

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

Кафедра теории музыки

на правах рукописи

Лагутина Елена Вячеславовна

ГЕНРИХ ШЕНКЕР И ЕГО «УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ»

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Г. И. Лыжов

Москва – 2014

Оглавление

Том I

Введение.....	4
Глава I. Исторический контекст	
1. Генрих Шенкер. Портрет в музыкальном кругу Вены.....	19
Шенкер и Брукнер 24 Шенкер и Шёнберг 27 Шенкер и Ганслик 40	
Шенкер и Риман 42 Шенкер и Малер 44 Шенкер и Херцке 52	
2. Раннее творчество Шенкера.....	60
Шенкер и русские композиторы 62 «Дух музыкальной техники» 69	
Глава II. Harmonielehre как жанр теоретического труда	
1. Из истории создания «Учения о гармонии» Г. Шенкера.....	80
2. Теоретический трактат или учебник гармонии?.....	86
3. Шенкеровское «Harmonielehre» в контексте руководств по гармонии второй	
половины XIX – начала XX веков. Сравнительный анализ структуры и	
тематического содержания.....	93
Глава III. Основные идеи и понятия «Учения о гармонии» Г. Шенкера	
1. Теоретическая часть (I. Theoretischer Teil)	
1.1 Философско-эстетический аспект учения.....	116
Ассоциация идей 118 Психологический аспект 130 Биологическое и органическое в музыке 133	
Шенкер – философ и мифотворец 137	
1.2 Особенности методологии и терминологии.....	140
Терминология 146 Генезис звукорядов 157	
2. Практическая часть (II. Praktischer Teil)	
2.1 Учение о ступени.....	167
2.2 «Движение» ступени: гармонические шаги, тоникализация, альтерация,	
диатоника и хроматика.....	182
Глава IV. Учение о гармонии Шенкера в контексте австро-немецкой	
музыкально-теоретической традиции	
1. Венская теоретическая школа до Шенкера: Фукс, Зехтер, Брукнер.....	199
2. Шенкер и Риман.....	213

3. Шенкер и Шенберг	221
Заключение.....	232
Список литературы.....	236
Приложение 1. Список ранних статей Шенкера (из сборника «Шенкер – эссеист и критик», сост. Х.Федерхофер).....	251
Приложение 2. Словарь терминов «Учения о гармонии» Г. Шенкера.....	256
Приложение 3. Карта Галиции.....	258

Том II

Генрих Шенкер «Учение о гармонии» (пер. Е.В. Лагутиной)

Том I

Введение

Генрих Шенкер (1868-1935) – музыкант-теоретик, педагог, пианист и композитор – большую часть своей жизни жил и творил в Вене. Естественно предположить, что теоретические труды незаурядного австрийского музыканта должны были привлечь внимание и получить широкое распространение в первую очередь на родине. Однако судьба его творческого наследия сложилась иначе. При жизни автора его труды были довольно известны, однако не получили распространения в качестве ведущих педагогических руководств. Во-первых, потому, что Шенкер не являлся профессором ни одной из венских учебных организаций; во-вторых, в первые десятилетия XX века в Германии и Австрии в апогее находилось влияние функциональной теоретической школы во главе с Гуго Риманом, противником которого Шенкер себя ярко позиционировал.

После смерти Г. Шенкера в Германии и соседней Австрии резко изменилась социально-политическая обстановка. Теперь популярности Шенкера помешала его принадлежность к еврейской нации. Сразу после 1933 г. во всех австро-немецких источниках, упоминающих имя Шенкера, указывают на его еврейское происхождение. Как отмечает автор статьи о Шенкере в MGG-2 Оливер Шваб-Фелиш, немецкий критик К. Блессингер усмотрел даже «начало тотального разрушения нашей [немецкой – *Е.Л.*] музыки еврейскими теоретиками, в частности Х. Шенкером и Э. Коном»¹. Тем самым разрастающемуся распространению теории Шенкера в Германии и Австрии был положен конец. Такая ситуация продолжалась, как известно, до 1945 года. Однако и после этого времени теоретическая концепция Шенкера далеко не сразу была принята в европейском музыковедческом сообществе. Появившееся в немецкоязычном пространстве работы о Шенкере, большей частью резко критиковали его научную теорию, воспринимая её как догму, принижая или совсем отрицая её практическое значение для музыкального анализа. Причины такого неприязненного отношения связаны, по мнению исследователей, с позициями и установками самого Шенкера: с его агрессивным и полемическим тоном

¹ Цит. по: *Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG. Personenteil Bd. 14. Sp. 1294.*

высказывания, радикальными и национально-немецкими взглядами и главное – его ярким неприятием современной музыкальной культуры. В это время – в конце 40-х – начале 50-х годов XX века, распространение и признание в Европе получили взгляды нововенцев во главе с А. Шёнбергом. Принятие и поддержка авангарда в Германии после Второй мировой войны несли в себе, по мнению О.Шваб-Фелиша, некий ритуал очищения, искупления вины и примирения с евреями. Поэтому шенкеровская оппозиция Новой музыке «была встречена с иррациональным неистовством, которое невозможно понять, не учитывая травматического опыта холокоста и моральную нагрузку авангарда в послевоенной Германии»².

После 1945 г. шенкеровская теория в немецкоязычных странах имела только маргинальное значение. Хотя в 1974 г. в Венском университете музыки и изобразительного искусства был введен учебный курс «Музыкальная композиция по Г. Шенкеру», эта дисциплина имела очень незначительное влияние на развитие немецкой теории музыки. Спустя два года появилось учение о гармонии Дитера де ла Мотта³, самая влиятельная и популярная музыкально-теоретическая публикация в ФРГ, основанная на традициях Римана. Только к концу XX – с началом нового тысячелетия шенкеровская теория переживает ренессанс в Европе прежде всего под воздействием распространения американского шенкеризма.

Среди наиболее известных имен австро-немецких исследователей, писавших о Шенкере в XX веке, можно назвать – Хельмута Федерхофера и Карла Дальхауза, чьи позиции в отношении к наследию Шенкера противоположны. Х.Федерхофер (1911-2014), получивший образование в Венской консерватории и являвшийся почетным членом венского музыковедческого общества, стал главным апологетом Шенкера на Западе. Начиная с 70-х годов XX столетия он издает целый ряд статей и книг о Шенкере; особая значимость деятельности Федерхофера заключается, в том числе, в популяризации шенкеровских идей за

² Ibid. Sp. 1297.

³ *La Motte D.* Harmonielehre. Kassel-München, 1976.

счет собрания и публикации его статей, писем и дневников с исследовательскими комментариями⁴.

К. Дальхауз (1928-1989), один из ведущих представителей немецкой теоретической школы, был противником теории Шенкера. В многочисленных книгах и статьях, затрагивающих широчайший спектр проблем истории, теории и эстетики музыки, Дальхауз продемонстрировал противоположные шенкерским взгляды и вкусы в вопросах истории гармонии, а также по проблемам абсолютной музыки, формирования классической мажоро-минорной системы в ренессансных мотетах и мадригалах, становления ритмической системы Нового времени и т.д. Чрезвычайно интересна и содержательна его критическая статья, посвященная сравнению шенкеровского и шенберговского метода анализа гармонии⁵.

В центральной Европе находятся два из четырех основных шенкеровских документальных архивов: Венская городская библиотека (Wienbibliothek im Rathaus), насчитывающая около 440 писем по преимуществу из переписки Шенкера с венским издательством Universal Edition, и Немецкий литературный архив в Марбахе, где хранится корреспонденция Шенкера 1905-1921 годов, адресованная его издателю в Штутгарте Дж. Г. Котту.

Сенсационного успеха теория Шенкера достигла не на родине – в Европе, а в Америке, чему способствовали очень многие факторы. Уже в 30-е гг. XX века ученики Шенкера Х. Вайсе, Ф. Зальцер, О. Йонас и Э. Остер, преимущественно евреи, эмигрировали в США, основав там свои школы. Политические события в Америке никак не препятствовали распространению теории Шенкера, отсутствовал также преобладающий в послевоенной Европе момент примирения и улаживания отношений с евреями. К тому же господствующая в Германии и Австрии функциональная теория Г. Римана и его учеников, по трудам которых велось обучение в австро-немецких консерваториях и вузах, не имела такой силы в Штатах.

⁴ *Federhofer H.* Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim - Zürich: Georg Olms, 1990. *Federhofer H.* Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside / Impressum Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 1985.

⁵ *Dahlhaus C.* Schoenberg and Schenker // *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol.100. Oxford, 1973-1974. P.209-215.

В американской периодике⁶ появились переводы трудов Шенкера; Х. Вайсе и Ф. Зальцер американизировали его теорию, освободив её от идеологического груза. Поскольку теория музыки в американском музыкознании уже в середине 40-х годов XX века стала самостоятельной университетской дисциплиной наравне с академической музыкально-исторической наукой, шенкеровский анализ нашёл своё место среди других дисциплин.

Американская шенкериана развивалась бурно и очень плодотворно. Нельзя не согласиться с отечественным исследователем Л. Акопяном, что реферировать шенкеровскую литературу практически невозможно в силу грандиозности ее объема⁷, одно лишь перечисление изданий в последнем путеводителе по шенкеровской библиографии Дэвида Берри⁸ (2004 г.) занимает около 600 страниц. Данный каталог, созданный для желающих изучить шенкерование, очень удобно систематизирует и классифицирует его не просто по жанрам (к примеру, монографии, анализы и т. п.), но также по тематике («теория ступеней», «педагогика», «энгармонизм», «импровизация», «теория ритма» и т. д.) и по персоналиям (к примеру, Шенкер в отношении с другими музыкантами: Риманом, Куртом, Хиндемитом, Шёнбергом и др.)

Согласно О. Шваб-Фелишу, можно выделить основные направления, по которым развивалась теория Шенкера в Америке: К. Шахтер, ведущий представитель второго американского поколения шенкерианцев, а также У. Ротштайн разработали шенкеровскую теорию ритма и метра, К. Буркхарт и А. Кадвалладер в свою очередь работали над новой интерпретацией классического мотиво-тематического анализа в шенкеровской перспективе; поднимался вопрос об использовании теоретических категорий Шенкера за пределами тональной музыки. Благодаря влиянию и трудам М. Бэббита и А. Форта⁹ (как известно, основателей так называемой сет-теории) анализ Шенкера вышел за пределы регионального нью-йоркского значения и стал

⁶ Journal of Music Theory и The Music Forum.

⁷ Акопян Л. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет-конференция / РАМ им. Гнесиных. <http://musxii.gnesin-academy.ru> С.5.

⁸ Berry D.C. A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices. Hillsdale, NY., 2004.

⁹ А. Форт, например, в числе других исследователей (А. Т. Кац 1945, Х. Федерхофер 1950) в 1959 году занимался проблемой использования категорий Шенкера за пределами тональных рамок.

определяющей музыкально-теоретической парадигмой американского музыкального образования.

В Америке также расположены два самых крупных собрания шенкеровских документов, корреспонденции, дневников и книг: *мемориальная коллекция О.Йонаса* (около 5000 писем и 75000 документов), хранящаяся в Калифорнийском Университете города Риверсайд и включающая теоретические, критические и аналитические работы Шенкера, его публикации в рукописях, корректуре и изданных версиях, принадлежащие ему ноты в том числе его собственных сочинений; а также документы Освальда Йонаса и друга Шенкера Морица Виолина. Большая часть корреспонденции и документов представлены в интернет-архиве *Schenker Documents Online*¹⁰ в двуязычном варианте (немецкий, английский) с научными комментариями и историческими справками профессора Уильяма Драбкина, директора онлайн-архива. Второе крупное собрание шенкеровских документов – *коллекция Э. Остера* в Нью-Йоркской государственной библиотеке (около 1650 документов), где содержатся письма, собранные на протяжении всей шенкеровской профессиональной жизни, учебные книги и ноты, журнальные и газетные вырезки.

Авторитет элитарных американских университетов и обширная издательская деятельность музыкальных теоретиков привели к международному распространению шенкеровского анализа: под его влияние в 1980-х годах попала, прежде всего, английская, затем скандинавская (шведская и финская) и израильская музыкальная наука.

После краткого обзора истории становления и распространения научной концепции Шенкера в Европе и Америке целесообразно задаться вопросом о русской шенкериане, имела ли она место в нашей стране?

Судьба шенкерианы в России складывалась изменчиво и непредсказуемо. Можно сказать, что в России, в особенности, Советской, со свойственным ей лимитированным характером взаимоотношений с зарубежными культурами, Шенкер долгое время вообще не был известен.

¹⁰ The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker. <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/>

В современном отечественном музыкознании «визитная карточка» Шенкера, труд, с которым теперь преимущественно связана популярность его имени, стала последняя работа теоретика «Свободное письмо». Однако самые ранние упоминания Шенкера в русскоязычной литературе говорят о том, что первоначально до России дошла слава Шенкера как музыкального редактора и автора «Учения о гармонии».

Первое краткое упоминание имени австрийского музыканта относится к 1931 году и фигурирует в редакторских заметках *М. Иванова-Борецкого* к русскому изданию книги «История учений о гармонии» Л. Шевалье, без сколько-нибудь подробного раскрытия смысла положений шенкеровской теории. М. Иванов-Борецкий приводит имя Шенкера в связи с упоминанием о французском теоретике Ф. Геварте, также разрабатывающим идею смешения мажорного и минорного ладов: «К расширению границ лада стремится и австрийский теоретик Генрих Шенкер в выпущенной в 1906 г. книге “Harmonielehre”, которая является первым томом его “Neue Musikalische Theorien und Phantasien”. Он устанавливает возможность так наз[ываемой] тоникализации, т.е. стремления ступеней лада превращаться в самостоятельные тоники с собственными доминантами и субдоминантами»¹¹.

Первой статьёй Шенкера, освещённой в России, оказалась его работа об орнаментике¹², на которую в своей вступительной редакторской статье к клавирным сочинениям Ф. Э. Баха опирается *А. Юровский*¹³ (1947 г.). Помимо неоднократных ссылок и цитат из шенкеровского текста в отношении анализа различных видов украшений, А. Юровский представляет некоторые ранние идеи австрийского теоретика, намечающие то или иное «зёрнышко» его будущей теоретической концепции.

Следующий важнейший этап составляет наиболее подробное и глубокое отечественное исследование творчества австрийского музыканта, осуществленное *Ю. Н. Холоповым*. Последний, вероятно всего, «погрузился» в шенкеровскую музыкальную теорию в конце 60-х годов XX века, поскольку уже

¹¹ *Шевалье Л.* История учений о гармонии. М., 1931. С.152.

¹² *Schenker H.* Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken. Wien, 1904.

¹³ *Бах К.Ф.Э.* Избранные сочинения для фортепиано под редакцией и со вступительной статьёй А.Юровского. М.-Л., 1947.

в 1971 году была написана его книга «Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера». Здесь представлена краткая биография Шенкера, его философские взгляды, исторический контекст творчества, собственно изложение теории с опорой на последний труд «Свободное письмо» и, более того, авторские – холоповские – аналитические разработки в духе шенкеровского анализа применительно к русским музыкальным образцам. Однако доступной для русского читателя книга стала только спустя 35 лет. На тот момент московские издательства не осмелились опубликовать эту работу, и лишь благодаря инициативе холоповских учеников книга вышла в Софии на болгарском языке (1978 г.)¹⁴. Результаты исследования отразились в нескольких кратких русскоязычных публикациях Холопова: одноименном очерке¹⁵ (1979 г.) и статье в Музыкальной энциклопедии¹⁶ (1982 г.).

Последующие двадцать лет заметки о Шенкере крайне малочисленны¹⁷ и редки. *Ю. Неклюдов* исследует влияние идей австрийского теоретика на теоретическое музыкознание, в частности, на концепции Р. Рети и Х. Келлера. *В. Барский* помимо обзора основных шенкеровских понятий, таких как гармоническая ступень, тоникализация, структурные уровни, развертывание, первоструктура и др., представляет также иностранную рецепцию Шенкера – ряд статей американских исследователей из *Journal of Music Theory* (1981), в том числе Д. Эпштейна о связи шенкеровской теории «Свободного письма» с концепцией шенберговского Grundgestalt. Анализируя достоинства теории и ее проблемные моменты (такие как исторический пессимизм и ограничение тональной музыкой, элитарность в восприятии искусства и проч.), автор приходит, тем не менее, к выводу о пользе применения шенкеровского способа анализа, ориентирующего на новое *слышание* музыки, особенно при его соединении с другими аналитическими методами.

¹⁴ *Холопов Ю.* Музыкально-теоретическая система на Хайнрих Шенкер / Перевод В.Найденовой // Музыкальные горизонты. София, 1978. №12.

¹⁵ *Холопов Ю.* Музыкально-эстетические взгляды Х.Шенкера // Эстетические очерки. Вып.5. М., 1979.

¹⁶ *Холопов Ю.* Шенкер, Генрих // Музыкальная энциклопедия. Т.6. М.,1982.

¹⁷ *Барский В.* О теориях Шенкера и «музыке настоящего» // Советская музыка. 1984 №1. М., 1984. с.121-122.; *Неклюдов Ю.* Заметки о шенкеризме. // Музыкальная академия. №3. М.,1992. с.213-216; *Акопян Л.* Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий. // Музыкальная академия. 1997 №2. М., 1997. с.110-123.

Начиная с 1997 года свои статьи об австрийском ученом и его системе регулярно публикует *Л.Акопян*¹⁸. В частности, в работе «Теория музыки в поисках научности: методология и философия ”структурного слышания” [...]» исследователь представляет Шенкера в контексте новой гармонической парадигмы в музыковедении XX века – парадигмы структурного слышания, как называет ее автор вслед за шенкеровским учеником Ф. Зальцером. Здесь сопоставляются музыкально-теоретическая концепция Шенкера с аналитической теорией гармонии раннего Бетховена отечественного лингвиста и музыковеда Б. М. Гаспарова.

Расцвет шенкерианства в России приходится на первое десятилетие XXI века, когда дождалась своей публикации упомянутая книга Холопова, выходит в свет учебник Музыкально-теоретические системы, включающий главу о Шенкере, составленную В.С.Ценовой на основании холоповских материалов¹⁹. Центральным событием становится появление первого русского перевода шенкеровского труда, осуществленного *Б. Т. Плотниковым*²⁰. Профессор Красноярской академии музыки и театра, пожалуй, самый восторженный последователь австрийского учёного в России, не просто исследовал аналитический метод Шенкера, но активно применял его в максимально приближенном к оригиналу варианте в практическом анализе в том числе на примере образцов русских народных песен, что продемонстрировал в двух своих книгах «Монолог о практике содержательного анализа» и «Практика анализа хоровой музыки»²¹. Осуществлённый Б. Т. Плотниковым в 2003 году перевод последнего тома «Новых музыкальных теорий и фантазий» Х. Шенкера

¹⁸ *Акопян Л.* Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет-конференция / РАМ им. Гнесиных. <http://musxii.gnesin-academy.ru>; По следам Шенкера: Редукционизм // Музыкально-теоретические системы XX века. М., 2011. С.146-173; Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. 1997 №2. М., 1997. С.110-123; Шенкерова теория тональной музыки // Музыка XX века. Энциклопедический словарь ред. Л.Акопяна. М., 2011.

¹⁹ *Холопов Ю.Н.* Музыкально-теоретическая система Х.Шенкера. М., 2006.; Музыкально-теоретические системы. М.,2006.

²⁰ *Шенкер Г.* Свободное письмо. Том 1: Текст; Том 2: Нотные примеры / Перевод Б.Т.Плотникова. Красноярск, 2003.

²¹ *Плотников Б.Т.* Монолог о практике содержательного анализа. Красноярск, 2005.; Практика анализа хоровой музыки. Красноярск, 2006.

(«Свободное письмо») значительно облегчил процесс ознакомления с теорией его автора и способствовал её распространению на территории России.

Среди авторов последних по времени отечественных публикаций упомянем *В. Р. Дулат-Алеева*, который в статье «Структурные уровни в старинной двухчастной форме»²² отводит шенкеровскому учению несколько страниц, называя его наиболее обобщенной характеристикой композиционной парадигмы тональной музыки, и *Н. О. Власову* с обзорной статьей «Генрих Шенкер и его аналитическая теория»²³. Здесь содержится наиболее развернутая отечественная биография австрийского музыковеда, подробное изложение его поздней научной концепции, затрагивается проблема эволюции шенкеровской музыкально-теоретической системы, а также дается объективная оценка творчества Шенкера в свете признанных заслуг и недостатков оригинального австрийского мыслителя.

В области учения о гармонии Х. Шенкеру, как младшему современнику Г. Римана было, конечно, суждено уйти в тень этого великого деятеля музыкальной теории. Человеческому сознанию вообще свойственно при осмыслении какой-либо в той или иной степени отдалённой по времени исторической эпохи извлекать на свет одну центральную фигуру, приписав ей исключительную заслугу реформаторских идей и открытий, и рассматривая её в качестве единственного источника для дальнейшего развития, не учитывая множества явлений, всплесков, ответвлений, подготовивших плодотворную почву и создавших необходимую богатую культурную среду. Масштаб фигур, первоначально оставшихся в тени, оценивается лишь со временем.

Шенкер сознательно оппозиционировал себя немецкой консерваторской теории, конкретно лейпцигской, персонифицированной Э. Ф. Рихтером, и функциональной теории Римана, который всегда без сомнения оставался для него главным противником, тем больше, чем большее интернациональное распространение получала римановская школа. Однако Шенкер представлял

²² *Дулат-Алеев В. Р.* Структурные уровни в старинной двухчастной форме. (К теории музыкальных форм эпохи барокко) / Научн. тр. Казанской консерватории. Вып. 1. От Ars nova к новой музыке. Казань, 2008. С. 155-164.

²³ *Власова Н.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы XX века. М., 2011. С. 123-145.

вовсе не периферию австро-немецкой музыкально культуры. Переехав в Вену, он с 16 лет вращался в высших кругах музыкально-культурной столицы Европы, среди его друзей и знакомых были Ф. Бузони, Й. Брамс, А. Брукнер, А. Шёнберг, В. Фуртвенглер, пианисты Е. д'Альбер и М. Виолин, певцы И. Мессхарт и Е. Гертнер, издатель К. Вайнбергер, директор Universal-Edition Э. Херцка и др. Причём многие высоко ценили не только Шенкера-теоретика, отмечая его тонкий ум, изысканный вкус и неординарность мысли. Признание и дружбу известных музыкантов принесла ему также одаренность пианиста, композитора и педагога. А. Шёнберг, к примеру, назвал однажды его труды интересующими его в первую очередь среди немецких трудов о музыке.

Как отмечают теперь исследователи Шенкера, он без сомнения является одним из самых крупных теоретиков XX века. «Невозможно встретить второй такой музыкально-теоретической базы, которая представляла бы собой столь всеохватный и столь дифференцированный дискурс»²⁴. Однако для целого поколения исследователей стало характерным рассматривать фигуру австрийского теоретика исключительно как автора «Свободного письма»²⁵, что способствовало тому, что поздний Шенкер полностью вытеснил Шенкера раннего и среднего периода его деятельности. Именно редукция, урзац и урлиния – категории из III тома «Новых музыкальных теорий и фантазий» – вызывают бурную реакцию и критику шенкеровской теории. Эта особенность связана с тем, что в последнем труде Шенкера сложилась законченная теоретическая система, ярче всего отразившая неординарность и своеобразие австрийского теоретика.

Однако и другие творения Шенкера несут отпечаток самобытности и уникальности авторского мышления. Американские и европейские исследователи-шенкероведы последних десятилетий, такие как Жозеф Луббен [Joseph Lubben], Ян Бент [Jan Bent], Мартин Эйбл [Martin Eybl], Николас Марстон [Nicholas Marston], Роджер Камьен [Roger Kamien], Николас Кук [Nicholas Cook] и др. подняли вопрос о правомерности подобной гегемонии

²⁴ Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG. Personenteil Bd. 14. Sp. 1289.

²⁵ Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. III. Der freie Satz. Wien, 1935.

«Свободного письма» в творческом наследии Шенкера. Одна из самых дискутируемых проблем шенкерианы XXI века – насколько должно рассматривать названный труд как подведение итога, как совокупность шенкеровских достижений в целом. Жозеф Луббен, в частности, утверждает, что шенкеровские анализы в его сборниках эссе «Воля к звуку» [„Der Tonwille“] и «Шедевр в музыке» [„Das Meisterwerk in der Musik“] имеют остов урлинии и урзац, но они более привлекательны, гибки и импровизационны, чем в «Свободном письме»²⁶.

Вне зависимости от того, является ли «Свободное письмо» самым большим достижением Шенкера или нет, не стоит воспринимать путь ученого как неуклонное и однозначно направленное развитие к кульминации-вершине. Автор монографии о Шенкере Николас Кук [Nicholas Cook] призывает не поддаваться соблазну видеть шенкеровскую теорию, как единую целостную теорию, но как «неопределенное число расходящихся [в разные стороны] практик»²⁷. В таком свете значение и ценность ранних трудов Шенкера многократно возрастают. Не менее важен и первый из трёх томов музыкально-теоретической трилогии «Новые теории и фантазии...» под названием «Учение о гармонии»²⁸. Привлекает к себе внимание уже сам жанр работы: обширный труд, посвящённый всем основным проблемам гармонии, интересен не только для музыкально-теоретической науки в плане изучения ее истории, которой важно представлять каждый этап развития научно-музыкальной мысли. Шенкеровское учение о гармонии также ценно тем, что оно не является пересказом свода правил и положений традиционной теории, а дает собственное часто глубоко оригинальное толкование и обоснование музыкальных явлений; теоретические разделы учебника перемежаются философскими размышлениями автора о музыкальной истории, соотношении природы и искусства и т.п.

²⁶ См. об этом Lubben J. Review of *The Masterwork in Music: A Yearbook. Volume I (1925)* by Heinrich Schenker // *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 1 (Spring, 1999). P. 145-156. Lubben J. Schenker the Progressive: Analytic Practice in "Der Tonwille" // *Music Theory Spectrum*, Vol. 15, No. 1 (Spring, 1993). P. 59-75.

²⁷ Cook N. *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford, 2007. P.27

²⁸ *Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre*. Stuttgart; Berlin, 1906.

Исходя из неоднократных замечаний о Шенкере на страницах Harmonielehre Шёнберга, можно утверждать, что последний изучал работу своего соотечественника и в той или иной степени ориентировался на неё при создании своего труда этого жанра.

Учение о гармонии Шенкера имеет также огромное значение для становления музыкально-теоретической системы последнего тома «Теорий и фантазий». В первом томе он сформулировал два сущностных понятия: *учение о ступени* и *принцип тоникализации*, которые полностью раскрываются через систематическое учение о слоях в Свободном письме, так что ошибочно было бы, по мнению Х.Федерхофера²⁹, останавливаться только на первом этапе, без учёта дальнейшего развития, и наоборот, оперировать категориями Свободного письма, не отдав должное этим понятиям в Учении о гармонии.

В настоящей работе предпринята именно такая попытка: впервые представляя на русском языке ранний текст Шенкера, проанализировать методологию, терминологию труда, его ключевые положения ради более отчётливого представления о той почве, на которой выросли более поздние идеи австрийского ученого.

Цель работы – представить систему теоретических воззрений Г.Шенкера, какой она предстает в его «Учении о гармонии», показав закономерность появления этой работы в контексте творческих интересов автора, а также ее место в австро-немецкой музыкальной теории рубежа XIX-XX веков.

Задачи исследования:

- Осуществить и подготовить к публикации русскоязычный перевод «Учения о гармонии» Шенкера, снабдив текст необходимыми аналитическими комментариями.
- Составить словарь терминов Шенкера (на основе раннего этапа его теории), сопоставив его с современной Шенкеру традиционной австро-немецкой музыкальной терминологией и русской терминологией сегодняшнего дня.

²⁹ Federhofer H. M. Zur Kritik der Konzeption von Stufe und Kontrapunkt in Heinrich Schenkers Musiktheorie // Federhofer H. Akkord und Stimmführung. Wien, 1981. S.58.

- Выявить влияние методологии гуманитарных наук (философии, психологии и биологии), чьи положения автор использовал для построения своей музыкальной теории.

- Оценить значение начального этапа теоретической концепции Г.Шенкера для формирования теоретической системы «Свободного письма».

- Вписать учение Шенкера в контекст современной ему австро-немецкой музыкально-теоретической мысли, сравнить общие положения теории Шенкера с таковыми из теоретической концепции Г.Римана, а также проанализировать сходство и различие в концепциях двух «Учений о гармонии», двух венских музыкантов-современников – А.Шёнберга и Г.Шенкера.

Методы исследования продолжают традицию русской музыкально-теоретической школы и ориентируются на методологию исследования истории музыкальной науки, сложившуюся, в том числе, в курсах гармонии, методики преподавания гармонии и музыкально-теоретических систем в Московской консерватории, совмещающую научно-теоретический, исторический и методический подходы.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые полностью и систематически представлен первый из трех капитальных трудов австрийского теоретика, при этом научно-теоретический и исторический аспекты разработаны с учетом современных достижений западной шенкерианы. Помимо названного труда, русскому читателю становится доступным целый ряд документов, обогащающих известную картину венской культурной жизни начала XX века, на фоне которой он возник, а также взаимовлияний австро-немецкого и русского музыкального искусства. Некоторые поставленные в данной работе проблемы разрабатываются впервые (к примеру – Шенкер и русские композиторы, высказывания Шенкера о русских учебниках гармонии), являются новыми для отечественного музыкознания (ранние шенкеровские статьи, отношения с современниками: Шенкер и Брукнер, Шенкер и Малер) или подвергаются дальнейшему детальному рассмотрению (в том числе, составление наиболее полной биографии музыканта, сравнительный анализ теоретических воззрений Шенкера и Римана, Шенкера и Шёнберга и т.п.).

Работа представляет **теоретическую значимость** для истории учения о гармонии и музыкально-теоретической науки в целом, которой важно представлять каждый этап развития научно-музыкальной мысли. **Практическая значимость** исследования видится в использовании предложенного в ней исторического материала, а также во включении аналитических и методических принципов Шенкера в курсы целого ряда музыкально-теоретических дисциплин – гармонии, анализа музыкальной формы, музыкально-теоретических систем, истории музыки и др. Диссертация может также послужить основой для дальнейших разработок в области шенкеровской теории и методов её применения в отечественном музыкознании.

Апробация. Отдельные положения диссертации были представлены на научных конференциях в Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского (Международная научная конференция «Густав Малер и музыкальная культура его времени», 2010; конференция к 60-летию Т.В. Чередниченко «Музыка в кругу гуманитарных наук», 2013), в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (Всероссийские научные чтения имени Б.Л. Яворского «Проблемы художественного творчества», 2010), обсуждались на музыковедческом факультете консерватории имени Ф.Мендельсона Бартольди в Лейпциге (2013). Полученный научно-методический опыт применялся автором в преподавании курса гармонии в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории.

Структура работы. Диссертация состоит из двух томов. Собственно исследовательская работа представлена в первом томе, который содержит вступление, четыре главы, заключение и три приложения, в том числе, словарь шенкеровских терминов и список его ранних статей из сборника Х. Федерхофера «Шенкер – эссеист и критик» на русском языке. Второй том составляет осуществленный автором русскоязычный перевод «Учения о гармонии» Шенкера.

Литература о раннем этапе творчества Шенкера и его Учении о гармонии составляет небольшую часть от шенкеровской библиографии. Мы опирались на вышеназванную монографию Н. Кука и английский пересказ труда по гармонии,

осуществленный его учеником О.Йонасом³⁰, снабженный развернутым предисловием, в котором автор относит Учение о гармонии Шенкера к книгам огромной важности как содержащее поздние идеи ученого в эмбриональном состоянии. Йонас считает, что в момент написания своего раннего труда Шенкер был ещё под большим влиянием традиционных представлений, от которых он постепенно отошел на протяжении последующих этапов своего творческого развития. Этим фактом автор объясняет необходимость не просто перевода, но текста с комментариями и вставками, ограждающими от возможной его ошибочной интерпретации. Помимо данного, есть еще два специальных труда об Учении о гармонии Шенкера – работа Вильгельма Келлера³¹ и большая вступительная статья Рудольфа Фризиуса к современному переизданию шенкеровского *Harmonielehre*³².

Отдельные аспекты, в том числе, теория ступени Шенкера, взаимоотношения Шенкера с музыкантами его времени, различия и сходства теорий Шенкера и Римана, разногласия Шенкера и Шенберга в вопросе неаккордовых звуков, рассмотрение фигуры и труда Шенкера в традиции венской музыкальной теории и проч. разработаны в целом ряде публикаций Х.Федерхофера, а также К.Дальхауза, Б.Редмана, Р.Вэзона, Ю.Н.Холопова, М.Эйбла и др.

³⁰ *Jonas O.* Harmony by Heinrich Schenker. Chikago, London, 1954.

³¹ *Keller W.* Heinrich Schenkers Harmonielehre // Beiträge zur Musiktheorie des 19 Jahrhunderts. Hrsg. von M.Vogel. Regensburg 1966. S. 203-232.

³² *Frisius R.* Vorwort // Schenker Harmonielehre. Wien, 1978.

Глава I. Исторический контекст

1. Генрих Шенкер. Портрет в музыкальном кругу Вены

В российской литературе сведения о жизни и творчестве Г. Шенкера освещены недостаточно полно, если принять во внимание, что их существует довольно много, чему способствовала черта музыканта бережно хранить все творения своего пера – и научные труды, и переписку. После его смерти благодаря стараниям учеников и родственников, в особенности Эрнста Остера и Освальда Йонаса, самого верного³³ из учеников Г. Шенкера, наследие ученого, включая переписку, в том числе со знаменитыми корреспондентами, благополучно пережило трагические события холокоста и Второй мировой войны за океаном, в Америке. В настоящее время источниками данных о жизни Г. Шенкера могут послужить его многочисленные письма и дневники, а также упоминания о нём в творениях его современников. Биографические факты в данной работе излагаются на основе недавно вышедшей энциклопедической статьи О.Шваб-Фелиша в MGG-2³⁴, доступного в интернете архива писем и дневников Шенкера³⁵, сборника шенкеровских дневников и писем под редакцией Х.Федерхофера и многочисленных статей этого же автора.



Дата, равно как и место рождения Г. Шенкера в различных источниках варьируется: 19 июня 1867/68 года в городе Подгайце или селе Вишневичик [Wisniowczyk]³⁶. Возможно, это различные названия одного населённого пункта в разные исторические эпохи, в любом случае это было небольшое, но экономически развитое поселение в Галиции. Прежде чем говорить о самом

³³ Верного – не только потому, что он перевёз архив Шенкера с собой через океан, что наверняка было совсем не просто, но и потому, что продолжая дело своего учителя в Америке, он выступал категорически против затеянной Ф.Зальцером американизации шенкеровской теории и сведению ее к дидактически удобным формам, поскольку видел в этом искажение её художественной сущности.

³⁴ Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG-2. Personenteil. Bd. 14. Sp.1289-1300.

³⁵ [Schenker Documents Online](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker). The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker. <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker>. Далее ссылка на этот источник дается в сокращении: SDO.

