

ПРЕЗЕНТАЦИЯ КНИГИ



Дальхаус Карл **Избранные труды по истории и теории музыки**

Сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича.
СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 424 с.
(Зарубежное музыковедение. Избранное).
ISBN 978-5-87991-139-X

Ключевые слова

Карл Дальхаус, теория музыки, история музыки, эстетика музыки, опера, новая музыка.

Аннотация

Первое издание избранных трудов выдающегося немецкого музыковеда Карла Дальхауса (1928–1989) на русском языке, со вступительной статьей ученика Дальхауса Михаэля Хайнемана и послесловием составителя сборника, переводчика и автора комментариев Степана Наумовича. Публикуемые работы отражают широту интересов исследователя: новая музыка, теория музыки, история и эстетика музыки.

PRESENTATION OF THE BOOK

Dal'khaus [Dahlhaus], Karl [Carl].
Izbrannīe trudi po istorii i teorii muziki [Selected Writings on Music History and Music Theory] / compiled, translated from German, postfaced and commented by S. B. Naumovich. Saint Petersburg: N. I. Novikov Publishers, 2019. 424 pages (Zarubezhnoe muzikovedenie. Izbrannoe [Foreign Musicology. Selected Works])

Key Words

Carl Dahlhaus, music theory, music history, music aesthetics, opera, new music.

Abstract

First Russian publication of selected works by the outstanding German musicologist Carl Dahlhaus (1928–1989), with introductory article by his pupil Michael Heinemann and postface by the collection's compiler, translator and author of the comments Stepan Naumovich. The published texts reflect the breadth of Dahlhaus's scholarly interests: new music, music theory, music history and aesthetics.

Издательская аннотация:

Избранные труды крупнейшего немецкого музыковеда, эстетика, историка музыки Карла Дальхауса (1928–1989) впервые выходят на русском языке отдельной книгой. Они организованы в настоящем сборнике в пять разделов: «Новая музыка», «Теория музыки», «Опера», «История и эстетика музыки», «Историография музыки». Специально для русского издания учеником Дальхауса Михаэлем Хайнеманом написана вступительная статья «Теория и метод музыкознания у Карла Дальхауса». Издание снабжено обширным аппаратом: послесловием составителя, комментарием, указателем имен и произведений.

*Михаэль Хайнеман***Теория и метод музыкознания
у Карла Дальхауса**

То, что произведение музыкального искусства может претендовать на ранг вечного, было для Карла Дальхауса несомненно. Однако эта самоочевидность — обязанная своим происхождением эпохе «образованной буржуазии», от культурных основ которой он не хотел отказываться, — во времена возвращения Дальхауса в академический мир требовала усиленного обоснования и оправдания. Тем более что в Шарлоттенбурге — той части Западного Берлина, где Дальхаус в Техническом университете в 1967 году получил кафедру исторического музыкознания, освободившуюся после выхода на пенсию Х. Х. Штуккеншмидта, — он оказался поставленным перед необходимостью настойчиво защищать главенство «классической музыки» и «автономии произведения искусства». И не только перед новым студенческим поколением, желавшим обсуждения в рамках академического дискурса также и других модусов музыки, но прежде всего — перед коллегами из восточной части Берлина, являвшимися приверженцами совершенно иного представления о музыке. Противоположность политических систем — в условиях разделенного послевоенного Берлина можно было испытать ее на себе на теснейшем пространстве — вынуждала обе стороны к точному обоснованию своих позиций, и имеющиеся в текстах Дальхауса подчеркнута заостренные формулировки предстают отголоском дискуссий, которые он, один из немногих среди «буржуазных» музыковедов своего времени, готов был вести с коллегами по другую сторону «стены». <...>

Автономия

<...> Дальхаус <...> настойчиво подчеркивал автономию музыкального произведения, свободного *sui generis* от целеполагания и существующего — в своей достигнутой ультимативности «классической» форме — в свободной оторванности как от условий своего возникновения, так и, в особенности, от персоны автора. Это привело его к критике не только биографического подхода, но отчасти и герменевтики; наивность интерпретаций на ее основе — и «разъяснений» Бетховена у Арнольда Шеринга, и попыток увидеть проповеди в музыке Иоганна Себастьяна Баха и Генриха Шютца — была для него явственна уже в работах его академических учителей. <...>

То, что музыка, по наблюдению Дальхауса, образует функционирующую по собственным правилам систему, требует различения ее с языком, при помощи которого она описывается; и необходимость «перенесения смыслов», трансфера между созданным и его истолкованием будет впоследствии привлекать пристальное внимание ученого. Задача музыкознания, по его мнению, заключается в вербализации процессов, формулируемых композитором с помощью имманентно-музыкальных средств: и это положение, бывшее не более чем следствием критического рационализма, позволившего Дальхаусу — в связи с новым позиционированием гуманитарных наук в 1970-е годы — стать символом музыкознания, претендующего на статус теории, в будущем приведет к полностью изменившемуся пониманию музыкальной теории — благодаря тому, что ее язык сам стал предметом исследования.

