

**ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ
СЕРИЯ**

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ХОЛОПОВ

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ
СИСТЕМА**

**У
ХАЙНРИХА
ШЕНКЕРА**



ЮРИЙ ХОЛОПОВ

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ
СИСТЕМА
ХАЙНРИХА ШЕНКЕРА**

Москва

Издательский Дом

«КОМПОЗИТОР»

2006

ББК 85.31
X 11

Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: «Композитор», 2005. – 160 с.

**Научная редакция и подготовка текста к печати
В. Ценовой**

ISBN 5–85285–837–4

X $\frac{4905000000-008}{082(02)-06}$ без объявл.

© Холопов Юрий Николаевич, 1971
© Ценова Валерия Стефановна, 2004–2005
© Издательский Дом «Композитор», 2006

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книгу «Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера» Юрий Николаевич Холопов написал в 1971 году. Это был для него очень важный труд. В те годы ни одно московское издательство не захотело публиковать эту работу. И она вышла в 1978 году... в Софии на болгарском языке¹.

За время, которое эта замечательная книга шла к русскоязычному читателю, современная шенкериана весьма обогатилась. Основные труды Шенкера (см. Приложение 1) переведены на английский язык, существуют переводы и на другие языки, даже на китайский. Появилось много специальных исследований, книг, статей, анализов, выполненных по методу знаменитого австрийского ученого. Публикаций различного рода так много (некоторые из них приведены в Приложении 2), что понадобились даже специальные путеводители по библиографии². В подавляющем большинстве это американская литература. Именно в Америке теория Шенкера с начала 30-х годов стала самостоятельной областью музыковедения, и именно там учениками Шенкера был заложен прочный фундамент его науки.

Пока оригинальную концепцию Шенкера увлеченно осмысливали ученые разных стран русскоязычное музыковедение оставалось в стороне. В 1979 году вышла статья Ю. Н. Холопова «Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера»³; следующая же серьезная публикация появилась только через 25 лет – это первый в России перевод с комментариями знаменитой книги Шенкера «Свободное письмо», выполненный красноярским ученым-энтузиастом Б. Т. Плотниковым. В предисловии к книге он пишет: «Пионером в открытии Шенкера для нашего музыковедения следует считать Юрия Холопова, который более двадцати лет тому назад выступил с докладом в Московской консерватории на объединенном семинаре кафедр общественных наук и музыковедения, а затем на его основе опубликовал статью»; в ней он «кроме обстоятельного анализа идеалистических корней философских, эстетических взглядов Шенкера, тезисно суммиро-

¹ Благодаря инициативе ученицы Ю. Н. Холопова Вере Найденовой: *Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система на Хайнрих Шенкер / Перевод В. Найденовой // Музыкальные горизонты (София). 1978. № 12.*

² Одно из последних изданий подобного рода объемом ок. 600 страниц: *Berry D. C. A Topical Guide to Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2004. 585 pp.*

³ *Холопов Ю. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки. Вып. 5. М., 1979. С. 234–253.*

вал главные положения его музыкально-теоретического учения и сделал вывод: Шенкер – „глубокий музыкальный мыслитель, создатель одной из наиболее значительных научных концепций в музыкознании XX века”⁴.

Теперь уже можно с уверенностью сказать, что научная концепция Шенкера стала одной из важнейших составляющих научного метода Холопова. В спецкурсе «Музыкально-теоретические системы», который в течение нескольких десятилетий профессор Холопов читал в Московской консерватории, тема «Хайнрих Шенкер и его музыкально-теоретическая концепция» была обязательной. Ученый активно внедрял идеи Шенкера в педагогическую практику, в курсы гармонии и музыкальной формы, на основе его методов разрабатывал собственные алгоритмы анализа⁵ и... на протяжении почти 30 лет безуспешно пытался опубликовать свою книгу. Сейчас мы делаем это за него.

Основой для данной публикации стала обнаруженная в архиве Ю. Н. Холопова рукопись книги. Вместе с рукописью хранилась папка, содержащая различные материалы о Шенкере, которые выходили в более позднее время. Все они свидетельствуют о том, как напряженно пульсировала мысль ученого. На отдельных листах были выписаны тезисы, которые, по его мнению, требовалось разработать и добавить в книгу. Некоторые из них⁶:

- Шенкер и модальность (от Царлино).
- Шенкер и генерал-бас (голосоведение).
- Американская литература по Шенкеру.
- Шенкер и Новая музыка [другой ЦЭ!].
- Теория Шенкера и музыкальная форма.
- Алгоритм анализа по методу редукции с иллюстрациями.

Эти темы вполне могут стать источником для дальнейших исследований концепции Шенкера и выявлению наиболее ценных ее качеств.

Дополнения, сделанные редактором в данной книге:

- Раздел 2 («Музыкально-эстетические предпосылки») значительно расширен по сравнению с рукописью за счет добавления фрагментов упоминавшейся выше статьи Ю. Н. Холопова «Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера».
- Добавлены 2 приложения: Избранные труды Х. Шенкера и Избранная литература о Х. Шенкере.
- В тексте и в нотных примерах сделаны необходимые уточнения и редакционная правка.

⁴ Шенкер Г. Свободное письмо. Том 1: Текст; Том 2: Нотные примеры / Перевод Б. Плотникова. Красноярск, 2003. С. 4.

⁵ Например, очевидным следствием глубокого анализа шенкеровской концепции трехплановости композиционной структуры является разработанная Холоповым теория четырех структурных уровней гармонии. См.: Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Часть 1. М., 2003. С. 121–124.

⁶ Формулировки из архивных материалов даются без редакции.
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

Основная часть примеров, которые приводит автор книги, заимствована из различных трудов самого Шенкера, что специально не оговаривается. Ссылки на примеры, взятые из книги Ф. Зальцера, даны в сносках.

За помощь в подготовке к печати рукописи Юрия Николаевича Холопова благодарю Марину Воинову, героическими усилиями восстановившую нотные примеры к книге, а также Татьяну Кюрегян, Владимира Барского и Григория Лыжова.

Валерия Ценова

ШЕНКЕРУ – ШЕНКЕРОВО

Юрий Николаевич Холопов умел выбирать достойных собеседников. Предпочитал регулярных, склонных к построению систем. Систем жизни и мышления. Из числа тех, что отправляли послания в будущее. Даже если не было надежды, что их фантазии оценят современники.

Это вечная проблема, но для человека уровня Холопова – несущественная.

Почему-то он часто находил идейных соплеменников среди немцев. Ну, в крайнем случае, австрияков. Ташил в страну самое лучшее. Чтобы было лучше русским. Хотя острее других чувствовал: что немцу хорошо – то русскому смерть. А вы попробуйте извлечь корень из неведомого основания? Это такая герменевтика пополам с экстремальным интеллектуальным туризмом.

В полупустом зале Ленинской библиотеки, ближе к ночи, при сумрачном свете пыльной лампочки, я впервые увидел камерную битву гигантов – огромная стопка книг на краешке стола и силуэт Холопова, в азарте битвы за правду. У барьера был Гегель...

Холоповский Шенкер к тому времени был написан. И это неважно, что его уже прочитал и понял Зальцер. И что идеи подхватили на другом континенте, сняв с них (не в гегелевском понимании) другой смысл, зачастую – в духе хот-догов и кока-колы.

В России виктория была полная. С Шенкером поступили по-холоповски. Но тогда его никто не знал на наших бескрайних просторах. Не знают в достаточной степени и сейчас. А эти истины Юрий Николаевич старался ввести в обиход много лет назад. Они простые...

- Шенкер выдвинул и обосновал понятие гармонической ступени, не сводимой к отдельному аккорду. Выходит так, что «не каждая тональность является тем, чем бы она хотела казаться». Проще говоря, в процессе музыкального развертывания, обнаруживается «мнимость» отдельных тональностей, которые оказываются лишь ступенями основной. Для описания этого и вызваны в мир понятия «слой», «уровень», «редукция», «пролонгация».
- Тональное сочинение всегда однотонально. И оно всегда проекция одного единственного элемента, тонического трезвучия, трансформирующегося в двухголосную первоструктуру – композиционно развертывающуюся (передать смысл слова *Auskomponierung* на моей памяти

могли только два человека – Александр Викторович Михайлов и Юрий Николаевич Холопов, сейчас этот опыт утрачен).

- Отсюда и идея структурных уровней, выводящая сложное иерархическое музыкальное целое из начальной первоструктуры, глубинного слоя сочинения (Ursatz). Проще говоря, это **контрапунктическая проекция тонического трезвучия, обнаруживаемая путем снятия слоев**. Всё это в духе идей Шенкера о связи природы и искусства, как символа безграничной трансформации и развития первой и сознательного отбора из бесчисленного числа возможностей второго.

Вот и всё. Это кажется простым. Но не лежит на поверхности. В руках обыкновенного классификатора музыкально-теоретических систем теория Шенкера могла бы остаться исторически ограниченной попыткой объяснения тональной музыки. В руках Мастера она стала мощным аналитическим инструментом, вскрывающим суть музыки XX века в частности и суть Музыка вообще.

Потому что анализ по методу Шенкера смыкается с умением сочинять и импровизировать, в сущности – с композиторским трудом.

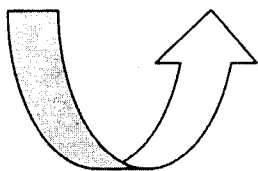
Тем более, что Шенкер рассматривал историю как вечное повторение, а идеи творения, размножения, роста в природе переносил на искусство. Он ведь искал универсалии музыкального языка не в мире физическом, а в психологии. Причем психологии гения.

Юрий Николаевич Холопов знал, как это разъяснить. Мы, слышавшие его, можем только передать свои впечатления.

...А читателей этой книги ждет зрелище захватывающего интеллектуального поединка, через годы и расстояния. Переверните страницу – и увидите: они уже начали сходиться...

Владимир Барский

*Semper idem
sed non eodem modo*



ХАЙНРИХ ШЕНКЕР



*Всегда одно и то же,
но не одинаковым образом*

ВВЕДЕНИЕ

Глубокие теоретические идеи и концепции, с наибольшей полнотой раскрывающие эпохальные явления музыки, нередко возникают в то время, когда само художественное явление уже клонится к своему закату. К таким концепциям мы можем отнести музыкально-теоретическую систему выдающегося мыслителя Хайнриха Шенкера, сумевшего открыть новые пути исследования музыки XVIII – XIX веков и с новых позиций осветить тайны структуры в сочинениях великих мастеров.

Хотя со времени выхода в свет первой крупной работы Шенкера прошло уже немало лет, на русском языке нет почти никаких сведений об основных его теоретических идеях. И даже само его имя по-прежнему остается почти неизвестным⁷. Только в редакторских вставках-добавлениях М. Иванова-Борецкого к русскому изданию книги Л. Шевалье «История учений о гармонии»⁸ мы находим самое беглое упоминание некоторых положений теории Шенкера, без какой бы то ни было попытки раскрытия их смысла и значения.

Думается, что идеи Шенкера в области теории и (отчасти) эстетики музыкальной композиции не утратили своей ценности и в настоящее время. Поэтому есть необходимость отделить это ценное, одновременно подвергнув критике некоторые его философско-эстетические воззрения.

1. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ. РАБОТЫ

Хайнрих Шенкер родился 19 июня 1867 года⁹ в Подгайце, Галиция (ныне город Подгайцы Тернопольской области Украины). Свое образование Шенкер получил в Венской консерватории, где его учителем был Антон Брукнер. Первоначально круг деятельности Шенкера отличался большим разнообразием. Он пишет ряд произведений преимущественно камерного жанра¹⁰, в качестве пианиста-аккомпаниатора он предпринимает концертное турне, вместе с певцом Й. Месшертом (J. Messchert). Его музыкально-теоретическая деятельность первоначально ограничивалась журнальными статьями (в журнале «Zukunft» и других). Шенкер читает также лекции по истории музыки в Венской женской ака-

⁷ Мы не принимаем во внимание изредка встречающиеся упоминания имени Шенкера в работах об исполнительстве (например, предисловие М. Юровского к изданию «К. Ф. Э. Бах. Сочинения для фортепиано». М., 1947), так как они не касаются его теоретических идей.

⁸ Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1932. Несколько строк о «Der Tonwille» – в журнале «Музыкальное образование». 1926. № 1–2. С. 93.

⁹ В некоторых работах указан 1868 год (в том числе в книге Ф. Зальцера, изданной в 1962 году).

¹⁰ Этюды, фантазии, двухголосные инвенции, лендлеры для фортепиано, «Сирийские танцы» (в 4 руки), песни.

демии. Впрочем, в 1895 году он публикует брошюру «Дух музыкальной техники», содержащую в зародыше некоторые идеи, предвосхищающие его будущие капитальные работы. Позднее деятельность Шенкера концентрируется на преподавании (музыкальной теории и игры на фортепиано) и собственно научной работе. Под его редакцией вышел ряд произведений Ф. Э. Баха, И. С. Баха, Бетховена; в своих редакциях Шенкер стремился максимально приблизиться к авторским оригиналам.

В 1906 году выходит первая большая книга Шенкера «Новые музыкальные теории и фантазии одного артиста. Том I. Учение о гармонии»¹¹. Книга содержала развернутое изложение его теории, которая, видимо, казалась автору настолько идущей вразрез с общепринятыми представлениями, что он опубликовал ее анонимно¹². В 20-е годы Шенкер издает журнал «Воля к звуку» («Der Tonwille»), в котором печатает одни только собственные статьи и анализы. Продолжением этого издания явился ежегодник «Шедевр в музыке» («Das Meisterwerk in der Musik»). Оба издания демонстрируют не только музыкально-теоретические, но также эстетические и общественно-политические взгляды Шенкера.

Умер Шенкер 14 января 1935 года в Вене¹³.

Шенкер создал целую школу музыковедения. Его ученики и последователи – А. Хобокен, О. Йонас, Х. Федерхофер, Г. Рот (H. Roth), О. Врисландер (O. Vrieslander), П. Дунн, Э. Кубе (E. v. Cube), Е. Райхерт, А. Кац, Ф. Айнбнер и другие. Впоследствии некоторые из них популяризировали и стремились развить дальше учение Шенкера (Йонас, Зальцер, Кац).

Музыкально-теоретическое наследие Шенкера охватывает большое число работ, в основном связанных с одной группой идей, касающихся структуры классического музыкального произведения. Перечислим наиболее важные из них:

- «Об орнаментике»¹⁴.
- «Новые музыкальные теории и фантазии» – главный фундаментальный труд, в трех томах: I. Учение о гармонии, II. Контрапункт (части 1–2), III. Свободное письмо¹⁵.

¹¹ Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Berlin; Stuttgart, 1906.

¹² Маленький курьезный штрих: в 1970 году автор этих строк своими глазами видел в потной библиотеке Московской консерватории карточку, где Harmonielehre Шенкера значилось в алфавите на букву «К» (автор – E. Künstler).

¹³ В некоторых источниках – 13 января.

¹⁴ Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken. Wien, o. J.

¹⁵ Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Berlin; Stuttgart, 1906; Bd. II. Kontrapunkt. 1. Stuttgart; Berlin, 1910, 2. Wien, 1922; Bd. III. Der freie Satz. Wien, 1935. В дальнейшем ссылки на этот трехтомник будут даваться в тексте сокращенно с указанием номера тома и страницы: I, 44 (то есть: том I, с. 44).

- «Таблица по инструментровке» (изданная под псевдонимом «Артур Нилюф») ¹⁶ – пособие, представляющее собой свод диапазонов оркестровых инструментов.
- Монография «Девятая симфония Бетховена» ¹⁷.
- 10 выпусков журнала «Воля к звуку» ¹⁸, на страницах которого приведены анализы сочинений Бетховена (в выпусках I, II, IV–VII), И. С. Баха (выпуски I, IV, V, VII, X), Гайдна (III, IV, X), Шуберта (I, VI, X), Моцарта (II, IV), Ф. Э. Баха (IV), Генделя (IV), Мендельсона (X), Шумана (X), Брамса (VII, IX).
- 3 тома ежегодника «Шедевр в музыке» ¹⁹, по типу издания, совпадающего с журналом «Воля к звуку». Среди анализов – сочинения И. С. Баха (в I и II томах), Бетховена (I и II, в особенности I том, в котором дан подробнейший анализ Третьей симфонии, «впервые представленной в ее истинном содержании», как гласит авторское название опубликованной там работы Шенкера), также сочинения Гайдна (II), Моцарта (II), Д. Скарлатти (I), Шопена (I), и – как «противопример» – Вариации и Фуга на тему И. С. Баха Макса Регера, ор. 81 (II).
- «Спасение классических музыкальных текстов» ²⁰ (по идее Шенкера А. Хобокен организовал при Венской национальной библиотеке архив фотографий в целях сохранения для истории оригинальных рукописей музыкальных произведений).
- «Пять таблиц первичных линий» ²¹ (книга схем, иллюстрирующих одну из важнейших идей Шенкера).

Краткое изложение музыкально-теоретической системы Шенкера представляет собой книга О. Йонаса «Сущность музыкального художественного произведения. Введение в учение Х. Шенкера» ²², вышедшая еще при жизни создателя системы. Подробное изложение системы и ее дальнейшее развитие мы находим также в двухтомном труде Ф. Зальцера «Структурное восприятие» ²³.

¹⁶ Instrumentations-Tabelle von Artur Niloff mit einer Einführung. Wien, 1908.

¹⁷ Beethovens neunte Sinfonie. Wien, 1912.

¹⁸ Der Tonwille, Hefte I–X. Wien, 1921–1924. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте сокращенно: Т., с указанием выпуска и номера страницы (Т. I, 3).

¹⁹ Das Meisterwerk in der Musik. Bd. I. München, 1925; Bd. II. München, 1926; Bd. III. München, 1930. В дальнейшем ссылки на этот трехтомник будут даваться в тексте сокращенно: М., с указанием номера тома и страницы (М. I, 22).

²⁰ Eine Rettung der klassischen Musiktexte: Das Archiv für Photogramme in der Nationalbibliothek Wien // Der Kunstwart, XLII, 1929.

²¹ Fünf Urlinien-Tafeln. Wien, 1932.

²² Jonas O. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Wien, 1934.

²³ Salzer F. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. Vol. I–II. New York, 1952. Немецкое издание: Salzer F. Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik. Bd. I–II. Wilhelmshaven, 1960.

2. МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СИСТЕМЫ

Музыкально-теоретическая концепция Шенкера органически слита со столь же своеобразной, хотя и глубоко противоречивой системой его философско-эстетических взглядов. Не дорастая до какой бы то ни было самостоятельной философской или эстетической концепции, настойчиво проводимые (или повторяемые) идеи Шенкера создают своеобразный общегуманитарный фон для его собственно музыкально-теоретических исследований.

Мысль Шенкера всегда направлена к широкому философско-эстетическому осмыслению явлений музыки, хотя специально вопросами философии, эстетики, социологии и истории музыки он занимается не в основных своих больших трудах и не в основных их разделах, а преимущественно в мелких статьях и заметках, как бы возникших на полях, по ходу исследования главных проблем. Таковы «Vermischtes» – «Разное» («Смесь») в конце выпусков «Воли к звуку» и «Шедевра музыки». «Мысли об искусстве и его связях во всеобщем» (такими – шенкеровскими же²⁴ – словами можно было бы объединить все подобные высказывания) с достаточной определенностью обрисовывают как музыкально-эстетическую позицию Шенкера, так и его идейно-философские и методологические установки. Их не надо специально искать – у автора есть не только потребность в их изложении, но даже тенденция к формулированию идей в афористической форме, напоминающей манеру Ницше. Притом вырисовывается и такая характерная черта Шенкера: его мысль выражена всегда недвусмысленно, чрезвычайно резко и безапелляционно, насколько возможно ясно.

По своим философским установкам взгляды Шенкера в некоторых вопросах близки направлению философии жизни, чрезвычайно распространенному в начале XX века. Многие его высказывания кажутся простыми отголосками идей Ницше, Шпенглера, Буркхарда (которого он иногда цитирует). Идейными предшественниками философии жизни были прежде всего немецкие романтики (в частности, с их антибуржуазной настроенностью, тоской по сильной, нерасщепленной индивидуальности). Подобно романтизму, философия жизни тяготеет к органическому (отсюда требования непосредственно созерцать единство организма и «возвратиться к природе»)²⁵.

У отдельных представителей этой философии жизнь понимается как природная биологическая сила, противопоставляемая (как нечто естественное) искусственным ценностям буржуазной цивилизации. Предопределенность цикла природных явлений, распространяемая на общественное развитие и человеческую историю, порождает идею судьбы. Творящая сила природы, универсальная по своей сущности и тождественная самой жизни, простирается вплоть до своей высшей формы – художественного творчества. Оно противопоставляется как

²⁴ «Gedanken über die Kunst und ihre Zusammenhänge im Allgemeinen» – название заметок Шенкера в его «Das Meisterwerk in der Musik».

²⁵ См.: Гайденко П. Философия жизни // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 349–351.

высший тип деятельности научному познанию, будто бы неспособному схватить сущность жизни. Отсюда культ гения²⁶.

Шенкер постоянно обращается к природе, трактуемой как вечный, неисчерпаемый источник здоровых жизненных сил, как божественное живородящее начало жизни. В природе потенциально содержатся не только все дальнейшие формы органической жизни, но также стимулы и факторы становления этих форм. Везде в природе властвуют законы органического, воля к высшему, совершенному. Природа заключает в себе всеобщие потенции роста, самовоспроизведения. Она же дает образец творения – функционирующий организм, все части которого взаимонесобходимы, и в этом качестве они образуют модель для художественного произведения как единого организма, вырастающего из данных природой основ путем органического роста и самовоспроизведения.

Природа есть «бесконечное вперед» (I, 44) и в этом смысле – своего рода вечный двигатель всех вещей в мире. Свойственные природе проявления ее сущности – это, прежде всего, развитие и зачатие (Zeugung; I, 44). Природа есть средоточие всякой жизни, поэтому все прочие проявления жизни несут в себе как родовую печать основные тенденции природы. Истоковывая природу как животворящую силу, Шенкер, естественно, приходит к биологизму в понимании общества, культуры и искусства.

Таким образом, общая картина мира по Шенкеру – это всеохватный, безграничный процесс творения, роста, распространения, возвышения, поле действия вечных и могущественных сил порождения, природных инстинктов, управляющих жизнью. Биологическое истолкование придается и самому процессу творения жизненных форм, которое мыслится как членение на основе чисто биологического понимания жизненных процессов; вырабатываются важнейшие понятия, которые станут затем у Шенкера законами искусства. «Библейская история творения говорит нам: дух, витавший над водами, был вневременен – с творением как членением вступает и первое членение во времени. Но членение покоится на повторении, которое есть биологический закон жизни и телесной, и духовной, – как противоположность и повторение дня и ночи. Так и жизнь идей движется в повторениях, так и всякое их действие представляет повторение» (III, 183).

Стремясь свести к биологическим все явления мира, Шенкер всюду подчеркивает значение процессов рождения, размножения. Любимое свое слово «судьба» Шенкер в третьем томе «Новых музыкальных теорий» объясняет так: «Происхождение всякой жизни [...] есть вместе с тем ее судьба» (III, 25). Биологизм процессов рождения и размножения делает их универсальными и всепроницаемыми, проникающим даже в самые высокие проявления человеческого духа.

²⁶ «Лихорадочному техническому прогрессу, характерному для конца XIX – начала XX веков, и его агентам в лице ученого, инженера, техника, бюрократа-функционера философия жизни противопоставляет аристократически-индивидуальное творчество – созерцание художника, поэта, философа». Там же. С. 351.

✓ Человеческий род трактуется Шенкером не как «человечество», не как «человек», «дух», но прежде всего как «народ» – своего рода питательная среда для произрастания Истинного Человека, гения. Функция «народа» в общей системе мира – быть почвой для возникновения ценностей, которые генетически связаны с порождающей их средой, но в действительности, наоборот, обособляются от нее и противостоят ей. Подобным же образом соотносятся между собой земля и цветы, земля и плоды. Наряду с традиционным Volk – «народ» – Шенкер применяет в качестве родственных понятия «толпа» и «масса». В итоге «народ» выступает как родящая часть от категории человечества – необходимая, но не целевая. Целью является только гений. Только гений, герой (а гений – герой духа) есть то, что оправдывает само существование народа. Более того, только гений, герой есть то, что позволяет говорить о народе, а не о массе или толпе: «...где не хватает героя, толпа не может стать народом» (III, 26). Функция народа – творить народ; духовное же стоит неизмеримо выше этого. «Для народа самое лучшее было бы провозгласить своего вождя, но в основе народ хочет <...> лишь себя самого, то есть опять-таки лишь свое убожество в духовном и материальном» (М. III, 110). Так как ценность представляет только высшее, духовное начало, то всякие разговоры о народе как творческом субъекте, о служении народу есть, по Шенкеру, «пустая порода», подобно так называемому «народному в искусстве»: «Воистину, второе грехопадение человечества есть ложь о народе, о творческом народе» (М. III, 110). «Вопреки службе любви народу, каковая сегодня в ходу, необходимо всегда подчеркивать, что между искусством и народом непроходимая пропасть была, есть и будет, что хотя гениальность и не чужда народу, но всё же народ чужд искусству, что тем самым „народное искусство“ представляет собой *contradictio in adjecto*²⁷» (III, 164). «Сегодня пытаются даже Брамса вывести из народных элементов», – иронизирует Шенкер (там же). Десятью годами раньше он сформулировал ту же мысль афористически отточенно: «Народ и искусство идут врозь» (М. I, 211).

Однако Шенкер всё же делает различие между одним народом и другим. Так как о народах он судит по тому, что они дают человечеству (то есть по количеству гениев), то у него получается «несомненное фюрерство гениев (*Genie-Führerschaft*) немцев в музыке» (М. III, 19). Немецкую мелодию он называет «истинной мелодией музыки» (М. I, 205).

Наиболее показательная часть философско-эстетической платформы Шенкера – его философия истории. Эпиграф, которым открывается каждый из выпусков шенкерского журнала «Воля к звуку», можно было бы поставить в качестве девиза всего его научного творчества: *Semper idem sed non eodem modo* – «Всегда одно и то же, но не одинаковым образом»²⁸. Это латинское изречение

²⁷ Противоречие в определении (лат.).

²⁸ Направление выпусков «Воли к звуку» автор определяет как «свидетельство непреложного закона музыкального искусства». Авторский подзаголовок гласит: *Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von H. Schenker.*

надо понимать совершенно прямо, буквально. Живя в эпоху технического и общественного прогресса, нарастающих темпов промышленной и научно-технической революции, в век стремительного развития человечества, Шенкер с вызывающей демонстративностью отрицает какой бы то ни было прогресс, всякое движение, всякую демократизацию. Его взгляды в этой области подчас поразительно папоминают идеи позднего Ницше и Шпенглера.

Поскольку Шенкер сам в одном месте своей последней книги сочувственно цитирует «Волю к власти» Ницше, да еще заявляет, что своим учением он «выполняет желание» Ницше (III, 21), мы процитируем несколько мыслей автора «Воли к власти»²⁹, которые, на наш взгляд, близки или почти точно соответствуют позиции Шенкера. «Жизнь – это воля к власти» (89). Человеческие ценности – то, что ценно для жизни, то есть то, что укрепляет саму волю к власти. Поэтому познание и истина имеют биологическую подоснову. «„Дух“ – только средство и орудие на службе у высшей жизни, у подъема жизни» (309). «Критерий истины лежит в повышении чувства могущества» (250). Но «клоняющаяся к упадку жизнь современной Европы» порождает дегенеративные, декадентские идеи, опирается на упадочнические инстинкты, выдавая их за нормы общественных идеалов. «Инстинкт аристократического общества: от ценности единиц зависит то или иное значение суммы»; но для современной буржуазной демократии типичен «стадный инстинкт», то есть инстинкт «суммированных нулей, где каждый ноль имеет „одинаковые права“, где считается добродетелью быть нулем» (36). Отсюда упадок высших ценностей, декаданс, выражением которого является, по формулировке Ницше, «нигилизм» (9, 26). О прогрессе: «Не надо впадать в ошибку! Время бежит вперед – а нам бы хотелось верить, что и всё, что в нем, бежит также вперед!.. Но девятнадцатое столетие не есть движение вперед по сравнению с шестнадцатым; и немецкий дух в 1888 году есть шаг назад по сравнению с немецким духом в 1788. Человечество не движется вперед» (56).

Шенкер также обрушивается на современную ему Европу. Он остро ощущает наступившую эпоху кризиса буржуазной культуры, который он, в духе Шпенглера, воспринимает как кризис европейской культуры вообще: «Дойдет ли несчастная Европа вновь до культуры?», – спрашивает Шенкер. И отвечает: «В воздухе, которым Европа сегодня дышит, не может возникнуть гений; гению нужны свобода, честь. Но без гения нет культуры» (М. I, 212). Один учитель теории музыки, пишет далее Шенкер, считает: «Если бы Бетховен сочинял сегодня, то его музыкальный язык приближался бы к языку Хиндемита». Однако, по Шенкеру, писать, как Хиндемит, – значит писать так же плохо, как Хиндемит. Поэтому «был бы сегодня музыкант таких же способностей, как Бетховен, воистину, он и сочинял бы, как Бетховен» (М. I, 213). Эти слова надо понимать совершенно буквально – Шенкер имеет в виду не только гениальность Бетховена, но и его язык, так как язык современной Шенкеру европейской музыки XX века

²⁹ Ницше Ф. Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1910 (далее в скобках указаны страницы этого издания).

есть только вырождение языка прошлого как языка музыки в собственном смысле слова.

У Шенкера ничто никуда не движется. Настоящее искусство – с тех пор, как оно появилось, конечно, – непреходяще. Это, по Шенкеру, надо понимать тоже совершенно буквально: оно не может ни устареть, ни быть отодвинутым в сторону другим, более соответствующим времени искусством. В иных высказываниях Шенкера можно расслышать намек на идею связи между исторической устойчивостью, непреходящей ценностью подлинного искусства и твердостью моральных, семейных устоев, если они не подвержены разрушительным современным идеям прогресса, изменения, переменчивости, преходящести. «Любовь проходит, – говорят нам люди, неспособные к настоящей любви»; те, кто «неспособны к настоящему искусству, говорят, что искусство преходяще» (М. II, 203). Следовательно, мощь и абсолютность подлинно истинного проявляется в его вечности, неизменности, верности себе – *semper idem*. А всё преходящее – только подобие.

На почве неприятия современной ему действительности у Шенкера также встречаются моменты острой критики идеологии буржуазного общества. Но это критика «справа», не со стороны тех, кто стремится к революционному переустройству общества, а с позиций реакции даже на ограниченный буржуазный демократизм и ограниченный социальный прогресс. Шенкеру претит меркантильный и утилитарный дух, технический прогресс современного мира. Он уже ощущает характерный для эпохи динамичный темп ускоряющегося развития, но воспринимает его отрицательно – как «активизм», который «не ведет к культуре» (М. II, 201). Притом упадок Запада начался, по Шенкеру, еще в эпоху Просвещения (он говорит о 1722 году – эпохе Рамо). От Рамо в европейской музыке развивается «зародыш смерти» (*Todeskeim*): «С Рамо пути творчества и учения полностью разошлись!» (М. III, 15). События 1910-х годов – «злосчастную» мировую войну (*unselige Weltkrieg*; Т. I, 3), поражение Германии – он истолковывает как факт и доказательство упадка немецкого духа, а следовательно, и упадка духовной жизни всего человечества. «Настала мировая война, и с тех пор немецкий слух потерялся в хаосе» (III, 164). Поэтому Шенкер печется «о спасении Германии и человечества» (Т. I, 13). Он яростно обрушивается на современную ему буржуазную демократию. Притом критикует в ней не ее буржуазный характер; он непримиримо враждебен в с я к о й д е м о к р а т и и как таковой, всякому равенству как таковому. Шенкер иронизирует над «экономически мыслящим миром»: музыкант создает, массы вкушают; «на языке экономики»: «там производство, здесь потребление». Насчет хозяйства Шенкеру понятно, но как быть с искусством, где «лишь ограничение потребления ведет к продукции повышенного качества?» (М. I, 214).

Совершенно в духе Шпенглера Шенкер пишет: «Культура есть единство, осуществляющее себя в противоположностях; она лишь там, где нет недостатка в аристократическом как противоположности; равенство и активизм всех в качестве хаоса снимает даже цивилизацию. Из продажной культуры никогда не будет культуры истинной: на Западе закатываются и солнца культуры» (М. II, 201).

Шенкер проводит даже далеко идущую историко-культурную параллель между современной ему европейской музыкой (где, в частности, возросла роль ударных инструментов) и погибшими цивилизациями: «Погружение так называемой новой музыки в ударные инструменты определенно указывает на упадок музыки как искусства. Скоро заснет и музыка европейцев, как это уже случилось в прошлые времена с восточными народами» (М. III, 118). «Именно с джазом европейцы стали старцами в музыке. Джаз идет в ноги, а не в дух: но дух, остающийся пустым, старчески трясется» (М. III, 119).

В отличие от Ницше, Шенкер всё еще уповаает на высший тип человека – романтически понятого художника-гения. «Лишь искусство творит человека и время, польза неминуемо убивает их» (М. I, 212). О гении – все мысли Шенкера. Первые строки первой статьи («О призвании немецкого гения») первого выпуска «Воли к звуку» гласят: «Эти листки, которые будут появляться в непринужденном порядке, должны оставаться посвященными единственно культивированию гения». Демократия же и социалистические идеи, где, по мнению Шенкера, уравниваются в правах гений и обыватель, есть, следовательно, вырождение культуры. «Предпосылка всякой культуры есть масса на службе немногих» (М. I, 209). «Следует остерегаться ставить на одну доску гения и посредственность: такое чтение подряд ведет вообще к неправильному понятию культуры. Гений выступает одиноко, посредственность вечна – между этими двумя зонами никогда не будет никакого соединения» (III, 60). И свое учение Шенкер характеризует как «извлеченное из практического искусства гениев» (М. III, 22). Не может быть никакого уравнивания и между народами. Нельзя уравнивать страну Германию, где столько гениев (Лютер, Лейбниц, Гёте, Шиллер, Кант, Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс), с другими, где, например, такие «французские недомки», как Дебюсси и Равель (Т. I, 50). У итальянцев только один гений – Доменико Скарлатти; с точки зрения Шенкера, Верди – «лишь талант, но не гений» (М. III, 108). Из всех славян Шенкер нашел только одного гения – это Шопен (но зато, произведя его в гении, Шенкер почитает Шопена в одном ряду с Бахом и Бетховеном). «Да освободятся немцы от заблуждения, что все люди, все народы равны»; «это так же мало истинно, как равенство всех муравьев, грибов, камней...» (Т. I, 18).

