



БЕНГТ ЭДЛУНД

Лундский университет, Швеция

«Всё проходит» – было выгравировано на кольце Соломона. Так, наверное, и безраздельное господство теории Шенкера в англоязычной теории музыки уже подходит к концу. Всё чаще стали слышаться голоса недовольных. Эти голоса принадлежат настоящим музыкантам, тем, которые сами исполняют музыкальные произведения и знают о них не по книгам, а практически – в профессиональном, ежедневном, многолетнем общении с ними. Статья известного шведского теоретика, музыкального критика и пианиста, профессора Лундского университета д-ра Бенгта Эдлунда демонстрирует категорическое несогласие с методом графического анализа Хайнриха Шенкера. Автор передал переводчику своё глубокое пожелание всем российским читателям относиться к теории Шенкера с особой осторожностью.

В результате детального рассмотрения шенкерского анализа темы финала 17-й сонаты Бетховена д-р Эдлунд приходит к множеству неутешительных выводов. В теоретическом подходе Шенкера встречается масса надуманных несуразностей – таких, как «предполагаемые ноты», «покрывающие ноты», диагональные соотношения нот в главном голосе и в басу, несуществующая вторая ступень в каденции, – необходимые не для

раскрытия структуры и содержания музыки, а для подтверждения «верности» и «истинности» теории Мастера (так Шенкера называют его последователи). Вообще, стиль теории Шенкера, особенно в его оригинальном немецком варианте, странным образом напоминает революционные, декларативно изложенные лозунги в их самом карикатурном виде. Все эти «мелочи», к которым англоязычные музыковеды стараются не привлекать внимание, в сумме перевешивают любое рациональное начало, которое могло бы проявиться в Новых Музыкальных Теориях и Фантазиях.

В прошлом номере ПМН была опубликована рецензия на книгу д-ра Николаса Кука о политической и социальной стороне учения Шенкера. В ней, впрочем, в очень мягких тонах, были прописаны некоторые её недостатки. Статья д-ра Эдлунда, пожалуй, впервые обнажает собственно структурные, технические ошибки и принципы теории в целом на примере анализа короткого фрагмента нотного текста, – музыки, заслуживающей более серьёзного к себе отношения и, по мнению д-ра Эдлунда, не вписывающейся в глобальную шенкерскую доктрину.

Д-р Ильдар Ханнанов,
автор перевода статьи

Полемизируя с Мастером

УДК 78.6.082(09)

«ПОБРИТЬ» ШЕНКЕРА

На одной из недавних международных теоретических конференций д-р Паунди Бурштейн прочитал доклад, название и главный используемый пример которого вызвали мой интерес¹. Тема его доклада – «Шенкер и бритва Оккама» – была проиллюстрирована примером анализа финала 17-й сонаты Бетховена ор. 31 № 2, проделанного Шенкером, к которому Бурштейн предложил свой, альтернативный вариант (ср. примеры № 1, 2 и 3).

Идея использовать метафору «бритвы Оккама» в отношении метода Шенкера показалась мне инте-

ресной, но рефлексия Бурштейна (а я соглашусь со многими из его взглядов), кажется, в этот раз проследовала в направлении, отличном от того, которое я ожидал. К моему разочарованию, он не использовал «режущий край» этой бритвы. Ниже я коснусь этих двух анализов и перейду к тому, чего я не обнаружил в докладе Бурштейна: «бритва самого брадобрея».

Если принять определение Википедии (этого наиболее информированного источника по всем тривиальным вопросам), то бритва – «это инструмент, использующий режущий край для удаления неже-

лательного волосяного покрова путём бритья». Мы также знаем, что бритвы могут наносить глубокие порезы и могут быть использованы – по неосторожности или со злым умыслом (как например, стилет в фильме Романа Полански «Чайнатаун») – для отрезания чьего-либо носа.

«Бритва Оккама» – инструмент более утончённый, и в философии, и в науках он позволяет, выражаясь фигурально, «отбрасывать» маловероятные объяснения рассматриваемого феномена. Часто и довольно прямолинейно понимаемый как «принцип экономии» [англ. parsimony. – И. Х.], принцип «Бритвы Оккама» гласит, что нет необходимости увеличивать, без надобности, количество сущностей (концепций, постулатов, конструкций и переменных), требуемых для объяснения какого-либо феномена. Другими словами, если две теории одинаковы в своём действии, то лучше выбрать ту, которая проще.

С момента появления указанный принцип был подвергнут критическому осмыслению. Рамки данной статьи не позволяют даже бегло описать все сложности и характеристики, которые необходимо учитывать в его применении к различным областям научных исследований. Достаточно будет упомянуть, что новые сущности могут быть добавлены, если того требуют новые эмпирические данные, и часто «богатые» теории оказываются лучше «простых».

Каденция темы из 17-й фортепианной сонаты Бетховена: два анализа, две интерпретации

Как указывает Бурштейн, шенкерская интерпретация каденционного фрагмента темы первой части 17-й сонаты Бетховена предполагает, что между субдоминантой и тоникой вставлена последовательность от доминанты к тонике (пример № 2)².

Пример № 1

Л. ван Бетховен.

17-я соната для фортепиано. Финал

Пример № 2

Альтернативное прочтение этого отрывка в анализе Бурштейна таково, что, в отличие от шенкеровского, оно представляет субдоминанту как отклонение, точнее, местное ответвление от большой тонической пролонгации, поддержанное нижней вспомогательной нотой в басу (пример № 3).

