

**THE ARTISTIC REVELATIONS OF LEO MAZEL* /
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ Л. А. МАЗЕЛЯ**

*... the real spirit of living art
is always present in the works of Leo Mazel,
addressing their real and imperishable value.
Dmitri Shostakovich*

he name of outstanding Soviet music scholar Leo Abramovich Mazel, Doctor of Arts, Professor of the Moscow State Conservatory, Merited Artist of the USSR and member of the Composers' Union of the USSR, is closely connected with the formation and flourishing of musicology in Russia.

Leo Mazel was descended from an old family, which included the famous philosopher from the Grand Duchy of Lithuania, the head of Prague Talmud School, the chief rabbi of Prague, and later Poznan, Mordecai Yaffe (1530–1612) (about this see: [6]). Mazel was born on May, 26th 1907 in Koenigsberg. At the age of 17 he enrolled in the Music Theory and Composition Department of the A.N. Scriabin Musical College, where he avidly studied composition and music theory for an entire year. In the summer of 1925 he enrolled into the Moscow University. However, while studying there, the student's interests gradually shifted to the sphere of music theory. "After graduating from the musical college," he wrote, "I entered the Department of Musical Research (MUNAIS) of the Conservatory, obtaining special permission from the Narkompross (the People's Committee for Education) to study in two universities simultaneously (I did not receive any stipend in either of them). After graduating from the Conservatory in 1930, I enrolled into the Post-graduate program" [2]. After completing the latter Mazel was conveyed the degree of Candidate of Arts for his research work devoted to the theoretical legacy of Hugo Riemann, and in 1941 – for his scholarly work "The Basic Principle of Melodic Structure of a Homophonic Theme," without undergoing a defense of the dissertation,

he was conveyed the degree of Doctor of Arts.

Starting from 1931 the young scholar became a faculty member at the Moscow Conservatory, where he worked for nearly 30 years, becoming a professor in 1939, and between 1936 and 1941 being the chairman of the Music Theory Department at the Moscow Conservatory. During the Soviet government's aggressive political campaign of "struggle with cosmopolitanism" he was dismissed from the Conservatory, having been accused to be an "apologist for composer's 'formalist' pursuits" (according to Tatiana Kuryshева).¹

**The Problem of Bringing Together Music
Theory with Aesthetics**

Mazel emerged in the field of musicology with his personal scholarly concept disclosing the connection of musicology with aesthetics, since aesthetics in those times was distinct for its abstractness, whereas music theory was often of a handicraft character.² The desire to bring together music theory and aesthetics led him to the creation of the method of integral analysis, which was innovative for Russian music theory, the significance of which is denigrated in contemporary musicology. According to Marina Raku, "the type of discourse itself, as well as the methodological principle, which may be indicated as "a classification of data," directed here at an oral, lecture-type presentation, which presumes a close contact with the listeners, a considerable role of musical illustration, ultimately, is the genre of the lecture-concert, directed particularly at an educational function" [7]. But in connection with the need for reevaluation of this method from

* Translated by Valeriya Ogurtsova and Dr. Anton Rovner.

the positions of modernity its scholarly character needs to be vindicated.

Developing the method of integral analysis at the beginning of his musical activities (in the 1930s) Mazel took into consideration the “*cooperation* of the elements which unites them into an artistic whole and is defined by the common conception of a musical composition, its content” [3, p. 7], which was enhanced by introducing into his works the concept of the depicted image. In the late 1970s the scholar emphasized the need for disclosing the *artistic revelation* within a musical composition, which was characterized by a discovery carrying descriptive-expressive meaning. Consequently, the analysis was expected to demonstrate “not omnitude, but novelty and directedness.” [5, p. 133].

It follows that the processes of substantiating the method of integral analysis and its rejection went along parallel paths in Mazel’s development. This phenomenon shows that Mazel was always in a state of constant search for a scholarly method. He viewed the development of scholarship in connection with the possibility for the emergence of a new type of analysis, but on the condition “that it would resemble those types of analysis which have already been defined as being integral” [Ibid. p. 134].

In the 1990s Mazel’s controversial discoveries disembogued into adversarial positions between the different schools of musicology – between the founders of integral analysis (and their adherents) and its antagonists under the lead of Yuri Kholopov, who subjected the course of “Analysis of Musical Compositions” at the basis of which lay the method of integral analysis, to severe criticism and raised the question of changing it to the course of “Musical Form”. Nevertheless, integral analysis was becoming an aesthetical and cultural phenomenon, where the aesthetical element brought out the aim of establishing the level of the artistic significance of the musical creative phenomena, whereas the culturological element demonstrated the need for perceiving the large scale historical context of the analyzed musical compositions.³

Mazel about the Artistic Revelation

Mazel considered the indispensable condition for carrying out integral analysis in demonstrating the *artistic revelation in music*, which he connected with one of the stipulations of it influence human beings. The essence of *revelation* was formulated by the scholar as a combination of important, albeit

controversial qualities, the roots of which may be found in the dialectics of the phenomena of life. One of them is the *principle of multiple and concentrated influences*. It is close to the similar principle of Sergei Eisenstein in his cinematography and is directed at the aspiration for the “ruthless” infusion of the idea.

In mutual complementation with the given principle is the symmetrical principle of *combination of functions*, which forms a fundamental pair to the first one. With the help of the interaction of both principles Mazel revealed this type of new quality in any musical composition, in which the sum of effects exceeds the impression from the action of each principle by itself.

The other pair of principles concerning the artistic impact on the listener was perceived by Mazel to be *consecution of inertia and its disruption*, which was conducive to the impact of music on the listener on a syntactic level, including the *structure of music and large-scale thematic structures*.

And the third pair of principles of artistic impact on the listener – *paradoxical contradiction and the highest type of naturalness* – were perceived by Mazel as the indissoluble unity of contradictions, constantly transforming into one another.

In summary, by demonstrating the various types of *revelation and artistic influence* of music on the listener, Mazel proposed specific ways of studying music interconnected with aesthetics. Basing himself on research of various types of contrast, he applied in a practical way the method of integral analysis. At the same time the theorist showed that in consequence of changeable emotional content and musically expressive means the boundaries between musical theory and aesthetics were flexible and pliable. Having studied the inner mechanisms of these connections, Mazel revealed on a genetic level the *aesthetic codes of artistic influence of music on the listener* in classical music. His musical analyses demonstrate most vividly how he was able to accomplish this.

The Principles of Disclosing the Artistic Revelation

Beethoven’s Sonata-Symphonic Cycles

The distinctive singularity of Mazel’s research of Beethoven’s symphonic music is the fact his perception of it as a process of development through the prism of a dialectic spiral. These circles were marked by the theorist on different levels of form:

within the theme group, such as, for instance, in the first movement of Beethoven's piano sonata opus 10 № 1, which Mazel labeled a "manifesto of dialectic development", within a section of the sonata form and through the whole sonata cycle. The primary theme group was viewed by him as the thesis, while the subsidiary theme group was perceived as the antithesis and also, in relation to the contradictory elements of the previous elaboration, as a function of synthesis. Especially important for him were such stages of the dialectic circle as the transformation of the thesis into the antithesis and the point of synthesis. A vivid example of this is the Andante movement of Beethoven's 5th symphony (the concealed segment preceding the point of synthesis, before the breakthrough into the sphere of vociferous dynamics and the dazzling major key), where the transformation of the heroic mood into the lyrical reflection and dramatization of the lyrical mood takes place.

The highest demonstration of Beethoven's dialectical thought was considered by the scholar to be the inclusion of the third movement (the Scherzo) into a unified symphonic conception of the cycle, playing the role of the pre-synthesis section within the scope of the entire form. Its "eruptive" transition into the finale (which in Mazel's terminology formed the "general synthesis"), which was realized without a traditional pause between the movements, were identified by the music theorist as the fundamental artistic revelation. In characterizing Beethoven's thematicism proper, Mazel singled out three types: the contrasting, the contrasting in a concealed or potential way, and the synthesizing. The stipulation for this kind of unity in Beethoven's compositions was the habitude of his themes of expressing lyrical moods by the means characteristic for creating heroic images. As a result of his analysis of Beethoven's symphonic music, Mazel identified the following artistic revelations:

- the interpretation of the short motive of destiny as a source of the highest type of expressivity, due to which it obtained a significance similar to that of the leitmotif in romantic music;
- the creation of lyric themes which forestalled the melodicism of the Romantic era and the principles of its development (upon achieving a maximal amount of contrast between the thesis and the antithesis);
- the discovery of a new type of dynamic thematicism – conflict-free but possessing a dynamic type of development;

- the harbingers of the one-movement form of the Romantic period, the principles of monothematicism and diffusion of thematic elements throughout the textural substance of the composition.

