38–39 (*VMS*, 1:50); ритм — там же, с. 66 (*VMS*, 1:74); калейдоскоп — там же, с. 68 (*VMS*, 1:76); музыкальная форма — там же, с. 176 (*VMS*, 1:167).

198. Там же. С. 95. *VMS*, 1:97: "Wenn Oerstedt fragt: 'Sollte wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen, alle Schönheiten einer Mozart'schen Symphonie zu berechnen?' so bekenne ich, daß ich das nicht verstehe. Was soll denn oder kann berechnet werden?" В примечании к этому пассажу Ганслик дает ссылку на труд Эрстеда: *Der Geist in der Natur*, vol. 3, p. 32, однако ссылка эта неверна: Ганслик приводит фразу из: *Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur* (1851), словно это третий том работы *Der Geist in der Natur* (1850–51), вышедшей на деле в двух томах. Эссе, из которого Ганслик почерпнул эту цитату, называется "Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen."

199. Там же. С. 115. *VMS*, 1:113–14; Ørsted, "Ueber die Gründe des Vergnügens," 8–9.

прекрасном». В другом эссе, помещенном в том же томе, из которого цитирует Ганслик, Эрстед отмечает, что

> фигуры Хладни демонстрируют нам примечательное сродство природных сил, которые на неискушенный взгляд могут показаться бесконечно далекими друг от друга, в то время как все они берут начало в единой фундаментальной идее природы. Посыпанная пыльцой пластина открывает взору границы и очертания, следующие законам природы, то есть фигуры, в которых запечатлена мысль. Но лишь те вибрации, что порождают приятные взору фигуры, также производят на нас благоприятное впечатление, будучи переданными и по воздуху. Так даже в нашем ощущении красоты один орган чувств подтверждает свидетельство другого[200].

Далее в том же эссе Эрстед связывает вибрации, благодаря которым возникает звук, с другими типами вибрации — движениями, перемещениями, *Bewegung*, — порождающими свет, тепло, электричество и магнетизм. Он даже использует понятие «движущиеся формы» (*bewegte Formen*) для описания ряби, возникающей от брошенного в воду камня, и увязывает данные визуальные проявления движения с фигурами Хладни[201]. В другом эссе Эрстед связывает прекрасное с бесконечным, а безобразное — с конечным. «То, что прекрасно по своей сути, — говорит он, — вечно»[202]. Все в том же томе, из которого цитирует Ганслик, Эрстед суммирует свои аргументы об отношении между миром физического звука и духовными миром:

> Если мы изберем для созерцания внешнюю сторону, то нам покажется, что эффекты, производимые музыкой, принадлежат одному только физическому миру. Но если, с другой стороны, мы в нашем восприятии обратимся к миру идей, то сущность этих эффектов целиком окажется принадлежащей ему. Обнаруживая данное различие, однако, мы должны стремиться к тому, чтобы

200. Ørsted, "Zwei Kapitel der Naturlehre des Schönen," in Ørsted, *Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur*, trans. K. L. Kannegiesser (Leipzig: Carl B. Lorck, 1851), 80–81: "Die Klangfiguren zeigen uns ein anderes merkwürdiges Zusammentreten von Naturwirkungen, die dem Unkundigen himmelweit verschieden scheinen müssen, während sie doch in der Wirklichkeit ihren Ursprung aus Einem Grundgedanken der Natur haben. Die bestäubte Platte zeigt dem Auge gesetzbestimmte Eintheilungen und Figuren, also Gestalten mit Gedankengepräge. Aber nur wenn die Schwingungen solche das Auge befriedigende Figuren hervorbringen, wird auch das Ohr durch die Eindrücke, die wir von ihnen durch die Luft empfangen, befriedigt. Der eine Sinn bestätigt so das Zeugniß des andern, auch was den Schönheitseindruck betrifft."

201. Ørsted, "Zwei Kapitel," 85, 79.

202. Ørsted, "Ueber das 'Unschöne' in der Natur," 142: "Ist seine Auffassung richtig, so wird das Häßliche, sowie in einer gewissen Bedeutung das Böse, ein Endlichkeitsverhältniß. Das Wesentlichschöne dagegen ist ewig."

> свести все воедино. Природные законы физического мира суть законы разума… Другими словами: дух и природа есть единство, рассмотренное с двух разных точек зрения. Понимая это, мы перестаем изумляться их гармоничности[203].

В другом томе Эрстед, завершая свой рассказ о движении планет, подчеркивает, что «*всякое надлежащим образом проведенное исследование ограниченных феноменов открывает нам вечные законы бесконечного Целого*»[204]. Подобного рода утверждения, вышедшие из-под пера «объективного», занимающегося эмпирической наукой ученого, не могли не произвести впечатления на Ганслика, а потому делается понятным, из каких источников тот почерпнул идеи, изложенные в финале трактата.

Негели, Гете, Эрстед и даже Ганслик (как минимум в годы юности) верили в то, что красота, и в том числе красота музыкальная, может быть объяснена в соответствии с законами природы, которые, в свою очередь, возможно свести к движению, или, пользуясь выражением Ганслика, к «величественным движениям вселенной». Несмотря на то что финал первого издания «О музыкально-прекрасном» показался Циммерману противоречивым и избыточным, во многом его появление объяснялось отношением Ганслика к физике как к метафизике. Это была попытка связать красоту с индуктивными науками своего времени, не прибегая к услугам спекулятивной философии.

Ганслик решительно намеревался найти основания красоты в неизменных законах природы, что, в свою очередь, легитимировало бы его представление о красоте как об объективном качестве, не подверженном капризам индивидуального восприятия. Законы природы являлись трансцендентной инстанцией, авторитет которой был в своем роде уникален. Даже после появления в печати рецензии Циммермана Ганслик отмечал в одном из эссе,

---

203. Ørsted, “Zwei Kapitel,” 87: “Es zeigt sich also, daß, wenn wir unseren Standpunkt für die Betrachtung der Tonwirkungen in der äußeren Natur wählen, sie ganz der Körperwelt anzugehören scheinen müssen; wählen wir dagegen unseren Standpunkt in der Gedankenwelt, so scheint ihr ganzes Wesen dieser anzugehören. Aber nachdem wir diese Trennung bewerkstelligt haben, müssen Beide in Eins gefaßt werden. Die Naturgesetze in der Körperwelt sind Vernunftgesetze. <…> Mit anderen Worten: Geist und Natur sind Eines, angesehen von zwei verschiedenen Seiten. Wir hören so auf, uns über ihre Harmonie zu wundern.” Подробный разбор натурфилософии Эрстеда можно найти в: Dan Ch. Christensen, *Hans Christian Ørsted: Reading Nature’s Mind* (Oxford: Oxford University Press, 2013).

204. Ørsted, “Ueber Geist und Studium der allgemeinen Naturlehre,” in Ørsted, *Der Geist in der Natur*, 2:437–38: “daß eine jede wohlgeleitete Untersuchung eines beschränkten Gegenstandes uns einen Theil der ewigen Gesetzen des unendlichen Ganzen entdeckt.” Это утверждение в оригинале написано разрядкой, семантически аналогичной курсиву.

что, хотя у музыки не существует природного образца, ее базовые акустические элементы прочно связаны с «феноменами и законами» природы, и ссылался на работы Мерсенна, Зеебека и Хладни в области акустики[205]. В предисловии ко второму изданию «О музыкально-прекрасном» он соглашался с тем, что «окончательный приговор о ценности прекрасного всегда будет основываться на показании непосредственного чувства», однако настаивал, что «из всех обычных обращений к чувству невозможно вывести ни одного музыкального закона»[206]. Несмотря на постоянные изменения, вносимые им в последующие издания, он не поменял ни слова в примечательном утверждении, сделанном в третьей главе: «Все музыкальные стихии находятся между собой в таинственной связи, в родственных отношениях, основанных на законах природы»[207]. Представление о красоте как о своего рода манифестации универсального, вечного закона было центральным в системе воззрений Ганслика, хотя он рассуждал на эту тему с явной неохотой. Если красота неизменна, то, следовательно, неизменны должны быть и все ее законы вне зависимости от того, насколько туманно мы их себе представляем. Эту идею Ганслик вынашивал как минимум за пять-шесть лет до публикации «О музыкально-прекрасном». В рецензии 1848 года на сочинение, в котором обнаружились параллельные квинты[208], он указывал, что запрещать их a priori плохая идея, ибо «неизбежны лишь вечные законы природы», а запрет параллельных квинт нельзя оправдать никаким природным законом[209]. Важным здесь представля-

205. Hanslick, "Musikalische Briefe: Ueber musikalische Instrumente und deren Verhältniß zur Akustik," *Die Presse*, 15 July 1856, in Hanslick, *Sämtliche Schriften*, I/3, 263.

206. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 7. *VMS*, 1:10: "Ich theile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Werth des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Ueberzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Gesetz ableiten kann."

207. Там же. С. 72. *VMS*, 1:78–79: "Alle musikalischen Elemente stehen unter sich in geheimen, auf Naturgesetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtschaften." О концепте «избирательного сродства» [У Лароша — «родственные отношения». — *Прим. пер.*] и его связи с романом Гете «Избирательное сродство» (*Die Wahlverswandtschaften*) см.: Goehr, *Elective Affinities.* Об использовании Гансликом этого понятия и о связи его с физическими чувствами см.: Benjamin Steege, *Helmholtz and the Modern Listener* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 160–63.

208. Параллельные квинты, то есть одновременное проведение голосов, неизменно отстоящих на квинту друг от друга, в теории XIX века считались признаком музыкальной безграмотности. — *Прим. пер.*

209. Hanslick, *Sämtliche Schriften*, I/1, 164; впервые опубликовано в: *Wiener Zeitung*, 20 April 1848: "nur die ewigen Gesetze der *Natur* sind unantastbar. Ein solches ist aber das Quintenverboth nicht, kann es nicht sein, da eine Tonfolge *an sich*, allgemein nicht verbothen werden kann." Курсив оригинала.

ется не отношение Ганслика к параллельным квинтам — по вопросу которых в его время велись оживленные дискуссии, — но его ссылка на законы природы в целом.

В целом натурфилософия предоставила Ганслику теоретическую рамку для его эстетики (которую он полагал «объективной»), потому что дала ему возможность связать музыкальную красоту с неизменными законами природы. В оригинальном, впоследствии удаленном вступлении к трактату он с надеждой говорил о времени, когда «индуктивный метод естественных наук» займет место «метафизического принципа» как инструмент, с помощью которого будет возможно обнаружить сущность музыкально-прекрасного, тем самым преодолев «ненаучную эстетику чувства» и достигнув понимания прекрасного в его «изначальных, чистых элементах»[210]. Представляется неизбежным, что, опустив почти весь оригинальный финал трактата во втором издании, Ганслик должен был убрать и это рассуждение.

С учетом намерения Ганслика сказать ровно то, что он сказал в финале первого издания, мы теперь можем пересмотреть давний вопрос о том, почему он удалил последний абзац. На него возможно дать несколько не противоречащих друг другу ответов. Вкратце:

(1) Циммерман был весьма видным критиком, возглавлявшим философский факультет ведущего университета; также он был близким другом. Ганслик посвятил ему второе, третье, пятое, седьмое, восьмое и девятое издания «О музыкально-прекрасном».
(2) Возможно, Ганслик осознал, что необходимость аргументировать свое представление о связи музыки с космосом вызовет существенное увеличение объема трактата. В предисловии ко второму изданию он отмечал, что внес здесь необходимые изменения, не требующие написания «совершенно иного» труда[211]. Даже самые непримиримые критики

210. *VMS*, 1:21: "Sollte sich nun immerhin auch in Behandlung ästhetischer Fragen ein Umschwung in der Wissenschaft vorbereiten, welcher an der Stelle des metaphysischen Princips eine der inductiven naturwissenschaftlichen Methode verwandte Anschauung zu mächtigem Einfluß und wenigstens zeitlicher Oberhand verhälfe,— vor der Hand stehen die jüngsten Spitzen unsrer Wissenschaft noch unverdunkelt da und behaupten für alle Zeit das unvergängliche Verdienst, die Herrschaft der unwissenschaftlichen Empfindungs-Aesthetik vernichtet, und das Schöne in seinen ureigenen, reinen Elementen durchforscht zu haben." [Этот пассаж отсутствует в переводе Лароша. — *Прим. пер.*]

211. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 5. *VMS*, 1:9. [В переводе Лароша этот фрагмент звучит как «Воздержался я также и от переделки, за исключением небольших, несущественных поправок». — *Прим. пер.*]

Ганслика отдавали должное краткости первого издания его трактата.

(3) «О музыкально-прекрасном» был одним из аргументов в полемике с Листом, Вагнером и «музыкой будущего», как это признал и сам Ганслик в предисловии ко второму изданию трактата. То был спор, в котором лозунги были важнее частностей. К 1858 году стало ясно, что центральная идея трактата о самодостаточной природе музыки вызывает сочувственный отклик у широкой аудитории, а потому было бы стратегически неверным излагать его принципиальный тезис так, что его могли неверно интерпретировать даже союзники, подобные Циммерману.

(4) Сочинения Шопенгауэра, долгое время мало кому известные, внезапно в середине 1850-х годов стали чрезвычайно популярны (см. главу 12). Вполне вероятно, что кто-то — быть может, даже и Циммерман, — указал на них в беседе Ганслику, так как оригинальный финал «О музыкально-прекрасном» во многом вторит утверждениям «Мира как воли и представления»: мы находим в музыке не подражание вселенной, но саму вселенную.

(5) Ганслик мог начать испытывать сомнения в методе натурфилософии, которая в 1850-е годы стала уже выходить из моды. Полное пренебрежение к ней, выказанное Циммерманом в рецензии на трактат в 1855 году, показывает, что, возможно, именно в этом и было дело.

Однако даже перед лицом всех этих обстоятельств Ганслик капитулировал не сразу. Он оставил во втором издании первое предложение удаленного финала, не расставаясь все еще до конца со своим убеждением в том, что между музыкально-прекрасным и «прочими великими и прекрасными идеями» есть определенная связь. Оно казалось в достаточной степени уклончивым, чтобы не вызывать вопросов. Однако спустя семь лет, в 1865 году, он убрал и его, возможно, по той причине, что оно скорее поднимало проблему, чем разрешало ее, так же, как и удаленный абзац в целом.

Следы натурфилософии, несмотря на пренебрежение ею Циммерманом, можно отыскать даже в работе Германа фон Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях» (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 1863), труде, в котором предпринималась наиболее серьезная попытка подвести под музыкальную акустику прочное эмпирическое основание. Ганслик с энтузиазмом отзывался о трактате Гельмгольца, отчасти оттого, что в нем высказывалась похвала в адрес «О музыкально-пре-

красном», отчасти же потому, что здесь возникало обновленное представление о связи прекрасного с законами природы[212]. В самом конце труда, в главе «Отношение к эстетике»[213] ("Beziehungen zur Aesthetik"), Гельмгольц называет музыкальное произведение «картиною того порядка мира, во всех частях которого господствует Закон и Разум»[214]. Как отмечает историк науки Лоррейн Дастон, есть некая «пикантная ирония в том, что видоизмененная версия натурфилософии Шеллинга отыскивается в объемном научном трактате Гельмгольца»[215].

* * *

Оригинальный финал «О музыкально-прекрасном» маркирует поворотный момент в истории того явления, которое со временем станет пониматься под выражением «абсолютная музыка». Перемена содержания во втором издании его «Опыта пересмотра музыкальной эстетики» отражает сдвиг мировоззрения Ганслика от трансцендентального идеализма предыдущего поколения авторов к формалистическому реализму, который станет доминировать в представлениях о музыке во второй половине XIX и в XX столетиях. В своем первоначальном виде трактат интерпретировал понятие «абсолютного» как всеохватного; со второго издания «абсолютное» в нем имплицитно начинает значить музыку как искусство, полностью обособленное от всего прочего и не имеющее отношения ни к чему, кроме себя самого. Оригинальная холистическая концепция Ганслика фундаментально отличается от последовательного формализма последующих переизданий трактата.

---

212. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. М.: Либроком, 2013. С. 2–3, 359. Ганслик похвалил труд Гельмгольца в предисловии к четвертому изданию (1874) «О музыкально-прекрасном» (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 6; *VMS* 1:14) и более пространно — в четвертой главе того же издания (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 120–121; *VMS* 1:118–119).
213. В переводе Петухова 1875 года, цитируемом ниже, название дается как «Соотношения к эстетике». — *Прим. пер.*
214. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. С. 518. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 555: "Wir lernen <…> in dem Kunstwerk das Bild einer solchen Ordnung der Welt, welche durch Gesetz und Vernunft in allen ihren Theilen beherrscht wird, kennen und bewundern."
215. Daston, "Ørsted and the Rational Unconscious," 245.

# 10. «Программная» музыка Листа

Соотнесение понятия «абсолютная музыка» с конкретным репертуаром стало неизбежным летом 1855 года, когда впервые появилось — и почти немедленно было всеми принято — определение, описывающее инструментальную музыку, *не являющуюся* абсолютной: программная музыка. Этот термин был введен Ференцем Листом в пространном эссе, публиковавшемся по частям в *Neue Zeitschrift für Musik* Бренделя[1]. Формально представлявшее собой комментарий к «Гарольду в Италии» Берлиоза, эссе мало что сообщало о данном опусе, вместо этого поднимая более общие вопросы о природе инструментальной музыки в целом. И хотя Лист ни разу не процитировал здесь Ганслика — в тех же традициях полемики, которым следовал и сам Ганслик, — его эссе фактически является одним из первых развернутых откликов на «О музыкально-прекрасном»[2].

То, что Лист называл *Programm-Musik* или же *Programmmusik,* в буквальном смысле переменило понятийные условия по-

1. Franz Liszt, "Berlioz und seine Haroldsymphonie," *NZfM* 43 (13 July, 20 July, 27 July, 17 August, 24 August 1855): 25–32, 37–46, 49–55, 77–84, 89–97.
2. Участие в написании этого текста Каролины Витгенштейн до сих пор остается предметом дебатов, и само происхождение эссе довольно туманно. Ранний его черновик на французском написан в июле 1854 года, т. е. за два месяца до появления «О музыкально-прекрасном»; однако затем, в конце 1854 или в начале 1855 года, в него были внесены изменения, и в итоге он вышел в немецком переводе (возможно, выполненном Рихардом Полем) летом 1855 года. См.: Detlef Altenburg, "Vom poetisch Schönen: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks," *in Ars Musica, Musica Scientia: Festschrift Heinrich Hüschen*, ed. Detlef Altenburg (Cologne: Verlag der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, 1980), 1–10; James Deaville, "The Controversy Surrounding Listzt's Conception of Programme Music," in *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, ed. Jim Samson and Bennett Zon (Aldershot: Ashgate, 2002), 98–124; и Rainer Schmusch, *Der Tod des Orpheus: Entstehungsgeschichte der Programmusik* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998), 271–74. О множестве внутренних противоречий эссе см.: Vera Micznik, "The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale,'" *M&L* 80 (1999): 207–40.

лемики. В своем эссе он различает «специфически музыкального композитора», который ценит только «использование материала», и композитора, вдохновляемого более масштабными поэтическими образами или нарративами. Первого из них он отвергает как «формалиста», «всего лишь музыканта» (*bloßer Musiker*), который «не способен ни на что большее и достойное, кроме как использовать, распространять, аранжировать и изредка перерабатывать то, что уже давным-давно сделано другими»[3]. В отличие от него сочинитель программной музыки — это «поэт звуков» (*Tondichter*)[4], который черпает из беспрестанно обновляемых источников вдохновения.

> В программной музыке повторение, вариации, изменения и модуляции мотивов обусловлены их отношением к поэтической идее. Здесь одна тема более не вызывает другую <...> Хотя и не оставляемые без внимания полностью, все чисто музыкальные соображения подчинены делу раскрытия предмета сочинения. Соответственно, предмет и его действия в данном симфоническом жанре требуют обращения, выходящего за рамки чисто технической работы с музыкальным материалом. Туманные ощущения души преображаются в отчетливые впечатления благодаря ясному плану, который воспринимается ухом так же, как живописный цикл воспринимается глазом. Художник, предпочитающий такого рода искусство, пользуется преимуществом возможности увязывать с поэтическим процессом все те аффекты, которые оркестр способен выразить со столь величественной силой[5].

---

3. Liszt, "Berlioz und seine Haroldsymphonie," *NZfM* 43 (27 July 1855): 51: "Der specifisch musikalische Componist, der gerade nur auf das Verbrauchen des Stoffes Werth legt, ist nicht fähig, ihm neue Formeln abzugewinnen, neue Kräfte einzuhauchen. <...> Die Formalisten [vermögen] nichts Besseres und Klügeres zu thun, als das von Jenen Errungene zu nutzen, zu verbreiten, einzutheilen und gelegentlich zu verarbeiten."
4. В немецком — возвышенное наименование композитора. — *Прим. пер.*
5. Liszt, "Berlioz und seine Haroldsymphonie," *NZfM* 43 (17 August 1855): 81: "In der Programm-Musik ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht mehr ein Thema das andere hervor. <...> Alle ausschließlich musikalischen Rücksichten sind denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet, wenn auch nicht außer Acht gelassen. Handlung und Sujet nehmen also in dieser Symphonie ein über der technischen Handhabung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse in Anspruch; die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponirten Plan zu bestimmten, der hier durch das Ohr vermittelt wird, wie er dem Auge durch eine Folge von Bildern mitgetheilt werden kann. Der Künstler, welcher diesem Genre von Kunstwerken den Vorzug giebt, genießt den Vortheil, alle Affecte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Hergang anknüpfen zu können."

Лист использовал новое определение, чтобы описать репертуар инструментальной музыки, которая с помощью говорящего названия, словесной программы или же того и другого вместе «обращает внимание слушателя на определенный предмет»[6]. Сама по себе эта практика, как он с готовностью признает, вовсе не нова: композиторы в изобилии сочиняли такого рода опусы с начала XVIII века. Представление о том, однако, что подобные работы могут формировать характерный, по сути своей превосходящий прочие типы музыки репертуар, было совершенно новым. Понятия, которыми подобная музыка описывалась прежде, всегда предполагали ее подчиненный статус — указывая на то, что она является либо производной от уже существующих жанров (программная симфония, характеристическая симфония [*symphonie à programme, charakteristische Symphonie*]) или же видоизмененной, более узкоспециальной категорией музыки в целом: описательная музыка, или, буквально, «музыка, которая рисует» (*malende Musik*), характеристическая музыка (*charakteristische Musik*) либо изобразительная музыка (*schildernde Musik*). Неологизм Листа был составным существительным, а не парой «герундий плюс существительное» или же «прилагательное плюс существительное», что подчеркивало статус *Programmmusik* как самостоятельной музыкальной категории. Структурный паралеллизм предполагал прямое сравнение с подразумеваемой противоположностью: абсолютной музыкой.

Большинство критиков того времени так или иначе были согласны с тем, что музыкальное произведение способно отображать и выражать объекты, события или же идеи, находящиеся за пределами царства звуков, — или как минимум с тем, что композитор может держать такого рода «программу» в уме, сочиняя инструментальную музыку. Неизбежный вопрос состоял в том, до какой степени слушатель способен (и должен) воспринимать подобную программу. В своей в целом положительной рецензии на «Фантастическую симфонию» Берлиоза Шуман скептически отнесся к ее программе на том основании, что она слишком подробна. Простого пересказа или же описательного названия частей, утверждал Шуман, было бы достаточно для того, чтобы отобразить идею симфонии. «Такого рода указания», сообщал он, «всегда заключают в себе нечто недостойное и шарла-

6. Liszt, "Berlioz und seine Harold-Symphonie," *NZfM* 43 (20 July 1855): 37–38: "ein <...> Hinweis, welcher <...> die Aufmerksamkeit im Voraus auf einen besonderen Gegenstand lenkt."

танское»[7]. В другом случае он заявлял: «Таким образом, если композитор сопровождает свою музыку программой, я говорю: „Позвольте мне сначала убедиться, что вы написали прекрасную музыку; если это так, то меня устроит ваша программа“»[8]. Высказывания Шумана отражают консенсус того времени, гласящий, что программное произведение должно в первую очередь выделяться своими чисто музыкальными достоинствами.

С этим соглашались даже Вагнер и Ганслик: внешние по отношению к музыке элементы не имели отношения к ее сущности. Вагнер полагал программную музыку ступенью в развитии музыки от ее совершенной — абсолютной — изоляции от окружающего мира к более точной и осмысленной форме выражения. Он объявлял, что Бетховен уже написал последнюю инструментальную симфонию, и дальнейшие произведения того же типа, с программой или без, представляют собой не отвечающие требованиям времени, излишние реликты отжившего жанра. Его последователи, такие как Улиг и Брендель, соглашались с ним. Улиг, как отмечалось ранее, преуменьшал значение не только «чистой», или же «абсолютной», музыки, но и музыки «отображающей, представляющей, описательной», отмечая, что Бетховен со временем осознал тщетность попыток сочинять ее и обратился в финале Девятой симфонии к тексту. Для Бренделя Девятая символизировала «саморастворение» (*Selbstauflösung*) инструментальной музыки. Ее лозунгом он считал строки из шиллеровской «Песни о колоколе»:

> Nun zerbrecht mir das Gebäude,
> Seine Absicht hat's erfüllt.
> (Разберите бревна сруба:
> Отслужил — долой его!)[9]

Подобный подход ставил под сомнение правомерность любого вида инструментальной музыки, а потому эссе Листа можно считать столько же ответом Вагнеру, Улигу и Бренделю,

---

7. Robert Schumann, "'Aus dem Leben eines Künstlers': Phantastische Symphonie in fünf Abtheilungen von Hector Berlioz," *NZfM* 3 (14 August 1835): 50: "Solche Wegweiser behalten immer etwas unwürdiges und Charlatanmäßiges."
8. Robert Schumann, "Symphonieen für Orchester," *NZfM* 18 (1 May 1843): 140: "Hält uns daher ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: 'vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm genehm sein.' "
9. Brendel, *Geschichte* (1852), 517. Рихард Поль (Richard Pohl) с одобрением цитирует этот шиллеровский лозунг Бренделя в 1884 году, полагая его точным отражением смысла Девятой симфонии, которая «освободила инструментальную музыку от формальных ограничений»; см. его *Hektor Berlioz: Studien und Erinnerungen* (Leipzig: Bernhard Schlicke, 1884), 21.

сколько и Ганслику. Эстетика программной музыки дала философское обоснование идее о том, что инструментальная музыка — или как минимум определенный тип инструментальной музыки — тоже может стать частью «музыки будущего». Благодаря Листу музыканты будущего (*Zukunftsmusiker*) отныне имели емкое определение — ярлык, слоган, — с помощью которого могли обособлять свой репертуар от сочинений прежних лет. Сама новизна термина была его преимуществом: он позволял отличать новые музыкальные сочинения, организованные вокруг какой-либо поэтической идеи, от тех опусов, которые прежде именовались «живописной музыкой» (*malende Musik* или *Tonmalerei*), — понятием, всегда обладавшим коннотацией поверхностности. Критики и композиторы с подозрением относились к музыке, претендовавшей на то, чтобы изображать бури, сражения, пасторальные сцены и тому подобное. Ни один серьезный композитор не отдавал предпочтения такого типа музыке, и когда сочинители все-таки обращались к ней, им всегда предъявлялись претензии, как в случае с Гайдном, которому ставили в вину слишком буквальное изображение природы во «Временах года», и с Бетховеном и его «военной симфонией», «Победа Веллингтона». Когда Бетховен называл свою Пасторальную симфонию «более выражением чувства, чем его описанием», он предвосхищал неизбежную критику и ограждал себя от обвинений в «изображении» (*Malerei*) в противоположность «выражению» (*Ausdruck*). Неологизм Листа позволил новому поколению композиторов легитимировать практику сочинения инструментальной музыки, связанную с *Poesie*, — то есть с концептуальным содержанием, а не искусственным отображением, — избегая при этом коннотаций банальной «звуковой живописи». Лист превозносил программную музыку как «новую сферу искусства», и многие из тех, кто мечтал порвать со старой традицией, разделяли его энтузиазм[10].

Данный разрыв, однако, был не настолько очевиден, насколько пытался изобразить это Лист, так как эстетика программной музыки в основе своей базировалась на том же утверждении трансценденции, которое было характерно для эстетики прежнего идеализма. В полном согласии с этой традицией Лист верил в способность любой музыки, абсолютной ли, программной, возносить слушателя на высший уровень понимания. Он был

10. Liszt, "Berlioz und seine Haroldsymphonie," *NZfM* 43 (20 July 1855), 42: "Die Gegenfüßler dieser neuen Kunsthemisphäre." О том, как Лист создавал теорию инструментальной музыки, соотнесенную с идеями, выраженными в цюрихских статьях Вагнера, см.: Winkler, "Der 'bestimmte Ausdruck.' "

учеником аббата Фелисите де Ламенне (1782–1854), чьи «Наброски философии» читаются как трактат Шопенгауэра на христианскую тематику. Намереваясь создать общую теорию искусства в его связи с универсумом, Ламенне постулировал, что искусство «посредством чувств» открывает человеку «идеал, прямое осознание которого возвышает его развивающийся разум»[11]. «Основания и законы» музыки «неизменны в вечности» и являются «плодом союза законов физического и интеллектуального порядка». Музыка имеет дело с «бесконечной красотой», а потому «склонна отображать идеальные модели, вечную сущность вещей, а не вещи как таковые»[12].

Лист в своих статьях о программной музыке использует тот же подход. Он утверждает, что сила подобной музыки заключается более не в умении отображать определенный предмет, но в способности через отображение предмета указывать на высшие идеальные миры. В текстах о музыке он раз за разом подчеркивает связь между материальным и идеальным. В предисловии к сборнику своих пьес «Альбом путешественника» (*Album d'un voyageur*, 1842) он превозносит способность музыки выходить за пределы обыденного, благодаря которой та сможет «освободиться от прежних оков» и «заключить в себе печать идеального, являющуюся отличительной чертой пластических искусств». В силу подобного развития, уверял Лист своих читателей, музыка «перестанет быть простой комбинацией звуков и сделается поэтическим языком, лучшим, возможно, нежели сама поэзия, и в большей степени способным выразить все то в нас, что расширяет привычные горизонты, что ускользает от анализа, что движется в недостижимых глубинах неизбывных страстей и предчувствия бесконечного»[13]. Представление о способности музыки к трансцендиро-

11. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, 4 vols. (Paris: Pagnerre, 1840–1846), 3:154: "Elle l'introduit par la sensation dans le monde idéal, dont la direct intuition ravira plus tard son intelligence progressive."
12. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, 3:135: "Ces lois résultant de l'union des lois de l'ordre physique et dès lois de l'ordre intellectuel"; ibid., 3:310: "La musique a pour terme le Beau infini, et, des-lors, ce qu'elle représente, ce qu'elle tend à reproduire, ce ne sont point les choses telles qu'elles sont, mais leur type éternel, le modèle idéal qu'elles recouvrent, en quelque manière."
13. Franz Liszt, "Avant-propos" to *Album d'un voyageur* (1842), перепечатанное в: Liszt, *Album d'un voyageur I, III; Clochette et Carnaval de Venise*, ed. Adrienne Kaczmarczyk and Imre Mező (Budapest: Editio Musica, 2007), xlviii: "À mesure que la musique instrumentale progresse, se développe, se dégage des premières entraves, elle tend à s'empreindre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous

ванию играет важную роль и в его более поздних высказываниях о программной музыке, в том числе и в эссе о «Гарольде в Италии» Берлиоза, несмотря на его более язвительный тон. Программа произведения пишется для того, чтобы указать слушателю не на идею, но на ту область трансцендентного, что лежит за ней. Без программы смысл произведения полностью отдается на откуп фантазии слушателя. Программа формирует смысловую рамку, задает отправную точку, однако сама по себе не есть цель.

Таким образом, хотя терминология Листа была новой, его аргумент таковым не являлся, поскольку сам по себе он уже был сформулирован множество раз: в частности, в рецензии, опубликованной незадолго до эссе Листа композитором и критиком Петером Корнелиусом (1824–1874), протеже Листа в Веймаре. Как и прочие сторонники «музыки будущего», Корнелиус делает основанием своей эстетики историю[14]. Он объявляет, что музыкальное искусство неизбежно должно было подняться над уровнем простого развлечения и с беспрецедентной точностью отразить мысль и эмоции. В сфере инструментальной музыки это означало необходимость дать слушателю определенное указание на «поэтическое содержание» произведения, либо с помощью характерного названия, либо же через какую-либо словесную программу. Даже Бетховен время от времени делал подобные указания, как в случае увертюр «Кориолан», «Леонора» и «Эгмонт». Иной раз, как, скажем, в Пятой симфонии, он оставлял содержание на откуп воображению слушателей, хотя это произведение содержит «наиболее полную последовательность логических утверждений» (*der vollständigst logische Gedankengang*). Вопрос о том, обязан ли композитор следовать техническим конвенциям или же он должен выражать поэтическую идею, разделил, по утверждению Корнелиуса, музыкальный мир на два лагеря.

> Первый полагает музыку фантастической игрой звуков сообразно законам благозвучия и эстетики, заимствованным из специфически-музыкальных произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена <…> таким как единство в разнообразии, ясность и пропорциональность форм и средств и так далее. Согласно этой пар-

---

franchit les horizons accoutumés; tout ce qui échappe à l'analyse; tout ce qui s'agite à des profondeurs inaccessibles de désirs impérissables, de pressentiments infinis."

14. Об эстетике Корнелиуса в целом см.: James Deaville, "Peter Cornelius als Kritiker und Essayist," in Peter Cornelius, *Gesammelte Aufsätze: Gedanken über Musik und Theater, Poesie und bildende Kunst*, ed. Günter Wagner and James Deaville (Mainz: Schott, 2004), 17–50.

> тии музыка достигает своего эффекта сама по себе, без посредства сопутствующих идей; она возносит душу от тесноты жизни к высотам идеала, смывая, так сказать, волнами звуков всю грязь и тщету повседневности <...> [Второй лагерь] более не удовлетворяется возможностью возбуждать туманные чувства в непосвященных <...> вместо этого он жаждет сделать своим материалом несметные богатства мифа, библии, истории, припасть к тому неиссякаемому источнику, которым является собственное сердце с его любовью, страстью, борьбой против мира <...> Он намеревается отвергнуть свободу абсолютной музыки и связанное с ней рабство привычных форм с тем, чтобы, уступив требованиям поэтической темы, достичь подлинной свободы формы. Даже если изображение конкретного объекта рискует быть несовершенным в той или иной степени <...> данный лагерь полагает подобную попытку более полезной, нежели беспрестанное наполнение отживших форм туманными чувствами[15].

Абсолютная музыка, согласно Корнелиусу, приносит больше удовольствия рафинированному ценителю, чем простому любителю. Те, кто разбирается в технических сложностях музыки, способны оценить изыски гармонии, оркестровки и контрапункта в процессе прослушивания произведения; те же, кто не имеет этой возможности, ощутят только возбуждение туманных чувств. (Это был один из основных аргументов Гегеля относительно ограниченной сферы применимости инструмен-

15. Peter Cornelius, review of Richard Würst, *Preis-Sinfonie*, op. 21, *NZfM* 41 (8 December 1854): 258–59: "Diese Frage theilt noch heute die musikalische Welt in zwei Parteien. Der einen ist die Musik ein phantastisches Spiel in Tönen nach Regeln des Wohllautes und ästhetischen Gesetzen, die aus den specifisch-musikalischen Werken Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so weit er ihrer Spur folgte, abgeleitet sind, als: Einheit in der Mannichfaltigkeit, Klarheit und Maaß in Formen und Mitteln usw. Nach ihr soll die Musik durch sich selbst wirken ohne vermittelnde Nebengedanken; sie soll die Seele aus dem engen Leben zu idealen Höhen emporheben, mit ihren Tonwellen gleichsam allen Moder und Quark des Lebens aus ihr wegspülen. <...> Die andere Partei <...> will sich nicht länger damit begnügen, unbestimmte Gefühle in dem Laien zu erregen. <...> Sie will aus dem reichen Schatz, dem Mythus, Bibel, Geschichte, und der unerschöpflichen poetischen Quelle, die das eigene Herz, die innerlichen Begebenheiten seiner Liebe, seiner Leidenschaften, seiner Kämpfe mit der Welt und dem Leben bietet, ihre Stoffe entnehmen. <...> Sie will der Freiheit absoluter Musik zugleich mit der Knechtschaft ihrer stehenden Formen entsagen, um dafür in einer Gefangengebung an einen bestimmten poetischen Gegenstand Freiheit der Form zu erringen. Selbst auf die Gefahr hin, in Darstellung dieses bestimmten Gegenstandes nach gewissen Seiten hin ebenso unvollkommen zu bleiben <...> halten sie ihr Bestreben für lohnender, als behufs einer Anregung unbestimmter Gefühle ausgelebte Formen immer wieder auf 's Neue anzufüllen." Более полный комментарий к этому пассажу см.: в Gerhard J. Winkler, "Der 'bestimmte Ausdruck': Zur Musikästhetik der Neudeutschen Schule," in *Liszt und die Neudeutsche Schule*, ed. Detlef Altenburg (Laaber: Laaber-Verlag, 2006), 39–53; а также в: Garratt, *Music, Culture and Social Reform*, 179–80.

тальной музыки.) Таким образом, абсолютная музыка не просто существует изолированно — она по природе своей вещь элитистская: весьма небезобидное обвинение в послереволюционные времена. Лист делал похожее утверждение в своем эссе о «Гарольде»: благодаря фестивалям и концертам музыка сделалась доступной широкой аудитории, так что композиторы и слушатели ощущали потребность в нити Ариадны, способной провести их через лабиринт музыкального произведения, в котором отсутствует текст[16].

Несмотря на объемность, эссе о «Гарольде» прибавляет немногое к основному аргументу Корнелиуса. Главным вкладом в полемику Листа было изобретение антонима к ретрониму Вагнера, нового термина, означающего всякую музыку, не являющуюся «абсолютной». В эпоху лозунгов всякая партия нуждается в коротких емких определениях для того, чтобы обозначить свои цели, и *Programmmusik* отлично служила своему назначению[17].

Несмотря на прежнее свое мнение об ограничениях инструментальной музыки, Вагнер и Брендель почти сразу переняли термин Листа и его философское обоснование. (Улиг умер в начале января 1853 года в возрасте тридцати лет.) В 1856 году Брендель объявил «современную программную музыку» «задачей» (*Aufgabe*) художника настоящего дня, «естественным следствием» эволюции музыки. История сама по себе, утверждал он, есть борьба между Новым и Старым; абсолютная музыка была продуктом Старого, получив свое наивысшее воплощение в творчестве Моцарта[18]. В третьем издании своей истории музыки (1860) Брендель заменил прежнее описание инструментальной музыки как «отжившей свое» весьма хвалебными рассуждениями о симфонических поэмах Листа и принципах

16. Liszt, "Berlioz und seine Haroldsymphonie," *NZfM* 43 (20 July 1855), 39. О полемике между сторонниками Листа и Ганслика см.: Markus Gärtner, *Eduard Hanslick versus Franz Liszt: Aspekte einer grundlegenden Kontroverse* (Hildesheim: Olms, 2005); idem, "Der Hörer im Visier: Hanslick und Liszt im Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen," in Hanslick, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, part 5, *Aufsätze und Rezensionen*, 1859–1861, ed. Dietmar Strauß (Vienna: Böhlau, 2005), 457–68.

17. О важности в полемике 1850-х годов лозунгов, включая и такие понятия, как *Zukunftsmusik* («музыка будущего»), *absolute Musik, tönend bewegte Formen* и *Programmmusik*, см.: Christa Jost and Peter Jost, "'Zukunftsmusik': Zur Geschichte eines Begriffs," *Musiktheorie* 10 (1995), 133 n. 19. О лозунгах в немецкой культуре и политике того же времени в целом см.: Wulf Wülfing, *Schlagworte des Jungen Deutschland* (Berlin: Erich Schmidt, 1982).

18. Franz Brendel, "Programmmusik," *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 1 (1856): 86. См. также его "Der Kampf des Alten und Neuen," *Anregungen* 1 (1856): 45–47, где цитируется Ганслик. Брендель и Вагнер были соредакторами *Anregungen*.

программной музыки в целом[19]. Вагнер, в свою очередь, высказался в поддержку терминологии Листа и его эстетики инструментальной музыки в открытом письме, опубликованном в *Neue Zeitschrift für Musik* в апреле 1857 года. Он признавал, что в умелых руках поэтические источники вдохновения, такие как «деяния и страдания Орфея, Прометея и так далее» могут породить «весьма оригинальные представления» (*höhere individualisirte Vortstellungen*), и хвалил Листа за то, что тот показал возможности такого подхода[20]. Перемена воззрений Вагнера отчасти была связана с его личной преданностью Листу, частью же с открытием им для себя сочинений Шопенгауэра (см. главу 12).

Лист с его теорией программной музыки нашел союзника в лице знаменитого философа Фридриха Теодора Фишера[21]. В рассуждении о музыке в своей «Эстетике» (*Ästhetik*, 1857) Фишер с одобрением цитирует наблюдение Ганслика о том, что союз между словами и музыкой напоминает морганатический брак, однако здесь же добавляет, что эмоциональная «чистота» инструментальной музыки не позволяет ей раскрыть свой эстетический потенциал в полной мере. При прослушивании инструментальной музыки у человека возникает «ощущение неразгаданной тайны», нечто вроде «коридора, ведущего по египетскому храму от входа к выходу, но не приводящего в центр». Он сравнивает впечатление, создаваемое инструментальной музыкой, с тем, которое производит картина с переизбытком цвета: «…хочется найти опору в какой-нибудь линии», более определенном очертании объекта. Самые глубокие эмоции постигаются только с помощью сознания: «Лишь в связи с конкретным предметом нам раскрывается полнота чувственного мира»[22].

---

19. Brendel, *Geschichte der Musik*, 3rd ed. (Leipzig: Heinrich Matthes, 1860), 596–601; см.: Deaville, "Controversy," 105.
20. Wagner, "Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt," *NZfM* 46 (10 April 1857): 161. Письмо было позже опубликовано в собрании сочинений Вагнера под заголовком "Über Franz Liszts symphonische Dichtungen"; см: *GSD*, 5:192.
21. О музыкальной эстетике Фишера см.: Titus, "Conceptualizing Music." Об отношениях между Гансликом и Фишером — они были знакомы лично — см.: Lothar Schneider, "Form versus Gehalt: Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert," in *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, ed. Theophil Antonicek, Gernot Gruber, and Christoph Landerer (Tutzing: Hans Schneider, 2010), 45–47.
22. Vischer, *Ästhetik*, vol. 3, part 1, Die Kunstlehre, 4. Heft, Die Musik (Stuttgart: Carl Mäcken, 1857), 830 (§ 764): "Ein Gefühl eines ungelösten Räthsels, ein Gang wie durch einen ägyptischen Tempel von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne. <…> Dieser Eindruck gleicht jenem, den die einseitige höchste Ausbildung des Colorits in der Malerei mit sich führt, die wir eine gefährliche Spitze genannt haben: man sehnt sich nach dem festen Boden der Zeichnung,

Ганслик также перенял понятие «программная музыка». Он часто использовал его в своей критике с начала 1857 года и даже употребил его в «О музыкально-прекрасном» в примечании, добавленном в третьем издании (1865)[23]. Если инструментальному сочинению предписывается какая-либо словесная программа или же говорящее название, оно перестает быть произведением «чистой» музыки и превращается в гибридную манифестацию различных видов искусства, и обозначение «программная музыка» маркирует данный его гибридный статус. Ганслик отвергал представление о том, что подобные названия или программы способны каким-либо образом видоизменить подлинное содержание сочинения, аудиальное и чисто музыкальное[24]. В предисловии ко второму изданию трактата он ввел понятие «внемузыкальный» (*außermusikalisch*) в качестве обозначения всех имплицитно «нечистых» элементов музыкального произведения[25].

К концу 1850-х годов использование понятий «абсолютная» и «программная» музыка для указания на конкретные, противопоставленные друг другу репертуары стало стандартной практикой описания природы музыки. Это была бинарная оппозиция, которую разделяли почти все участники обоих полемических лагерей. Никакого термина, оппонирующего

---

der bestimmteren Geltung des Objects. Auch würden nimmermehr alle Tiefen des Gefühls sich entfalten ohne das begleitende Bewußtsein. An bestimmten Gegenständen erst schießt der ganze Reichthum der Gefühlswelt auf." Многотомный труд Фишера выходил с 1846 по 1858 год; о сложной истории публикации его см.: Titus, "Conceptualizing Music," 15–16. Хотя его большую часть, касающуюся музыки, написал Карл Кестлин, Фишер предпослал ей свое предисловие ("Vom Wesen der Musik"), из которого и взят процитированный выше фрагмент. Георг Готфрид Гервинус с одобрением цитирует отрывки из этого фрагмента в: Gervinus, *Händel und Shakespeare: Zur Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1868), 171, перед тем, как напасть на «О музыкально-прекрасном». Об идеологической мотивации суждений Гервинуса о Генделе и поздней инструментальной музыке см.: James Garratt, "Composing Useful Histories: Music Historiography and the Practical Past," in *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung: Zur Formation musikbezogenen Wissens*, ed. Sandra Danielczyk, Ina Knoth, and Lisbeth Suhrcke (Hildesheim: Olms, 2012), 123–39.

23. Hanslick, "Oulibicheff über Beethoven," in Hanslick, *Sämtliche Schriften,* vol. 1, part 4, 113; оригинал опубликован в: Die Presse (Vienna), 17 июня 1857 года. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 88. *VMS*, 1: 91.

24. См.: Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 43: «Даже пьесы с особенными надписями (заглавиями) или программами мы не принимаем мерилом, когда речь идет о «содержании» музыки». *VMS*, 1:53: "Sogar Tonstücke mit bestimmten Ueberschriften oder Programmen müssen wir ablehnen, wo es sich um den 'Inhalt' der Musik handelt."

25. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 9. *VMS*, 1:10. О проблематичной природе понятия «внемузыкальное» (*außermusikalisch*) см.: Lydia Goehr, *The Quest for Voice*, в особенности главу 1 ("Secrecy and Silence").

оригинальному представлению Вагнера об абсолютной музыке как о любого типа музыке — инструментальной или вокальной, — существующей ради себя самой, предложено не было. Однако Вагнер и сам употреблял свой термин весьма непоследовательно и гораздо чаще использовал его как синоним понятия «инструментальная музыка». Именно в этом контексте Лист предложил свое определение, и именно в таком значении оно использовалось в последующей идеологической борьбе.

# 11. Полемика

Вооруженные новыми понятиями, связывающими философские концепции с определенными репертуарами, критики в дебатах, характеризующихся чрезвычайной поляризацией мнений, рассуждали о превосходстве абсолютной или программной музыки до конца XIX века. Как и в любом идеологическом споре, стороны старались выставить противника в невыгодном свете, намеренно искажая его позицию. Самопровозглашенные прогрессисты именовали «формы» абсолютной музыки «застывшими», «подчиненными правилам» и «устаревшими», в то время как самопровозглашенные традиционалисты отвергали программную музыку как «бесформенную» и «немузыкальную» по самой сути. Разница во мнениях вызвана была не только и не столько эстетическими разногласиями, так как споры о музыке были частью куда более масштабной культурной войны в период резких социальных, политических и технологических перемен. Одна сторона рассматривала искусство как инструмент реформ, другая — как убежище от надвигающихся перемен.

Критические отклики на «О музыкально-прекрасном» были заметной частью этой дискуссии[1]. В течение десяти месяцев, прошедших с момента появления трактата в конце сентября 1845 года, было напечатано три фундаментальных его опровержения: объемная рецензия Франца Бренделя, выходившая частями с середины февраля до начала марта 1855 года в *Neue Zeitschrift für Musik*; «Границы музыки и поэзии» (*Die Grenzen der Musik und Poesie*) Августа Вильгельма Амброса, изданные в мае или июне 1855 года; и эссе о «Гарольде» Ференца Листа, также

1. Обзор критических отзывов на трактат см. в: James Deaville, "Negotiating the 'Absolute': Hanslick's Path Through Music History," in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, ed. Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013), 15–37, особенно 17–21. См. также приложение к настоящей книге.

печатавшееся частями в *Neue Zeitschrift für Musik* в июле и августе 1855 года (см. главу 10).

Рецензия Бренделя, в которой враждебность маскировалась учтивостью, задала тон всей дискуссии. Брендель приветствовал трактат Ганслика как повод для продуктивных дебатов о поднятых в нем проблемах и на этом основании подробно изложил его содержание. Он одобрительно отнесся к попытке Ганслика обращаться с эстетикой более «объективным» образом и похвалил признание им трудностей выражения специфических понятий с помощью чисто музыкальных средств. «Объективность», однако, подразумевает теорию трансценденции, утверждал Брендель, тогда как дух (*Geist*) музыки — имманентное качество, ибо дух композитора заключен в нотах произведения[2]. Подлинным содержанием музыки являются не «движущиеся звуковые формы» (*tönend bewegte Formen*), но «состояния души» (*Stimmungen der Seele*). Ганслик «слишком мало знаком со своеобразием музыкального языка; он выступает здесь скорее как ученый, как систематизатор»[3]. Именно в этом месте, переходя от философских аргументов к историческим, Брендель отбрасывает прежний сдержанный тон: Ганслик совершенно не понимает смысла последних тенденций в музыкальной эстетике и отныне, зловеще заключает он, «наш противник»[4].

Сходное соседство философии и идеологии характеризует и «Границы музыки и поэзии» критика и историка Августа Вильгельма Амброса (1816–1876), бывшего одним из самых давних друзей Ганслика. В юные годы в Праге оба они принадлежали к кружку артистической молодежи, который его участники (вслед за Шуманом) называли «давидсбундом»[5]. К середине 1850-х годов, однако, они разошлись в своих эстетических воззрениях. Амброс в трактате утверждает, что *Poesie* — под этим словом он понимает творческое воображение в целом и литературное творчество в частности — есть побуждающая сила искус-

2. Franz Brendel, рецензия на Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, *NZfM* 42 (16 February 1855): 80–82.
3. Brendel, review of Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 99: "Der Inhalt der Tonkunst sind die Stimmungen der Seele." "Der Verf[asser] ist zu wenig mit dem musikalischen Sprachgebrauch vertraut, er tritt zu sehr nur als Mann der Wissenschaft, als Systematiker hervor."
4. Brendel, рецензия на Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 100: "unser Gegner."
5. Davidsbund (Давидово братство) — вымышленное музыкальное братство, придуманное Робертом Шуманом в 1833 году; в «давидсбюндлеры» им были записаны музыканты как настоящего, так и прошлого, такие как Шопен, Лист, Паганини, Клара Вик, Бетховен, Шуберт и Бах, а также ряд выдуманных персонажей, символизирующих те или иные стороны мировоззрения самого Шумана. — *Прим. пер.*

ства повсеместно и во все времена, и подлинное назначение музыки заключается в том, чтобы выразить *Poesie*[6]. Он отвергает попытки укрыться в эстетике прошлого. Никто, настаивает Амброс, не сможет отрицать, что музыка пришла к критической развилке, и описывает фундаментальное различие между двумя лагерями современных композиторов:

> Одна из групп творящих ныне музыкантов (существенно меньшая) укрылась под сенью старых воззрений и форм, где обрабатывает скромный клочок земли в согласии с принципами так называемой классической эры. Будет бесцеремонным тревожить их идиллическое счастье; однако нам ясно, что все сказанное этими благонамеренными людьми уже было сказано куда лучшим образом до них. Эта чахлая поросль — к счастью, едва заметная для мира, — паразитически произрастает среди настоящих, естественным образом развивающихся растений[7].

Другая, куда большая группа, согласно Амбросу, стремится привнести в мир музыки «сокровищницу великих внемузыкальных идей». Как композиторы это могут сделать фактически, из текста не вполне ясно, однако их намерения заслуживают куда большего уважения, чем попытки тех, кто продолжает вносить вклад в «музей мумифицированных абстракций», которые «благодаря мумификации, пусть и лишенные жизни, способны существовать практически вечно»[8]. Амброс порицает Ганслика за то, что тот считает эффект, производимый музыкой, продуктом ее формы. Чтобы опровергнуть его, он приводит известный анекдот о седом ветеране наполеоновских войн, который, услышав на концерте в Парижской консерватории начальные фанфары Пятой симфонии Бетховена, вскочил с места и закричал «Да здравствует император!» Амброс указывает на то, что Э. Т. А. Гофман, Гектор Берлиоз, Вольфганг Роберт Гипенкерль и А. Б. Маркс реаги-

---

6. August Wilhlelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst* (Leipzig: Heinrich Matthes, 1855; reprint, Hildesheim: Olms, 1976), 12–13.
7. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, i–ii: "Von den schaffenden Tonkünstlern hat sich ein Theil (der bei weitem kleinere) in ältere Anschauungen und Formen zurückgeflüchtet und baut dort seinen bescheidenen Acker nach den Prinzipien der sogenannten 'klassischen' Zeit. Es wäre unbescheiden, dieses idyllische Glück stören zu wollen, aber eben so sicher ist es, daß alles, was solche wohlmeinende Leute uns sagen können, von anderen vor ihnen schon besser gesagt worden ist— diese kümmerliche, zum Glück von der Welt kaum beachtete Nachblüte, drängt sich schmarotzerhaft zwischen die echten, naturwüchsigen Pflanzen."
8. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, iii: "Die Tonsetzer wollen ihren großen außermusikalischen Ideenreichthum in die Musik hineintragen." Ibid., vii: "das Museum mumienhafter Abstraktionen <...> die zwar, kraft der Mumisirung, fast ewige Dauer aber kein Leben haben."

ровали на них сходным (хотя и менее живописным) образом. Отсюда ясно, заключает он, что эффект, производимый творением искусства, обладает «особенной и индивидуальной внешностью»: никто еще не назвал Героическую симфонию негероической, а Пасторальную непасторальной, однако если титульные страницы обеих партитур кто-либо случайно поменял бы местами перед публикацией, это вызвало бы повсеместное недоумение. «Любой, кто утверждает, что музыка не имеет какого-либо иного содержания помимо „движущихся звуковых форм“, не смог бы понять, в чем тут проблема», поскольку «не существует таких вещей, как героическая арабеска, героический калейдоскоп, героический треугольник или квадрат <...> более того, трехдольный метр, тональность ми-бемоль-мажор, темп allegro и прочее, что составляет форму абсолютной музыки, сами по себе не героичны и не не-героичны»[9]. С чисто формальной точки зрения, утверждает Амброс, симфония Моцарта соль-минор и симфония Бетховена до-минор «совершенно одно и то же» в силу того, что у них одинаковое число частей, одинаковые модуляционные приемы и сходная общая структура. Однако же ветеран наполеоновских войн не вскочил бы в начале финала моцартовской симфонии. Все объяснения эффекта, производимого симфонией Бетховена, которые ссылаются «только лишь на формальную сторону, таким образом, неудовлетворительны». Если существует особый эффект и особая реакция на музыкальное произведение, настаивает он, то должно быть и внятное объяснение этого эффекта, а форма сама по себе не способна обусловить такое объяснение. В конце трактата Амброс полностью отвергает идею музыки — или же любого другого искусства — как «особого искусства» (*Sonderkunst*), существующего исключительно в согласии со своими собственными принципами. Между различными видами искусства невозможно указать такие же отчетливые границы, как те, что разделяют народы, и философам искусства (*Kunstphilosophen*) не следует их проводить так, словно они члены «комиссии по границам» (*Gränzkommission*)[10].

---

9. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 46–47: “eine sehr bestimmte, individuelle Physiognomie. <...> Wer jeden andern Inhalt der Musik läugnet als eben nur tönend bewegte Formen hätte durchaus kein Recht in diesen Wiederspruch mit einzustimmen. Es gibt keine heroische Arabeske, kein heroisches Kaleidoskopbild, kein heroisches Dreieck oder Viereck. <...> Auch der Dreivierteltakt, die Tonart Es-dur, die Bewegung Allegro, und was sonst der absoluten Tonform angehört, ist an sich weder heroisch noch nicht-heroisch.”
10. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 49: “Die Erklärung der Wirkung aus dem bloßen formalen Moment ist also nicht genügend.” Ibid., 48, 185 (“Gränzkommission”).

Упрощенная трактовка Амбросом понятия «формы» у Ганслика сделается типичной для дальнейших критиков эстетики, выраженной в «О музыкально-прекрасном». «Форма» была и остается многозначным термином (см. с. 212–213), а поскольку сам Ганслик нигде не раскрывает его, авторы, подобные Амбросу, в течение пятидесяти лет определяли это понятие за него, почти всегда трактуя его как наименование крупных музыкальных структур — от части цикла до целого многочастного произведения. Эти виды «формы», в свою очередь, ассоциировались с «правилами» (зачастую «строгими правилами») и связанными с ними «неизбежными» конвенциями.

Помимо друга Ганслика Роберта Циммермана (см. с. 232–233) одним из самых красноречивых защитников его был Людвиг Бишоф, редактор консервативной «Рейнской музыкальной газеты» (*Rheinische Musik-Zeitung*), а позднее «Нижнерейнской музыкальной газеты» (*Niederrheinische Musik-Zeitung*). Еще в 1850 году Бишоф присвоил уничижительный неологизм Вагнера «абсолютная музыка» и наполнил его положительным содержанием. В объемной рецензии на трактат, печатавшейся несколькими выпусками в его издании с середины февраля по середину марта 1855 года, Бишоф опубликовал дословно всю последнюю главу «О музыкально-прекрасном» и назвал ее «признаком возрождения музыкального разума». Он признал «партийную» принадлежность текста и обратил внимание на сходство тезисов Ганслика со своими собственными аргументами в защиту музыки, существующей исключительно ради себя самой. «О музыкально-прекрасном», заверял он своих читателей, может служить бастионом против «научной незрелости и вздорно-болтливого безумия подхалимов реалистической пропаганды. Мы приветствуем этот рассвет радостными возгласами»[11].