Пример № 3

Так, Бурштейн избегает вставки тоникодоминантового хода между субдоминантой и доминантой, переводя субдоминанту в более низкий иерархический уровень. Можно оспорить, однако, радикальность такого решения: ведь оно лишь вводит ещё одну ступень в редукции. Если следовать точно по Шенкеру, то последняя доминанта безусловно удержана за счёт субдоминанты, поддерживающей четвёртую ступень в верхнем голосе, и анализ будет таким же, как в примере № 3.

Есть ещё и другие незначительные различия между этими двумя анализами. Так, *d moll* ное трезвучие в такте 12 представлено в примере № 3 как цель разрешения большой пролонгации тоники, а в примере № 2 это же место показано как введение комплекса кадансового квартсестаккорда. По мнению Бурштейна, b^2 над g^2 в такте 9 проистекает из внутреннего голоса, тогда как у Шенкера эта нота принадлежит лишь мелодическому развёртыванию на верхнем плане³. Ноты, появляющиеся над начальным восхождением [нем. *Anstieg*. – И. Х.] $d^2-e^2-f^2$ в тактах 1-8, представлены как мелодические структуры на сильных долях в примере № 2. У Бурштейна в примере № 3 они показаны как ответвление от одной из нот начального восхождения.

Учитывая главное различие между двумя интерпретациями, можно задать вопрос – какая из них лучше, и нужно ли вообще выбирать одно за счёт другого? Сам Бурштейн признался, что спрашивал мнение известных специалистов и получил противоречивые ответы.

Вне зависимости от того, что анализ Шенкера позволяет доминанто-тоническому обороту внедриться между субдоминантой и доминантой, этот анализ предпочтителен в версии полной совершенной каденции, так как он даёт структурную роль субдоминанте в такте 9. В то же время анализ Бурштейна представляет это событие, на самом деле ведущее к разрешению всей последовательности, как локальную пролонгацию, заключённую внутри пролонгации тоники. Такое решение оказывается менее убедительным, когда начинаешь сам играть эту музыку. Более того, локальная пролонгация тоники из такта 8 в такт 12 в примере № 3 совсем неубедительна, так как синтаксически – учитывая то, что звучит в такте 9 – два тонических аккорда в тактах 8 и 12 не образуют единого замкнутого цикла.

Из всего сказанного следует, что решающий критерий того, является ли анализ правильным или нет, не связан с соответствием той или иной теории, но зависит от самой музыки, от того, как она читается, но также и от того, как она звучит и воспринимается во время исполнения. Ещё один критерий – насколько применимы выкладки анализа для объяснения или помогают в интерпретации идей. Поэтому в нижеследующем размышлении фрагмент Сонаты Бетховена будет служить мерой применения двух представленных анализов, и в особенности того, который принадлежит Шенкеру. По мере рассуждения о том, как музыка ведет себя под взглядом Шенкера и рассмотрения того, почему она ведёт себя именно так, мы перейдём от музыки к описанию самого метода анализа, который используется по отношению к ней.

Под взглядом Шенкера. О методе анализа

Тема финала начинается с трёх затактовых нот, которые Шенкер рассматривает как «развёртывание» [англ. *unfolding*. – И. Х.], то есть, это движение соединяет два внутренних скрытых голоса. Это не то, что можно видеть, не то, что можно услышать непосредственно, но оно имеет некоторый смысл, если играешь и слышишь то, что следует далее. Первый палец правой руки остается на ноте a^1 , тогда как восходящая линия, возникающая от ноты f^2 , дополняет другую линию, начинающуюся от d^2 на акцентированных нотах.

Но эта идея расслоения затактовой фигуры, выделение в ней предпоследней ноты, не используется далее у Шенкера, так как в такте 8 диагональная нотация развёртывания опирается уже на последнюю шестнадцатую ноту. (Эту несогласованность трудно определить на графической схеме, так как все двузвучные диагональные обозначения развёртываний выглядят одинаково). Нота d^3 в такте 8, безусловно, важна. После нее возникают идентичные быстрые затактовые фигуры, что создаёт перцептивный прецедент возникновения линии нисходящих терций

$b^2-g^2-e^2$ в верхнем голосе. Но очень жаль, что предпоследняя нота затактовой фигуры, a^2 отсутствует в этот раз в такте 8 в анализе Шенкера. Ведь именно она вводит третий элемент верхнего комплементарного соединения $f^2-g^2-a^2$. И действительно, если бы эта нота a^2 в 8-м такте сохранилась в графической схеме, она помогла бы ещё более выделить структуру комплементарного восходящего движения к b^2 на сильной доле в такте 9. И с другой стороны, если бы Бетховен использовал уже ранее применённый приём подготовки новой ноты в главной восходящей линии, если бы он сочинил фигуру в правой руке (проходящую через звуки $d^2-a^2-f^2$ в такте 8), тогда бы появилась сильная верхняя вспомогательная нота g^2 в такте 9 и тема, соответствующая анализу примера № 2.

Сразу же возникает подозрение, что стремление Шенкера опустить ноту a^2 в такте 8 было связано с его желанием интерпретировать предполагаемую ноту g^2 в 9-м такте как настоящую структурную верхнюю ноту в этом отрывке. Эта нота g^2 предполагает продолжение восходящей линии $d^2-e^2-g-f^2$ в нижнем голосе партии правой руки. Но Бетховен решил не использовать ноту g здесь, хотя Шенкер безусловно согласился бы с её появлением. Ноту g^2 мы видим только в такте 10, в условиях *Es dur*'а, но она появляется не как залигованная из такта 9 (где её и нет), а как терцовый скачок сверху, от ноты b^2 . Это не удерживает Шенкера от введения несуществующей ноты g^2 в 9-м такте как структурной верхней вспомогательной ноты темы, как ноты, завершающей один из любимых Шенкером архетипов протоструктуры *Ursatz*, то есть, начальное восхождение к третьей ступени с последующим структурным нисходящим движением к тонике.

