



Г. Р. КОНСОН

Государственная классическая академия им. Маймонида



УДК 78.071.2

ВИКТОР АБРАМОВИЧ ЦУККЕРМАН (1903–1988)

Виктор Абрамович Цуккерман – один из основоположников отечественного музыкознания, обладавший даром концептуального анализа, художественного видения и такими редкими человеческими качествами, как принципиальность и честность, необычайное обаяние и способность сплотить вокруг себя достойных единомышленников.

В. А. Цуккерман родился на Украине, в Браилове Подольской губернии в семье врача. Учился в пяти гимназиях, Киевском политехническом институте (в Киев семья переехала в 1915 году) и параллельно с институтом – в Киевской консерватории¹. Юность его прошла в остро напряжённый период революции и гражданской войны, петлюровщины и денкинских погромов, когда политическая власть менялась неоднократно, даже в течение дня. В одну из таких смен Киев был занят Красной Армией, и Нежинский полк Таращанской дивизии оккупировал дом, где жила семья Цуккермана, присвоив половину её квартиры. А однажды обвинил их в стрельбе по служащим полка, устроив обыск жилища².

Однако консерватория в советское время не закрывалась, концертная жизнь продолжалась. Среди самых сильных впечатлений, оставшихся в памяти В. А., – репетиция польского скрипача Павла Коханьского (Павла Когана). Он играл незнакомый тогда Цуккерману Концерт с оркестром Чайковского под управлением дирижёра Давида Бертъе. Вспоминая об этом, В. А. писал, что слушал его с «отверстыми ушами», не представляя, как «за одной прекрасной мелодией может тут же следовать другая» [2, с. 111].

Несмотря на то, что мать была пианисткой, заниматься фортепиано всерьёз Цуккерман начал лишь в 16 лет, уже в стенах консерватории, в классе Б. Л. Яворского. Помимо того, В. А. по требованию Яворского посещал лекции С. В. Протопопова по ладовому ритму в Высшем музыкально-драматическом институте имени Н. В. Лысенко. Лекции эти слушатели обязаны были заучивать наизусть и сдавать Яворскому, принимавшему экзамен совместно с его учеником А. К. Буцким.

Пребывание в двух высших заведениях вызвало большую тревогу родителей. Поэтому мать Виктора Цуккермана пошла к Яворскому, чтобы спросить о целесообразности продолжения учёбы своего сына в консерватории, а затем к профессору Н. А. Тананаеву, читавшему в институте предмет

«количественный анализ» (другой тип анализа, под названием «качественный», привлекавший внимание Цуккермана в Политехническом институте, читал профессор ботаники Е. Ф. Вотчал, отец известного отечественного терапевта и клинициста-фармаколога Б. Е. Вотчала).

На вопрос о целесообразности учёбы в консерватории Яворский ответил: «Ваш сын – музыкант божьей милостью. Если он будет заниматься как следует, из него может выйти второй Римский-Корсаков» [там же, с. 106]. Вспоминая этот ответ, Цуккерман недоумевал: почему Римский-Корсаков, и как Яворский в подростковом, одетом в солдатскую шинель и шапку-будёновку, угадал, что именно этот композитор станет одним из его любимых.

Тананаев, в свою очередь, видел в Цуккермане будущего большого учёного и в скором времени профессора. Он тоже запретил бросать институт, хотя В. А. всё же вынужден был его оставить.

В период с 1925 по 1926 годы Цуккерман, по инициативе своего первого учителя и старшего друга А. А. Альшванга, преподавал в Киевской консерватории. В течение первого года вёл предмет «Слушание музыки», со второго – курс теории ладового ритма. А летом получил приглашение декана инструкторско-педагогического факультета Московской консерватории М. Ф. Гнесина работать здесь в качестве старшего ассистента, исполняющего обязанности доцента. Целью факультета была подготовка музыкантов-педагогов и просветителей. Кроме того, Болеслав Леопольдович устроил Цуккермана ещё в два учреждения – в созданный Яворским Первый Московский музыкальный техникум (1921–1930), где В. А. читал «Элементы строения музыкальной речи» («Элементарная теория музыкальной речи») и вёл сольфеджио, и в другой такой же техникум – имени Красной Пресни, где В. А. главным образом преподавал сольфеджио.

Несколько лет в консерватории Цуккерман параллельно с А. Н. Александровым читал ладоритмическую теорию и на основе ладового ритма – современную гармонию. Однако в первой половине 1930-х ему пришлось пережить мучительную перестройку от ладоритмической теории к анализу музыкальных форм, а затем – музыкальных произведений, в чём большую роль сыграло изучение труда Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», хотя лучшее из теории ладового ритма В. А. всё же сохранил.