В одном из немногих ранних откликов на трактат, где делалась попытка подняться над партийными разногласиями, аргументы, высказанные в «О музыкально-прекрасном», подвергались критике с обеих позиций. Отто Ян в рецензии без подписи, опубликованной в газете *Die Grenzboten* в апреле 1855 года, распознал антивагнерианскую направленность трактата и призвал к ответу как Ганслика, так и Вагнера за их сомнительные априорные суждения о природе музыки. Ян хвалит Ганслика за его

11. Ludwig Bischoff, “Eduard Hanslick,” *Niederrheinische Musik-Zeitung* 3 (10 March 1855): 75: “Seine Schrift ist uns ein Zeichen des Auflebens der tonkünstlerischen Vernunft gegen die wissenschaftliche Unmündigkeit und den faselnden Wahnsinn der Scharwächter der realistischen Propaganda; wir begrüssen dieses Morgenroth mit freudigem Zurufe.”

«необычные философские прозрения», однако отвергает идею того, что музыка не способна дать голос — в буквальном и переносном смысле — эмоциям. Он не видит причины, по которой композиторам не следует предпосылать своим сочинениям говорящие названия; так же, однако, он не видит причины, по которой они обязаны делать это[12].

Для Яна, как и для многих других рецензентов, наиболее проблематичной составляющей трактата была риторика исключения Ганслика, в рамках которой при обсуждении содержания и сущности музыки отрицалась какая-либо роль эмоций. Даже среди критиков, согласных с идеей Ганслика о нераздельности формы музыки и ее содержания, далеко не все принимали утверждение, что сущность музыки не имеет никакого отношения к выражению эмоций. Множество авторов находило эту позицию интеллектуально безупречной, однако слишком хладнокровной для того, чтобы удовлетворительно объяснить производимый музыкой эффект и его отношение к ее сущности. В первом, судя по всему, публичном отклике на «О музыкально-прекрасном» в Северной Америке, некто, подписавший рецензию 1855 года в журнале *Dwight's Journal of Music* инициалами "J. H.", полностью соглашается с аргументом Ганслика о том, что выразительность музыки достигается сугубо музыкальными средствами, однако настаивает на том, что музыка отображает человеческие эмоции[13]. Двумя годами спустя критик-вагнерианец Франц Герстенкорн отверг музыкальную теорию Ганслика на том основании, что она представляет собой «замаскированную прикладную математику»[14].

Пустота формы — еще одна претензия, часто встречающаяся в негативных отзывах на «О музыкально-прекрасном». Анонимный рецензент в «Литературном листке» (*Literaturblatt*) Вольфганга Менцеля был одним из многих, кто указал на то, что примеры визуальных образов, лишенных содержания, которые приводит Ганслик, — калейдоскоп и арабески — сами по себе пусты и лишены значения. «Нет такой вещи, как чи-

12. Otto Jahn, "Aesthetische Feldzüge," *Die Grenzboten* 14, 2nd ser. (April 1855): 201. Я благодарен Джеймсу Гаррату из Манчестерского университета за атрибуцию этого анонимного эссе Яну (в личном общении, 10 августа 2011) на основании очевидного сходства между фрагментом данной рецензии, в котором обсуждается Метастазио (с. 211–212), и рассуждением Яна на ту же тему в первом томе биографии Моцарта, вышедшей в следующем году (*W. A. Mozart*, vol. 1 [Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856], 267–70).
13. J. H., "Music the Exponent of Emotion," *Dwight's Journal of Music*, 21 July 1855, 123–24.
14. Franz Gerstenkorn, "Dr. Hanslick und der 'Tannhäuser,'" *NZfM* 47 (30 October 1857): 193: "eine verkappte angewandte Mathematik."

стая музыка, и никогда не было», объявляет рецензент. Музыка есть «язык высших форм бытия» и относится к обычному языку так же, как сомнамбулизм — к бодрствованию. «Музыка внушает благородство. Музыка возносит от повседневного мира к духовному»[15].

Критика трактата утихла нескоро. Иоганн Христиан Лобе издал пространный и местами откровенно саркастический отзыв на него в своих «Заметках о музыке» (*Fliegende Blätter für Musik*) в 1857 году[16]. В качестве необычного постскриптума к статье, вышедшего в следующем номере журнала, он опубликовал партитуру своего сочинения, четырехголосной клавирной фуги до-минор, под названием «Еще раз против доктора Ганслика — в нотах»[17]. Возможно, идея такого постскриптума была навеяна утверждением Ганслика, что «всякий любитель музыки» согласится с невозможностью «показать эмоцию» в какой-либо из сорока восьми прелюдий и фуг баховского «Хорошо темперированного клавира»[18].

В следующем году вышло в свет еще одно опровержение эстетики Ганслика, на этот раз — целая книга, написанная критиком Адольфом Куллаком (1823–1862), со-редактором «Берлинской музыкальной газеты» (*Berliner Musik-Zeitung*). Дабы никто не сомневался относительно мишени его атаки, Куллак назвал свой трактат «Музыкально-прекрасное: вклад в музыкальную эстетику» (*Das Musikalisch-Schöne: Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*). Подобно Ганслику, Куллак утверждал, что его подход «внепартиен»; однако и в этом случае претензия на беспристрастность была очевидно фальшивой, ибо Куллак прямо выказывал предпочтение эстетике (и музыке) Вагнера и Листа.

---

15. Anonymous, "Ueber Musik," *Wolfgang Menzels Literaturblatt*, 25 April 1855, 131, 132: "Es gibt keine Musik schlechthin und hat nie eine gegeben. <...> [S]ie verhält sich zur gemeinen Sprache fast wie das magnetische Schlafwachen zum gemeinen Wachen. Es ist die Sprache höherer Wesen. Die Musik adelt. Die Musik erhebt gewissermaßen aus der gemeinen Welt in die Geisterwelt."
16. Johann Christian Lobe, "Gegen Dr. Eduard Hanslick's 'Vom Musikalisch-Schönen,'" *Fliegende Blätter für Musik* 2 (1857): 65–106. Рецензия была переиздана отдельно в виде памфлета под тем же названием в том же году Баумгартнером в Лейпциге. Об эстетике Лобе см.: Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1797–1881): Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002).
17. Johann Christian Lobe, "Noch einmal gegen Dr. Hanslick—in Noten," *Fliegende Blätter für Musik* 2 (1857): 183–89.
18. *VMS*, 2:21. [В переводе Лароша этот фрагмент отсутствует; сходный по смыслу пассаж в другой главе звучит так: «Но кто не знает музыкальных произведений величайшей красоты, не имеющих такого содержания? Напомним хотя бы прелюдии и фуги Баха». Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 56. — *Прим. пер.*]

Куллак начинает книгу с утверждения, что «Музыкально-прекрасное есть часть прекрасного вообще», сразу же, таким образом, вступая в полемику с Гансликом, определявшим музыку как «особый вид искусства», искусства, формирующего свой собственный тип прекрасного, которое более ни к чему не имеет отношения[19]. Куллак полагает, что музыка способна выражать содержание, которым является настроение (*Stimmung*). Он принимает аргумент Ганслика о музыкальной «чистоте» и о том, на что способна и на что не способна инструментальная музыка, однако использует его как повод для утверждения, что всякая форма человеческого самовыражения имеет свои сильные и слабые стороны, по каковой причине всякое искусство нуждается в поддержке извне. Недостатки всякого искусства, взятого изолированно, являются аргументом в пользу смешения его с другими видами искусства в общее целое, и именно на этом основании Куллак всем сердцем поддерживает идею программной музыки. Последнее, вполне гегельянское, предложение книги вторит первому по форме и смыслу: «Единичное не может быть наивысшим, только целое»[20].

Вскоре к спору присоединились философы. В рецензии на книгу Амброса «Границы музыки и поэзии» Мориц Каррьер (1817–1895), профессор философии в Мюнхенском университете, хвалит Амброса за то, что тот показал «пустой формализм» «О музыкально-прекрасном». Нет такой вещи, как музыкальная форма для себя и сама по себе, утверждает Каррьер: всегда должно быть содержание. «Я бы напомнил поклонникам простых удовольствий, доставляемых игрой форм, что тон — это не просто выражение нашего чувства, но само это чувство»[21]. Каррьер нападает на «О музыкально-прекрасном» еще яростнее двумя годами позже в своем трактате об эстетике. С самого начала понятно, отмечает он, что «мы имеем дело с автором, который по большей части игнорирует кантовскую критику или же полагает, что она устарела, не в том смысле, что кто-то ее превзошел, но в том, что она ошибочна»[22]. Каррьер призна-

19. Adolph Kullak, *Das Musikalisch-Schöne: Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst* (Leipzig: Heinrich Matthes, 1858), 1: "Das musikalisch-Schöne ist ein Theil des allgemeinen Schönen."
20. Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, 272: "Kein Einzelnes ist das Höchste, sondern das Ganze."
21. Carrière, "Populäre Aesthetik," 419: "Ich möchte die Anhänger des bloßen Ergötzens am Formenspiel daran erinnern, daß der Ton nicht blos Ausdruck unserer Empfindung, sondern überhaupt eine Empfindung von uns ist."
22. Carrière, *Aesthetik: Die Idee des Schönen*, 2 vols. (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859), 2:322: "Schon die ersten Zeilen zeigen daß wir es mit einem Schriftsteller zu thun haben welcher die Kantische Kritik vornehm ignorirt oder für einen überwundenen

ет, что он не стал бы уделять так много внимания «О музыкально-прекрасном», если бы трактат не снискал столько похвал. Он полагает весь труд чрезмерной реакцией на отрезвляющие события 1848–1949 годов, подготовившие плодородную почву для реализма, который пришел на смену «пустым мечтаниям» прежних лет[23].

В том же 1857 году Фридрих Теодор Фишер, один из самых почитаемых философов своего поколения, выпустил очередной том своей «Эстетики», в котором было уделено внимание и музыке[24]. Фишер понимал, что не обладает необходимыми техническими познаниями в данном предмете, и препоручил эту часть труда Карлу Рейнгольду фон Кестлину (1819–1894), преподавателю теологии, эстетики и истории искусств в Тюбингенском университете; позже Кестлин создал свой собственный труд по эстетике (*Aesthetik*)[25]. Фишер тем не менее написал предисловие к разделу о музыке под названием «Сущность музыки вообще» и именно здесь обратился к труду Ганслика[26]. Он выказал восхищение тезисом Ганслика о том, что форма и содержание музыки не могут существовать раздельно, однако утверждал, что это не значит, будто оба явления идентичны. Называть порядок тонов «формой» и называть «форму» «содержанием музыки», по мнению Фишера, будет обыкновенной тавтологией. Звуки и эмоции должны различаться, если мы аргументируем необходимость их союза. Инструментальная музыка существует потому, что слова сами по себе не всегда способны выразить эмоции, и содержанием музыки являются именно звучащие эмоции[27].

Амброс был не единственным другом юности Ганслика, высказавшим неудовлетворенность его трактатом. Еще одна книга с нападками на «О музыкально-прекрасном» вышла из-под пера графа Фердинанда Петера Лорансена (1819–1890), тоже ученика Томашека в Праге, впоследствии ставшего критиком. В 227-страничной монографии, опубликованной в 1859 году и посвященной Листу, Лорансен хвалит Ганслика за его стиль,

---

Standpunkt hält, nicht in dem Sinne, daß man von demselben aus weiter gegangen wäre, sondern daß man ihn für falsch ansieht." Каррьер явно имеет в виду первое издание трактата.

23. Carrière, *Aesthetik*, 327, 328.
24. Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, part 3, Die Kunstlehre, sec. 2, Die Künste, vol. 4, Die Musik (Stuttgart: Carl Mäcken, 1857).
25. Tübingen: H. Laupp, 1869.
26. Vischer, *Aesthetik*, part 3, sec. 2, vol. 4, 775–840 (§ 746–66): "Das Wesen der Musik: α. Ueberhaupt."
27. Vischer, *Aesthetik*, part 3, sec. 2, vol. 4, 790–91; 829.

однако не соглашается почти ни с одним фрагментом книги, приведенным в своем труде. Он обвиняет Ганслика в тавтологии, противоречиях, непоследовательности, софистике, общей необразованности, чрезмерном материализме и наивности[28]. Он отвергает «материалистическое» описание увертюры Бетховена «Прометей» как «возмутительное <…> самое ужасное, что я когда-либо встречал в области музыкального анализа»[29]. Наибольшую неприязнь Лорансена вызывает склонность Ганслика к чрезмерному разделению мысли и чувства даже в тех случаях, когда он приписывает силу музыки духу, который, по утверждению Лорансена, не может быть «атомизирован» и сведен к функционально различным элементам: «Дух — это взаимопроникающее, нераздельное соединение понимания, чувства, воображения, разума <…> там, где творит дух, все его различные радиусы творят вместе»[30].

Вагнер, в свою очередь, открыто напал на Ганслика в 1869 году в длинном послесловии к «Еврейству в музыке», где он поместил фамилию критика в список тех, кто в разное время составлял против него заговоры, наряду с Мейербером, Мендельсоном и Оффенбахом. (Мать Ганслика обратилась из иудаизма в христианство до замужества.) Вагнер сопроводил свои антисемитские разглагольствования фактическими ошибками: по его утверждению, сам Фридрих Теодор Фишер сообщил ему, что именно Ганслик написал музыкальную часть фишеровской «Эстетики» (на деле автором ее был Карл Рейнгольд фон Кестлин)[31]. Ваг-

---

28. Ferdinand Peter Graf von Laurencin, *Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen: Eine Abwehr* (Leipzig: Heinrich Matthes, 1859). Лорансен много писал в *NZfM*; он стал главным корреспондентом журнала в Вене в 1860-х годах, а потому неудивительно, что его трактат с большим одобрением упоминается на страницах журнала: см.: *NZfM* 52 (13 January 1860): 20–21. Сельмар Багге опубликовал крайне негативный отзыв на книгу в: *Deutsche Musik-Zeitung* 1 (11 February 1860): 53. Сам Ганслик отозвался на нее слегка юмористическим и в целом снисходительно-благожелательным образом в: *Die Presse*, 24 January 1860, p. 2.
29. Laurencin, *Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen*, 53: "Nun aber kommt das Gräulichste, was mir je auf dem Felde musikalischer Analysis entgegengetreten. Ich meine die haarsträubende, materielle Art, in welcher Beethovens Prometheus-Ouvertüre zergliedert wird."
30. Laurencin, *Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen*, 15: "Der Geist ist das Ineinander, die untrennbarste Versöhnung von Verstand, Gemüth, Phantasie, Vernunft. <…> Wirkt der Geist, so wirken ihm vereint alle seine gesonderten Radien."
31. Фишер печатно рассказывал о роли и степени участия Кестлина в 1857 году в предисловии к последнему тому «Эстетики»; см.: Vischer, *Aesthetik*, part 3, sec. 2., vol. 5, *Die Dichtkunst* (Stuttgart: Carl Mäcken, 1857), ix. Этот факт делает утверждение Вагнера об участии в написании фишеровского трактата Ганслика еще более озадачивающим. Ганслик и сам опроверг слова Вагнера в своей рецензии на «Еврейство в музыке» в: *Neue freie Presse*, 9 March 1869, 1–3.

нер проклинает Фишера, «нашего белокурого немецкого эстетика», за то, что тот позволил «музыкальной еврейской красоте» (die musikalische Judenschönheit) проникнуть «в сердце полнокровной немецкой эстетической системы»[32]. «Самый своеобразный и трудный вопрос музыкальной эстетики», о котором «величайшие философы» всегда рассуждали «с гипотетической осмотрительностью», ныне стал «совершенной догмой» благодаря концепции «музыкальной еврейской красоты», распространяемой некоторым числом «евреев и обманутых христиан»[33]. Представление Вагнера о том, что идея автономности музыкальной красоты каким-то образом является «еврейской», отражает его давнюю веру в то, что еврейская идентичность не связана ни с какой конкретной национальной культурой. Композитор и скрипач Александр Риттер (1833–1896), женатый на одной из племянниц Вагнера, развил этот подход в эссе, напечатанном в *Bayreuther Blätter* в 1890 году, где также прямо упомянул Ганслика. Риттер различает «арийское» воззрение на музыку как на явление экспрессивное и метафизическое и «семитское» представление о ней, в котором внимание уделяется лишь чисто техническим аспектам[34]. Попытки Вагнера и Риттера увязать между собой абсолютную музыку и «еврейство» не нашли особой поддержки у музыкантов или же публики в целом. В действительности отсутствие каких-либо очевидных культурных маркеров в непрограммной инструментальной музыке обусловило восприятие данного репертуара многими еврейскими музыкантами того времени (любителями и профессионалами) как культурного пространства, не связанного ни с какой особенной расой, религией или национальностью, — по крайней мере в теории[35].

Вагнер вновь напал на Ганслика спустя несколько лет в открытом письме критику Фридриху Штаде (1844–1928), опубли-

32. Wagner, *Das Judenthum in der Musik* (Leipzig: J. J. Weber, 1869), 47: "einem gutartigen, durchaus blonden deutschen Aesthetiker, Herrn Vischer"; "die musikalische Judenschönheit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen Systems der Aesthetik." Это послесловие в форме письма к Марии Мучановой, которой текст посвящен, позже было опубликовано под названием «Разъяснение по поводу „Еврейства в музыке“» ("Aufklärungen über das Judentum in der Musik") в *GSD*; см.: 8:252–53. Вагнер изначально издал большую часть своего эссе под псевдонимом «Карл Фрайгеденк» ("Karl Freigedenk") в *NZfM* в 1850 году.

33. Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, 47: "die eigenthümlichsten und schwierigsten Fragen der Aesthetik der Musik, über welche die größten Philosophen <...> sich stets nur noch mit mutmaßender Unsicherheit geäußert hatten, wurden von Juden und übertölpelten Christen jetzt mit einer Sicherheit zur Hand genommen."

34. Alexander Ritter, "Drei Kapitel: Von Franz Liszt, von der 'heiligen Elisabeth' in Karlsruhe, und von unserm ethischen Defekt," *Bayreuther Blätter* 12 (1890): 380.

35. См.: Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna* (New York: Oxford University Press, 2007), 246–248.

кованном в *Musikalisches Wochenblatt* в начале 1871 года. Штаде недавно написал отповедь «О музыкально-прекрасном», и Вагнер публично поблагодарил его за выказанное понимание того, что «даже такая софистически-избитая вещь <…> как книга герра Ганслика» заслуживает опровержения с учетом того «тревожащего» влияния, которое она оказывает на музыкальный мир[36].

История музыки, как мы уже видели (см. главу 9), стала еще одним яблоком раздора между сторонниками и оппонентами Ганслика и его теорий. Брендель начал вставлять критику «О музыкально-прекрасном» в свою «Историю музыки» (*Geschichte der Musik*) еще во втором ее издании (1855), а Йозеф Шлютер во «Всеобщей истории музыки в доступном изложении» (*Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung*, 1863) хвалил Ганслика за демонстрацию того, что музыка, как и любое другое искусство, не имеет никакой иной цели, кроме «изображения чистой красоты», что ее «содержание и форма есть одно» и что «фантазия» (*Phantasie*) есть «подлинный орган восприятия прекрасного»[37]. Генрих Адольф Кестлин, как было отмечено выше, начал «Очерк истории музыки» (*Geschichte der Musik im Umriß*, 1875) с краткого изложения идей трактата Ганслика и выстроил свой телеологический нарратив как историю поиска музыкально прекрасного[38]. Сочетание исторического и эстетического подходов характеризует и тридцатишестистраничный, открыто вагнерианский памфлет Людвига фон Гантинга «Основные признаки музыкальных направлений в их историческом развитии» (*Die Grundzüge der musikalischen Richtungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung,* 1876), где вся музыкальная история начиная со Средних веков представлена как последовательность событий, кульминацией которой является открытие Фестивального театра в Байрейте. Гантинг отводит две с половиной страницы — более десяти процентов текста — осуждению

36. Friedrich Stade, *Vom Musikalisch-Schönen: Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift* (Leipzig: C. F. Kahnt, 1871). Первоначально текст Штаде увидел свет в серии публикаций в: *Neue Zeitschrift für Musik* летом 1870 года. Richard Wagner, "Offener Brief an Dr. phil. Friedrich Stade," *Musikalisches Wochenblatt* 13 January 1871; SSD 16:103–8: "Daß auch die philosophische Beurteilung der Musik von dieser Seite aus betrieben wurde, war beängstigend; aber wirklich geschah es, und mit welchem Erfolge, haben Sie selbst, geehrtester Herr, lebhaft erkannt, da Sie sich bemüssigt fühlten, einer sophistisch-flausenhaften Arbeit, wie der des Herrn Hanslick, eine tief und gründlich eingehende Beachtung zu schenken."

37. Joseph Schlüter, *Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung* (Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1863), 115: "Hanslick <…> beweist, daß die Musik wie jede andere Kunst nichts anderes darzustellen habe, als die reine Schönheit, daß bei ihr Inhalt und Form Eins und die Phantasie das eigentliche Organ des Schönen sei."

38. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß*, 1. См. выше. с. 255.

«О музыкально-прекрасном». «Художественный конфликт нашего времени», объявляет он, проистекает из неспособности критиков и теоретиков следовать за новейшими открытиями в музыке: эту тенденцию он показывает в исторической перспективе. Ганслик, отмечает он, не упоминает множество сочинений с программными названиями таких признанных мастеров, как Мендельсон и Шуман. Безжалостно «научный» подход Ганслика «выплескивает вместе с водой ребенка»[39].

Даже в текстах, посвященных куда более ранним эпохам, нашлось место идеологическим спорам. Так, например, в последнем томе своей эпохальной биографии И. С. Баха (1870) Филипп Шпитта напал на программную музыку, рассуждая об утраченном опусе Дитриха Букстехуде (ок. 1637–1707), коллекции из семи клавирных пьес, которые, как утверждалось, отобразили «природу или свойства планет» и которых в течение столетия никто не видел[40]. Шпитта отвергает идею, что композитор масштаба Букстехуде мог бы сотворить «образцы безвкусной программной музыки» и, пользуясь поводом, напоминает читателям, что семь планет, известные во времена Букстехуде (среди которых числились и Солнце с Луной) по представлениям тех дней воплощали характерные черты, свойственные человеку и влияющие на жизнь и богатство. По контрасту с сарабандами и аллемандами Куперена, которым тот предпосылал вычурные названия (Шпитта приводит в качестве примеров «La Majesteuse» и «La Tenebreuse»[41]), сюиты Букстехуде (которых никто не слышал) демонстрируют:

> куда более глубокое понимание сущности инструментальной музыки, нежели то, которым обладал француз. С античных времен и до наших дней наиболее проницательные умы рассматривали идею того, что искусство музыки — это отраженный образ гармонически упорядоченной вселенной и что существует таинственная связь между жизнью, сплетением чистых тонов и вечным движением небесных тел Вселенной, обращающихся по орбитам в бесконечном, пронизанном жизнью пространстве[42].

---

39. Ludwig von Ganting, *Die Grundzüge der musikalischen Richtungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876), 35–37.
40. Эта коллекция (BuxWV 251) никогда не публиковалась, и о ее существовании известно только из рассказа Маттезона в: *Der vollkommene Capellmeister*, 130: “Buxtehude <...> hat <...> auch mit gutem Beifall seiner Zeit zu Papier gebracht <...> die Natur oder Eigenschafft der Planeten, in sieben Clavier-Suiten, artig abgebildet.”
41. «Величественная» и «мрачная» соответственно. — *Прим. пер.*
42. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873–80), 1:259: “Im Gegentheil verräth der Einfall ein viel tieferes Verständniß für das Wesen der reinen Instrumentalmusik, als es die Franzosen je besaßen. Daß

Альберт Швейцер в своих текстах о Бахе прямо оппонирует неприязни Шпитты к программной музыке. Антивагнерианцы, подобные Шпитте, отмечал Швейцер в мемуарах, превратили Баха в героя «чистой музыки», тогда как сам Швейцер пытается в своих работах представить его как «поэта и художника звука». Уроженец Эльзаса, Швейцер назвал оригинальный, написанный по-французски вариант своей книги «И. С. Бах, поэт-музыкант» (*J. S. Bach, le musicien-poète*, 1905), однако расширенная ее версия, написанная по-немецки и вышедшая тремя годами позже, носила уже более простой заголовок «Иоганн Себастьян Бах» (*Johann Sebastian Bach*). Кто стоял за идеей изменения названия, сам Швейцер или издатель, неизвестно, однако данная замена хорошо иллюстрирует глубокие культурные различия, связанные с отношением к программной музыке: французы были в целом куда более склонны принимать идею поэтического содержания инструментальной музыки, тогда как мнение немцев по данному вопросу оставалось поляризованным. В любом случае, Швейцер счел необходимым добавить в немецком издании критику «ограниченного представления Шпитты о звуковом живописном письме в музыке Баха», а также новую главу под названием «Поэтическая и живописная музыка», в которой непосредственно разбираются вопросы «программной» и «абсолютной» музыки и где утверждается легитимность «музыкального языка», способного хотя бы до определенной степени обладать символическим содержанием[43].

Еще в 1860-е годы идеи Ганслика сформировали настолько четкие дискурсивные границы языка суждений о музыке, что дебаты о «чистой», или же «абсолютной», музыке в дальнейшем могли уже идти без прямых ссылок на его книгу. В своем труде, изучающем музыку «в отношении к формам и законам развития всей духовной жизни» (1869) Эмиль Науманн (1827–1888), композитор, одно время учившийся у Мендельсона, сообщает, что музыка абсолютна только тогда, когда она автономна, и автономна лишь в области инструментальной музыки, не обремененной программными или социальными функциями (как в случае танца или марша): это един-

---

die musikalische Kunst ein Spiegelbild des harmonisch geordneten Universums sei, und ein geheimnißvoller Zusammenhang bestehe zwischen dem Leben und Weben der reinen Töne und der ewigen Bewegtheit des Weltalls mit all seinen kreisenden Himmelskörpern in den lebendurchgossenen unendlichen Räumen, dieser Gedanke hat von Alters her bis in die neueste Zeit die tiefsinnigsten Geister erfüllt."

43. Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken* (Leipzig: Felix Meiner, 1931), 54; Schweitzer, *J. S. Bach, le musicien-poète* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905); Schweitzer, *Johann Sebastian Bach* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908).

ственный тип музыки, который обладает силой, сходной с силой других видов искусства[44]. В «Философии музыки» (*Philosophie de la musique,* 1865) Шарля Бокье, первом крупном франкоязычном трактате, в котором сколько-нибудь подробно рассматривалась идея абсолютной музыки, Ганслик точно так же не упоминается, несмотря на очевидный долг Бокье перед ним[45]. Бокье (1833–1916) был поэтом и критиком, много писавшим в *La revue et gazette musicale*; позже он сочинил либретто к «Фиеско» Эдуара Лало (1866), а также трактат о музыке и драме (1877). Труд Ганслика был переведен на французский только в 1877 году; до этого основные аргументы «О музыкально-прекрасном» французская публика узнавала из текста Бокье, в котором Ганслик не упоминался ни разу[46]. Бокье ставит знак равенства между тем, что он называет *la musique pure* (чистая музыка) — то есть *reine Musik* Ганслика, — и инструментальной музыкой, «чистой, свободной и лишенной примесей» (*pure, libre, sans mélange*). Тезис Бокье, как и тезис Ганслика, по большей части негативный: музыка не рождается из природы или языка и не выражает эмоций. В последней главе, названной «Что составляет сущность музыки» («Ce qui constitue l'essence de la musique»), он рассматривает и отвергает утверждения множества прежних критиков и философов о том, что музыка — это искусство выразительности. Здесь упоминаются иные, нежели в финале первой главы трактата Ганслика, авторы, — тут можно встретить фамилии Боссюэ, Монтескье, Томаса Рида и Гете — однако метод и цель те же самые: необходимо показать постоянную ошибочность суждений ранних комментаторов. Бокье даже использует образы калейдоскопа и арабесок как визуальных аналогов абстрактных музыкальных форм. Он считает симфонию высочайшим музыкальным жанром и характеризует ее как «архитектоническую конструкцию звуков с движущимися формами; в буквальном смысле она не означает абсолютно ничего»[47]. В рецензии на трактат Бокье немецкий композитор и критик Зельмар Багге указы-

44. Emil Naumann, *Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwickelungsgesetzen alles Geisteslebens* (Berlin: B. Behr, 1869), 271, 294.
45. Charles Beauquier, *Philosophie de la musique* (Paris: Germer Baillière, 1865).
46. Hanslick, *Du beau dans la musique: Essai de reforme de l'esthetique musicale*, trans. Charles Bannelier (Paris: Brandus, 1877); перевод выполнен по пятому изданию 1877 года.
47. Beauquier, *Philosophie de la musique*, 159: "La symphonie est une construction architectonique de sons, avec des formes en mouvement, et ne signifie absolument rien dans le sens littéraire." Ссылки на арабески и калейдоскоп на с. 196 и 197 соответственно.

вал на сходство выражения «движущиеся формы» (*des formes en mouvement*) с «движущимися звуковыми формами» (*tönend bewegete Formen*), что может служить иллюстрацией того, насколько к этому времени последняя фраза был уже хорошо известной[48]. Бокье считал свою эстетику новой: «Лишь нашему времени выпала задача вынуть искусство музыки из пеленок, из границ и представить в его чистой и сущностной форме как инструментальную музыку. В музыке подобное развитие было медленным, куда более медленным, нежели во всех других видах искусства»[49].

Критик-вагнерианец Фридрих фон Хаузеггер (1837–1899) опубликовал в середине 1880-х годов пространную отповедь Ганслику, трактат «Музыка как форма выражения» (*Die Musik als Ausdruck*), ставший весьма популярным среди сторонников представления о том, что музыка способна выражать определенное содержание[50]. Поскольку работа эта полемическая, Хаузеггер нигде в ней не упоминает Ганслика и его трактат, однако критики сразу распознали ее мишень[51]. Хаузеггеру также принадлежит куда более добродушное высказывание в адрес Ганслика, заметно отличающееся по тону от всей многолетней дискуссии, ведшейся с безжалостной серьезностью. В «Юмореске», опубликованной в *Musikalisches Wochenblatt* в 1870 году, он повествует о недавнем сне, который, по его утверждению, привиделся ему, когда он задремал в процессе чтения рецензии Роберта Циммермана на «О музыкально-прекрасном»[52]. Во сне ему явился огромный Эдуард Ганслик, который, потрясая кулака-

48. S[elmar] B[agge], "Eine französische Stimme über den Inhalt der Musik," *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1866): 32.

49. Beauquier, *Philosophie de la musique*, 157: "Il était réservé seulement à notre temps de dégager l'art musical de ses langes, de ses lisières, et de le poser dans sa forme pure et essentielle, dans la musique instrumentale. Ce développement a été très-lent, plus lent que celui de tous les autres arts."

50. Текст впервые был опубликован в серии выпусков в: *Bayreuther Blätter* в 1884 году, затем, первым изданием, у Конегена в Вене в 1885-м, и, наконец, там же в дополненном издании 1887 года.

51. О тексте Хаузеггера как ответе Ганслику см.: Schäfke, *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, 40–42; Ernst-Joachim Danz, *Die objektlose Kunst: Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers* (Regensburg: Bosse, 1981), 190–256; и Rudolf Flotzinger, "Hauseggers Verhältnis zu Hanslick," in *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, ed. Theophil Antonicek, Gernot Gruber, and Christoph Landerer (Tutzing: Hans Schneider, 2010), 77–83.

52. Friedrich von Hausegger, "Ein Traum, ein Leben: Humoreske," *Musikalisches Wochenblatt* 1 (23 September 1870): 618. Хаузеггер не называет том, который он читал, но это почти наверняка был недавно вышедший труд Циммермана: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, 2 vols. (Vienna: Wilhelm Braumüller, 1870), второй том которого посвящен Ганслику и включает в себя рецензию Циммермана 1854 года (с. 239–253).

ми, сказал ему: «И все же она [т. е. музыка] состоит только лишь из *tönend bewegte Formen*, вне зависимости от того, сколько бы украшений она на себя ни надела. Я видел ее в самом величественном неглиже — одни только движущиеся звуковые формы, уверяю вас»[53].

Ганслик в качестве журналиста вел свою собственную кампанию против эстетики эмоций, постоянно превознося тех композиторов, чья музыка была лишена каких-либо внешних внемузыкальных элементов. Его одобрение регулярно вызывал Брамс. После премьеры оркестровой версии его «Вариаций на тему Гайдна» в 1873 году Ганслик с энтузиазмом отозвался о наличии в них «насыщенной, подлинно музыкальной формообразующей силы, той, что не нуждается в напечатанных или тайных программах и безыскусно открывает свои сокровища»[54]. Сходным образом он хвалил вторую симфонию Брамса пятью годами позже за то, что она создана «чисто музыкальными» средствами (*rein musikalisch* <...> *gestaltet*) без оглядки на «чуждые области искусства», такие как поэзия или живопись, и без «смущенного или же нахального вымаливания» чего-либо у них. Все это было признаком того, что и после Бетховена возможно писать симфонии, даже «в старых формах, на старых основаниях»[55].

Фигура Брамса, однако, может служить уместным напоминанием о том, насколько проблематичным является концепт «чистой музыки». В эпоху, лелеющую противопоставления, Брамс сделался образцовой противоположностью Вагнеру и Листу, несмотря на свое нежелание быть вовлеченным в эстетическую полемику своего времени. В начале творческого пути он был одним из организаторов петиции, в которой указывалась необходимость отражать мнения, противоположные воззрениям и действиям «определенной партии, чьим органом яв-

53. Hausegger, "Ein Traum, ein Leben," 619: "Und dennoch besteht sie aus Nichts, als aus tönend bewegten Formen, und da mag sie sich sonst aufputzen, wie sie will. Hab ich sie doch selbst gesehen in grösstem Negligée—nichts als tönend bewegte Formen, ich versichere Sie."

54. Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885* (Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1886), 72: "Eine reiche, echt musikalisch gestaltende Kraft, welche sich an kein gedrucktes oder verschwiegenes Programm zu lehnen braucht, breitet hier anspruchslos ihre Schätze aus."

55. Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen*, 225: "Dabei kein schielender Blick nach fremden Kunstgebieten, weder verschämtes noch freches Betteln bei der Poesie oder Malerei—Alles rein musikalisch empfangen und gestaltet, und ebenso rein musikalisch wirkend. Als ein unbesiegbarer Beweis steht dies Werk da, daß man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann, obendrein in den alten Formen, auf den alten Grundmauern."

ляется *Zeitschrift für Musik* Бренделя». Сочинения и литературные тексты Новой немецкой школы, говорилось в петиции, «противоречат глубинной сущности музыки»[56]. Однако петицию перехватили, она была напечатана берлинской газетой до намеченной даты ее публикации, и *Neue Zeitschrift für Musik* выпустила язвительную пародию на нее в мае 1860 года. С этого момента Брамс избегал публично высказываться на темы музыкальной эстетики. Это, разумеется, не мешало критикам-традиционалистам и любителям музыки при всяком удобном случае указывать на его творчество как на пример того, что «старые формы на старых основаниях» способны порождать новые жизнеспособные музыкальные сочинения. На деле ни сочинения Брамса, ни (насколько можно судить) его эстетика не были столь уж «абсолютными», как это пытались представить его сторонники или же оппоненты[57].

В свою очередь, критики, выступавшие на стороне Листа и Вагнера, были рады иметь в лице Брамса видного современного композитора, достойного их атак. Уже в 1890-х годах Хаузеггер отмечал, что у концертов послебетховеновской музыки до сих пор имеются любители. Всякий исполнитель Бетховена, утверждал он, может быть уверен в повсеместной поддержке, поскольку Бетховен «обитает на нейтральной или даже общей территории. Его считают своим классицисты и романтики. Сторонники абсолютной музыки указывают на него как на вершину; сторонники программной музыки ссылаются на него как на отправной пункт. Вагнер столько же, сколько и Брамс, желает считаться его законным преемником. Вне зависимости от предпочтений все полагают себя его наследниками»[58]. Сим-

56. См.: Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 vols. (Vienna and Leipzig: Wiener Verlag; Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1904–14), 1:419: "dem innersten Wesen der Musik zuwider." Соответствующий документ в переводе на английский можно найти в: David Brodbeck, "Brahms, the Third Symphony, and the New German School," in *Brahms and His World*, rev. ed., ed. Walter Frisch and Kevin Karnes (Princeton: Princeton University Press, 2009), 111–112.

57. Описание многих скрытых — а иногда и не таких уж скрытых — программных элементов в музыке Брамса можно найти в: Dillon Parmer, "Brahms, Song Quotation, and Secret Programs," *19CM* 14 (1995), 161–90; George S. Bozarth, "Brahms's *Lieder ohne Worte*: The 'Poetic' Andantes of the Piano Sonatas," in *Brahms Studies*, ed. George S. Bozarth (Oxford: Clarendon Press, 1990), 345–78; and Floros, *Johannes Brahms: "Free but Alone."*

58. Friedrich von Hausegger, "Die E-moll Symphonie von Joh. Brahms" (ca. 1896–99), in Hausegger, *Gedanken eines Schauenden*, ed. Siegmund von Hausegger (Munich: F. Brückmann, 1903), 237: "Wer heute Beethoven bringt, kann der parteilosen Zustimmung Aller gewiss sein. Mit ihm befindet man sich auf neutralem Boden oder vielmehr auf einem Boden, welcher Gemeingut ist. Klassiker und Romantiker betrachten ihn als den Ihrigen, auf ihn weist die absolute Musik als auf ihren Hochpunkt, die Pro-

фония Брамса, с другой стороны, выступает оппозицией симфоническим поэмам Листа и Рихарда Вагнера, «сражаясь за идеал превосходства ревнителей абсолютного звука».

> Рьяные служители воинственной церкви взывают к инквизиции. Мы слышали этот призыв недавно, когда талантливые тональные поэмы Рихарда Штрауса, «Тиль Уленшпигель» и «Так говорил Заратустра», триумфально прозвучали во всех концертных залах Германии. Я не чувствую в себе склонности к тому, чтобы делать выбор в пользу мудрости Заратустры или же «Откровения Иоанна». Дело не в сравнении личных способностей и достижений, а в том, чтобы взвесить формирующие и реформирующие силы нашей культурной и художественной жизни и решить, насколько ценно то, что они с собой несут[59].

Призывы к «инквизиции» обратить внимание на сочинения Рихарда Штрауса выходили в том числе и из-под пера Ганслика, который осмеял последний опус композитора, не слышав из него ни единой ноты.

> Возможно, это сочинение само по себе мастерски сделано; я с ним еще не знаком. Однако его название — полный вздор. За «так говорил» может следовать только речь, краткая или пространная, однако состоящая из слов, а не из оркестровых частей. Заратустра не говорил пассажами фагота или же трелями кларнета. Столь развитому человеку, как Р. Штраус, это известно так же хорошо, как и нам. Однако страсть к тому, чтобы любой ценой создавать нечто необычное, неслыханное, сбивает его с толку. Так вышло, что Ницше ныне в моде. Рихард Штраус берет самую его странную, непопулярную книгу и называет ее именем свою новейшую симфонию (в каком-то смысле «по Ницше»). Этот пример заразителен. Ибсен ныне тоже в моде, и по этой самой причине совсем юный композитор из Мюнхена написал симфоническую поэ-

---

grammmusik als auf ihren Ausgangspunkt hin; für seinen legitimen Nachfolger will Richard Wagner nicht minder wie Brahms gelten. Alle, welcher Richtung sie immer angehören wollen, glauben, damit sein Erbe angetreten zu haben."

59. Hausegger, "Die E-moll Symphonie von Joh. Brahms," 238–39: "So tritt heute die Brahmssche Symphonie als Kämpferin der symphonischen Dichtung Liszts und der an diese anknüpfenden, in neuester Zeit am wirksamsten durch Richard Strauss vertretenen Richtung entgegen. Sie kämpft den Kampf um die Priesterherrschaft des absoluten Tones. Übereifrige Diener seiner streitenden Kirche rufen nach Ketzergerichten. Wir haben diesen Ruf vor Kurzem vernommen, als geniale Tondichtungen von Richard Strauss, *Till Eulenspiegel* und *Also sprach Zarathustra*, ihren Eroberungszug durch die Konzertsäle Deutschlands machten. Ich fühle mich heute nicht berufen, mich zu entscheiden für Zarathustras Weisheit oder die Offenbarung Johannis. Es handelt sich nicht um die Vergleichung persönlicher Fähigkeiten und Verdienste, es handelt sich um die Abwägung gestaltender und umgestaltender Kräfte in unserem Kunstleben, um eine Prüfung von Erscheinungen desselben auf ihre Lebensfähigkeit hin."

> му под названием «Росмерсхольм». Если бы он набрался большей смелости, то, вероятно, сочинил бы симфонию «Так говорила Гедда Габлер»[60] (в каком-то смысле «по Ибсену»)[61].

Ганслик определенно поставил крест на Штраусе, однако питал некоторые надежды относительно Антонина Дворжака, даже после того, как композитор обратился к симфоническим поэмам, взяв за основу сочинение чешского поэта Карела Яромира Эрбена и написав в 1896 году опус «Водяной» (*Vodník*, которого Ганслик называет на немецкий манер *Der Wassermann*). «Дворжак», пишет в финале своей рецензии Ганслик,

> подлинный музыкант, сотни раз доказавший, что ему не нужны никакая программа или же описательное название для того, чтобы восхищать нас чистой, лишенной объекта музыкой. Дворжаку не нужно спрашивать себя, когда он принимается за новую симфонию: что говорил Ницше? что говорил Заратустра? Быть может, ему даже неведомо, что это за типы. Но ему и не нужно это знать. Он пробуждает в нас мысли и эмоции, потоки счастья и печали, не имея нужды обманывать нас мнимой эрудицией. Однако после «Водяного», возможно, не помешает сделать ему деликатное дружеское предостережение[62].

Гуго Риман в короткой статье «Абсолютная музыка», написанной для первого издания его музыкального словаря в 1882 году,

---

60. «Росмерсхольм» и «Гедда Габлер» — пьесы Ибсена. — *Прим. пер.*
61. Eduard Hanslick, "E-moll Symphonie und 'Der Wassermann' von A. Dvořák," *Neue freie Presse*, 9 December 1896, перепечатано в: Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts* (Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1899), 217–18: "Ich kenne die Komposition nicht, vielleicht ist sie meisterhaft, aber der Titel ist barer Unsinn. Auf 'also sprach:' kann nur eine Rede folgen, kurz oder ausführlich; nur gesprochene Worte, nicht Orchestersätze. Zarathustra sprach keine Fagottscalen oder Klarinett-Triller. Das weiß ein geistreicher Mann, wie R. Strauß, so gut wie wir. Allein die Sucht, um jeden Preis Absonderliches, Unerhörtes aufzutischen, sei es auch nur im Titel, verführt ihn. Nietzsche ist eben in der Mode. Richard Strauß nimmt das sonderbarste, unpopulärste Buch von ihm und benennt danach (frei nach 'Nietzsche') seine neueste Symphonische Dichtung. Das Beispiel ist ansteckend. Ibsen ist gleichfalls in Mode; darum hat bereits ein blutjunger Münchener Komponist eine symphonische Dichtung 'Rosmersholm' komponiert. Wenn er mehr Kourage bekommt, so läßt er wohl eine Symphonie mit dem Titel folgen: 'Also sprach Hedda Gabler:' (streng nach Ibsen)."
62. Hanslick, "E-moll Symphonie und 'Der Wassermann' von A. Dvořák," 219: Dvořák <…> ist ein echter Musiker, der hundert Mal bewiesen hat, daß er keines Programms und keiner Aufschrift bedarf, um uns durch reine, gegenstandslose Musik zu entzücken. Dvořák braucht sich nicht vor einer neuen Symphonie erst zu fragen: Was sprach Nietzsche? Was sprach Zarathustra? Er weiß vielleicht gar nicht, wer diese beiden großen Tiere waren. Aber das hat er auch nicht nötig. Er weckt Gedanken und Empfindungen, Schauer des Glückes und der Wehmut in uns, ohne dazu des Schwindels mit falscher Gelehrsamkeit zu bedürfen. Aber eine leise freundschaftliche Warnung kann ihm nach dem 'Wassermann' vielleicht nicht schaden."

суммирует тезисы всех этих полярных воззрений. Статья целиком выглядит так:

> *Абсолютная музыка* (т. е. музыка сама по себе, не связанная ни с каким другим видом искусства или же с отображением какого-либо объекта вне себя) — понятие, сделавшееся в последнее время лозунгом большого числа музыкантов и любителей музыки. Абсолютная музыка противопоставляется «описательной», «изобразительной», или «программной» музыке, т. е. музыке, намеренной выражать нечто определенное. Согласно точке зрения сверхсовременного (*hypermodernen*) меньшинства, всякая музыка, не выражающая поэтическую идею, — пустая игра. В свою очередь, ультраконсервативные музыканты полностью отрицают способность музыки отображать что-либо[63].

К 1896 году Штраус сделался ведущим композитором среди тех, кого Риман называл «сверхсовременными» и кто полагал, что «всякая музыка, не выражающая поэтическую идею, — пустая игра». Он с энтузиазмом перенял эстетику и риторику Новой немецкой школы, отвергая абсолютную музыку как пережиток прошлого. В письме 1888 года дирижеру Гансу фон Бюлову он сообщал, что унаследованные от прежних времен формы не способны выражать «музыкально-поэтическое содержание», которое он намеревался излагать. Формы, которыми с большим успехом пользовался Бетховен шестьдесят лет назад, ныне превратились в «формулы», и композитор настоящего способен достичь единства настроения и связности структуры, лишь «вдохновляясь поэтической идеей», идеей, которую композитор может объяснять с помощью программы, а может и не делать этого. «Создание чисто формалистической гансликовской музыки (*Hanslicksches Musizieren*) в любом случае более невозможно»[64]. В другом письме того же года, написанном словацкому композитору Яну Левославу Белле (1843–1936), Штраус жалу-

---

63. Hugo Riemann, "Absolute Musik," в: Riemann, *Musik-Lexicon* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1882): "*Absolute Musik* (d.h. Musik an sich, ohne Beziehung zu andern Künsten oder zu irgend welchen außer ihr liegenden Vorstellungsobjekten) ist ein Terminus, der in neuerer Zeit das Losungswort einer großen Partei unter den Musikern und Musikfreunden bildet. Die a[bsolute] M[usik] steht im Gegensatz zur 'malenden' oder 'darstellenden' oder 'Programm'-Musik, d.h. zu der Musik, die etwas Bestimmtes ausdrücken soll. Nach der Ansicht einer hypermodernen Minorität ist alle Musik, die nicht einen poetischen Gedanken zum Ausdruck bringt, leere Spielerei. Umgekehrt sprechen ultrakonservative Musiker der Musik ganz und gar die Fähigkeit ab, etwas darzustellen."

64. Штраус Гансу фон Бюлову, 24 августа 1888 года, в: Richard Strauss and Hans von Bülow, "Briefwechsel," ed. Willi Schuh and Franz Trenner, *Richard Strauss Jahrbuch 1954*, 70: "Ein rein formales Hanslicksches Musizieren ist dabei allerdings nicht mehr möglich."

ется на то, «сколь малое число музыкантов наших дней, плутающих в дебрях благородной четырехчастной формульной структуры, полностью осознало сущность нашей прекрасной музыки — нашей «музыки как выражения», а не гансликовских «звучащих форм»[65]. В еще одном письме Белле, написанном в Веймаре двумя годами позже, Штраус размышляет на ту же тему, отмечая:

> представители музыкального мира разделились здесь на две группы. Первая полагает, что музыка — это «способ выражения», который следует использовать как язык столь же точный, что и словесный, хотя и предназначенный для вещей, которые последний не способен выразить. Вторая считает музыку «звучащей формой», то есть выбирает для будущего сочинения некоторое обобщенное настроение (спокойно и не раздумывая полагаясь на форму, которая ныне уже не форма, но, скорее, формула классицистов) и затем разрабатывает темы, родившиеся из этой схемы сообразно внешней музыкальной логике, которую я совершенно не понимаю, ибо я ныне признаю только поэтическую логику.
>
> Программная музыка: настоящая музыка!
>
> Абсолютная музыка: при наличии определенных навыков и умений ее застывшая форма доступна любому, кто обладает хотя бы посредственным музыкальным талантом.
>
> Первое: подлинное искусство!
>
> Второе: художественное мастерство!
>
> Примечательно, что наша нынешняя музыка берет второе в качестве отправной точки и полностью осознает свое подлинное призвание лишь благодаря Вагнеру и Листу.
>
> Мы, музыканты настоящего, всегда начинаем с № 2 и работаем с ним до тех пор, пока не понимаем, что это вовсе не музыка и что фундаментальным требованием сочинения музыкального произведения является «наиболее точное выражение музыкальной идеи», создающей свою собственную форму; и с каждой новой идеей появляется новая форма[66].

---

65. Рихард Штраус Яну Левославу Белле, 2 декабря 1888, цит. по: Willi Schuh, *Richard Strauss: Jugend und frühe Meisterjahre; Lebenschronik*, *1864–1898* (Zurich: Atlantis, 1976), 153: “Wie wenige unserer heutigen, in edlem viersätzigem Formelwesen sich herumtreibenden Musiker haben das Wesen unserer herrlichen Musik ganz begriffen. Unserer ‘Musik als Ausdruck,’ nicht als Hanslick’sche ‘tönende Form.’ ”

66. Штраус Яну Левославу Белле, 13 марта 1890 года, цит. по: Schuh, *Richard Strauss*, 154: «Die Vertreter der hiesigen Musik teilen sich doch in zwei Gruppen, die einen, denen Musik “Ausdruck” ist und die sie als eine ebenso präcise Sprache behandeln wie die Wortsprache, aber allerdings für Dinge, deren Ausdruck eben der letzteren versagt ist. Die anderen, denen die Musik “tönende Form” ist, d.h. sie legen dem zu componierenden Werke (die Form, d.h. nicht mehr Form, sondern Formel der Classiker ruhig gedankenlos beibehaltend) irgend eine allgemeine Grundstimmung unter und entwickeln diese entsprungenen Themen nach einer

К концу столетия, однако, подобная возбужденная риторика уже уходила в прошлое. Хаузеггер умер в 1899 году, Ганслик в 1904-м. Штраус, которому в 1900 году было тридцать шесть, со временем стал одиночкой среди своих современников. В первые десятилетия XX века идея абсолютной музыки претерпела примечательную трансформацию: ассоциируясь до этого в течение продолжительного времени с музыкой прошлого, теперь она сделалась знаменем музыкального модернизма.

---

ganz äußerlichen musikalischen Logik, für die mir heute, da ich nunmehr eine dichterische Logik anerkenne, schon jedes Verständnis fehlt.

Programm-Musik: eigentliche Musik!

Absolute Musik: — ihre Verfestigung mit Hilfe einer gewissen Routine und Handwerkstechnik jedem nur einigermaßen musikalischen Menschen möglich.

Erstere: — wahre Kunst!

Zweite: — Kunstfertigkeit!

Nun hat ja merkwürdigerweise unsere heutige Musik ihren Ausgangspunkt von No. 11 genommen und ist erst durch Wagner und Liszt voll bewußt ihrer wahren Bestimmung zugeführt worden.

Wir heutigen Musiker beginnen daher noch immer mit No. 11, bis wir dahinter kommen, daß dies noch gar nicht Musik ist, sondern "der präciseste Ausdruck einer musikalischen Idee," die sich dann ihre Form selbst schaffen muß, jede neue Idee ihre eigene neue Form, die Grundbedingung eines musikalischen Werkes ist».

# 12. Примирение

В последней четверти XIX века полемика между сторонниками абсолютной и программной музыки начала выдыхаться. Обе стороны продолжали битву, хотя уже без той ожесточенности, что характеризовала дебаты прежних времен. Новое поколение композиторов и критиков было склонно считать легитимными и абсолютную, и программную музыку. Риторика исключения постепенно сменилась риторикой терпимости. В конце столетия лишь относительно небольшое число комментаторов полагало, что один тип музыки принадлежит прошлому, а другой будущему. Те, чья карьера началась после 1880-х годов, исповедовали более взвешенный подход к объяснению отношений между сущностью музыки и производимым ею эффектом. Ганслик продолжал изливать гнев в адрес программной музыки, а Хаузеггер восставал против музыки абсолютной, однако их воззрения отражали привычки поколения, сформировавшегося в 1850-е годы. В 1896 году композитор и критик Карл Рафаэл Хеннинг (1845–1914) предложил форму синтеза эстетик Ганслика и Хаузеггера, хотя оба последних в то время еще продолжали активную деятельность[1]. Разумеется, различия между программной и абсолютной музыкой по-прежнему составляли содержание дебатов, что хорошо показывает сравнительный анализ венской музыкальной критики 1896–1897 годов, выполненный Сандрой Маккол[2]. Однако тон споров был куда менее резким и сам предмет уже не порождал деления на лагеря. Такие композиторы, как Густав Ма-

1. Carl Raphael Hennig, *Die Aesthetik der Tonkunst* (Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1896), 93–98. См. обзор трактата Хеннинга в: Paul Moos, *Moderne Musikästhetik in Deutschland: Historisch-kritische Uebersicht* (Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902), 326–27. О спадающем напряжении между лагерями на рубеже XX столетия см.: Charles Youmans, *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), 3–15.
2. Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna, 1896–1897: Critically Moving Forms* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 185–98.

лер (родившийся в 1860 году) и Арнольд Шенберг (1874 года рождения), как мы скоро увидим, сумели соединить в своем творчестве оба подхода, и даже Рихард Штраус (рожденный в 1864 году) со временем признал наличие у программной и абсолютной музыки общих свойств.

Странным образом начало процесса примирения можно проследить в работах двух главных антагонистов, Ганслика и Вагнера. Перемена их воззрений отражала смену оснований дискуссии в целом. В какой-то момент — возможно, еще в 1860-е годы, — Ганслик начал испытывать сомнения по поводу своего трактата. В мемуарах, опубликованных в 1894 году, он утверждает, что задумывал «О музыкально-прекрасном» всего лишь как набросок, как основание будущей более объемной работы. Он признает, что «негативная, полемическая» часть трактата затмила его «позитивную, систематизирующую» часть как размахом, так и ясностью мысли. Он также признается, что устал от философии и от «работы с абстрактными понятиями». История музыки, с другой стороны, неизменно наполняет его «неизбывным удовольствием», в особенности после того, как он стал работать в Венском университете, сперва как приват-доцент в 1856 году, затем как экстраординарный профессор в 1861 году, и в итоге как ординарный профессор «истории и эстетики музыки»[3]. Исторический подход, который он усвоил, вынуждает его поставить под сомнение одно из фундаментальных положений «О музыкально-прекрасном» о том, что музыкально-прекрасное есть неизменное качество, не зависящее от времени и места. В предисловии к антологии его критических статей о современной опере, опубликованной в 1875 году, Ганслик отмечал, что музыка, как «продукт человеческой деятельности», необходимо заключает в себе элементы, относящиеся к смертности человека. В мемуарах он рассуждает на ту же тему еще более откровенно:

> Что в музыке прекрасно? Само собой, в разные времена разные народы и разные школы отвечали на этот вопрос по-разному. Чем более я погружаюсь в историю музыки, тем дальше от моего взора улетает абстрактная эстетика музыки, все более невнятная, более туманная, подобная миражу[4].

---

3. Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1:242. О мотивации университета, стоящей за всеми тремя назначениями, см.: Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History*, 21–37.
4. Hanslick, *Die moderne Oper: Kritiken und Studien* (Berlin: A. Hofmann, 1875), vi–vii. Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1:243: "Was ist schön in der Musik? Ja, das haben verschiedene Zeiten, verschiedene Völker, verschiedene Schulen ganz verschieden beantwortet. Je mehr ich mich in historisches Musikstudium vertiefte, desto

Ганслик, таким образом, признал — хотя это признание не попало ни в одно из переизданий трактата, — что в конечном итоге эстетику можно описывать в исторической перспективе и что красота может быть изменчивой, а не абсолютной. К 1870-м годам, однако, его взгляд на природу искусства стал настолько общеизвестен, что он уже не мог каким-либо образом публично изменить свою позицию, а потому даже в 1890-е годы, как мы видели, продолжал ставить под сомнение основания программной музыки.

Вагнер куда более прямо признавал перемену своего отношения к инструментальной музыке. В сентябре 1854 года он случайно открыл для себя труды Шопенгауэра — именно тогда, когда Ганслик заканчивал «О музыкально-прекрасном». Опыт чтения Шопенгауэра заставил Вагнера принципиально пересмотреть свои представления об отношении музыки к другим видам искусства[5]. Шопенгауэр превыше всего ценил способность музыки к раскрытию высших истин, притом благодаря, а не вопреки своей непредметной природе, полагая ее в этом смысле превосходящей все прочие виды искусства. Музыка, утверждал он, не просто еще одно отражение *идеи* воли (этим понятием он определял ни к чему не сводимый, субъективный внутренний аспект вещей, включая и нас самих), но отображение *самой* воли: «...мир можно было бы с таким же правом называть воплощенной музыкой, как и воплощенной волей; этим объясняется, почему музыка сразу же возвышает значение каждой картины, каждой сцены действительной жизни и мира...»[6] Действительность состоит из universalia in rem, понятия это universalia post rem, а музыка — universalia ante rem[7], «предшествующее всякой форме сокровенное ядро». Действие музыки оттого «значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств», что «они говорят только о тени, она же — о существе»[8].

