

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ НИКОЛАСА КУКА «ПРОЕКТ ШЕНКЕР» (Оксфорд: Издательство Оксфордского университета, 2007)

В музыковедении XXI века всё ярче и ярче проявляется тенденция контекстуальных исследований биографий теоретиков. Сегодня уже недостаточно изучения различных музыкально-теоретических концепций; исследования перешли на новый объект, на теоретиков, которые первыми изобрели (или «открыли») эти концепции. И хотя сегодня нет дефицита новых теоретических систем (активно развиваются такие области, как например, «новое учение о форме»³ или «неоримановская теория»⁴), существует желание сформулировать не только то, как данная теория музыки соотносится с музыкальным произведением, но и то, как она, собственно, появилась и как она эволюционировала.

Книгу Николааса Кука концептуально подготовило блестящее исследование Александра Рединга «Хуго Риман и рождение современной музыкально-теоретической мысли» (2003) [Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (2003)]. Есть нечто непосредственно объединяющее эти два текста: они оба раскрывают сущность личности теоретика посредством восхитительных биографических описаний. Странность римановского «подпольного эксперимента» с «унтертоновым рядом» проявляет сходство с уникальностью твёрдой приверженностью Шенкера австро-немецкой традиции перед лицом растущего антисемитизма; и то, и другое даёт музыковедам богатый материал для описания интеллектуальной истории.

В этой связи важно отметить, что другие теоретики – например, Симон Зехтер или Томас Морли, биографии которых могут показаться не столь «интересными», не оставлены в стороне в этих исследованиях. Все теоретики работают в определённом контексте, который необходимо учитывать для того, чтобы оценить их идеологические позиции. До недавнего времени, и особенно в отношении Шенкера,

теория музыки понималась строго феноменологически и в отрыве от этого сущностного контекста⁵.

Книга «Проект Шенкер» вносит вклад в растущую область дискурса о различных интеллектуальных контекстах теорий Шенкера. В первой главе Кук выдвигает фундаментальный вопрос: «В чём заключалась проблема Шенкера и в каком виде можно представить её решение?» Для ответа на этот вопрос Кук решает поместить личность Шенкера в широкий интеллектуальный контекст – более широкий, чем музыкальный или философский.

Он намерен построить свою концепцию на основании трудов Иана Бента, Мартина Эйбля, Карла Шахтера, Уэйна Альперна и Хельмута Федерхофера, обращаясь к их разработкам в таких областях, как история права, политика и история редакторской переписки с издательством Universal Edition, в рамках интеллектуальной истории шенкериянства. Это направление продолжено во второй главе, в которой фигура Шенкера представлена в контексте венского модернизма.

Кук формулирует цель использования ассоциаций с визуальными искусствами и архитектурой, например, с венским модернизмом *fin-de-siècle* Густава Климта, представленном в серии фриз, включая его плоскую и украшенную фигуру «музыки». Кук делает это с целью реконструкции реакции Шенкера на неё. Опираясь на свидетельства Бента и Федерхофера, Кук представляет Шенкера как одного из ранних проponentов исторически обоснованного исполнения ранней музыки [аутентичного подхода. – *И. Х.*] и связывает это с активным антимодернизмом Шенкера. К этому Кук добавляет контекст работы Шенкера с редактированием музыки, и в частности, его интереса к орнаментике, что является особенно значимым, учитывая существенную роль орнаментики в шенкеровском понятии о крупных формах⁶.

Анализ Куком немецкого культурного консерватизма в Главе III удачно размещает фигуру Шенкера в контексте закоренелых немецких ценностей начала XX века. Его рассуждения также поддерживает тот факт, что Шенкер читал ключевые тексты Освальда Шпенглера и Томаса Манна.

Хотелось бы особо отметить почти неизбежные ссылки на природу как легитимирующее начало теории музыки, что, в свою очередь, опирается на дихотомию «естественное – искусственное». Кук пишет: «В то время, когда уже существовала традиция в теории музыки, выводящая музыку из акустических феноменов, для Шенкера и его современников решение этого вопроса могло находиться в консервативной идеологии того времени, которая обозначала всё естественное как хорошее, а всё искусственное как плохое». В связи со сказанным для Шенкера акустические проявления были чем-то большим, чем возможность обнаружения мажорного трезвучия в основе обертонового звукоряда.

Кук придержал свой самый яркий тезис о Шенкере для своей четвёртой главы: об иммиграции Шенкера, как галицийского еврея, в Вену в то самое время, когда антисемитизм достиг там своего апогея. Начнём с того, что его вовлечение в круг Венского университета (хотя и с необычно раннего возраста, с шестнадцати лет) не было чем-то необычным: более трети студентов этого университета тогда были евреями.

