

Татьяна Владимировна Цареградская
tania-59@mail.ru
доктор искусствоведения, профессор
Российской академии музыки имени
Гнесиных

Prof. Tatyana V. Tsaregradskaya, D.A.
tania-59@mail.ru
Gnesins Russian Academy of Music

Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века

Аннотация

Направление «энергетизма» (А. Хальм, А. Шеринг, Э. Курт, Х. Мерсман и другие) сложилось к началу XX века в немецкоязычном музыкознании в рамках представления о музыке как об «игре сил», «энергетическом потоке», что отразилось в формировании отечественного аналитического метода в трудах Б. Асафьева. В контексте музыкальной науки конца XX века, в частности в свете типологии аналитических подходов Ж.-Ж. Наттье, «энергетизм» получает трактовку через понятия «имманентности» и «линейности». Новейшие подходы с позиций когнитивистики (С. Ларсен) позволяют понимать «энергетизм» как метафору, описывающую не столько саму музыку, сколько наше к ней отношение.

Ключевые слова

Энергетизм, Э. Курт, Б. Асафьев, типология аналитических подходов, Ж.-Ж. Наттье

“Energeticism” as a trend of the twentieth-century music analysis

Abstract

“Energeticism” as a trend (A. Halm, A. Schering, E. Kurth, H. Mersmann and others) was developed at the beginning of the 20th century by German-speaking authors. This concept presented music as a phenomenon of energetics and became highly influential for the Russian and Soviet school of music analysis featured by B. Asafyev’s works. In the context of the later twentieth-century music theory within J.-J. Nattiez’s typology of analytical methods “energeticism” may be treated as an “immanent” and “linear” phenomenon. The newest approaches based on cognitive science (presented by S. Larsen) allow us to perceive “energetics” as a metaphor describing not so much the very music but our attitude towards it.

Keywords

Energeticism, E. Kurth, B. Asafyev, typology of analytical methods, J.-J. Nattiez

Одним из первых на «энергетизм» как направление в музыковедении обратил внимание американский исследователь Ли Ротфарб (Lee Allen Rothfarb) в фундаментальном труде «Кембриджская история западноевропейской теории музыки» (The Cambridge History of Western Music Theory, 2002) [24, 927-955]. Глава «Энергетизм» («Energetics», букв. «Энергетика») входит в раздел «Дескриптивные традиции» («Descriptive tradition», то есть «традиции описания») и отнесена к области «музыкальная психология» («musical psychology»). Как пишет Ротфарб, концепция энергетизма сформировалась в работах немецкоязычных теоретиков начала XX века, прежде всего таких, как Август Хальм (August Halm, 1869 – 1929), Эрнст Курт (Ernst Kurth, 1886 – 1946), Хайнрих Шенкер (Heinrich Schenker, 1868 – 1935), а также их современников — Арнольда Шеринга (Karl Dietrich Arnold Schering, 1877 – 1941), Ханса Мерсмана (Hans Mersmann, 1891 – 1971) и Рудольфа Вестфала (Rudolf Westphal, 1826 – 1892). Термин же «энергетизм», по версии американского автора, был предложен немецким ученым Рудольфом Шефке (Rudolf Schäfke) в работах «Musikästhetik und musikalischer Einführungsunterricht» и «Geschichte der Musikästhetik» [24, 927].

Из числа упомянутых теоретиков русским музыковедам лучше всех известен Эрнст Курт. Из его пяти книг на русский язык были переведены две: «Основы линейного контрапункта» (Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie, 1917 [16], рус. пер. 1931 [6]) и «Романтическая гармония и ее кризис в опере Вагнера “Тристан и Изольда”» (Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”, 1920 [17], рус. пер. 1975 [7]). Из многочисленных трудов Арнольда Шеринга в отечественном музыковедении получила распространение его «История музыки в таблицах» (Tabellen zur Musikgeschichte, 1914 [25], рус. пер. 1924 [12]); работы Ханса Мерсмана, Рудольфа Вестфала и Августа Хальма на русском языке не публиковались.

Характерными чертами энергетизма, по мнению Ротфарба, следует считать:

1. Особый акцент на метафоре «силы» в различных ее проявлениях: у Курта это проявление потенциальной (гармонической) и кинетической (мелодической) энергий в тонально-гармонической «игре сил» (Kräftespiel), у Хальма — «движущая сила» (Antriebskraft), то есть взаимодействие в игре сил; у Шеринга — чередующиеся фазы напряжения (Spannung, Kräftespannung) и ослабления (Lösung, Kräftelösung) порождаемые «эмпатией» (Einfühlung) в восприятии.