---

vager, luftiger zerflatterte die abstrakte Musikästhetik, fast wie eine Luftspiegelung, vor meinen Augen."

5. О том, как Вагнер открыл для себя Шопенгауэра, см.: Grey, *Wagner's Musical Prose*, 38–42; Bryan Magee, *The Philosophy of Schopenhauer* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 326–78; и Magee, *Wagner and Philosophy* (London: Allen Lane, 2000), 126–73.
6. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление//Шопенгауэр А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 371. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1:330: "Man könnte demnach die Welt eben so wohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen; daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Scene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten lässt."
7. Там же. [Перечислены схоластические понятия «универсалии в вещах», «универсалии до вещей», «универсалии после вещей». — *Прим. пер.*]
8. Там же. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1:330–31: "die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz

Определяя музыку как прямое отражение воли, Шопенгауэр не имел необходимости различать музыку вокальную и инструментальную: дополнительные инструменты опосредования, такие как слова, сопутствующая программа или же живописное название, по его представлениям, были в данном случае одинаково вторичны. Он указывал на арии Россини как на пример мелодичности: с философской точки зрения их текст и драматическое содержание не имели никакого значения. Они не усиливали действие музыки, равно как и не ослабляли его.

Философия Шопенгауэра не помешала Вагнеру писать музыкальную драму, однако ему пришлось переопределить иерархический порядок ее компонентов: в новой структурной логике музыка теперь правила всеми остальными элементами. Философия Шопенгауэра восстановила связь музыки с миром феноменов, одновременно вознеся ее над этим миром тем, что устранила необходимость опосредования ее смысла понятиями или языком, оставив при этом ей право вбирать в себя дополнительные формы опосредования. Шопенгауэр был твердо уверен в наличии связи между миром феноменов и миром идей. «Моя философия», объяснял он своему последователю в 1852 году, «говорит не о заоблачном мире, но лишь об *этом* мире, то есть, так сказать, об *имманентном*, а не трансцендентном. Она читает мир перед нами»[9]. «Несмотря на дуалистическое описание, — говорит Лидия Гёр, — существует лишь один мир — этот мир вселенная и музыка — часть его». Философский метод суждения по аналогии Шопенгауэра, как указывает Гёр, «помогает *понимать* невыразимые языки, даже несмотря на то, что их невозможно адекватно (философски) *объяснить*»[10].

Влияние Шопенгауэра на Вагнера заметно уже в открытом письме последнего о симфонических поэмах Листа, напечатанном в 1857 году. «Вот мое кредо, — утверждает он, — музыка

---

der Dinge giebt." Там же. С. 366–367. Ibid., 1:324: "Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen."

9. Шопенгауэр Юлиусу Фрауэнштадту, письмо от 21 августа 1852 года, цит. по.: Schopenhauer, *Gesammelte Briefe*, ed. Arthur Hübscher (Bonn: Bouvier, 1978), 291: "Meine Philosophie redet nie von Wolkenkukuksheim, sondern von *dieser* Welt, d.h., sie ist *immanent*, nicht transscendent. Sie liest die vorliegende Welt ab." Курсив оригинала.

10. Lydia Goehr, "Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music," in *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, ed. Dale Jacquette (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 208, 222. Курсив оригинала.

никогда не перестанет быть высочайшим, наиболее искупительным искусством, независимо от любого союза, в который она может вступить. Сущность ее в следующем: то, что другие искусства лишь предполагают, в музыке и через музыку становится неопровержимой достоверностью, самой непосредственной и определенной истиной среди прочих»[11]. В последующих письмах он неоднократно повторяет это свое убеждение. Инструментальная музыка, уже не лишенная «оплодотворяющего семени», отныне стала формой метафизического откровения сама по себе. Благодаря тому, что «чисто музыкальная выразительность фантастическим многообразием своих нюансов захватывает слушателя», утверждал он в 1860 году, Бетховен сумел создать произведения, представляющиеся «откровением другого мира», в которых для слушателя «выявляется связь мировых явлений, совершенно отличная от их обычной логической связи…»[12].

Самый развернутый его текст, посвященный способности музыки к откровению, — это его эссе «Бетховен», написанное в 1870 году к столетию композитора. Оно начинается с пространного размышления о сущности музыки как откровения (*Offenbarung*), как силы, одновременно отражающей все и побуждающей все к движению. Музыка включает в себя драму, которая есть «часть музыки, получившая зримую форму». Инструментальная музыка является ни много ни мало — мостом между разумным, рациональным миром и высшими областями духа, которые без посредства музыки можно постичь лишь во сне[13]. Будучи окном во Вселенную, музыка способна усвоить любой текст. Во фрагменте, странным образом напоминающем наблюдения Ганслика во второй главе «О музыкально-прекрасном», Вагнер сообщает, что мелодия не утрачивает своего характера,

11. Wagner, "Über Franz Liszts symphonische Dichtungen," *GSD*, 5:191: "Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird."

12. Wagner, "Zukunftsmusik," *GSD*, 7:110: "So muß uns die Symphonie geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisierende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird."

13. Wagner, "Beethoven," *GSD*, 9:105 and 112. В Klaus Kropfinger, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven*, trans. Peter Palmer (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 136–41, демонстрируются антигансликовские элементы эссе.

если на нее поется иной текст: отношения поэзии и музыки, таким образом, «совершенно иллюзорны», ибо в любом союзе их первая должна уступать второй[14]. Далее Вагнер горячо отстаивает точку зрения, что музыка подчиняется «эстетическим законам, отличным от законов любого другого искусства»[15].

Можно задаться вопросом, что стоило бы предпринять Ганслику в свете столь поразительных признаний. Пытался ли он сам привести свои представления в соответствие с положениями философии Шопенгауэра? Скорее всего нет. Однако многие из тех, кто симпатизировал его риторике музыкальной чистоты, нашли в рассуждениях Шопенгауэра легитимацию своих воззрений. Его система утверждала уникальную природу музыки и ее материальную автономию. Она допускала союз музыки с другими средствами выражения, но не требовала их. Философия музыки Шопенгауэра более, нежели какой-либо иной свод представлений, способствовала разрежению удушающей дискуссионной атмосферы, установившейся во время эстетико-идеологического противостояния 1850-х годов.

Вагнер и Ганслик никогда публично не признавали свое согласие по вопросам природы музыки. Личная вражда не позволяла им в чем-либо соглашаться. Оригинальный финал «О музыкально-прекрасном», где музыка определялась одновременно как автономное искусство и как отражение вселенной, мог бы в какой-то момент послужить поводом для примирения обоих, но этого не произошло. Вагнер размышлял над связью музыки со Вселенной в целом задолго до того, как познакомился с трудами Шопенгауэра, и с еще большим рвением принялся развивать эту точку зрения после того, как прочел их. Ганслик, напротив, все более утверждался в своем представлении о музыке как об особом искусстве (*Sonderkunst*), не связанном ни с чем вне себя.

Со временем все большее число комментаторов начало осознавать, что участники полемики отстаивают не такие уж непримиримые точки зрения, как это казалось прежде. К 1889 году даже такой пламенный вагнерианец, как Алоиз Йон (1860–1935), полагал абсолютную музыку одной из трех «элементарных составляющих» вагнеровского творчества[16]

14. Wagner, "Beethoven," *GSD*, 9:103–4; см.: *VMS*, 1:55–56; *OMB*, 16–17.
15. Wagner, "Beethoven," *GSD*, 9:71–72: "daß diese ganz anderen ästhetischen Gesetzen unterworfen sein muß, als jede andere Kunst."
16. Alois John, *Richard Wagner-Studien: Sieben Essays über Richard Wagner's Kunst und seine Bedeutung im modernen Leben* (Bayreuth: Carl Gießel, 1889), 39–40. Этой работе была дана высокая оценка в анонимной рецензии, напечатанной в английском провагнеровском журнале: *The Meister* 5 (21 July 1892): 94–95.

и даже превозносил ее как «подлинно революционную, реформаторскую» составляющую вагнеровского творчества, как «новый язык», рожденный из «необходимости» и способный выражать «бесконечное стремление», которое не в состоянии выразить слова. Он, впрочем, поспешил добавить, что абсолютная музыка Вагнера «не зависела от правил и школ» или же «какого-либо влияния и полного условностей обычая». Его музыка вышла за пределы «старого стиля, благочестивой мелодии, приятной игры», выродившихся в «карикатуру» и более не способных отображать «круг идей нового произведения искусства». Нужда в искусстве, исполненном «силы, героизма и страсти», пробудила в Вагнере «новый музыкальный язык, абсолютную музыку»[17].

Другие вагнерианцы также каждый на свой лад перенимали благую весть Шопенгауэра. Критик немецкого происхождения Фрэнсис Хюффер (1845–1889) в статье «Рихард Вагнер и музыка будущего» (*Richard Wagner and the Music of the Future*), напечатанной в газете *The Times* в 1874 году, неоднократно отзывался об абсолютной музыке в уничижительных тонах, вменяя ей в вину «окостенелую форму» и «мертвый формализм», и с восторгом рассуждал о «победе поэтической музыки над абсолютной — «будущего» над «прошлым». «Музыка, существующая лишь ради своей звучащей красоты, ныне почти невозможна, — объявлял он, — и любой композитор, стремящийся стать чем-то большим, нежели простой жанровый живописец, не обладающий ни предметом, ни художественной целью, должен полагать своей задачей выражение посредством звуков заранее выбранной поэтической идеи. Одной из задач музыки является восприятие этой идеи с тем, чтобы противопоставить ее идеализированной и предоставленной себе сфере чистой страсти»[18]. Пятнадцатью годами позже, однако, Хюффер придерживал-

17. John, *Richard Wagner-Studien*, 39: "eine so ureigene, selbstherrliche Kraft ist die absolute Musik, ein Freisein, ein Losgewordensein von aller Regel und Schule, jeder Autorität und conventionellen Sitte. Der alte Stil, die fromme Melodie, das gefällige Spiel reichte nicht mehr aus oder wäre zur Carricatur geworden für die gewaltigen Gedankenkreise des neuen Kunstwerkes, für diese von Kraft, Heroismus und Leidenschaft durchglühten Gestalten. Dieselbe Nothwendigkeit, die eine neue Sprache erzeugte, mußte auch eine neue musikalische, eine absolute Musik erzeugen."

18. Francis Hueffer, *Richard Wagner and the Music of the Future: History and Aesthetics* (London: Chapman & Hall, 1874), 106, 223, 190, 46: "The possibility of music for the sole sake of sonorous beauty has virtually ceased to exist, and any composer with higher aspirations than those of a *genre* painter, without subject or artistic purpose, has to consider it his task to express a preconceived poetical idea by means of his sound. It is the part of music to receive this idea, and to bring it forth again idealized and raised to its own sphere of pure passion."

ся совсем иных взглядов. Ссылаясь на недавнюю беседу с неназванным многообещающим молодым английским композитором, он сообщал, что был

> чрезвычайно поражен той горячностью, с которой мой юный друг высказывался против так называемой абсолютной музыки. Симфония, соната и иные классические формы представляются ему бесплодными образцами ушедшей эпохи. Музыкальное сочинение без предмета, считал он, было настолько же бессмысленно, насколько и картина без оного. В целом он декларировал свою безусловную приверженность «поэтической идее в музыке», которую так или иначе, каждый на свой лад, выражали Вагнер, Лист и Бетховен.
>
> Я, разумеется, не мог согласиться с такого рода революционностью. Многолетний опыт научил меня тому, что в доме музыки много комнат, что классическая форма, которую создал Гайдн и которой придали столь бесконечное разнообразие и невыразимую красоту Моцарт, Бетховен, Шуман, Мендельсон и многие другие, вовсе не устарела; что в руках гения она и сейчас может принести обильные и благородные плоды. Также не могу я признать и то, что музыка непременно должна иметь дело с внешним объектом; даже живопись может в некотором смысле расстаться с предметом и сделаться неопределенной и восхитительной гармонией красок, что показали нам Тернер и мистер Уистлер[19]; тем паче уместно сказать подобное об искусстве звуков. Есть идеи, слишком глубокие для того, чтобы быть выраженными словами, слишком глубокие даже для определенного воплощения; и именно выражая подобные невыразимые вещи, музыка демонстрирует нам свою особенную силу и возносится от мира внешних подобий к миру подлинных сущностей, от феномена к ноумену, как говорит Платон[20].

---

19. Джеймс Эббот Макнил Уистлер (James Abbot McNeill Whistler, 1834—1903) — англо-американский художник, считается одним из предтеч импрессионизма. — *Прим. пер.*

20. Francis Hueffer, *Half a Century of Music in England, 1837–1887: Essays towards a History* (London: Chapman & Hall, 1889), 235–36: "exceedingly struck by the emphatic manner in which my young friend held forth against so-called "absolute" music. The Symphony, the Sonata, and other classical forms appear to him to be the effete types of a bygone age. A piece of music without a subject, he thought, was as meaningless as a picture without a subject. In short, he expressed the most unqualified allegiance to that "poetic idea in music" which Wagner, Liszt, and Berlioz have proclaimed in their various ways.

    With this thorough-going revolutionism I was, of course, unable to agree in all its bearings. Ripe experience has taught me that in the house of music there are many habitations, that the classical form created by Haydn, and imbued with infinite varieties and depths of beauty by Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, and many others, is by no means obsolete; that in the hands of genius it may still bring forth rich and noble fruit. Neither can I admit that music must necessarily deal with an extraneous subject; even painting may to a certain extent dispense with such a subject, may become a vague and delightful harmony of colour,

Как и в случае с Вагнером, перемена мировоззрения Хюффера, по-видимому, обусловлена знакомством его с трудами Шопенгауэра, которые Хюффер открыл для себя между 1874 годом, когда написал текст, где отвергалась абсолютная музыка, и 1876, когда он опубликовал эссе о философе в эдинбургском *Fortnightly Review*[21].

Хюффер по-прежнему оставался приверженцем «музыки будущего», однако приятие им абсолютной музыки как легитимного репертуара отражало возросшее влияние идей Шопенгауэра не только на Вагнера, но и на целое поколение вагнерианцев, среди которых был и критик Вильгельм Тапперт (1830–1907). Сразу после премьеры «Парсифаля» он писал, что победа абсолютной музыки или же музыки будущего — вопрос, который решится еще нескоро, однако отмечал, что оба этих типа музыки вовсе не являются взаимоисключающими и даже, наоборот, дополняют друг друга[22]. Десять лет спустя, в 1892 году, критик Пауль Шнейдер предположил возможность примирения чувства и формы с помощью философии Шопенгауэра: красота заключена в форме, однако музыка способна отражать волю[23]. Попытки реабилитировать абсолютную музыку, характерные для поздних вагнерианцев, можно отыскать также в статьях видного английского критика Эрнста Ньюмена (1868–1959), который в 1899 году указывал на непоследовательность идей, высказанных в цюрихских текстах Вагнера, продолжительную эволюцию воззрений композитора между 1850-ми и 1870-м (когда было написано эссе «Бетховен») годами, и несовместимость теории Вагнера с его музыкальными сочинениями. «Любопытно, — язвительно отмечал Ньюмен, — как одни лишь голословные утверждения Вагнера относительно своих весьма слабо продуманных теорий мешают даже проницательным читателям уви-

---

as Turner and Mr. Whistler have taught us. Much more so is this the case in the art of sounds. There are some thoughts that lie too deep for words, too deep even for definite realisation; and it is just in expressing these inexpressible things that music shows its most specific power, and ascends from the world of appearances to the world of realities, from the phenomenon to the noumenon, as Plato has it".

21. Francis Hueffer, "Arthur Schopenhauer," *Fortnightly Review* 20 (1876): 773–92. Хюффер опубликовал более развернутую версию того же эссе, с дополнительными замечаниями, непосредственно касающимися музыки, в: Hueffer, *Musical Studies: A Series of Contributions* (Edinburgh: Adam & Charles Black, 1880), 85–129.
22. Wilhelm Tappert, *Für und Wider: Eine Blumenlese aus den Berichten über die Aufführungen des Bühnenweihfestspieles Parsifal* (Berlin: Theodor Barth, 1882), 7.
23. Paul Schneider, *Über das Darstellungsvermögen der Musik: Eine Untersuchung an der Hand von Prof. Ed. Hanslick's Buch "Vom Musikalisch-Schönen"* (Oppeln and Leipzig: Eugen Frank, 1892), 124–25.

деть их радикальное несоответствие вагнеровским практикам». Ньюмен выражал надежду, что указание на эти несоответствия «заложит основу компромисса между вагнерианцами и антивагнерианцами»[24].

Наиболее масштабная и систематическая попытка примирить эстетику Вагнера и Ганслика принадлежит перу Оттокара Гостинского (1847–1910), ученика Сметаны, впоследствии ставшего профессором эстетики в своей родной Праге. В работе «Музыкально-прекрасное и единое произведение искусства с точки зрения формальной эстетики» (*Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, 1877) он принимает тезис Ганслика о том, что всякое искусство вырабатывает свои параметры красоты, однако отвергает связанную с этой идеей риторику чистоты, утверждая, что хотя инструментальная музыка это и в самом деле чистая музыка, вокальная музыка превосходит ее в том смысле, что является *Kunstverein*, то есть союзом искусств[25]. Он трижды цитирует наблюдение Ганслика о том, что союз поэзии и музыки «увеличивает могущество музыки, но не расширяет ее границ» и использует его для доказательства своей мысли о том, что результатом соединения разных видов искусства может стать нечто более величественное, нежели то, что получается, когда они действуют по отдельности. Гостинский понимал всю опасную амбициозность попыток объединить теории Ганслика и Вагнера и защищал трактат Ганслика на том основании, что его «больше атаковали, чем пытались понять, более проклинали, чем понимали»[26]. Его работа предлагает необычно сдержанный по тону исторический обзор дискуссии, где приводятся точки зрения Амброса, Куллака, Лорансена, Штаде и других. Ганслика его труд не убедил. В шестом издании «О музыкально-прекрасном» он ссылается на идеи Гостинского, называя его трактат «интересным и добросовестным», однако отмечает, что в первой половине своего «этю-

24. Ernest Newman, *A Study of Wagner* (London: Bertram Dobell, 1899), 129, 255: "It is curious, how Wagner's mere statement of his badly thought-out theories should prevent so many acute readers from noticing their radical contradiction with most of his practice"; "afford a basis of compromise between the Wagnerians and the anti-Wagnerians."

25. Ottokar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpuncte der formalen Aesthetik: Eine Studie* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877), 147.

26. Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne*, 71, 80, 134, цитируя трактат (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 43, VMS, 1:53): "Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Musik, aber nicht ihre Gränzen." Hostinský, Das Musikalisch-Schöne, 5: "das ihr zu Grunde liegende Princip [wurde] mehr bekämpft, als begriffen, mehr verdammt, als verstanden."

да» Гостинский вполне и решительно разделяет его положения, тогда как во второй уже нет[27].

Факт того, что кто-то вознамерился примирить позиции Ганслика и Вагнера еще при жизни обоих, был примечателен сам по себе. Известный историк и теоретик Гуго Риман (1849–1919) неоднократно предпринимал сходные (хотя и не столь систематические) попытки в надежде найти некоторое «равновесие» между позициями сторонников программной и абсолютной музыки[28]. В эссе «Формальный элемент музыки» (Das formale Element in der Musik, 1880) он не отрицает способности музыки выражать идеи, хотя настаивает на том, что данное качество не относится к фундаментальной ее сущности. В первую очередь музыка — это «спонтанное выражение чувств» и лишь во вторую — искусство прекрасного, и форма в ней — это то, что делает выражаемое ею постижимым[29].

После смерти в 1883 году Вагнера комментаторы все более стали дистанцироваться от полемики предыдущего поколения. Текст Рихарда Валашека на эту тему в его «Музыкальной эстетике» (*Ästhetik der Tonkunst*, 1886) написан примечательно взвешенно. Пионер сравнительного музыковедения, Валашек (1860–1917) вменяет Ганслику в вину его формалистический подход, в рамках которого игнорируются вопросы восприятия, и его неспособность определить прекрасное на всем протяжении трактата, название которого содержит это слово. С особенным неодобрением он цитирует утверждение Ганслика, добавленное во втором издании, о том, что «Прекрасное остается прекрасным и тогда, когда оно не возбуждает никаких чувств, даже тогда, когда на него не смотрят и его не видят; следовательно, оно прекрасно *для* наслаждения созерцающего субъекта, но не в силу этого наслаждения»[30]. Валашек тем не менее хвалит Ганслика за то, что тот рискнул противостоять «бредущим впотьмах» «восторженным идеалистам» и «открытым сторонникам известной

27. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 6. *VMS*, 1:15.
28. Hugo Riemann, “Programmmusik, Tonmaleri und musikalischer Kolorismus,” *Die Grenzboten* 41, no. 3 (1882): 76: “was ich thun will, nämlich einen Beitrag liefern zur Ausgleichung des Gegensatzes zwischen den Verfechtern der Programmmusik und denen der absoluten Musik.” Риман повторно опубликовал это эссе в: *Präludien und Studien*, 3 vols. (Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1895–1901), 1:54–64.
29. Riemann, “Das formale Element in der Musik,” *Die Grenzboten* 39 (1880): 203–4: “in erster Linie spontaner Empfindungsausdruck.”
30. Richard Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1886), 139, цитируя «О музыкально-прекрасном» (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 15, *VMS*, 1:26). Об источнике и импликациях этого фрагмента см. выше, с. 265.

школы» в то время, когда люди готовы были «пройти огонь и воду» для того, чтобы защитить свои позиции[31].

Развитие психологии и физиологии также способствовало тому, что различия между разными музыкальными репертуарами стали представляться менее важными, чем прежде. Оценивая музыку с позиций воспринимающей инстанции, а не через концепции формы и содержания, психологи вроде Морица Лазаруса в целом соглашались с Гансликом на предмет того, что музыка выражает только лишь себя. В своей «Жизни души» (*Leben der Seele,* 1856–57) Ларазус сообщает, что разница между его подходом и подходом, выраженным в «О музыкально-прекрасном», заключается в том, что он фокусируется на психологии, тогда как Ганслик — на эстетике. Ганслик «преимущественно обращает внимание на содержание музыки, я же — на действие ее». Эта разница, указывает Лазарус, «куда заметнее в музыке, нежели в каком-либо ином искусстве»[32]. Фактически Лазарус занимался эстетикой в том ключе, в котором ее понимал Баумгартен и наследующие ему Кант и другие мыслители XVIII столетия: как наукой о чувственном восприятии.

Открытия в области акустики и физиологии, сделанные Германом фон Гельмгольцем, также поспособствовали выходу дискуссии за рамки бинарного противопоставления абсолютной и программной музыки. В начале своего эпохального труда «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (*Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863) Гельмгольц восхваляет Ганслика за то, что тот «осудил поразительно своею критикой ложное воззрение преувеличенной сентиментальности, которое служило любимою исходной точкою для составления разных теорий о музыке, и указал на простые элементы мелодического движения (*Bewegung*)». Далее он, однако, сообщает, что подобные открытия должны оставаться «отрывочными и неполными, пока им недостает своего собственного истинного начала и основы, т. е. научного основания элементарных правил построения гамм, аккордов, тонов[33]». В отличие от визуальных искусств, в музыке «не стремятся просто к изображе-

31. Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst*, 146: “das unsichere Tappen schwärmerischer Idealisten und prononcierter Parteigänger einer gewissen Schule”; “wo alle Welt für solche Lehren ins Feuer gegangen ware.”

32. Lazarus, *Das Leben der Seele*, 2:314: “weil <...> er auf den Inhalt, ich auf die Wirkung derselben vorzüglich achte; ein Unterschied, welcher bei der Musik weitaus größer ist als bei jeder anderen Kunst.”

33. Так в переводе; в оригинале речь идет о тональностях (Tonarten); русский перевод Петухова, к сожалению, очень неточен. — *Прим. пер.*

нию нынешней природы; тоны и ощущения тонов существуют единственно для самих себя и действуют на нас вполне независимо от их отношения к какому бы то ни было нынешнему предмету»[34]. С этой «объективной» точки зрения, таким образом, вопрос, насколько то или иное музыкальное произведение может ассоциироваться с какими-либо «внешними предметами», делается весьма проблематичным.

Густав Малер описал ощущение растущей нужды в примирении абсолютной и программной музыки в 1897 году в письме к Артуру Зайдлю, где он признает справедливость прежних соображений критика на предмет разности подходов к сочинению между ним и Рихардом Штраусом. «Вы весьма точно характеризовали мою цель в отличие от цели Штрауса, — пишет Малер. — Вы правы в том, что моя „музыка вызывает к жизни программу как форму финального, идеального объяснения, в то время как для Штрауса программа является изначальной задачей“»[35]. Далее Малер добавляет: «Шопенгауэр где-то использует образ двух рудокопов, которые роют тоннель навстречу друг другу и в конце концов встречаются под землей. Мне кажется, это удачная аналогия моих отношений со Штраусом»[36].

Малер был известен своим амбивалентным отношением к программам собственных сочинений. Ученые по-разному интерпретировали его противоречивые высказывания на эту тему, однако его непостоянство в данном вопросе было не просто личным: оно отражало дух эпохи, также амбивалентной на сей

---

34. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. С. 2–4. Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1863), 2–4: “Inzwischen hat die Aesthetik “Inzwischen hat die Aesthetik der Musik <…> unverkennbare Fortschritte gemacht, namentlich dadurch, dass man den Begriff der Bewegung bei der Untersuchung der musikalischen Kunstwerke betont hat. <…> Aber alle diese Untersuchungen <…> müssen lückenhaft und unsicher bleiben, so lange ihnen ihr eigentlicher Anfang und ihre Grundlage fehlt, nämlich die wissenschaftliche Begründung der elementaren Regeln für die Construction der Tonleiter, der Accorde, der Tonarten. <…> In der Musik <…> wird gar keine Naturwahrheit erstrebt, die Töne und Tonempfindungen sind ganz allein ihrer selbst wegen da und wirken ganz unabhängig von ihrer Beziehung zu irgend einem äusseren Gegenstande.”
35. Густав Малер Артуру Зайдлю, письмо от 17 февраля 1897 года, см.: Mahler, *Briefe*, 2nd ed., ed. Herta Blaukopf (Vienna: Paul Zsolnay, 1996), 222: “Sie haben recht, daß meine Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, währenddem bei Strauss das Programm als gegebenes Pensum daliegt.”
36. Mahler to Seidl, 17 February 1897, in Mahler, *Briefe*, 224: “Schopenhauer gebraucht irgendwo das Bild zweier Bergleute, die von entgegengesetzten Seiten in einen Schacht hineingraben und sich dann auf ihrem unterirdischen Wege begegnen. So kommt mir mein Verhältnis zu Strauss treffend gezeichnet vor.”

счет[37]. Летом 1904 года он писал своему другу, дирижеру Бруно Вальтеру:

> То, что в нашей музыке так или иначе имеется «чисто человеческое» (все то, что присуще нам, включая, таким образом, и «мысленное»), нельзя, разумеется, отрицать. Как и в любом искусстве, все зависит от средств выражения etc. etc. Если кто-то намерен сочинять музыку, то он уже не может рисовать, подбирать слова или же описывать что-либо. Но музыка, которую он создает, тем не менее есть *целый* (и, таким образом, чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий и т. д.) человек. Против программной музыки нечего возразить (даже если она и не находится на верхней ступени лестницы) — однако в данном случае должен говорить *музыкант*, а не литератор, философ или же художник (которых так или иначе заключает в себе музыкант)[38].

Здесь характерны, помимо прочего, эти малеровские «etc. etc.». Дебаты о чистоте выражения явно уже представляются устаревшими и Малеру, и Бруно. Программная музыка, так или иначе, утратила обретенный в середине прошлого столетия статус «самого прогрессивного направления в музыке»: она уже не является «верхней ступенью лестницы».

Во Франции Габриэль Форе (1845–1924) создавал образцы чистой музыки (*musique pure*) и ратовал за нее, в то же время выказывая восхищение сочинением Штрауса «Жизнь героя»[39]. Английский композитор Эдуард Элгар (1857–1934), создавший в начале творческого пути множество программных сочинений, воздержался от программного описания двух своих симфоний (1908, 1911) и скрипичного концерта (1910) и провозглашал свою приверженность эстетике абсолютной музыки в лекциях

---

37. О проблемах, связанных с неопределенностью отношения Малера к программной музыке, см.: Vera Micznik, "Music and Aesthetics: The Programmatic Issue," in *The Cambridge Companion to Mahler,* ed. Jeremy Barham (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 35–49. По поводу интерпретаций малеровских симфоний, подчеркивающих их программные элементы, см.: Constantin Floros, *Gustav Mahler*, 3 vols. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977–85).
38. Малер Бруно Вальтеру, письмо лета 1904 года, цит. по: Mahler, *Briefe*, 316: "Daß unsere Musik das 'rein Menschliche' (alles was dazu gehört, also auch das 'Gedankliche') in irgendeiner Weise involviert, ist ja doch nicht zu leugnen. Es kommt wie in aller Kunst, eben auf die reinen Mittel des Ausdrucks an, etc. etc. Wenn man musizieren will, darf man nicht malen, dichten, beschreiben wollen. Aber *was* man musiziert, ist doch immer der *ganze* (also fühlende, denkende, atmende, leidende etc.) Mensch. Es wäre ja auch weiter nichts gegen ein 'Programm' einzuwenden (wenn es auch nicht gerade die höchste Staffel der Leiter ist)—aber ein *Musiker* muß sich da aussprechen und nicht ein Literat, Philosoph, Maler (alle die sind im Musiker enthalten)." Курсив оригинала.
39. См.: Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 48–53, 250–56.

1905 года, прочитанных им в Бирмингеме[40]. Даже Штраус в поздние годы признавал (хотя лишь в частном порядке), что поляризация эстетических мнений, характерная для его юношеских лет, — та самая поляризация, к формированию которой он приложил немало усилий, — была преувеличенной:

> Наши просвещенные музыкальные теоретики — назову только двух главных среди них: Фридрих фон Хаузеггер («музыка как выражение») и Эдуард Ганслик («музыка как движущиеся звуковые формы») — изобрели формулировки, которые в те времена казались антагонистическими. Это неправда. Это просто две формы музыкальной организации, которые дополняют друг друга[41].

К 1909 году условия полемики о природе абсолютной и программной музыки изменились столь фундаментально по сравнению с временем Вагнера, Ганслика и Листа, что Гуго Риман счел необходимым переписать статью об абсолютной музыке в своем «Музыкальном словаре» — впервые с момента ее первого появления в издании 1882 года. В изданиях с первого по шестое (1905) Риман определял абсолютную музыку через «партийность»: то есть через противопоставление точек зрения «гипермодернистов», которые полагают, будто «всякая музыка, не выражающая поэтическую идею, — пустая игра», и «ультраконсерваторов», которые «полностью отрицают способность музыки отображать что-либо» (см. с. 323). В седьмом издании он опустил все ссылки на «партийность» и определил абсолютную музыку как хотя и отчасти противостоящую программной, однако в то же время имеющую с ней множество точек соприкосновения.

> *Абсолютная музыка* (т. е. музыка сама по себе, не связанная ни с каким другим видом искусства или же с отображением какого-либо объекта вне себя) противопоставляется «описательной», «отображающей», или же «программной» музыке, т. е. музыке, чьим намерением является выражение чего-либо определенного. Когда

---

40. См.: Edward Elgar, *A Future for English Music and Other Lectures*, ed. Percy M. Young (London: Dennis Dobson, 1968), 105–8. См. также: Ernest Newman, *Elgar* (London: John Lane, 1922), "Appendix: Elgar and Programme Music," 176–85.

41. Цит. по: Willi Schuh, *Richard Strauss: Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864–1898* (Zurich: Atlantis, 1976), 155: "Unsere Musikgelehrten—ich nenne die beiden Hauptnamen: Friedrich von Hausegger ('Musik als Ausdruck') und Eduard Hanslick ('Musik als tönend bewegte Form')— haben Formulierungen gegeben, die seither als feindliche Gegensätze gelten. Dies ist falsch. Es sind die beiden Formen musikalischen Gestaltens, die sich gegenseitig ergänzen." Комментарий Штрауса находится в мемуарах, которые, как предполагается, были написаны в конце 1930-х годов, хотя напечатаны только в 1849 году, в год смерти композитора.

> музыка обращается к символизму, т. е. к намеренному возбуждению определенных ассоциативных идей с помощью определенных формул или же стилизованной имитации шумов, она покидает свою привычную сферу обитания и вторгается в область поэзии или визуальных искусств. Так как сущностью поэзии является возбуждение и связывание вместе определенных изображений посредством общепринятых формул (слов); а визуальные искусства делают то же самое с помощью прямой имитации внешних обличий; то и поэзия, и визуальные искусства достигают одной и той же конечной цели любого искусства, а именно воздействия на душу, окольными путями, в которых музыка не нуждается, ибо она сама по себе является свободно текущим чувством, превращающимся в чувство исполнителя и слушателя без посредства сознания[42].

К этому моменту полемика окончательно утратила свою остроту: программная музыка сделалась частью музыкального мейнстрима, а абсолютная музыка более не ассоциировалась с «ультраконсервативной партией». Риман в 1909 году подчеркивает общую цель обоих видов инструментальной музыки: хотя дороги их разнятся, однако ведут к одному и тому же пункту назначения. Путь абсолютной музыки более прямой и оттого имплицитно более верный, ибо она не идет «окольными тропами» (*Umweg* — буквально «в обход») для достижения своей цели. Однако это лишь вопрос средств; в конечном итоге оба вида музыки добиваются одного и того же.

Подобное же ощущение примирения очевидно и в обзоре современной немецкой музыки, написанном в 1909 году Рудольфом Луисом. Луис (1870–1914) был критиком и композитором: он опубликовал труды о Вагнере, Листе и Берлиозе, а его «Протей», «симфоническая фантазия по Хеббелю[43]» для орке-

---

42. Riemann, "Absolute Musik," in Riemann, *Musik-Lexikon*, 7th ed. (Leipzig: Max Hesse, 1909): "*Absolute Musik* (d.h. Musik an sich, ohne Beziehung zu andern Künsten oder zu irgendwelchen außer ihr liegenden Vorstellungsobjekten) im Gegensatz zur 'malenden' oder 'darstellenden' oder 'Programm'-Musik, d.h. zu der Musik, die etwas Bestimmtes ausdrücken soll. Die Musik tritt, wenn sie zur Symbolik, d.h. zur absichtlichen Erweckung bestimmter Ideenassoziationen durch gewisse Formeln oder zur stilisierten Nachahmung von Geräuschen greift, aus ihrem eigensten Gebiet heraus und in das der Poesie oder darstellenden Kunst über. Denn das Wesen der Poesie besteht darin, durch konventionelle Formeln (die Worte) bestimmte Vorstellungen zu wecken und zu verketten, das der darstellenden Kunst in der direkten Nachbildung der äußeren Erscheinungen; beide erreichen also das Endziel aller Kunst, die Seele zu bewegen, auf Umwegen, deren die Musik nicht bedarf, da sie selbst frei ausströmende Empfindung ist und ohne Vermittlung des Verstandes beim Spieler und Hörer sich wieder in Empfindung umsetzt."

43. Фридрих Хеббель (Friedrich Hebbel; 1813–1863) — немецкий драматург. — *Прим. пер.*

стра и органа, исполнялась в 1903 году на фестивале «Всенемецкой музыкальной ассоциации» (Allgemeiner Deutscher Musikverein) в Базеле. Таким образом, его верительные грамоты наследника традиции Новой немецкой школы были безупречны. Тем не менее Луис симпатизирует большому числу композиторов на современной немецкой сцене. Он называет разделение музыкального мира на «два противоположных лагеря», случившееся в середине XIX столетия, «пагубной схизмой» и даже признает, что его ранняя монография о Листе (1900) была откровенно односторонним «пропагандистским и апологетическим» трудом[44]. Луис объявляет, что, говоря о программной музыке, он склонен отделять историческое значение наследия Листа от его художественных достоинств, особенно сейчас, когда все больше и больше немецких композиторов отказывается от принципов программной музыки. Здесь же он выказывает сожаление по поводу неприязни Новой немецкой школы к Брамсу в последней трети XIX столетия, полагая ее результатом предрассудков и «партийной догмы», в силу которой «прогрессисты» «пригвоздили» Брамса как формалиста, вместо того чтобы учиться у него. Сторонники Брамса, в свою очередь, внесли свой вклад в «пагубную схизму», отказавшись учиться у Новой немецкой школы и сотворив из Брамса «кумира» для тех, кто преклонял колени перед алтарем академизма. Пользуясь преимуществом, даваемым исторической перспективой, утверждал Луис, мы можем увидеть, что композиторы XIX столетия относились к проблемам программной музыки с гораздо большим тщанием, нежели ныне, и постепенный отход от ее постулатов в настоящем вовсе не означает, что данный репертуар основывался на ложных принципах. По меньшей мере, утверждает он, программная музыка освободила композиторов от бездумной приверженности привычным схемам, передававшимся от поколения к поколению. Луис предостерегает от чрезмерно резкой реакции в адрес программной музыки, ибо это приведет музыкальный мир от одной крайности к другой[45].

Однако в конечном итоге именно это и произошло. Эстетический маятник качнулся в другую сторону, и многие из наиболее значительных композиторов, работавших на рубеже столетий, отвернулись от программной музыки и сделались приверженцами эстетики чистоты, свойственной музыке абсолютной.

---

44. Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart* (Munich and Leipzig: Georg Müller, 1909), 130: “zwei vollständig geschiedene feindliche Lager <...> dieses unheilvolle Schisma.” Ibid., 136: “Propaganda und Apologie.”

45. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, 136–40, 152, 157, 206, 208, 313.

# 13. Переосмысление качеств

Овеществление в середине XIX века идеи абсолютной музыки в виде определенного репертуара вынудило авторов, пишущих о музыкальных проблематиках, вернуться к вопросу о качествах, столь часто упоминавшихся ранее в рассуждениях об отношениях сущности музыки и производимого ею эффекта. Выразительность, красота, форма, автономия и способность к откровению опять сделались основой музыкального словаря, хотя и в новой конфигурации.

- **Выразительность**. До 1920-х годов дебаты о выразительности по большей части сосредоточивались вокруг того, *что* выражает музыка, а не того, выражает ли она вообще *что-нибудь*. В годы после Первой мировой, однако, вновь возникла «сильная» разновидность формализма — как реакция на избыточную, по мнению многих, выразительность довоенных сочинений. В рамках эстетики «новой объективности» музыкальное сочинение рассматривалось как конструкция, а не как поток выразительности; наиболее радикальные из формалистов того времени принижали или даже вовсе отрицали экспрессивные возможности музыки.
- **Прекрасное**. Значение критерия красоты для всех видов изящных искусств неумолимо снижалось начиная с последних десятилетий XIX века. Для многих прекрасное оставалось важным качеством, хотя уже ни в коей мере не было определяющим элементом искусства. Эстетика, которая прежде считалась философией красоты, теперь стала пониматься как философия искусства в целом.
- **Форма**. В текущих дебатах об отношении формы и содержания форма одержала безусловную победу. В течение многих столетий критики полагали музыку отличным от прочих искусств (и по большей части куда более низким) явлением в силу того, что в ней отсутствовало объективное содержание. По мере того, однако, как визуальные искусства в начале

XX века делались все более абстрактными, критики стали полагать форму главным элементом изобразительных искусств. К началу 1900-х годов престижность абстракции в живописи и скульптуре повысила статус музыкальной формы.

- **Автономия**. Возросший в начале XX века интерес к форме делал все более очевидной абстрактную природу музыки, что, в свою очередь, вывело на первый план концепцию ее автономии. Чистота стала идеалом беспрецедентной важности, и эстетический престиж абсолютной музыки, полагавшейся специфическим репертуаром, существенно повысился. Тот факт, однако, что даже полагающиеся автономными сочинения могут нести с собой свою собственную идеологию, ставил под вопрос основания эстетической автономии.
- **Способность к откровению**. Для многих критиков способность музыки открывать высшую истину сделалась наиболее характерным музыкальным качеством, и абсолютная музыка, полагавшаяся специфическим репертуаром, заняла уникальную позицию искусства, обладающего возможностью обнажать истину тем способом, которым никакие другие виды искусства — репрезентирующие, концептуальные, пространственные, материальные — этого делать не могли. Благодаря Вагнеру воззрения Шопенгауэра на музыку — которые сами по себе являлись продуктом давней традиции идеалистической философии — сделались парадигмальными для западного представления о природе и власти музыки.

## Выразительность

Авторы большинства отзывов на «О музыкально-прекрасном», как мы уже видели, наиболее неодобрительно реагировали на сомнения Ганслика относительно экспрессивных возможностей музыки, игнорируя или неверно истолковывая его неоднократно повторенные утверждения о возможности музыки не только пробуждать чувства, но и отражать их динамику — движение, *Bewegung*. Ганслик считал, что, хотя музыка и не способна выражать определенный «шепот нежности» или же «бурление воинственного духа», она, тем не менее, может передать динамику шепота или ярости[1]. Этой тонкости судя по всему

1. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 30: «Шепот? Да, но отнюдь не „нежности“. Бурление? Да, но совсем не «воинственного духа». VMS, 1:43: “Das *Flüstern*? Ja; — aber keineswegs der ‘Sehnsucht’; das *Stürmen*? Allerdings, doch nicht der Kampflust.”

не заметило большинство комментаторов, включая даже и тех, кто по большей части положительно отнесся к основному аргументу трактата.

Представление о том, что инструментальная музыка способна быть выразительной, никогда на деле не подвергалось сомнению. Как писал в 1907 году в своей «Музыкальной эстетике» (*Musikästhetik*) Карл Грунски, разница между абсолютной, программной и вокальной музыкой фундаментально несущественна: любая музыка экспрессивна[2]. В трактате Грунски отражен тот парадоксальный факт, что к началу XX столетия представления Ганслика, прежде отвергнутые как старомодные, сделались настолько интегральной частью языка музыкального описания, что идеи, которые он развивал, уже более не было нужды связывать с его именем. Грунски отмечает, что «ныне признается, утверждается и представляется неизбежным, что музыка есть выражение духовной жизни», так как «едва ли кто-нибудь уделяет внимание Ганслику»; дальнейшее описание им музыкальной выразительности, однако, напрямую выводится из «О музыкально-прекрасном». Грунски предлагает читателю мыслить музыкальную выразительность в категориях динамики, а не в категориях репрезентации или же отображения эмоций: «Музыка представляет нам лишь движущиеся тона, а не причины, лежащие за ними»[3]; при этом он нигде не ссылается на Ганслика прямо. Сходным образом Ойген Шмитц начинает свою «Музыкальную эстетику» (*Musikästhetik*, 1915) с описания истории противостояния эстетики формы (которую воплощает Ганслик) и эстетики содержания (представителем которой является Вагнер), обвиняя оба лагеря в односторонности, а затем описывает их синтез в эстетической теории недавнего времени[4].

Специфическое представление Ганслика о музыке как об игре движущихся тонов — *tönend bewegte Formen* — переняли такие теоретики и критики, как Август Хальм (1869–1929), Генрих Шенкер (1868–1935), Эрнст Курт (1886–1946) и Ганс Мерсманн (1891–1971), каждый из которых придавал исключительную важность в определении сущности этого вида искусства энергии и движению. В 1930-е годы музыковед Рудольф Шафке для описания подобных аналитических подходов и методов ввел понятие «энерге-

2. Karl Grunsky, *Musikästhetik* (Leipzig: G. J. Göschen, 1907), 31–32, 146–47.
3. Grunsky, *Musikästhetik*, 22: "Daß Musik Ausdruck seelischen Lebens sei, wird heutzutage, da man Hanslick kaum mehr beachtet, fast von allen Seiten zugegeben, verfochten, verlangt." Ibid., 24: "Die Musik gibt nur die bewegten Töne, aber nicht die begründenden Ursachen."
4. Eugen Schmitz, *Musikästhetik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915), 1–6.

тика» (*Energetik*)[5]. Так, Хальм рассуждал о музыкальных темах как о «материале, в который привнесено движение», порождающем «драму сил <…> но не драму личностей или персонификаций»[6]. По замечанию Ли Ротфарба, «вместо того, чтобы приписывать музыкальным событиям эмоциональность», Хальм «*динамизирует* их»[7]. Шенкер, в свою очередь, называл музыку «оживленным движением тонов в естественном пространстве», «компоновкой <…> присутствующих в природе звуков. Человек привносит движение, закон всей жизни, в звук, чья природа предначертана его слухом… Все в музыке зависит от этого движения, от этого творения»[8].

### *После «музыки будущего»*

Как минимум с конца XVIII столетия каждое поколение композиторов стремилось обособиться от предыдущих: императив оригинальности безжалостен как к группам, так и к личностям. Примерно в начале XX века Новая немецкая школа стала устаревать. Идея построения оркестровых произведений по литературной модели, как отмечал критик Рихард Кралик в 1897 году, утратила свою свежесть и новизну. «Модернисты», которые стремились «взбираться все выше и выше по благородному пути, проложенному Берлиозом и Листом», начали заниматься эпигонством, по самой своей природе «неистинным, аффектированным, закоснелым и преходящим. Они думают, что по-прежнему создают музыку будущего, однако все, что они творят, — музы-

5. См.: Lee Rothfarb, "Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s," *JMT* 36 (1992): 43–68; idem, "Energetics," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 927–55. Об основаниях этих теорий XIX века см.: Köhler, *Natur und Geist*. О поразительно близкой связи энергетики с герменевтикой см.: Matthew Pritchard, "'A Heap of Broken Images'? Reviving Austro-German Debates over Musical Meaning, 1900–36," *JRMA* 138 (2013): 129–74.
6. August Halm, *Von Zwei Kulturen der Musik* (Munich: Georg Müller, 1913), 50: "Das Thema ist das Material, in das eine Bewegung hineinfährt. <…> Ein Drama von Kräften haben wir vor uns; nicht aber ein Drama von Personen oder Personifikationen."
7. Rothfarb, "Hermeneutics and Energetics," 56; курсив оригинала.
8. Heinrich Schenker, "Die Kunst der Improvisation," *Das Meisterwerk in der Musik* 1 (1925): 12: "Musik ist lebendige Bewegung von Tönen im naturgegebenen Raum, Auskomponierung <…> des in der Natur gegebenen Klanges. Das Gesetz alles Lebens, die Bewegung, <…> trägt der Mensch auch in den Klang hinein, den die Natur in seinem Ohr vorgezeichnet hat. Alles in der Musik kommt auf diese Bewegung, auf diese Zeugung an." Кук в *The Schenker Project*, 48–62, аргументированно показывает степень влияния Ганслика на Шенкера. Об импликациях понятия движения в музыкальной теории см.: Steve Larson, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2012).

ка прошлого, сороковых-пятидесятых годов. То, что тогда было подлинным и живым, ныне уже не является таковым»[9]. В первые десятилетия XX века программная музыка утратила значение ведущей «прогрессивной» эстетической позиции. Причины этого до сих пор не объяснены удовлетворительно, однако данный вопрос выходит за рамки настоящего труда. Тем не менее сложно сомневаться в том, что подъем престижа абсолютной музыки так или иначе внес свой вклад в перемену восприятия музыки программной[10]. Отход от программной музыки в сторону музыки абсолютной очевиден в творчестве наиболее знаменитых композиторов того времени, каждый из которых до определенного момента писал программные опусы. Сочинения Клода Дебюсси (1862–1918), Арнольда Шенберга (1874–1951) и Игоря Стравинского (1882–1971) являются примерами повсеместного обращения к методам абсолютной музыки и приятия стоящих за нею эстетических принципов.

Дебюсси сочинял программную музыку, которая пользовалась огромным успехом, на протяжении почти всей своей жизни. Одними из наиболее знаменитых его произведений являются прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» (1894), основанная на одноименной поэме Малларме и отчасти структурно повторяющая ее, и «Море» (1905), три части которого носят названия «С рассвета до полудня на море» («De l'aube a midi sur la mer»), «Игра волн» («Jeux de vagues») и «Диалог ветра и моря» («Dialogue du vent et de la mer»)[11]. В последние три года жизни, однако, Дебюсси обратился к тому, что он и его французские современники называли «чистой музыкой» (*musique pure*). В октябре 1915 года он писал Стравинскому, что в последнее время не сочинил «ничего кроме чистой музыки: двенадцать этюдов для фортепиано; две сонаты для различных инструмен-

9. Richard Kralik, "Musik," *Das Vaterland: Zeitung für die österreichische Monarchie*, 1 January 1897, 1: "Diese Modernen sehen nicht, daß auch sie <...> einem Epigonenthum des Genies verfallen, das wie jedes Epigonenthum unwahr, gespreizt, aufgestelzt, vergänglich ist. Sie glauben noch Zukunftsmusik zu machen, und machen doch nur die Vergangenheitsmusik der Vierziger- und Fünfziger-Jahre. Was damals wahr und lebendig war, ist es jetzt nicht mehr." Сара Маккол в: *Music Criticism in Vienna, 1896–1897*, 220, атрибутирует этот анонимный фрагмент Кралику.

10. Константин Флорос (Constantin Floros, *Musik als Botschaft* [Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989], 84–89) рассматривает данный вопрос в главе «Неприязнь к программной музыке» («Das Unbehagen gegenüber der Programmusik»), однако не дает никаких объяснений того, в чем эта неприязнь заключалась, помимо упоминания давней подозрительности в адрес изобразительной музыки, которая была артикулирована еще как минимум в XVIII веке.

11. См.: David J. Code, "Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music *après Wagner* in the *Prélude à l'après-midi d'un faune*," JAMS 54 (2001): 493–554.

тов, в старой форме, милосердно не требующих от органов слуха тетралогических стараний»[12]. Упоминание «тетралогических стараний» здесь — очевидная ссылка на стиль цикла Вагнера «Кольцо нибелунга»: лаконичность, ясность и прозрачность были одними из характерных черт *musique pure*[13]. Из ехидной шутки Дебюсси видно, что *musique pure* как минимум отчасти была французским ответом Вагнеру и вагнерианству. В более широком смысле это понятие означает музыку как музыку, а не как метафизику. В интервью 1909 года, опубликованном под заголовком «Музыка сегодня и музыка завтра» — еще одна аллюзия на Вагнера — Дебюсси выражал неприязнь к композиторам, которые пытаются использовать музыку в качестве инструмента трансляции философских идей: «Он соединяет, конструирует и воображает темы, которые должны выражать идеи; он разрабатывает их, видоизменяет их, когда они встречаются с другими темами, выражающими другие идеи; он занимается метафизикой, но не занимается музыкой»[14].

В эссе, увидевшем свет в том же 1909 году, что и интервью Дебюсси, Шенберг назвал современный «расцвет так называемой абсолютной музыки» «естественной реакцией на Вагнера, театрального музыканта». «Передовые борцы за Вагнера, Листа, Гуго Вольфа и Брукнера», по наблюдению Шенберга, состарились «прежде всего по отношению к искусству, которое постоянно обновляется. А затем еще и просто одряхлели. И так образовался некий замкнутый блок, более враждебный к развитию и более надменный, нежели его предшественники. Ибо эти бывшие революционеры считали свое прошлое настоящим, предназначенным для подавления будущего»[15]. Тремя годами позже Шенберг начал другое эссе с декларации:

---

12. Дебюсси — Стравинскому, письмо от 24 октября 1915 года, в: Debussy, *Correspondance*, 1884–1918, ed. François Lesure (Paris: Hermann, 1993), 362: "Je n'ai d'ailleurs écrit que de la musique pure: douze *Études* pour le piano; deux *Sonates* pour divers instruments, dans notre vieille forme, qui gracieusement n'imposait pas aux facultés audivites des efforts tétralogiques." О смене интересов Дебюсси в пользу инструментальных жанров около 1914 года см.: Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2009).
13. Современный комментарий об особенностях *musique pure* см. в: Gaston Carraud, "La musique pure dans l'école française contemporaine," *S.I.M. Revue musicale mensuelle* 6 (1910): 483–505.
14. Claude Debussy, "La musique d'aujourd'hui et celle de demain" (1909), in *Monsieur Croche et autres écrits*, 2nd ed., ed. François Lesure (Paris: Gallimard, 1987), 296: "On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées; on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représent d'autres idées, on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de la musique."
15. Шенберг А. О музыкальной критике // Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. С. 250. Arnold Schoenberg, "Über Musik-

> Лишь относительно немногие в состоянии понимать чисто музыкально то, что говорит музыка. Насколько вообще могут расходиться по свету ложные и банальные взгляды, распространено убеждение, будто музыкальная пьеса должна вызывать какие-то представления, — если таковых не возникает, значит музыка не понята или она ни на что не годится[16].

Шенберг, как и многие другие композиторы его поколения, начал связывать программную музыку с «банальным» лишь недавно. Его уход от программной музыки остался в тени его более очевидного разрыва с музыкой тональной, произошедшего примерно в то же время. Оба решения дались ему нелегко, и с идеей программной музыки он не сумел расстаться до конца жизни. Когда Генри Хинрихсен, глава лейпцигской издательской фирмы C. F. Peters, согласился в 1912 году опубликовать Пять оркестровых пьес, ор. 16, то попросил композитора придумать названия каждому номеру. По дневнику Шенберга можно судить о том, сколь сложные чувства вызвала у того данная просьба: он думал, что, быть может, ему «стоит сдаться», раз уж у него у самого есть готовые имена для каждого номера сочинения, созданного тремя годами ранее и получившего нейтральное название «Пять оркестровых пьес». И все же он счел, что

> мне в целом не нравится эта идея. Ибо одна из самых прекрасных вещей в музыке — это то, что с ее помощью можно выразить абсолютно все таким образом, что любой знающий человек поймет все, и, однако же, оставить в ней секреты, в которых ты не признаешься даже себе и не выбалтываешь их. Но названия их выбалтывают. Кроме того: то, что нужно сказать, должна говорить музыка. Зачем помимо нее нужны еще и слова? Если бы слова были нужны, они были бы в музыке. Но музыка говорит больше, чем слова. Названия, которые я могу придумать, не пояснят ни-

---

kritik," *Der Merker* 1 (1909): 60: "Aber die Vorkämpfer Wagners, Liszts, Hugo Wolfs, Bruckners wurden alt. Alt vor Allem im Verhältnis zur Kunst, die sich stets erneut. Dann aber auch: einfach senil. Und so bildeten sie einen geschlossenen Block, der entwicklungsfeindlicher und hochfahrender war als der seiner Vorgänger. Denn die ehemaligen Revolutionäre hielten ihre Vergangenheit für die Gegenwart, die bestimmt ist, die Zukunft zu unterdrücken. <...> Die natürliche Reaktion auf Wagner, den Theatermusiker, hatte ein Aufblühen der sogenannten absoluten Musik hervorgebracht."

16. Шенберг А. Отношение к тексту//Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. С. 26. Schoenberg, "Das Verhältnis zum Text" (1912), in Schoenberg, "*Stile herrschen, Gedanken siegen": Ausgewählte Schriften*, ed. Anna Maria Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), 67: "Es gibt relativ wenig Menschen, die imstande sind, rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat. Die Annahme, ein Tonstück müsse Vorstellungen irgendwelcher Art erwecken, und wenn solche ausbleiben, sei das Tonstück nicht verstanden worden oder es tauge nichts, ist so weit verbreitet, wir nur das Falsche und Banale verbreitet sein kann."

> чего, потому что они отчасти туманны, отчасти же технического характера. А именно: I. Предчувствия (они есть у всех), II. Прошлое (тоже у всех есть), III. Аккордовая окраска (техническое), IV. Периферия (определенно слишком общо), V. Облигатный (или даже лучше: «продолжительный» или «бесконечный») речитатив. В любом случае все это технические вопросы публикации, а не указание на «поэтическое содержание»[17].

В первом издании опуса, вышедшем в 1912 году, названий нет, однако Шенберг привел их позднее (в слегка измененном виде) в программе концерта, которым он дирижировал в Амстердаме в 1914 году; более того, во втором издании, выпущенном C. F. Peters в 1922 году, они остались (опять-таки, в слегка измененном виде); сделав новую оркестровку опуса в 1949 году, Шенберг в третий раз изменил одно из названий[18]. Позже он объяснял, что не имеет ничего против программной музыки как таковой, и повторил это в радиоинтервью 1933 года, утверждая, что источник вдохновения композитора несущественен. Будучи спрошенным, предпочитает ли он называть свою музыку «абсолютной — чистой музыкой», он ответил: «Нет, у меня нет такого предпочтения. Воображение — главная движущая сила художника, и для меня нет никакой разницы, что его составляет — поэтическая идея или музыкальная идея. Музыкант способен видеть только музыку, причина которой не важна. Я не против того, что вы называете «программной музыкой»[19].

