

К. ДАЛЬХАУЗ ОБ АНАЛИТИЧЕСКИХ КРИТЕРИЯХ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ МУЗЫКИ (ПО КНИГЕ «АНАЛИЗ И ЦЕННОСТНОЕ СУЖДЕНИЕ»)

Статья посвящена взглядам выдающегося немецкого музыковеда второй половины XX в. Карла Дальхауза, представителя так называемой «новой» музыкальной герменевтики. Его музыкально-теоретические взгляды (в отличие от социологических, исторических, эстетических) специально почти не раскрывались в российской музыкальной науке. Таковые ярко представлены в книге Дальхауза «Анализ и ценностное суждение», отдельные главы из которой, раскрывающие критерии эстетической оценки музыкального произведения, рассматриваются в статье.

Ключевые слова: К. Дальхауз; «новая» музыкальная герменевтика; музыкальный анализ; ценностное суждение.

Карл Дальхауз (1928–1989) – один из крупнейших немецких музыковедов второй половины XX в., обращавшийся практически ко всем областям науки о музыке. Он писал, например, о мессах Дебре, о композиторах барокко, венского классицизма, романтизма, XX в., о теории такта в XVI в. и у венских классиков, о зарождении гармонической тональности, проблемах формы и жанра в музыке, музыкальной эстетике, концептуальных основах истории музыки, участвовал в издании полного собрания сочинений Вагнера, двухтомного словаря Брокхауза-Римана, входил в редакционные советы ведущих музыкальных журналов Европы. Обширное, часто цитируемое наследие Дальхауза, безусловно, – неотъемлемая часть современной музыкальной науки.

Объектом пристального внимания и тщательного изучения в нашей стране стали музыкально-эстетические и исторические взгляды Дальхауза. Здесь прежде всего необходимо назвать Т.В. Чередниченко, которой принадлежит ряд материалов реферативных сборников, большие статьи, одна из которых содержит перевод отдельных глав крупных трудов ученого и комментарии к ним [1]. Воззрения немецкого музыковеда подробно рассмотрены и в фундаментальных работах Т.В. Чередниченко «Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства» (М., 1988) и «Тенденции современной западной музыкальной эстетики» (М., 1989). Отметим, однако, что на сегодняшний день музыкально-теоретические взгляды Дальхауза¹ специально не изучались. Формулировка и систематизация таковых существенно затрудняется особой манерой его научного изложения: говоря о музыке, музыковед, как справедливо отмечает Т. Чередниченко, сознательно избегал прямолинейности и однозначности, нередко искажающих сложную и противоречивую картину живой композиторской практики; гибкая диалектичность его философско-эстетического и музыковедческого мышления всегда диктовалась ощущением изменчивости и смысловой подвижности практики как сочинения, так и осмысления музыки [1. С. 122]. Кроме того, чисто музыковедческие (как теоретические, так и исторические) проблемы тесно переплетаются у Дальхауза с проблемами из областей философии и эстетики, социологии, психологии восприятия и т.д.

В трудах немецкого ученого значительную роль играет рассмотрение точек зрения других музыковедов, а также социологов, эстетиков, философов, и это не просто ссылки на источники, связанные с исследуемой проблемой, а принципиальный момент, один из крае-

угольных камней научно-музыкальной концепции Дальхауза. Если эстетическая оценка музыки, как считал ученый, всякий раз обусловлена историческими знаниями о ней, то перед музыковедением встает необходимость тщательного учета самой эволюции как эстетических оценок, так и исторического знания того или иного музыкального произведения, что позволяет точнее понять его. Дальхауз писал, что «история воздействия музыки, которая первично хотя и состоит в исполнениях и их восприятии, но вторично – в литературных осмыслениях и их чтении, не есть “внешняя” <...> по отношению к произведениям, а вторгается в их субстанцию, которая воспринимается как исторически изменчивая <...>. Понимание музыки выступает, следовательно, как усвоение и музыкальной, и музыкально-языковой (или музыкально-литературной) традиции: традиции, в которой “интерпретация” в смысле “делать музыку” и интерпретация в смысле “толковать музыку” сливаются <...>. Музыка будет понята точнее, если не бояться сделать усилие осознать структуру языка, на котором о ней говорится» [4. С. 46]².

