

---

**Елена Лагутина**

## «ДУХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ» (1895) — ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ НАУЧНОЙ ТЕОРИИ Х. ШЕНКЕРА

Статья Хайнриха Шенкера «Дух музыкальной техники» до сих пор не становилась предметом исследования российских музыковедов. Упоминаний о ней нет ни в одном из немногочисленных отечественных трудов по теории Шенкера (Ю. Н. Холопов [9; 10], Б. Т. Плотников [8], Л. О. Акопян [1], Н. О. Власова [3]). Однако обратить на нее внимание заставляет, с одной стороны, хронологическая позиция в наследии автора: являясь первой непублицистической работой Шенкера, статья открывает историю публикаций его научных текстов. С другой стороны, этого требует специфика ее содержания: для всего творчества оригинального музыкального мыслителя характерно слияние собственно музыкально-теоретической и философско-эстетической проблематики, но последняя здесь выходит на передний план, и на страницах небольшой статьи оказываются сконцентрированы философско-эстетические взгляды автора, характерные для раннего и среднего периодов его творчества.

Философия музыки Хайнриха Шенкера, которая предстает нам в «Духе музыкальной техники», складывалась в последние десятилетия XIX века. Вена, куда Шенкер приехал в 1884 году и где оставался до конца жизни (1935), была в это время одним из центров развития таких тесно взаимосвязанных научных

дисциплин, как философия, психология, эстетика. В качестве основного направления венской философии конца XIX — начала XX века можно выделить так называемый второй позитивизм, представленный Венским кружком во главе с Эрнстом Махом. Его имя упоминается в переписке Шенкера именно в связи с появлением «Духа музыкальной техники».

Текст статьи был издан частями в нескольких выпусках «Музыкального еженедельника» (*Musikalisches Wochenblatt*) Э. В. Фрицша в Лейпциге в 1895 году с примечанием: «Нижеследующая статья является частью большого, находящегося еще в рукописном виде, труда и составляет предмет доклада в Философском обществе Венского университета» [12, 12].

Точно не известно, присутствовал ли Мах лично на этом докладе или, по предположению исследователя творчества Шенкера Хельмута Федерхофера, текст статьи был ему послан автором, однако сохранилась открытка, отправленная Махом Шенкеру и содержащая реакцию философа на шенкеровские идеи. Она датирована 2 декабря 1896 года и гласит следующее:

Глубокоуважаемый г-н доктор!

Мне кажется, что воззрения, которые Вы высказали, содержат здоровое зерно и заслуживают дальнейшего развития. Во всяком случае, дискуссия будет полезной и стимулирующей, даже если Вы окажетесь правы не во всех пунктах. — Д-р Валашек проживает по адресу: Вена IV, Waaggasse, 11, на тот случай, если Вы захотите связаться с ним.

С глубоким почтением,  
преданный Вам,  
Э. Мах

К сожалению, дальнейшая судьба отношений Маха и Шенкера неизвестна, как неизвестно и то, состоялась ли встреча Шенкера с Рихардом Валашеком — ученым, работавшим под руководством Маха в области музыкальной психологии и эстетики и объединившим в своих трудах философию, психологию, историю музыки и неврологию.

По мнению Х. Федерхофера, статья «Дух музыкальной техники» является первым камнем, заложенным Шенкером в основание своей музыкальной теории; она, по словам исследователя, «намечает образ мыслей, который Шенкер разовьет в главном труде — «Новые музыкальные теории и фантазии»» [ibid.].

Даже своей структурой эта ранняя работа предвосхищает шенкеровскую трилогию, состоящую из «Учения о гармонии», «Контрапункта» и «Свободного письма»: в ней пять разделов, первые два из которых не имеют названий. Если для наглядности кратко сформулировать содержащиеся в них идеи, общее оглавление статьи будет выглядеть следующим образом:

- I. [Происхождение музыки. Принципы творчества. Влияние слова на музыку: впитывание мелодией логики и структуры речи]
- II. [Повторение как коренной принцип музыкального синтаксиса; рождение мотива]
- III. Полифония
- IV. Гармония
- V. Настроения, формы и «органическое».

Прежде чем остановиться на ключевых понятиях, поразмышляем о необычном названии статьи.

*Der Geist der musikalischen Technik*: Шенкер использует здесь два понятия, которые — в каких бы аспектах они ни рассматривались — оказываются полярными, разнонаправленными. Такой заголовок вызывает некоторое удивление и не дает читателю даже легкого намека на будущее содержание статьи. На первый взгляд его можно было бы отнести к неудачам автора, но знакомство с текстом заставляет согласиться с Х. Федерхофером: названия шенкеровских трудов всегда обстоятельно продуманы<sup>1</sup>. Следовательно, это было целью автора: объединить противоположности, выразить иррациональное, спонтанное, бессознательное через измеряемое, структурированное, материальное — и наоборот, в последнем разглядеть первое.

Если обратиться к более конкретному и близкому музыке понятию *техники*, то можно, вместе с К. В. Зенкиным [5], отметить, что, хотя это понятие широко используется в науке о музыке, оно отсутствует в музыкальных справочниках и до сих пор не имеет четкого определения. Можно выделить два аспекта, его раскрывающие: 1) техника как действующая система правил и закономерностей определенного музыкального стиля или касающаяся избранной стороны музыкальной композиции — например, контрапунктическая техника, серийная техника и т. п.; 2) техника как высокое качество работы со звуковым материалом, композиторское совершенство.

Подобно тому как Шеллинг, разделяя искусства на идеальные и реальные, внутри каждого, вне зависимости от его принадлежности, находил свои идеальную и реальную стороны, у понятия техники тоже можно выделить две стороны: реальную (техника как средство, как механика, с помощью которой достигается необходимый результат) и идеальную (техника как умение, как искусство, как профессиональный почерк композитора).

Именно ко второму, идеальному значению техники приближается Шенкер в своей статье. Но сразу нужно оговорить, что техника наделяется у него внеличным характером; она не исходит от композитора, но витает над ним как некая сила, направляемая природой и законами музыкального искусства. Становление музыкальной техники представлено Шенкером в виде растянутого в истории процесса познания и постижения композитором музыкальных законов, в ходе которого музыка все больше становилась искусством, наполняясь искусственностью в хорошем смысле слова. Искусство — *die Kunst* — Шенкер сближает с искусственностью — *die Künstlichkeit*. Для него искусственно то, что не имеет природного образца: мотивная повторность, феномен контрапункта, феномен гармонии — но, конечно, они искусственны в некотором, если можно так сказать, высшем смысле.

В этом он почти цитирует Э. Ганслика<sup>2</sup>, который в трактате «О музыкально-прекрасном» [4] говорит, что мелодии и гармонии нет в природе, они изобретены духом человека. Именно в этом смысле они искусственны, то есть

<sup>1</sup> Например, первая часть трилогии «Новые теории и фантазии одного художника» — «Учение о гармонии» (1906) — сочетает в себе разделы, излагающие элементарную «школьную» теорию, и значительно контрастирующие им «фантазийные» главы, сугубо индивидуально осмысляющие законы тональной гармонии. К. Грунски в рецензии на первое издание книги писал: «Содержание подтверждает название, речь идет о частично новых представлениях, выраженных в форме фантазии, не строго систематизированной, но приятно упорядоченной» [15].

<sup>2</sup> Эдуард Ганслик (1825–1904) с 1856 года был профессором музыки в Венском университете, включая годы обучения там Шенкера; они были лично знакомы, состояли в переписке. Многие положения ранней статьи Шенкера созвучны идеям Ганслика.

«добавлены» человеком к природе музыки. Однако эта «добавленность», эта «искусственность», которая со временем становится естественной, оправдана тем, что представляет собой звенья совершенствующейся музыкальной техники, все более и более, так сказать, раскрывающей в музыке музыку, воплощая ее дух.