Having disclosed the principles of Beethoven's dialectic thought, the scholar proved that nobody among the composer's predecessors had actualized logical thinking in music so consistently, convincingly and with such dynamic amplitude. The composer's works were examined by Mazel as an integral phenomenon, in which he typologized the artistic revelations, conditioned by a dynamicized interpretation of musical means.

In the domain of *thematicism* these were both the short motives, anticipating the leitmotifs in the music of the Romantic era, and extended non-contrasting melodies – the forerunners of Wagner's "endless melodies". In the interaction between both of these types of melodies the weight of penetrating psychological content has increased. This results in a higher level of individualization of the depictive images than had ever been in the music of Beethoven's forerunners.

The artistic revelations in the domain of musical *form* were revealed by Mazel stemming from analyses of innovative interpretation of dramaturgical conflicts in the music:

- expounding the dramaturgical conflict in a convolved form in between the thesis and the antithesis within the scope of the primary theme group;
- Beethoven's comprehension of lyrical moods as being equal-ranking to the heroic moods of the participant of the conflict; comprehension of them as presenting the reverse side of the heroic moods and a means for dramatization of the thematicism, revealing its romantic aspects;
- prolongation of the dramaturgical conflict between the thesis and the antithesis within the exposition and the development section of first-movement sonata form;
- intensification of the dramaturgical conflict at the moment or preparation of its denouement: in the conclusive theme group, in the recapitulation, the coda, the finale and the dynamic transition from the third movement into the finale;
- reaching the highest point of the dramaturgical conflict at the moment of its "outburst" (in development sections, re-transitions before the recapitulations or codas, the unstable sections within the codas).

All these discoveries helped Mazel solve two

interconnected problems, in which he elucidated in a new way the composer's oeuvre: the essence of his dialectic thinking and forestalling of later styles.

Analysis of the Artistic Revelation in Chopin's Preludes № 7 and № 20

The results of the search for the most appropriate type of analysis for musicology have manifested themselves on the study of two preludes by Chopin – № 7 in A major and № 20 in C minor, which was carried out, respectively, in 1968 and in 2000. Mazel carried out these analyses with the aim of revealing the unusual shifts of the functions of form and content. In his analysis of Chopin's Prelude in A major the music theorist was especially interested in "the essence of the depicted image". This issue, established in the oeuvre of the founders of integral analysis, has not lost its acuteness at the present time as well. An image-related examination, in particular, also characterizes the present-day scholarly thought. Thus, for example, L. Kramer, having studied the phenomenon of dandyism in Chopin's oeuvre, integrated it in the composer's general artistic conception, at the core of which lies a turn to the aesthetics of Charles Baudelaire (opus 59) [15].

In the prelude Mazel disclosed a blend of dance-like traits with a chord progression poeticizing it, the sources of which were discovered by the scholar in one of the varieties of historical composition and improvisation in the genre of the prelude. Their integration, according to Mazel's observation, was materialized in the chief revelation in the prelude – the repeated two-measure "formula for melos, rhythm and texture," which he connected not only with gentle dance motions, but with elegant gestures. Having analyzed in the prelude the combination of the principles of fragmentation and summation and, even broader – of realization of the principles of constructing square periods of repeated structure, Mazel substantiated in a convincing manner the image-related content in this piece, where, according to his observation, the intimately lyrical utterance combined with features of the dance genre, which has contiguity here with Chopin's mazurkas in their emulation of high-society and countryside dance forms.

At the same time, in his analysis of Chopin's Prelude № 20 Mazel, when revealing the principles of incompatible features, was able to forego the concept of image, but what did this result in? This non-pictorial analysis of the prelude began with the characterization of the tempo, an important, but

hardly the chief means of expression here. Then the music theorist posed a few riddles and left them unsolved. He touched upon the monumental character of the piece and a certain significant musical thought, which for some reason he deemed difficult to express in the context of the slow tempo during the course of its short duration.

After his assertion that he applied another expressive means, – namely, a chord progression, which Mazel associated with the genre of a chorale, he defined the character of the prelude, i. e. none other than its depictive image: "funereally solemn and sorrowfully majestic." Only on the basis of this, after describing the form, dynamics and rhythm of the prelude, the theorist formulated *Chopin's essential revelation*: the combination of functional harmony with the traits of quantitative, time measuring rhythm, typical of ancient art, which provided him with the possibility of explaining "the piece's visible genre-related image" as a "slow funereally solemn procession with discrete shifts of poses" (and, once again, image, even image-related composition).

On the whole, *the artistic revelation* in two preludes by Chopin were displayed by Mazel and in the sphere of genre and in the sphere of musically expressive means.

Analysis of the Artistic Revelation in Edvard Grieg's Nocturne

The singularity of Mazel's study of Grieg's Nocturne (opus 54 № 4) consists in the peculiar double comparative analysis – that of the style and the depictive music content. The unifying link here is provided by the leading intonation, the basis of which lies in a stylistic feature typical of Grieg, built on the descending motion of the leading tone to the V scale degree. In the sphere of stylistic traits the theorist considered it to be not only a detail related to folk music, but also the original "national emblem of the composer." Basing himself on the research of Ernest Kurth (who saw in Grieg's harmonies a unification of romantic and national Norwegian tendencies), Mazel, stemming from Grieg's tertial intonation in his melodicism, revealed the folk music-related nature of the harmonies based on seventh, ninth and eleventh chord, typical for the composer. These harmonies were associated by him with transmission of folkloristic images and, along with this, with the images of spiritually animated nature.

As a result of these studies, the scholar revealed the artistic revelation, which he considered to be

the most topical in musical aesthetics. It consisted in the domain of delimitation of the spheres of expressivity and depiction. The former, according to Mazel's observation, was disclosed by means of Wagner's interpretation of the half diminished seventh chord – "the chord of languor", supporting the songful, melodious phrases with the Tristan-like rising suspensions (about this see: [14]).

Along with "the motive of languor," Mazel also marked out "the motive of ravishment," connected with the dominant harmonies. The figurativeness in Grieg's music is concretized by "bird-like" trills and tremolos.

All in all, Mazel in his analysis of Grieg's Nocturne demonstrated the artistic revelation in the sphere of style (the combination of late romantic and impressionist style with the folk music related elements) and also in image-related and emotional sphere (the combination of the principles of lyric expressivity with relief depiction).

Demonstration of the Artistic Revelation in Piotr Tchaikovsky's Compositions

The artistic revelation in Tchaikovsky's music was shown by Mazel in the phenomenon of convergence between theatrical and symphonic principles. In his study of this music the scholar defined the essence of the classical opera part and the specific methods of its development: those of *integration* (creation of a new theme with a constant renewed development of it) and *differentiation* – involving the highlighting of the various elements of the theme. The former method in Tchaikovsky's music is directed at revealing the protagonists' intense inner development. For this reason the theorist interpreted it as being the chief method. In the development section in the first movement of the Sixth symphony as a landmark manifestation of the integrating method, Mazel revealed two culminations situated at a close proximity from each other. Presuming this effect to be a discovery in the domain of sonata form, he gave it an aesthetic appraisal. The first culmination – the peak of the dramatic action – was defined by him as the catastrophe in the main protagonist's life, while the second culmination – the logically-semantic – as the tragic summarizing monologue⁴. At the same time, all the subsequent music of this movement was described by him as an after-word, permeated with all sorts of analogies.

As a result the two tendencies of the integrative method ascertained in Tchaikovsky's

symphonic style turned out to manifest two mutually reinforcing sides of operatic influences – both aligning the more or less thematically independent episodes into a single dramaturgy of the image and the ability of the motives to acquire different characteristics.