2. Подчеркивание причинно-следственной связи и внутренней музыкальной логики, которая главным образом выражается в законах развертывания музыки вне зависимости от ее программы. Объектом исследования оказывается, прежде всего, *музыкальная форма*, поскольку именно в ней и находятся все те элементы текста, которые объединяются в большое целое. Рассматривая форму как результат целостного, динамического синтеза, «энергетисты» тем самым противопоставляли себя «формалистам»¹ и «атомистам»² XIX века, чьи интересы лежали по большей части в плоскости аналитического членения музыкальной формы³.

3. Апелляция к «естественным законам музыки», которые существуют как бы вне зависимости от социально-исторического контекста, а также своеобразное миссионерство, поскольку «энергетисты» были движимы задачей сохранения классического искусства и желанием защитить его от дешевых популяризаторов и плохо образованных любителей.

¹ По мнению Л. Майера, к формалистам можно отнести Э. Ганслика и И. Стравинского [19, 3].

² К «атомистам», по мнению Марка Бондса, относятся Фридрих Теодор Вишер (Friedrich Theodor Vischer) и Карл Райнхольд фон Кёстлин (Karl Reinhold von Köstlin). См.: [13].

³ Об этом противопоставлении подробнее см.: [15].

Таким образом, аналитики «энергетического» направления примыкали к Ганслику с его трактовкой музыки как самодвижения, а не «переживаний», которыми ее наделяют слушатели; здесь «энергетисты» полагались на интуитивное понимание внутренней музыкальной логики в ее опоре на энергию такого самодвижения.

Степень весомости энергетических представлений у Курта можно оценить даже по оглавлению к «Основам линейного контрапункта». Приведем его для удобства по русскому изданию (Иллюстрация 1).

ОГЛАВЛЕНИЕ.		СТР.
От издательства		8
От переводчика		9
Предисловие редактора		11
Предисловие автора		31
ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ.		
Основы мелодики.		
Глава первая.		
Энергия мелоса.		
Введение: активность мелодического процесса		35
Первичный процесс и форма мелодических явлений		37
Отношение энергии напряжения к звуковым явлениям в музыке		38
„Кинетическая энергия“ внутриладовых отношений тонов		40
Различие кинетического и ритмического импульсов		42
Генетический процесс в мелодическом формообразовании. Движущаяся линия, как первичный объединяющий фактор по отношению к разрозненным тонам		43
Организирующая роль гармонии и ее отношение к линейному движению		45
Разрушение понятия линии в условиях гармонико-генетических отношений		46
„Фаза движения“, как понятие мелодического единства		48
Мотив, как фаза движения		49
Общие замечания о движении по различным интервалам		50
Выражение движения; в большей мере чувственно воспринимаемые проявления его.		51
Весь комплекс этих явлений, как выражение внутренней динамики		54
Глава вторая.		
Пространство и материя в звучании.		
Происхождение пространственных представлений в музыке		55
Объективация тонов		56
Ощущение массы в тонах и созвучиях (Klängen).		57
Глава третья.		
Развитие напряжения в мелодическом формировании.		
Основная скала		58
Напряжение вводного тона		59
Динамика скал		60
Общие замечания о мелодических напряжениях в полифонии		62
Мелодический диссонанс		63
Линия, как единство, и ее сила напряжения. Хроматика		64
		3

Иллюстрация 1. Оглавление русского издания «Основ линейного контрапункта» Э. Курта (1931).

Энергия, процесс, напряжение, движение, динамика — все эти представления были восприняты Асафьевым, на которого труд Курта произвел, как известно, сильное впечатление. Это очевидно из обширного Предисловия, которое Асафьев написал к «Основам линейного контрапункта».

Внушительный объем Предисловия — 21 страница текста — позволяют выделить те ключевые слова, которые применяет Асафьев для характеристики концепции Курта и которые вполне описывают основные позиции «энергетизма»: «...тема и мелодическая

линия безусловно становятся обнаружением противоположных устремлений действующих в них **энергий** — **процессом** диалектически осуществляющегося развития <...>. Таким образом, все элементы музыки, каждый сливаясь в высшем единстве, образуют постоянное сложное становление или столкновение энергий» (курсив и выделение жирным шрифтом наше — Т. Ц.) [3, 12-13].

Несмотря на критику некоторых положений Курта, Асафьев строит свою музыкально-теоретическую концепцию с заметным участием идей, определившихся в «энергетизме», что продемонстрировано М. Г. Арановским в его известной статье [2]. Не будет преувеличением указать на два сложившихся на этой основе подхода: интонационный анализ и целостный анализ. Можно сказать, что и функциональный анализ, опирающийся на триаду «i:m:t», также является логическим продолжением асафьевского подхода. Следовательно, можно предположить, что *основные концепции в отечественной традиции музыкального анализа так или иначе широко используют идеи энергетизма* (см.: [9]).