Обожествляемый Шенкером образ художника, гения – центральная категория его рассуждений об искусстве. Для Шенкера словно вся мощь творения концентрируется в акте художественного творчества, в произведении искусства. Творчество есть великий, вершинный, божественный акт жизни: «Всё творческое есть чудо, оно происходит от Бога, который – источник (Urheber) всех чудес. Без чувства чуда нет искусства, так же как нет искусства без веры» (М. I, 211). В творчестве проявляют себя те же ~~к~~мические силы, что и повсюду в мире, и эти силы – божественные: «Бог открывает себя в звере через его инстинкт. Именно так и никак иначе открывается Бог и в человеческом гении» (М. III, 105). Разумеется, высшее порождение природы – гений – так же биологически обусловлен, как и всё в органической жизни: «Вместе с Гёте, который произнес

прекрасное слово о сладостной необходимости молодости, возможно говорить и о сладостной необходимости в творчестве гения» (М. II, 202).

Все симпатии Шенкера обращены в прошлое. Там он видит высоты человеческого духа, ряд гигантских фигур – музыкальных гениев. Сама мысль о качественно новом мышлении представляется ему абсурдом, противоестественностью, какой-то искусственной отменой вечных законов природы. В эпоху величайшего в мировой музыкальной истории кризиса Шенкер демонстративно и упорно отстаивает неизменность глубинных основ музыки как своеобразных «вечных идей» в музыкальном сознании. Шенкер нисколько не стесняется откровенной консервативности своей позиции. Он открыто выступает против современного в современности, предельно остро подчеркивая то, что «большинство современных теоретиков стремится сгладить, сделать менее заметным» – полную несовместимость конкретных исходных предпосылок мышления классиков и современных композиторов.

Обрисованная здесь эстетическая позиция Шенкера определяет важнейшие особенности его системы, прежде всего музыкальный материал, объект и эстетическую направленность исследования, а также его методологические основы, и в большой мере предугадывает область главнейших концепционных положений. Шенкер занимается музыкой главным образом немецких классиков и романтиков XVIII – XIX веков, с добавлением к ним некоторых композиторов других национальностей (например, Скарлатти, Шопена). В сочинениях этих композиторов Шенкер стремится найти действие вечных и неизменных законов музыкального искусства, впервые раскрывшихся навстречу человеческому гению и отлившихся в бесконечно прекрасные звуковые формы. Утверждение верности художественных законов музыкального Kunstwerk'a, пришедшим из глубины мироздания непреложным законам природы составляет эстетический и философский пафос работ Шенкера. Отсюда опора исследователя на непосредственные данные внешней природы появления, в которых он усматривает отображение вечных законов мира, природы. В самом феномене жизни как творения роста, размножения и возвышения Шенкер находит первое обоснование музыки, музыкального произведения, музыкальной формы.

3. БИОЛОГИЧЕСКОЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Органически-жизненное начало, таким образом, кладется Шенкером в основу его теории музыкальной композиции, в полном согласии с исходной методологической установкой. Название шестого параграфа его Учения о гармонии – «Биологическое в формах»³⁰ – дает авторскую формулировку этой предпосылки системы. Органическое, конкретнее – биологическое, здесь не просто сравнение (само по себе оно достаточно старо); оно возвышается здесь до значения концепционного положения.

³⁰ Das Biologische in den Formen (I, S. 19).

Ход мысли Шенкера кратце таков.

«Все искусства, за исключением музыки, в своей основе – лишь ассоциация идей природы и действительности, разумеется, ассоциация идей великая и охватывающая мир» (I, 3)³¹. Природа – прообраз, искусство – отображение³², получаемое им в слове, цвете, форме. **Музыке изначально недостает ассоциации идей; поэтому в начальные эпохи своего развития она довольствуется ассоциациями движения (танец) и слова (песня).** Лишь с открытием своего автономного мира ассоциаций музыка становится искусством в истинном смысле. Таковым феноменом явился **мотив, который, по мысли Шенкера, только и есть единственная ассоциация идей в музыке.** С открытием мотива музыка утвердилась в самой себе и может позволить себе отодвинуть на второй план ассоциации слова и движения.

Мотив определяется Шенкером как **ряд звуков, который предназначен для повторения.** Любой ряд звуков может стать мотивом, но лишь при условии, что повторение делается непосредственно. **Повторение есть принцип мотива и носитель биологического начала в музыке:** «Подобно тому, как повторяется человек в человеке, дерево в дереве, короче – всякое творение в себе подобном и лишь в себе подобном, благодаря чему только и образуется понятие человека, дерева и т. д., так и музыкальный ряд, если он повторяется в ряду же, становится индивидуумом в звуковом мире» (I, 6). Но повторение (например, человека в человеке) есть размножение, и Шенкер со свойственной ему манерой ставить все точки над «и», прямо говорит об этом: «Как во всей природе, так и в музыке обнаруживается инстинкт размножения (*der Trieb der Fortpflanzung*), благодаря которому всякое повторение и выходит на сцену» (I, 6). Прямая аналогия формулируется так:

- В природе: инстинкт размножения – повторение – индивидуальный вид.
- В звуковом мире: инстинкт размножения – повторение – индивидуальный мотив.

Правда, Шенкер оговаривает различия, добавляя, что подобное же действие повторения существует и в других элементах музыки – в ритме, гармонии.

Естественно, что формулирующий закон повторения действует и на более высоких уровнях музыкальной структуры. **Повторение становится принципом формы в целом.** Из повторения предложения $a_1 : a_2$ возникает период. Из двух частей складывается двухчастная форма (*zweiteilige Form*). Если между ассоциативно связанными частями a_1 и a_2 вставить контрастную часть, это сохранит эффект сходства и даже повысит его ценность благодаря увеличению напряжения. Отсюда так называемая *Liedform* – песенная трехчастная форма, далее обнаруживаемая и в фуге (с ее «экспозицией, модуляцией и последним проведением»), как описывает строение фуги Шенкер), и в сонатной форме.

Биологическое в формах проявляет себя и иначе. Шенкер сравнивает развитие мотива в циклической сонате с судьбой героя в драматическом спектакле.

³¹ Это первые слова первого параграфа книги (разрядка моя. – Ю. Х.).

³² В немецком оригинале здесь непереводаемая игра слов: *Vorbild* – *Nachbild*.

Раскрытие и изменение свойств мотива уподобляется обнаружению и развитию характера человека под влиянием тех или иных сценических ситуаций.

4. ЗНАЧЕНИЕ ЧИСЛА «ПЯТЬ»

В отношении высотной системы природа всё же не оставила художника столь же беспомощным, как при открытии мотива, пишет Шенкер. А именно: она дала человеку обертоновый звукоряд как единственный источник натуральных звукоотношений для музыки. Следуя старой традиции, Шенкер ограничивает ряд фундаментальных отношений звуковой системы небольшой группой нижних интервалов. Он исключает, как «нам совершенно чуждые», безымянные интервалы $6 : 7$, $7 : 8$, $10 : 11$, $11 : 12$, $12 : 13$, $13 : 14$, $14 : 15$. Поэтому, например, малая септима в доминантсептаккорде не может быть объяснена седьмым обертоном. Чтобы предотвратить возможные возражения, Шенкер обращается к методу аналогии и выставляет несколько необычный аргумент. Он выписывает схему родословной семьи Бахов (от Кристофа Баха до детей Иоганна Себастьяна – Вильгельма Фридемана, Карла Филиппа Эммануила и других, а также детей этих последних) и далее ссылается на то, что **природа знает только зачатие (der Zeugung) и в этом смысле – лишь предков и потомков, то есть только прямое родство, но не косвенное** (Seitenverwandte; I, 35–37).

Но как всё же быть с природой, которая ставит в один ряд и $1 : 1$, и $4 : 5$, и $4 : 7$, и $8 : 15$? Чтобы выйти из явно затруднительного положения, Шенкер вводит новый постулат, прямо скажем, никак не вытекающий из натуралистских и биологических предпосылок системы: **«Слух человека следует природе – тому, как она обнаруживает себя в обертоновом ряде, – только до большой терции»** (I, 37). **Последняя граница – пятый обертон, и поэтому число пять оказывается пределом различения.** Обертоны, соответствующие более высоким простым числам, «уже слишком сложны для нашего слуха». Почему так происходит? Такова уж организация слуха, и описывать ее – не дело Шенкера. Впрочем, Шенкер вспоминает здесь, что нотоносец также имеет пять линий, а если увеличить их число до шести-семи, глазу становится трудно ориентироваться (I, 38).

Из рассмотрения натурального звукоряда делается важный вывод о силе интервалов. Квинта $2 : 3$ сильнее, чем терция $4 : 5$, так как более простой принцип деления на 3 предшествует принципу деления на 5. Это различие установлено природой и в качестве такового изначально содержится в инстинкте художника.

Естественно, что возникает и другой вывод: природой дано единственное натуральное созвучие (Klang):

$$\begin{array}{cccccc} 1 & 8 & 5 & 1 & 3 & \\ C - c - g - c' - e' & & & & & \end{array}$$

Его **сокращенная форма, возникающая вследствие ограниченности человеческого голоса**, взятая в последовании образует звуковое пространство (der Tonraum), единственно возможное в музыке:

$$1 \quad 3 \quad 5 \quad 8 \\ c' - e' - g' - c''$$

Никаких других пространств, кроме 1–3, 3–5 и 5–8 Шенкер не признает, так как не существует никакого другого способа заполнения проходящими звуками расстояний между звуками единственного природой данного аккорда.

5. КВИНТОВАЯ СВЯЗ ТОНОВ И ОБРАЗОВАНИЕ ЗВУКОВОЙ СИСТЕМЫ. ПРОБЛЕМА МИНОРА

Натуральное созвучие содержится в составе каждого звука. Поэтому каждый звук обладает стремлением возвести в бесконечность поколения (Generationen) своих обертонов. Но отсюда же берутся условия и для связи звуков между собой. Самая естественная связь возникает тогда, когда сильнейший обертон выходит из порождающего лона и начинает жить самостоятельной жизнью, развиваться. Так возникает квинтовая связь тонов.

Пример 1

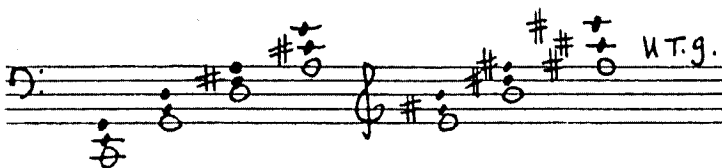


Шестая квинта дает звук *fis*, несовместимый с исходным порождающим *C*. Благодаря этому цепь квинт в одну сторону ограничивается пятью звеньями (снова число пять, отмечает Шенкер). Чтобы спасти природу для искусства, чистая квинта заменяется здесь уменьшенной, что кладет начало квинтовой прогрессии в противоположном направлении. Эту перемену Шенкер обозначает термином *инверсия*.

«Если природа предложила только развитие и зачатие, бесконечное вперед, то художники, конструируя квинтовую связь в обратном направлении [...], создают для этого искусственную противоположность (*Gegenstück*), развитие вспять, прежде всего, чисто художественный процесс, который в основе своей — чуждое природе явление, так как природа не знает никакого назад» (1, 44). Таким образом, инверсия трактуется как своеобразный компромисс между природой и искусством³³.

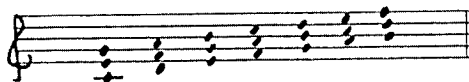
Но каждый из звуков получающейся таким образом квинтовой цепи устанавливает над собой не только квинту, но и мажорную терцию.

Пример 2



³³ Ср.: Jonas O. Das Wesen des musikalischen Kunstwerk. S. 39.

Два рода природных явлений (ряды обертонов и цепь звуков квинтового родства) вступают в противоречие друг с другом. Побеждает более сильное начало – квинтовое родство. Например, *fis* отступает перед *f*, *cis* – перед *c* и т. д. В результате достигнутого равновесия сил образуется звуковая система диатонического мажорного лада – консонирующие трезвучия на каждой из семи ступеней. Пример 3



Мажорный лад называется натуральной системой, так как порождается природой музыкального звука непосредственно, и природное начало в нем преобладает.

Минорный лад носит наименование искусственной системы (*das künstliche System*) и объясняется следующим образом. В средние века существовала другая звуковая система. Теория музыки представляла ее в виде звукорядов, гамм, особых ладов (*Tonarten*), служивших материалом для мелодий и созвучий. Гаммы-лады – ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский – отличались друг от друга расположением тонов и полутонов. По мере развития многоголосного письма противоречие между горизонтально-мелодической сущностью старых ладов и вертикально-аккордовой тенденцией гармонического многоголосного склада становилось всё сильнее. Например, доминанта фригийского лада – вообще уменьшенное трезвучие; субдоминанта лидийского – также, и к тому же находится от тоники на расстоянии увеличенной, а не чистой квинты, и так далее (поэтому только ионийский мажор с его тремя чистыми мажорными трезвучиями на тонике, доминанте и субдоминанте и оказался единственной натуральной системой).

Но еще один из названных шести ладов (помимо ионийского) имел возможность в ближайших к тонике трезвучиях сохранять свою ладовую окраску – эолийский (все три его главных трезвучия минорны). Согласование натуральных трезвучий на I, IV и V ступенях делает эолийский (минорный) лад аналогичным мажорному и выделяет его среди остальных. Искусственность системы минора доказывается, в частности, и тем, что минор всё же не может обойтись без вводного полутона VII – I, по образцу мажора, от которого вводный полутон и заимствуется³⁴.

Таким образом, минор также есть компромисс между природой и искусством, притом искусственность в нем преобладает. Минор есть (говоря словами Гейне, сказанными о поэзии) «возвышение природы», а такое возвышение вообще свойственно человеческой культуре, которая в этом отношении сама может быть представлена как новая составная часть природы.

Прочие системы (церковные лады) трактуются Шенкером как тяготеющие к двум основным – мажору и минору. Например, если бы в дорийском *d* вместо звука *h* был *b*, то получился бы обычный минор. В анализе знаменитого *Molto adagio* из квартета Бетховена op. 132 Шенкер стремится показать, что никакого

³⁴ Jonas O. Op. cit. S. 50.

лидийского лада в нем нет, есть лишь обычная модуляция из главной тональности F-dur в ее доминанту и избегание звука *b* в пределах F-dur.

Но, пожалуй, наиболее важно то, что фригийский, дорийский и прочие особые диатонические лады у Шенкера могут смешиваться друг с другом с двумя главными ладами. Так, неаполитанскую гармонию (и в миноре, и в мажоре) он обозначает просто как фригийскую II ступень (в мазурке Шопена *cis-moll* ор. 41 № 1, в первой побочной теме Сонаты Листа *h-moll*, в главной партии Сонаты Бетховена № 23).

В результате Шенкер получает смешанную мажорно-минорную систему, объединяющую связи между звуками во всех старых диатонических системах (ладах). Она обозначается: Dur-Moll или Dur

Moll

Шенкер специально оговаривает, что его термин ни в коем случае не следует отождествлять с терминами Хауптмана (Molldur) и Римана (Durmoll), так как оба они обозначают лишь определенный конкретный смешанный звукоряд (Mischungsreihe), а он понимает под смешанной системой совокупность всех возможных смешений (I, 109).

Приведем примеры шенкеровских анализов.

Пример 4 А

Шуберт. *Немецкие танцы*, ор. 33 № 10

Handwritten Schenkerian analysis of Schubert's "German Dances", Op. 33 No. 10. The score shows a melody in 3/4 time with 8 measures. The analysis includes dynamic markings (mf, cresc., p) and chord symbols: *a moll* #VII, *hII*#3, *V*#3, *bII*#3 (opp.), *hII*#3, and *V*#3.

Пример 4 Б

Вагнер. «Тристан и Изольда», I акт, 2-я сцена, мт. 24–30

Handwritten Schenkerian analysis of Wagner's "Tristan und Isolde", Act I, Scene 2, measures 24–30. The score shows a melody in 3/4 time with 8 measures. The analysis includes dynamic markings (ff, p, pp) and chord symbols: *c moll dur* *bVI*, *hVI*#3, *IV* *b3*, *II*#3, and *V*.

По поводу первого из этих примеров Шенкер язвит в адрес теоретиков, объясняющих аккорд в тт. 5–6 «исключением» из правил, которое иногда может позволить себе гений. О втором примере он замечает, что «за VI ступенью минора in C (тт. 1–2) следует VI ступень мажора (тт. 3–4), но эта последняя вдобавок с хромой в терции (*cis* вместо *c*); далее в т. 5 снова проступает минор [...], после чего через альтерированное явление II ступени: *D · Fis · As · C* образуется путь к полукадансу на V» (I, 141).

И принцип смешения получает биологическое обоснование. Сравнив потребность в обертонах со стремлением к зачатию (*Zeugungstrieb*), а систему – с видом более высокой общности, видом государства (*Staatswesen*) с собственным общественным договором, которым руководствуются отдельные звуки, Шенкер объясняет необходимость смешения зависимостью между жизненной силой и богатством связей. Радость жизни, как проявление изначального инстинкта, находится в прямом отношении к количеству жизненных связей, через которые человек открывает простор для проявления своих биологических сил.

То же – в жизни звуков. Их отношения – суть их система, понимаемая антропоморфно. И звук живет в своем «обществе» тем богаче, свои жизненные потребности он удовлетворяет тем лучше, чем большими связями он пользуется; конкретно – не только связями одного лада, но также и других (прежде всего речь идет об одноименном ладе). Способ же установления этих связей и есть смешение систем (ладов) (I, 106–107)³⁵.

6. УЧЕНИЕ О СТУПЕНИ

Древнее учение о тонах гаммы, ставшее впоследствии ступенной теорией гармонии (у Г. А. Зорге, Г. Й. Фоглера, в особенности у Г. Вебера³⁶), приобрело новый облик в системе Шенкера. Понятию ступени придается новое значение, исходящее от теории самой звуковой системы. Не всякое трезвучие идентично ступени. Поэтому Шенкер вводит различие между звуком (например, *c*) как основным тоном трезвучия и как основным тоном ступени. Последняя как категория образует более высокое и абстрактное единство, чем трезвучие, аккорд, и способно объединять несколько гармоний (трезвучий, септаккордов) при условии, если лишь одна из них является опорной и определяет остов гармонического последования, а остальные образованы голосоведением – движением по звукам остовой гармонии либо произведены по такому образцу и выполняют эту функцию. Определить точно и однозначно все признаки ступени (в ее отличии от аккорда) нелегко, и сам Шенкер указывает только на наиболее типичные примеры.

³⁵ Заметим попутно, что Шенкер не пользуется термином «лад», он всё время говорит «система».

³⁶ *G. A. Sorge. Vorgemach der musicalischen Composition. 3 Bände. Lobenstein, 1745–1747; G. J. Vogler. Choral-System. Kopenhagen, 1800; G. Weber. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. 3 Bände. Mainz, 1817–1821.*

Пример 5 А

Бах. Органная прелюдия e-moll, BWV 548, мт. 19–21

Пример 5 Б

На второй и четвертой восьмой каждого такта в басу и на каждой третьей четверти контрапункта в верхнем голосе лежащее *e* не позволяет считать аккордом во втором такте *fis · a · h · dis*; на этом месте оказывается проходящее созвучие *fis · a · h · e* (см. схему в примере 5 Б).

Но и там, где проходящее движение образует, казалось бы, правильные аккорды, только опорные точки принимаются во внимание как ступени.

Пример 6

Бах. Органная прелюдия C-dur, BWV 547, начало

По Шенкеру, здесь только одна ступень – тоника C-dur. Созвучия *g · h · d* (конец второго такта) и *g · d · f* (конец третьего такта) несамостоятельны. Подтверждением проходящего характера созвучия доминанты третьего такта является повторение мелодической фигуры *f – g – f – e – d* в следующем такте, где сам Бах трактует ее как тоническое образование (см. контрапункт в верхнем голосе).

Так как тональность, по Шенкеру, изначально объединяет мажор и минор с возможным присоединением других ладов и возможным в тональности хроматизмом, это позволяет признать за внутритональное явление и недитонические

звуки в побочных доминантах и альтерациях. Так, аккорд $a \cdot c \cdot d \cdot fis$, идущий в кадансовый квартсекстаккорд C-dur (конец главной темы Largo Четвертой фортепианной сонаты Бетховена), обозначается им как $\text{II}^{\#3}$, а побочная доминанта $f \cdot a \cdot c \cdot es$ (Моцарт, Фортепианная соната F-dur KV 332, I часть, т. 2) – как I ступень главной тональности. Неудивительно, что побочные доминанты включаются Шенкером в последование ступеней наряду с собственно тональными диатоническими гармониями:

Пример 7

Бах. «Страсти по Матфею», № 10, Ария альты, тт. 61–68

Об аккорде $cis \cdot gis \cdot eis$, помеченном звездочкой, Шенкер делает специальное замечание, что он не только образован голосоведением, но к тому же и выпадает из наладившегося ритма падающих квинт, согласно которому новая смена ожидается в начале следующего такта. Тем не менее, длина созвучия сама по себе не указывает на возможность или невозможность понимания его как ступени. По Шенкеру, ~~не всякое сочетание двух звуков есть интервал, не всякое трезвучие имеет одинаковый вес. Фактически, ступени оказываются идентичными тем квинтам, которые образовывали саму тональную систему.~~ Поэтому ~~ступень есть верный признак учения о гармонии~~ (разрядка Шенкера; I, 198). Полная противоположность ему – контрапункт строгого письма, где всё направлено – беспечно в отношении значения отдельных созвучий – на движение двух, трех или четырех голосов одновременно. Созвучия здесь никогда не являются ориентиром, целью движения голосов; наоборот, они resultируются их свободным движением.

Квинтовые шаги ступеней поэтому оказываются наиболее естественными и наиболее частыми в последовании ступеней. Однако могут быть также терцовые и секундовые шаги (пример 7, тт. 6–7). Но если терцовые шаги так же естественны, природны, как и квинтовые (только их отношение происходит от значения более далекого пятого обертона), то секундовые – искусственны (не содержатся в природе данного феномена – трезвучии). Они выводятся из комбинации квинтовых или квинто-терцовых шагов (например, ход I – II психологически объясним при развитии как I – V – II и при инверсии как I – IV – II).

7. ДИАТОНИКА И ХРОМАТИКА. ТОНИКАЛИЗАЦИЯ

Как натуральное, данное природой трезвучие есть, по Шенкеру, основа аккордики в гармонии, так диатоника есть истинный фундамент лада и тональности, ибо и она – нечто природное, натуральное.

Под диатоникой понимается совокупность семи ступеней квинтовой цепи. Хроматику Шенкер объясняет, исходя из естественного стремления каждой ступени завоевать значение тоники в ходе развития пьесы. Процесс превращения ступени в тонику получает название *тоникилизации*, а введение недиадонических звуков в качестве средства тоникилизации обозначается как *хроматика* (I, 337). Явления же, обычно именуемые хроматикой, например, сочетание *e* и *es* в C-dur-moll, трактуются Шенкером как особый самостоятельный способ тонального письма – смешение элементов, которые сами по себе диатоничны (I, 380)³⁷.

Примеры тоникилизации:

Пример 8

Бах. Итальянский концерт, I часть, тт. 30–34

Здесь IV ступень F-dur (т. 2) получает видимость тоники B-dur в результате замены *e* на *es*. Но по существу IV ступень сохраняет принадлежность основной (и единственной) тональности F-dur.

Шенкер приводит таблицы – схемы тоникилизации при квинтовых, терцовых, секундовых шагах, с охватом процессом тоникилизации одной, двух или нескольких ступеней³⁸.

Приведем схемы.

³⁷ В нашей терминологии такое смешение может быть обозначено как полиладовость.

³⁸ Нетрудно видеть, что в идее тоникилизации Шенкер близко подходит к теории переменных функций, разработанной Ю. Н. Тюлиным, в особенности в примере из прелюдии *es-moll* Баха (I том Хорошо темперированного клавира), цитированном также в «Учении о гармонии» Тюлина.

Пример 9 А. Тоникализация одной ступени в мажоре:

VII III VI II V I						IV	Ход падающих квинт	
$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$							С тен- ген- цей	$\left. \begin{array}{l} \text{III ступени} \\ \text{VI " } \\ \text{II " } \\ \text{V " } \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{К зна-} \\ \text{зе-} \\ \text{нию} \\ \text{Тонк-} \\ \text{ки} \end{array}$
	$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$							
		$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$						
			$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$					

Пример 9 Б. Тоникализации ряда ступеней в мажоре и миноре:

VII III VI II V I						IV
$\underline{V}^{(\#5)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$	$\underline{V}^7 \underline{I}$	$\underline{V}^{b7} \underline{I}$	I в мажоре
	(\underline{I})	(\underline{I})	(\underline{I})	(\underline{I})	(\underline{I})	
$\underline{V}^{(\#5)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(b7)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(b7)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(\#5)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$	$\underline{V}^{(\#3)} \underline{I}$	I в миноре
	(\underline{I})	(\underline{I})	(\underline{I})	(\underline{I})	(\underline{I})	

Не избегается тоникализация и при терцовых шагах, также и при секундовых, хотя те и другие уступают в этом отношении квинтовым. Например, в следующем отрывке из сонаты Шуберта: пример 10 (с. 29).

Альтерация трактуется как разновидность процесса тоникализации на основе смещения особого рода. Например, аккорд $g \cdot h \cdot des \cdot f$ истолковывается как совмещение двух или нескольких природных тяготений: пример 11 (с. 29). В отличие от смешений одноименных ладов здесь объединяются (и борются друг с другом) различные тональности (C-dur, f-moll) и соответственно различные ступени (V, II).

Пример 10

Шуберт. Соната для фортепиано ор. 53, 1 часть, мт. 5–16

Allegro

1 2 3 4 3 3 5

f *p*

IVIII

6 7 8 9

cresc. *sf*

(как ди III - I в Des dur) (как ди III - I в A dur)

VII $\#5$ $\#3$

10 11 12

cresc. *ff*

(I в A dur)

V

Пример 11

II $b5$ 7 / *f moll*

V 7 / C dur

Музыкально-психологическое объяснение Шенкера заключается здесь в следующем. Так как каждая ступень стремится к характеру тоники, то с этой целью она стремится иметь перед собой свою V ступень или даже две своих ступени – II и V. Альтерация же есть третья возможность – комбинация обоих методов. Особая прелесть альтерации в том, что всегда однозначный характер доминант-септаккорда смягчается одновременным прибавлением элемента II ступени минора. Благодаря смешению элементов второй квинты от тоники (то есть II ступени) с элементами первой (V ступени) тоника ощущается и как нечто близкое и вместе с тем далекое; отсюда возникает своеобразная ситуация парения (Schwebensituation).

Violino

Эффект: (II $b5$ + V $\#3$) (V) (I) (V) (I) (II $b5$ + V $\#3$)

Основные Тоны ($b5$ — $b5$)
d moll: I II $\#3$ — $\#3$ — V I ($\#3$) — IV V — I

Считая основой лада только диатонику, Шенкер ставит вопрос о допустимой мере в применении хроматики. При всех обстоятельствах у слушателя не должно утратиться ощущение диатонической основы, натуральной среды. «Наше искусство есть диатоника», — прямо заявляет Шенкер (I, 382). Диатоника — первичный элемент в музыке, хроматика — вторичный. И даже если хроматический эпизод затягивается, это не делает его диатоничным (Шенкер приводит вторую побочную тему экспозиции Четвертой фортепианной сонаты Бетховена с ее длительным отклонением из B-dur в C-dur).

8. МНИМАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ. МОДУЛЯЦИЯ

Из анализа тоникализации и хроматики Шенкер делает вывод о существовании явления мнимой тональности (Scheintonart; I, 394–395). Не всякое трезвучие дает ступень, и не всякая тональность в действительности есть то, чем она кажется; она может оказаться всего лишь ступенью основной тональности. На следующей схеме показаны все ступени, возможные в системе C-dur-moll (с прибавлением фригийской низкой II):

C	Des	D	Es E	F	G	As A	B H
I	b II	b II	III	IV	V	VI	VII

Это означает, что внутри тональности C-dur-moll мы можем получить следующие мнимые тональности:

- Des dur — если функциональная вторая фригийская ступень хроматически (то есть с помощью других ступеней) препарируется как мнимая тональность,
moll
- D dur — на II ступени,
moll
- Es dur — соответственно в хроматическую тональность (chromatische
moll Tonart) на III ступени,
- E dur — на III ступени,
moll
- F dur — на IV ступени,
moll
- G dur — на V ступени,
moll

- { As $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ – на VI ступени,
- { A $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ – на VI ступени,
- { B $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ – на VII ступени,
- { H $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ – на VII ступени.

Подобно тому, как хроматика вообще – элемент не только не разрушающий диатонику, но напротив, еще более ее усиливающий, и мнимые тональности такого рода не снимают (*aufheben*), не отменяют ни главной тональности, ни диатоники³⁹.

И вновь Шенкер предостерегает от опасности перейти границу, за которой слушатель перестает ощущать тонально-диатоническую основу хроматики.

Но всё сказанное не означает, что Шенкер вообще всё сводит к ступеням главной тональности. В некоторых частях композиции именно не представлена та диатоника, которая делает определенные тоникализации мнимыми тональностями. Например, в разработочных частях крупных форм. Отсутствие единой диатонической основы можно даже считать существенным признаком таких разделов формы. И тогда все тональности действительно окажутся таковыми, а всё построение в целом – модуляционной частью. Модуляция есть «полное отклонение (*vollständige Ausweichung*) из одной тональности в другую, и полное настолько, чтобы первоначальная тональность больше не возвращается» (I, 423). Пример модуляции:

Пример 13

Шопен. Баллада № 1 *g-moll*, *mm.* 90–95

$I \flat E s \text{ dur} = VI \flat g \text{ moll}$
 $I \flat g \text{ moll} = VI \flat B \text{ dur}$
 $I \flat B \text{ dur} = VI \flat d \text{ moll}$

$I \flat d \text{ moll} = IV \flat a \text{ moll}$
 $V \flat a \text{ moll}$

³⁹ Соответствующий раздел книги (§ 160) озаглавлен: «Обзор хроматических мнимых тональностей в диатонике» (I, 394).

9. ТРЕХПЛАНОВОСТЬ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ

Шенкер различает три плана в композиционной структуре музыкального произведения:

- Hintergrund – дальний (или, буквально, задний) план, подоснова,
- Mittelgrund – средний план и
- Vordergrund – ближний (передний) план.

Ткань музыкального произведения предстает, таким образом, в виде (опять-таки) органической массы, в которой различимы как бы генетические слои структуры. В глубинных слоях находятся крепкие, но простейшие коренные элементы. В средних они прорастают линиями голосов и образуемых ими основных созвучий. Наконец, в слоях переднего плана линии расцветают богатой и тонкой орнаментацией мелодических мотивов, детализированной нюансировкой художественно выработанной ткани прочих сопровождающих голосов.

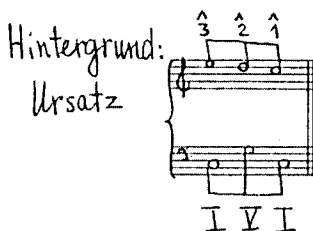
Этот многослойный, многоуровневый склад (стратификация⁴⁰) получает своеобразное «биологическое» объяснение в книге Шенкера. Он акцентирует момент судьбы в жизни всего органического. Судьба раскрывается в определенной связи происхождения, развития и настоящего. В художественном произведении происхождению, развитию и настоящему соответствуют эти три плана – дальний (задний), средний и передний; связь их друг с другом дает единство «замкнутой в себе самостоятельной жизни» (III, 25).

10. ПЕРВОСТРУКТУРА. ПЕРВИЧНАЯ ЛИНИЯ. АРПЕДЖИО

«Дальний план представлен контрапунктическим соединением, называемым мной первоструктурой», – пишет Шенкер (III, 27)⁴¹.

В бесчисленных схемах Шенкера и его последователей мы видим элементарные звуковые последования, своеобразный «костяк» из самых важных опорных тонов музыкального сочинения. Вот первый инструктивный пример, приводимый в III томе «Новых музыкальных теорий»:

Пример 14⁴²



⁴⁰ У Шенкера нет термина «стратификация». Он введен здесь, чтобы подчеркнуть значение трехплановости композиционной структуры в его интерпретации.

⁴¹ Ряд терминов Шенкера трудно перевести. Здесь словом «первоструктура» переведен короткий и точный термин Ursatz («урзац», «первичная структура»).

⁴² Римские цифры обозначают ступени-аккорды. Арабские (со знаком ^ сверху) – ступени-звуки гаммы; арабские цифры без знака ^ – нумерация тактов.

Верхний голос в первоструктурном соединении стремится к гаммообразному поступенному движению. Он носит название первичной линии (перволинии, пралинии), или урлинии (нем. *Urlinie*)⁴³. Басовый голос первоструктуры называется, как правило, шагающим по тонам трезвучия⁴⁴, в особенности – по квартам и квинтам.

Перволиния всегда диатонична. Возможная в сочинении хроматика привносится в других планах – среднем и ближнем. На переднем же плане у нас – тональность (*Tonalität*), охватывающая всё, начиная от элементарных звуковых форм первоструктуры и вплоть до мнимых тональностей.

Разница между живой тканью реального сочинения и его первоструктурой обнаруживает пространственную глубину; постепенный рост ткани, заполняющий это расстояние, совершается согласно единым законам г л о с о в е д е н и я. То, что законы голосоведения остаются одинаковыми на всех уровнях, во всех планах композиционной структуры, есть одно из доказательств тезиса: *semper idem sed non eodem modo*.

11. ПРОЛОНГАЦИЯ. РАСПРОСТРАНЕНИЕ СОЗВУЧИЯ

Но первоструктура есть лишь семя музыки. Чтобы стать полнокровным организмом, оно должно прорасти – придти в движение, распространить себя во всех направлениях, пустить побеги, стать костяком, на котором разрослась бы живая ткань, звуковая плоть. Шенкер дал новое истолкование известной идее, что музыкальное произведение есть развивающийся организм: им является этот рост семени, в котором запрограммирована целостная структура произведения. Здесь – центральная проблема шенкеровского учения о композиции: соотношение структуры и пролонгации.

Пролонгацией называется проращение отпочковывающихся от тонов первоструктуры слоев ткани, композиционное разворачивание первоструктуры, расширяющее, распространяющее и тем самым укрупняющее ее. Первоструктуру можно сравнить с зародышевой музыкальной идеей, а сложную, многослойную систему пролонгации – с облекающей ее и пронизанной ее плотью, телом музыкального организма.

Феликс Зальцер, излагая шенкеровскую идею первоструктуры (называя ее просто «структурой») и пролонгации, пишет, что соотношение их есть закон жизни вообще, проявляющий себя на различных ступенях развития природы и духа. Например, в области языка закон структуры и пролонгации выражается в том, что в сложном предложении, обогащенном придаточными оборотами, вставками и т. д., мы схватываем в сжатой форме смысл как первичную структуру и соотносим с ним многообразные формы его словесного воплощения как его пролонгации. Если нам необходимо выразить суть драматического произве-

⁴³ Такой неологизм возможен по образцу слова «уртекст».

⁴⁴ Шенкер называет это *Brechung*, *Waßbrechung* (обозначение аккордовой фигурации); по-русски можно называть арпеджио.

