

Актуальные проблемы музыкознания

Татьяна Цареградская

О КОНЦЕПЦИИ ТРЕХУРОВНЕГО АНАЛИЗА Ж.-Ж. НАТЬЕ

Чем дальше развивается музыкальная аналитика, тем очевиднее становится неоднозначность ее завоеваний и тем ярче выявляются альтернативные тенденции. Начиная свою статью с такого туманного тезиса, я рискую вызвать неудовольствие читателя, но что же делать, если последние крупные аналитические форумы (а к таким, по всей вероятности, надо отнести последние форумы Еиготас¹) непрерывно демонстрируют возможности *разных*, порой действительно альтернативных, аналитических методов и подходов?

Вот несколько примеров, наудачу взятых из программы последнего, Страсбургского, конгресса музыкальных аналитиков.

Джон Козлоски, глава Общества теории музыки Нидерландов, предложил доклад на тему: «Тристан и акт музыкального анализа: конфликты, пределы, возможности» [4]. Ученый развивает мысль о том, что вступление к «Тристану» Вагнера стало полем, где сталкиваются разные теоретические подходы, из которых он выбирает и анализирует три: 1) постримановский анализ Хорста Шаршуха; 2) историко-стилевой анализ Жака Шайи; 3) шенкеровский анализ Уильяма Митчела. Одной из существенных идей всего доклада становится проблема «рефокусировки» анализа, комплементарного взаимодействия тех или иных тенденций, обогащения нашего знания за счет множественности подходов.

Другой пример — доклад японской флейтистки Мичико Фуджита, которая свою научную работу сосредоточила на нескольких анализах пьесы Э. Вареза «Плотность 21.5», позволяющих обнаружить противоречивость разных интерпретаций [3].

Сам по себе такой подход не нов. Сравнение аналитических интерпретаций уже давно стало предметом обсуждения в разных контекстах, даже в русскоязычной среде, не избалованной широким знанием зарубежного

аналитического опыта. Можно встретить «анализ анализа» в рамках Второго конгресса нашего российского Общества теории музыки: Кнар Абрамян представила сообщение о двух аналитических подходах к Интермеццо ор. 117 №3 cis-moll Брамса, которое она рассматривает на пересечении шенкеризма и герменевтики, а Е. Лагутина сделала доклад на тему «Четыре анализа одной прелюдии Шопена (вопросы методологии)».

Однако если принять на вооружение такой подход (сопоставление анализов) не как факультативный, а как генеральный, то перед нами открывается перспектива, во-первых, пристального изучения аналитических методов как таковых, во-вторых, апробации их сильных и слабых сторон в ходе практического применения. И тогда можно констатировать, что насущным делом аналитика становится не только сам анализ, но и необходимость изучения различных подходов к анализу, перевода трудов и практического применения альтернативных принципов анализа на разнообразном историческом материале.

Одним из выдающихся образцов такой «конгломерированной» аналитики можно считать большую статью Жан-Жака Натье «Сравнение аналитических подходов с точки зрения семиологии (тема Симфонии Моцарта соль-минор, К. 550)» [7]. Позиции ученого, высказанные им в начале этой работы, нам представляется существенным привести полностью: *«Благодаря работам последнего десятилетия мы теперь можем понять, насколько различаются подходы к музыкальному анализу: я имею в виду некоторые главы книги Кермана "Размышляя о музыке" (1985, в Великобритании опубликовано под названием "Музыкознание"), статью "Анализ" в Гарвардском Новом музыкальном словаре (Де Вотто, 1986) и статью Бенга в Новом словаре Гроува (1980), которая вышла отдельной книгой (Нортон, 1987), "Руководство по музыкальному анализу" Николаса Кука (1987) и "Музыкальный анализ в теории и практике" Уиттолла (1988).*

Такое разнообразие не радует, потому что оно разрушает существующую уверенность в возможностях анализа, на протяжении немалого времени существовавшую среди теоретиков. Но на пути к преодолению этих психологических откликов или инстинктивных реакций возможны два подхода к исследованию, противоположных по сути: попытаться свести все эти методы воедино или посчитать эти различия непреодолимыми.