В соответствии с теорией Шенкера, нота g^2 попросту должна быть в такте 9, и скобки, в которые она заключена в примере № 2, служат фиговым листом – все думают, что он что-то скрывает. Но это очень странный фиговый листок – он прозрачен, и муляж, который он должен скрывать, снабжён мощным стволом, который уж точно смотрится более внушительно, чем карликовый ствол на реально существующем головном тоне b^2 .

В тактах 12-13 две диагональные структуры развёртывания находятся в очень хитроумном взаимодействии. Но слушатель уж точно не догадывается об этих транзакциях голосов: напротив, здесь можно услышать тоническое трезвучие в основном положении, как разрешение доминантсекстаккорда и как завершение последовательности нисходящих терций. После этого звучит обыкновенный кадансовый квартсекстаккорд, стандартное двойное задержание к доминанте. Вместо этих безошибочных наблюдений Шенкер предлагает картину, которая соответствует его собственной аналитической идеологии. Нота f^2 из такта 12 принята как действительная и для так-

та 13, тогда как собственно мелодическое движение d^2-cis^2 отправлено во «внутренний голос». Основной тон тоники, d^1 в такте 12, и вовсе выброшен как незначительная составляющая тонического трезвучия во втором обращении и появляется только в такте 13. В результате тонический аккорд в такте 12, неуклюже вставленный между структурной субдоминантой и доминантой, может быть и вовсе уничтожен и обозначен как доминанта, и верхние «голоса» в тактах 12-13 образуют нечто, что выглядит как квази-одновременные терции и, хотя не может, но ведёт к терции e^2/cis^2 как сущности такта 14. Но, опять же, скобки вокруг ноты e^2 говорят о том, что её не существует. Отсутствие предпоследней второй ступени было бы существенным препятствием для предлагаемого шенкеровской теорией структурного нисхождения от третьей ступени f^2 в такте 12, которая, кстати, обладает двойной и потому сомнительной функцией, как поддержанная основным тоном тонического трезвучия и, одновременно, как диссонантный головной компонент доминантового задержания.

К счастью, в шенкеровской теории есть принцип, который разрешает такие ситуации. И действительно, такой принцип должен существовать, так как в соответствии с шенкеровской теорией фундаментальные верхние линии должны быть нисходящими и должны следовать поступенно через предпоследнюю вторую ступень, а в классической музыке есть много примеров, в которых седьмая ступень занимает эту структурно решающую, поддержанную доминантой, позицию. Рассматриваемая тема финала Сонаты Бетховена, очевидно, представляет образец такого нежелательного феномена, а следовательно, должна быть изменена с целью соответствия теории Шенкера.

Этот «беспринципный принцип» позволяет просто добавлять вторую ступень и при этом заявлять, что она «представляет» седьмую. Или наоборот – кто знает? Суть такого трюка заключается в следующем: появляющаяся на самом деле седьмая ступень, как бы «структурно» она ни звучала и как бы она ни представляла контраргумент шенкеровскому пониманию, можно интерпретировать как подчинённый вводный тон и представить как доказательство того, что существует закон предпоследней второй ступени. Как свидетельствуют скобки в примере № 2, e^2 в такте 14 в действительности отсутствует, но, тем не менее, она присутствует как виртуальная нота, как факт, который позволяет Шенкеру ввести её как полностью обоснованный и жизненно важный элемент прото-структуры *Ursatz*.

В то время как реально существующая последовательность d^2-cis^2 признана субординированной по отношению к как бы существующей структурной последовательности $f^2-(e^2)$, то как бы существующая структурная вспомогательная нота g^2 считается

суперординированной по отношению к реально существующей ноте b^2 . Таким же образом, начальное восхождение от d^2 к f^2 в тактах 1-8 сопровождается субординированным движением от f^2 к a^2 (хотя последняя нота не показана ни в примере № 2, ни в примере № 3). Шенкеровский принцип «покрытия» [англ. covering. – *И. Х.*] позволяет анализирующему подвигать и часто игнорировать важные соединения, возникающие над и под линией, которая признаётся структурной. Такой принцип может быть оправданным, но, как и многие другие принципы, может быть применён неправомерно. Поскольку подъём от f^2 к a^2 приходится на слабые доли такта, то его можно рассматривать как комплементарный. С другой стороны, представляется абсурдным считать, что как бы существующая линия $f^2-(e^2)$ может «покрыть» реально существующее мелодическое движение, которое происходит под ней. Да и нота b^2 в такте 9 не может быть «покрывающей», поскольку «покрываемой» ноты g^2 в этом такте просто нет.

Стрелка от b^1 к b^2 в такте, применённая Бурштейном, не убедительна как демонстрация того, что верхняя нота происходит из нижней. Нижняя, на самом деле, является частью последующей трёхзвучной группы, которая приводит эту нижнюю ноту b^2 к ноте g^2 в такте 10, также как и нота b^2 на сильной доле 9-го такта была введена нотой d^3 из 8-го такта. Другими словами, здесь нет обратного (причинно-следственного) отношения между нотами b^1 и b^2 в такте 9. Если стрелка и нужна, то она должна указывать не снизу вверх, а сверху вниз, от верхней ноты b^2 , из которой произошло реальное движение к нижней b^1 .