дения, мы формулируем в немногих словах его главную идею, в зависимости от необходимости воплощения которой уже появляются те или иные сцены, акты, в том или ином необходимом порядке; становление идеи на всем протяжении произведения есть скрепляющее средство всей сложной его конструкции. Органичность целого зависит от связи деталей, перипетий действия с разворачиванием идеи. В области психологии первоструктура – это побудительный мотив, а вытекающие из него действия суть ее пролонгации⁴⁵.

Сама по себе идея структуры и пролонгации не нова. В учебниках композиции и в книгах о музыкальной форме мы находим много описаний композиционных схем с указанием костяка, определяющего основные вехи развития. Но лишь Шенкер необычайно подробно разработал эту идею и показал ее истинную глубину.

Чтобы предварительно очертить сущность и значение пролонгации, мы воспользуемся простым примером из книги Зальцера.

Пример 15

Бах. ХТК, I том, прелюдия B-dur, начало

I V⁶ I V VI III⁶ VI III V I⁶ IV I

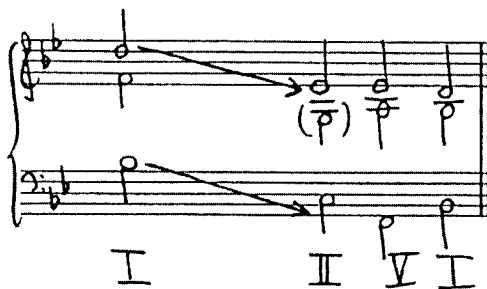
II VI⁶ V⁶ V⁷ I

Плоское школьное объяснение дало бы нам бессильную регистрацию ступеней (I – V₆ – I – V, VI – III₆ – VI – III, IV – I₆ – IV и т. д.); учет местных функций обогатил бы анализ указанием на тонико-доминантовые отношения VI – III, IV – I); внимание к формообразующему действию гармонии подсказало бы различие между излагающей частью построения (первые 6 четвертей) и кадансовым участком (остальные 5).

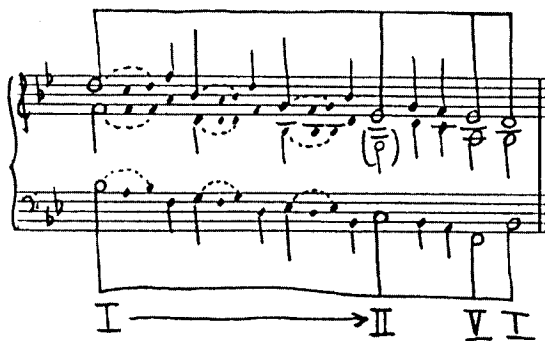
⁴⁵ *Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. I. S. 25.*

Анализ же по методу Шенкера вскрывает здесь структурный остов (пример 16 А) и слой пролонгаций (16 Б), что дает качественно иное, более глубокое понимание гармонии, показывает трехмерность, объемность гармонической структуры. Постепенное снятие слоев (метод редукции – пример 16 В, см. на с. 36) обнажает глубинную основу структуры – вся она оказывается живой, развитой пролонгацией начального момента первоструктуры – $\hat{3}$ (I) (ср. с примером 14).

Пример 16 А



Пример 16 Б



Пример 16 В см. на с. 36

Таким образом, первоструктура предугадывает цель и направление музыкального движения, становится рамкой для него. Основные звуки первоструктуры, превратившиеся в опорные точки движения, тем самым приобретают совершенно особую функцию, отличную от гармонической в обычном понимании слова. Столь же совершенно новым родом функции оказывается вообще роль звуков, интервалов, аккордов и их групп в слое пролонгации. На наш взгляд, эти функции можно называть линейными, так как наиболее специфическим средством создания пролонгации является распространение форм мелодической фигурации (проходящих, вспомогательных и т. д.) на образование гармонических последований.

Пример 16 В. Метод редукции:

1)

I V VI III IV I II V I

2)

I VI IV II V I

3)

I II V I

4)

II V I

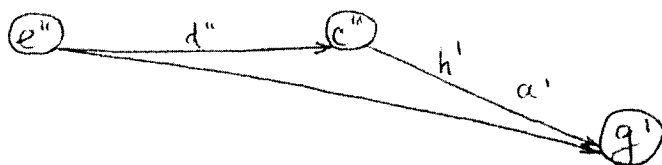
5)

I V I

6) 7)

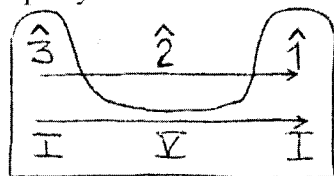
I I

Благодаря пролонгации аккорды получают горизонтальную форму, развертываясь во времени, с пролонгирующим заполнением промежутков между звуками:



Шенкер назвал такую пролонгацию аккорда *die Auskomponierung*, что можно перевести на русский язык термином *распространение*.

Используя понятие пролонгации, Шенкер по-новому представляет и тональное единство построения или даже целой пьесы. Тональная связность оказывается ни чем иным, как движением в пределах широко пролонгированного тонического аккорда. Вся пьеса может быть представлена как растянутое пролонгациями тоническое трезвучие:



12. СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ЦЕЛОМ.

ПОДОСНОВА («ДАЛЬНИЙ ПЛАН»)

Изложенные термины и понятия шенкеровского учения о музыкальном произведении позволяют ему дать глубоко оригинальную (хотя и столь же глубоко традиционную!) трактовку структуры музыкального целого. Чтобы «в действии» показать значение шенкеровских понятий и терминов, описанных выше лишь в виде кратких определений с самым элементарным их разъяснением, мы должны, следуя закону органического, воссоздать в категориях шенкеровского мышления музыкальное целое, как вырастающее из глубинных основ своего конечного облика, то есть от костяка дальнего плана к полно выработанной ткани переднего плана. Здесь мы задержимся надолго, так как и сам Шенкер подчеркивает не столько научно-дефинитивную, сколько практически-художественную сторону своей системы, то есть в первую очередь применение описываемых им закономерностей, искусство слышать и анализировать музыку, оперируя элементарными в своей основе понятиями⁴⁶.

⁴⁶ «Я прекрасно понимаю, что мое учение, как извлеченное из практического искусства гениев, вновь есть именно искусство и должно им оставаться, и таким образом никогда не может становиться „наукой“» (М. III, 22).

Важнейшее свойство всякого органического есть внутренняя связь между его частями. В музыке основа этой связи есть первоструктура дальнего плана и ее превращение в гармонию и голосоведение среднего и переднего планов. Первоструктура есть человеческая, художественная интерпретация данного природой явления – натурального созвучия («просто повторять природу – не может быть задачей человеческой деятельности», – замечает по этому поводу Шенкер). В результате изначально вертикальное явление – созвучие – замещается горизонтальным – перволинией, которое в сочетании с ломаным басом понимается как столь же цельное и исходное. Так, ни первичная линия, ни арпеджио (ломаный бас) – компоненты первоструктуры – не могут существовать сами по себе, отдельно один от другого: в противном случае это уже не было бы искусством. Поэтому предпосылка первоструктуры – столетиями воспитанный художественный слух. Лишь медленно и постепенно возвышается человеческое сознание до таких форм соответствия природе – через организацию одновременно и горизонтали и вертикали согласно принципу $\hat{8} - \hat{5} - \hat{3}^{47}$.

Средство создания перволинии – заполнение промежутков $\hat{8} - \hat{5}$, $\hat{5} - \hat{3}$, $\hat{3} - \hat{1}$. Соответствующие шаги, поэтому, всегда одни и те же, и они получают специальное название – *Züge*, которое мы здесь переведем как *ходы*. Так как ходы заполняют расстояния между звуками консонирующего аккорда, то они должны содержать движение по крайней мере в пределах терции. Шаг на секунду в качестве перволинии невозможен. Ходы понимаются как конкретные носители связности, которой обладает первоструктура, и связность выражается не только в принадлежности звуков $\hat{8} - \hat{5} - \hat{3}$ к единому созвучию, но также в самом факте создания закрепленной между ними прочнейшей нити-линии, способной вынести любые «нагрузки» наслоения среднего и переднего планов.

Так как ходы образуются заполняющими тонами, то по сути перволиния есть движение *проходящими* звуками. Поэтому термину «проходящие» Шенкер придает значение одного из основных, наряду с «ходами», арпеджио («ломаным басом»). Составление перволинии из проходящих звуков придает ей связующую силу, крепость, что обуславливается сущностью проходящих: они имеют цель движения и пока ее не достигнут, движение не может прекратиться.

Пределом движения перволинии является прима гаммы – $\hat{1}$. Данный человеку в жизни образ конца, как угасания всех напряжений, по совершению пути и достижению его цели имеет свою аналогию и в музыке: перволиния ведет *вниз* к $\hat{1}$, и с ее достижением угасают все напряжения художественного организма. Так как $\hat{1}$ достигается лишь нисходящим шагом ($\hat{2} - \hat{1}$), то восходящий *вводный*

⁴⁷ Так как, по Шенкеру, диатонизм музыки – также следствие распространения отношений, взятых из первичной структуры, то делается несколько неожиданный вывод: экзотической музыке должно не хватать диатонизма. А в современной музыке, по Шенкеру, упадок контрапункта приносит с собой и упадок диатонизма. Виноваты в этом композиторы, которые «не поняли», что суть голосоведения – в его опоре на «всегда один и тот же» натуральный интервал квинты, согласно требованию природы.

тон в перволинии ($\hat{7} - \hat{1}$) исключается ($\hat{7}$. по Шенкеру, всегда средний голос). Прием нисхождения в перволинии – не только главный, но и единственный.

Нисходящий характер перволинии может вуалироваться в слоях среднего и переднего планов. Например, благодаря пролонгации первый интервал первоструктуры может заменяться. Поэтому надо внимательно исследовать передний план: имеем ли мы дело с интервалом первоструктуры или же – с превращением.

Ломаный бас, арпеджио (Brechung) на уровне первоструктуры делает шаг по звукам тоники только на квинту (не на терцию или другой интервал). И притом первый шаг – восходящий, на верхнюю квинту; второй – назад в основной тон.

Пример 17

1) 2) 3) 4) 5)

$\underline{I - \underline{V} - I}$ ($\underline{I} \underline{I} \underline{I}$) ($\underline{I} \underline{V}$) ($\underline{I} \underline{V} \underline{I}$) ($\underline{V} \underline{I} \underline{V}$)

$= \underline{I}$ () (?) (?) (?) (?)

Нисходящее движение $C - F - C$ «противоречит природе». В конце бас приходит на основной тон и образует с последним тоном перволинии октаву. Квинта или терция иногда могут быть в конце композиции, однако они в таком случае приходятся на коду, а не на основную часть, которая заканчивается непременно на $\hat{1}$ (I). Первоструктура напоминает каденцию, отличаясь от нее тем, что в каденции главный эффект возлагается на последование непосредственно идущих друг за другом гармоний-ступеней, а в первоструктуре совокупность гармоний охватывает большое протяжение, может быть, даже и всю пьесу; кроме того, перволиния всегда одна и та же, тогда как в каденции верхний голос весьма разнообразен.

Первоструктура не связана конкретными временными отношениями. Она есть только «строгая логическая определенность» в связи простых звуковых последований с более сложными.

По Шенкеру, существуют всего три основные формы первоструктуры, притом они близко родственны между собой. Различие между ними обуславливается тем, который из звуков (3, 5, 8) является в них головным тоном (то есть начальным).

Первоструктура с головным тоном $\hat{3}$ имеет следующий вид:

Пример 18

$\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

\underline{I} (1) \underline{V} (2) \underline{I}

Терцовый ход $e'' - d'' - c'$ на фоне только одного аккорда I ступени не может считаться $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$; без смены гармонии на $\hat{2}$ это было бы всего лишь одной точкой ($\hat{3}$).

Ломаный бас (I - V - I) не нарушает неделимости перволинии ($\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$). Однако в контексте, благодаря взаимодействию заднего плана с передним, терцовый ход $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ получает возможность прерывной формы (или «прерывания» – *Unterbrechung*): $\hat{3} - \hat{2} \parallel \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. Она также не нарушает неделимости перволинии, но представляет особую разновидность терцового хода.

Первоструктура с головным тоном $\hat{5}$ строится так:

Пример 19

Новый проходящий звук – кварта $\hat{4}$ – является к тому же диссонансом и поэтому не подчеркивается и не может стать головным тоном для соответствующего хода. Консонанс терции $\hat{3}$, наоборот, позволяет расчленить квинтовый ход на два участка: $\hat{5} - \hat{3}$ и $\hat{3} - \hat{1}$. Но так как конечная цель движения $\hat{1}$, то она скрепляет весь ход, хотя и оставляет возможность включения в него хода $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ в качестве одного из вариантов выполнения. Как и при терцовом ходе, особую разновидность квинтового хода составляет его прерывная форма: $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \parallel \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$, реализуемая в среднем плане и далее в переднем.

Соответственно, первоструктура с головным тоном $\hat{8}$ дает возможность нескольких членений, в особенности ввиду двух консонансов – $\hat{5}$ и $\hat{3}$.

Пример 20

Септима $\hat{7}$ должна быть строго диатоничной в истинной перволинии (например, в коде октавный ход может иметь хроматизм).

Приведем примеры первоструктуры целого произведения по Шенкеру⁴⁸.

⁴⁸ Der freie Satz, пример № 7. Для изучения этой и других подобных схем необходимо иметь полный нотный текст соответствующих музыкальных произведений.

Примеры 21 А и Б мы приводим в след за Шенкером, указывающим, что в них демонстрируется первоструктура (Ursatz). Однако из его же объяснений следует, что первоструктура того и другого – последование $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ примера 18.

Пример 21 А

Бетховен. Соната оп. 27 № 2, I часть

5 23 26 27 28 33 35 38 42 49 50 51

(Арpegжио)

(NB: 5-5-5)

(#3-4 4- #3)

I II V, I II/V-I

(=I-IV/V-I)

(A₁ B A₂)

Пример 21 Б

Шопен. Этюд оп. 10 № 8

Т.

28 40 55-61 71 75-95

(разверт)

(10) -10

Терц. ход

I- III# -V7 I I V I

(A₁ B A₂ Когда)

13. СРЕДНИЙ ПЛАН

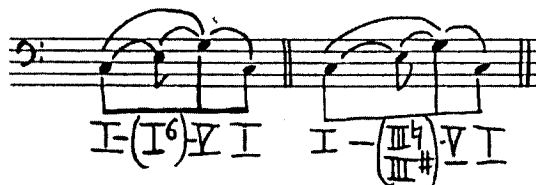
Структура среднего плана, как уже было сказано, образуется путем превращения звуков и интервалов первоструктуры в опоры для прорастания голосов и слоев ткани согласно определенным закономерностям. Лежащая в основе произведения первоструктура требует однозначно определенного конкретного способа превращения остова в живую ткань. Наоборот, здесь (в структуре среднего плана) представляется свобода выбора путей превращения при условии сохранения принципиального единства первоструктуры и комплексного объединения всех связей. Количество слоев точно установить нельзя, хотя в каждом отдельном случае оно достаточно определено. Слоями Шенкер называет собственно не столько звуковые последования, наслаивающиеся на первоструктуру, сколько сами этапы превращения первоструктуры в более развитое голосоведением построение.

Рассматривая соотношение первоструктуры с мелодиями и мотивами в обычном понимании этих распространенных терминов, автор не упускает случая позвать в адрес тех, кто видит суть сочинения в изобретении приятных мелодических оборотов. Раздающиеся сегодня призывы к «мелодии» подразумевают «мелкие, разукрашенные звуковые сладости»⁴⁹. Гений занят чем-то более глубоким, чем просто мелодия в обычном понимании. Он опирается на бессознательно ощущаемую широту глубоко скрытой линии опорных тонов, наполняющей мелодическое течение смыслом движения и стремлением к определенной цели, и этим он оправдывает любые прихотливые изгибы мелодии, питающиеся значительностью глубинного процесса и поэтому становящиеся приятными для слушателя. Но таким тайнам нельзя ни научить, ни научиться. Поэтому неправилен и сам термин «культура», если под ним хотят объединить в нечто целое гения и тьму посредственностей; между глубиной гения и поверхностью посредственности никогда не будет никакого объединения.

Первый слой голосоведенческого преобразования первоструктуры начинается мелодическим заполнением пространства I–V в басу.

Пример 22 А – Е

А



⁴⁹ Ibid. S. 60.

Б

$I - I^6 - V I$ $I - II^\# - V I$ $I - (IV - V I) - (II^6)$ $I - II - V I$

В

$I - (I^6) - V I$ $I - (III^\#) - V I$ $I - (I^6) - IV - V I - (II^6)$ $I - (III^\#) - IV - V I - II^6$

Г

Д

Е

$I - (I^6) - V I$

$I - IV - V I - (II^6)$

$I - II - V I$

Бас при этом заполняется восходящим движением. Оно здесь средство пролонгации; перволиния остается непролонгированной, как была. В первом слое заполнение $I - V$ в басу еще не дает собственно мелодии, голоса; имеется в виду только введение других опорных звуков между I и V . Естественно, что сочетание с тонами перволинии дает новые гармонии (см. цифровку в примере 22). Тон, делящий шаг $I - V$, называется делитель (Teiler). Например, в примерах 22 А и Б – терцовый делитель тон e . В примерах 22 В и Г появляются секундовые шаги, носители собственно контрапунктически-мелодического начала. В случае $I - IV - V$ получается квартовый шаг. Последование $IV - V$ трактуется здесь у Шенкера как вспомогательный контрапунктически-мелодический шаг (так же как и $I - II$ в последовании $I - II - V$). Таким образом, типичная субдоминанта в каденции производится от контрапунктического явления, а не рассматривается как функциональный противовес доминанте!

Как соединяется полученное изложение баса с непролонгированной перволинией, с тремя ее формами? В этом продолжают действовать законы строгого письма (как и в самой первоструктуре). Таким образом, консонанс остается принципом голосоведения; диссонанс же допускается только как проходящий или как позволяемая в строгом письме синкопа (задержание). Сочетание линий нисходящей перволинии и тянущегося вверх баса подчиняется правилу противодвижения. Контрапункт первого слоя представляет собой еще только последование интервалов.

Сочетания интервалов при перволиниях $\hat{3} - \hat{1}$, $\hat{5} - \hat{1}$ и $\hat{8} - \hat{1}$:

Пример 23 А - Е

А

3 2 1

I (I⁶) V I I (III[#]) V I

и т.д.

I (I⁶) V I I - II V I I (III[#]) V I I (III[#]) V I

= IV^{9/6}

I (I⁶) V I I IV⁷ V I I II V I

(8-5-8)

и т.д.

(III[#]) I (III[#])

(I⁶) I (III[#])

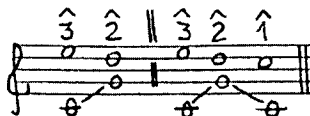
I (III[#]) I (III[#]) I (III[#])

Вместо одного оборота I – V – I могут быть два: I – V – I – V – I.

Скупость голосоведения в примере 23 не мешает, однако, тому, чтобы узнать в них контуры форм, реализуемых в структуре переднего плана.

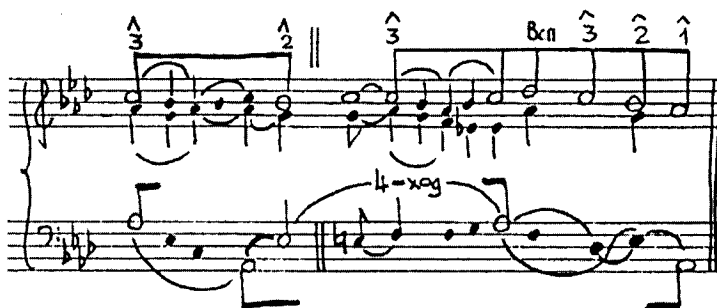
Уже в первом слое среднего плана реализуется возможность расчленения перволинии посредством прерывания (см. с. 40). Перволиния $\hat{3} - \hat{1}$ допускает только один вид расчленения:

Пример 24 А



Пример 24 Б

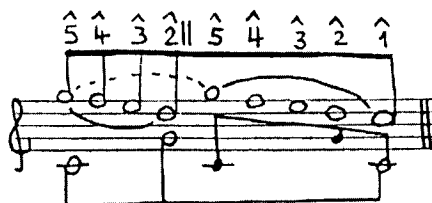
Бах. «Страсти по Матфею», № 16, хорал



Само понятие прерывания не позволяет понимать возвращение $\hat{2}$ (V) в $\hat{1}$ (I) как каденцию, поскольку $\hat{2}$ (V) должна идти только в $\hat{1}$ (I). Подчеркивание $\hat{2}$ (V) дает то, что называется полукадансом. Шенкера не устраивает намек на каданс (Schluß) в термине полукаданс (Halbschluß), так как истинный смысл остановки на $\hat{2}$ (V) – не заключение, а прерывание (хода в $\hat{1}$). Поэтому он предлагает доминанту первого слоя называть делителем, для напоминания об обязанности баса перволинии стремиться к недостигнутой цели. Прерывание хода на $\hat{2}$ (V) вызывает задержку (Aufhaltung, Retardation)⁵⁰. Сила стремления и напряжение при задержке происходят от неделимости терцового хода, то есть от связи с первоструктурой, которую несут в себе все последующие слои.

Перволиния $\hat{5} - \hat{1}$ имеет следующую главную форму прерывания:

Пример 25 А



⁵⁰ Задержкой Шенкер, очевидно, называет тяготение, не получающее разрешения.

Пример 25 Б

$\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \parallel \hat{5} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \parallel \hat{2} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$
 I — V⁴³ — — #3 I VI I — III⁴⁵ — V^{#3} I
 = a₁ ————— b ————— a₂ ————— = a₁ ————— b ————— a₂ —————
 = Эксп. ————— разр. ————— репр. ————— = Эксп. ————— разр. ————— репр. —————

При $\hat{8} - \hat{1}$ прерывание заменяется членением через делитель $\hat{6}$:

Пример 26

$\hat{8} \hat{7} \hat{6} \hat{5} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$
 I V — ($\hat{4} \hat{7}$) I — V I
 = a₁ ————— b — a₂ —————
 = Эксп. ————— разр. — репр.

Если в первоструктуре перволиния всегда диатонична, то в первом слое возможно уже с м е ш е н и е, например, чередование мажорной и минорной терции.
Пример 27 А Б В

(А) $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ (Б) $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ (В) $\hat{8} \hat{7} \hat{6} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$
 I VI I VI I VI

(правда, смешение на $\hat{6}$ в этом слое всё же затруднительно).

Вследствие взаимодействия трех планов в первом слое иногда появляется и фригийская $\hat{2}$ (по поводу «неаполитанской сексты» Шенкер замечает, что секста в низкой II ступени имеет дело только с голосоведением, но не с неаполитанской школой).

Наконец, в первом слое появляются также и звуки за пределами ходов и арпеджио. Это прежде всего вспомогательные (из них возможны только верхние, как свободные от опасности прерывания перволинии вследствие естественного тяготения вниз). Вспомогательный трактуется по правилам строгого письма (возвращение в консонирующий интервал).

Пример 28 А Б

Вспомогательный действует как задержка и поэтому относится к средствам пролонгации. В более поздних слоях вспомогательный может быть не только к головному тону, а к любой ноте.

14. ХОДЫ, АРПЕДЖИО

И ОСОБЫЕ ПРИЕМЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ СРЕДНЕГО ПЛАНА

Ходы первого слоя называются ходами первого порядка. Идущий вниз ход первоструктуры оказывается прообразом для ходов первого слоя, где также преобладает нисходящее движение. Так как ходы первого слоя ответвляются от тонов первоструктуры и идут вниз, то образующееся движение направляется от верхнего голоса к средним (при ходе на терцию или кварту – к ближайшему голосу, при ходе на квинту – через один). Поэтому ходы первого слоя дают горизонтализацию первоначально вертикальных интервалов структуры (3, 5) и образование нового верхнего голоса⁵¹. Закономерности ходов перволинии распространяются теперь на ходы нового слоя голосоведения. В каждом ходе, пишет Шенкер, – вечная формула жизни: заданы рождение и конец, ход вступает, изживает в проходящих свое бытие (*Dasein*) и прекращается по достижению своей цели – «это органично, как вся жизнь»⁵².

Прибавление к ходам первого слоя основных или пролонгированных форм баса (см. пример 22) создает новые воспроизведения двухголосицы⁵³ перво-структурных форм.

⁵¹ Сочетание первоначально данных гармонических интервалов с растворяющей их мелодической горизонтализацией Шенкер трактует как единство природы и искусства.

⁵² *Der freie Satz*. S. 81.

⁵³ Выражение «двухголосица» Ю. Н. Холопов использует вслед за Прокофьевым, который, отвечая на вопрос А. С. Оголевца о принципе его творчества, сказал: «Мы с Игорем Федоровичем [Стравинским] пишем двухголосицу». – *Примеч. ред.*

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории

Пример 29

$\hat{3}$ $\hat{2}$ \parallel $(\hat{3} \hat{2}) \hat{1}$ $\hat{5}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ \parallel $(\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2}) \hat{1}$
 I (V-I) V (I-V) I I (V-I) V $\overset{5}{-}$ (I - V) I

Особенно важная форма хода первого слоя – движение от $\hat{2}$ вниз на терцию, к восходящему вводному тону (поэтому он всегда принадлежит среднему голосу!):

Пример 30

$\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ \parallel $\hat{3}$ $\hat{2}$ \parallel $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ \parallel $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

Пример первоструктуры, разработанной ходами:

Пример 31

Моцарт. Соната A-dur, KV 331, III часть

Т. 5 8, 9 16 22 23 24

$\hat{3}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ \parallel $\hat{3}$ всп $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
 I — $\overset{4}{V}$ $\overset{5}{-}$ $\overset{5}{-}$ I
 (= I $\overset{4}{V}$ — V — I) $\overset{5}{-}$ (= I — II — V — I)
 (a_1 — b — a_2)

В первом слое появляется и один восходящий ход. Он может прибавляться к перволинии в самом ее начале, вести к первому (и только к первому) ее тону и называется подъем (Anstieg)⁵⁴. Тоны подъема до самого его конца нельзя относить к перволинии.

⁵⁴ Различие между подъемом и арпеджио в том, что первый делается по звукам гаммы, а второе – по звукам аккорда (трезвучия).

Подъем может длиться на большом протяжении.

Пример 32

Бетховен. Седьмая симфония, III часть

Т. 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4 5 6, 1 2 3-8

подъем

(затакт)

арpegжио

cresc.

sf sf tr

(I —) I — I — () — III#3 (V)

Линия подъема может в последующих слоях включать и хроматизм.

А р п е д ж и о в первом слое принадлежит только начальному тону перволинии и притом делается только вверх⁵⁵.

Пример 33 А

Шопен. Полонез A-dur op. 40 № 1

Т. 3 4 5 7 8 9 16

по

сп

пп

А₁

—b— a₂) (a₁-b-a₂) (a₁-b-a₂)

(струо) В

⁵⁵ Схема слоев голосоведения в примере 33 Б заимствована из: Der Tonwille. VII. Heft. Wien, 1924. S. 14. Fig. 10.

Пример 33 Б

Бетховен. Соната оп. 57, II часть

Handwritten musical score for Example 33 B. The score is on a single staff with a key signature of one flat (B-flat). It features several melodic phrases with various ornaments and techniques. Above the staff, there are annotations: a triplet of eighth notes, a double bar line with a repeat sign, and a sequence of notes (3, 2, 1). A bracket labeled "подхват" (undercatch) covers a phrase starting with a dotted quarter note. Another bracket labeled "5-ход" (5-step) covers a descending eighth-note scale. Above the staff, there are also some numbers: 3, 2, 1, and a circled 3. Below the staff, there is a harmonic analysis in Roman numerals for Soprano (СП) and Piano (ПП). The analysis includes chords like I, (a1), I, V(7), I, II, V, I, and V. There are also some numbers in parentheses: (8-7-6-5), (I-IV-II-V), and (a2). A flat symbol (b) is placed under a bar line.

К особым приемам голосоведения, действительным для среднего слоя, относятся: переброска, подхват, развертывание, замещение, поднятие, опускание, октавирование. Все они представляют собой различные способы обогащения перволинии ходами и арпеджио, более или менее сложным путем создающимися из взаимодействия перволинии с прочими гармоническими (средними) голосами.

Перехват, переброска (Übergreifen) есть перенесение среднего голоса в более высокий регистр.

Пример 34А

Бетховен. Пятая симфония, II часть

Handwritten musical score for Example 34 A. The score is on a single staff with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with several ornaments and techniques. A bracket labeled "(=5-ход)" covers a descending eighth-note scale. A bracket labeled "переброска" (crossing) covers a phrase starting with a dotted quarter note. Another bracket labeled "перехват (подъем)" (undercatch (rise)) covers a phrase starting with a dotted quarter note. Above the staff, there are some numbers: 3, 2, 1, and a circled 3. Below the staff, there is a harmonic analysis in Roman numerals for Soprano (СП) and Piano (ПП). The analysis includes chords like I, II, V, I, II, V, I, and V. There are also some numbers in parentheses: (8-7-6-5), (I-IV-II-V), and (a2). A flat symbol (b) is placed under a bar line.

Подхват (Untergreifen) – отход в более низкий регистр среднего голоса, чтобы от него возвратиться в прежний.

Пример 34 Б

Гайдн. Хорал св. Антония⁵⁶

CP I- (acc.), I-, V(7) I II V I
 PP = I II V || I II V I, V (8-7-6-5) (=I-IV-III-V) I II V I
 (a₁ - b - a₂)

Развертывание (Ausfaltung) есть скрытое двухголосие, достигаемое переводением интервалов в горизонтальную плоскость.

Пример 34 В Бах. «Страсти по Матфею», № 60, речитатив альта, мт. 10–11

развертывание

И.С. Бах. Страсти по Матфею, №60, речитатив.
 här-ter sein.
 (=II V 6-5 I)

Замещение (Vertretung) – возможная уже в первом слое замена тона пер-волинии каким-либо другим; большей частью испытывает замещение 2̂ ступень, устраняемая в пользу вводного тона.

Пример 34 Г

Шуберт. Благородные вальсы оп. 77 № 1

I (a₁) - b - () V 6-5 4-3 I

⁵⁶ Дивертисмент для духовых инструментов В-dur, II часть (приписывается Гайдну). – Примеч. ред.

Поднятие (Höherlegung) – перенесение в более высокую октаву, непосредственно или с помощью пролонгации – арпеджио, переброски.

Пример 34 Д

Бах. Французская сюита № 6 E-dur, куранта

Опускание (Tieferlegung) – перенесение в более низкую октаву.

Пример 34 Е

Гайдн. Вариации f-moll, тема

Октавное связывание (Koppelung) – «соединение двух регистров на расстоянии октавы»⁵⁷ при сохранении, однако, одной октавы в качестве облигатной.

⁵⁷ Der freie Satz. S. 90.

И.С. Бах. Страсти по Матфею, №16
(ср.с примером 24 Б)

И.С. Бах. ХТК I, прелюдия С-длт

Уже в первом слое две или несколько пролонгаций могут выступать одновременно – смешение и прерывание, прерывание и поднятие, опускание и замещение, прерывание и ход, и так далее.

15. ПЕРЕДНИЙ ПЛАН.

СООТНОШЕНИЕ СТРОГОГО И СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Передний план прибавляет еще несколько слоев голосоведения, напластовывающихся на орнаментированную пролонгациями среднего плана первоструктуру. Прослеживая органичность формообразования, Шенкер здесь особенно подчеркивает тождество главнейших законов, вызывающих к жизни движение голосов на разных структурных уровнях. Связь слоев – одна из магистральных идей книги.

Тем не менее, именно здесь происходит качественный скачок – переход от закономерностей строгого письма к закономерностям свободного. Подробное исследование соотношения того и другого – одна из заслуг Шенкера. Во втором томе «Новых музыкальных теорий» с исчерпывающей убедительностью показано, что строгое письмо с его суровыми законами обращения с диссонансами и с его жесткими ограничениями мелодики и голосоведения – не давнее прошлое, интересное лишь в плане историко-стилистического исследования, а глубинный пласт всякой классической композиции, ее костяк. Снимая слой за слоем напластования голосоведения, Шенкер, в конце концов, получает двухголосицу, подчиненную правилам контрапункта строгого письма. Однако значение имеет не эта двухголосица сама по себе, а то, как она просвечивает сквозь слои голосоведения. Здесь Шенкер подмечает многочисленные тонкости. Например, начавшийся еще в первоструктуре процесс превращения первоначального диссонанса (например, $\hat{2}$) в консонанс («консонизирующий проходящий», как называет это Шенкер; см. пример 14) продолжается и во всех последующих слоях, являясь в то же время и причиной образования новых слоев, создавая также новые последования гармоний. То, что позволяет узнать в таких тонах первоначальное дис-

⁵⁸ Ibid. S. 91. Различие между арпеджо, октавным связыванием («октавированием») и развертыванием: первое идет только в одном прямом направлении, второе связывает только звуки на расстоянии октавы, третье может использовать любые интервальные последования (Ibid. S. 88).

10.11.2014 г. 10:00:00
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

сонантное состояние, формулируется как закон головного тона. Пример консонирующего проходящего:

Пример 35

Бетховен. Соната ор. 27 № 2, 1 часть

Шенкер дает подробную характеристику интервалам переднего плана, подчеркивая, что свойства их – те же самые, что и в строгом письме. Особенно показательным для духа всего учения то, как трактуется интервал септима. Шенкер говорит, что в строгом письме септима – это или проходящий звук или септикопа (задержание 7 – 6). Оба свойства сохраняются и в переднем плане. Поэтому верхняя граница аккорда – всегда квинта, но никогда не септима. И в тех случаях, когда обычное учение о гармонии говорит о септаккорде, септиму надо считать проходящим звуком, чей головной тон, само собой разумеется, октава. Таким образом, септима, по Шенкеру, не имеет ни малейшего отношения к седьмому обертону; септаккорд изначально – трезвучие с проходящим звуком; в качестве такового септима никогда не подвергается распространению (*nicht aus komponierbar*)⁵⁹. Вследствие своего происхождения из октавы септима всегда отличается тяготением вниз. Однако септима может подвергаться всевозможным трансформациям (помимо превращения в консонанс).

Пример такого превращения⁶⁰:

Пример 36

Бетховен. «Леонора», увертюра № 3

⁵⁹ Der freie Satz. S. 106.

⁶⁰ Слово «Florestan» в примере означает: 4 такта из арии Флорестана (опера «Фиделио») в указанном месте.

Всё вступление оказывается грандиозным разворачиванием возможностей, заложенных в одном аккорде $g' \cdot h' \cdot d'' \cdot f''$ (см. восходящую линию в среднем голосе). Хроматическое движение от g' к h' вызывает ряд гармоний благодаря превращению диссонирующих проходящих в консонирующие. Далее h' уходит в d'' и, наконец, в f'' , порождая на пути новые гармонические повороты в развитии. Звук септимы (f'') является здесь целевым, и в этом слое возникает не как проходящий от головного тона g'' , а как аккордовый в горизонтальном доминантсепт-аккорде.