Я бы хотел здесь обосновать и занять промежуточную позицию: музыкальный анализ никогда не дает реальный образ анализируемого сочинения, не вскрывает его суть, но представляет собой конструкцию, помогающую извлечь из анализируемого объекта определенное число данных, которые считаются существенными для того, чтобы описать это сочинение. Важный вопрос — понять, какие черты считать существенными в выборе основания для анализа. Это придаст нашей дисциплине объединяющий импульс, обычно отсутствующий» [7, 1–2].

Разделяя позицию Натье в отношении того, что каждый анализ есть конструкция, позволяющая получить некоторое количество данных (то есть по

определению не все), мы вправе задать следующий вопрос: а какие же черты считать существенными? Наверное, однозначно на этот вопрос ответить невозможно, поскольку для разных аналитических школ они будут отличными, к тому же в каждом произведении есть некое свое существенное, видимое каждому аналитику индивидуально, от которого он будет отталкиваться в анализе. Поэтому обратимся для примера к самому Натье и постараемся уяснить его собственный взгляд на это существенное. Для этого воспользуемся демонстрацией метода композитора, отраженного в ряде его работ.

Натье уже становился «героем» повествования в отечественной литературе; мы адресуем всех интересующихся к книге Е. Д. Кривицкой «Музыка Франции: век двадцатый» [1], в 5 главе которой охарактеризованы основные черты научного метода Натье и других видных французских и франкоязычных теоретиков XX века. Мы возьмем за основу рассуждений не ту работу, которую считают фундаментальной теоретической работой Натье, — «Основы музыкальной семиологии» [5], а последовавшую за этой книгой масштабную статью «Варез “Плотность 21.5”: семиологический анализ» [6], в которой аналитик демонстрирует именно письменный заверченный анализ². Почему анализ называется «семиологический», мы поговорим в необходимый момент, но первым делом представляется нужным описать аналитический подход в целом.

Для того чтобы акт анализа был как можно полнее и объемнее, Натье предлагает трехэтапную процедуру, названную им: *нейтральный уровень, поэтический анализ и эстетический анализ*. Комментируя «нейтральный уровень», ученый говорит: «нейтральный уровень есть уровень описания, содержащий как можно более исчерпывающий перечень всех типов конфигураций, встречающихся в партитуре» [6, 244]. «Уровень называется нейтральным, поскольку он не должен показывать ни процесс создания, благодаря которому складывается произведение (поэтика³), ни процессы восприятия (эстетика), которые складываются в результате развертывания. В этом смысле нейтральный уровень нейтрализует все то, что относится к поэтике и эстетике. С другой стороны, нейтральный уровень обеспечивает те элементы, которые будут иметь прямое отношение к поэтике и эстетике» [Там же].

Из слов самого Натье можно понять скорее некое апофатическое отношение к существу нейтрального уровня — он не есть творческий процесс, и также не есть нечто данное нам в восприятии. Есть еще две характеристики нейтрального уровня, которые мы приводим по переводу Е. Кривицкой: «Нейтральный уровень — это записная книжка: он позволяет сделать явными те единицы, которые при чисто техническом или чисто эстетическом анализах могут быть упущены... Нейтральный означает, что мы идем до границы применения процедуры [сегментации] независимо от полученных результатов» [1, 226]. Из этих определений характеристика не очень понятна. Попробуем дать описание нейтрального уровня, каким он видится в ходе анализа. Для начала обратимся к демонстрации «нейтрального уровня», представленной

в статье о Варезе, а также в работе «Сет-теория Алана Форта, анализ нейтрального уровня и поэтика» [8].

Основной процедурой в анализе нейтрального уровня становится *процесс сегментации*, то есть «рассечения» музыкального произведения на разновровневые фрагменты, имеющие под собой какие-то основания. Это начальный и фундаментальный уровень анализа.

