

Захаров Ю.К.**Музыкально-теоретический анализ:
аксиологический аспект**

Аннотация: В статье обсуждаются вопросы о цели и средствах музыкально-теоретического анализа, о возможности доказать красоту или эстетическую ценность музыкального произведения. В первой части статьи содержится небольшой экскурс в античную философию для выявления различия между наукой и искусством, между их целью и методами. В философии Аристотеля искусство и наука являются ступенями на пути к познанию истины. Согласно Платону, человек может, подражая творению, подражать и «осуществлённым в нём вечным идеям», создавая образы вещей. Во второй части автор, отталкиваясь от концепции «ценностного анализа» Ю.Н. Холопова и от трактовки художественной ценности Т.В. Чередниченко, доказывает, что цель анализа – выявить законы структурирования музыкальной материи, построить модель произведения и выдвинуть гипотезу о начальных идеях, воплощённых композитором. Анализ не может доказать красоту музыкального произведения, а его ценность может обосновать лишь отчасти. Но может – через лучшее познание структуры произведения – открыть путь к восприятию запечатлённых в нём эйдосов. Ценность анализа зависит от умения подобрать правильный метод и стратегию его применения.

Ключевые слова: Наука и искусство, искусствоведение, анализ, модель, композиторский замысел, аксиология, эйдос и логос, Платон, Аристотель, А.Ф. Лосев.

Review: The author of the article discusses the purpose and means of musical-theoretical analysis and the possibility to reveal the beauty or the aesthetic value of a music piece. The first part of the article provides a brief insight into ancient philosophy to identify the differences between science and art, their purpose and methods. In Aristotelian philosophy science and art are the steps towards the truth. According to Plato, human can become the creator himself and imitate 'the eternal ideas realized in creation' by creating images of things. In the second part of the article, being based on Yu. Kholopov's concept of musical analysis and interpretation of artistic value given by T. Cherednichenko, the author argues that the purpose of the analysis is to reveal laws of musical matter structuring, to build a model of the music work and to make a hypothesis about the initial ideas embodied by the composer. According to the author, analysis can not show the beauty of a music piece, and its value can only be partly justified. However, analysis can give the access to the perception of Eidos impressed in musical work through enabling a better understanding of the music piece's structure. The value of analysis also depends on a researcher's ability to select an adequate method and strategy of analysis.

Keywords: Science and art, art history, analysis, model, composer's intent, axiology, eidos and logos, Plato, Aristotle, Aleksey Losev.

При каких условиях музыкальный анализ не покидает музыки? Очевидно, в том случае, если он: 1) представляет технические «средства» музыки как явления эстетические, художественные (...); 2) сохраняет звуковую форму музыки... [1, с. 148]

Мне не хватает чувства эстетического: эстетического чувства гармонии, музыкального мышления, музыкальной логики, красоты внутреннего, гармонии, контрапункта, вдохновенная, мастерства, гения... [2, № 9, с. 74]

Будет ли в гармонии nII или вVII, получим ли мы описание простой двухчастной или трёхчастной формы (...) – какая разница! Ведь всё это примерно в равной мере свойственно и хорошей музыке, и плохой (...). Методы анализа хороши лишь тогда, когда они проводят определённую границу между тем, что хорошо, и тем, что плохо в музыке [1, с. 145].

(Ю.Н. Холопов)

Зачем люди анализируют музыку? Можно ли объяснить необъяснимое, перевести *красоту* в слова, числа и схемы? Что такое *художественная ценность* в музыке и совпадает ли она с *красотой*? Должен и может ли анализ помочь отличить хорошую музыку от плохой?

Такие вопросы всегда и неизбежно вставали перед всеми, кто обращался к музыкальному анализу, и тем более перед профессиональными музыковедами.

Автор настоящей статьи, будучи учеником Ю.Н. Холопова и целиком поддерживая его взгляды о том, что настоящий анализ обязан не отрываться от звуковой формы музыки и должен искать закон или «генетический код», которому следуют звуки, всё же считает, что анализ не может доказать красоту, а выявить ценность может лишь отчасти.

В попытках обосновать такое мнение мы должны обратиться к разграничению между целью науки и целью искусства, к поиску того, что делает *ценным*, с одной стороны, научное исследование, и с другой – произведение искусства.

Подобными вопросами задавались уже античные философы, поэтому разумно было бы воспринять нечто из их рассуждений.

Более-менее отчётливое разграничение науки и искусства можно найти у Аристотеля.