В 30-е годы Цуккерман пережил ещё одну трудность. В консерватории он оказался почти без работы, да ещё обвинённым в «левацких загибах». Вследствие этого некоторое время В. А. работал «на стороне» – числился консультантом методсовета на радио, там же преподавал затем теорию музыки на курсе дикторов (среди которых был Ю. Левитан), а также работал в Центральном институте труда (ЦИТ), который занимался исследованием влияния музыки на производительность рабочих (наибольший результат тогда показала «Утренняя серенада» Шуберта, под которую привес опилок достиг 25%).

С 1934 года Цуккерман, помимо педагогической деятельности, начал просветительскую, выступая перед широкой аудиторией в качестве лектора, и научную, расценивая это как наметившийся путь к целостному анализу. Наделённый самокритичным чувством³, В. А. считал, что наукой он стал заниматься поздно, во-первых, потому что много времени отнимала тщательная подготовка к лекциям в консерватории (включая его блистательные иллюстрации виртуозных произведений на фортепиано), а во-вторых – потому что был по преимуществу специалистом устного изложения, вследствие чего друзья ласково называли его «ашугом музыкознания» [10, с. 54].

Действительно, к целостному анализу учёный пришёл не сразу. В одной из ранних работ, посвящённой анализу *симфонической сюиты Б. Шехтера* «Туркмения» (1936), В. А. вначале объявляет об отказе от описательного анализа музыки каждой части «шаг за шагом», считая это «утомительным и бесполезным для читателя» [15, с. 24]. Учёный полагал, что такой подход пригоден для специальных теоретических работ. Поэтому в данном случае он предлагал иной метод, в котором содержится выжимка из проделанного анализа. Какой конкретно метод – теоретик не говорит. Но из положений «неописательного» анализа Цуккермана становится очевидным, что исследователь использовал *многоуровневый анализ*, куда входило исследование:

- специфических черт национальной культуры, к которой обратился Шехтер;
- общеевропейских традиций, в русле которых действовал композитор;
- сочинения Шехтера и его современников, создававших произведения на аналогичную тематику;
- жанра симфонической сюиты, в котором написано данное сочинение, и смежных с ним жанров, а также его перспективы;
- поэтики произведения – выразительных средств музыки, формы, принципов единства и развития, фактуры, оркестра.

Однако в этом многоуровневом исследовании был методологический просчёт – отсутствовала первоначальная эмоционально-эстетическая оценка

сюиты Шехтера, а анализ содержания сюиты шёл последним пунктом, в то время как музыкальные традиции, форма и выразительные средства произведения определяются его образно-смысловым значением. Вне его анализ сводится к музыкальной речи.

О расхождении своих желаний и их реализации в науке Цуккерман говорил сам: «Моя убеждённость в необходимости учитывать музыкально-выразительные средства в их взаимодействии не всегда находила достаточно органичную форму выражения» [10, с. 55]. Поэтому в период с 1935 по 1940 годы В. А. занялся изучением масштабных закономерностей музыкальной формы, в результате чего появился его капитальный обобщающий труд «Рондо в его историческом развитии», который получил высокую оценку в рецензии Б. В. Асафьева.

Тогда же была отмечена работа Цуккермана в консерватории. В 1936 году на заседании Художественного совета консерватории было принято постановление о присвоении группе учёных – И. И. Дубовскому, С. В. Евсееву, Л. А. Мазелю, И. В. Способину, В. А. Цуккерману – звания профессора, правда, задержавшегося до весны 1939 года.

В годы войны В. А., будучи в эвакуации, работал в Свердловской консерватории, где вёл семинар по русской симфонической музыке. Результатом этой работы явилось крупное исследование – «*Камаринская*» Глинки и её традиции в русской музыке», которое впоследствии стало его докторской диссертацией (1957).

Главной задачей Цуккермана здесь, по собственному признанию учёного, было выявление принципов «идейного единства противоположных друг другу образов народной жизни» [8, с. 369], заключённых в двух контрастных песнях – свадебной «Из-за лесу» и плясовой «Камаринской».

В исследовании «Камаринской» Цуккерман, исходя из исторических сведений, сначала применил метод «от общего к частному», благодаря которому он добился максимальной конкретизации в истории создания глинкинского произведения. А затем в целостном единстве рассмотрел выразительные средства «Камаринской», осмыслив их как характерные черты народной музыки. К ним он отнёс мелодию, гармонию, лад, фактуру, тембр, а также ладово-фактурные контрасты, темброво-фактурную функциональность, особенности формы – взаимодействие двух типов вариаций – на сопрано остинато и свободные (в итоге двойные вариации в совокупности с сонатной формой без разработки) в сочетании с подголосочно-полифоническим развитием и симфоничностью. Обнаружению этой целостности способствовало раскрытие им образной природы «Камаринской», которую учёный связал с народным характером и картинами народной жизни, этической идеей и музыкальным стилем Глинки.