Интенциональный предмет произведения конституируется в сознании слушателя — этот подход играл центральную роль в возвышенном понимании музыки как искусства; вне сомнения, здесь постулируется тезис, лишь слегка измененно воспроизводящий положение идеалистической эстетики: музыка — как на продуктивном, так и на рецептивном уровне — есть работа духа в способном к одухотворению материале (Эдуард Ганслик). Только предметное суждение может, по Дальхаусу, служить фундаментом ценностного; и приоритет его не снимается даже при эстетических суждениях, находящихся обоснование в «групповых нормах», поскольку и на них всегда имплицитно воздействуют категории, объективность которых может быть без труда предьявлена. <...>

Анализ

<...> Пусть музыка и выполняет коммуникативные, социальные, в некоторых случаях также и политические функции — чтобы эстетическому суждению не пребывать на уровне лишь индивидуального вкусового суждения, ему необходима возможность быть проверенным с помощью общеобязательных методов, предоставляемых музыкальной теорией. На основе глубокого анализа нотного текста могут быть, по мнению Дальхауса, показаны особенности музыкального произведения и, следовательно, его место в истории музыки; последнюю он понимал по преимуществу как историю постановки проблем в композиторстве.

Такой подход, практически не изменившийся и в дальнейших работах, впервые был сколь сжато, столь и парадигматически развит Дальхаусом в небольшой книжке «Анализ и ценностное суждение» («Analyse und Werturteil», Mainz, Schott 1970). При этом весьма узок

круг условий, которые взаимосвязь рассмотрения произведения и вынесения суждения о нем делает возможными. Понятие «анализ» действует применительно к уровню формы; в той степени, в какой на основе музыкально-технологических категорий возможна дифференциация композиционных структур, может выноситься «суждение» о «произведении», и только успешное структурно-аналитическое рассмотрение позволяет квалифицировать композицию как «искусство» в собственном смысле слова. <...>

При этом Дальхаус ни в коем случае не упускал из виду, насколько произвольны были предоставленные в распоряжение конвенциональным музыкальным анализом категории для обоснования эстетических суждений. Релевантность «логики» (как языковой, так и музыкальной), «богатства взаимосвязей», «дифференциации» и «интеграции», «аналогии» или «акустики» он не ставил под сомнение, хотя и мог с высокой степенью точности показать, что, например, одна только фактурная плотность вкупе с лабиринтообразной мотивно-тематической работой не могут служить критерием качества *per se*. <...>

Как неподкупный историк, Дальхаус к тому же всегда осознавал, сколь проблематичен постулат, утверждающий, что аналитическим путем может быть доказан «классический» ранг произведения. Так, те комментарии к избранным произведениям, где — для пояснения их исторического и эстетического значения — он применяет структурно-аналитические методы, не столько служат утверждению вневременного ранга этих произведений, сколько демонстрации их места в истории постановки композиторских проблем (в большинстве случаев, правда, редуцированной до уровня истории жанра). Повсюду при этом очевидна амбивалентность в оценке предметных суждений: является ли отклонение от жанровой нормы недостатком, свидетельствует ли оно одновременно с исторической также и об эстетической исключительности — зачастую это остается неопределенным. <...>

Теория музыки

<...> Существенным при рассмотрении музыки был для Дальхауса примат музыкально-теоретической литературы, что нетрудно оправдать по-кантиански: понятия без созерцаний пусты, созерцания без понятий слепы. Теория музыки дает перспективы интерпретации композиционных данностей, отклонения которых от стандарта невозможно увидеть без предшествующей дефиниции нормативных схем. Качественно новое описание понимается при этом как музыкально-историческое событие, проблематика же «запаздывающего» отражения в теории давно известных феноменов остается почти

маргинальной: теории, становящейся «эксплицитной», противопоставляется «имплицитная», под которой у Дальхауса часто имеется в виду лишь подобная геологическим отложениям концентрация добытого в практическом опыте. <...> То, что эстетическая рецепция и теоретическое системообразование нередко полярно противоположны, да, пожалуй, и конфликтны, прекрасно осознавалось им, и в качестве историка остающимся музыкантом.