³⁶ 1867 год рождения и г.Подгайц указан О.Йонасом в MGG-1 и Ю.Н.Холоповым в МЭ; 1868г.и Вишневичик – в MGG-2 и в книге другого шенкеровского ученика Ф.Зальцера (Salzer F. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. N.Y., 1962).

Шенкере, представим себе родину будущего музыканта-учёного и культурно-политическую атмосферу, предшествующую времени его рождения.

Галиция – территория на юго-западе Украины (сейчас Львовская, Ивано-Франковская и Тернопольская области), на протяжении своей истории входила в состав то одного, то другого государства: с 1352 г. – Польского королевства, 1772-1918 гг. – провинция Австрии, в 1939 г. уже после кончины Шенкера стала частью Украинской ССР. С самого начала своей истории и до Второй мировой войны Галиция была одним из крупнейших еврейских центров в Восточной Европе. Еврейские общины во Львове и ещё пятнадцати городах Галиции играли значительную роль в торговле между Западом и Востоком, через их руки проходил весь экспорт и импорт товаров из Турции, России, Германии и других стран. Традиционное национальное занятие – ростовщичество, позволяло евреям значительно расширять арендуемые земли, развивать бытовую промышленность, лесоразработки, ремесленные цехи; большая часть населения были сельскими жителями. С другой стороны подобная деятельность определила социально-политическую нестабильность еврейских общин: их развитие то поощрялось королями и магнатами, то жёстко подавлялось. В период австрийского господства власть долгое время стремилась всячески сократить численность евреев, контролируя и ограничивая не только их деятельность, но и места проживания, образование (только на немецком языке), заключение браков, вынуждая евреев адаптировать имена и фамилии на немецко-австрийский лад. И в том, и в другом случае, евреев окружала атмосфера презрения и высокомерия со стороны господ и ненависти от низов, нападки христианского населения часто подстрекались самим духовенством. К середине XIX века еврейское население сильно обнищало. Только в 1867 году, то есть за год до рождения Шенкера, австрийский революционный парламент сделал попытку официально изменить положение евреев к лучшему, благодаря чему постепенно стал расширяться круг евреев-ассимиляторов – приверженцев немецкой или польской культуры, многие эмигрировали в другие страны Европы или переехали ближе к столице. Несмотря на это Г. Шенкер, можно сказать, был рождён в атмосфере гонения и преследования людей еврейского

происхождения, что естественно должно было сказаться на его мироощущении и характере. Его предки десятилетиями вели борьбу за свои права, и трудно представить, что указ австрийского правительства сразу изменил ситуацию. Таким образом, Шенкер не просто сизмальства, а генетически унаследовал настойчивость и упорство, готовность к борьбе, к отстаиванию своих интересов, из-за чего возможно и сформировался убеждающий, несколько агрессивный тон его высказывания, а также самоощущение себя в мире как оппозиционера традиционному, общепринятому.

С другой стороны, Шенкер легко освоился и приспособился к новым условиям жизни в Вене, где, как пишет О.Шваб-Фелиш, он «вёл жизнь типичного “ассимилировавшегося” еврея»³⁷. Более того, принадлежа к обществу, полному предвоенных настроений – а именно такой являлась социальная атмосфера Австрии и Германии первой трети XX века, – он стал носителем не умеренных политических взглядов, но впитал радикальные национально-немецкие настроения, что отразилось на его трудах, в которых нередко чувствуется национально-идеологический фон³⁸. Это позволило говорить не просто об ассимиляции Шенкера в австро-немецком обществе, но о его «сверхассимиляции». Как пишет исследователь, «фанатичный “тевтонский” национализм Шенкера был выражением еврейской сверхассимиляции в общей культурно-исторической и политической ситуации»³⁹.

Родился Шенкер в многодетной семье, пятым из шестерых детей⁴⁰, в скромных, возможно даже бедных условиях. Отец, Иоганн Шенкер работал врачом в соседнем городе Подъячем; в письме Хальму от 17 января 1918г. Шенкер описывает его как бедного, но повсеместно уважаемого доктора; мать, Юлия Мозлер, тоже еврейка, заботилась о семье. Еврейское вероисповедание Шенкер сохранил до конца жизни.

³⁷ Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG. Personenteil Bd. 14. Sp.1290.

³⁸ Национально-идеологический фон в трудах Шенкера заключается, например, в том, что к числу композиторов-гениев Шенкер относит только австро-немецких композиторов, за исключением лишь Ф. Шопена и Д. Скарлатти.

³⁹ Ibid, Sp. 1297.

⁴⁰ Братья и сестры Шенкера в возрастном порядке: Маркус (умер в отрочестве), Ребекка (умерла в отрочестве), Вильгельм (в будущем врач), Шифре, Генрих и Мориц (род.1874). К родителям и сестре Шенкер сохранил трепетное отношение, о чем свидетельствуют его слова посвященные их памяти, братья же были далеки друг от друга; в особенности конфликтными были взаимоотношения с младшим – Морицом, в последствии финансистом.

Детство своё Шенкер провёл в деревне, начальное гимназическое образование получил во Львове (тогда Лемберг, см. карту Галиции в Приложении 3). Сохранилось краткое воспоминание Шенкера в письме к его другу М. Виолину от 1927 года, которое в том числе проливает свет на вариативность года рождения музыканта: «В нашем доме было много детей, в особенности, мальчиков. Как обычно принято у родителей, девочек, если их много, скорее выводить из дома, такую же заботу имели мои родители, только с мальчиками: отправить в школу, как можно раньше! Так меня сделали на год старше, только чтобы отправить в Лемберг»⁴¹.

Из письма Виолина, написанного им к запланированному, но не осуществленному празднованию 50-летия Шенкера, известно, что первые впечатления о Моцарте, Бетховене, Шиллере, Гете и других своих будущих кумирах Шенкер получил в гимназии. Тогда же Шенкер брал уроки фортепианной игры у директора львовской консерватории К.Микули⁴², ученика Шопена. В письме Виолина – по всей видимости, со слов самого юбиляра, – говорится даже о том что юный Шенкер стал руководителем школьного оркестра.

Среднее образование⁴³ Шенкер закончил в Брежани (город в Галиции недалеко от Львова, см. карту в Приложении 3), затем в зимний семестр 1884/85 гг. по желанию отца начал обучение в Венском университете на факультете юриспруденции. С этого момента Шенкер остаётся в Вене навсегда. Йонас пишет, что переселиться в столицу Австрии ему позволила высокая стипендия; очевидно Шенкер выделялся успехами в образовании со школьной скамьи. В 1887 г. после внезапной кончины отца Шенкер был вынужден взять

⁴¹ *Federhofer H.* H. Schenker nach Tagebuchern und Briefen. Hildesheim; Zurich; New York, 1985. S.4.

⁴² Карол Микули (1819-1897) – композитор, пианист, дирижёр, педагог, фольклорист, музыкально-общественный деятель. В период с 1844 по 1847 гг. учился в Париже у Ф. Шопена по фортепиано и Н. Ребера по композиции. С 1848 г. концертировал как пианист во Франции, Австрии, России и Румынии и других странах Европы. Был первым издателем и пропагандистом Шопена во Львове и во всех польских землях, составил и редактировал одно из Полных собраний сочинений Ф. Шопена (Лейпциг, 1879 г.). В 1858 г. создал Галицкое музыкальное общество во Львове, на основе которого открыл Львовскую консерваторию. Среди учеников К. Микули многие музыканты, в том числе М. Солтыс, позднее профессор и директор Львовской консерватории, С. Неведомский, известный польский композитор, Г. Шенкер. Сочинял главным образом в фортепианном жанре, а также собирал и обрабатывал молдавские, польские, гуцульские народные песни.

⁴³ В статье О.Шваб-Фелиша уточняется: mit dem Abitur (Matur): с получением аттестата зрелости.

заботы о содержании семьи, переехавшей к нему в Вену, на свои плечи, и он не оставлял родных, несмотря на свою бедность.

Требования на факультете права, где учился будущий музыкант, были настолько легкими, что по описанию современников, студентов часто спрашивали: «Ты действительно студент или изучаешь право?»⁴⁴. Во всяком случае, Шенкер с того же 1887 года нашёл время параллельно учиться в венской консерватории, что продолжалось два года. Как это ни парадоксально, Шенкер – известный музыкант, создатель целой теоретической концепции и собственной теоретической школы – не имел музыкального диплома, сконцентрировавшись на получении юридического, который был ему вручен в 1890 г.

Документы о шенкеровском образовании в консерватории хранятся в библиотеке Венского общества друзей музыки, среди них в том числе, подписанное еще отцом и сыном свидетельство об отсутствии средств и прошение об освобождении от оплаты. В заявлении о приеме основным предметом первоначально указана композиция. Согласно этому Шенкер был зачислен в класс Франца Крэна, профессора гармонии, контрапункта и композиции, автора духовной музыки. Однако в более поздних бумагах специализация «композиция» зачеркнута в пользу обучения гармонии. По мнению Федерхофера, в начале Шенкер вероятно еще четко не определил, какой же курс ему посещать, если только Ф. Крэн сам ему позднее не отсоветовал. Из школьного формуляра известно, что учение о гармонии как основной предмет Шенкер изучал у Антона Брукнера, у него же посещал контрапункт; по гармонии всегда имел отличную оценку. Среди других дисциплин – хор (причем, два предмета *Chorschule* и *Chorübung*) и фортепиано у Эрнста Людвига. В 1888 хоровой курс и курс гармонии закончились, в 1889-90 годах Шенкер поступил на первый курс композиции Иоганна Непомука Фукса, оставаясь у Э. Людвига по клавиру, однако уже 20 ноября 1889 г. из-за защиты юридической диссертации был освобожден от посещения консерватории. Таким образом, непосредственными учителями Шенкера в Венской консерватории можно считать Брукнера и Людвига.

⁴⁴ Cook N. *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 17.

Шенкер и Брукнер. О непростом отношении Шенкера к своему учителю по гармонии А.Брукнеру принято замечать следующее: «Несмотря на всё восхищение, Брукнер не был ему близок. Хотя Шенкер различал в его творчестве “постройки грандиозных одиночных камер”, он жалел об отсутствии в них связности более высокого порядка»⁴⁵. При всем уважении к личности мастера, Шенкер, по словам Федерхофера⁴⁶, указывает на брукнеровскую непоследовательность музыкальных мыслей, которую он считал недопустимой для шедевров высшего ранга. Критически он был настроен не только к музыкальным произведениям Брукнера, но и к педагогическим методам образования, а именно, к несоответствию теории и музыкальной практики.

Спустя лет десять после личного общения с Брукнером на уроках гармонии в венской консерватории Шенкер в своём «Учении о гармонии» вспоминает и цитирует его слова: «Мой учитель, ставший очень знаменитым симфонистом, часто в такой ситуации говорил: “Благословите, господа, вот правило, но я пишу, конечно, не так”. Какой забавный клубок противоречий! Верят тем правилам, над которыми охотнее смеются; высмеивают их, вместо того, чтобы смеяться над собственной верой в них! А там, где в правилах отсутствует разумный смысл и по этой причине не может быть и речи об отношении к искусству, но скорее есть противоречие правилам искусства, забавно, что то один, то другой, вместо того, чтобы отказаться от них, принимает позу героя, отмечающего всякие правила! Есть ли героизм, смешнее и беспредметнее? Если бы они знали, как глубоко в правилах, правда совсем иных, коренится то, что они смело пишут!»⁴⁷.

И вместе с тем, это критическое высказывание демонстрирует, что Шенкер на свой манер восхищался А. Брукнером. То, что композиторское творчество Брукнера ему не было близко, вполне предсказуемо, если учесть, что музыкальный учёный питал пристрастие только к музыке венских классиков и, за некоторыми исключениями, ранних романтиков. Чувство восхищения скорее относилось к самой личности Брукнера, к его тонкому и глубокому знанию музыки, но не к его композиторскому творчеству и не к его педагогическим

⁴⁵ Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG. Personenteil Bd. 14. Sp.1289.

⁴⁶ Federhofer H.H.Schenker nach Tagebuchern und Briefen. Hildesheim; Zurich; New York, 1985. S.5.

⁴⁷ Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906. S.139.

методам. В годы, когда Шенкер писал приведенные выше слова, он уже создал собственный метод преподавания гармонии, основанный на совсем иных положениях, чем у Брукнера, и, тем не менее, уважительное отношение, которое осталось у Шенкера к последнему, сквозит в этом тексте. Например, в том, что он называет и признаёт Брукнера *своим учителем*, и, вероятно, не без гордости напоминает, что тот стал очень знаменитым симфонистом; в том, что сохраняет стиль разговора и венский диалект Брукнера: «Segn's, mein Herrn, dos ist die Regl, i schreib' natirli net a so»⁴⁸; в констатации, противоречащей (!) нападкам Шенкера на Брукнера-композитора: «то, что они смело пишут» «коренится глубоко в правилах». Отношение к Брукнеру учит нас тому, что, если Шенкер хотя бы просто упоминает чью-либо фамилию, это говорит о том, что он считает эту личность достойной, чтоб о ней думать и высказываться, пусть и с критической стороны.

Второй учитель, Э. Людвиг, преподавал в Вене до 1902 года и был именит. После его смерти в 1915 г. Шенкер писал в дневнике: «Самые счастливые обстоятельства его жизни отчасти совпали и с моими счастливыми обстоятельствами. [...] У него было желание и время заняться мной, когда я поступил в консерваторию благодаря кайзеровской стипендии»⁴⁹. Людвиг помог Шенкеру с решением финансовых проблем, познакомив его с благотворителями и обеспечив первыми частными учениками, среди которых Ирена Греденер. Последней Шенкер посвятил несколько музыкальных сочинений, и даже опубликовал их.

Письмо музыкальному редактору Максу Кальбеку (датируется приблизительно, до 1890 г.), под руководством которого были изданы первые сочинения Шенкера-композитора, является интереснейшим свидетельством того, как Шенкер относился к своей композиторской деятельности: «Я вырос в бедности и неблагоприятных обстоятельствах, и всему обязан только самому себе и удаче. У меня не было и, боюсь, из-за моей бедности не будет учителя [по

⁴⁸ Курсивом отмечены те особенности языка, которые являются следствием диалекта; сокращения *segn's* вместо *segen es*, *Regl* вместо *Regel*, *schreib'* вместо *schreibe* – обычное явление в немецкой разговорной речи.

⁴⁹ *Federhofer H.H.Schenker nach Tagebuchern und Briefen*. Hildesheim; Zurich; New York, 1985. S.7.

композиции – *Е.Л.*]. Так что я еще даже не на первой стадии [обучения]. Я готовлюсь к первому государственному экзамену. Вечером, лежа с книгой римского права, я позволяю себе самую чистую радость – немного помыслить музыкально. Каждый вечер приносит мне одну мысль. Ночью я записываю это – для себя и своей сестры, которая далеко от меня, но возможно думает обо мне, жалеет и плачет. Но я знаю, что после сдачи экзамена и после того, как я преодолю беднейшее состояние..., осмелюсь обратиться к чужой “теории” и к музыкальным шедеврам, которых я так мало знаю. Может быть, мне удастся усвоить что-нибудь из значительных теорий. Позднее я рассчитываю переслать вам три сонаты, которые уже записаны»⁵⁰.

Получив ученую степень доктора юриспруденции, Шенкер не выбрал юридическую карьеру, а полностью отдался музыке. Как отмечают исследователи, серьезность, с которой Шенкер начал строить свою карьеру в 1890-х годах, поражает; наиболее впечатляющее доказательство этого – количество и качество его профессиональных контактов. На основе различных документов и источников можно говорить, что Й. Брамс, К. Гольдмарк⁵¹, Ф. Бузони, Е. д’Альберт хвалили шенкеровские сочинения, двое последних исполняли его музыку и помогали финансово и рекомендациями, также как Ю. Эпштейн, М. Брюл, М. Кальбек и Э. Ганслик.

Первоначально музыкальная деятельность Шенкера была очень разнообразна, и он проявил себя в первую очередь музыкантом-практиком. Его публичные выступления в качестве пианиста-аккомпаниатора (совершил концертное турне вместе с голландским певцом И.Мессхартом) имели большой успех. В качестве композитора он пишет ряд фортепианных произведений преимущественно камерного жанра: этюды, фантазии, двухголосные инвенции, лендлеры, песни, «Сирийские танцы» в 4 руки, которые печатались сразу различными нотными издательствами, в том числе Брайткопф & Хертель,

⁵⁰ Ibid, S.8.

⁵¹ Карл Гольдмарк (1830-1915) – австрийско-венгерский композитор, педагог, скрипач.

Зимрок, Вайнбергер и другими⁵². «Сирийские танцы» оказались первым звеном, связующим биографию их автора со своим в будущем знаменитым оппонентом.

Шенкер и Шёнберг. Примерно с 1897 года Шенкер состоял в переписке с Ферруччо Бузони, который высоко его ценил и похвально высказался о посвященной ему фантазии Шенкера⁵³, сравнив её со знаменитой фантазией C-dur Р. Шумана. Интересуясь новыми музыкальными произведениями, Бузони включил «Сирийские танцы» Шенкера в серию своих берлинских концертов под названием «Оркестровые вечера, новые и редко исполняемые произведения». Из письма их автору от 25 августа 1903 г. выясняется, что Бузони способствовал также оркестровке этого сочинения, порекомендовав сделать ее А. Шёнбергу (!), а также предложил Шенкеру переименовать сочинение в более соответствующее, по его мнению, – «Еврейские танцы»; последнее так и не было осуществлено. Шёнберг довольно скоро проделал свою работу, Шенкеру эта работа не понравилась из-за её близости к стилю Рихарда Штрауса, однако он её принял и уже 5 ноября 1903 г. «Сирийские танцы» в шёнберговской инструментровке были исполнены в финале берлинского концерта, где помимо них прозвучали сочинения Г. Берлиоза, К. Дебюсси, С. Франка, португальского пианиста Виана да Мотта, Венсана д'Энди. Похвально о клавирных композициях Шенкера высказывался также Е. д'Альбер, известный композитор и пианист рубежа веков; подобно Ф.Бузони он исполнял их в своих концертах.

Совместный труд двух венских музыкантов Г. Шенкера и А. Шёнберга над «Сирийскими танцами» в 1903 г. положил начало их бурному общению, которое имеет смысл здесь рассмотреть, тем более что в русском музыковедении этому аспекту шенкерианы уделено очень мало внимания⁵⁴.

⁵² Fünf Klavierstücke, Op. 4 (Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1898), Ländler für Pianoforte, Op. 10 (Berlin: Simrock, 1899), Syrische Tänze für Pianoforte zu 4 Händen (Vienna: Weinberger, [1899]).

⁵³ Фантазия Г. Шенкера, посвящённая Ф.Бузони появилась как опус 2 в издательстве Брайткопф & Хертель, Лейпциг, 1898г.

⁵⁴ Автор биографии Бузони Э. Дент высказывает мнение, что Шенкер в сентябре 1903 года послал Шёнберга со своей партитурой к Бузони, что было сделано, как можно понять, намеренно, чтобы «продвинуть» Шёнберга и устроить ему контакт с музыкантом, способным в будущем исполнять и распространять его сочинения. Где происходила встреча – неизвестно, так же как и была ли она на самом деле, Дент не приводит никакой подтверждающей информации. (Dent E. *Ferruccio Busoni: a biography*.)

В специальной англо-американской и австро-немецкой литературе отношения Х. Шенкера и А. Шёнберга неоднократно привлекали внимание⁵⁵. Как отмечает Х. Федерхофер, «оба они выросли в скромных, даже бедных условиях, в период поздней империи Габсбургов, обоих объединяла вера в гениальность искусства, укрепившаяся в XIX в., и восхищение Й. Брамсом»⁵⁶.

Точная дата их первой встречи неизвестна; отношения возникли в 1900-х годах, когда оба были вполне созревшими музыкантами в расцвете сил: Шенкеру было чуть за тридцать, Шёнберг на шесть лет младше. Трёхстраничное письмо по поводу инструментовки «Сирийских танцев» от 12 сентября 1903 г. – это самое первое письмо Шёнберга Шенкеру из коллекции Йонаса. По тону писем Шёнберга можно отметить, что у него было уважительное, даже, пожалуй, какое-то трепетное отношение к своему старшему коллеге, чего нельзя сказать о последнем. Шенберг, к примеру, обещает взять за услугу только 100 гульденов, в случае оплаты его инструментовки самим Шенкером, а при оплате издателем Вайнбергером – 150 гульденов. Очень аккуратно, как бы вскользь Шёнберг критикует «Сирийские танцы» Шенкера: «Немного жаль, что во всех частях чуть многовато fortissimo. Из-за этого, можно предвидеть, в оркестре значительно меньше оттенков. Однако это едва ли будет существенным препятствием»⁵⁷.

Переписка между музыкантами сохраняется до 1907 года, всё это время Шёнберг старается наладить отношения с Шенкером, привлечь его на свою сторону, в лагерь сторонников и защитников современной музыки. Он приглашает теоретика на концерты собственной музыки и сочинений своих учеников, в различные музыкальные общества, одно из которых «Объединение музыкантов-творцов» [*Vereinigung schaffender Tonkünstler*], куда входили также

London: Oxford University Press, 1933. P. 140-141.) X. Штукеншмидт, в свою очередь, ставит под сомнение вероятность встречи двух музыкантов в это время, поскольку Бузони провел сентябрь в Берлине, а Шёнберг еще летом вернулся в Вену, чтобы осенью начать педагогическую деятельность в Шварцвальдской школе. Исследователь приходит к выводу, что даже если такой проект у Шенкера и был, он не осуществился (Stuckenschmidt H. Schönberg. Zürich; Freiburg: Atlantis-Verlag, 1974. P. 201.)

⁵⁵ Dahlhaus C. Schoenberg and Schenker // Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 100, pp. 209-215.; Federhofer H. Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg // Mitteilungen der Kommission für Musikforschung №33. Wien, 1982. S. 369-390.; Borio G. Schenker versus Schönberg versus Schenker: The difficulties of a reconciliation // Journal of the Royal Musical Association. 2001, Vol. 126, № 2. P. 250 - 275. и др.

⁵⁶ Federhofer H. Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg // Mitteilungen der Kommission für Musikforschung №33. Wien, 1982. S.370.

⁵⁷ Ibid, S. 373.

Цемлинский, Хофкапельмейстер, Гутхейль, позже Р.Штраус; почётным президентом общества был Г. Малер. В письме от ноября 1903 года Шёнберг высказывает желание навестить Шенкера в его квартире, чтобы совместно обдумать идею собрания заинтересованных лиц для обсуждения состояния музыкальной культуры в Вене и других городах Австрии и Германии⁵⁸. В своих письмах Шёнберг сперва уговаривает Шенкера принять активное участие в заседаниях, а затем практически просит прощения за свои горячие высказывания на них, что свидетельствует о разногласиях во взглядах музыкантов, проявляющихся уже с самого начала их общения. В подтверждение этому процитируем слова Шёнберга из его письма, относящегося предположительно к 1904 году: «Дорогой Доктор, мне кажется, Вы злы на меня! Я был вчера излишне вспыльчив? Вы меня наверняка абсолютно неправильно поняли. Я хотел знать Вашу позицию не как критика, но как композитора [Selbst-Schaffender] При этом речь шла не столько о Вас, сколько о [...] и Брауне. Я ведь изначально ожидал от Вас широкого взгляда. И моя цель – заключить на основе этих ясных разночтений во мнениях свободный договор. Итак, я желал бы одного – не расставаться. На это должны же Вы согласиться! Вы ведь придёте завтра в четверг около пяти ко мне на собрание подкомитета?»⁵⁹.

В конце февраля Шёнберг приглашает Шенкера к себе, «отужинать и поболтать о многих вещах», а заседание общества, мол, не так важно: «я не считаю, что речь на заседании в эту пятницу будет идти о каких-либо значительных вещах, напротив, считаю это заседание ненужным. Всё, что нужно сделать, может сделать один человек»⁶⁰.

Некоторая сдержанность и холодность Шенкера по отношению к своему собеседнику проявляется уже в те годы. Ответные письма Шенкера Шёнбергу не представлены ни в исследовании Х.Федерхофера, ни в интернет-архиве;

⁵⁸ Это объединение возникло на заседании в январе 1904 г. На нем также участвовал близкий в то время друг Шенкера Мориц Виолин, пианист, коренной венец, изучавший композицию и фортепиано в консерватории Общества друзей музыки. Его поддерживал Й.Брамс. М.Виолин стал капельмейстером в известном «Buntes Theater» мецената Вольцогена, благодаря чему познакомился с А.Шёнбергом, также работавшем в этом театре. Руководил фортепианным классом в венской музыкальной академии по рекомендации Шёнберга. Много позже, по старой дружбе Шёнберг снова помог М.Виолину эмигрировать в США, где последний остался до конца своей жизни в 1956г.

⁵⁹ SDO

⁶⁰ Ibid.

косвенные указания на то, что они существовали, дают слова Шёнберга с благодарностью Шенкеру за полученное от него письмо⁶¹. Однако, как замечает Федерхофер в своей статье «Отношение Шенкера к Шёнбергу», ответные письма Шенкера скупы на слова; в отличие от своего младшего современника он совсем не стремится к личным встречам, и в его дневниках в первые годы их общения не встречается ни одного упоминания имени Шёнберга.

В 1905-1906 гг. переписка Шёнберга и Шенкера будто бы прекращается. Из письма Шенкера Августу Хальму от 1922 г. известен разговор о Максе Регере, который состоялся между Шенкером и Шёнбергом примерно в указанные годы. В «Учении о гармонии», к тому времени уже изданном, Шенкер критиковал Регера за «скопление звуков» в его Квинтете ор. 64. Видимо этот факт и послужил толчком для разговора. Вот что спустя годы пишет об этом сам Шенкер: «Когда я много лет назад разговаривал с Шёнбергом, с которым часто виделся, и который меня любил, о Максе Регере, я наткнулся на необъяснимое сопротивление. После полуторачасового пустого разговора у меня возникло некоторое подозрение, и я спросил: «Дорогой Шенберг, что вы знаете из Регера? – Ответ был: «ни одной ноты!». И я выплеснул своё негодование...»⁶².

Дальнейшие отношения между музыкантами постепенно переходят от терпимо-холодных к грубо-неприятным, что было неизбежно из-за консервативных убеждений Шенкера, его непоколебимого классицизма и неприятия любой современной музыки после Брамса. В 1907 г. Шёнберг пригласил Шенкера на исполнение своего струнного квартета d-moll ор. 7 и Камерной симфонии и любезно предложил партитуру последней. Шенкер присутствовал на исполнении струнного квартета, но это лишь способствовало разрыву. Если на Г. Малера исполнение квартета произвело большое впечатление, то Шенкер в своём дневнике 5 февраля 1907 г. сделал едкую, уничижительную заметку⁶³.

⁶¹ Federhofer H. *Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg* // Mitteilungen der Kommission für Musikforschung №33. Wien, 1982. S. 374.

⁶² Ibid, S. 380-381.

⁶³ Шенкерская цитата о квартете Шёнберга будет приведена ниже.

Суждение Шенкера о Шёнберге-композиторе видимо не осталось тайной: последнее именное приглашение на концерт учеников Шёнберга датируется 7 ноября 1907 года, больше писем Шёнберга к Шенкеру не существует.

Шенкеровское восприятие музыки и теоретических взглядов Шёнберга не меняется со временем, о чем можно судить по записям в дневниках Шенкера, где имя Шёнберга встречается почти всегда рядом с отрицательными суждениями. Так, например:

7 декабря 1917 г. ироничная заметка: «Шенкер, как соавтор побочной гармонии Шёнберга»⁶⁴;

30 декабря 1923 г. «Виолин у Шёнберга, который читал все труды Шенкера, но не понял урлинию. Что же она должна быть – прямая?»⁶⁵;

5 апреля 1926 г. «Просмотрел Учение о гармонии Шёнберга [...]. Незрелость, наивность, фиговые листки фраз, смесь кретинизма с напыщенностью, ни одного предложения, которое свидетельствовало бы о музыкальном ухе...».

Шенкер, однако, был вынужден постоянно возвращаться в своих мыслях к композитору-современнику, в его дневниках сохранилось более 30 записей с упоминанием имени Шёнберга, на основании которых можно утверждать, что он слышал произведения Шёнберга на венских концертах, обсуждал сочинения и взгляды композитора со своими друзьями и учениками, обменивался последними новостями, шенберговскими трудами и т.д.

Безусловно, попытки Шёнберга сдружиться с агрессивным коллегой прекратились, но судя по сохранившимся письмам композитора различным адресатам, Шёнберг, несмотря на принципиальное различие эстетических вкусов и взглядов, проявлял уважение к Шенкеру. Так, в письме к Теодору Адорно в 1930 году Шёнберг предлагает идею создания словаря музыкальной теории и эстетики и среди возможных авторов статей в первую очередь называет Шенкера: «Я хочу предложить вам идею создания словаря музыкальной теории

⁶⁴ Имеется в виду понятие побочных функций в «Учении о гармонии» Шёнберга. Здесь и далее цитаты по SDO.

⁶⁵ Из данной записи, отмеченной характерным для дневников Шенкера конспективным стилем, не совсем понятно, что именно не понял Шёнберг в шенкеровской урлинии. Возможно, это связано с передачей шёнберговского мнения через третье лицо.

(или эстетики). [...] он мог бы давать справки о каждом понятии, прослеживая всю его историю и развитие значений. Историческая часть, составленная по источникам специалистами, [...] дала бы основу, на которой бы трактовались более новые понятия. Здесь было бы желательно, чтобы различные направления и взгляды выражались их подлинными представителями, с тем, чтобы под каждой рубрикой можно было бы найти различные точки зрения, существующие по этому вопросу. Например, Шенкера, Хауэрда, Мерсмана, Шёнберга, Визенгрунда, Штайна, Веллеса, Хауэра и многих других»⁶⁶.

Шёнберг вместе с последователями Шенкера воздавал должное необыкновенной тонкости музыкального слуха, а также удивительному врождённому чувству красоты, которым обладал музыкант-учёный. Так в письме к Йозефу Руферу⁶⁷ в 1931 году Шёнберг пишет: «[...] на свете очень мало людей, которые имеют понятие о красоте музыкальной формы. Старшие, которые ещё как-то это чувствовали, частью запуганы, частью умерли. Немногие молодые, пожалуй, могут знать это от меня (возможно, ещё от Шенкера?). Но в том-то и беда, что это так трудно сказать “по-современному”»⁶⁸. В данном высказывании композитора скрывается, как нам кажется, также тонкий намёк на то, что Шенкер не смог сказать «это ...по-современному»; он действительно говорил на языке и о языке уходящего века, причина этому, однако, не в том, что он не мог, но в том, что даже не стремился.

Ещё позднее, в 1950 году Шёнберг писал: «[...] мне кажется, что современное музыкальное образование не всегда извлекает пользу из традиции великой череды венских педагогов и теоретиков – Порпоры, Фукса, Альбрехтсбергера, Зехтера, Брукнера и Шенкера. Кажется, только музыканты пятью-шестью годами старше или моложе меня имеют к ней отношение»⁶⁹. Таким образом, Шёнберг устойчиво причисляет Шенкера к музыкальной элите Вены, помещая его имя в один ряд с известными педагогами, теоретиками и музыкальными деятелями и с самим собой.

⁶⁶ Шёнберг А. *Письма*. СПб.: Композитор, 2008. С. 212-213.

⁶⁷ Йозеф Руфер – ученик Шёнберга, его ассистент в берлинской Академии искусств.

⁶⁸ Там же. С. 225.

⁶⁹ Шёнберг А. *Стиль и мысль*. М.: Композитор, 2006. С. 505.

Более того, Шёнберг не просто ценил, но и поспособствовал распространению теории Шенкера и его трудов за океаном, в Америке. В письме, адресованном музыкальному факультету Гарвардского университета (Кембридж, штат Массачусетс) по просьбе немецкого музыкального теоретика Г. Лейхтентритта, Шёнберг порекомендовал их первыми в списке интересующих его и достойных немецких теоретических трудов⁷⁰. Возможно, это рекомендация сыграла не менее важную роль в основании шенкеровской теоретической школы в США, чем деятельность непосредственных учеников Шенкера.

Жёсткие нападки Шенкера, его постоянная неаргументированная резкая критика не находили у Шёнберга ответных решительных действий, возможно потому, что и Шенкер предпочитал непрямую форму высказывания. После того, как в 1907 году оба музыканта прекратили какое-либо внешнее общение друг с другом, они перевели диалог и полемику в другую форму: в разговор через свои научные труды. Публично оба отрицали факт прочтения теоретических работ друг друга, тем не менее, всё свидетельствует об обратном.

В каталоге шенкеровской библиотеки (изданном после смерти Шенкера с целью распродажи его книг) числится лишь одна книга Шёнберга – его «Учение о гармонии» (1911), однако дневниковые записи и другие свидетельства подтверждают прочтение и других трудов Шёнберга, в частности его статей «Почему новые мелодии труднопонимаемы»⁷¹ и «К вопросу о современном занятии композиции»⁷². В Шёнберговском архиве книг Шенкера гораздо больше: статья «Об орнаментике» (1904), «Учение о гармонии» (1906), Контрапункт (1910, 1922), Монография о 9-ой симфонии Бетховена (1912) и редакторские работы Шенкера: издание клавирных сочинений К. Ф. Э. Баха (1902), полное издание фортепианных сонат Бетховена (1934) и отдельная публикация последних сонат (1921).

⁷⁰ С полным списком рекомендованных Шёнбергом теоретических трудов можно ознакомиться в цитированном выше сборнике писем Шёнберга, с.289. Вызывает некоторое удивление порядок книг в списке, где все сочинения Шенкера расположены на первом месте, а в последних рядах – «Теория композиции» Б.Маркса и «Контрапункт» Г.Г.Беллермана.

⁷¹ «Warum neue Melodien schwer verständlich sind», изданное в периодике Universal Edition «Die Konzertwoche» в 1914 г.

⁷² Arnold Schoenberg Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes // Deutsche Tonkünstler-Zeitung, November 5, 1929.

Нельзя утверждать, что Шёнберг подробно изучал все работы Шенкера: во-первых, он сам этот факт отрицал, во-вторых, Шёнбергу в целом не было свойственно последовательное изучение книг, скорее, отрывочное. Однако сохранившиеся датировки шенберговских комментариев говорят, что он периодически возвращался к шенкеровским трудам на протяжении всей жизни.