Согласно Аристотелю, искусство – одна из ступеней на пути к познанию истины. Полностью эта «лестница познания» выглядит так: *чувственные восприятия* → *опыт* → *искусство (техне)* → *наука* → *мудрость* → *Ум* (“Нус”). Древнегреческое слово *техне* означает, прежде всего, *искусность, разумную целенаправленную деятельность*, а уж во вторую очередь *искусство*.

Различие между искусством и наукой кроется в степени определённости знания. Наука имеет дело с тем, что существует со всей определёностью, а искусство – с тем, что может быть «либо так, либо иначе». «То, что составляет предмет научного знания, – пишет Аристотель, – существует с необходимостью, а значит, вечно» [3, с. 175]. Научное знание обретается путём доказательств, и если мы доказали, что $2 \times 2 = 4$, то оно уже никогда не сможет стать 3 или 5.

Искусство же (как и практическая деятельность) причастно не миру доказательств, а миру *суждений* (*причастный суждению =образный разуму = meta logou* по-гречески), т.е. имеет дело с *возможным*, а не с *необходимым*.

Дальнейшее рассуждение Аристотеля выглядит следующим образом: «В том, что может быть так или иначе, одно относится к творчеству, другое к поступкам, а творчество (*poiesis*) и поступки (*praxis*) – это разные вещи» [3, с. 175]. «Таким образом, <...> искусство (и искусность) – это некий причастный истинному суждению склад (души), предполагающий творчество» [3, с. 176].

Искусство-искусность базируется на чувственных восприятиях, использует накапливающийся в результате их обобщения опыт и предполагает творчество. Творчество же Аристотель, как и другие древнегреческие философы, считает основанным на *подражании*; подражание служит лучшему познанию.

Итак, наука и искусство, по Аристотелю, имеют общую цель – познание истины, но требуют различного «склада души» (или, как переводит Лосев, «душевного свойства») и относятся к разным областям *теоретического разума*, которые Лосев охарактеризовал как *разум категорический* (наука) и *разум потенциальный* (искусство) [4, с. 410].

Отсюда можно сделать вывод, что искусство действует там, где суждения возможны, но точных доказательств нет, а наука устанавливает «положение вещей», существующее с необходимостью.

Конечно, с позиций современного европейского философско-эстетического багажа такое определение искусства оставляет впечатление, будто поэты и художники бродят впотьмах, где невозможно точное познание истины, – то ли в силу того, что имеют дело с такой областью действительности, где всё может быть «так или иначе», то ли в силу специфики метода. Но, во-первых, Аристотель мыслил искусство именно как *одну из ступеней* на пути к истине, а во-вторых, он всегда противился платоновскому учению о видимом мире как отражении вечно сущих идей и стремился изгнать из науки и философии всякий мистический момент. Поэтому отказывал искусству в праве зреть первообразы напрямую.

И нам, конечно, следует согласиться с тем, что искусство есть один из способов познания истины. Однако всё же попробуем взглянуть на эту проблему и с позиций философии Платона. Платон, в отличие от Аристотеля, не оставил ясного учения о сущности искусства (понятию *техне* в платоновских текстах свойственна весьма большая многозначность), поэтому нам придётся прибегнуть к изложе-

нию платоновской эстетики, выполненному А.Ф. Лосевым.

«Настоящее, подлинное и совершенное произведение искусства, по Платону, – это видимый и осязаемый, чувственно-материальный космос. (...) Все другие произведения искусства уже не являются настоящими произведениями искусства, а только слабой их копией, или, как говорит Платон, только подражанием космосу, а через него – и осуществленным в нем вечным идеям» [5, с. 11].

«Таким образом, подлинное и первичное искусство, по Платону, – это воздействие идей, или эйдосов, на первоматерию и функционирование этой последней как «восприимницы» идей» [5, с. 30].

Как и следовало ожидать, главной и единственной в истинном смысле слова *творящей* силой являются у Платона вечные идеи или эйдосы, а подлинным и первичным искусством – творение космоса путём воздействия идей на материю.

Но где же здесь место человеку, человеческому искусству?

«Творческие искусства могут быть божественными и человеческими (232 b, 265 b-e, 266 a), и, кроме того, оба эти искусства и у богов и у людей могут создавать либо вещи (*αυτοποιήτικον*), либо только образы вещей (*εἰδὸλοποιήτικον*, 266 d). (...) Наконец, Платон это образотворное искусство называет тут еще подражанием (265 a)» (диалог «Софист») [5, с. 26].

Человек может, подражая творению, подражать и «осуществлённым в нём вечным идеям», создавая образы вещей. Причём «искусник (художник) относительно обыкновенных имен должен обладать яснейшим знанием первых имен, так как иначе он будет только пустословить (426 ab)» (диалог «Кратил») [5, с. 29].