Оттого было бы неверно предъявлять Дальхаусу претензии в том, что он будто бы не замечал либо игнорировал подобные противоречия; заслуживает внимания, однако, то, что он и позже настаивал на приоритете теории как основы для описания музыкальных фактов, хотя и отдавал себе полностью отчет в следствиях этого. <...> Только исходя из <...> вопроса о релевантности музыкально-теоретической рефлексии для историографии и анализа, становятся ясны проблемы, на которые нацелены размышления Дальхауса. Заслуга его трудов состоит в продумывании самых далеких следствий этой корреляции, так что становятся очевидны апории, с неизбежностью возникающие, если строго держаться категориальной системы как предпосылки для описания исторических и музыкальных данностей — той самой предпосылки, без которой, с другой стороны, просто нельзя обойтись, когда музыка и ее история становятся предметом научного исследования. <...>

Историография

<...> Дальхаус пользовался здесь прежде всего подходом, обоснованным Леопольдом Ранке, согласно которому каждая эпоха находится «непосредственно у Бога» и только внутри определенного временного промежутка возможно без усилий отделить произведения «высокого ранга» от «средней музыки» или от тривиального искусства. Потому-то и требовала справедливость историка в отношении неизмеримого богатства архивов предоставить каждой эпохе равный объем описания: идею, почерпнутую в «Очерке истории музыки» («Musikgeschichte im Überblick», Luzern, 1948) Жака Гандшина, Дальхаус адаптировал для плана «Нового руководства по музыкознанию». Примененный там эвристический принцип распределения материала по столетиям сделал пережитком прошлого дискуссию об эпохах и их границах; внутреннее членение в отдельных томах следует структурно-историческому подходу: для временных отрезков в 15–20 лет избираются понятия, подходящие для того, чтобы выступить в качестве объединяющих для центральных явлений этого времени. В большинстве случаев таковыми становятся жанры; конвенциональная идея последования «значительных» фигур, наложивших

отпечаток на эпоху (или часть ее), замещается историей постановки проблем в композиторстве, действующие же субъекты отступают в тень (аналогично подходу Генриха Вёльфлина — «истории искусства без имен»). Чтобы описать переходы между этими «главами» его историографии, Дальхаус обратился к понятию смены парадигмы, выдвинутому Томасом С. Куном и пользовавшемуся в «буржуазных» гуманитарных науках успехом, который едва ли можно переоценить. <...>

Написание истории музыки было, однако, главным намерением Дальхауса, видевшего себя в первую очередь историком. Не архивариусом, не хронистом. А рассказчиком, знающим о том, что нарративная история — всегда функция от структурных закономерностей рассказа и романа, отбор же фактов, как и стиль изложения оставлены на субъективное усмотрение автора. И все же, несмотря на разоблачение истории как конструкции, если не фикции, задача историка не сводилась, по мнению Дальхауса, к добыче материала, осмысленная компиляция которого должна находиться в ведении индивидуума — в лучшем случае в консенсусе с тем обществом, где он живет. Осмысление способов — как удалось информацию получить, но также и то, какую информацию (уже никогда) не удастся раздобыть, — была его остигатной «побочной темой» даже тогда, когда легитимность рассказчика и интенции созданной им истории казались не подвергнутыми сомнению.

Степан Наумович

Послесловие

«Находящееся вне рамок привычного противится описанию»: этими словами литературовед Норберт Миллер, многолетний коллега Карла Дальхауса по берлинскому Техническому университету, его друг и соавтор, начинает предисловие к юбилейному сборнику «Произведение музыкального искусства — история, эстетика, теория», вышедшему в 1988 году к 60-летию Дальхауса.

Ни одна из областей современного музыкознания — за исключением, пожалуй, музыкальной этнографии и исследования массовой культуры — не прошла мимо внимания ученого. В огромной степени именно он, если пользоваться современным словом, «переформатировал» германскую музыкальную науку 60-х — 80-х годов: с одной стороны, вернув ей утраченное в годы Третьего рейха моральное право и далее находиться в числе ведущих музыковедческих школ мира, с другой — обновив тематику исследований, включающих отныне актуальную музыку академического направления независимо от экстраординарности используемых средств.