В новейшей философии понятие «дух» мало востребовано. Пережив вершину своей популярности в немецком трансцендентализме у Гегеля и Шеллинга, оно подверглось критике уже в XIX веке. Поместив в 1895 году слово «дух» в заглавие своей работы, Шенкер в этом смысле поступает вопреки тенденции времени.

Дух для Шенкера — *идеальная творящая сила*, которая может управлять миром и человеком, оставляя свой след в результатах его деятельности. Не случайно в тексте шенкерской статьи можно встретить не только дух техники, но и дух гармонии, дух исполнителя и дух композитора-творца, дух искусственности и дух настроения.

Процессом перехода духовного, нематериального смысла в реальное звуковое содержание руководит музыкальная техника. Однако техника никогда не мыслилась как создание «новой природы», но всего лишь как искусственная реализация заложенных в природе сил и энергий. Возможно, поэтому статья Шенкера открывается размышлениями о происхождении музыкального искусства.

Можно выделить три наиболее существенные темы, которые затронул Шенкер в первых отделах статьи: происхождение музыки, соотношение слова и музыки и так называемая ассоциация идей.

Происхождение музыки. Как видно уже из первого предложения статьи, музыка — самое возвышенное из искусств! — возникает у Шенкера чуть ли не из физиологической потребности человека; она была вызвана творящей силой, появляющейся при возвышенном состоянии духа. Научившись петь, люди стали получать радость и удовольствие собственно от процесса пения, что стало движущей силой для музыкального творчества. В конце концов, люди научились претворять в музыкальную фантазию свои мысленные представления, образы предметов и чувства. Шенкер выводит принципы музыкального творчества: имманентно-музыкальный — «пение ради пения», «абсолютный культ» музыки — и экстрамузыкальный, импульс которого заимствуется из области, внешней по отношению к музыкальной субстанции, будь то спонтанный выплеск чувств или выражение осмысленных представлений.

Соотношение *слово* — *звук*. Поскольку потребность в музыкальном звуке и слове, так же как способность их создавать, заложены в человеке изначально, Шенкер считает излишним поднимать проблему первородства речи и музыки. Объединяя их по времени возникновения, Шенкер, однако, разделяет их по сферам естественного применения: музыкальный звук он делает сферой возвышенного состояния духа, а слову отдает «озвучивание быта». Это кажущееся разделение на высокое и низкое — вовсе не уничижение слова. Последнее очень скоро восстанавливает свою ценность и незаменимое значение для развития музыкального искусства, что видно в следующих словах: «для бесцельно творящей и бесцельно пребывающей потребности в звуке должно было стать благом приобщение к слову и его законам» («Дух музыкальной техники»; [14, 136]). Музыка, по Шенкеру, в отличие от слова, изначально была бесцельной, спонтанной и бессознательной, поэтому не обладала уникальным свойством речи как логической системы выражения — умением создать законченную, покоящуюся

в себе самой мысль. Именно этому училось музыкальное искусство, объединяясь со словом и подражая ему. Данному процессу Шенкер уделяет много внимания, размышляя над каждым его этапом. Сначала музыка прислушалась к интонации слова, затем, строго следуя за текстом, научилась членению речи, и только спустя столетия сформировалось подлинное музыкальное искусство со своей логикой, подобной логике языка.

**Ассоциация идей.** Итак, музыка поглотила речевую логику, научилась создавать законченную мысль — мелодию, с появлением которой и началось, по мнению Шенкера, собственно музыкальное искусство. Музыкальная мысль для развития потребовала специфических музыкальных средств: повторения и мотива. Шенкеру это видится так: сначала музыка следовала за интонацией речи, затем звук набрался мужества «покинуть берега слова и вышел в открытое море широких музыкальных интервалов» [ibid, 137]. Но новая интонация — широкие, не свойственные выровненной речи, скачки в мелодии — не обладала той логической связью, которой отличаются слова. Эту особенную, чисто музыкальную звуковую связь необходимо было доказать, закрепить в слуховом ощущении. И здесь музыка прибегла к самому естественному и простому способу — повторению. Чуждая слову звуковая связь должна неоднократно достигнуть уха и восприятия, чтобы стать понятной<sup>3</sup>. Повторение Шенкер считает коренным свойством музыкального искусства, которое заключено в музыке как собственный формообразующий принцип.

Напрашивается параллель с идеей Веберна и конкретно — с фрагментом из его лекции «Путь к новой музыке», где говорится: «Как легче всего добиться наглядности? — Путем повторения. На этом зиждется все формообразование, все музыкальные формы строятся на этом принципе» [2, 131].

Повторяющийся небольшой музыкальный фрагмент, по Шенкеру, есть мотив. Как автор определяет это понятие в «Учении о гармонии», «мотив есть ряд звуков, ограниченный повторением» [15, 4]. В «Духе музыкальной техники» отмечается: «музыкальный мотив есть знак себя самого, лучше сказать, он не больше и не меньше того, чем является» [14, 138]. Здесь тоже очевидны связи с Гансликом, который в своем эстетическом труде «О музыкально-прекрасном» говорит, что «в языке звук не более как знак, т. е. служит средством выразить содержание, совершенно чуждое этому средству, тогда как в музыке звук есть предмет, т. е. он становится сам себе целью» [4, 102].

Повторение и мотив составляют для Шенкера суть еще одного, более сложного понятия, которым ученый пользуется в статьях и трудах раннего и среднего периодов творчества, — *ассоциации идей*. Термин, как известно, заимствован из психологии, положения которой начиная с середины XIX века активно проникают в другие науки. В науку о музыке его принес все тот же Ганслик, в упомянутом выше труде (1854) использующий данное понятие в разговоре о программной музыке, в которой чувства слушателя «направляются текстом (словами), надписями и другими внешностями, вызывающими ассоциацию идей» [там же, 46]. Немецкий физик, физиолог и психолог Г. Гельмгольц (1821–1894) в труде «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории

<sup>3</sup> Здесь можно привести цитату из другой статьи Шенкера (того же 1895 года) — «Слушание музыки»: «Только привычка смогла победить бессилие безопытного в начале искусства воспринимающего уха, она могла подарить душу первым мелодическим строчкам, которые создало свободное изобретение» [14, 101].

музыки» (1863) применяет термин *ассоциация идей* в его оригинальном значении: как психическое действие связывания отдельных элементов в последовательность за счет близкого расположения этих элементов во времени, пространстве и т. п. Как отмечает Е. В. Назайкинский, в целом музыковеды и эстетики понимали под ассоциацией связывание любых форм отражения, как простых, так и сложных: ощущений, настроений, представлений, образов памяти, эмоциональных процессов, логических категорий и т. д. Понятие ассоциации входит и в современное определение музыки, сформулированное Т. В. Черденченко: «Музыка — искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании. Художественная деятельность в музыке направлена на звуковой материал <...> с целью воплощения особой образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы внешнего мира, внутренних переживаний человека со слуховыми ощущениями» [11, 359].

Помимо указанного выше широкого значения Шенкер понимает ассоциацию в специфическом формальном, структурном смысле: как способ дифференциации и артикуляции музыкальной ткани (по своему существу непонятной, алогичной) через отождествление ее элементов с чем-то знакомым — элементами речи и окружающей действительности.