Однако, его доля отличалась от других начиная с того, что он отказался поменять веру – решение, обычно принимаемое многими для достижения высокого карьерного уровня – что отделило его как от христиан высшего социального уровня, так и от других галицийских евреев из рабочего класса.

То, что Шенкер никогда не принадлежал к категории социального большинства, вместе с интеллектуальными тенденциями своего отца, который «ускальзывал, денно и нощно, в свою любимую библиотеку, к своим профессиональным журналам, для того, чтобы быть в курсе всех открытий и прогресса в медицинской науке», можно интерпретировать как важный фактор, повлиявший на его теоретические воззрения об австро-немецкой музыке⁷.

В пятой главе Кук возобновляет работу, начатую Вильямом Ротштейном (в статье 1986-го года), описывая то, как теория Шенкера была адаптирована в США и других странах – и во многих отношениях упрощена – для того, чтобы стать «шенкеровской теорией».

Всё это красноречиво охарактеризовано как «за пределами ассимиляции», хотя и кажется, что можно было уделить больше внимания тому, какие косвенные и незаметные изменения были сделаны в теории Шенкера. Это можно было бы проанализировать только с помощью непосредственного сравнения шенкерских текстов с оригинальными текстами Шенкера. Многие такие изменения делались с целью сделать тексты Шенкера более понятными для англоязычного читателя. Однако теперь можно утверж-

дать, что эти попытки привели к противоположному результату и сыграли, в результате, негативную роль в распространении теории Шенкера.

В своей недавней проникновенной рецензии в журнале «Music Analysis», Кевин Корзун (2009) оценил знания Куком философии Гегеля как неудовлетворительные и, в целом, его предубеждения по отношению к предмету исследования как излишние. Это особенно проявляется в многочисленных ссылках на Гегеля, опирающихся на наивную аксиому о том, что его труды основываются на диалектической триаде, что было опровергнуто⁸ в книге «Мифы и легенды о Гегеле» под редакцией Джона Стюарта (Издательство Northwestern University, 1996) [*The Hegel Myths and Legends* / ed. Jon Stewart].

Такой недостаток, действительно, обнаруживается в книге, хотя Кук, не растерявшись, уже в начале книги защищает себя следующим тезисом: «В идеале, эту книгу должен был написать тот, кто объединил бы в своём образовании знания Шенкеровской теории, немецкой истории и философии и восточноевропейской еврейской истории и культуры, не говоря уже о совершенном владении немецкого языка, учитывая плохой немецкий самого Шенкера».

Всё в этом материале важно, поскольку даёт нам информацию о личностных характеристиках теоретика и позволяет читателю построить новую критическую перспективу на саму теорию. Так, шенкеровский «Урзац» – теперь уже не просто фундаментальный аккорд природы, но результат деятельности уникального ума с добавлением образования в юриспруденции.

Его постоянные обращения к «законам музыки» объясняются не склонностью к риторическим шаблонным фразам, а особенностями его ментальности, сложившейся в годы обучения на юридическом факультете Венского университета⁹.

В конечном счёте, в настоящий момент, текст Кука представляет вершину в контекстуальном изучении теории Шенкера. Его тексты всегда интеллектуально привлекательны и полны заделов для будущих исследований. Определённые недостатки, о которых, впрочем, Кук заявляет с самого начала, не должны отвлекать нас от того, как книга «Проект Шенкер» раскрывает богатый контекст его теории.

По крайней мере, на вопрос, «нужно или не нужно обогащать анализ музыки знаниями о личностном контексте теоретика», мы теперь можем дать точный и хорошо подготовленный ответ. Продолжая мысль, предложенную во Введении в другой книге Кука – его основополагающем трактате о музыкальном анализе (1987), можно сказать, что если изучение музыки является ключом к пониманию духовной и эмоциональной сущности человека, то изучение теории Шенкера, который верил в то, что она играет ключевую роль в понимании австро-немецкой музыки, имеет важнейшее и ничем не заменимое значение для прогресса теории музыки и анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

¹ В октябре 2010-го года, в Таллине пройдёт международная конференция, посвящённая проблемам иерархической структуры в графах Шенкера и альтернативным взглядам на музыкальную иерархию. Автор данных строк подготовил доклад об Иерархических структурах в теориях музыки *до* Шенкера.

² Nicholas Cook, Schenker's theory of music as ethics // *Journal of music theory*. Vol. 7, no. 4. – Autumn 1989. – P. 415-439.

³ Имеется в виду ряд недавних публикаций, по-новому определяющих значение и роль музыкальной формы: Вильям Каплин. Классическая музыкальная форма: теория формальных функций для инструментальной музыки Гайдна, Моцарта и Бетховена (Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского ун-та, 1998); Уоррен Дарси и Джеймс Хепокоски. Элементы теории сонатной формы: Нормы, типы и деформации в сонате позднего восемнадцатого века (Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского ун-та, 2006).