Необычен — тем более при едва ли превышающем 30 лет сроке активного присутствия Дальхауса в научной жизни — объем сделанного им. Даже если отвлечься от его издательской, редакторской, лекционной деятельности, от выступлений на конференциях, от его роли мозга и мотора различнейших книжных проектов, симпозиумов, семинаров, — останется письменное наследие, насчитывающее около 1300 названий. Получить представление о его многогранности можно, хотя бы пролистав вышедший в 2001–2007 годах в ФРГ десяти томник избранных работ (небывалый случай в истории музыкальной науки!), куда на равных входят книги, статьи — основной жанр у Дальхауса — и крохотные, но неизменно яркие журнальные или газетные заметки или критические отзывы.

Общий объем собрания работ (более 6900 страниц только авторского текста, к которым добавляются комментарии в каждом томе и указатели, составившие отдельный том) охватывает, вероятно, около трех четвертей созданного Дальхаусом. Поражающую воображение интенсивность творческой работы ученого отмечают все контактировавшие с ним. И дело не просто в том, что было известно: с 9 до 13 часов Дальхаус недоступен, вся общественная активность его приходилась на вторую половину дня. Концентрация на письменном труде и самоотдача, невзирая ни на какие, с годами все множась, проблемы со здоровьем, по словам его ученика и последователя

Германа Данузера, «может быть понята единственно из решения посвятить жизнь познанию музыки, ее истории и теории — без пощады к себе и к другим».

Данузер же говорит о рациональности дальхаусовского подхода к письменному творчеству: он работал над текстами прагматически, «то есть из убеждения, что размышления ad infinitum, в коих предположительно отражается особенно высокая мера осознания проблемы, в действительности есть не что иное, как „дурной прогресс“, могущий с легкостью служить извинением для не-долженствования прийти к какому-либо концу. И так как он знал о принципиальной разомкнутости науки, то временный конец виделся ему во всех отношениях лучшим, чем продолжение в дурную бесконечность». Ценил свое время, Дальхаус ценил, разумеется, и время других: по словам его многолетнего соавтора Михаэля Циммермана, «заниматься организацией чего-либо вместе с ним было наслаждением. Заседания под его началом никогда не длились дольше, чем действительно нужно; никто не мог лучше него быстро и уверенно отделить важное от неважного, выполнимое от невыполнимого».

Стремление с наибольшей эффективностью использовать запланированное время находило отражение и в его педагогике. Говоря о семинарах Дальхауса — и в том числе проводившихся ими совместно, — Норберт Миллер отмечает: «Свободно развивающаяся беседа участников не была предпочтительным методом Карла Дальхауса. Именно потому, что в семинарах принимало участие большое число блестящих, продвинутых в обучении студентов, он любил упорядоченное протекание заседания, позволявшее после сжатого начального реферата дискуссии, иногда разгоравшуюся очень страстно. Но только до определенного пункта, который нельзя было предвидеть. Тогда Дальхаус, не любивший долго выслушивать дебаты, прерывал теряющий берега разговор и излагал реферат еще раз, теперь со своей точки зрения. Сегодня в этом увидели бы нарушение „правил обхождения“ друг с другом. Некоторые и тогда воспринимали это так. И я нередко бывал озадачен этими резкими вмешательствами. <...> Но он ненавидел бесконечно тянущиеся в упорных повторениях однажды занятых позиций мероприятия типа round-table, как мы их уже тогда знали по средствам массовой информации. Проблема, представленная референтом, расширенная идеями и импульсами, возникшими в аудитории, должна была быть для общей пользы решена в отведенное время. Поэтому Дальхаус возвращался к ней в конце занятия еще раз, обогащая всеми возникшими у него в ходе прослушивания мыслями; всем, что подтверждало или корректировало тезисы, излагавшиеся им ранее на лекции, что виделось ему нерешенным и требовавшим решения».

Нарушения «правил обхождения»? Излишняя резкость? Разве не подчеркивало большинство откликнувшихся на смерть Дальхауса его либеральность, толерантность, отсутствие даже намека на какую-либо «позу величия», разве не связывают они названные черты его индивидуальности напрямую с научным методом? «С недогматичностью, более того, антидогматичностью метода корреспондирует либеральность, определяющая единство творчество и личности Карла Дальхауса»; характеризующая мышление ученого «самостоятельность подхода обязана прежде всего толерантности и отсутствию предрассудков; мысль его уважает автономию предмета, о котором ведется речь, в той же степени, в какой сохраняет собственную». Но в том-то и дело, что толерантность — это не равнодушная трезвость взгляда. Для того, чтобы выказать толерантность к мнению другого, надо, чтобы этот другой мнение имел. Этого и требовал Дальхаус от коллег и студентов, «без пощады к себе и к другим».