Можно спросить, почему Шенкер предпочёл подавить верхний b^2 в такте 9 ради виртуальной вспомогательной четвёртой ступени g^2 , и почему далее настоял на «притяннутом за уши» нисходящем движении $f^2-(e^2)-d^2$ вместо вполне очевидного движения $f^2-d^2-cis^2-d^2$, включающего седьмую ступень как структурную нижнюю вспомогательную ноту? Ответом является то, что эти решения являются результатом действия фундаментального постулата теории Шенкера: глубинные связи должны демонстрировать гладкое поступенное движение. И, наконец, необходимо отметить, что Шенкер не приводит анализ всей темы, которая на самом деле простирается на 31 такт. Его решение не касается того сложного процесса, благодаря которому изначальный период приходит к своему завершению, несомненно имеет стратегический смысл: оставшиеся такты темы просто не согласуются с его интерпретацией начального отрезка темы. Как и в других случаях, простое игнорирование того, что не вписывается в данную концепцию, является предосудительным.

Так, можно сказать, Шенкер проложил «гладкое шоссе» через тему Бетховена, «срезав» попавшуюся на пути вершину b^2 и «заполнив гравием» долину предпоследнего cis^2 . Такой анализ, несомненно,

представляет нетривиальное достижение. Но можно попытаться высказать что-либо справедливое и одновременно избежать тривиальности относительно темы, которая на самом деле существует, и в терминах, согласующихся с её реальным ландшафтом, и без умножения нежелательных теоретических «сущностей».

Императив для профессионально ориентированной интерпретации темы

Музыка в тактах 1-15 может казаться единым целым, в то же время она распадается на три раздела. В тактах 1-8 музыка достаточно статична; в тактах 9-12 наблюдается активная стадия, в которой возникает мелодическое блуждание и быстрые смены гармонии; такты 13-15 приводят к разрешению посредством конвенциональной каденции. Сдвиг в такте 8 особенно значителен: его легко услышать; ещё более существенным он представляется пианисту, руки которого в этот момент резко меняют позицию на клавиатуре. Понимание этого соотношения протяжённости и смены в тактах 8 и 9 представляется императивом для профессионально ориентированной интерпретации темы.

Для того, чтобы не пропустить что-либо важное, анализ должен начинаться с обсуждения голосоведения. Тема воспринимается, в первую очередь, как серия арпеджио, которая оттеняет мелодический голос в верхнем регистре и поддерживающий его бас. Но можно видеть эту тему и как сочетание более или менее виртуальных голосов, звуки которых гнездятся в определённых частях арпеджио (за исключением тактов 7-9, где происходит резкая смена фактуры). Следующий фрагмент показывает первый раздел темы с целью чёткого разделения линий, составляющих её голосоведение (пример № 4).

Пример № 4

Лиги в этом анализе ясно показывают, что в правой руке выделяются только звуки на слабых долях такта, а в левой руке звучат арпеджио, начинающиеся от баса на сильных долях. Висящие лиги в левой руке отражают особенность нотации Бетховена: он выделил нижние ноты в басу шестнадцатыми, тогда как следующая после шестнадцатой должна звучать

весь такт. Пианисты реализуют эту особенность разными, часто даже не воспринимаемыми на слух способами. Но и в случае исполнения всех звуков в дымке запедалированной первой шестнадцатой, и в случае отрыва её от второй ноты в арпеджио, то, что звучит, должно представлять синкопированный ритм с ударением на вторую ноту арпеджио в басу. Другая особенность этого анализа заключается в том, что мелодические фигуры в правой руке, ведущие к тактам 4 и 8, отличаются от других фигур: они ведут к начальным нотам этих тактов (e^2 и f^2) как сверху, так и снизу. В такте 8 мелодическая фигура в правой руке поднята на кварту и расширена так, чтобы покрыть восходящую октаву. Одновременно фигура в басу также транспонирована на кварту вверх. Начиная с такта 9, количество звуков в арпеджио в левой руке уменьшено до трёх, и пример № 4 показывает голосоведение, приводящее к этому уменьшению. В тактах 8 и 9 есть серия квинт и октав, которые особенно ярко проявляются в тактах 10 и 11, когда общее движение становится нисходящим. Если предпочтение отдаётся близости звуков, то a (и также d) ведут к основному тону g в такте 9, а d^1 удержано. Позволяя изменить гнездо в фигурации, f^1 следует в g^1 . Первый шаг редукции показан в примере № 5.

Пример № 5

Он демонстрирует механизм, который вызывает восхождение мелодии в правой руке в тактах 1-9. В нижней части акцентированная линия $d^2-e^2-f^2$ подталкивается вверх затактовыми шестнадцатыми в тактах 3 и 7. Верхняя полоса, начиная с f^2 и поддерживающая каждую третью долю такта, реагирует на виртуальные диссонансы, возникающие между разными слоями фактуры в тактах 4 и 8. В такте 9 возникает реверсия затактовой фигуры. Ожидаемая как очередная нота в верхней линии, b^2 пассивно подразумевается нотой a^2 снизу, тогда как свежая и решительная инициатива приходит сверху с быстрой затактовой шестнадцатой d^3 . Сдвиг фигурации правой руки в такте 9 также означает, что нижняя линия прекращается после ноты f^2 и что верхняя линия теперь перенимает у нижней после-

довательность из сильных долей. Другой вариант анализа предполагает, что нижняя линия не прерывалась, а продолжилась от ноты b^2 . Это прочтение предполагает ещё одну восходящую квартовую последовательность.

Что же касается внутренних голосов, то возможна связь между f^1 и g^1 в тактах 8-9, что наиболее близко к пониманию верхней вспомогательной ноты, выраженной звуком G. Если это то, на что ссылается Шенкер в своём анализе в примере № 2, то его несуществующая структурная верхняя линия от g^2 появляется как несовершенно покрывающая сумбурную внутреннюю линию. Начиная от децимы снизу g^1 в такте 9, появляется аккомпанирующий голос, исполняемый первым пальцем левой руки с задержкой по отношению к мелодии, вплоть до такта 15. И басовый голос оттеняет акцентированные ноты мелодии в дециму снизу. Начиная с такта 8, музыка насыщается параллельным движением различных интервалов, как по правилам, так и в нарушение правил.

