

## О советском теоретическом музыкознании

Уже до революции русская музыкальная культура (как композиторская, так и исполнительская) занимала одно из первых мест в мире. В России также выдвинулись выдающиеся музыкальные критики — Серов, Стасов, Ларош и др., которые обладали большой эрудицией, музыкальным вкусом и литературным дарованием и — в соответствии со своими художественными убеждениями — давали смелую и яркую оценку музыкальных явлений.

Т е о р и я м у з ы к и также добилась в России значительных успехов. Достаточно сказать, что крупнейшие русские композиторы — Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев — писали учебники, многие из которых применяются и поныне.

Что касается Танеева, то он безусловно является к р у п н е й ш и м у ч е н ы м, музыкально-теоретическое наследие которого еще не достаточно изучено и, повидимому, отнюдь не ограничивается его капитальными трудами в области контрапункта<sup>1</sup>.

Наконец, уже до революции созрели новые оригинальные музыкально-теоретические концепции: теория ладового ритма Б. Л. Яворского и метротектонизм Г. Э. Конюса.

И тем не менее, если предреволюционное русское м у з ы к а л ь н о е т в о р ч е с т в о, во всяком случае, не уступало западноевропейскому (и даже во многих отношениях превосходило его), то относительно русского м у з ы к о в е д е н и я этого сказать нельзя: оно весьма отставало от западноевропейского, особенно немецкого м у з ы к о з н а н и я, уже имевшего прочные научные традиции и опиравшегося не только на консерваторскую, но и на университетскую культуру.

Русская музыкально-историческая наука находилась еще в зачаточном состоянии. О плодотворной связи истории и теории музыки не могло быть и речи. Естественно, что упомянутые выше теоретические работы носили преимущественно прикладной, т е х н и к о - к о м п о з и ц и о н н ы й характер.

Если же Яворский и Конюс выдвинули новые идеи, относящиеся к области о б щ и х з а к о н о в ладо-гармонического мышления и музыкальной формы, то из-за отсутствия в России с о б с т в е н н о - м у з ы к о в е д ч е с к и х традиций эти идеи оформились в абстрактные антиисторические концепции, нередко вступающие (несмотря на то, что их авторы — превосходные музыканты) в резкие противоречия с ре-

<sup>1</sup> См., например, письма Танеева к Агани, опубликованные в «Советской музыке» № 7 за 1940 г. Интересные в научном отношении письма Танеева имеются, повидимому, и в архиве Г. Э. Конюса.

альными музыкальными соотношениями<sup>1</sup>. Критическое усвоение ценных элементов, содержащихся в этих концепциях, выпало уже на долю советского музыковедения.

Таким образом, несмотря на указанные достижения теоретического музыковедения, как самостоятельной и развитой науки, в том смысле, в каком она существовала на Западе (*Musikwissenschaft*), до революции в России почти не было.

Это обстоятельство всегда необходимо иметь в виду при оценке современного советского музыкознания. Оно и сейчас несомненно отстает по своему уровню от музыкального творчества. Советские музыковеды, — не говоря о других трудностях, стоящих перед ними, — не могли опереться на столь же богатые традиции, что и советские композиторы. Но, если правильно представлять себе общую перспективу, придется признать, что различие между уровнем музыкального творчества и музыкальной науки заметно уменьшилось и продолжает уменьшаться.

Чем должно быть музыковедение, особенно теоретическое музыковедение? Каковы его общие задачи и возможности? Чего от него можно ждать и требовать? Об этом нет ясного представления не только у широкой публики, но и у многих музыкантов, даже у некоторых музыковедов.

Нередко от книги по теории музыки ждут непосредственной практической «пользы» для композитора или исполнителя. «Стану ли я играть лучше это произведение, если прочту его подробный теоретический анализ?» — спрашивают многие. Конечно, на такой вопрос возможен, например, следующий ответ: «Вероятно, после чтения подробного технико-композиционного анализа произведения ты сыграешь его даже хуже, чем раньше, но когда ты впоследствии забудешь самый анализ, а те закономерные связи и соотношения в произведении, которые он обнаружил, перейдут в твое артистическое подсознание, ты, вероятно, сыграешь его лучше». Но это все же лишь частное решение вопроса. Необходимо помнить общее положение, что музыкальное искусство, как и всякое другое явление реального мира, принципиально познаваемо и может (и должно) быть объектом научного исследования. Безоговорочное признание этого положения должно отличать советских музыкантов от музыкантов и ученых, стоящих на позициях идеализма. Другой вопрос, что научный анализ музыкального произведения чрезвычайно сложен, встречается со специфическими трудностями, что он не может не опираться на музыкальное восприятие и доступен только музыкально-одаренному человеку.

Возможные пути от научного познания явления к воздействию на него бывают весьма различными, нередко сложными и извилистыми. Тем важнее уяснить себе их специфическую природу в интересующем нас случае. Задачи музыковедения, если понимать их достаточно глубоко, не сводятся ни к одному решению вопросов прикладного характера, ни вообще к тому, чтобы в тех или иных отношениях «просвещать» музыкантов или широкую публику. Будучи наукой, имеющей музыку объектом своего исследования, музыковедение может и должно стать

<sup>1</sup> Разумеется, и на Западе не было (и нет в настоящее время) недостатка в схоластических построениях в области теории музыки. Однако там ведущей линией музыкознания являлся анализ конкретных музыкальных явлений, а не общие концепции, пытающиеся произвести неожиданный «переворот» в области основных понятий и представлений о гармонии, форме и т. п.

органической составной частью самой музыкальной культуры.