Шенкеру как философу музыки в целом свойственна удивительная «сверх-ассимиляция». Он интегрирует понятия и категории, заимствованные из разных направлений философии, из разных гуманитарных наук, не придерживаясь их точного оригинального значения, но вписывая их естественно в свою философско-научную систему. Но Шенкер перетолковывает на свой лад и традиционные для музыкальной науки понятия. Они раскрываются в последующих трех отделах статьи «Дух музыкальной техники», посвященных учебному тривиуму музыкально-теоретических дисциплин: полифонии, гармонии и анализу форм. Выбор понятий, затронутых Шенкером в этих разделах, во многом оригинален и не вытекает очевидным образом из названий. Автор поднимает некоторые вопросы и проблемы, связанные с областью музыкальной эстетики, поэтому наряду с привычными нам полифонией, контрапунктом и гармонией здесь встречаются также *настроение, искусственность, органичность, формализм* и др.

Шенкер пишет в статье «Безличная музыка»: «<...> Шопен, Шуберт, Мендельсон питали свои звуки тем, что хотели сказать о самом возвышенном в человеке или о мире природы. Их понятия, их представления сразу же становились настроением, а настроения сразу же становились музыкой» [14, 217]. Интересно, что эти эстетико-психологические тезисы тотчас превращаются у Шенкера в категории композиционно-технические, а именно — в требование определенной длительности произведения. Верный путь приблизиться к настроению композитора, творящего конкретное произведение, и тем самым правильно судить о нем, состоит, по Шенкеру, в неоднократном прослушивании музыкального сочинения. С помощью воспоминаний у слушателя до очередного прослушивания будет возникать «пролог» настроения, подобно тому как и композитор пребывает в некоем настроении еще до процесса сочинения.

Чрезвычайно любопытными оказываются размышления Шенкера об органичности содержания музыкального произведения. Даже восприняв речевую логику, музыкальное построение, по Шенкеру, не несет в себе понятийно-логической связи: ни одна мелодия не обладает волей диктовать, каково будет продолжение, любая последовательность звуков или музыкальных тем есть в этом смысле искусственная, неорганическая композиторская конструкция.



Понятие содержания Шенкер трактует в традиции Ганслика как имманентное, заключенное исключительно в звуках. Как торжество музыкального искусства звучит идея Шенкера о вневременной ценности музыкального содержания, независимого от исторической эпохи, интересов и вкусов, которое не в силах исчерпать ни композиторы-первооткрыватели, ни их многочисленные последователи и подражатели, ни исполнители, ни слушатели.

## Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Шенкерова теория тоналнај музика // Музика XX века. Энциклопедическиј словарь / под ред. Л. Акопяна. М.: Практика, 2011. С. 656–657.
2. *Веберн А.* Лекции о музике. Избранные письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
3. *Власова Н. О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С. 123–145.
4. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / пер. с нем. Г. Лароша; с предисл. переводчика. М.: Юргенсон, 1910. 162 с.
5. *Зенкин К. В.* Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом. URL: [http://www.21israel-music.com/Poryadok\\_chaos.htm](http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm) (дата обращения: 17.05.2013).
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. / сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. Т. II. М.: Музыка, 1983. 432 с.
7. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
8. *Плотников Б. Т.* Монолог о практике содержательного анализа: учебное пособие для музыкальных вузов. Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2005. 265 с.
9. *Холопов Ю. Н.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера / науч. редакция и подготовка текста к печати В. Ценовой. М.: Композитор, 2006. 160 с.
10. *Холопов Ю. Н.* Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки. Вып. 5. М.: Музыка, 1979. С. 234–253.
11. *Чередниченко Т. В.* Музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 359–360.
12. *Federhofer H.* Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen. Hildesheim; Zürich; N. Y.: G. Olms, 1985. IX, [1], 380 p.
13. [*Grunsky K.*] Review by Karl Grunsky of Schenker's Harmonielehre, dated December 18, 1907. December 18, 1907 // Schenker Documents Online. The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker. Oswald Jonas collection, 12/27. URL: [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/review/oc\\_2p\\_20\\_121807.html](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/review/oc_2p_20_121807.html) (дата обращения: 17.05.2013).
14. Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901 / hrsg. von H. Federhofer. Hildesheim; Zürich; N. Y.: G. Olms, 1990. XXXII, 375 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Bd. 5.)
15. *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin: Cotta, 1906. XVI, 460 S.

Хайнрих Шенкер

## ДУХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Перевод<sup>1</sup> Елены Лагутиной

Как любой орган в человеческом теле сам собой нацелен на выполнение предписанных ему свойств и потребностей, так гортань и голосовые связки принудили уже первого человека произвести первый звук. Подобно тому как певчие птицы в спорах и склоках используют только пронзительные крики и трескотню, потребностям же любви и пола, а также весьма родственному им инстинкту голода отдают поэзию пения, а струящееся изобилие солнечного света приветствуют светло струящимся звуком, так и у первых людей каждое возвышенное состояние души, сущностью которого была радость, любая возвышенная чувственность (*Sinnlichkeit*) сами собой приводили в движение голосовые связки, в то время как низким душевным движениям и прочим элементарным отправлениям служили бледные беззвучные слова, пропитанные понятиями и реальностью. Таким образом, поскольку первым людям были одновременно свойственны способности и к слову, и к звуку, нет нужды считать, что в начале был [музыкальный] звук, а позднее слово, или что в начале было слово, а позднее звук.

Вероятно, первое пение было внезапным спонтанным выбросом накопившегося душевного или телесного удовольствия, подобно тому как и сегодня можно услышать бесцельное ликование детей или пастухов из-за беспричинно

<sup>1</sup> Перевод сделан по изданию: *Schenker H. Der Geist der musikalischen Technik // Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901 / hrsg. von H. Federhofer. Hildesheim; Zürich; N. Y.: G. Olms, 1990. XXXII. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Bd. 5.). S. 135–154.*

Комментарии принадлежат переводчику.



охватившей их радости. Однако скоро радость от пения уже сама по себе должна была стать движущей силой для того, чтобы освободить пение от непосредственно возбуждающих его причин и учредить его абсолютный и рафинированный культ. Это было пение ради пения.

Много позднее люди, наконец, научились, так сказать, провоцировать и возбуждать музыкальную фантазию посредством чисто умозрительных представлений, через образы предметов и чувств. И так, в этом случае душевные вибрации (*Schwingungen*) обнаруживали под собой не чисто музыкальную причину, а скорее заимствованную извне.

Теперь в музыкальном искусстве стали господствовать эти два принципа творчества, и далее, на все времена, лишь ими только и может осуществляться музыка. Однако ни один из этих принципов не эгоистичен настолько, чтобы отвергнуть взаимодействие с другим, и более того, на взаимодействии этих принципов основывается — в подавляющем большинстве случаев — содержание музыкального произведения.

[Еще один], сильно недооцененный принцип (который сегодня по ряду причин даже подвергается насмешкам) заключается в том, что музыка отворачивается от слова, образа некоего чувства или представления и основывается всецело на собственном инстинкте игры (*Spieltrieb*). Я хотел бы назвать его формальным принципом творчества. Возможно, нет ничего труднее, чем обращаться с музыкой исходя из этого принципа: ведь как же быстро игра переходит в нечто в высшей степени пестрое и бессвязное, не вмещающееся ни в какие рамки и абсолютно бесцельное! Разве еще и сегодня нельзя услышать, как пастухи наигрывают мелодии, которые, хотя и кажутся вовсе лишенными логического начала (*jeder zusammenhängenden Gesichtspunkte*), тем не менее удовлетворяют их [пастухов] потребность в звучании и в настроении (*Ton- und Stimmungsbedürfniss*)?

В первые времена потребность в звучании по большей части была удовлетворена подобным образом. Теперь представьте, какого прогресса достигло [музыкальное] искусство и сколь многими новыми логическими принципами (*Gesichtspunkte*) — которые уже никогда не будут утрачены — это искусство обогатилось, если оно смогло блестяще обуздать наивный инстинкт игры и одновременно так широко развить его, как в органических токкатах и фугах Баха.