Однако констатация этого факта заставляет задуматься: только ли энергетический фактор обнаруживает себя в аналитическом подходе Асафьева? Если представить себе, что на российскую аналитическую традицию воздействовали и другие подходы, то встает вопрос: а что является альтернативой «энергетизму»? Для того, чтобы понятие энергетизма было содержательным, нужно, чтобы оно было сопоставлено с какими-либо другими подходами, формирующими противоположность ему (или непротиворечиво дополняющими его). Следовательно, возникает задача наметить *типологию* концепций музыкального анализа.

На сегодня общепринятой типологии концепций музыкального анализа не существует. Знакомство с работой Николаса Кука «Путеводитель по музыкальному анализу» (Nicolas Cook «Guide to musical analysis», 1987) [14] позволяет увидеть перечень аналитических методов, но не типологию: автор выделяет традиционные методы анализа⁴, шенкеровский анализ, психологические подходы к музыке (Рудольф Рети / Rudolph Réti; Леонард Майер / Leonard Meyer), сет-анализ (Аллен Форт / Allen Forte; Дэвид Льюин / David Lewin⁵), семиотический анализ (Жан-Жак Наттье / Jean-Jacques Nattiez; Элизабет Морен / Élisabeth Morin) и т. д. В российской музыкальной науке типологию аналитических подходов нам найти не удалось. Лишь применительно к частной области анализа музыкальных форм подобный вопрос затрагивался в статье В. Н. Холоповой «Типология музыкальных форм второй половины XX века» [10]. По понятным причинам эта статья не ставит своей задачей охватить весь комплекс подходов к анализу музыкального произведения. Безусловно, типология последних в целом подразумевает 1) выявление оснований для классификации и, 2) собственно систематизацию.

Опыт построения такой типологии аналитических подходов может служить статья известного канадского ученого Жан-Жака Наттье «Сравнение аналитических подходов с точки зрения семиологии (тема Симфонии Моцарта соль-минор, K550)» (Jean-Jacques Nattiez «A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K550)», 1998) [20].

⁴ Под традиционными («traditional») Кук понимает методы-анализа музыкальной формы, которые стали развиваться начиная с XIX века, в частности методы, разработанные А. Б. Марксом (A. B. Marx).

⁵ В зарубежной литературе Дэвид Льюин считается основателем самостоятельного направления в музыкальном анализе, называемого «transformational theory» (букв. «трансформационная теория»). Обособленность от сет-теории подчеркивается, в частности, авторами книги «Холодная математика для горячей музыки» (Guerino Mazzola, Maria Mannone, Yan Pang «Cool Math for Hot Music: A First Introduction to Mathematics for Music Theorists» — N. Y., 2016), указывающими в специальном очерке, что Льюин «инициировал смену парадигмы в математической теории музыки в сторону от традиционной американской сет-теории к тому, что известно как трансформационная теория» («he initiated a change of paradigm in mathematical music theory from the traditional American Set Theory to what is known as Transformational Theory», p. 29). — *Прим. ред.*

В этой статье сравниваются несколько образцов анализа главной темы Симфонии g-moll Моцарта, принадлежащих видным музыкальным теоретикам. В выборку попали Герман Аберт (Hermann Abert), Дерик Кук (Deryck Cooke), Джино Стефани (Gino Stefani), Рудольф Рети (Rudolph Réti), Леонард Майер (Leonard B. Meyer), Фред Лердал (Fred Lerdahl) и Рэй Джекендофф (Ray Jackendoff), а также Хайнрих Шенкер (Heinrich Schenker) и Юджин Нармор (Eugene Narmour). Сравнение, которое проводит Натъе, опирается на несколько различных типов отношения к анализируемому материалу. Для исследователя оказывается существенным вопрос о природе музыки, ответ на который определяет особенности каждого аналитического подхода. В частности, Натъе обращает внимание на отношение к семиологической природе музыки (первый критерий) и на принцип структурирования музыкального текста (второй критерий). С этой точки зрения ученый (по первому критерию) противопоставляет два типа аналитических подходов:

- 1) семантически ориентированный анализ (semantically oriented analysis [20, 2]);
- 2) аналитические модели, ориентированные на имманентные структуры музыки (analytical models which deal with the immanent structures of the work [20, 2]).

В последней группе (согласно второму критерию) исследователь выделяет таксономическое (taxonomic) и линейное (linear) направления.

Оппозиция «семантическое — имманентное», как можно понять, опирается на отношение аналитиков к необходимости «содержательного» объяснения происходящего в музыке. И если аналитические подходы, обозначенные как «семантические», ставят вопрос о «значениях» в музыке, то названные «имманентными» не выходят за пределы рассмотрения единиц текста, выделенных на основании какого-либо избранного параметра.

Для наглядности, приведем таблицу, построенную франко-канадским ученым (Иллюстрация 2).