Собственно, не Натье первым обозначил проблему сегментации: относительно важности сегментации однозначно высказываются практически все крупные аналитики. Натье отличается от других ученых тем, что принципиально не опирается на какие-то известные заранее predetermined positions: он не говорит о темах или мотивах, об аккордах или фактурных фигурах, о фразах или периодах. Фактически любое сочинение рассматривается им поначалу (быть может, несколько нарочито) с позиции «отстранения», вне контекста тех или иных теоретических учений. Поэтому опорой такого анализа, похоже, может стать лишь инструментарий общей логики: тождество — различие, сходство — подобие, точность — неточность. В известном смысле ученый действует по схеме, аналогичной изучению какого-то совсем неизвестного языка. Выделяются разномасштабные единицы, подобно тому как предложения включают в себя слова, а слова включают слоги.

Поскольку пьеса Вареза одноголосна, то сегменты могут быть определены в своих границах либо мелодически, либо ритмически, либо в сочетании одного с другим (пример 1).

Пример 1. Текст Вареза (первые 17 тактов)

То, что предлагает Натье, представляет собой четырехъярусную систему фрагментации (пример 2).

И именно здесь становится понятным, почему он называет свой анализ «семиологический». Поясняя свои действия, Натье пишет: «Я проиллюстрирую принципы сегментации музыкальных синтагм в соответствии с разными парадигматическими осями» [6, 248].

Произнося «синтагма», Натье немедленно погружает нас в контекст лингвистической теории де Соссюра и всех тех тонкостей, которые возникают при переходе от одной науки к другой. Поскольку «синтагма» есть ключевое понятие структурной лингвистики, постольку мы видим, что Натье находится в числе тех, кто мыслит музыку как язык.

Не входя в обсуждение этой глобальной проблемы (является музыка языком или не является⁴), продолжим исследование того, как синтагма (она же, судя по всему, «конфигурация», она же «сегмент») извлекается из музыкального текста. Приведенный пример (первая строка пьесы Вареза, шесть единиц) не дает нам возможности точно определить, что именно тут называется «синтагмой». Если идти вслед за лингвистикой, то синтагмой (буквально «вместе построенным») здесь можно назвать и первую единицу (ее же можно именовать «элементом», то есть «неделимым»⁵), и последование «первая плюс вторая», что, согласно Соссюру, можно считать последованием определяющего и определяемого. Возможно, более адекватным будет понимание Л. В. Щербой, который называл синтагмой «возникающие в речи интонационно организованные фонетические единства, выражающие единое смысловое целое и могущие состоять из одной или нескольких ритмических групп» [2]. В этом определении можно усмотреть одно довольно лукавое указание: «одна или несколько ритмических групп». Одна или несколько? При взгляде на монодию Вареза очевидно, что первые два с половиной такта дают нам две разные ритмические смысловые группы, которые имеют в себе как сходство, так и различие: *f-e-fis* и *cis-fis-cis-g*.

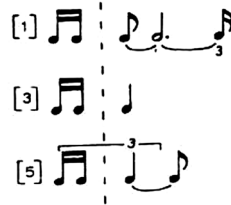
Сходство состоит в том, что каждая из этих групп представляет собой общее ритмическое движение к самому длинному тону, подобно некоторым видам мелизмов, и заставляет слышать в заключительных тонах первой и второй групп некий аналог опорным тонам. Но, говоря об опорных тонах, терминах, имеющих отношение к модальной теории, автор статьи немедленно вступает в противоречие с методом Натье. Его позиция состоит именно в том, чтобы не примешивать к нейтральному уровню никакие ассоциации, никакие аналогии, наводящие на услужливо подсказываемые историко-культурным сознанием интерпретации. Оставим пока в стороне вопрос о том, в чем же польза такого «дистиллированного» подхода и продолжим движение по тексту пьесы.