Отсюда для бесцельно творящей и бесцельно пребывающей потребности в звучании должно было стать благом приобщение к слову и его законам. Звук старался стать оттиском слова и его интонации, и, прежде всего, он должен был путем аналогии научиться подражать тому, что свойственно слову в наивысшей степени, — созданию законченной, покоящейся в себе самой мысли. С помощью связи со словом звук учился верно сопровождать все повороты мысли, ее рост, членение и завершение, пока силою, возможно, многовековой привычки не сформировалось, наконец, музыкальное искусство, изначально обладающее логикой, подобной логике языка. Как бы то ни было, музыкальное искусство началось лишь там, где ряд звуков претендовал быть понятием и воспринятым как целое, как покоящаяся в себе мысль. Первая целостность звуков носила звание мелодии. Между тем, чувство целого скорее было обязано изменчивым законам традиции, чем базировалось на [единственно] верной неизменной основе. То, что в языке следует рассматривать как целостную мысль, избегает произвола частности; подобно математической теореме, логичная мысль защищена от необдуманных возражений. Музыка, однако, не знающая, в сущности, ничего о причинности и логике, никогда не может представить целое так, чтобы оно

диктовало [одно и то же] чувству всякого человека и [непреложно] подчиняло недоверчивый слух. В разные времена у разных народов использовались разные средства для формирования музыкального целого, что сохраняется и поныне. Я полагаю, что лишь поэтому путь к [общему] понятию мелодии не был найден.

## II

Мы сделали бы значительный шаг в познании музыкальной техники, если бы установили, когда, где и как музыкальное искусство обрело важнейшее и характернейшее свое свойство, а именно, так называемый [принцип] повторения. Ясно, что все искусства, которые излагают или представляют на сцене некий сюжет, не предрасположены к повторению отдельных мотивов. Ведь всякий сюжет имеет конечную цель, к которой необратимо — так сказать, раз и навсегда — устремлены все заключенные в нем события и мысли. Как любое событие и любой факт являются в мир однократно, так и изображение их не может повторяться много раз. Откуда же, хочется спросить, музыка получила импульс к повторению частей мелодии — то малых, то больших, тогда как ее образец, слово, желал противоположного, то есть хотел быть устремленным вперед, необратимым потоком? Когда музыка поступила на службу к слову, она, несомненно, прислушивалась вначале к его естественной интонации. Лишь позднее звук приобрел мужество покинуть берега слова и вышел в открытое море более широких музыкальных интервалов; однако при этом она [музыка] должна была заметить, что новый шаг мелодии — эта совершенно чуждая слову, музыкальная связь звуков, — должен неоднократно достигнуть уха, чтобы стать понятным. Ибо музыкальному мотиву, в отличие от слова, не дано собственными усилиями породить предметность, понятие. Если слово есть только знак чего-то — предмета или понятия, возникшего на основе переработки предметного [опыта], то музыкальный мотив есть знак себя самого, лучше сказать, он не больше и не меньше чем то, что он есть. С момента появления инструментальной музыки этот недостаток обнаружился в полной мере. Пока звук скрывал в себе слово, он считал себя понятным, в то время как это понимание давало только слово; но когда он явился в мир сам по себе, то увидел самообман и свою беспомощность, и чтобы как-либо иначе сделаться понятным, не придумал ничего иного, как сделать ясными отдельные мотивы и [мелодические] шаги средствами повтора и подобия. Повторение, это древнейшее изобретение музыки, лучше всего могло бы доказать, что уже тысячелетия тому назад музыка несла в своем собственном лоне собственный формирующий принцип, и в этом направлении на много раньше эмансипировалась от слова, чем считают музыкальные историки. Для меня это также говорит о солидном возрасте инструментальной музыки, которая создавалась по чисто музыкальному принципу задолго до того, как в начале XVI века наступила эпоха ее плодотворного влияния, результатами которого мы сегодня наслаждаемся. То, что чисто музыкальное начало никогда не исчезало в музыке и даже церковное слово не смогло заставить его умолкнуть, выразительнее всего могут доказать мелизмы, которые во всём многообразии знало церковное пение с самых ранних времен. Достаточно вспомнить невмы григорианского пения. Однако творить согласно чисто музыкальным принципам дозволялось неохотно, так как в этом видели, если можно так выразиться, приверженность пленительной чувственности, и все время напоминали себя-любивому звуку о бесстрастном образце — слове — и об определенных обязанностях, которые налагает его присутствие. В сущности, борьба между словом

и звуком тянется через всю историю музыки до сегодняшнего дня. Будучи не в состоянии удовлетвориться рабской зависимостью от слова, звук предавался разгулу и буйству всех его элементов; пресытившись же неистовством и неумеренностью, с раскаянием возвращался к границам, отмеренным и предписанным ему словом. Это касается даже чисто инструментальной музыки, что совершенно недооценивается. Не связанная как будто со словом, она соблюдает, тем не менее, аналогичные законы и вызывает тем большее воздействие, чем сильнее связана с ассоциацией идей и другими законами, действующими в области слова. — Упомяну здесь также, что в те времена, когда звук воспринял законы слова, он часто предоставлял в распоряжение последнего, как бы в благодарность, свою особенность — повторение, как это можно наблюдать в древнейших эпических и лирических сочинениях, повторяющих более или менее протяженные словесные мотивы в музыкальном смысле. Принцип рефрена я также считаю исконно музыкальным.

### III. Полифония

В качестве чисто музыкального принципа, созданного собственными средствами для собственной цели, вошла в европейскую музыку полифония. Это некое искусственное начало (*die Künstlichkeit*), без которого музыка не может более обходиться, с тех пор как познала его ценность и прелесть. Я не думаю, что оно было введено, так сказать, по повелению теории IX–X веков, я вообще убежден, что музыкальную практику почти никогда не интересует то, что предписывает или описывает теория. Когда на начальном этапе двух- и трехголосия пели в квинту и кварту, уверен, это происходило не потому, что данные интервалы, согласно теории, консонируют, а потому, что каждый мог петь мелодию так, как ее знал, хотя бы и от другого звука. Разве не трогательно и в то же время не естественно, что вначале никто не решался добровольно предать себя на служение в звуках другому (поющему вместе с ним) и никому не приходило в голову отказаться от той мелодии, которую он считал своей собственностью? Так и сложилась практика многоголосия, при которой каждый мог петь мелодию в свое удовольствие. Однако скоро — к этому, видимо, привела потребность в новизне — в многоголосии стали появляться другие интервалы помимо кварт и квинт, и теоретики начали изыскивать законы в мимолетных видениях двигающейся ощупью фантазии (а чаще — в лишенном фантазии произволе) и преподносить их так, словно эти законы установлены на века. Несмотря на всю естественную прелесть, которую стихийно должно было излучать многоголосие, вследствие новой искусственной организации в о с п р и я т и и [музыки] незаметно произошел переворот. И разве само чувство не должно было говорить каждому, что даже самые незначительные изменения тех голосов, которые служат контрапунктом мелодии, уже словно бы касаются ее души? Так восприятие научилось точно следовать мельчайшим изменениям, оно приспособилось к новому духу искусственности и сложности, подготовившись к миллионам и миллионам перемен, из которых могла состоять и до сих пор состоит музыка. — Даже когда появились новые лады и с ними совершенно новый по внешности контрапункт — никто уже не мог решиться, по прекрасному в своей наивности выражению Йозефа Гайдна, на то, чтобы «прочистить уши» («*das Ohr leer zu lassen*»), — дух контрапункта остался прежним. Как для творящей фантазии, так и для воспринимающего чувства контрапункт был и остается полностью независимой, исторически сложившейся и принимающей всегда новый