Связь позднейших слоев с первым двухсторонняя и выражается в том, что содержание первого слоя определяет собой содержание второго и последующих, но само, вместе с тем, образуется согласно предчувствуемой цели переднего плана. Все пролонгации первого слоя выступают и в позднейших. Пролонгации верхнего голоса могут служить и нижнему. Накапливающееся большое число пролонгаций всех слоев дает возможность взаимодействия между ними. Среди новых видов пролонгаций Шенкер называет *Stimmtausch* – обмен голосов (повторение одной и той же фигуры разными голосами или инструментами).

16. ПРОЛОНГАЦИИ ПЕРЕДНЕГО ПЛАНА.

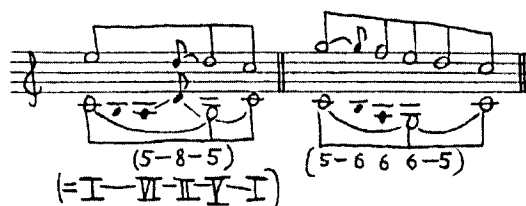
БАСОВОЕ АРПЕДЖИО. СМЕШЕНИЕ. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ ТОН

Некоторые интервалы пролонгированного шага I – V (см. пример 22) допускают в позднейших слоях обращение (пример 37 А). Восходящая квинта может заменяться нисходящей квартой (37 Б). В позднейших слоях возможны пролонгации и при V – I – через терцию, но (Шенкер подчеркивает) не через кварту или секунду (37 В). Пример из литературы – 37 Г. Нисходящая квинта заменена восходящей квартой (37 Д).

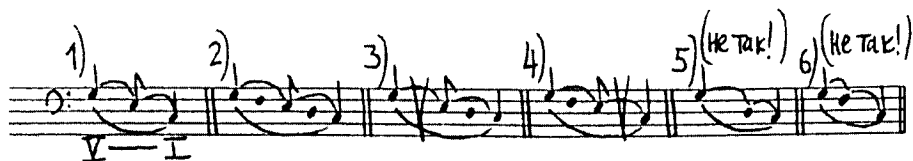
Пример 37 А



Пример 37 Б



Пример 37 В





Пример 37 Д



Если в первом слое смешение (хроматизация) мало влияет на форму, то в позднейших – еще менее. Роль его – украшающая и расширяющая (пример 38 А). Фригийская $b\hat{2}$ в позднейших слоях может быть выправлена на натуральную $\hat{2}$ (пример 38 Б).

Пример 38 А

Гендель. *Leçons, № 1, прелюдия*

Пример 38 Б

Шопен. *Мазурка op. 33 № 4*

Мелодическая форма с верхним вспомогательным тоном (ср. с примером 28) широко применяется и в слоях переднего плана.

Т. 22 23 40 55 57 69

всп

I — (III)⁴⁵ — V⁴³ — #3 — I

(a₁ — b — a₂)

17. Ходы. ДРУГИЕ ВИДЫ АРПЕДЖИО

Как и в нижних слоях, ходы — главное средство превращений голосоведения. Притом природа их остается той же самой: «падающий ход всегда означает движение от верхнего голоса к среднему, поднимающийся — от среднего к верхнему»⁶¹. Во всех ходах продолжает действовать закон головного тона. Ход есть нечто целое: «будь ход при верхнем, среднем или нижнем голосе, его единство означает всегда горизонтальное целое, которому противостоит вертикаль»⁶².

Пример 40 А Б

Брамс. Четвертая симфония, 1 часть

А

Т. 5 10

октавный ход

арпеджио

Б

15 20

(опускание)

(1) (2) (3) (4)

IV — II — V — 47 — I

I — V — I — I — IV — II — V — I

⁶¹ Der freie Satz. S. 119.

⁶² Ibid.

Пролонгации крайних голосов содействуют друг другу: не будь в басу арпеджио $e - c - A$ (вместо I - IV) и октавного хода $c - c'$ (тт. 5-15), вряд ли возможно было бы достигнуть цели и эффекта пролонгации в верхнем голосе ($g'' - e'' - c'' - a' - fis'$).

От тонов уже выведенных (падающих) ходов выводимы свои, другие ответвляющиеся ходы:

Пример 41

Шопен. Ноктюрн ор. 9 № 2

Тон первоструктуры для первой части ноктюрна здесь один – g'' . От него от- ветвляются в первом наслоении⁶³ звуки хода $g'' - f'' - es''$, а в слоях переднего плана звуки g'' , f'' в свою очередь дают жизнь побегам $g'' - f'' - es''$ и $f'' - es'' - d''$.

Таким образом, ходы, выводимые от $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (см. примеры 29, 30), в свою очередь позволяют такое же прерывание и в последующих слоях:

Первый слой: $\left\{ \begin{array}{l} \hat{3} \text{ — } \hat{2} \quad || \quad \hat{3} - \hat{2} - \hat{1} \\ 3 - 2 - 1 \end{array} \right.$

Второй слой: $\left\{ \begin{array}{l} \hat{3} \text{ — } \hat{2} \quad || \quad \hat{3} - \hat{2} - \hat{1} \\ 3 \ 2 \ || \ 3 \ 2 \ 1 \end{array} \right.$

Каждый терцовый или квинтовый ход может подвергаться прерыванию так, как если бы он был ходом перволинии. Отсюда возможность перенесения уже известных пролонгаций первоструктуры на всякие созвучия, возникающие в позднейших слоях.

Подъем к головному тону перволинии уже давал гаммообразное движение вверх. В пролонгациях переднего плана к этому присоединяются восходящие ходы. Но они, по мнению Шенкера, ведут не к тонам перволинии и принадлежат только к позднейшим слоям⁶⁴.

Шенкер подробно разбирает выполнение терцовых, квартовых, квинтовых, секстовых, септовых, октавных ходов в позднейших слоях.

Пример распространения терцового хода, с прерыванием (и вспомогательным):

⁶³ В подоснове (Hintergrund) ноктюрна Шопена – структура $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$.

Членение $\hat{3} - \hat{2} \ || \ \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ и ходы, обозначенные $\text{♪♪♪} \ \text{♪} \ \text{♪♪♪}$, принадлежат первому слою (он находится в среднем плане структуры), как и звуки баса ♪ . Всё остальное – слои переднего плана.

⁶⁴ Der freie Satz. S. 121.

Т. 4 8 12

ppp I—V—V—I V—()—I

(a₁) b a₂)

Пример секстового хода:

Пример 43 Мендельсон. «Сон в летнюю ночь», Свадебный марш, тт. 6–12

I (=II V I) III V I (10 10)

Образец восходящего септowego хода – см. в примере 36 (с. 54).

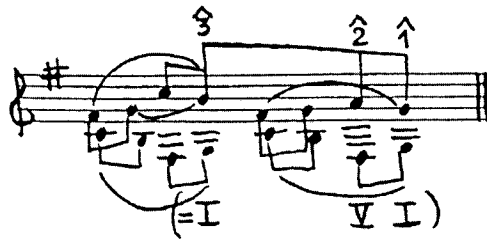
Квинтовые ходы, помимо прерывания ($\hat{5} - \hat{2} \parallel \hat{5} - \hat{1}$), обнаруживают также более свободные приемы членения.

Пример 44

Шопен. Ноктюрн оп. 9 № 2, тт. 9–12

(=Bdur I) (V) II (V) I

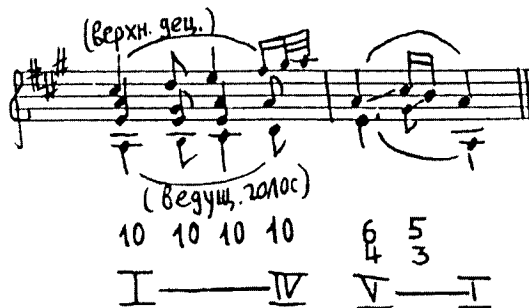
Кроме описанных форм прерывания (см. примеры 24, 25) и свободных членений, есть еще род прерывания, который Шенкер обозначает как «свободнейший» (freieste), осуществляемый с помощью особенно развитого голосоведения. Пример 45 *Бетховен. Соната ор. 49 № 2, II часть, тт. 1–8*



При объединении двух или нескольких ходов необходимо определять, который из них имеет значение ведущего. Остальные по отношению к нему считаются только контрапунктами. Ведущий ход отделяется от контрапунктического своего удвоения в терцию (или сексту), а также от контрапунктирующего косвенного либо противоположного движения, лишь при учете структурного значения каждого из них, то есть на основании различия нижнего, среднего и верхних пластов голосоведения.

Пример 46

Моцарт. Соната A-dur KV331, I часть, тт. 17–18



Образец ходов в смешанном движении: пример 47 (с. 61).

В крайних голосах – сочетание квинтового и секстового ходов в прямом движении, причем секстовый ход в басу выполняет роль восходящего терцового арпеджио (он – часть арпеджио $c - es - g - c$). В момент окончания басового арпеджио верхний голос занят падающим секстовым ходом в противодвижении. Далее в басу идет ход I – V вниз (тт. 14–16). В момент достижения V в верхнем голосе вступает движение 8–7, где проходящая септима при разрешении вводит следующее далее Allegro.

Пример 47

Моцарт. Квартет С-dur KV465, 1 часть

Т.1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 #

квиктов. ход

секстовый ход

арpegжио

I

15 16 17 18 19 20 21 22

ход

V⁵⁻ -7

Арpegжио переднего плана приобретает самые многообразные формы, скрепляя большие участки движением (в верхнем, среднем, нижнем голосах) в пределах трезвучия или четырехзвучия.

Пример 48 А

Моцарт. «Похищение из Серая», увертюра

I — II (#3) — V

Пример 48 Б

Шопен. Этюд оп. 25 № 11

Т.23 40 46 48 50 52 53 55 57

a moll: V^{b3} #3 I

I — (bIV) — #IV — V — I

Пример 48 Г

Шопен. Этюд op. 25 № 11

т. 40 49/50 51/52 53

I — (bIV) — #IV — V — I

Пример 48 Д

Бетховен. Вторая симфония, 1 часть

8

I — #I — II — V — I

В примечании к последним двум примерам Шенкер пишет: какая сила свойственна восходящим арпеджио (Aufwärtsbrechungen), если они в состоянии выдерживать такие прилегающие созвучия (Nebennotenklänge), такие интервалы.

⁶⁵ Экспромт Шуберта op. 90 № 3 Ges-dur прежде издавался в G-dur; Шенкер ссылается на эти издания, хотя и знает оригинальную тональность (Т. X, 14).

18. ОСОБЫЕ ПРИЕМЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В СЛОЯХ ПЕРЕДНЕГО ПЛАНА. НЕКОТОРЫЕ ДЕТАЛИ

Переброска (перехват) и в позднейших слоях служит тому, чтобы, вопреки нисходящему направлению линий, сохранять первоначальный регистр, достигая в целом восходящего движения.

Пример 49

Моцарт. Концерт для фортепиано А-dur KV488, I часть

т. 5

Движение здесь направлено на восходящее арпеджио $a - cis' - e'$, но тогда нижние секунды от a , cis' дали бы квартовые шаги; головные тоны второго и третьего вступлений (cis' , e') вуалируются вводящими их звуками. Примеры подхвата:

Пример 50 А

Гендель. Concerto grosso op. 6 № 6, A tempo giusto

Пример 50 Б

Бетховен. Третья симфония, I часть

т. 99

Образцы развертывания (ср. со схемой в примере 34 В, с. 51):

Пример 51 А

Бах. ХТК, I том, фуэга cis-moll

Пример 51 Б

Бетховен. Девятая симфония, III часть



Пример 51 В

Бетховен. Первая симфония, II часть



Замещение:

Пример 52 А

Бетховен. Соната ор. 31 № 2

Т. 1 5 8 9 12 13 14 15/16
 (нозем) (3) (Всн) $\frac{3}{3}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{1}{1}$

I — (10 — 10-10-10-10) — IV () — V_{4#3} — I

Пример 52 Б

Бетховен. Соната ор. 27 № 2

I 25 32 33 36
 (= 25) 4 NB3 2 1)

cis moll: V_{4#3}
 (=gis moll: I 6 4II V I)

Необходимость в обмене голосов появляется в слоях переднего плана вследствие дегализированности и выработанности ткани.

Пример 53

Бетховен. Соната оп. 26, I часть

Т. 1 2 3 4
3

6 - 6, 10 - 10

(I ————— дел.)

Использование красок регистров, блестящей инструментальной техники вызывает необходимость переноса тонов мелодической линии в другие октавы.

Поднятие:

Пример 54

Шопен. Этюд оп. 25 № 2, тт. 62–63

В аналогичных целях также – понижение.

Октавное связывание, хотя и имеет целью лишь как бы одновременное включение двух регистров, эффектно при композиционном развертывании (Auskomponierung) пути, ведущего от одного к другому.

Пример 55

Бетховен. Третья симфония, III часть, скерцо

Т. 7 28 39 40 54 55 93

Тенденция размножить первоструктурные формы через все слои голосоведения не означает, однако, простого, механического их воспроизведения. Перенесение их обнаруживает многообразие форм конкретного выполнения, зависящее от творческой фантазии композитора. Разнообразие приемов пролонгации, обогащение закономерными вставками, повторениями, тонкими связями на расстоянии и т. д. – всё это создает бесконечно много возможностей художественно ярких решений на уровне слоев переднего плана.

(Передний план:)

(Второй слой:)

(Первый слой:)

Первый тон басового арпеджио может быть удален. Тогда развитие, основанное на нем, приобретает сокращенную форму.

Пример 57 А

(=V-I) (=IV-V-I) (=III-V-I) (=III-V-I) (=II-V-I)

Пример 57 Б

Шуман. «Любовь поэта», № 1

(=III# — V-I)

Пример 57 В

Шопен. Прелюдия оп. 28 № 2 a-moll

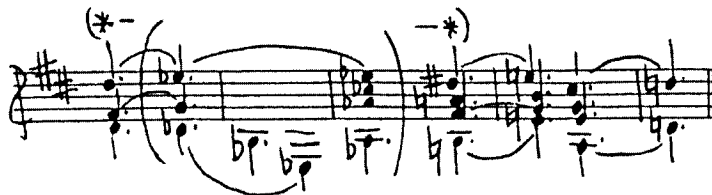
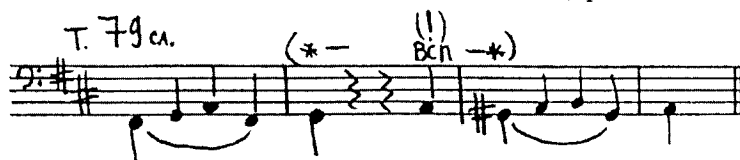
Т. 3 4 5 6-7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18-19 20 21 22 23
 (=5 4 3 2 1)

Хроматика (Chroma) широко применяется в слоях переднего плана. Запрет хроматических шагов, действующий в строгом письме, здесь отпадает. Однако прямое хроматическое последование часто вуалируется различными приемами рассредоточения, отнесения к различным мелодическим линиям.

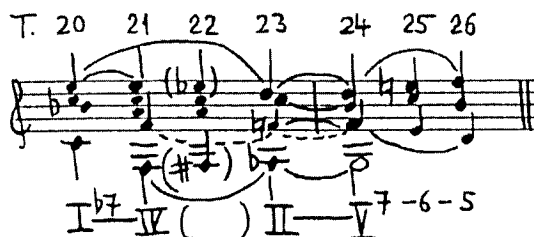
Пример 58 А

Бах. «Страсти по Матфею», вступление

Т. 3 4 (* — *)



В отличие от строгого письма, в свободном возможно и перечашее последование, если это оправдано какими-либо целями (например, смещением).



19. ДИМИНУЦИИ (DIMINUTION)

Определявшая развитие музыки связь ее со словом, маршем, танцем действовала не только в доисторические времена, но также и в эпохи средневековой монодии, раннего контрапункта, развитых вокальных форм (которые впоследствии были перенесены на инструменты). Согласно «природному закону роста»⁶⁶ музыка вызвала к более широкому и свободному развитию. Но ему препятствовал медленный ход текста. В эпоху становления инструментальной, бестекстовой музыки были найдены естественные формы необходимого роста ткани. Ук-

⁶⁶ Der freie Satz. S. 146.

рашения отдельных звуков, явившиеся средством для этого роста, были названы диминуциями⁶⁷. Заслуга введения этого вида техники принадлежит итальянцам XVI – XVII веков. Однако, по мнению Шенкера, для итальянского музыканта, чье прирожденное романское Ratio склоняло его рассматривать через слово и свободную от слова музыку, диминуция в лучшем случае есть средство для программной музыки. Националистически настроенный Шенкер противопоставляет итальянскую Wort–Ton–Diminution (диминуцию тон-слова) истинной, немецкой абсолютной диминуции (absolute deutsche Diminutionskunst). Только один раз открылся и итальянский дух абсолютной диминуции – в творчестве Доменико Скарлатти. Но и он остался на родине без последователей.

В немецкой же музыке абсолютная, то есть независимая от слова, диминуция развилась благодаря связи с протестантизмом и непосредственно через строгую культуру хоральной обработки. Хорал предохранил немецкое искусство (прежде всего органную музыку) от соскальзывания в музыкально необоснованное украшательство (Шенкер, очевидно, намекает здесь на колоратурные излишества итальянских певцов).


Шенкер приводит пример хорального письма из «Lustgarten» XXIV Лео Хасслера (1601), проследивая рост ткани от первоструктуры ($\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$) до полного хорового пятиголосия, восхищаясь обоснованностью, абсолютной музыкальностью, чистотой независящего от текста (хотя произведение и написано на текст) письма. Музыка ясна, органична в себе самой, как и всякая Nur-Musik (только-музыка) в противоположность к Wort-Musik (слово-музыка)⁶⁸.

Из всех диминуций Шенкер еще выделяет фигурации, представляющие собой вариационное орнаментирование тонов диминуированной ткани переднего плана.

Диминуции, украшающие остовные тоны структуры среднего плана и создающие их фигурации, в равной мере принадлежат переднему плану. Но, тем не менее, филигранная детализированность диминуированной мелодии есть прообраз для покрывающих его кружевных узоров фигурации – гармонической или мелодической. В приведенном примере 60 прообраз и фигурация представлены на строках *a*) и *b*). Верхняя строка показывает терцовый ход $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (принадлежащий первому слою), выведенный от начального $\hat{3}$ (I) первоструктуры (принадлежащей не представленной здесь подоснове). Вторая строка чуть оживляет движение задержанием (по Шенкеру, синкопой). Третья нарушает гаммовое течение линий в голосах введением восьмых (также и в затакте), захватывающих внутренние звуки аккорда; это уже диминуция – украшающее дробление длительностей. В четвертой строке (*a*) диминуция делается более тонкой, детализированной (шестнадцатые, ритмическое добавление затакта, оживление его вспомогательным звуком *h'*). Следующая далее строка сдвигает *h'* на начало такта, что превращает вспомогательную гармонию V в V⁷; одновременно с этим

⁶⁷ В русском языке употребляется в сходном значении слово «диминуция». Мы оставляем здесь ту транскрипцию, которой пользуется Шенкер.

⁶⁸ Der freie Satz. S. 149.

распространение $h' - gis'$ закругляется в триоль  квинтовым двухголосием. И, наконец, (на нижней строчке) затактовые тридцатьвторые $cis'' - his'$, открывающие хроматическое заполнение первой из квинт $h' - eis'$, растворяют мелодию в собственно фигурациях. «Только при ощущении этого положения вещей может удасться исполнение фигурации в строке б)», – заключает Шенкер.

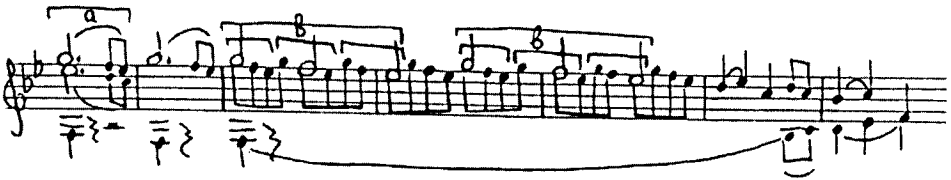
Пример 60

Шопен. Ноктюрн op. 15 № 2

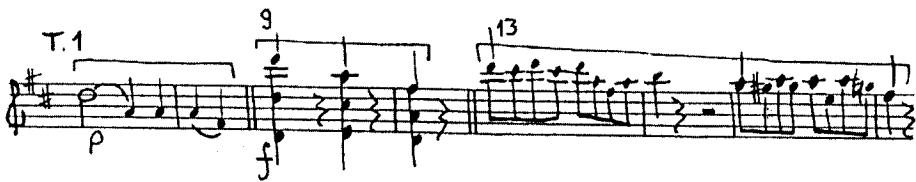
Основательное знание техники украшения, диминуции – необходимое условие искусства импровизации. В старину украшения были менее индивидуализированными, они часто возвращались, это были так называемые «манеры» (мелизмы). В связи с этим Шенкер вновь вспоминает К. Ф. Э. Баха и его «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» («Опыт истинного искусства игры на клавире»), где столь большое внимание уделено мелодической орнаментике, мелизматике. Диминуции, как и старинные «манеры», не должны быть лишь внешним блестящим нарядом, покрывающим мелодию. Диминуции призваны к тому, чтобы давать то истинное пение, которым пронизан каждый шедевр музыки (а не только отдельные «кантабильные» места). Поэтому конечное целое есть «атмосфера диминуции». Крепкая связь слоев обеспечивает диминуциям связь с целым, она делает их органичными, вырастающими из самых глубин первоструктуры, а не слегка прилаженными к верхнему слою.

Говоря о диминуциях, Шенкер вновь вспоминает о роли повторений в музыкальной структуре. По его мнению, сущность и расцвет (Blüte) немецкого искусства гениев лежит в более скрытых повторениях. Техника повторений мотива в немецкой музыкальной драме (очевидно, здесь намек на вагнеровские лейтмотивы), равно как в программной музыке и в «сонатных формах негениев», соответственно расценивается в качестве шага назад в начальное состояние музыки, то есть как упадок искусства.

Шенкер приводит ряд образцов «высокого искусства повторений».
 Пример 61 А *Гайдн. Квартет В-dur op. 76 № 4, финал, мт. 20–26*



Пример 61 Б *Моцарт. Симфония D-dur KV385, IV часть*



Пример 61 В *Бетховен. Соната op. 81a, I часть*

Пример 61 Г

Бетховен. Шестая симфония, I часть

T. 9

27.5

(увеличение)

EF

cresc. f

(кон. pp)

I — IV — V — IV — (I) — V

Пример 61 Д

Брамс. Четвертая симфония, II часть

T. 5

T. 8

Особую прелесть диминуции придает искусство скрывания, вуалирования ее. Мы наслаждаемся ею, и триумф диминуции в том, что она позволяет забыть остов сочинения в его наготу, не слышать его непосредственно⁶⁹.

В связи с техникой диминуции Шенкер объясняет еще один прием голосоведения в слоях переднего плана – кроющий тон (Deckton). Под этим термином⁷⁰ понимается тон среднего голоса, вынесенный выше диминуции первого плана и благодаря этому всё время привлекающий к себе внимание слуха, хотя действительный ход голосов происходит ниже его. Кроющий тон может парить над всей пьесой (тон *cis*'' в Ноктюрне Шопена op. 15 № 2). Пример – в следующей шопеновской мазурке.

⁶⁹ Der freie Satz. S. 159.

⁷⁰ Ibid. S. 165.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

20. СТУПЕНИ В СЛОЯХ ПЕРЕДНЕГО ПЛАНА

В начале музыки была горизонталь, в соответствии с возможностями первого инструмента – человеческого голоса. Последовавшее за открытием контрапункта в западной музыке его «перепроизводство» (человеческому роду свойственно преувеличивать новонайденное) отрицательно сказалось на горизонтальности. Возвращение к монодии составило вторую стадию развития музыки. Так как отказаться от контрапункта нельзя, его необходимо было приспособить к новой монодии. В результате у великих мастеров за горизонталью (мелодией) всегда как тень, следует вертикаль (контрапункт), задача которой в том, чтобы, удовлетворив стремление к созвучию установлением опорной квинты, во всем остальном служить с полной свободой потребностям вертикали. «Ясно, – пишет Шенкер, – что никакого третьего, нового рода горизонтальности, никакого третьего, нового рода контрапункта быть не может»⁷¹. Установление же опорной квинты, а вслед за ней также и терции, ведет к образованию ступеней.

По Шенкеру, уже первоструктура дает ступени. Сообразно значению первоструктуры для связи целого, эти ступени решительно господствуют над теми, которые возникают в процессе пролонгирования в слоях среднего и переднего планов. Иерархия ступеней различных структурных планов дополнительно объясняет необходимость и обоснованность тех понятий гармонии, о которых Шенкер писал еще в 1906 году, – дифференциации созвучий на фундаментальные (как бы держащие конструкцию) и образованные движением голосов, тоникализации, мнимых тональностей. Все они говорят о тесном взаимодействии вертикали и горизонтальности, которые в процессе сложения слоев ткани могут поочередно придавать определенные импульсы одно другому. В одних случаях следует го-

⁷¹ Der freie Satz. S. 173.

ворить о «горизонтализации вертикали», а в других – о «вертикализации горизонтали»⁷². Поэтому невозможно уравнивать в значимости слышимые созвучия переднего плана, не дифференцируя их в зависимости от принадлежности к различным слоям. Созвучия (и мнимые тональности) поздних слоев, в особенности служащие диминуциям, могут не иметь никаких точек совпадения с теми истинными ступенями, на основе которых они возникают. И тем не менее фактором, в первую очередь определяющим смысл таких созвучий, всё равно остаются ступени, коренящиеся в глубинных структурных слоях.

Идею Шенкера о разноранговости созвучий можно было бы изложить пластически, изобразив многослойность структуры в виде объемной формы, составленной из звеньев единого генетического ряда – массивных первичных комплексов, вырастающих из них всевозможных крепких связей-конструкций, наконец, тонкого орнамента покрывающих их узоров. И анализ структуры не может быть, поэтому, просто обозначением аккордов и тональностей, без выявления этой иерархии структурных значений, что только затрудняет исследование связей.

Приведем некоторые образцы шенкеровских анализов, где метод снятия слов (редукция) позволяет раскрыть стройный порядок в последовании ступеней.

Пример 63 А Б В

А. Бах. Партита № 1 для клавира Б. Скарлатти. Соната G-dur K 260, L 124
B-dur, Менуэт I, тт. 37–38

В. Бах. ХТК, I том, фуга Cis-dur

В схеме примера 63 А снят верхний слой диминуции и обнажилась типично баховская гармоническая основа (терцовый ход $d'' - c'' - b'$). Снятие верхнего

⁷² Ibid.
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

слюя в примере 63 Б обнаруживает остроумную гармоническую идею, где аккорд II ступени завуалирован задержанием, изменяющим ее звучание и делающим похожей на IV; аналогично этому начальная I звучит как IV или даже II. В баховской теме (пример 63 В), вопреки путающему реальному звучанию, *gis'* на первой доле такта имеет другой смысл, чем в такате: смена метрической доли означает смену ступени, и квинта I превращается в задержание ко II ступени. Воображаемые, «примысливаемые» тянущиеся за мелодией тени-контрапункты (ноты «нижнего голоса» в скобках) проступают здесь настолько явственно, как если бы они звучали на самом деле.

В тех случаях, когда вертикаль отстывает перед горизонталью, даже квинтовые связи могут не достигать значения действительных ступеней.

Пример 64 А

Бетховен. Третья симфония, финал

Пример 64 Б

Моцарт. Симфония D-dur KV385, I часть

Проходящее *a'* в т. 11 примера 64 Б заполняет скачок *h' – g'* и получает консонантную контрапунктическую поддержку. Но образовавшееся при этом созвучие *fis · a · d* нельзя принимать за I ступень⁷³. Вставки созвучий в квинтовом отношении (пример 64 А) служат только вспомогательными (см. верхний голос и схему).

Полная квинтовая цепь обычно замыкается I ступенью и дает пролонгацию первоструктурной каденционной форме (I – ... – V – I).

⁷³ Шенкер ограничивается лишь приведенным примечанием. Однако из его цифровки следует, что и весь гармонический оборот в тт. 6–12 – одна ступень, пятая.

Пример 65 Б *Бетховен. Соната для виолончели и фп. ор. 69, I часть, с т. 67*

Example 65 B shows a piano and violin part. The piano part is in E major (E dur) and the violin part is in E major. The Roman numerals below the piano part are $(= E dur: I I - IV VII III VI II - V I)$. Fingerings are indicated above the notes: $(= \hat{5} - \hat{4} - \hat{3} -$ and $- \hat{2} - \hat{1})$.

Отрывок из Бетховена показывает, что вставленные между I – II квинтовые шаги служат опорой терцовым ходам, вступающим способом переброски: благодаря им квинты становятся отношениями между ступенями: I – IV, VII – III, VI – II. Тем не менее пролонгирующее значение квинтовой цепи сохраняется, оно указывает цель последования и обеспечивает прочнейшую связь целого.

21. МЕТР И РИТМ. НЕКВАДРАТНОСТЬ

До сих пор Шенкер говорил только о звуковысотном аспекте музыкальной структуры, по существу – только о гармонии и контрапункте. Лишь последние два раздела «Свободного письма», всего лишь три с половиной десятка страниц, посвящаются им иной проблематике – метроритму и форме.

Предпосылку музыкального метра и ритма Шенкер усматривает в явлениях общего порядка и вновь обращается к языку. Четвертый раздел третьей части «Свободного письма» открывается следующими словами: «§ 284. Метрика и ритмика представляют в музыке то же, что и в языке. Предпосылка метрики есть членение во времени вообще, предпосылка же ритмики – членение во времени совершающихся конкретных (besonderen) последований слов и звуков. Метрика абсолютна, временная схема в себе; ритм относителен, особая игра последований слов или звуков внутри этой временной схемы»⁷⁴. Шенкер ссылается

⁷⁴ Der freie Satz, S. 183. Разрядка Шенкера.
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

на библейскую историю сотворения мира: «Дух, паривший над водами, был вне времени (zeitlos) – вместе с сотворением в качестве членения вступило также и первое членение во времени. Но членение основывается на повторении, которое есть биологический закон жизни как телесной, так и духовной, подобно противоположности и повторению дня и ночи. Также и жизнь идей движется в повторениях, поскольку каждое из отдельных ее проявлений (Auswirkungen) представляет собой повторение.

Мы видим в истории человечества эпохи, в которые идеи распространяются (ausbreiten) и человечество обнаруживает признаки развития, но, с другой стороны, видим эпохи, которые без воздействия идеи обречены на упадок»⁷⁵.

Повторение и есть общая основа и метра, и ритма; например, без повторности немислима метрическая сетка. Но эти повторения, как и вообще всякие повторения на уровне слоёв переднего плана, объясняются и утверждаются лишь как идущие от подосновы и среднего плана.

Как известно, двудольность членения времени в музыке (♩ : ♪, ♪ : ♪, ♪ : ♪ и т. д.) ощущается нами как самое естественное, наиболее легкое и понятное соотношение длительностей. В духе биологизма Шенкер связывает этот факт с прирожденными телесными особенностями – «законом систолы и диастолы»⁷⁶.

Так как ритм есть членение звуковых последований, то, следовательно, именно он (а не метр) связан с обязанностью распределения временных отношений между тонами ходов, развертываний, арпеджио и прочих шенкеровских единств. Поэтому взаимодействие временных отношений с высотными сводится прежде всего к согласованию безразличных (по Шенкеру) к реальному наполнению времени абсолютных метрических долей (тактов, двутактов, четырехтактов) с конкретными ритмически расчлененными звуковыми единствами. Метрический четырехтакт не обязан иметь четыре звука хода, он может иметь своим содержанием и терцовый, и квинтовый ход. Построения с числом тактов, равным трем, пяти, по Шенкеру, происходят от двух- или четырехдольных в подоснове или среднем плане.

В примере 66 (см. на с. 78) в слоях а, в и с интонационное содержание (согласно членению $\hat{3} - \hat{2} \parallel \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$) двудольно; не меняет ее и диминуция в виде вспомогательного b' (слои в, с). Трехтактовость возникает тогда, когда к вспомогательному b' пристраивается исходящая от d'' гамма сверху. Получающийся при этом квинтовый ход ($d'' - g'$) делает естественным более широкое пространственное и – вместе с ним – временное протяжение. На схеме показано отношение первого квинтового хода (тт. 4–6) к образующимся (на основе его проведения в увеличении) диминуциям.

Однако такие шеститакты (как и аналогичные десяти-, двенадцатитакты и прочие подобные служащие диминуции построения) не являются непременно расширениями соответствующих квадратных прообразов. Они составляют осо-

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ S. 184. Систола (греч. systolē – сокращение) и диастола (греч. diastolē – расширение) – фазы сердечного цикла.

бую группу неквадратных структур⁷⁷, по своей природе никак не связанную с квадратностью. Расширение обусловлено вдвиганием одного или нескольких тактов, понимаемых как прибавление к построению-прообразу в зависимости от реализации ходов переднего плана.

Пример 66

Бах. Увертюра (Сюита) для клавира F-dur BWV 820, Менуэт

a) $\hat{3}$ $\hat{2}$ || $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
 б) $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ (окп) $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
 в) $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ (8- -7) $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
 д) (* *)
 Т. 1
 1 2 3, 1 2 3
 (I IV-II V I IV-II V)
 Т. 4 7 16 17 18
 е) (*- *- *-) (увеличение)
 Т. 7 сл.
 (квинт. ход) (квинт. ход) (квинт. ход)
 (квинт. ход) (8- -8 -8)
 d m: (= III-V-I I V I) (d: (I IV V I II VI))

⁷⁷ Шенкер здесь избегает применять термины «квадратность» и «неквадратность». Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории <http://konsa.kharkov.ua>

Пример 67 А

Моцарт. Симфония D-dur KV385, II часть

Т. 1 2 3 4, (=3- 1 2 3 4, 1 2 3

Т. 4 (1 (расширение) 2 (расширение) 3 4) (затакт) 1 2 3 4, 1 2

Т. 3 4, 1 2 3 (расширение)-4 (расширение), 1

Пример 67 Б

Бетховен. Квартет ор. 59 № 3, I часть

Т. 1 () 2 () 3 4, 1

Handwritten musical score for Example 67 B, consisting of three parts labeled a), b), and c). Part a) shows a single melodic line on a staff with a fermata over measures 1-6. Part b) shows a similar line with a fermata over measures 1-6 and a sequence of notes numbered 1-6. Part c) shows a complex texture with multiple voices and a fermata over measures 1-6, with a sequence of notes numbered 1-6 below it.

Handwritten musical score for Example 67 G, showing a single melodic line on a staff with a fermata over measures 1-6 and a sequence of notes numbered 1-6.