Американский исследователь Брайен Симмс [Bryan R. Simms] был, очевидно, первым, кто обнаружил и изучил шенкеровские книги в архиве Шёнберга в 1977 году, сделав акцент на редакторских трудах Шенкера; результатом его исследовательской работы стала статья «Новые документы в полемике Шёнберг – Шенкер»⁷³, где высказывания и записи обоих музыкантов образует бурную дискуссию. Начинается она с ранней статьи Шёнберга «Почему новые мелодии труднопонимаемы». Позволим себе обширную цитату, поскольку именно она послужила импульсом критике Шенкера:

«Каждая мелодия реализуется за счет в большей или меньшей степени варьированного ведущего мотива. Чем она беднее, безыскуснее, тем незначительнее вариация и тем многочисленнее [буквальные] повторения. Чем ниже притязания, которые можно предъявить способности усвоения, тем чаще появление повторений, тем проще должна быть внутренняя организация. Поскольку по-настоящему новая мелодия умеет обращаться с имеющимися простейшими образованиями как предпосылками к её новизне, она или разрабатывает ведущие мотивы меньшим количеством [вариаций] или более искусными вариациями, или при случае в большом количестве вариаций медленно развивает совершенно новые мотивы. Не в интересах искусства систематично двигаться вперед, то есть постоянно представлять возможно более простые мотивы возможно более пространством способом и переходить к новым мотивам или интенсивным формам развития, только когда всё простейшее уже исчерпано. Оно довольствуется типичными случаями, прочее оставляет для китча и уличных песенок, перескакивает через некоторые моменты в последовательности и якобы внезапно предлагает наряду со старыми, новые формы. Их отличительные признаки по-отношению к предшествующему

⁷³ Bryan R. Simms New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic // Perspectives of New Music, Vol. 16, No. 1 (Autumn - Winter, 1977). P. 110-124.

следующие: известное признается в качестве такового и поэтому более не упоминается; своеобразие нового обуславливает новые формы вариаций (методы последних тоже изнашиваются); не нужно поддаваться потребности наделять связеобразующие мотивы очевидным и последовательно прослеживаемым портретным сходством: полагаются на то, что воспринимаемое целое сохраняется, даже если методы связи не сопутствуют этому; экономится пространство и не используется десять слов там, где можно сказать двумя словами.

Подобная «краткость» некомфортна для тех, кто хочет лишь приятно наслаждаться. Но почему права должны иметь те, кто медленно думает?»⁷⁴.

Реакция Шенкера на высказанные здесь воззрения Шёнберга не просто острая, но, едкая и несдержанная. Она выражена в пояснительном издании к сонате Бетховена op. 111; так начинается спор касательно одного из главных существенных различий во взглядах двух музыкантов на явление мотивного повторения в музыке: «Я знаю, к примеру, другого героя духа сегодняшнего дня, который в маленьком, охватывающем где-то 30 строчек тексте-конгломерате (под названием «Почему новые мелодии труднопонимаемы») выступает в поход против основного принципа музыки, против «повторения». Какую же противножалкую картину представляет этот набросок! Там некто, из крайней неспособности не распознавший еще повторения в трудах наших мастеров, просто грубит всем, кто на его нелепый взгляд не хочет или не может падать вместе с ним так низко. О, хотел бы я этого Дон Кихота неразвитых созвучий [Don Quixote unauskomponierter Klänge] и всех его товарищей, герменевтиков и историков вызвать на подиум, один, большой, чтобы всем им перед многочисленной публикой бросить в лицо, что они под тоникой, доминантой, уменьшенным септаккордом, под повторением понимают только то, что сами знают и могут, и что они этим – какая едкая ирония! – наказывают самих себя, когда с диким ревом борются с примитивными – исключительно по их собственным представлениям – трезвучиями, четырехзвучными образованиями и пошлыми повторениями! Кто, как не они сами, создают подобные понятия,

⁷⁴ *Simms Bryan R. New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic // Perspectives of New Music, Vol. 16, No. 1 (Autumn - Winter, 1977). P. 115-116.*

подобную практику? Зачем они вымещают низость своего слуха и понимания искусства именно на мастерах, зачем они нарочно пачкают неподражаемые величественные работы понятиями-фекалиями, не имеющими с ними ничего общего? Наши мастера пишут свои гармонии, свои повторения поистине иначе, и эти карапузы должны были бы еще сотни лет бродить по земле, прежде чем им позволительно было хотя бы надеяться суметь должным образом прочувствовать практику наших мастеров. И в подобном состоянии духа эти карапузы верят, что способны построить «будущее» музыки или ему содействовать! Что знают нерожденные дети о жизни, которая им, возможно, и не будет дарована, что знают о «прогнесе» музыканты, которых следует приравнять лишь к нерожденным детям! Если возжелали они, подобно торговцам, заключить сделку с так называемым «модерном», пусть их «модерн» не тревожит наших мастеров!»⁷⁵.

Данная заметка попала на глаза Шёнбергу много позже, уже после смерти Шенкера, но именно она вызвала самый развернутый – трехстраничный шенберговский комментарий, который композитор бережно вклеил в сборник⁷⁶: данный документ мало известен не только в отечественной литературе, но и на Западе.

Приведем пространные фрагменты оттуда, поскольку они не только проясняют позицию Шёнберга по этому вопросу, но проливают свет на отношение композитора к теоретику, отношение, которое он сам определяет следующим образом: «Это шенкерский ответ на некоторые мои замечания о нём в моем “Учении о гармонии”. Он попался мне на глаза только сейчас (апрель 1939), к тому времени, когда я вспоминаю не без некоторого умиления о покойном, индивидуальность и прямоту которого я всегда уважал. Я выразил это также в своем «Учении о гармонии» и полагаю, что признал его заслуги с пониманием и справедливостью. Оба однако, понимание и справедливость, заставили меня распознать границу, до которой был способен дойти Шенкер.

⁷⁵ Beethoven Die letzten Sonaten. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von H. Schenker. Wien – Leipzig: Universal Edition. 1921. S. 94.

⁷⁶ Хранится в Arnold Schönberg Center, в Вене.

Возможно, я не должен был выражать часть моей полемики в той форме, о которой я сожалею уже потому, что она последовала в том же тоне – в его [тоне] – который уже тогда был сатирическим. Этот тон больше, чем эхо, это реакция, жёсткое, но возможно заслуженное наказание за тон, в котором он говорит о всей музыке, написанной после Брамса, особенно о Максе Регере. Только почитай, что он пишет об этом, на мой взгляд, значительном композиторе в своих “Музыкальных фантазиях etc.”. Я не хочу мою реакцию извинить, но признаю, что увлекся личными нападками, когда (с. 490, строчка 304 и далее) я говорил о том, что ... не могу противостоять желанию представить основанный на личном опыте образ экзальтированного, кричащего, брызгающего слюной мужчины, который „срывающимся голосом“ не выражает свои идеи – нет, это было бы почти допустимо, но обращает нападками и ругань на тех, которые знают кое-что, о существовании чего он не имеет никакого представления: новую картину музыкального искусства.

Каким бы досадным не был этот мой выпад, и даже если я не прошу прощения за мой тон, непозволительно будет оспаривать моё право „выбора оружия“, [право] как атакованного, каковым я с давних пор был, и более того, сожалеть, что я использовал его же [оружие]...

Небольшая статья называется, как Шенкер правильно говорит (но не принимает к сведению) „Почему новые мелодии труднопонимаемы“. За исключением мелочи (я тогда говорил о „новых мотивах“, в то время как теперь верю в наличии одного единственного мотива), я нахожу статью не такой уж плохой, как думает Шенкер, который разумеется, как всегда экзальтированно, совсем не говорит, почему она такая уж плохая. Нигде не говорю я там что-либо против мастеров. Я называю лишь „китч“ и „уличную песенку“, но нигде не полемизирую против повторений в старых шедеврах. Я говорю лишь о том, что новые (не говорю, современные) мелодии труднопонимаемы, потому что избегают сегодня излишнего повторения, заменяют последнее вариациями и быстрее продвигаются от одного момента к следующему, скорее, скачками. Я не выступаю „в поход“, хотя я тогда, когда Шенкер это писал (ему было разрешено – 1915) был близок к тому, чтобы выступить в настоящий [военный] поход; от

этой опасности он был в состоянии уберечься благодаря заслугам своего пера. У меня не было этих заслуг, и я не был бы таковыми освобожден от реального военного похода, если бы этому не послужила моя астма. Мой патриотизм, моя вера в необходимость империи Габсбургов, вероятно, действительно могли бы меня заманить на поле: это может сегодня звучать смешно, но я часто жалел, что не смог получить подобный опыт. Возможно, я обязан этим малодушию, который был вызван в моей душе констатацией моей физической непригодности, тем, что не был вдохновлен к походам пера, как тот [поход], в котором Шенкер (см. его предисловие, раздел 5ff) множил в тылу свои заслуги.

Довольно! Он сегодня беззащитен, я, впрочем, тоже: кто еще читает сегодня подобное?

Арнольд Шёнберг

Брентвуд, 22 апреля, 1939».

Не стоит делать однозначные выводы о взаимоотношении между Шёнбергом и Шенкером исходя лишь из резких выпадов последнего. Во-первых, Шенкеру было свойственно очень ярко и эмоционально высказывать собственные симпатии и антипатии, причём всегда выражая их крайностями: если он одобрял кого-то, то всегда с восхищением и восторгом, если критиковал – то «последними словами». Во-вторых, Шенкер был «крайним» консерватором, он не принимал ничего нового, и ничто современное его не устраивало. В его письмах и дневниках трудно найти похвалу, восхищение кем-нибудь из современников; все великие люди для него остались в прошлом⁷⁷. В-третьих, Шенкер был непримиримым классикоцентристом, к эстетической категории прекрасного для него относилась только музыка великих композиторов от И. С. Баха до Й. Брамса и преимущественно его соотечественников, с включением Ф. Шопена и Д. Скарлатти; уже более поздние романтики, такие как А. Брукнер, Г. Малер, и тем более представители первого авангарда не имели никакого шанса завоевать симпатию Шенкера.

⁷⁷ Исключение составляет Й. Брамс, однако год его смерти – 1897, а год издания основной шенкеровской работы, посвященной композитору, «Oktaven- und Quintenstudien von Brahms» – 1933.

Австрийский теоретик, создатель сложной, очень детализированной и развёрнутой научной системы анализа музыки, как это ни парадоксально, презирал теорию. Его тексты пестрят насмешливыми, нередко злыми высказываниями в адрес «акустиков и теоретиков», которые оказываются виноватыми во всех неудачах и ошибках музыкального искусства. Самого себя Шенкер именует Художником – Künstler, и это понятие наделяется у него недостижимой высотой чуть ли не самого главного из природных [= божественных] дарований человека⁷⁸. Шенкер судит о музыканте только на основе его практической деятельности; не удивительно, что Шёнберг-теоретик не мог найти путь к сердцу Шенкера: главным препятствием было не вписывающееся в шенкеровский классицизм творчество композитора-авангардиста.

Общение двух австрийских музыкантов должно было неизбежно привести к разрыву: Шёнберг, с одной стороны, безрезультатно желал убедить Шенкера в своём взгляде на искусство, в своей вере в его прогресс, Шенкер, с другой стороны, на основе творчества Шёнберга видел бесполезность дальнейшего личного контакта с ним. Однако, помимо обоюдных противоречий в мировоззрении, в таком исходе их отношений сыграла роль и личностная особенность самого Шенкера – нежелание (или неумение?) сблизиться с людьми – вероятно, следствие опыта юношеских лет: ощущение себя аутсайдером было присуще Шенкеру с детства. Из переписки музыканта можно сделать вывод, что общение с окружающими, в том числе с поклонниками его таланта, такими, например, как д'Альбер, длительно не сохранялось и приводило либо к конфликту, либо иссякало по инициативе самого Шенкера.

В целом, говоря об отношении между учёным и его современниками, ученик Шенкера О. Йонас отмечает, что им был присущ парадоксальный характер: несмотря на принятие и широкое распространение многих работ Шенкера благодаря их оригинальному языку, отрицательное отношение лично к их автору устойчиво сохранялось. Это положение вполне понятно, поскольку в анализах музыки великих художников Шенкеру не требовалось прибегать к критике, но

⁷⁸ Подробно о значении фигуры художника у Шенкера будет сказано в третьей главе.

как только он переходил к анализу современных ему явлений, его тон становился агрессивным, жёстким и непримиримым. Тем не менее, не все резкие высказывания Шенкера нужно принимать в расчёт, особенно ярко-эмоциональные, неаргументированные; иногда таким образом, видимо, действовал защитный психологический механизм: когда ученый чувствовал весомость и действительную значимость музыкальной теории его коллеги, он сразу принимался критиковать её и обвинять автора в плагиате. Так что критические высказывания и нападки в адрес, например, Шёнберга, Брукнера или Римана можно воспринимать скорее как парадоксальное проявление их автором высокой оценки.

Композиторскую деятельность, так же как и концертное исполнительство, Шенкер оставил очень скоро. Однако педагогом высокого уровня (его ученики совершали концертные турне по разным городам и странам) не только теоретических предметов, но и фортепиано оставался на протяжении всей жизни, что является довольно редким видом деятельности музыканта-теоретика⁷⁹. Поэтому можно предположить, что большую часть музыкальных произведений Шенкер знал «через пальцы», а принимая во внимание количество музыкальных примеров в его теоретических трудах, можно утверждать, что знал он поразительно много.

Шенкер и Ганслик. Теоретическая деятельность музыканта началась очень рано, уже в годы обучения в консерватории. Любопытно, что своими замыслами Шенкер делился с Эдуардом Гансликом (1825-1904), который с 1856 года был профессором музыки в Венском Университете, включая годы обучения там Шенкера; они были лично знакомы, состояли в переписке. Многие положения ранних статей Шенкера созвучны идеям Ганслика; о связи их музыкально-эстетических идей будет сказано позднее, сейчас затронем лишь внешнюю сторону их кратких, но обоюдно уважительных взаимоотношений.

⁷⁹ В России сразу два класса – теоретический и фортепианный – вел ещё Б. Л. Яворский; первоначально фортепианным педагогом был В.П.Бобровский; преподавание истории музыки и камерного ансамбля совмещает также профессор Московской консерватории Е. Г. Сорокина.

Шенкер в ранней молодости предполагал создание обширного многотомного труда, который, по-видимому, должен был иметь название «История мелодии». Эту идею теоретик представил на рассмотрение Ганслику, на что последний благодушно ответил: «...большое спасибо за дружеские строки... Ваша идея книги “История мелодии”, меня очень интересует, или точнее сказать, будет очень интересовать, когда я что-нибудь узнаю о Вашем свободном духе. Я очень опечален смертью Теодора Биллрота⁸⁰ и болезнью моего брата. К тому же я очень занят! Вы меня очень обяжете, если пришлете план вашего труда позднее, когда я, возможно, буду способен к первым теоретическим разговорам»⁸¹. Видимо, Шенкер был разочарован таким ответом, поскольку несколько позднее Ганслик пишет: «Я расстроен, что пробудил в Вас видимость того, что равнодушен к Вам и Вашей работе. Но посудите сами, у меня очень больной одинокий брат, которого я должен ежедневно посещать и которого я должен привезти в Меран. Помимо того, я еще должен поместить фельетон о концертных мероприятиях. Вне зависимости от этого я объявляю себя готовым принять Вашу статью о Сметане и порекомендовать ее редактору Новой свободной прессы доктору Эдуарду Бахеру»⁸². И Ганслик действительно порекомендовал статью Шенкера для принятия в журнал, однако данной рекомендацией Шенкер, вероятно, не воспользовался, публикация о Сметане там отсутствует.

Две рекомендации Ганслика более позднего времени свидетельствуют о взаимной высокой оценке. Последнее сохранившееся сообщение от Ганслика «благодарю Вас за дружественное поручение и буду ожидать Вас с удовольствием завтра в 12 часов»⁸³ датируется ноябрем 1899 года. О каком поручении Шенкера идет речь – точно неизвестно. Одно из предположений, высказанное Федерхофером, состоит в том, что Шенкер через Ганслика связался с Эрнстом Махом (1838-1916), физиком, работающем в Венском университете с 1895 года (об этом позднее).

⁸⁰ Theodor Billroth (1892-1894) – знаменитый врач, хирург, один из основателей абдоминальной хирургии.

⁸¹ *Federhofer H. H. Schenker nach Tagebüchern und Briefen. Hildesheim; Zurich; New York, 1985. S.12.*

⁸² *Ibid, S.13.*

⁸³ *Ibid, S.14.*

Из переписки с Гансликом явствует, что Шенкер стремился расширить свои знакомства и деятельность в качестве музыкального критика. По окончании обучения он активно сотрудничает с периодическими изданиями «Будущее» [Die Zukunft], «Музыкальный еженедельник» [Musikalisches Wochenblatt], «Время» [Die Zeit] и др., где издаёт свои музыкально-теоретические статьи. Затеянное Шенкером критическое издание клавирных сочинений его любимого композитора – Ф.Э.Баха⁸⁴ с научным комментарием «Об орнаментике»⁸⁵ имело большой успех и получило широкое общественное признание. Однако, несмотря на популярность, статья «Об орнаментике» была принята его современниками неоднозначно. Как пишет сам автор, одновременно эта публикация косвенно послужила поводом для враждебных нападок на него как композитора, несмотря на успешные выступления и издания музыкальных сочинений, что Шенкер воспринял «как проявление человеческой природной слабости»⁸⁶, т.е. зависть. Эти события стали причиной необычного шага Шенкера, который он предпринял по отношению к следующему своему труду «Учению о гармонии», о чём речь пойдёт ниже.

Шенкер и Риман. Отношения Шенкера с другими известными теоретиками сложились, однако, совершенно иначе, и здесь Шенкер проявил свойственную ему «ревность». Самые непримиримо-воинственные выпады Шенкера достались Риману, которого первый на всём протяжении своей профессиональной деятельности воспринимал как самого главного противника. Риман воплощал для Шенкера всё, что могло быть противоположного его собственной научной концепции, и вообще все ошибки и недостатки теории музыки. Австрийский теоретик даже называл его «наиболее опасной музыкальной бациллой в Германии»⁸⁷. Он упрекал Римана в том, что многочисленные издания положений его теории «то в маленьких то в больших» учебниках осуществлялись лишь в финансовых целях, и что Риман «кормил своих читателей из ложечки, вместо

⁸⁴ Klavierwerke von Philipp Emanuel Bach. Wien, 1903.

⁸⁵ «Ein Beitrag zur Ornamentik».

⁸⁶ Письмо Дж.Г.Котту, директору издательства Brockhaus в Штутгарде, от 8 ноября, 1905г.

⁸⁷ SDO, письмо Д.Котте от 16 декабря, 1907г.

того, чтобы научить их мыслить самостоятельно»⁸⁸. Шенкер чуть ли не ставил себе задачу освободить современную молодежь от влияний Римана.

Тем не менее, Шенкер болезненно относился к тому, что в справочнике по истории музыки Римана нет его имени⁸⁹. По этому поводу он писал: «Риман в своём справочнике по истории музыки умалчивает почему-то меня, а не Шёнберга, хотя его учение о гармонии взято у меня! Легкомыслие должно быть наказано!»⁹⁰.

Замечание О. Йонаса об особом парадоксальном характере восприятия личности Шенкера и его учении справедливо не только по отношению к его современникам, но и к последующим поколениям реципиентов его теории. Как в высказываниях исследователей шенкеровской эпохи, так и в современных трудах устойчиво сохраняется разделение на ярких неприятелей его теории и восторженных её поклонников: Шенкер не оставляет своих читателей равнодушными, и причина этому заключена в своеобразии личности теоретика.

Очевидно, Шенкер был харизматичным человеком: те, кто общался с ним лично, не могли не попасть во власть его обаяния, они и составили многочисленный ряд последователей музыканта при его жизни. Шенкер обладал также качествами лидера: это был «большой» человек, распространявший вокруг себя спокойствие и уверенность: он точно знал смысл всего происходящего, понимал сущность предметов и явлений, что и как устроено в музыкальном мире, и выражал свои взгляды без рефлексий и сомнений, с такой уверенностью, что ему хотелось верить и за ним хотелось идти. Одновременно с этим, Шенкер был очень тонким и наблюдательным психологом; его теория построена на детальном анализе психологического восприятия музыкального произведения, и присущее ему внимание к субъективным чувствованиям и переживаниям слушающего музыку человека импонирует любому читателю. Так мы могли бы выразить впечатление от фигуры Шенкера, сложившееся у нас на основании

⁸⁸ Там же, письмо Шенкера Ф. Кубе 29 апреля, 1928.

⁸⁹ Эта история с отсутствием заметки о Шенкере несколько запутана, поскольку известно, что Риман в 1913 году написал ему письмо с просьбой сообщить некоторые биографические данные для своего словаря, и что Шенкер составлял автобиографический набросок. Однако заметка о Шенкере появилась только в десятом переиздании лексикона Римана, осуществленного Альфредом Энштейном (*Riemann H. Musik-Lexicon*. Berlin: Max Hesse, 1922, S. 1135-36).

⁹⁰ *Federhofer H. Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg // Mitteilungen der Kommission für Musikforschung* №33. Wien, 1982. S. 381.

знакомства с прямыми или косвенными сохранившимися свидетельствами о нем.

Современниками Шенкера был высоко оценен также яркий и выразительный язык учёного-теоретика, который описывал какое-нибудь музыкальное явление, предваряя его наглядными и живыми примерами-аналогиями из различных сфер мыслительной деятельности. В них читающий неизменно улавливал знакомые черты своих собственных идей и наблюдений, испытывая радость узнавания чего-то родного и чувство солидарности с автором.

И самое ценное качество, присущее австрийскому теоретику заключалось в его необыкновенной музыкальности и глубоком и обширном познании музыкальных сочинений, так что справедливо было бы, наверное, отнести и к Шенкеру наблюдение о Ю.Н.Холопове, высказанное его учеником: «он носил и мыслил в себе всю музыку»⁹¹. Действительно, теоретические работы Шенкера поражают великим множеством музыкальных примеров, причём самых «высоких» образцов, проанализированных, несмотря на их количество, не с педантичным, но с чутким вниманием к каждому звуку даже самой мелкой длительности. Теоретик Шенкер сохранил трепетное и благоговейное отношение к музыке – искусству, «благословлённому» Природой, величие которого проявляется в каждом сочинении композитора-гения.

Шенкер и Малер. Шенкер был непримирим в своей критике – он защищал драгоценное для него искусство и пытался сохранить его таким идеальным, каким себе представлял, – но не был жесток и никогда не переносил своих суждений о произведениях искусства на суждения о личностях их авторов. В этом смысле показательны некоторые высказывания Шенкера о Густаве Малере, общение с которым возникло по различным причинам: помимо принадлежности к культурной среде одного города, их связывало ранее упомянутое «Объединение музыкантов-творцов», почётным президентом которого являлся Г. Малер.

⁹¹ *Лыжов Г.* К теории звуковысотной структуры музыки. Хроника трудов Ю. Н. Холопова по гармонии // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М., 2008. С. 166.

О прямых контактах и личном общении Шенкера и Малера неизвестно, однако из косвенных свидетельств очевидно, что музыканты-современники естественно и безоговорочно допускали вероятность общения между ними. К примеру, Эжен д'Альбер⁹² советовался с Шенкером, какие из своих опер показать Малеру и даже выслал ему либретто, отрывок из клавира и партитуру своей оперы «Die Abreise» («Отъезд») с просьбой после ознакомления оказать любезность передать их Малеру: «этот путь возможно эффективнее, чем если я сам перешлю ему свое “произведение”... Надеюсь, Малер найдет время ознакомиться с ним»⁹³. Это, по всей видимости, хронологически первое свидетельство о возможных контактах Шенкера и Малера. К сожалению, ответ Шенкера д'Альберу нам неизвестен, также как и факт, состоялся ли разговор двух именитых музыкантов на эту тему.

Даже если Шенкер и Малер не общались напрямую, они имели множество возможностей косвенного общения через общих знакомых. Среди них, к примеру, Гвидо Адлер, друг Малера. Он возглавлял в 1899–1905 годах австро-венгерское отделение Международного музыкального общества (Internationale Musikgesellschaft, IMG), которое занималось организацией концертов и лекций о музыке. Большинство из них проходило в Музыкально-историческом институте Венского университета (Institut für Musikwissenschaft). Адлер три раза приглашал Шенкера читать лекции в IMG. Одна из них была посвящена орнаментике⁹⁴. Гораздо позднее (1927), уже после смерти Малера, Адлер пригласил Шенкера принять участие в конференции венского бетховенского общества посвященной 100-летию со дня смерти Бетховена: «Я бы не хотел, чтобы Ваше имя отсутствовало в лекционном списке»⁹⁵. Шенкер поблагодарил за приглашение, но лекцию читать отказался, поскольку его не устраивала манера их проведения в бетховенском обществе. Шенкера и Адлера также объединяли общие ученики.

Другое лицо из круга общих знакомых – Иоганн Мессхарт (Johann Messchaert) – певец-баритон. Его сотрудничество, как с Малером, так и с

⁹² Эжен д'Альбер (Eugen d'Albert, 1864–1932) – немецкий композитор и пианист, автор двадцати опер, фортепианных, оркестровых сочинений и др. Переписывался с Шенкером в 1894–1914 годах.

⁹³ Federhofer H. H. Schenker nach Tagebüchern und Briefen. Hildesheim; Zürich; New York, 1985. S. 62. Письмо д'Альбера к Шенкеру, март 1898 года.

⁹⁴ Шенкер к тому времени издал свой труд «Beitrag zur Ornamentik» (Wien, 1903).

⁹⁵ SDO. Письмо Адлера к Шенкеру от 28 января 1927 года.

Шенкером, продлилось недолго, но стало довольно значительным эпизодом в творческой жизни обоих музыкантов. В 1890-х годах Шенкер совершил с голландским певцом концертное турне и имел большой успех как пианист. Это был один из значительных опытов в жизни Шенкера, который почти 30 лет спустя писал: «Концертный тур с Мессхартом принес мне осознание уникально утонченного мастерства этого певца, которого я с легкостью признал самым великим певцом всех времен и народов»⁹⁶. Из запланированных совместных концертов Малера и Мессхарта был осуществлен лишь один (в 1907 году), на котором были исполнены песни Малера.

Шенкер обсуждал творчество Малера с друзьями и знакомыми. Среди них композитор Йозеф Фёрстер (1859-1951), с которым Шенкер познакомился в 1903 году. Супруга Фёрстера – певица Берта Фёрстер-Лаутерер была приглашена Малером в Венский придворный театр, и муж последовал за ней из Гамбурга в Вену. Фёрстер встречался с Шенкером, обсуждал его труды, а также современные музыкальные события и проблемы музыкальной культуры Вены.

Еще одно свидетельство интереса Шенкера к Малеру – его дневниковая запись 1927 года об оперном капельмейстере Роттенберге⁹⁷: «Меня интересовало его [Роттенберга] сообщение о ретушах Малера, которые имели куда больший объем, чем я мог предполагать...»⁹⁸.

Чрезвычайно интересовала Шенкера дирижерская деятельность Малера, более того, он очень высоко ее оценивал. Свидетельство этому можно найти в его статьях, печатавшихся в венских журналах и газетах, посвященных малеровским постановкам различных опер в Венском Придворном театре.

Например, в шенкеровской статье «Придворная опера» читаем: «Превосходным было исполнение [“Далибора” Сметаны] под руководством Малера, которому мы высказываем благодарность за его исключительно правдивое исполнение тетралогии [Вагнера], “Свадьбы Фигаро”, “Дон Жуана”, “Царя и плотника” и др.»⁹⁹.

⁹⁶ SDO. Письмо Кубе от 29 апреля 1928 года.

⁹⁷ Людвиг Роттенберг (Ludwig Rottenberg, 1864–1932) – австро-немецкий композитор, дирижер, оперный капельмейстер, тесть П. Хиндемита.

⁹⁸ *Federhofer H. H. Schenker nach Tagebüchern und Briefen.* Hildesheim; Zurich; New York, 1985. S. 153.

⁹⁹ Цит. по: *Federhofer H. H. Schenker als Essayist und Kritiker.* Hildesheim; Zürich; New York, 1990. S. 358.

Или в статье «Придворный оперный театр»: «Исполнение [«Джамиле» Бизе] под руководством Малера было блестящим...»¹⁰⁰. Но, пожалуй, самая показательная и ясная в этом плане – первая статья Шенкера, посвященная Малеру-дирижеру, «Капельмейстеры-режиссёры»: «11 числа этого месяца Г. Малер впервые дирижировал в Венском оперном театре “Лоэнгрином” Вагнера и имел большой успех. Приятно констатировать, что блестящее исполнение “Лоэнгрина” – это радостное событие. Нам кажется, что с новым молодым капельмейстером в наш город вошел больше, чем простой пособник изящных оперных радостей. У нас такое чувство, что мы будем ему благодарны в течение следующих лет за “здоровый” подъем нашей музыкальной жизни, и особенно, за значительное продвижение в направлении, за которым будущее... Мы только просим господина Малера, чтобы он не поддавался, с одной стороны, “традиции”, с другой – упрекам в излишних размышлениях и новизне. Я считаю, что в том-то и честь – размышлять вместе с Моцартом и Вагнером...»¹⁰¹.

Шенкер отмечает в Малере-дирижере одаренность также в поэтично-музыкальном и драматическом отношениях и говорит, что в Малере счастливо объединяются те качества, которые Вагнер считал желательными для дирижера оперы: хороший музыкант, хороший драматург и хороший режиссёр.

Однако после регулярных статей о Малере-дирижере 1897–1898 годов, в шенкеровских похвалах внезапно наступает полная тишина. Сложно сказать, чем это обусловлено: тем ли тем, что Шенкер прекращает в то время сотрудничество с венскими журналами, склоняясь к музыкально-теоретической деятельности, или, скорее, тем, что слышит в Вене премьеру Первой симфонии Малера, и теперь композитор попадает в зону непримиримой критики категоричного теоретика.

Таковы некоторые высказывания Шенкера о сочинениях Малера. Нет нужды напоминать, что у автора этих высказываний было свое представление об «идеальной музыке», и что Шенкеру-максималисту, как и другим немецким композиторам и критикам (например, Вагнеру), были свойственны непримиримые, ярко-отрицательные реакции. Оправдывает Шенкера также тот

¹⁰⁰ Ibid. S. 364.

¹⁰¹ Ibid. S. 236–240.

факт, что все эти высказывания остались лишь в его дневниках. Конечно, своим ученикам и друзьям он также высказывал свои убеждения; негативное отношение Шенкера к Малеру-композитору было известно в венских музыкальных кругах. Однако в опубликованных статьях и теоретических работах Шенкер не зафиксировал своего отрицательного отношения к произведениям Малера.

Обратимся к дневниковым записям:

О Первой симфонии (1898): «Раздражающе незрелое произведение, никчемное, его непочтительная претенциозность еще более нелепа и смехотворна...»¹⁰².

О Четвертой симфонии (1925): «невыносимо плохая», «компиляция мыслей»¹⁰³.

О Шестой симфонии (1907): «Открытая репетиция Шестой симфонии Малера: абсолютно бескультурное сочинение, по-детски нелепое. Ослепительная вспышка, напичканная ударными инструментами, и в финале композитор в роли музыкального клоуна»¹⁰⁴.

При этом Шенкер пишет другу о неназванной симфонии Малера: «мой пессимизм говорит мне, что ещё через 50 лет будут играть эту симфонию...»¹⁰⁵.

Помимо тех концертов, на которых Шенкер лицезрел Малера-дирижера или Малера-композитора, музыкантов объединяла общая культурная атмосфера Вены, музыкальные события, на которых оба присутствовали в качестве слушателей. Показательно рассмотреть двух музыкантов-антиподов сквозь призму музыки Шёнберга. Так, оба по личному приглашению Шёнберга присутствовали на исполнении его Струнного квартета d-moll op. 7 и оставили воспоминания об этом событии.

Шенкер: «Квартет Шёнберга – сплошное утомительное кошунство! Если в мире искусства и есть преступники, то этого автора нужно к ним причислить, возможно, с рождения или ставшего таким впоследствии. Без чувства

¹⁰² SDO, дневник, 1898 год.

¹⁰³ Ibid. Дневник, 3 декабря 1925 года.

¹⁰⁴ Ibid. Дневник, 3 января 1907 года.

¹⁰⁵ Federhofer H. H. Schenker nach Tagebüchern und Briefen. S. 239.

тональности, мотива, размера, неряшливо, без всякой техники, к тому же с симуляцией под величайшее»¹⁰⁶.

Малер: «Вчера я слышал новый квартет Шёнберга и получил столь значительное, прямо-таки волнующее впечатление, что просто не могу не порекомендовать Вам его для сессии дрезденского Общества музыкантов. С тем я посылаю Вам его партитуру и надеюсь, что Вы при случае найдете время заглянуть в это сочинение»¹⁰⁷ (из письма Р. Штраусу).

Еще более яркое свидетельство – исполнение Первой камерной симфонии Шёнберга. Точно неизвестно, присутствовал ли Шенкер на концерте, но он был приглашен Шёнбергом и даже получил от него партитуру сочинения. Из воспоминаний Альмы Малер и Эгона Веллеса, которые приводит в своей монографии о Малере А.-Л. де Ла Гранж вырисовывается интересная картина. Уже в середине произведения публика стала шуметь, непрерывно свистеть и демонстративно покидать зал. *Эгон Веллес*: «Несколько молодых учеников Шенкера, самого большого врага любой постбрамсовской музыки, особенно себя проявили в освистывании»¹⁰⁸. *Альма Малер*: «Малер разозлился, потребовал и добился тишины. В конце он встал в своей ложе и аплодировал, пока последние подстрекатели не покинули зал»¹⁰⁹.

Несмотря на негативные критические замечания, на вершине оппозиции творчеству Малера Шенкер оказал ему поддержку в прессе. Речь идет об известном открытом письме Г. Малеру, подписанном 22 мая 1907 года целым рядом венских деятелей искусств, в том числе Шенкером, с целью отговорить Малера от ухода в отставку с должности директора Венского придворного оперного театра и снять с него обвинения в плохом руководстве. По этому поводу у Шенкера есть запись в дневнике: «Среда, 22. Открытое письмо Малеру подписано в превосходном расположении духа; ситуация не без доли юмора»¹¹⁰. Однако поступок Шенкера не прошел для него без последствий. На следующий день после публикации открытого письма, 26 мая в газете «*Illustriertes Wiener*

¹⁰⁶ *Federhofer H.* Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg. S. 380.

¹⁰⁷ Письмо Р. Штраусу от 6 февраля 1907 года // Густав Малер. Письма. СПб., 2006. С. 569–570.

¹⁰⁸ Henry-Louis de La Grange. Gustav Mahler. II. Fayard, 1983. P. 1062–1063.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ SDO, дневник от 22 мая 1907 года.