Таким образом, в исследовании «Камаринской» Цуккерман применил многоуровневую систему анализа, которая имела определённое строение. В отличие от ранних своих работ [12; 15], учёный здесь пользовался понятием не мотива, а интонации, которое, как и связанные с ним композиционные средства, находится на первом уровне. На другом сосредоточено изучение образов. На третьем – исследование концепции, четвёртом – изучение стиля композитора с опорой на другие его произведения. И на последнем – анализ стиля других композиторов и эпохи, что в целом составляет контекст данного произведения и его автора. Сюда вошли социально-исторический и музыкальный компоненты. В последнем Цуккерман раскрыл несколько аспектов: народный и профессиональный, а также три музыкально-исторических – предшествующей Глинке эпохи, современной ему и последующей, вплоть до советских композиторов включительно. Кроме того, особые ракурсы музыкального контекста даны Цуккерманом в связи с рассмотрением им вариационных форм и принципов варьирования.

В советском музыковедении В. Цуккерман стал наиболее последовательным методологом целостного анализа. Учёный разрабатывал его в течение многих лет. В 1967 году он выделил *различные виды целостного анализа*, основанные на едином научном фундаменте – логической взаимосвязи индуктивного и дедуктивного методов [11, с. 412]. Исходным пунктом в его методологии, как и у его коллег, – Л. Мазеля, И. Рыжкина, была *идея сближения прикладных знаний в области теории музыки* (сольфеджирование, решение гармонических задач, инструментовка и др., с помощью которых вырабатываются профессиональные навыки), *теоретического музыкознания* (музыкальная наука и связанный с ней музыкальный анализ) и *музыкальной эстетики*. В этой триаде, по мнению В. Цуккермана, роль теоретического музыкознания, занимавшего промежуточную позицию между теорией музыки и музыкальной эстетикой, была ясна далеко не всем. Причины этого содержались в самой музыкальной науке, поскольку она, по его словам, «не даёт сама по себе широких философских концепций, подобно эстетике, и непосредственно не вырабатывает тренировочных навыков, как некоторые музыкально-теоретические дисциплины» [13, с. 5].

Одной из первых работ Цуккермана, в которой теоретическое музыкознание было объединено с музыкальной эстетикой, явилось исследование динамического принципа в музыкальной форме [7]. Оно же стало и первым исследованием репризы и репризных форм в музыке⁴.

Репризу Цуккерман, исходя из образного содержания, рассмотрел в связи с драматургией всего произведения, показав, что способы её динамизации зависят от характера первой части формы,

его разработки в среднем разделе и предыктовой стадии перед репризой. К *средствам динамизации реприз* Цуккерман относит мелодическую конфликтность, гармоническую неустойчивость, ритмическую и масштабную динамизацию, волновую громкостную динамику (Ноктюрн Шопена *c moll* op. 48 № 1).

Изучая *динамизацию отдельных частей формы в соотношении с целым*, Цуккерман обнаруживает явление «двукратной динамизации» [там же, с. 91], или «прогрессирующей» динамизации, складывающейся из первоначальной и главной (генеральной)⁵. С проблемой соотношения части и целого Цуккерман связывает *проблему динамической функции крайних этапов развития* – импульса к нему и доведения «образного развития до наивысшей финальной точки». В таком доведении Цуккермана интересуют значение единства цикла и его заключительная динамизация, являющаяся «своеобразным прожектором, ретроспективно освещающим пройденный путь образного развития» [там же, с. 107]. Возможность преобразования формы в динамическую учёный видит в её динамизации к концу произведения⁶.

Внутреннее единство реприз В. А. объясняет *поднятием уровня напряжённости содержания*. Обозначая вершинный принцип усиления динамизации реприз, где осуществляется перелом от одного типа образной экспрессии к другому, Цуккерман вводит понятие «типа перевоплощения». В крупном плане учёный выявляет два противоположных направления: *омрачение и путь к свету*.

Наряду с динамическими Цуккерман отмечает и такие репризы, которые, несмотря на происходящие в них изменения, к динамическим не относит, а считает «динамически ослабленными» или «ослабленными». Такой тип репризы Цуккерман называет *органическим*, поскольку видит здесь связь «с внутренними, психологическими процессами роста и падения, собирания и рассеяния, совершающимися с закономерной необходимостью» [там же, с. 110–111]. Подобному типу реприз он противопоставляет *колористический*, где ослабление репризы обусловлено не внутренними закономерностями развития, а характером звучности (например, внезапной тишиной перед подготовкой триумфального финала в симфониях Бетховена).

В итоге исследования он выделяет четыре типа реприз:

- статические;
- изменяющиеся по тематическому развитию и варьированию;
- изменяющиеся по усилению напряжения, то есть динамические;
- повышено динамические – ультрадинамические, характеризующиеся логическим пределом динамизации.