Очевидно, что возникают пары сходных мотивных структур⁶ (сходны четные — 1,3,5 и нечетные — 2,4,6), и дальше ученый пользуется парадигматическим их уподоблением, аналогично тому, как в лингвистике рассматриваются ассоциативно подобными друг другу морфемы или лексемы.

Не называя эти конфигурации мотивами, автор вновь старательно избегает контекстов старых теорий: если именовать их мотивами, сразу возникнет почва для сравнения с классической музыкой, а этого Натье хочет (по крайней мере, на этом этапе) избежать.

Пристально всматриваясь в свои единицы, автор усматривает именно самые общие свойства сегментов — идентичность и подобие. Звуковысотную идентичность Натье наблюдает у сегментов [1] и [3], ритмическое подобие — у сегментов [1], [3], [5] (пример 4).

Пример 4



Рассуждая о подобии, Натье замечает, что сходства между этими элементами больше, чем различий, и поэтому различиями в данном случае можно пренебречь, поместив их в группу «эквивалентных».

Оставшиеся единицы [2], [4], [6] могут быть парадигматически соотносены двумя способами: на основании ритма (пример 5) и на основании звуковысотного подобия (пример 6).

Пример 5



Пример 6



Натье не упускает из виду это противоречие в структуре единицы и в результате подробных рассуждений о том, что более здесь важно, ритмическое начало или мелодическое, приходит к выводу, что в структуре второго элемента звуковысотность *иерархически доминантна*. А это значит, — и первая,

и вторая единицы (они же 1, 3, 5 и 2, 4, 6, если следовать сквозной нумерации) имеют в своей основе именно звуковысотный генезис, оставляя ритмические закономерности в роли дополнительных, второстепенных. Поэтому исследователь углубляется в дальнейшие звуковысотные отношения этих «двучленов» (может быть, это и есть синтагмы? — Т. Ц.) и выстраивает следующую парадигматическую конструкцию (пример 7).

Пример 7

The image shows six musical units, labeled [1] through [6], arranged vertically on a single staff. Each unit consists of a sequence of notes. Units [1], [3], [5], and [6] are five-note sequences, each containing a tritone interval (indicated by a '3' above the notes). Units [2a] and [4a] are three-note sequences, each containing a semitone interval (indicated by a '3' above the notes and the word 'semitone'). Dotted lines connect the tritone intervals of units [1] and [3] to the semitone intervals of units [2a] and [4a], respectively, illustrating the relationship between these intervals.

В этом примере Натъе «нарезает на кусочки» первый пятитакт таким образом, чтобы показать отношение между значимыми тонами *fis* и *g*, что высвечивает дополнительные «обертоны» всей этой, скажем, мелкой «возни» между звуками внутри тритона. Это позволяет ему сделать вывод о том, что *g* определенно более значимый тон и даже назвать его «полюсом» (*polar note*). В то же время он замечает, что этот тон все время сдвигается, как бы мигрирует, его появление ритмически непредсказуемо, и это, по мнению ученого, существенная его черта. Следующий шаг, который делает Натъе, — вновь рассматривает начальный пятитакт с точки зрения его синтагматического развертывания.

Итак, процесс исследования на нейтральном уровне идет по пути: 1) сегментации, 2) парадигматического сопоставления, 3) синтагматического рассмотрения. Так же, как и в сосюрговской лингвистике, синтагматика представляет собой непосредственное изложение текста в его развертывании, парадигматика же направлена на сопоставление подобных друг другу единиц.

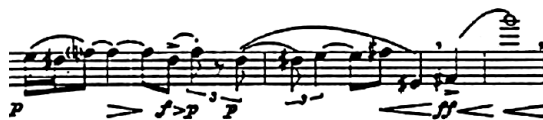
И так же как в структурном анализе нередко можно видеть поиск ключевых слов, здесь идет параллельный процесс выделения опорных звуковысотных точек (или, говоря словами Натье, «полюсов»).

Натье оценивает и значимость этих принципов: если парадигматика позволяет выделять схожие единицы и сопоставлять их на расстоянии, то синтагматика — видеть их распределение, «дистрибуцию».