Чтобы разъяснить смысл этого положения, необходимо затронуть ряд вопросов творчества и исполнительства.

Обобщающая сила художественного произведения заключается в его способности «вмещать» в себе огромное количество возможных частных «толкований», вызывать разнообразные мысли, ассоциации, чувства и оттенки чувства. При этом речь идет не о случайных, произвольных, чисто субъективных ассоциациях, толкованиях и т. п., а о таких, возможность которых объективно заложена в самом произведении. Разумеется, произведение не допускает любых истолкований, не вызывает любых эмоций и т. д., и в этом смысле его содержание определено и ограничено. Но само количество закономерно-возможных частных пониманий произведения и его отдельных моментов и сторон не ограничено, и в этом смысле содержание художественного произведения бесконечно, неисчерпаемо. Именно этим объясняется, что, много раз слушая гениальное произведение, мы можем открывать в нем все новые и новые красоты и глубины.

Ясно, что автор не может «знать» решительно все свойства и стороны своего детища, «видеть» и «понимать» все его красоты, возможные истолкования и т. д. Он вкладывает, конечно, в произведение достаточно определенное, «готовое» содержание, но кроме того — и в этом отличие талантливого произведения от посредственного — огромное количество потенциальных возможностей, характер реализации которых нельзя предвидеть. С этой точки зрения завершение и обнародование произведения можно сравнивать с его рождением, за которым следует самостоятельная жизнь. С момента рождения произведение перестает быть только частицей авторского «я»; оно отделяется от автора, начинает свое объективное существование, и создатель теряет свою власть над ним.

В «жизни» произведения так или иначе реализуются его возможности. Оно как бы попадает в определенную «среду», включается в общую человеческую культуру, вступает в разнообразные связи с явлениями этой культуры, в частности прямо или косвенно влияет на другие, новые художественные произведения, по-своему развивающие те или иные его стороны и, в свою очередь, отбрасывающие на него свой отблеск.

Если профессор требует от ученика, чтобы какое-либо гармоническое сочетание Шопена звучало «немножко по-скрябински», он не совершает ошибки, несмотря на то, что Шопен не мог знать Скрябина. Ибо скрябинские гармонии, по-своему развившие некоторые стороны гармоний Шопена, раскрыли новые их свойства и реализовали заложенные в них возможности (именно возможности служить первоисточником скрябинских гармоний). Произведения Шопена не превратились, разумеется, из-за этого в произведения Скрябина (ведь профессор требует, чтобы только «кое-что» и лишь «немножко» звучало по-скрябински), но творчество Скрябина несомненно их объективно обогатило, и поэтому мы вполне закономерно слышим теперь в них не только то, что можно было слышать в XIX в., и, наоборот, вероятно, уже не обращаем особого внимания на многое такое, что было весьма «заметно» раньше<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Само собой разумеется, что Скрябин развил и обогатил произведения Шопена не «непосредственно», а через развитие и обогащение психики воспринимающих людей. Это положение относится ко всему данному разделу статьи: развитие содержания и

Часто говорят, что произведение должно выдержать «экзамен времени». Эти слова могут пониматься почти буквально: произведение должно реализовать свои возможности, показать, на что оно способно.

Как объяснить, например, признания некоторых наших крупных музыкантов старшего поколения в том, что «Пиковую даму» и 6-ю симфонию Чайковского они ставят сейчас много выше, чем 40—45 лет назад? Ведь язык Чайковского не был новаторским, не представлял особых трудностей для понимания. Идеи и эмоции, выраженные Чайковским, были также вполне доступны людям его времени и во многих отношениях (с точки зрения социально-психологической) были более «актуальны», чем сейчас.

Главное заключается, на мой взгляд, в том, что за 45 лет «выросла» сама 6-я симфония. Она жила. Ее слушали, исполняли, о ней писали, обменивались впечатлениями и т. п. Ее осмысливали и переосмысливали. И она постепенно раскрывала свою обобщающую силу, свои возможности. Во многих отношениях она оказалась первоисточником новых культурных ценностей. Она по-новому прозвучала после 6-й симфонии Мясковского и — совсем недавно — после 5-й симфонии Шостаковича.

Как акустический феномен, симфония Чайковского та же, что и в момент создания. Как произведение искусства она и та, и не та.

Это можно повторить о любом художественном явлении. Два века, отделяющие нас от создания фуг Баха, были, в частности, историей этих фуг. В XVIII в. еще не были реализованы многие возможности баховского языка, например, свойства, раскрытые и развитые впоследствии романтиками. Ясно, что мы воспринимаем и оцениваем фуги Баха совсем не так, как воспринимали бы, если бы не было романтиков. И если исполнитель пожелает воссоздать сегодня «подлинного» Баха XVIII в., «очищенного» от всех позднейших «наслоений» (т. е. от истории), он воссоздаст лишь «фотографию». Его Бах будет отличаться от «подлинного» хотя бы уже тем, что будет «очищен» от «наслоений», тогда как подлинный был вообще свободен от них. Словом, уйти от объективного развития содержания и ценности произведения на протяжении истории невозможно.

Только при такой точке зрения на произведение можно понять музыкальное исполнительство как вид художественного творчества, создающий объективные ценности. Значение новой, яркой и глубокой исполнительской интерпретации следует понимать не только в том смысле, что она «угадывает» некоторые (ранее не «разгаданные») сознательные намерения автора или «указывает» на некоторые (ранее не замеченные) существенные стороны и свойства произведения. Если эти стороны и свойства содержались в произведении не в виде готовой данности, но лишь как потенциальные возможности, то, раскрывая и реализуя эти возможности, исполнитель в значительной мере создает новые свойства произведения и объективно обогащает, развивает его. Когда мы говорим, например, что Никиш «впервые раскрыл» 6-ю симфонию Чайковского, мы не предполагаем, что он только расшифровал некий трудный ребус, исчерпывающая разгадка которого как бы предполагается заранее известной.