В целом работа Цуккермана о динамическом принципе развития в музыкальных формах явилась уникальным исследованием, в котором содержится множество эстетико-теоретических открытий, связанных с ценностной характеристикой динамических реприз. В этом исследовании одна наука – музыкальная теория (как и история) – изучается на равных правах и во взаимодействии с другой – музыкальной эстетикой, а изучение формы обогащается проникновением в фабульное содержание.

Целостный анализ в понимании зрелого Цуккермана-учёного⁷ должен быть предвзят рядом важных факторов. Один из них – «первоначальный общий охват рассматриваемого произведения или его законченной части» [16], который обусловлен слуховым художественным впечатлением. Оно давало возможность определить характер музыки, тип образности, принцип развития и в силу этого соединить различные элементы музыкального материала с художественным целым. Добавим, что В. А. в начале музыкального анализа обычно *выдвигал научную гипотезу*, считая, что при анализе произведения необходимо поставить научные задачи: по-новому обосновать впечатление от музыки, выяснить ранее не известные преемственные связи, новаторские черты. В этом стремлении к выявлению новизны метод целостного анализа В. Цуккермана смыкался с аналогичным методом Л. Мазеля.

Вместе с тем в гипотезе В. Цуккермана обычно существовала интрига, благодаря которой в его научном анализе проявлялись художественные черты⁸. В силу этого в цуккермановском методе изначально содержались признаки, сходные с чертами *семантического анализа*.

Другой необходимый фактор анализа – опора непосредственного восприятия (с помощью которого складывается представление о типе образности) на объективные данные (благодаря чему раскрывается общая идея произведения, его историческое значение, индивидуальное выражение стиля) (см.: [14]). В основе такой опоры музыковедения на чувственное восприятие и художественно-эстетический фундамент лежат *ценностные параметры*.

Таким образом, учёный настоятельно советовал отойти от «бесстрастного объективизма», лишённого критического ракурса⁹, и призывал не бояться выражать своё личное отношение, даже если оно окажется критичным. Для этого он рекомендовал опираться на обычный «детально-сплошной» метод анализа [11, с. 425], который шёл от начала произведения до конца и являлся подготовительным для целостного. С помощью такого «анализа подряд», или «анализа с первого такта» (термины В. Цуккермана) критике сообщается бóльшая доказательность. Исходя из этого и своего слышания музыки, В. А. рекомендовал давать свою собственную интерпретацию, показывать, что производит на ис-

следователя наибольшее впечатление [16, с. 276]¹⁰. В таком внимании к слушательскому восприятию видится продолжение асафьевской традиции изучения направленности музыкального произведения на слушателя, в частности, «направленности формы как доводимости всего высказываемого до живого восприятия» [1, с. 72].

Одной из фундаментальных в творческом наследии Цуккермана явилась его работа «*Заметки о музыкальном языке Шопена*», созданная в послевоенное время (1949). Целью исследования явилось выяснение новаторства композитора с помощью изучения его музыкального языка. В качестве жанров, обуславливающих характер шопеновского тематизма, Цуккерман выделил *мари, баркаролу, хорал и речитатив*. Проанализировав их, он показал, что, как это ни парадоксально, лирические темы Шопена совмещаются с противоположными им качествами: чёткостью и даже строгостью. И напротив: энергичные темы пронизаны лирическими чертами. Таким образом, стилистику композитора учёный рассмотрел диалектично.

Выявление в музыке Шопена тенденции взаимосвязи лирических жанров с нелирическими дало возможность учёному не только опровергнуть толки о Шопене как салонном композиторе, но и доказать особый, пафосный характер его лирики, а непосредственно в мелодике – образную экспрессию и повышенную образно-речевую выразительность.

Особенностью же метода цуккермановского анализа при всей его детальности оказалось стремление учёного к систематизации разрозненных явлений. В анализе шопеновского стиля В. А. первоначально исходил из поставленной им задачи: выявить певучесть его характерных интонаций, но, в конечном счёте, рассмотрел её в непосредственной связи с образным содержанием. При этом в интонационно-образной природе шопеновской мелодики он обнаружил воздействие многих стилей – итальянского *bel canto*, польского фольклора, венской классики, русской музыки, а также позднеромантического стиля.

Таким образом, основой метода целостного анализа является иерархически стройная система, в которой выделим пять уровней:

1. Микро-уровень – анализ музыкально-выразительных средств: типовых интонаций и мотивов в связи с их жанровой природой, гармонии в связи с мелодией, фактурой, ритмом, динамикой; мелодии и гармонии в связи с кульминациями, принципами конструктивного и динамического развития.

2. Мезо-уровень – анализ музыкально-выразительных средств в соотношении с художественным образом.