облик школой адаптации. Увидев, что методов развить то, что дано, — бесконечное множество, фантазия учится понимать, как замена одного метода на другой влечет за собой изменение экспрессии, и, главное, получив такую богатую школу, она становится способной из бесконечного множества методов развития, ею увиденных, выбрать в конце концов тот, который наилучшим образом соответствует характеру художника определенного времени. Присущее фантазии умение приспособливаться доходит до того, что она с самого начала изобретает по большей части не голую мелодию, но некоторым образом уже подразумевающую контрапункт. Восприятие же, как я говорил выше, учится приспособливаться к изменению контрапунктического метода. Проведу грубое, но ясное сравнение школы контрапункта с той школой абсолютной, механической беглости пальцев, которой должен овладеть каждый художник-исполнитель, если перед ним стоит задача освоить произведение технически, [в смысле] механической техники. Подобно тому как, обретая свободу, независимость и силу в школе абсолютной, механической беглости, пальцы оказываются в состоянии справиться с механической техникой того или иного произведения искусства (также не нужно забывать, что при удачном стечении обстоятельств дух исполнителя счастливо соответствует духу творца), школа контрапункта дает фантазии способность созерцать бесчисленные характеры и повороты мысли для того, чтобы наконец определить наиболее подходящий характер для круга настроений создаваемого произведения. Но в той же мере, в какой этот круг настроений субъективен, все избранные в нем раз и навсегда контрапунктические приемы становятся субъективными. Я полагаю поэтому, что контрапунктическая ткань (*Contrapunctik*) И. С. Баха — душа его произведений, сотканная на тысячу ладов с замечательным своеобразием. Ни в коем случае не следует смешивать ее с предшествующим обучением, поскольку она возникла в этих произведениях субъективно, хотя и была следствием длительной и строгой школы духа композитора и, конечно, особенной склонности его натуры. Однако их смешивают, считая контрапунктическую технику Баха чистой механикой; возможно, к такой путанице приводят удивление и восхищение, которые поневоле испытываешь перед неслыханным богатством и изобретательностью его контрапунктического дара. Когда собственный дух, в силу своей ограниченности, не в состоянии охватить широту духа Баха, то, впадая в паралич, считают возможным парализовать душу баховского искусства и превратить ее в механическую формулу там, где иссякло собственное вдохновение. Самое странное, что ни один из тех композиторов и теоретиков, которые писали о контрапункте и фуге и, конечно, чувствовали, занимаясь творчеством, субъективную ценность этой техники, не смог ясно передать дух контрапункта. В этом отношении можно посмотреть труды Фукса, Марпурга, Керубини, Альбрехтсбергера, Беллермана etc. Да будет мне позволено в качестве ярчайшего доказательства моей точки зрения процитировать, что думали Альбрехтсбергер и Сальери о своем ученике Бетховене: «Бетховен всегда был так упрямым и самовольным, что лишь суровый опыт заставил его изучить многое из того, что ранее он ни за что не желал считать предметом обучения». Отсюда можно увидеть, что Бетховен всё время пытался втиснуть субъективную технику, к которой он стремился как к конечной цели, в холодную, объективную школьную систему, полученную им от учителей. Конечно, Альбрехтсбергер мог бы уберечь его от этой изматывающей борьбы, если бы с самого начала объяснил ему дух контрапункта таким образом, который поощрял бы ясные бетховенские намерения и его ясную волю. Но Альбрехтсбергер даже в написанном и изданном

учебнике не дал такого объяснения, и Бетховену не оставалось ничего иного, кроме как самому стремиться к познанию; при этом он покорялся учителю, поскольку сознавал, что тот имеет права требовать того или иного, не объясняя зачем. Нет ничего удивительного в том, что Бетховен в письме своему ученику эрцгерцогу Рудольфу (от 1 июля 1823 года) — [заметим], насколько его речь подчинена точному выражению мысли! — высказывается яснее, чем Альбрехтсбергер и прочие: «Писать без инструмента также необходимо, и контрапунктически разрабатывать иногда простой хорал простыми, но разнообразными фигурами не вызовет у В[ашего] И[мператорского] Высочества головной боли, а наоборот, если проникнуть в самую суть искусства, [доставит] большое удовольствие. — Постепенно возникнет способность передавать именно то, что мы желаем и чувствуем, — столь необходимая благородному человеку».

Скажу сразу, я попытаюсь в обстоятельном трактате объяснить правила и запреты (Ge- und Verbote) гармонии и контрапункта. И надеюсь, что сумею представить доказательства того, что каждое правило и запрет сами по себе относительны, и существуют с целью защитить нечто музыкально привлекательное (musikalischer Reiz) — не более и не менее, — и защищать его до тех пор, пока в игру не вступит более интенсивное влечение, направленное к другой музыкальной цели (ein intensiveres Interesse eines anderen musikalischen Reizes). Более интенсивному влечению уступает менее интенсивное. Сумма всех этих влечений образует произведение. Над суммой влечений парит дух настроения; но далее возникает очень существенное различие: то, к чему влечет композитор каждого из слушателей (Jedermann), познаваемо, настроение же каждого из слушателей — своеобразно и складывается по-своему. Лишь услышав и постигнув весь материал произведения — все заложенные в нем влечения и все его объективные свойства, — [человек, воспринимающий музыку], мог бы отдать его на суд своей собственной способности продуцировать настроения (der eigenen Stimmungsfähigkeit), чтобы вынести окончательный вердикт. Против такого процесса воспроизведения возразить нечего, остается лишь пожелать, чтобы многие слушатели наконец-то пережили его во время звучания музыки.

Объяснив природу правил гармонии и контрапункта из порождающих их причин, которые имеют почти исключительно психологический характер, я надеюсь расположить так называемую «Школу гармонии и контрапункта» в желанной близости к свободному творчеству, то есть к подлинной жизни музыки. Представленная таким образом школа могла бы, подобно грамматике языка, в равной мере объясняющей все языковые явления в [словесном] искусстве и в обычной жизни, объяснить высказывания свободного творчества и подготавливать к ним. И ученики не должны были бы, как это чаще всего повсюду и происходит сегодня, годами вбивать в голову кажущийся бессвязным, намертво окостеневший материал, — лишенные возможности бросить свободный взгляд на свободное искусство; тогда, по моему мнению, они смогли бы выразить весь накопленный ими подлинный опыт свободнее и яснее самого метра Керубини, который свое совершенно правильное чувство облачил в нарочито профессорские и туманные словеса: «Молодой композитор, тщательно соблюдающий инструкции, получаемые в процессе обучения, дойдя до фуги, не будет более нуждаться в уроках и сможет чисто писать во всех стилях; ему будет легко, по мере изучения различных жанров композиции, правильно выражать свои мысли и производить желаемый эффект».

## IV. ГАРМОНИЯ

Говорят, что греки не знали гармонии и это им простительно, поскольку Пифагор рассчитал терцию и сексту как диссонансы, в то время как без них немислимо трезвучие — основа гармонии. Однако мне кажется, что на совести Пифагора не так много, как ему приписывают, и я готов придать слову «гармония», использованному впервые греками, смысл, который был изначальным и сейчас остается лучшим. Одухотворенные греки понимали под гармонией саму мелодию, то есть последовательность звуков в целом со всем тем характерным, что в них происходит. Понятие гармонии уже давно прекратило существовать в этом широком значении, однако кажется, что оно и сегодня стремится к этой своей и значительной широте, как на заре своего существования у греков. Слишком часто забывают, что каждая последовательность звуков, каждая мелодия несет в себе и выражает собой собственное гармоническое «кредо». То, что эскиз мелодии сообщает чувству, разум, всегда стремящийся к ясному постижению, легко может прочесть по главным точкам мелодического движения. В этом смысле каждая мелодия имеет свою гармонию, и греческая также должна иметь свою. К сожалению, теория потеряла это первоначальное значение гармонии — верное, широкое и прекрасное. В творчестве же она [гармония] и поныне — неуничтожимый элемент именно в качестве гармонического аспекта мелодии, благодаря которому та только и может явиться на горизонте духа. Как бы остроумно, многообразно и детализированно позднее ни рассматривались гармонические отношения отдельных звуков мелодии между собой, над всем этим богатством деталей и родственных групп парит тот первоначальный дух гармонии, о котором возвещает мелодия.