Три новых интерпретации фрагмента

В дальнейших редукциях за пределами примера № 5 мы приведём три интерпретации, которые соответствуют трём сосуществующим тональным структурам, внутренне присущим этой музыке. Существование нескольких глубинных связей в одном отрывке, конечно, возможно, и структурная множественность решений, как нам кажется, позволяет лучше представить художественное достоинство произведения, нежели стремление мобилизовать все ресурсы в анализе только для того, чтобы выжать из музыки один единственный *Ursatz*. Наиболее прямолинейное прочтение показано в примере № 6 (а, б, в).

Во всей теме звуки верхней линии акцентированы и присутствует ясное начальное восхождение к третьей ступени. Но мелодия не соответствует стандартам шенкеровской теории в области каденции: третья, седьмая и, конечно, тоника, присутствуют, поддержанные сильным басом, но здесь нет второй ступени. Именно потому, что пианист не играет ноту e^2 в такте 14, её и нет в графике примера № 6 а.

Пример № 6 а

Наверное, ещё более неприемлемым для тех, кто предпочитает шенкеровскую гладкость голосоведения, является восходящий скачок f^2-b^2 в тактах 8-9, который более низкая по иерархии нота a^2 не может сдержать. Но является ли это на самом деле

проблемой? Три других голоса представляют скачки на кварту в тактах 8-9, и это массивное отклонение от принципа смежности голосов образует всеобщий сдвиг в верхний регистр. Такое ощущение освобождения и более ясного света в середине возникает как нередуцируемый экспрессивный аспект темы. Именно это качество как раз и представлено в редукции в примере № 6 а.

И, тем не менее, наибольшая проблема с прочтением структуры в примере № 6 а заключается в том, что он настолько прямолинейен, что даже дилетант может это обнаружить. Это делает указанный пример не слишком приемлемым для эксперта по анализу, хотя, не более (но и не менее), чем сама тема, изложенная параллельными децимами, меняющими свою высоту с каждым пиком. Это было, вероятно, в точности тем, чего хотел сам Бетховен, хотя он и допустил в этом фрагменте некоторую многозначность.

Прочтение, которое я представляю следующим, может быть и не такое очевидное, но оно включает протяжённость верхнего голоса в тактах 8 и 9. Это прочтение также зависит в большей степени от исполнительской интерпретации. Аналитики со склонностью к «объективности» скорее всего не одобряют такое вмешательство, но, очевидно и то, что невозможно и нежелательно исключить момент художественной интерпретации в анализе. В примере № 6 а предполагалось, что вся тема создана так, что возникает ощущение безмятежного спокойствия, а контраст появляется только в такте 30; многие пианисты играют первые восемь тактов в более «штормовой» манере, и кажется, нотация Бетховена содержит намёки на такую интерпретацию. Добавленные штили в партии левой руки в тактах 1-8 провоцируют синкопированный ритм и выделяют вторую шестнадцатую ноту. В добавление, можно услышать, что затактовые ноты в тактах 1-8 придают возбуждённый, угловатый характер звучанию посредством акцентирования верхних нот в правой руке. Некоторые исполнители интерпретируют их так, как если бы у них были дополнительные штили шестнадцатыми.

Такая интерпретация может привести к тому, что линия, образуемая самыми верхними нотами, до сих пор считающаяся дополнительной, оказывается главной восходящей линией в тактах 1-8. Тогда нижняя линия из акцентированных нот становится просто результатом настойчивых затактовых жестов, и оказывается в их тени (пример № 6 б).

Пример № 6 б

В этом случае возникает новое начальное восхождение от f^2 к a^2 , завершающееся гладким постепенным переходом к b^2 , который выступает как верхняя вспомогательная нота на шестой ступени мелодии. В этот момент главная самая верхняя линия смещается с неакцентированной, но подчеркнутой, к акцентированным нотам, что затактовым нотам (которые упрощены, чтобы просто следовать восходящим трезвучиям) добавляет ощущение разрядки во второй части темы. Важнейшее значение восхождения от a^2 к b^2 в правой руке поддержано постоянным и противоположным по направлению движением от настойчивых нот a к g в среднем голосе в левой руке и отсутствием синкопирования после такта 8.

В примере № 6 б альтернативное слышание – восходящее движение к f^2/d может пониматься как отклонение на пути нисходящих децим к структурной доминанте cis^2/A . (Можно даже пропустить такт 12 в анализе). Ожидаемая цель cis^2/A ещё далее отложена задержанием d^2/A в такте 13. (Прочтение, предлагающее эти наблюдения в контексте более крупной структуры, будет представлено ниже).

Признаки того, что шенкеровская интерпретация верхней вспомогательной ноты на четвёртой ступени является ошибочной, можно обнаружить в нотах, если мы возьмёмся анализировать тему за тактом 15 (пример № 1). В тактах 16-17 уже ставшие довольно шаткими свидетельства в пользу структурного движения f^2-g^2 и вовсе исчезают. Звук b^2 , начинающий второе предложение периода, вводится звуками d^3 и a^2 (см. фигуры в тактах 3 и 7), в то время как f^2 переводится в несущественную позицию. Следующие две очень сконденсированные версии второй части темы за пределами звука g^2 выявляют ноты a^2 и d^3 и завершаются фигурой вспомогательной ноты $d^2-cis^2-d^2$, входя в противоречие с любой «представляющей» нотой e^2 . Таким образом, во всей теме сознательный выбор Бетховеном седьмой ступени как предпоследней ноты не вызывает никаких подозрений.