То, что радикально отличает позицию Натье от известных нам аналитических подходов — это принципиальное изучение вначале самых мелких единиц музыкального текста, из которых постепенно «собирается» все целое. Этим он коренным образом отличается от формального анализа (известного нам под названием «анализ формы») и от так называемого «целостного», критерии которого, в сущности, до сих пор непонятны⁷. Поскольку Натье все же хочет видеть в анализе музыки науку, а не искусство, он вполне обоснованно верифицирует свой анализ, даже самые мелкие его процедуры. Это, конечно, делает сам текст анализа невероятно тяжелым, неудобочитаемым, перегруженным различными объяснениями. И поэтому дальше рассказывать, как Натье, согласно своему же выработанному алгоритму, рассматривает сначала первую часть, потом вторую, а затем третью, мы не будем. Укажем лишь на то, что, продельвая этот «микрохирургический» процесс, постепенно находя «полюса» в разворачивании следующих разделов пьесы, отсекая самым тщательным образом существенное (то есть преобладающее) от несущественного (то есть второстепенного в буквальном смысле), Натье шаг за шагом определяет звуковысотную логику появления этих «полюсов». Он выстраивает ее очень постепенно, выверяя каждое построение с точки зрения иерархии существенного и несущественного, и, наконец, осторожно составляет из мелких «кирпичиков» некий «становой хребет» всей композиции, обсуждая по ходу дела, можно ли считать звуковысотную организацию тональной, модальной или атональной? Эти провокационные вопросы он оставляет на время без ответа, поскольку ответ будет зависеть в том числе от того, что считал сам Варез — а это уже задача второго раздела работы, «поэтического».

В результате первый раздел анализа, тот самый «нейтральный уровень», занимает добрую половину статьи, при том, что разбор этой небольшой пьесы Вареза в целом размещен на 99 страницах журнального текста! В анализ включаются все параметры пьесы, не только мелодика и ритмика; Натье также добросовестно изучает динамику, артикуляцию, штрихи и прочую «диакритику»⁸, поскольку среди авторских знаков имеются также и «запяты» (пример 8).

Пример 8



Конечно, нейтральный уровень — это всего лишь подготовительная стадия ко всем прочим подходам и интерпретациям, но его значение мне кажется неоспоримым, особенно в таких осторожных и грамотных руках, как Натье.

Это понимаешь, когда он переходит к исследованию творческого процесса пьесы, и те данные, которые были получены в результате этой огромной индуктивной работы, заставляют исследователя критически отнестись к характеристике пьесы, данной самим Варезом: *«Несмотря на моодийный характер “Плотности 21,5”, жесткость ее структуры полностью определена гармонической схемой, тщательно прописанной в развертывании мелодии. “Плотность 21,5” основана на двух коротких мелодических идеях, первой — модалной и в бинарном ритме, второй — атональной и в тернарном ритме, что добавляет гибкости коротким построениям, разделяющим проведения первой идеи»* [6, 302–303]. Помимо того, что из других текстов самого Вареза становится понятным, что ему не очень был ясен смысл применяемых терминов «тональный–модалный–атональный», и в этом плане мы не можем полагаться на его характеристику, Натье также детально останавливается на том, что у Вареза названо «гармонической схемой». Опуская все изобилие деталей свидетельств и перекрестных сведений, следует дать лишь ключевую трактовку пьесы, которую исследователь приводит, исходя из слов Ксенакиса (а он, в свою очередь, опирается на сказанное Одиль Вивье, первого биографа Вареза, автора книги о нем): *«Варез мечтал о спиральной шкале, то есть таком круге квинт, который бы не заканчивался чистой октавой»* [6, 318]. Наверное, образ спиральной шкалы действительно лежал в «анамнезе» этой пьесы, несмотря на провокативное и дезориентирующее название⁹.