Подробнее об этих книгах см. статьи: Ханнанов И. Теория внутриматематических функций Вильяма Каплина // *Проблемы музыкальной науки*. – 2009. – № 2 (5). – С. 20-25; Он же. Возвращаясь к русской теории музыки: «Функциональные основы музыкальной формы» В. П. Бобровского (1978) // *Theoria* (Остин: Изд-во Ун-та Северного Техаса, 2009, № 16. – С. 9-24). См. также диссертацию И. Ханнанова «Российская методология теории музыки и анализа» (2003) (доступна в базе данных ProQuest). Кроме того, готовится к печати в 2010 году книга «Музыка Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов» (СПб.: Композитор).

⁴ Имеется в виду концепция Ричарда Кона (Richard Cohn). См. его статью «Введение в неоримановскую теорию: обзор и теоретическая перспектива» (в «Журнале Теории Музыки» [“*Journal of Music Theory*”], вып. 42, № 2, осень 1998), основанную на ранее опубликованной концепции трансформационной теории Дэвида Льюина (David Lewin) в книге «Обобщённые музыкальные интервалы и трансформации» (Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского ун-та, 2007).

⁵ Здесь Дебрулэ раскрывает, пожалуй, самую важную черту западной послевоенной теории музыки: её опору на «чистое», оторванное от контекста, теоретизирование. В основу такого абстрактного метода американские и британские теоретики полагали философию позитивизма. Очень интересно сравнить эту ситуацию с положением дел в советской теории музыки. Как это ни покажется странным и контринтуитивным, борьба «против формализма» несла в себе, помимо очевидно негативного эффекта, и позитивный, сохранительный. Благодаря российским концепциям «интонации» и «целостного анализа» облик советской теории музыки разительно отличался от послевоенного западного шенкеризма и других «феноменологических» концепций в лучшую сторону. Именно возвратом теории её контекста занимается Николас Кук, его комментатор Симон Дебрулэ

и большая, прогрессивно настроенная, часть современных западных теоретиков.

⁶ Здесь Дебрулэ раскрывает ещё одну важнейшую особенность шенкерской теории и её исторический источник: Шенкер, действительно, не изучал музыкальную форму так, как это делают студенты музыкальных вузов. В отличие от них, Шенкер был занят редакцией украшений и мелких деталей публикации партитур, что и наложило отпечаток на его мышление и привело к созданию редукционистской концепции. На самом деле, теория Шенкера это «редукция наоборот», то есть индукция. Не сущность музыки редуцируется из её многообразия мельчайших деталей, а, напротив, её многообразие деталей индуцируется из простейшей схемы. В его представлении принципы устройства крупных форм заимствованы из принципов украшения на самом локальном уровне. То, что крупная форма, по Шенкеру, рассматривается как продукт диминуции, нам представляется не как важное открытие, а как крупный её недостаток.

⁷ Здесь Кук и его комментатор, оба пытаются представить объяснение одному очень трудному и деликатному свойству текстов Шенкера: их одиозной политической составляющей, граничащей, по нашим современным меркам, с экстремизмом. В дополнение к приведённому доводу, нам кажется, и характерные свойства личности Шенкера стали причиной того, что, например, в книге «Tonwille» блестящие аналитические догадки перемешаны с обывательскими выкриками, достойными Валерии Новодворской.

⁸ Российский читатель должен ещё привыкнуть к обилию «разоблачений» и «ревизий» событий и достижений «континентальной», европейской культуры, активно проводимых англосаксонскими авторами. Понятно, что никто не может отрицать значения диалектической триады в учении Гегеля, но, время от времени, появляются на Западе труды, которые привлекают массы любопытных читателей громкими заявлениями, например: «философия Гегеля основывается не на ней», или «Парменид был не прав» и т. д. Впрочем, и слава Шенкера в Новом Свете имеет такой же сенсационный оттенок.

⁹ Это наблюдение Кука и Дебрулэ представляется исключительно важным. Как уже говорилось ранее, Шенкер не был воспитан обычным для большинства музыкантов классикоромантического периода образом. Часто своё непонимание специфически музыкальных категорий, – таких, как мотив, интервал, тональность, гармония, тонально-гармоническая функция, он пытался компенсировать устремлением в «букву закона», в придирчивую критику музыкальных концепций прошлого. Его хватка адвоката позволяла ему выходить победителем из таких споров, в которых, к сожалению, иногда сама музыка проигрывала ему. А свою концепцию соотношения слоёв (*Schichtenlehre*) он сумел сформулировать так блестяще, что все его критики до сих пор не могли найти в ней слабые места.