Данные рассуждения не что иное, как формулировка одного из ключевых положений так называемой «Новой» музыкальной герменевтики, которая, претендуя на роль универсальной музыкально-эстетической концепции, решает теоретические проблемы музыкальной истории, соотношения формы и содержания, ценности и оценки музыки на основе идей о неотрывности музыкального содержания от сознания. При этом в качестве важного материала исследованию подвергается история суждений о музыке [3. С. 133]. Один из крупных представителей «Новой» музыкальной герменевтики – именно Карл Дальхауз.

В настоящей статье мы не ставим своей целью охарактеризовать суть музыкально-герменевтического метода, тем более что в разные времена под этим понимались совершенно разные подходы к анализу музыки. Приведем лишь два кратких замечания, сделанных в середине 1970-х гг. По словам самого Дальхауза, «новая» музыкальная герменевтика как понимание предпосылок и импликаций аналитического подхода (курсив мой. – М.П.) есть часть саморефлексии анализа [4. С. 9]. Сходную мысль высказывает коллега Дальхауза – Хельга де ла Мотте-Хабер: «Из метода, предназначенного для лучшего понимания музыки, герменевтика превратилась в нечто, занимающееся вопросами формирования суждения о музыке» [5. С. 54].

Один из наиболее концентрированных вариантов изложения музыкально-теоретических взглядов Дальхауза находим в его книге «Анализ и ценностное суж-

дение» [6], чему в основном и посвящена настоящая статья.

В ряде работ ученого звучит мысль о том, что анализ формы-структуры опирается на эстетическое представление о возможности существования «абсолютной» музыки, возникающей примерно лишь с конца XVIII в. Содержание же аналитических этюдов Дальхауза как представителя «Новой» музыкальной герменевтики предполагает стремление избежать двух крайностей, обычно называемых субъективизмом (свободно-поэтическим описанием характера музыки) и формализмом (ограничением одними лишь схемами). Раскол этих двух подходов, по мнению ученого, произошел уже во второй половине XVIII в. и сохранился вплоть до XX в.

Одна из основных мыслей книги «Анализ и ценностное суждение» в том, что самым высоким предназначением музыкального анализа Дальхауз считает его способность обосновывать эстетическое (ценностное) суждение о музыке. Книга состоит из предисловия и трех частей, озаглавленных соответственно «Предпосылки», «Критерии» и «Анализ».

В свете ее центральной проблемы – соотношения музыкально-теоретического и аксиологического подходов к искусству звука и анализу музыкальных произведений – названия трех частей книги, очевидно, следует понимать следующим образом: предпосылки объединения анализа и эстетики, критерии анализа музыки с указанных совместных позиций и аналитические этюды, демонстрирующие выбранную методологию анализа. Утверждая необходимость более гибкой связи музыкального анализа с эстетикой, а также с историей, Дальхауз пытается поднять его на новую высоту, придать статус подлинной науки и в собственных разборах нескольких музыкальных произведений различных эпох, авторов и стилей продемонстрировать реальные возможности таких связей. Особый интерес названная книга представляет еще и по той причине, что здесь делается интереснейшая попытка более или менее четко сформулировать ряд положений, с помощью которых можно было бы определить художественно-эстетическую ценность музыкального произведения.

Неразрывная связь эстетического (т.е. чувственно-эмоционального) и рационального суждения о музыке раскрывается ученым следующим образом. Казалось бы, аналитические аргументы, опирающиеся на реальную картину вещей, на нотный текст музыкального произведения, вторичны. Они не обосновывают, а лишь иллюстрируют первичное, спонтанное эмоциональное суждение о музыке. Однако генезис эстетического суждения необходимо отличать от его обоснования [Legitimation], что является чисто рациональным моментом. Кроме того, чувственно-эмоциональное впечатление о музыке неизбежно базируется на более ранних, порой неявных, музыкальных впечатлениях и взглядах. Следовательно, рациональное разъяснение есть не добавление чего-то извне, а раскрытие того, что изначально лежало (в неявной форме) в основе чувственно-эмоционального впечатления [6. С. 11].