Как же все-таки оценить анализ Натье? Это зависит от того, какую позицию занять и чего в анализе искать. Если солидаризироваться с точкой зрения самого Натье, утверждающего, что анализ должен содержать всю возможную детальную аргументацию, и если придерживаться его исследовательской оптики, подразумевающей внимание к самым мелким деталям материала, то можно констатировать успех замысла.

Однако сам же Натье и указывает на обратную сторону своей идеи: он говорит о том, что анализ — это жанр, который гораздо удобнее осуществлять в устной форме, и что именно письменная его фиксация вынуждает к предельной точности и детальности высказывания. Как мы видим, это неизбежно ведет к явной «неудобочитаемости» текста. Но к читаемости Натье и не стремится, идя по пути наибольшего сопротивления и описывая максимум деталей. В дальнейших своих работах он решает эту проблему иначе, выбирая еще более короткие тексты, чем пьеса Вареза. Последняя книга Натье — это анализ песни пастуха из «Тристана и Изольды» Вагнера [9], где аналитическая технология опирается на сопоставление максимального количества методов и ее воплощение занимает 401 (!) страницу.

Завершая статью, я бы хотела признаться, что передо мной не стояла цель ни апологетики Натье, ни его критики (тем более что полемика вокруг

«нейтрального уровня» ведется вот уже несколько десятилетий); скорее можно говорить о желании немного раздвинуть горизонты и оценить возможности иного типа логики.

Хочется в заключение снова процитировать Натье: «Музыкальный анализ, подобно произведениям, которые он описывает, есть феномен символический, поскольку он представляет собой результат человеческой деятельности и тем самым имеет собственную “поэтику”; он оставляет свой “след” (то есть текст анализа) и поэтому может быть прочитан, интерпретирован и оспорен (эстетика)» [6, 263]. И это, наверное, самое главное, что может быть в анализе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кривицкая Е.Д.* Музыка Франции: век XX / Москва–СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.
2. *Филатова Е.В.* Синтагма в лингвистическом учении Л.В. Щербы. URL: /<http://www.gramota.net/materials/2/2013/3-1/50.html>
3. *Fujita M.* Analysés comparees, segmentations et interpretations. URL: /<http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext.-Michiko-Fujita.pdf>
4. *Koslovsky J.* Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/en/conference/tristan-and-the-act-of-music-analysis-conflicts-limits-potentialities-2/>
5. *Nattiez J.-J.* Fondements d'une sémiologie de la musique / Union générale d'éditions. 1976. 448 p.
6. *Nattiez J.-J.* Allen Forte's set theory, neutral level analysis and poietics URL: /https://www.researchgate.net/publication/255609401_ALLEN_FORTE%27S_SET_THEORY_NEUTRAL_LEVEL_ANALYSIS_AND_POIETICS
7. *Nattiez J.-J.* Varese «Density 21.5»: a study in semiological analysis / *Music Analysis*, v. 1 № 3 (Oct., 1983). P. 243–340.
8. *Nattiez J.-J.* A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K. 550) / *Contemporary Music Review*, Vol. 17, 1998. Iss. 1. P. 1–38.
9. *Nattiez J.-J.* Analyses et interprétations de la musique: La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner. Paris: Vrin, 2013. 401 p.

REFERENCES

1. *Kriviczkaya E.D.* Muzy'ka Francii: vek XX [Krivitskaya E.D. Music of France: century XX] / Spb., Moskva: Centr gumanitarny'x iniciativ [Saint Petersburg, Moscow, Center for humanitarian initiatives]. 2012. 336 c.
2. *Filatova E.V.* Sintagma v lingvisticheskom uchenii L.V. Shcherba [Filatova E. V. Syntagma in the linguistic teaching of L.V. Shcherba]. URL: /<http://www.gramota.net/materials/2/2013/3-1/50.html>
3. *Fujita M.* Analysés comparees, segmentations et interpretations [Fujita M. Analyzed comparisons, segmentations and interpretations]. URL: /<http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext.-Michiko-Fujita.pdf>
4. *Koslovsky J.* Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities. URL: /<http://euromac2017.unistra.fr/en/conference/tristan-and-the-act-of-music-analysis-conflicts-limits-potentialities-2/>
5. *Nattiez J.-J.* Fondements d'une sémiologie de la musique / Union générale d'éditions [Nattiez J.-J. Foundations of a semiology of music / Union générale d'éditions]. 1976. 448 p.
6. *Nattiez J.-J.* Varese «Density 21.5»: a study in semiological analysis / *Music Analysis*, v.1 № 3 (Oct., 1983). P. 243–340.