Упреки по адресу исполнителей (а также музыковедов) в том, что они хотят быть «умнее композитора», справедливы лишь постольку, поскольку эти упреки направлены против попыток интерпретаторов произвольно на-

---

ценности произведения после его создания совершается только через развитие психики людей, хотя и не перестает из-за этого быть объективным. Излишне подчеркивать, что при этом содержание произведения все время остается достаточно определенным в своей основе.

вязать произведению нечто ему органически чуждое, противоречащее его замыслу. Но, как это вытекает из всего предыдущего, неверно предполагать, что исполнитель (или аналитик) «не имеет права» замечать в произведении ничего такого, чего не «видел» автор.

Здесь мы подходим к аналогии между исполнительством и музыковедением (огромные различия разумеются сами собой; о них — ниже).

Когда музыковед раскрывает новые существенные внутренние соотношения в произведении, обнаруживает его связи с другими произведениями, дает своеобразное и глубокое истолкование его содержания, выясняет его историческое место и значение, проводит ряд интересных аналогий с произведениями других искусств и т. д., — он, подобно исполнителю, дающему глубокую и оригинальную интерпретацию, объективно обогащает произведение, увеличивает его ценность, значительность, содержательность<sup>1</sup>.

Это может относиться и к отдельному тонкому наблюдению технологического характера, выясняющему неожиданные связи с другими произведениями и, тем самым, раскрывающему какую-то новую сторону выразительности данного произведения, и к отдельному удачно найденному поэтическому сравнению. И подробный анализ, и одно меткое слово о произведении, если оно обнародовано, способны наложить свой отпечаток на произведение, «привиться» к нему и так или иначе объективно повлиять на его содержание и ценность для настоящего и будущего. Само собой разумеется, что анализ, как и исполнение, может быть односторонним, может быть бесцветным, может обеднять и опошлять произведение<sup>2</sup>. Как перед аналитиком, так и перед исполнителем стоит опасность неосновательно «вложить содержание» в такие детали, которые имеют смысл лишь как элементы большего единства, и т. д. и т. п. Как и музыковед, исполнитель интерпретирует не только отдельные произведения, но и композиторов, стили. Как и исполнение, анализ (даже самый «объективно-формальный») содержит в себе элемент субъективного. Этот элемент сказывается уже хотя бы в самом выборе тех сторон и свойств произведения, которые подвергаются рассмотрению.

В сущности, музыковедение следует рассматривать как особую сторону, особый вид музыки и искусства. Действительно, можно притти после концерта домой в восхищении от прослушанного произведения, взять партитуру и проиграть много раз (быть может, весьма несовершенно) один и тот же отрывок, углубляясь в него и нередко получая при этом еще большее наслаждение, чем во время превосходного концертного исполнения. И появляется — как органическое следствие и составной элемент этого наслаждения — желание понять, в чем же секрет особого воздействия этого момента. Вспоминаются более или менее аналогичные моменты других

<sup>1</sup> Разумеется, и музыковед и исполнитель могут развить и реализовать «возможности» и «задатки» только там, где они объективны и реальны. Не следует также думать, что музыковед должен видеть в произведении только положительные стороны и не замечать отрицательных. Лишь раскрытие явления во всей его сложности и внутренней противоречивости способно уяснить содержащиеся в нем действительно ценные элементы и тем самым увеличить их значение. Даже если какая-либо музыковедческая работа целиком посвящена разоблачению ложных ценностей, она (если только это подлинно научная работа) так или иначе увеличивает значение ценностей и истинных.

<sup>2</sup> Например, анализ, присочиняющий определенную литературную программу к непрограммному произведению, обедняет произведение, так как лишает его обобщающей силы. То же самое относится к разного рода схематизирующим стандартным формулировкам, одинаково применяемым к разным произведениям («борьба», «победа» и т. д.)

произведений, возникают сопоставления, сравнения, и можно, продолжая отдаваться музыке и наслаждаться ею, прийти к какому-то выводу, который дает новое удовлетворение (как художественное, так и научное) и повышает наслаждение, внося в него добавочный интеллектуальный элемент.

Можно ли сказать, что мы, при этом, перестаем заниматься музыкой? Можно ли точно указать, в какой именно момент мы начинаем заниматься музыковедением, наукой?

Достаточно, кажется, поставить эти вопросы, чтобы стало ясно, что музыковедческий анализ, который призван высоко подниматься над восприятием и должен его углублять и корректировать, в то же время, неизбежно, в значительной мере исходит из восприятия и не может оторваться от него. Анализ представляет в этом смысле специфическую активизирующую восприятия и его качественно-своеобразное продолжение в особом направлении.

Ясно также, что подлинный музыковедческий анализ, будучи научной работой, является в то же время творчески-музыкальным актом как по своему результату (воздействие на содержание и ценность произведения), так и по исходному моменту<sup>1</sup>.

Таким образом, неправы вопрошающие: «Что могут прибавить к творчеству композитора десять книг о нем?» — Могут «прибавить», так же как прибавляет исполнение произведения<sup>2</sup>.

Все сказанное выясняет также своеобразие одного из путей от познания искусства к воздействию на него. Когда астроном изучает движение небесных тел, он расширяет наши знания и представления, но еще не воздействует на это движение. Анализ же произведения искусства является его познанием и одновременно (поскольку содержание и ценность произведения подвержены объективному историческому развитию) некоторым воздействием на него.