<...> Блестяще окончив университет в Гёттингене (экзамены по предметам «музыкознание», «немецкая филология», «история искусства») и защитив диссертацию о мессах Жоскена в 1953 году, Дальхаус продолжил исследовательскую работу, пока в основном по темам, признаваемым университетским сообществом достойными внимания. Однако параллельно разворачивается его деятельность в совершенно иной, «неакадемической» области. Еще студентом Дальхаус начал работу в Немецком театре Гёттингена, которым с 1950-го по 1966 год руководил выдающийся режиссер Хайнц Хильперт, сделавший театр одним из ведущих в ФРГ. Пришедший в театр одновременно с 60-летним Хильпертом, 22-летний Дальхаус занял там место драматурга, то есть заведующего литературной частью. Он не был «человеком театра», как был им, например, Вагнер (что Дальхаус не уставал повторять). Он стал им (и потому, не будучи им «по происхождению», мог точнее осознать характерные особенности такого «человека», чем тот, кто впитывает театр с детства) и продолжал быть им — и работая до 1958 года в этом театре, и отвечая потом за «музыкальные новости» в отделе фельетона «Stuttgarter Zeitung», когда мог в качестве критика посещать множество премьер прежде всего в этой — южной — части Германии. К этому добавились, разумеется, и концерты, в первую очередь — Новой музыки. А к критическому ее осмыслению добавились Курсы новой музыки в расположенном неподалеку Дармштадте, где Дальхаус постепенно становится одним из заметных референтов на семинарах.

В период между двумя «неакадемическими» местами работы (с 1958-го по 1960 год) Дальхаус, получивший стипендию Немецкого исследовательского общества, смог посвятить время сбору материала для второй диссертации, необходимой для профессорского места.

И вновь это была солидная историко-теоретическая тема — вопрос о возникновении тональности в современном смысле слова, то есть гармонической тональности. А решительным поворотом в судьбе ученого стало приглашение занять кафедру в Техническом университете Берлина в 1967 году.

Характерные качества научной работы Дальхауса в ранние годы — теснейшее переплетение чистой теории и самой что ни на есть будничной практики и параллельное развитие исследований в области старинной и современной музыки. Начав с «полюсов» — музыки XV–XVII и XX веков, Дальхаус постепенно шел «к центру». Разумеется, к музыке добаховской и баховской эпохи он продолжал обращаться в течение всей жизни. Снижается лишь удельный вес ее начиная с середины 60-х годов, но отнюдь не качество постановки и решения проблем. Разумеется, и Новая музыка во всей своей палитре всегда остается в центре внимания Дальхауса (основные статьи о Новой музыке, написанные в период с 1964-го по 1978 год, Дальхаус объединил в сборнике «Шёнберг и другие»). Безусловного внимания заслуживают работы Дальхауса второй половины 50-х — первой половины 60-х годов, посвященные теории музыкальной критики, в том числе в связи с различными типами аналитического подхода к музыке (приведшие к созданию в 1970 году обобщающей монографии «Анализ и ценностное суждение»), проблемам историзма в музыке и «тривиальной» (или, как ее называет автор, «средней») музыке. Основные идеи, возникшие при работе над вопросами эстетики, дали жизнь небольшой, но относящейся к важнейшим трудам ученого книге «Музыкальная эстетика» (1967).

Неуклонно растет в 60-е годы удельный вес работ, посвященных композиторам XIX века. Тем не менее можно заметить, что Бетховен лишь очень постепенно входит в круг его интересов; внимание к Вагнеру возрастает быстрее. В годы работы в «Stuttgarter Zeitung» Дальхаус написал несколько важных рецензий на вагнеровские постановки, в том числе в Байройте, на рубеже 60-70-х годов появляются статьи в сборниках «Драма Рихарда Вагнера как произведение музыкального искусства» и «Рихард Вагнер. Творчество и воздействие» и монографии «Вагнеровская концепция музыкальной драмы» и «Музыкальные драмы Рихарда Вагнера». Дополненные позже выступлениями на музыковедческих конгрессах, публикациями в тематических сборниках и буклетах к исполнению опер на байройтских фестивалях, работы Дальхауса о Вагнере составили фундаментальную часть его научного наследия. И в целом проблематика оперы — прежде всего оперы XIX и XX веков (из русских композиторов в поле зрения Дальхауса оказываются Мусоргский и Стравинский) — становится одной из важнейших. Наиболее

существенное из созданного в 70-х — начале 80-х годов ученый собрал в книге «От музыкальной драмы к литературной опере» (1983).