Extrablatt» появляется язвительное интервью Роберта Хиршфельда¹¹¹, оценивающего открытое письмо как «тост», «возбужденную застольную беседу», не заслуживающую принятия всерьез. Кроме этого Хиршфельд старается дискредитировать подписавшихся, большинство из которых «чужды музыке»: «Один из них пишет статьи о ночных венских кабаре»¹¹², «другой якобы публично признался, что ничего не понимает в музыке», «иные даже не понимают значения слова искусство», а некоторые не появлялись в концертном зале уже более тридцати лет¹¹³. Вероятнее всего Шенкер, о взглядах которого на музыку было известно, также был подвергнут язвительной критике Хиршфельда, желавшего скомпрометировать подписчиков письма. Шенкер не мог оставаться к этому равнодушным. В его дневнике появляется запись, на которую хотелось бы обратить особое внимание, поскольку она является неким «ключом», раскрывающим тайну отношения Шенкера к Малеру, и ярко характеризует писавшего: «Нападки профессора Роберта Хиршфельда в фельетоне Extrablatt по поводу подписи в открытом письме Малеру. Этим он просто демонстрирует свою неспособность понять, что, несмотря на мою резкую критику Малера, я не намерен причинять ему страдания из-за той мерки, что я к нему применяю, высокой, самой высокой мерки из всех мыслимых, той мерки, что еще менее применима к остальным (разрядка – *Е. Л.*) музыкантам его окружения. Однако бесполезно пытаться говорить об этом с тем, кто считает, что лишь вкус сам по себе правит в искусстве, в особенности вкус неразвитый. Людям хочется говорить лишь о “гении” (этому причиной – их собственное тщеславие!) или же критиковать музыканта (в отместку за то, что “гений” не явил себя в нем); но они не могут понять, что можно серьезно критиковать чьи-либо достижения, не желая при этом участвовать в давлении, связанном с личной выгодой и со смещением с должности, особенно в случае Малера, когда отставка принесет скорее вред, нежели пользу»¹¹⁴.

¹¹¹ Robert Hirschfeld (1857–1914) – австрийский музыкальный критик и педагог, автор острых полемических памфлетов, в том числе о Э. Ганслике.

¹¹² Речь, вероятно, о Петере Альтенберге, который был знаменит в Вене как своими литературными талантами, так и своей богемной жизнью.

¹¹³ Цит. по: *Henry-Louis de La Grange. Gustav Mahler. III. Fayard, 1984. P. 39–40.*

¹¹⁴ SDO, дневник, 26 мая 1907 года.

В ответ на подпись Шенкер получил письменную благодарность Малера – единственное известное и сохранившееся свидетельство переписки между ними¹¹⁵: «Многоуважаемый господин доктор! Сердечное спасибо за ваши любезные пожелания. Преданный Вам, Малер»¹¹⁶.

После длительного перерыва, в 1929 году в дневниках Шенкера появляется еще несколько записей о Малере. Вот последние из них:

Дневник, 16 июня 1929 года. «Вечером – Тосканини! <...> Полностью удовлетворяющее преподнесение, воля дирижера везде и во всём; род исполнения, оказывающего воздействие, больше которого нельзя помыслить, и кажущегося единственным в своем роде. В этом пункте Тосканини – полная противоположность Малеру, который категорически оставляет за собой право на колебания [Schwankungen] как знак беспрестанно меняющейся души художника»¹¹⁷. Можно предположить здесь двойной смысл слова Schwankungen: и как колебания темпа, и как выражающаяся не обязательно только лишь в изменениях темпа эстетика непредсказуемых перемен в самых разных смыслах. Это место из дневника, как кажется, говорит о том, что Шенкер, хотя и не любя, понимал художественную натуру Малера.

Дневник, 26 октября 1929 года: «Я хочу послушать “Песню о земле” Вальтера в честь Малера, но никак не могу решиться»¹¹⁸. Стареющий музыкант, меняясь с годами, смягчая свои когда-то непоколебимые позиции, хотя и желает пойти навстречу новому для себя искусству, но не может преодолеть силу собственной инерции.

Шенкер ценил «верное исполнение» Малера, поскольку сам неустанно стремился к истинному пониманию композиторской воли и чувствам, выраженным в его творении. Не случайно Шенкера называют «пионером в движении к уртекстам»¹¹⁹: поскольку в центр своей музыкальной теории он

¹¹⁵ Эта записка Малера находится в составе шенкерской корреспонденции в архиве Кембриджского университета и представлена в интернет-архиве Шенкера. Также указание на фотокопию письма Малера есть в книге исследователя Шенкера Хельмута Федерхофера «Шенкер в дневниках и письмах»; он сообщает, что фотокопия письма находится в архиве ученика Шенкера Йонаса в Калифорнии (*Federhofer H. H. Schenker nach Tagebüchern und Briefen. Hildesheim; Zurich; New York, 1985. S. 238*).

¹¹⁶ Ibid. Письмо Малера к Шенкеру от 23 мая 1907 года.

¹¹⁷ Ibid. S. 259.

¹¹⁸ Ibid. S. 265.

¹¹⁹ *Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG-2. Personenteil. Bd. 14. Sp. 1292.*

поместил детальный анализ конкретного сочинения, делом чрезвычайной важности было для него выяснение подлинности каждого звука и каждого штриха, не искажённого многочисленными редакторскими и исполнительскими интерпретациями. Исходя из своего стремления к аутентичности, Шенкер выступил инициатором и редактором изданий автографически выверенных произведений К.Ф.Э.Баха, И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, Л.Бетховена, снабдив их научными комментариями¹²⁰.

Шенкер и Э. Херцке.

Издание отредактированных клавирных сочинений Ф.Э.Баха в 1903 году явилось началом плодотворного и длительного сотрудничества Шенкера с известным венским издательством Universal Edition. В американских исследованиях шенкеровского творчества распространено мнение, что первые пять лет его сотрудничества с Universal Edition (1903-1907), когда во главе издательства стоял директор В. Бопп, большой поклонник Шенкера, были более счастливыми для обеих сторон; с приходом в издательство в 1907 году нового управляющего Эмиля Херцке ситуация несколько изменилась, однако, несмотря на антипатию по отношению к новому директору, Шенкер продолжал публикацию своих трудов.

Такая ситуация вполне вероятна, однако, по нашему мнению, немного преувеличена: Э. Херцке, возможно, и не был восторженным поклонником Шенкера, однако оказывал реальную деловую и дружескую поддержку в издании трудов Шенкера и предпочитал всегда лично вести его дела; под руководством Э. Херцке издательство опубликовало большую часть работ австрийского музыканта. Э. Херцке также держал Шенкера в курсе всех интересных публикаций своего издательства и дарил наиболее ценные из них. Так, например, он предложил однажды в письме Шенкеру подарить ему экземпляр третьего издания «Учения о гармонии» Шёнберга, от чего Шенкер поспешно отказался. Этот факт приобретает особый оттенок, если учесть, что

¹²⁰ См. в списке работ Шенкера, опубликованных Universal Edition на с.30.

Шенкер всё же читал теоретический труд Шёнберга, а значит, ему пришлось приобрести эту работу другим способом – купить или позаимствовать.

Обширная переписка Шенкера с Херцке ярко демонстрирует, как сложно было иметь дело с Шенкером и как много усилий прилагал директор издательства для поддержания продуктивного совместного диалога. Шенкеровские письма содержат множество пренебрежительных отзывов о недостаточно высоком уровне оплаты, иногда с примесью клеветы относительно бизнес-методов фирмы. Ученый выступает здесь то напыщенным, то саркастичным, то прямо-таки параноидально привередливым, часто эксцентричным, когда, к примеру, избегает встреч лицом к лицу с издателем с помощью семистраничного письма, в котором объясняет Херцке, что слишком занят, чтобы встретиться на 15 минут.

Впрочем, Э. Херцке тоже знал себе цену: от него зависели самые передовые музыканты Австрии и Германии, чьи сочинения и научные труды порой имели единственный шанс быть опубликованными, тем более в столь почётном издательстве. Даже А. Шёнберг, который также тесно сотрудничал с Э. Херцке, жаловался порой на директора Universal Edition за nepозволительные «вольности в обращении с мэтром»¹²¹.

Ещё одна сторона, объединяющая Шенкера с директором нотоиздательской фирмы, заключается в единой национальной принадлежности обоих деятелей; известно, что в целом интересы венского издательства в то время лежали в области еврейской тематики, культуры и её представителей.

В сотрудничестве с Universal Edition Шенкером были изданы два последних тома его основного труда «Новые теории и фантазии одного художника», ряд критических изданий сочинений немецких композиторов с аналитическими статьями: уже упомянутые Клавирные сочинения Ф. Э. Баха (W., 1903), Хроматическая фантазия и fuga И. С. Баха (W., 1910), шесть органных концертов Г. Ф. Генделя (W., 1904), пять последних сонат Л. В. Бетховена (W., 1913-1921); ряд отдельных работ и статей в том числе «Инструментальные

¹²¹ Бобрик О.А. Венское издательство Universal Edition и советские музыканты: история сотрудничества в 1923-1945 годах. Дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2007. С.35.

таблицы» (W., 1908) под псевдонимом Артур Нилофф¹²², монография «Девятая симфония Бетховена» (W., 1912), «Пять таблиц первичных линий» (W., 1932) и другие.

14 сентября 1915 года Шенкер был подвергнут медицинскому осмотру для определения места воинской службы, но из-за установленного диагноза «базедовой болезни», мешающей дыханию, был отстранён, в то время как М. Виолин служил в артиллерийских войсках офицером. Принято считать, что решающим фактором для отстранения от службы стало всё же плохое зрение Шенкера (– 8 диоптрий), из-за которого он, в частности, не мог изучать живопись, на что жаловался в переписке с художником и скульптором Виктором Хаммером; Шёнберг, как было упомянуто выше, считал отстранение Шенкера от военной службы «заслуженным» и результатом влиятельных связей музыканта.

Из-за своей национальной принадлежности, а также потому, что Шенкер так и не стал дипломированным музыкантом, он был лишён возможности получить постоянное место в каком-либо венском учреждении, но стал известным и востребованным частным преподавателем. Частные уроки занимали большую часть времени (из писем Шенкера: «привязан к своей музыкальной студии с 10.30 до 18.30, и даже позже»; «в течение дня я вынужден давать уроки, которые оставляют мне лишь вечера и ночи для работы»¹²³) и составляли основную часть шенкерского дохода. Оплата за уроки была не маленькая, однако многие ученики Шенкера были состоятельны. Некоторые из них, Анжелика Элиас, барон Альфонс фон Ротшильд, Антони ван Хобокен, предлагали своему бывшему учителю продолжительную финансовую поддержку, спонсировали его публикации, к примеру, «Учение о гармонии» и «Контрапункт» (барон фон Ротшильд), «Шедевр в музыке» (Фуртвенглер), «Свободное письмо» (Хобокен).

Занятия Шенкера не были уроками фортепиано в привычном смысле слова, фортепианная игра фигурировала лишь как часть обширной программы, в которую помимо этого входили музицирование, музыкальные анализы,

¹²² Псевдоним Шенкера Niloff – анаграмма фамилии М. Виолина. Как известно, немецкая буква v [фай] читается иногда как [f]. В данной анаграмме использована эта двойственность, причем вместо v поставлено удвоенное f.

¹²³ Цит. по Cook N. The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 21.

композиция. Уроки были очень интенсивными, длящимися порой несколько часов или даже дней. Возможно по этой причине они часто перерастали в близкие длительные взаимоотношения. В сохранившейся корреспонденции видна сила музыкальной и духовной связи между Шенкером и его учениками (и экс-учениками); возможно, вследствие этой силы шенкеровские ученики Вейзе, Йонас и Зальцер смогли привлечь новых последователей и добиться распространения шенкеровской школы после своей эмиграции в Америку.

Показательна история взаимоотношений Шенкера с дирижером Вильгельмом Фуртвенглером. Последний познакомился с шенкеровской монографией о Девятой симфонии Бетховена вскоре после её издания в 1912 году. Она произвела на дирижера такое сильное впечатление, что он сам разыскал Шенкера и с этого момента поддерживал с ним тесные профессиональные связи до конца жизни. Как пишет Шенкер: „Фуртвенглер называет себя моим учеником, что вызывает во мне немалую гордость. И я также перед ним в долгу за распространение моего имени и работ; он неустанно провозглашает моё учение как единственный путь для будущего благосостояния музыки“¹²⁴.

Как уже упоминалось в связи с Гвидо Адлером и венским отделением «Международного музыкального общества», Шенкера иногда приглашали для чтения отдельных лекций по истории и теории музыки в различные образовательные учреждения Вены, например, в Венскую женскую Академию, впрочем, на подобные предложения Шенкер не всегда соглашался. Свою общественную позицию, цели написания научных трудов австрийский теоретик высказал в письме к издателю Дж. Г. Котту. «Современная немецкая общественность особо нуждается в руководстве по оценке художественных достижений, особенно сейчас, когда дилетантизм тех, кто сочиняет, притягивает большие толпы. У меня нет желания выяснять, чем вызван этот шум: повышенным любопытством или вниманием к искусству [...]. Отдаление от природы и от творчества великих мастеров прошлого привело к тому, что

¹²⁴ Ibid, P. 25.

Брамса и Бетховена ставят в один ряд с Малером и Рegerом, не осознавая, что последние – просто дилетанты и очень далеки от того, чтобы быть художниками.

В своей первой и второй частях книги [имеется в виду «Учение о гармонии» и «Контрапункт» – *Е.Л.*], пробивая себе путь к искусству, я попутно получил возможность выработать аргументацию, направленную против современного дилетантизма. Своими собственными руками я выковал оружие, чтобы объявить войну, я пожертвую собой, чтобы это оружие работало. Меня часто приглашали в Вену, Берлин и в другие места, чтобы услышать объяснения моей низкой оценке современных музыкальных тенденций в виде лекций и эссе. Я отказался от этих предложений, поскольку публика, её слышание и чтение находится в таком ужасном состоянии, что она никогда не последует за мной. Теперь, наконец, у меня есть возможность предложить то, что давно ожидалось от меня, в органичной форме для пользы общественности, художников и критики. Могу ли я упустить эту возможность? Это мой моральный долг – рассказать то, что я знаю. И меня не запугают растраты и подобные соображения»¹²⁵.

Высокие цели чуть ли не миссионерской направленности преследовал Шенкер при написании своего главного научного труда – *Новые музыкальные теории и фантазии одного художника*, состоящего из трёх (фактически четырёх) томов: «Учение о гармонии» (1906), «Контрапункт» [I] (1910) (Cantus firmus и двухголосный склад), «Контрапункт» [II] (1922) (Трёх- и многоголосный склад) и «Свободное письмо» (1935). В 20-е гг. он издаёт собственный журнал «Воля к звуку» [Der Tonwille], а затем ежегодник «Шедевр в музыке» [Das Meisterwerk in der Musik] со своими статьями и анализами, в которых защищает искусство мастеров XVIII – начала XIX веков и выступает против разлагающихся, по мысли автора, тенденций последующего времени.

Вторую половину своей жизни Шенкер, наконец, жил безбедно; в его распоряжении была квартира по адресу Vienna III, Reisnerstraße, 38 и летняя резиденция в Тироле (Ötztal). Примерно в 1903 году он познакомился со своей будущей женой Дженетт Шенкер (1874-1945), урождённой Шифт. В 1910 г. она

¹²⁵ SDO, письмо Дж. Г. Котту 1 октября, 1906 г.

переехала в Вену, оставив своего первого мужа Э. Корнфельда и двоих детей. Время от времени до 1913 г. Дженетт брала уроки фортепианной игры у Шенкера, но не являлась его постоянной ученицей. Брак с Шенкером она смогла заключить только в 1919 году, после изменения государственных законов.



Шенкер, страдавший на протяжении долгого времени от отсутствия дружеских отношений, был счастлив в браке. Жена являлась его личным секретарём (вела под его диктовку дневники, особенно когда у музыканта совсем ослабло зрение), соратницей в его трудах, ближайшим другом. В процессе работы над автографом сонаты Бетховена №30 op. 109, Шенкер говорил о Дженетт, что она часто проявляет удивительную находчивость и изобретательность, вдохновляя его на новые открытия. Именно своей жене, нежно называя её "Lie-Lie" (первый слог от *liebe*, дорогая), Шенкер посвятил самый важный из своих трудов «Свободное письмо»¹²⁶.

Шенкер был разносторонне и глубоко образован; уже было сказано, что он имел два высших образования (юридическое и музыкальное) и отличался глубокими познаниями музыки. Он также прекрасно владел исторической и теоретической литературой о музыке, изучая одновременно и старые труды и трактаты. В своём Учении о гармонии, например, он цитирует как трактаты А. Виаданы, И.Фукса, Ф. Э. Баха, Ф. Геварта, Л. Керубини, Ж. Ф. Рамо, так и современные книжные новинки: труды Э. Рихтера, Г. Римана, А. Шёнберга, С. Ядассона.

Не имея возможности, как было отмечено, из-за слабого зрения глубоко погружаться в живопись, он отдавал время и силы на изучение литературы, философии, филологии, обогатив свою музыкальную теорию разносторонними связями с этими проявлениями культуры. Философские взгляды Шенкера соприкасаются с идеями немецких мыслителей и философов: Гёте, Канта, Гегеля, Ницше, Шопенгауэра, Шпенглера, Буркхарда, которых он цитирует.

¹²⁶ Со своей женой Шенкер любил посещать кафе «Vindobona» (лат. – Вена), расположенное недалеко от дома музыканта, где он встречался и вёл беседы с Э. Херцке (12 декабря 1919 г.), В. Фуртвенглером (4 октября 1923 г.), и многими другими.

Критикуя направление современной ему теории музыки и в целом состояние европейской культуры своей эпохи, Шенкер декларирует свои установки резко, настойчиво, не допуская сомнений или возражений, как раз в духе немецких мыслителей и музыкантов XVIII –XIX вв.: Ницше, Канта, Вагнера, отчасти Шумана.

Хотелось бы ещё отметить несколько фактов из жизни австрийского теоретика, которые связывали его с Россией. Во-первых, среди учеников Шенкера по фортепиано была русская, Софья Давыдова, жена певца-тенора Александра Давыдова, которую Шенкер, вероятно, выделял из своих учеников: в августе 1908 года он выслал ей по почте свою статью «Об орнаментике»; в его дневнике, также есть упоминания о том, что С. Давыдова исполняла на концерте в Петербурге выученное с ним произведение. Скорее всего, она знала немецкий язык, и уроки с Шенкером проходили на немецком языке.

Шенкер был в курсе русских теоретических трудов, в своём «Учении о гармонии» он упоминает «Практический учебник гармонии» Н. А. Римского-Корсакова и «Руководство к практическому изучению гармонии» П. И. Чайковского; оба труда числятся в каталоге шенкеровской библиотеки под номером 242 и 293 соответственно.

Шенкер создал свою школу музыковедения, среди его знаменитых учеников А. фон Хобокен, Феликс-Эберхард фон Кубе, Оскар Йонас, Феликс Зальцер, Отто Врисландер, Ханс Вайссе, Анжелика Элиас. После его смерти в Вене 14 января 1935 г, его жена активно распространяла его труды, сотрудничая с издательствами, систематизировала его огромное наследие, некоторые части в августе 1938 года передала его ученикам и сторонникам: два чемодана материалов Эрнсту Остеру, который эмигрировал в США; и один чемодан Эрвину Ратцу, оставшемуся в Вене, который после войны передал его О. Йонасу. Дальнейшая судьба Дженетт Шенкер сложилось более трагично, чем её мужа, не дожившего до печальных событий холокоста всего несколько лет. Будучи еврейкой, она была преследуема нацистами, и несмотря на то, что её дважды выручал Эрвин Ратц, в конце концов, была депортирована из Вены в июне 1942 года и погибла в концлагере Терезиенштадт в возрасте 71 года (в

январе 1945); её сыновья от первого мужа скончались в этом же году в другом немецком концлагере Аушвиц-Биркенау (Освенцим), от Шенкера детей у неё не было.

Различные исследователи и музыканты, пишущие о Шенкере, не сговариваясь, не раз употребляют по отношению к нему прилагательное «парадоксальный». Действительно, крайности, которые сходятся в фигуре Шенкера, вызывают иногда изумление, иногда восхищение: теоретик, но художник, образованнейший музыкант, но без диплома, еврей, но ярый немецкий националист, популярнейший учитель, но не профессор учебного заведения, утончённый в деталях, но ограниченный в крупном. Эти странности и парадоксы личности Шенкера ещё более притягивают внимание и интерес к его теоретической концепции, вызванные помимо прочего обострённым восприятием действительности, глубоким переживанием эстетического и развитым художественным вкусом, присущим её автору.

2. Раннее творчество Шенкера

Первый этап музыкально-теоретической деятельности Шенкера составляют его многочисленные критико-публицистские статьи и рецензии, печатавшиеся в австрийской и немецкой периодике: «Музыкальный еженедельник» Эрнста Фритцша (*Musikalisches Wochenblatt*, Лейпциг), «Будущее» (*Die Zukunft*, Берлин), «Новое ревью» (*Neue Revue*, Вена), «Время» (*Die Zeit*, Вена). Начало этого периода можно определить 1891 годом, когда была издана первая статья Шенкера «Пять песен для голоса и фортепиано op. 107 Брамса»; окончание приходится на самое начало XX века: в 1900 г. Шенкер прекращает сотрудничество в указанных журналах, а в 1901 г. в приложении к «Венской вечерней почте» (*Wiener Abendpost*) появляется шенкеровская статья «Бетховенская ретушь», которая по своему содержанию и стилю хотя и обнаруживает связь с предшествующими критическими статьями автора, однако более близка его зрелым научным трудам, предвосхищая его монографию о 9-ой

симфонии Бетховена¹²⁷, высоко оцененную Фуртвенглером. Шенкеровские труды после 1900 года выходят за пределы «легкого» публицистского жанра; научные статьи собраны в авторских журналах «Воля к звуку» (*Der Tonwille*. Тетради 1-10. Вена, 1921-1924 гг.¹²⁸) и «Шедевр в музыке» (*Das Meisterwerk in der Musik* в трех томах. Мюнхен, 1925, 1926, 1930 гг.), крупные работы печатаются отдельным изданием¹²⁹.

За время сотрудничества с еженедельниками и журналами в ранний период творчества Шенкер написал 49 статей и 52 рецензии. Содержание их чрезвычайно обширно: здесь освещены проходившие в то время (1891-1901) в Вене концерты и оперные постановки, представлены наиболее значительные композиторы и их произведения, а также новинки на музыкальном и книжном рынке, сравнивается музыкальная жизнь в Вене и крупных городах Германии, поднимаются проблемы инструментовки, исполнительской интерпретации, восприятия музыки, музыкального воспитания и творчества. Х.Федерхофер собрал и издал все ранние критические публикации в сборнике «Шенкер как эссеист и критик», считая, что они «отличаются от обычной в то время критики тем, что выходят за пределы чисто информативных задач и открывают большой кругозор проблем музыкальной культуры. Благодаря этому публикации Шенкера сохраняют свою актуальность и сегодня»¹³⁰.

Критические статьи Шенкера ценны не только тем, что являются богатейшим источником сведений о культурной жизни Вены конца XIX века, представленных с позиции не среднего обывателя, но глубокого знатока, обладающего тонким чувством прекрасного. Это единственные документы, которые относятся ко времени становления Шенкера как музыкального теоретика, они дают представление о первом этапе его творческого пути, в

¹²⁷ Wien, 1912. [Beethovens neunte Sinfonie. Eine Darstellgung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur].

¹²⁸ Переиздан на английском языке: *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Laws of Music*. Vol.1-2/ Ed. by W.Drabkon. New York, 2004-2005.

¹²⁹ *Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler*. Bd.I Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906; B.II Kontrapunkt. I.Teil. Stuttgart; Berlin, 1910; II.Teil. Wien, 1922; Bd.III Der freie Satz. Wien, 1935; *Beethovens fünfte Sinfonie. Eine Darstellgung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*. Wien, 1925; *Beethoven: Die letzten fünf Sonaten: kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung*. Wien, 1913-1915, 1920; *Fünf Urlinie-Tafeln*. Wien, 1932; *Johannes Brahms: Oktaven und Quinten u.a.* Wien, 1933.

¹³⁰ *Federhofer H.* H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim; Zurich; New York, 1990. S. XI.

деталях и тонкостях открывают философско-эстетические положения их автора, тем самым позволяя проникнуть в его сложные философские размышления на страницах более поздних научных работ – «Учения о гармонии», «Контрапункта» и др.

Для ясного и цельного охвата проблем, событий и тем, затронутых Шенкером в ранних статьях, в приложении 1 дано оглавление сборника на русском языке. Среди представленных читателю композиторов можно встретить Брамса, Брукнера, И.С.Баха, Сметану, Дворжака, итальянских оперных композиторов Верди, Леонкавалло и т.д. Выбор конкретных сочинений и размер статей были обусловлены собственно масштабом культурных событий, редакторскими требованиями и условиями публикации. Федерхофер отмечает, что различный характер журналов не влиял на Шенкера, значение имел только размер статей. Так, «Время» публиковало только краткие заметки в рубриках «Искусство и жизнь», «Опера», «Концерты», «Книги»; «Ревю» – большие статьи в разделе «Театр и литература»; «Будущее» занималось политической и общественной тематикой; при этом во всех публикациях прослеживается единый стиль – восторженный в похвалах, но повышенно критический. «Шенкерский инстинкт искусства связан с сильно выраженной рефлексией и самокритикой, благодаря которым он чувствует себя в праве вопреки другим ставить новые более строгие рамки»¹³¹, – пишет исследователь. «Его, открытого музыке в раннем возрасте, [...] далёкого от поверхностных компромиссов [...], поражает противоречия в идеологии Брукнера и Брамса, с произведениями которых он одновременно знакомится. Стремление к осознанию их [противоречий] определяет его художественную деятельность»¹³². Действительно, противостояние двух композиторов намечается уже в самых первых шенкеровских статьях, в общей совокупности три посвящены Брукнеру и пять Брамсу.

В данной работе мы остановимся на двух направлениях раннего творчества австрийского музыканта: еще не затронутой исследователями теме «Шенкер и русские композиторы», и на статьях, посвященных философско-эстетическим

¹³¹ Ibid, S. XII

¹³² Ibid.

проблемам музыкального искусства, по содержанию созвучных идеям его «Учения о гармонии».

Шенкер и русские композиторы. Русская тема представлена 6 статьями (№№ 18, 23, 71, 77, 98 номера даются по сборнику «Эссеист и критик», см. приложение 1) в период с 1894 по 1897 гг., три из которых посвящены Антону Рубинштейну, две Чайковскому и одна Бородину. Выбор композиторов связан, в первую очередь, с репертуаром оперного театра, филармонии и концертных залов Вены. Однако уже по внешнему количественному показателю – объему текста – отчетливо проявляется отношение Шенкера к тому или иному композитору. Не случаен тот факт, что Рубинштейну отведены три отдельные развернутые статьи, в то время как двум оставшимся композиторам существенно более краткие заметки.

Если расположить композиторов согласно предпочтениям Шенкера (а последний в свои 25 лет уже отличался очень твердыми симпатиями и антипатиями в музыкальных вкусах), то порядок их окажется обратным ожидаемому: на первом месте Рубинштейн, затем Бородин и на последнем – Чайковский.

Имя Бородина возникает в связи с рецензией Шенкера на концерт 12 февраля 1896 года чешского струнного ансамбля под руководством скрипачки М.Солдат-Рогер (M.Soldat-Roeger), исполнившего среди других сочинений первый квартет русского композитора: «Только «богемцам», обладающим поистине наилучшей репутацией в квартетной игре, удалось безупречно справиться с кишащим фантастическими трудностями струнным квартетом (A-dur) Александра Бородина»¹³³. При свойственных публицистическому жанру краткости и беглости, в одном абзаце Шенкер успевает затронуть проблему формирования национальных композиторских школ, очертить особенности русской музыки и похвалить талант автора. Так, на основе анализа (не представленного в статье, но подразумеваемого) одного сочинения, Шенкер приходит к выводу, что «в России современное богатство народных мелодий, контрапунктическое искусство также процветают», как и в Германии, что при этом «русские

¹³³ Здесь и далее на странице все цитаты по сборнику *Federhofer H. H. Schenker als Essayist und Kritiker*. Hildesheim; Zurich; New York, 1990. S. 320.

национальные элементы в музыке неохотно подчиняются ярму контрапункта». Технику Бородина он приравнивает технике поздних квартетов Бетховена и Шумана. О музыкальном языке композитора в целом пишет следующее: «Фантазии Бородина, чьи симфонии имеют в Германии в особенности хорошую репутацию, свойственно редкое своеобразие и редкая привлекательность. Образы этой фантазии, чтобы не затеряться в тумане и меланхолии, как это свойственно дикой русской манере, в последний миг обретают пластичность и своевременно возникающую границу, без которой они вообще не могли бы быть понятными, или создавать настроение».

Размышляя об особенностях развития молодых национальных школ, о стремлении еще со времен Глинки соединить русский тематизм с классическими формами, Шенкер с некоторой иронией и легким чувством превосходства пишет: «Многие музыкальные тираны, такие как Чайковский, Рубинштейн, Бородин, Римский-Корсаков, Танеев насильственно, словно в манере Петра Великого, вносят старинную, органично развивавшуюся у нас культуру контрапункта в русскую музыку. История утешает нас тем, что такой насильственный культурный импорт в обозримое время приведет к окончательному становлению независимого искусства – независимого в полном смысле этого слова, ибо только национальное искусство может называться полностью независимым».

Таким образом, русский репертуар, с которым был знаком Шенкер, не ограничивается фамилиями, представленными в статьях, но среди этих трех по тонкости музыкальной мысли Бородину уступает ... Чайковский. Почему же критик недоволен Шестой симфонией и оперой «Евгений Онегин», премьеры которых состоялись в Вене в 1896 и (соответственно) 1897 годах? В первую очередь он обвиняет Чайковского в тривиальности! Впрочем, текст обеих шенкеровских статей полон забавных противоречий, в одном предложении или в непосредственной близости могут соседствовать восторженность, ирония и несколько агрессивный критицизм. К примеру, смелость в тривиальности, которую Шенкер слышит в Шестой симфонии, «прямо-таки трогательна, даже

достойна подражания»¹³⁴, также в «Евгении Онегине» подкупает трогательная непосредственность «даже в тривиальных или галантных оборотах речи», «всё в нем неподдельно»¹³⁵, и эта неподдельность вознаграждается популярностью и сенсационным успехом данной музыки в Европе.

Шенкера, как непоколебимого сторонника австро-немецкой классической музыкальной системы, способной, по его мнению, наилучшим образом разрешить проблему логического развития музыкального произведения, не удовлетворяет техника Чайковского. Хотя он и признает, что из русских композиторов тот ближе всего подошел к классическим достижениям, тем не менее, не считает музыку Чайковского образцовой и совершенной из-за присущего ей «надрыва»: «Во всем производящая эффект искренность, непосредственность в глубоких и поверхностных идеях, господствующее надо всем сочинением тихое поэтическое просветление как отражение всегда беспечно-радостной, непосредственно творящей души художника. Между тем из того, что в немецком искусстве мы привыкли называть мастерством, в действительности присутствуют лишь интересные порывы, вызывающие сожаление, что такой счастливо одаренный художник не достиг наивысшей цели»¹³⁶. Здесь можно почувствовать даже некоторую «ревность» австрийского художника, в особенности в следующих словах, открывающих оперную рецензию Шенкера: «Мы моментально сдались под натиском славянской культуры. В концертных и оперных залах Сметана, Дворжак и Чайковский успешно предлагают нам свои новинки. Трогательно видеть, как, так сказать, в момент необходимости чешская и русская музыка оказывают помощь немецкой – той, у которой всё и обрели»¹³⁷.

Из рецензий о Чайковском хотелось бы привести еще пару цитат, демонстрирующих не критический настрой автора, возможно присутствующий подсознательно изначально, но слова, раскрывающие тонкость музыкального слуха Шенкера. Они касаются Шестой симфонии: «Наибольший успех имела третья часть (*allegro molto vivace*). Редкостные качества определяют ее

¹³⁴ Ibid, S. 306.

¹³⁵ Ibid, S. 361.

¹³⁶ Ibid, S. 361-362.

¹³⁷ Ibid, S.360.

заразительный эффект: построение, обладающее далекой перспективой, сквозная ясность развертывания, некое естественное своеобразие [...] и гениальная оркестровка, которая не просто извне покрывает музыкальные идеи, как подходящая одежда, но скорее сама составляет душу и тело музыкальных идей». Вторая цитата из заключения статьи показывает различие в отношении Шенкера к двум русским композиторам: «только сильные качества симфонии, побеждающие тривиальность, делают ее драгоценной среди всей симфонической литературы в целом. Когда в первую часть вторгалась прекрасно-дикая двойная fuga, я с грустью подумал об Антоне Рубинштейне, несравненно более великом, оригинальном и изобретательном, чем его соотечественник Чайковский, который однако часто мечтал о такой искусной завязке конфликта, но крайне редко мог достичь ее столь удачно, как Чайковский»¹³⁸.

Учитывая известную будущую шенкеровскую манеру сдержанности в похвалах, его высокую мерку в критике и ограничение круга «истинных» композиторов австро-немцами, глубокая симпатия и восторженное принятие, которых питает Шенкер к Антону Рубинштейну, несколько удивляет. Наконец музыкант не скупится на слова, выражая согласие с идеями Рубинштейна, признание его композиторского и исполнительского таланта, сочувствие его неудачам: «Еще два года назад я слышал в его исполнении такого наишопеннейшего Шопена [den Chopinschesten Chopin], как никто более не сыграет, и для меня Рубинштейн и сегодня, вопреки всему, остается таким, каким был – натурой всецело великой, изначально полноценной, – нет, но просто потому, что он имеет право высоко ценить себя и право на высокую оценку других. Он – единственный, кто не лукавит в искусстве, он таков и сейчас, когда столь многие из знаменитостей творят свое искусство только лукавством, без природного побуждения»¹³⁹.

Последняя из трех «рубинштейновских» статей написана в 1895 году и освещает устроенный Рубинштейном конкурс для молодых композиторов и пианистов, проходящий в разных музыкальных центрах Европы раз в пять лет.

¹³⁸ Ibid, S.306.

¹³⁹ Federhofer H. H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim; Zurich; New York, 1990. S. 107.

Второй раз конкурс состоялся в Берлине в 1895 году¹⁴⁰, где премию Рубинштейна получил польский музыкант Генрих Мельцер-Сцавински [Henryk Melcer-Szczawinski].

Первые две статьи датируются 1894 годом, но, вероятно, написаны еще до смерти русского композитора. Не совсем ясно, где мог Шенкер два года ранее слышать Рубинштейна. Можно предположить, что это некоторая авторская неточность, поскольку, как известно, последнее концертное турне, совершенное Рубинштейном со знаменитыми «историческими концертами» в Петербурге, Москве, Берлине, Лейпциге, Дрездене, Вене, Париже и Лондоне имело место в 1885-1886 годах. Давая в каждом городе по 7 концертов, Рубинштейн переиграл сотни лучших произведений из 300-летней истории фортепианного искусства, восторженное удивление у публики вызывал также тот факт, что все пьесы игрались наизусть. Успех и слава русского пианиста особенно проявила себя в Вене, где в его честь был организован банкет.

Скорее всего, поводом для написания Шенкером обеих статей явилось издание книги Рубинштейна «Музыка и ее представители» в переводе на немецкий язык «Die Musik und ihre Meister»¹⁴¹, Leipzig, 1892. Такое предположение делает в своих комментариях и Федерхофер. Можно добавить, что Шенкер мог знать также автобиографию русского композитора, изданную в 1889 году М.И. Семевским и переведенную на немецкий язык: «Anton Rubinstein's Erinnerungen», Leipzig, 1893. Другая причина для написания статьи №23 – упоминаемое здесь предстоящее исполнение духовной оперы Рубинштейна «Христос» в Бремене, в связи с чем Шенкер касается остро востребованного в то время вопроса адаптации текста Старого и Нового Завета для сюжета какого-либо произведения искусства.