3. Макро-уровень – образный анализ музыкально-выразительных средств в связи с общей этико-эстетической концепцией композитора.

4. Мега-уровень – анализ концепции, образного строя и музыкально-выразительных средств в единстве со всем стилем композитора.

5. Мета-уровень – анализ стиля Шопена в соотношении со стилями других композиторов (западноевропейских и русских).

При этом все уровни в анализе Цуккермана объединены общим ракурсом исследования: выявлением новаторских стилистических черт в шопеновской лирике – благородной и вместе с тем повышенно экспрессивной, что в значительной степени обеспечивается её песенно-мелодической природой.

Другой крупной работой Цуккермана явилось его исследование творчества Н. А. Римского-Корсакова [9]. Изучая творчество Римского-Корсакова, В. А. первостепенное место отвёл логике его мышления, выделив в ней особую роль трактовки феномена диссонантности и её контекста. Логическая выверенность в применении диссонантности и укрощении «гармонического зла» (термин Римского-Корсакова) являлась, по наблюдению Цуккермана, частью общей конструктивной системы, в которой были охвачены все стороны музыки композитора.

Цуккерман систематизировал виды диссонантности и её контекста, рассмотрев их в непосредственном соотношении с мелодией. Диссонантность в музыке Римского-Корсакова он связал с народными истоками, доказав тем самым её национальную природу. Целостный анализ здесь был направлен на высвечивание в произведениях композитора образной выразительности, содержащей в себе дух архаики, волшебства, реальности, национального колорита русской и восточной музыки.

В корсаковском использовании принципа инородной диатоники Цуккерман раскрыл активное и многообразное значение гармонии. Её учёный рассмотрел в связи с образной системой композитора, показав, как гармоническая инородность используется в целях создания гротесковой характеристики (сцена пародирования злобы и замешательства сестёр с Бабарихой в «Сказке о царе Салтане», 2-я картина II д.), а в «Псковитянке» – для эффекта сгущения мрачных красок (тема Грозного) или передачи драматических фрагментов (хор «За Псков наш родимый»).

Как противоположный «инородной диатонике» Цуккерман выделил принцип «инородной хроматики», которую он связал с принципом «автономной неустойчивости», заключённым в особом тяготении к тонике умеренно диссонантных аккордов, посредством чего происходит ладофункциональное смещение в мелодии.

Начав исследование с анализа масштабных микроединиц инородной хроматики (стержневого звука и стержневой интонации), В. А. продолжил их изучение в связи с тонально-гармонической основой.

При этом микроединицу он рассмотрел в развитии – в стержневом развёртывании, связав это явление с текстом и выразительными средствами музыки.

В итоге своих наблюдений музыкальной речи Римского-Корсакова Цуккерман выявил у него важнейшие стилистические черты:

- рассмотрел диатонику в качестве целостного явления, в недрах которого композитор осмыслил мелодию, гармонию, отдельные аккордовые последования как связанные между собой компоненты;

- показал, что аккордовые соотношения, изначально создававшиеся на основе диатонических истоков, в конечном счёте, оказались недиатоническими и вплотную приблизились к сложно-ладовой гармонии Римского-Корсакова, а затем Скрябина, Стравинского, Прокофьева, Хачатуряна, Пейко;

- доказал, что *новые гармонии*, которые композитор применил в пейзажно-картинных произведениях, волшеббно-фантастических эпизодах и любовно-лирической музыке, Римский-Корсаков вывел из народно-музыкальных предпосылок;

- выявил, что старинные, ориентальные, новые лады и гармонии композитор использовал как для реальных, так и для фантастических образов. Принципами разделения в характеристике героев были не музыкальные, а этические отличия¹¹;

- обнаружил общую трактовку у Римского-Корсакова в использовании им отдельных форм (вариаций, сюиты и рондо) и на их образной основе изучил тесную связь с композиционными средствами и их народными истоками;

- исходя из образной выразительности, рассмотрел в связи с композиционными средствами тембро-фактурную функциональность (ТФФ) корсаковских произведений;

- все стилистические средства Римского-Корсакова Цуккерман осмыслил как систему – в комплексном единстве между собой и в связи с выразительными средствами русской и европейской музыки.

Метод цуккермановского познания творчества Римского-Корсакова в целом вырос здесь на основе интеграции образно-эстетического, стилистического, сравнительного, стилистического, ценностного, психологического типов анализа. В совокупности они составили универсальную систему исследования, представляющуюся как целостный анализ высшего порядка.

В работе Цуккермана о *выразительных средствах лирики Чайковского*, которая создавалась в течение 30 лет (1940–1970) [6], В. А. исследовал лирический мир Чайковского в мельчайших деталях и, ссылаясь на Асафьева, трактовал его как «тепло истинной глубокой человечности» (цит. по: [6, с. 129]), в чём, несомненно, содержится ключ к этической концепции композитора¹².