7. Nattiez J.-J. A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K. 550) / Contemporary Music Review, Volume 17, 1998. Iss. 1. P. 1–38.
8. Nattiez J.-J. Allen Forte's set theory, neutral level analysis and poietics. URL: /https://www.researchgate.net/publication/255609401_ALLEN_FORTE%27S_SET_THEORY_NEUTRAL_LEVEL_ANALYSIS_AND_POIETICS
9. Nattiez J.-J. Analyses et interprétations de la musique: La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner [Nattiez J.-J. Analyses and interpretations of music: the melody of the shepherd in the Tristan and Isolde by Richard Wagner]. / Paris: Vrin, 2013. 401 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Euromac — европейский форум обществ теории музыки, проводимый с интервалом в три года и соединяющий на одной площадке ученых разных стран не в рамках какой-то одной темы, а скорее в духе некоего смотра разных актуальных областей, пересекающих интересы групп исследователей. Более подробно см.: euromac2017.unistra.fr
Приведем список европейских обществ теории музыки, существующих в настоящее время: Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), Gruppo Analisi et Teoria musicale (GATM), Polskie Towarzystwo Analizy Muzycznej (PTAM), Société belge d'analyse musicale (SBAM), Société française d'analyse musicale (SFAM), Society for Music Analysis (SMA), Society for Theory of Music / Obščestvo teorij muzyki (OTM), Vereniging voor Muziektheorie (VvM).
- ² Собственно анализ можно встретить и в упомянутой книге, но Натъе, отвечая на инвективы коллег в отношении слишком кратких и не очень показательных анализов, специально задается целью продемонстрировать возможности метода на примере Вареза.
- ³ Термин, употребляемый Натъе — *poietics* (от лат. *poesis*), казалось бы, ничто не мешает перевести как «поэтика». Однако в русскоязычной гуманитарной науке над термином «поэтика»росло такое количество трактовок, что отделять какие-то специфические значения значило бы сильно углубляться в не очень существенные для данного анализа подробности. Поэтому мы сочли возможным использовать для транслитерации латинское слово *poesis* (означающее «творю, делаю») и оно оставлено здесь в своем реальном звучании.
- ⁴ Заметим лишь, что спектр мнений разнится «с точностью до наоборот»: Ксенакису, например, принадлежит утверждение «музыка не есть язык», в то время как многие музыковеды (в частности, Асафьев) полагают и полагают музыку как язык со всеми его составляющими (вследствие чего употребляемыми становятся такие языковые термины, как «лексика», «семантика» и др.) Точка зрения самого Натъе достаточно компромиссна: он считает возможным применять некоторые термины лингвистики, но языком музыку называть не рискует.
- ⁵ Латинское понятие «элемент» весьма туманно в своей этимологии, но вполне совпадает с греческим «атомос» — «неделимый».
- ⁶ В тексте эти краткие группы звуков Натъе иногда именуется «жестами».
- ⁷ Мы упоминаем здесь лишь самые распространенные в отечественной практике виды анализа, используемые преимущественно в процессе обучения и потом по умолчанию многими музыкантами-исполнителями (а иногда и музыковедами) полагаемые как единственно возможные.
- ⁸ Как известно, диакритические знаки — это применяемые в языке особые значки для модификации или уточнения других знаков.
- ⁹ Как известно, название «Плотность 21.5» — это физическая характеристика экспериментальной флейты, плотность материала — платины, из которой она была сделана.