Статьи были изданы в журналах «Новое ревью» и «Будущее», и, вероятно, не имели строгого ограничения по масштабу. В любом случае, обе развернутые и затрагивают многие проблемы творчества Рубинштейна, поднимая их на уровень общезначимых проблем музыкального искусства. Так, например, Шенкер задается вопросом, почему Рубинштейн легко завоевал славу как художник-

¹⁴⁰ Первый – в Петербурге в 1890 году, еще при жизни композитора.

¹⁴¹ Содержится в каталоге шенкерской библиотеки.

исполнитель, но не как композитор, и отвечает на него следующим образом: наслаждаясь пианистическим искусством Рубинштейна, полного «наивысшего напряжения и наивысших вибраций», публика достигает предела в своей способности к наслаждению и не может даже задуматься и представить себе, что «помимо грандиозного исполнительского гения Рубинштейна ему еще присуща способность творить прекрасный [музыкальный] смысл»¹⁴². Между тем, замечания об утрате исполнительского совершенства из-за ухудшения памяти, видимо распространенные в то время в венском музыкальном обществе, Шенкер парирует аргументировано и искусно тем, что «великие богатства, которые он [Рубинштейн] сокрыл в своей душе, существуют совершенно отдельно, отвлеченно от внешнего их проявления, то есть, от нот, все глубже погребаются в его душе и должны все полнее становиться заново обретенной собственностью художника, которой он распоряжается по собственному желанию, сообразно своему состоянию»¹⁴³.

Поскольку вся слава досталась именно Рубинштейну-пианисту, Шенкер стремится донести до читателя непреложную ценность таланта Рубинштейна-композитора. Это не означает, что рубинштейновская композиторская техника смогла избежать критического взгляда теоретика; Шенкер отмечает здесь единственный, но существенный недостаток, которого он называет «недостатком постоянства в величии», неровностью стиля и уровня идей. При этом, однако, эти особенности «скорее оказывают ему честь (насколько это может сделать недостаток), чем унижают. Ему не хватает терпения, постоянства величия, и часто кажется, что он сам пугается монументальности, отступает, выражается хуже, если посмотреть, как великое в его сочинениях соседствует с малым, самым малым. [...] Рубинштейн владеет чрезвычайно разнообразным набором способов сочинения, у него чрезвычайно большое расстояние между значительным и незначительным. Ни у одного другого композитора мы не найдем подобную дистанцию между самым глубоким, трудным, возвышенным

¹⁴² Ibid, S. 82.

¹⁴³ Ibid, S. 107.

настроением и самым легким. Последний стиль Рубинштейна, последний звук уже тривиален, в то время как первый, значительный, часто классичен»¹⁴⁴.

Непопулярность сочинений Рубинштейна Шенкер объясняет частично национальной принадлежностью: Рубинштейн, по мнению австрийского музыканта, понимает народ и его музыкальную поэзию, чувствует себя одним из народа и передает чувства этого народа. «Поэтому печально, что, [...] другие люди другого народа не хотят это чужое выражение чужого чувства признать прекрасным и не воспринимают его. Они не думают, что если бы молоко матери питало бы их этой народной поэзией, то они чувствовали бы глубокое волшебство так же, как он сам, и что их долг – с помощью доброй воли, упорства и приобретения привычки устранить при восприятии случайность рождения, распорядившуюся иначе. Всегда прекрасно то, что народ выражает в пении, поскольку это создается народом в часы досуга, самые счастливые, самые редкие!»¹⁴⁵.

Это высказывание Шенкера, в свете его последующей жесткой национальной ограниченности во взглядах, кажется еще более действенным, глубоким и трогательным. Впрочем, национальная принадлежность как раз объединяла обоих музыкантов. Более того, Рубинштейн, как известно, состоял членом «Общества распространения просвещения среди евреев» и поддерживал хорошие отношения со многими культурными деятелями, в том числе своими еврейскими друзьями из Берлина: писателем Б.Ауэрбахом, скрипачом Й.Иоахимом, критиком Г.Эрлихом. Сложно судить, в какой степени повлияла общность происхождения двух музыкантов на мнение Шенкера, резюмировавшего в заключении статьи: «не имей Рубинштейн той ошибки, от которой он страдает, кто знает, не встал ли бы он когда-нибудь в истории рядом с Бетховеном, ожидая наступления грядущих веков!»¹⁴⁶.

«Дух музыкальной техники». Среди шенкеровских ранних публикаций, посвященных общим проблемам музыкального искусства и стоящих ближе всего

¹⁴⁴ Ibid, S. 83-84.

¹⁴⁵ Federhofer H. H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim; Zurich; New York, 1990. S. 83.

¹⁴⁶ Ibid, S. 110.

к его последующим музыкально-теоретическим трудам в первую очередь следует отметить обширную статью №28 «Дух музыкальной техники». К ней примыкает ряд статей более узкой направленности, в том числе, №22 «Слушание в музыке», №29 «О музыкальном воспитании», №38 «Рутинка в музыке», №40 «Безличная музыка» и др. (см. приложение 1).

Статья Шенкера «Дух музыкальной техники» ещё не становилась в России предметом исследования, ее упоминания нет в немногочисленных отечественных трудах по теории Шенкера: ни в статье и книге Ю.Н.Холопова, ни в публикациях Б.Т.Плотникова, Л.О.Акопяна и Н.О.Власовой. Однако обратить на нее внимание заставляет хронологическая позиция статьи в наследии автора и ее содержательная специфика: для всего творчества оригинального музыкального мыслителя характерно слияние собственно музыкально-теоретической и философско-эстетической проблематики, но последнее здесь выходит на первый план, концентрируя на страницах небольшой статьи философско-эстетические взгляды автора, существенные для раннего и среднего периода творчества.

Философия музыки Шенкера, раскрывающаяся на страницах статьи «Дух музыкальной техники», складывалась в последние десятилетия 19-го века. Вена, в которой он жил, в это время была одним из ведущих центров развития целого ряда наук и научных знаний, таких как философия, психология¹⁴⁷, эстетика¹⁴⁸. Об уровне философского образования среди населения города исследователи пишут следующее: «каждый в образованном мире рассуждал о философии и оценивал центральные идеи посткантовского мировоззрения, как имеющие прямое отношение к собственным интересам, художественным или научным, правовым или политическим»¹⁴⁹. Основное направление венской философии в это время – так называемый, второй позитивизм, Венский кружок во главе с

¹⁴⁷ Чуть позднее в начале 20 века это психоанализ во главе с Зигмундом Фрейдом.

¹⁴⁸ В области музыкальной эстетики работали Эдуард Ганслик, Август Амброс и Роберт фон Циммерман. Роберт фон Циммерман (1824 -1898) – профессор философии в Венском университете, писал труды по истории эстетики «История эстетики как философской дисциплины», «Общая эстетика как формальная дисциплина». В сочинении «Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik» (1870) любопытны рассуждения о музыке: Циммерман защищает тезис, что музыка не содержит мыслей; цель музыканта – создание гармонии, сочетание звуков.

¹⁴⁹ Cook N. The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna. Oxford, 2007. P. 44.

Эрнстом Махом. Это имя бегло возникает в переписке Шенкера именно в связи с появлением «Духа музыкальной техники».

Текст был издан частями в нескольких выпусках «Музыкального еженедельника» Э.В.Фрицша в Лейпциге, в 1895 году с примечанием: «Нижеследующая статья является частью большого, находящегося еще в рукописном виде труда и составляет предмет доклада в философском обществе Венского университета»¹⁵⁰.

Точно не известно, присутствовал ли Мах лично на этом докладе или, по предположению Федерхофера, текст статьи мог быть ему послан автором, однако существует письмо, точнее открытка, написанная Махом Шенкеру и содержащая реакцию философа на шенкеровские идеи. Она датирована 2-ым декабря 1986 года и гласит следующее: «Глубокоуважаемый г-н доктор! Мне кажется, что воззрения, которые Вы высказали, содержат здоровое зерно и заслуживают дальнейшего развития. Во всяком случае, дискуссия будет полезной и стимулирующей, даже если Вы окажетесь правы не во всех пунктах. – Д-р Валашек проживает по адресу Вена IV, Waaggasse, 11, на тот случай, если Вы захотите связаться с ним. С глубоким почтением, преданный Вам, Э.Мах»¹⁵¹.

К сожалению, дальнейшая судьба отношений Маха и Шенкера неизвестна, остается также неисследованным факт встречи Шенкера с Рихардом Валашеком, ученым, работавшим под руководством Маха в области музыкальной психологии и эстетики, и объединившим в своих трудах философию, психологию, историю музыки и неврологию.

Как оценивает «Дух музыкальной техники» Федерхофер, эта статья является первым камнем в конструкции шенкеровской музыкальной теории; она, словами исследователя «намечает образ мыслей, которого Шенкер разовьет в своём главном труде «Новые музыкальные теории и фантазии»¹⁵².

Даже структура статьи напоминает шенкеровскую трилогию, состоящую из «Учения о гармонии», «Контрапункта» и «Свободного письма». Здесь 5 разделов, первые два без названия. Если для наглядности обозначить

¹⁵⁰ Hellmut Federhofer, Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen. Hildesheim: Georg Olms, 1985. P.12.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

содержащиеся в них идеи, оглавление статьи будет выглядеть следующим образом:

I. [Происхождение музыки. Принципы творчества. Влияние слова на музыку: впитывание мелодией логики и структуры речи]

II. [Повторение как коренной принцип музыкального синтаксиса; рождение мотива]

III. Полифония

IV. Гармония

V. Настроения, формы и «органическое».

Прежде чем остановится на ключевых понятиях, поразмышляем о необычном названии статьи. «Der Geist der musikalischen Technik» – в этом названии Шенкер использует два понятия, которые, в каких аспектах их не рассматривать, оказываются полярными, разнонаправленными. Такое название вызывает некоторое удивление и не дает читателю даже легкого намека на будущее содержание статьи. Его можно было бы отнести к неудачам автора, но, как отмечают шенкероведы, Шенкер умел называть свои труды, и делал это не спонтанно-эмоционально, но разумно и обстоятельно. (Пример тому – его главная работа, упомянутая трилогия «Новые теории и фантазии одного художника», по мере знакомства с которой действительно можно найти подтверждение каждому слову в названии). Следовательно, это было целью автора – объединить противоположности, выразить иррациональное, спонтанное, бессознательное через измеряемое, структурированное, материальное и наоборот – в последнем разглядеть первое.

Если обратиться к более конкретному и близкому музыке понятию техники, то можно вместе с К. В. Зенкиным¹⁵³ отметить, что при широком использовании в науке о музыке это понятие отсутствует в музыкальных словарях и энциклопедиях, и не имеет до сих пор четкого определения. Можно выделить ряд аспектов, его раскрывающих: 1) техника как действующая система правил и закономерностей определенного музыкального стиля или касающаяся избранной стороны музыкальной композиции – например, контрапунктическая техника,

¹⁵³ К. Зенкин Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом. http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm

серийная техника и т.п. 2) техника, как высокое качество работы со звуковым материалом, композиторское совершенство.

Подобно тому, как Шеллинг, разделяя искусства на идеальные и реальные, внутри каждого, вне зависимости от его принадлежности, находил свои идеальную и реальную стороны, у понятия техники тоже можно выделить две стороны: реальная – техника как средство, как механика, с помощью которой достигается необходимый результат; идеальная – техника как умение, как искусство, как профессиональный почерк композитора.

Именно ко второму, к идеальному значению техники приближается Шенкер в своей статье. Но сразу нужно оговорить, что техника наделяется у него внеличным характером; она не исходит от композитора, но витает над ним как некая сила, направляемая природой и законами музыкального искусства. Становление музыкальной техники представлено Шенкером в виде растянутого в истории процесса познания и постижения композитором музыкальных законов, по мере продвижения которого музыка всё больше становилось искусством, наполняясь искусственностью в хорошем смысле слова. Искусство – *die Kunst* Шенкер сближает с искусственностью – *die Künstlichkeit*. Для него искусственно то, что не имеет природного образца, – мотивная повторность, феномен контрапункта, феномен гармонии, но, конечно, они искусственны в некотором, если можно так сказать, высшем смысле.

В этом он почти цитирует Э. Ганслика, который в своем трактате «О музыкально-прекрасном» говорит, что мелодии и гармонии нет в природе, они изобретены духом человека. Именно в этом смысле они искусственны, то есть «добавлены» человеком к природе музыки. Однако это «добавление», эта «искусственность», которая со временем становится естественной, оправдана тем, что представляет собой звенья совершенствующейся музыкальной техники, все более и более раскрывающей, так сказать, в музыке музыку, воплощая ее дух.

В новейшей философии понятие «дух» непопулярно. После, можно сказать, кульминации в немецком трансцендентализме у Гегеля и Шеллинга, уже в 19 веке это понятие подверглось критике, и культ духа был утерян. Поместив в

1895 году слово «дух» в заглавие своей работы, Шенкер в этом смысле поступает вопреки тенденции времени. Дух для Шенкера это *идеальная творящая сила*, которая может управлять миром, человеком и оставлять свой след в результатах его деятельности. Не случайно в тексте шенкеровской статьи можно встретить не только дух техники, но и дух гармонии, дух исполнителя и дух композитора-творца, дух искусственности и дух настроения. Таким образом, в трактовке понятий у Шенкера наблюдается сближение духа и техники.

Процессом перехода духовного, нематериального смысла в реальное звуковое содержание руководит музыкальная техника. Однако техника никогда не мыслилась как создание «новой природы», но всего лишь как искусственная реализация заложенных в природе сил и энергий. Возможно, поэтому статья Шенкера открывается размышлениями о происхождении музыкального искусства: «Подобно тому, как певчие птицы в спорах и склоках используют только визг и трескотню, потребностям же любви и пола, а также весьма родственному им инстинкту голода отдают поэзию пения, а струящееся изобилие солнечного света приветствуют светло струящимся звуком, так и у первых людей каждое возвышенное состояние души, сущностью которого была радость, любая возвышенная чувственность сама собой приводила в движение голосовые связки, в то время как низким душевным движениям и прочим элементарным отправлениям служили бледные беззвучные слова, пропитанные понятиями и реальностью»¹⁵⁴.

Можно выделить три наиболее существенных темы, которых затронул Шенкер в первых отделах статьи: происхождение музыки, соотношение слова и музыки и так называемая «ассоциация идей».

Как видно уже из приведенного здесь первого предложения статьи, музыка – самое возвышенное из искусств! – возникает у Шенкера чуть ли из физиологической потребности человека; она была вызвана творящей силой, возникающей при возвышенном состоянии духа. Научившись петь, люди стали получать радость и удовольствие собственно от процесса пения, что стало движущей силой для музыкального творчества. В конце концов, люди научились

¹⁵⁴ Federhofer H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim-Zürich-New York, 1990. S. 135.

претворять в музыкальную фантазию свои мысленные представления, образы предметов и чувств. Таким образом, Шенкер выводит принципы музыкального творчества:

имманентно-музыкальный принцип – «пение ради пения», «абсолютный культ» музыки и

экстрамузыкальный, импульс которого заимствуется из области внешней по отношению к музыкальной субстанции, будь то спонтанный выплеск чувств или выражение осмысленных представлений.

Поскольку потребность и способность к музыкальному звуку и к слову заложена в человеке изначально, Шенкер считает излишним поднимать проблему первородства речи и музыки. Объединяя их по времени возникновения, Шенкер, однако, разделяет их по сферам естественного применения: музыкальный звук он делает сферой пребывания возвышенного состояния духа, а слову отдает «озвучивание быта». Это кажущееся разделение на высокое и низкое – вовсе не уничижение слова. Последнее очень скоро восстанавливает свою ценность и незаменимое значение для развития музыкального искусства, что видно в следующих словах: «для бесцельно творящей и бесцельно пребывающей потребности в звуке должно было стать благом приобщение к слову и его законам»¹⁵⁵. Музыка, по Шенкеру, в отличие от слова изначально была бесцельной, спонтанной и бессознательной, поэтому не обладала уникальным свойством речи, как логической системы выражения, – умением создать законченную, покоящуюся в себе самой мысль. Именно этому училось музыкальное искусство у слова, объединяясь с ним и подражая ему. Данному процессу Шенкер уделяет много внимания, размышляя над каждым его этапом. Сначала музыка прислушалась к интонации слова, затем строго следуя за текстом, научилась членению речи и только спустя столетия сформировалось подлинное музыкальное искусство со своей логикой, подобной логике языка.

Таким образом, музыка «поглотила» речевую логику, научилась создавать законченную мысль – мелодию, с появлением которой и началось, по мнению Шенкера, собственно музыкальное искусство. Музыкальная мысль для развития

¹⁵⁵ Ibid, S. 136.

потребовала специфических музыкальных приемов: повторения и мотива. Как это видит Шенкер: сначала музыка следовала за интонацией речи, затем звук набрался мужества «покинуть берега слова и вышел в открытое море широких музыкальных интервалов»¹⁵⁶. Но новая интонация – широкие, не свойственные выровненной речи скачки в мелодии, не обладала той логической связью, которой отличаются слова. Эту особенную чисто музыкальную звуковую связь необходимо было доказать, закрепить в слуховом ощущении. И здесь музыка прибегла к самому естественному и простому способу – повторению. Чуждая слову звуковая связь должна неоднократно достигнуть уха и восприятия, чтобы стать понятной. Здесь можно привести цитату из другой статьи Шенкера «Слушание музыки» того же года: «Только привычка смогла победить бессилие безопытного в начале искусства воспринимающего уха, она могла подарить душу первым мелодическим строчкам, которых создало свободное изобретение»¹⁵⁷. Повторение Шенкер считает коренным свойством музыкального искусства, которое заключено в музыке как собственный формообразующий принцип.

Напрашивается параллель с идеей Веберна и конкретно, с фрагментом из его Лекций «Путь к новой музыке», где говорится: «Как легче всего добиться наглядности? — Путем повторения. На этом зиждется все формообразование, все музыкальные формы строятся на этом принципе»¹⁵⁸.

Повторение небольшого музыкального фрагмента для Шенкера есть мотив. Автор так определяет это понятие в своём «Учении о гармонии»: «Мотив – есть ряд звуков, ограниченный повторением»¹⁵⁹. В «Духе музыкальной техники» он пишет: «музыкальный мотив есть знак себя самого, лучше сказать, он не больше и не меньше того, чем является»¹⁶⁰. Здесь тоже очевидны связи с Гансликом, который говорит, что «в языке звук не более как знак, т.е. служит средством

¹⁵⁶ Ibid, S. 137.

¹⁵⁷ Ibid, S. 101.

¹⁵⁸ Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М., 1975. С. 31.

¹⁵⁹ Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906. S.4.

¹⁶⁰ Federhofer H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim-Zürich-New York, 1990. S. 138.

выразить содержание совершенно чуждое этому средству, тогда как в музыке звук есть предмет, т.е. становится сам себе целью»¹⁶¹.

Повторение и мотив составляют для Шенкера суть еще одного более сложного понятия, которым ученый пользуется в статьях и трудах раннего и среднего периода творчества – ассоциация идей. Термин, как известно, заимствован из психологии, положения которой, начиная с середины 19-го века, активно проникают в другие науки. В науку о музыке его принес немецкий физик, физиолог и психолог Г.Гельмгольц (1821-1894) в своем труде «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863). Он применяет это понятие в оригинальном значении как психическое действие связывания отдельных элементов в последовательность за счёт близкого расположения этих элементов во времени, пространстве и т.п. За ним последовал Ганслик (1825-1940) в своем эстетическом труде «О музыкальном прекрасном» (1854), где упоминает ассоциацию идей в конкретном разговоре о программной музыке, при которой чувства слушателя «направляются текстом (словами), надписями и другими внешностями, вызывающими ассоциацию идей»¹⁶². Шенкер очень широко раздвигает границы этого понятия, трактуя его свободно и несколько расплывчато.

Как отмечает Е.В.Назайкинский, в целом для музыковедов и эстетиков под ассоциацией понималось связывание любых форм отражения, как простых, так и сложных – ощущений, настроений, представлений, образов памяти, эмоциональных процессов, логических категорий и т.д. Понятие ассоциации входит и в современное определение музыки, сформулированное Т.В.Чередниченко: «Музыка – искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании. Художественная деятельность в музыке направлена на звуковой материал [...] с целью воплощения особой образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы внешнего мира, внутренних переживаний человека со слуховыми ощущениями»¹⁶³.

¹⁶¹ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном / Пер. с нем. Г.Ларош. М., 1910. С. 102.

¹⁶² Там же, с. 46.

¹⁶³ Чередниченко Т.В. Музыка // МЭС. М., 1998. С. 359.

Помимо указанного выше широкого значения Шенкер применяет ассоциацию в специфическом формальном, структурном смысле – как средство дифференциации, артикуляции музыкальной ткани – самой по себе, по его мысли, непонятной, алогичной, – через отождествление её элементов с чем-то знакомым – элементами речи, окружающей действительности (другие значения данного понятия будут рассмотрены в главе 2).

Шенкеру, как в социальном отношении, так и в его философии музыки свойственна удивительная «сверхассимиляция». Он интегрирует терминологию Канта, идеи Гегеля и Гёте, понятия и категории, заимствованные из разных направлений философии, из разных гуманитарных наук, не придерживаясь их точного оригинального значения, но вписывая их естественно в свою философско-научную систему. Оценка исследователей в этой связи различна: одни считают, что это проявление стиля мышления Шенкера, глубоко знающего труды немецкого идеализма, другие склоняются к тому, что шенкеровские познания философии были скудны и применяя чужую терминологию, Шенкер был недостаточно осведомлен о оригинальном её значении. Действительно, тексты теоретика не дают ясной картины его философских представлений. Очевидно, что идеализм остается всегда присутствующим фоном в его трудах, но, как отмечает Кук, на уровне обобщенной платформы, общей для разных философов-идеалистов¹⁶⁴. Объяснение того или иного явления лежащими внутри законами, идея синтеза восприятия, соединяющего субъективность и мир таким, каким мы его знаем, идея стремления к высшим уровням организации, диалектического взаимодействия между частью и целым, идея духа-гения – всё это присутствует в той или иной степени в трудах Канта, Гёте, Шопенгауэра, Гегеля, часто неразрывно связанные, поскольку философы влияли друг на друга. Мы склонны согласиться с исследователем, что попытка выявить влияние на Шенкера того или иного философа становится непродуктивной, отчасти оттого, что это невозможно, отчасти потому, что не так важно, где Шенкер нашел свои идеи – многие из них были во всеобщем обращении, – но важен способ, как он их комбинирует, чтобы достигнуть оригинальной концепции.

¹⁶⁴ Cook N. The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna. Oxford, 2007. P. 46.

Шенкер также перетолковывает на свой лад традиционные для музыкальной науки понятия. Они раскрываются в последующих трех отделах статьи «Дух музыкальной техники», посвященных учебному тривиуму музыкально-теоретических дисциплин: полифонии, гармонии и музыкальной форме. Выбор понятий, затронутых Шенкером в этих разделах, во многом оригинален и не вытекает очевидным образом из названий. Автор поднимает некоторые вопросы, связанные с областью музыкальной эстетики, поэтому наряду с привычными нам понятиями полифонии, контрапункта и гармонии, здесь встречаются также настроение, искусственность, органичность, формализм и др.

Шенкер пишет в статье «Безличная музыка»: «Шопен, Шуберт, Мендельсон питали свои звуки тем, что хотели сказать о самом возвышенном в человеке или о мире природы. Их понятия, их представления сразу же становились настроением, а настроения сразу же становились музыкой»¹⁶⁵. Интересно, что эти эстетико-психологические тезисы тотчас превращаются у Шенкера в категории композиционно-технические, а именно в требование определенной длительности произведения. Верный путь приблизиться к настроению композитора, творящего конкретное произведение, и, тем самым, правильно судить о нем состоит, по Шенкеру, в неоднократном прослушивании музыкального сочинения. С помощью воспоминаний у слушателя до очередного прослушивания будет возникать «пролог» настроения, подобно тому, как и композитор непосредственно пребывает в некоем настроении ещё до процесса сочинения.

Чрезвычайно любопытными оказываются размышления Шенкера об органичности содержания музыкального произведения. Даже восприняв речевую логику, музыкальное построение, по Шенкеру, не несет в себе понятийно-логической связи: ни одна мелодия не обладает волей диктовать, что за ней последует, любая последовательность звуков или музыкальных тем есть в этом смысле искусственная, неорганическая композиторская конструкция.

Понятие содержания Шенкер трактует в традиции Ганслика как имманентное, заключенное исключительно в самих звуках. Как торжество

¹⁶⁵ *Federhofer H.* Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim-Zürich-New York, 1990. S. 217.

музыкального искусства звучит идея Шенкера о вневременной ценности музыкального содержания, независимого от исторической эпохи, интересов и вкусов, которые не в силах исчерпать ни композиторы-первооткрыватели, ни их многочисленные последователи и подражатели, ни исполнители, ни слушатели.

В ранних статьях Шенкера выдвинуты темы и идеи, которые станут «классическими» для шенкеровской теории в целом; «ассоциация идей», органичность, повторение и мотив нашли свое продолжение в его «Учении о гармонии».

Глава II. «Учение о гармонии» Г. Шенкера

1. Предыстория

1.1 Из истории создания «Учения о гармонии» Г. Шенкера.

Необычный факт, связанный с историей возникновения Учения о гармонии Шенкера, стал причиной курьеза, случившегося в Московской консерватории, и напоминающего завязку повести Ю.Тынянова «Подпоручик Киже»: по словам, Ю.Н.Холопова, который в начале 70-х годов был, возможно, единственным русским читателем шенкеровского труда, в каталоге библиотеки Московской консерватории была обнаружена карточка, где «*Harmonielehre*» Шенкера значилось в алфавите на букву «К» под авторством E. Künstler¹. Почему же возникла такая путаница?

Дело в том, что Шенкер издал этот труд анонимно под названием «*Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler*» – «Новые музыкальные теории и фантазии одного художника»². Так в интерпретации библиотекарей неопределенный артикль *ein* дал первый инициал «имени» автора, а слово «художник» составило его фамилию.

Причиной анонимности послужили особые отношения, которые сложились к 1906 году между Шенкером и венской музыкальной публикой; позволим автору самому объяснить ситуацию, как он сделал это в письме к директору нотного издательства Bockhaus в Штутгарте, Дж.Г.Котту, 8 ноября 1905 года: «Сначала разрешите объяснить анонимность: критическое издание К.Ф.Э.Баха, опубликованное здесь [в Вене – *E.L.*] под руководством Universal Edition, к которому я написал комментарий «Об орнаментике», имело такой успех в прессе и публике, что из-за человеческой слабости возникли неприязненные мнения о моей композиторской работе, несмотря на успех выступлений и издание моих

¹ Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Х.Шенкера. М., 2006. С.10.

² Ю.Н.Холопов переводит название труда Шенкера как «Новые музыкальные теории и фантазии одного артиста», однако мы перевели немецкое слово *Künstler* как «художник». Это слово многократно встречается в самом тексте «Учения о гармонии», возникая, в частности, тогда, когда речь идет о высокой миссии музыканта-творца, которую Шенкер понимает весьма своеобразно (о понятии и роли художника см. далее). При этом из контекста ясно, что в подавляющем большинстве случаев имеется в виду не просто вдохновенный артист-исполнитель, но музыкальный творец в обобщенном и возвышенном смысле – художник. Будучи включено автором в заглавие своего труда, это слово несет большую смысловую нагрузку и создает многочисленные переключки с текстом самой книги, которых слово артист лишено.

музыкальных сочинений такими фирмами, как Зимрок, Брайткопф и Хертель, Вайнбергер, etc. Чтобы обезопасить и не подвергать риску свои будущие труды на данный момент я предпочитаю сохранять анонимность.

Более того, как учебник по гармонии – основательный научный текст, разделённый на короткие параграфы, – моя книга включает некоторые комментарии, в которых содержится довольно жёсткая критика современного дилетантизма, к примеру «мастерства» Брукнера, Штрауса, Регера и т.д. Тем не менее, эта критика не просто дань журналистике, а основывается на серьёзных теоретических изысканиях. Мне важно, чтобы грязь от теперешней атаки осела и не повлияла на написание второй части “Психология и критика контрапункта, основанная на новых принципах”.

В связи с этими нападками имеет смысл выбрать нейтральное издательство, не печатавшее работы Брукнера, Штрауса и т.д. Несмотря на всю её секретность, книга с большим нетерпением ожидается всеми специалистами, сторонниками, учениками и т.д., что может подтвердить д-р. Гольдбаум»³.

Вероятно, музыкант стремился избежать не только негативного воздействия на восприятие работы (из-за сложившегося на тот момент отношения к нему), но и наоборот, воздействия на его «имидж» возможного негативного восприятия «Учения о гармонии», в котором многое идет вразрез с общепринятыми положениями. Несмотря на то, что Д. Котта неоднократно спрашивал Шенкера, можно ли сообщить ответ присланным из Мюнхена и Берлина запросам об авторстве работы, Шенкер настоятельно просил сохранять его имя в тайне, объясняя свою настойчивость следующим образом: «Я живу в состоянии длительной вражды со всем официальным миром администраторов и музыкантов или, по крайней мере, точно обладаю репутацией человека неуступчивого из-за моих острых высказываний»⁴.

Штутгартское издательство Д. Котты в ответ на первый запрос Шенкера издать труд «Учение о гармонии» первоначально ответило отказом, и лишь

³SDO, 8 ноября, 1905. Доктор Гольдбаум – неизвестная личность; упоминается в дневниках Шенкера дважды, в том числе в связи с его помощью в определении названия для последней главы Учения о гармонии Шенкера, но какая именно это глава непонятно, возможно она не вошла потом в окончательный вариант текста.

⁴ SDO; май, 1909.

после вмешательства д'Альбера, направившего в издательство рекомендательное письмо, ситуация изменилась.

Из переписки издателя с автором работы известно, что Шенкер предполагал закончить учение внушительным послесловием, посвящённым «циклической технике великих мастеров», однако из-за его объёмности оно так и не было включено и осталось в машинописном варианте.

Помимо поставленного Шенкером условия анонимности, он высказывает и другое пожелание, чтобы как можно меньше людей участвовало в редакции работы: «В частности, я опасаясь больше всего, чтобы Профессор Риман или какой-нибудь «риманианец» наложил свои руки на него [манускрипт – *Е.Л.*]. Моя книга как раз направлена против «музыкальной математики» Римана. Нет больше никого в мире, кто бы так страстно желал присвоить себе новую идею и подать за собственную, как профессор Риман. На данный момент он управляет всем рынком и никому больше не оставляет даже щёлочку»⁵.

Материально издание шенкеровского «Учения о гармонии» поддержал его бывший ученик по фортепиано и меценат Альфонс фон Ротшильд, заплатив за публикацию 4,300 марок; розничная цена книги составила 12,5 марок.

В письме к издателю Шенкер подчёркивает различие между его «Учением» и другими теоретическими работами его времени: «Недостаток музыкальных работ (учебников, руководств, исторических обзоров) – отсутствие критического разбора сочинения, основанного на композиционных критериях. То, что мы обычно слышим или читаем – это журналистское невежество, или [...] стиль мышления, который теоретически претенциозен, (поскольку основывается на ложных теориях), в целом ложный, неверный, порой педантичный, порой подобострастный»⁶.

Документальные свидетельства о том, как было воспринято «Учение о гармонии» в современном ему музыкальном обществе, сводятся к трем журнальным вырезкам, сохранившимся в дневниках Шенкера. Составляют ли они общее количество критических отзывов на шенкеровский труд или это лишь

⁵ SDO; 22 ноября, 1905.

⁶ Там же, 1 октября, 1906.

те отдельные, которых пожелал сохранить Шенкер, – неизвестно, но все три рецензии положительные.

Первая, самая подробная рецензия принадлежит Макс Буркхардту⁷ и вышла 20 сентября 1907 года во «Всеобщей музыкальной газете» Берлина (*Allgemeine Musik-Zeitung*): «Появившееся в издательстве Котта книга, написанная с душой [mit Geist] и всесторонне основательная, делает попытку построить мост над глубокой пропастью, с давних времен и до сегодняшнего дня существовавшей между теорией и практикой, между объяснением возникновения художественного произведения и его сущностью, между отдельными частями и целым, живым музыкальным сочинением»⁸. На первом месте среди достоинств Буркхардт отмечает установку, высказанную Шенкером уже в предисловии: не создавать умозрительной теории, но исходить из музыкальной практики. Он приветствует обилие музыкальных образцов в шенкеровском учении и ставит его в пример авторам подобных современных трудов, нагромождающим искусственно сконструированные построения. В качестве особой заслуги Буркхардт выделяет шенкеровское стремление освободиться от Римана, в частности, от его унтертоновой теории минорного трезвучия. Критик обнаруживает умение Шенкера понимать и приводить художественные аргументы того или иного явления и восклицает: «Меня же, как художника, эти рассуждения убедили больше, чем самые длинные научные рассуждения Римана!»⁹. Отмечая наиболее удавшиеся в *Harmonielehre* разделы (о ступени и о мотиве), Буркхардт находит также некоторые слабые моменты: поспешность и недоработка практической части (в том числе раздел о модуляции), из-за чего уравновешенность общей конструкции нарушается. Самой острой критике подвергается терминология Шенкера, в частности названия интервалов, которые теоретик сокращает (*Prim, Sekund, Sext, Sept*), сложные немецкие словообразования (*Miniaturtonikalisierung*) и заимствованные иностранные

⁷ Max Burkhardt (1871-1934) – немецкий музыкальный критик и писатель, учился в Лейпцигской консерватории, затем с 1906 года обосновался в Берлине, где занимался также педагогической и композиторской деятельностью. Среди его книг: *Führer durch Richard Wagners Musikdramen* (Berlin, 1909), *Führer durch die Konzertmusik* (Berlin, 1911), *Johannes Brahms: Ein Führer durch seine Werke* (Berlin 1912).

⁸ SDO; OJ 2/p.21;1907-09-20.

⁹ Ibid.

термины. Буркхардт даже предлагает свой вариант использованного Шенкером понятия «ассоциации идей», о чем будет сказано ниже.

Присущие Шенкеру тонкое чувствование музыки и нацеленность на музыкальную практику отмечают также две следующие рецензии. Одна принадлежит перу известного в то время музыкального критика Карла Грунски¹⁰ (датирована 18 декабря 1907 г.). Интересно, что Грунски, сторонник Вагнера и Брукнера, дает положительные рекомендации труду Шенкера, более того, он согласен с автором в критике некоторых современных композиторов: «Критика Регера и Р.Штрауса обоснована и не поддается оспариванию»¹¹. Среди наиболее удавшихся, помимо учения о ступени, Грунски отмечает разделы о церковных ладах, интервалах, диатонике и хроматике. Критик пишет легким, ясным слогом: «Содержание подтверждает название, речь идет о частично новых представлениях, выраженных в форме фантазии, не строго систематизированной, но приятно упорядоченной», считает, что книга будет востребованной в среде музыкантов, и приветствует продолжение.