Изучив феномен широты дыхания в лирике Чайковского, учёный раскрыл целостный облик его



мелодий. Для этого он применил образно-интонационно-генетический принцип анализа, рассмотрев становление мелодии на уровне её зарождающихся и вырастающих, а точнее, – «экспрессирующих» (термин нейробиолога К. Анохина) свою энергию в крупные построения эмбрионов. Фактически Цуккерман здесь исследовал устойчивые интонационно-генотипы эмоционального наполнения и генезис их превращения в плавные, лирически интенсивные мелодии широкого дыхания.

В результате учёный постиг музыку Чайковского многогранно – с позиций микроанализа (интонация и связанные с ней выразительные средства музыки), мезо- (образ), макро- (этическая концепция), мега- (стиль Чайковского) и метаанализа (стили других композиторов и эпох).

Выявив систему ценностей в музыке Чайковского, Цуккерман связал её с музыкальной культурой XIX–XX веков. Благодаря такой аксиологической амплитуде Цуккерман в своём постижении лирики Чайковского в сущности ответил на три кантовских вопроса: что мы можем познать, во что мы должны верить и что мы должны делать? И сделал он это на высшем – креативно-ценностном уровне.

В итоге метод анализа Цуккермана сформировался на фундаменте его энциклопедических знаний и диалектичности мышления. Отсюда и широкомасштабный охват изучаемых явлений, которые

учёный рассматривал в интегрированном единстве и качественном своеобразии. Посредством анализа музыки, который никогда не был у него сугубо техническим, а явился результатом органичного взаимодействия науки, литературы, искусства, музыковед проник в содержание различных знаковых систем и раскодировал их для музыкознания. В качестве таких систем перед ним оказывались классическая и современная ему музыка, жанр и форма, стиль композитора и эпохи, исторический и философский её контекст. Рассматривая эти системы во взаимодействии музыкально-выразительных средств, Цуккерман при помощи созданного им метода анализа фактически раскрыл художественную картину мира, в котором действительность нашла своё претворение в гармоничном единстве и многообразии. Отмеченные системы Цуккерман исследовал сквозь призму взаимозависимых отношений темы, мелодии и интонации; лада и гармонии; тембра, фактуры и оркестровки; метра и ритма; тональной логики, масштабно-тематических структур и формы, из чего в совокупности складывалось образное содержание каждого произведения.

Такая разработка музыкальной теории Цуккерманом способствовала созданию его крупнейшей музыковедческой школы, основанной на традициях отечественной и западноевропейской культуры.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Основана в 1913 г. В 1923 переименована в Музыкальный техникум, который в 1928 был превращён в среднее учебное заведение. «Права музыкального вуза перешли Высшему музыкально-драматическому институту имени Н.В. Лысенко, созданному в 1918 г. В 1934 г. его музыкальный отдел был преобразован в консерваторию» [3, с. 143].

² Сведения даются по: [10, с. 52].

³ К тому же, в своё время Яворский бросил ему убийственную фразу: «Девятнадцать лет, и ещё ничего не сделал!» [2, с. 110].

⁴ У Римана внимание уделяется только репризам в старосонатной форме, с помощью которых экспозиция отделяется от разработки. В качестве примера Риман приводит сонаты Ф. Э. Баха, где встречаются *изменённые* репризы с различными украшениями [5, с. 1103].

⁵ В ноктюрне Шопена *c moll*, например, динамизирована первая часть, затем – на более высоком уровне – заключительная. Подобную модель динамизации целого учёный определяет как «дважды-динамическую форму». Наряду с отмеченной формой Цуккерман обнаруживает и «трижды-динамическую», основанную на «тройном восхождении» последовательной динамизации реприз и трактованную им как «прогрессирующую трёхчастную».

⁶ Такова роль репризы в пьесе Листа «Долина Обермана». Здесь реприза, согласно Цуккерману, вступает как рефлексия в ответ «на неистовый, несколько театральный “разгул страстей” речитативного центрального эпизода» [7, с. 93].

⁷ Цуккермановское понимание целостного анализа изложено в его статье «Целостный анализ музыкальных произведений и его методика» [16], представляющей сокращённую и частично переработанную главу учебника (Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. С. 7–40).

⁸ В. Цуккерман сознательно стремился сам и призывал других оформлять музыкальный анализ в виде «обобщённого сюжета» (см.: [11, с. 423]).

⁹ В данном выражении В. Цуккерман допускает неточность. Во-первых, в бесстрастном объективизме критический аспект содержится изначально. Во-вторых, выражение «бесстрастный объективизм» в совокупности с критическим аспектом возникает на основе трех пар антонимов: объективизм – субъективизм, бесстрастный – страстный, критичный – некритичный. У Цуккермана же понятие «объективизм» (из первой пары антонимов) противопоставлено понятие «критика» (из третьей).