In accordance with dialectic methods of analysis, Mazel also examined the reverse connections of opera with symphony – the influence of symphonic principles, especially those related to sonata-form, on opera. Applying the example of the scene with Liza and Hermann at the end of Scene 2, the theorist demonstrated how within the framework of an opera all the basic images were presented, which were established in the first movements of Tchaikovsky's symphonies. As a result of this, Mazel has disclosed the special conditions for the impact of sonata principles on the construction of operatic scenes and large-scale correlation of dramatic with lyrical images (where the lyrical "subsidiary theme group" consciously prevails over the "primary theme group"), which is rather unusual for the standard first-movement sonata form.

In "The Queen of Spades" Mazel saw Hermann's introductory recitative as corresponding to the primary theme group, with "two subsidiary theme groups" inherent in the theme of love and Hermann's arioso. The function of the conclusive theme group in Scene 1 was entrusted to the theme built on the musical material of the "subsidiary theme group," albeit presented in the major key. The role of the development section, which featured the incursion of the evil powers, is played by the episode of the appearance of the Countess, and her departure is followed by a dynamicized recapitulation. Here Hermann's emotional commotion was disclosed and the life-asserting major variant of the first "subsidiary theme group" and the "conclusive theme group" were stated in it.

Thereby Mazel's research of the convergence of the traits of different genres into "The Queen of Spades" and the Sixth Symphony is directed at showing *the artistic revelation* in this opera, which is directly connected with discovery in it both of sonata form and of symphonic principles of development.

Research of the Artistic Revelation in the Music of Shostakovich

The music of Shostakovich was researched by Mazel by means that are connected on his understanding of a new stylistic system, which was

formed in the domain of the expressive means of the old one. The reason for the appearance in art of innovative methods, which are interpreted in the course of time as having become traditional, and the old, dated ones seen as being extraordinary, was seen by Mazel in the manifestation of unusual figurative content. The most important role it was assigned by him to the reevaluation of the extended duration of the cantilena, within which he systematized the unusual, acutely expressive broad gestures into one direction, by means of which the composer conveyed the various extensions of lyrical and dramatic figurativeness.

At the same time Mazel showed how Shostakovich transformed the elementary singing motives into those that are unprecedented in the concentration of the emotional-semantic content, which are presumed to be figurative-semantic units of Shostakovich's musical language. In their persistent return to the same sound the composer conveyed both intense thought and a broad specter of emotional states connected with the images of overcoming obstacles, combined in Shostakovich's compositions with "the special "heaviness" of vocal lines and speech intonations" [4, p. 45].

Mazel exerted a great deal of attention to the *scale and harmonic content* of Shostakovich's melodicism. As an example of one of these features he highlighted the intonational saturation of the modal scales as a result of their various combinations: the early historical modes with their harmonic peculiarities of jazz music, as well as major scales complemented with the elements of other modes (Dorian and Mixolydian in the coda of the first movement of the Seventh symphony). This variant of the major scale was considered by Mazel as the contemporary variety, which is discernibly different from the romantic brand. A special achievement of Shostakovich was evaluated by Mazel to be the deepening and sharpening of the expressivity of the minor mode, in particular – his Phrygian mode, where practically all the degrees carry the options of being lowered. Thereby, the harmony with the aid of which technical aims were carried out at the same time also turned out to be a means for color. Mazel qualified such a combination of the respective functions in Shostakovich's musical language as an original source of an "original harmonic light" [Ibid. p. 51].

An immense role in the process of renewing Shostakovich's thematic material was played by the reevaluation of the traditional characteristics of

rhythm and metre. The combination of freedom of meter with rhythmic strictness was considered by Mazel to be among the most widespread means. With the aid of different metric disruptions Shostakovich introduced the most piquant and sharpest strokes into his musical themes, and created not only the "shaking up" dramaturgical effect of surprise, but also the feeling of a certain freedom. At the same time, Mazel highlighted in Shostakovich's compositions the use of the expressive possibilities of regular meter, which were directed at creating musical episodes of aggressive and mechanistic character.

These expressive means in Shostakovich's compositions were highlighted by Mazel as the ascription of *the principle of free melodic unfolding*. The scholar defined two types of the latter: powerful melodic flow, similarly to that in Tchaikovsky's music, and an almost entirely static demonstration of this principle, as in Rimsky-Korsakov's compositions. Stemming from this, Mazel disclosed the deep national roots inherent in the type of free melodic unfolding characteristic of Shostakovich's music. Mazel found visible manifestations of it in the slow movements of his symphonies, and the unusual features – in the themes with mobile and dancing characters, for example, in the Scherzo from the Seventh Symphony, which combines fluidity and clarity of metric articulation.

As examples of an opposite approach to the unending melodic development in Shostakovich's music, Mazel noted *the principle of constructing short, closed impulse-like themes*, the content of which was highly concentrated. As an example of which, the theorist cited the subsidiary theme group from the finale of the Quintet and the first theme of the primary theme group of the Fifth Symphony. The scholar thought it a paradoxical move to combine two traditional types of themes, which were showing themselves as contrasting complementary elements of the primary theme group: short, aphoristic and freely unfolding. In this combination he revealed the convergence of the *polyphonic* and the *homophonic-harmonic* principles, where the typically Bachian bright initial germ of the theme was activated to a Beethovenian intensity of development. As a result of such a change in the interpretation of the principles of polyphonic and homophonic thinking, Shostakovich's compositions acquired a dynamic renewal of *large-scale thematic structures*, on the basis of which the scholar formulated an important aesthetic principle of his music: "a special unity

of intellectualism and the most intense type of emotionalism,” where “feeling is intellectualized and refined, while thought is intensified to such a degree that it becomes an acute experience” [4, p. 77].

Having analyzed Shostakovich’s compositions, Mazel showed that his stylistic methods were connected with historically evolved musical complexes, which have acquired new meanings in his system. Due to such a generalization, the professor evaluated Shostakovich’s music as being classical in the highest connotation of this word. But what is more – having defined the artistic revelation in the sphere of Shostakovich’s music, Mazel at the end was able to carry out a full representation of his style.

Analysis of the Artistic Revelation in the Long Poem “The Bronze Horseman” by Alexander Pushkin

In his research of artistic revelation Mazel attached great importance to analysis of Pushkin’s images. The scholar traced the dynamics of their demonstration in transfiguration of reality into non-reality. In this transition from one state into another he observed the phenomenon of “going out of oneself” [according to Sergei Eisenstein’s terminology]: the “indignant” Neva overflows its granite banks, the main character, Evgeny goes insane, and the monument to the Bronze Horseman begins to move. This demonstration of how everything leaves its natural conditions was defined by Eisenstein as a “leap into the opposite” [11, p. 249]. Mazel qualified it as the combination of paradoxical antipathy and the highest naturalness.

The artistic revelation in “The Bronze Horseman” is observed by Mazel in the emotionally-psychological sphere, and the theorist disclosed it in the context of the motive, image and conception – the triad that is most characteristic for integral analysis. At its basis here lies the idea of confrontation of the personality and the government, to which the main images of the single motive (“to go out of oneself”) correspond.

As a result of this review of artistic revelation, disclosed by Mazel in various works of art, we arrive at the conclusion that the scholar established their typology in the different arts, most notably, in music:

– in the field of thematism and form (Beethoven’s compositions);

– in the sphere synthesis of various genres of professional music (Tchaikovsky operas and symphonies);

– in the interaction of professional and folk genres (Chopin’s works);

– in the field of style and stylistic elaboration (the musical compositions of Grieg and Shostakovich);

– in the area of the musically expressive means of Classical and Romantic music (Beethoven, Chopin), as well as 20th century music (Shostakovich);

– in the emotionally-psychological sphere (Chopin, Grieg, Shostakovich, as well as Pushkin).