По Шенкеру, в примере 67 А подход к $\hat{2}$ (т. 12) занимает три четырехтакта (тт. 1–4, 5–8 и 9–12). Такт, в котором достигается $\hat{2}$ (звук a'), растягивается благодаря игре со вспомогательным тоном. Далее посредством октавного связывания a' переносится октавой выше, и от a'' выводится новый квинтовый ход ($a'' - d''$, тт. 18–33). При повторении тт. 22–25 происходит новое расширение (семь тактов вместо четырех) вследствие удлинения звуков в линиях.

В примере 67 Б расширение принимает вид украшенной ферматы. В следующем примере (67 В) развертывание (*Ausfaltung*; см. схему а), укладывается в четырехтакт; распространение этих интервальных последовательностей (схема б) уже требует шеститакта; в слоях переднего плана срединный участок (примерно тт. 3–4) подвергается дальнейшему расширению (см. схему с). По поводу прелюдии Шопена h-moll (пример 67 Г) Шенкер категорически настаивает на том, что отмеченный шеститакт самостоятелен как органически вырастающий из последования ступеней I – VI – \sharp II, каждая из которых требует двух тактов.

Чтобы приспособить метрику к нуждам ритмического начала иногда оказывается необходимым особого рода переосмысление метрических долей. Здесь у Шенкера с еще большей отчетливостью проступает закономерность, найденная в свое время Риманом: закрепление за номером такта определенного смыслового значения⁷⁸. В результате за первым тактом может идти снова первый (но уже из другого построения), четвертый переосмысливаться в первый, и так далее.

Пример 68 А

Бетховен. Соната ор. 27 № 2, 1 часть

Пример 68 Б

Бах. ХТК, 1 том, fuga cis-moll

(см. также пример 67 А).

При нумерации тактов Шенкер, очевидно, исходит от структурного членения. Первый такт приходится у него на начало нового построения и оказывается всегда тяжелым (примеры 67 А Б В Г)⁷⁹. Такт с половинным кадансом (четвертый в простом восьмитактовом периоде) истолковывается скорее как легкий. Как нумеруются такты в простом периоде, где второй четырехтакт заканчивается явно тяжелым временем (что Шенкер стремится принять за первый такт), узнать нельзя, так как ни одного полного типичного примера в книге не приводится. Возможно, здесь было бы переключение типа $4 = 1$ (или $8 = 1$).

Впрочем, как сказано, Шенкер вообще избегает и самих терминов «тяжелые» и «легкие» такты. Под метрически тяжелым временем он, видимо, склонен понимать такт, где ощущается больший вес, акцент, нажим, в отличие от Римана, трактовавшего соотношение «leicht – schwer» как музыкально-логические кате-

⁷⁸ Впрочем, сами значения тактов у Шенкера иные и сходны не столько с римановскими (основанными на принципе ямбизма), сколько с конюсовским (имеющими хорическую природу).

⁷⁹ См. также другие примеры в «Свободном письме» под номерами 147–149. Шенкер не говорит о тяжести, но считает такты так, как если бы они были долями четырехчетвертного такта (где первая доля – тяжелая).

гории взаимного соответствия. Конечно, если принимать за основу капризы экспрессивных утяжелений, никакой системы в соотношении легкого и тяжелого найти нельзя. Несостоятельность такого понимания легких и тяжелых тактов Шенкер убедительно демонстрирует на примере главной темы I части Восьмой симфонии Бетховена.

Пример 69

Бетховен. Восьмая симфония, I часть

Об иной трактовке легкого и тяжелого Шенкер ничего не говорит и имени Римана вообще не упоминает.

22. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Шенкер весьма критично настроен относительно существующей музыкальной науки. Но, может быть, особенно непримирим он в вопросах формообразования. Музыкальная форма складывается и понимается в зависимости от развертывания первоструктуры, обогащенной пролонгацией, слоями голосоведения. Тем самым логика первоструктуры становится логикой всей музыкальной формы целого.

Движение к $\hat{1}$ объединяет большие протяжения, полную длину пьесы. В момент вступления $\hat{1}$ (I) пьеса кончается; всё, что может произойти дальше, есть усиление заключительного эффекта, кода. Говоря это, Шенкер не упускает случая покритиковать «новейшие музыкальные продукции» (Musikproduktionen), которые производят впечатление недоделанных, не имеющих определенного окончания, и именно потому, что не опираются на естественную подоснову — первоструктуру⁸⁰.

⁸⁰ Der freie Satz. S. 199. Свою трактовку формы Шенкер пытается подкрепить ссылкой на высказывания Ф. Э. Баха, Гайдна, Бетховена, Брамса, Моцарта. По поводу известной мысли последнего: «[...] и вещь, хотя бы и длинная, готова в голове настолько, что я обзираю ее единым взглядом [...] не в последовании частей, а все их вместе», Освальд Йонас делает замечание, что это письмо (к ван Свитену) подложно (Рохлиц), однако допускает, что оно могло быть передачей подлинного выражения.

Новое в шенкерской трактовке формы заключается в выведении всех классических музыкальных форм как самого верхнего слоя переднего плана от подосновы и среднего плана.

Типы форм следующие:

1. Неделимая (ungeteilte) форма⁸¹.
2. Песенная форма.
3. Сонатная форма.
4. Четырехчастная (vierteilige) форма.
5. Рондо
6. Фуга.
7. Вариации.

1. Неделимой форма оказывается в том случае, если течение хода перволинии не прерывается.

Пример 70 А

Брамс. «Песня девушки» op. 107 № 5

Пример 70 Б

Бах. 12 маленьких прелюдий, BWV 999, № 3 c-moll

⁸¹ Б. Плотников переводит этот термин как «нерасчлененные формы». См.: Шенкер Г. Свободное письмо. Том 1. Красноярск, 2003. С. 130. – Примеч. ред.

В песне Брамса (пример 70 А) неделимая перволиния $\hat{3} - \hat{1}$ дает цельную форму куплета. Отсутствие хода перволинии в прелюдии Баха (пример 70 Б), а вместе с этим – и басового костяка $I - V - I$, лишает пьесу самостоятельного значения и превращает ее в прелюдию в тесном смысле, то есть во вступительную часть к основной в *c-moll*. Вальс Штрауса (пример 70 В) приводится как пример того, что даже повторение первой части не нарушает неделимости формы.

2. Несмотря на демонстративное *semper idem*, взгляды самого Шенкера, очевидно, всё же несколько эволюционировали со временем. Если в начале «Учения о гармонии» он с присущим ему пафосом провозглашает мотив носителем связности и воплощением биологического начала (органичности) в музыке, то в конце «Свободного письма» в разделе «Песенные формы» о мотиве говорится уже с иронией: как в языке связь едва ли может быть получена, если принять за основу первый слог, первое слово или первое предложение, точно так же и в музыке нельзя выводить связь из повторений начального мотива. Поэтому необходимо оставить все толкования песенных форм как основанных на мотиве, равно как и представление о выработке ткани этих форм посредством повторения, вариации, расширения, дробления (*Teilung*) и растворения мотива. Нужно оставить также и соответствующие термины формы: предложение (*Satz*), цепочка предложений (*Satzkette*), период, двойной период, тема, предшествующее (первое) и отвечающее (второе) предложения (*Vorder- und Nachsatz*). Вместо всего этого предлагаются другие понятия формы: различные пролонгации, которые членят целое и образуют формы из нескольких частей. Пролонгации независимы от объема пьесы, вследствие чего становится излишним обычное подразделение песенных форм на малые и большие.

а. Д в у х ч а с т н а я форма получается делением перволинии, скорее всего на следующие участки:

1) $\hat{3} - \hat{2} \quad \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$

2) $\hat{5} - \hat{2} \quad \hat{5} \text{ ——— } \hat{1}$

3) $\hat{8} - \hat{5} \quad \hat{5} \text{ ——— } \hat{1}$

Среди примеров в книге указана прелюдия G-dur Шопена (см. пример 71 на с. 85).

Ясно, что новый критерий членения формы на части находится в вопиющем противоречии с общепринятыми представлениями о классификации форм (прелюдия написана в форме периода из двух предложений).

Пример 71

Шопен. Прелюдия ор. 28 № 3

Т. 5/3 2 8/2 10/11 14/3 18 (всп) 20 3 2 1

б. Трехчастная форма строится несколькими способами:

- 1) повторением неделиваемого хода перволинии с разделительной промежуточной частью (пример 62),
- 2) трансформацией двухчастности типа $\hat{3} - \hat{2} \parallel \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ задержкой на $\hat{3}$ или $\hat{2}$ после прерывания (пример 31),
- 3) благодаря ладовому смещению (пример 72),
- 4) с помощью вспомогательного тона (пример 42).

Пример 72

Шопен. Мазурка ор. 17 № 3

Asdur: I - - bVI b5 - - I 43 V I

Т. 16, 17- 24, 25- 40, 41- 56, 57- 64, 65- 80

PP: I^{b7} (всп. 7pm) - I^{b7}, - bVI^{b5} - - I

(I-IV-V-I, (I-IV-V-I (=Edur: I - (V I)-II^{#3}-V-I))

{ A₁ - - B - - A₂

(a₁ - b - a₂) (a₁ - b - a₂)

3. Вслед за отклонением понятий «обычной теории» в отношении песенных форм – мотива, предложения, периода – та же судьба постигает понятия сонатной формы: первая мысль, главная тема, главная партия (Hauptsatz), группа предложений (Satzgruppe), побочная партия, певучая тема, растворение побочной партии и т. д. Оказывается, они тоже не касаются истины⁸², так как не объясняют, почему первое распространение созвучия (Auskomponierung) идет

⁸² Der freie Satz. S. 205.

именно таким путем, а не каким-либо иным. Шенкер находит забавным, когда теоретик, стоя на плечах у великого мастера, такого, как Бетховен, прославляет его за «совершенную правильность формальной схемы»⁸³.

К сонатной форме ведет только пролонгация ч л е н е н и я (разрядка Шенкера). В этом отличие от песенных форм, где построение целого из первоструктуры достигалось более скромными средствами (смешение, вспомогательный).

а). I часть (экспозиция). В противоположность песенной форме сонатная должна иметь после начального хода непременно $\hat{2}$ (V). Появление $\hat{2}$ (V) или $\hat{3}$ (III) после $\hat{5}$ (I) приходится на то место, которое традиционная теория обозначает термином «побочная партия».

Пример 73 А

Бетховен. Соната op. 2 № 3, I часть

Т. 1 5 15 25 27 39 41 42 43

(5-6, 6 6 5, 5-6, 6 6 5)

C dur: I (h3 b3) (gen.)

(=G dur: V — I)

Пример 73 Б

Бетховен. Соната op. 10 № 1, I часть

Т. 5 30 40 56 105 158

c moll: I

ПП: (=Es dur) VI — II — V⁷ — I — V — I

б). II часть («теория называет ее разработкой»). Ей приписывается задача «разрабатывать» «мотивный» материал, сменять тональности и т. д. Ни о чем из этого, по мнению Шенкера, не может быть и речи. Второй части вменяется в обя-

⁸³ Ibid.

занность лишь одно: совершить путь к $\hat{2}$ ($V^{\#3}$) или к заменяющему это созвучие вводному тону, септима, распространенному V^7 :

Пример 74 А

Бетховен. Соната оп. 10 № 1, I часть, разработка

Пример 74 Б

Бетховен. Шестая симфония, I часть, разработка

В комментариях к примеру 74 Б подчеркивается, что разработкой такой способ применения материала назвать нельзя, так как даже еще большее значение, чем связь, имеет поднятие $b' - b''$ в смысле подготовки доминантовой септимы.

в). III часть (реприза). Согласно закону членения перволинии (и заключения басового арпеджио) повторяющейся части предписывается возвращение главной тональности. Если оно обеспечено, то допускаются некоторые вольности при новом изложении содержания экспозиции. Так, в сонате Бетховена op. 10 № 2 F-dur головной тон репризы I части (звук a') в т. 118 вступает на VI^{#3} ступени (как бы в I ступени D-dur). Еще чаще вольности случаются со $\hat{2}$ (V) или $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ (III). В сонате Бетховена op. 53 (в I части) на экспозиционный терцовый ход $gis'' - fis'' - e''$ (III[#]) отвечает в репризе $cis''' - h'' - (a'')$ в тт. 196–199, затем $- c'' (- h' - a')$ в тт. 200–201 и лишь потом нужный $e'' - d'' - c''$.

Анализ целой сонатной формы – I части *Симфонии Моцарта g-moll* – см. в примере 75 (на вклейке)⁸⁴.

4. Четырехчастная форма. Встречается в медленных частях сонатных циклов. Так как она сходна с сонатной, то ее обычно не рассматривают как самостоятельную. Ее схема⁸⁵:

$$A - B : A_1 - B_1$$

$$V \quad I$$

Примеры из бетховенских сонат (медленные части):

Op. 2 № 1	F-dur	A ----- B	:	A ₁ ----- B ₁
		I ----- V		I ----- I
Op. 7	C-dur	I ----- \flat VI – IV – V		I ----- I
Op. 10 № 1	As-dur	I ----- (II ^{#3})V		I ----- I
Op. 22	Es-dur	I ----- V ^{5-b7}		I ----- I

Четырехчастная форма обнаруживает сходство с двухчастной (крупного плана деление на два построения).

Здесь снова оказываются резкие расхождения с общепринятыми взглядами: в Adagio Сонаты op. 22 – полная сонатная форма с разработочной частью. Кроме того, не ясно, почему явные коды (Соната op. 7) принимаются за самостоятельные части.

5. Рондо производится от объединения двух или трех трехчастных форм:

$$\underbrace{A_1 - B - \overbrace{A_2 - C - A_3}} \quad \underbrace{A_1 - B_1 - \overbrace{A_2 - C - A_3}} - \underbrace{B_2(D) - A_4}$$

Конструктивные закономерности в частях те же. Завершение первоструктурной линии отодвигается к самому последнему, заключительному кадансу.

⁸⁴ Этот анализ Шенкер дает в приложении к своей книге: *Das Meisterwerk in der Musik*. Bd. II. München, 1926. – *Примеч. ред.*

⁸⁵ То, что у нас называют сонатой без разработки.

The image shows two systems of musical notation for the finale of Beethoven's Sonata Op. 10 No. 3. The first system covers measures 9 to 55, with annotations for tonal structure: A₁ - B₁ - A₂ - C. The second system covers measures 64 to 80, with annotations for tonal structure: A₃ - D - A₄. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including triplets, accidentals, and dynamic markings. A dashed line underlines the bass line in both systems.

Различие между сонатной формой и рондо в том, что первая имеет обстоятельную подготовительную часть (Vorstoß) к $\hat{2}$ (V). Возможное сходство формы A₁ (= a₁ - b - a₂) - B - A₂ с рондо истолковывается из смешивания слоев.

6. Фуга⁸⁶ - первая из связных (gebundene) крупных форм. Квинтовый закон трех первых вступлений - вождя, спутника и вождя - поддерживает целое. Вслед за ними квинтовая связь проникает и в другие части фуги, распространяя на них основные компоненты композиции - первоструктуру с перволинией и басовое арпеджио.

⁸⁶ Подробное изложение шенкерской концепции фуги содержится в его статье «Органическое фуги» («Das Organische der Fuge»), см.: Das Meisterwerk in der Musik. Bd. II. Там же аналогичная статья о сонатной форме («Vom Organischen der Sonatenform»).

Т. 1 3 5 6 8 9 12 13 15 16 17 18 20

5- (dux) (comes) (c) tr.

I — II — V 43-

Т. 21 23 25 26 27 28 33 34 35 37 38 39 40 41 42 43

5- (c) (d) (d) tr.

6 5 6 5 (d) (V) I

По мнению Шенкера, только указанная им на схеме связь целого посредством перволинии и басового арпеджио позволяет правильно слышать эту фугу. Он резко нападает на «Катехизис композиции фуги» Римана, отвергая всё то, что написано там относительно ответов на тему («с некоторыми отклонениями» — язвительно цитирует он слова автора), полных и неполных форм обращения и т. д. Мысль Шенкера можно понять так, что все эти технические ухищрения с тем же успехом применяются и в самой дилетантской, механически по известным правилам составленной фуге; подлинная же музыкальность, гениальность композитора состоит в органической связи тех же приемов с «всегда теми же» законами музыкального целого, в структуре, расцвеченной ходами голо-сов, в мощном стволе перволинии, поддерживающем всё это богатство и обес-печивающем смысл и значимость полифоническим формам письма.

⁸⁷ Буквы *d* и *c* на схеме означают: *dux* (вождь, тема) и *comes* (спутник, ответ).

Гендель в области фуги стоит где-то рядом с Бахом. Гайдн и Моцарт, даже Бетховен уступают им. Лишь Брамс вновь во многом приближается к Баху. Из необходимой связи переднего плана со средним и с подосновой у Шенкера получается, что без дара импровизации нет предпосылок к написанию хорошей фуги⁸⁸.

7. О вариациях автор не говорит чего-либо существенного по сравнению с уже изложенным ранее. Возможно, именно потому, что принцип разрастания изначально заданной структуры есть магистральная идея системы, на специальный раздел о вариациях мало что остается⁸⁹.

В заключение раздела о музыкальных формах Шенкер возвращается к идее числа пять, говоря, что ключ к формам – в количестве частей. Как различаются между собой 2, 3, 4 и 5, так по своей внутренней сущности соотносятся и связанные с ними формы⁹⁰.

23. ЧТО ОТКРЫЛ ШЕНКЕР?

Нет занятия более легкого, чем находить уязвимые места в музыкально-теоретической системе Хайнриха Шенкера.

Если под наукой понимать системы знания, организующие эмпирический материал на основе объясняющих его законов, строго объективные, в любой момент равные самим себе и всегда доказуемые данные опыта, поддающиеся однозначной интерпретации и измерению так называемыми точными методами, то система и методы Шенкера едва ли попадут в категорию науки. Более того, автор системы и не стремится к этому – ведь **объяснение музыки для него не точная наука, а искусство.**

Сущность системности у Шенкера (да, вероятно, не только у него одного) неразрывно связана с временной и стилистической ограниченностью концепции. Образование системы происходит посредством устранения таких противоречий между элементами, которые исключают возможность функционирования ее как целостного организма. Художественные вкусы (или – что в данном случае тождественно одно другому – эстетические и идеологические установки) Шенкера диктуют ему ограничение музыкой барокко – классики – раннего романтизма в лице крупнейших представителей этих эпох – И. С. Баха, Бетховена и Шопена; другие композиторы, которыми занимается Шенкер, стилистически близки этим трем или по крайней мере не составляют к ним противоположности (таковая возникла, если бы, например, здесь фигурировали Палестрина, Мусоргский, Де-

⁸⁸ Der freie Satz. S. 217.

⁸⁹ Говоря о различии между чаконой и пассакалией, Шенкер указывает, что в первой тема коротка и рассчитана на большее число вариаций.

⁹⁰ Ни о какой форме из пяти частей, однако, не говорится ни слова.

бюсси, Волконский, Булез, Веберн). При любых критериях ограничения сколько-нибудь однородным материалом задача создания внутренне непротиворечивой системы намного упрощается и облегчается. Что было бы, если бы теоретику понадобилось охватить одним комплексом принципов всю музыку от композиторов школы Notre Dame до Прокофьева, Веберна и Грабовского? Поэтому строгость и непротиворечивость системы в данном случае есть оборотная сторона ее ограниченности определенным материалом (разумеется, круг его гораздо шире, как мы надеемся показать в дальнейшем).

Но противоречия немедленно обнаруживаются, как только мы попытаемся дать более широкий исторический взгляд на трактуемые Шенкером явления музыки и понятия музыкальной теории. И первое, что нам здесь предстает, это вопиющий антиисторизм системы. Если Шенкер хочет сказать, что искусство Баха – Моцарта – Шопена выше Перотина, Машо, Жоскена и Лассо, его точку зрения оспорить трудно, хотя сколько угодно могут быть и иные взгляды и вкусы. Но если он настаивает на том, что «вечные и неизменные» законы искусства исключают возможность в процессе эволюции музыки выйти за пределы норм музыкального мышления Шуберта, Шопена и Брамса, что такое развитие есть разложение человеческого духа, дегенерация мышления и гибель культуры, *Untergang des Abendlandes* (Закат Европы), и что единственное спасение от всемирной катастрофы – в верности моделям классической европейской системы – перволинии $\hat{2} - \hat{2} - \hat{1}$ и первоструктурному басу $I - V - I$, то это в лучшем случае диатонико-консонантное донкихотство. И те, кто вскоре после смерти Шенкера огнем и мечом насаждал «здоровый немецкий дух» диатоники и функциональных консонансов в милитаристских песнях, искореняя «псевдоискусство» (*entartete*) нововенской школы, могли найти и иное применение благим намерениям самого Шенкера...⁹¹ Едва ли это имел в виду автор «Новых музыкальных теорий», но такова объективная антиисторическая логика его консервативной концепции.

Терции и секеты не от века данные консонансы – единственные созвучия, достойные свободного применения. У греков терции не относились к консонансам; и диссонанс не вечно обречен на роль носителя мелодической энергии проходящего звука, как предписывает Шенкер. Эмансипация диссонанса, начиная от Мусоргского, Листа и Дебюсси, а в особенности после 1908 года, – исторически столь же закономерное явление, как и образование новой формы мышления – гармонического двухголосия за тысячу лет до этого.

Диатоническая семиступенность, сколь бы исключительно ценной ни была ее роль у великих мастеров XVIII – XIX веков (в этом Шенкер совершенно прав!), не есть абсолютная и единственно природная субстанция музыки. И замена ее двенадцатиступенной системой – совершенно естественное явление ис-

⁹¹ Вдова Шенкера умерла в фашистском концентрационном лагере (сообщено автору Хельмутом Федерхофером).

торической эволюции, сколько бы ни напрягался здесь Шенкер в своей бессильной патетике⁹².

В объяснении природы мажора и минора Шенкер встал на традиционный путь выведения мажорного трезвучия из натурального звукоряда. Отвергнув унтертоновое обоснование минора и справедливо расценив римановское обозначение минорного трезвучия (строящееся сверху вниз) как доказательство несостоятельности всей этой теории (I, Vorwort, VII), он не дал, однако, ничего нового взамен и по существу отказался от научного теоретического освещения проблемы. А предлагаемое им объяснение минора на основе минорного лада (как и аналогичные трактовки других теоретиков) несостоятельны, так как уже оперируют с невыведенными, теоретически необоснованными данностями.

Тем более не задается Шенкер самыми трудными конечными вопросами спекулятивной музыкальной теории: почему звуки октавы идентичны по значению; почему в диатонике семь, а в хроматике двенадцать звуков; почему первичная линия оказывается нисходящей; если многие закономерности музыки заимствуются ею от «природы» (натуральный звукоряд, например), то откуда они берутся в «природе», каковы условия возможности и необходимости образования там именно таких, а ни других закономерностей; и так далее. Казалось бы, постоянное обращение к философским категориям должно способствовать постановке подобных вопросов и их разрешению. Однако этого не происходит. Более того, внимательное рассмотрение философской проблематики, волнующей теоретика (отчасти также и фигур в философии, к которым он обращается), и убеждает в том, что Шенкера занимают не проблемы конечных оснований или общих условий мышления (это для него как бы слишком «абстрактные» вопросы), а философские аспекты истории, биологии, социологии, этнографии, современной ему международной политики. Поэтому не Кант и Гегель, а Ницше и Шпенглер более актуальны для него.

В искусстве музыки есть свои *Hintergrund*, *Mittelgrund* и *Vordergrund*, если воспользоваться терминологической триадой «Свободного письма»:

- Высшая сфера⁹³ – спекулятивное музыкознание (*musica theorica*).
- Средняя сфера – прикладное музыкознание (*musica practica*).
- Ближняя сфера – музицирование (сочинение, исполнение, восприятие музыки).

⁹² Двенадцатиступенность системы – одна из первых аксиом современной музыки. В отношении мелодики Карл Дальхауз пишет: «Общая предпосылка всей мелодики XX века, кроме архаизирующе модальной, есть принципиальная двенадцатиступенность». «На принципиальной двенадцатиступенности, которая может быть артикулирована либо тонально, либо еще только мотивно, основываются: 1) свободная и додекафонная атональность [...]; 2) комбинация ладовых звукорядов, как, например, соединение эолийского *f* с фригийским *es* и фригийским *f* в № 7 из *Reihe kleiner Stücke* Хиндемита op. 37; 3) построение новых звукорядов» (начиная с «Эскиза новой музыкальной эстетики» Бузони, 1907, также у Бартока, А. Черепнина и Мессиана). См.: *Dahlhaus C. Melodie // Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 9. Kassel, 1989. Sp. 53.

⁹³ Так в данном отношении нужно заменить понятие *Hintergrund*.

Музыкально-теоретическая система Шенкера, казалось бы, должна целиком укладываться здесь в среднюю сферу, если иметь в виду игнорирование ею едва ли не всей традиционной проблематики спекулятивной теории музыки. Однако сразу же становится ясно, что отнести эту систему только к прикладному музыкознанию, к практической композиции, нельзя⁹⁴. Так что же открыл Шенкер?

Главное его открытие – **обнаружение нового аспекта музыкальной структуры**⁹⁵, ее объемного характера, «глубинного измерения», в добавление к общеизвестным двум – высотному и временному. Вместе с этим идет и другое – **открытие сохраняющегося во всяком музыкальном произведении «генетического древа»** (или «генетического пути») и **возможности движения от «эйдоса» произведения до полного его облика и обратно, от элементарной первичной модели (структурного остова) ко всем слоям пролонгации и обратно**. Читатель, вероятно, уже имел достаточно много случаев убедиться в том, что метод Шенкера открывает новые – и крайне важные! – стороны в, казалось бы, вдоль и поперек известных произведениях старых мастеров, тем самым новые возможности слышания, углубляет наше восприятие музыкального в музыке.

У Шенкера можно усмотреть новые пути к решению проблемы эстетической ценности одной из важнейших сторон музыкального произведения – того почти неуловимого его качества, которое ставит три ноты гения выше симфонии композитора средней руки, того, которое делает из пьесы *das Meisterwerk in der Musik*.

Притом названные достижения теории Шенкера только в нашем перечислении выглядят разными вещами. Как видно из анализов, для него первичная линия, басовое арпеджио, пролонгации первоструктуры, контрапункт и тональность всегда суть целое, организм. Этим можно объяснить одну методическую несообразность; анализы слоев (см. наши примеры) приводятся в «Свободном письме» раньше, чем будут даны соответствующие изложения понятий, – без связи с позднейшими слоями первоструктурные формы утрачивают свой смысл. И из отношений одного слоя к другому, из превращения зерна-первоструктуры в цветущие побеги прорастающей из нее звуковой ткани рождается нечто несводимое ни к звукам, ни к первоструктурным формулам, ни к пышному орнаменту верхнего слоя – пульсирующая жизнь музыкального организма. То, что находится в сочинении в виде соотношения между слоями структуры, составляет едва ли не главный объект исследования – органическое в музыке, понимаемое как следствие действия всегда одних и тех же законов музыки (консонанса-трезвучия и диссонанса-проходящего) в их бесконечно многообразных трансформациях и воплощениях.

Идея органичности подлинного творчества отвечает на некоторые из существенных возражений теории Шенкера, которые касаются значения первострукту-

⁹⁴ В предисловии к «Учению о гармонии» Шенкер видит его задачу в том, чтобы оно было мостом между теорией и композиторской практикой (I, Vorwort, V).

⁹⁵ Не случайно книга Зальцера носит название «Структурное восприятие».

ры и перволинии для музыкального целого⁹⁶. В одной из первых работ, содержащих серьезную научно обоснованную критику теории Шенкера, – в статье Вальтера Рицлера «Перволиния», мы находим наиболее последовательное формулирование этого возражения⁹⁷. Ссылаясь на раннее изложение шенкеровских идей (в «Воле к звуку» и «Шедевре в музыке», где большее внимание уделялось первичной линии), автор упрекает Шенкера в том, что его перволинии все «чертовски похожи» друг на друга и не указывают на какое бы то ни было направление, в котором должно идти становление целостного музыкального образа; Рицлер считает, что Шенкер иногда находится «в опасном конфликте с художественной реальностью» переднего плана (критикуется анализ финала симфонии g-moll Моцарта⁹⁸, где в разработке конструируется ход верхнего голоса от b' в т. 108 до b'' в т. 186). Рицлер отрицает возможность высказать что-либо существенное, например, о сонатной форме, если разрушить передний план с целью пробиться к сокровенной тайне. Если под рафаэлевской группой фигур оказывается равносторонний треугольник, это не значит, что его открытие объясняет сущность данной композиции. Сходную позицию занимает Вальтер Кольнедер в статье «Являются ли Шенкером анализы вкладом в познание Баха?»⁹⁹. Но он приписывает Шенкеру еще большие недостатки: якобы, по Шенкеру, композитор должен, приступая к сочинению, сперва набросать себе первичную линию, потом сделать первые развертывания важнейших созвучий (избегая притом неправильностей в голосоведении) и так далее¹⁰⁰ (правда, конструируя таким путем столь важное возражение, критик не указывает, откуда он берет эти мысли, ограничиваясь ссылкой на то, что в их наличии у Шенкера нет никаких сомнений); шенкеровский анализ структуры Кольнедер принимает за описание творческого акта¹⁰¹; «По Шенкеру, композитор работал бы подобно скульптору (Plastiker); тот имеет воображаемое (visionäre) представление о целом художественном произведении, подбирает свой материал (первоструктуру) в такую форму, которая становится остовной фигурой для своего произведения. Далее он работает в слоях, пока не получится в нескольких распространениях окончательный облик, но который угадывается, может быть, уже в сырой глыбе, очень рано во время рабочего процесса»¹⁰². Творческий же процесс совершается не так: в начале всякого музыкального сочинения находится мотив, мотивная группа, тема, короче говоря, какая-либо оформленная идея (Einfall). Кольнедер

⁹⁶ Используя слова автора, можно было бы назвать это: *Das Organische der Musik*.

⁹⁷ *Riezler W. Die «Urlinie» // Die Musik. XXII/7, April 1930. S. 502–510.*

⁹⁸ М. II, 105–157.

⁹⁹ *Kolneder W. Sind Schenkers Analysen Beiträge zur Bacherkenntnis? // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958. Leipzig, 1959. S. 59–73.*

¹⁰⁰ *Ibid.* S. 61, 67.

¹⁰¹ *Ibid.* S. 63, 64, 67.

¹⁰² *Ibid.* S. 67.

считает, что, упустив из виду контрапунктическую структуру пьесы¹⁰³, как и прочие мотивные преобразования, Шенкер полностью проходит мимо баховского в произведении Баха, и это обстоятельство совершенно обесценивает его анализы.

В одном отношении оба критика Шенкера правы: в анализе музыкальной структуры у него слишком малое место отводится рассмотрению мотивных связей «переднего плана», то есть выработке того непосредственно воспринимаемого нами слоя, который в наибольшей мере несет на себе отпечаток личности именно Моцарта, а не Бетховена, а не Шопена. Ведь шенкеровский *Ursatz* в конце концов абсолютно одинаков – у всех, и на его уровне нет совершенно никакого различия между гением и круглой бездарностью. Несоизмеримость между мастером и учеником, гением и ремесленником, великим и ничтожным выявляется только на уровне выработки самого верхнего слоя (здесь мы придерживаемся терминологии Шенкера). Чем ближе к верхнему слою, тем ощутимее работа гения, чем ближе к первоструктуре, тем она незаметнее. Вряд ли и Шенкер мог бы это отрицать. Зачем же он так упорно стремится отыскать первоструктуру во всякой музыкальной конструкции?

Не затем, чтобы свести к ней сущность музыкальной пьесы. Нельзя предвидеть всех возражений, а тем более ответить на них, а еще труднее предвидеть тому, кто относится к ним с известным высокомерием (такой оттенок проскальзывает у Шенкера). И Шенкер первый повинен в том, что его можно понять так, как Рицлер, Кольнедер, да, вероятно, и еще многие другие. Анализируя концепцию Шенкера, приходишь к выводу, что нет никаких причин не доводить исследование глубин структуры до созерцания и изучения блестяще отшлифованных сияющих граней и тончайших тематических сплетений моцартовской работы, поразительной выпуклости бетховенской формы, изящества шопеновских украшений и так далее. Но для Шенкера всё это, очевидно, настолько находится «на первом плане», настолько под руками, что не требует никаких усилий для своего созерцания и поэтому просто не нуждается в анализе (тем, кто знаком с «большими» анализами Шенкера, невозможно предположить, что он мог не заметить той контрапунктической работы, которую показывает, например, Кольнедер в прелюдии Баха). Шенкера интересуют вещи куда более глубокие. Позволим себе для пояснения мысли «биологическое» сравнение. Человек не может существовать без головы, рук, ног и прочих членов тела, без нервной системы, дыхания, кровообращения, врожденных инстинктов, без всех этих структур «среднего плана» и «переднего плана». Но Шенкера интересует не только то, как действуют все сложнейшие системы, какую пользу они приносят организму; он хочет знать, почему и как они возникают, в чем сущность той силы, которая делает возможным и при определенных условиях незаменимым, само образование всех членов и функций тела. Эта сила – жизнь, природа, воля к становлению, возвышению. Отсюда витализм, органицизм, которым проникнуты идеи Шенкера. И как зародышевая клетка

¹⁰³ Речь идет о прелюдии № 6 d-moll из Двенадцати маленьких прелюдий И. С. Баха.
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

значит не сама по себе, а через развертывание (*Auskomponierung*) и воплощение в живое существо, через напряжение жизни, подымающейся сквозь сопротивление среды и благодаря переработке питательной среды в ткань тела, так и музыкальная первоструктура ценна не сама (она слишком элементарна и индивидуальна), а как сила, порождающая высокоразвитые организмы и повсюду в них присутствующая как некая «прамодель». Поэтому произведение гения не может быть объяснено сведением его к своей прамодели, но оно не может быть объяснено и без учета ее. И если само произведение находится перед нашим умственным взором, во всем блеске его чувственной формы, а его порождающая модель непосредственно не дана (как человек не есть схема порождающей его силы), то, естественно, первейшая необходимость состоит в том, чтобы отыскать формулу перводеи, разумеется, не упуская из виду формы первого плана. Роль перводеи, таким образом, подобна зародышу живого организма, который как бы растворяет себя, заложенную наследственную информацию в ткани и таким путем одновременно оставляет первичную форму – в двух противоположных значениях этого слова: оставляет в смысле покидает и в смысле сохраняет в себе. (Здесь уместно было бы вспомнить известный гегелевский термин *Aufhebung* – снятие.) Диалектика становления объясняет таким образом двойственность роли музыкальной первоструктуры: она есть перводеи музыкального организма, его программа и прообраз, просвечивающий сквозь слои музыкальной плоти его «эйдос», но в то же время, становясь музыкальным целым, она «снимает» себя, растворяет себя в нем и более не существует как собственно структура. И эта двойственность есть специфическое свойство самой природы перводеи – она и существует и не существует одновременно; как шенкеровский *Ursatz*.