Отсюда понятно, что художник, создавая своё произведение, каким-то образом прикасается к первоидеям. Хотя бы и воссоздавая через подражание природные вещи (рождённые идеями), он «должен обладать яснейшим знанием первых имён».

Такая роль художника подтверждается и следующими замечаниями Лосева: «самое обыкновенное оформление бесформенной материи при помощи той или иной идеи трактуется им (Платоном – Ю.З.) как художественное творчество» [5, с. 32]. И ещё: «философия есть созерцание идей, а искусство есть их вещественное воплощение» [5, с. 31].

Понятное дело, что Платон особо не жалует художников (во многих случаях низводя их роль до обслуживания государственных нужд и обеспечения психического и телесного здоровья населения). Но Лосев всё-таки хочет поставить художника в один ряд с философом: оба они хотят «схватить» идеи, первый – через созерцание, а второй – через фиксацию в материи.

Такое суждение о сущности искусства оказывается полностью приемлемым и в наши дни. Да, цель искусства, как и науки – в познании истины. Но познание это происходит через приобщение к эйдосам вещей и к первоидеям, породившим космос. И если наука пользуется для этого экспериментом и разного рода логическими процедурами (различение, сравнение, отождествление, обобщение и т.п.), то искусство пытается непосредственно запечатлеть эйдосы в материи, чтобы хватило времени спокойно рассмотреть их.

В этом и состоит различие *метода* науки и искусства. Наука стремится к точным и логически-прояснённым методам. Искусство же «схватывает» эйдосы вне логических оппозиций и доказательств. Главное – суметь запечатлеть схваченное в материи.

Потому и говорят, что искусство способно выразить смысл, невыразимый словами, или «несказуемое». Конечно, тайны языка так до конца и не разгаданы философами, но всё же на видимом уровне язык оперирует понятиями и причастен логике. Если же надо «ухватить» нечто, не поддающееся точному промышлению, прибегают к искусству.

Что цель науки – познание истины, с этим никто спорить не будет. А вот признать за искусством ту же цель сложнее. Видимо, слово «истина» столь высоко, что необходимо всё же конкретизировать предмет познания науки и искусства.

Наука познаёт законы, т.е. логическое устройство действительности во всех её проявлениях (природа, язык, общество), и представляет результаты познания в логической, понятийно-прояснённой форме. Ясно, что, познавая законы, она познаёт и вещи, и смысл вещей.

Искусство же познаёт и вещи, и смысл вещей как бы через прямое приобщение к эйдосам и умение запечатлеть их в материи. Познавая не логос, а именно эйдос (диалектика *эйдоса-логоса* раскрыта Лосевым в работе [6, с. 428-429, 496]), оно и результат получает другой – внепонятийный или частично поня-

тийный, и делать с этим результатом нужно нечто иное в сравнении с результатом научных открытий.

Учёному результаты его деятельности дают частичку власти над природой. Химик может синтезировать новые вещества, биолог – выращивать (например, путём скрещивания, прививания) новые виды растений; на основе физико-математических расчетов летают самолёты и ракеты.

А результат восприятия произведения искусства – это плод, произрастающий в человеке не без посредства определённой душевной и духовной работы. Небольшое реструктурирование картины мира, переживание этических ценностей, может быть, даже изменение этического вектора поступков.

Итак, наука формулирует законы, управляющие структурами и структурированием материи, ростом растения из семени, а искусство «выражает невыразимое», запечатлевая в материи особого рода эйдосы (или смысловые структуры), и через то оказывая духовное воздействие на человека.

В таком случае, какова же цель искусствоведения – науки об искусстве? Получается, что такая наука познаёт логосы, запечатлённые в материи произведения искусства, которое в свою очередь возникло в результате структурирующей деятельности художника, зрящего эйдосы.

Аналитик углубляется в материальную ткань музыки, выявляя в ней как общие законы структурирования музыкальной материи (= организованной во времени звуковысотной структуры), так и индивидуальные законы, действующие лишь в данном произведении. Но, познавая эти законы, отчасти познаёт и замысел композитора, и эйдосы, запечатлённые в произведении.

Может возникнуть вопрос: что же всё-таки мы анализируем в первую очередь – объективные закономерности построения звуковысотных структур или музыку как воплощение авторского замысла?

Чтобы пояснить, в чём «соль» вопроса, вспомним о теории Г. Шенкера [7], согласно которой первоструктура пролонгируется арпеджированием, прерыванием и другими феноменами первого уровня среднего плана, далее из полученных структур прорастают линейные ходы среднего, потом переднего плана, и вся эта цепочка пролонгаций венчается диминуциями, т.е. фактурной проработкой. Получается, что звуковысотное древо растёт

как бы само по себе (из первоструктуры), подчиняясь лишь объективным законам природы (в данном случае – законам тональной гармонии). Где же здесь место композитору?