Research of Harmony

The most important component in the method of integral analysis was the research of harmony as an integral phenomenon of music theory and music history (in his work “The Issues of Classical Harmony”). At its core lies the study of vertical chord formations, in which Mazel highlighted *the gravitating gravitation towards the tonic and qualified this as the main strain of classical tonality*, whereas the reevaluation of the authentic cadence, which that passed from its position of being the chief means of harmonic closure of musical thought to its new position of a significant tool for dynamization, was rationalized by aesthetics demands – the aspiration towards dynamic unfolding of harmonic thought. In the vertical chord formations Mazel established a strong connection of its tertial construction with suave voice leading, at the basis of which lay harmonic tension, and came to the following conclusion: *the sphere of action of the tertial principle is not limited to classical harmony, but has the ability to pass beyond it.*

Summing up the traits of Mazel artistic portrait, it becomes evident that at the core of his integral analysis lies a morphological conception of the artistic revelation in music, which stemmed from the basis of his encyclopedic knowledge and his historical-dialectic and aesthetical thought. Mazel created a system of many means of finding the artistic revelation in art works of art and presented a typology of phenomena of the human being’s inner and outer world in an integral totality, having connected it with the phenomenon of impact on the listener and having created his own model of artistic picture of the world based upon paradoxical interaction of dialectic oppositions.

NOTES

¹ L. Bezimensky writes that this campaign was being prepared back in the years of World War II (1942), “when the head of the Propaganda Administration of the Central Committee of the VKP(b) (Communist Party) G. Alexandrov and the Supervisor of one of the departments of this administration, T. Zuyeva presented to the secretaries of the Central Committee of the VKP(b) A. Andreyev, G. Malenkov and A. Shcherbakov a memorandum “How to Choose and Promote Cadres in the Arts” where notice was made of “the absence of a correct and stable party line” in guidance of Soviet art on the part of the Committee of the Affairs of Art and “the perversion of the politics of choosing, promoting and bringing up the cadres,” as the result of which “non-Russians (especially Jews)” turned out to be in the leading positions of many institutions. The report mentioned the Moscow Conservatory, and the prevalence of Jews in the sphere of art criticism exerting their influence on the formation of the musical cadres. Mazel was mentioned among the most active people of non-Russian origin in the sphere of music criticism.” [cited from: 6, p. 17].

² In European musicology this idea had its own history. Hugo Riemann at the turn of the 19th and 20th centuries expressed his regret that the domains of musical theory and aesthetics coexisted separately from each other [8, p. 1260], which provided a direct impulse for Mazel’s elaboration of the given problem. At the end of the 20th

century Carl Dalhaus in his musicological analysis considered the possibility of providing argumentation over the aesthetical essence of music, which initially is contained in it [12, p. 11]. The idea of preserving the aesthetical value in musical analysis was also of interest to American music theorist Peter van den Toorn, who was concerned over the fact that the representatives of the New Musicology armed with the “new subjectivity” would “place more prohibitions over the individually aesthetical element than the positivists and formalists did before” [cited from: 10].

³ The American music scholar and slavist Richard Taruskin was of a comparable opinion [9].

⁴ It is indicative that Mazel in this analysis relies on the conception of the depicted image, which does not exclude here poly-variant interpretations of meaning. For example, in the context of the autobiographical nature of Tchaikovsky’s symphony, Marina Rytzareva brings out the hypothesis of a parallelism of the “Pathétique” with the genres of the Passions [13; 16, p. 287; 17]. In such a conception of the symphony it seems to us that the composer conveyed here a feeling, typical for him, of horror before the retribution of fate or destiny, which he associated with the image of God Sabaoth [1, p.20]. This given topos characterizes the entire first movement of the symphony.

*... живой дух живого искусства
всегда присутствует в трудах Л. А. Мазеля,
сообщая им подлинную и непреходящую ценность.*

Д. Шостакович

тановление и расцвет отечественного музыкального искусства во многом связаны с именем выдающегося советского учёного Лео Абрамовича Мазеля, доктора искусствоведения, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженного деятеля искусств РСФСР, члена Союза композиторов.

Лео Мазель происходил из старинного рода, восходившего к знаменитому философу Великого Княжества Литовского, ректору Пражской талмудической школы, главному раввину Праги, а затем Познани Мордехаю Яффе (1530–1612) (см. об этом: [6]). Мазель родился 26 мая 1907 года в Кёнигсберге. В 17 лет поступил на теоретико-композиторское отделение музыкального техникума имени А. Н. Скрябина, охотно принимавшийся весь учебный год композицией и теорией музыки. А летом 1925 года был зачислен в Московский университет. Но, несмотря на учёбу,

интересы студента постепенно смещались в сторону теории музыки. «После окончания музыкального училища, – писал Мазель, – я поступил на музыкально-научно-исследовательское отделение (МУНАИС) консерватории, добившись от Наркомпроса разрешения учиться одновременно в двух высших учебных заведениях (стипендии я не получал ни в одном из них). После окончания консерватории в 1930 г. я был принят в аспирантуру» [2]. По завершении её Мазель был удостоен степени кандидата искусствоведения за исследование, посвящённое творчеству Г. Римана, а в 1941 году получил учёную степень доктора искусствоведения за научный труд «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы» без защиты диссертации.

С 1931 года молодой учёный стал преподавателем Московской консерватории, где проработал более тридцати лет, с 1939 – профессором, в период с 1936 по 1941 годы – заведующим

кафедрой теории музыки Московской государственной консерватории, а во время «борьбы с космополитизмом» был уволен из консерватории «как апологет “формалистических” исканий композиторов» (Т. Курышева)¹.

О сближении теории музыки с эстетикой

В музыкознание Лео Мазель вошёл со своим собственным научным концептом – выявлением связи музыковедения с эстетикой, поскольку эстетика в то время, по его наблюдению, в большинстве своём отличалась чрезмерной отвлечённостью, а теория музыки часто носила узко ремесленный характер². Стремление сближить теорию музыки и эстетику направило его к созданию нового для российской науки метода целостного анализа, значение которого в современном музыкознании принижается. По мнению М. Раку, «сам тип дискурса и методологический принцип, который можно обозначить как “каталогизация данностей”, ориентированы здесь на устное лекционное преподнесение, предполагающее тесный контакт со слушателями, значительную роль музыкального иллюстрирования, в конечном счете – жанр лекции-концерта, ориентированный именно на просветительскую функцию» [7]. Поэтому в связи с попыткой переосмысления этого метода он нуждается в подтверждении научности.

Разрабатывая метод целостного анализа в начале своей деятельности (1930 годы), Мазель учитывал «*взаимодействие* элементов, которое объединяет их в художественное целое и определяется общим замыслом произведения, его содержанием» [3, с. 7]. Этому способствовало введение им в свои исследования понятия «образ». В конце 1970-х годов учёный сделал акцент на выявлении в произведении *художественного открытия*, которое характеризовалось некой творческой находкой, несущей образно-выразительный смысл. Следовательно, от анализа ожидалась «не всеохватность, а новизна и целенаправленность» [5, с. 133].

Мазель находился в постоянном поиске научного метода. Процессы обоснования метода целостного анализа и его же отторжения в исследованиях Мазеля фактически шли параллельно. Развитие науки учёный видел в возможном появлении нового аналитического типа, но при условии, «если он будет подобен образцам анализа, уже признанным целостными» [там же, с. 134].

В 1990-х годах противоречивые поиски Мазеля вылились в противостояние разных школ между основоположниками целостного анализа (а также их последователями) и его антагонистами. Так, Ю. Н. Холопов подверг критике курс «Анализа музыкальных произведений», в основе которого лежал метод целостного анализа, и поставил вопрос о замене его курсом «Музыкальная форма». Тем не менее, целостный анализ становился уже эстетико-культурологическим феноменом, где *эстетическое* выступало в установлении степени художественного значения музыкально-творческих явлений, а культурологическое – в осознании широкомасштабного исторического контекста исследуемого произведения³.

Мазель о художественном открытии

Необходимым условием для целостного анализа Мазель считал выявление *художественного открытия* в музыке, которое он связывал с одним из условий художественного воздействия на человека. Суть открытия учёный сформулировал как совмещение важных, но противоречивых свойств, истоки которых видел в диалектике жизненных явлений. Один из них – *принцип множественного и концентрированного воздействия*. Он близок аналогичному принципу С. Эйзенштейна в кинодраматургии и направлен на стремление «беспощадного» внушения идеи.