Шенкер и в самом деле онтологизирует эти отношения (читатель, вероятно, почувствовал такую особенность его теории и в нашем изложении)¹⁰⁴. Он представляет интервалы, аккорды, тональные конструкции, линии голосоведения так, как будто они – живые существа или члены живых организмов. Они рождаются, прорастают, вступают с другими такими же живыми существами в определенные отношения, размножаются, гибнут, заменяются другими и так далее. Здесь чистота (даже стерильность?) точного научного изложения нарушается, разросшаяся и затянувшаяся метафора затвердевает и превращается в (художественный) образ, наука музыкология превращается в философию и поэзию сразу, и по существу здесь мы не вправе предъявлять к Шенкеру требования придерживаться чисто научного метода изложения. (А всегда ли хороша эта чистота? Может быть, для достижения максимальной адекватности в отображении сущности феномена музыки мы и должны где-то покинуть строгость «чистой» науки? Разумеется, не обязательно так, как делает это Шенкер¹⁰⁵.)

¹⁰⁴ Вильгельм Келлер называет это «биологической герменевтикой» (*Keller W. Heinrich Schenkers Harmonielehre // Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts / hrsg. von M. Vogel. Regensburg, 1966. S. 204*).

¹⁰⁵ Поэтому проблема «Научная методология в музыкально-теоретической системе Шенкера» – крайне интересная тема для специального исследования.
 Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

Но к полухудожественному методу изложения теории мы не вправе применять те же критерии суждения, что и к чисто научному. Поэтому нельзя понимать шенкеровские высказывания за изложение в рамках так называемой точной науки, нельзя понимать его анализы как сведение написанного композитором нотного текста к его – воображаемому! – зародышам. Никто же не принимает за музыку и гармонию Бетховена линии основных тонов его аккордов, а схемы классических форм – за живые организмы соответствующих произведений. Во всех теоретических абстракциях суть дела заключается не в музыкальном тексте «первого плана» и не в этих «остовах», «экстрактах» музыки, а в пути между тем и другим; наше восприятие, осмысление, переживание есть особого рода расчленение, разделение, analysis (иначе произведение – сумбурная груда отдельных звуков), но схемы и всякого рода элементарные структуры сами по себе значат только тогда, когда они находятся в живом музыкальном теле. То же касается и шенкеровской редукции: она позволяет видеть (= слышать) предельно глубоко отношения внутренней структуры музыкального целого. Таким образом, созерцание музыкальной мысли впервые во всем ее объеме, от первоидеи до снимающей ее полноразвитой ткани, есть великое достижение системы Шенкера и великое его открытие в музыкальной теории. Думается, оно и обеспечивает его автору место среди теоретиков музыки мирового масштаба.

Проблема же отношения открытой Шенкером структуры к мотивной, Контрапунктической, мелизматической и прочей работе первого плана, которая несет непосредственный отпечаток личности великого мастера, гения с позиций вышеизложенных объяснений должна решаться следующим образом. Пусть каждый, кто не является великим музыкантом, попытается написать пьесу вроде шестой прелюдии Баха (из Двенадцати маленьких прелюдий), то есть пьесу с такой же техникой того же самого верхнего плана: мотив в тонике с имитацией его в тонике, затем мотив в доминанте с имитацией его в доминанте, с соответствующими приемами контрапунктического и гармонического построения голосов противосложения и так далее. Нет сомнения в том, что грамотный музыкант сделает приятно звучащую пьесу, может быть, даже очень похожую по звучанию на Баха (или даже почти не отличную от него). Пьеса будет связана с важной по содержанию мыслью. В ней нельзя будет найти решительно никаких композиционных недостатков – всё хорошо, всё правильно, всё безупречно. В ней не будет только одного – гениальности Баха. Бах есть, только гения нет! И людям, много помучившимся над проблемой ценности музыки, будет понятно стремление Шенкера как можно глубже проникнуть в тайну гениальности. Он не случайно (пусть по причинам своей отнюдь не прогрессивной идеологии) всё время говорит о гении – есть вещи более важные, чем те технические приемы, которые, став средством выражения мысли, придают индивидуальную характерность музыке великого мастера. Мы можем понять гениальность как общее качество Баха, Моцарта и Бетховена (как и других композиторов других национальностей), и ясно, что оно не может быть ни структурным, ни индивидуально-характерным. Это – духовная мощь, высота мысли, глубина и богатство

внутреннего содержания, средоточие идей своей эпохи, передовая направленность творчества (как бы ни ополчался на нас за это Шенкер) в соединении с виртуозным и органичным музыкально-техническим мастерством. И вот в эту целостность и сделал большой шаг Хайнрих Шенкер.

Отсюда важные особенности трактовки Шенкером основополагающих музыкальных понятий и тех средств композиции, которые принято считать техническими – голосоведения, гармонической и тональной связи, ладового строения, контрапункта и т. п. Одухотворение техники, снятие оттенка холодной объективности, который присущ этому понятию, и замена объективности индивидуальной художественностью работы – типичные свойства шенкеровского теоретико-художественного мышления.

Таково, например, у Шенкера понятие гармонии.

«Учение о гармонии» делится у него на две части – теоретическую и практическую. Однако ни в той, ни в другой он не планирует никаких заданий для учащихся. Этим подчеркивается спекулятивный, научный характер книги. Она – именно не учебник гармонии, а учение. Шенкер критикует учебники гармонии, которые заняты задачами на голосоведение. Более того, у него ясно проступает многозначительная мысль, что созерцательно-аналитическая направленность книги есть выражение нового оттенка в понимании самого термина «гармония». Гармония трактуется, прежде всего, как особого рода духовный мир музыки, в котором действуют идеально стремящиеся силы, направленностью и характером как бы воспроизводящие жизненные процессы в самой живой природе. В. Келлер правильно указывает, что шенкеровское учение о гармонии служит скорее анализу, чем технике композиции (в узком смысле)¹⁰⁶.

Сходная эстетизирующая трактовка дается также и ткани контрапунктирующих голосов.

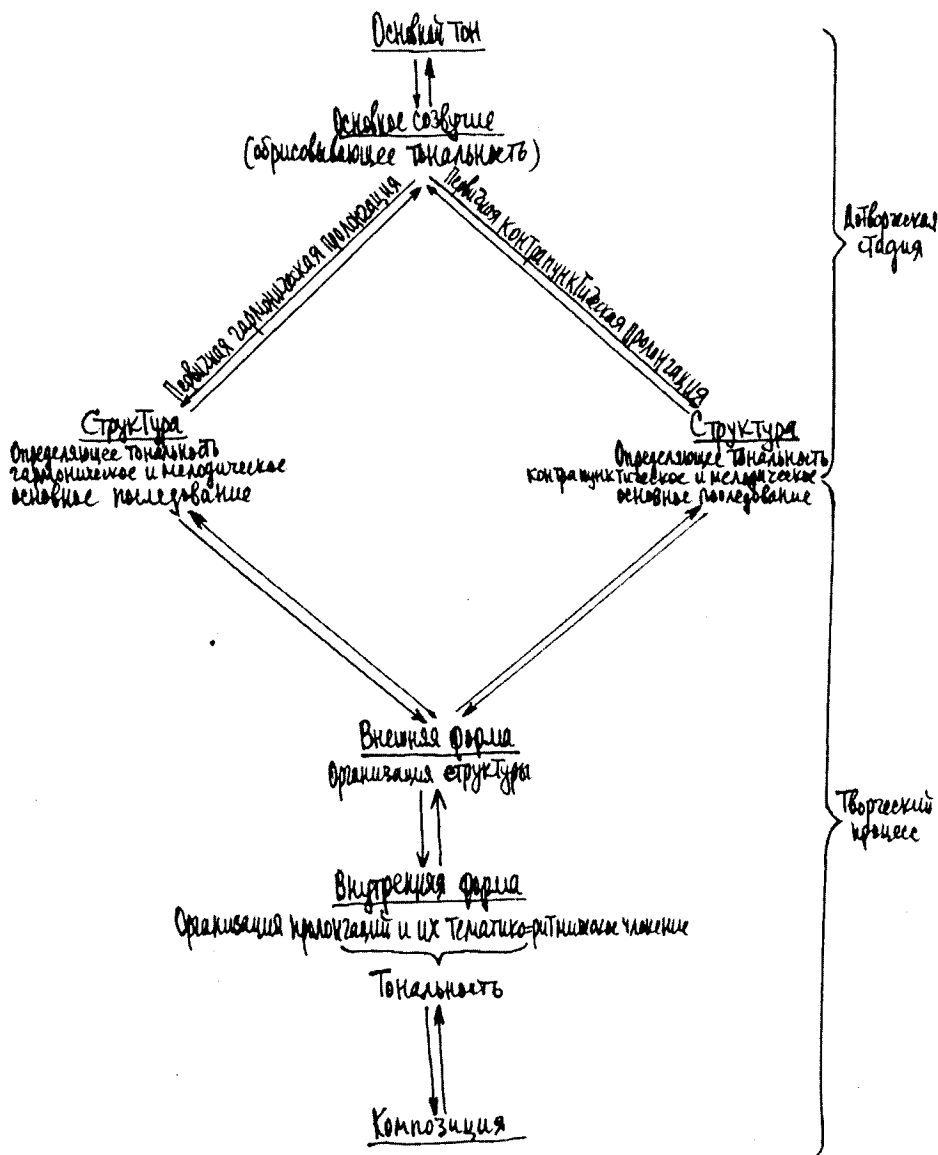
В отношении всего творческого процесса в целом «Новые музыкальные теории» также вносят свою точку зрения. Однако прямо формулирована она не столько у Шенкера, сколько у Зальцера (в книге «Структурное восприятие»). Хотя связь стадий творческого процесса с движением от первоструктуры через ее пролонгации к ткани верхнего слоя, конечно, существует, она осуществляется с позиций шенкеровской теории сложным путем, причем значительная часть процесса совершается интуитивно. Это – прежде всего стадии зарождения и (если вновь прибегнуть к биологическим сравнениям) «внутриутробного» становления музыкального целого. Зальцер называет эту часть процесса «дотворческой» (или «предтворческой», Pre-creative).

На с. 100 приводится полная схема творческого процесса¹⁰⁷. Как видно из схемы, стадия создания композиции в ее конечном облике, с типичными для нее операциями – изложением и развитием мотивов, образованием мелких и крупных разделов, отделкой ткани голосов, сложением сети высотных связей и т. д. – есть уже последний этап становления музыкального сочинения. Предкомпози-

¹⁰⁶ Keller W. Heinrich Schenkers Harmonielehre. S. 204.

¹⁰⁷ Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. II. S. 263.

ционная работа над ним уже оперирует с интонационными комплексами, существующими в сознании композитора до того, как он обратится к какой-либо композиционной технике. Эти комплексы, очевидно, не избираются композитором, а определяются «интонационным словарем эпохи» (по выражению Асафьева). На предкомпозиционной стадии они с наибольшей непосредственностью и глубиной отражают печать времени, далее сохраняющуюся и во всех последующих конкретизациях замысла.



Но глубина идей Шенкера выражается еще и в том, что открытые им законы творчества действительны не только по отношению к любимым им авторам – великим мастерам барокко, венской классики и романтизма. Вероятно, было бы преждевременным выдавать их за законы музыкального творчества вообще (здесь нужна еще большая работа по проверке), но по крайней мере для всей или почти всей тональной музыки они действительны и замечательно верно схватывают общие структурные особенности построения произведений самых различных стилей. На этой проблеме необходимо остановиться специально.

24. СТАРИННАЯ, РУССКАЯ, СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА И МЕТОД ШЕНКЕРА

Одна из основных идей системы Шенкера – тональность, понимаемая как специфическая форма музыкального мышления. Автор хочет ограничить действие этой формы только кругом композиторов, которых он считает гениями. Однако логика созданной Шенкером системы оказывается объективно иной, не соответствующей такому ограничению. Как показали последующие научные разработки идей Шенкера, они ровно столько же применимы и к массе других композиций той же эпохи (XVIII – XIX веков), а с необходимыми коррективами – и ко всякой тональной музыке западной цивилизации, от школы Notre Dame и Машо до композиторов середины XX века (по Ф. Зальцеру), в том числе к русской музыке¹⁰⁸.

Конечно, результаты анализов музыкальных сочинений, отделенных одно от другого временным промежутком в несколько веков, не могут быть одинаковыми. Они должны демонстрировать громадные различия в конкретном интонационном содержании, формах созвучий, нормах голосоведения, способах формирования, контрапунктической ткани и т. д. В то же время они должны наглядно представлять то общее, что свойственно всей этой музыке, – принцип тональности, понятый как субстрат логической связи. Зальцеровские анализы, выполненные на основе системы Шенкера, убедительно раскрывают обе эти стороны композиционной структуры тональной музыки.

В заключительной главе своей книги «Язык западной музыки» Зальцер пишет: «Музыка, основывающаяся на принципах, как они были изложены в этой книге, показывает целеустремленное направление своего движения, из которого получаются определенные функции тонов и созвучий в смысле господствующей структуры. Такая музыка может быть названа структурной, или тональной. Обозначения «тональный» и «структурный» идентичны по значению. Тональность тем самым представляет собой музыкальный язык. Внутри этой области возни-

¹⁰⁸ Шенкер в одном безусловно прав: без такого (или подобного) технико-художественного анализа познание музыки невозможно. Но полного ответа на вопрос о гениальности его анализ всё же не дает. Не может дать его также и никакой другой технический, художественный анализ.

кают сочинения столь отличные друг от друга, как мотет XIII века и композиции Машо, Дюфай, Фрескобальди, Моцарта, Вагнера, Дебюсси и Бартока. Этот язык выходит далеко за пределы стиля ограниченных периодов и определенных композиторов, так как он в состоянии выразить себя в самых различных формах и манерах [...] основные признаки – целеустремленного движения, непрерывности и связи – те же самые»¹⁰⁹.

То, что называется тональностью, получает таким образом (в развитие мыслей Шенкера; см., например, изложенное выше его понимание гармонии) чрезвычайно расширительное истолкование. Один и тот же феномен тональности благодаря этому обнаруживается и в сочинениях XII – XIV веков, где практически отсутствует сколько-нибудь осязаемое тональное тяготение (с позиций традиционного представления о тональности¹¹⁰), и у классиков, и романтиков XVIII – XIX веков (Бетховена, Моцарта, Шуберта, Шопена), и у современных композиторов, тональная структура сочинений которых вновь не содержит тонального тяготения в обычном смысле. Подобное расширительное понимание тональности полностью оправдывает себя современным слышанием звуковысотных связей и их формообразующей роли.

Что же получается, если метод Шенкера применить к произведениям старинной, русской и современной тональной музыки? Обратимся сначала к книге Ф. Зальцера. Надо отдать справедливость автору – ему удастся найти и продемонстрировать широту идей Шенкера, не подгоняя структуру живого музыкального произведения под заранее заданную схему и не прибегая к искусственной подборке примеров ради непротиворечивости концепции. В то же время Зальцер несколько совершенствует метод Шенкера, применяя фактически свой вариант, отличающийся перестановкой акцентов; в отличие от Шенкера, Зальцер не делает упора на выявлении первоструктурного остова с его составляющими – первичной линией и басовым арпеджио (но тем не менее всё же учитывая их). Рассмотрение другого варианта шенкерского метода также входит в задачу последующего изложения в этом разделе.

Из старинной музыки мы приведем фрагмент *Organum Triplum* Перотина¹¹¹: см. пример 78 А на с. 103.

¹⁰⁹ *Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. I. S. 236.*

¹¹⁰ С. И. Танеев считал, что старый контрапункт строгого письма «не представляет подбора тонально-объединенных гармоний, тональная связь может совершенно отсутствовать» (Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 8; разрядка моя. – Ю. Х.). Г. Л. Катугар усматривал в музыке на основе старых церковных ладов «всегда отсутствие тональности и функционального значения гармонии посреди построения» (Теоретический курс гармонии. Ч. I. М., 1924. С. 9; разрядка моя. – Ю. Х.).

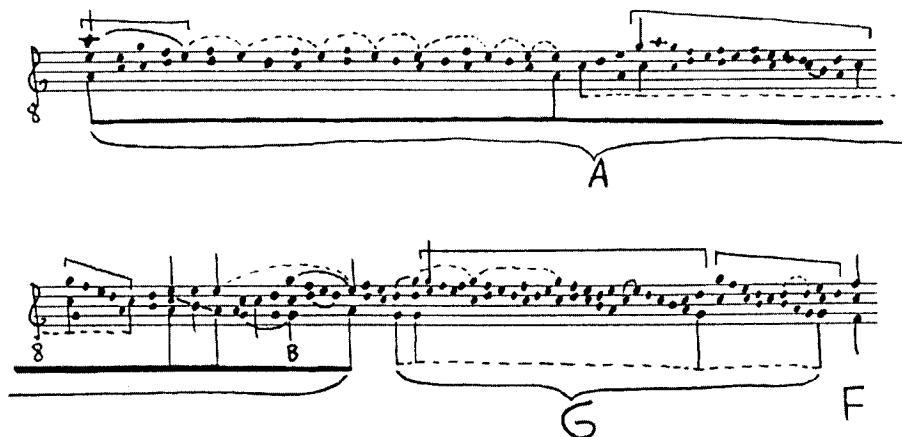
¹¹¹ *Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. II. Musikbeispiel No. 516. S. 318–320.*

Пример 78 А

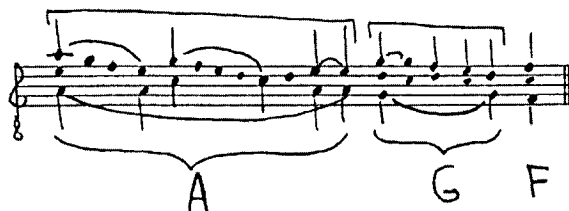
Перотин. Organum Triplum

The image displays a musical score for a three-part organum. It consists of three systems of staves. Each system has three staves: two for vocal parts and one for a basso continuo line. The first system begins with a vocal line on a treble clef staff and a basso continuo line on a bass clef staff. The second system continues the vocal lines and the basso continuo line. The third system concludes the piece with the word "etc." written at the end of each vocal line and "tar etc." at the end of the basso continuo line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Пример 78 Б



Пример 78 В



Зальцер пишет: «Взятый в целом, этот раздел формы представляет собой движение от *A* к *G* и далее к *F*; там фрагмент оканчивается. Контрапунктический склад показывает перекрещивающееся голосоведение между дуплумом и триплумом, причем оба голоса при выполнении мелодической структуры и ее пролонгации кажутся дополняющими друг от друга. Членение пролонгации созвучия *A* могло бы показаться, прежде всего, сомнительным, особенно из-за частичной пролонгации созвучия *C*. Здесь абсолютно необходимо слышание в более широких измерениях. Иначе можно упустить понимание пролонгации созвучия *A* как целого, подметить тем самым лишь ход мелодических линий и последование интервалов. Далее, в высшей степени примечательны параллелизмы, которые получаются благодаря мелодическим пролонгациям. Эти факторы музыкального членения указаны скобками»¹¹².

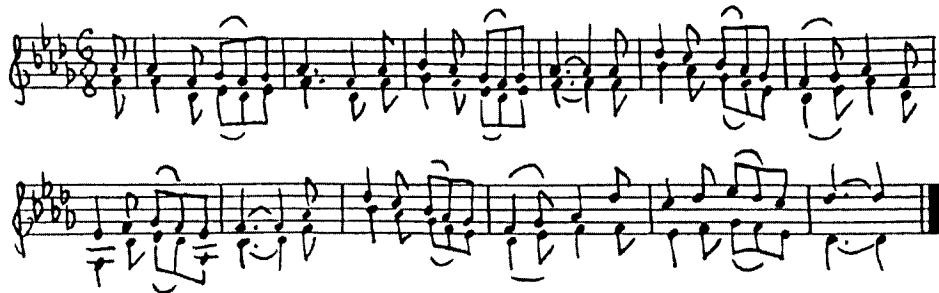
В особенности интересует нас результат применения метода Шенкера к русской музыке, народной и профессиональной. Естественно, что теоретические установки системы наиболее соответствуют той части русской музыки, которая базируется на тональности мажорно-минорного типа. Из образцов народного

¹¹² Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. I. S. 227.

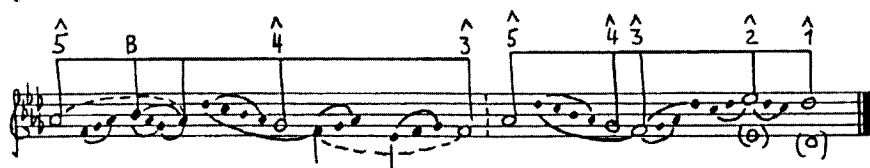
творчества сюда относится русская городская песня со свойственной ей ясной мажорной или минорной окраской, опорой на трезвучность подразумеваемой (или аккомпанирующей) аккордовой гармонии и ходами по терцовым аккордам и т. д. Приводим один из образцов русской городской песни¹¹³ с нашим анализом по методу Шенкера-Зальцера.

Пример 79 А

Русская городская народная песня
«Слети к нам, тихий вечер»



Пример 79 Б



Пример 79 В Г Д



Все особенности структуры предусматриваются вышеизложенными понятиями шенкерской теории: первичная линия $as' - des'$, ее прерывание $as' - f$ и $as' - des'$, ходы ($f' - ges' - as'$, $des'' - c' - b' - as'$ и др.), вводный тон как звук в ходе от $\hat{2}$ вниз, вспомогательный b' к головному тону as' , октавное связывание (в последних двух тактах) и т. д. Снятие слоев голосоведения раскрывает «глубину» структуры, обнажая, в конце концов, самую коренную ее деталь – тоническое трезвучие.

В глинкавском «Слався» (пример 80 на с. 106) метод Шенкера находит мощные контрфорсы, поддерживающие звуковое здание огромных размеров.

¹¹³ Приводимый вариант песни записан нами со слышанного живого исполнения. Автор текста – Л. Н. Модзалевский («Вечерняя заря весной») – указан Б. И. Рабиновичем.

Пример 80

Глинка. «Жизнь за царя», хор «Славься»

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line (A), a piano accompaniment line (B), and a bass line (B). The vocal line features a melodic phrase with various ornaments and slurs. Above the vocal line, there are handwritten annotations: $\Gamma 1-$, -16 , and a bracketed sequence $\left. \begin{matrix} 17-32 \\ 33-48 \end{matrix} \right\} = (-16 \ 49-$. The piano accompaniment includes the word "погуби" written below the staff. The bass line shows a sequence of notes with a dashed line below it.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line (A), a piano accompaniment line (B), and a bass line (B). The vocal line continues the melodic phrase with more ornaments and slurs. Above the vocal line, there are handwritten annotations: $-59-$, -77 , and a bracketed sequence $\left. \begin{matrix} 78-88 \\ =49-59 \end{matrix} \right\} 89-107-109-$. The piano accompaniment includes a slur over a note with the letter "a" in parentheses below it. The bass line shows a sequence of notes with a dashed line below it.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line (A), a piano accompaniment line (B), and a bass line (B). The vocal line continues the melodic phrase. Above the vocal line, there are handwritten annotations: $-119-$, $-143-152$, $\begin{matrix} 153 \\ =107 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 192 \\ 142 \end{matrix}$, $193-210$, 217 , and $226-233$. The piano accompaniment includes a sequence of notes with a slur over them and a dashed line below. The bass line shows a sequence of notes with a dashed line below it. Roman numerals (I, B, I, V, I) are written below the bass line.

Начальный подъем ($e'' - f'' - g''$) приводит к опорному головному тону перво-структуры (g''), который выносит на себе всё напряжение развития формы до заключительного разряда-падения. Глинка мастерски делает каданс ($g'' - c''$), давая богатейшее гармоническое (и линейное) оформление элементарному ходу перво-структуры. Каждый шаг – $g'' - a''$, $a'' - g''$, $g'' - f''$, $f'' - e''$ завоевывается как бы с большим усилием, с колоссальным внутренним напряжением сил. Размах развития говорит о величественности мысли. В глубине структуры самообнаруживается *Ursatz* – соединение первичной линии с пролонгированным басовым арпеджио. Таким образом, после снятия слоев перед нами появляется звуковое последование, поразительно точно предсказанное Шенкером.

Один из примеров гармонии русской школы мы находим и у Зальцера¹¹⁴:
Пример 81 А

Мусоргский. «Картинки с выставки»,
«Балет не вылупившихся птенцов»

Scherzino

Пример 81 Б

Пример 81 В

¹¹⁴ Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. II. Musikbeispiel No. 428. S. 192.

Гармония тт. 2–5 объясняется как пролонгация доминантового трезвучия. Тем самым снимается слой структуры, и в основе ее оказывается последование I – V – I.

Особый интерес представляют для нас зальцеровские анализы современной музыки. Здесь автор решительно расходится с музыкально-эстетическими предпосылками системы Шенкера (впрочем, никак этого не обосновывая). Считая тональность представлением музыкального языка, Зальцер, естественно, стремится найти основные его компоненты и в музыке диссонансов, хроматики и афункциональности. Приведем некоторые из его анализов.

Пример 82 А

Барток. Пятый квартет, II часть

Adagio molto

Un poco più Andante

Handwritten musical score for a string quartet, measures 20-22. The score is written on four staves. Measure 20 is marked with a dynamic of *p* and a tempo marking *più p*. Measure 21 is marked with *più p*. Measure 22 is marked with *un poco espr.* and *pp*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 23-25. The score is written on four staves. Measure 23 is marked with a dynamic of *p*. Measure 24 is marked with *più p*. Measure 25 is marked with *perdendo*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Как видно из анализа (см. примеры далее)¹¹⁵, метод Шенкера превосходно действует и там, где сам автор теории, вероятно, ограничился бы лишь очень крепкими выражениями в адрес композитора, эпохи, духовного начала (его рождения). После всех приведенных ранее разъяснений едва ли необходимо теперь подробно обосновывать аналитические процедуры и комментировать результаты. Схемы говорят сами за себя. Поэтому будем ограничиваться лишь теми примечаниями, которые необходимы сверх этих схем. В данном случае нужна одна существенная поправка. Тоникальность *cis* не подлежит сомнению, и в

¹¹⁵ Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. II. Musikbeispiel No. 452. S. 209–213.

этом смысле схема в примере 82 Д совершенно правильна. Но она неверна, если речь идет о движении гармоний: последняя гармония – *d*, а не *cis* (см. 82 А, последний такт). Функции созвучий остаются прежними, но только последнему звуку *cis* нельзя придавать значения основного тона и уравнивать его с начальным *cis* (как в примере 82 Д). Короткая шестнадцатая *cis* – средство избежать банальности звучания аккордового тона Ре-мажорного трезвучия, это побочный тон аккорда (у Бартока есть и другие примеры подобного приема, в частности, окончание *Adagio* Четвертого квартета «отлетающим» звуком).

Пример 82 Б

Контрапунктически структур-

-ное созвучие I

Пример 82 В

Handwritten musical score for Example 82 В. The score consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part features a sequence of chords labeled 'B' and 'I'. The violin part includes measures numbered 10, 15, 20, and 22, with a 'B' chord annotation above measure 15. Below the violin staff, there are handwritten annotations: 'I', 'контрап. = струн. созвучие', and 'I'. A dashed box encloses the violin staff from measure 10 to 22.

Пример 82 Г Д

Handwritten musical score for Example 82 Г Д. It consists of two parts. On the left, a piano part is shown with a circled 'Г' above it. The piano part has a sequence of chords labeled 'I', 'B', and 'I' with the handwritten annotation 'контрап. = струн. созв.' below. On the right, a violin part is shown with a circled 'Д' above it. The violin part features a sequence of notes with accidentals and stems, with the handwritten annotation 'K.C.C.' below it.

В начальном периоде Восьмой сонаты Прокофьева Зальцер с высокой точностью анализирует слои и линии голосоведения¹¹⁶.

¹¹⁶ Salzer F. Strukturelles Hören. Bd. II. Musikbeispiel No. 451. S. 208–209.

Andante dolce

Контрап. структ. созв.

Контрап. структ. созв.

Пример 83 В

Музыкальный пример 83 В. Состоит из двух систем нот. Верхняя система — правая рука, нижняя — левая. В начале каждой системы указаны аккорды B. В первой системе левая рука играет ноты 5 и 6. В конце второй системы левая рука имеет три аккорда: I, V, I. В правой руке в конце второй системы указаны аккорды: контр-стр. c#b и контр-стр. c#b.

Пример 83 Г

Музыкальный пример 83 Г. Состоит из двух систем нот. В начале каждой системы указаны аккорды B. В первой системе левая рука играет ноты B, а в правой руке — ноты B, B, B. В конце первой системы левая рука имеет аккорд B, а в правой руке — аккорд B.

Зальцер нашел в мелодии то, чего до него, кажется, никто не видел – проведение начального мотива в увеличении (пример 83 Г). Медианта в т. 8 считается контрапунктически структурным аккордом потому, что она не идет в тонику непосредственно. Звук *E* в мелодии и в линии опорных тонов трактуется как вспомогательный более высокого порядка к вспомогательному *Es*. Обогащающая ткань контрапунктическая активность средних голосов несколько затрудняет структурное понимание отрывка.

Шенкерова трактовка смешения ладов позволяет понять современную хроматику фактически как полидиатонику, то есть с позиций в конечном счете диатонической концепции тональности. Между тем современная гармония предполагает не только такую трактовку хроматики. Автор произведения примера 82 известен как один из главных представителей фольклорного направления в музыке XX века. Тем более поучительно его истолкование нынешней двенадцатитоновости. Он пишет, что исследование народной музыки привело его к «полной эмансипации от всевластия нынешней системы мажора и минора», «к освобождению от застылых мажорных и минорных гамм и, как последний вывод к совершенно свободному распоряжению каждым отдельным тоном нашей хроматической двенадцатитоновой системы»¹¹⁷.

¹¹⁷ Béla Bartók. *Weg und Werk. Schriften und Briefe*. Budapest, 1957. S. 145.

Здесь находится одна из коренных проблем современной гармонии. Переход от голосоведения классического типа к такому, как в примере 82, есть громадный качественный скачок (хотя бы мы без труда нашли и любые промежуточные случаи). К чести метода Шенкера надо сказать, что ему «по зубам» и такие твердые орешки. Не к чести метода – то, что он лишь констатирует новое, однако не в состоянии учесть нарастание грозных для него явлений и вовремя предусмотреть возможности приспособления к иным условиям. Например, принцип комплементарности, представленный в сочетаниях хоральных аккордов и аккомпанирующего им голоса скрипки (пример 82 А, тт. 11–25), в конце (аккорд D-dur, тт. 22–25) приводит к изложению всех двенадцати тонов различной высоты. Шенкер категорически не признававший подобной музыки, великолепно чувствовал грань между тем и другим видом голосоведения. Для Зальцера, как и вообще для музыкантов второй половины XX века, эта грань – лишь условно-стилистическая, теоретически различаемая черта, но вовсе не непроходимая пропасть между добром и злом. Ощущая современную тональность как простую «пролонгацию» общего тонального принципа, Зальцер не слышит, что в определенной мере нынешняя тональность живет за счет чуждого ей способа мышления – двенадцатитоновости, который прорастает в ее лоне и способен принять на себя функцию основного формирующего фактора.

Таким образом, применение метода Шенкера к анализу современной музыки связано с определенными ограничениями и трудностями. Думается, они носят принципиальный характер. Для классико-романтической гармонии движение в масштабах крупного построения предугазано одной и той же структурой центрального элемента гармонической системы – консонирующего трезвучия. И до тех пор, пока в высотной системе сохраняются его очертания или рудименты, вместе с их функцией основного тона, всё у Шенкера-Зальцера обстоит благополучно. Когда же основой гармонии становятся иные звуковые группы, метод Шенкера-Зальцера заходит в тупик. Здесь – один из пределов действия метода.

Покажем примеры.

Пример 84 А

Прокофьев. Вторая соната для фортепиано, III часть

Andante (угрожающее изложение)

Sehr langsam ($\text{♩} \approx 60$)

1 mit Dämpfer 2 3 4 am Steg 5 6 cd Regno (zwei Register)

PPP ohne cresc. PPP PPP PPP

äußerst kurz PPPsubito

kaum hörbar am Steg 11 12 13 14 kaum hörbar

PPP

Red *

Итак, где не оправдывают себя метод Шенкера и фундаментальные положения его системы?

В первой главе III части своей книги Зальцер приводит один из таких образцов (он называет их: «проблематичные композиции»¹¹⁸) – *Christe Dei soboles* Орландо Лассо (№ 509, наш пример 86, с. 117) – и пишет: «Конечно, возможно описать стиль этой музыки как пример хроматики XVI века и признать намерение композитора сочинить особо разнообразное, красочное и выразительное произведение». Нетрудно также описать и назвать аккорды.

¹¹⁸ Salzer F. *Strukturelles Hören*. Bd. I. S. 218.
 файл скачан с неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

Chri - ste, de-i so-bo-les, spes — et — me - a so-

la vo-lup-tas etc.

etc.

Однако, на наш взгляд, эта пьеса Лассо не представляет собой типа структуры – нельзя сказать, что другие пьесы этого жанра и стиля будут так же уклоняться от общих законов первичной структуры и голосоведения. Но среди некоторых стилей и жанров музыки подобные типичные образцы имеются. Назовем четыре таких типа:

1. Старинные народные песни, в которых основой лада является пентатоника.
2. Симметричные лады.
3. Пьесы, написанные в так называемой свободной атональности.
4. Додекафонные композиции.

Вкратце рассмотрим названные виды структур.

Медленно ♩ = 60

Ох, да, все-ли — те-ся, по- дру — жки, К нам ве-с(ы)-на, ох, и к нам ве-сна ско-ро(н)и-дёт.
Ох, да, ну при- дёт, ох, да, ве-сна к(и)-ра... (сна)

Особенность ладового строения этой песни – в преобладании пентатоники, со звукорядом $e' - d' - c' - a$. Ясно, что шенкеровская «Урлиния», в которой непременно должно быть секундовое ниспадание к приме-финалису, здесь образоваться не может (средний раздел, тт. 7–9, не восполняет отсутствующего тона h). Следовательно, здесь невозможна и первичная структура из этой линии и подразумеваемого басового арпеджио.

Пример 88 А

Вагнер. «Сумерки богов», финал Пролога

Rasch

f *vigoroso*

Пример 88 Б

F

Этот пример взят из книги Зальцера (№ 360). Анализ автора книги (пример 88 Б), на наш взгляд есть совершенно откровенная натяжка (чего, как правило, нет среди его пятисот тридцати девяти нотных иллюстраций). Линии схемы примера никакого отношения к действительной структуре пьесы не имеют. То же касается в принципе всех уменьшенных, увеличенных, целотонных и тритоновых ладов (у Римского-Корсакова, Мессиана, Стравинского, А. Черепнина, Лядова и других композиторов).

Образец «свободной атональности» приведен выше (см. пример 85 на с. 116).

Додекафонные структуры здесь имеют почти ту же проблематику, что и свободно-атональные и поэтому специально не демонстрируются (мы имеем в виду образцы двенадцатитоновой композиции у Веберна, Шёнберга, Берга, Стравинского и т. п.).