Families of analysis	Explicit methodology	Hierarchization	Semiological pertinence
Semantic Hermeneutic (Abert) Cooke Stefani	- - +	weak - (+)	Not thematized - -
Immanent Taxonomic Paradigmatic Reti Meyer Lerdahl-Jackendoff Linear Schenker Meyer/Narmour Lerdahl-Jackendoff	 + - + + - + +	 + - + + + + +	 Neutral level Inductive poetics Inductive aesthetics - P = N•N•A Inductive aesthetics -

Figure 1
Typology of analyses

Иллюстрация 2. Классификация аналитических подходов по Ж.-Ж. Натъе [20, 3].

В переводе на русский:

Группы аналитических подходов	Четкость методологии	Степень иерархизации ⁶	Семиологическая принадлежность ⁷
Семантические:			
Герменевтика (Аберт)	-	Слабая	Не обозначена
Кук	-	-	-
Стефани	+	(+)	-
Имманентные			
Таксономические			
Парадигматический	+	+	Нейтральный уровень
Рети	-	-	Индуктивная поэтика ⁸
Майер	+	+	Индуктивная эстетика ⁹
Лердал-Джекендофф	+	+	-
Линейные			
Шенкер	-	+	P=N[;] N=A
Майер/Нармор	+	+	Индуктивная эстетика
Лердал-Джекендофф	+	+	-

В своей классификации Натье основывается на противопоставлении таких аналитических моделей, которые допускают и даже подчеркивают эмоциональные, аффективные и ассоциативные коннотации музыкального произведения, и таких моделей, которые не используют «содержательные» коннотации.

⁶ Степень иерархизации (или иерархичности, англ. *hierarchization*) — в системе взглядов Натье этим понятием обозначается степень различимости иерархических уровней в анализе при применении какого-либо аналитического подхода.

⁷ Семиологическая принадлежность (*semiological pertinence*), по мысли Натье, есть критерий, который отражает позицию, предполагаемую аналитическим подходом по отношению к исследуемому произведению как семиотическому объекту. Музыкальное произведение в данном случае рассматривается Натье как «след» (*Trace*) процессов коммуникации и сигнификации, участниками которых являются “*Producer*” (букв. «продюсер», «продюцент», «тот, кто воспроизводит, продуцирует») и *Receiver* (букв. «Получатель»). С этой точки зрения тот или иной аналитический подход позволяет дать трактовку произведения либо с позиции «получателя» «следа», либо с позиции того, кто его оставляет, «продуцирует», либо с учетом обеих позиций. — *Прим. ред.*

⁸ Выражение «индуктивная поэтика» в данном случае призвано передать оригинальное понятие Натье «*inductive poetics*», под которым подразумевается метод интерпретации произведения посредством индуктивного нахождения принципа, по которому оно конструировалось («композиционная стратегия» — «*compositional strategy*»). Иными словами, с точки зрения принципа сигнификации это интерпретация произведения с позиций его автора (функция “*Producer*”; см. предыдущую сноску). Слово «поэтика» — для отличия от широко известного термина «поэтика» (англ. «*poetics*»), под которым обычно понимается система приемов художественной выразительности и учение о них, — произведено от слова «поэзис» (также «пойесис», «пойэсис» и «позис», от греч. «творю»), которое в гуманитарных науках используется для обозначения феномена процесса творчества, творческой деятельности. Оригинальное слово «*poetics*», по-видимому является субстантивацией понятия «*poietic*» (букв. «поэтический»), вошедшим в обиход зарубежной семиологии благодаря Натье и описывающим продуцирующий аспект в процессе сигнификации. — *Прим. ред.*

⁹ Выражение «индуктивная эстетика» в данном случае призвано передать оригинальное понятие Натье «*inductive aesthetics*», под которым подразумевается метод интерпретации произведения посредством индуктивного нахождения принципа, по которому оно воспринимается. Иными словами, с точки зрения принципа сигнификации это интерпретация произведения с позиций «получателя» (*Receiver*, см. сноску выше). Слово «эстетика» — для отличия от широко известного термина «эстетика» (англ. «*aesthetics*»), под которым обычно понимается учение о прекрасном, — произведено от слова «эстетис» (от греч. «чувство»), которое в гуманитарных науках используется для обозначения процесса чувственного восприятия. Оригинальное слово «*aesthetics*», по-видимому является субстантивацией понятия «*aesthetic*» (также «*esthetic*», букв. «эстетический»), вошедшим в обиход зарубежной семиологии благодаря Натье и описывающим перцептивный аспект в процессе сигнификации. — *Прим. ред.*

К первым («семантическим») он относит: герменевтический анализ Германа Аберта, интервальный анализ Дерика Кука и семиологию Джино Стефани. Все прочие подходы относятся к имманентным моделям.