Во взаимодополнении с данным принципом находился составляющий с ним фундаментальную пару симметричный принцип *совмещения функций*. С помощью взаимодействия обоих Мазель в произведении выявил такое новое качество, в котором сумма эффектов перекрывала впечатление от действия каждого принципа в отдельности.

Другой парой принципов воздействия на слушателя Мазель считал *следование инерции и её нарушение*, что способствовало воздействию музыки на слушателя на синтаксическом уровне, включавшем *строение мелодии и масштаб-тематические структуры*.

И третью пару принципов художественного воздействия на слушателя – *парадоксальную противоречивость и высшую естественность* – Мазель рассмотрел как неразрывное единство противоположностей, постоянно переходящих друг в друга.

Выявляя типы *открытия* и *художественного воздействия музыки* на слушателя, Мазель

в итоге предложил конкретные пути исследования музыки во взаимосвязи с эстетикой. Основываясь на исследовании разных типов контраста, он фактически пользовался методом целостного анализа. При этом учёный показал, что вследствие переменчивого эмоционального содержания и музыкально-выразительных средств, границы между музыкальной теорией и эстетикой были гибкими и пластичными. Изучив внутренние механизмы этих связей, Мазель в классической музыке на генетическом уровне открыл эстетические коды художественного воздействия музыки на слушателя. Как это удалось – показывают его музыкальные анализы.

Принципы выявления художественного открытия

Сонатно-симфонические циклы Бетховена

Отличительной особенностью мазелевского исследования бетховенского симфонизма явилось видение в нём процесса развития сквозь призму диалектической спирали. Её круги учёный отметил на разных уровнях формы: в пределах партии, как, например, в I части фортепианной сонаты Бетховена op. 10 № 1, которую Мазель назвал «манифестом диалектического развития»; внутри раздела сонатной формы; в масштабах всего цикла. Главную партию он рассматривал как тезис, побочную – как антитезис, её же по отношению к противоречивым элементам предшествующего развития – как функцию синтеза. Особо ему были важны такие этапы диалектического круга, как превращение тезиса в антитезис и синтез. Яркий пример – *Andante* Пятой симфонии (затаённая предсинтетическая зона перед прорывом в сферу громогласной динамики и ослепительного мажора), в котором происходит перевод героики в область лирических размышлений и драматизации лирики.

Высшим проявлением диалектичности мышления Бетховена исследователь считал включение III части (Скерцо) в единую симфоническую концепцию цикла, где оно выполняло роль предсинтетической зоны в масштабе всей формы. Её «взрывной» переход в финал (по терминологии Мазеля – «генеральный синтез»), который осуществлялся без традиционного перерыва между частями, он определил как «фундаментальное художественное открытие». В характеристике же собственно бетховенского тематизма было

выявлено три типа: 1) контрастный, 2) скрыто, или потенциально контрастный, 3) синтезирующий. Условием подобного единства у Бетховена явилось свойство его тем выражать лирические образы при помощи средств, характерных для создания героических образов. Анализ принципов бетховенского симфонизма привёл Мазеля к выявлению следующих авторских художественных открытий:

- трактовку короткого мотива судьбы как источника наивысшей выразительности, благодаря чему он приобрёл значение, близкое лейтмотиву в романтической музыке;

- создание лирических тем, предвосхитивших романтическую мелодику и принципы её развития (при достижении максимального контраста между тезисом и антитезисом);

- открытие нового типа динамического тематизма – бесконфликтного, но с устремлённым развитием;

- предвосхищение романтической одночастной формы, принципов монотематизма и расщепления в ткани произведения тематических элементов.

Раскрыв принципы диалектического мышления Бетховена, Мазель показал, что никто из предшественников композитора не реализовал логическое мышление в музыке так последовательно, убедительно и с таким динамическим размахом. Его творчество он рассматривал как целостное явление, в котором удалось типологизировать художественные открытия, обусловленные динамизированной трактовкой музыкальных средств.

В *тематизме* это были и краткие мотивы, предвосхитившие лейтмотивы в романтической музыке, и протяжённые неконтрастные мелодии – предвестники «бесконечных мелодий» Вагнера. Во взаимодействии тех и других увеличился удельный вес углублённо-психологического содержания. Отсюда и более высокий, чем у предшественников, уровень индивидуализации образов.

Художественные открытия Бетховена в *области формы* Мазель выявил, исходя из анализа его новаторской трактовки конфликтов:

- экспонирование конфликта в свёрнутом виде между тезисом и антитезисом в масштабах главной партии;

- осмысление Бетховеном лирики как равнозначного героике конфликтанта, понимание её в качестве оборотной стороны героики и средства

драматизации тематизма, выявление в ней романтических черт;

– пролонгация конфликта между тезисом и антитезисом внутри экспозиции сонатного *Allegro* и в разработке;

– обострение конфликта в момент подготовки его развязки: в заключительной партии, репризе, коде, финале, динамичном переходе III части в финал;

– достижение наивысшего конфликта во время его «взрыва»: в разработках, длительных доминантовых преддыктах перед репризой или кодой, неустойчивых разделах внутри код.

Всё это позволило Мазелю решить две взаимосвязанные проблемы, в которых он по-новому осветил творчество композитора: сущность его диалектического мышления и предвосхищение поздних стилей.

Анализ художественного открытия в Прелюдиях Ф. Шопена № 7 и № 20

Результаты поиска наиболее подходящего музыковедению анализа сказались на исследовании двух прелюдий Шопена – № 7 *A dur* и № 20 *c moll*, проведённом соответственно в 1968 и 2000 годах. Их исследование Мазель провёл с целью выявления необычного совмещения формо-содержательных функций. В рассмотрении шопеновской Прелюдии *A dur* учёного интересовало «существо образа». Проблема эта, поставленная в творчестве основоположников целостного анализа, не утратила своей остроты и в настоящее время. Образное рассмотрение шопеновских произведений, в частности, характеризует и современную зарубежную исследовательскую мысль. Так, например, Л. Крамер, изучая явление дендизма в шопеновском творчестве, встраивает его в общехудожественную концепцию композитора, основой которой становится обращение к эстетике Ш. Бодлера (ор. 59) [15].

Мазель раскрыл в Прелюдии *A dur* Шопена сплав танцевальности и поэтизирующего её аккордового склада, истоки которого он обнаружил в одной из разновидностей старинного прелюдирования. Их интеграция, по наблюдению учёного, осуществилась в главной находке прелюдии – повторяющейся двуктной «мелоритмофактурной формуле», которую он связал не только с мягкими танцевальными движениями, но и с изящными жестами. Проанализировав в прелюдии совмещение принципов дробления и

суммирования (и шире – претворения традиций построения квадратных периодов повторного строения) Мазель убедительно обосновал образное содержание пьесы, где интимно-лирическое высказывание сочеталось с чертами танцевального жанра, имевшего здесь соприкосновение и со светскими, и с деревенскими мазурками Шопена.

При анализе Прелюдии Шопена № 20, выявляя принципы несовместимых свойств, Мазель действительно обошёлся без понятия «образ», но заменил его понятием характера прелюдии, то есть ничем иным, как образом: «траурно-торжественным, скорбно-величественным». На этой основе он сформулировал *шопеновское* открытие: совмещение функциональной гармонии с чертами свойственной античному искусству квантитативной, времяизмерительной ритмики, что дало возможность объяснить «зримый жанровый облик пьесы» (то есть образ) как «замедленное траурно-торжественное шествие с дискретными сменами поз» (и снова образ, даже образная композиция).

Художественное открытие в двух прелюдиях Шопена Мазель в целом выявил в жанровой сфере и области музыкально-выразительных средств.