К двум названным выше компонентам – чувственно-эмоциональному впечатлению и рациональному суждению – Дальхауз естественно и логично присое-

диняет третий, исторический момент. Ученый пишет: «Эстетические суждения – по меньшей мере, убедительные – обосновываются предметными суждениями, которые, со своей стороны, зависят от аналитических методов, документально отражающих музыкальные воззрения эпохи. И наоборот, аналитические приемы, в том числе и кажущиеся безупречно-описательными, связаны с эстетическими предпосылками» [6. С. 15]. Так образуется неразрывный круг из трех диалектически взаимосвязанных компонентов: композиционно-технический анализ – эстетическая оценка – историческое знание. В качестве обоснования Дальхауз ссылается на двух выдающихся немецких теоретиков конца XVIII–XIX вв.: у Х.Кр. Коха, исходившего из тезиса о единстве аффекта в пьесе, часть сонатно-симфонического цикла, написанная в сонатной форме, понималась как принципиально монотематическая, а контраст трактовался как преобразование. У А.Б. Маркса же, который был гегельянцем (в 1830-е гг. в Германии трудно было не быть таковым, уточняет Дальхауз), находим противоположное – подчеркивание контрастов и понимание их как основополагающих для формы. Хотя свою роль сыграла, безусловно, и эволюция самой сонатной формы в композиторской практике, нельзя не учитывать эстетических положений, активно влиявших на аналитические методы [Там же. С. 15–16].

Третья глава первой части книги называется «Функциональное, эстетическое и историзирующее суждение». Ход рассуждений Дальхауза, изложенный вкратце, состоит в следующем. В основе преобладающих в наши дни (т.е. в 1960–1970-е гг. – М.П.) суждений о музыке лежат эстетические критерии, сформировавшиеся в XIX в. Однако до данных, сравнительно недавних, критериев, употреблялись другие, а на сегодняшний день создается впечатление, что они становятся менее релевантными и сменяются какими-то новыми – уже третьими. Ученый пишет: «Для эпох, грубо именуемых в обиходе как “старая” и “новая” музыка и оторванных от тех полутора столетий, которые во всеобщем сознании представляют период “собственно музыки”, характерны формы суждений, резко отличные от эстетического – их, выражаясь формулами, можно обозначить как “функциональное” и “историзирующее” суждение» [Там же. С. 19].

Эстетическое суждение тесно связано с идеей музыкально-прекрасного. Предшествовавшее эстетическому функциональное суждение направлено на уместность музыкального целого, на его пригодность для тех целей, которые оно должно преследовать. Впрочем, граница между эстетическим и функционально-прикладным бывает условна [Там же. С. 20]³.

Третий вид суждения о музыке – историзирующий – тесно связан с теорией и композиторской практикой Новой музыки. Он противопоставляет понятиям прекрасного и уместного категорию «правильного», «верного» (des «Stimmigen») или «аутентичного». Эта труднодостижимая, как пишет Дальхауз, категория включает в себя и композиционно-технические, и философско-исторические моменты.

Решающим для композиторов, работающих в эпоху историзирующего суждения о музыке (Дальхауз, правда, уточняет, что историзирующий подход к музыке в

XX в. не является господствующим), представляется не произведение само по себе, а то, меняет ли оно что-либо в развитии композиционных методов и музыкального мышления. Однако произведения, которые не являются таковыми, излишни. А если композиторы, создающие Новую и Новейшую музыку, протестуют против слова «искусство» и против законченных произведений, то они «... рискуют подвергнуться забвению уже в момент появления, выхода в свет того, что они делают. Быть быстро забытым – вот признак, который авангардизм делит с модой, почему и можно заподозрить его в том, что он и есть мода» [6. С. 22–23].