Тем не менее в случае поздних сочинений Шенберг намеренно скрывал программные элементы: в особенности это касается его струнного трио ор. 45 (1946). Согласно рассказам его друзей, студентов и коллег это сочинение отражает события, связанные с лечением и выздоровлением композитора после не-

---

17. Schoenberg, *Berliner Tagebuch*, ed. Josef Rufer (Frankfurt am Main: Propyläen, 1974), 13–14 (запись от 28 января 1912): "Im ganzen die Idee nicht sympathisch. Denn Musik ist darin wunderbar, daß man alles sagen kann, so daß der Wissende alles versteht, und trotzdem hat man seine Geheimnisse, die, die man sich selbst nicht gesteht, nicht ausplaudert. Titel aber plaudert aus. Außerdem: Was zu sagen war, hat die Musik gesagt. Wozu dann noch das Wort. Wären Worte nötig, wären sie drin. Aber die Musik sagt doch mehr als Worte. Die Titel, die ich vielleicht geben werde, plaudern nun, da sie teils höchst dunkel sind, teils Technisches sagen, nichts aus. Nämlich: I. Vorgefühle (hat jeder), II. Vergangenheit (hat auch jeder), III. Akkordfärbungen (Technisches), IV. Peripetie (ist wohl allgemein genug), V. Das obligate (vielleicht besser das 'ausgeführte' oder das 'unendliche') Rezitativ. Jedenfalls mit der Anmerkung, daß es sich um Verlagstechnische und nicht um 'poetischen Inhalt' handelt."
18. Подробное описание перемены Шенбергом названий см. в: Michael Mäckelmann, *Arnold Schönberg: Fünf Orchesterstücke op. 16* (Munich: Wilhelm Fink, 1987), 49–53.
19. Интервью Уильяму Ланделлу, 19 ноября 1933 года, см.: *Schoenberg and His World*, ed. Walter Frisch (Princeton: Princeton University Press, 1999), 295.

давнего сердечного приступа[20]. Так, например, он сообщал Томасу Манну, что «зашифровал» в этом сочинении определенные события своей жизни, включая болезнь, больничный уход и необычное ощущение от присутствия в больнице медбратьев. Однако публично он никогда не объявлял об автобиографичности своего сочинения, и глагол, который Манн использует, рассказывая о признании композитора (*hineingeheimnissen*[21]), указывает на потаенную, почти нелегальную природу события[22]. Еще более наглядной в этом смысле является реакция Шенберга в 1950 году на необходимость написания заметок к своей ранней и очевидно программной работе «Просветленная ночь» (*Verklärte Nacht*, ор. 4), сочинению для струнного секстета, созданному в 1899 году, более чем на полстолетия ранее. Здесь он прибегает к исключительно изощренным уловкам, чтобы оправдать эстетику программной музыки и в то же время дистанцироваться от нее. Понимая, что не может полностью опровергнуть значение для его опуса поэмы Рихарда Демеля, он начинает свой комментарий с утверждения, что:

> после смерти Брамса многие молодые композиторы, следуя примеру Рихарда Штрауса, писали программную музыку. Данный факт объясняет происхождение «Просветленной ночи». Это *в самом деле* программная музыка, иллюстрирующая и музыкально выражающая поэму Рихарда Демеля «Женщина и мир» («Weib und Welt»)[23].

В данное утверждение закралась ошибка: «Женщина и мир» — это название сборника стихотворений, в котором Шенберг отыскал поэму «Просветленная ночь»[24]. Трудно понять, подвела ли Шенберга память или же он солгал намеренно, одна-

---

20. Обзор подобных сообщений, равно как и описание программных элементов других сочинений, также скрытых Шенбергом, см. в: Walter B. Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984), 129–57.
21. *Нем.* «домысливать», «приписывать»; в русском переводе «...о житейских впечатлениях, зашифрованных в этом концерте». — *Прим. пер.*
22. Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. С. 352–353. Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1949), 190: “er [erzählte] mir von seinem neuen <...> Trio und den Lebenserfahrungen, <...> die er in die Komposition hineingeheimnist habe, deren Niederschlag das Werk gewissermaßen sei.”
23. Арнольд Шенберг, текст к пластинке *Verklaerte Nacht*, ор. 4; Hollywood String Quartet with Alvin Dinkin, viola, and Kurt Reher, violoncello; Capitol L8118, 1950. Курсив оригинала.
24. Richard Dehmel, *Weib und Welt: Gedichte* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1896). Поэма «Просветленная ночь» находится на с. 61–63.

ко в любом случае с помощью этой фразы он создает еще один слой отчуждения между композитором и поэтом, показывая, что у поэмы Демеля и его сочинения — разные названия[25]. Это, впрочем, наиболее невинная из всех уловок в тексте Шенберга.

В поэме Демеля повествуется о двух любовниках, бредущих ночью по лесу: женщина признается мужчине, что идет рядом с ним «под тяжестью греха», ибо беременна от мужа, которого не любит. Мужчина говорит женщине: «Пусть ребенок не тяготит твою душу» и клянется, что свет их любви, отраженный в природе, «преобразит» все. В своем тексте Шенберг настаивает:

> поскольку мое сочинение не иллюстрирует никакого действия или драмы, а лишь рисует природу и выражает человеческие эмоции, мне представляется, что оно по данной причине приобрело качества, способные удовлетворить вас даже в том случае, если вы не знаете, что именно оно иллюстрирует; другими словами, его возможно воспринимать как «чистую» музыку и, таким образом, позабыть про поэму.
>
> Тем не менее поэма заслуживает внимания в силу весьма поэтичного изображения эмоций, пробужденных красотой природы, и характерного морального отношения к непереносимо тяжелой человеческой проблеме.

Утверждение, что его музыка «не иллюстрирует никакого действия или драмы» поразительно лукаво с учетом того, что в своем тексте Шенберг демонстрирует точное соответствие между поэтическим нарративом и музыкой, снабжая его нотными примерами мотивов, соотнесенных с поэмой Демеля. Шестнадцать музыкальных примеров, приведенных им в двух колонках, занимают почти всю вторую страницу двухстраничной вкладки в конверт пластинки. Его метод весьма сходен с лейтмотивным письмом музыкальных драм Рихарда Вагнера:

> Прогулка в парке (пример 1) под ясным, холодным лунным светом (примеры 2 и 3), жена сообщает мужчине о трагедии в драматичной манере (пример 4) <…> Кульминационный подъем, развиваю-

25. В программе концерта 1902 года, на котором впервые было исполнено данное сочинение, оно называется «Секстет по мотивам поэмы Рихарда Демеля «Просветленная ночь» (Sextett nach Richard Dehmels Gedicht ‘Die verklärte Nacht’”), а в программе концерта в Праге в 1904 году этот опус именуется «Просветленная ночь» по одноименной поэме ДЕМЕЛЯ из сборника «ЖЕНЩИНА И МИР» для шести струнных» (“‘Verklärte Nacht,’ nach dem gleichnamigen Gedichte DEHMELS in dessen ‘WEIB UND WELT’ für sechs Streichinstrumente”). Репродукции обеих программ можно найти в: Albrecht Dümling, “Public Loneliness: Atonality and the Crisis of Subjectivity in Schönberg’s Opus 15,” in *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter*, ed. Konrad Boehmer (Amsterdam: Harwood, 1997), 103–4.

> щий мотив (пример 8), иллюстрирует обвинение ее себя в страшном грехе <...> Но «звучит голос мужчины — мужчины, чье благородство столь же возвышенно, сколь и его любовь» (пример 10).

Шенберг оправдывает подобное совпадение поэтических и музыкальных событий указанием на то, что «поэма заслуживает внимания в силу весьма поэтичного изображения эмоций, пробужденных красотой природы, и характерного морального отношения к непереносимо тяжелой человеческой проблеме». Он, таким образом, связывает драматическое содержание с поэмой, но не с музыкой, словно они существуют в разных мирах. Он, разумеется, не мог всерьез выражать подобную точку зрения, и несколько путаное содержание его текста отчасти, по-видимому, можно объяснить тем, что английский не был его родным языком. Однако основанием всех этих рационализаций и связанных с ними противоречий является имплицитное ощущение стыда за то, что его сочинение все же *является* примером программной музыки. Его защита «Просветленной ночи» в итоге начинает мотивироваться давним отношением к подобного рода музыке, выраженным Малером («не верхняя ступень лестницы») и, задолго до него, Шуманом («Позвольте мне сначала убедиться, что вы написали прекрасную музыку»): если программное сочинение не в состоянии говорить за себя без программы, то как музыкальное произведение оно не состоялось.

Стравинский сходным образом старался уничтожать свидетельства того, что некоторые из его ранних работ имеют программную составляющую. Он отрицал какую-либо связь между его Фантастическим скерцо 1908 года и «Жизнью пчел» Мориса Метерлинка (1901), социофилософским эссе, порожденным наблюдением за «жизнью пчел». Несколько десятилетий спустя Стравинский утверждал, что написал это сочинение как «чистую симфоническую музыку», приписывая идею «пчел» хореографу. Он признавал, что его всегда «интриговали» пчелы, однако настаивал, что «никогда не пытался воспроизвести их в своих сочинениях (в самом деле, кто из учеников создателя «Полета шмеля» стал бы делать это?)»[26]. Ричард Тарускин наглядно показал, что это «очевидное вранье» («patent fib»), в качестве доказательства приводя письмо композитора, написанное в июне 1907 года, собственно, самому Римскому-Корсакову, где Стравинский сообщает, что его «захватил» рассказ Метер-

26. Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 136. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Garden City, NY: Doubleday, 1959), 40: “fascinated by bees”; “never attempted to evoke them in my work (as, indeed, what pupil of the composer of the *Flight of the Bumblebee* would?).”

линка о жизни пчел, а потому сейчас он работает над оркестровым сочинением, которое назовет «Пчелы (по Метерлинку): фантастическое скерцо». «Когда мы увидимся», добавляет Стравинский, «я покажу вам те места, которые я выбрал для программы; в письме я не могу рассказать всю идею»[27]. «Обман» Стравинского, как отмечает Тарускин, был скорее не циничным, а «принципиальным», ибо композитору «отчаянно было нужно» в парижские и американские периоды жизни обособиться «от артистической среды, в которой столь большое внимание уделялось программной музыке, что невозможно было начать писать скерцо, не имея в голове определенного «предмета»[28]. Тарускин также указывает на иные случаи, когда Стравинский пытался замести следы программности: самым наглядным примером здесь является балет «Весна священная», который, как неоднократно утверждал композитор начиная с 20-х годов, был «чисто музыкальным» сочинением[29].

Обращение Стравинского к эстетике абсолютной музыке состоялось уже в 1915 году, что видно по интервью, которое он дал на французском и английском языках американскому журналисту С. Стэнли Уайзу. Если судить по несколько нелепому переводу[30], он объявляет, что «программная музыка <…> очевидно прекратилась, будучи заметно грубой формой, время которой прошло; однако музыка тем не менее все еще влачит жизнь в согласии с этими ошибочными понятиями и концепциями. Не отрицая программу полностью, музыканты все еще используют источники, внешние по отношению к своему искусству. Как следствие, вдохновение ищется не в чисто музыкальных материях, но в предметах, не имеющих отношения к музыке». Наконец, в предложении, по счастью, оставленном на французском языке оригинала, Стравинский заключает: «Музыка слишком глупа, чтобы выражать что-либо помимо музыки»[31].

---

27. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through "Mavra,"* 2 vols. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 1:6–7.
28. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1:8. Дальнейший комментарий по поводу Фантастического скерцо и в целом традиции отображать в музыке насекомых, фей и прочих небольших существ см. в: Francesca Brittan, "On Microscopic Hearing: Fairy Magic, Natural Science, and the *Scherzo fantastique*," *JAMS* 64 (2011): 527–600.
29. Taruskin, *Defining Russia Musically*, 370.
30. Перевод действительно весьма неуклюжий; я постарался сохранить его строй; см. следующее примечание. — *Прим. пер.*
31. C. Stanley Wise, "American Music Is True Art, Says Stravinsky," *New York Tribune*, 16 January 1916, 3: "programme music <…> has been obviously discontinued as being distinctly an uncouth form which already has had its day; but music, nevertheless,

Стравинский целенаправленно отверг программную музыку в лекции, прочитанной в Париже в декабре 1935 года, в которой он извинился за недостаток времени на то, чтобы провести технический анализ его нового Концерта для двух фортепиано, и сказал, что «затрудняется» давать какие-то внемузыкальные комментарии по поводу этого сочинения[32]. Затем он описал различие между двумя способами слушания, первый из которых он сравнивает с «эгоистичной любовью, когда люди требуют от музыки самых общих эмоций — радости, горя, печали, предмета мечтаний, возможности забыть о повседневном существовании». Такое отношение «обесценивает музыку, приписывая ей утилитарную цель».

> Почему не любить ее ради нее самой? Почему не любить ее так, как любят картину за прекрасный рисунок, прекрасный план, прекрасную композицию? Почему не признать, что у музыки есть своя естественная ценность, не зависящая от чувств или образов, которые она может порождать по аналогии и которые лишь искажают оценку слушателя? Музыка не нуждается в помощи. Она самодостаточна. Не ищите в ней ничего помимо того, что в ней уже есть[33].

Не только композиторы изымали из музыкальной истории программную музыку. Когда в начале XX века престиж этой формы

---

still drags out its life in accordance with these false notions and conceptions. Without absolutely defying the programme, musicians still draw upon sources foreign to their art. As a consequence, inspiration is not found in matter purely musical, but in subjects which have nothing to do with music"; "La musique est trop bête pour exprimer autre chose[s] que la musique". Я благодарен Уильяму Робину за то, что он указал мне на это интервью и предоставил мне рукопись своего эссе "Formalizing a 'Purely Acoustic' Musical Objectivity: Revisiting a 1915 Interview with Stravinsky," in *Reassessing Stravinsky's "Le sacre du printemps," 1913/2013*, ed. Severine Neff, Maureen A. Carr, and Gretchen Horlacher (Bloomington: Indiana University Press, forthcoming).

32. Igor Stravinsky, "Quelques confidences sur la musique" (1935), in Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, 2nd ed. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979), 585: "Quant à des commentaires extramusicaux, de moi, vous n'en attendez pas, j'espère. Je serais vraiment bien embarrassé de vous en fournir."

33. Stravinsky, "Quelques confidences sur la musique," 585: "Il y a différentes manières d'aimer et d'apprécier la musique. Il y a, par exemple, la manière que j'appellerai l'amour intéressé, cell où l'on demande à musique des émotions d'ordre général, la joie, la douleur, la tristesse, un sujet de rêve, l'oubli de la vie prosaïque. Ce serait déprécier la musique que de lui assigner un pareil but utilitaire. Pourquoi ne pas l'aimer pour elle-même? Pourquoi ne pas l'aimer comme on aime un tableau, pour la belle peinture, le beau dessin, la belle composition? Pourquoi ne pas admettre la musique comme une valeur en soi, indépendante des sentiments et des images que, par analogie, elle pourrait évoquer, et qui ne sauraient que fausser le jugement de l'auditeur? La musique n'a pas besoin d'adjuvant. Elle se suffit à elle-même. N'y cherchons donc pas autre chose que ce qu'elle comporte."

начал падать, критики, разделяющие представление о музыке как о полностью самодостаточном виде искусства, стали преуменьшать или даже вовсе отрицать значение любых экстрамузыкальных элементов в творчестве композиторов прошлого. В этом смысле особенно показательна судьба наследия Бетховена. Видный английский критик Дональд Френсис Тови (1875–1940) приложил немало усилий, чтобы скрыть свое предубеждение против программной музыки в статье о композиторе для одиннадцатого издания Британской энциклопедии (1911). Бетховен, утверждал он, «изложил свою теорию программной музыки на титульном листе» Пасторальной симфонии, «назвав ее „скорее выражением чувства, нежели звуковой живописью“». Затем Тови объявил, что

> здесь нет и такта <…> который выглядел бы по-другому, если бы у симфонии вовсе не было «программы» <…> Соловей, кукушка и перепел в коде медленной части обладают той же самой функцией, что и десятки сходных нетематизированных эпизодов в финале других медленных частей <…> «Веселое собрание деревенских жителей» есть тема, во многом определяющая форму скерцо Бетховена (см.); однако буря, которая прерывает последний повтор скерцо и образует переход к финалу, тем не менее явление чисто музыкальное, подобно еще нескольким нововведениям Бетховена, не имеющим никаких формальных параллелей в других его работах[34].

Согласно этому высказыванию, программные элементы, соответствующие формальным конвенциям, суть в первую очередь формальные конвенции, тогда как структурно неконвенциональные элементы демонстрируют склонность композитора создавать формы, не имеющие установленных аналогов. Соображение о том, что поэтическая программа каким-либо образом способна определять облик музыки, просто не приходит Тови в голову.

---

34. Donald Francis Tovey, “Programme Music,” in *The Encyclopaedia Britannica*, 11th ed. (Cambridge: At the University Press, 1911): “there is not a bar <…> that would have been otherwise if its “programme” had never been thought of. <…> The nightingale, cuckoo and quail have exactly the same function in the coda of the slow movement as dozens of similar non-thematic episodes at the close of other slow movements. <…> The “merry meeting of country folk” is a subject that lends itself admirably to Beethoven’s form of *scherzo* (q.v.); and the thunderstorm, which interrupts the last repetition of this scherzo, and forms an introduction to the finale, is nonetheless purely musical for being, like several of Beethoven’s inventions, without any formal parallel in other works”. Тови переписал эту и несколько других статей для последующих изданий энциклопедии, однако смысл этого фрагмента всюду один и тот же; см.: Tovey, *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, ed. Hubert J. Foss (London: Oxford University Press, 1944), 168.

Подобную аргументацию использовал и Вальтер Рицлер в своей монографии о Бетховене 1936 года. Рицлер (1878–1965) был критиком, симпатизирующим модернистам, и членом Немецкого Веркбунда (Deutscher Werkbund), организации, объединяющей художников, архитекторов и дизайнеров, среди которых были Людвиг Мис ван дер Роэ, Петер Беренс и Йозеф Хоффманн[35]. В своей монографии о Бетховене Рицлер с самого начала заявляет, что его идеи основаны на «глубочайшем убеждении в автономности музыки»[36]. Он отвергает позицию своего современника Пауля Беккера, который свое исследование о Бетховене (1910) выстроил вокруг представления о том, что композитор был «в первую очередь мыслитель и поэт, и лишь во вторую — музыкант»[37]. На протяжении длинной главы под названием «Бетховен и абсолютная музыка» Рицлер преуменьшает и иногда даже вовсе полагает несущественным значение программных элементов в музыке композитора. В своем разборе фортепианной сонаты ми-бемоль мажор, ор. 81a «Прощальная» (*Les adieux*), например, он утверждает, что названия частей ее («Прощание», «Разлука», «Прибытие») всего лишь проясняют «то, что внимательный исполнитель или слушатель и без того бы заметили: что диалогические первая и третья части контрастируют с монологической средней частью и что напряженные акценты первой части контрастируют с беззаботной радостью финальной части»[38]. Сходным же образом Рицлер уверен, что слушатели расслышат чувство «надмирной религиозности» в медленной части струнного квартета ля минор, ор. 132, даже если не будут знать, что композитор предпослал ей описательное название («Благодарственная песнь выздоравливающего к божеству, в лидийском ладу» [«Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart»])[39]. Рицлер по-

35. Известные немецкие и австрийские архитекторы-модернисты. — *Прим. пер.*
36. Walter Riezler, *Beethoven* (Berlin and Zurich: Atlantis, 1936), 11: "Das ganze Buch ruht auf dem Grunde einer tiefen Überzeugung von der Autonomie der Musik."
37. Paul Bekker, *Beethoven* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1910), 560: "Beethoven ist in erster Linie Denker und Dichter, in zweiter Linie erst Musiker." Рицлер, однако, не цитирует важное определение Беккера, данное в следующих двух предложениях: «Он никогда не ставил себе задачей подогнать идею под звучание. Все его творчество — это борьба идеи со звуковым материалом» («Er trägt nie Bedenken, die Forderungen der Idee denen des Klanges unterzuordnen. Sein ganzes Schaffen ist ein Ringen der Idee mit der Klangmaterie».). О полемике Рицлера и Беккера см.: Pritchard, "'A Heap of Broken Images'?," 170–71.
38. Riezler, *Beethoven*, 88: "Die allgemeinen Überschriften sind brauchbarer, wenn sie auch nur das deutlicher machen, was der aufmerksame Spieler oder Hörer ohenhin merkt: den dialogischen Ecksätzen steht der Monolog des Mittelsatzes gegenüber, den spannungsreichen Akzenten des ersten der gelöste Jubel des letzten."
39. Riezler, *Beethoven*, 87.

следовательно избегает сопоставления инструментальной музыки Бетховена с какими-либо идеями и всячески подчеркивает завершенность каждого сочинения, его структурную и органическую цельность.

Ганс Мерсман в своей монографии о Бетховене (1922) также преуменьшает значение программных элементов в музыке композитора, признавая их наличие в ранних его работах, однако утверждая, что тот постепенно «перерос» подобный подход к своему искусству[40]. Фриц Кассирер в книге «Бетховен и гештальт» (*Beethoven und die Gestalt*, 1925) целенаправленно фокусируется только на нотных примерах, делая акцент на процессе разработки и трансформации мотивов[41]. Бетховен, которого в середине XIX века превозносили как человека, избавившего инструментальную музыку от пустого формализма, насытив ее поэтическим содержанием, ныне превратился в композитора, сохранившего и преумножившего достоинство музыки как вневременного, универсального вида искусства — искусства, самым важным элементом которого была форма.

Подобный структурно ориентированный подход к музыке Бетховена отражал более общие перемены в научном методе, применявшемся к изучению музыки в целом. Гвидо Адлер, преемник Ганслика в Венском университете, описывал историю музыкальных стилей, акцентируя внимание на музыкальном анализе, который он полагал наиболее важным элементом их изучения. Он не пренебрегал биографиями, институциональной историей или же культурными контекстами, хотя в своих книгах «Музыкальный стиль» (*Der Stil in der Musik*, 1911) и «Метод музыкальной истории» (*Methode der Musikgeschichte*, 1919) приписывал беспрецедентное значение самим музыкальным опусам и их формальным атрибутам. Он советовал историкам думать об истории музыки не столько как о серии сочинений великих композиторов (Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена и так далее), сколько как о развертывании в их работах музыкальных стилей. Все это было частью более масштабной его программы по переводу музыковедения, еще совсем юной на тот момент дисциплины, на более объективный, «научный» фундамент. «Сугубо музыкальный» анализ, утверждал он, как описательный, так и на примерах, поможет музыковедению обрести репутацию легитимной академической научной дисциплины, сравнимой по «объективности» метода

40. Hans Mersmann, *Beethoven: Die Synthese der Stile* (Berlin: Julius Bard, 1922), 31.
41. Fritz Cassirer, *Beethoven und die Gestalt* (Berlin and Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925).

с историей искусств — областью знания немногим старше ее[42]. Анализ, долгое время ассоциировавшийся с обучением мастерству композиции, ныне стал инструментом разбора конкретных сочинений с целью более глубокого их понимания. Ограничив себя нотами на листе бумаги, музыковеды обрели более бесстрастный способ изучения музыки.

*Объективность*

Обращение к эстетике объективности в 20-е годы понимается как реакция на вычурность и напыщенность образцов музыки предыдущего поколения — или, по крайней мере, на то, что в то время воспринималось таковым. Существенное число композиторов перестало использовать огромные оркестры, сложные хроматизмы и экстремальные выразительные средства, — все то, что характеризовало большую часть музыкального авангарда начала XX века. Особенно привлекательной эстетика объективности выглядела для нового поколения композиторов и слушателей, чей сознательный возраст пришелся на послевоенное время[43]. В эстетике течения, которое немецкие авторы именовали *Neue Sachlichkeit* (Новая объективность), акцент делался на отстраненном подходе ко всем видам искусства; сторонники этого метода во многом разделяли с Гансликом неприязненное отношение к представлению об имманентности чувств музыке, хотя никто из авторов того времени не трудился вспоминать его имя. В любом случае переменчивый концепт абсолютной музыки снабдил комментаторов готовым понятием, с помощью которого можно было охарактеризовать новый подход к этому виду искусства.

Центральными представлениями здесь были чистота и эмоциональная отстраненность. Как отмечал в 1925 году немецкий критик Адольф Вайсман (1873–1929):

> Одним из главных догматов новой музыки является движение к абсолюту, — другими словами, к чистой музыке, или даже к чистому контрапункту <...> Очевидно, что эта тенденция возникла как реакция на музыку XIX столетия. Она конфликтует со всем романтическим, эмоциональным и натуралистичным. Она тре-

42. Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, 20, 68, 97; ibid., *Methode der Musikgeschichte* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919), 17–18, 58–59, 109, 121. О попытках Адлера подвести под музыковедение «научный» фундамент см.: Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History*, part 3, "Guido Adler and the Problem of Science."

43. Историю эстетики объективности 20–30-х годов см. в: Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, chapter 13, "Conceptions of Objectivity."

> бует от музыки отказа от всего реалистичного, всего человеческого, с тем чтобы этот вид искусства мог явиться в своей природной чистоте[44].

Идея того, что искусство должно дистанцироваться от «всего человеческого», также является одной из главных тем статьи испанского философа и эссеиста Хосе Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства», вышедшей в свет в том же 1925 году. «Новая восприимчивость», которую постулировал Ортега-и-Гассет (1883–1955), была антитезой личному самовыражению. «От Бетховена до Вагнера», с сожалением отмечал он, «искусство выражения» было синонимом понятия «музыка», и всякий художник «возводил великие музыкальные здания, с тем чтобы заселить их своим жизнеописанием». Наше переживание музыки, в свою очередь, было лишь пассивным и непрямым: эстетическое наслаждение было «неочищенным». Однако «способность заражаться» — это «инстинктивный бессознательный феномен», в то время как искусство «должно быть абсолютной проясненностью, полуднем разумения». По этой причине необходимо было «изгнать из музыки личные переживания, очистить ее, довести до образцовой объективности». Дебюсси это удалось первому. Его обращение к объективности дало нам возможность «слушать музыку невозмутимо, не упиваясь и не рыдая». «Дебюсси дегуманизировал музыку, и поэтому с него начинается новая эра звукового искусства»[45]. Осуждение Ортегой-и-Гассетом эмоциональной «способности заражаться» в процессе прослушивания музыки чрезвычайно напоминает неприязнь Ганслика к «патологическому» слушанию. Он даже использует тот же, что и Ганслик, пример с выигравшим в лотерею человеком, чтобы показать отличие эстетической радости от обычной[46]. Средний человек реагирует на выражение эмо-

---

44. Adolph Weissmann, "The Tyranny of the Absolute," *Modern Music* 2, no. 2 (1925): 17.
45. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 238, 240–241. José Ortega y Gasset, *La deshumanizaciyn del arte* (1925), ed. Valeriano Bozal (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), 68: "Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresiòn de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. No había otra manera de goce estético que la contaminación. <...> El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de inteleccíon." Ibid., 71: "Era forzoso extirpar de la música los sentimientos privados, purificarla en una ejemplar objetivación. Esta fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llantos. <...> Debussy deshumanizó la música y por ello data de él la nueva era del arte sonoro."
46. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 238; Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. С. 24. Данное совпадение позволяет предположить,

ций, однако именно отсутствие такого рода выражения в музыке Дебюсси позволяет разуму слушателя относиться к ней как к произведению искусства. Многие критики при жизни Дебюсси предъявляли ему претензии в бесчувственности. Рафаэль Кор замечал в 1909 году: «По правде говоря, о музыке господина Дебюсси можно сказать почти все, если перечислить то, чем она не является. Ее оригинальность совершенно негативна. Уберите ритм, мелодию и эмоции и вы ее получите»[47]. Шестнадцатью годами позже именно это *отсутствие* личного самовыражения Ортега-и-Гассет нашел столь освежающе-новым. Согласно его точке зрения, подлинное искусство не может нравиться массам в силу того, что «озабоченность собственно человеческим» несовместима «со строго эстетическим удовольствием». Произведения искусства, выражающие чувства, требуют лишь повседневного ощущения сопереживания, с тем чтобы «позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни»[48].

Четырьмя годами ранее итало-немецкий пианист и композитор Ферруччо Бузони (1866–1924) призвал к «отречению от субъективности», чтобы вернуться к более ранним ценностям в рамках движения, которое он назвал «младоклассицизмом» (*junge Klassizität*). В своем одноименном манифесте, написанном характерным экспрессивным стилем, он высказывался в пользу музыки, которая будет включать в себя

> уход от «*чувственного*» и *отречение от субъективности* (путь к объективности — автор, отступающий от своего творения, — очищающий путь, трудная дорога, испытание водой и огнем), повторное завоевание ясности (*Serenitas*): не уголки рта Бетховена и не «освобождающих смех» Заратустры, но улыбка мудреца, божества и — *абсолютная* музыка. Не глубина мысли, не убеждение и не метафи-

---

что Ортега-и-Гассет, изучавший в Германии философию в 1905–1908 годах, мог быть знаком с «О музыкально-прекрасном»; во всяком случае, трактат был переведен на испанский еще в 1865 году.

47. Raphaël Cor, “M. Claude Debussy et le snobisme contemporain” (1909), in *Le cas Debussy*, ed. C-Francis Caillard and José de Bérys (Paris: H. Falque, 1910), 16: “A la vérité, on en a presque tout dit, quand on a dit ce qu’elle n’est pas. Son originalité est éminemment négative. Enlevez à la musique le rythme, la mélodie, l’émotion, et vous serez bien près de l’avoir définie.”

48. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 225–226. Ortega y Gasset, *La deshumanizaciyn del arte*, 53, 55: “Basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo. Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida.”

> зика; но: — музыка во что бы то ни стало, очищенная, не сокрытая маской фигур и понятий, позаимствованных из других областей[49].

Мало кто перенял терминологию Бузони, но многие разделяли его мнение. Эдгар Варез объявил в 1925 году, что музыка (включая и его собственную) «не способна выражать ничего кроме себя»[50]. Подобный же подход легко отыскать в литературных трудах и музыкальных сочинениях Пауля Хиндемита[51]. Однако никто из композиторов 20-х годов не пропагандировал идею музыки как объективного искусства с такой страстью, как это делал Игорь Стравинский. В частности, именно таким образом он описывал свой Октет в эссе 1924 года, опубликованном в нью-йоркском журнале *The Arts*, которое начал с серии коротких, рубленых, декларативных утверждений:

> Мой Октет — это музыкальный объект. Он имеет свою форму, и она подвержена влиянию того музыкального материала, который лег в основу сочинения. Разница в выборе материала определяет и разницу форм. Сделанная из мрамора, она будет отличаться от формы, сделанной из дерева…
>
> Мой Октет — сочинение аэмоциональное, базирующееся на объективности составляющих ее элементов…
>
> Мой Октет, как было сказано ранее, — музыкальный объект, имеющий свою собственную форму. Подобно всем другим объектам, он имеет «вес» и занимает место в пространстве, подобно же другим объектам, он неизбежно теряет часть своего веса и места в пространстве во времени и из-за времени. Потери будут большими, но сочинение не сможет утерять своего качества, пока его

---

49. Ferruccio Busoni, "Junge Klassizität" (1920), in Busoni, *Von der Einheit der Musik*, ed. Martina Weindel (Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2006), 95: "die Abstreifung des '*Sinnlichen'* und die *Entsagung gegenüber dem Subjektivismus*, (der Weg zur Objektivität—das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke—ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserprobe), die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das 'befreiende Lachen' Zarathustras, sondern das Lächeln des Weisen, der Gottheit und—*absolute* Musik. Nicht Tiefsinn und Gesinnung und Metaphysik; sondern: — Musik durchaus, destilliert, niemals unter der Maske von Figuren und Begriffen, die anderen Bezirken entlehnt sind." О связи *serenitas* и формализма в музыке см.: Andreas Eichhorn, "Annäherung durch Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks," *AfMw* 54 (1997): 205–6. В своих более ранних рассуждениях об абсолютной музыке в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907) Бузони прямо ставит знак равенства между понятием «формы» и конвенциональными структурами, такими как сонатная форма, тема и вариации и так далее. Об общей эстетике абсолютной музыки Бузони см.: Erinn E. Knyt, "Ferruccio Busoni and the Absolute in Music: Form, Nature and Idee," *JRMA* 137 (2012): 35–69.
50. Louise Varèse, *Varèse: A Looking-Glass Diary* (New York: Norton, 1972), 228.
51. См.: Stephen Hinton, "Aspects of Hindemith's *Neue Sachlichkeit*," *Hindemith-Jahrbuch* 14 (1985): 22–80.

> эмоциональная основа имеет объективные свойства и пока данный музыкальный объект сохраняет свою специфику. Нельзя, нарушив эту специфику, не изменить и сам объект[52].

Квазинаучный жаргон («объективные элементы», «определенный вес»[53]) подчеркивает важность отстраненного отношения к октету, так, как если бы речь шла о природном феномене или лабораторном образце. Композитор и педагог Надя Буланже (1887–1979), в то время — близкая подруга Стравинского, использовала сходную риторику в своей рецензии на одно из первых исполнений октета в Париже в ноябре 1923 года. «В этом сочинении, — отмечала она, — Стравинский проявляет себя как конструктор, как геометр <...> никакого транспонирования, одна только музыка, в чистом виде»[54].

Многие другие критики присоединились к хвалебному хору, превозносящему чистоту и сопутствующую ей деперсонализованность музыки Стравинского. В 1925 году русский эмигрант Борис де Шлецер (1881–1969) следующим образом охарактеризовал недавнее творчество композитора:

> Вот в чем классицизм Стравинского: со времен Баха и Моцарта не существует более чистой музыки, не замутненной внемузыкальными элементами. Психологизм, который загрязняет наше искусство точно так же, как разъедает и нашу способность мыс-

---

52. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост. В. Варунц М.: Советский композитор, 1988. С. 39–40. Igor Stravinsky, "Some Ideas about My Octuor," *Arts*, January 1924, quoted in White, *Stravinsky: The Composer and his Works*, 574–75: My Octuor is a musical object. This object has a form and that form is influenced by the musical matter with which it is composed. The differences of matter determine the differences of form. One does not do the same with marble that one does with stone. <...> My Octuor is not an "emotive" work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves. <...> My Octuor, as I said before, is an object that has its own form. Like all other objects it has weight and occupies a place in space, and like all other objects it will necessarily lose part of its weight and space in time and through time. The loss will be in quantity, but it can not lose in quality as long as its emotive basis has objective properties and as long as this object keeps its "specific weight" One cannot alter the specific weight of an object without destroying the object itself.
53. Русский перевод несколько отличается от оригинала в сторону «очеловечивания» текста: в оригинале «научность» терминологии заметно нагляднее; так, «объективность составляющих ее элементов» там выглядит как «objective elements which are sufficient in themselves», а «специфика» как «specific weight»; см прим. выше. — *Прим. пер.*
54. Nadia Boulanger, "Concerts Koussevitsky," *Le monde musical*, November 1923, 365: "Dans cette oeuvre, Stravinsky apparaît sous son jour de constructeur, de géomètre. <...> Nulle transposition, toute est musique, purement." Целиком часть рецензии, касающуюся октета, можно найти в: Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (Rochester: University of Rochester Press, 1996), 133.

> лить логически, полностью отсутствует в творчестве Стравинского, которое выглядит столь же надличностно, столь же объективно, как и великие живописные, скульптурные и поэтические творения классицизма. В его музыке отсутствует личность композитора, так же, как Гомер отсутствует в Илиаде, а Фидий — на фризе Парфенона[55].

Стравинский был невысокого мнения о Шлецере как о критике своей музыки, однако и сам выразил сходные идеи в автобиографии 1935 года[56]:

> Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т. д. Выразительность никогда не была свойством, присущим музыке: смысл существования музыки отнюдь не в том, что она выразительна. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а никак не реальность. Это просто некое дополнительное качество, которое по какому-то укоренившемуся в нас молчаливому согласию мы ей приписали, насильственно ей навязали как обязательную форму одежды и то ли по привычке, то ли по недомыслию стали смешивать все это с ее сущностью[57].

Едва ли Стравинский или же подлинный автор его автобиографии Вальтер Нувель (1871–1949), помощник Дягилева, читали «О музыкально-прекрасном» (хотя, разумеется, полностью ис-

---

55. Boris de Schloezer, "Igor Strawinksy," in *Von neuer Musik*, ed. H. Grues, E. Kruttge, E. Thalheimer (Cologne: F. J. Marcan, 1925), 132: "Gerade darin besteht der Klassizismus Strawinskys: seit Bach und Mozart gab es keine reinere, von außermusikalischen Elementen ungetrübtere Musik. Der Psychologismus, der unsere musikalische Kunst verunreinigt, wie er unser logisches Denken zerfrißt, fehlt völlig in Strawinskys Schaffen, das uns ebenso unpersönlich, ebenso objektiv erscheint wie die größten Schöpfungen der Klassik in Malerei, Skulptur und Poesie. Die Persönlichkeit des Komponisten fehlt seiner Musik wie die Homers der Ilias, wie die des Phidias dem Parthenonfries."
56. Об отношении Стравинского к Шлецеру см.: Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes* (1910–1940) (Brussels: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006), 107–34. Дальнейшие сведения о коннотации «чистоты» в музыке Стравинского 20-х годов см. в: Messing, *Neo-Classicism in Music*, 99, 104.
57. Стравинский И. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2006. С. 137–138. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, 2 vols. (Paris: Denoël et Steele, 1935), 1:116–17: "Car je considère la musique, par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. <...> *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivée à confondre avec son essence."

ключать такую возможность нельзя). Так или иначе, ряд фрагментов автобиографии заметно перекликается с логикой и даже языком трактата Ганслика. В пассаже, процитированном выше, особенно примечательно то, что в нем делается попытка определить сущность музыки с помощью негативной риторики, через отрицание выразительности как имманентной музыке категории (*propriété immanente*). Подобно Ганслику, Стравинский полагает всякий эмоциональный отклик на музыку вторичной реакцией (*une élément additionnel*), чье проявление обусловлено конвенциями и ошибочно атрибутировано самому музыкальному сочинению. Будучи много лет спустя спрошенным, по-прежнему ли он придерживается точки зрения, что «музыка вообще бессильна что-либо выразить», Стравинский ответил утвердительно и добавил, что «теперь я сформулировал бы ее иначе: музыка выражает самое себя»[58].

Качества чистоты и внеличностности, соединенные с отсутствием самовыражения, расширили спектр значений понятия «абсолютная музыка». Отрицание самовыражения приобрело очевидные политические обертона. Ханс Эйслер (1898–1962), ученик Шенберга и непоколебимый марксист, утверждал в 1928 году: «уход от романтизма» привел к убеждению, что «чувств индивидуума недостаточно для того, чтобы выразить нечто насущное, а потому возникла необходимость в музыке без чувства, без выразительности, которая представляла бы собой чистую игру звуков»[59]. В том же году композитор и критик Хайнц Тиссен (1887–1971) предложил различие между «Я-музыкой» и «Оно-музыкой» (*Ich-Musik* и *Es-Musik*): смыслом первой было самовыражение, вторая же «раскрывала свою сущность изнутри себя»[60]. Идея того, что абсолютная музыка в силу своей постулируемой надличностности может отражать понятийность, укорененную в коллективном, а не индивидуальном переживании, очевидна и в рассказе Колина Макфи о своих впечатлениях от посещения острова Бали. В эссе «Абсолютная

58. Стравинский И. Диалоги. С. 215. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments* (Garden City, NY: Doubleday, 1962), 115: "though today I would put it the other way around: music expresses itself."

59. Eisler, "Zur Situation der modernen Musik" (1928), in Eisler, *Musik und Politik: Schriften, 1924–1948*, ed. Günter Mayer (Munich: Rogner & Bernhard, 1973), 89: "Auch die Abkehr von der Romantik ist darauf zurückzuführen. Man spürte, daß die Empfindung des einzelnen nicht mehr ausreichte, um etwas allgemein Gültigeres zu sagen, und so wollte man absolut musizieren, ohne Gefühl, ohne Ausdruck: nur ein Spiel in Tönen."

60. Heinz Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik* (1913–1928): Probleme und Entwicklungen (Mainz: Melosverlag, 1928), 60: "die musikalische Substanz um ihre Entfaltung aus sich selbst."

музыка Бали», напечатанном в журнале *Modern Music* в 1935 году, Макфи (1900–1964) описывает церемониальную музыку, функционирующую в данном контексте как музыка, которую не следует «*слушать саму по себе*», — курсив Макфи, — и заканчивает свой текст выражением надежды на то, что этот факт «пробудит настоятельную необходимость создания сходных условий и в нашей стране: условий, при которых музыка сможет играть куда более важную роль в жизни людей».

> Вот музыка, успешно достигшая абсолюта, — внеличностная и не-экспрессивная, обладающая красотой, которая обусловлена формой, порядком и энергией, возникающими из ритмической живости, одновременно примитивной и радостной <...> Скромные и непретенциозные, [музыканты] тем не менее в высшей степени гордятся своим искусством, искусством, которое, однако же, столь имперсонально, что в нем утрачивается даже личность композитора <...> Изначальная природа музыки раскрывается с куда большей ясностью в форме звукового феномена, а не феномена языка, как нечто возникающее из настоятельной потребности ритмического выражения, спонтанного и физического, а не как средство невозмутимого самоосознания[61].

Интерпретация понятия «абсолютная музыка» Макфи не получила распространения; тем не менее он странным образом весьма точно выразил представление об «абсолюте» как о чем-то, что прежде всего, изначально и безусловно, есть акт растворения индивидуального самовыражения в окружающем его целом.

## Прекрасное

Даже самые непримиримые критики Ганслика не подвергали сомнению его решение поставить при попытке пересмотра музыкальной эстетики во главу угла категорию прекрасного. В конце концов, эстетика долгое время понималась как философия прекрасного, а сущность изящных искусств состояла в их способности заключать в себе и выражать красоту. В последней четверти XIX века, однако, красота утратила свое прежнее главенствующее значение: эстетика теперь считалась философией искусства, в рамках которой прекрасное было просто од-

61. Colin McPhee, "The 'Absolute' Music of Bali," *Modern Music* 12 (1935): 163–64. О музыкальном опыте Макфи на Бали и о влиянии этого опыта на его собственные сочинения см.: Carol J. Oja, *Colin McPhee: Composer in Two Worlds* (Urbana: University of Illinois Press, 2004).

ним из множества возможных качеств — особенным, разумеется, но уже более не необходимым и не определявшим отныне облик искусства. С течением времени критики все более и более склонны были рассматривать красоту как искусственную категорию, как простую видимость, за которой скрывается подлинная сущность произведения искусства. Философия музыки Шопенгауэра — и в особенности ее интерпретация Вагнером — ускорили процесс утраты красотой значения необходимого условия существования этого вида искусства. Способность музыки раскрывать высшую правду и отражать волю имела мало общего с красотой. То, что слушатели продолжали требовать красоты, лишь еще более наглядно демонстрировало искусственность этого качества. Сущность музыки следовало объяснять с помощью других категорий[62].

Карл Фукс (1838–1922), органист, критик и друг Ницше, был одним из первых эстетиков музыки, артикулировавших эту точку зрения. В своем «Введении в музыкальную критику» (*Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst,* 1871) он прямо отвергает эстетическую роль прекрасного на том основании, что она не может являться критерием истины. Беря за основу положения философии Шопенгауэра, Фукс критикует Ганслика за то значение, которое последний придает форме. Он выделяет три уровня музыкального удовольствия, в порядке возрастания от низшего к высшему, — физиологическое, интеллектуальное и метафизическое[63]. Последующие авторы в своей критике Ганслика и вовсе игнорировали категорию прекрасного. Даже Пауль Беккер, понимавший, сколь многим модернизм с его одержимостью формой обязан эстетике Ганслика, в своих текстах 10–20-х годов крайне редко упоминает красоту[64].

Еще одним фактором, повлиявшим на утрату категорией прекрасного своего значения, была все более явная тенденция рассматривать красоту как продукт восприятия, а не как качество, непосредственно присущее произведению искусства. Фридрих Теодор Фишер пришел к этому заключению еще 1866 году, за восемь лет до того, как финальное десятое издание его «Эстетики» ушло в печать. «Красота — это действие, — объявил он — контакт между объектом и воспринимающим субъектом, а по-

62. О постепенной потере прекрасным эстетического значения см.: Jerome Stolnitz, "'Beauty': Some Stages in the History of an Idea," *JHI* 22 (1961): 185–204; Prettejohn, *Beauty and Art*; and Nehamas, *Only a Promise of Happiness*, chapter 1.

63. Carl Fuchs, *Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst* (Leipzig: E. W. Fritzsch, 1871), 12, 135–40.

64. См.: Eichhorn, "Annäherung durch Distanz"; idem, *Paul Bekker: Facetten eines kritischen Geistes* (Hildesheim: Olms, 2002), 484–86.

скольку подлинно действующей инстанцией в этом контакте является субъект, она, таким образом, есть <…> особый тип восприятия»[65]. Философ Джордж Сантаяна (1863–1952) занял сходную позицию, утверждая, что «красота — это эмоциональный элемент, наше собственное удовольствие, которое мы тем не менее полагаем свойством предметов»[66].

Переопределение красоты в качестве субъективной реакции, а не объективного качества существенно подорвало престиж этого понятия в рамках эстетических теорий (ил. 12). Данный процесс, однако, никак не затронул вопросы важности формы и автономии, напротив: эти две категории обрели беспрецедентное значение для авторов и музыкантов, рассуждавших о музыке после Ганслика.

## Форма

«Форма» во второй половине XIX века была конфликтным понятием. Самопровозглашенные прогрессисты полагали ее критерием эстетики прошлого, считая, что она достигла своего наивысшего развития в творчестве Гайдна и Моцарта, однако ныне не способна быть основанием «музыки будущего», поставившей во главу угла содержание. Консерваторы, напротив, полагали форму вневременным качеством и отвергали как «бесформенные» новые инструментальные сочинения, основанные на внешних по отношению к музыке элементах. В первое десятилетие XX века полюса этой оппозиции поменялись местами: композиторы, желавшие позиционировать себя участниками авангарда, утверждали примат формы над содержанием и по этой причине принимали на вооружение принципы абсолютной музыки, тогда как авторы программной музыки отныне воспринимались как носители эстетики былых времен.

---

65. Friedrich Theodor Vischer, “Kritik meiner Ästhetik,” in Vischer, *Kritische Gänge: Neue Folge*, 5. Heft (Stuttgart: Cotta, 1866), 6: “Das Schöne <…> ist Contact eines Gegenstands und eines auffassenden Subjects und, da das wahrhaft Thätige in diesem Contacte das Subject ist, so ist es ein Act. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung.” О признании Фишером перемены своих воззрений на эстетику см.: Sandra Richter, *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960* (Berlin: de Gruyter, 2010), 115–16.
66. George Santayana, *The Sense of Beauty, Being The Outlines of Æsthetic Theory* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1896), 47–48. См. также на с. 49: «Красота — это удовольствие, полагаемое свойством предмета». («Beauty is pleasure regarded as the quality of a thing»).

PUNCH, OR THE LONDON CHARIVARI.

**MODERN ÆSTHETICS.**

*(Ineffable Youth goes into ecstacies over an extremely Old Master—*
*say,* Fra Porcinello Babaragianno, A.D. 1266–1281?)

*Matter-of-Fact Party.* "But it's such a repulsive *subject*!"
*Ineffable Youth.* "'Subject' in Art is of no moment! The *Picktchah* is beautiful!"
*Matter-of-Fact Party.* "But you 'll own the *Drawing's* vile, and the *Colour's* beastly!"
*Ineffable Youth.* "I'm Cullah-blind, and don't p'ofess to understand D'awing! The *Picktchah* is beautiful!"
*Matter-of-Fact Party (getting warm).* "But it's all out of *Perspective,* hang it! and so abominably *untrue to Nature*!"
*Ineffable Youth.* "I don't care about Naytchah, and hate Perspective! The *Picktchah* is most beautiful!"
*Matter-of-Fact Party (losing all self-control).* "But, dash it all, Man! where the *dickens* is the *beauty,* then?"
*Ineffable Youth (quietly).* "In the Picktchah!"

[*Total defeat of Matter-of-Fact Party.*]

*Иллюстрация 12.* Невыразимая, сущностная красота

Восхищенные женщины напоминают здесь «влюбленных дев» из оперетты Гилберта и Салливана «Пейшенс», предпочитающих знати и военным офицерам эстетику.

Источник: [Джордж Дюморье, «Современная эстетика», «Панч», 10 февраля 1877 года.]

Примечание:

Современная эстетика

(Невыразимая юность восхищена картиной Очень Старого Мастера—
например, Фра Порчинелло Бабараджанно, 1266–1281? от Р.Х.
(Вымышленный художник, имя которого по-итальянски значит «подберезовик».— *Прим. пер.*)

*Приземленный зритель.* «Но у картины такой отвратительный предмет».
*Невыразимая юность.* «Предмет в искусстве не актуален! Эта Кортинка прекрасна!»
*Приземленный зритель.* «Но она безобразно нарисована и цвета дикие!»
*Невыразимая юность.* «Я не различяю цвита и не сабираюсь понимать ресование! Эта Кортинка прекрасна!»
*Приземленный зритель* (*начиная горячиться*). «Но тут нарушена перспектива и все законы природы!»
*Невыразимая юность.* «Ничего не знаю про прероду и ненавижу перспективу! Эта Кортинка самая красивая!»
*Приземленный зритель* (*теряя самообладание*). «Но черт побери! Где ж тут красота в таком случае?»
*Невыразимая юность* (*тихо*). «На Кортинке!»

(*Приземленный зритель признает поражение*).

К 20-м годам концепт формы стал столь притягательным, что австрийский музыковед Альфред Лоренц (1868–1939) сделал его центральной темой своего монументального труда о музыке Вагнера[67]. В четырех томах, посвященных «Кольцу нибелунга» (1924), «Тристану и Изольде» (1926), «Нюрнбергским мейстерзингерам» (1930) и «Парсифалю» (1933) Лоренц показал, по его словам, «секрет формы» этих работ, с которыми он обращался как с образцами абсолютной музыки, изучая способы создания Вагнером с помощью элементов мелодии, гармонии и ритма — безотносительно к тексту — структурных единиц, от наименьших до самых крупных, обусловливающих музыкальное единство каждого произведения[68]. Подход Лоренца не вступает в противоречие с теориями Вагнера о связи музыки и драмы, и многие структурные единицы, которые Лоренц обсуждает, прекрасно соотносятся с текстом и сценическим действием, однако акцент на чистой музыкальной форме в контексте разговора о драмах Вагнера — факт весьма красноречивый.

Реабилитация формы в рамках музыкальной эстетики во многом была обусловлена сменой подходов в визуальных искусствах и литературе. Художники (Уистлер, Гоген), художественные критики (Воррингер, Белл, Фрай) и поэты (Малларме, Уайльд, Гофмансталь, Георге), настаивавшие на приоритете формы над содержанием, облегчили новому поколению композиторов (Шенбергу, Бузони, Веберну, Стравинскому) путь к абсолютной музыке. К началу Первой мировой войны примат формы стал одним из главных догматов музыкального модернизма.

### *Живопись*

То, что Теодор Адорно называл слиянием музыки и живописи, к началу XX века было уже явлением хорошо известным. Как минимум с 1870-х годов большое число видных художников и художественных критиков обращалось к музыке за аналогиями, которые способны бы были помочь объяснить отношение формы и содержания в визуальных искусствах. Отход от репрезентации и конвенциональной перспективы, как уже неоднократно было указано, совпал с усложненным хроматизмом и постепенным отказом от тонального центра в сочинени-

67. Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 4 vols. (Berlin: Max Hesse, 1924–33).
68. См.: Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1998).

ях таких композиторов, как Шенберг, Веберн и Берг[69]. Равно значительным, хотя и часто упускаемым из виду до настоящего момента было влияние, оказываемое суждениями того времени о форме в изобразительном искусстве на статус музыкальной формы. После того как художники-модернисты усвоили принципы абстрактной живописи и, как следствие, признали главенство формы в своем искусстве, сделалось существенно проще утверждать примат формы и в музыке.

В текстах, где прослеживается долгий и постепенный переход к принципам абстрактности, часто приводится известное высказывание Уолтера Патера, сделанное в 1877 году, о том, что «всякое искусство непрестанно стремится перейти в состояние чистой музыки», что неудивительно: афоризм Патера неоднократно повторялся еще его современниками. Он находил отклик у тех, кто старался отыскать способ объединить форму и содержание в визуальных искусствах, и считался важной вехой на пути к абстракции и нерепрезентативности в искусстве, — то есть лежащим в основе эстетики модернизма элементам[70].

Поскольку афоризм Патера часто цитировался и цитируется изолированно, подобно «движущимся звуковым формам» Ганслика, — стоит более внимательно поглядеть на его оригинальный контекст. Фраза эта появляется в эссе, написанном для *Fortnightly Review* в 1877 году, под названием «Школа Джорджоне», и включенном (с небольшими изменениями) в третье издание монографии Патера «Ренессанс: очерки искусства и поэзии» (*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1888). Патер прямо критикует идею того, что поэзия, музыка и живопись — это «переводы определенного, твердо установленного идейного содержания на различные художественные языки». Каждое искусство, настаивает он, «обладает своей собственной непередаваемой чувственной красотой, своей особенной манерой возбуждать воображение», и задача критики состоит в том,

> чтобы определить эти границы и тем самым установить, до какой степени данное произведение искусства действительно соответствует возможностям своего материала: то есть в карти-

69. Theodor W. Adorno, "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei" (1965), in Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), 628–42. Дальнейшие комментарии на этот счет, равно как и дополнительный список литературы по данному вопросу см. в: Walter Frisch, *German Modernism: Music and the Arts* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), chapter 3: "Convergences: Music and the Visual Arts."

70. См.: Patricia Herzog, "The Condition to Which All Art Aspires: Reflections on Pater and Music," *British Journal of Aesthetics* 36 (1996): 122–34; а также: Prettejohn, *Beauty and Art*, 144–45.

не — выдвинуть на первый план очарование живописи, которое не есть чисто поэтическое выражение чувства или мысли, с одной стороны, или некий просто технический прием колорита или рисунка, — с другой; в стихотворении — это истинно поэтический элемент, ни чисто описательный, ни чисто идейный; он возникает из мастерского владения ритмическим языком — певучий элемент в песне: в музыке — очарование звука, собственно-музыкальный элемент, которого не могут передать сами по себе ни слово, ни чувство, ни мысль, если они самостоятельны и отделены от музыкальной формы, в которой мы их воспринимаем.

...*Всякое искусство непрестанно стремится перейти в состояние чистой музыки*. Ибо хотя во всякой другой области искусства есть возможность отличить материю от формы, и различие это во всякое время может быть выполнено рассудком, то искусство постоянно стремится стереть эту разграничительную линию. Материал, например, стихотворения, предмета или действия так же, как материал картины, детальное изображение события или топография ландшафта сами по себе ничего не значат без формы, без одухотворения художественной концепцией. Только о том, чтобы эта форма, этот художественный образ стал самоцелью и вполне пропитал собою данный материал, — только об этом заботится искусство всех времен, только этого оно и стремится достичь различными путями и в различной степени.

...Таким образом, все искусство неустанно стремится к тому, чтобы освободиться от оков голого разума, сделаться объектом чистой восприимчивости, избавиться от подчинения сюжету или материалу. Идеальные примеры поэзии или живописи — это те, в которых все составные части так тесно переплетены между собою, что материал или сюжет действует уже не только на интеллект, а форма — не только на глаз или ухо; но форма и материя в своем единстве или тождестве действуют, как нечто цельное, на «творческий разум», на ту сложную способность, для которой каждая мысль и чувство рождаются одновременно с их чувственным отражением или символом.

Всего полнее этот художественный идеал достигается в музыке, благодаря полному тождеству материи и формы. В ее кульминационные моменты цель неотделима от средства, форма от материи, сюжет от выражения: они присутствуют одно в другом, насыщены друг другом; и к музыке, к состоянию ее совершенных моментов, и должны неустанно стремиться все искусства. Таким образом, чистейшим типом или масштабом законченного искусства является музыка, а не поэзия, как было принято думать. Поэтому мы и должны представлять себе все искусства — хотя каждое из них обладает своей непередаваемой сущностью, своим единственным способом проникновения в «практический разум», — объятыми постоянной борьбою за высший закон музыки, стремлением к идеалу, которого удалось достигнуть лишь музыке. И одна из главных задач эстетической критики, зани-

> мающейся произведениями старого или новейшего искусства, заключается в том, чтобы установить, да какой степени каждое произведение искусства приближается в этом смысле к музыкальному закону[71].

У нас нет свидетельств того, что Патер читал «О музыкально-прекрасном», однако на основании фрагментов, подобных вышеприведенным, можно заключить, что он как минимум был

---

71. Патер У. Школа Джорджоне. С. 171, 172, 176, 179–180. Walter Pater, "The School of Giorgione," *Fortnightly Review* 22 (October 1877): 526, 528, 530: "define these limitations, to estimate the degree in which a given work of art fulfils its responsibilities to its special material: to note in a picture that true pictorial charm which is neither a mere poetical thought or sentiment on the one hand, nor a mere result of communicable technical skill in colour or design on the other; to define in a poem that true poetical quality which is neither descriptive nor meditative merely, but comes of an inventive handling of rhythmical language, the element of song in the singing; to note in music the musical charm, that essential music which presents no words, no definable matter of sentiment or thought, separable from the special form in which it is conveyed to us.
...*All art constantly aspires towards the condition of music*. For while in all other works of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance, its subject, its given incidents or situation; that the mere matter of a picture, the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape, should be nothing without the form, the spirit of the handling; that this form, this mode of handling, should become an end in itself, should penetrate every part of the matter;—this is what all art constantly strives after, and achieves in different degrees.
...Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the imaginative reason, that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol.
It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of form and matter, this strange chemistry, uniting, in the integrity of pure light, contrasted elements. In its ideal, consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to tend and aspire. Music, then, not poetry, as is so often supposed, is the true type or measure of consummate art. Therefore, although each art has its incommunicable element, its untranslateable order of impressions, its unique mode of reaching the imaginative reason, yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises; and one of the chief functions of aesthetic criticism, dealing with the concrete products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of those products approaches in this sense to musical law". Курсив оригинала.