В свою очередь аналитические модели, обращенные к имманентным структурам произведения, могут быть поделены на два разряда:

- таксономический анализ, сегментирующий музыкальную материю на определенные единицы, в основе которых лежит какой-нибудь параметр (например, мелодическое подобие, ритмическое подобие). Сюда Натье относит подходы Рети, Майера, Лердала и Джекендоффа;

- методы анализа, которые, за неимением лучшего, он называет линейными, и в которых, начиная с Шенкера, прослеживается принцип так называемой пролонгации (то есть продления действия каких-либо звуковысотных структур в произведении)¹⁰, будь то на мелодическом уровне (как у Майера) или на гармоническом уровне (как у Лердала и Джекендоффа).

В чем состоят эти подходы? Рудольф Рети, которого Натье характеризует как представителя имманентного подхода (*immanent approach*) и создателя таксономической модели (*taxonomic model*), в своей книге «Тематический процесс в музыке» (*The Thematic Process in Music*, 1951) [23] высказал гипотезу, что композиторы (начиная с XVIII века) выстраивали форму не по заранее спланированной (прекомпозиционной) схеме, а выводили целое из мотивных «ячеек» (*cells*), из которых в свою очередь выстраивались мелодические модели. В качестве образца он анализирует мелодическую структуру начальной темы упомянутой симфонии *g-moll* Моцарта через сопоставление ее мелодических ячеек, тем самым обращая наше внимание на то, что мелодический материал в ней обладает невероятной степенью внутреннего сходства.

Натье усматривает возможность уподобить анализ Рети (Иллюстрация 2) анализу Стефани¹¹, поскольку в обоих случаях используется принцип сопоставления сходных единиц, полученных путем сегментирования текста. Сегментирование показано Натье и у Лердала и Джекендоффа (Иллюстрация 3).

Линейный анализ как тип отличается от таксономического тем, что целью первого во всех его вариантах становится не погружение в элементы, не сегментация текста, а интерпретация протяженного целостного фрагмента или даже целого произведения, как это происходит в редукции у Шенкера (Иллюстрация 4).

Среди обозначений, встречающихся в таблице Натье, обращают на себя внимание следующие, приведенные в крайнем правом столбце: нейтральный уровень (*neutral level*), индуктивная поэтика (*inductive poetics*), индуктивная эстетика (*inductive aestesics*). Эти термины Натье применяет в своей концепции «семиологического анализа»¹², где фундаментом является триада «нейтральный уровень — поэтика — эстетика». Придерживаясь принципов позиции «нейтрального уровня» в музыкальном анализе, ученый в одной из своих статей говорит: «...нейтральный уровень есть уровень описания, содержащий как можно более исчерпывающий перечень всех типов конфигураций,

¹⁰ Подробнее см.: [5].

¹¹ Здесь имеется в виду неупомянутый выше парадигматический подход Стефани (отличный от семиологического), который рассматривается у Натье в неразрывной связи с собственным и потому порой отмечается в типологии без фамилий. Приводя оригинальные схемы Стефани, Натье не упускает возможности дать в сопоставлении с ними собственные схематические интерпретации аналитического подхода Рети. По сути, включенная в настоящую статью аналитическая схема, которая была составлена Натье в соответствии с подходом Рети (Иллюстрация 2), является своеобразным вариантом схем Стефани, отчего видится излишним приводить схемы последнего. Безусловно, налицо намерение Натье уподобить более ранний по времени формирования подход Рети более новому подходу Стефани вопреки исторической логике. — *Прим. ред.*

¹² Более подробному разъяснению этой концепции посвящена книга Натье «Общее музыкознание и семиология» (*Musicologie générale et sémiologie*, 1987) [21].

встречающихся в партитуре»¹³. И далее: «Уровень называется нейтральным, поскольку он не должен показывать ни процесс создания, благодаря которому складывается произведение (поэтика), ни процессы восприятия (эстетика), которые складываются в результате развертывания. В этом смысле нейтральный уровень нейтрализует все то, что относится к поэтике и эстетике»¹⁴.

Сопоставляя такой взгляд с данными из вышеупомянутой таблицы типологии аналитических подходов, попутно отметим, что в том же правом ее столбце напротив имени Шенкера имеется выражение $P=N[;]N=A$. Это следует читать как «поэтика равна нейтральному уровню, нейтральный уровень равен эстетическому», что отражает видение Натъе аналитического метода Шенкера как недифференцированного согласно описанным уровням.

Конечно, чтобы удостовериться в адекватности такой типологии, необходимо внимательно изучить все подходы, перечисленные Натъе. Поскольку они пока не становились объектом анализа в отечественном музыковедении, мы полагаем, что это — одна из грядущих задач нашей науки.



Figure 7
Paradigmatic presentation of Rétí's analysis (Nattiez)

Иллюстрация 2. Принцип анализа начальной темы Симфонии g-moll (K550) В. А. Моцарта согласно Р. Рети в интерпретации Ж.-Ж. Натъе [20, 16].