Обращаясь ко второй теме этой части, которая является четыре раза в тактах 43-67 (если считать её укороченные проведения), трудно найти другую тему, которая бы так настойчиво представляла шестую ступень как вспомогательную к пятой. В каденциях этой темы также утверждается структурная роль седьмой ступени. Так обнаруживаются родственные связи между первой и второй темами этой части, и этот факт необходимо учитывать уже в анализе первой темы. Что же касается третьей темы, в тактах 67-87, её первый сегмент поднимается к пятой ступени и затем, в нисходящем движении, касается седьмой ступени скорее, чем второй. И только в заключительном сегменте этой темы появляется четвёртая ступень как верхняя вспомогательная нота к третьей и образуется нисходящее движение к тонике.

Дополнительное и несомненное свидетельство в пользу того, что в первой теме высшей точкой является фигура a^2-b^2 и что она важна для установления тональной структуры, представлено в последнем проведении третьей темы. В тактах 350-357 восемь нот $a^2 sforzato$ добавлены к слабым долям до разрешения ноты b^2 ; то есть, синкопы добавлены в партии правой руки к синкопам в левой, придавая ещё большее значение пятой ступени, ноте a^1 .

Последняя редукция в рассматриваемом примере выводится из нонаккорда с повышенной квинтой, который, кажется, является органической частью голосоведения во второй части темы. Это наблюдение, скорее всего, можно перевести из категории «дальнего зрения» (нем. fernsehen) в категорию «дальнего слышания»⁴ (нем. fernhören) путём обращения к идее «импликации» Леонарда Б. Мейера (пример № 6 в). Воспринимаемое как «генеративное событие», последование акцентированных децим $g/b^2-e/g^2-cis/eis^2$ вызывает два ожидаемых эффекта. «Реализация»⁵ одного из них возникает тогда, когда малая терция $e-cis$ останавливает нисходящее движение в басу, в результате чего происходит разрешение этой терции в d/f^2 в такте 12. «Реализация» другого ожидания, существенная в данном контексте, завершает нисхождение по ступеням нонаккорда, приходя к точке его устойчивости, к A и, затем, к cis , в тактах 13-14. Необходимо отметить, что нисходящая линия по звукам уменьшённого вводного $b^2-g^2-e^2-cis^2$ поддержана и структурой второй темы. Её основа образует нисходящее движение от f^2 к gis^1 .

Пример № 6 в

Учитывая верхнюю линию в примере 6 в, необходимо отметить, что a^2 в такте 8 не ведёт к своей верхней вспомогательной ноте; скорее, нота b^2 является здесь главной – она играет важнейшую роль во всей теме. А в такте 14 cis^2 является не верхней нотой структурной доминанты, а просто вводным тоном. И действительно, с «высоты птичьего полёта» вся структура двух частей темы может мыслиться (хотя, наверное, *не слышится*) как фигура расширения и сжатия: d^2-a^2 становится b^2-cis^2 и возвращается к $d^2(-a^2)$.

Обращаясь к событиям в басу, необходимо отметить, что предлагаемая Шенкером структурная доминанта на звуке A сжимается до события местного значения: ведь именно субдоминанта на звуке g в такте 9 оказывается решающей гармонией темы и действует как опора между начальной и конечной тониками. Доминанта в такте 14 появляется слишком поздно и

имеет слишком малый вес для того, чтобы представлять такую функцию. Это наблюдение актуально и для примеров 6 а и 6 б, также как и для многочисленных примеров из произведений и их фрагментов, в которых предполагаемые структурные доминанты потеряли контроль над собственно тональным процессом. Такие поздние и несущественные доминанты значат не более, чем коврик у дверей вашего дома. Вы используете его каждый раз после прогулки на улице, но когда вас спросят о вашей прогулке, вы не скажете, что выходили на улицу для того, чтобы воспользоваться придверным ковриком.

Мне могут возразить, что в анализе я использовал мейеровскую концепцию импликации как основу и что её надо «сбрить», используя «Бритву Оккама», так же, как она была применена мною к некоторым шенкеровским аналитическим практикам⁶. Но существует фундаментальное различие между теориями Шенкера и Мейера. Теория Мейера имеет низкий многовариантный профиль и мягкую степень внушения. Её цель – объяснить, как и почему мы иногда можем предсказать то, что произойдёт в музыке в следующий момент. Иными словами, мы можем делать это потому, что мы уже впитали те способы, которыми музыка развивается. Если вы не воспринимаете какое то событие в музыке как генеративное, или если вы не считаете какое-либо музыкальное явление результатом предшествующего генеративного события, то и нет необходимости говорить об импликации. Например, в нашем случае, если вы не воспринимаете, что секвенциобразное последование от g/b^2 вплоть до задержанного интервала A/cis^2 придаёт второй половине темы определённую цельность, то анализ в примере 6 в покажется вам неубедительным. А если вы воспринимаете этот сегмент именно так, то вы легко согласитесь с анализом в данном примере без необходимости доказывать его импликацию.

С другой стороны, если существует музыкальная теория, которая заставляет с собой считаться и энергично настаивает на своей правильности, то это, точно, теория Шенкера. Вся тональная музыка (за исключением той, которая написана композиторами непривилегированных национальностей) попадает в систему гармонических и контрапунктических законов, придающих целостность музыкальному произведению. Дисциплина «тональных» редукций тщательно регулируется постулатами соответствия структуре ориентированной «сверху-вниз», и последователи этой теории тщательно обучают своих учеников дополнительным приёмам и результатам, к которым они должны приходить в своих анализах. Знаменательно, что «Свободная композиция», третий том «Музыкальных теорий и фантазий» оформлена как 324 положения в стиле регистра законодательных актов, чем частично объясняется привлекательность идей Шенкера.