Последняя рецензия (18 мая 1908) интересна тем, что здесь называется фамилия создателя «Учения о гармонии» («Это венский композитор и музыкальный ученый доктор Генрих Шенкер»¹²). При этом сам автор статьи остается анонимом. Он называет *Harmonielehre* не учебником в привычном смысле, но трудом для «музыкально-технически зрелых», точнее, лишь для тех из них, «кто сам мыслит и чувствует художественно, эта книга одного художника станет плодотворным полем увлекательной мыслительной деятельности».

Любопытен еще один факт, изложенный, правда, самим Шенкером, так что процент его достоверности опять же неизвестен: якобы директор *Universal Edition* и Венской Академии музыки В. Бопп был под таким впечатлением от теории Шенкера, в частности, его «Учения о гармонии», что, следуя шенкеровской критике старых церковных ладов, стремился максимально

¹⁰ Karl Grunsky, (1871-1943) – один из ведущих музыкальных критиков, ярый приверженец Вагнера и Брукнера. Среди его сочинений: неоднократно переиздаваемая Музыкальная эстетика (1907), История музыки XIX века (Leipzig; Göschen, 1902), История музыки XVII века (Leipzig; Göschen, 1905), ряд статей о музыкальных драмах Вагнера, опубликованных в 1906-1908 гг.

¹¹ Здесь и далее SDO; OJ 12/27.

¹² Здесь и далее SDO; OC 2/рр.20-21: 5-18-08.

сократить обучение церковным ладам, оказывая давление на преподавателей полифонии – последователей совсем иных установок «Контрапункта» Беллермана.

Последний факт, о котором хотелось бы упомянуть, прежде чем приступить к изучению самого шенкеровского труда: в читальном зале библиотеки Московской консерватории можно обнаружить экземпляр *Harmonielehre* Г. Шенкера (год издания не указан) с вклейкой на титульном листе, которая скрывает прежние указания на штутгартское издание (их легко увидеть на свет) и содержит атрибуты венского издательства Universal Edition. Данный экземпляр на самом деле относится к первой его публикации издательством Brockhaus в Штутгарте в 1906 году. Переделка титульного листа связана с тем, что в начале 1920-х годов, занимаясь публикацией *Контрапункта II* Шенкера, Universal Edition из материальных соображений скупило оставшиеся не распроданными экземпляры первого тома «Новых теорий и фантазий» у штутгартского издания. Такое предложение сделал Шенкеру сам директор UE Э.Херцка, который, размышляя о преимуществах перекупки прав на Учение о гармонии и *Контрапункт* у Д.Котты пишет в письме Шенкеру: «Насколько я знаю, Котта уделил недостаточно внимания рекламе первого тома, и если оба тома появятся вместе в нашем издательстве, в котором помимо всего прочего собрана большая часть ваших трудов, это будет финансово и морально выгодно для вас.

Исходя из нынешних условий, по моему мнению, Котта должен согласиться аннулировать контракт с вами на первый том и уступить нам распродажу оставшихся фондов. Поскольку к этому моменту количество их резко сократилось в любом случае должно быть предпринято их переиздание, лучше это сделать в нашем издательстве одновременно со вторым томом»¹³.

Переиздание «Учения о гармонии» Шенкера издательством Universal Edition было осуществлено много позже, в 1978 году.

1.2 Теоретический трактат или учебник гармонии?

¹³ SDO; 18 декабря, 1920.

Начиная с самого древнего этапа развития музыкальной теории можно различить тексты разного предназначения: направленные на хранение и передачу профессиональных навыков (то есть имеющие учебное значение), и другие, преимущественной целью которых было взглянуть вглубь вещей и высказать обобщающий взгляд на свой предмет, хотя жанровая специфика тех и других текстов могла и не выявляться так резко.

Если ограничиться более близким Шенкеру периодом времени, то, как известно, только с Нового времени понятие гармонии стало связываться с учением об аккордах и их связях. Представление о правилах гармонии как о нормах, регулирующих образование созвучий, сложилось в эпоху генерал-баса; Ж. Ф. Рамо разработал новую науку о гармонии как системе аккордов.

В классическую эпоху учение о гармонии и генерал-басе, образующее важное звено в процессе образования композитора, занимало одно из первых по значению мест среди множества разделов теории музыки. Музыкальные труды этого времени отличались, как правило, не средневековой универсальностью, но более кратким и специальным характером, будучи подчас ограниченными одной областью музыкальной теории.

Специальные труды по гармонии, коих не много по сравнению, например, с учебниками по композиции, получали название справочника [Handbuch]¹⁴, краткого наставления (указания, инструкции) [Anweisung]¹⁵, начального пособия [Elementarwerk]¹⁶. Краткость и элементарность этих работ была обусловлена состоянием ещё совсем молодой науки о гармонии, особенно в Германии: немецкие теоретики и композиторы довольно долго отличались критическим отношением к теории Рамо и не принимали ее фундаментальных основ, придающих учению о гармонии цельность и научный масштаб.

Однако в XIX в. гармоническая наука развивалась в ускоренном темпе. Главную роль в этом сыграли труды немецкого учёного-теоретика А.Б.Маркса – одного из организаторов Берлинской музыкальной школы, переросшей затем в

¹⁴ *Marpurg F. W.* Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition. Berlin, 1755–8. Vogler G. J. Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass. Prague, 1802.

¹⁵ *Türk D. G.* Kurze Anweisung zum Generalbassspielen. Leipzig and Halle, 1791.

¹⁶ *Knecht J. H.* Gemeinnützlichtes Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Speyer, 1792 –Stuttgart, 1793–7.

консерваторию. С возникновением и бурным ростом немецких консерваторий (в 1843 г. открыта Лейпцигская, в 1850 г. – Берлинская) встала проблема оснащения учебного процесса необходимой научно-методической литературой. Для новой учебной дисциплины гармонии потребовалось обобщить, систематизировать и приспособить к учебным целям накопленный опыт и знания гармонии-науки. Именно с этого времени, то есть с середины XIX века – хотя точную дату установить трудно, – устойчивым названием немецких трудов по гармонии становится ёмкое и выразительное *Harmonielehre*, которое на русский язык можно перевести как учение о гармонии или теория гармонии (также теоретический курс гармонии).

Оценить степень его распространенности можно по следующему списку наиболее представительных немецких руководств¹⁷ по гармонии, последовательно издававшихся с середины XIX в.:

1840 – Зигфрид Ден [S. Dehn], ученик Клейна, представитель берлинской школы: «Теорико-практическое учение о гармонии» [*Theoretisch-praktische Harmonielehre*, Berlin], развивающее основные принципы трактата по гармонии Ш. Кателя¹⁸.

1853 – Мориц Хауптман [M. Hauptmann]: «Природа гармонии и метра» [*Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig]. Будучи кантором лейпцигской церкви Св. Фомы, Хауптман преподавал в лейпцигской консерватории теорию музыки. Среди его учеников Ядассон, Дрезеке.

1853 – Эрнст Фердинанд Рихтер [E. F. Richter], один из первых преподавателей гармонии и контрапункта в лейпцигской консерватории: Учебник гармонии [*Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig].

1875 – Людвиг Бусслер [L. Bussler], ученик З. Дена, представитель берлинской школы: «Практическое учение о гармонии в задачах» [*Praktische Harmonielehre in Aufgaben*, Berlin].

¹⁷ Хотя перечень мог бы быть расширен ссылками на публикации со схожими названиями (например, на небольшое эссе в виде письма даме, вышедшее в 1844 году из под пера немецкого музыкального писателя Константина Юлиуса Беккера «*Harmonielehre für Dilettanten*»), однако мы ограничиваемся преимущественно трудами представителей академической консерваторской традиции.

¹⁸ Ш. Катель, франц. теоретик, ученик Госсекса (Парижская консерватория). Трактат по гармонии. (*Traité d'harmonie*. Paris, 1802).

1877 – Карл Греденер [C. Grädener], профессор гамбургской консерватории: «Система учения о гармонии» [*System der Harmonielehre*, Hamburg].

1883 – Соломон Ядассон [S. Jadassohn], учитель Римана, представитель лейпцигской школы. «Учебник гармонии» [*Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig].

1883 – Феликс Дрезеке [F. Draeseke]: «Учение гармонии, изложенное веселыми стихами» [*Die Lehre von der Harmonia in lustige Reimlein gebracht*, Leipzig].

1887 – Гуго Риман [H. Riemann], представитель лейпцигской школы: Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах [*Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Hamburg].

1890 – Каспар Яков Бишоф [K. J. Bischoff]: «Учение о гармонии» [*Harmonielehre*, Mainz].

1893 – Гуго Риман: «Упрощённая гармония или учение о тональных функциях аккордов» [*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Functionen der Harmonie*, London; New York].

1894 – Соломон Ядассон: «Элементарное учение о гармонии для школьных и самостоятельных занятий» [*Elementar-Harmonielehre für den Schul- und Selbstunterricht*, Leipzig].

1900 – Август Отто Хальм [A. Halm], представитель лейпцигской школы: «Учение о гармонии» [*Harmonielehre*, Leipzig].

1906 – Гуго Риман: «Элементарное пособие по гармонии» [*Elementar-schulbuch der Harmonielehre*, Leipzig].

– Генрих Шенкер, австрийский теоретик, ученик Брукнера, представитель венской школы: «Учение о гармонии» [*Harmonielehre*, Stuttgart].

– Рихард Штёр [R. Stöhr], австрийский теоретик, представитель венской школы: «Практическое руководство по гармонии» [*Praktischer Leitfaden der Harmonielehre*, Wien].

1910 – Р. Лойз и Л. Туилль [R. Louis, L. Thuille): Учение о гармонии [*Harmonielehre*, Stuttgart].

1911 – Арнольд Шёнберг [A. Schoenberg]: Учение о гармонии [*Harmonielehre*, Wien].

1925 – Б. Вейгль [B. Weigl]: Учение о гармонии в 2-х томах. Лейпциг. [*Harmonielehre*, Leipzig].

1933 – Й. Маркс и Ф. Байер [J. Marx, F. Bayer], венская школа: Учение о гармонии. [*Harmonielehre*, Wien].

1965 – Э.Титтель [E. Tittel]: Учение о гармонии [*Harmonielehre*, Wien].

1978 – Дитер де ла Мотте [D. de la Motte]: Учение о гармонии [*Harmonielehre*, Hamburg].

Нужно подчеркнуть, что представленный обзор включает только наиболее известные и распространённые в своё время книги; только в Германии за полтора века трудов по гармонии появилось великое множество. Однако уже на основе неполного списка можно сделать вывод о том, что, исходя из названия (хотя это и чисто формальный критерий), немецкие труды по гармонии разделялись на руководства, преследовавшие учебно-педагогические цели и труды более обобщённого характера, в которых делается попытка не только систематически изложить предмет гармонии, но и объяснить его законы, причины, природу. Интересно, что в названиях работ до начала XX века было более характерно выявлять, даже разделять теоретическую и практическую направленность гармонического учения, что позднее в европейских трудах было менее распространено.

Представляется нужным дополнить картину и обратиться к далекой от Шенкера, но близкой нам хронике отечественных трудов по гармонии. Испытывая влияние европейской, в особенности, австро-немецкой музыкальной теории, русская музыкальная наука бурно развивается с 60-х годов XIX века. В России активно реагировали на самые известные западные научные труды по музыке, их переводили и издавали, причем нередко менее чем через десятилетие с момента выхода книги в печать на её родине, что на удивление быстро не только для прошлого времени, но и для нашего.

«Сливки» европейской музыкально-теоретической мысли в России представили следующие работы:

1868 – Э.Рихтер. Учебник гармонии / Пер. А.Фаминцына. СПб.

1872 – А.Б.Маркс. Всеобщий учебник музыки. Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования / Пер. А.Фаминцына. СПб.

1885 – Л.Бусслер. Практический учебник гармонии в пятидесяти четырёх задачах с многочисленными образцами, примерами для упражнения и отрывками классических произведений, напечатанными в тексте для преподавания и самообучения / Пер. А.Бернгард. СПб.

1898 – Г.Риман. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Пер. Ю.Энгеля. СПб.

Особый авторитет имела фигура Г.Римана: помимо публикаций основных работ на русском языке, в том числе Музыкального словаря, изданного в Москве Юргенсоном в 1901-1904 гг., хорошо знали и другие его труды, не изданные в России. Известно также, что ещё в 1897 г. в одесской (!) газете «Театр» (!) появилось две статьи А.И.Чарновой, посвящённые Г.Риману как новатору в области гармонии с приложением портрета музыкального учёного¹⁹. Безусловно, немецкие музыкально-теоретические труды с их ориентированностью на определённый исторический период музыкального искусства и конкретное национально-культурное пространство с вытекающими из этого подходами к проблемам гармонической науки оказали огромное влияние на русское теоретическое музыкознание. В целом, как отмечают Р.Э.Берченко и Л.О.Акопян, «основы традиционного учения о гармонии, разработанного на материале венского классицизма и австро-немецкого романтизма, принимались отечественными теоретиками рубежа веков едва ли не как непреложная данность»²⁰.

Высокий уровень взаимодействия отечественного музыкознания с западной музыкальной наукой также благоприятствовал профессиональному формированию русских музыкантов вообще и теоретиков музыки в особенности. С конца XIX века из печати выходят отечественные труды и пособия по изучению гармонии, представляющие поначалу оригинальное изложение

¹⁹ См. каталог персоналий РГБ на имя Г.Римана.

²⁰ Берченко Р.Э., Акопян Л.О. Музыкальная наука // История русской музыки. Т.10Б. М., 2004. С.475.

традиционного общеевропейского гармонического учения, а затем и новые авторские концепции.

Среди них:

1872 – *П.И. Чайковский* Руководство к практическому изучению гармонии.

1886 – *Н.А. Римский-Корсаков* Практический учебник гармонии.

1891 – *А.С. Аренский* Краткое руководство к практическому изучению гармонии.

1894 – *Г.Э. Конюс* Пособие к практическому изучению гармонии.

1897 – *А.С. Аренский* Сборник задач для практического изучения гармонии.

1897 – *М.М. Ипполитов-Иванов* Учение об аккордах, их построении и разрешении.

1898 – *Н.М. Ладухин* Руководство к практическому изучению гармонии.

1907 – *С.И. Танеев*²¹ «Заметки о сонатных репризах Бетховена», а также его работа «Анализ модуляционных планов сонат Бетховена», точное время написания которой не зафиксировано.

1908 – *Б.Л. Яворский* «Строение музыкальной речи», где изложена авторская теория ладового ритма.

1911 – *Н. Ф. Соловьёв* Практическое руководство к изучению гармонии, Полный курс гармонии.

1914 г. – *Н. Н. Соколовский* Руководство к практическому изучению гармонии.

1924-1925 – *Г. Л. Катуар* Теоретический курс гармонии в двух частях.

1937 г. Ю. – *Н. Тюлин* Учение о гармонии.

1937-1938 – *И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов* Учебник гармонии, известный под названием «Бригадный».

1960 – *Ю. Н. Тюлин* Краткий теоретический курс гармонии.

1969 – *И. В. Способин* Лекции по курсу гармонии.

1972 – *Л. А. Мазель* Проблемы классической гармонии.

1978 – *Т. С. Бершадская* Лекции по курсу гармонии.

²¹ С.И.Танеев был в курсе современной ему музыкальной науки, в частности, немецкой и прилагал усилия для ее популяризации. Как известно, совместно с Н.Д.Кашкиным он сделал и издал в 1884 г. перевод труда Л.Бусслера «Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах».

1980 – А. Н. Мясоедов Учебник гармонии.

1981 – С. С. Григорьев Теоретический курс гармонии.

1984 – Н. С. Гуляницкая Введение в современную гармонию.

1988 – Ю. Н. Холопов Гармония. Теоретический курс.

2001 – Е. Н. Абызова Гармония

2003 – Ю. Н. Холопов Гармония. Практический курс в 2-х частях.

2010 – Л. С. Дьячкова Гармония в западно-европейской музыке (IX-нач. XX).

Список основных отечественных трудов по гармонии выявляет следующую картину: русские работы конца XIX – начала XX вв., созданные в рамках общеевропейского традиционного учения о гармонии, имеют в большинстве случаев преимущественно педагогическую направленность, вследствие чего для них характерна краткость, упрощённость изложения материала, сосредоточение на практических целях: выработке правильного голосоведения при соединении аккордов, порядка действий при модуляции и т.п. Отечественные теоретические труды по гармонии в целом также можно разделить на практические учебники (в т.ч. руководства, пособия и лекции по курсу гармонии), работы, излагающие авторскую теорию и разработку отдельных гармонических аспектов (Танеев), и развёрнутые обобщающие труды, которые можно назвать немецким словом *Harmonielehre*. Для отечественных трудов по гармонии в отличие от западных, разделение на теоретическую и практическую гармонию становится характерным не на начальном этапе русской гармонической науки, но уже в более позднее время, свидетельствуя о более высоком уровне её развития. К жанру *Harmonielehre* из отечественных трудов можно отнести почти все книги из названных выше, начиная с Теоретического курса гармонии Катуара²².

²² Книга Тюлина, заметим, являет собой единственный пример использования точного перевода типового немецкого названия подобного рода работ.

Особо надо сказать о Практическом курсе гармонии Ю. Н. Холопова, который является объединением в одной книге и теоретического и практического руководств. Разумеется, каждый учебник так или иначе ориентирован на определенную теоретическую базу, однако учебный характер преподнесения материала, который неизбежно имеет дробный поступательный характер, скорее препятствует, чем способствует усвоению теоретических обобщений. Двойственность Практического курса Холопова проявляется в том, что в нем теоретические темы и практические задания помещены не вместе, но порознь, блоками: блок тем (в нем как раз и сосредоточен научно-теоретический компонент пособия) и блок заданий. История создания Практического курса объясняет это: в течение более чем 20 лет он состоял только из обширно комментированных заданий, тексты которых студенты получали еженедельными порциями; теоретические блоки отсутствовали, они были написаны автором в расчете на издание в 2002 году.

Нам кажется целесообразным провести сравнение ряда зарубежных и отечественных трудов по гармонии, их структуры и общего содержания, для выявления традиционных, общепринятых способов преподнесения материала книги и особенных авторских решений. При этом сознательно не учитывается жанровая принадлежность работ именно с целью прояснить и почувствовать изнутри различия, если они действительно наличествуют, между жанром учебника и теоретического учения.

1.3 Шенкеровское «Harmonielehre» в контексте руководств по гармонии второй половины XIX – начала XX веков. Сравнительный анализ структуры и тематического содержания.

Для сравнения структуры и общего содержания трудов по гармонии из доступных нам мы выбрали работы следующих авторов: Э. Рихтера, П. И. Чайковского, Л. Бусслера и К. Греденера (поскольку можно утверждать с большой вероятностью, что эти работы Шенкер знал и в той или иной мере изучал при написании собственного учения о гармонии), труд самого Шенкера, а также изданное в том же 1906 году руководство по гармонии Р. Штёра.

В своём труде Шенкер сам упомянул учебники Рихтера и Чайковского, оценив их по-разному, о чём будет сказано особо, пока что нам важен сам факт того, что Шенкер держал эти работы в руках. Упоминаний фамилий Бусслера и Греденера на страницах шенкеровского учения нет, однако утверждать, что Шенкер также знал их работы, можно «от противного»: трудно предположить, что музыкальный мыслитель, осведомленный в содержании иностранных руководств по гармонии, не знал свои собственные, тем более, что это были в то время известные, не раз переиздаваемые в австро-немецком культурном пространстве труды. «Практическое учение по гармонии» Л. Бусслера²³ могло заинтересовать Шенкера как пример современного учебника, основанного на новых для того времени методах обучения гармонии – гармонических задачах (с большой долей задач на сопрано) для практического освоения той или иной темы. «Система учения о гармонии» К. Греденера была ценна положением,

²³ Переиздавался при жизни автора множество раз; явился одним из базовых учебников немецкого консерваторского курса гармонии.

которое она занимала, объединяя старую науку – контрапункт и новое учение о гармонии; Греденер стремился не разделять их в анализе, поскольку рассматривать их как противоположные полюса произведения – «это всё равно как разделить тело и душу человека или мускулы и нервы»²⁴.

Несмотря на то, что в трудах Рихтера, Бусслера, Греденера и Штёра неизбежно встречаются общие для всех, в том числе и для Шенкера, идеи и положения, последний, в силу своего характера, воспринимал своих соотечественников в первую очередь как противников своей теории и стремился во всём себя им противопоставить. Являлось ли иное, чем у других, построение шенкеровского труда результатом сознательного намерения автора противопоставить прочим авторам свою позицию еще и в области общей структуры книги? Или же это являлось не самоцелью, но следствием нового содержания, потребовавшего иной структуры? Как бы то ни было, как раз в структуре отличия проявились не только в деталях, но и в целом, на уровне плана построения работы, который виден в оглавлении; принципы построения указанных выше трудов по гармонии и их сравнительный анализ является предметом нашего последующего рассмотрения. Сравнение структуры различных трудов по гармонии выявляет не только отличия шенкеровского подхода от типичного, свойственного современным ему учебникам, но и даст общее представление о способе мышления Шенкера и степени его неординарности.

Итак, вот структура вышеперечисленных трудов, редуцированная для ясности до крупных разделов (слева даны оригинальные наименования разделов, взятые из соответствующих учебников; справа – пояснения и уточнения к ним):

Э.Рихтер Учебник гармонии. 1853г.

Введение. *Учение об интервалах.*

Отдел I. *Основные и производные из них аккорды*

Отдел II. *Случайные виды аккордов. Тоны чуждые* неаккордовые звуки, модуляция

²⁴ Grädener C. System der Harmonielehre. Hamburg, 1877. S.7.

аккордам.

Отдел III. *Практическое* задачи, теория каденций
применение аккордов.

П.И.Чайковский Руководство к практическому изучению гармонии. 1872г.

Введение. Учение об интервалах.

Часть I. [Без названия]

Отдел 1. *Консонирующие аккорды.*

Трезвучия.

Отдел 2. *Диссонирующие аккорды:*
септаккорды и нонаккорды.

Отдел 3. *Модуляция.*

Часть II. Случайные гармонические формы.

Отдел 1. [Без названия]

неаккордовые звуки и
некоторые диссонирующие
аккорды

Отдел 2. *Мелодическое развитие*
голосов.

классификация каденций и
проч.

Л.Бусслер Практическое учение о гармонии. 1875г.

Введение. *Учение об интервалах.*

Раздел 1. *Аккорды.*

основные и побочные

Раздел 2. *Неаккордовые звуки.*

Раздел 3. *Модуляция.*

Раздел 4. *Альтерированные и смешанные*
аккорды.

Л.Греденер Система учения о гармонии. 1877г.

Часть I. Учение об интервалах.

Раздел 1. *Интервалы как таковые.*

Раздел 2. *Практическое применение*

интервалов.

Часть II. Учение об аккордах.

Раздел 1. *Основные аккорды.*

трезвучия, четырёхзвучия,
пятивзучия

Раздел 2. *Случайные
аккордообразования.*

альтерация, органнй пункт
мелодическая фигурация

Р.Штёр Практическое руководство по гармонии. 1906г.

Часть I. Теоретическая

I. *Трезвучие.*

II. *Септаккорд.*

III. *Альтерированные аккорды.*

IV. *Неаккордовые звуки.*

V. *Учение о модуляции.*

Часть II. Практическая

I. *Гармонизация заданных верхних голосов.*

II. *Выполнение фортепианного аккомпанемента к заданным мелодиям.*

III. *Модуляция за фортепиано.*

IV. *Гармонические анализы.*

На основании представленных оглавлений можно выделить несколько сквозных тем, переходящих из одного пособия в другое:

1. созвучия, их строение, способы обращения с ними, случаи их применения
2. сочетания с неаккордовыми звуками
3. созвучия с альтерацией
4. каденции
5. модуляция.

При этом первые три пункта представляют собой в широком смысле одно: учение о созвучиях разных типов: терцовых консонансах и диссонансах, сочетаниях с неаккордовыми и созвучиях, как бы закрепивших в себе мелодические альтерационные модификации.

Таким образом, если следовать способинскому определению гармонии как науки об аккордах и их связях, то в представленных трудах акцент явно падает на «аккорды», а «связям» уделено гораздо меньше места: в заглавиях разделов этот аспект никак не выделен.

Теперь обратимся к оглавлению шенкеровского труда, в котором остались названия только самых крупных разделов. Пояснения даны выборочно.

Г. Шенкер Учение о гармонии. 1906г.

Часть I. Теоретическая

Раздел 1. <i>Системы, их обоснование и дифференциация в отношении расположения и чистоты.</i>	теория «природного звукоряда»; мажор, минор, церковные лады; охват всего звуковысотного пространства через показ транспозиций всех диатонических гамм
---	---

Раздел 2. <i>Учение об интервалах и аккордах</i>	в том числе так называемое учение о ступени
--	---

Часть II. Практическая

Раздел 1. <i>Учение о движении и последовании ступеней.</i>	альтерация, неаккордовые звуки
---	--------------------------------

Раздел 2. <i>Учение о последовании тональностей.</i>	модуляция
--	-----------

При сравнении с оглавлениями вышеназванных трудов в плане сходства можно отметить только деление на теоретическую и практическую части, что встречалось, например, у Чайковского или Штёра. Однако бросается в глаза какой-то другой стиль названий: они не в характере учебника, но сформулированы свободно, иногда пространно и с первого взгляда не всегда понятно. Например, в каком смысле «системы»? Что значит «расположение систем», «чистота систем»? В каком смысле употребляется термин «ступень»? На эти вопросы мы попытаемся ответить позже, а сейчас обратим внимание на то, что ясно и без дополнительных комментариев: оглавление Шенкера

свидетельствует о совсем иной степени внимания к «связям». Аккорды, учение об их структуре, конечно, присутствует, однако в планировании больших разделов этой теме уделяется не главное (и, что интересно, не первое) место. Между тем вся вторая часть содержит в заглавиях слово «последование», что недвусмысленно указывает как раз на проблему связи, логики соединения. По-видимому, это означает, что перед нами труд обобщающего характера, делающий шаг вперед по сравнению с указанными руководствами.

Действительно, это так, поскольку даже единственная черта, объединяющая Шенкера со школьными учебниками гармонии – деление на практическую и теоретическую часть – на самом деле иллюзия.

У Штёра, например, разделение осуществлено очень просто: сначала теоретические сведения, а затем указания к их практическому применению, задачи, упражнения.

У Шенкера все гораздо сложнее. Во-первых, в его труде нет ни одной задачи, ни на бас, ни на сопрано, ни одного упражнения по игре²⁵; здесь отсутствует привычная для нас теория построения четырёхголосного гармонического склада, как то: расположение аккорда и удвоение в нём тонов, правила логического последования и соединения аккордов, классические запреты на параллельные квинты, октавы и проч. В этом смысле Шенкер со свойственной ему смелостью и стремлением стать в оппозицию к традиционной науке шёл наперекор распространенным, базовым в его время методам учебников по гармонии Бусслера и Рихтера.

Однако своеобразие ситуации состоит в том, что задачи должны быть, но они относятся, по мысли австрийского теоретика ... не к области гармонии. Любопытно, что такая своеобразная позиция является, судя по тому, как о ней заявляет сам автор, не причудой, смысл которой он сам, может быть, не слишком понимает, но совершенно продуманным, проверенным решением. Так, заранее предвидя непонимание со стороны критиков, Шенкер высказал свою

²⁵ Некоторые исследователи Шенкера, в частности Келлер, отмечают этот факт в качестве негативной критики; в учении о гармонии Шенкера полностью отсутствует столь важный для дисциплины о последовании и соединении аккордов голосоведенческий аспект. Но, возможно, именно в этом и состоит отличие между *учебником по гармонии* и *учением о гармонии*. В теоретических курсах ни у Катуара, ни у Тюлина, ни у Григорьева, ни у Холопова учебно-методических заданий тоже нет.

позицию относительно этого вопроса уже в предисловии к своему «Учению»: «...любые задачи на голосоведение, которые в учебниках по гармонии до сих пор составляли основной материал, должны быть перенесены из теории гармонии в теорию контрапункта». Т.е., для Шенкера всё, что непосредственно связано с голосоведением является предметом рассмотрения науки о контрапункте.

Видимо, наличие или отсутствие задач и упражнений является наиболее очевидным внешним критерием отличия трактата от учебника гармонии, как бы последний ни назывался. По нашему впечатлению, в случае, когда школьный учебник называется *Harmonielehre* – это просто инерция традиции, но когда этим словом названо систематическое изложение законов гармонии с раскрытием их природных причин – в этом случае такое словоупотребление кажется неслучайным, термин как бы полностью слился с понятием.

Очевидно, что тип шенкеровского деления на теоретическую и практическую часть не совпадает ни с одним из перечисленных выше видов. В каком-то смысле структура его работы более близка руководству Чайковского, нежели трудам его соотечественников, особенно по содержанию второй, практической части, которая похожим на Чайковского образом включает неаккордовые звуки и явления мелодического развития голосов. Если «практическое» у Шенкера в свете сказанного выше не может означать перехода к учебным упражнениям, то что оно вообще значит, и зачем он использовал это слово? В предисловии к «Учению о гармонии» есть ответ и на этот вопрос, и ответ этот весьма необычен и не мог бы прийти в голову человеку, который не знаком с личностью Шенкера. Этот ответ заставляет задуматься о том, что понять строй мыслей австрийского теоретика невозможно «с налета»: необходимо погрузиться в строй его лексики, узнать не только состав его идей и понятий, но и самому не раз пройти тропами, соединяющими эти идеи одну с другой – только тогда этот своеобразный мир может открыться. Его можно не любить, но нельзя не оценить его самобытности и силы, которая в некоторых случаях восхищает.

Ответ Шенкера на вопрос об использованных им критериях теоретического и практического таков: «Если, например, представить – в противоположность учению о контрапункте, – учение о гармонии только как духовный мир, мир идеальных движущих сил природного или художественного происхождения, то разделение – если его вообще нужно проводить в такой абстрактной материи – должно быть сделано так, чтобы к теоретической части было отнесено лишь, так сказать, топографическое в материале [das Topographische der Materie]: системы, интервалы, трезвучия и многозвучия и т.д., в то время как к практической – [нечто] действительно функциональное, двигатели [Treibende] музыкальных первоидей: ход ступеней, хроматизация, модуляция и т.д.»²⁶.

Хотя мы можем не знать, почему «хроматизация», «модуляция» и некий «ход ступеней» перечисляются друг за другом так, как будто это однопорядковые явления («музыкальные первоидеи!»), но, во-первых, мы чувствуем, что эти положенные словно на одну чашу весов термины и понятия уравниваются другой чашей, на которой лежат очень весомые выражения («духовный мир», «мир идеальных движущих сил»), то есть мы чувствуем, что нас хотят познакомить с чем-то очень серьезным, очень конкретным, но и очень значительным одновременно. Во-вторых, мы фиксируем внимание именно на том, о чем догадались ранее: теоретическая часть – это, грубо говоря, «аккорды», то есть нечто статическое и отдельное (по Шенкеру, «топографическое», занимающееся каталогизацией материала), а практическая – «связи», то есть наблюдение над поведением «аккордов» (и тональностей) во времени. Удивительно, с какой последовательностью это отражено на уровне планирования крупных разделов книги, что свидетельствует: такое членение – зерно концепции.

К слову сказать, почти всё учение о гармонии Шенкера по сути практическое, но не в том смысле, в каком оно предстаёт в «Практическом учении о гармонии в задачах» Л. Бусслера, в учебнике Э. Рихтера и во многих других школьных трудах по гармонии. Практика для Шенкера, как уже ясно, заключается не в применении тех или иных приёмов и правил соединения

²⁶ Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906. Vorwort, S. V-VI.

аккордов в задачах и даже не в сочинении прелюдий по заданному образцу. Практическое состоит для него в самой музыке, в музыкальных шедеврах композиторов-гениев, и всё учение Шенкера ориентировано именно на воспитание чуткости к этой «практической музыке», о чём ещё будет не раз упомянуто.

Можно высказать в связи с этим важную мысль, что практика, овладению которой учит руководство Шенкера, – это *практика анализа, понимания, тренировки восприятия* – художественно оправданного, музыкального. Этой практике в такой степени не учит, пожалуй, никакое руководство из созданных предшественниками и современниками Шенкера²⁷. Не случайно, как отмечает Ю.Н.Холопов, австрийский теоретик – один из первых, кто начал публиковать собственные анализы музыки, сознавая их ценность²⁸.

Конечно, здесь нельзя не сказать о грандиозной фигуре старшего современника Шенкера – Гуго Римане. Риман тоже издавал свои аналитические тексты. Но его аналитическая публикация бетховенских сонат²⁹, во-первых, появилась только в конце жизни ученого, то есть этот жанр был для него не на первом месте, во-вторых, это произошло без малого через пятнадцать лет после выхода в свет «Учения о гармонии» Шенкера, в-третьих, само отношение к гармоническому анализу у этих авторов различное. Если Риман делает точные метрические и тональные «замеры» бетховенских сонат, то в анализах Шенкера, который не менее стремится к детализации и точности, исследователя никогда не покидает чувство причастности к тайне, чувство глубокого восхищения тем, что он показывает. Казалось бы, это внешнее эмоциональное отличие на самом деле имеет глубокие последствия и свидетельствует о пропасти, которая пролегает между этими авторами. Разница между ними – эстетического свойства, она связана с тем, как они переживали музыкально-прекрасное, и как

²⁷ По сведениям О.Шваб-Фелиша, до Шенкера анализ конкретного сочинения в центр своей музыкальной теории ставил дрезденский теоретик Иоганн Шрайер, но его теория осталась малоизученной, и скорее всего не явилась источником для теоретической концепции венского музыканта. (Schwab-Felisch, O. Schenker, Heinrich // MGG. Personenteil Bd. 14. Sp. 1292.)

²⁸ Как ценные образцы искусства анализа музыки были отдельно изданы бестекстовые графические анализы (т.н. редукции) Шенкера (Schenker H. Fünf Urlinie-Tafeln. Wien, 1932), которые являются последним этапом в развитии техники анализа Шенкера.

²⁹ *Riemann H.* L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, I (Berlin, 1918, 5/1920); II (1919, 4/1920); III (1919, 3/1920).

это переживание находило отражение в их текстах. Не отдавая пальмы первенства никому из них, отметим, что в шенкеровских текстах это переживание сказалось непосредственнее.

Если сравнивать содержание и планировку шенкеровской книги с римановской, то можно выявить следующее.

Конечно, в плане фиксации «связей» именно Риман совершил революцию, поскольку он разработал понятие функции (функция это и есть роль аккорда в тональной системе, которая проявляется как совокупность его потенциальных связей с другими), и на этой основе заново создал учение о гармонии. Вот план его книги.

Г.Риман Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов.

Введение

Глава I. Употребление главных гармоний (тоники и доминант) в их чистом виде.

Глава II. Характерные диссонансы. Параллельные созвуки³⁰. Созвуки вводной смены.

Глава III. Диссонансы. Секвенции. Промежуточные каденции.