¹³ «...a neutral level is a descriptive level containing the most exhaustive inventory possible of all types of configurations conceivably recognizable in a score» [22, 244].

¹⁴ «The level is neutral because its object is to show neither the processes of production by which the work unfolds (poietics) nor the processes of perception (esthetics) to which it gives rise. In this sense it provisionally neutralizes the poietic and esthetic dimensions of the piece» [22, 244-245]. На русском языке об этом см.: [11].



Figure 10
Grouping structure (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 259)

Иллюстрация 3. Пример анализа Ф. Лердалом и Р. Джекендоффом главной партии I части Симфонии g-moll (K550) В. А. Моцарта, приводимый в статье Натье [20, 19].

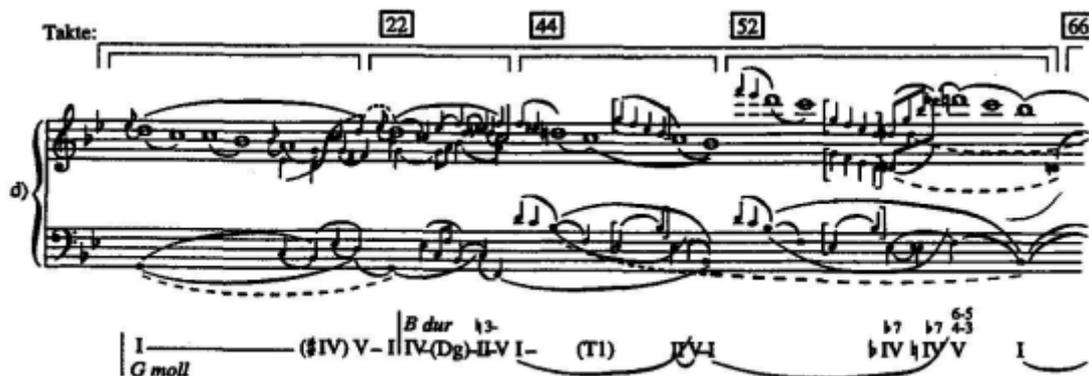


Иллюстрация 4. Фрагмент схемы Х. Шенкера к анализу I части Симфонии g-moll (K550) В. А. Моцарта, приводимый в статье Ж.-Ж. Натье [20, 24].

Возвращаясь к отечественным исследованиям, следует сказать, что возможность построения типологии аналитических подходов обнаруживается в работах Л. О. Акопяна. В своей статье «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени» (2009) он отмечает, что «Стержень истории мысли о музыке — масштабно задуманные и логически разработанные доктрины, стремящиеся объяснить эмпирическое множество наблюдаемых феноменов в терминах непреложных категорий и априорных универсалий» [1, 67]. К таким доктринам Акопян относит теорию трех функций Г. Римана, шенкериянский анализ, теорию ладового ритма Б. Л. Яворского, функциональную теорию музыкальной формы В. П. Бобровского, концепцию центрального элемента системы Ю. Н. Холопова, теорию Ф. Лердала и Р. Джекендоффа и в связи с этим говорит о «сциентистской парадигме», отмечая проблемы, которые появляются в рамках этих аналитических концепций при более или менее глубоком проявлении в них широко понимаемой «научности». При том, что автор оставляет вопрос открытым и не указывает ту парадигму, которая типологически противостоит сциентизму, мы можем предположить, что это должна быть парадигма гуманитарная, и конкретнее — такое учение, которое позволяло бы объяснять музыку, комментируя ее, — то есть герменевтика. Для сравнения надо сказать, что у Натье герменевтический анализ (hermeneutic analysis) обозначен как «слабо выраженный методологически» и рассматривается с данной точки зрения как недостаточный. В качестве аргумента Натье указывает на «несистемность» герменевтики и поэтому обосновывает необходимость обращения к более «строгим сферам знания» [20, 6].

Как же со всем этим соотносится направление энергетизма? Что будет, если поместить его в данный контекст? Как уже говорилось, музыка с точки зрения «бушующих» в ней энергий принципиально не рассматривается в социально-историческом контексте, поэтому энергетизм, скорее, найдет свое место в числе указанных Натъе *имманентных* подходов. Если рассматривать направление «энергетизма» с точки зрения дихотомии таксономического и линейного, то сами категории «становления» и «развертывания» скорее должны указывать на «линейный» подход, чем на таксономический. Тогда — с точки зрения концептуального подхода к музыке — *и шенкеровский анализ, и куртовский, и асафьевский образуют одну группу*. И на первый взгляд этот подход по своим свойствам стоит ближе всего к своему материалу, то есть к музыке, которая, как известно, процессуальна и разворачивается во времени. Напрашивается вывод, что направление «энергетизма» способно обеспечить наиболее адекватный имманентный анализ в той музыке, рядом с которой он возник, — то есть в европейской композиции XVIII – XIX века.