В данной статье были предложены три альтернативные редукции темы Бетховена. Они соотносятся с тремя чётко различимыми способами восприятия этого фрагмента финала и, по крайней мере, примеры № 6 а и 6 б ведут к двум различным интерпретациям. Прочтение, данное в примере № 6 в более универсально и, скорее всего, проявится в любом анализе этого отрывка. Но нам представляется, что невозможно исполнить тему Бетховена в соответствии с анализом, данным в примере № 2. Можно ли предложить в исполнении поворотным моментом звучания в такте 9 g^2 , а не b^2 ? Ни в одном из моих трёх анализов не отрицается центральная роль субдоминанты: в примерах № 6 а и 6 в она выделена. Так же не редуцирована верхняя нота как некий «покрывающий эффект, принадлежащий музыкальной поверхности». Ни одна нота не вставлена в график, ни одна дополнительная концепция, ни одно дополнительное допущение, постулат или принцип не приведены для того, чтобы объяснить происходящее под поверхностью. Как уже сказано, концепции импликации (или ожидания) в примере № 6 в не являются необходимыми в моей аргументации.

В духе порочного эмпиризма

Сравнивая в целом тему Бетховена и анализ Шенкера, можно придти к мысли о том, что анализ предоставил музыке сильно желаемое «бритьё»: кажется, в музыке было много «нежелательного волосяного покрова», а анализ решительно его удалил. С другой стороны, если проявить лояльность к музыке, а не к аналитику (каким бы уважаемым он не был), становится более очевидным то, что такая грубая рационализация музыкального процесса даёт музыке более, чем лёгкое бритьё: кончик носа темы Бетховена стал жертвой шенкеровской бритвы. Тема и в самом деле была подвергнута радикальной пластической операции с целью соответствия неувядаемой «гладкой» внешности, подобающей старому органисту, пальцы которого окостенели от бесконечных упражнений в пяти видах контрапункта.

А, с другой стороны, если доверить «бритву» Бетховену, как мы пытались сделать в нашем рассмотрении шенкеровской редукции, окажется, что «сбриванию» подлежит ряд её аналитических техник. Поскольку редукционистские решения в примере № 2 были продиктованы концепциями, допущениями, процедурами и предпочтениями (такими, как «развёртывание», «покрытие», репрезентация с последующей подменой, с обязательной «поступенной гладкостью»), нам представляется, что критерии, не необходимые (в «оккамовском» смысле), были использованы в этом анализе темы. И поскольку в нём применялись аналитические инструменты, которые не подходят музыке (или они были применены несмотря на то, что другие методы, более логичные и не требующие дополнитель-

ных теоретических аффилиаций, были доступны), анализ Шенкера представляется тенденциозным и ошибочным.

Действительно, если учесть, что индивидуальные аналитические решения в своей совокупности обязаны произвести на свет предписанную протоструктуру *Ursatz*, на ум приходит уже другая «бритва». Опять же, в соответствии с определением Википедии, принцип Бритвы Ханлона гласит: «Никогда не воспринимайте как зло то, что может быть объяснено как результат глупости». Но Шенкер, очевидно, не был глупым – он использовал свои уловки очень изощрённо – и, чтобы вы не думали о нём в отношении других аспектов, вы не сможете доказать, что его аналитические намерения были злостными. Так что, мы должны придти к Соломонову решению: убеждённый, что он был прав и желавший доказать это всем, Шенкер просто очень любил манипулировать людьми, и он сумел ввести в заблуждение не только себя, но и многих своих последователей.

Но, минуточку! Несмотря на некоторую идиосинкретичность, как, скажем, необходимость нисходящих фундаментальных линий, разве его теория не восхитительно проста? Разве она не позволяет свести всю музыку (или, по крайней мере, ту, которую Шенкер считает достойной своего метода) к нескольким, гладко соединённым аккордам, которые вмиг определяют тональность? Да, верхняя нота в теме Бетховена оказалась «сбритой». Ну и что? Не является ли это одним из тех мелких несовпадений, которые появляются, когда создаются величественные обобщения?

Если использование какой-либо теории приводит к ничему не объясняющему описанию музыкального произведения или его сегмента – это серьёзный недостаток, но если этот недостаток является очевидным и естественным результатом фундаментальных предпосылок и процедур такой теории, то проблема становится ещё более серьёзной. Хуже того, шенкерский анализ (а можно привести множество других интерпретаций, таких же ничтожных, как рассмотренная выше) не является лишь прикладной наукой; он содержит порочный круг.

Но, до того, как взяться за эту проблему, нужно рассмотреть ещё одно возражение изложенной позиции. Только что был употреблён термин «объясняющее описание». Нельзя ли предложить пример № 2 как «объяснение» Бетховенской темы (дополнительные сущности были приведены с этой с целью) и отказаться от попытки представить этот анализ как описание? К сожалению, это невозможно. Объяснение не может быть правильным, если оно искажает исследуемый объект.

Вероятно, Николас Кук не согласился бы со мной⁷. Он считает, что именно расхождения между графиком и музыкой делают шенкерский анализ интересным. За исключением тактов 9 и 13-14, шен-

керовская верхняя структурная линия следует по акцентированным нотам скрытой мелодии Бетховена, и кто-то может сказать, что Шенкер объясняет структуру этой мелодии путём сравнения её с постепенным структурным соединением тонов, которое должно содержаться в её основе.