Глава IV. Изменение тональных функций (модуляция).

По оглавлению римановского труда видно, прежде всего, что это яркая авторская концепция, содержание которой потребовало совершенно новых формулировок и понятий («функция», «созвучие» [Klang], «вводная смена», «характеристические диссонансы»), так что в оглавлении Шенкера все же находится больше общих черт с традиционными руководствами, чем с Риманом (степень указанной общности увеличивается при более детальном рассмотрении содержания шенкеровской работы). К тому же труд Шенкера все же называется Harmonielehre, поэтому закономерно было рассмотреть его именно в контексте работ, которые именуются похожим образом, и из которого римановская работа в большей степени выпадает.

Но есть нечто, что как раз сближает Римана с традиционными руководствами и не делает сравнение шенкеровской работы с ним более предпочтительным, чем с другими. Это в широком смысле наглядные материалы

³⁰ Оглавление дается в переводе Ю.Энгеля.

(примеры), которые у Римана представлены весьма схематично, нечастые нотные примеры имеют инструктивный характер и не берутся из литературы. Шенкеровское «Учение» в указанном смысле выделяется из всех современных ему работ по гармонии. Сравним, чем заканчивается «Упрощенная гармония» Римана и «Учение о гармонии» Шенкера. У Римана – объяснение цифровки и терминологии (своего рода небольшой словарь) и алфавитный предметный указатель.

Шенкер же в конце своего труда помещает перечень упомянутых в его труде лиц и анализируемых музыкальных примеров, из которого можно сделать выводы о эстетических вкусах и предпочтениях теоретика. Для наглядности представим весь перечень цитируемых композиторов, располагая их в порядке немецкого алфавита, как это изложено в оригинале: И.С. Бах, Ф.Э.Бах, Л.В.Бетховен, Г.Берлиоз, И.Брамс, А.Брукнер, Ф.Шопен, Г.Ф.Гендель, Й.Гайдн, Ф.Лист, Ф.Мендельсон, В.А.Моцарт, М.Регер, Д.Скарлатти, Ф.Шуберт, Р.Шуман, Р.Штраусс, Я.П.Свелинк, Р.Вагнер, Х.Л.Хаслер, несколько примеров на григорианский хорал, одна народная песня.

Однако, если расположить их по другому критерию – по частоте упоминаний в тексте, то картина будет несколько иная.

Первое место будут делить И.С.Бах (этому композитору суждено быть на первом месте вне зависимости от критериев расположения – по алфавиту ли или по частоте) – 41 пример только из его музыкальных сочинений, без подсчёта количества упоминаний фамилии композитора в работе, и Л. Бетховен – 37 примеров и огромное количество словесных указаний. Затем Ф. Шопен – 27 примеров, В. А. Моцарт – 20, Р. Вагнер – 14 (!), И. Брамс – 12, Й. Гайдн – 10, Ф. Шуберт – 8, Р. Шуман – 7, Ф. Э. Бах и Д. Скарлатти – по 5, остальных – менее пяти.

Зная о резких негативных выпадах Шенкера в адрес поздних романтиков, о строгом классицизме его вкуса, можно подивиться количеству примеров из музыки «неуважаемого» им, по его же словам, Вагнера: на деле получается другое. И всё же, несмотря на количество примеров и похвалы в адрес этого композитора, высказанной в некоторых анализах фрагментов из его сочинений,

среди цитат из Вагнера встречаются «антипримеры», иллюстрирующие как плохо можно писать музыку, и почему это плохо. По аналогии можно назвать тех композиторов, чья музыка приведена в качестве отрицательных примеров: М.Регера, Р.Штрауса, А.Брукнера, Я.П.Свелинка (сюда же попал и григорианский хорал).

«Идеальные» музыкальные примеры, приведённые «Учении о гармонии», очерчивает круг композиторов-художников, который охватывает эпохи от барокко до раннего романтизма и включает в себе только гениев, в творчестве которых проявляет себя природа музыки.

Общее количество примеров из музыкальных сочинений невероятное – около двухсот! Именно эта черта ставит шенкеровское «Учение» в совершенно исключительное положение. Перед нами и теоретический трактат, и хрестоматия по гармонии одновременно. (Кстати, помещать в рамки трактата обширные музыкальные тексты было свойственно в эпоху Ренессанса и барокко, что намечает важную тему своеобразных архаизмов Шенкера). Не случайно Д. Котта, издатель труда, поднимал вопрос об отдельной публикации текста от музыкальных примеров. Шенкер после некоторых размышлений отверг этот вариант, поскольку ему было важно верное и лёгкое восприятие читателями его теории, для чего необходимо было создать удобство: примеры и их анализ должны были естественно следовать друг за другом.

Столь трепетное отношение автора к форме издания своего труда свидетельствует о том, как важен для него был аналитический процесс. Уже было упомянуто, что вся теория Шенкера базируется на тончайшем детальном анализе музыкальных сочинений. Критик Шенкера, Карл Дальхауз обвинял его в том, что «шенкеровский анализ использует музыкальные произведения как демонстрацию теории, вместо того, чтобы использовать теорию в качестве строительных лесов, воздвигаемых вокруг произведения для постижения его особенностей, которые затем после достижения цели убирают»³¹. В учении о гармонии Шенкера действительно можно найти и такие примеры, где произведение иллюстрирует теорию, но, с другой стороны, есть и совсем

³¹ Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG-2. Personenteil. Bd. 14. Sp. 1297.

противоположные случаи. Как бы то ни было, присущие Шенкеру необыкновенная детализация анализа, убежденность в важности всякого штриха, буквально каждой ноты выводят анализ на новый уровень. Анализы Шенкера как будто говорят: во всем есть смысл, глубокое музыкальное содержание. Можно искать и находить его иначе, не так как Шенкер, но он, видимо, первый придал аналитической интерпретации гармонии такой значительный смысл. Анализ Шенкера, – это искусство и Шенкер совсем не преувеличивал, называя себя художником.

Не секрет, что Шенкер не любил музыкантов-теоретиков, поскольку находил, что в них мало художественного. Авторов теоретических трудов, упомянутых и процитированных на страницах «Учения о гармонии», Шенкер по большей части критикует: Римана (уже в предисловии, в первую очередь, за унтертоновый ряд), С. Ядассона (в последней главе – «Модуляции и прелюдирование» – полемизирует с его «Искусством модуляции и прелюдирования»³², Керубини (за неверное обоснование тритона), Рихтера (за антихудожественные, бессмысленные примеры), Виадану, Беллерманна, Гауптманна и т. д. Симпатию вызывают у него лишь теоретики-композиторы, и в первую очередь Ф. Э. Бах, как известно, излюбленный композитор Шенкера. Неожиданно без присущего Шенкеру критического или иронического тона, более нейтрально, упоминаются русские теоретики-композиторы П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков; нам представилось интересным исследовать причины «спокойного» отношения австрийского учёного к русским музыкантам.

В учении о гармонии Шенкера единственный раз встречается упоминание русских учебников по гармонии П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, а именно в третьей главе I.2.2, посвящённой критике существующих во время Шенкера методов обучения в отношении ступени. Это высказывание неоднозначно и звучит следующим образом: «Автор опасного примера [Рихтер] вполне освобождён от обвинения общепринятой традицией, власть которой настолько непреодолима, что даже такие художники, как Чайковский и Римский-

³² Salomon J. Kunst zu modulieren und Präludieren. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1890.

Корсаков, в своих учебниках о гармонии не избежали заблуждения, конечно, не задумываясь об этом»³³.

С одной стороны, Шенкер критикует обоих русских авторов (и не только их) за то, что они слепо следуют общепринятой традиции, даже не задумываясь (!) о степени её верности и пригодности к практике. Несмотря на то, что он якобы снимает с них обвинение, оправдывая авторов сильным влиянием традиции, которое они испытали, шенкерское высказывание не освобождено от негативного тона, хотя конечно не столь острого и ироничного, как это часто свойственно австрийскому теоретику. Однако, если снять этот негативный оттенок, замечание Шенкера вполне справедливо. Действительно, ни Чайковский, ни Римский-Корсаков не стремились бороться с традицией, наоборот, поскольку до 70-х гг. XIX века устойчивой отечественной традиции гармонического учения не существовало³⁴, первые русские авторы ориентировались именно на уже сложившуюся западную, приспособивая её для русской учащейся молодежи и вписывая её в контекст русской музыки.

С другой стороны, Шенкер называет Чайковского и Римского-Корсакова *художниками*, более того, особо выделяя их ранг превосходной степенью: «даже такие (!) художники, как Чайковский и Римский-Корсаков...», и, зная особенность шенкерского воззрения на искусство, то, как высоко он ставит эту эстетическую категорию, можно почувствовать и оценить отношение к русским композиторам скупого на похвалы своих современников австрийского теоретика.

Издательство Universal Edition, с директором которого Шенкер тесно сотрудничал многие годы, для поддержания финансовых дел неоднократно издавало популярные фортепианные сочинения для домашнего музицирования, в том числе и русских авторов³⁵. Более того, с 1897 года в Лейпциге было открыто отделение оптовой продажи изданий русского издательского дома

³³ Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906. S. 228.

³⁴ Считается, что к моменту написания учебника Чайковского в России было издано всего два отечественных труда по гармонии начального, самого элементарного характера: «Руководство к изучению гармонии» И.Гунке (1852г.) и «Упражнения в гармонии для изучения переходов из каждого аккорда во все мажорные тоны» А.Фриша (1865г.).

³⁵ По данным О.А.Бобрик, количество экземпляров только «Времени года» Чайковского составило 6124 штук, а «Детского альбома» – 15584 шт.

П. И. Юргенсона. Шенкер мог видеть и слышать сочинения Чайковского и Римского-Корсакова, и ему могла импонировать классико-романтическая, в противоположность немецкой авангардной, направленность музыкального стиля русских композиторов. Однако, безусловно, никаких примеров из русской музыки не встречается в теоретических работах национально ориентированного автора.

Неизвестно, когда и каким образом Шенкер мог познакомиться с литературными трудами Чайковского и Римского-Корсакова. Он мог держать в руках «Руководство к практическому изучению гармонии» Чайковского, поскольку первые два их издания в 1872 и 1876 гг. были напечатаны Юргенсоном в городе всемирной торговли нотами – Лейпциге и могли там распространяться через уже указанную издательскую фирму, хотя и на русском языке. «Практический учебник по гармонии Римского-Корсакова» был очевидно даже более известен за рубежом, поскольку уже в 1893 году был переведён на немецкий язык, а затем и на французский; эта книга, в отличие от совсем не упоминающегося руководства Чайковского, удостоивается Шевалье отдельного абзаца в «Истории учений о гармонии».

Шенкер, в случае не поверхностного знакомства с русскими руководствами, обнаружил бы у Чайковского некоторые сходные со своими идеи и представления, эстетические установки. Действительно, несмотря на то, что данные авторы принадлежали к разным национальностям, культурам и музыкальным традициям, между ними обнаруживается большая общность, чем, например, между Рихтером и Шенкером, музыкантами одной культурной среды.

Одно из основных положений, общих для Чайковского и Шенкера, состоит в том, что в гармонической науке оба делают акцент на мелодическом начале. Чайковский, как известно, «исходит из очень ясных и глубоких взглядов на гармонию, основывающихся на признании мелодической её природы»³⁶. Главной целью практических занятий по гармонии он считает всестороннее развитие мелодической свободы голосов: «Истинная красота гармонии требует

³⁶ Собрание литературных сочинений П.И.Чайковского. Т.III-а. С.XV.

полной независимости каждого голоса»³⁷. Не случайно Чайковский, в отличие от Рихтера, чей учебник послужил моделью для первого русского руководства по гармонии, гораздо больше внимания уделяет практическим задачам на сопрано и посвящает гармонизации мелодии отдельную главу.

Ещё одна, очень важная для Шенкера установка, свойственная и Чайковскому – оба руководствуются понятием «инстинкта» музыканта. Так, Чайковский, для развития самостоятельности мышления ученика предоставляет ему иногда определённую свободу в выборе гармонических приёмов, и в этой свободе последний должен опираться на свой музыкальный инстинкт и фантазию. «Мы предоставляем талантливому ученику, по внутреннему побуждению выходящему из границ, определяемых теорией, следовать внушениям своего инстинкта»³⁸; или «Внимательные упражнения, поддерживаемые музыкальным инстинктом, всего лучше разъяснят ученику тонкие потребности и свойства свободного голосоведения, которые теория затрудняется формулировать»³⁹.

Последнее высказывание Чайковского демонстрирует также общее для обоих авторов недоверие к теории, которая не может объяснить и охватить все случаи музыкальной практики; учебно-педагогические работы для Чайковского – лишь средство к овладению законами музыкального искусства и сознательному их применению. Здесь, однако, нужно оговориться: Шенкер испытывает неприязнь к общепринятой традиционной теории гармонии его времени, его вполне устраивает только собственная теория, хотя в связи с этим и значительно сужается входящая в поле зрения этой теории музыкальная практика. Чайковский же судит вообще об отрицательных моментах, свойственных теории как таковой.

И последнее, что очень тесно объединяет обоих художников – это их чрезвычайная музыкальность, тонкость и чуткость музыкального восприятия. Эти качества проявляются, в том числе, во внимании к деталям при объяснении материала и в обилии приведённых в работе музыкальных примеров. У

³⁷ Там же, с. 29.

³⁸ Там же, с. 66

³⁹ Там же, с. 44.

Чайковского эти примеры не заимствованы из литературы, а представляют собой авторские образцы решений задач на различные гармонические приёмы и темы, выполненные по-композиторски свободно, с мелодически развитым голосоведением.

Несмотря на обилие в «Учении о гармонии» музыкальных иллюстраций, Шенкер не излагает способы анализировать (хотя изредка и это появляется) и даёт не алгоритм анализа, но некоторый комплекс идей, приобщиться к которым можно, только одновременно анализируя произведения выдающихся мастеров и познавая эти идеи как бы проступающими сквозь их произведения.

Чтобы не преуменьшить парадоксальность фигуры Шенкера, отметим, что рядом с возвышенными и почти мистическими рассуждениями о природе и искусстве музыкальной гармонии в его труде соседствует самый приземленный и педантичный учет аккордов и звукорядов, который, видимо, дан для полноты охвата. Так бывает в разделах, которые приближаются к элементарной школьной теории.

Педантизм и скупулёзность проявились и в структуре шенкерского труда. До сих пор мы показали лишь самое крупное его членение, которым автор не ограничился. И здесь – в рубрикации своего трактата – он проявил себя, как всегда, весьма своеобразно.

Полное оглавление занимает в оригинале работы восемь страниц. Такой объём объясняется не только масштабом всего труда, но и удивительной шенкерской дотошностью, которая выразилась в «многоэтажной» иерархической организации текста. Подобно тому, как Шенкер позднее в своём «Свободном письме» (1935) мыслит музыкальное целое иерархически структурированным, обнаруживая при анализе музыкального произведения структурные слои и дифференцируя их на глубокие и поверхностные, таким же образом появляется желание редуцировать и первый теоретический труд самого Шенкера, тем более что авторская рубрикация к этому располагает.

«Учение о гармонии» согласно рубрикам оглавления «раслаивается» на шесть (!) структурных уровней (наименования уровней оригинальные):

1. [Книга в целом];

2. Часть (Teil);
3. Раздел (Abschnitt);
4. Подраздел (Hauptstück);
5. Глава (Kapitel);
6. Параграф (§).

Частей в работе, как уже было отмечено, две: теоретическая и практическая; они различны по масштабу (соответственно, около 150 и 300 страниц), что не удивительно, учитывая устремленность автора к музыкальной практике однако неравенство обусловлено скорее не количеством текста, но количеством и объёмом музыкальных примеров. В каждой части содержится по два раздела; в каждом разделе, соответственно, от двух до пяти подразделов; максимальное число глав в подразделе – четыре (последний подраздел не делится на главы, вероятно, из-за спешки с публикацией⁴⁰: как уже упоминалось, Шенкер предполагал включения дополнительного объёмного материала для окончания книги, не вошедшего в силу различных причин в печатный вариант).

У параграфов сквозная нумерация, которая позволяет оценить их огромное количество, всего – 182. Существовала традиция мелкого деления научного текста на параграфы: Шенкер в письме к издателю вскользь упоминает короткие параграфы, как естественное свойство основательного научного труда⁴¹. Мелкая рубрикация насыщенного информацией текста способствует лучшему его восприятию. Эта традиция в наше время продолжает жить в музыковедческих трудах скорее в области науки о форме. Так организован, например, учебник Т. С. Кюрегян⁴². Моделью здесь могло послужить «Руководство...» Аренского⁴³, где каждый абзац – новая мысль, пусть и в одно предложение, превращенная в отдельный параграф. Однако шенкеровские параграфы снова выбиваются из такого принципа рубрикации: сразу бросается в глаза их неравенство по масштабу: параграфы в его работе могут заключать в себе от одного краткого предложения до 24 (!) страниц.

⁴⁰ Об этом можно заключить и на том основании, что книга заканчивается нотным примером, после которого нет никаких заключительных слов.

⁴¹ См. цит. на с.31 данной работы.

⁴² Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 2003.

⁴³ Аренский А.С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1900.

Членение на параграфы и их заголовки даны в оригинале работы *на полях*, что способствует скорее не смысловому делению текста, а наоборот, непрерывности его изложения. Иногда начало параграфа может быть даже непонятным, если воспринимать его автономно и начать по инерции соотносить с заглавием, в то время как он является продолжением мысли последней фразы предыдущего параграфа и обращен к ней (см., например, начало §14). Названия параграфов, а также глав пестрят различными стилями: здесь и короткие назывные предложения, не раскрывающие завесу тайны над смысловым содержанием (например, «§1. Музыка и природа», или «§6. Биологическое в формах», или «§152. Психология альтерации»); здесь и сложные предложения, нагруженные придаточными и различными оборотами (например, «§14. Первостепенность квинтового отношения между звуками, выведенное дедуктивным методом из первостепенности квинты», или «§17. Открытие унтерквинты как следствие инверсии и её принятие в систему»; объяснение шенкеровского значения термина инверсии и контекст, объясняющий «открытие квинты», см. ниже). Встречаются примеры, так сказать, контекстуального заглавия («§54. Изменившиеся условия создают необходимость коррекции этого исторического понятия»). Такое заглавие не столько называет, сколько членит текст, что призвано, видимо, облегчать его чтение.

В целом, отметим, что название глав и параграфов не всегда отличается точностью и верностью формулировки. Ранее говорилось о положительной оценке этой особенности шенкеровского стиля изложения, связанной с неординарным, более обобщённым, абстрактным характером мышления автора труда. Однако встречаются и неудачные названия (вроде §17, см. выше), не только не проясняющие, но усложняющие процесс усвоения материала, не говоря уже об описанной ранее пестроте языковых форм, словно бы Шенкер менял их в зависимости от настроения, с которым он приступал к написанию того или иного фрагмента текста, или устав от последовательности и точности теоретика, поддавался эмоциональным порывам художника.

Чтобы познакомиться с тематическим содержанием труда Шенкера более подробно, стоит взглянуть в его оглавление еще раз, но только с новой

степенью приближения. Ввиду того, что оригинальное оглавление перегружено подробностями, из-за которых структура труда Шенкера не просматривается вполне ясно, а также ввиду того, что полное оглавление доступно в тексте перевода (см. Приложение 4), здесь также предлагается его редукция, в которой снято членение на параграфы.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

РАЗДЕЛ 1. [ЗВУКОВЫСОТНЫЕ] СИСТЕМЫ, ИХ ОБОСНОВАНИЕ И ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ В ОТНОШЕНИИ РАСПОЛОЖЕНИЯ И ЧИСТОТЫ.

Первый подраздел. Обоснование систем.

Глава 1. Натуральная система (Dur).

Глава 2. Искусственная система (Moll).

Глава 3. Другие системы (церковные лады).

Второй подраздел. Дифференциация систем в отношении их положения и чистоты.

Глава 1. Транспозиции.

Глава 2. Смещения.

РАЗДЕЛ 2. УЧЕНИЕ ОБ ИНТЕРВАЛАХ И АККОРДАХ

Первый подраздел. Учение об интервалах.

Глава 1. Строение интервалов.

Глава 2. Модуляционное значение интервалов.

Глава 3. Обращение интервалов.

Глава 4. Классификация интервалов.

Второй подраздел. Учение о ступени.

Глава 1. Ступень и учение о гармонии.

Глава 2. Ступень и контрапункт.

Глава 3. Критика прежнего метода обучения с позиции нашего учения о ступени.

Третий подраздел. Учение о трезвучиях.

Глава 1. Классификация трезвучий.

Глава 2. Модуляционное значение трезвучий.

Глава 3. Обращение трезвучий.

Четвертый подраздел. Учение о септаккордах.

Глава 1. Сущность септаккорда.

Глава 2. Классификация септаккордов.

Глава 3. Модуляционное значение септаккордов.

Глава 4. Обращение септаккордов.

Пятый подраздел. О так называемых пяти- и многозвучиях.

Глава 1. Так называемый доминантнонаккорд.

Глава 2. Остальные многозвучия.

II. ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

РАЗДЕЛ 1. УЧЕНИЕ О ДВИЖЕНИИ И ПОСЛЕДОВАНИИ СТУПЕНЕЙ

Первый подраздел. О психологии [мотивного] содержания и хода ступеней.

- Глава 1. Степень и содержание.
- Глава 2. О видах каденций.
- Глава 3. О последовательностях ступеней и их видах.
- Глава 4. О крупном плане формы.

Второй подраздел. О психологии хроматизма и альтерации.

- Глава 1. Теория значимости ступеней.
- Глава 2. Процессы хроматизации (тоникализации).
- Глава 3. Альтерация как разновидность процесса тоникализации.
- Глава 4. Отношение между хроматикой и диатоникой.

Третий подраздел. О некоторых сопутствующих феноменах ступеней в свободном письме.

- Глава 1. Предъем.
- Глава 2. Задержание.
- Глава 3. Проходящий звук.
- Глава 4. Органный пункт.

РАЗДЕЛ 2. УЧЕНИЕ О ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Первый подраздел. Учение о модуляции.

- Глава 1. Модуляция посредством переосмысления.
- Глава 2. Модуляция посредством хроматизма.
- Глава 3. Модуляция посредством энгармонизма.

Второй подраздел. Учение о модуляции и прелюдировании.

Таким образом, в целом в «Учении» четыре больших раздела, которые на языке современных понятий можно было бы передать так.

Тема первого (I.1) – звукоряды в их отношении к природным первоисточкам гармонии (обертоновому ряду).

Тема второго (I.2) – гармонический материал: различные виды созвучий.

Тема третьего (II.1) – логика последования аккордов.

Тема четвертого (II.2) – логика последования тональностей.

В отличие, например, от римановского труда степень новизны содержания «Учения» Шенкера неодинакова на всем протяжении книги. Если некоторые подразделы (например, о «психологии [мотивного] содержания и хода ступеней», о тоникализации и смещении) новы и необычны по содержанию, то другие (например, учение о модуляции, о трезвучиях и септаккордах) характеризуются большей традиционностью и сходством со школьной теорией.

В шенкеровских названиях встречается такой парадокс: традиционные разделы могут быть наполнены совсем нетрадиционным содержанием, и наоборот, нетиповые разделы могут включать общепринятые положения. Так,

подраздел II.1.3⁴⁴ с необычным названием «*О некоторых сопутствующих феноменах ступеней в свободном письме*» содержит всего лишь учение о неаккордовых звуках, включающее в себя известные явления, такие как предъём, задержание, проходящий звук и органнй пункт, а раздел I.2.3 с традиционным названием «*Учение о трезвучиях*», помимо их классификации и обращения неожиданно излагает модуляционное значение трезвучий.

Отметим особо, что весь первый раздел теоретической части посвящён проблеме, которая выглядела новой в контексте учебников по гармонии – исследованию природного происхождения звукорядов (Шенкер настойчиво именует их системами – на древнегреческий манер; мы придерживаемся этого наименования). Новизна темы позволяет Шенкеру, не скованному сложившейся традицией, свободно излагать свои теоретические размышления. Однако он не боится идти против общепринятого и в традиционных разделах. Одна из самых показательных «аномалий» содержится в разделе I.2. В нем сразу четыре подраздела. Названия трех из них не вызывают вопросов; но, оказывается, что среди них появляется подраздел с таинственным названием «Учение о ступени». Ступень, по Шенкеру, – это и не интервал, и не трезвучие, и не септаккорд. Это гармоническая сущность, которая может реализоваться и в том, и в другом, и в третьем. Шенкерова ступень – это явление на границе контрапункта и гармонии, поэтому оно последовательно рассматривается как с позиции того, так и другого.

Таким образом, уже здесь в оглавлении раскрывается необычное авторское решение, касающееся группировки и подачи материала, которое сам Шенкер очень точно выразил в названии труда – *теории и фантазии*; даже не заглядывая в сам текст, можно определить, что относится к теоретическим разделам, излагающим чуть ли не элементарную теорию музыки и поэтому основанным на общеизвестных и общепринятых положениях, а что к фантазиям художника, т.е. его субъективным глубоким размышлениям о представленных в теоретических разделах явлениях.

⁴⁴ Здесь и далее указание на определённые главы и разделы «Учения о гармонии» Шенкера расшифровываются следующим образом: I.2.3 – первая (теоретическая) часть, второй раздел, третий подраздел.

К *теориям* можно отнести: I.1.2.гл.1 Транспозиции, I.2.1.Учение об интервалах, I.2.3. Учение о трезвучиях, I.2.4. Учение о септаккордах, II.1.1.гл.2 О видах каденций, II.1.3. О некоторых сопутствующих феноменах ступеней в свободном письме, II.2.1. Учение о модуляции.

К *фантазиям*: I.1.1. Системы, их становление и разделение по расположению и чистоте, I.2.2. Учение о ступени, II.1.1. гл.1 Ступень и [мотивное] содержание, II.1.2.гл.4 Отношение между хроматикой и диатоникой и т.д. Тем не менее, это не значит, что в шенкеровском учении все разделы можно, таким образом, чётко распределить по принадлежности содержания к традиционному и новому; внутри каждого раздела, подраздела, главы происходят колебания между «строгим» стилем изложения и «свободным» стилем размышления, которые составляют специфику шенкеровского «Учения о гармонии».

Остановимся на «фантазийных» разделах шенкеровского «Учения о гармонии», излагающих нетрадиционную теорию их автора.

Глава III. Основные идеи и понятия «Учения о гармонии» Г. Шенкера.

1. Теоретическая часть (I. Theoretischer Teil)

1.1. Философско-эстетический аспект учения о гармонии Шенкера.

*Музыка есть воспринимаемая слухом закономерность природы.
А.Веберн «Путь к новой музыке»¹.*

Существуют различные философские представления о движущих силах искусства: одни приписывают их законам самого бытия, другие – проявлению божественного начала, третьи – самому человеку как творящему субъекту. В последнем случае поднимается ещё проблема – кем является художник-творец: выходит ли он за рамки природы, создавая нечто новое, независимое, или наоборот, настолько глубоко входит в природный мир, постигая его законы, что создаёт творения, построенные на этих законах мироздания.

Эти «три взгляда» на искусство удивительным образом соединяются в видении Шенкера. Движущая сила искусства, по Шенкеру, – это природа со своими законами, т.е. окружающая нас действительность, которую Шенкер наделяет божественным, не называя этого слова, статусом²: универсальные законы бытия, проявляющие себя единообразно во всём, как в биологической, так и в социальной, психологической и в любой другой сферах. При этом природные законы не изливаются в искусство сами по себе, но действуют через посредника – художника, который, вслушиваясь и всматриваясь в природу, улавливает эти законы и по ним создаёт своё творение, в чём и состоит суть творческого акта человека.

То есть, искусство для Шенкера – это отражение законов природы, в слове ли, в звуке, в цвете или в движении, и только человек, в отличие от других живых существ, может постигнуть эти законы и выразить их различными

¹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С.15.

² В «Учении о гармонии» – первом этапе многотомного труда Шенкера вообще не появляется категория божественного, в отличие от последнего – «Свободного письма», где текст наполнен цитатами из Библии и высказывается, например такое представление умудрённого жизнью автора: «Всё творчество есть чудо, оно происходит от Бога, который – источник всех чудес». Шенкер Свободное письмо. С.243.

способами. Он высказывает созвучную Веберну, и многим другим знаменитым мыслителям³, идею: искусство есть правильно познанная природа⁴.

Однако в музыкальном искусстве есть, по мнению Шенкера, то, что принадлежит природе, и то, что создали по её образцу художники; Шенкер чётко «разделяет имущество» между ними. Автор делит все музыкальные явления на природные и искусственные, выстраивая иерархию явлений: на вершине пирамиды помещаются те, которые заключает в себе природные законы, выраженные в музыке через обертоновый ряд, мотивную повторность, тоникализацию (два последних явления преподносятся ученым как нечто природное; комментарии ниже) и т.д., за ними следуют искусственные порождения художника, созданные по подобию природных (к таковым Шенкер относит, например, минор и минорное трезвучие, так называемую инверсию и т.д.) и затем прочие явления, далёкие от природных законов и художественных потребностей и потому не относящиеся к искусству (сюда попадает вся добарочная музыка, которая воспринимается Шенкером лишь как стадия, предшествующая истинному искусству, и поздне- и послеромантическая, отвергающая, по мысли автора, естественные природные законы).

Связь между природой и искусством осуществляет *интуиция* художника – природный дар человеку, с помощью которого он постигает законы природы.

Интуиция художника – средство развития музыкального искусства и приближения его к природе. Заслуга художника состоит не в том, что он сотворяет новые гармонии, изобретает композиторские техники, новые музыкальные средства и прочее, а в том, что он с чуткостью «разгадывает» заложенное в музыке природой. Шенкер восхваляет этот художественный дар с присущим ему максимализмом: «[...] не хватит высоких и благодарных суждений, чтобы оценить и воздать восхищение силе интуиции, с которой художники разгадывали природу»⁵. Однако в шенкеровском понимании фигуры художника заложен парадокс: с одной стороны, превозносится его интуиция, а с

³ Сенека Л. Нравственные письма к Луцилию; Гёте И. «Учение о цвете» и т.д.

⁴ §25, 50. Здесь и далее ссылки на «Учение о гармонии» Шенкера делается с помощью указания на параграф и страницу по изданию Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906.

⁵ §8, 28.

другой, – художники выполняют роль посредников, воплощая в своём сочинении лишь желания, потребности звуков и предписания, законы природы. Парадокс состоит ещё и в том, что подобными рассуждениями нивелируется художественная индивидуальность творца-композитора, хотя в анализах музыкальных примеров Шенкер её тонко чувствует.

Говоря о тесной связи природы и искусства, об инстинкте художника, постигающего заложенные в музыке природные закономерности, Шенкер ни в коем случае не имеет в виду ту примитивную, неосознанную, лишенную рефлексии связь с природой, которая в его представлении была свойственна диким народам. Помимо художественного инстинкта, этого высшего дара, Шенкер говорит об инстинкте и по-другому: музыкальные инстинкты древних людей он рассматривает с противоположной позиции: «скорее с точки зрения певчих птиц, например, канареек, чем с точки зрения воли к искусству. Певчая птица не знает диатоники, никакой фиксированной точки, никакой определённости абсолютной высоты тонов и никакой связи с определенными звуковысотами, но скорее лишь хаос тонов, хрипение, клокотание, иррациональную трель и т.д. Это однако глубоко скреплено животными аффектами, особенно эротическими. Совершенно таким же природным образом природный человек, в сущности, порождает только беспорядочную неопределённость звуков. Любит ли он или воет, танцует или предаётся печали – в любом случае звуки, порождаемые тем или иным аффектом, взятые как порознь, так и слитно, являются неопределёнными, нечеткими, так что нетрудно увидеть психологическое родство звуков с аффектами, но гораздо сложнее обнаружить след какого-либо порядка»⁶.

- **Ассоциация идей природы.**

Связь между природой и музыкой, постигаемую художником через его инстинкт, Шенкер называет *ассоциацией идей природы*.

«Все искусства, за исключением музыки являются, в сущности, только ассоциациями идей природы и действительности, конечно, великих и

⁶ §25, 48.

всеобъемлющих. Природа – всегда прообраз, искусство – его отражение посредством слова, цвета или формы. Мы знаем сразу же, какое явление природы отражается в слове, какое – в цвете и какое – в пластическом творении. В музыке иначе. Здесь изначально отсутствует подобная недвусмысленная ассоциация с природой...»⁷.

Уже самые первые слова «Учения о гармонии» Шенкера открывают читателю, пожалуй, самую загадочную идею теоретической концепции её автора – таинственную «ассоциацию идей природы». Эта идея становится отличительной чертой шенкеровской теории раннего периода творчества, объединяя его критико-публицистические статьи (в том числе, представленную выше «Дух музыкальной техники») с первым томом «Новых теорий и фантазий». Несмотря на то, что понятие «ассоциации» бегло появлялось ранее в хорошо знакомом Шенкеру труде Ганслика «О музыкально-прекрасном», шенкеровская трактовка и в особенности, присущие здесь этому термину размах и весомость, не имеют аналогов и прецедентов в теориях других авторов. Косвенно на этот факт указывает, в частности, упомянутая выше рецензия М.Буркхардта, который критикует иностранные, «чуждые» термины, применяемые Шенкером, и предлагает заменить ассоциацию идей на «связывание представлений» [Verknüpfung von Vorstellungen].

Шенкер не одинок в своих рассуждениях об особой связи природы и музыки, подобными сравнениями характера взаимоотношений между природой и музыкой, природой и другими видами искусств занимались очень многие музыкальные исследователи, например, тот же Г.Гельмгольц: «Поэзия, живопись и скульптура берет материал для своих образов из мира, доступного чувственному опыту – они изображают природу и человека. Этот материал можно критиковать с точки зрения верности и соответствия с природой.

Музыка не берёт материал из области чувственного опыта и не стремится описывать внешний мир; поэтому она гораздо менее доступна научному

⁷ §1, 10.

исследованию и кажется, на первый взгляд, столь же непонятной и чудесной, насколько она могущественна по своему влиянию на человека»⁸.

Ассоциация идей природы является у Шенкера мерилем для всего, изложенного в последующем учении, именно наличие ее в том или ином явлении определяет суть последнего: истинно ли это, подлинно или мнимо, совершенно или несовершенно, музыка это или не музыка, искусство или нет. Такое всеобъемлющее значение может вместить лишь столь же сложное обобщённое понятие, и чтобы хотя бы просто поразмышлять о глубине шенкеровской ассоциации, нужно знать, какие смыслы и значения имеет данный термин в его (термина) «родной» науке – психологии, и в музыковедении.

Ассоциация – психологический термин, который обозначает «связь, образующуюся при определённых условиях между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, двигательными актами, восприятиями, представлениями, идеями и т. п.); действие этой связи состоит в том, что появление одного члена ассоциации регулярно приводит к появлению другого (других)»⁹.