В качестве иллюстраций теоретических положений книги «Анализ и ценностное суждение» часто фигурирует музыка Шёнберга – его личность, музыка, эстетические воззрения, несомненно, оказали на Дальхауза сильное влияние (небезынтересно отметить, что книга «Анализ и ценностное суждение» по общей структуре напоминает «Лунного Пьеро» Шёнберга – «трижды семь стихотворений Альбера Жиро»: каждая из трех ее частей включает по семь глав; ссылки и примечания отсутствуют).

Остановимся на 3–6-й главах второй части книги «Анализ и ценностное суждение», названных соответственно «Богатство отношений», «Дифференциация и интеграция», «Принципы формы», «Аналогия и уравнивание [Ausgleich]»⁴. Смысловые отношения внутри музыкального произведения предполагают, как явствует из контекста других статей Дальхауза, двоякую связь: музыкального материала (звукорисования, ритмики, гармонии и т.д.) и функций в форме. По Дальхаузу, богатство отношений в эстетико-релевантном смысле – это не общее, а особая взаимосвязь в отдельно взятом произведении. Иными словами, чем менее музыкальная пьеса отмечена индивидуальностью, тем скромнее эстетическое значение связей, существующих между ее частями и разделами [6. С. 46].

При этом Дальхауз предостерегает от чрезмерного увлечения поисками мотивно-тематического родства, от трактовки музыкального произведения как сплошной сети перекличек и соответствий. Ученый продолжает: если понимать додекафонию как крайнюю, предельную стадию мотивно-тематической работы, где любой фрагмент сочинения оказывается связанным с любым другим, то логически осмысленной она является лишь как коррелят к такой мелодике, которая после «эмансипации диссонанса» (для мелодики не более значительной, чем для гармонии) тяготеет к распаду, т.е. к полному отсутствию каких-либо связей. Предельно ригористичное уравнивается здесь полностью анархическим [6. С. 47].

И еще одно из условий релевантности критерия богатства отношений – «достаточная артикулированность» произведения, подразумевающая подобную речи экспрессию мелодики (ее ясность, убедительность) и в то же время четкую расчлененность, легкую синтаксическую обзоримость (качества, могущие противоречить друг другу, указывает Дальхауз) [6. С. 49].

Следующий критерий – дифференциации и интеграции – непосредственно вытекает из предыдущего. Под дифференциацией понимается многообразие различий внутри частей целого, т.е. разветвленность и

богатство динамики, штрихов, разнообразие видов мелодического и ритмического рисунка и т.д.; интеграция есть их функциональная связь, взаимодополнение, благодаря которому они сливаются в единое целое.

По мнению Дальхауза, данный критерий требует особенно пристального внимания и осторожного подхода. Так, если в биологии дифференциация и интеграция взаимопроникают и уравнивают друг друга, то гораздо сложнее дело обстоит в искусстве. Здесь трудно сказать однозначно, может ли данный критерий приниматься в эстетике за аксиому или же каждый раз необходимо эмпирически исследовать, как он проявляется, всеохватен ли он в историческом плане или ограничен каким-либо периодом. Не всегда нарастание дифференциации означает усиление интеграции. Так, легко можно перечислить много дифференцированных произведений, степень интеграции которых невелика – от григорианского хора до «Облигатного речитатива» из оркестровых пьес Шёнберга ор. 16. Ученый констатирует, что эстетический закон не аналогичен здесь биологическому [6. С. 50].

Любопытные тонкости наблюдаются и в плане взаимного уравнивания дифференциации и интеграции: если растущая дифференциация не компенсируется усилением интеграции, это не обязательно означает общую негативную оценку сочинения, в котором наблюдается констатируемое соотношение. Дальхауз указывает: «По сравнению с цепью вариаций галантного стиля, звенья которой выглядят переставляемыми, отличающимися друг от друга лишь типом фигурации, классический вариационный цикл с четким характером и различием функций частей, с пластичной и замкнутой формой целого представляет собой, бесспорно, более высокую ступень развития, которую можно охарактеризовать как результат взаимодействия дифференциации и интеграции. Однако в ранних атональных произведениях Шёнберга и Веберна, где дифференциация доведена до предела, но не уравновешена аналогично развитой интеграцией, вряд ли можно по этой причине усматривать меньшую эстетическую ценность. Скорее представляется, что <...> в постулате о взаимодополнении дифференциации и интеграции кроется классицистская тенденция, ведущая к несправедливой оценке доклассического и послеклассического стилей» [Там же].