Получив место профессора исторического музыкознания в Берлине, Дальхаус остается там до конца (трудно не провести параллель с Бахом, после достаточно частых переездов — Арнштадт, Мюльхаузен, Веймар, Кётен — в таком же возрасте получившим место в Лейпциге, ставшее для него лучшим и последним). Отныне его деятельность расцветает по всем направлениям, какие только возможны для одного из ведущих представителей музыковедческого цеха. Его работы становятся предметом для неизменных дискуссий, начиная с 70-х годов практически сразу по выходе переводятся (в разных странах, но непременно — в США, и для американских коллег именно он становится воплощением идеала — в чем-то недостижимого — универсально образованного ученого «европейского образца»). В 70-80-е годы Дальхаус находится на вершине виртуозного владения всеми языковыми средствами, обратив себе на пользу многолетний опыт работы в публицистике (и продолжая в ней работать; едва ли найдется очерк о Дальхаусе, где не была бы упомянута его фраза: «Я журналист, получающий зарплату в университете»). Дальхаус, по воспоминаниям, говорил практически так же, как писал — и это значит в первую очередь, без лишней риторики. По словам М. Циммермана, «...проза Карла Дальхауса не подходит для того, чтобы ее громко декламировать. Она не риторична и вовсе не стремится быть „приятной“: она и не обращается к слушателю или к читателю, которого нужно убедить или очаровать, и не желает „соответствовать“ ему. Оттого его стиль был всегда один и тот же, писал ли он рецензию на книгу для ежедневной газеты, вступительное слово перед оперной премьерой, главу в „Истории музыкальной теории“, лекцию для своих студентов или текст „урока“ для образовательной радиопередачи. <...> Каждое слово продумано, и потому можно так хорошо цитировать из дальхаусовских работ».

70-е — 80-е годы — время больших коллективных проектов в музыкознании ФРГ. Они продолжают задумываться и осуществляться и сегодня в стране, носящей то же имя, но отличающейся от тогдашней и территорией, и экономической силой, и идейным климатом. Не отличается одно — язык. Среди проектов, вдохновителем (очень часто также руководителем) или участником которых стал Дальхаус, — полные собрания сочинений Вагнера и Шёнберга, расширенное и полностью переработанное переиздание Музыкального словаря Римана, многотомных «Истории музыкальной теории» (Geschichte der Musiktheorie), «Энциклопедии музыкального театра» (Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters) и «Нового руководства по музыкознанию» (Neues Handbuch der Musikwissenschaft). Последнее

издание (13-томник, вышедший в 1980–1995 годах, до 1989 года под редакцией Дальхауса, потом под редакцией Данузера) имеет особый статус и в истории немецкой музыкальной науки, и в биографии Карла Дальхауса. Сочетание фундаментальности и научной смелости, присущее этому проекту — в чем, безусловно, отражаются те же самые качества, отмечающие все научное творчество Дальхауса, — наследуют и другие значительные томовые издания последующего времени, ставшие неотъемлемой частью германского музыковедческого ландшафта рубежа веков: «Руководство по музыкальным жанрам» (Handbuch der musikalischen Gattungen, 1993–2010, 17 томов), «Руководство по музыке XX века» (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 2000–2011, 14 томов), «Руководство по систематическому музыкознанию» (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, 2004–2014, 6 томов). Этот принцип выпуска музыковедческой литературы занимает сегодня, пожалуй, ведущее место.

Методологической основой «Нового руководства по музыкознанию» является структурно-исторический подход. Давая в 1983 году интервью по поводу выхода первых томов издания, Дальхаус отметил: «Под структурно-историческим методом понимается попытка соотнести между собой различные факторы, действующие внутри той или иной эпохи. При этом не выносятся заранее суждения о том, какой из названных факторов должен выступать основой, а какой в качестве „надстройки“. Вначале требуется вообще установить связи и взаимозависимости, сплести сеть корреляций, в рамках которой речь о музыкальных феноменах пойдет с самых различных точек зрения». Отдавая должное исследованию «частной» проблематики, Дальхаус однозначно настаивает на приоритете «целого» над «деталью»: «Я считаю ложным представление, что из частных возникает в результате общее. Напротив, я убежден, что то, что вообще должно быть исследовано в отдельном, ракурс его наблюдения и перспективы, в которых оно рассматривается, должны происходить из целостности и что поэтому, следовательно, необходимо время от времени идти на риск нового целостного обзора, чтобы не засушить исследование деталей».