Можно предположить, что с появлением многоголосия сам собой возник новый дух гармонии, рожденный именно многоголосием. Разве одновременное пение множества голосов не производило гармонию? Тем не менее, и в те, и в гораздо более поздние времена замечали только самостоятельность голосов: очарованием своей новизны она затмевала неизбежно возникающее одновременно явление гармонии, приписывая себе все восторги по поводу чудес, которые та [гармония] творила. Если отношение тех поколений к гармонии было именно таким, как это многократно описывается, — здесь с моей точки зрения вполне хватает места для сомнений, — то такое удивительно одностороннее слышание в чем-то подобно тому, как древние наблюдали природу: созерцая ее во всех деталях, они не умели впитать в себя дремлющее в природе чувство прекрасного. Позднее, конечно, и в многоголосии были услышаны гармонии, и пришло время нового, уже не греческого, понимания гармонии. От Рамо исходит самое новое и наиболее узкое понимание гармонии, под властью которого находится вся сегодняшняя музыка. В связи с этим, как известно, задачей гармонии считается также интерпретация мелодии, то есть определение отношений отдельных ее звуков.

Между тем, мне кажется, что гармония, в каком бы смысле ее ни рассматривать, играет значительно более важную роль: она помогает музыке вопреки недостатку логики и причинной связи обмануть саму себя и слушателя. Гармония ведет себя так, словно несет в себе непреложную логику. Традиция и привычка в ослеплении соглашаются на этот самообман и признают за ней логику, которой у нее столь же мало, как и у мелодии. И если гармония находится на службе у мелодии, то первая прибавляет, так сказать, свою собственную способность



обманывать к аналогичной способности второй. Гармония и мелодия будто бы проповедают нечто необходимое и логичное, и обе обманывают, но поскольку они делают это одновременно, то обман получается столь большим, что цель музыки достигается с удвоенной силой и удвоенным обманом.

## V. НАСТРОЕНИЯ, ФОРМЫ И «ОРГАНИЧЕСКОЕ»

Когда слышишь сегодня примитивнейшую танцевальную музыку там, где лучшее музыкальное искусство еще не прижилось (а таких мест более чем достаточно), то становишься намного ближе к тому, чтобы [разгадать] загадку музыкальных настроений и форм. Можно заметить, что деревенские музыканты, создавая подходящее для танцев настроение, повторяют танцевальную мелодию несколько раз подряд, одну и ту же, одним и тем же способом. Некоторые композиторы в своих сочинениях реалистично воспроизвели эту манеру, и даже Бетховен в Девятой симфонии намекает на нее почти в открытую. Такой способ создавать настроение соответствует всегдашней имманентной потребности музыки в повторении, так же как и потребности [создавать] настроение. Кажется, что настроение движется подобно звуку. Физики утверждают, что только два или три повторных колебания могут вызвать звук, и если, например, не все 435 колебаний необходимы для того, чтобы прозвучало *ля*, то одного никак не достаточно. Подобным же образом, только двукратный или трехкратный эффект (*zwei oder drei Stimmungswellen*) может породить настроение, а однократного недостаточно. Настроение предполагает дление, с композиторской точки зрения — определенную продолжительность пьесы. Но именно в этом и расходятся композитор и слушатель. Композитор творит, погружаясь в некое настроение, и, так сказать, продолжает его в своем творчестве. Тем самым длительность этого настроения для него изначально больше, чем для слушателя, который начинает создавать в себе настроение, какое бы оно ни было, не раньше, чем с первой ноты уже созданного произведения. Если композитор не учтет этого момента, то он может сильно заблуждаться в отношении длительности настроения, а значит, воздействия произведения. Когда Бетховен сообщает нам в некоторых своих багателях лишь первый порыв мелодии, который для него самого уже был продуктом настроения, и воздерживается от дальнейшего осуществления начатого, которое нам кажется необходимым, то это можно было бы считать странным для Бетховена, который знал границы старых настроений и обладал даром изобретать новые. Между тем, опыт Бетховена объясняется тем настроением, находясь в котором, он явил свои мысли миру. Он наполнял багатели серьезностью и весельем, но его расположение духа выражалось именно в желании сократить [длительность] этих настроений по своему произволу. Это расположение духа лежит за пределами произведения, то есть недоступно третьим лицам, которые не могут до конца прочувствовать намерение композитора. Концертная публика должна находить подобные настроения слишком краткими — просто [начальными] импульсами, и не может понять расположение духа композитора, которое в меньшей степени выражается содержанием произведения, нежели его произвольной краткостью.

Однако не все случаи, где краткость пьесы наносит ущерб настроению, можно объяснить таким способом. Выход в подобных [случаях] состоит, как мне кажется, скорее всего в следующем: у исполнителя или слушателя должно возникнуть желание обратиться к пьесе более чем единожды. И всякий раз, когда



он так поступает, воспоминание предпосылает настроению «пролог», то есть то общее впечатление, которое сложилось при первом или нескольких первых [прослушиваниях произведения], и тем самым соотношение длительности настроения у слушателя (если исключить всё субъективное) и у самого композитора становится почти равным. Волны настроения возникают до начала пьесы и продолжаются после того, как пьеса зазвучит. Это тот самый путь, который не только в этом, но и во всех иных случаях вернее всего ведет к композитору. Возможностью искусственного продления настроения через уже заложенный в воспоминании круг настроений, как я полагаю, наиболее уместным образом мотивируется обязательное требование — «судить» художественное произведение только после его неоднократного прослушивания.

Во всех случаях, когда слово связывает себя со звуком, заслуга слова состоит в том, что оно, превосходя [звук] продуктивностью в ассоциации идей, сразу же вызывает настроение и описывает отчетливо его характер. Является ли звук лишь кутурном слова, как в некоторых речитативах, служа слову своими более длинными волнами, или наряду с этим он претендует на чисто музыкальное воздействие, но у него самого никогда нет той способности создавать определенное настроение и развивать его, как у слова, с которым он связан. Благодаря благодетельности слова музыке уже не нужно выстраивать содержание такой длины, как в тех случаях, когда она обходится без его помощи. Самым скромным музыкальным содержанием, если я не ошибаюсь, обладают литургические мелодии, но какое настроение они могут излучать!

Задолго до того, как музыка нашла пути своими собственными средствами создавать развернутое содержание, перед ней стояла задача преподнести стихи значительной продолжительности — как в церкви, так и за ее пределами. И так как музыка справилась с своей задачей, она, я полагаю, от этой искусственной, возникшей по принуждению слова [протяженности] получила импульс простираться столь же далеко и там, где ей была предоставлена свобода, то есть в [области] инструментальной музыки. По счастливой случайности в этом желании к ней присоединились и другие, изнутри созидающие музыку элементы. Так, например, потребность музыки в повторении оказалась как нельзя более пригодной для того, чтобы распространить его власть на более продолжительные участки. Повтор удовлетворял свои собственные потребности и одновременно способствовал удлинению содержания. Не стоит и объяснять, что чем продолжительнее содержание, тем лучше оно соответствует требованиям настроения. Таким образом, достижение «искусственности» в инструментальной музыке было результатом взаимодействия различных причин, и вскоре различия и сходства оказались обобщены и классифицированы в категориях так называемых «форм». Поскольку я не нахожу более удачного слова, чем «искусственность», чтобы выразить противоположность природе музыки, которая состоит, по моему мнению, в том, чтобы порождать отдельные мелодии, я буду использовать именно его и прошу не воспринимать это слово в том негативном смысле, который закрепился за ним в обиходе.