В конкретных способах пролонгаций – ответил бы Шенкер. А мы уточним: дело композитора – управлять ветвлением растущего (по природным законам) древа. Ветвление имеет бесчётное количество вариантов. И, разумеется, ветвление (как процесс и как итоговый рисунок) определяется композиторским замыслом. Поэтому, анализируя звуковысотную структуру, мы познаём одновременно и законы звуковой материи, и замысел творца.

Теперь поговорим о ценности.

Ценность научного исследования (в статье [1, с. 136-137] Ю.Н. Холопов обосновывает возможность использования понятия «анализ» в смысле «исследование») произведения искусства – в познании законов, правящих становлением структуры произведения. В умственной радости (эмоциональное переживание открывшегося смысла), возникающей от этого.

Чем больше анализ объясняет, тем более он ценен. («Плохой анализ тот, который не даёт никакого нового, важного результата» [2, № 10, с. 89].) Один из косвенных показателей ценности – возможность на основе выведенных законов сочинить музыкальную ткань (не скажем *произведение*) в такой же технике, в такой же гармонической, метротимической системе.

Если теоретик способен – на основе построения аналитической модели произведения – постигнуть и композиторский замысел, то тем более ценен анализ. А вот прикоснуться к ведущей идее и узреть эйдосы, вдохновившие композитора, – это уже дело вдохновения и художественного чутья; этого мы ждём, но не вправе требовать от теоретика.

Если формулировать *ценность произведения искусства* как функцию от его *цели*, то получится, что тем более произведение ценно, чем более глубоко оно смогло зафиксировать эйдосы в материи, а значит – чем более искусно творец смог, зря эйдосы, структурировать материю произведения искусства. И результат (плод в душе воспринимающего), по-видимому, будет зависеть от этой глубины. А также и от личной душевно-духовной работы.

Способность или возможность автора сочинить ценное произведение определяется как минимум тремя факторами:

1) умение «узреть эйдосы», родить начальную идею, обрести семя;

2) умение вырастить его органично и до конца, противостоя языковым нормам среды, но пользуясь ими (разные стадии проработки и воплощения замысла);

3) техническое умение выстроить форму (структуру) без ошибок и с необходимой степенью сложности.

Плод зависит от качества начальной идеи и от технического умения.

Особый подход к определению ценности музыкального произведения был предложен Татьяной Васильевной Чередниченко в её дипломной работе (1976) и группе статей, изданных в 1979-1992 годы [8; 9; 10]. В советские годы вопросы эстетики и аксиологии относились к ведению марксистско-ленинской философии, поэтому Чередниченко (видимо, не без поддержки её научного руководителя Ю.Н. Холопова) приняла смелое решение – обосновать музыкальную ценность в опоре на труды К. Маркса. И пришла к неожиданному выводу: ценность определяется количеством труда, вложенного в произведение искусства. Согласно этому подходу ценность музыкального произведения начинается с того исторического момента, когда оно становится именно *произведением*, то есть с эпохи *авторской* музыки, когда *неслышимые* (т.е. абстрактные) принципы композиции стали отслаиваться от *слышимой* музыки, предшествовать ей [8, с. 267].

Развивая эту мысль, Чередниченко (как в историческом аспекте, так и – начиная примерно с эпохи барокко – в рамках одного произведения) выделяла два этапа или два слоя [8, с. 260]. Первый – «внешняя» необходимость «развёртывания интонационной нормы в технические определения жанра», второй – «внутренняя, эвристически заданная необходимость (= свобода) «мотивирования» (на базе интонационной нормы и отработанной в различных жанрах техники её развёртывания) «несравнимого» музыкального произведения» [8, с. 282]. «Саморазличение» и «несравнимость», свойственные второму этапу, вызревают из «внутренней необходимости развёртывания индивидуальной идеи» [8, с. 287]. Здесь Чередниченко близко подходит к известному утверждению, что художественное произведение само себя обуславливает и определяет законы, которым должно следовать. Начальный росток или семя в потенции содержит свой рост, свою форму; её надо интуитивно найти.

Подход Чередниченко довольно трудно оспорить: действительно, ценность произведения – если и не прямо, то каким-то сложным образом – зависит от количества вложенного в него труда. Под трудом здесь имеется в виду и введение в обиход новых интонаций (преодолевающих шаблоны), и построение многослойной мотивной структуры, и детальная проработка фактуры и инструментовки, и не стихийное, но закономерное выстраивание формы. Именно этим и отличается талантливое, гениальное произведение от серого, инструментального, новаторское – от эпигонского.