Здесь – последний предел и метода, и системы Шенкера. Что же за ними? На этот вопрос ответа в самой системе нет. И в нашу задачу давать ответ на этот вопрос также не входит. Но в порядке анализа еще одного аспекта системы Шенкера, как и его методологии, нам всё же придется заняться столь широкой проблемой.

Корень трудности для применения Шенкеровой системы ко всякой музыке – в девизе автора: *semper idem*. Родовая печать системы угадывается даже там, где его ученик и горячий последователь сознательно стремится преодолеть ограничение кругом любимых Шенкером гениев. Кроме того, тот и другой, по-видимому, в силу привязанности к тональной музыке (один – в тесном смысле, другой – в современном расширительном), сознательно или бессознательно ориентируются на такую структуру теоретической системы, когда предполагаются строго определенные конкретные компоненты высотной структуры. Для Шенкера эта первичная линия, басовое арпеджио, ходы, пролонгации и т. д., «всегда одни и те же». Для Зальцера – в конечном итоге они же. Но если у Шенкера с его более узким выбором авторов степень конкретности исключительно высока (он знает точно, сколько «планов», сколько «слоев», где какой прием голосоведения и т. д.), то у Зальцера, намного расширившего применимость системы, степень конкретности пропорционально ниже, хотя в конце концов также достаточно велика. Если же мы хотим расширить радиус действия системы настолько, чтобы в среде досягаемости оказались бы рядом с Бахом, Моцартом, Бетховеном, Маппо, Палестриной, Вагнером, Глинкой, Чайковским, Стравинским, Прокофьевым также еще и древняя народная песня, и знаменый распев, и Дебюсси, и Веберн, и Волконский, Денисов, Шнитке, Щедрин, Сильвестров, и еще многие другие, то это означает, на наш взгляд, несколько вещей. Прежде всего:

1. Речь идет уже не о конкретной тональной системе (как у Шенкера) и не о тональной системе вообще (как у Зальцера).
2. Речь идет об общих основах музыкального мышления (музыкальной нотике).
3. Структура теории соответственно должна стать принципиально иной, избавленной от конкретности даже в самом глубинном своем основании; она должна алгебраизироваться¹¹⁹.

Вопреки догме Шенкера, в основе музыкального сочинения не всегда находится «одна и та же» первоструктура. Нельзя также представить ее и единообразной (как это делает Зальцер). Первоструктуры, эти порождающие модели, исторически эволюционируют и изменяются. Вслед за ними (точнее, вместе с ними) закономерно эволюционирует и вся многослойная структура музыкальной композиции.

¹¹⁹ Ответ на поставленный в таком ракурсе вопрос для нас не представляется невозможным, но он увел бы слишком далеко от нашего предмета.

Не абсолютна и та интерпретация музыкальной мысли как направленного к определенной цели движения, которая столь блистательно раскрыта в работах Шенкера и его последователей. Так, древнейший принцип музыкального мышления («принцип макама») связан не столько с развитием-движением в новоевропейском смысле, сколько с пребыванием, что опирается на совершенно иное представление о музыкальном времени (не наше время – необратимое и беспрестанное «одностороннее» движение, а время-круговращение, «время»). Близок к описанному тип структуры в древнейших народных песнях, с их эпической внеличностной антидинамичностью (из наших примеров наиболее подходит к этому № 87). Сокрушением классического понятия времени отмечена и современная эпоха. Наряду с воспроизведением классического ощущения времени, композиторы XX века разрабатывают и иные концепции (например, в так называемой статической музыке, в открытых формах, алеаторике). Влияние нового ощущения времени заметно и в структуре «атональных» пьес Веберна (пример 85). Поэтому «направленность движения» (одно из открытий Шенкера) может быть интерпретирована и иначе, не только так, как у Шенкера-Зальцера. В частности, распад старой мелодической линии в Новой музыке XX века неминуемо должен означать отказ от *Urfinie* как ее понимает Шенкер.

Не вдаваясь сейчас в анализ примеров с позиций музыкальной нозтики, с которых возможно найти единообразный подход к музыке, базирующейся на моделях различного типа, ограничимся лишь схематическим изложением самих этих моделей.

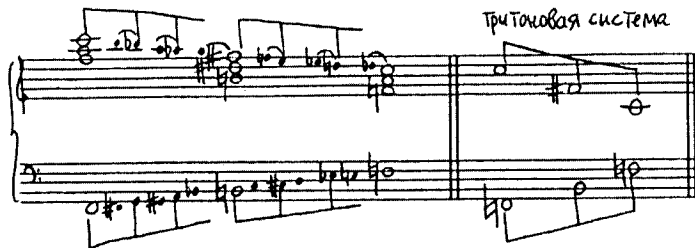
Пример 89 А

К примеру 87



Пример 89 Б

К примеру 88



Т.1-2 2-3 4 4 4-5

производные элементы I части (т.1-5)

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЗАМЕТ

1 ПОЛУТОН

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ЗВУКИ:

НЕИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ЗВУКИ:

производные элементы середины (т. 6-9)

т. 6-9

т. (5)-6-8

т. 6-9

ТО ЕСТЬ:

т. 6-8

производные элементы репризы

т. 9-11

т. 12-14

т. 9-11

ТО ЕСТЬ:

т. 12-14

отсутствуют:

Непонимание (или игнорирование) многообразия структурных моделей не позволяет Шенкеру и его школе преодолеть свойственный им антиисторизм («semper idem»). Из этой особенности системы Шенкера выходят еще два вывода

да, уточняющие то, что открыто автором системы в области музыкальной теории:

1. Все конкретные факты и приемы, открытые Шенкером, касаются только абсолютизированной им музыки, написанной в мажорно-минорной системе.
2. Постановка вопроса о структурных уровнях («планах» и «слоях» в терминологии Шенкера) и конкретная разработка логических соотношений между ними есть открытие универсального значения, выходящее за пределы лишь одного типа высотных систем.
3. Подробное исследование музыкальной структуры в музыке развитой мажорно-минорной системы всё равно остается непреходящей заслугой Шенкера.

25. ШЕНКЕР И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Наконец, можно затронуть вопрос об отношении Шенкера не к явлениям музыки, а к музыкальным теориям и к музыкальным теоретикам.

Как уже говорилось, Шенкер с большим неодобрением смотрит на едва ли не все теории и всех теоретиков. Его симпатии направлены в несколько неожиданную область – генерал-баса. Из всех теоретических сочинений он ориентируется на те, в которых как раз теории меньше всего, например, на «Искусство игры на клавире» К. Ф. Э. Баха. Создается впечатление, что ход мысли Шенкера имеет такое последование:

1. Всеобщие законы природы.
2. Особенные законы звукового мира.
3. Индивидуальные правила искусства музыки.

Согласно этой установке, Шенкер даже и не думает заниматься серьезной критикой не нравящихся ему прежних теорий. Свою позицию он нередко выражает сам, и тогда она предстает с предельной четкостью; или же она вырисовывается из хода развития его мыслей и также оказывается вполне отчетливой.

Общую направленность концепции Шенкера в данном аспекте можно сформулировать как резкую критику научного теоретического музыкознания за отход от проблем музыкальности в поисках объективных внемузыкальных обоснований искусства, причем атака ведется не непосредственно по этой «вине» теории, а облекается в критику положений из круга проблем данной конкретной концепции. Разумеется, часто теория критикуется и за ее немusicalность. Показательно в этом отношении мнение Шенкера о Б. Марксе, высказанное в «Учении о гармонии». Найдя у Маркса явную ошибку (тот принял зону расширения и отклонение в C-dur в экспозиции I части Сонаты Бетховена op. 7 Es-dur за третью побочную тему), Шенкер пишет, что это «в себе и для себя (an und für sich) уже отрицание естественного музыкального инстинкта», к сожалению, книга почти сплошь содержит подобные неудачные интерпретации (I, 393–394; разрядка моя. – Ю. Х.).

1. Шенкер и Риман. Если Рамо нашел функциональную триаду T – S – D и свел всё многообразие созвучий к нескольким типам (которые в свою очередь оказались у него вариантами одного и того же терцового аккорда), то Риман пошел еще дальше и всю аккордику тональности свел к трем главным трезвучиям с их модификациями. Тем самым была отвергнута самостоятельность побочных ступеней лада, как и значение самого понятия ступени (как известно, в функциональной теории Римана нет категории ступени, и даже знаки ступени – римские цифры – получили новую роль, они указывают унтертоновые интервалы). Римановская концепция тональности (трактовка местных тоник в отклонениях как простых функций расширенной главной тональности, включение недиадонических гармоний в качестве полноправных членов, строгая централизация функциональных отношений) позволила дать более широкий взгляд на гармонию музыкального целого, объективно противостояла тональной раздробленности, на которую обрекли тональную композицию объяснения учений о гармонии XIX века. Римановское учение о мотивной структуре гомофонной формы, его концепция взаимодействия элементов музыки (метра, мотива, гармонии, динамики, агогики, структурного членения и т. д.) создали великолепную базу для строгого научного анализа музыки XVII – XIX веков.

Шенкер полностью отвергает римановскую систематику аккордов, заменяя чисто гармонические связи между аккордами (и даже тональностями) мелодическими, основанными на голосоведении. Если отыскивать то общее, что могло бы быть у Римана и Шенкера при объяснении соотношений между аккордами, то оно нашлось бы, так сказать, на различных структурных уровнях: если Риман указывает интервально-гармоническую связь практически между всеми смежными и несмежными аккордами, то Шенкер (если бы он это делал) сравнивал бы только крайние точки движения – исходный пункт и целевую гармонию. Например, в первой прелюдии Баха из Хорошо темперированного клавира с позиций Шенкера подлежат такому определению гармонии I (тт. 1–4), V (т. 11), далее I (т. 19) и т. д.; все же промежуточные гармонии оказываются образованными голосоведением (их можно называть линейными) и трактуются наподобие проходящих, вспомогательных и прочих неаккордовых звуков. В двух отношениях Шенкер вновь возвращается к понятию ступени. Во-первых, в его структуре тональности установлен квинтовый принцип связи, распространяющийся на все звуки, и поэтому в рамках диатонического ряда у него семь оснований (а не три, как в функциональной теории Римана). Во-вторых, хотя явление ступени по Шенкеру может включать в себя несколько аккордов и поэтому представляет собой фактически новое теоретическое понятие под тем же названием¹²⁰, всё же это именно ступень (а, например, не функция). И если римановская теория функций истолковывает побочные ступени как видоизменения трех главных, то по Шенкеру все ступени, в том числе и побочные, имеют в принципе одинако-

¹²⁰ Ступень иногда «объединяет (konsumiert) несколько гармоний, каждую из которых в отдельности можно рассматривать как самостоятельное трезвучие или четырехзвучие» (I, S. 181).

вые права; здесь Шенкер оставляет даже то разделение ступеней на главные и побочные, которое существовало и до Римана (хотя, как видим, иерархия ступеней в шенкеровских анализах классических произведений почти всегда единообразна: I, дальше V, еще дальше IV или II, и далее все остальные).

Ученик Йонаса и последователь Шенкера Хельмут Федерхофер в реферате «Функциональная теория Хуго Римана и учение о слоях Хайнриха Шенкера»¹²¹ специально останавливается на сравнении концепций этих двух теоретиков. Автор стоит на позициях учителя и убежден, что Шенкер выше Римана в отношении к мажорно-минорной тональности. Мы слышим, пишет он, не чистое последование функционально-гармонически связанных аккордов, как полагает римановская теория, не просто сумму мельчайших смысловых образований, а музыкальный образ (Gestalt) как некое изначальное целое. Вследствие игнорирования Риманом реального голосоведения и контрапунктического баса как факторов гармониеобразования (Риман опирается вместо них на интервальное отношение между аккордами и линию основных тонов) возникает статика в гармонии; у Шенкера же в противоположность Риману Федерхофер усматривает истинную динамику, происходящую от неразделимого совместного действия ступенных смен голосоведения.

Резкое различие концепций и методов Римана и Шенкера Федерхофер убедительно демонстрирует примером, где даны в параллельном изложении два анализа одного и того же музыкального построения, один анализ – римановский, другой – по методу Шенкера¹²². Приведем этот пример¹²³:

Пример 90
По Риману

Бетховен. Соната оп. 53, II часть

$T = \circ S_p \text{ D}^{\#} \text{ D} \quad \dots \text{3} > \circ T \text{ D} \text{ D} \quad \text{5} > \text{D}^{\#} \text{ D} \text{ ..7} \text{ T}_p$
 $T = \circ S \text{ D}^{\#} \text{ T} \quad \dots \text{3} > \circ S \text{ D}^{\#} \text{ T} \quad \text{..3} > \text{D}^{\#} \text{ D} \text{ ..7} \text{ T}_p$

¹²¹ Federhofer H. Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers // Kongress-Bericht Wien 1956. Graz; Köln, 1958 S. 183–190.

¹²² Первый заимствован Федерхофером из книги: *Riemann H. L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*. Bd. III. Berlin, 1919; второй – из книги: *Jonas O. Vom Wesen des musikalischen Kunstwerkes*. Wien, 1934. S. 172.

¹²³ Объяснение римановской цифровки: нолик слева означает минор; знак > указывает на понижение данного звука аккорда; перечеркнутый знак DD – двойной доминанты септаккорд без основного тона; перечеркнутый знак S – «созвук вводной смень», то есть минорная субдоминанта с секстой вместо квинты; Sp – параллель к субдоминанте; Tp – параллель к тонике.

По Шенкеру

The image contains three musical staves illustrating Schenkerian analysis. The top staff shows a complex melodic line with chromaticism and a large interval, with Roman numerals I and V (CENTRAL) - I below. The middle staff shows a similar line with more chromaticism and a 'кварт. ход' (quartal movement) indicated. The bottom staff shows a simplified line with a 'кварт. ход' indicated.

Как видно из анализа, по Шенкеру-Йонасу гармония первого раздела Интродукции объясняется как квартход F – C, I – V в F-dur, а все сложные гармонии трактуются как образованные голосоведением, с помощью костяка – движения параллельными децимами (принцип гармонии, сравнимый с приемами генералбаса). Здесь же – действие приемов, найденных теорией Шенкера, – распространение созвучия (*Auskomponierung*, F – C), перехват (*Übergreifung*, звуки средних голосов перемещаются выше звука мелодии), поднятие (*Höherlegung*, перенесение мелодического голоса в другую, более высокую октаву, *a – g''*). Теория Шенкера удачно объясняет здесь то, что едва ли возможно для другой теории; почему доминанта *a-moll* переходит в тонику *e-moll* – потому что в F-dur звук *gis* может идти в *fis* (или в *f*), только пройдя через *g*; в *fis* же он идет потому, что вся гармония в основе содержит параллельные децимы:

<i>a</i>	<i>gis – g</i>	<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>e</i>
F	E	Dis	D – Des	C

Анализ наглядно показывает также, в чем сильнейшая сторона метода Шенкера (как и теоретической предпосылки, на которой этот метод основывается, – тональности как глубочайшей основы классической композиции). На схеме ясно видно, что построение представляет собой распространение (*Auskomponierung*), «то есть горизонтализацию господствующего остоного созвучия¹²⁴», в данном

¹²⁴ Federhofer H. Op. cit. S. 188.

случае – аккорда F-dur. Распространение достигается посредством голосоведения, которое управляется законами головного и целевого тонов:

(здесь g).

a ————— e
F ————— C

Несомненно, Шенкер сделал большой шаг в науке гармонии, обнаружив и показав целое новое измерение, в котором действует принцип тональной связи.

Однако из всего сказанного всё же не следует, что Шенкер просто выше Римана как ученый. Точка зрения Федерхофера достойна уважения, однако сложность вопроса отнюдь не исчерпывается теми доводами в пользу Шенкера, которые им высказаны. В рамках настоящей работы мы не можем сделать подробного и систематичного критического сравнения Шенкера со всеми выдающимися теоретиками; ограничимся указанием основных линий.

Во-первых, концепция Римана обладает огромной широтой и глубиной, в чем Шенкер явно ему проигрывает, хотя в некоторых важнейших отношениях имеет явное преимущество. Музыкально-теоретическая концепция – не только прагматическая система, назначение которой лишь служить практике. Музыкально-теоретическая концепция подобна философской системе, она представляет собой целое мировоззрение, своего рода философию музыки. У Римана эта целостность представлена с великолепной полнотой, благодаря чему его концепция на долгое время останется памятником музыкально-теоретической мысли, отнюдь не уступающим по значению системе Шенкера.

Во-вторых, концепция функциональной гармонии сильна, в частности, и своими потенциями дальнейшего развития, для которых она создает хорошую основу. Так, генетически связанная с диалектикой функциональных контрастов, как основы тонального тяготения, идея объединяющей тональности Танеева указывает на слабое место у Шенкера, на недостаток из тех, о которых говорят, что они – продолжение достоинств. Шенкерова схема голосоведения очень убедительна, однако заметное в ней (и частое вообще у Шенкера) с в е д е н и е гармонии к голосоведению на участках промежуточных оборачивается одним важным недосмотром. По Шенкеру получается, что весь бетховенский восьмитакт есть распространение аккорда F-dur; далее идут середина и реприза, в конце которой происходит поворот в C-dur – тональность финала, вступлением к чему и является интродукция. Но если более внимательно отнестись к промежуточным гармониям между F и C, мы обнаружим поразительный факт – объединяющей (а следовательно, и главной) тональностью всей интродукции оказывается не F-dur, а C-dur¹²⁵.

Гармония Интродукции в целом тяготеет к тональности финала:

¹²⁵ Если гармонию тт. 3–4 понимать как IV – V – I в H-dur, то F-dur подрывается еще больше вследствие возникающего тритона F – H.

$$\overbrace{F - aV, e - eV, F, F, F - aV, e - eV, CV - a - CV} \\ C\text{-dur}$$

$$IV \text{ ----- } V \longrightarrow [I]$$

Это значит, что в том бессознательно воспринимаемом соотношении между собой аккордов и микротональностей, которое Федерхофер называет «статикой», тоже есть свой головной тон – F, и свой целевой тон – C, есть, следовательно, и свое целенаправленное движение, которое система Шенкера, очевидно, упускает из виду, трактуя «отношения статики» как чисто голосоведенческие процессы.

В-третьих, упрек критиков Шенкера относительно недостаточности анализа мотивной структуры «переднего плана» вполне справедлив. И отбросив римановскую теорию метра и мотива, Шенкер не выставил сколько-нибудь глубоких аргументов против нее, а следовательно, и не опроверг ее. Отнюдь не защищая слабых мест у Римана в его теории метра и мотива, мы можем тем не менее возразить неглубокой критике Шенкера. Возьмем пример, который он сам же и привел (см. наш № 69). Положившись на соотношение легких и тяжелых тактов как на проявления динамических акцентов, вместе с бесчисленными случайностями их распределения, Шенкер на каждом шагу должен сталкиваться с метрической бессистемностью, которую он и показывает в примере 69. Но если (на этот раз вместе с римановской теорией) принять за исходный пункт не динамические, а метрико-логические отношения, мы получим и в этом действительно неэлементарном случае вполне закономерную систему, согласно общему принципу *leicht – schwer* (легкое – тяжелое):

такты:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
метр:	∪		–		∪		=		∪			=	
гармония:	I	—	V		V	—	I		V	—	I	—	

Особенно убедительно здесь взаимодействие метра и гармонии. Двухтактовая аккорда означает, что при его вступлении – тяжелая доля (например, т. 1), а при продлении – легкая (т. 2). Второй двухтакт – тяжелый по отношению к первому, так как вступающая там гармония длится уже два двухтакта и так как он – отвечающий на первый (по Риману отвечающий – и есть тяжелый¹²⁶). Такты 9–12 суть повторение тактов 5–7, но только с вставлением одного такта расширения (явление довольно обычное; сам Шенкер его показывает в своих анализах, см. наши примеры 66–68).

Мы несколько подробнее остановились на сравнении Шенкера и Римана, так как оно затрагивает особенно серьезные и глубокие проблемы музыкальной науки. Как видим, теория Шенкера, расширив и углубив наши представления о тональности и структуре музыкального произведения, всё же по ряду вопросов (в нашем изложении были приведены лишь отдельные примеры) отнюдь не дора-

¹²⁶ Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М., 1929. С. 7, 11.

стает до необходимого научного уровня, отчасти идя назад по сравнению с уже достигнутыми прежней наукой результатами.

2. Шенкер и Курт. Может показаться, что новые идеи Курта и Шенкера в одном отношении отчасти родственны друг другу. Пафос «Линейного контрапункта» – в выработке и обосновании теории линейного в музыке. Предмет особой заботы у автора «Новых музыкальных теорий и фантазий» – голосоведение, то есть, в конечном счете, также момент линейный. Однако отсюда вовсе не возникло никакой симпатии у традиционалиста и консерватора Шенкера к «новому» Курту.

Анализируя прелюдию Ми-мажорной партиты И. С. Баха для скрипки соло, Шенкер касается литературы и, в частности, делает ряд красноречивых высказываний о Курте. Тон его сразу же оказывается неодобрительным: «В одном сочинении бернского профессора Эрнста Курта, озаглавленном „Основы линейного контрапункта“ (1917), в аргументации для нового, „линейного“ контрапункта сольные сонаты считаются почти обузой (Hauptlast)» (М. I, 93).

Шенкер резко обрушивается на куртовские «энергетизм», «линейность», «линейное» истолкование мелодики, акцентирование «процессуальной» стороны музыкальной формы, «динамизм», «напряжения», куртовское «движение». Он пишет о Курте: «Его первое слово, стр. 1: „мелодия есть движение“. Вновь и вновь называет он его то „стремящейся силой“, то „энергией движения“, „фазой движения“, „линией силы“ и т. д. – слова, слова, которые ничего не говорят ни об особенном в музыке, или даже об определенном в данном художественном произведении. Из этого главного заблуждения получают дальнейшие бесчисленные ошибки, которые никому проследить не удастся» (М. I, 96). Плохо, значит всё плохо. Судя обо всем со своей узкой ценностной позиции, он беспощаден в суждениях с точки зрения только одной проблемы: музыкально или немusically? Поэтому он не обращает внимания на тонкие историко-стилистические анализы и характеристики в книге Курта и другие ценные стороны концепции автора. В подобных ситуациях своеобразие «художественно-научной» методологии Шенкера проявляет себя в полную меру. Что критикует Шенкер у Курта? Недостаток музыкальности, и это для него – грех смертный. Так, как будто речь идет не о так называемой «музыкальной науке», а о самой музыке. Шенкер говорит: «Не могу припомнить почти ни одного примера среди сотен в его книге [в «Основах линейного контрапункта». – Ю. Х.], который был бы правильно услышан и правильно передан», прибавляя, что под неправильной передачей он не имеет в виду лишь следствие различия в теориях (М. I, 98). О специфически куртовской проблематике мы читаем: «Статично? Динамично? – какие праздные споры об искусстве, гении и человечестве!» (М. I, 219). Не упускается, конечно, случай винить современную эпоху: «Книга Курта возникла от бессилия искусства современности» (М. I, 98). С последним выводом критика, однако, не согласиться трудно: «Над профессорским одnogолосным, „линейно“ идущим контрапунктом Курта легко одерживает победу кон-

трапункт, который вел (leitete) Бах в теории и композиции. Столь плохим музыкантом, каким представляет его книга Курта, Бах, конечно, не был» (М. I, 98).

Термин «линейность» Шенкером не применяется. Но его концепция гармонии и структуры тем не менее базируется на движении линий. Принципиальная разница между ним и Куртом прежде всего в трактовке роли гармонии в линии. Курт не слышит того, что мелодия, ^{вертикаль} ~~вертикаль~~ есть не что иное, как горизонтализованная («auskomponierte», надо было бы сказать словом Шенкера), растворенная (но не потерявшаяся!) гармония. Изгнав из мелодики гармонию, Курт тем самым вытравил из нее и музыкальное начало. Оставшиеся после этой вивисекции «линии», «энергии», «становления», «напряжения», находимые им в музыке Баха, суть удушливо-безрадостные серые примитивы. «Подлинное содержание мелоса»¹²⁷ без гармонического содержания есть антимзыкальная бессмыслица. Если принять аксиомы Курта буквально, то «линия» мелодии Баха, где (в действительности) нельзя ни в одном звуке оступиться ни на полтона вниз, ни на полтона вверх, решительно ничем не отличается от безобразного набора звуков, сплошь идущих по одним фальшивым нотам: «Линейные потоки сил»? «Игра напряжений»? Всё на своих местах. Чего недостает до музыки? Гармонии (не аккордики, а «согласия в звуках»).

И в понимании этого момента Шенкер как музыкант, а, следовательно (в данном случае), и как ученый, стоит неизмеримо выше Курта, ибо музыкальное действительно есть первейший и важнейший предмет музыкальной науки.

3. Шенкер и Хиндемит. Пауль Хиндемит – типично современный композитор и (чего Шенкер знать еще не мог) теоретик. Естественно, что Шенкер презирует и поносит Хиндемита¹²⁸. Нет никаких сомнений в том, что если бы Шенкеру были известны и теоретические труды Хиндемита (первый из них вышел через два года после смерти Шенкера) и он взялся бы о них высказываться, им были бы обеспечены совершенно уничижительные характеристики.

Но это только одна сторона вопроса. Другая же заключается в отношении теории Хиндемита к Шенкеру. Здесь мы усматриваем явные точки соприкосновения, хотя они, разумеется, несколько не умаляют оригинальности идей хиндемитовского «Руководства по композиции». Нам неизвестно, был ли знаком Хиндемит с шенкеровским отзывом в свой адрес. Есть сведения, что Хиндемит познакомился с теорией Шенкера через его последователя Рота¹²⁹ (Герман Рот учился не у Шенкера, а у Ф. Вольфрума и Х. Римана, от концепции которого он, однако, впоследствии отошел)¹³⁰.

¹²⁷ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931. С. 37.

¹²⁸ См. его высказывание на с. 15.

¹²⁹ Об этом пишет Х. Федерхофер. См. его статью: Schenker, Heinrich // Riemann Musiklexikon. 12. Aufl. Personenteil. Mainz, 1961. S. 596.

¹³⁰ Riemann Musiklexikon. 12. Aufl. Personenteil. S. 546.

Коренные концепционные различия между Шенкером и Хиндемитом очевидны и не требуют ни изложения, ни доказательства.

Главнейшие моменты сходства заключаются в следующем:

<i>Шенкер</i>	<i>Хиндемит</i>
Исходный пункт концепции – данные природой явления, натуральный звукоряд.	Исходный пункт концепции – данные природой явления, натуральный звукоряд.
«Первичная линия» как остов мелодии. Подчеркивание линейности, но яростные возражения против негармоничности «линеаризма».	«Ход секунд» (линия) и скрещивающиеся секундовые линии как остов мелодии. Подчеркивание динамической силы линии, но опровержение лишнего гармонии вульгарного «линеаризма».
«Первоструктура» как костяк сочинения, состоящий из «перволинии» и «арпеджированного баса».	Основное (übergeordnete – букв. «начальствующее») двухголосие как костяк многоголосного сочинения.
«Биологическое» объяснение родства между звуками (звуки «порождают» друг друга).	«Генеалогическое» объяснение родства между звуками (звуки «порождают» друг друга).
Яростная защита идеи тональности как неотъемлемого от сущности музыки закона природы и резкая полемика с его «нарушителями».	Принципиальная защита идеи тональности как неотъемлемого от сущности музыки закона природы (подобного притяжению земли) и полемика с его «нарушителями».
Связное последование аккордов в гармонии как «ход ступеней» (Stufengang). Отказ от римановской теории функций.	Связное последование аккордов в гармонии как «ход ступеней» (Stufengang). Отказ от римановской теории функций.
Элементарное контрапунктическое соединение как основа для диминуции.	Элементарное контрапунктическое соединение как основа для ритмического и мелодического расцветивания.

Совокупность всех перечисленных совпадений позволяет усматривать определенное влияние на Хиндемита теории Шенкера.

4. Шенкер и Шёнберг. Нет нужды доказывать, что Шенкер категорически против «свободной атональности» и додекафонии как на практике, так и в теории. И, видимо, настолько против, что даже не принимает всерьез ни то, ни другое¹³¹. Точку зрения нововенской школы Шенкера на нововенскую школу Шёнберга мы находим в книге Освальда Йонаса «Сущность музыкального ху-

¹³¹ «Учение о гармонии» Шёнберга Шенкер всё же удостоил внимания – изругав в крепких выражениях (М. II, 30–37).

дожественного произведения»¹³². Книга, имеющая специальный подзаголовок: «Введение в учение Хайнриха Шенкера» и вышедшая в Вене за год до смерти автора теоретической системы, несомненно, является изложением взглядов Шенкера, настолько, что она могла бы быть подписана его именем. Поэтому полторы страницы Йонаса о Шёнберге столь же несомненно являются мнением Шенкера о главе нововенцев (может быть, только сформулированным в менее острых выражениях...).

Позиция Йонаса вкратце состоит в следующем. Европейская тональная система вызревала столетиями. Новоявленные экзотические гаммы или искусственно сконструированные «звукоряды» (Tonreihen) абсолютно чужды искусству. Не может быть и речи о том, чтобы рассматривать их как необходимую замену (Ablösung) «якобы устаревшей системы». Старые звукоряды корректировались в процессе развития, и это дало «неисчерпаемое богатство» нашей тональной системе.

«Так называемый двенадцатитоновый ряд», делящий октаву на 12 равных полутонов, игнорирует естественные предпосылки музыкального языка, натуральные интервалы (прежде всего квинту). Это всё равно, что сказать: на что нам язык, на котором мы мыслим, давайте примемся опять лепетать (lallen). Так могут говорить лишь неспособные к языку, желающие саму эту неспособность обратить в средство снискать к себе доверие. Но совсем абсурдным становится дело, когда с той же целью договариваются до утверждения, что приход к «ряду» (Tonreihe) есть якобы неизбежное следствие развития, вывод из того, что сделано мастерами («чистый курьез – новейшее объяснение, будто Брамс – предтеча Шёнберга»; путь через «эпигона» Брамса оказался вдруг более надежным и достойным доверия, чем – как раньше – через Берлиоза, Листа, Р. Штрауса, Малера). Если уж упадок музыки, разрушение системы стали представляться необходимым явлением, то всё равно недопустимо рассматривать их как прогресс. И из факта всё уменьшающейся способности писать в системе мажора и минора не следует, будто звуковые сгустки (Gerinsel) двенадцатитонového ряда находятся в связи с природой.

Весь консерватизм реакционной по своим эстетическим установкам школы Шенкера представлен здесь с полной очевидностью. Сложным кажется отношение Шёнберга к Шенкеру, о чем мы можем судить по высказываниям в «Учении о гармонии», вышедшем в свет пятью годами позже первого тома «Новых музыкальных теорий» (тоже Harmonielehre). Интерес Шёнберга к Шенкеру несомненен. Даже несмотря на то, что, по словам Шёнберга, книги Шенкера («Учения о гармонии», 1906) он «не читал»¹³³. Шёнберг знает о шенкеровских выпадах против Новой музыки (он «слышал» о них). И тем ни менее в перечне ссылок на теоретиков музыки¹³⁴ Шенкер занимает первое место – шесть ссылок (на Римана – четыре).

¹³² Jonas O. Das Wesen des musikalischen Kunstwerk. S. 53–55.

¹³³ Цит. по седьмому изданию: Schönberg A. Harmonielehre [1966]. S. 384.

¹³⁴ Ibid. Namenregister. S. 511.

Шёнберг характеризует Шенкера: «тонкий ум (ein feiner Kopf), у которого есть идеи и фантазии», который «уже потому достоин внимания и уважения, что он один из немногих, кто действительно стремится к системе»¹³⁵. Но консерватизм Шенкера вызывает у Шёнберга законную отповедь: «Источник его заблуждений, скрытно лежащая в глубине предпосылка школьных историков: время „расцвета“ музыки прошло, побуждает его к непристойно резкой полемике против современных художников»¹³⁶. «Если он – в новой книге о контрапункте¹³⁷ – говорит об упадке искусства сочинения и утверждает, что сегодня некому больше сочинять, то это стоит не более высоко, чем шептания (Geraunze) инвалидов о „добром старом времени“». Конечно, не следует быть довольным своим временем. Но не потому, что оно больше не доброе, прошедшее, старое, а наоборот, потому, что оно еще не есть лучшее, будущее, новое»¹³⁸.

Хотя вряд ли можно говорить о сколько-нибудь серьезном влиянии Шенкера на Шёнберга-теоретика, всё же некоторые сходные моменты мы можем найти. В одной из сносок своего «Учения о гармонии» Шёнберг сам ссылается на то, что у него используются те же термины для обозначения фундаментальных шагов (I – V, I – IV): восходящие (steigende) и падающие (fallende), но только в противоположном значении¹³⁹. В другом месте Шёнберг признает близость своих и шенкеровских идей в отношении трактовки побочных доминант: «Хайнрих Шенкер делает широкую систематическую попытку освоить (erschließen) эти гармонии, говоря о процессе тоникализации. Это было бы желанием или возможностью побочных ступеней стать тоникой. Такое желание имело бы следствием предварять их доминантой, это довольно близко моим идеям»; однако здесь же Шёнберг и возражает Шенкеру¹⁴⁰. Объяснение связи так называемых «церковных ладов» и побочных доминант у Шёнберга (глава «Побочные доминанты и другие взятые из церковных ладов недиатонические аккорды»¹⁴¹) включает много сходного с шенкеровской трактовкой проблемы¹⁴².

5. Шенкер и современная нам теория музыки. Хотя, кажется, уже никто в мире не придерживается шенкеровских взглядов на развитие музыки, интерес к его системе едва ли ослабел. Уже были упомянуты крупные работы (в первую очередь это книги и статьи Зальцера и Федерхофера), разви-

¹³⁵ Ibid. S. 488.

¹³⁶ Ibid. S. 385.

¹³⁷ Речь идет о книге: *Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. II.*

¹³⁸ *Schönberg A. Harmonielehre. S. 489.*

¹³⁹ *Schönberg A. Op. cit. S. 138.* По Шёнбергу, ход баса на квинту или терцию вверх – шаг падающий, а на те же интервалы вниз – восходящий. Обратная точка зрения представляется более правильной.

¹⁴⁰ Ibid. S. 207–208. Ср.: S. 462.

¹⁴¹ Ibid. S. 207–230.

¹⁴² Ср.: *Schenker H. Harmonielehre. S. 70–97*
 Файл скачан с неофициального сайта Харьковской консерватории
<http://konsa.kharkov.ua>

вающие теорию Шенкера или солидаризирующиеся с его идеями. Связи с ними и родственные явления обнаруживаются подчас в неожиданных вещах.

Например, Федерхофер нашел элементы техники редукции у ученика Шютца Кристофа Бернхарда (XVII век)¹⁴³. Композитор Б. И. Тищенко назвал «биологическим» свой конструктивный метод сочинения¹⁴⁴.

Многочисленны статьи, доклады, исследующие и использующие систему и метод Шенкера. К уже названным прибавим:

М. Мани. Вклад Шенкера в теорию музыки¹⁴⁵,

В. Фуртвенглер. Хайнрих Шенкер – актуальная проблема¹⁴⁶,

А. Форт. Шенкерова концепция музыкальной структуры¹⁴⁷,

Х. Кауфман. Прогресс и реакция в учении Х. Шенкера¹⁴⁸,

Х. Федерхофер. К анализу второй части фортепианной сонаты Л. ван Бетховена оп. 10 № 3¹⁴⁹.