Здесь обнаруживается также существенное отличие собственно музыковедения от критики. Эти две области часто пытаются различать на основании важных, но все же не решающих признаков. Указывают, что критик анализирует современные произведения, а музыковед — наследие, в то время как в действительности вполне возможны собственно-музыковедческие работы о современных произведениях. Далее указывается, что критик в меньшей мере, чем теоретик, оперирует данными формального

<sup>1</sup> Многие интуитивно понимают это обстоятельство, но делают из него неверные выводы. Так, некоторые считают, что музыковедческая работа должна обязательно писаться художественным языком. В действительности же, музыкально-художественная активность предполагается уже в самом содержании работы, которая не требует оформления средствами другого искусства (художественного слова), хотя, конечно, должна стоять на достаточно высоком литературном уровне.

<sup>2</sup> Здесь необходимо все же оговорить ряд существенных отличий музыковедения от исполнительства, помимо очевидных различий между наукой и искусством. Во-первых, исполнительство обращено непосредственно к значительно более широкому кругу лиц. Во-вторых, без исполнительства музыкальная культура не может существовать: музыкальное произведение предназначается именно для исполнения (как известно, изобразительные искусства не знают «исполнительского посредника» между автором и воспринимающими, в поэзии исполнитель возможен, но не необходим). Однако и здесь следует внести большую ясность. Композитор творит прежде всего потому, что посредством своего художественного акта познает мир, уясняет мир самому себе. Он не может не писать. Он, конечно, хочет, чтобы его произведение исполняли, воспринимали, но также — чтобы его творчество прочувствовали, продумывали, осознавали, ценили. Музыковедческие работы отчасти и представляют научно-организованный и оформленный результат этого продумывания и осознания.

анализа, тогда как это вовсе не обязательно (хотя обычно и имеет место). Наконец, часто подчеркивается (и это весьма важно), что критическая статья не всегда претендует на научную обоснованность и нередко основана исключительно на интуитивном проникновении в художественное произведение. Иногда критическая статья пытается «познать» музыкальное произведение не средствами науки, но средствами другого искусства (образными средствами художественного слова). И все же главное отличие заключается, по-моему, не во всем этом. Оно определяется различием задач и целей, в конечном счете, различием путей от познания объекта к воздействию на него и различием в самом характере воздействия.

Основная задача подлинно-критической статьи — дать оценку разбираемому явлению, вынести ему свой обоснованный приговор. Критик — это судья, умеющий применять свой эстетический «закон» — твердые и определенные художественные убеждения, в каждом конкретном случае. Цель критика — непосредственно воздействовать на вкусы и суждения публики, на последующие произведения того же автора (или других авторов), а иногда и на данное произведение (побудить автора что-либо переделать).

Иное дело музыковед. Анализирует ли он наследие или явление современности, он большей частью обращается к уже признанным, бесспорным ценностям, и за это его не следует упрекать. Его главная задача — не новый приговор, но познание художественного явления, углубление в его природу и — через это познание и углубление — обогащение явления, увеличение его значительности, повышение его объективной ценности для современников и последующих поколений. В то же время музыковедческая работа, посвященная далекому прошлому, может быть в той же мере актуальной, с точки зрения животрепещущих творческих вопросов современности, в какой, например, общеисторическая работа может связываться с современными политическими проблемами.

Излишне добавлять, что критическая работа должна содержать и собственно-музыковедческий элемент, иметь познавательное значение и обогащать произведение и что музыковедческая работа обычно дает (прямо или косвенно) критическую оценку (или переоценку) тех или иных явлений. Проведенное разграничение основано лишь на различии главных задач, на различии акцентов, причем желательны работы, решающие с одинаковой полнотой обе задачи<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Следует, однако, иметь в виду, что каждая из этих задач достаточно сложна и что поэтому успешное совмещение их в одной работе нелегко. К сожалению, у нас этого еще не понимают и изготавливают большое количество статей, не являющихся по существу ни собственно-музыковедческими, ни подлинно-критическими, несмотря на внешние атрибуты работ обоих типов (некоторое подобие анализа, плюс соответствующая концовка: «Несмотря на успехи, автор еще не изжил»... «Пожелаем же молодому композитору окончательно преодолеть»... и т. п.). За единичными исключениями, даже сравнительно удачные статьи о советском творчестве оказываются немного «недомузыковедческими» и немного «недокритическими». Сказанным нисколько не отрицается право на существование работ популяризаторски-описательного типа, ставящих своей задачей облегчение слушателю восприятия произведения, информацию и т. д. Но эти работы не ставят самостоятельных музыковедческих и критических задач, подобно тому как исполнение отрывков из музыкальных произведений в качестве иллюстрации во время теоретической лекции может и не претендовать на самостоятельный художественный интерес.

В области истории музыки возможны и необходимы также и научные работы чисто описательного типа, устанавливающие даты, факты, описывающие архивы и т. п.

Что же сделало советское теоретическое музыковедение с точки зрения описанной выше основной задачи?

Прежде всего — краткая историческая справка.

В первые годы после революции в Московской консерватории начали работать профессора Г. Э. Конюс (1862—1933) и Г. Л. Катуар (1861—1926), что значительно оживило теоретическую мысль. Система Г. Э. Конюса, как было указано, сложилась еще до революции. Г. Л. Катуар — выдающийся и до сих пор не вполне оцененный композитор — также был представителем дореволюционного поколения музыкантов. Однако его музыкально-теоретические труды («Теоретический курс гармонии» и «Музыкальная форма»), являющиеся своеобразным претворением и развитием идей функциональной школы (Риман, Геварт), в связи с новой музыкальной практикой, появились в советское время и до сих пор продолжают оказывать (особенно «Музыкальная форма») большое влияние на преподавание теоретических дисциплин.