знаком с основными положениями трактата[72]. Когда Патер пишет «музыка», он очевидно подразумевает музыку инструментальную и непрограммную; также он постоянно подчеркивает необходимость для всякого искусства найти свою особенную выразительную манеру и следовать «возможностям своего материала».

Задачей Патера было описание визуального искусства, в котором форма и содержание оказались бы нераздельны. Подобное описание требовало высокой степени абстракции, и критики с большой неохотой признавали легитимность искусства, которое являлось визуальным аналогом (абсолютной) музыки Патера. Двадцатью годами ранее Фишер показывал неспособность инструментальной музыки выражать понятия путем сравнения ее с живописью, в которой слишком большое внимание уделялось цвету в ущерб какому бы то ни было узнаваемому предмету[73]. Несколько позднее он же высмеял идею того, что живописное произведение может каким-то образом быть структурировано с помощью одного только цвета. Художник, разделяющий методы формализма и желающий написать лису, указывал он, станет использовать животное в качестве «вешалки», на которую он «нацепит те или иные оттенки красного, желтого, серого и белого!»[74] Восклицательный знак, поставленный Фишером, отмечал его возмущение абсурдностью этой идеи: он просто не мог представить себе живопись, которая не изображает *что-либо*. Он в этом смысле выражал общее мнение. Философ Густав Теодор Фехнер (1801–1887) использовал другой пример для того, чтобы проиллюстрировать ту же самую точку зрения, в своем «Введении в эстетику» (1876), сообщая, что если бы кто-либо решил рассматривать «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля как лишенное ссылок на объекты полотно, то увидел бы «пеструю цветовую таблицу, доставляющую глазу куда больше удовольствия, нежели любой рисунок ковра»[75]. Для Фишера, Фехнера и многих других критиков того

72. Ганслика нет среди немецкоязычных авторов, упоминаемых в Billie Andrew Inman, *Walter Pater's Reading: A Bibliography of His Library Borrowings and Literary References, 1858–1873* (New York: Garland, 1981), хотя Инман признает, что задокументированные источники очевидно составляют всего лишь небольшую часть круга чтения Патера.

73. Vischer, *Aesthetik*, 3:830; см. выше с. 300–301.

74. Vischer, "Kritik meiner Ästhetik," in Vischer, *Kritische Gänge: Neue Folge*, 6. Heft (Stuttgart: J. G. Cotta, 1873), 6: "ein Rechen, dessen der Maler sich bedient hat, um gewisse Schattirungen von Roth, Gelb, Grau und Weiß daran zu hängen!"

75. Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 2 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876), 1:118: "In der That, was von der sixtinischen Madonna nach Abzug aller Association noch übrig bleibt, ist eine kunterbunte Farbentafel, der es

времени репрезентативность была основой живописи. *Можно было*, конечно, посмотреть на картину, не обращая внимания на предмет, событие или же изображенного на ней человека, — другими словами, с чисто формалистической точки зрения, — однако рассматривать ее *только таким* образом было в буквальном смысле смехотворным занятием[76].

Одно дело обои и арабески; совсем другое — настоящая живопись. Мало кто из критиков того времени мог представить себе визуальную форму, не ссылающуюся ни на какое содержание и при этом оперирующую теми же эстетическими категориями, что и предметное искусство. Одним из первых среди них был Сидни Колвин (1845–1927), который в 1867 году определил красоту как «совершенство форм и цветов». В рецензии на выставку современной английской живописи он делит художников на две группы, одна из которых тяготеет к реализму, а другая к «красоте без реализма». Вторая группа включает в себя таких художников, как Фредерик Лейтон, Альберт Мур и Джеймс Макнил Уистлер. Колвин отмечает, что в случае Мура «форма становится почти всем, выразительность — почти ничем»[77].

Среди всех перечисленных Уистлер наиболее радикально минимизировал в своих картинах предметное содержание. Отношение между формой и содержанием в его работе стало предметом судебного разбирательства, когда в 1877 году он подал иск к критику Джону Рескину за клевету. В этой истории аналогия между музыкой и изобразительным искусством играла важную роль. В рецензии на выставку работ, отобранных сэром Куттсом Линдси Балкаресским, владельцем и собственником лондонской галереи Гровенор, Рескин написал о картине Уистлера «Ноктюрн в черных и золотых тонах: падающая ракета» (*Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, 1875):

---

jedes Teppichmuster an Wohlgefälligkeit zuvor thut." Прилагательное *kunterbunt* (пестрый) предполагает элементы случайности и беспорядка, в то время как *Farbentafel* (цветовая таблица) — вещь систематическая и понятная. Соединение двух этих слов подчеркивает абсурдность, с точки зрения Фехнера, идеи рассматривать картину Рафаэля с чисто формальной перспективы.

76. Историю формального анализа живописи см. в: Hubert Locher, "Towards a Science of Art: The Concept of 'Pure Composition,'" in *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, ed. Paul Taylor and François Quiviger (London: Warburg Institute, 2000), 217–51. О ранних теориях такого подхода см.: Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400–1800* (New Haven: Yale University Press, 2000).

77. Sidney Colvin, "English Painters and Painting in 1867," *Fortnightly Review*, n.s., 2 (1867): 464–76. См.: Prettejohn, *Beauty and Art*, 139.

> Ради блага самого мистера Уистлера, равно как и для защиты будущего покупателя сэру Куттсу Линдси не следовало принимать в галерею работу, в которой невоспитанное самомнение художника практически превращается в сорт намеренного жульничества. Прежде я слышал о бесстыдстве кокни и не раз наблюдал его, однако до сего дня не ожидал услышать, как самодовольный хлыщ просит 200 гиней за то, что швырнул банку краски в лицо публике[78].

На протяжении всего судебного процесса постоянно всплывала тема различия между живописью (имплицитно понимаемой как предметное искусство) и обоями (понимаемыми как непредметное явление, состоящее из одних только линий и цветов). Кант, умерший семьдесят лет назад, был бы доволен, узнав, что его понятия «прекрасного» и «приятного» все еще в ходу. Альберт Мур, свидетельствовавший в пользу Уистлера, назвал картину своего коллеги «прекрасной» и заслуживающей той цены, за которую она продается. Эдвард Берн-Джонс, вызванный защитой, не согласился с ним, однако признал после перекрестного допроса, что Уистлер «обладает несравненным ощущением атмосферы, а его палитра прекрасна, в особенности в сценах с лунным светом». Уистлер в свою защиту сообщил, что, называя картину, о которой идет речь, «ноктюрном», он «хотел указать на то, что в ней преследуется лишь художественный интерес, уберегая таким образом картину от любого анекдотического интереса, который она в противном случае могла бы вызвать. Ноктюрн — это прежде всего совокупность линий, формы и цвета». Уистлер стал давать своим картинам «музыкальные» подписи в 1867 году, начав с «Симфоний в белом» номер 2 и 3[79]. Подобные названия позволяли Уистлеру привлекать внимание зрителя к форме на картинах и в то же

---

78. "For Mr. Whistler's own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of wilful imposture. I have seen and heard much of Cockney impudence before now, but never expected to hear a coxcomb ask 200 guineas for flinging a pot of paint in the public's face". Эта и последующие цитаты из судебного процесса даются по сводке, составленной из репортажей *Times* и приведенной под заголовком «Судебный репортаж: Уистлер против Рескина» в: John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, 39 vols. (London: G. Allen, 1903–12), 29: 580–84. Более позднее изложение этого события см. в: Linda Merrill, *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992).

79. Портрет юной барышни в белом, стоящей на медвежьей шкуре, ныне известный как «Симфония «№ 1: Девушка в белом», получил свое название ретроспективно: оно могло быть подсказано художнику одним из рецензентов, который в 1863 году в хвалебном отзыве назвал картину «симфонией в белом». См.: Locher, "Towards a Science of Art," 218–19.

время отвлекать его от содержания, о котором либо говорилось в подзаголовке, либо не сообщалось вовсе. Присяжные в итоге решили дело в пользу Уистлера, однако присудили ему компенсацию морального ущерба размером в один фартинг.

Гораздо более, нежели его свидетельства на суде, на позицию Уистлера проливают свет комментарии, которые тот дал в интервью журналу *World* 22 мая 1878 года:

> Почему бы мне не называть свои работы «симфониями», «аранжировками», «гармониями» и «ноктюрнами»?
>
> ...Подавляющее большинство англичан не может и не будет смотреть на картину как на картину, интересуясь только историей, которую она предположительно должна рассказать.
>
> Мое изображение «Гармонии в серых и золотых тонах» иллюстрирует то, что я хотел сказать: снежная сцена с одинокой черной фигурой и освещенной таверной. Меня не интересует прошлое, настоящее или будущее черной фигуры, помещенной сюда только потому, что в этом месте нужно было что-то черное. Я знаю лишь то, что основой картины является комбинация серого и золотого. И именно этого мои друзья не могут понять.

Уистлер объясняет необходимость человеческой фигуры на полотне не тем, что она — часть какой-либо «истории», которую могло бы рассказать изображение, но исключительно соображением композиции, формы, «потому, что в этом месте нужно было что-то черное».

> Так же, как музыка — это поэзия звука, живопись — поэзия взгляда, а содержание не имеет ничего общего с гармонией звука или цвета.
>
> Великие музыканты это знали. Бетховен и прочие писали музыку — просто музыку; симфонию в такой-то тональности, концерт или сонату — в такой-то.
>
> В тональности фа-мажор или соль-мажор они создавали небесные гармонии — гармонии как комбинации, выросшие из аккордов фа-мажор или соль-мажор и их минорных вариантов.
>
> Вот чистая музыка, которая отличается от песен — банальных и вульгарных, но интересных в силу возникающих с ними ассоциаций, как, например, в случае «Yankee Doodle» или «Partant pour la Syrie».
>
> Искусство не должно зависеть от всякого вздора, — должно быть отдельным и полагаться на художественное чувство зрения или слуха, не отягощенное совершенно чуждыми ему эмоциями вроде преданности, жалости, любви, патриотизма и всего такого. Все это его не касается; и именно поэтому я твердо намерен называть свои работы «аранжировками» и «гармониями».
>
> Возьмите, к примеру, изображение моей матери, которое выставляется в Королевской академии под названием «Аранжиров-

> ка в серых и черных тонах». Именно этим она и является. Мне она интересна как изображение моей матери; но зачем публике знать, чей это портрет?[80]

Как отмечает Линда Мерилл, описывая судебный процесс «Уистлер против Рескина», в 1878 году в лексиконе просто не существовало слова, с помощью которого можно было бы описать то, что мы сейчас называем «абстрактным искусством»[81]. Лучшее, что мог в то время сделать Уистлер, — это уподобить свои картины музыкальным сочинениям, или же, точнее, образцам «абсолютной» музыки вроде симфоний и ноктюрнов, называя их словами, не содержащими никаких «анекдотических» значений. При такой стратегии он мог представить свои картины работами, чья репрезентативная функция была вторична по от-

---

80. "Why should not I call my works "symphonies," "arrangements," "harmonies," and "nocturnes"? <...> The vast majority of English folk cannot and will not consider a picture as a picture, apart from any story which it may be supposed to tell. My picture of a "Harmony in Grey and Gold" is an illustration of my meaning—a snow scene with a single black figure and a lighted tavern. I care nothing for the past, present, or future of the black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All that I know is that my combination of grey and gold is the basis of the picture. Now this is precisely what my friends cannot grasp. Whistler justifies the human figure at this spot on the canvas not for its part in any "story" the image might have to tell but entirely for reasons of composition, of form, "because the black was wanted at that spot." As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject-matter has nothing to do with harmony of sound or of colour. The great musicians knew this. Beethoven and the rest wrote music—simply music; symphony in this key, concerto or sonata in that. On F or G they constructed celestial harmonies—as harmonies—as combinations, evolved from the chords of F or G and their minor correlatives. This is pure music as distinguished from airs—commonplace and vulgar in themselves, but interesting from their associations, as, for instance, "Yankee Doodle," or "Partant pour la Syrie." Art should be independent of all clap-trap—should stand alone, and appeal to the artistic sense of eye or ear, without confounding this with emotions entirely foreign to it, as devotion, pity, love, patriotism, and the like. All these have no kind of concern with it; and that is why I insist on calling my works "arrangements" and "harmonies." Take the picture of my mother, exhibited at the Royal Academy as an "Arrangement in Grey and Black." Now that is what it is. To me it is interesting as a picture of my mother; but what can or ought the public to care about the identity of the portrait?"Уистлер повторно опубликовал это интервью под названием «Красная тряпка» («The Red Rag») в своей книге: *The Gentle Art of Making Enemies* (London and Edinburgh: Ballantyne Press, 1892), 126–28. «Гармония в серых и золотых тонах» впоследствии станет известна под названием «Ноктюрн в серых и золотых тонах». Песня «Partant pour la Syrie» была неофициальным гимном Второй империи. Как отмечает в *Beauty and Art*, 149, Элизабет Преттеджон, «Аранжировка в серых и черных тонах» выставлялась в Королевской академии с подзаголовком «Портрет матери художника». Более подробные комментарии о музыкальной образности Уистлера см. в: Peter Dayan, *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2011), 9–32.
81. Merrill, *A Pot of Paint*, 6.

ношению к форме и чья форма, созданная линиями и цветом, была важнее всего[82].

Уистлер был не единственным художником того времени, использующим музыкальную образность для описания своих работ. Поль Гоген (1848–1903) в интервью 1895 года утверждал, что «соединяя контуры и цвета», он получает «симфонии, гармонии, которые не отражают ничего *реального* в вульгарном значении этого слова, ибо не выражают прямо никакой идеи». Эти «симфонии», однако, «побуждают нас размышлять, так же, как побуждает нас размышлять музыка, без помощи идей или образов, просто в силу таинственной связи между нашим разумом и совокупностью цветов и линий»[83].

Отношение к живописи как к искусству формы, а не репрезентации, к концу XIX века находило все больше сторонников. Французский художник и писатель Морис Дени (1870–1943) указывал в 1890 году: «...следует помнить, что картина — помимо того что она изображает скакуна, обнаженную женщину или же какой-нибудь анекдот, — в первую очередь является плоской поверхностью, покрытой красками, наложенными в определенном порядке»[84]. В лекциях, прочитанных в Гарварде в 1890-е годы, Сантаяна рассуждал о возможности «нового абстрактного искусства», которое «будет обращаться с цветом так же, как музыка обращается со звуком»[85]. Сходные мысли высказывал и немецкий архитектор Август Эндель (1871–1925), говоря в 1898 году о «рождении совершенно нового искусства, искусства формы, которое не значит ничего, ничего не отображает и ничего не напоминает; и однако же оно будет способно

82. О музыкальной образности в текстах XIX века об искусстве см.: Karl Schawelka, *Quasi una musica: Untersuchungen zum Ideal des "Musikalischen" in der Malerei ab 1800* (Munich: Mäander, 1993); а также: Christian Thorau, "*Symphony in White*: Musik als Modus der Referenz," в *Musik—Zu Begriff und Konzepten: Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht,* ed. Michael Beiche and Albrecht Riethmüller (Wiesbaden: Franz Steiner, 2006), 135–50.

83. Eugène Tardieu, "La peinture et les peintres: M. Paul Gauguin," *Echo de Paris*, 13 May 1895, 2: "J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument *réel* au sens vulgaire du mot, n'exprimant directement aucune idée, mais qui doivent faire penser comme la musique fait penser, sans le secours des idées ou des images, simplement par les affinités mystérieuses qui sont entre nos cerveaux et tels arrangements de couleurs et de lignes." Курсив оригинала.

84. Морис Дени (Maurice Denis) под псевдонимом Pierre-Louis, "Définition du Néo-traditionisme," *Art et critique* 2 (30 August 1890): 540: "Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées."

85. Santayana, *The Sense of Beauty*, 75.

так глубоко трогать наши души, как до него только музыка могла это делать с помощью звуков»[86].

Еще более престиж эстетики абстрактного подняли тексты немецкого историка искусств Вильгельма Воррингера (1881–1965). В своем влиятельном труде «Абстракция и вчувствование: вклад в психологию стиля» (*Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, 1908) он утверждал, что исторически нерепрезентативное искусство — будь то готическая архитектура или же стилизованный дизайн древнего Египта и Византии — отражало недоверие общества к материальному и, соответственно, куда больший интерес к духовному миру: стилизованное искусство по самой своей природе обладает более высокой степенью духовности. Тяга к абстракции отражает «первичный художественный импульс», который «не имеет ничего общего с отображением природы». В силу «инстинктивной необходимости» он «создает геометрические абстракции из своего собственного материала». Для человечества они представляют собой «совершенную и единственно мыслимую форму освобождения от всего случайного и временного»[87]. Абстрактное искусство, таким образом, оперирует на более высоком метафизическом уровне, чем искусство предметное. Первое превосходит второе именно в силу своего отказа от взаимодействия с материальным миром[88].

---

86. August Endell, "Formenschönheit und dekorative Kunst," *Dekorative Kunst* 1 (1898): 75: "dass wir nicht nur im Anfang einer neuen Stilperiode, sondern zugleich im Beginn der Entwicklung einer ganz neuen Kunst stehen, der Kunst, mit Formen, die nichts bedeuten und nichts darstellen und an nichts erinnern, unsere Seele so tief, so stark zu erregen, wie es nur immer die Musik mit Tönen vermag." Историю постепенного признания абстрактного искусства в конце XIX — начале XX века можно найти в трех замечательных эссе историка искусства Дэвида Моргана (David Morgan): "Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism," *JHI* 53 (1992): 669–85; "The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky," *JAAC* 50 (1992): 231–42; и "The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism," *JHI* 57 (1996): 317–41.
87. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Munich: Piper, 1908), 44: "Der Urkunsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion. Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emancipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes." Трактат Воррингера представляет собой расширенную версию его одноименной диссертации 1907 года.
88. О влиянии Воррингера на эстетику модернизма см. ряд эссе в: Neil H. Donahue, ed., *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1995).

Сторонники музыкального формализма, как мы уже видели, всегда были уязвимы для обвинений в малокровности их искусства. Однако вменить отсутствие эмоциональности визуальной абстракции было уже куда сложнее. Поэт, критик и художник-символист Альберт Орье (1865–1892) поднял этот вопрос в эссе 1891 года о Гогене: настоящий художник должен обладать даром эмоциональности [*émotivité*] — «не сентиментальности популярных кафешантанных певцов или же создателей дешевых картинок», но «трансцендентальной эмоциональностью, столь великой и драгоценной, что она заставляет душу трепетать при виде переменчивой драмы абстракций. О, сколь редки те [художники], что способны вызвать в душе и теле волнение видом величественного спектакля Бытия и чистых Идей!»[89] Русский художник Василий Кандинский (1866–1944) сходным образом утверждал, что «содержание [картины] <...> это не литературное повествование <...> но сумма эмоций, вызванных *чисто живописными* средствами»[90]. Художники, сделавшие форму своим основным направляющим принципом, в итоге стали обращаться от материального мира к миру чистых сущностей[91].

Английский художественный критик Клайв Белл (1881–1964) настаивал на еще более тесной связи между формой — или «означающей формой» (significant form), если пользоваться его известной фразой 1914 года, — и выразительностью. Форма, утверждал он, есть качество, отличающее произведения искусства от всех прочих предметов; в своей знаменитой книге «Искусство» (*Art*, 1914) он определил ее как продукт «линий и цветов, соединенных определенным образом», так, что они «возбуждают наше эстетическое чувство». Он признавал, что читатель, если пожелает, может заменить слово «красота» понятием «означающая форма» в том случае, если красота определяется как «сочетание линий и цветов, пробуждающее эстетическое чувство». Белл полагал предметность в искусстве «непредосудительной»,

89. Albert Aurier, "Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin," *Mercure de France,* série moderne 2 (1891): 164: "non point. <...> cette émotivité que savent les chansonniers de café-concert et les fabricants de chromo — mais cette transcendental émotivité, si grande et si précieuse, qui fait frissoner l'âme devant le drame ondoyant des abstractions. Oh! combien sont rares ceux dont s'émeuvent les corps et les coeurs au sublime spectacle de l'Etre et des Idées pures!"

90. Кандинский, эссе без названия в: *Cahiers d'art* 10 (1935): 56: "Mais ce contenu n'est pas <...> un récit littéraire <...> mais la somme des émotions provoquées par les moyens *purement picturaux*."

91. О связи между абстракцией и чистотой см.: Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

хотя и считал ее частым симптомом «слабости» художника[92]. Подобную слабость Белл ощущал в себе, слушая инструментальную музыку:

> Для того чтобы я уловил форму музыкальной композиции, она должна быть очень простой. Мое мнение о музыке не стоит того, чтобы произносить его вслух. И, однако же, иногда, на концерте, даже несмотря на то, что мое понимание музыки весьма скромно и ограниченно, оно становится чистым. Бывает, что, весьма слабо понимая музыку, я все же выказываю чистый вкус. В силу этого, когда мои чувства свежи, ясны и сосредоточенны, например, в начале концерта, музыка пробуждает во мне беспримесное эстетическое чувство, подобное тому, которое рождает во мне изобразительное искусство. Оно не такое сильное, и вдохновение это мимолетно; я слишком плохо понимаю музыку, чтобы следовать за ней в мир чистого эстетического экстаза. Однако временами, когда звуки соединяются сообразно неким законам таинственной необходимости, я наслаждаюсь музыкой как беспримесной музыкальной формой, как чистым искусством, обладающим своим собственным исключительным значением, которое не имеет отношения к значениям жизни; и в такие моменты я обретаю бесконечно возвышенное состояние разума, в которое обычно меня приводят изобразительные искусства. Сколь ничтожно по сравнению с этим мое обычное состояние ума на концерте. Уставший или озадаченный, я теряю ощущение формы, мое эстетическое чувство ослабевает, и я начинаю вплетать в гармонии, которых не понимаю, жизненные идеи. Не способный ощущать строгую эмоцию искусства, я начинаю вчитывать в музыкальные формы человеческие эмоции — ужас и тайну, любовь и ненависть, — и провожу несколько минут — весьма приятных, надо признать, — в мире смутных и низких чувств. Моменты, когда в симфонии звучат самые безобразные примеры ономатопеи — песня птицы, лошадиный галоп, детский крик или же демонический смех, — меня не возмущают. Напротив, я, вероятнее всего, получу от них удовольствие: подобные приемы пробудят во мне новые романтические чувства или же героические мысли. Я понимаю, что в этих случаях происходит. Я использую искусство как средство возбуждать во мне жизненные ощущения и вчитываю в него идеи из жизни <...> Я скатываюсь с высочайших вершин эстетической экзальтации к уютному подножью согревающей человечности. Это милая страна. Здесь никто не стыдится того, что доволен собой. Лишь тот, кто хотя бы раз побывал на вершинах, нет-нет, да и ощутит некоторое уныние, находясь в этой уютной долине[93].

---

92. Clive Bell, *Art* (London: Chatto & Windus, 1914), 8, 12, 28.
93. Bell, *Art*, 31–32: "The form of a musical composition must be simple indeed, if I am to grasp it. My opinion about music is not worth having. Yet, sometimes, at a concert, though my appreciation of the music is limited and humble, it is pure. Sometimes, though I have a poor understanding, I have a clean palate. Consequently, when I am feeling bright and clear and intent, at the beginning

Подобно живописной репрезентации, репрезентация в музыке — или, точнее, *впечатление* репрезентации — «непредосудительно», однако не имеет отношения к высшим идеалам искусства в силу своей «нечистоты». Хотя и изложенное «частным» языком, описание Беллом процесса прослушивания музыки отражает общую перемену отношения к этому виду искусства в первые десятилетия XX века: программная музыка не осуждалась, хотя более не превозносилась так, как во времена Новой немецкой школы и ее последователей. Она уже не была «верхней ступенью лестницы», если вновь вспомнить образ Малера. Эстетика формы Белла отличается, однако, от таковой Ганслика или Циммермана тем, что основой ее является эмоция — точнее говоря, эмоциональный отклик воспринимающей инстанции: «Отправной точкой всех эстетических систем должно быть личное переживание определенного чувства»[94]. В эстетической системе Белла идеалы эмоциональности, формы и чистоты сливаются вместе.

Чистота была особенно важным качеством в эстетике художника и критика Роджера Фрая (1866–1934). Он описывал три картины Кандинского на лондонской выставке 1913 года как «чистую визуальную музыку», отмечая, что он «более не может сомневаться в способности к эмоциональной выразитель-

---

of a concert for instance, when something that I can grasp is being played, I get from music that pure aesthetic emotion that I get from visual art. It is less intense, and the rapture is evanescent; I understand music too ill for music to transport me into the world of pure aesthetic ecstasy. But at moments I do appreciate music as pure musical form, as sounds combined according to the laws of a mysterious necessity, as pure art with a tremendous significance of its own and no relation whatever to the significance of life; and in those moments I lose myself in that infinitely sublime state of mind to which pure visual form transports me. How inferior is my normal state of mind at a concert. Tired or perplexed, I let slip my sense of form, my aesthetic emotion collapses, and I begin weaving into the harmonies that I cannot grasp the ideas of life. Incapable of feeling the austere emotions of art, I begin to read into the musical forms human emotions of terror and mystery, love and hate, and spend the minutes, pleasantly enough, in a world of turbid and inferior feeling. At such times, were the grossest pieces of onomatopoeic representation—the song of a bird, the galloping of horses, the cries of children, or the laughing of demons—to be introduced into the symphony, I should not be offended. Very likely I should be pleased; they would afford new points of departure for new trains of romantic feeling or heroic thought. I know very well what has happened. I have been using art as a means to the emotions of life and reading into it the ideas of life. <...> I have tumbled from the superb peaks of aesthetic exaltation to the snug foothills of warm humanity. It is a jolly country. No one need be ashamed of enjoying himself there. Only no one who has ever been on the heights can help feeling a little crestfallen in the cosy valleys".

94. Bell, *Art*, 6: "The starting point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion."

ности такого рода абстрактных визуальных знаков»[95]. Подобно Патеру до него, Фрай полагал, что читатель будет рассматривать упомянутую им музыку как музыку абсолютную — это понятие он использовал по крайней мере однажды в своей поздней критике[96].

Шенберг примерно в то же время также разглядел параллелизм в развитии живописи и музыки. Будучи, помимо прочего, весьма талантливым художником, он написал эссе об отношении текста и музыки для «Синего всадника» (*Der blaue Reiter*, 1912), альманаха авангардных текстов, редакторами которого были Кандинский и Франц Марк; здесь он размышляет о точках соприкосновения музыки и живописи:

> [Когда][97] В. Кандинский и Оскар Кокошка пишут картины, в которых внешний предмет, сюжет выступают почти только как повод для фантазирования красками и формами, — они выражают себя, как прежде выражал себя только музыкант; все эти симптомы свидетельствуют о постепенно распространяющемся понимании подлинной сути искусства. С какой радостью я читаю книгу Кандинского «О духовном в искусстве», где показан будущий путь живописи, — появляется надежда, что вопросы людей, вечно спрашивающих о тексте, о сюжете, вскоре все же иссякнут[98].

Комментарий Шенберга столько же относится к музыке, сколько и к живописи. Ранее в том же эссе он сообщает, что «был пристыжен», когда внезапно осознал, несколькими годами прежде, что не имеет «ни малейшего представления» о тексте нескольких хорошо известных песен Шуберта. Однако стыд вскоре обернулся гордостью, ибо здесь же выяснилось, что «не зная стихотворений, я, быть может, глубже постиг их содержание,

---

95. Roger Fry, "The Allied Artists," *Nation* (2 August 1913), повторно опубликовано в: *A Roger Fry Reader*, ed. Christopher Reed (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 153: "pure visual music"; "no longer doubt the possibility of emotional expression by such abstract visual signs."
96. Fry, "The Double Nature of Painting,", лекция, прочитанная в 1933 году, но опубликованная лишь в 1969 году; см.: Fry, *A Roger Fry Reader*, 386.
97. В русском издании слово «когда» очевидным образом пропущено по ошибке. — *Прим. пер.*
98. Шенберг А. Отношение к тексту. С. 27. Schoenberg, "Das Verhältnis zum Text," 70: "Wenn <...> W. Kandinsky und Oskar Kokoschka Bilder malen, denen der stoffliche äußere Gegenstand kaum mehr ist, als ein Anlaß, in Farben und Formen zu phantasieren und sich so auszudrücken, wie sich bisher nur der Musiker ausdrückte, so sind das Symptome für eine allmählich sich ausbreitende Erkenntnis von dem wahren Wesen der Kunst. Und mit großer Freude lese ich Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst*, in welchem der Weg für die Malerei gezeigt wird und die Hoffnung erwacht, daß jene, die nach dem Text, nach dem Stofflichen fragen, bald ausgefragt haben werden."

подлинное их содержание, чем если бы я застрял на поверхности буквальных слов и мыслей, содержащихся в тексте»[99]. В итоге Шенберг приходит к выводу, что lieder *лучше* анализировать, не заглядывая в их текст. Общим с идеологией выставки «Синего всадника» здесь было представление о том, что композитор, который уловил «подлинную сущность» музыки, впредь будет мыслить только звуками, не думая ни о какой репрезентации, — в данном случае о репрезентации текста в музыке. Для Шенберга «подлинная сущность» музыки заключается в ее фундаментально абстрактной природе и в ее отказе отображать или предполагать что-либо вне самой себя.

Абстракция не была функцией атональности. В радиопрограмме 1932 года ученик Шенберга и, позже, его соратник Антон Веберн назвал «Искусство фуги» Баха — опус, укорененный в тональной музыке, — «наиболее абстрактной из известной нам музыки» и в этом качестве являющейся предтечей сериализма. «Возможно, все мы на пути к тому, чтобы сочинять столь же абстрактно», добавил он[100]. В другой радиопрограмме, годом позже, он вернулся к этой идее, сообщив, что «Искусство фуги» — это

> сочинение, ведущее в совершенную абстракцию, музыка, в которой отсутствует все, что обычно обозначается в нотах: не сказано, для пения ли она или для инструментов, нет никаких указаний исполнителю, вообще ничего. Это действительно почти абстракция — или, я бы сказал: *высшая реальность*! Все эти фуги построены на одной-единственной теме, которая непрерывно видоизменяется: целая книга музыкальных мыслей, все содержание которой исходит из одной-единственной идеи![101]

---

99. Там же. С. 26. Schoenberg, "Das Verhältnis zum Text," 69: "Es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre."

100. Anton Webern, "Der Weg zur Komposition in zwölf Tonen," in Webern, *Wege zur neuen Musik*, ed. Willi Reich (Vienna: Universal, 1960), 47: "Es ist die abstrakteste Musik, die wir kennen. (Wir sind vielleicht alle auf dem Wege, so abstrakt zu schreiben.)"

101. Веберн А. Путь к новой музыке // Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма. М.: Музыка, 1975. С. 48. Webern, "Der Weg zur neuen Musik," в Webern, *Wege zur neuen Musik*, 36: "Ein Werk, das völlig ins Abstrakte führt, eine Musik, der alles fehlt, was sonst durch die Notierung gekennzeichnet wird: ob für Gesang oder Instrumente, keine Vortragszeichen, gar nichts steht da. Es ist wirklich fast ein Abstraktum—oder ich möchte lieber sagen: *die höchste Realität*! — Alle diese Fugen sind geschaffen auf Grund eines einzigen Themas, das immer wieder abgewandelt wird: ein dickes Buch von musikalischen Gedanken, dessen ganzer Inhalt von einem einzigen Gedanken ausgeht!" В радиовыступлении от 3 апреля 1933 года Веберн рассуждает о той же самой технике, о которой двумя месяцами ранее говорил Шенберг применительно к музыке Брамса. Радиовыступление Шенберга легло в основу его эссе «Брамс-прогрессист».

Другой ученик Шенберга, Эгон Веллес (1885–1974), объяснил «хаотическое развитие музыки последних поколений» «недостатком чувства формы», унаследованным от «романтизма и его эпигонских течений»[102]. Романтизм, утверждал Веллес, слишком много внимания уделял содержанию и оригинальности. Величайшим вызовом современности было не создание новых форм, способных заменить жанры, подобные симфонии, но «восстановление убедительной, неоспоримой связи между формой и содержанием»[103]. Веллес не использует слово «бесформенность», но его претензии в целом поразительно сходны с теми, которые высказывали оппоненты Новой немецкой школы в середине XIX века. Таким образом, Веллес, архимодернист, отстаивал — по-видимому, не понимая этого — эстетику, несколькими поколениями ранее прямо ассоциировавшуюся с именем Ганслика.

Комментарии Веллеса появились в 1925 году, в год столетия со дня рождения Ганслика, и как минимум один критик того времени решился напомнить о долге модернистов перед «О музыкально-прекрасном». В эссе под названием «Ганслик и современность» Альфред Хеусс (1877–1934), редактор журнала *Zeitschrift für Musik*, обратил внимание читателей на то, насколько современные композиторы привержены «специфически музыкальной» точке зрения, во многом возникшей благодаря теориям Ганслика. Хеусс не любил музыкальный модернизм и не был апологетом Ганслика: он ставил тому в вину множество голословных предположений, умозаключений и противоречий[104]. Однако его наблюдение о сходстве воззрений на форму между Гансликом и модернистами демонстрирует иронию истории эстетики, которую мало кто в то время был готов признать публично.

### *Литература*

Литературные критики в начале XX века также уделяли немало внимания связи между формой и содержанием, и их суждения тоже внесли свой вклад в перемену воззрений на музыкаль-

---

102. Egon Wellesz, "Das Problem der Form," in *Von neuer Musik*, ed. H. Grues, E. Kruttge, E. Thalheimer (Cologne: F. J. Marcan, 1925), 35: "Es war der Mangel an Formgefühl, der an der chaotischen Entwicklung der Musik der letzten Generationen Schuld trägt, und dieser Mangel ist ein Erbe der Romantik mit ihren epigonalen Strömungen."
103. Wellesz, "Das Problem der Form," 36: "Form und Inhalt wieder in eine zwingende Beziehung zu bringen."
104. Alfred Heuss, "Eduard Hanslick und die Gegenwart," *Zeitschrift für Musik* 92 (1925): 501–5. Об антимодернистских воззрениях Хеусса см.: Joel Sachs, "Some Aspects of Musical Politics in Pre-Nazi Germany," *Perspectives of New Music* 9 (1970): 75–87.

ную эстетику. Идея вербального искусства как искусства чистой формы была не такой уж новой: столетием ранее Новалис уже размышлял над возможностью «поэмы — просто *благозвучной* и полной прекрасных слов — однако также безо всякого смысла или же последовательности — где понятны лишь одна-две отдельные строфы»[105]. Поэзия на этом уровне абстракции стала возможной, впрочем, лишь существенно позже — впервые в виде «чистой поэзии» (*poésie pure*) Стефана Малларме (1842–1898) и стихах Поля Валери (1871–1945), рассуждавшего об «абсолютной поэзии» (*poésie absolue*). В эссе 1896 года «Кризис стиха» («Crise de vers») Малларме использовал музыкальные образы для того, чтобы описать природу нового типа мышления, который «обычный язык более не способен выразить» и который более близок к «современному метеору, симфонии», «приближающейся к мышлению с согласия или без ведома музыканта»[106].

Здесь, опять-таки, примечательно предполагаемое превосходство музыки, которая функционирует, не ссылаясь на внешний объект или идею. Утверждения подобного рода повышали престиж абсолютной музыки и делали ее не только доступной, но и желанной для нового поколения музыкантов, горящих желанием бросить вызов традициям прошлого[107].

Не только французские авторы упрочивали престиж формы. В эссе «Критик как художник» (1890) Оскар Уайльд утверждал, что «истинный художник» — это тот, кто «отправляется не от чувства к форме, а от формы к мысли и страсти»:

> Он не выдумывает раньше всего идею, чтобы после сказать себе: «Я вложу мою идею в сложную метрику четырнадцати строк», но, почуяв красоту сонетного замысла, он намечает музыку и ритм, и уже сама форма внушает, какое в нее влить содержание, чтобы придать ей интеллектуальный и эмоциональный смысл. Время от времени люди набрасываются на какого-нибудь прелестного художника или поэта, потому что, по их избитому дурацкому выра-

105. Novalis, *Schriften*, 3:572: "Gedichte — blos *wohlklingend* und voll schöner Worte — aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strofen verständlich."

106. Stephane Mallarmé, "Crise de vers," in Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mondor and G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard, 1965), 365: "Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante."

107. Среди последних работ о французских поэтах-символистах и музыке см.: David Hertz, *The Tuning of the Word: The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987); Louis Marvick, *Waking the Face That No One Is: A Study in the Musical Context of Symbolist Poetics* (Amsterdam: Rodopi, 2004); и Joseph Acquisto, *French Symbolist Poetry and the Idea of Music* (Aldershot: Ashgate, 2006).

> жению, «ему нечего сказать». Но ведь, если бы у него было что сказать, он, вероятно, сказал бы, и это было бы очень скучно. Именно потому, что у него нет никаких новых вещаний, он и может создать прекрасное произведение. Форма и только форма вдохновляет его. Так и должно быть с художником. Подлинная страсть погубила бы его. То, что действительно случается, уже испорчено для искусства. Всякая плохая поэзия вырастает из искренних чувств[108].

Шестью годами позднее еще один модернист, австрийский поэт и драматург Гуго фон Гофмансталь (1874–1929), одобрительно цитировал наблюдение анонимного комментатора о том, что ценность всякого литературного произведения заключена в «его форме, а не в содержании или смысле (который в данном случае будет чем-то вроде мудрости или учености)». Форма не имеет ничего общего с чем-либо внешним: она то, что «в своей мере и звуке глубоко трогает душу» и что «во все времена отделяло мастеров от их последователей, гениев от тех, кто меньше их»[109].

## Автономия

Споры о музыкальной автономии к концу XIX века по большей части прекратились. Авторы, принявшие эстетику Шопенгауэра, — а среди них были почти все вагнерианцы, — рассматривали

108. Уайльд О. Критик как художник. М.: Рипол Классик, 2017. С. 86. Oscar Wilde, "The True Function of Criticism," *Nineteenth Century* 28 (1890): 452: "He does not first conceive an idea, and then say to himself, "I will put my idea into a complex metre of fourteen lines," but, realising the beauty of the sonnet-scheme, he conceives certain modes of music and methods of rhyme, and the mere form suggests what is to fill it and make it intellectually and emotionally complete. From time to time the world cries out against some charming artistic poet, because, to use its hackneyed and silly phrase, he has "nothing to say." But if he had something to say, he would probably say it, and the result would be tedious. It is just because he has no new message, that he can do beautiful work. He gains his inspiration from form, and from form purely, as an artist should. A real passion would ruin him. Whatever actually occurs is spoiled for art. All bad poetry springs from genuine feeling".

109. Hugo von Hofmannsthal, "Poesie und Leben," *Die Zeit*, 16 May 1896: 105: "Den Wert der Dichtung <...> entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelahrtheit), sondern die Form, d.h. durchaus nichts äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang, wodruch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister sich von den Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung unterschieden haben." Впоследствии выяснилось, что автором афоризма был поэт Стефан Георге (1868–1933). Сам Георге отстаивал весьма абстрактный подход к поэзии; см.: Martin Stern, "'Poésie pure' und Atonalität in Österreich: Stefan Georges Wirkung auf Jung-Wien und Schönberg," in *Die österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart* (1880–1980), ed. Herbert Zeman, 2 vols. (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989), 2: 1457–69; и Jürgen Brokoff, *Geschichte der reinen Poesie: Von der Weimarer Klassik biz zur historischen Avantgarde* (Göttingen: Wallstein, 2010), 445–506.

музыку как прямое отражение воли и, таким образом, явление слишком фундаментальное для того, чтобы на него каким-либо образом могла влиять связь с другими видами искусства (или ее отсутствие). Музыка может вбирать в себя иные формы выражения, однако не нуждается ни в одной из них. Те, кто, подобно Ганслику, полагал, что сила музыки заключена в ее чистоте, с другой стороны, продолжали настаивать на ее автономии. Автономия, таким образом, сохраняла свое значение для одной из сторон полемики, став при этом нерелевантной для другой; в силу этого, несмотря на все их различие, оба способа концептуализации музыки сосуществовали без особых трений. Проблемы, занимавшие центральное место в спорах середины XIX века, спустя пятьдесят лет утратили свою насущность.

### *Чистота*

Во второй половине XIX века понятие чистоты обладало исключительной притягательностью для критиков, противостоящих «музыке будущего». По большей части эта привлекательность была основана на коннотации превосходства: смеси, гибриды и полукровки не несли на себе печать чистоты. Вокальная музыка в целом исключалась из полемики, отчасти потому, что она составляла большую часть репертуара того времени, отчасти же оттого, что представляла собой продолжение давней и священной традиции. Однако там, где речь шла об инструментальном репертуаре, критики, очарованные чистотой, рассматривали программную музыку как нечистокровное потомство.

Идеал чистоты также облегчал критикам труд по сведению сложных проблем к простым бинарным оппозициям. В своем обзоре немецких композиторов, начинавшемся с Баха, Эмиль Науманн, бывший ученик Мендельсона, объявил в 1871 году, что всякий, кто интерпретирует симфонии Бетховена в качестве программной музыки, отрицает состоятельность Бетховена как композитора, ибо только в области чистой инструментальной музыки композитор может в полной мере продемонстрировать все свои способности[110]. В биографии Брамса, написанной Флоренс Мэй и вышедшей в 1905 году, высказывается чуть более нюансированная позиция. Мэй (1845–1923) была английской пианисткой, недолго учившейся у Брамса в начале 1870-х годов, однако восхищавшейся также и музыкой Вагнера. В приложении к книге, озаглавленном «Музыкальная форма — Абсолют-

110. Emil Naumann, *Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart* (Berlin: Robert Oppenheim, 1871), 161–62.

ная музыка — Программная музыка — Берлиоз и Вагнер» она пытается дать ответ на вопрос, «каким образом Брамс, бескомпромиссный поборник музыкальной традиции, чье существование как композитора зависело от жизнеспособности абсолютной музыки, мог глубоко почитать искусство Вагнера»[111]. Она соглашается с тем, что Вагнер пытался создать искусство, в котором возник бы синтез словесной и музыкальной форм выражения, на том основании, что обе формы оперируют звуком. Однако в адрес попыток Берлиоза писать программную музыку у нее не находится добрых слов:

> Если же говорить о том, что объект программы должен указывать на те чувства и эмоции, к которым обращается музыка, то дело обстоит еще хуже, ибо в этом случае обнаруживается полное бессилие музыканта. Союз поэзии и музыки в программе инструментального сочинения с точки зрения создателя абсолютной музыки фатален не только для достоинства, но и для самой жизненной силы обоих видов искусства. Стихотворение становится фантомом, музыка — загадкой; слушатель впустую тратит свое время, пытаясь соединить то и другое вместе, и не имеет возможности понять, насколько ему это удалось, а результатом является то, что Вагнер называл «ни рыба ни мясо» <...> Искусство звука, музыкальное искусство, есть и пребудет особенным видом божественного искусства, ибо оно способно выйти за пределы ограниченного представления, чьими символами являются слова, и указать на бесконечность[112].

Этот подход был доведен до логического предела венским критиком и теоретиком Генрихом Шенкером[113]. Подобно Ганслику, он полагал исполнение не реализацией музыкального сочине-

---

111. Florence May, *The Life of Johannes Brahms*, 2 vols. (London: Edward Arnold, 1905), 1:286: "how it was that Brahms, an uncompromising champion of musical tradition, whose very existence as an artist was staked on the vitality of Absolute music, could deeply respect the art of Wagner".
112. May, *The Life of Johannes Brahms*, 1:287, 290: "If it be said that the object of the programme is to be a sort of guide-post to the emotions or sentiments to which the music is addressed, the position becomes worse, for the incapacity of the musician as such stands confessed. The union of poetry and music in the sense of the instrumental Programme composer is, from the point of view of the creator of Absolute music, fatal, not only to the dignity, but to the vital force, of both arts. The poem becomes a phantom, the music a conundrum; the listener wastes his time and fancy in trying to fit them together, and is without means of knowing how far he has been successful, and the product of these processes is something which, in the words of Wagner, is neither fish nor fowl. <...> The art of sound, the art of music, is and remains the special art divine because it is capable of reaching beyond the limited impressions of which words are the symbols, and of suggesting the infinite".
113. Как отмечалось выше (с. 348), в Cook, *The Schenker Project*, 48–62 убедительно показано влияние идей Ганслика на Шенкера.

ния, но источником его онтологического разложения. Чистота, согласно Шенкеру, заключена только в нотном тексте, тщательно отредактированном с тем, чтобы как можно точнее отразить замысел композитора. «Сочинению для существования не требуется исполнения», — утверждал он: чтения про себя нотного текста не только достаточно для того, чтобы оценить музыкальное сочинение, но оно также и предпочтительнее любого исполнения, так как едва исполнение произошло, «нам следует понять, что к произведению искусства добавились новые элементы: природа инструмента, на котором сочинение было исполнено; свойства зала, комнаты, аудитории; настроение исполнителя, техника et cetera. Если нам необходимо, чтобы сочинение оставалось нетронутым, таким, каким оно было до исполнения, его не следует компрометировать этими элементами (которые в конечном итоге являются совершенно внешними по отношению к нему)»[114].

На протяжении своей карьеры Шенкер все более и более склонялся к тому, чтобы объяснять музыкальную логику в чисто музыкальных терминах через посредство технического анализа, инструментами которого Ганслик не обладал. До 1890-х годов Шенкер еще соглашался с необходимостью описывать музыку метафорически, однако уже в следующем десятилетии начал яростно нападать на любые попытки ее поэтической интерпретации[115]. Он весьма низко ценил программную музыку, отмечая в 1897 году, что «старые композиторы» — под которыми он подразумевал Гайдна, Моцарта и Бетховена — «произносили слова в форме музыкальных фраз», тогда как «„новые немцы“ лишь рисовали с помощью слов. Полагать, что эти „нарисованные слова“ производят какой-либо эффект, значит предаваться современному самообману»[116]. Авторы программной музы-

114. Heinrich Schenker, *Die Kunst des Vortrags*, §1: “Im Grunde bedarf die Komposition durchaus nicht erst der Ausführugg [*sic*] damit es heißt, daß sie existent sei.” § 2: “Tritt aber die Ausführung dennoch hinzu, so hat man zu verstehen, daß sich an das an sich schon fertige Kunstwerk neue Elemente herandrängen; so z.B. Gesetze des Instrumentes, auf dem gespielt wird, Gesetze des Saales, des Zimmers, des Publikums, der persönlichen Stimmung des Vortragenden, der Technik u.s.w. Soll nun die erste Unantastbarkeit der Komposition gewahrt werden, und soll die Komposition das bleiben, was sie schon vor der Ausführung gewesen, so darf sie durch die erwähnten, neuen Ingredienzen, die ihr ja von Haus aus ganz fremd sind, nicht kompromittiert werden.” Текст Шенкера, начатый в 1911 году, до сих пор не был опубликован на родном ему немецком языке; я благодарен доктору Николасу Марстону из Кембриджского университета за предоставленную транскрипцию релевантных фрагментов по одному из уцелевших источников.

115. См. Pritchard, “‘A Heap of Broken Images’?,” 129–32.

116. Heinrich Schenker, “Unpersönliche Musik,” первоначально опубликовано в: *Neue Revue 8* (1897), повторно опубликовано в: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901*,

ки, настаивает он, пытаются силой подчинить «опус внешней для него логике в ущерб логике музыкальной»[117]. Лишь постижение контрапункта «способно надежно оградить всякого, кто обучается данному искусству, от безумной идеи, будто тона помимо своего абсолютного эффекта способны также указывать на что-то еще, что-то предметное и внешнее»[118]. Шенкер отвергал интерпретацию Вагнером Девятой симфонии Бетховена как аллегории ожидания абсолютной музыкой освобождения через текст, утверждая, что даже после того как Бетховен ввел текст Шиллера в финал, он остался верен «изначальному закону абсолютности музыки»[119].

Акцент Шенкера на чистоте музыки даже в случае с вокальным финалом Девятой симфонии характерен для тенденции в музыкальном анализе того времени рассматривать музыку автономно, вне рамок биографий, истории (социальной, культурной, политической, институциональной), исполнения, восприятия и чего бы то ни было еще помимо нотного листа. В мире Шенкера чистота, автономия и эссенциализм взаимно обусловливают и дополняют друг друга. Название его эссе 1930 года о «Героической» симфонии Бетховена — «Третья симфония Бетховена, впервые представленная в ее подлинном содержании» («Beethovens 3. Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt») — является не только оценкой ее автором своей оригинальности или аналитических способностей. Оно также представляет собой свидетельство веры, разделяемой многими из его менее одаренных современников, в то, что анализ формальной

---

ed. Hellmut Federhofer (Hildesheim: Olms, 1990), 218: "Die älteren redeten in Tönen Worte, die 'Neudeutschen' malen nur die Worte. Wenn die gemalten Worte wirken, so ist es Selbsttäuschung der Gegenwart." «Деперсонализованная музыка» Шенкера, следует отметить, весьма отличается от «объективности», которую позже станут отстаивать Бузони, Стравинский и другие (см. стр. 361); Шенкер на деле подчеркивает значение личности композитора в музыке, даже если анекдотические сведения, на которых чаще всего основывается это представление, и совершенно нерелевантны для оценки финального продукта, опуса.

117. Heinrich Schenker, "Über den Niedergang der Kompositionskunst: Eine technisch-kritische Untersuchung," транскрипт рукописи (ca. 1905–9) в: William Drabkin, Music Analysis 24 (2005): 168: "Er <...> zwingt auf Kosten der musikalischen Logik dem Kunstwerk eine fremde Logik auf."

118. Heinrich Schenker, *Kontrapunkt*, 2 vols. (Vienna: Universal, 1910–22), 1:21: "Die Kontrapunktslehre <...> lehrt die eigenste Wirkung der Töne, man möchte sagen deren Eigenbewegung, und befreit den Kunstjünger dadurch am sichersten von dem Wahn, als müßten die Töne außer eben ihrer absoluten Wirkung auch noch was anderes, Gegenständliches, Äußerliches zu bedeuten haben."

119. Heinrich Schenker, *Beethovens Neunte Sinfonie* (Vienna and Leipzig: Universal-Edition, 1912), 247: "das Urgesetz aller absoluten Musik."

структуры сочинения безотносительно к каким-либо еще соображениям или вопросам является ключом к пониманию подлинной природы, сущности любого музыкального опуса.

*Прикладная автономия*

Несмотря на то что идея музыкальной автономии предполагала функциональную изолированность данного искусства, сама по себе концепция автономии обладала практической пользой. Существенная ирония состоит в том, что многие из критиков, отстаивающих превосходство «чистой» музыки, прибегали к тем же самым аргументам, чтобы подчеркнуть превосходство немецкой музыки — и, как следствие, немецкой культуры — над музыкой и культурой других народов. На протяжении XIX столетия немецкие авторы рассматривали инструментальную музыку в качестве отличительного признака культуры своей страны, что, с их точки зрения, компенсировало относительную слабость немецких вокальных жанров, в особенности оперы, по сравнению с музыкальными традициями Италии и Франции [120]. В 1801 году Трист в своем обзоре немецкой музыки за последнее столетие гордо указывал, что Иоганн Себастьян Бах, «величайший, наиболее глубокий знаток музыкальной гармонии всех времен, превзошедший все, что Италия, Франция и Англия сделали для *чистой* музыки… был немцем!»[121]

Пять лет спустя не кто иной, как Гете, сообщал, что, хотя итальянцы подняли вокальную музыку на нынешний уровень, немцы, в свою очередь, сделали совершенными все технические аспекты музыки инструментальной и «использовали ее самым непосредственным образом, почти не обращая внимания на эффект, который она производит на душу». «Глубокое понимание гармонии» — здесь Гете очевидно имеет в виду то, что мы сейчас называем контрапунктом, — «более всего подобало» немцам, которые, в силу этого, привели инструментальную музыку «к об-

120. Sanna Pederson, "A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity," *19CM* 18 (1994): 87–107; Celia Applegate, "How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century," *19CM* 21 (1998): 274–96; и Celia Applegate and Pamela Potter, "Germans as the 'People of Music': Genealogy of an Identity," in *Music and German National Identity*, ed. Celia Applegate and Pamela Potter (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 1–35.

121. Triest, "Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert," *AmZ* 3 (14 January 1801): 259: "Welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, dass der grösste, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die *reine* Musik gethan hatte, übertraf <…> ein Deutscher war!" Курсив оригинала.

разцовому для всех уровню»[122]. Симфония, наиболее престижный из всех жанров инструментальной музыки, повсеместно понималась как изобретение немцев и форма, достигшая своего расцвета в творчестве Гайдна, Моцарта и, превыше всех, — Бетховена. Август Калерт в 1834 году объявил музыку в целом наследием христианства, а инструментальную музыку в частности, — наследием немецкого духа (*Geist*)[123]. Позже, в «Эстетической системе», Калерт отмечал, что немецкие композиторы завоевали всемирное признание, превосходящее по масштабу признание немецких поэтов, в силу того, что музыка — это международный язык, понятный абсолютно всем без перевода. Эти композиторы, таким образом, «предписали законы не только своему отечеству, но и всему миру»[124].

Подобные мнения сделались особенно заразительными после революции 1848–1849 годов. В эссе, где повествовалось о «месте немцев в истории музыки», композитор Иоахим Рафф сообщал, что «всякая форма абсолютной музыки, которую культивируют во Франции, либо родом из Германии, либо несет на себе печать немецкого происхождения». Универсальность немецкой музыки, объяснял он своим читателям, является залогом ее превосходства над музыкой прочих народов[125].

Не все подобного рода утверждения о национальном превосходстве делались столь откровенно. Большинство их на деле принимало весьма уклончивую форму аргумента о том, что абсолютная музыка — которая получила самое широкое распространение в немецкоязычных землях, — есть наиболее космо-

---

122. Гете, комментарии к *Rameau's Neffe* (1805), его переводу «Племянника Рамо» Дени Дидро, в: Goethe, Sämtliche Werke, vol. 11, Leben des Benvenuto Cellini; Übersetzungen I, ed. Hans-Georg Dewitz and Wolfgang Proß (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998), 771: "Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er <...> vervollkommnete ihr Technisches und übte sie, fast ohne weitern Bezug auf Gemütskräfte, lebhaft aus, da sie denn bei einer, dem Deutschen wohl gemäßen, tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist." Фридрих Рохлиц перепечатал эти комментарии под заголовком «Гете о музыке» ("Göthe über Musik"), *AmZ* 7 (22 May 1805): 543–44.

123. August Kahlert, "Ueber die Bedeutung des Romantischen," 244: "Die Tonkunst ist ein Erzeugnis des Christentums; die Instrumentalmusik ein Erzeugnis des deutschen Geistes."

124. Kahlert, *System der Aesthetik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846), 365: "die <...> größten deutschen Tonmeister, welche nicht ihrem Vaterlande sondern der Welt Gesetze vorschrieben." Другие сходные по смыслу цитаты см. в: Bonds, *Music as Thought*, 88–91.

125. Joachim Raff, "Die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik: Kunsthistorische Skizze," *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst* 1 (1854): 211: "Was von Kunstformen der absoluten Musik in Frankreich gepflegt wird, ist entweder deutscher Abkunft, oder trägt den unzweideutigen Stempel derselben." Ibid., 205.

политичная и оттого *наименее* национальная форма музыки. Согласно утверждению критика Рихарда Валашека, сделанному в его «Музыкальной эстетике» (*Ästhetik der Tonkunst*, 1889), немецкая музыка вовсе не обладает «характерным национальным элементом»; ее отличительной чертой является «чистая красота»[126]. Труды Шенкера, в частности, пронизаны ощущением немецкого национального превосходства, базирующегося на идее универсальности немецкой культуры[127]. В эпоху, когда господствовало представление о музыке как об «универсальном языке», подобные утверждения были не такими уж безобидными. Немецкие критики и композиторы XIX века столь фундаментально определили язык описания музыки, что даже сегодня «немецкость» («Germanness»), как проницательно отмечает Ричард Тарускин, «прозрачна. Ее необходимо подкрасить для того, чтобы отследить»[128].

Автономия также может служить удобной краской для обозначения границ между социальными классами; чем более произведение искусства удалено от окружающего его общества, тем выше его культурный статус[129]. Это и есть случай абсолютной музыки в XIX и XX столетиях. Лишенная слов, жестов и какого бы то ни было внятного символического значения, способного задать для слушателя точку отсчета, абсолютная музыка была наиболее культурно абстрактной — и, как следствие, удаленной — категорией этого искусства. Среди же непосредственно инструментальных жанров безраздельно властвовала камерная музыка; нет ничего удивительного в том, что на нее менее всего повлияла эстетика Новой немецкой школы, и хотя какие-то струнные квартеты могли иметь программные названия (как в случае с квартетами Сметаны «Из моей жизни»), все же это было исключением из правила. Для сохранения жизнеспособности эстетики абсолютной музыки требовалось поддерживать воззрение на музыку как на явление, изолированное от социума, свободное от общих значений и какой-либо непосредственной функциональности.

Однако идея искусства, полностью обособленного от нужд и интересов общества, оказалась весьма проблематичным концептом. Художественное течение, известное под именем эсте-

126. Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst*, 249: "Die deutsche Musik hat in ihren Kunstwerken in der That kein national-charakteristisches Element, es ist reine Schönheit."