Но, помимо принятия желаемого за действительное в том, как строится *Ursatz*, насколько познавательным является сравнение собственно партии правой руки с этим «гладким чуделом», представленным в примере № 2? Хорошая ли это идея? Способствует ли она пониманию? Нужно ли «обрезать» внезапное расширение в восходящий скачок в настоящей верхней линии и необходимо ли «сглаживать» её срыв вниз к седьмой ступени? Более того, как уже упоминалось, шенкерское сглаживание блокирует наше понимание развития формы за пределами темы. Нота a^2 в такте 8 представлена достаточно слабо, но это компенсируется её появлениями в тактах 23 и 29. Родство трёх тем в экспозиции выражено в отношениях верхней вспомогательной шестой ступени и нижней седьмой ступени как поворотных пунктов, но именно этим нотам отказано в структурной значимости в примере № 2. Несмотря на свои претензии, Шенкер весит слишком мало для того, чтобы сидеть на одних качелях с Бетховеном⁸.

Интерпретации в примерах № 6 а, б, тоже можно назвать объясняющими описаниями, поскольку они раскрывают внутренние структуры, которые и не характеризуются как *Ursatz*, но проявляются как достаточно хорошо организованные. Однако эти объяснения являются также и адекватными описаниями Бетховенской темы: они учитывают, достаточно нетривиально, смесь прерванного и гладкого движения между тактами 8 и 9 и не требуют дополнительных теоретических допущений, которые нужно было бы «побрить».

Вернёмся к обсуждению порочного круга. Пример № 2 взят из «Свободной композиции», где он используется и как иллюстрация частного случая (нем. *Vertretung*), и как ещё одно свидетельство величественного теоретического обобщения. Используйте ту или иную структуру, в которой будет действовать скрытая методологическая закономерность, и вы придёте, с необходимостью, к уже признанным теоретическим описаниям; используйте тот или иной очевидно проверенный метод, и вы обнаружите достаточно свидетельств в пользу данной теории.

Возьмем ноту g^2 в такте 9, несуществующую, но представленную как полноправный член структурной линии. Основание, на котором эта нота интерпретируется как «репрезентирующая», а нота b^2 принята за «покрывающую», заключается в том, что полученное таким образом крупномасштабное соединение оказывается гладким, что является наиболее желанным качеством в шенкерской теории

гладко сформированных структур. Одновременно, Бетховенская тема, представленная таким образом и гладко сформированная, как показано в анализе, дана как образец, подтверждающий правомерность теории. Это относится также ко второй ступени e^2 в такте 14. Скобки здесь говорят не о том, что этой ноты не существует, а о том, что она здесь должна быть. Намерением Шенкера было уж точно не привлечение внимания к противоречащим фактам.

Эта «простая» теория основывается на прочтениях, которые, в силу различных непроверенных трансформативных ресурсов, «отутюживает» различные раздражающие сложности, к тому же противоречащие ей. Простота этой теории кажется очевидной: тональные редукции, к которым она приходит, действительно просты, но сама теория перегружена допущениями и постулатами. Благодаря этим дополнительным «сущностям», эта теория становится

слишком простой для того, чтобы адекватно интерпретировать музыкальные процессы в рассматриваемых произведениях.

В той степени, в которой шенкеровская теория представляет индуктивный метод, а не серию дедукций из существующих истин, заключается порочный эмпиризм. Многие из его последователей восхваляют его как великого эмпирика. Он был, без сомнения, очень усердным аналитиком, но не таким, как, скажем, Чарльз Дарвин, поскольку последний никогда бы не привёл «подправленные образцы», то есть противоречащие свидетельства, в поддержку своей любимой теории. Настоящий эмпирик всегда готов изменить или исправить свою теорию, если она противоречит обнаруженным фактам. Дарвин, очевидно, владел «бритвой». Он, кажется, редко сам пользовался ею, но он никогда бы не «сбрил» две ноги у паука, чтобы назвать его насекомым.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шестая международная конференция по теории музыки, Эстонская академия музыки и театра, Таллин, 14-17 октября 2010 года.

² Анализ Шенкера опубликован как пример № 104, 1 в издании: Heinrich Schenker. *Der freie Satz*. – Wien: Universal-Edition, 1935 [Свободная композиция. – Вена, 1935]. Короткий комментарий к нему опубликован на странице 133 указ. издания.

³ Нота e^2 , появляющаяся в *g moll* ном аккорде в такте 9, в анализе Бурштейна, очевидно, опечатка; вместо неё должна быть нота d^2 .

⁴ Здесь Эдлунд приводит ещё один аргумент в критике Шенкеровской теории. Он предлагает перейти от зрения к слышанию как способу восприятия музыки в анализе. И действительно, шенкеровская категория дальнего плана опирается, более всего, на видение внутренней структуры в нотах, тогда как в музыке внутренняя структура существует в пространстве слышания. – *Прим. пер.*

⁵ Здесь используются термины теории Л. Б. Мейера «импликация», «ожидание» и «реализация». – *Прим. пер.*

⁶ Понятие импликации использовано в этой статье ещё в нескольких местах, но только по ходу рассуждения.

⁷ Ср.: Music Theory and “Good Comparison,” A Viennese Perspective [Теория музыки и «хорошее сравнение», Венская перспектива] // *Journal of Music Theory*, 33 (1989) 1, pp. 117-141, и: Bengt Edlund, *Schenkerian Theory and Better Comparison: An Out-of-the-Way Perspective* [Теория Шенкера и «Лучшее Сравнение»: побочная перспектива].

⁸ Почему попытки обобщить периодическую структуру Риманом сегодня воспринимаются как порочные, а попытка Шенкера обобщить музыкальную структуру при помощи *Ursatz* воспринимается с энтузиазмом? Риман иногда заходил слишком далеко, но нам представляется, что *период* является лучшим обобщением, чем *Ursatz* и выпущенный из периода *такт* возбуждает ожидания слушателя более, чем пропущенная ступень.

Д-р Бенгт Эдлунд
профессор теории музыки
Лундского университета