Профессор истории музыки М. В. Иванов-Борецкий (1873—1936), под редакцией и с предисловием которого вышел, в частности, русский перевод книги Л. Шевалье «История учений о гармонии», оказал влияние на московских теоретиков своим постоянным требованием и с т о р и з м а в теоретических работах.

Ленинградское музыковедение развивалось, как известно, под решающим влиянием Б. В. Асафьева (Иг. Глебова). Многочисленные работы этого крупнейшего музыковеда, также сформировавшегося до революции, носят как исторический, так и теоретический и критический характер, нередко совмещая в себе и то и другое. Несмотря на большую спорность ряда построений Асафьева, положительное значение его работ трудно переоценить. Пусть они не отличаются особой систематичностью, но многочисленные идеи, содержащиеся в этих работах, а также в консерваторских лекциях и семинарах Асафьева, в сущности, создали целый ряд новых направлений музыковедения, новых консерваторских курсов и т. п., которые во многом питают советское музыковедение до сих пор.

Из ленинградских теоретиков, относящихся к «старшему поколению» советских музыковедов, следует назвать Х. С. Кушнарера и Ю. Н. Тюлина. Х. С. Кушнарер работает, преимущественно, в области полифонии, Ю. Н. Тюлин известен своими трудами в области гармонии<sup>1</sup>. Обоих отличает большой интерес как к принципиальным методологическим вопросам теории музыки, так и к вопросам методики преподавания.

Оба названных теоретика, а также более молодой профессор анализа — Б. А. Арапов — являются композиторами и отдают теории музыки лишь часть своих сил.

Наоборот, в Москве сформировалась группа музыковедов-теоретиков, работающих исключительно в этой области и не занимающихся композицией. Эта ясно выраженная профессионализация (она имеет место и среди более молодых ленинградских теоретиков) естественна и неизбежна: какие бы преимущества ни давало сочетание композитора и музыковеда в одном лице, оно при значительном и самостоятельном развитии музыковедения становится возможным и плодотворным лишь в сравнительно редких случаях.

Около 1930 г. московские музыковеды принялись за систематическое

<sup>1</sup> «Учение о гармонии» Ю. Тюлина — первый теоретический курс гармонии в СССР, появившийся после труда Катуара.



критическое изучение наследия в области музыкальной теории, а также современных советских и зарубежных теоретических концепций.

В 1930/31 учебном году автор этих строк впервые прочел в консерватории краткий курс музыкально-теоретических систем. С 1932 г. этот курс читает также И. Я. Рыжкин. Еще до этого он выступил с рядом докладов, посвященных критике различных теоретических концепций. Результаты работы И. Я. Рыжкина и моей над критикой наследия опубликованы в ряде статей, а также в наших «Очерках по истории теоретического музыковедения» (два тома)<sup>1</sup>.

Параллельно и в тесной связи с работой над наследием шла работа по созданию нового метода анализа музыкальных произведений, позволяющего научно-обоснованно подойти к выразительно-смысловой стороне музыки. Среди ряда докладов московских теоретиков, сделанных на эту тему в 1931—1932 гг., хочется вспомнить доклад В. А. Цуккермана, посвященный анализу увертюры «Альцеста» Глюка. Впоследствии эта неопубликованная работа была превзойдена рядом талантливых статей того же автора<sup>2</sup>, но в то время она сыграла большую роль в развитии метода анализа средств музыкальной выразительности.

В 1933—1935 гг. наши аналитики оказались перед рядом важнейших задач. Необходимо было поставить принципиальные вопросы об историзме в анализе, о проблеме стиля и т. д. и т. п. Необходимо было догнать западноевропейское музыковедение в отношении самого технического уровня анализа. Необходимо было продолжать разработку теории музыкальных форм: научиться анализировать структуру и развитие сложных произведений, не подходящих под традиционные схемы классических форм. Наконец, было необходимо дать студентам-теоретикам и периферийным педагогам какое-то пособие нового и повышенного типа по анализу, могущее создать представление о современном уровне и методах этой науки.

Каждая из этих задач требовала, в сущности, капитальных трудов, которые не могли появиться за короткий срок. В этих условиях казалось наиболее «экономным» поставить все эти вопросы (и ряд других) на каком-либо конкретном примере; это вызвало в 1934 г. мою работу о фантазии f-moll Шопена (издана в 1937 г.). Обилие и разнообразие задач, поставленных в этой книге, в значительной мере определили, на мой взгляд, многие



В. А. Цуккерман

<sup>1</sup> Одно время критикой теоретического наследия занимался (и вел соответствующий курс) также Ю. В. Келдыш, впоследствии посвятивший себя исключительно истории музыки. Деятельность Ю. В. Келдыша в области теории музыки оставила заметный положительный след.

<sup>2</sup> Анализ «Садко» Римского-Корсакова («Советская музыка» № 3, 1933); анализ «Туркмении» Шехтера («Советская музыка» № 4, 1936); «Выразительные средства лирики Чайковского» («Советская музыка» № 9, 1940).

ее недостатки: не на всех важных задачах был сделан одинаковый акцент, и это, естественно, вызвало известную внутреннюю непропорциональность работы.

С 1936 г. на историко-теоретическом факультете консерватории читается трехгодичный лекционный курс анализа, что позволило превратить этот предмет в стройную научную дисциплину университетского типа и сделать важнейшим ее составным элементом историко-стилистическую часть<sup>1</sup>.

В сущности, анализ в широком смысле — анализ отдельных произведений, стилей, анализ отдельных сторон и элементов музыкального целого (гармонии, полифонии и т. д.), — естественно оказался в центре теоретического музыковедения.

Из каких предпосылок исходит наш современный историко-стилистический анализ?

Известно, что отдельные формальные приемы, например, те или иные гармонические последовательности, сами по себе еще не имеют определенного выразительного значения и могут способствовать различным (даже противоположным) выразительным эффектам.

Но, с другой стороны, невозможно считать эти приемы абсолютно нейтральными и не имеющими никакого отношения к выразительно-смысловой стороне музыки: в этом случае было бы непонятным, каким образом все же возникает выразительность музыкального целого, состоящего из отдельных «нейтральных» элементов.

Ответ заключается в том, что отдельные приемы, обороты и т. п., хотя и не имеют сами по себе определенного выразительного значения, но обладают определенным кругом (иногда более широким, иногда более узким) типичных и естественных выразительных возможностей, связанных с самой природой этих приемов. Эти возможности возникают и используются в конкретном историческом процессе. Та или иная их реализация в музыкальном контексте связана с исторически складывающимися и развивающимися музыкальными выразительными смысловыми комплексами. Историческая кристаллизация и эволюция определенных, тех, а не иных средств выразительности, приемов развития и т. д., конечно, закономерна и (подобно эволюции человеческих знаний и вообще всей культуры) имела бы место — в тех же общих чертах — даже если бы одни яркие творческие индивидуальности и конкретные произведения были в силу каких-либо исторических случайностей «заменены» другими. Вся совокупность найденных выразительно-смысловых комплексов, вся сумма созданных человечеством музыкальных образов соединена закономерными связями с реальной действительностью, представляет ее специфическое выражение и, в частности, имеет не меньшее познавательное значение, чем та или иная отрасль науки.

Новый художник, как бы ни было индивидуально и своеобразно его творчество, не создает средств для осуществления своего замысла «из ничего». Он обязательно, так или иначе, пользуется описанным «общечеловеческим» достоянием: исторически сложившимся музыкальным языком, приемами развития, выразительно-смысловыми комплексами; он сочетает, развивает, преобразует доставшиеся ему в наследство выразительные средства и только на этой основе может создать новые средства.

Историко-стилистический анализ, обнаруживая в произведении общие

<sup>1</sup> Трехгодичные курсы анализа в Москве ведут И. Я. Рыжкин, В. А. Цуккерман и я.

музыкально-смысловые комплексы и раскрывая индивидуальные особенности их применения (т. е. выясняя, в каком они даны сочетании, как изменены, преобразованы, что нового возникает на этой основе), проникает в замысел, содержание произведения (поскольку речь идет о выразительности смысловых комплексов) и одновременно показывает как те средства, с помощью которых осуществлен замысел, так и генезис этих средств.

Ясно, таким образом, что индивидуальное своеобразие произведения познается только через обнаружение характера преобразования общих комплексов и что, поэтому, анализ должен представлять собой раскрытие «индивидуального в общем» и «общего в индивидуальном». Применение этого метода может быть бесконечно разнообразно, в зависимости от конкретных задач анализа.

Описанный единый метод историко-стилистического анализа может быть расчленен на два момента: 1) характеристика замысла и средств, с помощью которых он осуществлен; 2) исследование генезиса этих средств.

Первая задача проще второй и в работах советских теоретиков уже сейчас нередко решается более или менее полно.

Однако только решение также и второй задачи может, во-первых, объяснить, почему для осуществления данного замысла был исторически возможен (а до известной степени — необходим) именно этот круг средств и, во-вторых, — показать характер и степень творческого преобразования наследия и, тем самым, создать предпосылки для выяснения исторического значения явления и для его научно-обоснованной эстетической оценки, познающей и вместе с тем обогащающей явление.

Уменьше в какой-то степени решать эту вторую задачу необходимо не только для теоретика, но и для историка и критика.

Практическое применение метода историко-стилистического анализа в целом у нас еще не совершенно. Объясняется это, в первую очередь, недостаточностью накопленных фактических сведений, недостаточной изученностью самих конкретных особенностей музыкального языка различных композиторов, особенно русских. Очевидно, что это сказывается особенно сильно при попытках историко-стилистического анализа советской музыки, опирающегося на огромное наследие (русской музыки, в первую очередь). Ясно также, что этим и определяется одна из основных задач нашего теоретического музыковедения.

Сказанное относится также к изучению народного творчества<sup>1</sup>. Существование музыкальной этнографии, как самостоятельной



И. Я. Рыжкин

<sup>1</sup> В стенограммах специального курса анализа, читаемого В. А. Цуккерманом, содержится ряд образцов детального анализа народных песен. Известна также его статья «Римский-Корсаков и народная песня» («Советская музыка» № 10—11, 1938).

дисциплины, отнюдь не освобождает теоретиков от решения специфически-аналитических задач в отношении народного творчества, а также его использования у различных композиторов.

Развитию метода историко-стилистического анализа способствуют, конечно, и музыкально-исторические работы высокого уровня, содержащие общие характеристики различных стилей, а также сведения по истории различных жанров и т. п. Я имею в виду, в первую очередь, работы Т. Н. Ливановой.

За последнее время историко-стилистический анализ стал делать известные успехи. Соответствующей техникой овладел и ряд более молодых теоретиков: Н. Р. Котлер, В. В. Протопопов, О. Л. Бекман-Скребкова и др.<sup>1</sup>

Более высокий аналитический уровень можно отметить и в ряде работ молодых музыковедов-историков.