Во второй части книги говорится еще об одном аналитическом критерии, который назван Дальхаузом «аналогией и уравниванием». Речь идет здесь о дифференциации как внутренней сложности каких-либо одних сторон музыкального произведения, которая композиторами разных эпох обычно компенсировалась простотой других – это и есть явление, названное ученым «уравниванием». Тенденция соблюдать такое равновесие была, как справедливо считает Дальхауз, своего рода расчетом эстетического воздействия музыки на публику, экономией усилий и объема слушательского внимания. Примеры, приводимые Дальхаузом, следующие: изощренная хроматика у Джекьюальдо встречалась лишь в гомофонном, бедном диссонансами письме и строго избегалась в более дифференцированной полифонической фактуре; сложнейшая по мотивно-тематической работе I часть Третьей симфонии Бет-

ховена вся выдержана в простом размере 3/4 (эти параметры, пишет ученый, «...вместо того, чтобы уравновешивать друг друга, доходят почти до противоречия, угрожающего эстетической законченности произведения»); в «Фантастической симфонии» Берлиоза резко расходятся новаторский, антиклассицистский стиль и традиционная форма, опирающаяся в I части на сонатную схему с тематическим контрастом, разработкой и репризой, что в свое время не без удивления признал Шуман; тонкое ажурное письмо и склонность к медленному, словно неуверенному и клонящемуся течению времени у Веберна уравнивается сложнейшими лабиринтоподобными сплетениями в плане отношений звуков, работы с серией, артикуляцией, ритмом, динамикой, тембром; изощренная ритмика Стравинского сочетается в его музыке с рудиментарной, сузившейся до формул и разделенной на краткие фрагменты мелодикой [6. С. 59–61].

Шёнберг, признавая принцип уравнивания фактом восприятия музыки и исторически действенной тенденцией, все же отвергал его как инстанцию для эстетического суждения. Он выдвигал нечто противоположное – принцип аналогии, согласно которому все параметры музыкального сочинения должны быть развиты одинаково (Шёнберг, как отмечал Дальхауз, подтверждал данный тезис неоспоримым фактом тесной связи всех сторон музыкального произведения друг с другом: более богатая полифония Баха и Вагнера имеет следствием и более богатую гармонию, а усложнение ритмики как одного из признаков мелодики влияет на звуковысотную сторону). Здесь же цитируется книга Шёнберга «Стиль и идея»: «Вот почему композиторы, развив технику наполнения музыки максимально емким содержанием в одном направлении, должны сделать это и в следующем, и в конце концов – во всех направлениях, в которые простирается музыка» [6. С. 60–61]⁵. И все же собственная композиторская практика Шёнберга, продолжает Дальхауз, подвергает принцип аналогии ограничениям: неодинаково развитыми в его зрелых сочинениях предстают атональная додекафонная мелодика и сохранившаяся от классико-романтической эпохи ритмика. Именно такова была суть упрека, предъявленного Шёнбергу после его смерти сериалистами (имеется в виду знаменитая декларативная статья П. Булеза «Шёнберг мертв». – *М.П.*). Однако Дальхауз считает традиционный метроритмический облик Третьего и Четвертого квартетов не композиционно-техническим или эстетическим недостатком – скорее, наоборот, условием того, что здесь осуществилось стремление Шёнберга к крупной форме, к которой тот всегда чувствовал себя призванным. Исходя из требований крупной формы, следует считать расхождение между мелодикой и ритмикой названных квартетов диалектическим, а не мертвым противопоставлением [6. С. 62].