127. См.: Leon Botstein, "Schenker the Regressive: Observations on the Historical Schenker," *MQ* 86 (2002): 239–47.

128. Richard Taruskin, "Speed Bumps," *19CM* 29 (2005): 198.

129. См.: Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984).

тизма, является наглядной иллюстрацией этого факта. Эстетизм довел лозунг «искусства для искусства» до логического предела, сделав поиск красоты высочайшим жизненным призванием. Его генезис восходит к античному эпикурейству; в своей современной форме он возникает в викторианской Англии и связан с именами Уолтера Патера (1839–1904), Алджернона Чарльза Суинберна (1837–1909) и Оскара Уайльда (1854–1900). Во Франции сходные ценности отстаивали Теофиль Готье (1811–1872) и Леконт де Лиль (1818–1894). Суинберн, например, был последовательным противником использования искусства в качестве инструмента общественного взаимодействия, фактически отрицая за ним любую возможность моральных и этических суждений:

> Позвольте искусству умалиться, начать извиняться, пойти на компромисс с пуританскими принципами добродетели, и оно[130] более чем мертво. Позвольте ему стать апологетическим, пообещайте или намекните ему, что оно отныне будет «верно фактам» и полезно людям в целом (скажем, подбадривая их совершать моральные поступки или же улучшать свою моральную природу),— и оно более не имеет для человека никакой пользы или ценности. Единственное, что имеет смысл знать о нем,—это всего лишь великолепие стиха или цвета, с которым связано все истинное и верное, что необходимо для его здоровья. Вот что важно: чтобы его работа была выполнена безупречно и чтобы на него не влияли никакие переменчивые обстоятельства[131].

Но даже такой подход породил программу индивидуального самосовершенствования (неважно, «морального» или нет), то есть придал искусству определенную социальную функцию. Именно по этой причине Т. С. Элиот определил отношение Патера к ис-

---

130. В оригинале у Суинберна «искусство» женского рода; соответственно, дословным будет перевод «она более чем мертва»; см. след. примечание.— *Прим. пер.*

131. Algernon Charles Swinburne, *William Blake: A Critical Essay* (London: John Camden Hotten, 1868), 92: "Once let art humble herself, plead excuses, try at any compromise with the Puritan principle of doing good, and she is worse than dead. Once let her turn apologetic, and promise or imply that she really will now be "loyal to fact" and useful to men in general (say, by furthering their moral work or improving their moral nature), she is no longer of any human use or value. The one fact for her which is worth taking account of is simply mere excellence of verse or colour, which involves all manner of truth and loyalty necessary to her well-being. That is the important thing; to have her work supremely well done, and to disregard all contingent consequences". Дальнейшие сведения об эстетизме см. в: Leon Chai, *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature* (New York: Columbia University Press, 1990); Elizabeth Prettejohn, ed., *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999); and Elizabeth Prettejohn, *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting* (New Haven: Yale University Press, 2007).

кусству, невзирая на всю его отстраненность, как предписание отношения к жизни и, таким образом, «этическую теорию»[132]. Действительно, эстетизм со временем стал пониматься как средство улучшить жизнь всех людей на всех уровнях социума[133].

## Способность к откровению

Для последователей эстетики Шопенгауэра способность музыки к раскрытию высших истин сделалась главным ее качеством, с помощью которого можно было объяснить отношение между ее сущностью и эффектом. Воззрения самого Шопенгауэра на этот счет примечательно сходны с пифагорейскими, ибо он полагает музыку и космос неопосредованными отражениями воли. Мы можем «рассматривать мир явлений, или природу, и музыку», утверждал он, «как два различных выражения одной и той же вещи...»[134].

> Бросим теперь взгляд на инструментальную музыку; в симфониях Бетховена мы обнаруживаем якобы величайший хаос, в основе которого, однако, лежит совершенный порядок, напряженнейшую борьбу, которая в следующее мгновение разрешается в прекраснейшую гармонию: это — rerum concordia discors[135], верное и совершенное отражение сущности мира, который несется в необозримом сплетении бесчисленных форм и в постоянном разрушении сохраняет себя. Одновременно в этой симфонии взывают к нам все человеческие страсти и аффекты: радость, горе, ненависть, страх, надежда и т. д. в бесчисленных оттенках, но все как бы in abstracto и без особых определений: мы воспринимаем лишь их форму без вещества, словно мир духов, лишенный материи. Правда, при слушании мы склонны реализовать эти чувства, облечь их в фантазии плотью и кровью и видеть в них различные сцены жизни и природы. Однако это не содействует ни пониманию музыки, ни наслаждению ею, а наоборот, придает ей некий чужеродный, произвольный характер; поэтому лучше воспринимать музыку в ее непосредственности и чистоте[136].

---

132. T. S. Eliot, “Arnold and Pater” (1930), in Eliot, *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace, 1950), 390.
133. См.: Diana Maltz, *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870–1900: Beauty for the People* (New York: Palgrave Macmillan, 2006).
134. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 370. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ed. Hübscher, 1:329: “Diesem allen zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke der selben Sache ansehen.”
135. Вещей несогласное согласие (*лат.*).
136. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 470. Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung*,

Шопенгауэр неоднократно признавал пифагорейскую природу своих воззрений, не проводя, впрочем, никаких развернутых параллелей. «Вся сущность мира, как микрокосма, так и макрокосма, — писал он в 1851 году в *Parerga und Paralipomena*, — может быть безусловно выражена одними лишь числовыми соответствиями и в то же время до определенной степени сведена к этим отношениям. В этом смысле Пифагор был прав, называя число подлинной сущностью вещей. Но что это за числа? Последовательные отношения, возможность которых обусловлена временем»[137]. Идея музыки как числа и числа как сущности всех вещей также подразумевается в его парафразе известного высказывания Лейбница: «Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi»[138]. Представление Лейбница о музыке как бессознательном «подсчете», указывает Шопенгауэр, совершенно верно с низкой точки зрения; «пародия» же Шопенгауэра на часто цитируемый афоризм придает метафизическую важность представлению о числе как об основании музыки.

Те, кто не принял философию Шопенгауэра целиком, продолжая настаивать на том, что музыкальная красота — это вещь сама по себе, рано или поздно сталкивались с тем же вопросом, на который пытался ответить Ганслик — уклончиво, коротко, напряженно и безуспешно — в финале первого издания

---

ed. Hübscher, 2:529: "Werfen wir jetzt einen Blick auf die bloße Instrumentalmusik; so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist ein *rerum concordia discors*, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahin rollt, im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält. Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung u.s.w. in zahllosen Nüancen, jedoch alle gleichsam nur *in abstracto* und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie. Allerdings haben wir den Hang, sie, beim Zuhören, zu realisiren, sie, in der Phantasie, mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Scenen des Lebens und der Natur darin zu sehen. Jedoch befördert Dies, im Ganzen genommen, nicht ihr Verständniß, noch ihren Genuß, giebt ihr vielmehr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz: daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen."

137. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften*, 2 vols. (Berlin: A. W. Hayn, Berlin 1851), 1:37: "eine Auslegung der Pythagorischen Zahlenphilosophie. <...> Hienach also ist das ganze Wesen der Welt, sowohl als Mikrokosmos, wie als Makrokosmos, allerdings durch bloße Zahlenverhältnisse auszudrücken, mithin gewissermaaßen auf sie zurückzuführen: in diesem Sinne hätte dann Pythagoras Recht, das eigentliche Wesen der Dinge in die Zahlen zu setzen. — Was sind nun aber Zahlen? — Successionsverhältnisse, deren Möglichkeit auf der Zeit beruht."

138. Музыка есть скрытое метафизическое упражнение души, не способной философствовать о себе (*лат.*). Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 373.

«О музыкально-прекрасном»: если музыка полностью самодостаточна, как она может подняться над уровнем «приятной игры тонов» (согласно распространенной формулировке этого обвинения), не обладая более глубоким значением? Изначально Ганслик, что видно по удаленному финалу первого издания его трактата, намеревался для ответа на этот вопрос сослаться на трансцендентальную природу музыки и ее связь со структурой вселенной. Однако когда в 1850–1860-е годы оформились полемические лагеря, Ганслик полностью отказался от этой идеи, выбросив те краткие, но принципиальные фрагменты текста, в которых делалась попытка ответить на данный вызов. В конце концов ему оставалось лишь признать свою неспособность дать адекватный ответ на него и ограничиться указанием на дух, заключенный как в материале музыки, так и в ее форме.

Другие авторы, однако, — особенно поколение тех, кто родился после 1840 года, — осознавали, что от вопроса нельзя уклоняться бесконечно; при этом они не разделяли неприязнь Ганслика к трансценденции. Теории изобразительного искусства и здесь помогли музыкальным теоретикам. Если искусство намерено избежать опасности обособления от всего, что его окружает, то доктрину самосознающей чистоты, как указывал в контексте ранней истории абстрактной живописи Марк Читэм, необходимо усилить своего рода трансцендентальной моделью[139]. Значение, в конце концов, — это относительное понятие: объект обретает смысл лишь в отношении к чему-либо вне себя; а это справедливо и для сущностно абстрактного искусства абсолютной музыки.

Со второй половины XIX века большинство критиков так или иначе приняли идею трансцендентального в музыке — кто открыто, кто колеблясь. Представление о том, что музыка — это врата на пути к высшей истине, к тому времени было общим местом, а не собственностью небольшой группы философов. В 1870 году популярный журнал *Atlantic Monthly* напечатал статью «Интеллектуальное влияние музыки», более всего напоминавшую символ веры музыкального трансцендентализма и написанную знаменитым критиком и редактором Джоном Салливаном Дуайтом (1813–1893). Дуайт был участником коммуны Брукфарм[140] и близким другом Эмерсона. «Высочайший тип музыки», объявлял Дуайт,

139. Cheetham, *The Rhetoric of Purity*, 35–37.
140. Brook Farm — сельскохозяйственная коммуна американских социалистов-утопистов, основанная философом-трансценденталистом Джорджем Рипли. — *Прим. пер.*

> это чистая музыка, та, что живет и движется благодаря исключительно музыкальным идеям <...> Высочайшее призвание музыки, во всей полноте ее значений и ценности, следует искать в высочайшем типе музыки; то есть в *чистой музыке*, имеющей дело лишь с чисто музыкальными идеями, занятой лишь собою, довольствующейся своим собственным миром, преследующей лишь свою особую цель, слишком божественной, чтобы искать оправдания в каком-либо служении. Это, разумеется, первое условие истины любого искусства.
>
> Именно в этом находим мы музыкальную интеллектуальность. Ибо музыка, с данной точки зрения, есть наиболее абстрактное, чистое воплощение законов и движения вселенной. Это ключ к божественному принципу, согласно которому упорядочены миры материальные и духовные. Это наиболее подвижное, свободное выражение формы в становлении (то, что немцы называют *das Werden*); развертывание формы сообразно присущей ей божественной необходимости. В музыке нет ничего произвольного; в ней невозможно добиться мастерства кроме как через терпеливое, благоговейное изучение и усвоение божественных пропорций и вечного закона соответствия[141].

Подобный подход был свойственен не одним только трансценденталистам Новой Англии. Лондонский рецензент, писавший в рубрике «Популярные концерты» для журнала *Musical World* в 1883 году, полагал само собой разумеющимся, что его читатели знакомы с концепцией музыки как проводника метафизических прозрений. Критик («D. T.») восхвалял медленную часть струнного квартета Бетховена ми минор, op. 59 no. 2 как образец музыки, демонстрирующей ее «высшую власть и блестящие качества более убедительно, нежели что-либо еще», и далее рас-

141. John Sullivan Dwight, "The Intellectual Influence of Music," *Atlantic Monthly*, November 1870, 620: "The highest kind of music is *pure* music, that which lives and moves in purely musical ideas. ... The highest definition of music, its full significance and worth, is to be sought mainly in the highest kind of music; that is to say, *pure music*, dealing in purely musical ideas, conscious of no outward purpose, content in its own world, preoccupied with its own peculiar mission, which is too divine to need the justification of any end to serve. This, indeed, is the first principle of truth in art of any kind. In this we find the intellectuality of music. For music, in this view, is the most abstract, pure embodiment and type of universal law and movement. It is a key to the divine method throughout all the ordered distribution of the worlds of matter and of spirit. It is the most fluid, free expression of form, in the *becoming* (what the Germans call *das Werden*); form developing according to intrinsic and divine necessity. There is nothing arbitrary in music; no acquiring any power in it except by patient, reverent study and mastering of divine proportions and the eternal laws of fitness". О феномене «становления» в музыке см.: Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (New York: Oxford University Press, 2011).

сказывал об исполнении данного опуса ансамблем, возглавляемым скрипачом Йозефом Иоахимом:

> Композитор, недавно ушедший от нас [т. е. Вагнер] учил, что Бетховен, ища в своей Девятой симфонии наибольшей выразительности, добился ее, соединив музыку с поэтическим словом. Мы не разделяем эту точку зрения. Слова, поэтические или нет, сковывают музыку. Это утонченное искусство уводит туда, куда слово не может за ним последовать, и отражает впечатления, ускользающие от речи. Любители имели возможность поразмышлять над этим вечером в понедельник, когда заполненный зал сидел, очарованный волшебной речью Бетховена, и внимал, затаив дыхание, исполнению, почти столь же безупречному, что и музыка. Не будет большим преувеличением утверждать, что некоторые из присутствующих в зале могли бы сказать языком апостола Павла: были ли они в теле или вне тела — не знают, но слышали неизреченные слова[142]. Это чистое наслаждение музыкой, полностью удаленной от забот мира и ни в коей мере не имеющей дел с его несовершенством и безобразием. Мало кто вскоре забудет гром аплодисментов, последовавший за финальной нотой музыки Бетховена. Они неслись из всех углов зала с тою спонтанностью, которая показывала, сколь глубокие и всеобъемлющие чувства вызвало исполнение этого шедевра[143].

«Неизреченные слова», которые делает понятными музыка, также позволяли заглянуть в тайную мастерскую самой природы. Музыка, как указывал Каррьер в «Эстетике» (*Aesthetik,* 1859), — не просто накопление последовательных тонов, но, скорее, «принцип становления» и в силу этого способна открывать со временем «за-

---

142. Второе послание к Коринфянам, 12, 3–4: «И знаю о таком человеке (только не знаю — в теле, или вне тела: Бог знает), что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать». — *Прим. пер.*

143. D. T., "The Popular Concerts," *Musical World* 61, no. 9 (March 3, 1883): 131: "The composer who has just gone from us [i.e., Wagner] taught that Beethoven, longing, in his Ninth Symphony, for a fuller expression, attained it by connecting music with the poetic word. We cannot subscribe to this. The word, poetic or not, fetters music. That subtle art goes where language cannot follow, and conveys impressions that elude speech. Amateurs had reason to think of this on Monday evening, when the crowded hall lay under the spell of Beethoven's enchanting discourse, and listened with breathless attention to a delivery almost as remarkable as the theme. It is not hyperbole to say that some, at least, among the audience might have borrowed Pauline language, and declared that, whether in the body or out of the body they could not tell, but that they were conscious of marvelous things. This is the pure delight of music, abstracted entirely from mundane matters, and partaking in no measure of their imperfections and grossness. Few will readily forget the thunder of applause which followed the last note of Beethoven's music. It burst from every part of the hall with a spontaneousness that showed how deep and general had been the feelings excited during the performance of the work".

коны развития жизни, управляющие всеми вещами»[144]. Или же, как утверждал Хаузеггер в «Музыке как форме выражения» (*Die Musik als Ausdruck,* 1885), звуки — это язык, с помощью которого природа раскрывает себя человечеству нематериальным образом, показывая себя «под новым углом зрения, расшатывая то, что мы привыкли опознавать как наш мир, ослабляя его окостенелость, магическим образом втягивая нас через посредство чувств в свою жизнь в ее деятельном становлении, так, что внешняя правда этого мира в итоге оказывается всего лишь видимостью по сравнению с его исполненной жизни истиной»[145]. Наиболее способным к откровению изо всех искусств музыку делает сочетание ее нематериальности и темпоральности.

Идея музыки как отражения космоса в последней четверти XIX и в первой половине XX века сделалась обыденной не только в текстах о музыке, но и в музыкальных сочинениях. Карл Грунски в «Музыкальной эстетике» (*Musikästhetik*, 1907) сообщал, что «первоначальной сущностью музыки» является «борьба и столкновение различных сил в космическом состоянии движения, освобожденном от материи». Композитору удобнее всего отображать эту борьбу с помощью полифонии[146]. Август Хальм объявил в 1913 году, что идеальная тема — это «не что иное, как часть мирового порядка», выполняющая «космически необходимую работу»[147]. Хальм и другие критики, так или иначе связанные с теорией энергетики, находили значимую согласованность между космическими движениями и динамикой чувств (см. с. 347–348).

Композиторы говорили о своей музыке в сходных выражениях. Малер неоднократно отмечал космическую природу симфонии как жанра с ее огромным инструментарием и диапазоном звуковых возможностей. «Для меня симфония значит следующее: создать мир всеми доступными техническими сред-

144. Carrière, *Aesthetik*, 312: “Die Musik <...> stellt das Ideal der Lebensbewegung dar <...>” Ibid., 311: “Sie erfasst die Idee als das Princip des Werdens”; “sie offenbart das Entwickelungsgesetz des Lebens wie es alle Dinge beherrscht.”

145. Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, 150: “Von neuer Seite enthüllt sie sich, dasjenige, was wir als unsere Welt zu erkennen gewohnt waren, zersetzend, ihre Erstarrung lösend, in neu gewonnener Werdethätigket eine neue Welt vor unsere Sinne zaubernd und uns in ihr Leben mit hineinziehend, so daß vor der lebensvollen Wahrheit dieser Welt die äußere sich als bloßer Schein darstellt.”

146. Karl Grunsky, *Musikästhetik* (Leipzig: G. J. Göschen, 1907), 75–76: “Was den Tondichter immer wieder zur Mehrstimmigkeit hinzieht, ist die Aussicht, im kontrapunktischen Widerspiel dem Urwesen der Musik am nächsten zu kommen, insofern diese den Kampf und Streit verschiedener Kräfte in kosmischer Bewegtheit, losgelöst vom Stofflichen, auskämpfen läßt.”

147. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, 251: “ein Stück Weltordnung: das, und nichts Geringeres, ist ein solches Thema bester Art; es leistet eine kosmisch notwendige Arbeit.”

ствами», сообщал он своей помощнице Натали Бауэр-Лехнер в 1895 году. Шестью годами позже во время репетиции своей Четвертой симфонии он объявил, что «симфония должна нести в себе что-то космическое; она должна быть неисчерпаема как мир и жизнь, чтобы не оказаться насмешкой над собственным именем»[148]. В другой раз он сравнил работу композитора, пишущего сочинение «столь *огромное*, что оно отражает *целый космос*» с «инструментом, на котором играет Вселенная»[149]. А в процессе работы над Восьмой симфонией («Симфонией тысячи участников», названной так из-за невероятного размера оркестра, большого числа солистов и нескольких хоров) он писал дирижеру Виллему Менгельбергу: «Вообразите себе Вселенную, начинающую звучать и резонировать. Больше нет человеческих голосов, лишь планеты и солнца на орбитах»[150].

Пауль Хиндемит (1895–1963) сделал главным героем своей оперы «Гармония мира» (*Die Harmonie der Welt*, 1956–57) Иоганна Кеплера и назвал три части симфонии «Гармония мира» (1951), основанной на музыкальном материале, который затем войдет в оперу, «Musica instrumentalis», «Musica humana» и «Musica mundana». Идею связей между музыкой и космосом можно найти и в финале его введения к своему трактату о композиции, «Руководство по композиции» (*Unterweisung im Tonsatz*, 1937), где он размышляет о природе материала, с которым работает композитор. Интервалы, говорит он, воспринимались в античные времена как «свидетели первых дней творения. Таинственные, подобно числу, и сходные с ним по сущности в качестве фундаментальных концепций поверхности и пространства, стандарт, так сказать, по которому измеряется слышимый и видимый мир; элементы вселенной, которая разворачивается согласно тем же пропорциям, что и интервалы обертоновых серий, так, что мера, музыка и космос сплавляются в одно целое».

---

148. Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Leipzig: E. P. Tal, 1923), 18: “Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.” Ibid., 171: “Sie muß etwas Kosmisches an sich haben, muß unerschöpflich wie die Welt und das Leben sein, wenn sie ihres Namens nicht spotten soll.” В обоих случаях *Welt* можно прочитать как «мир» или как «космос».

149. Малер, письмо от 28 (?) июня 1896 года Анне фон Милденбург, в: *Briefe*, 187: “Nun aber denke Dir so ein *großes* Werk, in welchem sich in der Tat die *ganze Welt* spiegelt—man ist, sozusagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt.” Курсив оригинала.

150. Малер, письмо от 18 августа 1906 года к Виллему Менгельбергу, в Mahler, *Briefe*, 335: “Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschli[che] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.” Другие сходные по смыслу цитаты Малера см. в: Christian Wildhagen, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler: Konzeption einer universalen Symphonik* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000), 195–233.

Хиндемит настоятельно рекомендует начинающему композитору культивировать в себе определенное понимание природы базового музыкального материала. «Мы не можем вернуть былые времена», признает он, однако цель настоящего трактата будет достигнута, если он осветит «искрой старого духа наше представление о тональном материале и его применении»[151]. Во всех этих случаях очевидно влияние на Хиндемита работ Ганса Кайзера (1891–1964), ученика Шенберга, который был одним из пионеров возрождения пифагорейства в 1920-е годы и с которым Хиндемит вел длительную переписку[152].

Других композиторов XX века также привлекала идея отображения космического порядка в музыке. Следы подобного рода представлений можно увидеть в незаконченной симфонии «Вселенная» Чарльза Айвза, «Звуке звезд» (*Sternklang*, 1971) Карлхайнца Штокхаузена, «Макрокосме» I и II (1973) Джорджа Крама, «Астральных этюдах» (1974/1975) Джона Кейджа и «Плеядах» (1979) Яниса Ксенакиса[153].

Далеко не всех восхищала перспектива апроприации музыки в качестве раздела метафизики. Так, Ницше отвергал платонизм, все формы идеализма и само представление «безучастного соучастия»[154]. В своей работе «К генеалогии морали» (1887) он весьма уничижительно отзывался об обращении Вагнера к философии Шопенгауэра, что, по его мнению, привело музы-

---

151. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, vol. 1, *Theoretischer Teil* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1937), 27: "Zeugnisse aus den Urtagen der Weltschöpfung. Gehimnisvoll wie die Zahl, gleichen Wesens mit den Grundbegriffen der Fläche und des Raumes, Richtmaß gleicherweise für die hörbare wie die sichtbare Welt; Teile des Universums, das in gleichen Verhältnissen sich ausbreitet wie die Intervalle der Obertonreihe, so daß Maß, Musik und Weltall in eins verschmolzen. <...> Wir können vergangene Zeiten nicht heraufzaubern. <...> Daß aber ein Funken des alten Geistes auf unsere Anschauungen vom Tonmaterial und seiner Anwendung bei allen, die sich damit beschäftigen, zündend überspringe, möge mit dieser Arbeit erreicht werden."
152. Среди множества текстов Кайзера по этому вопросу см. его *Orpheus vom Klang der Welt: Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik* (Potsdam: G. Kiepenheuer, 1926), и *Vom Klang der Welt: Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik* (Zurich: M. Niehans, 1937). О космологических воззрениях Хиндемита в целом см.: Bruhn, *The Musical Order of the World*.
153. О влиянии трансцендентализма на Айвза и позже на Кейджа см.: Frank Mehring, *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage* (Stuttgart and Weimar: J. B. Metzler, 2003). О «Вселенной» Айвза см.: Larry Austin, "The Realization and First Complete Performances of Ives's 'Universe Symphony' и Philip Lambert, "Ives' Universe," то и другое в: *Ives Studies*, ed. Philip Lambert (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 179–232, and 233–59. О Ксенакисе и Штокхаузене см.: Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000), 108–12.
154. См.: Ekbert Faas, *The Genealogy of Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

кальный мир к аскезе и чрезмерной интеллектуализации музыки, лишившей ее способности приносить удовольствие и физической непосредственности присутствия:

> Вместе с этим исключительным повышением ставок музыки, как оно, по-видимому, проистекало из шопенгауэровской философии, единым махом и неслыханно набил себе цену и сам *музыкант*: отныне он становился оракулом, жрецом, даже больше, чем жрецом, своего рода рупором «в себе» вещей, неким телефоном потустороннего — он вещал впредь не только музыку, этот чревовещатель Бога, — он вещал метафизику...[155]

Но, как это часто случалось с ним в жизни, Ницше был по данному вопросу в меньшинстве. Его современников — и многие поколения после них — по большей части привлекала идея музыки как свободного искусства откровения.

---

155. Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Собрание сочинений: в 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Т. 5. С. 321. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral* (1887), in Nietzsche, *Sämtliche Werke*, 15 vols., ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980), 5:346: "Mit dieser ausserordentlichen Werthsteigerung der Musik, wie sie aus der Schopenhauer'schen Philosophie zu erwachsen schien, stieg mit Einem Male auch der Musiker selbst unerhört im Preise: er wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des 'An-sich' der Dinge, ein Telephon des Jenseits, — er redete fürderhin nicht nur Musik, dieser Bauchredner Gottes, — er redete Metaphysik."

# Эпилог
# После 1945 года

Идея абсолютной музыки после Второй мировой войны стала для западной эстетики столь принципиально важной, что ее эволюцию с этого момента невозможно проследить без общего обзора музыкальной эстетики того времени. В качестве как репертуара, так и философской концепции абсолютная музыка обладала наибольшим престижем в период между 1945 и 1970-м годами. Абстрактная природа ее привлекала как композиторов, так и слушателей, живших в то время, когда музыка и искусство в целом были в беспрецедентной мере присвоены национальными, социальными и политическими идеологиями. Подход западных музыкантов, активно проповедовавших материальную автономию музыки как гарантию ее этической автономии, был своего рода протестом против такого положения вещей. Последовательное отрицание Советским Союзом практики «искусства для искусства» сделало данную оптику еще более привлекательной для Запада. Режимы Восточного блока, подобно Вагнеру, объявляли «формалистским» любое искусство, лишенное социальной функции. Никита Хрущев, например, не раз публично нападал на серийную технику композиции[1]. Западные правительства, напротив, избавили художника от необходимости участия в построении нового общества. Свободные от безвкусного служения политике, композиторы все более увлекались эстетикой абсолютной музыки, ибо находили в ней обещание возможности подлинно космополитичного искусства, искусства, способного преодолеть национальные и идеологические границы.

По крайней мере так казалось многим. Ретроспективно легко заметить, что идея музыкальной автономии для Запада времен холодной войны обладала рядом полезных прагматических свойств. Само отсутствие каких-либо очевидных идео-

1. См.: Peter J. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw* (New York: Oxford University Press, 2009), 5.

логических элементов в музыке было порождением идеологии чистоты и индивидуальной свободы. Более того, известно, что западные правительства активно (и зачастую скрытно) поддерживали известных композиторов того времени, пропагандировавших эстетику абсолютной музыки и ее производные: тех самых обособленных от мира, независимых — и оттого превосходящих всех прочих — художников, живущих только во имя своего искусства. Организации, подобные Конгрессу за свободу культуры (Congress for Cultural Freedom, CCF), финансировавшемуся ЦРУ, рекламировали авангардную музыку в качестве образца «артистической свободы». Политические и идеологические импликации абсолютной музыки, в особенности музыки сериалистической, были детально изучены в недавних, весьма проницательных работах[2].

Конфликтующие точки зрения времен холодной войны определили в том числе и облик музыковедения тех времен, что особенно наглядно прослеживается в трудах авторов, живших по обе стороны границы разделенной Германии. Карл Дальхауз в Западном Берлине написал работу об абсолютной музыке, которая ретроспективно выглядит как завуалированная атака на эстетику коллеги из Восточного Берлина, Георга Кнеплера, рассматривавшего музыку как форму выражения, или, точнее, форму социального выражения[3]. Большинство ученых, однако, включая Дальхауза, понимали, что концептуальное противопоставление абсолютной и программной музыки несостоятельно; со временем обе противоположности стали рассматриваться как полюса одного концептуального спектра[4].

---

2. См. в особенности: Amy Beal, "Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–56," *JAMS* 53 (2000), 105–139; Anne Shreffler, "Ideologies of Serialism: Stravinsky's *Threni* and the Congress for Cultural Freedom," in *Music and the Aesthetics of Modernity*, ed. Karol Berger and Anthony Newcomb (Cambridge, MA: Harvard University Department of Music, 2005), 217–45; Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics and Tradition in Cold War Berlin* (Leiden and Boston: Brill, 2005); Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006); Jennifer DeLapp-Birkett, "Aaron Copland and the Politics of Twelve-Tone Composition in the Early Cold War United States," *Journal of Musicological Research* 27 (2008): 31–62. См. также библиографию в приложении к: Peter J. Schmelz, "Introduction: Music in the Cold War," *JM* 26 (2009): 14–16.
3. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*; Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis: Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, 2nd ed. (Leipzig: Philipp Reclam jun., 1982). См.: James Hepokoski, "The Dahlhaus Project and its Extra-musicological Sources," *19CM* 14 (1991): 221–246; Shreffler, "Berlin Walls"; Nina Noeske and Matthias Tischer, eds., *Musikwissenschaft und Kalter Krieg: Das Beispiel DDR* (Cologne: Böhlau, 2010).
4. Два важнейших труда по данной теме это: Walter Wiora, "Zwischen absoluter und Programmusik," in *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, ed. Anna

Престиж абсолютной музыки стал падать в 70-е годы с появлением постмодернизма. В наши времена эклектики риторика чистоты уступила место риторике разнообразия. Чистота, некогда превозносимая в качестве эстетического идеала, теперь попала под подозрение. Композиторы, исполнители и критики сегодня куда более заинтересованы в возможных преимуществах гибридности. Знакомство с музыкальными практиками и репертуарами вне западной традиции еще более поставило под сомнение претензии на превосходство и универсальность каких бы то ни было конкретных эстетических систем или репертуаров. Тот факт, что мы теперь буднично рассуждаем о «разной музыке»[5], может служить напоминанием о культурно сконструированной природе этого вида искусства. Вполне возможно, что само представление об абсолютной музыке в сколько-нибудь общем понимании есть концепция, присущая исключительно западной культуре[6]. Лелеемая некогда вера в музыку как в универсальный язык уступает место более общему представлению о ней как о социальном конструкте, чьи значение и функция обусловлены культурными конвенциями и отражают их. Идея полностью автономного искусства, не подчиняющегося никаким обстоятельствам, находит все меньше и меньше сторонников, а вера в то, что мы способны думать о музыке исключительно в ее собственных терминах, независимо от более широкого контекста, едва ли найдет ныне какой-нибудь отклик. Претензии на превосходство потеряли всякое значение в атмосфере все большего художественного разнообразия и общей толерантности.

Тем не менее идея абсолютной музыки по-прежнему продолжает оказывать влияние на наши намерения определить и понять сущность музыки, пусть даже только в качестве регулятивного концепта. Вопрос, ведет ли приписанное абсолютной музыке качество обособленности к чистоте или же к стерильности, вечно будет предметом дискуссии; и, так или иначе, история этой идеи наглядно показывает, что абсолютная музыка всегда будет играть определенную роль в наших попытках объяснить смысл этого вида искусства, чья сущность столь же неуловима, сколь и производимый им эффект.

---

Amalie Abert and Wilhelm Pfannkuch (Kassel: Bärenreiter, 1963), 381–88; и Anthony Newcomb, "Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony," *19CM* 7 (1984): 233–50.

5. В английском слово «музыка» имеет множественное число, поэтому в оригинале этой фразы речь идет о «музыках» («musics») как дифференцированных феноменах разных культур. — *Прим. пер.*
6. См.: Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), глава 13: "Aesthetics and the Interrelationships of the Arts."

# Приложение
## Отзывы на «О музыкально-прекрасном» Ганслика

Рецензии и комментарии собраны в хронологическом порядке тогда, когда есть возможность установить точную дату их публикации. Отзывы на более поздние издания трактата приведены выборочно и цитируются только в случае их очевидной содержательности. Если тексты обсуждаются в настоящей работе, даны ссылки на соответствующие страницы книги.

*1854 4 ноября*

«Письмо из Вены» ("Wiener Briefe"). *Niederrheinische Musikzeitung* 2, no. 44 (4 ноября 1854): 348–49.

Весьма хвалебный отзыв; подписан «-r-». Отмечается ясность изложения и содержательность аргументации.

*1854 20 ноября*

Циммерман, Роберт. «О музыкально-прекрасном» (Zimmermann, Robert. "Vom Musikalisch-Schönen.") *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 20 ноября 1854, 313–15. Перепечатан с небольшими изменениями в: Zimmermann, *Zur Aesthetik: Studien und Kritiken*, 2 vols. (Vienna: Wilhelm Braumüller, 1870), 2:239–53.

См. с. 260–262. Первая и наиболее подробная из нескольких в целом положительных рецензий Циммермана.

*1854 25 ноября*

Ку, Эмиль (Kuh, Emil). Рецензия без названия. *Der Humorist* (Vienna), nos. 305, 306, 309 (25, 26 и 29 ноября 1854), с. 1219, 1223, 1235.

Весьма положительная рецензия. Ку (1828–1876), венский писатель и литературный критик, хвалит выказанный Гансликом синтез «поэтической точки зрения» и «непреклонной диалектики». Распознает полемическую природу тракта-

та и приветствует его как ответ литературным опусам Вагнера. Предсказывает, что книга вызовет страстные дебаты с участием критиков всех лагерей.

*1855 1 января*

Аноним. «Из Вены» (“Aus Wien”). *NZfM* 42 (1 января 1855): 5–8.

В предложении в самом конце данного репортажа (подписанного «Cs» и датированного концом сентября) упоминается, что «блестящая брошюра» (*treffliche Brochüre*) Ганслика привлекла к себе в Вене «серьезное внимание» (*großes Aufsehen*).

*1855 5 января*

Аноним. «Наука и критика» (“Wissenschaft und Kritik”). *Die Grenzboten* 14 (5 января 1855): 479.

Один абзац, весьма хвалебный; «движущиеся звуковые формы» в нем опознаются как ключевое понятие.

*1855 Январь*

Аноним. «Корреспонденция: из Вены, 16 декабря 1854 года» (“Correspondenz: Aus Wien, 16 December 1854”). *Deutsches Museum* 5 (1855): 39–42.

Краткое положительное упоминание трактата (с. 41).

*1855 Январь*

Аноним. Рецензия без названия. *Leipziger Repertorium der deutschen und ausländischen Literatur* 13, no. 1 (1855): 36–39.

Отрицательный отзыв, где отстаивается экспрессивная способность музыки, без которой она не могла бы нам ничего сообщить. Указывается на то, что финальный абзац противоречит остальному трактату; автор тем не менее согласен с тем, что музыка отражает мировые законы (*Weltgesetze*).

*1855 16 февраля*

Брендель, Франц (Brendel, Franz). Рецензия без названия. *NZfM* 42 (16 февраля, 23 февраля, 2 марта 1855): 77–82, 89–91, 97–100.

См. с. 303–304. Пространное изложение содержания трактата; Брендель приветствует труд Ганслика как повод для дальнейших дебатов, однако отвергает его основные идеи.

*1855 17 февраля*

Бишоф, Людвиг. «Эдуард Ганслик». (Bischoff, Ludwig. “Eduard Hanslick”). *Niederrheinische Musik-Zeitung* 3 (1855), nos. 7 (17 февраля), 8 (24 февраля), 9 (3 марта) и 10 (10 марта).

См. с. 307. Чрезвычайно хвалебный отзыв; даны сходные аргументы самого Бишофа, которые тот приводил несколькими годами ранее.

*1855 24 марта*

Бишоф, Людвиг. «Голос критики в адрес Рихарда Вагнера. II». (Bischoff, Ludwig. “Stimmen der Kritik über Richard Wagner. II”). *Niederrheinische Musik-Zeitung* 3 (24 марта 1855): 89–91.

Использует «О музыкально-прекрасном» как предлог для нападок на теорию музыкальной драмы Вагнера.

*1855 12 апреля*

Аноним. Рецензия без названия. *Blätter für literarische Unterhaltung*, no. 15 (12 апреля 1855): 277–78.

Трактат рассматривается как основополагающий труд в деле разработки новых эстетических подходов в области музыки; утверждается, что в нем найдена средняя позиция между экстремальным реализмом, полагающим, что музыка отражает конкретные идеи, и туманным миром грез. Подписано шифром «53».

*1855 17 апреля*

Аноним. «Новинки дня» (“Tagesneuigkeiten”). *Die Presse* (Vienna), 17 апреля 1855, с. 4.

Содержит абзац, в котором отмечается, что «О музыкально-прекрасном» привлек к себе большое внимание за рубежом. Литературные и музыкальные журналы считают его «эпохальным» в своей области. С сожалением отмечается, что два венских музыкальных журнала — едва ли не единственные журналы, которые не отрецензировали книгу. (В *Neue Wiener Musik-Zeitung* рецензия на «О музыкально-прекрасном» будет напечатана в номере, вышедшем 24 мая 1855 года; в *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, симпатизировавшем эстетике Вагнера и Листа, книга Ганслика прошла практически не замеченной).

*1855 25 апреля*

Аноним. «О музыке». (“Ueber Musik”). *Wolfgang Menzels Literaturblatt*, 25 апреля 1855, 129–32.

См. с. 308–309. Крайне негативный отзыв, в котором отвергается формалистский подход трактата.

*1855 Апрель.*

[Ян, Отто]. «Эстетическая кампания». ([Jahn, Otto.] “Aesthetische Feldzüge”). *Die Grenzboten* 14, 2nd ser. (Апрель 1855): 201–12.

См. с. 307–308. В тексте критикуются как Ганслик, так и Вагнер за их ничем не подкрепленные утверждения о природе музыки. Высказывается одобрение трактата за его «необычные философские прозрения», однако отвергается его идея о том, что музыка не может дать голос эмоциям — как в буквальном, так и в переносном смысле.

*1855 Апрель*

Шладебах, Юлиус, ред. Новый всеобщий музыкальный словарь. Том 1. (Schladebach, Julius, ed. *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*. Volume 1.) Dresden: Robert Schaefer, 1856.

См. с. 244–245. Предисловие, датированное апрелем 1855 года, включает в себя короткий комментарий о том, что воззрения Ганслика «не так уж новы, как кто-либо может подумать».

*1855 24 мая*

Г. Л. (H. L.) Рецензия без названия, помещенная в рубрике «Литературные объявления» (“Literarische Anzeige”). *Neue Wiener Musik-Zeitung*, 24 мая 1855, 81–82.

Сообщается, что «насыщенное и самобытное содержание» книги уже вызвало множество похвал в Германии, а потому трактат горячо рекомендуется всем любителям музыки. Труд Ганслика демонстрирует глубокое понимание автором сущности музыки. Тем не менее рецензент находит ссылки на «универсальные законы» и «величественные движения вселенной» противоречащими основным идеям книги.

*1855 Май*

Цейзинг, Адольф. Эстетические исследования. (Zeising, Adolf. *Ästhetische Forschungen*). Frankfurt am Main: Meidinger Sohn, 1855.

Несколько кратких упоминаний, где поддерживается позиция Ганслика (с. 248, 488, 563–64). Утверждается, что у музыки не существует природных образцов; всякое искусство должно раскрывать свой потенциал, исходя из своих собственных условий, а не в соединении с другими видами искусства.

*1855 Май или июнь.*

Амброс, Август Вильгельм. Границы музыки и поэзии: исследование музыкальной эстетики. (Ambros, August Wilhelm. *Die Grenzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*). Leipzig: Heinrich Matthes, 1855.

См. с. 304–306. Ответ Ганслику от одного из его самых давних друзей, в котором отвергается возможность проведения четких границ между различными формами человеческого самовыражения.

*1855 Июнь*

Брендель, Франц. История музыки в Италии, Германии и Франции. 2-е издание. (Brendel, Franz. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. 2nd ed). Leipzig: Heinrich Matthes, 1855.

Сходный по содержанию с прежней рецензией в *NZfM*, однако куда более короткий отзыв (с. 340).

*1855 5 июля*

Лотце, Герман. (Lotze, Hermann). Рецензия без названия. *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 117 (5 и 7 июля 1855): 1049–65, 1065–68.

Лотце соглашается с рядом посылок и заключений Ганслика, другую же часть их отвергает. Одобрительно отзывается о «научном» подходе трактата, однако не принимает идею того, что субъективность ставит слушателя в несамостоятельное положение при разговоре об эстетике.

*1855 13 июля*

Лист, Франц. «Берлиоз и его симфония „Гарольд“». (Liszt, Franz. “Berlioz und seine Haroldsymphonie”). *NZfM* 43 (13 июля, 20 июля, 27 июля, 17 августа, 24 августа 1855): 25–32, 37–46, 49–55, 77–84, 89–97.

См. с. 291–293. Объемный манифест о природе программной музыки, где не упоминаются ни Ганслик, ни его трактат, однако опровергаются многие положения «О музыкально-прекрасном».

*1855 21 июля.*

«Музыка, выразительница эмоций». (“Music the Exponent of Emotion”). *Dwight’s Journal of Music*, июль 21, 1855, 123–24.

См. с. 308. Утверждается, что, хотя выразительные средства музыки должны быть строго музыкальными, они тем не менее способны изображать эмоции. Подписано “J. H.” .

*1855 Сентябрь*

Аноним. Рецензия без названия. *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, 3, no. 43 (1855), 688.

Короткий (в три абзаца), но исключительно положительный отзыв, в котором трактат восхваляется за ясность изложения. Позиция Ганслика описывается фразой Лейбница о том, что музыка — это «потаенное арифметическое упражнение разума, не сознающего, что он занят подсчетами».

*1855 17 октября*

Ланге, O[тто]. (Lange, O[tto]). Рецензия без названия. *Neue Berliner Musikzeitung* 9 (17 октября 1855): 331.

Короткая, но весьма хвалебная рецензия; Ланге называет *tönend bewegte Formen* ключевым понятием трактата. Краткость труда Ганслика позволяет рекомендовать его широкому кругу читателей.

*1855 Ноябрь*

Цамминер, Фридрих Георг Карл. Музыка и музыкальные инструменты в их отношении к законам акустики (Zamminer, Friedrich Georg Karl. *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik*). Gießen: J. Ricker, 1855.

Короткое, но весьма хвалебное упоминание трактата (с. 172), который цитируется в поддержку аргумента о том, что содержание музыки заключено в ее сущности, а не в выразительности или каком-либо внешнем объекте.

*1855 3 декабря*

Циммерман, Роберт. Рецензия на «Границы музыки и поэзии» Августа Вильгельма Амброса. *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 2 декабря 1855, 369–70.

Включает в себя большое число положительных ссылок на «О музыкально-прекрасном»; Циммерман противопоставляет в позитивном ключе воззрения Ганслика точке зрения Ганда.

*1855 6 декабря*

Амброс, Август Вильгельм. «Музыка» (Ambros, August Wilhelm. "Musik"). *Prager Zeitung*, 6 December 1855. Повторно опубликовано в: Bonnie Lomnäs, Erling Lomnäs, and Dietmar Strauß, eds., *Auf der Suche nach der poetischen Zeit: Der Prager Davidsbund; Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm*. 2 vols. (Saarbrücken: Pfau, 1999), 2:135–38.

Амброс завершает свои рассуждения аргументами, сходными с теми, которые он ранее высказал в «Границах музыки и поэзии».

*1856 Август*

Байер, Йозеф. Очерк эстетики: в 2 т. (Bayer, Josef. *Aesthetik in Umrissen*. 2 vols.) Prague: Heinrich Mercy, 1856–63.

Содержит сдержанные комментарии к «О музыкально-прекрасном» в нескольких местах первого тома (с. 140, 235, 313–25, 329, 332). Байер, один из давидсбюндлеров в кружке юности Ганслика в Праге, соглашается с утверждением, что форма обусловливает содержание музыки, однако полагает, что музыка тем не менее способна выражать определенное настроение или состояние ума.

*1856 10 декабря*

Аноним. «Сообщения: Берлин» ("Nachrichten: Berlin"). *Neue Berliner Musikzeitung* 10 (10 декабря 1856): 397–98.

Репортаж о недавней лекции Адольфа Куллака, на которой обозревалось «современное положение дел в дебатах об эстетических позициях в музыке», включающей комментарии о Ганслике, Марксе, Бренделе; Ганслик назван реалистом и сопоставляется с Гегелем.

*1856*

Зибер, Фердинанд. Полный учебник пения. (Sieber, Ferdinand. *Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst*). Magdeburg: Heinrichshofen, 1856.

Способна ли инструментальная музыка рождать в сознании слушателя определенные образы? Это «самый насущный вопрос нашего времени» (с. 427). Зибер не высказывает собственной точки зрения, лишь суммируя позиции различных современных ему авторов, в том числе Ганслика, Фишера, Цейзинга, Бренделя и Куллака.

*1857 1 мая*

Брендель, Франц. «Музыкальная эстетика» (Brendel, Franz. “Die Aesthetik der Tonkunst”). *NZfM* 46 (1 мая 1857): 185–186.

Брендель излагает свою прежнюю позицию по отношению к «О музыкально-прекрасном», повторяя в том числе и похвалы Ганслику за ясность изложения и за смещение эстетического фокуса от эмоций к понятиям.

*1857 Июнь*

Каррьер, Мориц. «Популярная эстетика». (Carriere, Moriz. “Populäre Aesthetik”). *Blätter für literarische Unterhaltung*, no. 23 (4 июня 1857): 415–19.

Высказывает одобрение «Границами музыки и поэзии» Амброса за убедительное опровержение идей «О музыкально-прекрасном» через демонстрацию «пустого формализма» трактата Ганслика.

*1857 30 октября*

Герштенкорн, Франц. «Доктор Ганслик и «Тангейзер»». (Gerstenkorn, Franz. “Dr. Hanslick und der ‘Tannhäuser’ ”). *NZfM* 47 (30 октября 1857): 192–93.

Связывает мысли, высказанные Гансликом в недавней рецензии на «Тангейзера», с эстетическими идеями «О музыкально-прекрасном». Называет философию Ганслика манифестацией «давно сданной в архив „реалистической“ философии». Более того, теория музыки Ганслика — это «замаскированная прикладная математика».

*1857*

Куллак, Адольф. «По поводу музыкально-прекрасного». (Kullak, Adolph. “Ueber das musikalisch Schöne”). *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 2 (1857): 183–88.

Дает обзор дискуссии и суммирует воззрения Ганслика, Ганда, Цейзинга, Цамминера, Фишера и других. Много внимания уделяет Фишеру, однако перемежает свой комментарий негативными отзывами о трактате Ганслика, который интерпретирует как явную «партийную» атаку на эстетику Вагнера.

*1857*

Лазарус, Мориц. Жизнь души в монографии о ее проявлениях и законах: в 2 т. (Lazarus, Moritz. *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze.* 2 vols.) Berlin: Heinrich Schindler, 1856–57.

См. с. 338. По большей части положительный отзыв, где, однако, отмечается, что предпочтение, отдаваемое Гансликом содержанию, приводит к игнорированию им производимого музыкой эффекта.

*1857*

Лобе, Иоганн Христиан. «Против „О музыкально-прекрасном“ доктора Эдуарда Ганслика». (Lobe, Johann Christian. “Gegen Dr. Eduard Hanslick’s ‘Vom Musikalisch-Schönen’ ”). *Fliegende Blätter für Musik* 2 (1857): 65–106. Также опубликовано в виде монографии. (Leipzig: Baumgärtner, 1857).

См. с. 309. В высшей степени негативный и местами саркастический отзыв.

*1857*

Лобе, Иоганн Христиан. «Еще раз против доктора Ганслика — в нотах». (Lobe, Johann Christian. “Noch einmal gegen Dr. Hanslick — in Noten”). *Fliegende Blätter für Musik* 2 (1857): 183–89.

См. с. 309. Нотная запись сочиненной Лобе клавирной четырехголосной фуги до минор. Помимо вышеприведенного названия Лобе не дает к ней никаких комментариев.

*1857*

Фишер, Фридрих Теодор. Эстетика, или Наука о прекрасном: в 3 т. (Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen.* 3 vols). Reutlingen and Leipzig: C. Mäcken, 1846–57.

См. с. 311. Фишер хвалит настойчивость Ганслика в утверждении того, что форма и содержание музыки неразделимы,

однако полагает, что это не означает, будто оба концепта идентичны. Определение порядка тонов как «формы», а «формы» как «содержания музыки» — не более чем тавтология.

*1858*

Аноним. Рецензия без названия на второе издание трактата (1858). *Monatsschrift für Theater und Musik* 4 (1858): 81–82.

В высшей степени положительная рецензия в венском журнале. В первом же предложении отмечается, что во втором издании Ганслик удалил «некоторые вещи», которые могли бы привести к «недопониманию» или же «показаться уводящими слишком далеко». Трактат в особенности рекомендуется молодым композиторам, у которых больше возможностей избегать «бесплодных мечтаний».

*1858*

Б[ишоф], Л[юдвиг] (B[ischoff], L[udwig]). Рецензия без названия на второе издание трактата (1858). *Niederrheinische Musik-Zeitung* 6 (13 ноября 1858): 363–64.

Весьма положительная рецензия, во многом повторяющая более раннюю (1855) и более объемную рецензию на первое издание.

*1858*

Эльтерляйн, Эрнст фон [Эрнст Готтшальд]. Симфонии Бетховена в их идеальном содержании. 2-е издание. (Elterlein, Ernst von [i.e., Ernst Gottschald]. *Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt*. 2nd ed.). Dresden: Adolph Brauer, 1858.

Краткое, в целом положительное упоминание трактата (с. 2).

*1858*

Куллак, Адольф. Музыкально-прекрасное: вклад в музыкальную эстетику. (Kullak, Adolph. *Das Musikalisch-Schöne: Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*). Leipzig: Heinrich Matthes, 1858.

См. с. 309–310. Более пространное изложение тех соображений, которые Куллак высказал в эссе 1857 года «По поводу музыкально-прекрасного» («Ueber das musikalisch Schöne»). В рецензии на книгу Куллака, напечатанную в *NZfM* 50 (13 и 20 мая, а также в 1859), Юлиус Шаффер провел параллели между теориями Ганслика и Куллака, против которых последний высказал возражения в следующем номере журнала,

см.: Kullak, “Ueber musikalische Aesthetik,” *NZfM* 51 (5, 12, и 19 августа 1859):45–46, 53–55, 61–62.

*1859*

Каррьер, Мориц. Эстетика: идея прекрасного. Т. 2: Изобразительное искусство; Музыка; Поэзия (Carrière, Moriz. *Aesthetik: Die Idee des Schönen*, vol. 2, *Die bildende Kunst; Die Musik; Die Poesie*). Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

См. с. 310–311. Крайне отрицательный отзыв; Каррьер развивает тезисы своих прежних комментариев (июнь 1857). Признает, что труд Ганслика вызвал повсеместные похвалы, однако отвергает его, полагая его чрезмерной реакцией на отрезвляющие события 1848–1849 годов, которые, в свою очередь, создали плодотворную почву для реализма, сменившего «бесплодные мечтания» прежних лет.

*1859*

Лорансен, Фердинанд Петер, граф фон. Учение доктора Эдуарда Ганслика о музыкально-прекрасном: возражение. (Laurencin, Ferdinand Peter, Graf von. *Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen: Eine Abwehr*). Leipzig: Heinrich Matthes, 1859.

См. с. 311–312. Наиболее негативный из всех отзывов на «О музыкально-прекрасном».

*1860*

Брендель, Франц. «Набросок музыкальной эстетики». (Brendel, Franz. “Vorstudien zur Aesthetik der Tonkunst”). *NZfM* 53 (1860): 105–8, 141–44.

Сходный по тону с прежними высказываниями Бренделя о трактате Ганслика комментарий. Высказывается одобрение вниманию Ганслика к технической стороне музыки, однако оспаривается идея того, что на этом дискуссия должна заканчиваться. Во второй части Брендель развивает свою собственную теорию изоморфных отношений между эмоцией и формой.

*1860*

Коссмали, К[арл]. «К пониманию некоторых вопросов музыкальной эстетики. Набросок музыкальной эстетики». (Kossmaly, C[arl]. “Zur Verständigung über einige Fragen der musikalischen

Aesthetik. Vorstudien zur Aesthetik der Tonkunst"). *Neue Berliner Musikzeitung* 14 (22 February 1860): 57–58.

Крайне негативный отзыв. Представление о том, что музыка не имеет ничего общего с эмоциями, отвергается как «эксцентричное»; высказывается похвала недавней критике «софизмов» Ганслика Лорансеном.

*1861*

Эрлих, Г[енрих]. «Литература по музыкальной эстетике последних десяти лет». (Ehrlich, H[einrich]. "Die musikalisch-ästhetische Literatur der letzten zehn Jahre"). *Neues Frankfurter Museum: Beiblatt der "Zeit,"* nos. 81–88, 90–94, and 103 (7–14 июля, 16 июля, 18–21 июля, 23 июля и 3 сентября 1861), 637–39, 645–47, 657–59, 663–66, 672–74, 680–83, 689–90, 696–97, 711–13, 719–22, 727–29, 733–36, 746–47, 1029–31.

Пространный обзор литературы по музыкальной эстетике последних десяти лет, фокусирующийся по большей части на цюрихских сочинениях Вагнера, «О музыкально-прекрасном» и книге Лорансена «Учение доктора Эдуарда Ганслика о музыкально-прекрасном: возражение» (1859). Подробно суммируются и обсуждаются аргументы «О музыкально-прекрасном». Отношение Эрлиха к трактату в целом положительное, хотя и критичное: он хвалит работу за большое число сделанных в ней точных прозрений, однако также указывает на ее противоречия и упущения. Эта точка зрения Эрлиха в его позднем труде «Развитие музыкальной эстетики от Канта до наших дней» (*Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart*, 1882) остается неизменной.

*1862*

Аноним. Рецензия без названия на второе издание (1858). *Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neuen philosophischen Realismus* 2 (1862): 359–60.

«О музыкально-прекрасном» рассматривается как атака на эстетику настоящего, а не прошлого. Крайне положительная рецензия.

*1863*

Гельмгольц, Герман фон. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. (Helmholtz, Her-

mann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*). Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1863.

См. с. 338–339. Хвалит Ганслика за внимание, которое тот уделил физическому движению (*Bewegung*) в музыке.

*1863*

Шлютер, Йозеф. Всеобщая история музыки в доступном изложении. (Schlüter, Joseph. *Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung*). Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1863.

См. с. 314. Выказывает Ганслику полную поддержку.

*1864*

Даумер, Георг Фридрих. «Музыкальный катехизис». (Daumer, Georg Friedrich. "Musikalischer Katechismus"). *Deutsche Vierteljahrs-Schrift* 27, no. 3 (1864): 43–89.

Отвергает идею того, что в природе не существует прообраза музыки; обвиняет Ганслика в том, что тот сделал фантазию своей «богиней». У красоты нет никаких иных критериев, кроме удовольствия, которое она доставляет. Ганслик сражается с реализмом, субстантивизмом и самой музыкой.

*1864*

Экардт, Людвиг. Будущее музыки, в особенности симфонии, церковной музыки, оратории и оперы: доклад на третьем собрании немецких композиторов в Карлсруэ, 1864. (Eckardt, Ludwig. *Die Zukunft der Tonkunst, namentlich mit Bezug auf die Symphonie, die Kirchenmusik, das Oratorium und die Oper: Vortrag an der dritten Versammlung deutscher Tonkünstler zu Carlsruhe, 1864*). Leipzig: C. F. Kahnt, 1864.

Экардт (1827–1871), австрийский поэт и драматург, посвятил опубликованную версию своего доклада Листу. Обвиняет Ганслика в материализме, считая, что того интересует только звук сам по себе, безотносительно к миру за пределами музыки.

*1865*

Аноним. Рецензия без названия на третье издание (1865). *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 11 (13 мая 1865): 304.

Краткое, положительное упоминание.

*1865*

Даумер, Георг Фридрих. «Чего не следует делать музыке!» (Daumer, Georg Friedrich. “Was braucht die Musik nicht, um ihre Wirkungen zu thun!”). *Niederrheinische Musik-Zeitung* 13 (1 July 1865): 201–5.

Повторяет аргументы, высказанные в комментарии 1864 года.

*1865*

Экардт, Людвиг. Введение в эстетику: в 2 т. (Eckardt, Ludwig. *Vorschule der Aesthetik*. 2 vols.) Karlsruhe: A. Bielefeld, 1865.

Утверждает, что Ганслик полагает, будто музыка — не более чем «игра звуков», и отвергает эту точку зрения (2:15–17). «Ганслик когда-нибудь слышал Бетховена?» (2:16).

*1865*

Бокье, Шарль. Философия музыки. (Beauquier, Charles. *Philosophie de la musique*). Paris: Germer Bailliere, 1865.

См. с. 317–318. Ни разу не упоминает Ганслика, однако очевидно пересказывает идеи «О музыкально-прекрасном».

*1865*

Фогт, Теодор. Форма и содержание в эстетике: критическое исследование происхождения и применения этих понятий. (Vogt, Theodor. *Form und Gehalt in der Aesthetik: Eine kritische Untersuchung über Entstehung und Anwendung dieser Begriffe*). Vienna: Carl Gerold’s Sohn, 1865.

Рассуждение о музыкальной форме (с. 134–148), в котором весьма положительно оцениваются идеи, выраженные в «О музыкально-прекрасном».