Анализ художественного открытия в «Ноктюрне» Э. Грига

Особенность исследования Ноктюрна Грига (ор. 54 № 4) заключается в своеобразном двойном сравнительном анализе – стиля и образного содержания музыки. Объединяющим звеном здесь явилась главенствующая интонация, в основе которой лежит типично григовский оборот, построенный на нисходящем движении вводного тона к V ступени лада. В области стилистических черт Мазель считал её не только фольклорной деталью, но и своеобразной «национальной эмблемой композитора». Опираясь на исследование Курта, усмотревшего в григовской гармонии объединение европейской романтической и национально-норвежской тенденций, Мазель, исходя из терцовой интонации Грига в мелодике, раскрыл фольклорную природу характерных для него гармоний большого септаккорда, нонаккорда и ундецимаккорда. Эти гармонии он связал с передачей народно-сказочных образов и вместе с тем – с образами одухотворённой природы.

В результате этих наблюдений было выявлено художественное открытие, которое автор

считал одним из наиболее актуальных в музыкальной эстетике. Оно лежало в области разграничения сфер выразительности и изобразительности. Первая, по наблюдению Мазеля, раскрывалась посредством вагнеровской трактовки малого вводного септаккорда – «аккорда томления», поддерживавшего певучие мелодические фразы с тристановскими восходящими задержаниями (об этом см.: [14]). Наряду с «мотивом томления» Мазель также выделил связанный с доминантовой гармонией «мотив упоения». Изобразительность же у Грига конкретизирована «птичьими» трелями и тремоло.

Тем самым Мазель в анализе Ноктюрна Грига показал художественные открытия в области стиля (совмещение позднеромантического и импрессионистского стиля с фольклорными элементами), а также в образно-эмоциональной сфере (совмещение принципов лирической выразительности с рельефной изобразительностью).

Выявление художественного открытия в музыке П. И. Чайковского

Художественное открытие в произведениях Чайковского Мазель обнаружил в феномене взаимопроникновения театральных и симфонических принципов. В их исследовании была определена сущность классической оперной партии и специфические методы её развития: *интегрирующий* – создание новой темы с непрерывным её обновлением, и *дифференцирующий* – с выделением разных элементов темы. Первый у Чайковского направлен на обнаружение интенсивного развития характеров, поэтому Мазель трактовал его как основной. В разработке I части Шестой симфонии он обособил в качестве этапных проявлений интегрирующего метода две близко расположенные кульминации. Считая это явление открытием в сонатной форме, он дал ему эстетическую оценку. Первую кульминацию – вершину драматического действия – он определил как катастрофу в жизни героя, вторую – логически-смысловую – как трагический монолог-резюме⁴. Всю последующую музыку данной части – как послесловие, наполненное возможными аналогиями.

Выявленные в симфоническом стиле Чайковского две тенденции интегрирующего метода – выстраивание тематически более или менее самостоятельных эпизодов в единую драматургию образа и способность мотивов

приобретать различные характеры – оказались двумя взаимодополняющими сторонами оперных влияний.

Соответственно диалектическим методам анализа музыковед рассмотрел и обратные связи оперы с симфонией – влияние сонатных принципов на оперу, в чём проявились принципы дифференцирующего метода. На примере сцены Лизы и Германа в конце II картины он показал, как в условиях оперы представлены все основные образы, утвердившиеся в первых частях симфоний Чайковского. В связи с этим Мазель раскрыл предпосылки влияния сонатных принципов на построение оперной сцены и необычные для сонатных *Allegri* масштабные соотношения драматических и лирических образов, где лирическая «побочная партия» заведомо преобладала над «главной».

Главной партией в опере «Пиковая дама» Мазель видел вступительный речитатив Германа, «две побочные» – тему любви и ариозо Германа. Функцию заключительной партии в I картине выполняла тема, построенная на материале «второй побочной», но в мажорном ладу. Роль разработки, в которой происходило вторжение злых сил, играл эпизод появления Графини, а после её ухода наступала динамизированная реприза. В ней раскрывалось душевное смятение Германа, звучал жизнеутверждающий мажорный вариант «первой побочной» и «заключительной».

Таким образом, мазелевское исследование взаимопроникновения различных жанровых черт в «Пиковой даме» и Шестой симфонии направлено на выявление *художественного открытия* в опере, которое было непосредственно связано с обнаружением в ней сонатно-симфонических принципов развития.

Исследование художественных открытий в музыке Д. Шостаковича

Музыку Дмитрия Шостаковича Мазель исследовал, исходя из понимания новой стилиевой системы, сформировавшейся в области выразительных средств старой. Причину появления в искусстве новаторских приёмов, которые истолковываются со временем как традиционные, а старые как экстраординарные, Мазель видел в воплощении необычного образного содержания. Важная роль в нём отводилась переосмыслению протяжённости кантилены, где систематизировались необычные, остроэкспрессивные

широкие ходы в одном направлении. С их помощью композитор передал разные грани лирико-драматической образности.

Вместе с тем Мазель показал, как Шостакович преобразовал элементарные мотивы-попевки в небывалые по концентрации эмоционально-смыслового содержания мотивы, представляющие образно-смысловые единицы музыкальной речи Шостаковича. В их настойчивом возвращении к одному и тому же звуку композитор передал и напряжённую мысль, и широкий спектр эмоциональных состояний, связанных с образами преодоления и сочетающихся у Шостаковича «с особой “тяжкостью” вокально-речевых интонаций» [4, с. 45].

Большое внимание в творчестве Шостаковича Мазель уделил *ладово-гармоническому* содержанию мелодики. В качестве одной из особенностей он выделил интонационное обогащение ладов в результате их различных сочетаний: старинных ладов с гармоническими особенностями джазовой музыки, мажора с элементами других ладов (дорийского, миксолидийского в коде I части Седьмой симфонии). Такой мажор Мазель расценил как современный, значительно отличавшийся от романтического. Особым достижением Шостаковича он считал углубление и обострение минорной выразительности, в частности, фригийского лада, в котором могли быть понижены почти все ступени. Таким образом, гармония, с помощью которой выполнялись технические задачи, в то же время оказывалась ещё и красочным средством. Подобное совмещение функций в музыкальном языке Шостаковича Мазель квалифицировал как своеобразный источник «собственного гармонического света» [там же, с. 51].

Большую роль в обновлении тематизма у Шостаковича сыграло переосмысление традиционных свойств *метра* и *ритма*. К числу наиболее общих Мазель отнёс сочетание метрической свободы и ритмической строгости. С помощью различных метрических перебоев у Шостаковича в тему внедрялись пикантные и острые штрихи, создавался не только «встряивающий» драматургию эффект неожиданности, но и ощущение некой свободы. Вместе с тем Мазель выявил у композитора использование выразительных возможностей равномерного метра, направленные на создание эпизодов наступательного, механистического характера.

Отмеченные выразительные средства в творчестве Шостаковича Мазель определил как атрибуцию *принципа свободного мелодического развёртывания*, в котором он выявил два вида: мощный разлив мелодии, как у Чайковского, и почти статический её показ, как у Римского-Корсакова. Исходя из этого, Мазель раскрыл национальную почвенность характерного для Шостаковича типа свободного развёртывания. Она была найдена в медленных частях, и что необычно – в темах подвижно-танцевального характера, например, в Скерцо из Седьмой симфонии, где текучесть сочеталась с ясностью метрического членения.

В качестве противоположного непрерывному развитию мелодии у Шостаковича Мазель отметил *принцип построения коротких, замкнутых тем-импульсов*, по содержанию сильно концентрированных. Как пример аналитик привёл побочную партию из финала Квинтета и первую тему главной партии Пятой симфонии. Парадоксальным он считал совмещение двух исторически сложившихся типов тем, выступавших в качестве контрастно-дополняющих элементов главной партии: коротких, афористических и свободно развёртывающихся. В этом совмещении он выявил взаимопроникновение *полифонических* и *гомофонно-гармонических принципов*, где типично «баховское» яркое начальное ядро темы активизировано до бетховенской интенсивности развития. В результате такой перемены в трактовке принципов полифонического и гомофонного мышления у Шостаковича произошло динамическое обновление *масштабно-тематических структур*, что привело к формулировке важного эстетического принципа его творчества: «особое единство интеллектуализма и напряжённейшего эмоционализма», где «чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием» [там же, с. 77].

Проанализировав творчество Шостаковича, Мазель показал, что его стилистические приёмы были связаны с исторически сложившимися музыкальными комплексами, приобретшими в его системе иное значение. Благодаря такому обобщению, искусство Шостаковича было квалифицировано как классическое в наивысшем смысле этого слова. Но главное, выявив художественные открытия в области стилистики Шостаковича, Мазель в конечном итоге смог составить полную картину его стиля.