Итак, оба принципа – и аналогии, и уравнивания – могут служить основой для эстетической оценки музыкального произведения. Однако аналогия – одинаковая или сходная развитость параметров музыкального сочинения, их богатая дифференцированность (именно это слово вновь употребляет здесь Дальхауз) – как раз и способна оправдать высокие художественные досто-

инства сочинения с помощью его детального технического анализа, т.е. обосновать эстетическое суждение предметным. И если принцип уравнивания – экзотерический критерий, объясняющий доступность произведений широкой публике, то принцип аналогии – эзотерический, предполагающий их понятность немногим посвященным [6. С. 62].

Следующий критерий, названный Дальхаузом принципами формы, пожалуй, наиболее интересен. Он непосредственно связан, во-первых, с дифференциацией и интеграцией (точнее, с функциональной их стороной), а во-вторых, с размышлениями ученого относительно того, можно ли обоснованно сравнивать друг с другом формы, принадлежащие разным эпохам.

Итак, ученый считает, что внутри одной эпохи следует эстетически выше оценить то сочинение, которое является более дифференцированным функционально.

Дальхауз перечисляет четыре принципа формы: *Reihung* (образование ряда, выстраивание в ряд); *Fortspinnungstypus* (развертывание); *Entwicklung* (развитие); *Gruppierung* (группировка).

Совершенно очевидно, что названные принципы формы не есть открытие Дальхауза: данная терминология широко употребляется в немецкоязычной музыкальной теории. Вероятно, то новое, что вносит Дальхауз, заключается в историко-эстетическом ракурсе применения данных понятий, т.е. в попытке хронологически закрепить их за определенными эпохами музыкальной истории с целью аксиологической характеристики. Правда, намекая на это, Дальхауз не дает достаточных исторических уточнений, не конкретизирует, какой принцип формы был наиболее важен в тот или иной исторический период. В целом получается, что все принципы формы относятся преимущественно к музыке классико-романтического периода.

Принцип выстраивания в ряд состоит в простом сопоставлении частей и разделов формы (очевидно, в основном неконтрастных или мало контрастных. – *М.П.*), в их соседстве, местонахождении рядом при отсутствии связи и развития. Если же разделы сочинения соотносятся друг с другом по такому принципу, то это должно идти вразрез с понятием формы, исходящим из связей, интеграции функций и означать отрицательную оценку сочинения. Однако, уточняет Дальхауз, применительно к клавирной музыке начала XVIII в., которую современники называли «галантной», опирающейся именно на *Reihung*, не торопятся говорить о распаде формы, поскольку здесь все же есть своеобразная внутренняя связность – единство «непринужденного тона беседы». Иная картина – в форме поурри, тривиальной музыке XIX в., возникающей при распаде данного принципа. Пестрота и нагромождение частей здесь, безусловно, означают недостаток с эстетической точки зрения.

Тип развертывания, в отличие от принципа ряда, иногда вызывающего подозрения, наоборот, наделен историко-эстетическим престижем. Однако и по отношению к нему может возникнуть недоверие. В связи с этим Дальхауз вновь делает интересное уточнение: если в произведениях Баха и Вивальди, широко использовавших данный принцип, видеть только неудержимый поток движения, можно неверно оценить их

эстетически. И у Баха, и у Вивальди этот поток движения – скорее второй план, на котором выделяется дифференциация более мелкого плана.

Принцип развития, внешняя сторона которого – мотивно-тематическая работа, многократно описывался и характеризовался, справедливо отмечает Дальхауз. Произведения, выдержанные в этой технике, и есть основной, первичный предмет анализа формы, ограничивающегося главным образом музыкой XVIII–XIX вв. и имеющего целью раскрытие мотивных связей, придающих произведению внутреннюю целостность (*Zusammenhalt*). Напротив, принцип группировки (термины «*Gruppe*» и «*Gruppierung*», широко употребляемые в немецкоязычной музыкальной теории, имеют, как известно, гораздо более широкий смысловой диапазон и применяются отнюдь не только к объединению длительностей такта в ритмические группы, как в русскоязычной теории. – *М.П.*), на котором основываются песенные формы – исходный пункт учения о формах, слабо осознан и недостаточно проанализирован как идея формы, считает Дальхауз. В принципе группировки есть два основополагающих момента, которые могут и взаимопроникать, и быть независимыми: повторение мелодических отрезков, не являющихся темами или мотивами, и квадратность. Возможность их независимого функционирования Дальхауз иллюстрирует примерами из Вагнера, прекрасным знатоком творчества которого он был: в «*Лоэнгрине*» с его протяженными мелодическими построениями безошибочно улавливается квадратность. Однако музыка постоянно

обновляется, не содержит повторов; в «*Кольце нибелунга*» квадратность исчезает, превращается в «ритмическую прозу», но постоянные мелодические и мотивные повторы обеспечивают ясность и логичность музыки [6. С. 54–58].

Названные аналитические критерии эстетической оценки музыки убедительно продемонстрируют связь исторического, теоретического и эстетического подходов к ее анализу. В приведенном русском переводе фрагмента книги Дальхауза (немецкий оригинал которой на сегодня весьма труднодоступен) исключительно важными являются авторские разъяснения тех или иных критериев, композиционно-технических деталей. Ученый опирается здесь на обобщение огромного наследия западноевропейских композиторских школ, а также богатейшего опыта музыкально-теоретической мысли. Следует признать уникальной попытку Дальхауза проинтерпретировать названные подходы к анализу в философско-эстетическом ключе, пусть даже при этом происходит историческое, а в определенном смысле и жанровое ограничение возможностей эстетической ценности в музыке [7. С. 175–176].

В настоящей статье мы не помещаем аналитических этюдов Дальхауза, составляющих третью часть рассматриваемой книги. Однако хотелось бы выразить надежду, что, во-первых, приведенные выше рассуждения ученого до сих пор не утратили своей актуальности, а во-вторых, в их контексте более понятными станут другие работы выдающегося немецкого музыковеда, посвященные самым различным сторонам искусства звуков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В реферативном сборнике «Герменевтика и музыкознание», содержащем краткое изложение взглядов на музыку ряда западных ученых, в том числе и Дальхауза, речь идет прежде всего об историческом аспекте заявленной темы, более адекватном философско-эстетическому подходу к музыке (как и в названных материалах Т. Чердниченко). См.: Герменевтика и музыкознание. РС «Общие проблемы искусства». М.: ГБЛ, 1984. Вып. 1.

² Здесь и далее все переводы с немецкого принадлежат автору статьи.

³ Отметим, что с опорой на данный вид музыкальной ценности Дальхауз раскрывает понятие музыкального жанра: теория жанров, существовавшая в европейской музыке до конца XVIII в., определяла художественную ценность произведения с точки зрения того, соответствует ли оно своей цели. Далее эта теория сменилась другой музыкально-эстетической парадигмой – идеей автономной, или «абсолютной» музыки.

⁴ Т. Чердниченко, характеризуя их в своей книге «Тенденции современной западной музыкальной эстетики» [7. С. 172–175], внутри критерия богатства отношений, опираясь на текст Дальхауза, выделяет еще один: «логику, или внутреннюю связь» – как непереносимое условие любых связей и отношений в музыкальном произведении.

⁵ Высказывание Шёнберга цитируется по книге «*Style and Idea*» (New York, 1950. P. 40–41). Цитированный фрагмент дан нами в собственном переводе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чердниченко Т.В. Карл Дальхауз: философско-методологическая рефлексия истории музыки // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 121–138.
2. Dahlhaus C. Das «Verstehen» von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse // Musik und Verstehen. Köln, 1973.
3. Чердниченко Т.В. Герменевтика музыкальная // Музыкально-энциклопедический словарь. М., 1990.
4. Dahlhaus C. Vorwort // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1975.
5. Motte-Haber H. de la. «Das geliehene Licht des Verstandes»: Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg, 1975. S. 53–61.
6. Dahlhaus C. Analyse und Werturteil. Mainz, 1970.
7. Чердниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 12 сентября 2011 г.