Но, как известно, «devil is in the details»¹⁵, то есть черт сидит в мелочах. «Энергетизм» прекрасен, когда нет необходимости сплошного анализа музыкального произведения, что называется, от начала и до конца. Парадоксальным образом этот подход, декларируя целостность восприятия, анализа целого избегает. Этим отличаются аналитические рассуждения и у Курта, и у Асафьева. Аналитическим наблюдениям и того, и другого свойственна фрагментарность. У Шенкера же, когда процесс выстраивания общей схемы заканчивается и возникает общая картина, энергетика музыкального произведения тут же переходит в свою противоположность: перед нами возникает «опространствливание» музыкального произведения, чему доказательством является любая из шенкеровских схем.

Гораздо более продуктивным является представление музыкального произведения как *двойственного*, каким оно, собственно, и является у Асафьева (форма как процесс у ученого сопоставлена с формой как кристалл), но в еще большей степени заметно у его последователей. В знаменитой работе «Функциональные основы музыкальной формы» (1978) в главе «О методологии функционального анализа» Виктор Петрович Бобровский пишет: «Неоднородность процесса музыкального становления требует от нас умения слышать за непрерывным последованием следующих друг за другом по горизонтали участков музыкального действия смены функциональных уровней (по вертикали)» [4, 139]. О том же говорит и Вячеслав Вячеславович Медушевский в статье «Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки» (1980): «Образ двойственной музыкальной формы угадывается уже в восприятии отдельных музыкальных звуков. Мы воспринимаем их двояко: аналитически, выделяя в них высоту, громкость, длительность, тембр, артикуляцию. Но одновременно — и синкретически, как целостную, многомерную, выразительную интонацию <...>. Суть идеи двойственной формы заключается в том, что эта принципиальная двусторонность не исчезает с переходом на высшие масштабные уровни формы. Напротив, на ее основе вырастают две особым образом взаимодействующие организации — аналитическая и интонационно-драматургическая (...)» (Цит. по: [8, 85]). Если следовать классификации Натъе, то аналитическая организация определяется имманентно-таксономическим подходом, а интонационно-драматургическая — линейным. По сути, все это напоминает историю исследования физиками феномена света: поначалу строили корпускулярную теорию, затем она сменилась на волновую, сегодня речь идет о корпускулярно-волновом дуализме. Двойственность, о которой рассуждает В. В. Медушевский, — это и есть в своем роде энергийно-структурный дуализм.

Казалось бы, на этом можно было бы поставить точку в выяснении преимуществ линейного подхода над структурным. Однако исследование музыки как энергии этим не

¹⁵ «Дьявол в деталях» (англ.). — *Прим. ред.*

закончилось. Вышедшая в 2012 году книга Стива Ларсона (Steve Larson) [18] рассматривает понятия музыкального энергетизма как метафоры (в духе чрезвычайно актуального сегодня в англо-американском музыкознании учения о метафоре в музыке¹⁶). И действительно, трудно поспорить с тем, что наш опыт физического движения «оформляет» наше понимание музыкального движения, и именно это заставляет говорить о тяготении или притяжении. Согласно традиционным представлениям, метафора (как троп) не несет в себе ничего познавательно важного. Но в современной теории метафоры, отцами-прародителями которой являются Дж. Лакофф (George Lakoff) и М. Джонсон (Mark Johnson), метафора полагается одним из основных общих механизмов мышления, позволяющая использовать представления из одной области в смысловом пространстве другой. И в этом плане одна из главных метафор музыки — «движение» — может быть найдена повсеместно в разговоре о ней: «ход», «фуга», которую переводят как «бег», «проходящие звуки», «последний пассаж подводит нас к кульминации», «темп ускоряется в коде», и так далее. И если музыка описывается метафорами движения, то искомое движение порождает условные «силы» — мелодическое тяготение, мелодическое притяжение и музыкальная инерция. Тяготение — притяжение — переход неустойчивого звука в устойчивый. Инерция — тенденция звуковой фигуры повторяться. Если сравнить представление о музыкальной энергии у Ларсона и у Курта, то будет ясно, что сегодняшнее представление идет от *телесных* ощущений, в то время как Курт говорит исключительно о психических энергиях.

Подведем итоги. «Энергетизм» в период первой половины XX века обозначил новое — динамическое — рассмотрение музыкальной формы в трудах немецких музыковедов и нашел отклик в творчестве Асафьева и его последователей. Он не стал ведущим аналитическим подходом в зарубежном музыкознании, но и не растворился в череде сменяющих друг друга методов, найдя свое продолжение в российской аналитической традиции. Сегодняшний этап развития «энергетизма» направлен на постижение свойств музыкальной материи через антропологические концепты — через телесность, выраженную в метафоре, позволяющей понять не столько само музыкальное, сколько то, как мы мыслим о музыке и понимаем ее.