Анализ художественного открытия в произведении А. С. Пушкина «Медный всадник»

В мазелевских исследованиях художественного открытия важную роль играл анализ пушкинских образов. Учёный проследил динамику их показа в перевоплощении из реальной плоскости в ирреальную. В таком переходе одного состояния в другое он видел явление «выхода из себя» (термин С. Эйзенштейна): «возмущённая» Нева выходит из гранитных берегов, сходит с ума Евгений, начинает двигаться памятник – Медный всадник. Подобный показ выхода из своего естественного состояния Эйзенштейн определил как «скачок в противоположность» [11, с. 249]. Мазель же квалифицировал его как сочетание парадоксальной противоречивости и высшей естественности.

Художественное открытие в поэме «Медный всадник» было выявлено в эмоционально-психологической сфере при раскрытии её в контексте характерной для целостного анализа триады мотив – образ – концепция. В её основе здесь находилась идея противостояния личности и государства и соответствующие ей образы единого мотива («выхода из себя»).

Обзор художественных открытий, выявленных Мазелем в произведениях, позволяет сделать вывод о том, что учёный типологизировал их в разных областях и явлениях искусства, прежде всего, музыкального:

- области музыкального тематизма и формы (творчество Бетховена);
- синтезе жанров профессиональной музыки (оперы и симфонии Чайковского);
- взаимодействию профессиональных и народных жанров (произведения Шопена);
- сфере стилистики и стиля (сочинения Грига, Шостаковича);
- области музыкально-выразительных средств классической и романтической музыки

ки (Бетховен, Шопен), а также музыки XX века (Шостакович);

– эмоционально-психологической сфере (Шопен, Григ, Шостакович, а также Пушкин).

Исследование гармонии

Важной составляющей в методе целостного анализа Мазеля явилось его исследование гармонии как целостного музыкально-теоретического и исторического явления (см. монографию «Проблемы классической гармонии»). В центре его находилось изучение аккордовой вертикали, где Мазель выделил *доминантовые тяготения в тонику и квалифицировал их как главный нерв классической тональности*, а переосмысление автентического оборота, который из главного средства гармонического завершения музыкальной мысли превратился в важнейшее средство динамизации, аргументировал эстетическими требованиями – стремлением к динамичному развёртыванию гармонической мысли. Мазель установил связь терцового строения аккордовой вертикали с плавным голосоведением, в основе которого лежало секундовое тяготение, и пришёл к важному выводу: *сфера действия терцового принципа не ограничена классической гармонией, а выходит за её пределы*.

Из приведённого обзора становится очевидным, что в основе целостного анализа лежала морфологическая концепция художественного открытия в музыке, которая выростала на фундаменте энциклопедических знаний и сформированного на их базисе историко-диалектического и эстетического мышления учёного. Систематизировав различные способы нахождения художественного открытия, Мазель типизировал явления внутреннего и внешнего мира человека в единой целостности, связал её с феноменом воздействия на слушателя и создал свою собственную модель художественной картины мира, основанную на парадоксальном взаимодействии диалектических оппозиций.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Л. Безыменский пишет, что эта кампания зародилась уже в годы войны (1942), «когда начальник Управления пропаганды ЦК ВКП(б) Г. Александров и заведующая отделом этого управления Т. Зуева

представили секретарям ЦК ВКП(б) А. Андрееву, Г. Маленкову и А. Щербакову докладную записку “О подборе и выдвижении кадров в искусстве”, где отмечалось “отсутствие правильной и твёрдой

партийной линии” в руководстве советским искусством со стороны Комитета по делам искусств и “извращении политики в деле подбора, выдвижения и воспитания” кадров, в результате чего во главе многих учреждений оказались “нерусские люди (преимущественно евреи)”. В записке упоминалась и Московская консерватория, и преобладание евреев в музыкальной критике, оказывающей влияние на формирование музыкальных кадров. Среди наиболее активно выступающих в печати нерусских критиков назывался и Мазель» (цит. по: [6, с. 17]).

² В зарубежном музыкознании эта идея имеет свою историю. Г. Риман на рубеже XIX–XX века высказал сожаление об изолированном сосуществовании музыкальной теории и эстетики [8, с. 1260], что явилось непосредственным импульсом к мазелевской разработке данной проблемы. В конце же XX века К. Дальхауз в музыковедческом анализе наиболее ценным считал возможность аргументировать эстетическую сущность музыки, которая изначально содержалась в ней самой [12, S. 11]. Мысль о сохранении эстетической ценности в исследова-

нии музыки волновала и американского учёного П. ван ден Турна, который был обеспокоен тем, что вооружённые «новой субъективностью» представители так называемого Нового музыковедения наложат на «индивидуальное эстетическое ещё больше запретов, чем это сделали позитивисты и формалисты» (цит. по: [10]).

³ Близкой позиции придерживается и современный американский музыковед-славист Ричард Тарускин [9].

⁴ Показательно, что Мазель в этом анализе опирается на понятие художественного образа, который не исключает здесь многовариантных толкований смысла. М. Рыцарева, например, в контексте автобиографичности симфонии Чайковского выдвигает гипотезу о параллелизме «Патетической» с жанром Пассионов [13; 16, р. 287; 17]. В такой концепции симфонии нам представляется, что композитор передал здесь характерное для него чувство ужаса перед возмездием судьбы, фатума, которые ассоциировались у него с образом Бога Саваофа [1, с. 20]. Данный топос характеризует всю I часть симфонии.

REFERENCES

1. Konson G. R. *Obraz fatuma v Uvertyurefantasii «Romeo i Dzul’etta» P. I. Tchaikovskogo kak nositel’ lichnostnogo katastrofizma* [The Image of Fate in P. I. Tchaikovsky’s Overture-Fantasy “Romeo and Juliet” As the Bearer of Personal Catastrophism]. *Problemy muzykal’noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 4, pp. 15–24.
2. Mazel’ L. A. *Iz vospominaniy o P. S. Urysonе* [From the Memoirs about P. S. Uryson]. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/papers/viet/1998/4/62-65.pdf>. (07.07.2016).
3. Mazel’ L. A. *Issledovaniya o Chopene* [Research Works on Chopin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 248 p.
4. Mazel’ L. A. *Nablyudeniya nad muzykal’nym yazykom Shostakovicha* [Observation of the Musical Language of Shostakovich]. *Mazel’ L. A. Etyudy o Shostakoviche: stat’i i zametki o tvorchestve* [Mazel L. A. Études about Shostakovich: Articles and Notes about his Oeuvres]. Moscow, 1986, pp. 33–82.
5. Mazel’ L. A. *Tselostnyy analiz – zhanr preimushchestvenno ustnyy i uchebnyy* [The Integral Analysis – Mostly a Verbal and Educational Genre]. *Muzykal’naya akademiya* [Musical Academy]. 2000, No. 4, pp. 132–134.
6. Mochalova V. *Litvaki iz roda Mordekhaiya Yaffe: popytka genealogii* [Lithuanians from the Family of Mordekhai Yaffe: an Attempt of Establishing a Genealogy]. URL: www-bcf.usc.edu/~alik/rus/review/Mazel_litvaki.doc. (07.07.2016).
7. Raku M. G. *Sotsial’noe konstruirovaniye «sovetskogo muzikovedeniya»: rozhdenie metoda* [The

1. *Social Construction of “Soviet Musicology”: Birth of a Method*. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literature Survey]. 2016, No. 1 (137). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6999#sthash.m7MHQ55C.dpuf>. (13.07.2016).
8. Rimann G. *Muzykal’nyy slovar’* [Riemann H. Musical Dictionary]. Translated from the German by B. Jurgenson; Complementary translation and edition by Y. Engel. Moscow: P. Yurgenson, 1901. 1536 p.
9. Taruskin R. *Ya privyk k negativnym kommentariyam. Vydayushchiysya zapadnyy slavistoved o posledstviyakh «zheleznogo zanavesa» i chitabel’nom muzykovedenii: interv’yu ot 11.11.2011* [I Got Used to Negative Comments: The Outstanding Western Slavist-Musicologist on the Topic of the Consequences of the “Iron Curtain” and Readable Music Studies: Interview from 11/11/2011] / O. B. Manulkina. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/31783/?expand=yes#expand. (22.07.2016).
10. Khannanov I. D. *Retsenziya* [Review] (Lawrence Kramer. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley and Los Angeles: UC Press, 2002). *Siniy Divan* [Blue Couch]. URL: <http://sinijdivan.narod.ru/sd3rez4.htm>. (23.07.2016).
11. Eisenstein S. M. *Organichnost’ i pafos v kompozitsii fil’ma «Bronenosets “Potyomkin”»* [The Organic Nature and the Pathos in the Composition of the Film “The Battleship ‘Potyomkin’”]. Eisenstein S. M. *Izbrannye stat’i* [Selected Articles]. Editor-Compiler, Annotation of Articles and Notes by R. N. Yurenev. Moscow, 1956, pp. 243–251.
12. Dahlhaus C. *Analyse und Werturteil* [Analyze and Value Judgment]. Mainz: Schott, 1970. 167 S.