Весьма усилилась аналитическая часть в специальных курсах гармонии и полифонии, ведущихся лекционным методом<sup>2</sup>. Симптоматично появление такого пособия, как «Полифонический анализ» С. С. Скребкова. При всех возможных недочетах этой работы, она представляет собой по общему облику и содержанию, появление которого едва ли было бы мыслимо без соответствующих общих успехов музыкознания, в частности анализа.

Переходя к ближайшим задачам теоретического музыкознания, следует, прежде всего, заметить, что мы заинтересованы в развитии самых разнообразных направлений и различных типов работ. Полезны, в частности, и чисто технологические работы, если они вполне осмысленны (например, неопубликованная работа харьковского теоретика проф. С. С. Богатырева — о двойном каноне, представляющая продолжение и завершение трудов Танеева в области контрапункта). Свое место должны занять и работы в пограничной области между музыкальной теорией и акустикой (Н. А. Гарбузов), а также научные работы, исследующие и углубляющие, казалось бы, «ясные» вопросы так называемой элементарной теории музыки и музграмоты (П. Н. Ренчицкий). Работы популярного и методического характера также содержат значительные элементы теоретического исследования (Л. В. Кулаковский — «Строение куплетной песни»).

И тем не менее необходимо выделить некоторые основные, ведущие линии. Необходимо усовершенствовать применение метода историко-стилистического анализа. Необходимо систематически и тщательно изучать музыкальный язык и общие принципы мышления и музыкальной формы различных композиторов и стилей (в особенности русской классической музыки, народного творчества, советских композиторов). При этом не следует ограничиваться работами, посвященными анализу отдельных произведений или творчества отдельных композиторов. Настоятельно необходимы и работы «сквозного» типа, например, посвященные особенностям и эволюции сонатной формы в русской музыке, претворению принципов романтического (классического, «глинкинского») симфонизма у советских композиторов, претворению в советской музыке элементов импрессио-

<sup>1</sup> Большая часть работ этих авторов не опубликована. По аналогичной причине я вообще не имею возможности назвать многих других авторов. Отсутствие публикаций сильно тормозит развитие музыковедения. Посредством более правильного распределения тиражей можно было бы достичь в этом отношении улучшения даже при жесткой экономии бумаги. Нельзя не отметить также, что работа московских музыковедов тормозится их разобщенностью — отсутствием научно-исследовательского центра.

<sup>2</sup> Лекции по специальному курсу гармонии в Московской консерватории впервые стал читать проф. И. В. Способин, по полифонии — С. С. Скребков.

нистической и экспрессионистической гармонии, особенностям полифонии, оркестровки советских композиторов, особенностям их ладового мышления и т. д. и т. п.

Наконец, пришло уже время и для создания широких, обобщающих теоретических концепций нового типа, касающихся как отдельных элементов музыкального языка (например, мелодики), так и принципов формы или каких-либо общих соотношений между формальными средствами и музыкальной выразительностью<sup>1</sup>.

Необходимо, в связи с этим, помнить, что в музыкальном искусстве находят свое специфическое отражение и наиболее общие свойства реального мира — общие закономерности соотношений, связей и взаимопереходов между явлениями, общие законы развития, а также общие принципы мышления. Естественно, что те закономерности искусства, которые наиболее тесным образом связаны с этими общими свойствами, хотя и подвержены непрерывному развитию и изменению, постоянно наполняются новым содержанием и проявляются в бесконечно разнообразных формах, но остаются — подобно отражаемому ими явлениям — достаточно определенными в своей основе.

Наше музыковедение, повидимому, только еще находится на пути к полному уяснению значения этого обстоятельства. В борьбе со схематизмом и метафизическими абстракциями оно нередко отдает некоторую дань релятивизму. Изучаются главным образом частные закономерности конкретных явлений, не распространяемые на другие явления. Подчеркивается, что в истории музыкальных стилей «все течет, все изменяется», и в то же время упускаются из виду те необходимые предпосылки, те коренные, фундаментальные закономерности (не общего социально-исторического характера, а непосредственно связанные со специфической природой данного вида искусства), на основе использования которых это «течение» и «изменение» только и может происходить. Но теория искусства, которая не видит, что живое, гибкое, развивающееся может быть вместе с тем прочным, едва ли сможет стать подлинной наукой о прекрасном. Чтобы создать эту науку, наше музыковедение должно перестать ограничиваться изучением хотя бы и очень важных, но частных проблем и, ни на минуту не покидая историко-стилистической точки зрения, обратиться к обнаружению и исследованию более общих принципов, несомненно лежащих в основе как отдельных искусств, так и их существенных сторон и компонентов. Не будучи вечными законами в старом метафизическом смысле, такие исторически складывающиеся, развивающиеся и непрерывно обновляющиеся общие принципы оказываются, однако, достаточно долго-



Л. А. Мазель

<sup>1</sup> Такие работы начинают появляться. К этому типу относится (при всей спорности отдельных положений) диссертация молодого ленинградского музыковеда М. Гергиловича — «О выразительности функциональных диссонансов».