¹⁰ В связи с тем, что анализу подлежит произведение искусства, В. Цуккерман призывал к тому, чтобы в самом музыковедческом анализе заключался «отблеск художественности» [13, с. 8].

¹¹ Хотя, по мнению Цуккермана, композитор не изобретал гармонии Марфы-страдальницы (в окружении других контекстов этот оборот появлялся в «Хроматической фантазии» Баха, в «лейтгармонии опустошённости» Дон Жуана в одноименной поэме Р. Штрауса), Римский-Корсаков разработал

его с необычайной фантазийностью, «широтой и многообразием смысловых значений, доходящим до антагонистичности» [9, с. 288].

¹² Мысль эту Цуккерман конкретизирует в анализе тематического зерна главной партии I части Шестой симфонии,

считая данный мотив идеальным типом «волны-вздоха», в чём он видел «неоспоримое свидетельство близости мотива *титу душевного переживания* каждого человека, каждого слушателя» [6, с. 194].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 67–73.
2. Воспоминания Виктора Абрамовича Цуккермана, продиктованные и написанные им в конце жизни // В. А. Цуккерман – музыкант, учёный, человек. Статьи, воспоминания, материалы / отв. ред. Г. Л. Головинский. М., 1994. С. 91–142.
3. Комментарии // Там же. С. 142–145.
4. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
5. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с нем. Б. Юргенсона; пер., доп., ред. Ю. Энгеля. М.: П. Юргенсон, 1901. 1536 с.
6. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 248 с.
7. Цуккерман В. А. Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1. С. 19–120.
8. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке. М.: Сов. композитор, 1975. 464 с.
9. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
10. Цуккерман В. А. Не забывать о музыке // Советская музыка. 1983. № 11. С. 52–56.
11. Цуккерман В. А. О некоторых особых видах целостного анализа // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1. С. 409–426.
12. Цуккерман В. А. О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко» // Советская музыка. 1933. № 3. С. 46–73.
13. Цуккерман В. А. О теоретическом музыкознании // Цуккерман В. А. Музыкально-исторические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1. С. 5–18.
14. Цуккерман В. А. Под критическим углом зрения // Музыкальный современник: сб. ст. / ред. Л. В. Данилевич, сост. С. С. Зив. М., 1983. Вып. 4. С. 304–327.
15. Цуккерман В. А. «Туркмения» Шехтера // Советская музыка. 1936. № 4. С. 24–51.
16. Цуккерман В. А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ: ст. и исслед. музыковедов Советского Союза и других социалистических стран / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1965. С. 264–320.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. O napravlenosti formy u Chaykovskogo [About the Direction of Tchaikovsky's Musical Form]. Asaf'ev B. V. *O muzyke Tchaykovskogo* [About the Music of Tchaikovsky]. Leningrad, 1972, pp. 67–73.
2. Vospominaniya Viktora Abramovicha Tsukkermana, prodiktovannyye i napisannyye im v kontce zhizni [The Memoirs of Victor Abramovich Zuckerman, Dictated and Written by Him Towards the End of His Life]. *V. A. Tsukkerman – muzykant, uchyonyy, chelovek. Stat'i, vospominaniya, materialy* [V. A. Zuckerman – Musician, Scholar, Man. Articles, Memoirs, Materials]. Executive Editor G. L. Golovinskiy. Moscow, 1994, pp. 91–142.
3. Kommentariy [Commentaries]. *Ibid*, pp. 142–145.
4. Mazel' L. A., Tsukkerman V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Musical Compositions: Elements of Music and Methodology of Analysis of Small Forms]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 752 p.
5. Riemann H. *Muzykal'nyy slovar'* [Musical Dictionary]. Translated from the German by B. Jurgenson; translations, addendum, revision by Yu. Engel. Moscow: P. Jurgenson, 1901. 1536 p.
6. Tsukkerman V. A. *Vyrazitel'nye sredstva liriki Tchaykovskogo* [The Expressive Means of Tchaikovsky's Lyricism]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 248 p.
7. Tsukkerman V. A. *Dinamicheskiy printsip v muzykal'noy forme* [The Dynamic Principle in Musical Form]. *Tsukkerman V. A. Muzykal'no-teoreticheskie Oчерki i Etyudy* [Music Theory Essays and Sketches]. Issue 1. Moscow, 1970, pp. 19–120.
8. Tsukkerman V. A. «Kamarinskaya» Glinki i ee traditsii v russkoy muzyke [Glinka's "Kamarinskaya" and Its Traditions in Russian Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1975. 464 p.
9. Tsukkerman V. A. *Muzykal'no-teoreticheskie oчерki. O muzykal'noy rechi N. A. Rimskogo-Korsakova* [Essays on Music Theory. On the Musical Language of N. A. Rimsky-Korsakov]. Issue 2. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1975. 464 p.
10. Tsukkerman V. A. Ne zabyvat' o muzyke [Do not Forget About Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1983, no. 11, pp. 52–56.
11. Tsukkerman V. A. O nekotorykh osobykh vidakh tselostnogo analiza [On Certain Special Types of Integral Analysis]. *Tsukkerman V. A. Muzykal'no-teoreticheskie Oчерki i Etyudy* [Music Theory Essays and Sketches]. Issue 1. Moscow, 1970, pp. 409–426.
12. Tsukkerman V. A. O syuzhete i muzykal'nom yazyke opery-byliny «Sadko» [On the Subject and the Musical Language of the Epic Opera "Sadko"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1933, no. 3, pp. 46–73.
13. Tsukkerman V. A. O teoreticheskom muzykoznanii [About Theoretical Musicology]. *Tsukkerman V. A. Muzykal'no-teoreticheskie Oчерki i Etyudy* [Essays and Sketches on Music Theory]. Issue 1. Moscow, 1970, pp. 5–18.
14. Tsukkerman V. A. Pod kriticheskim uglom zreniya [In a Critical Perspective]. *Muzykal'nyy sovremennik: sb. st.* [The Musical Contemporary: a Collection of Articles]. Editor L. V. Danilevich, Compiler S. S. Ziv. Issue 4. Moscow, 1983, pp. 304–327.