¹⁶ Как считает американский ученый Л. Збиковски (Lawtence Michael Zbikowski), учение о метафоре в музыке оформилось в англо-американском музыкознании к началу 70-х годов XX века как учение о языке описания музыки. См.: [26]. (Строго говоря, интерес зарубежных исследователей к проблеме метафоры в музыке связан не с возникновением какого-либо особого учения о метафоре в музыке, а с модной тенденцией, берущей свое начало в обновленной концепции метафоры в лингвистике. — *Прим. ред.*)

Литература

1. *Акопян Л. О.* Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Этот многообразный мир музыки...: Сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского / М-во культуры Российской Федерации. Гос. ин-т искусствознания; [ред.-сост.: З. А. Имамутдинова (отв. ред.), А. А. Баева, Н. О. Власова]. М.: Композитор, 2009. С. 67-77.
2. *Арановский М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61-85. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/a3c/aranovski.pdf> (дата обращения: 30.11.2017).
3. *Асафьев Б. В.* Предисловие // Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева; [предисл. Б. В. Асафьева]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. С. 11-30.
4. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. М.: Музыка, 1978. 336 с.
5. *Власова Н. О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 86-102. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/005/vlasova.pdf> (дата обращения: 30.11.2017).
6. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева; [предисл. Б. В. Асафьева]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. 302 с.
7. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер; общ. ред., вст. ст. и комм. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
8. *Медушевский В. В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки [(фрагменты)] // Музыкальная психология: хрестоматия / Сост. М. С. Старчеус; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1992. 84-91.
9. *Соколов А. С.* Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 1-9. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journalotmroo.ru/files/2016_3%2815%29_1_Sokolov_func_appr.pdf (дата обращения: 30.11.2017).
10. *Холопова В. Н.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50 – 80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. статей / Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Российская академия музыки имени Гнесиных, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; сост. Э. А. Стручалина, ред. С. Гусарова. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 1994. С. 46-69. (Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, РГК им. С. В. Рахманинова; вып. 132)
11. *Цареградская Т. В.* Жан-Жак Натье и музыкальный анализ // Израиль XXI. Музыкальный журнал. № 61 (сентябрь 2017). URL: <http://21israel-music.net/Density.htm> (дата обращения: 30.11.2017).
12. *Шеринг А.* История музыки в таблицах / пер. с нем. С. Гинзбурга; под ред. И. Глебова; РИИИ. Л.: Academia, 1924. 156 с. (Научные руководства для консерваторий и музыкальных училищ).
13. *Bonds M. E.* Absolute music: the history of an idea. N. Y.: Oxford University Press, 2014. xiii, 375 p.
14. *Cook N.* A Guide to Musical Analysis. London: J. M. Dent & Sons; New York: George Brazillier, 1987. 384 p.

15. *Huron D.* Leonard Meyer – Part I // Music 829D: Music and Emotion : [seminar course] / Cognitive and Systematic Musicology Laboratory, School of Music, Ohio State University; D. Huron. URL: <http://www.music-cog.ohio-state.edu/Music829D/Notes/Meyer1.html> (дата обращения: 30.11.2017).
16. *Kurth E.* Grundlagen des Linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie. Bern: Max Drechsel, 1917. XII, 526 S.
17. *Kurth E.* Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“. Bern — Leipzig: Paul Haupt, Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1920. XVI, 540 S.
18. *Larson S.* Musical forces: motion, metaphor and meaning in music / foreword by R. S. Hatten. Bloomington: Indiana University Press, 2012. xvi, 369 p.
19. *Meyer L. B.* Emotion and Meaning in Music. Chicago — London, The University Chicago Press, 1956. xi, 307 p.
20. *Nattiez J.-J.* A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K550) / Trans. by K. Ellis and the editor // Contemporary Music Review. Vol. 17. 1998. Iss. 1. p. 1-38.
21. *Nattiez J.-J.* Musicologie générale et sémiologie. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1987. 400 p. (Collection Musique/Passé/Présent; vol. 13).
22. *Nattiez J.-J.* Varese's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis // Trans. by A. Berry // Music Analysis. 1982. Vol. 1, No. 3: October. P. 243-340.
23. *Réti R. R.* The Thematic Process in Music. N. Y.: Macmillan Co., 1951. x, 362 p.
24. *Rothfarb L.* Energetics // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by Th. Christensen. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. P. 927-955.
25. *Schering A.* Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. XVIII, 64 S.
26. *Zbikowski L. M.* Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis. N. Y.: Oxford University Press, 2002. xiv, 360 p. (AMS Studies in Music).