*1866*

Крюгер, Эдуард. Музыкальная система. (Krüger, Eduard. *System der Tonkunst*). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866.

См. с. 251. Называет уравнивание Гансликом формы с содержанием тавтологичным: если музыка — это только музыка, мы ничего не можем о ней сказать. «Предмет», указывает Крюгер, «не просто „это“; он так же еще и „что-то“».

*1867*

Бензей, Рудольф. Музыкальные средства сообразно содержанию и форме (Bensey, Rudolf. “Die Mittel des Tonreiches nach Inhalt und Form”). *NZfM* 63 (5 и 12 июля 1867): 241–43, 250–55.

Высмеивает описание Гансликом «патологического» эффекта музыки; утверждает, что одна лишь любовь (eros) есть движущая сила музыки.

*1868*

Фон Кирхманн, Юлиус Герман. Эстетика на реалистических основаниях: в 2 т. (von Kirchmann, Julius Hermann. *Aesthetik auf realistischer Grundlage*. 2 vols.) Berlin: Julius Springer, 1868.

Опровергает многие постулаты трактата (1:208–20) и классифицирует Ганслика как идеалиста.

*1868*

Лотце, Герман. История немецкой эстетики. (Lotze, Hermann. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*). Munich: J. G. Cotta, 1868.

Включает слегка пересмотренную версию рецензии 1855 года на «О музыкально-прекрасном» (с. 479–487). Лотце отмечает, что его точка зрения на трактат с тех пор не изменилась. Повторно опубликовано в его *Kleine Schriften*, vol. 3 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891), 200–14.

*1869*

Вагнер, Рихард. Еврейство в музыке. (Wagner, Richard. *Das Judenthum in der Musik*). Leipzig: J. J. Weber, 1869.

См. с. 312–313. Ошибочно приписывает часть «Эстетики» Фишера, касающуюся музыки, перу Ганслика, и обвиняет «музыкальную еврейскую красоту» в том, что она лишена национального своеобразия.

*1870*

Штаде, Фридрих. «О музыкально-прекрасном. По поводу одноименного сочинения доктора Э. Ганслика». (Stade, Friedrich. “Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick’s gleichnamige Schrift”). *NZfM* 66: 241–43 (24 июня 1870); 253–55 (1 июля); 261–64 (8 июля); 269–71 (15 июля); 277–79 (22 июля). Также опубликовано в виде монографии (Leipzig: C. F. Kahnt, 1871).

См. с. 313–314. Нападки на «О музыкально-прекрасном» со стороны юного вагнерианца.

*1870*

Хаузеггер, Фридрих. «Сновиденье и жизнь: юмореска». (Hausegger, Friedrich. “Ein Traum, ein Leben: Humoreske”). *Musikalisches Wochenblatt* 1 (23 сентября 1870): 618–20.

См. с. 318–319. Юмористическая заметка, описывающая нелепое появление Ганслика во сне Хаузеггера.

*1871*

Вагнер, Рихард. «Открытое письмо доктору философии Фридриху Штаде». (Wagner, Richard. “Offener Brief an Dr. phil. Friedrich Stade”). *Musikalisches Wochenblatt*, 13 января 1871. Повторно опубликовано в Wagner, 16:103–8.

См. с. 313–314. Вагнер благодарит Штаде за понимание им того, что даже «такая софистически-избитая вещь… как книга герра Ганслика» заслуживает опровержения с учетом того «тревожащего» влияния, которое она оказывает на музыкальный мир.

*1871*

Фукс, Карл. Введение в музыкальную критику. (Fuchs, Carl. *Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*). Leipzig: E. W. Fritzsch, 1871.

См. с. 369. Одна из первых работ по музыкальной эстетике, на которую повлияли воззрения Шопенгауэра; Фукс полагает «стерильным» подход Ганслика к музыкальной форме.

*1874*

Аноним. Рецензия без названия на четвертое издание (1874). *AmZ* 9 (25 февраля 1874): 116.

Короткое сообщение, в котором признается значение трактата, однако задается вопрос, почему автор до сих пор не написал более развернутого труда на данную тему, обещанного в первом издании.

*1874*

Амброс, Август Вильгельм. «Письма о музыке. I.» (Ambros, August Wilhelm. “Schriften über Musik. I.”). *Wiener Abendpost*, 24 июня 1874, с. 1132.

Рецензия на четвертое (1874) издание. Амброс суммирует полемический эффект, произведенный трактатом с момента его первого издания, и отмечает продолжающуюся публичную дискуссию вокруг этого «широко читаемого» и «хорошо известного» труда. Новое издание «столь фундаментально переработано, что едва напоминает более ранние, в особенности первое». Как и в своей рецензии на первое издание «О музыкально-прекрасном» (1855), Амброс здесь спорит со множеством аргументов трактата и в итоге заключает, что случай Ганслика «однозначно» показал: к музыке нет иного подхода, кроме как через «излюбленную прихожую чувства» (*die beliebte Gefühls-Antichambre*).

*1875*

Кестлин, Генрих Адольф. Очерк истории музыки. (Köstlin, Heinrich Adolf. *Geschichte der Musik im Umriß*). Tübingen: H. Laupp, 1875.

См. с. 314. История музыки, в которой выказана прямая солидарность с воззрениями Ганслика на этот вид искусства.

*1876*

Гантинг, Людвиг фон. Основные признаки музыкальных направлений в их историческом развитии. (Ganting, Ludwig von. *Die Grundzüge der musikalischen Richtungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.

См. с. 314–315. Синопсис музыкальной истории, написанный с вагнерианских позиций, в котором более десяти процентов содержания отведено опровержению «О музыкально-прекрасном».

*1876*

Кленгель, Пауль. К вопросам музыкальной эстетики. (Klengel, Paul. *Zur Aesthetik der Tonkunst*). Leipzig: O. Mutze, 1876.

Пространное опровержение трактата Ганслика (с. 22–40), в котором отвергается представление о том, что форма и содержание в музыке неразделимы. Кленгель ставит Ганслику в вину терминологическую невнятность, то есть взаимозаменяемость использованных им понятий «форма» (*Form*), «смысл» (*Inhalt*), «содержание» (*Gehalt*) и «идея» (*Idee*).

*1876*

Либман, Отто. К вопросам анализа реальности: философские исследования. (Liebmann, Otto. *Zur Analysis der Wirklichkeit: Philosophische Untersuchungen*). Strassburg: Karl J. Trübner, 1876.

Короткая, но сосредоточенная атака на постулаты «О музыкально-прекрасном» (с. 567–569). Либман рассматривает музыку как экспрессивное в основе своей искусство.

*1877*

Гостинский, Оттокар. Музыкально-прекрасное и единое произведение искусства с точки зрения формальной эстетики: исследование. (Hostinský, Ottokar. *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpuncte der formalen Aesthetik: Eine Studie*).

См. с. 336–337. Попытка объединить эстетические теории Вагнера и Ганслика.

*1877*

Лессманн, Отто. (Lessmann, Otto). Рецензия на пятое издание (1876). *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 4 (24 августа 1877): 266–67.

Признает значение трактата, однако возражает, что эстетика зависит от особенностей музыкального репертуара современности, а не покоится на неизменных принципах.

*1877*

Риман, Гуго. «О музыкально-прекрасном». (Riemann, Hugo. “Vom Musikalisch-Schönen”). *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 4 (1877): 69–70, 77–78, 85–86, 93–94, 101–02, 110, 119–20, 129–30, 137–38, 145–46, 154–55, 179–80.

Расширенная версия лекции, прочитанной в Билефельде 14 февраля 1877 года. Несмотря на название, Риман говорит о трактате Ганслика лишь эпизодически, вместо этого развивая свою собственную теорию музыкально-прекрасного, представление о котором зависит от слушателя и исполнителя, равно как и от сочинения, а потому случайно и варьируется в разные времена.

*1878*

Аноним. Рецензия на перевод Шарлем Баннелье пятого издания (1876), вышедшего под названием *Du beau dans la musique: Es-*

*sai de réforme de l'esthétique musicale* (Paris: Brandus, 1877), *Revue philosophique de la France et de l'Étranger* 6 (1878): 426–30.

Наиболее содержательная из всех французских рецензий перевода Баннелье. Рецензент ("Ch. B.") хвалит работу переводчика, однако ставит под сомнение большое число утверждений трактата и указывает на то, что приведенные в нем аргументы часто противоречивы. Ганслик куда чаще выказывает «ученую искусность», чем «подлинную научную логику».

*1879*

Брейкспир, Юстас Дж. «Музыкальная эстетика». (Breakspeare, Eustace J. "Musical Æsthetics"). *Proceedings of the Musical Association*, 6th session (1879–80): 59–77.

Включает в себя представление «О музыкально-прекрасном» «английскому читателю». Автор особенно выделяет концепцию «чистого созерцания» Ганслика и его «проницательное наблюдение о переменчивости звуковых форм, способных вступать во множество сочетаний». Не соглашается с воззрениями Ганслика на отношения между разумом и чувствами, утверждая, что должна быть некая золотая середина между идеальным слушателем Ганслика с одной стороны и «эмоциональным дикарем или же сентиментальным мечтателем» — с другой. В целом положительно оценивает трактат, однако критикует большое число его несообразностей, вызванных «желанием автора представить музыкальное сочинение как нечто полностью объективное».

*1882*

Демпке, Густав. «Проблема музыкальной эстетики». (Doempke, Gustav. "Das Problem der musikalischen Aesthetik»). *Musik-Welt* 2 (7 и 14 января 1882): 17–20, 29–32.

В целом положительная рецензия на шестое издание, с пространными выдержками из трактата. Автор заключает, что в трактате, хотя и написанном как ответ на теории Новой немецкой школы, не идет речи о каком-либо конкретном репертуаре. Демпке (1853–1923) одно время был критиком *Wiener allgemeine Zeitung*, попав на эту должность отчасти благодаря рекомендации Ганслика.

*1882*

Эрлих, Генрих. Развитие музыкальной эстетики от Канта до наших дней: пособие. (Ehrlich, Heinrich. *Die Musik-Aesthetik in ihrer*

*Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart: Ein Grundriss*). Leipzig: F. E. C. Leukhart, 1882.

Благожелательное, хотя и не вполне положительное суждение о трактате на с. 66–77.

*1882*

Лессманн, Отто. (Lessmann, Otto). Рецензия на шестое издание (1881). *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 9 (6 января 1882): 3–4.

Сходная по содержанию с его же рецензией 1877 года на пятое издание, однако куда более негативная и язвительная по тону.

*1884*

Хаузеггер, Фридрих фон. «Музыка как форма выражения». (Hausegger, Friedrich von. "Die Musik als Ausdruck"). *Bayreuther Blätter* 7 (1884): 9–15, 37–48, 78–82, 107–13, 142–52, 175–84, 214–19, 242–53, 305–16, 356–67, 381–93. Повторно опубликовано в виде монографии с тем же названием (Vienna: Carl Konegen, 1885; 2nd ed., 1887).

См. с. 318. Хаузеггер защищает идею музыки как формы выражения; не упоминает «О музыкально-прекрасном» прямо, однако отрицает основной посыл трактата Ганслика, отвергая представление о музыке как о «движущихся звуковых формах».

*1884*

Юнгман, Йозеф. Эстетика. (Jungmann, Joseph. *Aesthetik*). Freiburg im Breisgau: Herder, 1884.

Развернутое (с. 842–860) и относительно нейтральное описание и критика трактата. Данная работа является пересмотренной и дополненной версией труда того же автора «Красота и изящные искусства» *Die Schönheit und die schöne Kunst* (Innsbruck: Wagnersche Universitäts-Buchhandlung, 1866), в которой «О музыкально-прекрасном» не упоминается.

*1885*

Циммерман, Роберт. (Zimmermann, Robert). Рецензия без названия на седьмое издание (1885). *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885): 251–52.

Короткая, предсказуемо положительная рецензия от автора, которому седьмое издание и посвящено.

*1886*

Гартман, Эдуард фон. «К вопросам музыкальной эстетики». (Hartmann, Eduard von. “Zur Aesthetik des Tonkunst”). *Deutsche Rundschau* 46 (January–March 1886): 72–94. Переиздана под названием «Идеализм и формализм в музыкальной эстетике» (“Idealismus und Formalismus in der Musik-Aesthetik”) в: Hartmann, *Die Deutsche Aesthetik seit Kant* (Berlin: C. Dunker, 1886), 484–509.

В целом положительный отзыв, хотя и с серьезными оговорками. Гартман полагает «О музыкально-прекрасном» пусть и односторонним, однако весьма полезным противоядием от не менее одностороннего подхода Фишера. Ганслик «полностью разделяет эстетику идеализма».

*1886*

Валашек, Рихард. Музыкальная эстетика. (Wallaschek, Richard. *Ästhetik der Tonkunst*). Stuttgart: W. Kohlhammer, 1886.

См. с. 337–338. Валашек хвалит Ганслика за то, что тот рискнул противостоять «бредущим впотьмах» «восторженным идеалистам», однако ставит ему в вину формалистический подход, нежелание иметь дело с вопросами восприятия и неспособность определить прекрасное несмотря даже на то, что это понятие присутствует в названии трактата.

*1887*

Зайдль, Артур. О музыкально-возвышенном: пролегомены к музыкальной эстетике. (Seidl, Arthur. *Vom Musikalisch-Erhabenen: Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst*). Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1887.

Опровержение «О музыкально-прекрасном» объемом в книгу, название которой обыгрывает название трактата Ганслика, подставляя на место «прекрасного» «возвышенное». Зайдль часто критиковал «О музыкально-прекрасном» и прежде. Издатель выпустил в свет второе, расширенное и дополненное, издание этой книги в 1907 году.

*1892*

Шнайдер, Пауль. Об изобразительных возможностях музыки: исследование книги «О музыкально-прекрасном», вышедшей из-под пера профессора Э. Ганслика. (Schneider, Paul. *Über das Darstellungsvermögen der Musik: Eine Untersuchung an der Hand*

*von Prof. Ed. Hanslick's Buch "Vom Musikalisch-Schönen"*). Oppeln and Leipzig: Georg Frank, 1892.

См. с. 335. Предлагает способ примирения чувства и формы через философию Шопенгауэра: красота заключена в форме, но музыка способна отражать волю.

*1893*

Беллагью, Камиль. Психология музыки. (Bellaigue, Camille. *Psychologie musicale*). Paris: Delagrave, 1893.

Ставит знак равенства между красотой и выразительностью, в предисловии развернуто опровергая «О музыкально-прекрасном» (с. vi–xvii).

# Библиография


Аристотель. Вторая аналитика // Аристотель. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 2.

Аристотель. Политика // Аристотель. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4.

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.

Беркли Дж. Алсифрон, или Мелкий философ // Беркли Дж. Сочинения. М.: Мысль, 1978. С. 455.

Блаженный Августин Аврелий. Исповедь. М.: Дар, 2005.

Блаженный Августин. Исповедь. М.: Наука, 2013.

Блаженный Августин. О граде Божьем. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000.

Боэций А. М. С. Основы музыки. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2012.

Вагнер Р. Моя жизнь: в 2 т. М.: Вече, 2014. Т. 2.

Вагнер Р. Обращение к друзьям // Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. СПб.: Грядущий день, 1911. Т. 4.

Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.

Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.

Веберн А. Путь к новой музыке // Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма. М.: Музыка, 1975.

Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. М.: Либроком, 2011.

Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000.

Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. М.: Мысль, 1974.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3.

Гейне Г. Музыкальный сезон 1844 года // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958.

Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 6.

Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. М.: Либроком, 2013.

Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований // Гердер И. Г. Избранные сочинения. М., Л.: ГИХЛ, 1959.

Гете И. В. «Чудесный рог мальчика» // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худ. лит., 1979. Т. 10.

Гете И. В. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худ. лит., 1979. Т. 8.

Гете И. В. Максимы и рефлексии // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худ. лит., 1979. Т. 10.

Гете И. В. О правде и правдоподобии в искусстве // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худ. лит., 1979. Т. 10.

Декарт Р. Страсти души // Декарт Р. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 482.

И. Стравинский — публицист и собеседник — сост. Варунц В. М.: Советский композитор, 1988.

Кант И. Критика способности суждения // Кант. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5.

Кант И. Метафизические начала естествознания // Кант И. Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6.

Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2013.

Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9.

Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Собрание сочинений: в 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Т. 5.

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

Патер У. Школа Джорджоне // Патер У. Ренессанс: очерки истории искусства и поэзии. М.: ИД Международного университета в Москве, 2006.

Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — сост. В. А. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 1.

Платон. Государство // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2017.

Платон. Законы // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2017.

Платон. Ион // Платон. Полное собрание сочинений: В 1 т. М.: Альфа-книга, 2017.

Платон. Тимей // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2017.

Платон. Федр // Платон. Полное собрание сочинений: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2017.

Плутарх Херонейский. О музыке // Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Госмузиздат, 1960.

Руссо Ж.-Ж. Опера // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1.

Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1.

Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971.

Стравинский И. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2006.

Уайльд О. Критик как художник. М.: Рипол Классик, 2017.

Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-II. Вопросы 47–122. Киев: Ника-центр, 2013.

Фуко М. Слова и вещи. СПб.: A-cad, 1994.

Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.

Царлино Дж. Установления гармонии // Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966.

Царлино Дж. Установления гармонии // Эстетика Ренессанса. в 2 т. — сост. В. А. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 2.

Цицерон М. Т. О наилучшем роде ораторов//Иванкина Н. Н. Основы судебного красноречия (риторика для юристов). М.: Юрист, 2007. С. 557.

Цицерон М. Т. Об ораторе//Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972.

Шеллинг Ф. В. Й. Об отношении изобразительных искусств к природе//Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 2

Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма//Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1.

Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.

Шенберг А. О музыкальной критике//Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006.

Шенберг А. Отношение к тексту//Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006.

Шиллер Ф. О стихотворениях Маттисона//Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6.

Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека//Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6.

Шиллер Ф. Художники//Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление//Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Наука, 1993.

Юм Д. О норме вкуса.//Юм Д. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2.

Юм Д. Стоик//Юм Д. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2.

Юм Д. Трактат о человеческой природе, или Попытка применить основанный на опыте метод рассуждения к моральным предметам//Юм Д. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1.

Ямвлих. Жизнь Пифагора. М.: Алетейа; Новый Акрополь, 1998.

Abbate, Carolyn. "Music—Drastic or Gnostic?" *Critical Inquiry* 30 (2004): 505–36.

Abegg, Werner. *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*. Regensburg: Bosse, 1974.

Abert, Hermann. *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle: Niemeyer, 1905.

Abrams, M. H. "Art as Such: The Sociology of Modern Aesthetics." In *Doing Things with Texts*, 163–227. New York: W. W. Norton, 1989.

———. "From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art." In *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, 16–48. Edited by Ralph Cohen. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

———. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1953.

Acquisto, Joseph. *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*. Aldershot: Ashgate, 2006.

Adler, Guido. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.

———. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

Adlung, Jakob. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758.

Adorno, Theodor. "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei" (1965). In *Gesammelte Schriften*, vol. 16, edited by Rolf Tiedemann, 628–42. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. Translated by Susan Gillespie as "On Some Relationships between Music and Painting," *MQ* 79 (1995): 66–79.

Alberti, Leon Battista. [*De re aedificatoria*. English.] *On the Art of Building* (1485). Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.

Albrechtsberger, Johann Georg. *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig: J. G. I. Breitkopf, 1790. d'Alembert, Jean Lerond. "De la liberté de la musique" (1758). In *Oeuvres*, 5 vols. 1:515–46. Paris: Belin, 1821–22.

Albrechtsberger, Johann Georg. *Discours préliminaire de l'Encyclopédie et articles de l'Encyclopédie* (1751). Edited by Martine Groult. Paris: Champion, 2011.

———. [*Discours préliminaire de l'Encyclopédie.* English.] *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*. Translated by Richard N. Schwab. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Altenburg, Detlef. "Vom poetisch Schönen: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks." In *Ars Musica, Musica Scientia: Festschrift Heinrich Hüschen*, 1–10. Edited by Detlef Altenburg. Cologne: Verlag der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, 1980.

Ambros, August Wilhelm. *Die Grenzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Heinrich Matthes, 1855; reprint, Hildesheim: Olms, 1976.

Ammann, Peter J. "The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967): 198–227.

Anderson, Robert Michael. "Polemics or Philosophy? Musical Pathology in Eduard Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*." *Musical Times* 154, no. 1924 (Autumn 2013): 65–76.

Anderson, Warren D. "Damonian Theory in Plato's Thought." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 86 (1955): 88–102.

———. *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966.

André, Yves Marie. *Essai sur le beau*. Paris: Guerin, 1741.

Anonymous. Review of Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1st ed. (1854). *Leipziger Repertorium der deutschen und ausländischen Literatur* 13, no. 1 (1855): 36–39.

Anonymous. Review of Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*. In *Blätter für literarische Unterhaltung*, nos. 146–48 (26–28 May 1838): 593–95, 597–98, 601–02.

Anonymous. "Ueber Musik." *Wolfgang Menzels Literaturblatt*, no. 33 (25 April 1855): 129–32.

Applegate, Celia. "How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century." *19CM* 21 (1998): 274–96.

Applegate, Celia, and Pamela Potter. "Germans as the 'People of Music': Genealogy of an Identity." In *Music and German National Identity*, 1–35. Edited by Celia Applegate and Pamela Potter. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Aquinas, Thomas, Saint. *The "Summa Theologica."* 2nd ed. Translated by Fathers of the English Dominican Province. 22 vols. New York: Benziger Brothers, 1920–25.

Aristotle. *Politics, Books VII and VIII*. Edited and translated by Richard Kraut. Oxford: Clarendon Press, 1997

Augustine, Bishop of Hippo, Saint. [*De Civitate Dei.* English.] *Concerning the City of God against the Pagans*. Translated by Henry Bettenson. London: Penguin Books, 2003.

———. [*Confessiones*. English.] *The Confessions*. Edited by Temple Scott. Translated by Edward B. Pusey. New York: E. P. Dutton, 1900.

Aurier, G. Albert. "Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin." *Mercure de France,* série moderne 2 (1891): 155–65.

Austin, Larry. "The Realization and First Complete Performances of Ives's *Universe Symphony*." In *Ives Studies*, 179–232. Edited by Philip Lambert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Avins, Styra, ed. *Johannes Brahms: Life and Letters*. New York: Oxford University Press, 1997.

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2 vols. Berlin: C. F. Henning (vol. 1) and G. L. Winter (vol. 2), 1753–62.

Bach, Johann Sebastian. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Edited by Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze. Bärenreiter: Kassel, 1963. (*Bach-Dokumente* 1).

Bagge, Selmar. "Eine französische Stimme über den Inhalt der Musik." *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1866): 21–22, 32–34.

Bailey, Walter B. *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

Baker, Nancy Kovaleff, and Thomas Christensen, eds. and trans. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Barker, Andrew, ed. and trans. *Greek Musical Writings*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1984–89.

———. "Mathematical Beauty Made Audible: Musical Aesthetics in Ptolemy's *Harmonics*." *Classical Philology* 105 (2010): 403–20.

Bartel, Dietrich. *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Batteux, Charles. *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.

———. [*Les beaux-arts réduits à un même principe. German.*] *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. 3rd ed. 2 vols. Edited and translated by Johann Adolf Schlegel. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1770; reprint, Hildesheim: Olms, 1976.

Bauer, Roger. *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*. Heidelberg: C. Winter, 1966.

Bauer-Lechner, Natalie. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Leipzig: E. P. Tal, 1923.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. 2 vols. Frankfurt am Main: Johann Christian Kleyb, 1750–58.

Beattie, James. "An Essay on Poetry and Music, as They Affect the Mind" (1762). In *Essays*, 349–580. Edinburgh: William Creech, 1776.

Beauquier, Charles. *Philosophie de la musique*. Paris: Germer Baillière, 1865.

Becker, Carl Ferdinand. "Die zu frühe Rezension." *NZfM* 13 (14 November 1840): 158–59.

Beierwaltes, Werner. "Augustins Interpretation von Sapientia 11, 21." *Révue des études Augustiniennes* 15 (1969): 51–61.

Beiser, Frederick. *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. New York: Oxford University Press, 2009.

———. *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

———. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

Bekker, Paul. *Beethoven*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1910.

Bell, Clive. *Art*. London: Chatto & Windus, 1914.

Bell-Villada, Gene H. *Art for Art's Sake and Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology & Culture of Aestheticism, 1790–1990*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

Bennett, William Sterndale. *Lectures on Musical Life*. Edited by Nicholas Temperley. Woodbridge: Boydell Press, 2006.

Berg, Darrell M. "C. P. E. Bach's Character Pieces and His Friendship Circle." In *C. P. E. Bach Studies*, 1–32. Edited by Stephen L. Clark. Oxford: Clarendon Press, 1988.

Berger, Karol. "Concepts and Developments in Music Theory." In *European Music, 1520–1640*, 303–28. Edited by James Haar. Woodbridge: Boydell, 2006.

———. "Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic?" *JM* 22 (2005): 490–501.

———. *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th-Century Italy*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

Berghahn, Klaus L. "German Literary Theory from Gottsched to Goethe." In *The Cambridge History of Literary Criticism,* vol. 4, *The Eighteenth Century*, 522–45. Edited by H. B. Nisbet and Claude Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Berkeley, George. *Alciphron: or, The Minute Philosopher.* 2nd ed. 2 vols. London: J. Tonson, 1732.

Bernstein, J. M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

Birke, Joachim. *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler*. Berlin: de Gruyter, 1966.

Bischoff, Ludwig. "Eduard Hanslick." *Niederrheinische Musik-Zeitung* 3 (1855): 49–53, 57–60, 65–66, 73–75.

———. "Joseph Haydn's Musik." *Rheinische Musik-Zeitung* 1 (23 November 1850 and 1 February 1851): 161–64, 253–56.

Bitter, C. H. *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*. 2 vols. Berlin: Wilhelm Müller, 1868.

Blankenburg, Walter. "Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung." *AfMw* 16 (1959): 44–56.

Blanning, T. C. W. [Tim]. *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe, 1660–1789*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

———. *The Triumph of Music: The Rise of Composers, Musicians, and Their Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

Blaukopf, Kurt. "Im Geiste Bolzanos und Herbarts: Ansätze empiristischer Musikforschung in Wien und Prag." In *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte*, 237–64. Edited by Heinrich Ganthaler and Otto Neumaier. Sankt Augustin: Academia, 1997 (Beiträge zur Bolzano Forschung, 6).

———. "Kunstforschung als exacte Wissenschaft." In *Elemente moderner Wissenschaftstheorie: Zur Interaktion von Philosophie, Geschichte und Theorie der Wissenschaften*, 177–211. Edited by Friedrich Stadler. Vienna and New York: Springer, 2000.

———. *Pioniere empiristischer Musikforschung: Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*. Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1995.

Boethius, Anicius Manlius Severinus. [*De institutione arithmetica*. English.] *Boethian Number Theory*. Edited and translated by Michael Masi. Amsterdam: Rodopi, 1983.

———. [*De institutione musica*. English.] *Fundamentals of Music*. Edited by Claude V. Palisca.

Translated by Calvin M. Bower. New Haven: Yale University Press, 1989.

Boisits, Barbara. "Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formaläshthetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas." *Muzikološki zbornik/ Musicological Annual* 40 (2004): 129–36.

Bonaventure, Saint. [*Itinerarium mentis in Deum*. English.] *The Journey to the Mind of God*. Edited by Stephen F. Brown. Translated by Philotheus Boehner. Indianapolis: Hackett, 1993.

Bonds, Mark Evan. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

———. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner: Theory and Theatre*. Translated by Stewart Spencer. Oxford: Clarendon Presss, 1991.

Botstein, Leon. "Schenker the Regressive: Observations on the Historical Schenker." *MQ* 86 (2002): 239–47.

Boyd, John. *The Function of Mimesis and its Decline*. 2nd ed. New York: Fordham University Press, 1980.

Boulanger, Nadia. "Concerts Koussevitsky." *Le monde musical*, November 1923, 365, 367.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Bower, Calvin. "*Adhuc ex parte et in enigmate cernimus* ... : Reflections on the Closing Chapters of *Musica Enchiriadis*." In *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century*, 21–44. Edited by Andreas Giger and Thomas J. Mathiesen. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

———. "From Alleluia to Sequence: Some Definitions of Relations." In *Western Plainchant in the First Millennium: Studies in the Medieval Liturgy and Its Music*, 351–98. Edited by Sean Gallagher. Aldershot: Ashgate, 2003.

Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press, 2003.

———. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London: Routledge, 1997.

———. *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

———. *Schelling and Modern European Philosophy*. London and New York: Routledge, 1993.

Bozarth, George S. "Brahms's *Lieder ohne Worte*: The 'Poetic' Andantes of the Piano Sonatas." In *Brahms Studies*, 345–78. Edited by George S. Bozarth. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Brahms, Johannes. *Des jungen Kreislers Schatzkästlein: Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern*. Edited by Carl Krebs. Berlin: Deutsche Brahmsgesellschaft, 1909.

Brandt, Torsten. *Johann Christian Lobe (1797–1881): Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

Brendel, Franz. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart: Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*. Leipzig: B. Hinze, 1852; reprint,, Vaduz: Sändig, 1985.

———. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart: Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*. 3rd ed. Leipzig: Heinrich Matthes, 1860.

———. "Der Kampf des Alten und Neuen." *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 1 (1856): 45–47.

———. "Programmmusik." *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 1 (1856): 82–92.

———. Review of Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. *NZfM* 42 (1855): 77–82, 89–91, 97–100.

Brittan, Francesca. "On Microscopic Hearing: Fairy Magic, Natural Science, and the *Scherzo fantastique*." *JAMS* 64 (2011): 527–600.

Brodbeck, David. "Brahms, the Third Symphony, and the New German School." In *Brahms and His World*, 95–116. Revised ed. Edited by Walter Frisch and Kevin Karnes. Princeton: Princeton University Press, 2009.

Brokoff, Jürgen. *Geschichte der reinen Poesie: Von der Weimarer Klassik biz zur historischen Avantgarde*. Göttingen: Wallstein, 2010.

Bruchhagen, Paul. "Hanslick und die spekulative Ästhetik." *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 30 (1936): 270–76.

Bruhn, Siglind. *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2005.

Buelow, George J. "Mattheson and the Invention of the *Affektenlehre*." In *New Mattheson Studies*, 393–407. Edited by George J. Buelow and Hans Joachim Marx. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Bujić, Bojan, ed. *Music in European Thought, 1851–1912*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Burbach, Hermann-Josef. *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*. Regensburg: Gustav Bosse, 1966.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Rev. ed. Edited by James T. Boulton. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

Burkert, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Translated by John Raffan. Oxford: Basil Blackwell, 1985.

———. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Translated by Edwin L. Minar, Jr. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

Burmeister, Joachim. [*Musica poetica*. English.] *Musical Poetics*. Translated by Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press, 1993.

Busoni, Ferruccio. *Von der Einheit der Musik*. Edited by Martina Weindel. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2006.

Butler, Christopher. *Number Symbolism*. London: Routledge, 1970.

Butler, E. M. *The Saint-Simonian Religion in Germany: A Study of the Young German Movement*. Cambridge: Cambridge University Press, 1926.

Caballero, Carlo. *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. Florence: Marescotti, 1601; reprint, Florence: Studio per edizioni scelte, 1983.

———. *Le nuove musiche*. Edited by H. Wiley Hitchcock. 2nd ed. Madison, WI: A-R Editions, 2008.

Caneva, Kenneth L. "Physics and *Naturphilosophie*: A Reconnaissance." *History of Science* 35 (1997): 35–106.

———. *Robert Mayer and the Conservation of Energy*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Carraud, Gaston. "La musique pure dans l'École française contemporaine." *S.I.M. Revue musicale mensuelle* 6 (1910): 483–505.

Carrière, Moriz. *Aesthetik: Die Idee des Schönen*. 2 vols. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

———. "Populäre Aesthetik." *Blätter für literarische Unterhaltung*, no. 23 (4 June 1857): 415–19.

Carroll, Mark. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Carter, Tim. "Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music." In *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, 171–94. Edited by Nancy Kovaleff Baker and Barbara Russano Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992.

Cassirer, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment*. Translated by Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove. Princeton: Princeton University Press, 1951.

Cassirer, Fritz. *Beethoven und die Gestalt*. Berlin and Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.

Chabanon, Michel-Paul Guy de. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théatre*. Paris: Pissot, 1785.

Chai, Leon. *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*. New York: Columbia University Press, 1990.

Cheetham, Mark A. *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Chipp, Herschel B., ed. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Chladni, Ernst Florens Friedrich. *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Leipzig: Weidmanns Erben & Reich, 1787.

Christensen, Dan Charly. *Hans Christian Ørsted: Reading Nature's Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

———. "Ørsted's Concept of Force and Theory of Music." In *Hans Christian Ørsted and the Romantic Legacy in Science: Ideas, Disciplines, Practices*, 115–33. Edited by Robert M. Brain, Robert S. Cohen, and Ole Knudsen. Dordrecht: Springer, 2007.

Christensen, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

———. "Vincenzo Galilei, Modernity and the Division of Nature." In *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, 17–29. Edited by Suzannah Clark and Alexander Rehding. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Cicero. [*De oratore*. English.] *On the Ideal Orator*. Translated by James M. May and Jakob Wise. New York: Oxford University Press, 2001.

Cloot, Julia. *Geheime Texte: Jean Paul und die Musik*. Berlin: de Gruyter, 2001.

Code, David J. "Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music *après Wagner* in the *Prélude à l'après-midi d'un faune*." *JAMS* 54 (2001): 493–554.

Collier, Jeremy. *Essays upon Several Moral Subjects*. 3rd ed. London: R. Sare and H. Hindmarch, 1698.

Colvin, Sidney. "English Painters and Painting in 1867." *Fortnightly Review*, n.s., 2 (1867): 464–76.

Coen, Deborah R. *Vienna in the Age of Uncertainty: Science, Liberalism, and Private Life*. Chicago: University of Chicago Presss, 2007.

Cook, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York: Oxford University Press, 2007.

Copleston, Frederick Charles. *A History of Philosophy,* vol. 7, *Modern Philosophy: From the Post-Kantian Idealists to Marx, Kierkegaard, and Nietzsche*. New York: Doubleday, 1994.

Cor, Raphaël. "M. Claude Debussy et le snobisme contemporain" (1909). In *Le Cas Debussy*, 7–47. Edited by C-Francis Caillard and José de Bérys. Paris: H. Falque, 1910.

Cornelius, Peter. Review of Richard Würst, *Preis-Sinfonie*, op. 21. *NZfM* 41 (8 December 1854): 257–59.

Cornford, Francis Macdonald. *Plato's Cosmology: The Tîmaeus of Plato*. London: Kegan Paul, 1937.

Couperin, François. *Pièces de clavecin: Première livre*. Paris: Author; Boivin, 1713.

Cranefield, Paul F. "On the Origin of the Phrase 'Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu'." *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 25 (1970), 77–80.

Crocker, Richard L. "*Musica rhythmica* and *Musica metrica* in Antique and Medieval Theory." *JMT* 2 (1958): 2–23.

———."Pythagorean Mathematics and Music." *JAAC* 22 (1963–64): 189–98, 325–35.

Dahlhaus, Carl. "Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff." *Die Musikforschung* 20 (1972): 145–53.

———. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.

———. [*Die Idee der absoluten Musik*. English.] *The Idea of Absolute Music*. Translated by Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

———. "Schoenberg and Programme Music." In *Schoenberg and the New Music*, 94–104. Translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Dalberg, Johann Friedrich Hugo von. *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*.

Mannheim: Neue Hof- und akademische Buchhandlung, 1787.

———. *Vom Erfinden und Bilden*. Frankfurt am Main: Johann Christian Hermann, 1791.

Dambeck, Johann Heinrich. *Vorlesungen über Aesthetik*. 2 vols. Edited by Joseph Adolf Hanslik. Prague: Carl Wilhelm Enders, 1822–23.

Danz, Ernst-Joachim. *Die objektlose Kunst: Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*. Regensburg: Bosse, 1981.

Daston, Lorraine. "Ørsted and the Rational Unconscious." In *Hans Christian Ørsted and the Romantic Legacy in Science: Ideas, Disciplines, Practices*, 235–46. Edited by Robert M. Brain, Robert S. Cohen, and Ole Knudsen. Dordrecht: Springer, 2007.

Daumer, Georg Friedrich. "Musikalischer Katechismus." *Deutsche Vierteljahrs-Schrift* 27, no. 3 (1864): 43–89.

Daverio, John. "Sounds without the Gate: Schumann and the Dresden Revolution." *Il saggiatore musicale* 4 (1997): 87–112.

Dayan, Peter. *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2011.

Deaville, James. "The Controversy Surrounding Listzt's Conception of Programme Music." In *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, 98–124. Edited by Jim Samson and Bennett Zon. Aldershot: Ashgate, 2002.

———. "Negotiating the 'Absolute': Hanslick's Path through Music History." In *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, 15–37. Edited by Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013.

———. "Die neudeutsche Musikkritik: Der Weimarer Kreis." In *Liszt und die Neudeutsche Schule*, 55–76. Edited by Detlef Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag, 2006.

———. "Peter Cornelius als Kritiker und Essayist." In Peter Cornelius, *Gesammelte Aufsätze: Gedanken über Musik und Theater, Poesie und bildende Kunst*, 17–50. Edited by Günter Wagner and James Deaville. Mainz: Schott, 2004.

Debussy, Claude. *Correspondance, 1884–1918*. Edited by François Lesure. Paris: Hermann, 1993.

———. *Letters*. Edited by François Lesure and Roger Nichols. Translated by Roger Nichols. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

———. *Monsieur Croche et autre écrits*. 2nd ed. Edited by François Lesure. Paris: Gallimard, 1987.

Dehmel, Richard. *Weib und Welt: Gedichte*. Berlin: Schuster u. Loeffler, 1896.

DeLapp-Birkett, Jennifer. "Aaron Copland and the Politics of Twelve-Tone Composition in the Early Cold War United States." *Journal of Musicological Research* 27 (2008): 31–62.

Dell'Antonio, Andrew. *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011.

———. *Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas, 1621–35*. Lucca: Libreria musicale italiana, 1997

Descartes, René. *Compendium musicae*. Utrecht: G. Zijll, 1650.

———. [*Compendium musicae*. English.] *Compendium of Music*. Edited by Charles Kent. Translated by Walter Robert. S.l.: American Institute of Musicology, 1961.

———. *Traité des passions de l'âme* (1649). Edited by Geneviève Rodis-Lewis. Paris: J. Vrin, 2010.

———. [*Traité des passions de l'âme*. English.] *The Passions of the Soul*. Translated by Stephen H. Voss. Indianapolis: Hackett, 1989.

Dickreiter, Michael. *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler*. Bern: Francke, 1973.

Diderot, Denis. "Lettre au sujet des observations du Chevalier de Chastellux sur le Traité du mélodrame" (1771). In *Oeuvres completes*, 20 vols., 8:506–10. Edited by J. Assézat. Paris: Garnier frères, 1875–77.

———. *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748). Edited by Jean Mayer. In *Diderot, Œuvres complètes: Édition critique et annotée*, edited by Herbert Dieckmann, Jean Fabre, and Jacques Proust, vol. 2, *Philosophie et mathématique: Idées I*, 231–338. Edited by Arthur M. Wilson. Paris: Hermann, 1975.

———. *Mémoires sur différens sujets de mathématiques*. Amsterdam: n.p., 1772.

Dodds, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1951.

Donahue, Neil H., ed. *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*.

University Park: Pennsylvania State University Press, 1995.

Dorn, Heinrich. "G. Schilling." *NZfM* 14 (1841): 9–11, 13–14, 17–20, and 21–26.

Drabkin, William. "Schenker's 'Decline': An Introduction." *Music Analysis* 24 (2005): 3–31.

Dreyfus, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

Dubos, Jean Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 2 vols. Paris: Jean Mariette, 1719.

Dufour, Valérie. *Stravinski et ses exégètes (1910–1940)*. Brussels: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006.

Dümling, Albrecht. "Public Loneliness: Atonality and the Crisis of Subjectivity in Schönberg's Opus 15." In *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter*, 101–38. Edited by Konrad Boehmer. Amsterdam: Harwood, 1997.

Duncan, David Allen. "Persuading the Affections: Rhetorical Theory and Mersenne's Advice to Harmonic Orators." In *French Musical Thought, 1600–1800*, 149–75. Edited by Georgia Cowart. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.

Dürer, Albrecht. *Schriftlicher Nachlass*. 3 vols. Edited by Hans Rupprich. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956–69.

Dwight, John Sullivan. "The Intellectual Influence of Music." *Atlantic Monthly*, 19 November 1870, 614–25.

Dyck, Martin. *Novalis and Mathematics*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959.

Dyer, Joseph. "The Place of *Musica* in Medieval Classifications of Knowledge." *JM* 24 (2007): 3–71.

Edler, Arnfried. "'Die Macht der Töne': Über die Bedeutung eines antiken Mythos im 19. Jahrhundert." In *Musik in Antike und Neuzeit*, 51–65. Edited by Michael von Albrecht and Werner Schubert. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987.

———. *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, 1970.

Edwards, Warwick. "Text Treatment in Motets around 1500: The Humanistic Fallacy." In *The Motet around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment*, 113–38. Edited by Thomas Schmidt-Beste. Turnhout: Brepols, 2012.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. 2nd ed. Laaber: Laaber-Verlag, 1994.

Eichhorn, Andreas. "Annäherung durch Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks." *AfMw* 54 (1997): 194–209.

———. *Paul Bekker: Facetten eines kritischen Geistes*. Hildesheim: Georg Olms, 2002.

Einfalt, Michael. "Autonomie." In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, 1:431–79. 7 vols. Edited by Karlheinz Barck. Stuttgart: Metzler, 2000–2005.

Eisler, Hanns. *Musik und Politik: Schriften, 1924–1948*. Edited by Günter Mayer. Munich: Rogner & Bernhard, 1973.

Eliot, T. S. "Arnold and Pater" (1930). In *Selected Essays*, 382–93. New York: Harcourt, Brace, 1950.

Elgar, Edward. *A Future for English Music and Other Lectures*. Edited by Percy M. Young. London: Dennis Dobson, 1968.

Emerson, Ralph Waldo. *The Later Lectures of Ralph Waldo Emerson, 1843–1871*. 2 vols.

Edited by Ronald A. Bosco and Joel Myerson. Athens: University of Georgia Press, 2001. Endell, August. "Formenschönheit und dekorative Kunst." *Dekorative Kunst* 1 (1898): 75–77.

Engel, Johann Jakob. *Über die musikalische Malerei*. Berlin: Christian Friedrich Voss und Sohn, 1780.

Esposito, Joseph L. *Schelling's Idealism and Philosophy of Nature*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1977.

Faas, Ekbert. *The Genealogy of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Fechner, Gustav Theodor. *Vorschule der Aesthetik*. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.

Fend, Michael. "The Changing Function of *Senso* and *Ragione* in Italian Music Theory of the Late Sixteenth Century." In *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgment from Antiquity to the Seventeenth Century*, 199–221. Edited by Charles Burnett, Michael Fend, and Penelope Gouk. London: Warburg Institute, 1991.

Fish, Stanley. *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Durham, NC: Duke University Press, 1989.

Floros, Constantin. *Gustav Mahler*. 3 vols. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977–85.

———. *Johannes Brahms: "Frei aber einsam": Ein Leben für eine poetische Musik*. Zurich and Hamburg: Arche, 1997.

———. [*Johannes Brahms*. English.] *Johannes Brahms: "Free but Alone": A Life for Poetic Music*.

Translated by Ernest Berhard-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.

———. *Musik als Botschaft*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.

Flotzinger, Rudolf. "Hauseggers Verhältnis zu Hanslick." In *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, 77–83. Edited by Theophil Antonicek, Gernot Gruber, and Christoph Landerer. Tutzing: Hans Schneider, 2010.

Forbes, Elliot. *Thayer's Life of Beethoven*. Rev. ed. Princeton: Princeton University Press, 1967.

Forkel, Johann Nicolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. 2 vols. Leipzig: Schwickert, 1788–1801; reprint,, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967.

———. *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist: Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*. Göttingen: Wittwe Vandenhoeck, 1777.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1994.

———. "What is an Author?" In *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, 141–60. Edited by Josué V. Harari. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.

Fowler, Alastair. *Spenser and the Numbers of Time*. New York: Barnes & Noble, 1964.

Friedman, John Block. *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.

Friedman, Michael, and Alfred Nordmann, eds. *The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

Frisch, Walter. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

———, ed. *Schoenberg and His World*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Frisch, Walter, and Kevin Karnes, eds. *Brahms and His World*. Rev. ed. Princeton: Princeton University Press, 2009.

F. L. B. [Fröhlich, Joseph.] "Reflexionen über das Wesen der Musik." *AmZ* 17 (15 and 22 November 1815): 761–67, 777–85.

Fry, Roger. *A Roger Fry Reader*. Edited by Christopher Reed. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Fubini, Enrico, ed. *Music & Culture in Eighteenth-Century Europe: A Source Book*. Translated by Wolfgang Freis, Lisa Gasbarrone, and Michael Louis Leone. Edited by Bonnie J. Blackburn. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Fuchs, Carl. *Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*. Leipzig: E. W. Fritzsch, 1871.

Fuller, David. "Of Portraits, 'Sapho' and Couperin: Titles and Characters in French Instrumental Music of the High Baroque." *M&L* 78 (1997): 149–74.

Galilei, Vincenzo. *Dialogo della musica antica, et della moderna*. Florence: Giorgio Mareschotti, 1581.

———. [*Dialogo della musica antica*. English.] *Dialogue on Ancient and Modern Music*. Translated by Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 2003.

Ganassi, Silvestro. *Opera intitolata Fontegara*. Venice: n.p., 1535; reprint, Bologna: Forni, 1969.

Ganting, Ludwig von. *Die Grundzüge der musikalischen Richtungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.

Garratt, James. "Composing Useful Histories: Music Historiography and the Practical Past." In *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung: Zur Formation musikbezogenen Wissens*, 123–39. Edited by Sandra Danielczyk, Ina Knoth, and Lisbeth Suhrcke. Hildesheim: Olms, 2012.

———. "Inventing Realism: Dahlhaus, Geck, and the Unities of Discourse." *M&L* 84 (2003): 456–68.

———. *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Gärtner, Markus. *Eduard Hanslick versus Franz Liszt: Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*. Hildesheim: Olms, 2005.

———. "Der Hörer im Visier: Hanslick und Liszt im Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen." In Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften,* vol. 1, part 5, *Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, 457–68. Edited by Dietmar Strauß. Vienna: Böhlau, 2005.

Gautier, Théophile. "Du beau dans l'art." *Revue des deux mondes* 19 (1847): 887–908.

Gebauer, Gunter, and Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Translated by Don Reneau. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

Geck, Martin. *Zwischen Romantik und Restauration: Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*. Stuttgart: Metzler, 2001.

Gerhard, Anselm. "Leonhard Euler, die Französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der 'absoluten Musik.'" *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge* 17 (1997): 15–28.

———. *London und der Klassizismus in der Musik: Die Idee der "absoluten" Musik und Muzio Clementis Klavierwerk*. Stuttgart: Metzler, 2002.

Gervinus, Georg Gottfried. *Händel und Shakespeare: Zur Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1868.

Godwin, Joscelyn, ed. *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester, VT: Inner Traditions International, 1993.

Goehr, Lydia. "*Doppelbewegung*: The Musical Movement of Philosophy and the Philosophical Movement of Music." In *Sound Figures of Modernity: German Music and Philosophy*, 19–63. Edited by Jost Hermand and Gerhard Richter. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

———. *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press, 2008.

———. *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

———. "Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music." In *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts,* 200–228. Edited by Dale Jacquette. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang. "Entoptische Farben" (1820). In *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*, 682–728. Edited by Wolf von Engelhardt and Manfred Wenzel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

———. "Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke: Ein Gespräch" (1798). In *Werke: Hamburger Ausgabe*, 14 vols. Edited by Erich Trunz. Vol. 12, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, 67–73. Edited by Erich Trunz and Hans Joachim Schrimpf. Munich: Beck, 1981.

———. "Maximen und Reflexionen." In *Werke: Hamburger Ausgabe*, 14 vols. Edited by Erich Trunz. Vol. 12, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, 365– 547. Edited by Erich Trunz and Hans Joachim Schrimpf. Munich: Beck, 1981.

Goethe, Johann Wolfgang.*Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In *Werke: Hamburger Ausgabe*, 14 vols. Edited by Erich Trunz. Vol. 8, *Romane und Novellen III*, 7–486. Edited by Erich Trunz. Munich: Beck, 1981.

Goldschmidt, Hugo. *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*. Zurich and Leipzig: Rascher, 1915.

Gooley, Dana. "The Battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century." In *Franz Liszt and His World*, 75–111. Edited by Christopher H. Gibbs and Dana Gooley. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Gottschald, Ernst. *Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt*. Dresden: Adolph Brauer, 1854.

Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer critischen Dichtkunst*. 3rd ed. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1742.

Gouk, Penelope. "Music and the Sciences." In *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, 132–57. Edited by Tim Carter and John Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

———. "The Role of Harmonics in the Scientific Revolution." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, 223–45. Edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Gower, Barry. "Speculation in Physics: The History and Practice of *Naturphilosophie*." *Studies in the History and Philosophy of Science 3* (1973): 301–56.

Gozza, Paolo. "A Renaissance Mathematics: The Music of Descartes." In *Number to Sound: The Musical Way to the Scientific Revolution*, 155–72. Edited by Paolo Gozza. Dordrecht: Kluwer, 1999.

Grey, Thomas S. "Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and *Die Meistersinger*." In *Wagner's "Meistersinger": Performance, History, Representation*, 165–89. Edited by Nicholas Vazsonyi. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2003.

———. *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Grillparzer, Franz. *Sämmtliche Werke*. 4th ed. 16 vols. Stuttgart: Cotta, 1887.

Grimes, Nicole. "In Search of Absolute Inwardness and Spiritual Subjectivity? The Historical and Ideological Context of Schumann's 'Neue Bahnen.'" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 39 (2008): 139–63.

Grimm, Ines. *Eduard Hanslicks Prager Zeit: Frühe Wurzeln seiner Schrift "Vom Musikalisch-Schönen."* Saarbrücken: Pfau, 2003.

Grunsky, Karl. *Musikästhetik*. Leipzig: G. J. Göschen, 1907.

Gumprecht, Otto. "Geist und Musik." *Deutsches Museum: Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 2 (1852): 597–609, 801–14.

Gur, Golan. "Music and 'Weltanschauung': Franz Brendel and the Claims of Universal History." *M&L* 93 (2012): 350–73.

Guthrie, Kenneth Sylvan, and David R. Fideler, eds. *The Pythagorean Sourcebook and Library*.

Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1987.

Guthrie, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*. Rev. ed. New York: W. W. Norton, 1966.

Guyer, Paul. "Free Play and True Well-Being: Herder's Critique of Kant's Aesthetics." *JAAC* 65 (2007): 353–68.

———. *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

———. *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

H.-J. "Music the Exponent of Emotion." *Dwight's Journal of Music*, 21 July 1855, 123–24. Halm, August. *Von zwei Kulturen der Musik*. Munich: Georg Müller, 1913.

Hand, Ferdinand Gotthelf. *Aesthetik der Tonkunst*. 2 vols. Leipzig: Hochhausen und Fournes; Jena: Carl Hochhausen, 1837–41.

Hanslick, Eduard. *Aus meinem Leben*. 2 vols. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1894.

———. *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885*. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1886.

———. "E-moll Symphonie und 'Der Wassermann' von A. Dvorak." *Neue Freie Presse*, 9 December 1896. Republished in Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts*, 213–19. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1899.

———. *Die moderne Oper: Kritiken und Studien*. Berlin: A. Hofmann, 1875.

———. Musikalische Stationen. Berlin: A. Hofmann, 1880.

———. "Richard Wagner über das Hofoperntheater." *Die Presse*, 18 October 1863, 1–3.

———. *Sämtliche Schriften: Historisch-kritische Ausgabe*. Edited by Dietmar Strauß. Vienna and Cologne: Böhlau, 1993–.

———. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854). 2 vols. Edited by Dietmar Strauß. Mainz: Schott, 1990.

———. [*Vom Musikalisch-Schönen*. English. 1891.] *The Beautiful in Music*. Translated by Gustav Cohen. London: Novello, 1891.

———. [*Vom Musikalisch-Schönen*. English. 1986.] *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Edited and translated by Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986.

Hanus, I. J. *Zusätze und Inhalts-Verzeichnisze* [*sic*] *zu Hanslik's Geschichte und Beschreibung der k. k. Prager Universitäts-Bibliothek*. Prague: Hanuś, 1863.

Harrán, Don. *Word-Tone Relationships in Musical Thought from Antiquity to the Seventeenth Century*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1986.

Hausegger, Friedrich von. "Die E-moll Symphonie von Joh. Brahms." In *Gedanken eines Schauenden*, 237–39. Edited by Siegmund von Hausegger. Munich: F. Brückmann, 1903.

———. *Die Musik als Ausdruck*. 2nd ed. Vienna: C. Konegen, 1887.

———. "Ein Traum, ein Leben: Humoreske." *Musikalisches Wochenblatt* 1 (23 September 1870): 618–20.

Hawkins, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. 5 vols. London: T. Payne and Son, 1776.

Haydn, Joseph. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Ed. Dénes Bartha. Kassel: Bärenreiter, 1965.

Hefling, Stephen E. "Miners Digging from Opposite Sides: Mahler, Strauss, and the Problem of Program Music." In *Richard Strauss: New Perspectives*, 41–53. Edited by Bryan Gilliam.

Durham, NC: Duke University Press, 1992.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 2nd ed. Heidelberg: August Oßwald, 1827.

———. *Phänomenologie des Geistes* (1807). Edited by Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

———. *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835). Edited by Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel, 3 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Heidelberger, Michael. "Naturphilosophie." In *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 6:737–43. 10 vols. London and New York: Routledge, 1998.

Heilmann, Anja. *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium: Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von "De institutione musica."* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Heine, Heinrich. "Musikalische Saison von 1844." In *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse: Säkularausgabe*. Vol. 11, *Lutezia: Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, 247–63.

Edited by Lucienne Netter. Berlin: Akademie-Verlag; Paris: Editions du CNRS, 1974.

———. *Die romantische Schule*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1836.

Heinse, Wilhelm. *Hildegard von Hohenthal* (1795–96). In *Sämmtliche Werke*, vols. 5–6. Edited by Carl Schüddekopf. Leipzig: Insel-Verlag, 1903.

Helmholtz, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1863.

Heninger, S. K., Jr. *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, CA: Huntington Library, 1974.

Henneberg, Gudrun. *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Tutzing: Schneider, 1983.

Hennig, C. R. *Die Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1896.

Hentschel, Frank. *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, 1776–1871*. Frankfurt am Main: Campus, 2006.

———. *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie: Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sonora um 1300*. Stuttgart: Franz Steiner, 2000.

Hepokoski, James. "The Dahlhaus Project and its Extra-musicological Sources." *19CM* 14 (1991): 221–46.

Herbart, Johann Friedrich. *Allgemeine Metaphysik, nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre*. 2 vols. Königsberg: August Wilhelm Unzer, 1828–29.

———. *Allgemeine praktische Philosophie*. Göttingen: Justus Friedrich Danckwerts, 1808.

———. *Kurze Encyklopädie der Philosophie*. Halle: C. A. Schwetschke und Sohn, 1831.

———. Review of Carl Ludwig Seidel, *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*, vol. 1 (Magdeburg, 1825). First published in *Leipziger Literatur-Zeitung* 1826, no. 316; republished in Herbart's *Sämtliche Werke*, 12:339–46. Edited by Otto Flügel. Langensalza: Hermann Beyer & Söhne, 1907.

Herder, Johann Gottfried. *Werke*. 10 vols. Edited by Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2000.

Hertz, David. *The Tuning of the Word: The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

Herzog, Patricia. "The Condition to Which All Art Aspires: Reflections on Pater and Music." *British Journal of Aesthetics* 36 (1996): 122–34.

Hessler, J. Ferdinand. *Lehrbuch der Physik. Nach den Bedürfnissen der Technik, der Künste und Gewerbe*. Vienna: Wilhelm Braumüller, 1852.

Heuss, Alfred. "Eduard Hanslick und die Gegenwart." *Zeitschrift für Musik* 92 (1925): 501–5.

Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*, vol. 1, *Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1937. Translated by Arthur Mendel as *The Craft of Musical Composition,* book 1, *Theoretical Part*. New York: Associated Music, 1942.

Hinrichs, Friedrich. *Richard Wagner und die neuere Musik: Eine kritische Skizze aus der musikalischen Gegenwart*. Halle Schrödel u. Simon 1854.

Hinton, Stephen. "Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit." *Hindemith-Jahrbuch* 14 (1985): 22–80.

Hirschbach, Herrmann. "Musikzustände der Gegenwart." *Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst* 1 (1844): 251–54.

Hoeschen, Andreas. "Gegenstand, Relation und System im 'ästhetischen Formalismus.'" In *Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, 297– 316. Edited by Andreas Hoeschen and Lothar Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Hoffmann, E. T. A. Review of Beethoven's Fifth Symphony. *AmZ* 12 (4 and 11 July 1810): 630–42, 652–59.

Hofmannsthal, Hugo von. "Poesie und Leben." *Die Zeit* (Vienna), 16 May 1896, 104–6.

Holsinger, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2001.

Hooper, Giles. "An Incomplete Project: Modernism, Formalism and the 'Music Itself.'" *Music Analysis* 23 (2004): 311–29.

Hoplit. См. Pohl, Richard.