Средств для «искусственности» было много. Все они — чисто музыкальной природы. Так, очень важную роль играла модуляция, которая переносила оригинальную мелодию то в те, то в другие так называемые родственные тональности и тем самым весьма способствовала протяженности, ясному восприятию и [созданию] настроения [целого]. Также изобрели ходы, которые служили в подлинном значении слова «ходами», ведущими от одного значимого раздела к другому.

Однако, разумеется, [при этом] заботились о том, чтобы «искусственность» не бросалась в глаза; ее скрывали и украшали, чтобы непременно сохранить восприятие в том целомудренном состоянии, при котором слух принимал бы искусственное целое за рожденное естественным образом при самых счастливых обстоятельствах. И никогда не забывали о том, чтобы, несмотря на искусственное расширение звукового содержания столь разросшихся (и присоединившихся друг к другу) мелодий, достигать ощущения «целого» с помощью имеющихся в ту или иную эпоху средств. Чувство закругленности, завершенности по ассоциации всегда имитировало характер отвлеченной мысли, которая отличается как раз однозначным [ощущением] начала и окончания. Так над всеми разросшимися образованиями небывалого по своей искусственности произвола обманчиво сиял луч мыслительной логики, и вскоре стали считать, что в искусственном образовании столько же необходимости, сколько и в естественном организме. Уверенность в этом существует и сегодня, когда искусственность, кажется, угрожает подорвать способность к восприятию. Высшая же похвала музыкальному произведению сегодня — что оно построено «органично».

К чести тех, кто использует слово «органично», я хотел бы отметить, что, употребляя его, они не хотят бравировать естественнонаучным понятием, но считают, что при помощи одной лишь аналогии высказывают наивысший комплимент музыке.

Однако голая аналогия ведет к заблуждениям, поскольку она сама возникла из заблуждения, и бесцельное употребление слова вредит всякому произведению искусства, с которым это слово связывается во мнении публики. Бросается в глаза прежде всего то, что о произведениях, которые нам не нравятся, никогда не говорится, что они построены органично. Непонятно, однако, почему содержание, представляющееся нашему чувству низкопробным, не может быть органичным. Но именно в этом отчасти и заключается разгадка. Ведь если произведениям, прослушивание которых сопровождается непрерывной напряженной работой внимания и радостью, льстят, в знак преклонения перед ними [используя] естественнонаучное понятие, то совершенно очевидно, что «органичность» возмущения переносит на содержание, вызвавшее это восхищение. Отсюда получается, что [лишь] прекрасное во всех отношениях произведение считается органично сложенным, и ошибка усугубляется еще и невниманием к сущности того, что называют «формой». В действительности ни одно музыкальное содержание не органично. В нем отсутствует какая бы то ни было причинная связь, и ни одна придуманная мелодия не имеет достаточно воли заявить, что за ней должна следовать только определенная мелодия, а не какая-нибудь иная. В том-то и заключаются муки оформления содержания, что композитор извлекает из своей фантазии различные подобию и контрасты, чтобы в конце концов сделать наилучший выбор. Из его выбора можно узнать не о том, что еще было у него в запасе (о том, что было отвергнуто, часто можно узнать из эскизов и набросков), но лишь о том, что ему лично больше всего понравилось.

Может статься, что фантазия композитора (так же, как и фантазия хорошего слушателя) будет обозревать всё содержание не в естественном порядке следования частей друг за другом, но как бы с птичьего полета, упорядочивая и взвешивая характер и размер всех отдельных содержащихся в нем настроений. И все же этот метод, сколь бы логичным ни казалось его действие, нельзя обосновать ни с логической, ни с органической точки зрения; скорее в настроениях и масштабах отдельных частей и всего содержания в целом со всей ясностью

обнаруживаются характер композитора и [его] твердая воля не гнушаясь обмана убедить слушателя в том, что порядок настроений и пропорции [частей] должны быть такими, какими он их создал. От нас зависит, сможем ли мы принять эти пропорции без сомнений или нет, понравится ли нам порядок настроений или нет; всякое восприятие настроений и размеров [частей] с нашей стороны точно так же относительно и субъективно, как все формование, осуществленное со стороны композитора.

Если кто-то сочтет строго органичной хотя бы последовательность настроений, ему следует учесть, что настроение, в котором рождается, например, первая тема сонаты, никогда в ходе всего развития не возвращается таким, каким оно было, и (приведем гораздо более существенное возражение) что любой последовательности настроений следует отказать в непреложности, поскольку они не коренятся ни в понятийном, ни в мире опыта. Жизненными настроениями повелевает и придает им упорядоченность причинная связь жизненных событий; образами же настроений в музыке, не обремененной грузом понятий и опыта, повелевает обманчивая видимость жизненной причинности. Не вижу смысла считать, что настроение *B* следует за настроением *A* органично только на том основании, что в определенный момент времени — [установленный] композитором по зрелом размышлении или без такового — оно должно было непосредственно за ним последовать. Иначе пришлось бы сделать вывод, что вторая секунда «органично» следует за первой просто потому, что она фактически за ней наступает. В итоге: материал музыкального содержания в целом никогда не возникал органически, но телеологическая [установка] композитора располагает к тому, чтобы судить о пропорциях [частей] и о порядке настроений, которые он создал и отдал затем в подчинение ключевому [эмоциональному] состоянию, с точки зрения органического. Само неорганическое происхождение музыкального материала выставляет на посмешище благие намерения композитора, и поэтому случается, что мы, как говорится, восстаем против созданного им порядка, хотя все его намерения были направлены на то, чтобы создать нечто «органичное».

Между тем, мне известно одно явление музыкальной фантазии, которому естественнонаучное понятие «органического» кажется вполне строго соответствующим. Это явление можно верифицировать с большим трудом, но лично я признаю его существование фактом. Я считаю, что фантазия, породив определенный образ, прямо-таки осаждается многими другими образами того же рода, и их власть над композитором часто оказывается настолько непреодолимой, что он включает их в создаваемое содержание, даже не осознавая этого подобия. Часто — и об этом можно догадаться лишь при очень глубоком рассмотрении художественного произведения — композитор хотел бы вызвать к жизни образы совершенно новые, но смотрите-ка — фантазия его не в состоянии отступить от найденной прежде манеры и навязывает ему только схожее. Разве не к этому по праву относится [высказывание]: «*Omnis natura vult esse conservatrix sui*»<sup>2</sup>?!

Однако это органическое остается органическим ровно до тех пор, пока оно не замарано сознанием, и в тот момент, когда композитор [сознательно] предписывает своей фантазии идти по пути поиска подобий, то, что в ином случае могло с легкостью быть принято нами за органическое, опускается до уровня чисто «тематического», то есть [порожденного] стремлением к подобному. Поэтому о том, что есть органическое, следует всегда судить с осторожностью,

<sup>2</sup> Всякая природа стремится к самосохранению (лат.).

только гипотетически: если предположить, что композитор не хотел подобия, то оно возникло в фантазии действительно органически.

Помимо торжественной проповеди искусственности мой слух улавливает в историческом развитии музыки еще одну, не менее значительную проповедь — о вечности звукового содержания.

