

Лео Мазель

ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ — ЖАНР ПРЕИМУЩЕСТВЕННО УСТНЫЙ И УЧЕБНЫЙ

Этот тезис, быть может, встретит возражения у энтузиастов названной дисциплины. И все-таки: «Платон мне друг, но истина дороже».

Цитирую Аристотеля не без сожаления: ведь сам я тоже причастен к целостному анализу. Тем не менее, мысль, вынесенная в заглавие этой статьи, являлась мне не сегодня. Еще в рецензии на книгу Р.Берберова об Эпической поэме Гальцина я писал: «...самый жанр детального целостного анализа произведения крупной формы... есть жанр по своему происхождению и характеру преимущественно устный и учебный... "На пись-

мо" такой анализ ложится с трудом и очень утомляет читателя!».

Есть, конечно, счастливые исключения. Но они скорее подтверждают правило. Это выясняется при сравнении даже выдающегося печатного текста анализа с лекциями его автора о том же произведении. Вот слова М.Ройтерштейна о замечательной и широко известной работе В.Цуккермана: «Его исследование Сонаты си минор Листа, вышедшее отдельным изданием, получило высочайшие и безусловно вполне заслуженные оценки. Но те, кто слышал анализ Сонаты "вживе" (а длился он три, а

то и четыре лекции подряд!), читают эту книгу как лишь напоминание [о лекциях]...»².

Правда, Цуккерман был лектор исключительный и прекрасно иллюстрировал лекции за роялем. Но он превосходно владел также литературным слогом. И над изложением анализа сонаты трудился основательно, придавал этому анализу большое значение, считал его своим «коронным номером» и, конечно, знал, что для будущего сохранится именно книга. Понятно, что он сделал все возможное, чтобы преподнести текст читателю наилучшим образом. Наконец, сама полупрограммная Соната Листа с ее необычайно ясной семантикой выразительных средств очень, если можно так выразиться, «анализогенна». И если все-таки лекции «лучше» книги, значит, тут действует некая закономерность.

С полной определенностью о ней писала Е. Ручьевская в том же сборнике памяти Цуккермана: «Временная неадекватность целостного анализа масштабам произведения особенно заметна при чтении. Ювелирно отделанные аналитические шедевры В. Цуккермана не случайно относятся к мелким формам или фрагментам крупных произведений. Но представьте себе монографию со столь же детальным анализом, скажем, тетралогии Вагнера. Даже симфонического цикла. Конечно, этот «недостаток» совершенно скрадывается в процессе общения ученик-педагог. И это, конечно, еще один аргумент в пользу воспитательной направленности метода» (с. 44).

Истоки целостного анализа восходят прежде всего к работам Серова, Лароша, Асафьева и некоторых других авторов, в том числе западных. Но в качестве относительно самостоятельной дисциплины он сформировался в отечественных консерваториях 30-х годов, и это не могло не наложить на него соответствующего отпечатка.

Здесь важно, в частности, что различие между целостным анализом как учебной работой и как научным трудом обычно весьма значительно. Учебный анализ призван выработать у студента умение учитывать разные стороны произведения, детально разбираться в их взаимодействии, понимать форму целого, связь характера произведения со средствами, привлеченными для его воплощения. Этот анализ развивает аналитическую наблюдательность студента, а она может понадобиться ему в работах самых разнообразных музыковедческих жанров, да и в педагогической деятельности. Но от учебного анализа не требуется непременно сказать о произведении нечто новое и притом существенное. Достаточно, если студент убедительно подтвердит своим разбором данные восприятия. И это не так уж мало. Ведь Г. Нейгауз писал: «...испытываешь новую радость от того, что разум по-своему освещает то, что непосредственно переживаешь в чувстве»³.

Научный же анализ не предполагает ни обязательной всесторонности, ни исчерпывающей детальности. Он должен быть лишь настолько разносторонен и детален, насколько это требуется целью анализа, поставленными автором задачами. А они связаны с раскрытием в произведении, его свойствах, внутренних и внешних связях чего-то ранее неизвестного, нового, иногда даже с непривычной точкой зрения на произведение в целом. И от такого анализа ожидается не всеохватность, а новизна и целенаправленность (последняя иногда вступает в противоречие с упрощенно понятой целостностью).

Наконец, подобно тому, как в самом музыкальном творчестве и в обучении композиции исторически изменчиво место какого-либо жанра или учебного предмета (последнего, правда, в меньшей степени), так исторически из-

менчиво и место музыковедческих жанров. Если говорить о творчестве, то, например, fuga имела в музыке разных исторических периодов и композиторов очень неодинаковое значение, но как учебный предмет она более стабильна, поскольку овладение ею важно для работы и в других жанрах. А в науке особый интерес к целостному анализу был вызван у нас в 30-е годы тем, что от теории музыки тогда стали настойчиво требовать изучения не только формальной, но и содержательной, выразительно-смысловой стороны музыки. Однако по мере ознакомления с целостным анализом многих музыковедов он стал проникать и в другие научные жанры, а его роль как самостоятельного исследования уменьшилась, хотя в качестве учебной дисциплины он в том или ином виде сохраняется.

Статья Е. Ручьевской, которую я цитировал и еще буду цитировать, называется «Целостный и стилевой анализ». В ней подробно сопоставляются (со ссылками на книгу М. Михайлова «Стиль в музыке») два типа анализа, что помогает лучше понять каждый из них. Конечно, типы эти взаимодействуют: целостный анализ обогащает представление о соответствующем стиле, а с другой стороны, такой анализ невозможен без опоры на данные о стиле и стилях (мне довелось подробно писать об этом уже две трети века назад в книге о фантазии *f-moll* Шопена). Само собой разумеется, что некоторые аналитические работы направлены в равной мере на произведения и на стиль⁴.

По отношению к музыке европейской традиции нескольких последних веков оба типа анализа как бы симметрично-равноправны, и вопрос о первичности одного из них напоминает спор о яйце и курице. Но непосредственной эмпирической данностью, с которой имеет дело слушатель, исполнитель, композитор служит произведение, а стиль — более обобщенная художественная реальность, удобная как исходная категория при научных исследованиях. В учебном же процессе стилевой анализ входит (или должен входить) в курсы истории музыки и музыкальной литературы. Разборы произведений здесь обычно в той или иной степени приближаются к целостным, но главная задача — по идее — это показать произведение как представителя стиля.

Теперь о критике целостного анализа. Часто она бывает некомпетентной: анализ понимается не как научное исследование произведения, в отличие от его восприятия, исполнения и сочинения, а только как его расчленение, противопоставляемое синтезу (между тем, уже само слово «целостный» указывает и на синтез). Напротив, следующее замечание Е. Ручьевской бьет не в бровь, а в глаз: «В системе целостного анализа не разделены два понятия: *содержание* и *толкование*» (с. 44). Отсюда много бед: субъективизм анализа, путаница в головах студентов.

Толкование может с полным правом присутствовать в Слове о музыке — критическом, популяризаторском, научном, педагогическом, помогать ее восприятию и пониманию. Важно лишь в каждом отдельном случае ясно представлять себе, что речь идет именно о толковании, а не о непосредственном определении объективной природы данной музыки. Впрочем, удачное толкование иногда может со временем как бы слиться в восприятии многих музыкантов и слушателей с самим произведением. Г. Нейгауз говорил мне, что он представляет себе начальный двутакт Allegretto Лунной сонаты как раскрывающую-

ся чашечку цветка — в соответствии с известными словами Листа об этом Allegretto («цветок между двумя безднами»).

В целостном анализе можно обходиться и без (или почти без) толкований. И как раз многие анализы В. Цуккермана направлены на максимальное раскрытие содержания музыки при минимальном ее толковании. В других выражениях я писал об этом в юбилейном сборнике к 70-летию Цуккермана: даваемые им характеристики музыки «...не относятся к числу тех, которые... отталкиваясь от нескольких технических штрихов, свободно «залетают и парят», содержат вольные поэтические сравнения, конкретные образно-сюжетные истолкования непрограммной музыки и т.д. Будучи меткими, краткими и вместе с тем достаточно полными, характеристики В.А.Цуккермана скорее плотно облегают всю «материальную фигуру» музыкальных средств, идеально «сидят на ней»¹. Там же (с. 18) я говорил, что эти характеристики способны вызывать у читателей и слушателей восклицания типа: «Как верно! Я именно так всегда и воспринимал, так и чувствовал, но только никогда не смог бы сказать об этом такими ясными и точными словами».