Hostinský, Ottokar. *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpuncte der formalen Aesthetik: Eine Studie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877.

Hudson, Nicholas. "Theories of Language." In *The Cambridge History of Literary Criticism,* vol. 4, *The Eighteenth Century*, 335–48. Edited by H. B. Nisbet and Claude Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Hueffer, Francis. "Arthur Schopenhauer." *Fortnightly Review* 20 (1876): 773–92.

———. "Arthur Schopenhauer." In *Musical Studies: A Series of Contributions*, 85–129. Edinburgh: Adam & Charles Black, 1880.

———. *Half a Century of Music in England, 1837–1887: Essays towards a History*. London: Chapman & Hall, 1889.

———. *Richard Wagner and the Music of the Future: History and Aesthetics*. London: Chapman & Hall, 1874.

Hume, David. "Of the Standard of Taste" (1757). In *Selected Essays*, 133–54. Edited by Stephen Copley and Andrew Edgar. New York: Oxford University Press, 1993.

———. "The Sceptic" (1742). In *Selected Essays*, 95–113. Edited by Stephen Copley and Andrew Edgar. New York: Oxford University Press, 1993.

———. *A Treatise of Human Nature* (1739–40). Edited by L. A. Selby-Bigge. Revised by P. H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press, 1978.

Inman, Billie Andrew. *Walter Pater's Reading: A Bibliography of His Library Borrowings and Literary References, 1858–1873*. New York: Garland, 1981.

Inwood, Michael. *A Hegel Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.

Jäger, Georg. "Die Herbartianische Ästhetik—ein österreichischer Weg in die Moderne." In *Die österreichische Literatur: Ihr Profil im19. Jahrhundert* (*1830–1880*), 195–219. Edited by Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1982.

Jähnig, Dieter. *Schelling: Die Kunst in der Philosophie*, 2 vols. Pfullingen: Neske, 1966–69.

———. *Der Weltbezug der Künste: Schelling, Nietzsche, Kant*. Freiburg and Munich: Karl Alber, 2011.

Janik, Elizabeth. *Recomposing German Music: Politics and Tradition in Cold War Berlin*. Leiden and Boston: Brill, 2005.

Jean Paul [Johann Paul Friedrich Richter]. *Sämmtliche Werke*. Edited by Ernst Förster. 3rd ed. 34 vols. Berlin: Reimer, 1860–62.

John, Alois. *Richard Wagner-Studien: Sieben Essays über Richard Wagner's Kunst und seine Bedeutung im modernen Leben*. Bayreuth: Carl Gießel, 1889.

Johnson, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

Johnston, William M. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972.

Joost-Gaugier, Christiane L. *Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006.

———. *Pythagoras and Renaissance Europe: Finding Heaven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Jordan, William. "Galileo and the Demise of Pythagoreanism." In *Music and Science in the Age of Galileo*, 129–39. Edited by Victor Coelho. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1992.

Jost, Christa, and Peter Jost. "'Zukunftsmusik': Zur Geschichte eines Begriffs." *Musiktheorie* 10 (1995): 119–35.

Kahlert, August. *System der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846.

———. "Ueber den Begriff der klassischen und romantischen Musik." *AmZ* 50 (3 May 1848): 289–95.

———. "Ueber die Bedeutung des Romantischen." *Cäcilia* 16 (1834): 235–44.

Kalbeck, Max. *Johannes Brahms*. 4 vols. Vienna and Leipzig: Wiener Verlag; Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1904–14.

Kaltenecker, Martin. *L'oreille divisée: Les discours sur l'écoute musicale aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris: MF, 2010.

Kandinsky, Wassily. *Complete Writings on Art*. 2 vols. Edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. Boston: G. K. Hall, 1982.

———. [Untitled essay.]*Cahiers d'art 10* (1935): 53–54, 56.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* (1790). Edited by Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner, 2001.

———. [*Kritik der Urteilskraft*. English.] *Critique of the Power of Judgment*. Edited by Paul Guyer. Translated by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

———. *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* (1786). Edited by Konstantin Pollok. Hamburg: Felix Meiner, 1997.

————. "Reflexionen zur Ästhetik, als Randbemerkungen zu A. G. Baumgartens *Psychologia empirica*." In *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, 57–138. Edited by Manfred Frank and Véronique Zanetti. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996.

Kapp, Reinhard. "Orpheus Settings." In *Talismane: Festschrift Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag*, 425–57. Edited by Sigrun Anselm and Caroline Neubaur. Basel: Stroemfeld, 1998.

Karnes, Kevin. *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

Katz, Ruth. *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*.

Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Kayser, Hans. *Akróasis: Die Lehre von der Harmonik der Welt*. Basel: Benno Schwabe, 1946.

———. *Orpheus vom Klang der Welt: Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*. Potsdam: G. Kiepenheuer, 1926.

———. *Vom Klang der Welt: Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik*. Zurich: M. Niehans, 1937.

Kennaway, James. *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Aldershot: Ashgate, 2012.

Kennedy, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. 2nd ed. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

Kepler, Johannes. *The Harmony of the World*. Translated by E. J. Aiton, A. M. Duncan, and J. B. Field. Philadelphia: American Philosophical Society, 1997.

Kerényi, Karl. *Pythagoras und Orpheus: Präludien zu einer zukünftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus*. 3rd ed. Zurich: Rhein-Verlag, 1950.

Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis*. 2 vols. Rome, 1650; reprint, Hildesheim: Olms, 1999.

Kivy, Peter. *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. Oxford: Clarendon Press, 2009.

———. *Music Alone: Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

———. *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Klengel, Paul. *Zur Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: O. Mutze, 1876.

Knepler, Georg. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis: Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. 2nd ed. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1982.

Knyt, Erinn E. "Ferruccio Busoni and the Absolute in Music: Form, Nature and *Idee*." *JRMA* 137 (2012): 35–69.

Koch, Heinrich Christoph. *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1807; reprint, Hildesheim: G. Olms, 1981.

Koen, Benjamin D., ed. *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008.

Köhler, Louis. *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper*. Leipzig: J. J. Weber, 1853.

Köhler, Rafael. *Natur und Geist: Energetische Form in der Musiktheorie*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996.

Köstlin, Heinrich Adolf. *Geschichte der Musik im Umriß*. Tübingen: H. Laupp, 1875.

Köstlin, Karl. *Aesthetik*. Tübingen: H. Laupp, 1869.

Kralik, Richard. "Musik." *Das Vaterland: Zeitung für die österreichische Monarchie*, 1 January 1897, 1.

Kramer, Lawrence. "The Mysteries of Animation: History, Analysis and Musical Subjectivity." *Music Analysis* 20 (2001): 153–78.

———. "Oracular Musicology; or, Faking the Ineffable." *AfMw* 69 (2012): 101–9.

Krause, Karl Christian Friedrich. *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre*. Edited by Victor Strauss. Göttingen: Dieterich, 1838.

Kretschmann, Carl. "Romantik in der Musik." *NZfM* 29 (1 and 4 July 1848): 1–6, 9–11.

Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics." *JHI* 12 (1951): 496–527; 13 (1952): 17–46.

Kropfinger, Klaus. *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven*. Translated by Peter Palmer. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Krüger, Eduard. *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1847.

———. *System der Tonkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866.

Kuhnau, Johann. *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*. Leipzig: Immanuel Tietzen, 1700; reprint, Florence: Studio per Edizioni Scelte, 2000.

Kullak, Adloph. *Das Musikalisch-Schöne: Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Heinrich Matthes, 1858.

Lafont, Cristina. *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*. Translated by José Medina. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Lambert, Philip. "Ives' *Universe*." In *Ives Studies*, 233–59. Edited by Philip Lambert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Lamennais, Hughes Félicité Robert de. *Esquisse d'une philosophie*. 4 vols. Paris: Pagnerre, 1840–46.

Landerer, Christoph. "Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und 'naturwissenschaftliche' Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik." *AfMw* 61 (2004): 38–53.

———. *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano: Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*. Sankt Augustin: Academia, 2004.

———. "Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte." In *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, 55–63. Edited by Theophil Antonicek, Gernot Gruber, and Christoph Landerer. Tutzing: Hans Schneider, 2010.

———. "Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte." *Österreichische Musikzeitschrift* 54, no. 9 (1999): 6–20.

Larson, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

Laurencin, Ferdinand Peter, Graf von. *Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen: Eine Abwehr*. Leipzig: Heinrich Matthes, 1859.

Lazarus, Moritz. *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*. 2 vols. Berlin: Heinrich Schindler, 1856–57.

Le Huray, Peter, and James Day, eds. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Epistolae ad diversos*. 4 vols. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1734–42.

Leisinger, Ulrich. *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.

Levinson, Jerrold. *Music, Art, & Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2011.

Lichtenthal, Peter. *Der musikalische Arzt: Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den Körper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten; Nebst einigen Winken, zur Anhörung einer guten Musik*. Vienna: Christian Friedrich Wappler und Beck, 1807.

Linforth, Ivan M. *The Arts of Orpheus*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1941.

Lippius, Johannes. *Synopsis of New Music* (*Synopsis musicae novae*). Translated by Benito V. Rivera. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977.

Lippman, Edward A. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

———. *Musical Thought in Ancient Greece*. New York: Columbia University Press, 1964.

———, ed. *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. 3 vols. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1985–90.

Liszt, Franz. "Avant-propos," *Album d'un voyageur* (1842). In *Album d'un voyageur I, III; Clochette et Carnaval de Venise*. Edited by Adrienne Kaczmarczyk and Imre Mező. Budapest: Editio Musica, 2007.

———. "Berlioz und seine Haroldsymphonie." *NZfM* 43 (13 July, 20 July, 27 July, 17 August, 24 August 1855): 25–32, 37–46, 49–55, 77–84, 89–97.

———. "Marx und die Musik des neunzehnten Jahrhunderts." *NZfM* 42 (11 and 18 May 1855): 213–21, 225–30.

Lobe, Johann Christian. "Briefe über Richard Wagner an einen jungen Komponisten." *Fliegende Blätter für Musik* 1 (1855): 411–29.

———. "Gegen Dr. Eduard Hanslick's 'Vom Musikalisch-Schönen.'" *Fliegende Blätter für Musik* 2 (1857): 65–106.

———. "Noch einmal gegen Dr. Hanslick—in Noten." *Fliegende Blätter für Musik* 2 (1857): 183–89.

Locher, Hubert. "Towards a Science of Art: The Concept of 'Pure Composition.'" In *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, 217–51. Edited by Paul Taylor and François Quiviger. London: Warburg Institute, 2000.

Locke, Ralph P. *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W. W. Norton, 2003.

Lomnäs, Bonnie, Erling Lomnäs, and Dietmar Strauß. *Auf der Suche nach der poetischen Zeit: Der Prager Davidsbund; Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm*. 2 vols. Saarbrücken: Pfau, 1999.

Lorenz, Alfred. *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. 4 vols. Berlin: Max Hesse, 1924–33.

Lotze, Hermann. *Briefe und Dokumente*. Edited by Reinhardt Pester. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. (Studien und Materialien zum Neukantianismus, 20)

———. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. Munich: J. G. Cotta, 1868.

———. *Medicinische Psychologie, oder, Physiologie der Seele*. Leipzig: Weidmann, 1852; reprint, Amsterdam: E. J. Bonset, 1966.

———. *Metaphysik*. Leipzig: Weidmann, 1841.

———. *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1847. Louis, Rudolf. *Die deutsche Musik der Gegenwart*. Munich and Leipzig: Georg Müller, 1909.

Lynning, Kristine Hays, and Anja Skaar Jacobsen. "Grasping the Spirit in Nature: *Anschauung* in Ørsted's Epistemology of Science and Beauty." *Studies in History and Philosophy of Science* (*Part A*) 42 (2011): 45–57.

Maaß, Johann Gebhard Ehrenreich. "Ueber die Instrumentalmusik." *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften* 48 (1792): 3–40.

Mace, Dean T. "Marin Mersenne on Music and Language." *JMT* 14 (1970): 2–34.

Mäckelmann, Michael. *Arnold Schönberg: Fünf Orchesterstücke op. 16*. Munich: Wilhelm Fink, 1987.

Magee, Bryan. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

———. *Wagner and Philosophy*. London: Allen Lane, 2000.

Mahler, Gustav. *Briefe*. Edited by Herta Blaukopf. 2nd ed. Vienna: Paul Zsolnay, 1996.

Maier, Franz Michael. "Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*." *AfMw* 70 (2013): 209–26.

Malek, James S. "Adam Smith's Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics." *JAAC* 31, no. 1 (1972): 49–54.

———. *The Arts Compared: An Aspect of Eighteenth-Century British Aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press, 1974.

Mallarmé, Stephane. "Crise de vers" (1896). In *Oeuvres complètes*, 360–68. Edited by Henri Mondor and G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

———. *Selected Prose Poems, Essays, and Letters*. Edited and translated by Bradford Cook. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956.

Maltz, Diana. *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870–1900: Beauty for the People*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Maniates, Maria Rika. "'*Sonate, que me veux-tu?*' The Enigma of French Musical Aesthetics in the 18th Century." *Current Musicology* 9 (1969): 117–40.

Mann, Thomas. *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1949.

———. [*Die Entstehung des Doktor Faustus*. English.] *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus*. Translated by Richard and Clara Winston. New York: Knopf, 1961.

Marais, Marin. *Pièces de viole*, Book 5. In *The Instrumental Works,* vol. 5, *Pièces de viole: Cinquème livre* (1725). Edited by John Hsu. New York: Broude Trust, 2000.

Marchenkov, Vladimir L. *The Orpheus Myth and the Powers of Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009.

Marpurg, Friedrich Wilhelm. "Anmerkungen über vorhergehendes Schreiben." *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 1 (1754): 23–46.

Marvick, Louis. *Waking the Face That No One Is: A Study in the Musical Context of Symbolist Poetics*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Marx, Adolph Bernhard. *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1841.

———. *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855.

Mason, Laura. *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics, 1787–1799*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

Mathiesen, Thomas. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

———. "Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: APMONÍA.'" In *Festival Essays for Pauline Alderman: A Musicological Tribute*, 3–17. Edited by Burton L. Karson. Provo, UT: Brigham Young University Press, 1976.

Mattheson, Johann. *Das forschende Orchestre*. Hamburg: Schillers Wittwe, 1721.

———. *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg: Herold, 1737.

———. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Herold, 1739; reprint, Kassel: Bärenreiter, 1954.

May, Florence. *The Life of Johannes Brahms*. 2 vols. London: Edward Arnold, 1905.

McArthur, Tom, ed. *The Concise Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

McClain, Ernest G. *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*. Stony Brook, NY: N. Hays, 1978.

McClary, Susan. *Conventional Wisdom*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.

———. "Music, the Pythagoreans, and the Body." In *Choreographing History*, 82–104. Edited by Susan Leigh Foster. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

———. "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third

Symphony." In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, 326–44. Edited by Ruth Solie. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

McClatchie, Stephen. *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1998.

McColl, Sandra. *Music Criticism in Vienna, 1896–1897: Critically Moving* Forms. Oxford: Clarendon Press, 1996.

McCreless, Patrick. "Music and Rhetoric." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, 847–79. Edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

McKinnon, James W. "Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?" *MQ* 64 (1978): 1–28.

———. "The Patristic Jubilus and the Alleluia of the Mass." In *Cantus Planus: Papers Read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, 61–70. Edited by László Dobszay. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 1990.

———, ed. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

McPhee, Colin. "The 'Absolute' Music of Bali." *Modern Music* 12 (1935): 163–69.

McWilliam, Neil. *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left, 1830–1850*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Mehring, Frank. *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage*. Stuttgart and Weimar: J. B. Metzler, 2003.

Mendelssohn, Felix. *Sämtliche Briefe*. Edited by Helmut Loos and Wilhelm Seidel. Kassel: Bärenreiter, 2008-.

Mendelssohn, Moses. "Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" (1757). In *Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik*, 2:142–68. 2 vols. Edited by Moritz Brasch. Leipzig: Leopold Voss, 1880.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

Merrill, Linda. *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992.

Mersenne, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. 3 vols. Paris, 1636–37; reprint, Paris: CNRS, 1963.

Mersmann, Hans. *Beethoven: Die Synthese der Stile*. Berlin: Julius Bard, 1922.

Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1996.

Meyer-Baer, Kathi. *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Michaelis, Christian Friedrich. "Ueber das Idealische in der Tonkunst." *AmZ* 10 (1808): 449–52.

———. *Ueber den Geist der Tonkunst*. 2 vols. Leipzig: Schäfer, 1795–1800; reprint, Brussels: Culture et Civilisation, 1970.

———. *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*. Edited by Lothar Schmidt. Chemnitz: Gudrun Schröter Verlag, 1997.

———. "Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln." *AmZ* 8 (23 and 30 July 1806): 673–83, 691–96.

Micznik, Vera. "The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale,'" *M&L* 80 (1999): 207–40.

———. "Music and Aesthetics: The Programmatic Issue." In *The Cambridge Companion to Mahler*, 35–49. Edited by Jeremy Barham. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Migne, J.-P., ed. *Patrologiae cursus completus: Series Latina*. 221 vols. Paris: Migne, 1844–55.

Minturno, Antonio. *De Poeta*. Venice: Franciscus Rampazetus, 1559.

Mizler, Lorenz Christoph. "Gesetze der correspondirenden Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland." *Neu-eröffnete musikalische Bibliothek* 3 (1746): 348–62.

———. "Vorrede." *Neu-eröffnete musikalische Bibliothek* 1 (1736), fols. 2–8.

Moos, Paul. *Moderne Musikästhetik in Deutschland: Historisch-kritische Übersicht*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

Morgan, David. "Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism." *JHI* 53 (1992): 669–85.

———. "The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism." *JHI* 57 (1996): 317–41.

———. "The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky." *JAAC* 50 (1992): 231–42.

Moritz, Karl Philipp. *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788). In *Werke*, 2 vols., 1:958–91. Edited by Heide Holmer and Albert Meier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.

Morrow, Mary Sue. *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

de la Motte-Haber, Helga. *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.

Moyer, Ann E. *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Briefe und Aufzeichnungen*. Edited by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch. 7 vols. Kassel: Bärenreiter, 1962–75.

———. *The Letters of Mozart and His Family*. Edited and translated by Emily Anderson. New York: W. W. Norton, 1989.

Mueller-Vollmer, Kurt. "Romantic Language Theory and the Art of Understanding." In *The Cambridge History of Literary Criticism,* vol. 5, *Romanticism*, 162–84. Edited by Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Müller, Wilhelm Christian. *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*. 2 vols. Leipzig:Breitkopf & Härtel, 1830.

Mundt, Theodor. *Aesthetik: Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Berlin: M. Simion, 1845.

Nägeli, Hans Georg. *Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Stuttgart and Tübingen: Cotta, 1826.

Nattiez, Jean-Jacques. "Hanslick: The Contradictions of Immanence." In *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*, 105–26. Translated by Jonathan Dunsby. New York: Oxford University Press, 2004.

Naumann, Emil. *Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart*. Berlin: Robert Oppenheim, 1871.

———. *Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwickelungsgesetzen alles Geisteslebens*. Berlin: B. Behr, 1869.

Nehamas, Alexander. *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*.

Princeton: Princeton University Press, 2007.

Neubauer, John. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.

Newcomb, Anthony. "Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony." *19CM* 7 (1984): 233–50.

Newman, Ernest. *Elgar*. London: John Lane, 1922.

———. *A Study of Wagner*. London: Bertram Dobell, 1899.

Nielsen, Keld. "Another Kind of Light: The Work of T. J. Seebeck and His Collaboration with Goethe." *Historical Studies in the Physical and Biological Sciences* 20 (1989): 107–78; 21 (1991): 317–97.

Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral* (1887). In *Sämtliche Werke*, 15 vols., 5:245– 412. Edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.

Noeske, Nina, and Matthias Tischer, eds. *Musikwissenschaft und Kalter Krieg: Das Beispiel DDR*. Cologne: Böhlau, 2010.

Nolan, Catherine. "Music Theory and Mathematics." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, 272–304. Edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Novalis [Friedrich von Hardenberg]. *Schriften*. Edited by Paul Kluckhohn and Richard Samuel. 3rd ed. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1977–.

Oesterle, Günter. "Arabeske." In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, 1:272–86. 7 vols. Edited by Karlheinz Barck. Stuttgart: Metzler, 2000–2005.

Oja, Carol J. *Colin McPhee: Composer in Two Worlds*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

O'Meara, Dominic J. *Pythagoras Revived: Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Ørsted, Hans Christian. *Der Geist in der Natur*. 2 vols. Translated by K. L. Kannegiesser. Munich: J. G. Cotta, 1850–51.

———. "Ueber das 'Unschöne' in der Natur in seinem Verhältniß zur Schönheitsharmonie des Ganzen." In *Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur*, 127–42. Translated by K. L. Kannegiesser. Leipzig: Carl B. Lorck, 1851.

———. "Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen." Translated by K. L. Kannegiesser. In *Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur*, 1–38. Leipzig: Carl B. Lorck, 1851.

———."Versuche über die Klangfiguren." *Journal für die Chemie, Physik und Mineralogie* 8 (1809): 223–54.

———. "Zwei Kapitel der Naturlehre des Schönen." In *Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur*, 71–125. Translated by K. L. Kannegiesser. Leipzig: Carl B. Lorck, 1851.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte* (1925). In *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Edited by Valeriano Bozal. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

———. [*La deshumanización del arte.* English.] *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. 2nd ed. Translated by Helen Weyl et al. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Ossi, Massimo. *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Oulibicheff, Alexandre [Ulybyshev, Aleksandr Dmitrievich]. *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*. Leipzig: F. A. Brockhaus; Paris: Jules Gavelot, 1857.

———. *Nouvelle biographie de Mozart*. 3 vols. Moscow: Auguste Semen, 1843.

Ozuf, Mona. *Festivals and the French Revolution*. Translated by Alan Sheridan. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Palisca, Claude V. "Aristoxenus Redeemed in the Renaissance." In *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, 189–99. Oxford: Clarendon Press, 1994.

———. "The Artusi–Monteverdi Controversy." In *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, 54–87. Oxford: Clarendon Press, 1994.

———. "Harmonies and Disharmonies of the Spheres." In *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, 161–90. New Haven: Yale University Press, 1986.

———. "A Natural New Alliance of the Arts." In *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, 333–68. New Haven: Yale University Press, 1986.

———. "*Ut oratoria musica*: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism." In *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, 282–311. Oxford: Clarendon Press, 1994.

———, ed. *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises*. Translated by Warren Babb. New Haven: Yale University Press, 1978.

———, ed. and trans. *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Panofsky, Erwin. *Galileo as a Critic of the Arts*. The Hague: Nijhoff, 1954.

Parmer, Dillon. "Brahms, Song Quotation, and Secret Programs." *19CM* 14 (1995), 161–90.

Pater, Walter. "The School of Giorgione." *Fortnightly Review* 22 (October 1877): 526–38.

———. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. 3rd ed. London: Macmillan, 1888.

Payzant, Geoffrey. "Eduard Hanslick and Bernhard Gutt." *MR* 50 (1989): 124–33.

———. "Eduard Hanslick and the 'geistreich' Dr. Alfred Julius Becher." *MR* 44 (1983): 104–15.

———. "Hanslick, Sams, Gay, and 'Tönend bewegte Formen.'" *JAAC* 40 (1981): 41–48.

———. "On the Hanslick-Zimmermann Friendship." In *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, 129–42. Christchurch, N.Z.: Cybereditions, 2002.

Pederson, Sanna. "A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity." *19CM* 18 (1994): 87–107.

———. "Defining the Term 'Absolute Music' Historically." *M&L* 90 (2009): 240–62.

———. "*On the Musically Beautiful* and 'Absolute Music.'" Paper presented at the annual meeting of the American Musicological Society, Philadelphia, 2009.

———. "Romantic Music under Siege in 1848." In *Music Theory in the Age of Romanticism*, 57–74. Edited by Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Pelosi, Francesco. *Plato on Music, Soul and Body*. Translated by Sophie Henderson. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Pesic, Peter. "Earthly Music and Cosmic Harmony: Johannes Kepler's Interest in Practical Music, Especially Orlando di Lasso." *Journal of Seventeenth-Century Music*, 11, no. 1 (2005), http://www.sscm-jscm.org/v11/no1/pesic.html.

Pico della Mirandola, Giovanni. [*Oratio de hominis dignitate*. English.] *On the Dignity of Man*. Translated by Charles Glenn Wallis, Paul J. W. Miller, and Douglas Carmichael. Indianapolis: Hackett, 1998.

Planche, Gustave. "Histoire et philosophie de l'art. VI: Moralité de la poésie." *Revue des deux mondes* 19 (1835): 241–63.

Plato. *Complete Works*. Edited by John M. Cooper. Indianapolis: Hackett, 1997.

Plutarch. *De musica*. In *Moralia*, 17 vols., 14:343–455. Translated by B. Einarson and P. H. De Lacy. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1967.

Podro, Michael. *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Pohl, Richard. *Hektor Berlioz: Studien und Erinnerungen*. Leipzig: Bernhard Schlicke, 1884.

———. *Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853*. Leipzig: Bruno Hinze, 1853.

Powers, Harold S. "Language Models and Musical Analysis." *Ethnomusicology 24* (1980): 1–60.

Prettejohn, Elizabeth. *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*. New Haven: Yale University Press, 2007.

———. *Beauty and Art, 1750–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

———, ed. *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999.

Prihonsky, Franz. *Neuer Anti-Kant, oder: Prüfung der Kritik der reinen Vernunft nach den in Bolzano's Wissenschaftslehre niedergelegten Begriffen*. Bautzen: Weller, 1850.

Printz, Felix. *Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks*. Borna-Leipzig: R. Noske, 1918.

Pritchard, Matthew. "'A Heap of Broken Images'? Reviving Austro-German Debates over Musical Meaning, 1900–36." *JRMA* 138 (2013): 129–74.

Puttfarken, Thomas. *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400–1800*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: J. F. Voss, 1752.

Raff, Joachim. "Die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik: Kunsthistorische Skizze." *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst* 1 (1854): 171–214.

———. *Die Wagnerfrage*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1854.

Raftery, Paul K. "Amalar of Metz on the Mass: A Translation of Book III, Chapters 1–18 of the *Liber officialis*." Licentiate in Sacred Theology, Jesuit School of Theology at Berkeley, 1988.

Rameau, Jean-Philippe. *Code de musique pratique*. Paris: Imprimerie royale, 1760.

———. *Traité de l'harmonie réduits à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

———. [*Traité de l'harmonie*. English.] *Treatise on Harmony*. Edited and translated by Philip Gossett. New York: Dover, 1971.

Rampley, Matthew. "The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1873." *Art History* 34 (2011): 54–79.

Reckow, Fritz. "'Wirkung' und 'Effekt': Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik." *Die Musikforschung* 33 (1980): 1–36.

———. "Zwischen Ontologie und Rhetorik: Die Idee des *movere animos* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte." In *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, 145–78. Edited by Walter Haug and Burghart Wachinger. Tübingen: Max Niemeyer, 1991.

Reiss, Timothy J. *Knowledge, Discovery, and Imagination in Early Modern Europe: The Rise of Aesthetic Rationalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Reynolds, Joshua. *Discourses on Art* (1769–90). Edited by Robert R. Wark. New Haven: Yale University Press, 1975.

Richter, Sandra. *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin: de Gruyter, 2010.

Riedel, Friedrich Just. *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften: Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*. Jena: Cuno, 1767.

Riedweg, Christoph. *Pythagoras: His Life, Teaching, and Influence*. Translated by Steven Rendall. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

Riemann, Hugo. *Die Elemente der musikalischen Aesthetik*. Berlin and Stuttgart: W. Spemann, 1901.

———. "Das formale Element in der Musik." *Die Grenzboten* 39 (1880): 228–41.

———. *Musik-Lexikon*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1882.

———. *Musik-Lexikon*. 7th ed. Leipzig: Max Hesse, 1909.

———. "Programmmusik, Tonmalerei und musikalischer Kolorismus." *Die Grenzboten* 41 (1882): 75–84. Republished in Riemann's *Präludien und Studien*, 1:54–64. 3 vols. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1895–1901.

Riezler, Walter. *Beethoven*. Berlin and Zurich: Atlantis, 1936.

Riley, Matthew. "Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of 'Kenner' and 'Liebhaber.'" *M&L* 84 (2003): 414–33.

———. *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder and Astonishment*. Aldershot: Ashgate, 2004.

Ritter, Alexander. "Drei Kapitel: Von Franz Liszt, von der 'heiligen Elisabeth' in Karlsruhe, und von unserm ethischen Defekt." *Bayreuther Blätter* 12 (1890): 380.

Robin, William. "Formalizing a 'Purely Acoustic' Musical Objectivity: Revisiting a 1915 Interview with Stravinsky." In *Reassessing Stravinsky's "Le sacre du printemps," 1913/2013*. Edited by Severine Neff, Maureen A. Carr, and Gretchen Horlacher. Bloomington: Indiana University Press, forthcoming.

Robinson, Jenefer. *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

[Rochlitz, Friedrich.] "Göthe über Musik." *AmZ* 7 (22 May 1805): 541–44.

Rothfarb, Lee. "Energetics." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, 927–55. Edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

———. "Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s." *JMT* 36 (1992): 43–68.

Rothstein, Edward. *Emblems of the Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*. New York: Random House, 1995.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.

———. *Essai sur l'origine des langues*. Edited by Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1990.

———. [*Essai sur l'origine des langues*. English.] *Essay on the Origin of Language*. Translated by John H. Moran. In *On the Origin of Language*, 1–83. Edited by John H. Moran and Alexander Gode. New York: Frederick Ungar, 1966.

Rousseau, Pascal. "'Arabesques': Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction." In *Aux origines de l'abstraction, 1800–1914: Musée d'Orsay, 3 novembre 2003–22 février 2004*, 230–45. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Ruskin, John. *The Works of John Ruskin*. 39 vols. London: G. Allen, 1903–12.

Sachs, Joel. "Some Aspects of Musical Politics in Pre-Nazi Germany." *Perspectives of New Music* 9 (1970): 74–95.

Santayana, George. *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Æsthetic Theory*. New York: Charles Scribner's Sons, 1896.

Schäfke, Rudolf. *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.

Schawelka, Karl. *Quasi una musica: Untersuchungen zum Ideal des "Musikalischen" in der Malerei ab 1800*. Munich: Mäander, 1993.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Kunst* (1802–03). Edited by K. F. A. Schelling. Stuttgart: Cotta, 1859; reprint, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

———. *System des transzendentalen Idealismus* (1800). Edited by Horst D. Brandt and Peter Müller. Hamburg: Felix Meiner, 1992.

———. *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur*. Munich: Philipp Krüll, 1807.

———. *Die Weltalter: Fragmente in den Urauffassungen von 1811 und 1813*. Edited by Manfred Schröter. Munich: Beck, 1966.

Schenker, Heinrich. "Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt." In *Das Meisterwerk in der Musik* 3 (1930): 25–101.

———. *Beethovens Neunte Sinfonie*. Vienna and Leipzig: Universal Edition, 1912.

———. "The Decline of the Art of Composition: A Technical-Critical Study." Edited and translated by William Drabkin. *Music Analysis* 24 (2005): 33–129.

———. *Kontrapunkt*. 2 vols. Vienna: Universal Edition, 1910–22.

———. "Die Kunst der Improvisation." *Das Meisterwerk in der Musik* 1 (1925): 9–40.

———. [*Die Kunst des Vortrags*. English.] *The Art of Performance*. Edited by Heribert Esser. Translated by Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

———. "Unpersönliche Musik." *Neue Revue* 8 (1897): 464–68. Republished in *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901*, 216–21. Edited by Hellmut Federhofer. Hildesheim: Olms, 1990.

———. ["Unpersönliche Musik." English.] "Impersonal Music." Translated by Horst B. Loeschmann. In Heinrich Schenker, "Three Essays from the 'Neue Revue' (1894–7)." *Music Analysis* 7 (1988): 135–38.

Schiller, Friedrich. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Edited by Emil Staiger and Hans-Georg Dewitz. Rev. ed. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2005.

———. [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. German and English.] *On the Aesthetic Education of Man*. Edited and translated by Elizabeth Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford: Clarendon Press, 1967.

———. *Werke und Briefe*. Edited by Klaus Harro Hilzinger. 12 vols. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988–2004.

Schilling, Gustav. *Geschichte der heutigen oder modernen Musik*. Karlsruhe: Christian Theodor Groos, 1841.

———. *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst*. 2 vols. Mainz: B. Schott's Söhne, 1838.

Schladebach, Julius, ed. *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*. Volume 1. Dresden: Robert Schaefer, 1855.

Schlegel, August Wilhelm. *Vorlesungen über Ästhetik I* (*1798–1803*). Edited by Ernst Behler. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Edited by Ernst Behler Munich: Ferdinand Schöningh, 1958–.

de Schloezer, Boris. "Igor Strawinsky." In *Von neuer Musik*, 124–40. Edited by H. Grues, E. Kruttge, E. Thalheimer. Cologne: F. J. Marcan, 1925.

Schlüter, Joseph. *Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1863.

Schmalfeldt, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.

Schmelz, Peter J. "Introduction: Music in the Cold War." *JM* 26 (2009): 3–16.

———. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. New York: Oxford University Press, 2009.

Schmidt, Julian. *Geschichte der deutschen Nationallitteratur im neunzehnten Jahrhundert*. 2 vols. Leipzig: Herbig, 1853.

Schmidt, Lothar. "Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalsichem Formbegriff." *AfMw* (1989): 91–120.

Schmitz, Eugen. *Musikästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915.

Schmusch, Rainer. *Der Tod des Orpheus: Entstehungsgeschichte der Programmusik*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998.

Schneider, Lothar. "Form versus Gehalt: Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert." In *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, 39–54. Edited by Theophil Antonicek, Gernot Gruber, and Christoph Landerer. Tutzing: Hans Schneider, 2010.

———. "Realismus und formale Ästhetik: Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert." In *Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, 259–81. Edited by Andreas Hoeschen and Lothar Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Schneider, Paul. *Über das Darstellungsvermögen der Musik: Eine Untersuchung an der Hand von Prof. Ed. Hanslick's Buch "Vom Musikalisch-Schönen."* Oppeln and Leipzig: Georg Frank, 1892.

Schoenberg, Arnold. *Berliner Tagebuch*. Edited by Josef Rufer. Frankfurt am Main: Propyläen, 1974.

———. "Über Musikkritik." *Der Merker* 1 (1909): 59–64.

———. ["Über Musikkritik." English.] "About Music Criticism" (1909). In *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, 191–97. Edited by Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

———. "Das Verhältnis zum Text" (1912). In *"Stile herrschen, Gedanken siegen": Ausgewählte Schriften*, 67–71. Edited by Anna Maria Morazzoni. Mainz: Schott, 2007.

———. ["Das Verhältnis zum Text." English.] "The Relationship to the Text" (1912). In *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, 141–45. Edited by Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

———. *Verklärte Nacht*, op. 4. Liner notes to the recording by the Hollywood String Quartet, with Alvin Dinkin, viola, Kurt Reher, violoncello. Capitol Classics L-8118, 1950.

Scholar, Richard. *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe: Encounters with a Certain Something*. New York: Oxford University Press, 2005.

Schopenhauer, Arthur. *Gesammelte Briefe*. Edited by Arthur Hübscher. Bonn: Bouvier, 1978.

———. *Parerga und Pariplomena: Kleine philosophische Schriften*. 2 vols. Berlin: A. W. Hayn, Berlin 1851.

———. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819, 1844). Edited by Arthur Hübscher. 4 vols. Zurich: Diogenes, 1977.

———. [*Die Welt als Wille und Vorstellung*. English.] *The World as Will and Representation*. Translated by E. F. J. Payne. 2 vols. New York: Dover, 1966.

Schrader, Hans-Jürgen, and Katharine Weder, eds. *Von der Pansophie zur Weltweisheit: Goethes analogisch-philosophische Konzepte*. Tübingen: Max Niemeyer, 2004.

Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Edited by Ludwig Schubart. Vienna: J. V. Degen, 1806.

———. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Edited by Ludwig Schubart. Stuttgart: J. Scheible, 1839.

Schueller, Herbert M. "Correspondences Between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory." *JAAC* 11 (1953): 334–59.

Schuh, Willi. *Richard Strauss: Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864–1898*. Zurich: Atlantis, 1976. Translated by Mary Whittall as *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years, 1864–1898*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Schumann, Clara, and Johannes Brahms. *Clara Schumann und Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896*. Edited by Berthold Litzmann. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.

Schumann, Robert. "'Aus dem Leben eines Künstlers': Phantastische Symphonie in fünf Abtheilungen von Hector Berlioz." *NZfM* 3 (1835): 1–2, 33–35, 37–38, 41–44, 45–48, 49–51.

———. *Briefe: Neue Folge*. Edited by F. Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.

———. *Dichtergarten für Musik: Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*. Edited by Gerd Nauhaus and Ingrid Bodsch. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2007.

———. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 5th ed. Edited by Martin Kreisig. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.

———. [Untitled review of two overtures by Kalliwoda.] *NZfM* 1 (5 May 1834): 38.

———. "Symphonieen für Orchester." *NZfM* 18 (1 and 15 May 1843): 139–41, 155–56.

Schweitzer, Albert. *Aus meinem Leben und Denken*. Leipzig: Felix Meiner, 1931.

———. *J. S. Bach, le musicien-poète*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.

———. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.

Scruton, Roger. "Absolute Music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.

Seebass, Tilman. "Lady Music and Her Protégés, from Musical Allegory to Musicians' Portraits." *Musica Disciplina* 42 (1988): 23–61.

Seebeck, Thomas Johann. "Einige neue Versuche und Beobachtungen der Spiegelung und Brechung des Lichtes." *Journal für die Chemie, Physik und Mineralogie* 7 (1813): 259–98, 382–384.

Seidel, Carl. *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*. 2 vols. Magdeburg: Ferdinand Rubach, 1825–28.

Seidel, Wilhelm. "Absolute Musik." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2nd ed. 27 vols. Kassel: Bärenreiter, 1994–2008.

———. "Absolute Musik und Kunstreligion um 1800." In *Musik und Religion*, 129–54. 2nd ed. Edited by Helga de la Motte-Haber. Laaber: Laaber-Verlag, 2003.

———. "Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith." In *Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, 495–511. Edited by Jobst Peter Fricke. Regensburg: G. Bosse, 1989.

Serauky, Walter. *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*. Münster: Helios-Verlag, 1929.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1713). Edited by Lawrence Klein. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Shiner, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press, 2001.

Shreffler, Anne. "Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History." *JM* 20 (2003): 498–525.

———. "Ideologies of Serialism: Stravinsky's *Threni* and the Congress for Cultural Freedom." In *Music and the Aesthetics of Modernity*, 217–45. Edited by Karol Berger and Anthony Newcomb. Cambridge, MA: Harvard University Department of Music, 2005.

Smith, Adam. "Of the Nature of that Imitation which Takes Place in What are Called the Imitative Arts." In *Essays on Philosophical Subjects*, 131–84. London: T. Cadell and W. Davies, 1795.

Spate, Virginia. *Orphism: The Evolution of Non-figurative Painting in Paris, 1910–1914*. Oxford: Clarendon Press, 1979.

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873–80.

Sponheuer, Bernd. *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von "hoher" und "niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel: Bärenreiter, 1987.

Stade, Friedrich. *Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift*. Leipzig: C. F. Kahnt, 1871.

Steblin, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. 2nd ed. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2002.

Steege, Benjamin. *Helmholtz and the Modern Listener*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Stephenson, Bruce. *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic* Astronomy. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Stern, Martin. "'Poésie pure' und Atonalität in Österreich: Stefan Georges Wirkung auf Jung-Wien und Schönberg." In *Die Österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart* (*1880–1980*), 2:1457–69. Edited by Herbert Zeman.

2 vols. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989.

Sternfeld, F. W. *The Birth of Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Stevens, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance, and Drama, 1050–1350*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Stolnitz, Jerome. "'Beauty': Some Stages in the History of an Idea." *JHI* 22 (1961): 185–204.

———. "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness.'" *JAAC* 20 (1961–62): 131–43.

Strauß, Dietmar. "Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft." In Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften,* vol. 1, part 4, *Aufsätze und Rezensionen, 1857–1858*, 407–25. Edited by Dietmar Strauß. Vienna: Böhlau, 2002.

Strauss, Richard, and Hans von Bülow. "Briefwechsel." Edited by Willi Schuh and Franz Trenner. In *Richard Strauss Jahrbuch 1954*, 7–88.

Stravinsky, Igor. *Chroniques de ma vie*. 2 vols. Paris: Denoël et Steele, 1935.

———. [*Chroniques de ma vie*. English.] *An Autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1936.

———. "Quelques confidences sur la musique" (1935). In Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, 581–85. 2nd ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

———. "Some Ideas about my Octuor" (1924). In Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, 574–77. 2nd ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

Stravinsky, Igor, and Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.

———. *Expositions and Developments*. Garden City, NY: Doubleday, 1962.

Strohm, Reinhard. "*De plus en plus*: Number, Binchois, and Ockeghem." In *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, 160–73. Edited by Suzannah Clark and Elizabeth Eva Leach. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2005.

Strunk, Oliver, and Leo Treitler, eds. *Source Readings in Music History*. Revised ed. New York: W. W. Norton, 1998.

Sullivan, Blair. *The Classical Analogy between Speech and Music and its Transmission in Carolingian Music Theory*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011.

Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 2 vols. Leipzig: M. G. Weidemanns Erben und Reich, 1771–74.

Summers, David. "'Form,' Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description." *Critical Inquiry* 15 (1989): 372–93.

Swinburne, Algernon Charles. *William Blake: A Critical Essay*. London: John Camden Hotten, 1868.

T., D. "The Popular Concerts." *The Musical World* 61, no. 9 (3 March 1883): 131.

Tadday, Ulrich. *Das schöne Unendliche: Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*. Stuttgart and Weimar: J. B. Metzler, 1999.

Tappert. Wilhelm. *Für und Wider: Eine Blumenlese aus den Berichten über die Aufführungen des Bühnenweihfestspieles Parsifal*. Berlin: Theodor Barth, 1882.

Tardieu, Eugène. "La peinture et les peintres: M. Paul Gauguin." *Echo de Paris*, 13 May 1895, 2.

Taruskin, Richard. "Afterword: *Nicht blutbefleckt?*" *JM* 26 (2009): 274–84.

———. "Back to Whom? Neoclassicism as Ideology." In *The Danger of Music*, 382–405.

Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.

———. "Is There a Baby in the Bathwater?" *AfMw* 63 (2006): 163–85, 309–27.

———. "A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and 'The Music Itself.'" *Modernism/Modernity* 2 (1995): 1–26. Republished in *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, 360–88. Princeton: Princeton University Press, 1997.

———. "Speed Bumps." *19CM* 29 (2005): 185–207.

———. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through "Mavra."* 2 vols. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

———. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

Tatarkiewicz, Władysław. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Translated by Christopher Kasparek. Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1980.

Taylor, Charles. *Human Agency and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Thomas, Downing. *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Thompson, Verne Waldo. "Wenzel Johann Tomaschek: His Predecessors, His Life, His Piano Works." Ph.D. diss., University of Rochester, 1955.

Thorau, Christian. "*Symphony in White*: Musik als Modus der Referenz." In *Musik—Zu Begriff und Konzepten: Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, 135–50. Edited by Michael Beiche and Albrecht Riethmüller. Wiesbaden: Franz Steiner, 2006.

Tieck, Ludwig. "Die Töne." In *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799). In Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe: Historisch-kritische Ausgabe*, 1:233–39. Edited by Silvio Vietta and Richard Littlejohns. 2 vols. Heidelberg: Carl Winter, 1991.

Tiessen, Heinz. *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928): Probleme und Entwicklungen*. Mainz: Melosverlag, 1928.

Tischer, Matthias. *Ferdinand Hands Aesthetik der Tonkunst: Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio, 2004.

Titus, Barbara. "Conceptualizing Music: Friedrich Theodor Vischer and Hegelian Currents in German Music Criticism, 1848–1887." Ph.D. diss., Oxford University, 2005.

———. "The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick." *Acta musicologica* 80 (2008): 67–97.

Tomaschek, Wenzel. "Selbstbiographie." *Libussa: Jahrbuch für 1846*, 321–76.

Tomlinson, Gary. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

———. "Vico's Songs: Detours at the Origins of (Ethno)musicology." *MQ* 83 (1999): 344–77.

Tovey, Donald Francis. *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. Edited by Hubert J. Foss. London: Oxford University Press, 1944.

———. "Programme Music." In *The Encyclopaedia Britannica*, 11th ed. Cambridge: At the University Press, 1911.

Trautmann-Waller, Céline, and Carole Maigné, eds. *Formalismes esthétiques et héritage herbartien: Vienne, Prague, Moscou*. Hildesheim: Olms, 2009.

Treitler, Leo. "The Historiography of Music: Issues of Past and Present." In *Rethinking Music*, 356–77. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Triest, Johann Karl Friedrich. "Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert." *AmZ* 3 (1801): 225–35, 241–49, 257–064, 273–86, 297–308, 321–32, 369–79, 389–401, 405–10, 421–32, 437–45. Translated by Susan Gillespie as "Remarks on the Development of the Art of Music in Germany in the Eighteenth Century." In *Haydn and His World*, 321–394. Edited by Elaine Sisman. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Uhlig, Theodor. "Die Instrumentalmusik." *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenshaft, Kunst und Leben* 2 (1851): 40–53, 173–82.

———. "Zur Kritik des Liedes." *NZfM* 36 (4 June 1852): 253–55.

Ullmann, Dieter. *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750–1860*. Basel: Birkhäuser, 1996.

Ulybyshev. См. Oulibicheff.

Varèse, Louise. *Varèse: A Looking-Glass Diary*. New York: W. W. Norton, 1972.

Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rome: Antonio Barre, 1555; reprint, Kassel: Bärenreiter, 1959. Edited by Claude V. Palisca and translated by Maria Mika Maniates as *Ancient Music Adapted to Modern Practice*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*. 3 vols. Reutlingen and Leipzig: C. Mäcken, 1846–57.

———. "Kritik meiner Ästhetik." In *Kritische Gänge: Neue Folge*, 5:1–156. Stuttgart: Cotta, 1866.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich. "Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik." In *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799). In *idem, Sämtliche Werke und Briefe: Historisch-kritische Ausgabe*, 1: 216–23. Edited by Silvio Vietta and Richard Littlejohns. 2 vols. Heidelberg: Carl Winter, 1991.

Wagner, Richard. "Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt." *NZfM* 46 (10 April 1857): 157–63.

———. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Edited by Wolfgang Golter. 11 vols. Berlin: Bong, 1913.

———. *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber, 1869.

———. *Mein Leben* (*1870–80*). 2 vols. Munich: F. Bruckmann, 1911.

———. *Prose Works*. Translated by William Ashton Ellis. 8 vols. London: K. Paul, Trench, Trübner, 1893–99.

———. *Sämtliche Briefe*. Edited by Gertrud Strobel and Werner Wolf. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1967–.

Walden, Joshua S. "Composing Character in Musical Portraits: Carl Philipp Emanuel Bach and *L'Aly Rupalich*." *MQ* 91 (2008): 379–411.

Walker, D. P. "Kepler's Celestial Music." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967): 228–50.

Walker, John. "Two Realisms: German Literature and Philosophy, 1830–1890." In *Philosophy and German Literature, 1700–1900*, 102–49. Edited by Nicholas Saul. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Wallaschek, Richard. *Ästhetik der Tonkunst*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1886.

Walter, Horst. "Haydn gewidmete Streichquartette." In *Joseph Haydn: Tradition und Rezeption*, 17–53. Edited by Georg Feder, Heinrich Hüschen, and Ulrich Tank. Regensburg: Gustav Bosse, 1985.

Walther, Johann Gottfried. *Praecepta der musicalischen Composition* (1708). Edited by Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955.

Walton, Kendall L. "Listening with Imagination: Is Music Representational?" *JAAC* 52 (1994): 47–61.

———. "What is Abstract About the Art of Music?" *JAAC* 46 (1988): 351–64.

Warden, John, ed. *Orpheus: Metamorphoses of a Myth*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Watkins, Holly. *Metaphors of Depth in German Musical Thought: From E. T. A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Webb, Daniel. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London: J. Dodsley, 1769.

Weber, William. "Did People Listen in the 18th Century?" *Early Music* 25 (1997): 678–91.

———. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Webern, Anton. *Wege zur neuen Musik*. Edited by Willi Reich. Vienna: Universal Edition, 1960.

Weisse, Christian Hermann. *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. 2 vols. Leipzig: E. H. F. Hartmann, 1830.

Weissmann, Adolph. "The Tyranny of the Absolute." *The League of Composers' Review* 2, no. 2 (1925): 17–20.

Wellbery, David. *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

———. "The Transformation of Rhetoric." In *The Cambridge History of Literary Criticism,* vol. 5, *Romanticism*, 185–202. Edited by Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Wellek, René. *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, vol. 2, *The Romantic Age*. New Haven: Yale University Press, 1965.

Wellesz, Egon. "Das Problem der Form." In *Von neuer Musik*, 35–38. Edited by H. Grues, E. Kruttge, and E. Thalheimer. Cologne: F. J. Marcan, 1925.

Wend, Julius. "Berlioz und die moderne Symphonie: Ein Beitrag zu einer Philosopie der Musik." *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 6 (1846): 157–58, 161–62, 169–70.

Werckmeister, Andreas. *Erweiterte und vermehrte Orgel-Probe.* Quedlinburg, 1698; reprint, Kassel: Bärenreiter, 1970.

———. *Musicalische Paradoxal-Discourse.* Quedlinburg, 1707; reprint, Hildesheim: Olms, 1970.

Werner, Eric. "The Last Pythagorean Musician: Johannes Kepler." In *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Resse*, 867–92. Edited by Jan LaRue. New York: W. W. Norton, 1966.

Wheeldon, Marianne. *Debussy's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

Whistler, James McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies*. London and Edinburgh: Ballantyne Press, 1892.

White, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works*. 2nd ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

Whitehead, Alfred North. *Science and the Modern World*. New York: Macmillan, 1925.

Wider, Sarah Ann. "Chladni Patterns, Lyceum Halls, and Skillful Experimenters: Emerson's New Metaphysics for the Listening Reader." In *Emerson Bicentennial Essays*, 86–114. Edited by Ronald A. Bosco and Joel Myerson. Boston: Massachusetts Historical Society, 2006.

Wiesenfeldt, Christiane. "Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick." In *Musik und Musikforschung: Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, 275–348. Edited by Wolfgang Sandberger and Christiane Wiesenfeldt. Kassel: Bärenreiter, 2007.

Wiesing, Lambert. "Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann." In *Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, 283–96. Edited by Andreas Hoeschen and Lothar Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Wilcox, John. "The Beginnings of l'Art pour l'Art." *JAAC* 11 (1952): 360–77.

Wilde, Oscar. "The True Function of Criticism." *The Nineteenth Century* 28 (1890): 123–47, 435–59.

Wildhagen, Christian. *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler: Konzeption einer universalen Symphonik*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.

Will, Richard. *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Wille, Günther. *Akroasis: Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit*. 2 vols. Tübingen: Attempto, 2001.

Wilson, Blake McDowell. "*Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theorists." In *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, 341–68. Edited by Thomas J. Mathiesen and Benito V. Rivera. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.

Winkler, Gerhard. J. "Der 'bestimmte Ausdruck': Zur Musikähstetik der Neudeutschen Schule." In *Liszt und die Neudeutsche Schule*, 39–53. Edited by Detlef Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag, 2006.

Winter, Eduard, ed. *Robert Zimmermanns philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos: Eine Dokumentation zur Geschichte des Denkens und der Erziehung in der Donaumonarchie*. Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1975.

Wiora, Walter. "Herders Ideen zur Geschichte der Musik." In *Im Geiste Herders*, 73–128. Edited by Erich Keyser. Kitzingen: Holzner, 1953.

———. "Zwischen absoluter und Programmusik." In *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, 381–88. Edited by Anna Amalie Abert and Wilhelm Pfannkuch. Kassel: Bärenreiter, 1963.

Wise, C. Stanley. "American Music is True Art, Says Stravinsky." *New York Tribune*, 16 January 1916, 3.

Wolff, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Woodmansee, Martha. "The Interests in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany." *Modern Language Quarterly* 45 (1984): 22–47.

Wörner, Felix. "Otakar Hostinský, the Musically Beautiful, and the *Gesamtkunstwerk*." In *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, 70–87. Edited by Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013.

Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Munich: Piper, 1908. Translated by Michael Bullock as *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. New York: International Universities Press, 1953.

Wülfing, Wulf. *Schlagworte des Jungen Deutschland*. Berlin: Erich Schmidt, 1982.

Yearsley, David. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Youmans, Charles. *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Zaminer, Frieder. "Über die Herkunft des Ausdrucks 'Musik verstehen.'" In *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, 314–19. Edited by Peter Faltin and Hans-Peter Reinecke. Cologne: Arno Volk, 1973.

Zangwill, Nick. "Against Emotion: Hanslick was Right About Music." *British Journal of Aesthetics* 44 (2004): 29–43.

———. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

Zarlino, Gioseffo. *Dimostrationi harmoniche*. Venice: Francesco dei Franceschi Senese, 1571; reprint, Ridgewood, NJ: Gregg Press, 1966.

———. *Le istitutione harmoniche*. Venice: [F. de Franceschi], 1558.

Zimmermann, Robert. "Abwehr." *Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus* 4 (1864): 199–206.

———. *Aesthetik*. 2 vols. Vienna: Wilhelm Braumüller, 1858–65.

———. Review of Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854). *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, no. 47 (20 November 1854), 313–15.

———. "Die spekulative Aesthetik und die Kritik." *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, no. 6 (6 February 1854), 37–40.

———. "Über den wissenschaftlichen Charakter und die philosophische Bedeutung Bernhard [*sic*] Bolzanos. Gastvortrag in der Sitzung vom 17. Oktober 1849." *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Classe. Jahrgang 1849, 2. Abteilung*, 163–74. Vienna: Hof- und Staatsdruckerei, 1849.

*Научное издание*

МАРК ЭВАН БОНДС

АБСОЛЮТНАЯ МУЗЫКА
История идеи

Главный редактор В. В. Анашвили
Выпускающий редактор Е. В. Попова
Редактор О. В. Черкасова
Художник В. П. Вертинский
Оригинал-макет С. Д. Зиновьев
Верстка Я. Д. Агеев

Подписано в печать 14.03.2019. Формат 70×100/16
Усл. печ. л. 38,0. Тираж 1000 экз. Изд. № 167.

Издательский дом «Дело» РАНХиГС
119571, Москва, пр-т Вернадского, 82
Коммерческий центр
тел. (495) 433-25-10, (495) 433-25-02
delo@ranepa.ru
www.ranepa.ru
Интернет-магазин
www.delo.ranepa.ru

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт», 170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А,
www.pareto-print.ru.
Заказ № 2683/19

ISBN 978-5-7749-1421-1

Издательский дом
«Дело» РАНХиГС

Москва, проспект Вернадского, д. 82
Тел.: (495) 433-25-02
delo@ranepa.ru

Спрашивайте в книжных магазинах:

МОСКВА

**Академия**, специализированные магазины деловой книги, в РАНХиГС, Москва, просп. Вернадского, д. 82, (499) 270-29-78

**Москва**, Тверская ул., д. 8, (495) 629-64-83

**Библио-Глобус**, Мясницкая ул., д. 6/3, стр. 1, (495) 781-19-00

**Московский Дом книги**, ул. Новый Арбат, д. 8, (495) 789-35-91

**Молодая гвардия**, ул. Большая Полянка, д. 28, (495) 780-33-70

**Фаланстер**, Малый Гнездниковский пер., д. 12/27, стр. 3 (вход в арке), (495) 629-88-21, (495) 504-47-95, falanster@mail.ru

**Сеть «Читай-город»** («Новый Книжный»), (495) 937-85-81, (499) 177-22-11

**Циолковский**, Пятницкий пер., д. 8, (495) 951-19-02

**БукВышка**, университетский книжный магазин (НИУ ВШЭ), ул. Мясницкая, д. 20, (495) 628-29-60

**Гнозис**, Турчанинов пер., д. 4, (495) 255-77-57

**Фаланстер на Винзаводе**, 4-й Сыромятнический пер., д. 1, стр. 6, (495) 926-30-42

**Книжный клуб 36'6**, ул. Бакунинская, д. 71, стр. 10, (495) 926-45-44

**Аргумент**, Ленинские горы, МГУ, д. 1, сектор «Б», (495) 939-42-95

**Науку — всем**, выставочный зал, Нахимовский проспект, д. 56, (499) 724-25-45

**Дом педагогической книги**, ул. Большая Дмитровка, д. 7/5, стр. 1, (495) 629-54-35

**Дом книги на Соколе**, Ленинградский просп., д. 78, (499) 155-38-82

**Гоголь books**, в «Гоголь-центре», ул. Казакова, д. 8, (925) 468-02-30

**Ходасевич**, ул. Покровка, д. 6, (965) 179-34-98

**Гиперион**, книжный клуб и магазин, Хохловский пер., д. 7–9, (916) 613-42-86

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

**Санкт-Петербургский Дом книги**, Невский проспект, д. 28 («Дом Зингера»), (812) 448-23-55

**Подписные издания**, Литейный проспект, д. 57, (812) 273-50-53

**Порядок слов**, наб. реки Фонтанки, д. 15, (812) 310-50-36

**Все свободны**, ул. Мойка, д. 28, (911) 977-40-47

Доставку по всему миру осуществляет интернет-магазин **OZON.ru**