13. Helmers R. Tchaikovsky's 'Pathétique' and Russian Culture. By Marina Ritzareva. *Music and Letters*. 2015. 96 (2), pp. 287–289. doi: 10.1093/ml/gcv027.
14. Holth B. German Influences in the Development of the Norwegian Classical Music Tradition. *Fontes Artis Musicae*. 2014. Volume 61. Issue 1, pp. 42–47.
15. Kramer L. Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Later Mazurkas. *Nineteenth Century Music*. 2012. Volume 35. Issue 3, pp. 224–237.
16. Ritzareva M. *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*. Farnham: Ashgate, 2014. 169 pp.
17. Sheinberg E. Min-Ad. *Israel Studies in Musicology Online Review*. 2014. Volume 2. URL: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/14/Sheinberg-Ritzarev.pdf>. (30.10.2016).

ЛИТЕРАТУРА

1. Консон Г. Р. Образ фатума в Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского как носитель личностного катастрофизма // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 15–24.
2. Мазель Л. А. Из воспоминаний о П. С. Урысоне. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/papers/viet/1998/4/62-65.pdf>. (Дата обращения: 07.07.2016).
3. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М.: Сов. композитор, 1971. 248 с.
4. Мазель Л. А. Наблюдения над музыкальным языком Шостаковича // Мазель Л. А. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. М., 1986. С. 33–82.
5. Мазель Л. А. Целостный анализ – жанр преимущественно устный и учебный // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 132–134.
6. Мочалова В. Литваки из рода Мордехая Яффе: попытка генеалогии. URL: http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/review/Mazel_litvaki.doc. (Дата обращения: 07.07.2016).
7. Раку М. Г. Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода // Новое литературное обозрение. 2016. № 1 (137). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6999#sthash.m7MНQ55C.dpuf>. (Дата обращения: 13.07.2016).
8. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с нем. Б. Юргенсона; пер., доп., ред. Ю. Энгеля. М.: П. Юргенсон, 1901. 1536 с.
9. Тарускин Р. Я привык к негативным комментариям. Выдающийся западный славист-музыковед о последствиях «железного занавеса» и читабельном музыковедении: интервью от 11.11.2011 / О. Б. Манулкина. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/31783/?expand=yes#expand. (Дата обращения: 22.07.2016).
10. Ханнанов И. Д. Рецензия (Lawrence Kramer. Musical Meaning. Toward a Critical History. Berkeley and Los Angeles: UC Press, 2002) // Синий Диван. 2003. № 3. URL: <http://sinijdivan.narod.ru/sd3rez4.htm>. (Дата обращения: 23.07.2016).
11. Эйзенштейн С. М. Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец «Потёмкин»» // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи / ред.-сост., автор ст. и прим. Р. Н. Юренев. М., 1956. С. 243–251.
12. Dahlhaus C. *Analyse und Werturteil*. Mainz: Schott, 1970. 167 S.
13. Helmers R. Tchaikovsky's 'Pathétique' and Russian Culture. By Marina Ritzareva // *Music and Letters*. 2015. 96 (2), pp. 287–289. doi: 10.1093/ml/gcv027.
14. Holth B. German Influences in the Development of the Norwegian Classical Music Tradition // *Fontes Artis Musicae*. 2014. Volume 61. Issue 1, pp. 42–47.
15. Kramer L. Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Later Mazurkas // *Nineteenth Century Music*. 2012. Volume 35. Issue 3, pp. 224–237.
16. Ritzareva M. *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*. Farnham: Ashgate, 2014. 169 pp.
17. Sheinberg E. Min-Ad // *Israel Studies in Musicology Online Review*. 2014. Volume 2. URL: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/14/Sheinberg-Ritzarev.pdf>. (Дата обращения: 30.10.2016).

The Artistic Revelations of Leo Mazel

The article is devoted to one of the founders of Russian musicology, Leo Abramovich Mazel. Together with his colleagues, Victor Tsukkerman and Iosif Ryzhkin, the scholar introduced into musicology the universal method of integral analysis of artistic texts, which has played an immense role in Russian musical scholarship. Having brought together the fields of aesthetics and music theory, he studied the inner mechanisms of their connections, having revealed the aesthetic principles of artistic impact of music on the listener. Nonetheless, the formation of this method on the part of Mazel was not a monosemantic process. Paradoxically, its foundations and repudiations in the research of the scholar were asserted in a parallel manner. This phenomenon testifies to the fact that he was always engaged in a constant search for scholarly methodology for cognition of the essence of artistic texts. As a result his search led to a new understanding of the method of integral analysis, which helped Mazel solve the main task standing before the researcher – to disclose the artistic revelation in music. Having systematized the various means of its discovery,

the scholar typified the phenomena of the human being's inner and outer world in a single entirety and connected it with the communicative principles of music, having shown in total the specimens of his vision of the world, based on a paradoxical interaction of dialectic oppositions.

Keywords: Mazel, music theory, integral analysis, the musical image, motive, artistic discovery, content and form in music.

Художественные открытия Л. А. Мазеля

Статья посвящена одному из основоположников российского музыкознания Л. А. Мазелю. Наряду со своими коллегами (В. А. Цуккерманом и И. Я. Рыжким) учёный ввёл в музыкальную науку универсальный метод целостного анализа художественных текстов, сыгравший в ней большую роль. Сблизив эстетику и теорию музыки, он изучил внутренние механизмы их связей, открыл эстетические принципы художественного воздействия музыки на слушателя. Однако становление этого метода у Мазеля не было однозначным. Парадоксально, что его обоснование и отторжение в исследованиях учёного фактически шло параллельно. Такое явление свидетельствует о том, что он находился в постоянном поиске научной методологии для познания сущности художественных текстов. В результате поиск привёл к новому осмыслению метода целостного анализа, позволившему Мазелю решить главную задачу, стоявшую перед исследователем – выявить художественное открытие в музыке. Систематизировав различные способы его обнаружения, учёный типизировал явления внутреннего и внешнего мира человека в единой целостности и связал её с коммуникативными принципами музыки, показав в итоге образец своего видения мира, основанного на противоречивом взаимодействии диалектических оппозиций.

Ключевые слова: Мазель, теория музыки, целостный анализ, музыкальный образ, мотив, художественное открытие, содержание и форма в музыке.

Grigory R. Konson

ORCID: 0000-0001-7400-5072

Dr. Sci. (Arts),

Head of Department of Applied Doctoral Studies
and Preparation of Research Assistants,
Professor at the Department of Sociology
and Philosophy of Culture

E-mail: gkonson@yandex.ru

Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy
universitet

Russian State Social University

Moscow, 129226 Russian Federation

Консон Григорий Рафаэлевич

ORCID: 0000-0001-7400-5072

доктор искусствоведения,

начальник отдела прикладной докторантуры
и подготовки научных кадров в докторантуре,
профессор кафедры социологии
и философии культуры

E-mail: gkonson@yandex.ru

Российский государственный социальный уни-
верситет

Москва, 129226 Российская Федерация