Правда, Е. Ручьевская видит тут и некоторый «недостаток»: «Целостный анализ в своих конечных результатах — в том виде, в каком он предстает в *анализах самого В.Цуккермана* — слишком исчерпывает тему, оставляет мало места для иных вариантов. Здесь недостаток выступает продолжением достоинств. Возникает согласие, восхищение, но нет спора, желания продолжать поиски» (с. 45). Ничего не поделаешь, с этим приходится смириться.

Несравненно труднее, однако, смириться с уязвимостью самой основы нашей музыкально-аналитической методологии, уязвимостью, которую здесь, в конце статьи, нельзя не затронуть, хотя бы бегло.

Каждая научная и учебная дисциплина должна опираться на ясно очерченные понятия и термины. Целостный анализ изначально понимался как раскрывающий содержание произведения в единстве с формой. Но что такое содержание музыкального произведения?

Долгое время у нас бытовали официальные клише вроде «отражение общественной действительности» (я

тоже нередко ими пользовался). Клише эти давно отпали, но серьезного определения или хотя бы разъяснения понятия «содержание» (вообще говоря, оно, конечно, исторически конкретно) по отношению к инструментальным непрограммным произведениям европейской музыки XVII—XX веков так и нет (замечу в связи с этим, что когда наука как бы ставит себя под вопрос, она обычно развивается).

Едва ли здесь может помочь понятие «музыкальный образ», так как и оно недостаточно ясно, расплывчато. Лучше уж, на мой взгляд, пользоваться немецким словом Gestalt, одно из значений которого имеет в виду нечто близкое внутренней структуре и уже входит в нашу научную практику (например, немецкое Gestaltpsychologie обычно переводится как гештальтпсихология).

Обыденное понимание содержания как эмоционального строя, характера произведения пассивно и исполно. Возможны и другие трактовки (я иногда пользовался определением «решаемые в произведении художественные задачи», что как-то соприкасается с «назначением» произведения), но и они, видимо, неудовлетворительны. Вероятно, прав был Ю.Холопов, утверждая, что «заветная кощная задача теории музыки оказывается лежащей в области философской науки»².

Значит ли это, что целостный анализ должен перестать развиваться до тех пор, пока философы и философски эрудированные музыковеды не примут соответствующее решение, каковое в принципе даже могло бы рекомендовать и вовсе отказаться от понятия содержания применительно к неприкладной инструментальной музыке (здесь я, в сущности, коснулся важного для современной эстетики общего вопроса о содержании художественного произведения)? Нет, конечно. Например, биологические и лингвистические исследования успешно осуществлялись и до получения точных ответов на вопросы о том, что такое жизнь или язык. Ведь можно опираться не только на строго научные определения, но и на конкретные (частично интуитивные) представления о предметах и явлениях, пользоваться определениями эмпирическими, рабочими. И тогда придется считать новый анализ целостным, если он будет подобен образцам анализа, уже признанным целостными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мазель Л. Новое слово в анализе музыки // Советская музыка. 1987. № 7. С. 88.

² Цит. по: В.А.Цуккерман — музыкант, ученый, человек. М., 1994. С. 183.

³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. С. 193.

¹ Эту двойную направленность я даже декларировал в моем разборе Никторна Грига: Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 182—183.

² Мазель Л. В.А.Цуккерман и проблема анализа музыки // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 19.

³ Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 109.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Только что вы прочли последнюю статью Льва Абрамовича Мазеля. Возможно, последнее, что он вообще написал в жизни. Это не значит, что в редакции не осталось других его заметок, написанных несколько раньше. Но он хотел, чтобы вначале прошла вот эта — впечатанная. И она прошла. И уже останется как итоговое слово великого ученого о деле всей своей жизни. Пожалуй, здесь нет привычной строгой академичности, подчас

даже несколько подчеркнутой сухости изложения, которые так отставал в своих работах Л.А.Мазель. Напротив: «итоговое слово» полно скрытой, иногда и не очень скрытой, полемики, в частности, по отношению к своему многодесятилетнему и глубоко почитаемому соавтору В.А.Цуккерману. Что ж, они не были одинаковыми, и еще и этим замечательны в истории мирового музыкального знания. Сам Лев Абрамович очень давно в приватной

беседе сформулировал это так: мы изучаем один предмет — музыку, но относимся к ней, как поэт и исследователь относятся к луне: Виктор Абрамович воспеваеет ее красоту, блеск, вдохновение обласканных ею влюбленных; я же пытаюсь понять, как и из чего она сделана.

Метафора — условная, разумеется, — не лишена тонкого юмора, даже самоиронии, но таков был этот человек...

Пережив угарное мракобесие 49-го года (мракобесие, не только не погашенное с годами, но, напротив, в последнее время иногда раздуваемое с новой силой), пережив — и горько пережив — отречение иных коллег по профессии, Л.А.Мазель оставался ренессансно-многогранной личностью. Наряду с важнейшими процессами развития города, страны и мира, он интересовался самыми простыми вопросами человеческого бытия, любопытствовал об изменении семейных отношений близких людей, необыкновенно ценил хорошую шутку, помнил и интонационно мастерски рассказывал десятки анекдотов. По всему позтому за высокую честь почитали общение с ним не только музыковеды, но и, так сказать, практики нашего искусства: Г.Нейгауз, С.Рихтер, А.Гольденвейзер, Э.Гилельс, Д.Ойстрах, Д.Шафран... А главное — к Л.А.Мазелю с неизменным сердечным почтением относились (и это уж редкость!) *композиторы*, начиная с Ли.Н.Александрова и кончая... Да никем, в сущности, не кончая. И здесь всегда ценились острое слово, удачно сформулированная мысль, афористичность и точность характеристики. Много лет с гордостью цитировал он полученную некогда в связи с каким-то своим торжественным днем телеграмму Сергея Слонимского: «Желаю хороших анализов». «Посмотрите, — восклицал Лев Абрамович, — всего три слова, а в них выражено все, что

мне нужно в жизни: здоровье, работа, хорошее настроение».

С годами ухудшавшееся физическое состояние (особенно падение слуха) ограничивало его общение и со своей средой, и с самой музыкой. В том числе, конечно, современной. Но Л.А.Мазель был из тех ученых, что умеют воссоздавать целое по части, даже небольшой. Ему не требовалось погрузиться в океан авангардизма, дабы понять и ошеломляющие его открытия, и историческую ограниченность. И объяснить то и другое он предлагал чисто по-мазелевски: ни в коем случае не объявлять никакой тотальной (тем паче идеологической) борьбы, но, напротив, в обязательном порядке ввести в консерваториях и соответствующие курсы и, естественно, экзамены по ним. К сожалению, в накаленной творческой атмосфере середины 60-х годов никто этому не вядал. Да он всерьез и не надеялся на это. Кто знает, может, оно и хорошо. Известно ведь: преодолеть искушение можно, лишь поддавшись ему. Но поддаваться искушениям (как и красоте луны) — это был не его стиль. Он просто работал, *зная*, что все истинные ценности вернуться — и мелос, и национальная интонация, и веками освященные закономерности музыкальной формы. В какой мере обдвиненные или обогатенные — это была уже тема последующего поколения ученых.

Лев Абрамович Мазель — подлинный классик, вероятно, последний из могикан так называемого традиционного европейского музыковедения. Вспомним, однако: классик не только подводит черту под предыдущим, но и открывает просторы неизведанному. Подчас и помимо своей воли, изучая, «из чего сделана луна», в конечном счете, именно он объясняет иные секреты ее волшебства.

Л.Г.