Сам Дальхаус взял на себя написание полностью 6-го тома («Музыка XIX века») и стал автором важных разделов в т. 5 («Музыка XVIII века») и т. 10 («Систематическое музыкознание»). Приведем прозвучавшие в том же интервью слова ученого о его способе работы над текстом, благодаря которому «Музыка XIX века» обретает столь индивидуальное звучание, становясь в известном смысле кульминацией дальхаусовского творчества: «Мне потребовалось очень долгое время, прежде чем стало ясно, как я мог бы сгруппировать факты, которые необходимо было упомянуть, и композиторов, чья

музыкальная характеристика не могла отсутствовать, вокруг проблем, разъяснению которых посвящались обобщающие эссе <...> Я шел в значительной мере — если это не прозвучит заносчиво — собственным путем. Мне не хотелось нагружать книгу спорами и полемикой. Литературы цитируется там совсем немного. Скорее речь шла о попытке набросать общую картину — хотя и основывающуюся на предварительном подробном чтении, но и на том, что я потом постарался забыть о прочитанном и говорить только то, что, как мне казалось, еще не было сказано или, во всяком случае, не было сказано таким образом или в таком контексте».

В процессе написания «Музыки XIX века», как в капле воды, отразился дедуктивный подход Дальхауса: «То, что вообще должно быть исследовано в отдельном, <...> должно происходить из целостности». Со сдачей книги Дальхаус опоздал — редчайший случай! — на шесть лет. За это время он написал несколько исследований по тематике XIX века, например, состоящий из четырех самостоятельных крупных статей сборник «Между романтизмом и модерном» и книгу «Идея абсолютной музыки». Однако историографический метод, который должно было положить в основу исследования, был не до конца ясен ему самому. В результате изложение теоретической концепции «Музыки XIX века» — то есть тот материал, который обычно составляет предмет введения, предуведомления или первой главы, — превратился в самостоятельную книгу «Основы истории музыки». Значение этого небольшого по объему труда для музыкальной историографии нисколько не снизилось в наши дни (именно им открывается 10-томник Дальхауса), о чем говорит множество ссылок на него в недавних трудах немецких исследователей, но в особенности вышедший в 2016 году сборник «„Основы истории музыки“ Карла Дальхауса. Пере-прочтение» (10 статей различных авторов поименованы здесь так же, как 10 глав книги Дальхауса) и новое издание «Основ истории музыки», где тексту Дальхауса предпослано высокоценное введение (2017).

<...> Не стало бы большим преувеличением увидеть в той части творчества ученого в 70-х годах, что была так или иначе связана с проблематикой XIX века, постепенное собирание, как в линзу, идей, ярко вспыхнувших в томе об этом столетии в «Новом руководстве по музыкознанию» и затем осветивших те или иные стороны практически всего написанного им в 80-х. Уже было сказано о движении Дальхауса в его исследовательской деятельности от «полюсов» музыкальной истории к ее «центру». Можно было бы видеть в опубликовании им в 1987 году монографии «Бетховен и его время» завершение именно такого центростремительного движения. Но и в целом тематика XVIII и XIX веков безоговорочно преобладает в 80-е годы. Это

и монография «Музыкальный реализм», углубляющая оставшееся в известной мере недосказанным в «Музыке XIX века»; это и два тома серии «История музыкальной теории»; это, наконец, подводящая итог исследованиям Дальхауса в области эстетики музыки книга «Классическая и романтическая музыкальная эстетика», состоящая из 42 его статей разного времени.

Ригористичность формулировок, характерная для стиля Дальхауса, достигает, пожалуй, апогея в одном из важнейших текстов, созданных им в эти годы, — Введении к 5-му тому «Нового руководства по музыкознанию». Том посвящен музыке XVIII века, Дальхаус был его ответственным редактором и автором нескольких разделов. Основной дискуссионный комплекс тома связан с важнейшим и затрагивающим, несомненно, любого из (стремящихся мыслить) музыкантов вопросом о месте и значении в истории музыки Венской классической школы. Дальхаус настаивает на необходимости кардинального пересмотра подхода к Венской классике как историографическому понятию (далее в цитатах указание на номера страниц в издании „Die Musik des 18. Jahrhunderts“. Laaber, 1985).