Всякое содержание, будучи некогда новым, разумеется, обладало собственной экспрессией. Побывав в головах многих творцов и слушателей (*Nacherfindenden* und *Nachempfindenden*), оно поблекло, превратившись в избитый оборот речи, которому более не выказывали знаков внимания и который не вызывал прежнего интереса. (Не так ли и мы сегодня окружены жужжанием избитых оборотов музыкальной речи, которыми засоряют мир многочисленные подражатели (*Nachdenker*) Вагнера и Брамса?) В отношении таких оборотов, из-за которых происходит мнимое обесценивание выразительности, дает о себе знать еще один предрассудок: якобы со временем содержание само собой утрачивает выразительность; и остается лишь сказать, прибегнув к поэтической [метафоре]: содержания умирают и исчезают с лица земли. Но я думаю иначе. Всякое содержание хранит в себе силу, которую некогда имело, и только от нас зависит возможность вновь ее почувствовать. И если тысяча и одна причина препятствуют нам признать за так называемыми вымершими содержаниями выразительность, то даже единственный случай, когда мы в мертвое содержание вдыхаем живое и юношески свежее чувство, вскрывает поверхностность и неосновательность всех этих причин. И действительно, как часто мы, будучи в счастливом для нашей восприимчивости настроении, завязываем дружбу со старыми содержаниями — несмотря на богатую историю наших музыкальных впечатлений! Поскольку нам нет нужды отчуждать себя от прежних содержаний, я считаю возможным утверждать, что материал музыкального искусства вечен. Этот материал никогда и нигде себе не противоречит, и столь же мало мы сами противоречим себе, когда сегодня одариваем восхищением Брамса, завтра — Палестрину или кого-либо еще из стариков.

С вопросом об [устойчивых] оборотах музыкальной речи связана также оценка лишенных оригинальности композиторов, о которых да будет мне позволено сказать здесь несколько слов. Если и верно, что оригинальный художник всегда выражает созданное им новое содержание проще и характернее, чем его последователи, то все же, в сущности, остается непонятым, почему мы неохотно открываем свои чувства навстречу некоему содержанию, которое использует другое содержание, известное нам как оригинальное и привлекательное? Ясно, что в этом случае восприятие самого содержания смешивается у нас в какой-то момент с оценкой композитора-подражателя; и содержание, которое, не будь нам известен его оригинальный источник, мы с удовольствием приветствовали бы, оставляет нас холодными, коль скоро мы знаем, что его создатель обладает лишь даром подражания. Этот вопрос предстает сегодня в новом свете благодаря спорам о ценности дошедших до нас фрагментов греческой музыки, открытых лишь недавно. Кто скажет нам, что с этими останками мы обрели самое оригинальное в греческой музыке?! Однако, радуясь старому искусству, мы с полным правом закрываем на это глаза, потому что эти фрагменты все же — греческая музыка, и свидетельствуют о ней независимо от того, обнаруживают ли они характерность и оригинальность, или нет.

Поскольку я, как теперь видно, отрицаю омертвление музыкального содержания и не могу принять в нем органическое (ведь даже в тех крайних случаях,

когда органическое можно предположить, его оказывается недостаточно для полного развертывания содержания), я, разумеется, являюсь врагом слова «формализм». «Формализм» присутствует в музыке везде или нигде: это всецело зависит от того, с какой позиции рассматривается содержание. Если бы это слово могло испросить для себя постоянное и неизменное значение, то не досталось бы ему иного смысла, кроме того, который совпадает с истинным значением слова «форма». Единственная польза «формы» состоит, по моему мнению, в том, что представление о «форме» само по себе может повлиять на творческую фантазию: например, с точки зрения мастера, некая соната Бетховена, взятая за образец, способно стимулировать фантазию. А это ничего более не доказывает, кроме того, что, как я уже ранее сказал, некое внешнее представление может оплодотворить музыкальное творчество и дать ему пищу. Если есть доказательство того, что композитор направлял свою фантазию по пути, представляемому образом, его можно обвинить в «формализме»!

Несмотря на то, что большинство лишенных оригинальности композиторов и довольно многие мастера следуют этим путем, я считаю бессмысленным и непродуктивным рассматривать форму прежде содержания и давать ей наименование. В строгом смысле слова всякое содержание имеет свою собственную форму, подобно тому, как любой человек имеет свою форму, несмотря на сходство родовых, национальных и расовых [черт]. В сложных, многосоставных образованиях на слух воспринимается всегда только содержание, а не форма. А то, что называют формой, — абстракция, представление, которому нет места в слуховом восприятии. Форма — лишь сравнительный анализ, который выводит свое представление на основе данных чувства. Не стоит искать в ней нечто самостоятельное: за всё отвечает и всё несет на себе только содержание. Это тем более следует подчеркнуть сегодня, когда большая часть литературы по истории музыки принимает во внимание лишь внешнюю форму, внутренней же техникой содержания пренебрегает. Скажу без обиняков, это ведет к безвкусице и курьезам. Сколь смехотворным было бы, например, классифицировать поэтические произведения по количеству мыслей: например, три мысли — сонет, четыре — ода и т. д. В музыке же, если вдуматься, количество мыслей подсчитывается еще более усердно, и этим характеризуется форма. Столетия назад некий композитор по собственной прихоти дал своему произведению название «соната». Он вполне мог сознавать, что это заглавие, собственно, ни о чем не говорит, а его родство с содержанием не простирается дальше элементарного уведомления о том, что сейчас нечто «прозвучит»<sup>3</sup>. Но это не несло в себе вреда, просто произведение, как он, очевидно, полагал, должно было иметь какое-нибудь название. За ним последовали другие, и, подражая содержанию оригинала, заимствовали и заглавие. И таким образом ничего не значащее слово произвели в устойчивое обозначение формы. Когда же содержание разрослось и в одной части соединились несколько мыслей, то стали говорить — и здесь как раз доходит до смешного! — мол, соната вместила в себя две или три мысли, две, три или четыре части; а сегодня так же хвалят Листа: он, де, создал одночастную сонату. Спрашивается, соната Листа — та же ли, что соната Бетховена, а соната Бетховена — та же, что и соната Кунау и т. д.? Разве не выступает здесь пустое, глупое слово «соната» как роковое *medium comparationis*<sup>4</sup>? Сегодня

<sup>3</sup> Sonata от итал. *suonare* — «звучать».

<sup>4</sup> Средство сравнения (лат.).

только и делают, что пишут «интермеццо»! Это слово говорит столь же мало, как и «соната», и приходится опасаться, что из-за своего внешнего характера усилиями поверхностных наблюдателей и подражателей оно возвысится до типа формы. Странно, что композиторы не любят поступать, как поэты-лирики, которые не все свои лирические стихи снабжают названиями, но считают их, тем не менее, лирическими. — Конечно, имеются заглавия, которые хорошо разъясняют настроение произведения, например, «фантазия», «каприччио» и т. д. — Но лично для меня внешний подсчет мыслей, как я изобразил его выше, служит бесспорным доказательством того, как силен еще сегодня в музыке инстинкт, словно говорящий: *исконная природа музыки — создание мелодий, которые, подобно народным песням, живут свободно, независимо друг от друга, как родственники, мирно, и которые, словно первые люди в раю, могут резвиться неприкрытыми и обнаженными в райских садах музыки. Увы, как только музыка прикрылась фиговым листком и стала искусством, начали подсчитывать, сколько [мелодических] образований можно слить воедино; мелодия стала, так сказать, очагом, и собралась [вокруг него] семья, и не действует на это перенаселение закон Мальтуса<sup>5</sup> — а жаль! Именно поэтому я считаю, что сегодня, как и прежде, интерес к внешним деталям сосредоточен на искусственном умножении [количества] мелодий внутри одной части — однако чувство, прежде всего, испытывает сильнейшее влечение к самим мелодиям, в которых, как кажется, заключена природа музыки.*

---

<sup>5</sup> Закон Томаса Мальтуса (1766–1834) применительно к человеческому обществу состоит в том, что сокращение численности населения ведет к увеличению среднего дохода на душу населения, и наоборот, неконтролируемый рост народонаселения должен привести к бедности и голоду.