вечными. Концентрируя в себе красоту многих художественных явлений (и представляя в то же время одно из средств раскрытия их индивидуального своеобразия), эти общие принципы обладают, кроме того, специфической красотой, присущей научным истинам. Без работы над созданием общих концепций невозможно и последовательное проведение подлинного историзма в теории музыки. Полноценный анализ конкретного музыкального явления должен не только выяснять, какими средствами осуществлен замысел, что из этих средств досталось композитору в наследство от предшественников и как он их развил и преобразовал, но и показывать те более общие предпосылки, более общие свойства музыкальных элементов, на основе использования которых только и возможно создание всех этих средств выразительности. Таким образом, борьба за историзм в музыкальной теории должна органически сочетаться с борьбой против релятивизма и чистой эмпирики. Самой собой разумеется, что создание общих теоретических концепций нового типа немислимо без серьезной работы над вопросами общеэстетического порядка, без овладения марксистско-ленинской методологией. Эти новые концепции, базируясь на конкретном материале и отнюдь не избегая обобщений технологического характера, должны, в то же время, содержать в себе элементы философии музыки.

В заключение нельзя не сказать о важнейших методико-педагогических задачах нашей теории музыки.

Это, прежде всего, — учебники. Учебники краткие, ясные, доступные. Вопрос этот связан с самим существом развития науки. Если наука достигла известного уровня, она может отделить второстепенное от главного, частное от общего и должна, пожертвовав второстепенным и частностями, изложить в простой форме свои основные, элементарные положения.

Разумеется, мы ищем и будем искать всегда. Но пора уже что-нибудь найти, и ведь кое-что (пусть, немного) уже действительно найдено. Пока об этом, к сожалению, знаем, главным образом, мы, музыковеды, тогда как основные результаты нашей работы должны стать достоянием всех музыкантов.

Необходимо, конечно, чтобы новые учебники существенно отличались от прежних, превосходили их по своему научному уровню и глубине, но они ни в коем случае не должны уступать им по простоте и ясности. Сделано в этом отношении теоретиками мало, и если не будет сделано больше и лучше, — нас ждет катастрофа.

То же самое относится к программам, учебным планам, курсам. Сейчас уже более или менее ясно, какие результаты наших теоретических работ могут прочно войти в круг основных, элементарных сведений, сообщаемых учащемуся училища, что должно проходиться в вузе и т. д. Прежние чрезмерные программы, недостаточно отделявшие главное от второстепенного и исходившие из неправильного убеждения, что, поскольку училище (или вуз) дает законченное среднее (или высшее) образование, учащийся должен получить представление решительно обо всем на свете (представление, которое может быть только весьма поверхностным), — следует пересмотреть<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Это относится, в частности, к моей программе по анализу для училищ, составленной в 1936 г. и получившей одобрение на конференции по историко-теоретическому образованию в 1938 г.

Словом, пора повернуться «лицом к исполнителям». Мы это можем сделать уверенно, ибо у нас сейчас уже есть с чем к ним притти.

И, наконец, несколько слов о кадрах музыковедов. Необходимо серьезно улучшить их качество. Музыковед должен быть и хорошим музыкантом, и сильным научным работником. Я говорил выше о неизбежной дифференциации композиторов и теоретиков. Но каждый теоретик должен обладать некоторыми композиторскими навыками. В связи с этим приходится признать, что успехи анализа и его проникновение в курсы гармонии и полифонии имели, к сожалению (по крайней мере на историко-теоретическом факультете Московской консерватории), и свою отрицательную сторону — снижение уровня практических технологических работ студентов, что необходимо энергично преодолеть.

Ведь музыковедение — это своеобразная «надстройка» над композицией и исполнительством, пусть надстройка необходимая и долженствующая органически входить в музыкальную культуру, подобно тому как идеологические «надстройки» входят в общественный организм. Эта «надстройка» должна вытекать из «базиса» и, в свою очередь, влиять на него. Но существовать без «базиса», в отрыве от него, без связи с основными формами музицирования — творчеством и исполнительством — она не может.

Подготовку музыковедческих кадров надо поставить так, чтобы в музыковедении не было «случайных» людей. Музыковедом, как и композитором и исполнителем, должен быть лишь тот, кто чувствует соответствующее призвание, кто любит свое дело и верит в него.

К сожалению, среди некоторой части музыковедов считается хорошим тоном какой-то нездоровый скептицизм в отношении своей специальности, неверие в возможности музыковедения.

Конечно, ни одна художественно-одаренная натура не может быть свободна от минут сомнения. Но и эти минуты нужно уметь превращать в источник нового творчества.

Точно так же, разумеется, ни один работник в сравнительно узкой области не может считать, что эта область — «самая важная» в мире. Если он так будет думать, то не поймет действительного места и значения этой области, а это неизбежно определит существенные дефекты в его работе. Но каждый работник должен, мне кажется, создать себе некое «если бы», в известном отношении подобное тому, описанному Станиславским «магическому если бы», которое призвано определять поведение актера на сцене. Каждый должен любить свое дело и работать так, как если бы оно было самым важным, самым лучшим, самым интересным в мире.

Нетрудно создать себе и соответствующую условную «рабочую гипотезу», как бы оправдывающую это «если бы». Действительно, разве создало человечество более высокие культурные ценности, чем наука и искусство? Разве не кажется особенно заманчивой своеобразная область, которая органически сочетает элементы того и другого, — наука об искусстве? И разве не высока и не увлекательна задача искать — и иногда находить — частицу истины о прекрасном?

От редакции: Редакция помещает статью Л. Мазеля в порядке обсуждения. Считая, что некоторые из поставленных автором вопросов разрешаются им спорно (например, разграничение задач критики и музыкальной науки и вытекающая отсюда недостаточно отчетливая оценка исторического значения деятельности Стасова, Серова и Лароша, — а из современников — Б. В. Асафьева), редакция предлагает критикам и музыковедам высказаться на страницах журнала по существу вопросов, затронутых в статье Л. Мазеля.