В странах английского языка (в основном это США) привился аналитический метод Шенкера (с типичными для него «линиями» и «слоями»). Как показательный пример укажем издание: «Музыкальный форум», т. II¹⁵⁰, в котором ряд статей использует метод редукции. В 1954 в Чикаго вышел перевод «Учения о гармонии» Шенкера с введением и комментариями Йонаса¹⁵¹, в 1969 году появился перевод «Пяти таблиц первичных линий»¹⁵². Таким образом, время еще не сказало своего последнего слова о музыкально-теоретической системе Хайнриха Шенкера¹⁵³.

¹⁴³ *Federhofer H.* Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard // *Kongressbericht.* Basel, 1949. S. 61.

¹⁴⁴ «Если дать определение принципу, то конструктивный принцип можно назвать „биологическим“: каждое последующее выводится из предыдущего, из одного зерна» (выступление на Встрече со студентами-композиторами Московской консерватории 10 января 1971 года).

¹⁴⁵ *Mann M.* Schenker's Contribution to Music Theory // *The Music Review* X, 1949. P. 3–26.

¹⁴⁶ *Furtwängler W.* Heinrich Schenker, ein zeitgemäßes Problem (1947) // *Ton und Wort.* Wiesbaden, 1956. S. 198–204.

¹⁴⁷ *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory* III, 1959, № 1. P. 1–30.

¹⁴⁸ *Kaufmann H.* Fortschritt und Reaktion in der Lehre H. Schenkers // *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXVI, 1965, № 1. S. 5–9.

¹⁴⁹ *Federhofer H.* Zur Analyse des zweiten Satzes von L. van Beethovens Klaviersonate op. 10 № 3 // *Festschrift Jens Peter Larsen.* Kopenhagen, 1972. S. 339–350.

¹⁵⁰ *The Music Forum* / Ed. by W. J. Mitchell and F. Salzer. Vol. II. New York and London, 1970.

¹⁵¹ *Schenker H.* *Harmony.* Chicago, 1954.

¹⁵² *Schenker H.* *Five Graphic Music Analyses.* New York, 1969. Introd. by F. Salzer.

¹⁵³ Список трудов о Шенкере см. в Приложении 2. – *Примеч. ред.*

26. ПРИМЕНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ШЕНКЕРА В УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ

Этот – последний в нашей книге – вопрос есть в некотором роде забежание вперед. Сейчас нельзя еще с полной уверенностью дать ответ на три необходимых вопроса:

1. Надо ли вводить вообще метод Шенкера в нашу методику?
2. Если надо, то возможно ли ее ввести?
3. И если необходимо и возможно, то как это сделать?

Постараемся всё же ответить на них.

1. Как читатель может догадаться, едва ли следовало так подробно излагать систему Шенкера, если, по мнению автора, она не имеет научной и практической ценности. И для нас нет сомнения в том, что она окажется практически полезной. Думается, многие из теоретиков-«гармонистов» вспомнят случаи из своей практики, когда «голосоведенческое» (но, разумеется, на ладогармонической основе) объяснение аккордового последования оказывалось не менее, а может быть, и более убедительным, чем имеющее дело, прежде всего, с движением от аккорда к аккорду чисто функциональное или ступенное¹⁵⁴. Привлечение метода редукции в гармонический анализ дает более глубокое понимание гармонии, чем обычный, в целом всё же преимущественно описательный. А следовательно, метод надо осваивать.

2. Но не слишком ли сложны и далеки от нас все эти пролонгации, диминуции, поднятия, связывания, переброски? Возможно ли ввести всё это в практику? Не будет ли кое-что забивать голову учащихся понятиями и навыками сомнительной надобности и ценности? В полном объеме вводить всё это, конечно, невозможно, да, думается, и не нужно. В научной теории музыки (куда согласно существующей типологии мы, очевидно, должны отнести систему Шенкера), по-видимому, действует закономерность, имеющая более широкое значение. Охарактеризуем ее как необходимое преодоление достоверности в целях достижения внутренней непротиворечивости¹⁵⁵. Все теоретические системы имеют свои «загибы», вынужденные издержки производства. Конечно, сохранять все особенности необходимо лишь при изложении теоретической концепции, но не при практическом освоении, да еще в школьных условиях. А это обстоятельство делает введение метода Шенкера в о з м о ж н ы м .

¹⁵⁴ Мы также можем вспомнить такие случаи. Например, в книге автора «Современные черты гармонии Прокофьева» (М., 1967) целостность гармонического последования в главной теме *Andante* Второй сонаты для фортепиано объяснена на основе хроматически измененного верхнего нисходящего тетракорда *gis-moll* в басу (с. 319–320).

¹⁵⁵ Бертран Рассел пишет об аналогичной трудности в философии: «Никому еще не удалось создать философию одновременно и правдоподобную и внутренне последовательную». См.: *Рассел Б. История западной философии*. М., 1959. С. 631.

3. Как же реализовать эту возможность? Ясно, что сначала необходимо теоретическое изучение самой системы. Ясно, что не следует торопиться и необходимо сначала изучить уже имеющийся практический опыт освоения. Мы имеем в виду книгу Зальцера и с этой целью привели один из его анализов (см. наши примеры 15–16). Поэтому хорошо было бы дать основательное специальное изложение методики Зальцера (настоящая работа преследует другие цели). Будет это сделано или нет, неизвестно, и поэтому пока мы берем на себя смелость выдвигать свои предложения.

Некоторое забегание вперед выражается здесь в том, что у автора настоящей книги нет достаточного опыта применения метода Шенкера в педагогической практике. Правда, есть некоторый опыт опровержения (= проверки) системы и метода Шенкера. Но метод Шенкера оказался нам в чем-то близким¹⁵⁶, и поэтому включение его в привычные способы анализа гармонии¹⁵⁷ и мелодии представляется делом достаточно естественным и проходящим сравнительно безболезненно, не связанным с коренной ломкой. Мы можем сослаться также на пусть крайне малый, но всё же имеющийся опыт демонстрации системы и метода Шенкера учащимся в среднем специальном учебном заведении.

Итак, в чем цель применения метода редукции? На наш взгляд, она – в более глубоком познании структуры мелодии и гармонии, прежде всего – в слышании гармонической структуры в вертикальном и горизонтальном аспекте на большом протяжении, слышание цели движения¹⁵⁸.

В чем практически заключается анализ согласно методу редукции, уже приспособленному для школьных целей? Можно предложить следующий общий принцип: последовательное снятие слоев, в данный момент оказывающихся тканью, заполняющей костяк-остов. Снятый слой обнажает структуру, в которой есть свои остов и заполняющая ткань. Последняя снимается, обнажая новый слой, и так далее, пока не обнаружится конечная модель (в классической гармонии и мелодии, как правило, это – тоническое трезвучие, воздвигнутое на фундаменте основного тона).

Не будет излишним подчеркнуть, что смысл «разоблачения» музыкального произведения – не в «кочерыжке» первоструктуры, а в созерцании и эстетическом переживании музыкального целого во всей глубине его структуры, в переходах от первоосновы к переднему плану. Конечная первоструктурная формула – «программа» музыкального произведения – сама по себе бедна и безлика. Свой смысл она получает лишь как корень вырастающего из него цветущего растения.

¹⁵⁶ Если мы в своем анализе делаем одну схему, то Шенкер – несколько схем, последовательно одна к другой.

¹⁵⁷ Еще одна примечательная деталь: обнаруживаемый методом Шенкера принцип гармонического плана – движение по звукам трезвучия – был найден И. В. Способиным (см. его Лекции по курсу гармонии. М., 1969. С. 65).

¹⁵⁸ Вероятно, это то самое качество, которое имеется в виду в знаменитом высказывании, приписываемом Моцарту (см. с. 82 настоящей работы).

Снять слои – не значит выбросить их. Ничто не отбрасывается, а происходит только прибавление реально неслышимых слоев к уже данному.

Выбор произведений ограничивается рамками тональной музыки, примерно так, как сделано у Зальцера. Современная нам музыка не поддается подобному анализу. Она требует такой реорганизации метода и системы, что они уже не будут методом и системой Шенкера. Мы избираем для демонстрации доступного в школьных условиях варианта метода три произведения:

1. Моцарт, Соната для фортепиано C-dur KV309, I часть, главная тема, тт. 1–21.
2. Чайковский, Четвертая симфония, II часть, главная тема, тт. 1–96.
3. Прокофьев, опера «Дуэнья», серенада Антонио (сцена 4 из 1-й картины).

К ним мы прибавляем также приведенный выше гармонический анализ отрывка из прелюдии Баха B-dur (см. наши примеры 15–16), выполненный Зальцером, но изложенный в нашей редакции.

Анализ мелодии¹⁵⁹

Пример 91 А

Моцарт. Соната для фортепиано KV309, I часть, мт. 1–21

1 8

15 18 21

¹⁵⁹ Анализ делается нотами (а не словами). Условные обозначения:

аккордовая фигурация: а = аккордовый звук

мелодическая фигурация: в = вспомогательный

п = проходящий

з = задержание

Самый верхний слой – оригинальный вид мелодии, не приводимый в целях экономии места. Строка 1 в примерах 91 А Б В таким образом – уже не первый слой, а более глубокий (число их условно и поэтому они не нумеруются точно).

Файл скачан с неофициального сайта Харьковской консерватории

<http://konsa.kharkov.ua>

- а) Буквами *в, п, з* отмечены *неаккордовые* звуки, снимаемые в качестве мелодической фигурации. Остающиеся аккордовые звуки складываются в арпеджированные трезвучия.
- б) Схема секундового остова мелодии. Напряжение второй половины основано на долгом отсутствии разрешения звука *d''* в тонику *c''*. Секундовый ход проводится дважды; одно из двух проведений снимается.
- в) Остов – фигурация тонического трезвучия проходящими звуками (которые далее снимаются).
- г) Центральный элемент мажорно-минорной системы – консонирующее трезвучие на основном тоне *c*.

Пример 91 Б

Чайковский. Четвертая симфония, II часть

The image displays a musical score for Example 91 B, consisting of five staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with various annotations: a bracket labeled 'Т. 1' spans the first measure, and a bracket labeled '9' spans the last three measures. Dashed lines and circles highlight specific notes, with letters 'в', 'п', and 'з' marking non-chordal sounds. The second staff (treble clef) shows a similar melodic line with similar annotations. The third staff (bass clef) shows a harmonic structure with notes marked '(п)'. The fourth and fifth staves (treble and bass clefs) show a simple harmonic structure with a few notes.

TAKTOL 41
21-40
= T.1-20

Violin I (a)
Violin II (b)
Viola (b)
Cello (2)
Double Bass (g)

53

61

Violin I (a)
Violin II (b)
Viola (b)
Cello (2)
Double Bass (g)

73

Такты
77-96
= т. 1-20

- а) Очень густая сеть линейных связей.
- б-в) Снятие верхних слоев всё еще не открывает глубинных. Вероятно, изобилие сплетающихся гаммовых линий разного ранга есть техническое выражение свойственной мелодиям Чайковского необыкновенной певучести. Середина (тт. 41-76) написана явно более упрощенно, чем начальный период.

г-д) Остов – мелодическая фигурация тонического трезвучия в крайних частях и (в конечном счете, суммарно) уменьшенного вводного септаккорда b -moll в середине. Опорные тоны середины – es , des , c – основной пентахорд без звуков опорной квинты.

Пример 91 В Прокофьев. «Дуэнья»; 1-я картина, сцена 4, серенада Антонио

Ц. 40

42

[упрощено]

цифры
52-54

допол-
нение

а) «Современное» осложнение – более далекая тональная область (мажорный вариант параллели). В начале репризы запись упрощена. В дополнении – новое отклонение в отдаленную область (нII), однако ничего не меняющее в общей конструкции (поэтому не выписано). В дополнении существенно лишь завершение одной побочной линии: вершинный вспомогательный тон *gis''* = *as''* (ц. 42–43) подхватывается звуком (ц. 52–53) и приводится в головной тон основной линии *fis''* (ц. 53)

б–в) Энгармоническая замена оказывается излишней. Конечный тон *cis''* (*des''* перед ц. 44) – обычный у Шенкера звук $\hat{2}$, но только затейливо гармонизованный кадансом на мажорном трезвучии II ступени.

г–д) Основной мелодический ствол оказывается в мажорно-минорном ладу H–h, а центральный элемент системы – также с оттенком смешения Dur–Moll.

Анализ гармонии¹⁶⁰

Пример 92 А

Моцарт. Соната для фортепиано KV309, I часть, мт. 1-21

1 8 15 18 21

а

dur: I — II — V I — (II) IV IV (I) II V (I) II V — I

б

(прилет.)

I — V I — IV IV — II — V IV — II — V — I

в

I — IV (II) V — I [bis]

г

I II V I

д

I (B) V I ак

¹⁶⁰ Верхний слой структуры здесь не воспроизводится по тем же соображениям.

Комментарии к примеру 92 А:

- а) Загадочная гармония $cis' - g' - a''$ в т. 3 оказывается вспомогательным аккордом к проходящей доминанте т. 4 (притом – хроматически измененным аккордом тоники, со вспомогательным звуком a – тоника с повышенной примой, квинтой и секстой). Кадансы – в т. 7 – половинный, в т. 14 – нет каданса (остановка на IV), в т. 17 – прерванный, в тт. 20–21 – полный. Проходящий оборот тт. 3–5 и 10–12 есть пролонгация тоники.
- б) Прилегающая к кадансовой доминанте (тт. 6–7) гармония II ступени по голосоведению может быть приравнена к вспомогательной, а следовательно, украшающей главную – здесь V ступени. Тоника между IV и II (тт. 15–17 и 18–20), несомненно, вспомогательная гармония.
- в) V ступень (т. 7) на этом структурном уровне оказывается вспомогательной к I (d'' – вспомогательный к e'' , бас – квинта I и поэтому как бы ее аккордовая фигурация). II в тт. 17 и 20 на данном структурном уровне становится прилегающей (вспомогательной) к V.
- г–ж) Теперь обнажается основная гармоническая модель мажорно-минорной системы (I – IV = II – V – I) и, наконец, центральный ее элемент – консонирующее трезвучие.

Комментарии к примеру 92 Б (см. с. 145–146):

- а) Дифференциация целевых и вводящих вспомогательных, прилегающих, проходящих и прочих образованных голосоведением гармоний выявляет интересные связи мелодического характера, пролонгирующие соединения «распространенных» (изложенных в горизонтальной форме) основных аккордов. Хроматические аккорды в тт. 53–61 гармонически объясняются на основе малотерцово-вой системы (в b-moll), мелодически – на основе движения крайних голосов (консонансы на каждой опорной доле).
- б) Некоторые остовные гармонии предыдущего слоя теперь сами оказываются аккордовой или мелодической фигурацией более мощных конструктивно опорных созвучий.
- в) Главные элементы ладотональности.
- г) Их производность от фигурации центрального элемента.
- д) Центральный элемент – тоническое трезвучие для периода и репризы, доминантовое трезвучие для середины.
- д–е) Центральный элемент гармонии середины сам оказывается мелодической и аккордовой фигурацией тоники, по образцу 92 Б г–д.

т. 1

а

бмолл: I V —, II V — I V, ————— I V — I

с

I V I V — — — — — V I

б

I V I

z

I

g

e

Т. 41 61 73 77-96 пенуза (-Т.1-20)

а

VII (хром.) V I-

8 8 Не так!

б

VII V I

г

V (b) I

The image displays a musical score for six different instruments, arranged in six systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Below the staves, there are chord diagrams and Roman numerals indicating fingerings and chord qualities.

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Includes chord diagrams for T, P, and SP, and Roman numerals: I, (b), V, (VII), II, (VII), III, (VI), VI, (V).
- System 2:** Shows a smoother melodic line. Includes chord diagrams for T, P, and SP, and Roman numerals: I, (промеж.), II, III, IV, V, VI.
- System 3:** Similar to System 2, with a melodic focus. Includes chord diagrams for T, P, and SP, and Roman numerals: I, III, IV, V, VI.
- System 4:** Features a simpler melodic line. Includes chord diagram for T, and Roman numerals: I, III, VI.
- System 5:** Shows a single note in the right hand and a chord in the left hand. Includes chord diagram for T, and Roman numeral: I.
- System 6:** Shows a single note in the right hand and a chord in the left hand. Includes chord diagram for T, and Roman numeral: I.

Handwritten musical notation for system α . The system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The melody is written in a complex, chromatic style. Handwritten annotations include "Средняя часть" (Middle part) and "-Маски" (Masks). Below the staff, there are two rows of Roman numerals: the first row contains (I), (V), (II), and V; the second row contains I, V, (II), and V. A circled 'T' is placed above the first Roman numeral, and a circled 'V' is placed below it.

Handwritten musical notation for system δ . The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a melodic line with Roman numerals I, II, III, IV, V, and VI. A circled 'T' is above the first Roman numeral, and a circled 'SP' is below it. The word "(промеж.)" (intermediate) is written between the second and third Roman numerals.

Handwritten musical notation for system β . The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a melodic line with Roman numerals I, (I), and I. A circled 'T' is above the first Roman numeral, and a circled 'SP' is below it.

Handwritten musical notation for system γ . The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a melodic line with Roman numerals II and I. A circled 'T' is above the first Roman numeral.

Handwritten musical notation for system ϵ . The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a melodic line with Roman numerals II and I. A circled 'T' is above the first Roman numeral.

Handwritten musical notation for system ζ . The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a melodic line with Roman numerals I, II, and I. A circled 'T' is above the first Roman numeral.

Комментарии к примеру 92 В¹⁶¹:

а) Перемена ключевых знаков и в гармонии не отменяет тонального единства. Разница лишь в том, что Прокофьев применяет уходы в более далекие тональные области (мажорные варианты VI и II).

б) Специфика тональной структуры у Прокофьева состоит в образовании любых недиадонических элементов на основе обычного функционального мажора или минора; в данном произведении эта основа не завуалирована, а метод редукции вообще великолепно отыскивает ее в тоникальных структурах подобного типа.

в–г) Привести к первоструктуре оказывается делом более трудным, чем у Моцарта и Чайковского. Главная сложность – в секундовом соотношении главных противостоящих друг другу гармоний – I и II< (CS – «контрапунктически-структурная» гармония, как назвал бы II< Зальцер). II< не выводима из тонического трезвучия гармонически, только мелодически.

Выведенная в конце концов первоструктурная формула всё же не может избавиться от оттенка лидийского лада: H-dur – Des-dur (= Cis-dur)... H-dur объединимы подчинением главной тональности только в этом ладовом наклонении.

Анализ намеренно выполнен не абсолютно единообразно (например, число обозначенных слоев оказывается не одинаковым). Такой разбор – не столько наука, сколько искусство (искусство слышать), а оно требует известной свободы. Анализ не делается механически, а требует всё время напряженного внимания в оценке того, что главное, что подчиненное, притом на больших расстояниях – требует «структурного слышания».

На наш взгляд, демонстрируемый здесь метод дает возможность более глубокого и правильного восприятия музыки.

¹⁶¹ Условные обозначения:

знак < = хроматическое повышение на полутон,

> = соответственно понижение (без арабской цифры относится к терции); обращения аккордов не указываются.

T = главная тональность («тоника»),

P = местная тоникальность мажорной параллели,

SP = местная мажорная тональность параллели к субдоминанте.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории

<http://konsa.kharkov.ua>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на демонстративно-консервативный и в целом реакционный характер политических и философско-эстетических взглядов Шенкера, его музыкально-теоретическая система обладает большими и несомненными достоинствами. К лучшим из них можно было бы отнести следующие:

1. Своеобразная защита *высоких идеалов музыкального искусства*, совершенные образцы которого Шенкер видит в творчестве великих композиторов прошлого, в основном XVIII – начала XIX веков.

2. Построение теоретической системы на основе музыки одних только гениев. В противоположность тенденции музыкальной науки XX века к универсальности, всеохватности, шенкерова наука принципиально ограничена – самым лучшим и самым высоким из всего, что существует (разумеется, всё это в его понимании).

3. Создание одной из наиболее *глубоких* музыкально-теоретических систем (теория *структуры музыкального произведения* и того, что в современной нам терминологии следует называть *структурными уровнями*).

4. Создание аналитического метода, впоследствии получившего название *метод редукции* (основан на снятии структурных слоев и рассмотрении музыкального произведения как взаимосвязи структурных уровней).

5. Трактовка музыковедческой концепции и музыкально-теоретического анализа как синкретической дисциплины – *науки-искусства*, целью которой является погружение вглубь музыкальной структуры, вглубь музыки.

6. *Музыкальность теории*, в чем Шенкер превосходит едва ли не всех других современных теоретиков.

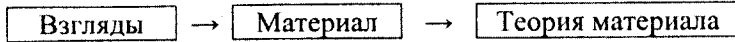
Поэтому парадоксальным образом теория Шенкера прежде всего в отношении к музыке XVIII – XIX веков (разумеется, не только «немецких гениев») перспективна для дальнейшего использования.

Чем же объяснить, что при столь противоречивой, консервативной, а местами и просто реакционной эстетико-философской позиции теория представляется во многом верной и плодотворной?

На наш взгляд, есть по меньшей мере две главные причины, объясняющие это противоречие.

Во-первых, музыкально-теоретическая система, музыковедческая концепция не только исходит из определенной эстетико-философской платформы, но и обладает относительной самостоятельностью. Это не значит, что теория независима от музыкально-эстетических и философских взглядов. Она имеет специфическое содержание – более или менее несущее отпечаток взглядов автора, но в меньшей мере следующее логике своего, другого материала. Так, в случае Шен-

кера внутреннюю логику системы в данном отношении мы схематически представим следующим образом:



Музыкально-эстетические и философские взгляды Шенкера побуждают его заниматься музыкой величайших *гениев*, а их художественное мировоззрение отнюдь не было проникнуто идеологией Шенкера *semper idem* – вспомним Моцарта, Бетховена, Шопена. Их сочинения становятся материалом для теории Шенкера, и в результате оказывается, что теория его *в первую очередь* находится под воздействием музыки великих мастеров, а не эстетических или политических взглядов теоретика. Обнаруживается *другой источник* музыкально-теоретических идей Шенкера. И хотя, конечно, трактовка, теоретическое объяснение музыкальных явлений, всё же несут отпечаток «биологической герменевтики» Шенкера, вряд ли можно сказать, что его музыкальная теория выросла из нее. Нет, «наука-искусство» Шенкера возникает из богатой традиции искусства и теории прошлого, из новых запросов *современного* музыкального мышления (теория структурных уровней). А «биологическая герменевтика», скорее, окрашивает то главное, что составляет суть теории, – объективированное чувство основ музыки, воплощающих ее звуковых структур. И подлинное достижение Шенкера-теоретика – *по-новому* (вопреки *semper idem*) представленное *музыкальное* в теории, а не его патетическое, но поверхностное философствование.

Во-вторых, ценность достигнутого Шенкером в теории есть доказательство того, что в системе его взглядов, возможно, есть, пусть и искаженно представленные, но всё же *элементы истины* (помимо явных противоречий с ней).

Таков Шенкер – консерватор и реакционер, но вместе с тем глубокий музыкальный мыслитель, создатель одной из наиболее значительных научных концепций в музыкальном искусстве XX столетия.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ Х. ШЕНКЕРА

- ✓ Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken. Wien, 1904; 2-е изд. – Wien, 1908. Англ. перевод: A Contribution to the Study of Ornamentation, in: Music Forum 4 (1976).
- ✓ Instrumentations-Tabelle von Artur Niloff. Wien, 1908.
- ✓ Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler.
 - Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906; Wien 1978. Англ. перевод: Harmony / Ed. and Annot. by O. Jonas, Transl. by E. M. Borgese. Chicago; London, 1954; paperback ed. – Cambridge, 1973.
 - Bd. II. Kontrapunkt. 2 Bde.
 - I. Teil. Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Stuttgart; Berlin, 1910.
 - II. Teil. Drei- und mehrstimmiger Satz. Wien, 1922.
 - Англ. перевод: Counterpoint / Transl. by J. Rothgeb and J. Thym. New York, 1987.
 - Bd. III. Der freie Satz. Wien, 1935. 2-е изд. – Wien, 1956. Англ. перевод: Free Composition / Transl. and ed. by E. Oster. New York, 1979. Русский перевод: Свободное письмо. Том 1: Текст; Том 2: Нотные примеры / Перевод Б. Плотникова. Красноярск, 2003.
- ✓ J. S. Bach, Chromatische Phantasie und Fuge: kritische Ausgabe. Wien, 1910. Англ. перевод: J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary. New York, 1984.
- ✓ Beethovens neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur. Wien, 1912; Wien, 1969. Англ. перевод: Beethoven's Ninth Symphony. New Haven, 1992.
- ✓ Beethovens fünfte Sinfonie: Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur. Wien, 1925; Wien, 1978.
- ✓ Beethoven: Die letzten fünf Sonaten: kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung. Wien, 1913 (op. 109), 1914 (op. 110), 1915 (op. 111), 1920 (op. 101). 2-е изд. 1971–1972.
- ✓ Der Tonwille. Hefte I–X. Wien, 1921–1924. Англ. перевод: Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music. Vol. 1–2 / Ed. by W. Drabkin. New York, 2004–2005.

- ✓ Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch von Heinrich Schenker. Англ. перевод: The Masterwork in Music: A Yearbook / Ed. by W. Drabkin. Cambridge, 1994, 1996, 1997.
 - Bd. I. München, 1925:
 - Die Kunst der Improvisation.
 - Weg mit dem Phrasierungsbogen.
 - Joh. Seb. Bach: Sechs Sonaten für Violine. Sonata III, Largo.
 - Sechs Sonaten für Violine. Partita III, Präludio.
 - Zwölf kleine Präludien, Nr. 6.
 - Zwölf kleine Präludien, Nr. 7.
 - Zwölf kleine Präludien, Nr. 12.
 - Domenico Scarlatti: Sonate für Klavier D-Moll.
 - Sonate für Klavier G-Dur.
 - Chopin: Etude Es-Moll op. 10, Nr. 6.
 - Etude Ges-Dur op. 10, Nr. 5.
 - Noch einmal zu Beethovens op. 110.
 - Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen.
- Erläuterungen.
- Vermischtes.
 - Bd. II. München, 1926:
 - Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen.
 - Vom Organischen der Sonatenform.
 - Das Organische der Fuge (aufgezeigt an der I. C-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier von Joh. Seb. Bach).
 - Joh. Seb. Bach: Suite III C-dur für Violoncello-Solo, Sarabande.
 - Mozart: Sinfonie G-Moll.
 - Haydn: Die Schöpfung: Die Vorstellung des Chaos.
 - Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op. 81.
 - Erläuterungen.
 - Vermischtes.
 - Urlinien-Tafeln und Figuren im Unhang.
 - Bd. III. München, 1930:
 - Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik?
 - Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt.
 - Vermischtes.
- ✓ Eine Rettung der klassischen Musiktexte: Das Archiv für Photogramme in der National-Bibliothek Wien // Der Kunstwart, XLII, 1929.
- ✓ Fünf Urlinie-Tafeln. Wien, 1932. Англ. перевод: Five Graphic Music Analyses. Compositions of J. S. Bach, J. Haydn, F. Chopin / Introd. by F. Salzer. New York, 1969:

Бах, Хорал «Ich bin's, ich sollte büßen» («Страсти по Матфею»),
Бах, Прелюдия C-dur из I тома Хорошо темперированного клавира,
Гайдн, Соната Es-dur,
Шопен, Этюды op. 10 № 8, 12.

- ✓ Johannes Brahms: Oktaven und Quinten u. a. Wien, 1933. Англ. перевод:
Brahms's Study, Octaven u. Quinten u. a. // Music Forum 5 (1980).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА О Х. ШЕНКЕРЕ

- Aspects of Schenkerian Theory* / Ed. by D. Beach. New Haven, 1983.
- Beach D. A Schenker Bibliography: 1969–1979 // *Journal of Music Theory* XXIII, 1979.
- Beach D. The Current State of Schenkerian Research // *Acta Musicologica* 57. 1985.
- Berry D. C. A Topical Guide to Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices. Hillsdale, 2004.
- Blasius L. D. Schenker's Argument and the Claims of Music Theory. Cambridge, 1996.
- Cadwallader A. Schenker's Unpublished Graphic Analysis of Brahms's Intermezzo op. 117, No 2: Tonal Structure and Concealed Motivic Repetition // *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 6, 1984.
- Dahlhaus C. Schoenberg and Schenker // *Proceedings of the Royal Musical Association*. Oxford, 1973–1974.
- Dunsby J. Schoenberg and the Writings of Schenker // *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. 1977, 2/1.
- Federhofer H. Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard // *Kongressbericht*. Basel, 1949. S. 61.
- Federhofer H. Zur Analyse des zweiten Satzes von L. van Beethovens Klaversonate op. 10 № 3 // *Festschrift Jens Peter Larsen*. Kopenhagen, 1972.
- Federhofer H. Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg // *Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften*, CXVII, 1981.
- Federhofer H. Heinrich Schenker: nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection. Hildesheim, 1985.
- Federhofer H. Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901. Hildesheim, 1990.
- Federhofer H. Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker. Wien, 1981.
- Forte A. Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory* III, 1959, № 1.
- Forte A., Gilbert S. E. Introduction to Schenkerian Analysis. New York, 1982.
- Furtwängler W. Heinrich Schenker, ein zeitgemäßes Problem (1947) // *Ton und Wort*. Wiesbaden, 1956.
- Jonas O. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Wien, 1934. Англ. перевод: Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art / Transl. and ed. by John Rothgeb. New York, 1982.

Kaufmann H. Fortschritt und Reaktion in der Lehre H. Schenkers // *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXVI, 1965, № 1.

Laskowski L. Heinrich Schenker: An Annotated Index to his Analyses of Musical Works. New York, 1978.

Littlefield R., Neumeyer D. Rewriting Schenker: Narrative – History – Ideology // *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 14, No 1, Spring 1992.

Mann M. Schenker's Contribution to Music Theory // *The Music Review* X, 1949.

Narmour Eu. Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis. Chicago, 1977.

Petty W. C. Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C. P. E. Bach // *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 21, No 2, Fall 1999.

Readings in Schenker Analysis and Other Approaches / Ed. by M. Yeston. New Haven, 1977.

Salzer F. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. Vol. I–II. New York, 1952. Нем. перевод: *Salzer F.* Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik. Bd. I–II. Wilhelmshaven, 1960.

Schenker studies / Ed. by H. Siegel. Cambridge, 1990–1999.

Snarrenberg R. Schenker's Interpretive Practice. Cambridge, 1997.

The Music Forum / Ed. by W. J. Mitchell and F. Salzer. Vol. II. New York; London, 1970.

Trends in Schenkerian Research / Ed. by A. Cadwallader. New York, 1990.

Барский В. О теории Х. Шенкера и «музыке настоящего» // *Советская музыка*. 1984. № 1.

Плотников Б. К вопросу о расширении аналитического кругозора педагогов-музыкантов (Практический аспект идей и метода Генриха Шенкера). Красноярск, 1998.

Холопов Ю. Музикално-теоретичната система на Хайнрих Шенкер / Перевод В. Найденовой // *Музикални хоризонти (София)*. 1978. № 12 (на болг. яз.).

Холопов Ю. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // *Эстетические очерки*. Вып. 5. М., 1979.

Список сокращений

<i>Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler.</i>	
Bd. I. Harmonielehre.	I, 44.
Bd. II. Kontrapunkt.	II, 44.
Bd. III. Der freie Satz.	III, 44.

<i>Das Meisterwerk in der Musik.</i>	
Bd. I. München, 1925;	M. I, 22.
Bd. II. München	M. II, 22.
Bd. III. München	M. III, 22.

<i>Der Tonwille, Hefte I–X. Wien, 1921–1924.</i>	
	T. I, 3.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>Владимир Барский. Шенкеру – Шенкеро</i>	6
Введение.....	9
1. Жизненный путь. Работы.....	9
2. Музыкально-эстетические предпосылки системы.....	12
3. Биологическое в музыкальной форме.....	18
4. Значение числа «пять».....	20
5. Квинтовая связь тонов и образование звуковой системы. Проблема минора.....	21
6. Учение о ступени.....	24
7. Диатоника и хроматика. Тоникализация.....	27
8. Мнимая тональность. Модуляция.....	30
9. Трехплановость композиционной структуры.....	32
10. Первоструктура. Первичная линия. Арпеджио.....	32
11. Пролонгация. Распространение созвучия.....	33
12. Структура музыкального произведения в целом. Подоснова («дальний план»).....	37
13. Средний план.....	42
14. Ходы, арпеджио и особые приемы голосоведения среднего плана.....	47
15. Передний план. Соотношение строгого и свободного письма.....	53
16. Пролонгация переднего плана. Басовое арпеджио. Смещение. Вспомогательный тон.....	55
17. Ходы. Другие виды арпеджио.....	57
18. Особые приемы голосоведения в слоях переднего плана. Некоторые детали.....	63
19. Диминуции.....	68
20. Ступени в слоях переднего плана.....	73

21.	Метр и ритм. Неквадратность.....	76
22.	Музыкальные формы.....	82
	1. Неделимая форма.....	83
	2. Песенные формы.....	84
	3. Сонатная форма.....	85
	4. Четырехчастная форма.....	88
	5. Рондо.....	88
	6. Фуга.....	89
	7. Вариации.....	91
23.	Что открыл Шенкер?	91
24.	Старинная, русская, современная музыка и метод Шенкера.....	101
25.	Шенкер и теория музыки.....	122
	1. Шенкер и Риман.....	123
	2. Шенкер и Курт.....	128
	3. Шенкер и Хиндемит.....	129
	4. Шенкер и Шёнберг.....	130
	5. Шенкер и современная нам теория музыки.....	132
26.	Применение музыкально-теоретической системы Шенкера в учебной практике.....	134
	1. Моцарт, Соната для фортепиано C-dur KV309, I часть, главная тема, тт. 1–21.....	
	2. Чайковский, Четвертая симфония, II часть, главная тема, тт. 1–96.....	
	3. Прокофьев, опера «Дуэнья», серенада Антонио (сцена 4 из 1-й картины)	
	Заключение.....	150
	Приложение 1: Избранные труды Х. Шенкера.....	152
	Приложение 2: Избранная литература о Х. Шенкере.....	155

Холопов Юрий Николаевич

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
ХАЙНРИХА ШЕНКЕРА**

Научная редакция и подготовка текста к печати: Валерия Ценова
Редакция нотных примеров и схем: Марина Воинова

Художник М. Цветкова
Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 70x100¹/₁₆. Печ. л. 10,0.
Уч.-изд. л. 11,2. Изд. № 11068.
Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
127006, Москва, Садовая Триумфальная ул., 12/14

Отпечатано в типографии МКЖТ
107078, г.Москва, Басманный пер., д.6