Конечно, бывает и так, что вложишь много труда, а «на выходе» получишь произведение, которое скучно и мучительно слушать. Но без настойчивости, терпения и честного отношения к делу ничего стоящего создать нельзя.

Прямого соответствия между вложенным трудом и плодом в душе слушателя установить невозможно. Но между трудом и степенью выраженности (в музыкальном материале) начальной идеи – вполне возможно. А плод зависит, в первую очередь, от качества начальной идеи (в том числе и от её нравственного потенциала), а во вторую – от восприимчивости слушателя (в том числе и от его способности производить душевную и духовную работу).

Обратимся теперь к вопросу о соотношении **ценности и красоты**. Интересно, что в работах Чередниченко, посвящённых ценности музыки, проблема красоты фактически не затрагивается. Ценность, будучи выведенной из *человеческой деятельности* (по Марксу), оказалась более универсальной категорией, нежели *художественная ценность*. А стало быть, ценность может существовать и без красоты.

Но, может быть, художественная или эстетическая ценность и есть красота?

Согласно Ю.Н. Холопову, это именно так. Учёный не ставит специального вопроса о соотношении художественной ценности и красоты, потому что для него это *одно и то же*. Он часто употребляет словосочетание «эстетико-ценностный аспект музыки», а, утверждая, что анализ должен быть не целостным, а ценностным, имеет в виду, что хорошее от плохого в музыке можно отличить, если рассматривать все технические приёмы как явления эстетические. «К сущности музыкальных явлений (тональность, аккорд, метр, мотивная связь, тембровая ткань, предложение, канон, рондо и тому подобных) относится то, что

все они концентрируют в себе эстетико-ценностные категории музыки, ибо эти “технические”, музыкально-художественные явления имеют смысл лишь при условии выражения ими музыкальной красоты» [1, с. 148]. Если произведение эстетически непривлекательно, то в нём, согласно Холопову, нет музыки [1, с. 143].

Однако как же, даже с помощью точного и адекватного анализа, доказать, что произведение эстетически привлекательно, что в нём есть красота? Ведь даже если мы совершенно верно с функциональной точки зрения опишем гармоническую структуру главной партии Седьмой сонаты С. Прокофьева и покажем, насколько «твёрдо» дана в ней тоника и насколько логичен заключительный каданс, разве тем самым мы докажем именно красоту? Ценность, пожалуй, да, но красоту... В красоте всегда есть тайна. Чтобы воспринимать красоту (в том числе и особую соразмерность, пропорциональность частей и тайну их сосуществования в целом), человеку нужен особый «óрган», который не у всех есть...

Да и всегда ли красота есть в хорошей музыке? Можно ли назвать «красивой» разработку первой части Восьмой симфонии Д. Шостаковича, многие сцены из «Катерины Измайловой» или монодраму А. Шёнберга «Ожидание»? Тут скорее подойдёт другое слово – правда. Художественная убедительность. Да, здесь тоже есть познание истины, но полученному произведению искусства могут быть совершенно не свойственны правильные пропорции, «обозримость» (по Аристотелю) и другие традиционные критерии прекрасного. А к некоторым художественным направлениям (например, репетитивной музыке или свободной алеаторике) они вообще неприменимы.

И всё же для Холопова верный анализ вскрывает именно красоту. «Анализирование есть как бы пробование на эстетический вкус» [1, с. 148]. Вчитаемся и в эти строки из статьи «Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука»: «Между тем прекрасен в теме Прокофьева не только яркий (благодаря выбору особого рода элементов ладотональности) “сюжетный” замысел (...), но и музыкальная реализация его в сочной, логичной, ясной, впечатляющей форме (чего стоит один только заключительный каданс, можно сказать, распространённый на всю репризу, (...)) редкостный по красоте и силе, неожиданный по гармонической идее и потому

особенно впечатляющий!» [2, № 10, с. 93]. И ещё: «И чего здесь, очевидно, не понимает Л.А. Мазель – это “технологического” (точнее, каллистического) вопроса о связи между хорошей главной партией сонатной формы и тем, твёрда ли в ней главная тональность. Сказать (...), что в главной партии сонатной формы у Прокофьева колеблется тональность между двумя центрами, это всё равно, что утверждать, что главная партия построена плохо. Такая – слабая – главная партия не выдержала бы своей функции – вынести на себе огромную форму» [2, № 10, с. 92-93]. Думается, что лучше всё же отделить ценность от красоты. Ценность (хороша или плоха главная партия) такой анализ, безусловно, определяет. И хорошую середину песенной формы в студенческой работе от плохой всегда отличить поможет. Но вот открыть читателю музыкально-теоретической работы красоту музыки?

Или всё-таки это возможно?

Одна из самых сильных сторон творческой личности Ю.Н. Холопова – способность эмоционально заражать своих слушателей и читателей неким созидательным напряжением мысли – мысли, на наших глазах открывающей всё новые и новые слои музыкальной формы (в широком смысле этого слова) и рождающей особого рода восторг познания. Такой «эмоционально заразительный» анализ и в самом деле способен даже глухому донести красоту неведомой ему музыки.

Действительно, хорошо сделанный каданс с новаторским гармоническим ходом – это показатель хорошей музыки. Доказав эстетическую ценность, мы оказываемся лишь в одном шаге от обоснования красоты. И этот шаг порой удаётся сделать, владея красотой научного мышления.

Итак, что же всё-таки может и на что способен хороший анализ?

Вспомним триаду показателей ценности художественного произведения, сформулированных нами ранее. Очевидно, что анализу подвластно, прежде всего, объяснение и обоснование формы произведения. Формы в широком смысле этого слова, в объём понятия которой входит и ладовая организация, и голосоведение вместе с контрапунктическими приёмами, и мотивная работа, и последовательность разделов вместе с их общей архитектурикой, и выделанность фактуры, инструментовки. Анализ должен найти законы звуковысотной организации, логику транс-

формации и столкновения мотивов, выявить «несущие» звуковысотные линии, верно описать функциональную систему и её конкретное преломление в данном произведении. Существенным моментом на пути анализа будет построение **модели** произведения. Подробную характеристику аналитической модели мы дали в статье «Индивидуальный гармонический замысел музыкального произведения» [11]. Модель возникает на пути от эмпирической данности (т.е. звучащей музыки и музыкального текста) к абстракции; она может представлять собой схему, рисунок (в особенности рисунок звуковысотных линий), последовательность чисел, функциональных обозначений и других знаков, а чаще – комплекс всех этих элементов, который мыслится как произведение в сжатом виде, или в проекции на произведение.

Модель подобна логическому каркасу произведения. Построение модели есть способ увидеть произведение одномоментно, не упустив из виду ни одного существенного компонента структуры.

Анализ и в самом деле способен ответить на вопрос о качестве голосоведения, об «интересности» функциональной картины, об убедительности достижения неустойчивости в серединах и ходах, даже и о семантическом потенциале всех названных слоёв формы. Тем самым – доказать (или отрицать) *ценность* произведения, определить количество вложенного в него труда.

Теперь обратимся к второму показателю из вышеназванной триады. Может ли анализ определить, каким был композиторский замысел и какие стадии проходил он на пути от начальной идеи к законченному произведению?

В общем случае (т.е. если композитор не оставил воспоминаний о ходе работы над произведением, и не сохранились рабочие тетради с эскизами и черновиками) о замысле мы можем судить лишь по модели, и именно по модели. Чем талантливее аналитик, тем более велика вероятность того, что построенная им модель будет похожа на композиторский замысел. В попытках выйти за пределы субъективности аналитик, создавая модель, должен выстроить гипотезу и о начальной идее произведения. Или, говоря мистически-философским языком, попытаться приобщиться к *эйдосу*, запечатленному в произведении.

До конца пройти этот путь мало кому удаётся, поэтому приходится признать: анализ не

в силах исчерпывающим образом показать, насколько органично и полно замысел воплотился в произведении.

А что касается первого показателя из триады, то тут надо обращаться не столько к музыковеду, сколько к философу и духовно умудрённому человеку, ибо оценка качества начальной идеи опирается на некоторые евангельские истины («Добрый человек из доброго сокровища сердца своего выносит доброе, а злой человек из злого сокровища сердца своего выносит злое, ибо от избытка сердца говорят уста его» (Лк. 6:45)).

Итак, анализ способен объяснить, согласно каким законам структурируется материя, и выдвинуть гипотезу о замысле произведения, о различных его аспектах. И, оценив, хорошо ли структурирована материя и способна ли полученная структура (форма) нести замысел, составить примерное суждение о ценности произведения.

Однако полное и окончательное суждение о ценности произведения анализ вынести не способен, ибо, во-первых, не может дать объективную оценку начальной идеи и точное суждение о замысле, и, во-вторых, не имеет никаких механизмов для отслеживания того, какой эмоциональный и духовный плод порождает произведение в душе слушателя.

Тут мы должны вспомнить, что цель научного исследования – познание истинного положения вещей, формулирование законов, управляющих структурами и структурированием материи. Учёный отчасти может доказать и ценность исследуемого явления, и даже показать (вряд ли объяснить) его красоту, но влечёт его более всего заманчивая возможность познать законы, правящие миром. Может быть, «правлящие миром» – слишком широкая формулировка, подходящая скорее для философа и теолога. Но, в конечном счёте, и биолог, и химик, и математик хотят объяснить, почему – в «зоне их ответственности» – всё именно так, а не иначе, и получить некоторую долю власти над природой.

Что же, в таком случае, более всего влечёт теоретика музыки? – Сначала, конечно, с возможной точностью выявить законы, правящие структурированием музыкальной материи в данном произведении, выстроить его модель и получить от этого умственную радость. Но потом – попробовать подступиться и к логосам, «спрятанным» в звуковысотных структурах, запечатлённых в них и правящих ими. Тогда музыкальная

ткань становится лишь видимым и слышимым отпечатком смысловых структур, жизнь и становление которых и есть истинное содержание музыки.

Итак, ценность анализа – не в том, чтобы доказать ценность или красоту произведения искусства, а в том, чтобы открыть законы, в соответствии с которыми в нём структурирована материя, и увидеть логосы, стоящие за этими структурами. Логосы, которые, видимо, созерцал и композитор, выстраивая и реализуя свой замысел.

Музыкальный теоретик, подобно химику, знает, как «музыкальные атомы» соединяются в молекулы, каковы свойства этих молекул, какое вещество они могут образовать. Он может синтезировать и новые молекулы, и даже получить таким путём новую гармоническую систему, новый тип музыкальной ткани, сочинить произведение. Это произведение может иметь или не иметь художественную ценность, но оно будет результатом познания определённых законов. Как нам уже ясно, чтобы оно имело ценность, нужна качественная начальная идея и способность провести её через этапы становления замысла.

Самый лучший анализ – тот, с помощью которого, во-первых, объяснены все ноты музыкального текста, и, во-вторых, составлена модель произведения, вероятность совпадения которой с композиторским замыслом велика.

Объяснены все ноты – значит, найдены законы, управляющие структурированием музыкальной материи. И если общие законы, действующие в ту или иную эпоху, известны (и остаётся лишь увидеть их действие), то выявление индивидуальных законов произведения – дело тонкое, требующее как интеллектуальной интроспекции, так и хорошего абстрактного мышления. Во многих случаях кажется, что нащупан верный закон, – ан нет, через некоторое время найден закон, ещё лучше объясняющий все структуры. А потом – ещё более мощный и адекватный. Но путь этот всё же не бесконечен.

Ценность анализа зависит от умения подобрать правильный инструмент или метод и стратегию его применения.

Во-первых, метод должен быть адекватен материалу и способам его структурирования. В нашем случае метод должен оперировать понятиями и символами, верно отражающими материю музыки, то есть музыкальные звуки, взятые в параметрах высоты, времени (метроритм), артикуляции и т.п. С этой точки

зрения, более адекватен метод, неотъемлемой частью которого являются нотные примеры, чем метод, целиком построенный на числах, или на рисунках, или на словесном описании.

Во-вторых, метод должен допускать движение от конкретного к абстрактному, от факта к закономерности, должен быть способным привести к построению модели, которую можно мыслить как уменьшенную копию произведения, где сохранены не все, но более существенные его черты. Сохранена не только логическая структура, но и то, что относится к образу в философском понимании этого слова – рисунок, контуры, временная протяжённость.

Полученную модель можно проецировать на произведение, проверяя её объясняющую силу. Предположим, модель с помощью тонально-функциональных значков передаёт особенности выбора и последовательность гармонических функций в произведении. Предсказывает ли она, какая функция должна появиться в том или ином такте?

Предположим, модель есть линейная схема среднего плана, полученная по методу Шенкера. Объясняет ли она появление тех или иных опорных звуков в определённых тактах? Предлагает ли способы пролонгации линейных ходов диминуциями и может ли это совпадать с реальной звуковой картиной переднего плана, какую мы видим в нотах?

Предположим, модель есть система логически соотнесённых друг с другом форм серии. Совпадает ли это с реальной серийной диспозицией произведения; какие возможности использованы, какие не использованы композитором и почему? И так далее.

А дальнейшее движение (гипотеза о композиторском замысле, о начальной идее, двигавшей композитором, об эйдосах, открывшихся ему) есть дело творческой интуиции аналитика и, в каком-то смысле, везения.

Итак, всякий вправе требовать от музыковеда-теоретика, чтобы законы формирования музыкальной материи были сформулированы и модель произведения построена, вправе ожидать и аргументации относительно ценности произведения – в смысле количества вложенного труда и качества структуры, – но не вправе требовать доказательства красоты (её доказать невозможно), прозрения замысла и возможности познать (путём чтения аналитического текста) нечто о смысле мира, открывшемся композитору. Хотя может надеяться на это.

В том-то и состоит специфика искусствознания – научными методами познавать материальный объект, но, поскольку объект является своего рода слепком с эйдосов, открывать

путь и к познанию эйдосов. Однако, чтобы пройти его до конца, приходится в большей мере пользоваться самим произведением, нежели научным познанием его.

Библиография:

1. Холопов Ю.Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1985. С. 130-151.
2. Холопов Ю.Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73-79. № 10. С. 87-93.
3. Аристотель. Сочинения: в 4-х т. Т. 4 / Под ред. А.И. Доватур. М.: Мысль, 1983. 830 с.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Том 4. Аристотель и поздняя классика. Харьков: Изд-во «Фолио»; М.: Изд-во «АСТ», 2000. 880 с.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Том 3. Высокая классика. Харьков: Изд-во «Фолио»; М.: Изд-во «АСТ», 2000. 624 с.
6. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405-602.
7. Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III: в 2-х т. / пер. Б.Т. Плотникова. Красноярск, 2003. Т. 1: текст. 152 с. Т. 2: нотн. примеры. 128 с.
8. Чередниченко Т.В. К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1983. С. 255-295.
9. Чередниченко Т.В. Ценностный анализ музыки и поэтический текст // *Laudamus*. Сб. статей в честь 60-летия Ю.Н. Холопова. М.: Композитор, 1992. С. 79-86.
10. Чередниченко Т.В. Ценностный подход к искусству и музыкальная критика // Эстетические очерки. Вып. 5. М.: Музыка, 1979. С. 65-101.
11. Захаров Ю.К. Индивидуальный гармонический замысел музыкального произведения // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. – 2015. – 2. – С. 189 – 229. DOI: 10.7256/2453-613X.2015.2.16969. URL: http://www.e-notabene.ru/phil/article_16969.html

References (transliterated):

1. Kholopov Yu.N. K probleme muzykal'nogo analiza // *Problemy muzykal'noi nauki*. Vyp. 6. M.: Sov. kompozitor, 1985. S. 130-151.
2. Kholopov Yu.N. Teoreticheskoe muzykoznanie kak gumanitarnaya nauka. Problema analiza muzyki // *Sovetskaya muzyka*. 1988. № 9. S. 73-79. № 10. S. 87-93.
3. Aristotel'. Sochineniya: v 4-kh t. T. 4 / Pod red. A.I. Dovatur. M.: Mysl', 1983. 830 s.
4. Losev A.F. Istoriya antichnoi estetiki. Tom 4. Aristotel' i pozdnyaya klassika. Khar'kov: Izd-vo «Folio»; M.: Izd-vo «AST», 2000. 880 s.
5. Losev A.F. Istoriya antichnoi estetiki. Tom 3. Vysokaya klassika. Khar'kov: Izd-vo «Folio»; M.: Izd-vo «AST», 2000. 624 s.
6. Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki // Losev A.F. Forma – Stil' – Vyrazhenie. M.: Mysl', 1995. S. 405-602.
7. Shenker G. Svobodnoe pis'mo. Novye muzykal'nye teorii i fantazii III: v 2-kh t. / per. B.T. Plotnikova. Krasnoyarsk, 2003. T. 1: tekst. 152 s. T. 2: notn. primery. 128 s.
8. Cherednichenko T.V. K probleme khudozhestvennoi tsennosti v muzyke // *Problemy muzykal'noi nauki*. Vyp. 5. M.: Sov. kompozitor, 1983. S. 255-295.
9. Cherednichenko T.V. Tsennostnyi analiz muzyki i poeticheskii tekst // *Laudamus*. Sb. statei v chest' 60-letiya Yu.N. Kholopova. M.: Kompozitor, 1992. S. 79-86.
10. Cherednichenko T.V. Tsennostnyi podkhod k iskusstvu i muzykal'naya kritika // *Esteticheskie ocherki*. Vyp. 5. M.: Muzyka, 1979. S. 65-101.
11. Zakharov Yu.K. Individual'nyi garmonicheskii zamysel muzykal'nogo proizvedeniya // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. – 2015. – 2. – С. 189 – 229. DOI: 10.7256/2453-613X.2015.2.16969. URL: http://www.e-notabene.ru/phil/article_16969.html