«В основе понятия музыкальной классики, имеющем в виду в первую очередь (или даже исключительно) венских классиков Гайдна, Моцарта и Бетховена и в то же время внушающем представление о некоем всеохватывающем обозначении целой эпохи, то есть позволяющем думать о европейской, а не о венской классике, лежит, как представляется, историко-философская предпосылка, ни в коей мере не самоочевидная и утверждающая, будто инстанцией, определяющей, что принадлежит Истории, а что нет, является историческое воздействие [Geschichtswirkung]. Однако в истории музыки — иначе, чем в политической истории, — оно не столько состоит во влиянии на будущие произведения или события, сколько означает прежде всего сохранность созданного в памяти и музыкальной практике будущих эпох. Музыкальная классика, следовательно, — это та часть написанной около 1800 года музыки, которая смогла утвердиться в репертуаре, а значит, и в историографии. <...> Другими словами: понятие музыкальной классики есть частично функция истории восприятия, а история восприятия, в свою очередь, функция институционального развития» (S. 338, 339).

Эта мысль освещает все, что будет сказано далее, особым светом. Дальхаус поворачивает далее рассуждения в неожиданную сторону: «Насколько понятным является то, что ни Бах с Генделем, ни Гировец с Плейелем не причисляются к классике или классикам, настолько же трудно обосновать, почему тот же приговор выносится в отношении Пиччинни, Саккини и Сарти, Сальери, Керубини и Спонтини, Клементи, Боккерини и Виотти. Что дает право ограничить понятие

классики Венской классикой? Неужели посмертная слава в памяти и музыкальной практике немецкой образованной буржуазии XIX века является той последней инстанцией, к которой историк музыки должен проявить уважение, когда он пытается показать, как в действительности обстояло дело около 1800 года?» (там же). И именно на роли образованной буржуазии — изначально сугубо прогрессивной, впоследствии тормозящей развертывание свободной научной дискуссии по насущнейшим проблемам — заостряет Дальхаус внимание в начале Введения.

«„План“ истории музыки XVIII века <...> в своих существенных чертах был изложен немецкими историками — выходцами из слоев образованной буржуазии позднего XIX и раннего XX столетия. И недостатки, которыми страдает этот план, с точки зрения социологии познания без труда объясняются его происхождением» (S. 1); «То, что Гайдн, Моцарт и Бетховен были великими композиторами, оказалось для ориентированной на „историю героев“ историографии достаточно, чтобы провозгласить Венскую классику эпохальным стилем, определяемым этими тремя именами, из-за чего в теории исторического процесса возникли сложности, кажущиеся почти неразрешимыми. <...> В концертном и оперном репертуаре закрепились произведения Баха и Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена, тогда как метастазиянская опера пала жертвой „фурии исчезновения“ (Гегель), но этот факт истории музыкального восприятия является — в качестве исходного пункта — абсолютно неподходящим и тупиковым для музыкальной историографии, претендующей на научную истинность и адекватность» (S. 6); «Расширить национально суженную перспективу до европейской; различить дескриптивные и нормативные категории (без того, чтобы их строго разделять, что в истории искусства невозможно); верно расставить акценты в соотношении как между вокальной и инструментальной музыкой, так и между музыкальной культурой двора и буржуазии; придать вес и авторитет итальянской придворной опере как центральному музыкальному или музыкально-театральному институту эпохи; увидеть в неудобоваримом слове „предклассика“ понятие-призрак, призванное решить ложную проблему, возникшую из-за односторонней фиксации на Венской классике: иначе говоря, все цели, предвигающиеся перед взглядом современной музыкальной историографии, скептически настроенной по отношению к предвзятостям XIX и раннего XX века, — все они становятся достижимыми (в рамках наших собственных предрасудков, которые станут очевидны только следующим поколениям), если отречься от постановки в центр истории музыки XVIII века привилегированного, в смысле позднейшего влияния и эстетики, понятия Венской классики» (28, S. 8).

Окидывая взором необозримые ландшафты созданного Карлом Дальхаусом, нельзя не присоединиться к словам его младшего коллеги Альбрехта Ритмюллера: «Он сам стал существенной частью истории музыки второй половины нашего столетия. Исследователям музыки удастся это лишь в исключительных случаях». Эта фраза из некролога, и прошедшие 30 лет многократно подтвердили правоту Ритмюллера. Нет сомнения, что исследователи будущего не смогут пройти мимо огромного богатства идей великого ученого. Среди них, вероятно, окажутся и представители российского музыковедения, давно «издали наблюдающего» за Дальхаусом, но пока еще не открывшего его для себя по-настоящему.