15. Tsukkerman V. A. «Turkmeniya» Shekhtera [“Turkmenistan” Suite by Schechter]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1936, no. 4, pp. 24–51.

16. Tsukkerman V. A. Tselostnyy analiz muzykal'nykh proizvedeniy i ego metodika [Integral Analysis of Musical Compositions and Its Methods]. *Intonatsiya i muzykal'nyy obraz: st. i issl. muzykovedov Sovetskogo Soyuz a i dr. sots.*

stran [Intonation and Musical Image: Research Articles by Musicologists from the Soviet Union and Other Socialist Countries]. General editor: B. M. Yarustovsky. Moscow, 1965, pp. 264–320.

Виктор Абрамович Цуккерман (1903–1988)

Статья посвящена творчеству выдающегося отечественного учёного, музыканта и просветителя Виктора Абрамовича Цуккермана. Наряду со становлением музыканта как личности, автор прослеживает формирование его метода целостного анализа. На материале известных работ – «Симфоническая сюита Б. Шехтера “Туркмения”», «Динамический принцип в музыкальной форме», «“Камаринская” Глинки и её традиции в русской музыке», «О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова», «Заметки о музыкальном языке Шопена», «Выразительные средства лирики Чайковского» – автор статьи показывает, как Цуккерман при помощи созданного им ме-

тода анализа раскрывает художественную картину мира, где действительность претворяется в гармоничном единстве и многообразии. Посредством анализа музыки, сформировавшегося в результате органичного взаимодействия различных областей науки и искусства, учёный проник в содержание самых разных знаковых систем и раскодировал их для музыковедения.

Ключевые слова: Виктор Цуккерман, российское музыковедение, Фредерик Шопен, Петр Чайковский, Николай Римский-Корсаков, метод целостного анализа, художественный образ

Victor Abramovich Zuckerman (1903–1988)

The article is devoted to the legacy of the outstanding Russian scholar, musician and illuminator, Victor Abramovich Zuckerman. Along with demonstrating the musician's formation as a personality, the author traces out the formation of his method of integral analysis. On the material of the musicologist's famous texts – “B. Schechter's Symphonic Suite ‘Turkmenistan’,” “The Dynamic Principle in Musical Form,” “Glinka's ‘Kamarinskaya’ and its Traditions in Russian Music,” “About the Musical Language of N.A. Rimsky-Korsakov,” “Notes on Chopin's Musical Language” and “The Descriptive Means of Tchaikovsky's Lyricism,” the author of the article demonstrates

how Zuckerman with the aid of the method of analysis created by him discloses the artistic picture of the world, in which reality is realized in a harmonious unity and diversity. By means of this musical analysis, formed as a result of the organic interaction of various spheres of science and art, the scholar immersed himself into the content of the most diverse sign systems and decoded them for musicology.

Keywords: Victor Tsukkerman, Russian musicology, Frederic Chopin, Piotr Tchaikovsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, method of integral analysis, artistic image

Консон Григорий Рафаэльевич

доктор искусствоведения, профессор,
декан факультета мировой музыкальной культуры
E-mail: gkonson@yandex.ru

Государственная классическая академия
им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Grigory R. Konson

Doctor of Arts, Professor,
Chairman of the Department of History
and Theory of the Art of Performance

E-mail: gkonson@yandex.ru
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow

