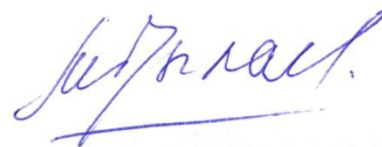


*На правах рукописи*



**ПЫЛАЕВ Михаил Евгеньевич**

**ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ  
В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ КАРЛА ДАЛЬХАУЗА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени

доктора искусствоведения

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Москва 2016

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»**

- Научный консультант:** доктор искусствоведения  
**Бочаров Юрий Семенович**
- Официальные оппоненты:** **Князева Жанна Викторовна,**  
доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник  
ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»;
- Коробова Алла Германовна,**  
доктор искусствоведения, профессор  
ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского»;
- Панов Алексей Анатольевич,**  
доктор искусствоведения, профессор  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»,  
профессор с возложенным исполнением обязанностей  
заведующего Кафедрой органа, клавесина и карильона
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова»

Защита состоится 22 декабря 2016 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д.210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте [www.mosconsv.ru](http://www.mosconsv.ru)

Автореферат разослан «\_\_\_»\_\_\_\_\_ 2016 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

Моисеев  
Григорий Анатольевич

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы.** Карл Дальхауз (1928–1989) – выдающийся немецкий ученый-музыковед, один из самых авторитетных представителей западноевропейского музыкознания последней трети XX столетия. Его деятельность сыграла важную роль в постановке и осмыслении ряда проблем теории и истории музыки, актуальных и для современного состояния науки о музыке.

Система музыковедческих взглядов Дальхауза обобщает многие достижения западноевропейского музыкознания XX века, а также является выдающимся образцом философской методологии музыкознания, органично объединяющей в себе общие и частные моменты. Труды Дальхауза обнаруживают не только многоплановую преемственность их автора с крупнейшими представителями европейского музыкознания, прежде всего – немецкого, но и полемику с ними. Глубина и точность суждений не исключает у Дальхауза их смелости и парадоксальности, что подчас вызывало резко критические отзывы современников ученого. Важно отметить, что музыковедческие проблемы Дальхауз рассматривал в тесной связи с методологическими, что позволяло ему достигать особой широты взгляда и глубины обобщений.

Настоящая диссертационная работа посвящена изучению и анализу проблем теории и истории музыки в научном наследии Карла Дальхауза.

**Актуальность темы** исследования определяется: необходимостью уточнения и расширения представлений о наследии Дальхауза как одного из крупнейших музыковедов XX столетия, к отдельным трудам которого многократно обращались в том числе и представители российской музыкальной науки; насущной потребностью в изучении работ Дальхауза с целью последующего использования в новых исследованиях предложенной им музыковедческой методологии – с одной стороны, аккумулирующей многие достижения европейского музыкознания, с другой – отличающейся своеобразием и оригинальностью постановки и решения проблем; перспективностью

предложенного немецким исследователем принципа комплексного рассмотрения музыки, диктуемого объективной необходимостью органичного включения данного принципа в общекультурный контекст; принадлежностью ученого к «новой» музыкальной герменевтике – авторитетному и влиятельному направлению западноевропейской (и прежде всего – немецкой) музыковедческой мысли, требующей дальнейшей теоретической рефлексии; необходимостью осмысления рецепции наследия Дальхауза в СССР и в современной России, позволяющего полнее выявить соотношение подходов к пониманию музыкального искусства, присущих западноевропейской и отечественной традициям.

### *Состояние изученности темы.*

Разрабатывавшаяся Дальхаузом музыкально-теоретическая и историческая проблематика, сформировавшая его оригинальную и целостную творческую концепцию, еще при его жизни начала привлекать к себе внимание ученых разных стран. В последние десятилетия исследования в этом направлении заметно активизировались.

Среди авторов исследований о Дальхаузе выделяются прежде всего его коллеги и ученики – Г. Данузер, Ст. Хинтон, Х.-И. Хинрихсен, Х. де ла Мотте-Хабер. Их внимание привлекали мысли ученого об истории музыки, эволюции музыкальной теории, жанре оперы, трудах и взглядах Теодора Адорно, специфике музыкального произведения и методологии его анализа. Достаточно активный интерес работы Дальхауза вызывали и у американских авторов – Д. Джонсона, Дж. Стэнли, Л. Локвуда, Дж. Хепокоски, Э. Шреффлер, Т. Кристенсена.

К 80-летию со дня рождения Дальхауза (2008) в Германии было завершено издание максимально полного собрания его сочинений в 11 томах<sup>1</sup>. В том же году был опубликован сборник статей – «Карл Дальхауз и музыкознание: творчество, воздействие, актуальность», обобщающий многостороннюю научную деятельность ученого.

---

<sup>1</sup> *Dahlhaus C. Gesammelte Schriften in 10 Bänden und einem Supplement / Hrsg. von H. Danuser, in Verbindung mit H.-J. Hinrichsen und T. Plebuch. – Laaber: Laaber Verlag, 2000–2008.*

К настоящему времени его труды переведены на многие языки – английский, французский, испанский, итальянский, нидерландский, польский, сербский, словенский, чешский, венгерский, финский, русский, а также японский и корейский.

К сожалению, переводов на русский язык выполнено слишком мало, и они явно не в состоянии удовлетворить интерес к наследию Дальхауза. В нашей стране он проявился еще в советский период, когда были опубликованы работы Ю.Н. Давыдова и А.Я. Зися, где излагались философско-эстетические взгляды немецкого ученого. Тогда же к изучению его творчества обратилась известный российский музыковед, эстетик и культуролог Т. В. Чередниченко, которая в ряде работ 1980–1990-х годов предложила оценку музыкально-эстетических, аксиологических, социологических воззрений Дальхауза<sup>2</sup>.

Отдельные работы Дальхауза цитировали Ю. Н. Холопов, Ю. Н. Бычков, М. Ш. Бонфельд, М. Н. Лобанова, Н. О. Власова. Его мнения по различным вопросам приводились также в работах Е. В. Назайкинского, Л. В. Кириллиной, Г. И. Лыжова, К. В. Зенкина.

Таким образом, на сегодняшний день можно констатировать, что в музыковедении – как отечественном, так и западном – целостное представление о творчестве и системе научных взглядов Дальхауза еще не сложилось. Этот очевидный пробел призвана восполнить предлагаемая диссертация, основанная на изучении работ ученого в оригинале, а также литературы о нем и его научном наследии.

**Объектом** настоящего исследования является научное наследие Карла Дальхауза; **предметом** исследования – система взглядов Дальхауза,

---

<sup>2</sup> Из этих работ для нас наиболее важны следующие: *Чередниченко Т.* Карл Дальхауз и его эстетическое исследование музыки // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987. Вып. 94. С. 33–81; *Чередниченко Т.В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989; *Чередниченко Т.* Карл Дальхауз: философско-методологическая рефлексия истории музыки // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 121–138.

рассматриваемая в единстве музыкально-эстетического, теоретического и исторического аспектов.

**Цель** исследования – раскрыть основные положения научной концепции К. Дальхауза в связи с важнейшими музыкально-эстетическими установками, обусловленными тенденциями развития европейской мысли о музыке середины – второй половины XX века.

**Задачи** исследования:

1. Охарактеризовать научную деятельность Дальхауза как крупнейшего представителя немецкого музыкознания второй половины XX века.

2. Осветить основные этапы творческого пути ученого в связи со становлением и эволюцией его научного мышления.

3. Раскрыть специфику исследовательского подхода Дальхауза к рассмотрению проблем теории и истории музыкального искусства в контексте ее обусловленности философскими (феноменологическими и герменевтическими) установками.

4. Продемонстрировать основные принципы методологии музыкального анализа Дальхауза, отличающейся тесной связью исторического, теоретического и оценочного аспектов.

5. Выявить сущностные методологические принципы Дальхауза в области музыкальной историографии; обозначить причины трактовки Дальхаузом классико-романтического этапа истории европейской музыки, понимаемого как вершина в ее эволюции.

**Материалами для исследования** послужили прежде всего труды самого Карла Дальхауза, вошедшие в Собрание его сочинений, нотные тексты анализировавшихся им многочисленных музыкальных произведений разных эпох, а также монографии и статьи зарубежных и российских авторов, посвященные изучению наследия Дальхауза и критическому осмыслению его воззрений по поводу различной проблематики, связанной с историей и теорией музыки, а также музыкальной эстетики.

Отдельную группу составляют труды, с разных точек зрения привлекавшие внимание Дальхауза – Т. Адорно, М. Вебера, А. Хальма, А. Шёнберга; «старых» музыкальных герменевтов – П. Беккера, Г. Кречмара, А. Шеринга, а также публикации, посвящённые их концепциям и взглядам – в частности, статьи С. Н. Беляевой-Экземплярской, М. Ш. Бонфельда, Ю. Д. Златковского.

Особого упоминания заслуживает такая категория работ Дальхауза, как рецензии на выходящие в свет научные издания (оригинальные немецкоязычные и переведённые на немецкий язык).

Проблематика диссертации потребовала обращения к исследованиям по философии и эстетике (в частности, трудам М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера, рассматривавших проблемы этих наук в аспекте герменевтики), а также к широкому спектру музыковедческих работ, в том числе литературе по методологии музыкознания (труды Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. Н. Холоповой, М. Г. Арановского и др.) и актуальных проблем музыки XX века (работы Г. В. Григорьевой, А. С. Соколова, Ю. Н. Холопова). Для анализа привлекались также труды филолога-германиста А. В. Михайлова, в том числе его переводы книг и статей Т. Адорно и связанные с ними публикации по проблемам содержания и смысла музыки.

В круг рассмотренных источников вошли также статьи из ведущих современных музыкально-энциклопедических изданий, в том числе многотомных “Die Musik in Geschichte und Gegenwart” (1-е и 2-е издания) и “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (2-е издание).

**Научная новизна** работы состоит в следующем:

– раскрыта целостная музыковедческая концепция Дальхауза, обусловленная стремлением осмыслить европейскую музыку нескольких последних столетий с учётом тесного взаимопроникновения теоретических и исторических, эстетических и социологических моментов. Для этого впервые в русском музыкознании в научный обиход вводятся ранее не рассматривавшиеся труды ученого (в том числе его многочисленные статьи);

– обоснована опора Дальхауза на «методологический плюрализм», во многом являющаяся закономерным результатом и следствием тенденций развития научного знания в XX веке (так называемый постпозитивистский этап развития науки);

– раскрыты признаки структурно-исторического подхода, неоднократно применявшегося Дальхаузом (несмотря на использование элементов такого подхода российскими историками музыки, его принципиальные основания до сих пор ими почти не исследовались);

– в работе получает углубленное рассмотрение историография Дальхауза, осуществлённое на основе анализа содержания не только его работы «Основы истории музыки», но и тома о музыке XIX века из фундаментального издания «Новая энциклопедия музыковедения» (“Neues Handbuch der Musikwissenschaft”), который ранее не изучался российскими музыковедами под указанным углом зрения;

– впервые раскрывается ранее не освещавшееся российскими исследователями отношение Дальхауза к русской музыке;

– получают характеристику воззрения Т. Адорно и А. Хальма, активно привлекавшие к себе внимание Дальхауза и весьма важные для раскрытия заявленной темы;

– на основе наследия Дальхауза впервые показана возможность влияния на музыковедческие положения общественно-политических конфронтаций Западной и Восточной Европы XX века;

– уточнен ряд положений, ранее выдвигавшихся исследовательницей трудов Дальхауза Т. В. Чередниченко (о значении анализа языка, свойственного музыковедческим разборам, а также правомерности усмотрения в музыке второй половины XVIII – XIX веков активно действующего субъекта как основания для анализа языка музыковедческих разборов и описаний);

– исходя из сделанных уточнений и с учетом новых научных данных, в работе скорректирована характеристика направления западной мысли о музыке, определяемого в нашей стране как «новая» музыкальная герменевтика.



***Положения, выносимые на защиту:***

1. Научно-музыкальное наследие Карла Дальхауза, аккумулировавшее богатые традиции европейской гуманитарной мысли, содержит в себе оригинальную научную концепцию, являющуюся серьезным вкладом в мировое музыкознание и сохраняющую свою актуальность в наши дни; многие идеи немецкого музыковеда могут оказаться плодотворными для дальнейших исследований в ряде различных областей современной музыкальной науки.

2. Музыковедческое наследие Дальхауза, отражая усилившуюся в XX веке тенденцию к синтезу различных сфер гуманитарного знания, предполагает тесное взаимодействие его эстетической, исторической и теоретической сторон.

3. Философско-эстетическое понимание музыки как вида искусства подразумевало у Дальхауза прежде всего ее рациональное восприятие, поскольку музыка, по его мнению, означает саму себя, имеет собственную внутреннюю логику и не является отражением действительности (в том числе социальных процессов).

4. Своеобразие системы научных взглядов Дальхауза связано не только с сугубо музыковедческими проблемами, но и с противостоянием во второй половине XX века двух общественно-политических систем.

5. Будучи ярким представителем «новой» музыкальной герменевтики, Дальхауз не принадлежал полностью к этому направлению, а занимал особую, индивидуальную позицию в европейском музыкознании.

6. Изучение работ Дальхауза убеждает в том, что видение художественной культуры, ее истории и теории во второй половине XX века не может не быть сопряжено с осознанием особенностей постпозитивистского этапа в развитии науки, предполагающего и признающего возможность плюрализма научных методов (в т. ч. музыковедческих).

7. Осмысление Дальхаузом истории и теории европейской музыкальной культуры в тесной связи с историчностью, ощущением изменчивости (сегодняшнее понимание завтра неизбежно сменится другим) позволяет

оценивать его позицию как справедливую и обоснованную; в то же время восприятие классико-романтического этапа истории европейской музыки (и прежде всего XIX века) как безусловной вершины развития мировой музыкальной культуры придает воззрениям Дальхауза на музыкально-исторический процесс определённую внутреннюю противоречивость.

*Методологической основой* диссертации является комплексный подход, обусловленный разносторонностью научной деятельности Дальхауза, взаимопроникновением в ней исторического, теоретического и эстетического аспектов. При определении оценки и трактовки Дальхаузом музыкального искусства, его онтологического статуса мы опирались на идеи отечественных ученых (в т. ч. Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского), репрезентирующие интонационное понимание музыки как осмысленного отражения жизни и окружающего мира. Для рассмотрения столь важной у Дальхауза проблематики, как смысл и ценность музыки, соотношение музыки и слова о ней важными оказались положения, выдвигавшиеся в работах музыкально-эстетического плана (в т. ч. работах А. В. Михайлова, Т. В. Чередниченко, С. М. Филиппова). При формулировке выводов относительно восприятия системы научных взглядов К. Дальхауза учитывались подходы, представленные в трудах западных, в первую очередь – немецкоязычных музыковедов (Г. Данузера, М. Хансена, Х.-И. Хинрихсена). Обозначенную методологическую основу дополняют некоторые аспекты публикаций Ст. Хинтона, Э. Шреффлер, Дж. Хепокоски, раскрывающих взгляд на личность Дальхауза как учёного в контексте американского музыковедения.

Сложность и специфичность темы работы обусловила использование общенаучных и специальных *методов исследования*. Из общенаучных методов нами применялись, главным образом, исторический и компаративистский. Наш исследовательский подход основывается также на сочетании музыкально-исторического и музыкально-теоретического методов. Указанные общемузыковедческие методы дополняются музыкально-эстетическим, связанным с вопросами феноменологии и герменевтики, а также

с аксиологическими проблемами, предполагающими у Дальхауза различие функционального, эстетического и исторического видов ценностного суждения о музыке. Таким образом, подтверждается правомерность характеристики исследовательского подхода к изучению научных трудов и концепции Дальхауза как комплексного.

**Теоретическая значимость** работы заключается в расширении и внедрении уточненных современных представлений о научных воззрениях Карла Дальхауза, что дает возможность нового взгляда на процессы, имевшие место в европейском историческом и теоретическом музыкознании XX века, на эволюцию музыкальной эстетики Германии.

В диссертации раскрывается вклад Дальхауза в музыкальную герменевтику, понимание проблем эстетической оценки музыки и обосновывающей ее роли музыкального анализа. Содержание работы позволяет точнее судить о подходах к раскрытию содержания и смысла музыки, имеющих широкое распространение в современном европейском музыковедении, в том числе о возможности трактовать и дешифровать музыку с помощью инструментария музыкальной социологии, о соотношении профессиональной академической музыки и общественно-политической обстановки.

Результаты диссертации могут найти применение в новых научных исследованиях, в особенности посвященных проблемам европейской музыкальной эстетики, историографии, теории музыки.

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что его материалы могут войти в содержание лекционных и практических занятий со студентами и аспирантами высших учебных заведений. В частности, некоторые положения уже адаптированы автором для включения в курсы анализа музыкальных произведений, истории музыкальной эстетики. Результаты исследования позволят найти новые ракурсы при изучении гармонии, теории формы, истории музыки, получить отражение в программах учебных курсов по истории и теории музыки, музыкальной эстетике, музыкальной историографии, методологии музыкознания.

**Апробация диссертации.** Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории имени П. И. Чайковского, которой была рекомендована к защите. Апробация результатов исследования осуществлялась и в рамках работы международных научных и научно-практических конференций: «Творческие стратегии в современной музыкальной науке» (Екатеринбург, УГК им. М. П. Мусоргского, ноябрь, 2009), «Музыковедческий форум 2010» (Москва, РАМ им. Гнесиных, ноябрь, 2010), «Музыкальный романтизм: истоки и горизонты» (Москва, Моск. гос. консерватория, РАМ им. Гнесиных, февраль, 2011), «Теория музыки в России: традиции и перспективы» (Москва, Московская консерватория, апрель, 2011), Первом и Втором международных конгрессах Общества теории музыки (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская гос. консерватория, сентябрь – октябрь, 2013; Москва, Московская гос. консерватория, сентябрь 2015), в цикле Международных научно-практических конференций по современной музыке (Пермь, ПГГПУ, 2007–2015 гг.). Результаты исследования нашли также отражение в докладах, прочитанных на научной конференции «Музыка в кругу гуманитарных наук (к 60-летию со дня рождения Т.В. Чередниченко)» (Москва, Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, февраль, 2013), а также в рамках работы 1-й, 2-й, 3-й, 4-й и 5-й сессий Научного совета по проблемам истории музыкального образования (Пермь, ПГГПУ, февраль, 2010; Екатеринбург, УГК им. М.П. Мусоргского, октябрь, 2011; Великий Новгород, НовГУ, октябрь, 2012; Курск, Курский гос. ун-т, апрель, 2014; Москва, Московская гос. консерватория, апрель, 2016).

Основные положения диссертации отражены в пятнадцати научных публикациях автора в журналах, входящих в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в монографии «Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза» (Пермь, 2012; 11,5 печ. л.), в прочих публикациях в периодических изданиях, сборниках научных трудов и материалов конференций.

**Структура работы** определена ее целью и задачами: диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Приложения включают, в

частности, перечень основных трудов ученого, неизданные переводы десяти его работ, выполненные автором диссертации.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

*Введение* содержит основные положения, характеризующие настоящее диссертационное исследование: актуальность его темы, степень изученности связанной с ним научной проблематики, характеристику объекта и предмета исследования, его цели и важнейших задач, задачи, сведения о материалах исследования, его научной новизне, методологии, теоретической и практической значимости, об апробации основных результатов, а также о структуре работы.

Система музыковедческих взглядов Дальхауза аккумулирует в себе большинство ведущих достижений западноевропейской музыкальной науки XX века и выступает как выдающийся образец философской методологии музыкознания, органично объединяющей в себе общие и частные моменты. При этом работы ученого по-своему отразили эпоху кризисов и перемен в области социологии, философии, методологии науки, революционных нововведений в сфере техники композиции музыкального авангарда второй волны, а также политическую атмосферу противостояния социальных систем Востока и Запада. Будучи преемственно связанным с крупнейшими представителями европейского музыкознания (прежде всего – немецкоязычного), Дальхауз часто придерживался собственного мнения по целому ряду вопросов, не боясь полемизировать с самыми крупными и известными авторами прошлого и современности – такими, как И. Маттезон, Х.Кр. Кох, А.Б. Маркс, Х. Риман, Э. Курт, Т. Адорно и другие.

Глубокие знания старинной, классико-романтической и новой музыки давали немецкому музыковеду возможность улавливать в процессе эволюции профессионального композиторского творчества и в его теоретическом осмыслении такие ракурсы и стороны, которые порой ускользали от внимания его коллег. Не случайно Дальхауза на общем фоне выделяла особая острота ощущения историчности, изменчивости европейской музыки.

Свободное владение многочисленными и разнообразными фактами, уверенная ориентация в работах по теории, истории, эстетике, психологии, социологии музыки позволяли Дальхаузу достигать широты взгляда и глубины обобщений, редко встречающихся у его германских и зарубежных коллег. Именно Дальхауза по праву называют самым влиятельным немецким музыковедом в странах Европы и в США; его труды переведены на множество языков мира. Словарные и энциклопедические статьи Дальхауза по сей день остаются надежным, заслуживающим безусловного доверия источником сведений. В его монографиях и небольших статьях можно встретить смелые и парадоксальные суждения, заставляющие по-новому взглянуть на казавшееся хорошо знакомым и подробно изученным. Это, например, отказ усматривать в истории музыки и отражающей ее теории реальную непрерывность, необходимость и оправданность методологического эклектизма применительно к музыкальной историографии и т.д. (нередко подобные моменты служили поводом для критики работ Дальхауза, в том числе довольно жесткой и исходившей отнюдь не только от советских авторов, но и от западных коллег ученого – как европейских, так и заокеанских).

Названные качества личности Дальхауза-исследователя дают все основания считать его представителем так называемого постпозитивистского этапа в науке о музыке. Будучи в нескольких отношениях типичным представителем европейского музыковедения второй половины XX века, Карл Дальхауз тем не менее занимал в нем особое, присущее лишь ему одному место: не случайно Дальхауз вскоре после своей кончины удостоился практически полного издания своих трудов – факт, который можно констатировать в отношении лишь очень немногих представителей европейского музыкознания. Изучение и освоение наследия ученого по праву может и должно считаться одной из важных задач, стоящих перед сегодняшней наукой о музыке.

*В первой главе – «Карл Дальхауз (1928–1989) как представитель европейского музыкознания второй половины XX века» – раскрывается своеобразие Дальхауза-ученого, в деятельности которого отразились и*

до известной степени сфокусировались многие ведущие тенденции не только германского, но и европейского музыковедения прошлого столетия.

В первом разделе (*1.1. Общая характеристика музыковедческой деятельности Дальхауза и ее основные этапы*) обозначены основные периоды творческой биографии учёного (краткие сведения о ней включены в различные разделы работы), названы музыковедческие труды и авторы, оказавшие влияние на его теоретические взгляды, упомянуты коллеги, с которыми ему довелось сотрудничать, представлен краткий обзор жанров научных работ. Специально отмечается весьма значимая для деятельности Дальхауза тенденция к смыканию музыковедения с сопредельными областями гуманитарного знания, прежде всего – философско-эстетической; констатируется постепенное смещение научных интересов и тематики работ ученого от вопросов старинной музыки и гармонии к методологии исторического и теоретического музыкознания, а также эволюции европейской науки о музыке с эпохи Нового времени до XX века.

Во втором разделе первой главы (*1.2. Взаимодействие философско-эстетической, социологической, теоретической и исторической сторон наследия Дальхауза. Стиль научного изложения*) указывается, что антисциентизм и антипозитивистская позиция, присущие немецкому ученому, дополнялись довольно значительной философско-эстетической нагруженностью его музыковедческих взглядов. Будучи серьезным и глубоким мыслителем о музыке и продолжая в этом отношении традиции немецких романтиков (в частности, Йенской школы), Дальхауз никак не отразил тенденцию к «охудожествлению» философского мышления, столь заметную, в частности, у А. Шопенгауэра и Ф. Ницше: трудам Дальхауза решительно не свойственно уменьшение логической строгости при постановке и аргументации музыкально-философских проблем и музыковедческих вопросов как таковых. Тесная связь теории, истории, эстетики, психологии, социологии музыки лишний раз подтверждает реальную взаимообусловленность данных сфер, убедительно свидетельствующую о комплексном характере духовной культуры. В этом смысле статьи и более крупные работы Дальхауза воспринимаются как параграфы и

главы одного огромного труда, где то и дело встречаются отступления от темы, заявленной в названии, а речь в действительности заходит о «сквозных» для учёного проблемах, волновавших его на протяжении всей научно-творческой жизни.

В данном разделе диссертации характеризуется также стиль научного изложения музыковеда, что способствует уточнению его преемственности в отношении тех или иных традиций интеллектуальной и художественной культуры Германии.

Гибкая диалектичность мышления Дальхауза, обусловленная ощущением изменчивости и смысловой подвижности композиторской практики, диктовала особый характер категориального аппарата немецкого музыковеда, научных абстракций, связанных и с самой музыкой, и с сознанием, ее отражающим: Дальхауз намеренно избегал прямолинейности и однозначности, заведомо искажающих сложную и противоречивую картину бытия музыки в обществе и в научном мышлении. Не случайно многие интересные положения представлены у ученого в виде кратких тезисов, производят впечатление мимолетно «брошенных» мыслей. Тяготение научных текстов Дальхауза к подразделению на небольшие относительно самостоятельные разделы можно понимать как своеобразное продолжение культа меткого афоризма, краткого фрагмента, отмечавшегося, в частности, А. Гульгой у немецких романтиков и дополняющегося их неверием в неподвижную и замкнутую систему.

Следующий параграф первой главы (*1.3. Дальхауз и «новая» музыкальная герменевтика*) посвящен вопросу принадлежности Дальхауза к одному из влиятельных течений европейской музыкальной мысли, точнее, к его историческому этапу, известному в России как «новая» музыкальная герменевтика. Названное направление западной мысли о музыке (выражение «музыкальная герменевтика» было введено в Германии в 1902 году Г. Кречмаром), имевшее свою параллель в России (А.Н. Серов и др.), подверглось почти полному вытеснению в бывшем СССР. Однако музыкальная герменевтика продолжала развиваться, в том числе не будучи обозначаемой именно так –



сегодня она видится перспективным, хотя и не единственным методом, способным раскрыть новые стороны и грани музыкального произведения, а также альтернативой марксистско-ленинской методологии, господствовавшей в отечественном музыкознании в 1930-х – 1970-х годов.

Применение герменевтики к музыке естественно и очевидно потому, что материал музыки (прежде всего – абсолютной, «чистой») более сложно и опосредованно связан с окружающим миром, чем в случае с живописью, скульптурой, литературой, театром. В работе обосновывается правомерность использования методов герменевтики (понимаемой в первую очередь как философской дисциплины, смыкающейся с музыкальной эстетикой) как для истории, так и для теории музыки. При этом «интердисциплинарный» характер музыкальной герменевтики (с которой могут сближаться, в частности, музыкальная психология и социология) затрудняет установление ее точных границ.

Издавна существовавшая связь герменевтики с языком довольно своеобразно претворяется в музыке – непереводимой на слова, но с необходимостью предполагающей использование слов для раскрытия ее содержания.

На вопрос о предмете толкования и понимания в музыке допустимо в широком смысле ответить, что таковыми выступают ее идейно-образное и чувственно-эмоциональное содержание. Однако Дальхауз не ставил вопрос указанным образом: ученый отвергает возможности музыки передавать либо моделировать человеческие эмоции, не склоняясь и к мысли о раскрытии ее программного содержания. Скорее можно говорить о стремлении немецкого ученого к пониманию и уточнению того, что не фиксируется в нотном тексте: акустический слой (реально звучащее) с необходимостью требует активного участия сознания слушателя, воспринимающего и анализирующего музыку – здесь к реально звучащему присоединяется *определенная направленность* воспринимающего сознания, опирающегося на каноны и стереотипы такого восприятия.

В работе прослеживается история возникновения и развития музыкальной герменевтики – характеризуются взгляды ее более ранних представителей Г. Кречмара, А. Шеринга и П. Беккера, стремившихся к раскрытию эмоционально-аффектного, программного содержания музыки и нередко использовавших для этого язык свободно-поэтических описаний. В отличие от «старых» музыкальных герменевтов, «новые» (к которым, помимо Дальхауза, относились А. Новак, Т. Кнайф, Х. де ла Мотте-Хабер и др.) стремятся уйти от истолкования музыки «языком плохой поэзии», избежать устаревшей альтернативы формы и содержания, склоняясь при этом интерпретировать не столько текст музыкальных произведений как таковых, сколько эволюцию представлений о музыке в сознании слушающих и исследующих ее. Впрочем, полного отказа от обращения к нотному тексту и звучащему слою музыки всё же не происходит: с текстами эстетического, исторического, методологического содержания у Дальхауза тесно связаны немногочисленные, но важные аналитические разборы как таковые; правда, нельзя однозначно утверждать, что вторые выступают как практическая реализация и конкретизация первых.

Важный тезис «новой» музыкальной герменевтики – обоснование правомерности считать «чистую» инструментальную музыку языком вопреки ее беспредметному характеру. «Понимание» того, что не записывается нотами (членение на синтаксические единицы, соотношение голосов музыкальной ткани, агогика и т.д.), выглядит как «понимание» музыки в качестве «языка звуков». Хотя музыка и не содержит всех определяющих признаков языка, она всё же многими различными способами сохраняет сходство с ним, утверждает Дальхауз, опираясь здесь на § 65 «Философских исследований» Л. Витгенштейна. Главный аргумент языковости музыки, приводимый Дальхаузом, таков: музыка, будучи многослойной по аналогии с языком, оказалась в состоянии существовать самостоятельно, обособившись от него, так как смогла выражать смысл, раскрывать «смысловую связь», несводимую к простому последованию акустических явлений. Получается, что музыка, по Дальхаузу, в своих основных признаках не «специфически» музыкальна, хотя передаваемый ею смысл, о

котором идет речь у германского ученого, им не конкретизируется, а, скорее, описывается.

Генезис интереса Дальхауза к языку обнаруживает несколько истоков: это, в частности, традиции философской герменевтики М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера с их онтологической неотделимостью бытия, языка и мышления, а также положения аналитической философии Л. Витгенштейна, где ясность и логичность мышления связываются прежде всего с языком.

Анализ музыковедческого языка мы считаем хотя и важным, интересным, но отнюдь не универсальным по значению, а скорее частным аспектом деятельности «новой» музыкальной герменевтики, получившим рассмотрение в сравнительно немногих работах Дальхауза, и прежде всего в статье «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа». Отметим также неправомерность причисления Дальхауза-музыковеда только к «новой» музыкальной герменевтике: во-первых, сам он относил себя к таковой в небольшой степени, а во-вторых, обращался к иным направлениям музыковедческой деятельности, которые никак нельзя расценивать как герменевтические.

Вопреки невысокой оценке биографий и автобиографий самим Дальхаузом, в разных разделах работы, как уже отмечалось, кратко освещены обстоятельства его жизни и некоторые особенности развития научной карьеры, очевидным образом проливающие свет на личность Дальхауза как ученого, на своеобразие его научного мышления и стиля изложения. Начало здесь положили детство и юность, пришедшиеся на период фашистской диктатуры в Германии и Второй Мировой войны, стремление найти некое духовное и интеллектуальное убежище в книгах и игре на фортепиано, общая эрудированность и начитанность будущего музыковеда. Далее, это учеба в Гёттингенском университете, где были еще живы традиции преподававшего здесь в начале XX века философа Э. Гуссерля, основателя феноменологии. В годы пребывания в этом весьма авторитетном учебном заведении Германии заявили о себе широта и разносторонность интересов Дальхауза-студента, изучавшего, помимо музыковедения, философию, германистику, историю и историю искусства. Вероятно, уже тогда в сознании

будущего исследователя начали влиять друг на друга история, теория музыки и музыкальная эстетика, дополнявшиеся интересом к драматическому театру. Увлечение трудами Т. Адорно, лично знакомого с молодым Дальхаузом и ценившего его работы, объясняет достаточно стойкое присутствие политических и музыкально-социологических обертонов в целом ряде монографий и статей Дальхауза разных лет.

Взаимодействие музыкально-общественной, журналистской, редакторской, музыкально-критической, научной, а также педагогической сфер отличало немецкого ученого в течение всей его профессиональной деятельности. Работа над словарными и энциклопедическими статьями (в т. ч. для 1-го издания энциклопедии “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, 12-го издания Музыкального словаря Х. Римана) сочеталась с участием в издании нового Полного собрания сочинений Р. Вагнера, серии “Neues Handbuch der Musikwissenschaft”, для которого музыковедом целиком был написан том о музыке XIX века. Центральный период научно-музыкальной деятельности Дальхауза, начавшийся приблизительно со второй половины 1960-х годов, отмечен выходом в свет таких работ, как «Анализ и ценностное суждение», «Музыкальная эстетика», «Идея абсолютной музыки», «Основы истории музыки». Собственно научная составляющая всё больше и активнее сочетается в них с методологической. Слияние и взаимопроникновение теоретического и исторического ракурсов исследования сказались, помимо прочего, в инициированной Дальхаузом работе над многотомным изданием «История музыкальной теории», продолжавшейся в течение примерно 20 лет (1969–1989).

Во *второй главе* работы – *«Музыкальный анализ и его роль в наследии Дальхауза»* – конкретизируется практическое применение музыковедом его некоторых важных научно-теоретических положений.

В первом и втором разделах данной главы (*2.1. Возникновение «института анализа» в «абсолютной» музыке конца XVIII – XIX веков. Проблематика содержания и «смысла» музыки. Виды суждения о музыке; 2.2.*

**Определение музыкального анализа)** дается общая характеристика музыкального анализа как инструмента познания, его возможностей и радиуса действия.

Музыкальный анализ направлен у Дальхауза в первую очередь на непрограммные инструментальные произведения – «абсолютную музыку», точнее, на такие ее образцы, которые доступны прежде всего эстетическому, а не функциональному либо историческому («историзирующему») суждению. Функциональное суждение, исторически предшествовавшее эстетическому, связано с представлениями Дальхауза о музыкальном жанре. Еще один сущностный признак анализа – его ориентированность на произведение как целое, предполагающее *тесную внутреннюю связь параметров*. Правда, хотя музыковед и придерживался идеи о взаимодействии параметров музыкального сочинения (служившей одной из опор классической школы анализа музыки у А.Б. Маркса и Х. Римана, а также у представителей российской музыковедческой школы в целом), он тем не менее допускал мысль о возможности изолированного существования и действия этих параметров (приводя в пример анализы Р. Рети, а также отношение к ним Хальма и Шенкера). Впрочем, такое было возможно и применимо для него лишь до известной степени: напомним о преимущественно оппозиционном отношении Дальхауза к художественной практике авангарда второй волны.

Именно анализ способен обосновывать ценностное суждение о музыке, о произведении, аксиологически оценивать его. При этом если техника анализа, по мнению Дальхауза, развита, то его теория – недостаточно прорефлектирована.

В следующем разделе второй главы (2.3 *«Критерии эстетической ценности музыки и ее историческое ограничение. Принципы формы»*) раскрывается интереснейшая попытка Дальхауза аргументировано обосновать аналитические критерии эстетической ценности музыки. Ученый предпринимает ее во второй части книги «Анализ и ценностное суждение», так и озаглавленной – «Критерии». Материал данного раздела занимает особое место во всём наследии Дальхауза и аккумулирует его многие важнейшие идеи.

Дальхауз называет следующие аналитические критерии эстетической ценности музыки: «богатство отношений», «дифференциация и интеграция», «принципы формы», «аналогия и уравнивание».

Богатство отношений в эстетико-релевантном смысле есть особая взаимосвязь в отдельно взятом произведении: чем менее индивидуальна музыкальная пьеса, тем скромнее эстетическое значение связей ее частей и разделов<sup>3</sup>. Богатство отношений нельзя просто прочесть в нотах – оно проявляется как результат анализов, интерпретаций, исходящих из непостоянных, *исторически изменчивых принципов*. Так, нельзя путать изобилие связей с недостатком различий (напр., тематизма в раннеклассических симфониях). Связи должны также выстраиваться в систему, определять собой структуру целого. Наконец, не следует чрезмерно увлекаться поисками мотивно-тематического родства, трактуя музыкальное произведение как сплошную сеть перекличек и соответствий (негативный пример, приводимый Дальхаузом – анализы бетховенской музыки Рудольфом Рети, стремившимся вывести весь музыкальный материал той или иной сонаты из интервальной «первоначальной» – *Urzelle*).

Критерий дифференциации и интеграции по смыслу близок критерию богатства связей, в отношении которого Дальхауз вновь призывает к осторожному и взвешенному применению. Дифференциация есть многообразие различий внутри частей целого, разветвленность, богатство каждой из сторон произведения – динамики, артикуляции, мелодики, ритмики и т.п. Если, по мнению ученого, *движение ко всё более строгой и всеохватной интеграции принадлежит к тем тенденциям, которые определяли ход истории музыки, пусть и не без перерывов и возвратов назад*, то отнюдь не всегда нарастание дифференциации есть и усиление интеграции (есть богато дифференцированные и эстетически ценные произведения, степень интеграции которых невелика – от григорианского хора до «Облигатного речитатива» из оркестровых пьес

---

<sup>3</sup> Музыкальный материал внутри произведения, как неоднократно отмечал Дальхауз в ряде работ, предполагает двоякую связь: субстанциальную и функциональную (термины самого Дальхауза). Функциональная близость не требует пояснений, субстанциальная же заключается в родстве и сходстве звуковысотности, ритмики, гармонии.

Шёнберга ор. 16). Иначе говоря, трудно сказать однозначно, всеохватен ли данный критерий в историческом плане или ограничен каким-либо периодом.

Следующий аналитический критерий эстетической ценности обозначен как «аналогия и уравнивание»: к его формулировке ученого привели его многолетние исследования музыки и музыковедческих статей Шёнберга – точнее, стремление лидера Новой венской школы к одинаковой развитости всех сторон и параметров произведения, что определялось Шёнбергом как аналогия. Однако собственная композиторская практика Шёнберга не соответствует данному принципу: на примере Третьего и Четвертого струнных квартетов Дальхауз убедительно демонстрирует неодинаковую развитость атональной додекафонной мелодики и сохранившейся от предыдущей, классико-романтической эпохи ритмики.

Вероятно, наибольший интерес представляет критерий, названный Дальхаузом принципами формы. Указаны четыре таких принципа: *Reihung* (образование ряда); *Fortspinnungstypus* (развертывание); *Entwicklung* (развитие); *Gruppierung* (группировка). В работе «Анализ и ценностное суждение» не оговаривается, почему эти принципы именно таковы и отчего их четыре. Однако Дальхауз, используя здесь традиционную для немецкоязычной музыкальной теории терминологию, пытается хронологически закрепить принципы формы за определенными эпохами музыкальной истории с целью аксиологической характеристики, причем получается, что все эти принципы относятся преимущественно к музыке классико-романтического периода (решительно отбрасывается композиторская практика авангарда второй волны).

Принцип выстраивания в ряд заключается в простом сопоставлении частей и разделов формы (очевидно, неконтрастных или малоконтрастных), в их соседстве при отсутствии связи и развития, что не всегда означает отрицательную эстетическую оценку. Развертывание, более престижное историко-эстетически, типично для барокко (хотя у Баха и Вивальди неудержимый поток движения, предполагаемый развёртыванием – скорее второй план, на котором осуществляется более детальная дифференциация). Принцип развития, внешняя сторона которого – мотивно-тематическая работа, при анализе предполагает

раскрытие мотивных связей, придающих произведению внутренняя целостность. Напротив, принцип группировки, в отличие от предыдущего принципа, слабо осознан и недостаточно проанализирован как идея формы – он сводится к двум основополагающим моментам, которые могут и взаимопроникать, и быть независимыми: повторению мелодических отрезков, не являющихся темами или мотивами, и квадратности.

Подчеркнем два вопроса, возникающих в связи с охарактеризованными аналитическими критериями эстетической ценности музыки. Первый: отчего в собственных аналитических этюдах германский музыковед не вполне следует выдвинутой им самим методологии – не использует «аналитико-аксиологический» инструментарий в полной мере, ограничиваясь лишь некоторыми его сторонами и моментами? Второй, еще более важный: каково действительное соотношение перечисленных критериев со стремлением Дальхауза усматривать историческую вершину развития в музыке классико-романтического периода? Иными словами, не могло ли получиться так, что эти аналитические критерии были преднамеренно, искусственно «подведены» им под музыку второй половины XVIII – XIX веков? Или Дальхауза всё же следует считать добросовестным в научном плане и быть уверенным в том, что формулировка всех аналитических критериев есть результат тщательного изучения музыковедом огромного количества образцов композиторской практики, а также трактатов, руководств, учебников авторов разных стран и веков, где обсуждаются проблемы анализа этой музыки? Мы считаем последнее гораздо более справедливым.

Итак, «новая» музыкальная герменевтика, опираясь на негативный для неё опыт «старой», стремилась уйти от устаревшей альтернативы формы и содержания как подхода к раскрытию сущности музыки. Форма-структура, хотя и позволяющая точную, строгую фиксацию, не исчерпывает собой внутренней сути музыки (новую теорию формы, как полагал Дальхауз, еще предстоит создать), а эмоционально-чувственное содержание, передаваемое живописно-поэтическим языком, страдает неточностью и неясностью.



Музыка воспринимается и познаётся по-новому в каждый исторический период, – именно прослеживание изменчивости и экспликация эстетических предпосылок способны помочь приблизиться к истинному её пониманию.

В следующем разделе (*2.4. Дальхауз о судьбах анализа музыки. Аналитические этюды К. Дальхауза*) прослеживается эволюция анализа музыки – с опорой на статью Дальхауза «Эстетика чувства и учение о музыкальной форме». Основные моменты, касающиеся исторической судьбы подходов к анализу, здесь таковы.

Учение о музыкальной форме, возникшее в XVIII и активно развивающееся в XIX веке, следует понимать не как нечто изолированное, а как дополнение эстетики, восприятия музыки в качестве «языка чувств». Первичным при этом считалось внутреннее – дух, чувство, а не форма как нечто внешнее («одеяние», «облачение», по Х. Кр. Коху) и даже механическое. Единство учения о форме и эстетики, утраченное после «Совершенного капельмейстера» Маттезона, необходимо восстановить, убеждён Дальхауз.

Эволюция подходов к анализу музыки и раскрытию её содержания и сути, излагаемая Дальхаузом, демонстрирует неоднократную смену акцентов. Так, у романтиков с их культом «поэтического» и духовного, открытого лишь чувству, налицо тенденция заменять технологический анализ поэтической парافразой (Р. Шуман). Даже А.Б. Маркс с его детальнейшим описанием формы-структуры считал главным для музыки «художественно-творящий разум», понимая форму как внешнее и вторичное, а чувство – как основное и первичное. Однако уже у Х. Римана комплементарность соотношения учения о форме и чувства приводит к противоречию: Риман затрудняется определить, что же важнее для музыки – «свободно проявляющееся чувство» либо форма, обусловленная тематизмом, гармонией, метром. «Поэтическая идея», центральная в эстетике чувства, оказалась отброшенной у таких теоретиков, как А. Хальм и Э. Курт, рассматривавших музыку как действие энергий и «игру сил». Строгий и трезвый тон аналитических разборов первой половины XX века, вытеснивший наивно-поэтические описания музыки «старыми» герменевтами, вновь говорит о смене

парадигм. Однако на сей раз проблема состоит в том, что четкость и ясность систематики форм (ярко представленная, например, у Римана) превращается в свод указаний для разбора произведений, каждое из которых индивидуально: учение о форме растворяется в анализах отдельных сочинений.

В работе рассматриваются образцы аналитических очерков Дальхауза (из книги «Анализ и ценностное суждение»), без обращения к которым немислим его портрет как музыковеда: не претендуя на фактологическую новизну, они до сих пор привлекают точностью и меткостью формулировок, убедительностью, а порой и парадоксальностью выводов. Очевидно, что эти очерки нужно воспринимать с опорой на ведущие идеи ученого, и прежде всего – на тезис о важности связи анализа с эстетикой, а также о необходимости учитывать историческую изменчивость взглядов на теорию и историю музыки. Сравнительно небольшой процент аналитических очерков Дальхауза как таковых в контексте его наследия подтверждает преобладание у немецкого музыковеда работ эстетического либо методологического характера. Нельзя не отметить, однако, что акцент сделан на анализе формы (аналитические этюды Дальхауза, посвящённые разбору гармонии, в работе не рассматриваются) – именно категории данного вида анализа ученый считал достаточно развитыми для того, чтобы уловить индивидуальное и неповторимое в произведении. Анализ должен отражать прежде всего названные качества, поскольку догмы классицизма, господствовавшие в XIX веке, уже ушли в прошлое. Не случайно форма рассматриваемых Дальхаузом образцов – это всегда определенная проблема; кроме того, форма-структура здесь берётся в комплексе с гармонией, тематической организацией; наконец, приводятся и сравниваются мнения по тому или иному поводу *разных* музыковедов, то есть всегда принимаются во внимание эстетические предпосылки. Именно с учётом сказанного Дальхауз формулирует аксиологическое суждение о произведении, что часто связано с ролью, которую данное сочинение сыграло в процессе исторического развития.

В аналитических этюдах Дальхауза нередко разбирается не целое сочинение, а какой-либо относительно законченный его фрагмент – тема, период,

часть цикла. Пояснений по этому поводу не делается – возможно, здесь сказалась традиция герменевтики понимать текст на основе его самого (рассмотрение части в контексте целого означает, что в данном случае мы обращаемся не только к части, но и целому). Названный подход справедлив и в отношении очерков о Стамице и Шёнберге из книги «Анализ и ценностное суждение»: из четырехчастных циклов симфонии Стамица ре мажор и Третьего квартета Шёнберга для анализа взяты лишь первые части.

В I части симфонии Стамица практически показано действие двух из четырех принципов формы (то есть критериев эстетической ценности музыки), описанных выше – группировки и развития. Разбор I части дан через призму полемики с Х. Риманом и В. Корте. Дальхауз дискутирует с Риманом, подходившим к музыке мангеймцев с позиций исторического развития и судившим об их сонатной форме под углом зрения четкости тематической организации и активности мотивно-тематической работы. Отсюда – оценка Риманом мангеймцев как этапа, подготавливавшего классический, а всего следовавшего за классиками – как маньеризма и упадка.

Корте, в отличие от Римана, пытался найти у Стамица индивидуальную трактовку формы, открыв у него «прием рассеивания» (предполагающий произвольную переставляемость тематических элементов), по причине чего отвергал в I части симфонии наличие сонатной формы как несовместимой с названным приемом. Дальхауз, во-первых, доказывает возможность трактовать форму как сонатную, а во-вторых, раскрывает закономерности формы, кроющиеся за ее мнимой произвольностью. По мнению ученого, сонатная форма в симфонии Стамица отнюдь не является «неразвитой» – она скорее сознательно преобразована и склоняется к маньеризму (таким образом, Дальхауз касается сложной проблемы прогресса в искусстве).

В очерке о Третьем струнном квартете Шёнберга музыковед вновь касается исторического ракурса, связанного с эстетической оценкой. Анализируется также техника письма, что уводит к проблемам определения сути додекафонии как техники, ее понимания самим Шёнбергом и его идейными противниками из

лагеря сериалистов. Сложная и противоречивая фигура Шёнберга, его эстетические взгляды привлекали Дальхауза многие годы, стимулируя к активным размышлениям. В рассматриваемом очерке о квартете Шёнберга хорошо заметно, что сочинения главы Нововенской школы и их композиционно-эстетические основы служили Дальхаузу непосредственным поводом для формулирования его некоторых терминов и положений. В данном случае такими терминами выступают принципы аналогии и уравнивания, представляющие собой методы композиции, трактовку соотношения различных сторон и параметров сочинения и даже способ воздействия музыки на слушателя. Аналогия предполагает сходную развитость таких сторон сочинения, как гармония, контрапункт, инструментовка (что у Шёнберга порой приводило к чрезмерной сложности музыки), уравнивание же означает усложнение одних сторон при одновременном упрощении других.

Принцип аналогии, пишет Дальхауз, был обращен сериалистами против самого Шёнберга: композитора упрекали в непоследовательности – в том, что он ограничил серийную технику звуковысотностью, не распространив ее на ритмику и динамику. Доказывая несостоятельность этого, Дальхауз защищает Шёнберга и от обвинения в насильственном соединении атональной интервалики и «тональной» (то есть унаследованной от классико-романтической музыки) ритмики. По мнению музыковеда, звуковысотность и ритмика образуют у Шёнберга гибкое диалектическое единство. Кроме того, Дальхауз не расположен считать додекафонию, где каждый звук выводится из серии, исторической целью и итогом эволюции тематической работы: ученый возражает против упрека квартета Шёнберга в «тавтологичности» – в том, что тематическая работа в серийной технике уже реализована при сочинении самих тем, выводимых из серии, а значит, является излишней с точки зрения необходимости их разработки и преобразования внутри сочинения.

В двух своих дополняющих друг друга аналитических разборах Третьего квартета Шёнберга Дальхауз раскрывает глубокую диалектичность музыки названного сочинения, демонстрирует взаимодействие додекафонии с формой,

тематизмом, фактурой, а также особую гибкость серийной организации. Прделанный Дальхаузом анализ позволяет лучше понять его собственные взгляды – в частности, особую важность романтической эстетики. Даже додекафонный метод в его шёнберговском варианте ученый склонен трактовать именно в связи с ней: об этом говорит рекомендация Дальхауза рассматривать столь важный для Шёнберга принцип «развивающей вариации» в контексте большего количества параметров, чем обычно делается при анализе 12-тоновых сочинений. Таким образом, Дальхауз обосновывает высокие эстетические достоинства музыки Шёнберга через обнаружение в ней черт, типичных для музыки романтизма.

Специальное внимание в диссертации уделено воззрениям А. Хальма и Т. Адорно, часто упоминаемых Дальхаузом (*2.5. Концепция А. Хальма в её связях в проблемах музыкальной формы; 2.6. Взгляды Т. Адорно, их влияние на методологию анализа Дальхауза*). Подобно случаю с Шёнбергом, отношение к ним немецкого музыковеда во многом помогает уточнить его собственные парадигмы.

Малоизвестный в России композитор, педагог и музыковед Август Отто Хальм привлекал Дальхауза прежде всего своим процессуально-динамическим восприятием музыкальной формы, а также строго рациональным отношением к музыке и активными выступлениями против «старой» музыкальной герменевтики. Стремясь обосновать новую эстетику музыки и полагая, что осуществил такое в книгах «О двух культурах в музыке» и «Симфония у А. Брукнера», Хальм стремился к сближению музыкально-эстетической теории с учением о композиции. Опираясь исключительно на непрограммную инструментальную музыку, а также на тональную гармонию, отвергая звукоизобразительность, программность, атонализм, Хальм выстроил концепцию европейской музыкальной истории и композиторского творчества последних столетий, выделив и абсолютизовав два основных способа существования музыки, названные им «двумя культурами музыки». Имеются в виду культуры фуги и сонаты, по-другому характеризующиеся Хальмом соответственно как

«культура стиля» и «культура формы». Фуга, однотемная в своей основе, имеет «монистическую, континуальную, обобщающую» природу, и единство здесь достигается при движении от особенного ко всеобщему; соната, двух- и многотемная в основе, имеет «драматически-дуалистическую, диалектически-ориентированную» природу, единство здесь достигается на пути от всеобщего к особенному. Высшие представители этих культур – соответственно Бах и Бетховен.

Данная концепция, достаточно глубоко и оригинально отразившая и обобщившая баховскую полифонию и венско-классическую гомофонию с их различной внутренней организацией, получила высокую оценку Дальхауза. Труды Хальма Дальхауз считал также важным звеном в утверждении и развитии процессуального понимания формы, заявившего о себе в Западной Европе в начале XX века. Вместе с Э. Куртом Хальм стремился выявить движущие силы (во многом находя их в гармонии), благодаря которым происходит развертывание музыкального произведения – тем самым он демонстрировал свое неприятие римановского подхода к музыкальной форме (предполагавшего ее прежде всего кристаллическое, а не процессуальное восприятие). Смысл музыки, по мнению Хальма, может заключаться только в ней самой; несомненно, именно данный тезис вызывал интерес у Дальхауза, который, однако, подходил к решению этой проблемы несколько по-другому.

Большое влияние на Дальхауза оказали труды крупного философа, социолога, музыковеда Теодора Адорно – прежде всего по причине его интереснейших попыток «социальной дешифровки» музыки, ее внутреннего смысла. Труды Адорно показательны и с точки зрения того, как в Европе музыка понималась с процессуально-динамической стороны – Э. Куртом, А. Хальмом, а также Б. Асафьевым.

Адорно был тесно связан со своим предшественником – выдающимся немецким социологом М. Вебером, ученым широчайшего круга интересов, внесшим вклад и в музыковедение (прежде всего своей неоконченной работой «Рациональные и социологические основы музыки»). Веберовская идея о

прогрессирующей рациональности как неминуемой судьбе европейской культуры пропагандировалась философами Франкфуртской школы Т. Адорно и Г. Маркузе. Согласно Веберу, только европейская музыка в полной мере несет на себе печать рациональности – с ее контрапунктом, аккордикой и системой ладовых функций, исполнительскими составами, жанрами, нотным письмом. Неудивительно, что Вебером рассматривается прежде всего доступное эмпирической констатации, а также исчисляемое математически, хотя он и говорил о новом этапе рационализации музыки после выделения данного вида искусства в самостоятельную область, обособления от прикладных функций.

Адорно, заимствовав у Вебера идею рациональности, существенно ее переосмыслил – представил в роли «просвещения», трактованного в сугубо негативном и пессимистичном плане. По мнению Адорно, все, кто не желает компромисса с буржуазной цивилизацией, опирающейся на «отчужденную» форму просвещения, могут уклониться от неё и принять истинную «рационализацию», предполагающую гармонию человека и природы. Открыть человечеству высшую истину – истину природы (стоящую выше истины науки) – способна музыка.

Важно, что Адорно, скептически относившийся к идее Вебера о тотальной рационализации в музыке, был отнюдь не полным его сторонником. В свою очередь, для Дальхауза Адорно показал бесперспективность дальнейшего стремления понять внутреннюю суть музыки через ее «социальную дешифровку». Однако идею рациональности, выдвинутую Вебером и по-своему развитую Адорно, Дальхауз (не без опоры на них обоих) сделал исходным, иногда имплицитным принципом обоснования эстетического суждения о музыке.

Во второй главе специальное внимание уделено феномену «структурного слушания» – данный термин Адорно удобен как связующее звено между более общим музыкально-социологическим и более частным музыкально-теоретическим аспектами системы взглядов ученого. Выстраивая довольно своеобразную иерархию типов слушателей в зависимости от их отношения к музыке, Адорно утверждает, что способность «структурно слушать» присуща

первому, идеальному типу слушателя – «типу эксперта». Им воспринимается прежде всего «конкретная музыкальная логика», заключенная в технике. По мере удаления от «идеального» мы приближаемся к типу «эмоционального слушателя», которому музыка служит средством для выхода эмоций, независимых от произведения как объекта, и выполняет функцию «высвобождения инстинктов». Так у Адорно намечается преграда между художественными достоинствами, логикой, структурой музыки – и ее эмоциональной стороной.

«Структурное слушание» Адорно считал также путем и способом «социальной дешифровки» музыки; перевод музыкально-аналитических терминов в социологические и эстетические, осуществляемый им в таких случаях, основывался на оригинальной, но весьма произвольной и часто спорной ассоциативности. В итоге адорновское «структурное слушание» вбирает широчайший круг музыкально-теоретических сведений из области контрапункта, гармонии, формы, инструментовки и имеет тенденцию распространяться на почти безграничную сферу понятий и явлений, утрачивая определенность и четкость смысла. Адорно, как и позднее Дальхауз, никогда не исследовал генезис музыкального языка – не исключая «следов реального в музыкальном выражении», он предпочитал в качестве пути понимания смысла музыки философскую и социологическую рефлексию.

Важно также, что «структурное слушание» Адорно тесно связывал с движением и развитием: не случайно во «Введении в социологию музыки» он высоко оценил А. Хальма. Хальм же, со своей стороны, проецировал собственные музыковедческие взгляды на некоторые явления государственного устройства.

В последнем параграфе второй главы (*2.7. Дальхауз о зарождении и эволюции «музыкальной логики»*) сравнивается понимание логики в музыке Дальхаузом и российскими исследователями М.Г. Арановским и П.А. Чернобривцем. Как Арановский, так и Чернобривец уделяли большое внимание области «музыкального бессознательного» и констатировали отсутствие в музыке признаков понятийности и формальной логики. В отличие от



них, Дальхауз принципиально не ведет об этом речь и сознательно оставляет без внимания логику творческого акта, в значительной мере иррационального. За основу им берется тонально-гармоническое и тематическое развитие в произведении – стабильном, материально зафиксированном образце «абсолютной» непрограммной музыки. Музыкальная логика, обнаруживаемая Дальхаузом прежде всего на синтаксическом уровне, проявлялась для него в непрерывности развертывания музыки, в порождении последующего предыдущим. Показательна также отмечаемая в диссертации близость точки зрения немецкого ученого взглядам Э. Ганслика, концепцию которого Дальхауз не отвергает, а корректирует, придавая ей бóльшую убедительность.

*Третья глава – «Проблемы музыкальной историографии и истории музыки в трудах Дальхауза»* – касается вопросов хронологической эволюции европейской музыкальной культуры. Важность и необходимость их рассмотрения обуславливается тем, что сферы теории и анализа музыки в контексте научного наследия ученого адекватнее понимать как предмет или инструмент историографии: не случайно сам Дальхауз считал себя в первую очередь историком.

В первом разделе (*3.1. Методологический плюрализм в историографии Дальхауза. Историческая концепция русских формалистов как возможная альтернатива. Структурно-исторический подход*) раскрывается плюралистичность методологии Дальхауза, обнаруживающая преемственность по отношению к традициям музыкальной герменевтики и к постпозитивистскому этапу развития европейской науки. Здесь излагается историческая концепция литературоведов-формалистов (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум), высоко ценившаяся немецким музыковедом, и специально акцентируется так называемый структурный подход к музыкальной историографии.

Историографические размышления Дальхауза обнаруживают плюрализм подходов, переходящий в сознательно допускаемый ученым и реально используемый им методологический эклектизм: по мнению исследователя, данный эклектизм есть норма для историков музыки. В этой связи в адрес

Дальхауза прозвучало обвинение в ненаучности и эмпиризме, выдвинутое Т.В. Чередниченко: российской исследовательницей высказывалось опасение относительно отсутствия четких критериев релевантности исторических фактов.

Причины, по которым мы склонны занять апологетическую позицию в отношении немецкого ученого, таковы.

Допуская эклектизм в контексте истории и отмечая, что таковой здесь действительно существует, порой не осознаваясь, тогда как следование какому-либо одному методу – скорее исключение, Дальхауз отвергал его в теории музыки. История предполагает неизбежную изменчивость предмета исследования – это убедительно подтверждает аспект эволюции теории музыки, особо важный для научной деятельности Дальхауза 1980-х годов. От античности к XVIII – XIX векам и к XX веку предмет теории музыки, по Дальхаузу, менялся от абстрактных числовых структур к сочинению музыки и конкретному произведению, а затем к категориям, благодаря которым акустически данное воспринимается как музыка, и к осознанию предпосылок самой исторической значимости.

После отказа от опоры на натуральный звукоряд (следовательно, более ясного осознания специфики наук о духе) и с пониманием неизбежной подвижности, изменчивости как предмета исследования, так и исследующего сознания эклектизм Дальхауза-историографа видится уже во многом иначе – как в известной степени естественный и даже неизбежный, в том числе в контексте философско- и научно-методологических исследований 1960-х – 1970-х годов на Западе (К. Хюбнер, Т. Кун, П. Фейерабенд) и перехода от позитивистских к постпозитивистским парадигмам. Эклектизм Дальхауза правомерен и потому, что позволяет глубже проникнуть в суть исследуемого предмета: сегодня таковое является гораздо более приемлемым для российского музыковедения по причине легализации подходов и способов мышления, полностью или частично недопустимых в СССР в 1980-е – 1990-е годы.

Дальхаузом настойчиво декларировался пришедший на смену духовно-историческому подходу к музыкальной историографии так называемый структурный подход. Вопрос о его реализации в научной концепции Дальхауза и

принципиально новых полученных при этом результатах – достаточно непросто. На наш взгляд, нежелание учёного считать приоритетным фактором материальное производство и уравнивание в правах экономических, политических и культурных признаков эпохи, предполагаемое структурно-историческим подходом, есть несомненное проявление его полемики с восточноевропейской историографией.

В работе «Музыка XIX века» (этот век для Дальхауза длился с 1814 по 1914 годы – с Венского конгресса до начала Первой мировой войны, или с позднего творчества Бетховена и песен Шуберта до шёнберговской эмансипации диссонанса) структурность внешне проявляется в делении столетия романтизма на пять временных отрезков средней протяжённости – 1814–1830, 1830–1848, 1848–1870, 1870–1889, 1889–1914, причем самым фактом такого разграничения подразумевается связь (либо совпадение) важных музыкально-исторических вех и политических событий. Однако применение структурно-исторического подхода (или его сугубо индивидуальное понимание) у Дальхауза мы склонны усматривать в другом, более частном аспекте – экспликации взаимосвязей социальных моментов, организационных норм, эстетических установок, композиционно-технических и жанровых признаков музыки, а также в выстраивании на их основе неизменно оригинальных, глубоких и всякий раз неповторимо-своеобразных интеллектуальных конструкций (при этом четкость очертаний хронологических отрезков, на которые делается опора, становится не столь важна).

Убедительным примером может послужить третий параграф второй главы работы «Музыка XIX века», названный «Виртуозность и интерпретация». Два сравниваемых понятия предполагают у Дальхауза оригинальный ракурс рассмотрения и глубоко диалектическое понимание: под виртуозностью и интерпретацией имеются в виду, говоря словами А. Хальма, две «культуры музыки» в XIX веке – два способа ее бытования, предполагающие разницу отношения к ним, их аксиологического статуса и внутренней организации формы-структуры. Виртуозность при этом являла собой эффектно-блестящий, но

содержательно и эмоционально крайне неглубокий тип исполнительства, где музыкальный текст служил скорее поводом и стимулом, а центр тяжести перемещался на инструменталиста или певца; интерпретация как нечто противоположное связывалась с ощущением непререкаемого авторитета, художественной значимости, ненарушимой современности и актуальности композиторского наследия прошлого. Для Ф. Листа – крупнейшего исполнителя и выдающегося композитора XIX века – виртуозность стала средством для включения музыкальной формы нового, экспериментального композиционного материала: именно так Лист сумел разрешить дилемму «блестящего стиля» и «авангардистского» новаторства (образцом для рассмотрения выбрана соната «По прочтении Данте»).

В ходе своих глубоких и оригинальных рассуждений о виртуозности и интерпретации Дальхауз касается целого ряда взаимосвязанных областей и аспектов музыки эпохи романтизма: через феномен виртуозного исполнительства он переходит к облику тематизма, и шире – музыкального материала, его типичному содержанию и способности к развитию, форме как типу композиции, кратко касаясь при этом истории скрипичного и клавирного исполнительства и ее особенностей. Виртуозность и интерпретация как типы отношения к музыке, ее исполнению и восприятию предполагают одновременно социальные группировки и слои, которым это отношение было присуще, аксиологический аспект, а также проблему концертного репертуара, в котором своеобразно пересекались, в частности, жанры симфонии и концерта, подвергшиеся сближению и влиявшие друг на друга. Завершая данный параграф рассмотрением формы-структуры и содержательных аспектов концертов Шумана и Листа, Дальхауз тем самым логически замыкает его и на новом уровне возвращается к тому, с чего начал – к музыкальной ткани, облику тематизма сочинений и их внутренним возможностям. Именно в таком раскрытии взаимосвязей социального и организационного, эстетического, композиционно-технического и конкретно-жанрового в музыке и заключается, на наш взгляд, реализация немецким

музыковедом подхода к эволюции музыки, названного им структурно-историческим.

В диссертации констатируется, что практическое применение и методологическое осознание структурирования исторического процесса имело место и в российском музыкознании: в качестве примера приводится работа М.С. Друскина «Зарубежная музыкальная историография», где нарративное и структурное понимание истории названы и охарактеризованы соответственно как процессуальный и монографический подходы.

В контексте историографии Дальхауза освещается аспект европоцентричности (3.2. *Опора на музыкальную культуру европейской традиции («европоцентризм»). Классико-романтический этап и XIX век как вершины эволюции европейской профессиональной музыки*), прослеживаемый также и в теоретической области наследия учёного. Данное направление мысли, а priori имеющее место у многих представителей гуманитарной науки Европы и США, проявляется в понимании художественной культуры Европы (точнее, ее романо-германского региона) как отмеченной некой исключительностью, обладающей первенством по отношению к другим историко-культурным регионам мира. Европоцентризм, берущий за безусловный образец способы бытования и восприятия музыки, сложившиеся в Старом Свете, присущ, например, Г. Адлеру, Х. Риману, М. Веберу; доведение его до своеобразной крайности у Т. Адорно приводит, как известно, к незаслуженно низкой оценке славянской музыкальной культуры и к возникающему в ее отношении необоснованному высокомерию. Дальхауз по-своему продолжает указанную традицию, в частности, отзываясь о русской музыке как о заведомо уступающей австро-немецкой.

С европоцентризмом у Дальхауза непосредственно связано понимание им особенностей культурно-исторического процесса Европы (принятие за основу профессиональной академической традиции, феномена музыкального произведения), а также трактовка классико-романтической музыки и XIX века как вершины развития.

С целью рассмотрения историографии Дальхауза на конкретном примере в следующем разделе третьей главы анализируется одна из важнейших музыкально-исторических работ учёного (*3.3 «Музыка XIX века» как образец историографии Дальхауза*). Акцентируются такие важные для ее содержания моменты, как приоритет событий и авторов австро-немецкой культуры, проблема романтизма. При рассмотрении последней Дальхауз настаивает на множественности истоков данного направления, указывает на возможность считать его началом уже 1790-е годы, утверждает необходимость не только противопоставления романтизма и классицизма, но и учета их тесной внутренней связи; им подчеркивается важность для романтизма рационально-логического, а не только эмоционального аспекта.

Специальное внимание уделено вопросу периодизации европейской музыки: развитие теории периодизации еще раз подтверждает историзм и важность методологической рефлексии в отношении историографии. На фоне показа нескольких различных подходов к периодизации мы утверждаем, что ее подчеркнуто нейтральный вариант в «Новой энциклопедии музыкознания» Дальхауза и ориентацию на границы столетий более адекватно понимать как результат длительного осмысления данной проблемы и учет разных попыток ее решения (таких, как культурно-исторический подход, регулярность возникающего нового, смена поколений, культурно-исторические эпохи и др.).

При всей сложности вопроса о «сквозных», опорных линиях, пронизывающих объемный труд «Музыка XIX века», одной из таковых мы считаем судьбу жанра оперы. Дальхауз, в течение многих лет жизни связанный с драматическим и музыкальным театром и имевший глубокие знания в данной области, касается оперы с нескольких различных точек зрения: стилевого дуализма XIX века, социально-классового аспекта, национального начала.

Согласно Дальхаузу, фундаментальным по значению музыкально-историческим фактом была утрата музыкой XIX века ее прежнего единства, что привело к появлению «стилевого дуализма» (хотя с большим основанием можно было бы говорить о плюрализме, который к тому же реально раскрывается у

Дальхауза). Имеется в виду глубокая внутренняя противоположность итало-французской оперы, воплощавшей музыку как таковую, и традиций немецкой классики, олицетворявшей инструментальную музыку. В качестве примеров анализируются фрагмент каватины Рауля из IV действия «Гугенотов» Мейербера и экспозиция I части 17-й сонаты Бетховена. Эти, а также некоторые другие оригинальные и глубокие аналитические этюды из «Музыки XIX века» говорят о естественности включения в контекст работы разборов произведений, равно как и о взаимопроникновении теоретического и исторического ракурсов.

Музыкальную культуру XIX века Дальхауз аргументировано связывает с классом буржуазии: именно здесь – одно из ярких проявлений социологического аспекта данной монографии. Буржуазия, названная Дальхаузом «просвещенной», социально-исторически определяется через феномен концертной жизни: так как образование позволяло вырваться из буржуазной повседневности и «царства необходимости», то эстетическое погружение в «абсолютную» музыку выступало здесь как один из путей к образованию в самом глубоком, гумбольдтовско-гегелевском смысле. В дальхаузовском понимании буржуазного характера музыки XIX века сливаются несколько моментов: организационная структура, функция и роль прослойки «законодателей вкуса», социальный характер принципов и идей, общественное положение музыкантов, области и сферы бытования музыки. Апологетическое отношение Дальхауза к классу буржуазии более понятно в контексте его критической настроенности к музыковедению в бывших Восточной Европы и Советского Союза, а также социального происхождения самого музыковеда.

Плодотворны попытки Дальхауза приблизиться к решению проблемы национального начала в европейской музыке – таковые предпринимаются при рассмотрении национального своеобразия в сочетании с универсальностью. Дальхауз солидарен с Ф. Блюме, говорившем о классико-романтической эпохе на основе элементов и принципов музыкального письма, отличавших данную эпоху, с одной стороны, от барокко, с другой – от Новой музыки. Однако законы композиторского ремесла, незывлемые в XVIII веке, в сменившем его столетии

уже не были решающими для определения художественности музыкальных произведений: не случайно упреки в дилетантизме и в недостатке техники, выдвигавшиеся против Мусоргского, Вебера, Вагнера, Берлиоза, в XX веке смолкнули. Удаление «высокой» музыки от «низкой», усиление специализации композиторов – важные приметы культуры XIX столетия.

Не претендуя на исчерпывающее решение проблемы национального начала в музыке указанного периода, Дальхауз намечает ракурсы и аспекты, которые могли бы способствовать этому: взаимодействие, а не противопоставление универсализма и национального начала, неправомерность требования укоренять национальное своеобразие в народном духе. В связи с недостаточностью простого цитирования музыкального фольклора Дальхауз упоминает интонационную теорию Асафьева, относясь к ней подчёркнуто критически. Сложность конфигураций признаков, образующих национальное начало, определяется, помимо прочего, его исторической изменчивостью. Оригинальна, хотя и не вполне убедительна попытка Дальхауза определить проявление национального в музыке не как субстанциальное (связанное с гармонией, ритмом, тембром), а как функциональное качество, где могут взаимопроникать эстетические, политические, социальные и другие моменты (сходная постановка вопроса встречается у Дальхауза и при анализе субстанциального и функционального родства музыкального материала). При несомненном интересе, который представляют приводимые ученым примеры (в частности, историко-функциональный характер различия между французским у Люлли и испанским у Глинки), здесь вновь проявляется принципиальный отказ немецкого музыковеда рассматривать музыку как отражение реальности, окружающего мира.

В связи с проблемой национального мы останавливаемся на отношении Дальхауза к русской музыке XIX века (*3.4. Русская музыка в контексте анализа Дальхаузом музыки XIX века*) – слишком заметной и самобытной для того, чтобы ее можно было безоговорочно обойти вниманием. Именно здесь ученому можно предъявить целый ряд серьезных претензий – это неполнота и фрагментарность освещения материала, бессистемность изложения, произвольность и



необоснованность выбора наиболее значимых произведений (из опер Даргомыжского назван лишь «Каменный гость», Мусоргский фигурирует как автор исключительно «Бориса Годунова», среди балетов Стравинского не упомянуты «Жар-птица» и «Петрушка» – и т.д.). Впрочем, высокомерное отношение к русскому музыкальному искусству, традиционное для многих представителей духовной культуры Германии, все же не столь радикально, как у Адорно – оно смягчается заинтересованным и уважительным отношением к таким авторам, как Мусоргский и Скрябин.

Обладая глубокими знаниями и имея значительный опыт в области драматического театра, Дальхауз рассматривает русскую музыку прежде всего через призму трактовки оперного жанра. Однако и здесь многое озадачивает: так, контраст русской песенности и польской танцевальности в «Жизни за царя» расценен как наивный (пусть и эстетически оправданный), опера «Руслан и Людмила» названа замысловатой, запутанной по содержанию сказкой с пестрым действием и бледными характерами. Справедливо отмечая тягу к эпическому в ряде русских опер, Дальхауз рассматривает данный жанр в русской музыке под углом зрения эпики и приводит в пример не только «Князя Игоря», но также «Бориса Годунова», «Золотого петушка» и даже «Евгения Онегина» (!). Характеризуя сущность эпического и закономерно апеллируя к «Поэтике» Аристотеля, Дальхауз не предпринимает никаких попыток раскрыть особенности трактовки эпического именно в рамках русской культуры.

Недоумение вызывает трактовка русского симфонизма XIX века – в частности, Бородина и Чайковского. Рассуждая о решении Бородиным проблемы крупной формы и отмечая близость традициям Листа, Дальхауз усматривает недостаток I части Второй симфонии Бородина во внутренней противоречивости темпового решения формы, не учитывая программного содержания музыки. Еще более обидной и несправедливой для представителей русской культуры выступает дальхаузовская оценка симфонизма Чайковского, которая дается на основе разбора I части Четвертой симфонии (при

игнорировании цикла в целом и важных для его концепции автобиографических моментов).

Нелогичность формы I части симфонии проистекает, согласно Дальхаузу, из внутренней непоследовательности обращения Чайковского с тематическим материалом – функция главной темы разделена здесь между темой вступления и главной темой, из которых первая не подходит для развития, вторая же недостаточно активна и напориста. Таким образом, у Чайковского Дальхаузом констатируется недостаточно строгое следование традициям Бетховена, а также преобладающая склонность к оперному и балетному, но не симфоническому жанру. В результате большой стиль, характерный для эстетической идеи жанра, в I части Четвертой симфонии распадается на монументальность как декоративный фасад и на внутреннюю форму, имеющую лирическую субстанцию, где драматизация возможна лишь ценой добавления извне напыщенного пафоса.

Сказанное позволяет заключить, что русскую культуру, ее фактологический и музыкальный материал Дальхауз во многом воспринимал из «вторых рук» (в частности, основываясь на трудах английского музыковеда Дж. Абрахама) – ссылки на русскоязычную литературу отсутствуют. Нежелание обращаться к работам отечественных авторов – явное следствие того, что Дальхауз не считал это необходимым (русская музыкальная культура в работе «Музыка XIX века» разделяет здесь судьбу других культур, не являющихся австро-немецкими либо не наследующими напрямую их традиций).

Дальхауза как ученого, репрезентирующего многие наиболее существенные качества германской культуры, отличает особая «закрытость», следствием которой становится неумение почувствовать внутренний духовный строй и своеобразие других национальных культур. Здесь нельзя не обратить внимание на разительный контраст ко «всемирной отзывчивости», присущей лучшим представителям русской культуры.

В *Заключении* подводятся итоги научной работы и делаются следующие выводы.

Изучение наследия выдающегося германского музыковеда Карла Дальхауза убеждает в *перспективности обращения к нему и его разносторонней актуальности для современного российского музыковедения*. Научно-музыкальное наследие Дальхауза, аккумулирующее в себе многие высшие достижения музыковедческой мысли не только Германии, но и Европы в целом, в значительной степени есть не что иное, как активный, пытливый диалог с музыкальной наукой прошлого. В этот диалог вовлекаются все, кто проявляет интерес к трудам учёного. Применительно к Дальхаузу можно в известной степени говорить о попытке актуализировать, а порой и реставрировать самое жизнеспособное и ценное в музыкознании предшествующих веков и десятилетий – пусть даже такая попытка отмечена неким скепсисом, «адорновским» обертоном, продиктованным ясным осознанием невозможности предпринимаемой реставрации.

Дальхауз работал в то время, когда европейское музыковедение, откликаясь на общекультурную и социально-политическую ситуацию середины и второй половины XX века, не могло не отразить ряда тенденций, властно заявивших о себе в самых разных сферах жизни Европы и других регионов мира. Обострение множества социальных противоречий, противостояние Востока и Запада, усиление влияния политики на культурную жизнь, а значит, растущая поляризация искусствоведческих концепций, наблюдающаяся внутри широко понимаемой европейской традиции (размежевание в ней подходов к трактовке онтологического статуса искусства, его основополагающего смысла) – всё это вызывало тревогу наиболее чутких представителей творческой интеллигенции.

Будучи ярким представителем западноевропейской музыкальной науки, Дальхауз занимал в ней неповторимо-своеобразное место, выделяясь особой широтой взглядов, умением нестандартно понять давно и хорошо известное, раскрыть его с новых, порой неожиданных сторон.

В работах Дальхауза запечатлено стремление к интеграции разных сфер и областей науки о музыке; в некоторой степени допустимо говорить об отражении в его наследии тенденции к глобализации.

Отношение к немецкому ученому, к его идеям, парадигмам мышления достаточно ярко высвечивает изменения, происходящие в музыковедении России: если в 1970-е годы на первом плане находилось противостояние и непримиримая полемика СССР и Запада, то со второй половины 1980-х – 1990-х годов при сохраняющемся различии методологических основ следует отметить стремление к нахождению точек соприкосновения, к сглаживанию прежней поляризации, обоюдному признанию значительности достижений и заслуг.

Дальхауз – яркий представитель направления мысли о музыке, которому присущ подчеркнуто рациональный характер суждений об искусстве звуков (отсюда – большое значение у Дальхауза музыкальной логики). Сохранение концептуальности и философской насыщенности текстов ученого во многом выступало причиной смещения центра тяжести его исследовательских интересов от теоретических и исторических проблем как таковых к вопросам методологии и музыкальной эстетики (по поводу чего в адрес Дальхауза порой звучали упреки в недостаточной глубине рассмотрения им гармонии и формы).

Осознание сугубой историчности, подвижности и изменчивости как музыки, так и мысли о ней органично сочеталось у Дальхауза с отражением некоторых признаков так называемого постпозитивистского этапа развития науки. Настойчивые, неоднократные попытки Дальхауза усмотреть в музыкальной культуре XIX века некую вершину эволюции европейской профессиональной традиции, особенно наглядные в зрелый и поздний периоды научного творчества, отчасти были продиктованы желанием ученого этически оправдать австро-немецкую музыку, столь заметно скомпрометированную в период гитлеровской диктатуры.

Обращение Дальхауза к музыкальной герменевтике (хотя полностью его интересы никак не исчерпывались данным направлением мысли о музыке) и сочувственное отношение к ней отражают тенденцию к смещению научного интереса от музыки к анализирующему и воспринимающему ее слушательскому и исследовательскому сознанию. При этом, однако, нельзя говорить об утверждении Дальхаузом безусловного первенства сознания по отношению к

бытию и о наличии у него выраженной объективно-идеалистической позиции, восходящей, в частности, к И. Канту.

Стремление по-новому понять и истолковать суть, глубинный смысл музыки как искусства, не являющегося отражением реальности, и склонность к тому, чтобы усматривать суть музыки в ней самой, в ее имманентных законах отличали Дальхауза на протяжении всей его научно-музыкальной деятельности. Сложность и противоречивость не исключают цельности его личности как учёного и последовательности его духовной эволюции. Весь корпус трудов выдающегося исследователя, будучи ярким, глубоким и своеобразным явлением, по-прежнему пользуется высоким авторитетом и занимает важное место не только в немецком, но и европейском музыкознании, обретая сегодня новую актуальность.

#### **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

#### **Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ**

1. *Пылаев М.Е.* Карл Дальхауз о значении термина «период»: к вопросу о соотношении музыкально-теоретических и риторических категорий у представителей французского барокко и венского классицизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб., 2008. – № 10 (57). – С. 249–252. – [0, 23 п.л.]

2. *Пылаев М.Е.* К характеристике метода музыкального анализа Карла Дальхауза // Проблемы истории, филологии, культуры. – М., Магнитогорск, Новосибирск, 2008. – Вып. XX. – С. 380–382. – [0, 2 п.л.]

3. *Пылаев М.Е.* Барочная риторика музыки в оценке современных зарубежных музыковедов: к вопросу о взаимодействии традиций Франции и Германии // Проблемы истории, филологии, культуры. – М., Магнитогорск, Новосибирск, Магнитогорск, 2009. – Вып. 3 (25). – С. 374–380. – [0, 45 п.л.]

4. *Пылаев М.Е.* О концепции Августа Хальма. К проблеме «энергетической» трактовки музыкальной формы // Музыка и время. – 2011. – № 10. – С. 8–10. – [0, 33 п.л.]

5. *Пылаев М.Е.* Карл Дальхауз о судьбах анализа музыки в XVIII – XIX веках // *Музыковедение.* – 2011. – № 8. – С. 2–6. – [0, 45 п.л.]
6. *Пылаев М.Е.* Иоганн Стамиц глазами Карла Дальхауза: несовершенство формы или маньеризм? // *Старинная музыка.* – 2011. – № 3–4 (53-54). – С. 53–59 (с. 60 – 63 – нотный пример). – [0, 46 п.л.]
7. *Пылаев М.Е.* Карл Дальхауз об аналитических критериях эстетической оценки музыки (по книге «Анализ и ценностное суждение») // *Вестник Томского гос. университета,* 2012. – № 354, январь. – С. 66–70. – [0, 48 п.л.]
8. *Пылаев М.Е.* К. Дальхауз и Э.Т.А. Гофман: герменевтическая модель «абсолютной музыки» // *Музыкальная академия.* – 2012. – № 1. – С. 158–160. – [0, 31 п.л.]
9. *Пылаев М.Е.* О методе структурной истории и его применении в музыковедении (на примере работ К. Дальхауза) // *Музыка и время.* – 2014. – № 5. – С. 21–26. – [0, 6 п.л.]
10. *Пылаев М.Е.* Некоторые вопросы периодизации истории европейской музыки в немецком музыковедении // *Мир науки, культуры, образования.* – 2014, август. – № 4 (47). – С. 289–293. – [0, 65 п.л.]
11. *Пылаев М.Е.* К вопросу о методологическом плюрализме в трудах К. Дальхауза // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета.* Серия «Социально-экономические науки и искусство». – 2014. – № 3 (88). – С. 20–27. – [0, 41 п.л.]
12. *Пылаев М.Е.* Вопросы музыкальной логики в трудах Карла Дальхауза // *Вестник Костромского государственного университета им. А.Н. Некрасова.* – 2014. – Том 20. № 3. – С.244–248. – [0, 35 п.л.]
13. *Пылаев М.Е.* О герменевтике как методе анализа музыки // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства.* – 2014. – № 1. – С. 55–59. – [0, 45 п.л.]
14. *Пылаев М.Е.* К. Дальхауз о Третьем квартете А. Шёнберга // *Музыка и время.* – 2014. – № 11. – С. 67–72. – [0, 65 п.л.]
15. *Пылаев М.Е.* Музыкально-социологическая концепция Т. Адорно: опыт характеристики // *Современные проблемы науки и образования.* – 2015. – № 1. URL: <http://www.science-education.ru/125-19797> [0, 68 п.л.]

### Монографические издания

16. *Пылаев М.Е.* Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза. Монография. – Пермь: ПГГПУ, 2012. – 184 с. – [11,5 п.л.]

### Материалы международных, всероссийских и региональных научных конференций

17. *Пылаев М.Е.* К. Дальхауз о I части 17 сонаты Л. Бетховена // «Наследие О.А. Апраксиной и музыкальное образование XXI века» / Материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием, 16-17 ноября 2006 года. – М., МПГУ, 2006. – С. 181–184. – [0, 3 п.л.]

18. *Пылаев М.Е.* Первая часть Третьего струнного квартета А. Шёнберга: объект анализа и предмет дискуссий // «Музыка. XXI век: проблемы творчества, исполнительства, педагогики» / Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Пермь, ПГГПУ, 2007. – С. 112–121. – [0, 67 п.л.]

19. *Пылаев М.Е.* О методологии музыковедческого анализа Карла Дальхауза (на примере разбора I части 17-й сонаты Л. ван Бетховена // «Творческие стратегии в современной музыкальной науке» / Материалы докладов международной научно-практической конференции 16-19 ноября 2009 года – Екатеринбург, УГК им. М. Мусоргского, 2010. – С. 43–50. – [0, 53 п.л.]

20. *Пылаев М.Е.* Об одном из методов анализа Новой музыки (на примере пьесы А. Берга для кларнета и фортепиано ор. 5 № 1) // «Музыковедческий форум 2010» / Тезисы Международной научной конференции. 22-25 ноября 2010 года. – М., РГИИ, РАМ им. Гнесиных, 2010. – URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Abstracts.pdf> [0, 2 п.л.]

21. *Пылаев М.Е.* Карл Дальхауз и Э.Т.А. Гофман: герменевтическая модель «абсолютной» музыки // «Музыкальный романтизм: истоки и горизонты» / Материалы Международной научной конференции 24-24 февраля 2011 года. – М., Моск. гос. консерватория, РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 75–81. – [0, 46 п.л.]

22. *Пылаев М.Е.* Карл Дальхауз о судьбах анализа музыки XVIII – начала XX века // Материалы региональной учредительной конференции «Теория музыки в России» 29-30 октября 2011 года / Журнал Общества теории музыки. – Вып. 1. 2013/1. – С. 179–186. URL: <http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Pylaev.pdf> ISSN 2308-1333 [0, 62 п.л.]

23. *Пылаев М.Е.* Карл Дальхауз об анализе музыки на современном этапе // Проблемы современной музыки / Сб. матер. V Междунар. науч.-практ. конф. – Пермь: ПГГПУ, 2012. – С. 10–22. – [0, 7 п.л.]

24. *Пылаев М.Е.* Об изучении современной музыки в условиях художественного пространства наших дней // «История современности: музыкальное образование на постсоветском пространстве (опыт, проблемы, перспективы)» / Материалы международного симпозиума четвертой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. – Курск – Пермь: КГУ – ПГГПУ, 2014. – С. 209–219. – [0, 52 п.л.]

25. *Пылаев М.Е.* Некоторые вопросы периодизации европейской музыки в немецком музыкознании // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – Вып. 9: Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы: сб. материалов Международной научной конференции, посвященной 80-летию Уральской консерватории и 175-летию М.П. Мусоргского. – Екатеринбург: УГК, 2015. – С. 152–160. – [0, 48 п.л.]

26. *Пылаев М.Е.* Наследие Карла Дальхауза в современном вузовском образовании // «История музыкального образования: новые исследования». Материалы международного семинара пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. – Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – М.; Пермь, 2016. – С. 206–213. – [0, 43 п.л.]