Понятие ассоциации в психологии постоянно менялось. Основателями ассоциативной психологии как таковой явились англичане Д. Гартли (1705-1757), Д. Беркли (1685-1753) и Д. Юм (1711-1776), которые первыми задумались о том, как именно устроены психические процессы человека, и увидели основной закон в механизме ассоциации: у Гартли на биологическом уровне, уровне работы мозга – рефлексы (можно вспомнить И. П. Павлова), у Юма и Беркли – на уровне процесса мышления. Гартли объясняет поведение человека как проявление ассоциации между внешним воздействием, органом чувства и ответным движением тела человека. Этот учёный, как пишет М. Г. Ярошевский, объяснял активность человека, исходя из законов механики: «По мнению Гартли, внешние воздействия, вызывая вибрацию органов чувств, запускают рефлекс. Вибрация органов чувств вызывает вибрацию соответствующих частей мозга, а та, в свою очередь, стимулирует работу определенных мышц, вызывая

⁸ Гельмгольц Г. Сочинения. №2 О физиологических причинах музыкальной гармонии. S.A. с.1.

⁹ Костеловский В. А. Ассоциация. БСЭ. М., 1950. С.247.

их сокращения и движения тела»¹⁰. Бергли и Юм говорили об особенности мышления порождать новые знания путём связывания *идей*, вызванных прошлым чувственным опытом; они стали различать ассоциацию по смежности, по сходству и по контрасту.

Очень большое значение механизм ассоциации получил в *глубинной* психологии (психологии бессознательного). З.Фрейд использовал метод «свободных ассоциаций» для обнаружения повреждённых участков психики и установлением связей между сознанием и бессознательным человека, между его представлениями и поведением (в данном случае, невротическом) и травматическим прошлым опытом, вытесненным в бессознательное. В глубинной психологии ассоциация получила значение такой глубинной связи между человеческим представлением и каким-либо явлением, вызванными различными причинами.

Помимо исследований Фрейда есть и другие попытки, направленные уже не на изучение невроза: в области *когнитивной* психологии, занимающейся познавательными процессами, так же рассматривали различные механизмы связывания, что позволило выявить законы нормального функционирования психики, её нарушения – патологии и особенностях творческого восприятия мира и самовыражения – одарённости.

Таким образом, по мере развития понятие ассоциации приобретало всё более широкое значение и именно так, по мнению Е.В.Назайкинского, оно «было “подготовлено” для проникновения в искусствоведческую, литературоведческую и музыковедческую литературу»¹¹. Подробно рассматривая в своём труде «О психологии музыкального восприятия» вопрос применения ассоциативной психологии в музыкознании, Е. В. Назайкинский, в частности, пишет, что в музыкознании точное и узкое значение термина было подменено нестрогим и расплывчатым.

Итак, мы видим, что за ассоциацией как понятием, рождённым в недрах науки психологии, стоит, во-первых, *глубинная связь* между человеческим представлением и каким-либо явлением, проявляющая себя сложным образом;

¹⁰ Ярошевский М.Г. История психологии. М., 1996. С.54.

¹¹ Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С.36.

во-вторых, то, что ассоциацию рассматривают как на биологическом (*рефлекс*), так и на психическом уровне (механизм восприятия, мышления, воображения); и, в-третьих, то, что в музыке этот термин приобрёл «расплывчатое» значение, включающее в себя связывание любых форм *отражения*.

Что же может заключаться в «ассоциации идей природы» по Шенкеру?

Если учитывать, что у Шенкера ассоциация идей пришла в музыку вместе с мотивом, то первое, что приходит на ум, – это *глубинная внутренняя связность* музыкальной мысли в сочинении, которая достигается за счёт повторности. В §25 «Учения...»¹² выражение «ассоциативное воздействие» мотивов означает их способность повторять друг друга, и этим устанавливать связь (= единство мысли) одного момента музыкальной формы с другим. Здесь максимально ясно проявляется внутримызыкальный смысл термина «ассоциация» у Шенкера. Однако, если интерпретировать «ассоциацию идей» просто как связность, то не совсем ясно, почему Шенкер выделяет только связность за счёт повторения и этим отказывает в связности всей добарочной музыке? Качество связности присутствовало и в средневековой музыке, однако проявлялось не в повторности мотивов, но, например, в её ладовой организации.

Второй смысл, который можно усмотреть в шенкеровской ассоциации, более поверхностный, это то, как представляют творческий процесс в разных видах искусства: ни один художник, даже писатель-фантаст, не может выдумать нечто такое, что не заложено в природе; любое его творение – это сложное *отражение* окружающего мира, представляющее собой смесь его ощущений, представлений, эмоций, настроений, образов памяти. В таком случае шенкеровская «идея природы» приближается к тому значению понятия идея, которое вкладывали в него Платон и Сенека: «Слушай, что такое идея, то есть что она такое, по мнению Платона: “Идея – вечный образец всего, что производит природа”. А я прибавлю к этому определению истолкование, чтоб тебе было понятнее. Я хочу сделать твой портрет; образцом моей картины будешь ты сам, из тебя мой дух извлекает некие черты и потом переносит их в своё творение. Твоё лицо, которое учит меня и наставляет, которому я

¹² §25, 48.

стремлюсь подражать, и будет идеей. В природе есть бесконечное множество таких образцов – для людей, для рыб, для деревьев: с них-то и воспроизводится всё, что должно в ней возникнуть»¹³. И в этом смысле становится понятным, почему Шенкер утверждает, что у музыки нет такой «недвусмысленной ассоциации с природой»: в музыкальном искусстве практически отсутствует возможность прямого предметного отражения природы, как это есть в живописи, скульптуре, литературе. Как пишет Шенкер, «путь природы к нам шёл только через наш слух, который, к сожалению, совершенно один, без помощи других чувств, должен был решать, что должно относиться к ней, а что нет»¹⁴. Наверное, именно поэтому прямое отражение окружающих явлений в звуковом искусстве невозможно: человек связан с музыкой только одним органом чувств – слухом, и только через музыкальный звук, не имеющий характера точного понятия, этим слухом воспринимаемого, композитор выражает все свои ощущения, представления, чувства, любые другие акты сознания, порождённые в нём окружающим миром.

И третье соображение по поводу шенкеровской ассоциации.

Здесь надо вспомнить, как Шенкер строит свой труд: в самом его начале он заявляет о беспорной связи между природой и музыкой (= ассоциация идей природы), затем он рассматривает различные явления природы (в широком значении, и человеческой природы тоже) и то, как они воплощаются (= отражаются) в музыкальных явлениях. Так,

– повторяемость явлений в природе (т.е. «повторяемость дерева в дереве, человека в человеке») соответствует в музыке повторению мотива;

– природный инстинкт размножения соответствует в музыке стремлению каждого звука притягивать свою квинту и терцию (из обертонового ряда), составляющих его трезвучие;

– стремление к господству над окружающими воплощает процесс тоникализации, когда любая ступень становится основным тоном тональности (т.е. в привычном для нас смысле – отклонение, модуляция);

¹³ *Сенека Л.* Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С.99.

¹⁴ §25, 49.

– стремление испытать полноту всех возможных отношений и максимально проявить себя в них, «пережить радость жизни», вызывает явление звукорядного смещения (наш мажоро-минор) и т.п.

Это и есть законы устройства природы, законы, заложенные в любом живом организме на уровне *рефлексов* и инстинктов, которые проявляются в музыке, не путём простого отражения, но косвенно, через её музыкальные законы. Может, это и есть ассоциация идей природы в музыке?

В таком случае, действительно, все эти явления – отражения идей природы (природа, как известно, не знает идей, но только определённые потенции, которые человек воспринимает как идеи) – появились в музыке вместе с мотивом: именно ему понадобилась, например, возможность перемещаться на разную высоту без потери своего мелодического качества (отсюда при сохранении мотива выход за пределы звукоряда и естественная в таком случае тоникализация) или, наоборот, обострить интервальные соотношения в процессе мотивного развития (хроматизм как результат смещения звукорядов) и т.п. В средневековой музыке же не было таких потребностей, в ней не было мотива, а как известно, материал сам определяет способ работы с ним. А раз не было мотива и его потребностей, отражающих природу, значит, не было и ассоциации идей природы, и потому, как считает Шенкер, всё, что существовало в музыке до эпохи барокко, не было искусством.

Тем не менее, и в старинной музыке ассоциация идей присутствовала, но «вторичная» – такое качество Шенкер приписывает музыкальным сочинениям в рамках прикладной музыки, организованным посредством слова или танца. Но подобная вторичная ассоциация, по мнению теоретика, не «двигала» искусство и не приводила его к природным законам, из-за чего музыка оставалась на низшем уровне своего развития. Такое высказывание позволяет Шенкеру судить о старинной музыке следующим образом: «Этот недостаток [отсутствие в музыке первичной ассоциации идей], вероятно, стал единственной причиной, почему музыка у первобытных народов не смогла выйти за пределы примитивного состояния. Я утверждал бы даже, что, несмотря на все предания и исторические писания, греческая музыка столь же мало была настоящим искусством. Она

смогла столь беззвучно и бесследно исчезнуть только потому, что находилась на начальных стадиях своего развития, тогда как все остальные виды искусства греков до сегодняшнего дня сохранились в качестве образцовых [творений]»¹⁵.

Размышлениями о музыке древней Греции занимались и другие музыкальные учёные: Риман, Гельмгольц; они пришли к тому же выводу, что и Шенкер – о малоразвитости музыкального искусства древней Греции, хотя причины этого объяснили по-разному. Шенкер в своих представлениях об истории музыкального искусства оказался созвучен своему злейшему врагу Риману, который рассматривал всю предшествующую классической эпохе историю музыки как «длинный ряд мучительных попыток, лишь постепенно, шаг за шагом раскрывающих истинные абсолютные законы (а вместе с тем и сущность) музыкального искусства [т.е., естественные акустические закономерности натурального звукоряда]»¹⁶. Гельмгольц связал бедность древнегреческой музыки с её одноголосной природой: «Музыка цветущей Греции, быть может, кроме некоторых украшений, кадансов и интермедий, исполнявшихся инструментами, была вполне одноголосна. [...] Одноголосная музыка, взятая отдельно без сопровождения поэзией, слишком бедна формами и переменами, чтобы быть в состоянии развить большие и богатейшие формы искусства. Поэтому собственно инструментальная музыка ограничивается в этом периоде по необходимости короткими пьесами для танцев, или же маршами: действительно у народов, не имеющих гармонической музыки, больше ничего и не находится»¹⁷. Шенкер также отмечает нехудожественность одноголосия: «как известно, до 10-го века включительно, когда возникли первые попытки многоголосия, под музыкой понималось исключительно одноголосное пение, то можно показать, насколько музыкальный инстинкт был полностью не художественным и лишь постепенно из хаотического тумана он возрос и упрочился, став принципом искусства»¹⁸.

¹⁵ §1, 10.

¹⁶ Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. I. М., 1934. С.131.

¹⁷ Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. С-Пб., 1875. С.338.

¹⁸ §76, 113.

До сих пор мы рассуждали о понятии ассоциации идей в широком смысле; Шенкер на страницах *Harmonielehre* применяет его и в узком значении. Последнее используется им в основном в аналитических комментариях к музыкальным примерам, где слово «ассоциация» указывает на неточный, приблизительный характер повторения мотива. Здесь даже в какой-то мере можно применить юмовское разделение на ассоциацию по смежности, по сходству и по контрасту.

Вот некоторые из музыкальных примеров на «ассоциативное воздействие более или менее точного повтора», которых приводит Шенкер в I.1.1 «Учения о гармонии»:

Пр.№1. Точное повторение:

1. Бетховен Фортепианная соната оп.22
Allegro con brio

Пр.№2. Ритмический мотив с варьированным повторением:

3. Бетховен Фортепианная соната оп.90, Iч.
Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

Шенкер отмечает здесь варьирование ритмического затактового мотива, который первоначально (первая скобка) представляет собой восьмую с последующей восьмой паузой, затем восьмая становится полной четвертью (третья скобка), а в последнем случае (четвёртая скобка) – даже четвертью portamento.

Пр.№3. Повторение мотива с изменением гармонии:

6.

Бетховен Фортепианная соната оп.53, Iч

Allegro con brio

e-moll : II II "фригийская"

Повторение мелодического мотива, как отмечает Шенкер, обнаруживает гармонический контраст: противопоставляется эолийская (*fis*) и фригийская (*f*) II ступень в e-moll.

Шенкер приводит примеры и на более тонкую ассоциацию, т.е. на более сложный вид подобия, уже не на уровне мотива, а на уровне более крупных единиц формы. Хотелось бы привести пару таких примеров, где шенкеровский анализ демонстрирует редкую музыкальность.

Пр.№4.

10.

Мендельсон Песня без слов, 1 тетрадь №2

Andante espressivo

mf sf p cresc. p mf

Шенкер отмечает, что в этом примере «такты 1-8 ассоциативно корреспондируют с тактами 17-20, а расположенные между ними такты 13-16 состоят во взаимной связи с 21т. и далее»¹⁹. Сначала не совсем ясно, почему 17-ый такт корреспондирует с первым: с него начинается варьированное повторение второго предложения начального периода, выполняющее функцию расширения, поэтому кажется логичным соотносить его именно с 9т. Однако при более тщательном анализе обнаруживается, что «ассоциативная связь» между началом первого предложения периода и повторением второго действительно существует: во-первых, возвращается затактовый поступенный нисходящий ход мелодии, во-вторых, фактура в нижнем голосе, хотя она на всём протяжении пьесы остаётся единообразной, приближается к начальному варианту изложения, где опорные звуки аккомпанеента дублируют мелодические тоны в дециму. Таким образом, повторение второго предложения наделяется, по сути, функцией синтетической репризы, в которой соединяются элементы второго и первого

¹⁹ §5, 19.

предложений периода. И действительно, после такого анализа и определённой настройки, слух начинает улавливать здесь связь частей формы и двойственность их функции, это свидетельствует о том, что шенкеровские наставления о том, как надо слушать и слышать вовсе не безумны и голословны; метод Шенкера действительно работает!

Далее следует ещё один пример, демонстрирующий подобный тонкий анализ мотивики, в котором Шенкер для наглядности прибегает к интересному методу собственного досочинения, ради сравнения с композиторским решением:

Пр.№5.

11. Брамс Трио для валторны оп.40 финал

Allegro con brio *dim.*

Violine

Corno in Es *dim.*

Piano *p* *pp* *dim.*

6

6 III (Заклочительная тема)

ppp.

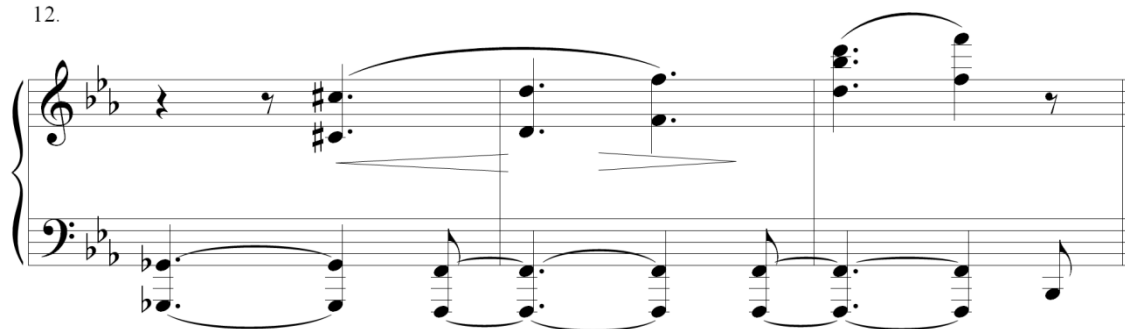
p *dolce*

pp

Как отмечает Шенкер, «В такте 9 мы видим элемент повторения, который следовало бы ожидать на такт раньше, поскольку точный повтор тт. 2-4 должен был бы звучать следующим образом:

Пр.№6.

12.



Это сделано как раз для того, чтобы ввести заключительную тему неожиданным образом. Так, Брамс в то же время оказывает этой форме услугу, не нарушая принцип повтора»²⁰.

В данном примере теоретик демонстрирует тесную мотивную связь окончания побочной партии и заключительной: мотив фортепиано в 8т., по аналогии с 4т., должен был бы звучать в третьей октаве, однако Брамс поместил его в первую октаву, затем, чтобы в следующем такте (10т.) всё равно достичь нужных звуков на нужной высоте, при смене фактуры. Таким образом, с одной стороны, сохраняется интонационная связь с побочной партией, а с другой, в заключительной теме возникает уже новый музыкальный образ.

- **Психологический аспект учения о гармонии Шенкера.**

Когда немецкий музыкальный учёный второй половины XIX века писал о том, что «сведения естествознания, философии и искусств развились в новейшее время порознь более, чем следует»²¹, он предугадал тем самым пути развития музыкознания в XX веке. Такое видение разделяли и другие музыканты-исследователи, потому неслучайно, что характерной особенностью музыкальной науки в дальнейшем стало рассмотрение музыкальных закономерностей с точки зрения других наук, что, возможно, было способом сближения, воссоздания некогда утраченного единства. Музыкознание явило образцы, представляющие собой сплав различных видов духовной деятельности человека, как то: музыки и физики (Г. Гельмгольц), музыки и математики

²⁰ §5, 19-20.

²¹ Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875. С.1.

(Г. Риман), музыки и архитектуры (Г. Э. Конюс), музыки и философии (А. Ф. Лосев), музыки и филологии (Р. Вестфаль). Г. Шенкер занимает своё место в этом ряду, соединяя в своей теоретической концепции музыку с наукой *психологией*.

Помимо заимствованного из психологии понятия ассоциации, рассмотренного выше, встречаются у Шенкера и другие категории и методы психологической науки.

Большое значение в своём аналитическом подходе учёный придаёт воспринимающему субъекту, делая акцент в своих анализах не просто на те или иные явления в музыкальном сочинении, а на то, как эти явления воздействуют на слушателя. Внимание теоретика к процессу восприятия музыки проявляется во множестве случаев, но более всего в аналитических фрагментах текста «Учения», например, в следующих высказываниях по поводу третьей части знаменитого струнного квартета Бетховена ор. 132 в лидийском ладу:

– «пьеса может быть услышана и в тональности F-dur [...] и тогда слушателю не придется совершать над собой и над пьесой насилие, которое как раз необходимо, чтобы воспринять её в лидийском ладу.»²²;

– «Бетховен намеренно – ради установки на лидийский лад – воздержался от этого *b* в обоих случаях, которые иначе воспринимались бы нашим слухом с особым удовольствием», «от отсутствия *b* страдают, конечно, большинство слушателей»;

– «конечно, благодаря хоральному движению половинными, последовательному предпочтению трезвучий, которые в большинстве случаев даже появляются на своих основных тонах (секстаккорды даны лишь изредка) и прежде всего благодаря всяческому избеганию хроматических ходов, которые как раз для нас сегодня стали особой потребностью, у слушателей легко может возникнуть ассоциация с подлинным старинным церковным ладом»²³.

Или заданный самому себе и читателю вопрос по поводу струнного квартета Моцарта C-dur K.465: «Но почему, несмотря на столь убедительное смешение²⁴,

²² Здесь и далее §29, 56.

²³ §29, 57.

²⁴ Речь идет о форме звукоряда, объединяющей разные лады, см. ниже.

большинство слушателей воспринимают оба этих места как поразительно резкие?»²⁵, после чего следуют рассуждения автора о причинах такого восприятия – анализ каждого звука, его происхождения, ритмического положения и прочих деталей.

Шенкер вслушивается в субъективные ощущения воспринимающего подобно тому, как художник, по его мнению, вслушивается в природу и познаёт её закономерности. Концепцию Шенкера определяет присущее художнику качество – не только творить, но и созерцать, и в этом композитор и теоретик для него уравниваются: композитор воспринимает законы природы из самой природы, теоретик постигает природные законы из творения композитора. Таким образом, понятие художника для Шенкера определяется способностью воспринимать глубинные законы природы, осознанно – как это делает теоретик, или инстинктивно – как художник.

В шенкеровских исследованиях музыкальных явлений улавливается его внимание к законам устройства психики индивидуума, законам устройства социального общества и неожиданное отождествление с ними музыкальных процессов. Так, например, он рассматривает взаимоотношения между звуками в системе подобно взаимоотношениям людей в социуме: «...система, рассматриваемая антропоцентрически, действительно подобна тому, что мы ради того, чтобы понятийно выразить многообразные отношения, именуем при помощи следующих выражений: конституция, служебный устав, регламент, положение и т.д.»²⁶.

У Шенкера, в отличие от традиционного для гармонической науки подхода, единицей музыкального сочинения является не аккорд, а звук, и к звуку, наделяя его, как это свойственно виталистам, признаками живого организма, он прислушивается чуть ли не с тем же вниманием, что и к человеку, воспринимающему музыку. Музыкальные события, которые происходят в композиции, становятся проявлением присущих звуку стремлений и инстинктов. Как уже было отмечено по поводу связей природы и искусства: инстинкт размножения соответствует повторению звука и появлению (в гармонии ли или в

²⁵ §49, 87.

²⁶ §38, 70.

мелодии) его квинты и терции из обертонового ряда; стремление к господству – генерация звуком своей ладовой системы, как бы естественной среды его обитания, т.е. отклонение или модуляция в тональность другой ступени (тоникализация); стремление к радости жизни, т.е. к полноте всех ощущений – смешению, т.е. мажоро-минору и другим вариантам смешанных звукорядов – созданию всех возможных систем на основном тоне и т. д. «Так, например, звук *a* может подчинить своему господству все остальные звуки, если у него есть сила добиться от них, чтобы они вступили с ним в те отношения, которые диктует им наша мажорная или минорная система (если говорить только об этих двух). Но жизненной силе этого тона *a* необходимо то, чтобы он добивался отношений с другими тонами не только согласно предписаниям мажорной системы, но заодно и отношений, которые делает возможными минорная система. Это говорит о том, что звук живёт богаче, и удовлетворяет свой жизненный инстинкт тем лучше, чем большим числом этих отношений он пользуется, то есть, если он, во-первых, объединяет мажор и минор, и, во-вторых, чем сильнее выражается в них обоим его удовлетворение. Таким образом, всякий звук стремится к тому, чтобы завоевать такое богатство и такую жизненную полноту»²⁷.

Качества, которыми Шенкер наделяет звук, свидетельствуют также о важной роли биологического начала в интерпретации теоретиком музыкальных явлений.

- **Биологическое и органическое в музыке.**

То, что Шенкер находит в своей научной концепции место и для биологических категорий и параллелей, видно уже при беглом знакомстве с оглавлением его «Учения о гармонии», где можно встретить следующие названия параграфов: §6. Биологическое в формах; §38 – Биологическое обоснование принципа смешения. Сам автор открыто заявляет о потребности биологической трактовки музыкальных явлений уже в предисловии к работе и призывает всех последовать его примеру: «Особое значение с моей точки зрения нужно придавать биологическим моментам в жизни звуков. Нужно, наконец,

²⁷ Там же.

свыкнуться с той мыслью, что звуки живут своей собственной жизнью, которая в своей одушевлённости более независима от художника, чем это случалось!»²⁸. И у Шенкера они действительно живут, размножаются, создают своё «государство с его собственными общественными договорами», стремятся к господству над другими или подчиняются общему порядку, подавляя свои инстинкты.

В §6 Шенкер задаётся вопросом, не состоит ли задача музыкальной формы в том, чтобы «раскрыть судьбу, настоящую историю жизни того или иного мотива», и не показаны ли мотивы, например, в сонате, так же как представлены люди в драмах? Теперь не звук, а более высокая музыкальная единица – мотив, собирающий ряд звуков в единое целое, – становится героем музыкальной пьесы, и, попадая в различные ситуации, проявляет свой характер. Помимо того, что мотив для Шенкера, по сути, «носитель искусства», т.е. наличие его в музыке определяет её принадлежность к искусству, мотив ещё и главный персонаж, к потребностям которого композитор также должен чутко прислушиваться, создавая в сочинении лишь такие ситуации, которые будут раскрывать характер его «музыкального героя» – мотива. Для того чтобы раскрыть историю персонажа в одном сочинении необходимо сократить несущественные ситуации и создать лишь те, которые будут ярко открывать те или иные стороны его характера: «Конечно, эти судьбы в драме и в музыке по закону аббревиации [см. объяснение термина ниже – *Е.Л.*], так сказать, количественно сокращены и стилистически выровнены. Так, например, было бы совершенно неинтересно наблюдать на сцене в течение всего спектакля Валленштейна²⁹ за обедом – т.к. его ежедневное меню всем известно, – поэтому пишущий о Валленштейне сокращает несущественные сцены приёма пищи, чтобы тем более концентрированно заняться существенными поворотами в жизни своего героя. Так же композитор прилагает закон аббревиации к судьбе мотива, словно к герою своей драмы. Из бесконечно многочисленных возможных ситуаций, в которые может попасть его мотив, композитор должен

²⁸ Предисловие, с. III.

²⁹ Альбрехт Валленштейн – выдающийся полководец, герой одноименной драматической трилогии Ф. Шиллера

избрать лишь немногие, но столь характерные, чтобы мотив раскрыл самые значительные стороны своей сущности»³⁰. Из этой параллели с драматическим искусством автор делает тонкий и очень правильный с художественной точки зрения вывод, обращённый к композиторам, что, во-первых, в развитии музыкального материала не стоит разбрасываться средствами, а во-вторых, из каждого необходимо извлечь максимальную пользу: «Ибо то, что может быть продемонстрировано малыми, но искусно подобранными приемами, бессмысленно намереваться достичь посредством растягивания многих, слишком многих и несущественных деталей; совершенно неважно слышать, как мотив, так сказать, каждый день засыпает, каждый день садится за стол и т.д.»³¹.

В §38 Шенкер определяет музыкальное явление смешения (мажоро-минора) как явление биологической природы, заключающееся в стремлении любого живого существа к полноте жизни, т.е. желании максимально проявить себя во всех возможных для него жизненных ситуациях (о шенкеровском понятии смешения будет подробнее сказано ниже).

Таким образом, для Шенкера оказывается достоверной и достаточной внемusicalная – биологическая или психологическая – мотивация музыкальных явлений. Принцип существования органического, живого есть для Шенкера наиболее общий принцип; достаточно, по мысли теоретика, раскрыть его и потом спроецировать на элементы музыки, и всё – более объяснений не нужно.

Психологический и биологический аспекты в шенкеровском «Учении о гармонии» теснейшим образом связаны, что выражается, например, в следующей логической последовательности мыслительных шагов его автора:

- a. Понятие ассоциации идей – то, что, по Шенкеру, делает музыку музыкой.
- b. Связь ассоциации идей и явления повторения через мотив.
- c. Повторение осмысливается как подчинение биологическим законам.

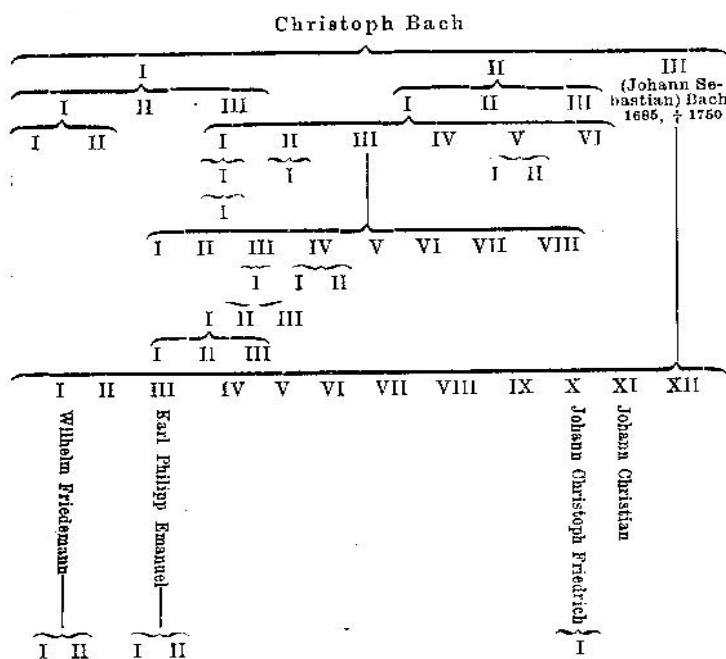
Важным свидетельством в пользу биологического у Шенкера становятся выводы, сделанные автором из обертонового ряда. Разные концепции в теории музыки по-разному интерпретируют одни и те же физико-акустические явления,

³⁰ §6, 20.

³¹ Там же.

главное из которых обертоновый ряд. Так, римановская традиция считает обертоновый ряд физико-математической и психофизиологической основой музыкальной гармонии, благодаря чему возникают явления консонанса и диссонанса как конструктивных и выразительных феноменов, на которых строится звуковысотная система. У Шенкера на первый план выходит другой аспект – интерпретация заложенных в обертоновом ряду свойств через биологические категории.

Шенкер извлекает из обертонового ряда лишь отношение призвука с его источником – основным тоном, отрицая отношения обертонов между собой, приравнивая первое к известным природе отношениям «предок – потомок», а второе к отношению братьев и сестёр, созданному, по мысли автора, не самой природой, но нашим миром понятий. «В сущности, природа знает только зачатие, и в этом смысле только предка и потомка, но не родственников по боковой линии, т.е. братьев и сестёр»³². Для демонстрации своей мысли, в качестве аллегии родства звуков Шенкер использует родословное древо И.С.Баха, в котором важно обратить внимание именно на связь последующего поколения с предыдущим, но не на представителей лишь одного поколения; имя каждого Шенкер даже не указывает:



³² §10, 30.

Такой взгляд Шенкера вполне оправдан: разве не принято было издревле указывать род человека, чтобы знать, кто он есть, и разве не начинается Новый Завет родословием Иисуса Христа: «Авраам родил Исаака; Исаак родил Иакова...»? Шенкерский парадокс состоит лишь в том, что он переносит «родовой» принцип на обертоновый ряд, в результате чего из природных обертоновых интервалов выпадает, например кварта, поскольку она образуется не между четвёртым и первым, но между третьим и четвёртым, то есть соседними обертонами.

- **Шенкер – философ и мифотворец.**

Миф о мажоре и миноре.

...Давным-давно, столетия назад, всемогущественная природа сотворила различные виды искусства. Она благословила их, наделив великим даром – восприимчивости, способности подражать ей и питаться ею, собирая с ее дерева плоды мыслей и образов; этот чудесный дар мы назвали даром ассоциации идей. Литература, Живопись, скульптура радовались и благодарили природу, сотворяя свои шедевры по её образу и подобию. И только музыка была лишена этого дара! Она пыталась обрести его у литературы, позаимствовав у неё слово, у хореографии, позаимствовав у неё движение. Но всё это было ничто по сравнению с истинным даром природы. Без него музыка беззвучно и бесследно исчезала. Где же ей взять ассоциацию идей, если сама природа отказала ей в этом?

Но всемилостивая природа не оставила музыку. Она тайно запрятала в ней спасение, силу, которая могла возвысить музыку до искусства. Это был мотив. Но природа сделала так, что музыка не могла сама его добыть. Нужен был бесстрашный герой, который смог бы справиться со всеми трудностями, преодолеть страшные испытания, покорить народы и завладеть мотивом.

Этим могучим героем стал художник. Музыка очаровала его! ради её спасения он восстал против порядков и законов человеческого мира, отказался от его мнимого спокойствия и благополучия и отправился на поиски мотива. Неслыханные трудности подстерегали его на пути, сколько попыток оканчивалось неудачей! Наконец, художник преодолел все беды и добыл мотив.

Но мотив мог существовать только в стране звуков. И художнику теперь надо было собрать все звуки, покорить их и создать гармонию звуков, в которой мотив смог бы открыто существовать. В этом художнику помогла природа. Она дала ему безмолвные советы, а чтобы художник смог осознать и истолковать эти советы, наделила его сильным орудием – интуицией. Ни у кого земле не хватит слов, дабы воспеть волшебную силу интуиции художника!

С помощью интуиции художник разгадал все природные намёки и воплотил их в жизнь. Он отправился к звукам, этим живым созданиям, каждое из которых – со своим инстинктом и стремлениями, и объединил их. Волшебный инстинкт подсказал Художнику отобрать из обертонового ряда лишь часть звуков, связанных между собой квинтами. Художник был мудрым правителем! Чтобы создать слаженное государство Он чутко прислушивался к потребностям звуков. Он узнал, что каждый из них стремится создать своё потомство и стать во главе государства. Но чтобы подчинить все звуки одному, главному, художник силой противостоял их эгоизму. Он расположил звуки в строгой иерархии: после главного – тоники – ещё два – первые оберквинта и унтерквинта получили возможность создавать своих потомков из обертонового ряда – квинту и терцию, остальные нижестоящие подчинились главенству и первенству тоники. Эти пожертвованные ради системы терции и квинты других звуков иногда воскресали, протестуя против их подавления. Но художник крепко держал их в своей власти.

Так была создана звуковысотная система, в которой поселился мотив. Благодаря художнику Музыка овладела могучим и непоколебимым принципом ассоциации, отбросив ненужные ей теперь слово и танец, она стала настоящим искусством!

Данный миф – не наш вымысел, но собран из высказанного Шенкером в его «Учении»; чтобы убедиться в этом, достаточно вчитаться в текст, например, следующих параграфов: §2, 3, 8, 18, 19, 25 и т.д.

В музыке, по мифологическому представлению Шенкера, действуют силы духовно-эстетического характера, которые всё и порождают: Природа, Художник, Звук, Мотив, Музыка и Теория.

Природа по Шенкеру, как уже известно, правит всем, свои законы она полагает в музыку и наставляет художника, как эти законы воплотить в жизнь. Природа как будто через различные явления предостерегает художника от ошибочных представлений, чтобы одарить его лучшим. Из анализа струнного квартета Бетховена ор.132, где, по мнению Шенкера, несмотря на установку Бетховена писать в лидийском ладу, сохраняется естественный F-dur, теоретик делает такой замечательный вывод: «Такое впечатление, что таинственно, за пределами сознания художников и от их имени сочиняла высшая сила истины, природы, которой совершенно всё равно, желал ли сам счастливый художник необходимого или нет»³³. В этих словах опять же возникает ассоциация с написанием Евангелия: евангелисты несли Благую весть миру, но их умом и устами руководил Дух Святой.

Почему же, раз сама Природа взялась руководить композиторами, в музыкальном искусстве столько примеров нехудожественных сочинений, особенно в добарочную эпоху? Шенкер находит ответ и на этот вопрос: «Но как можно было создать хорошие произведения [...] если в голове присутствовали ложные теоретические представления? [...] большим талантам и гениям свойственно слушаться своего инстинкта, подобно лунатикам идти правильным путем, когда они избегают те или иные препятствия, – в нашем случае даже при полной приверженности ложной теории»³⁴.

Так, ещё одним персонажем мифа становится Теория, но отрицательным персонажем: она «вставляет палки в колёса» Природе и, воздействуя на художников, всячески тормозит развитие музыкального искусства. «О, сколько

³³ §28, 53

³⁴ Там же.

«... талантов становятся жертвами теорий, в том числе самых ложных!»³⁵. Однако её злость остаётся всё же бессильной: истинные художники с лёгкостью преодолевают её препятствия, и теперь обязанность теории – сносить их насмешки, но и таинственным образом узаконивать, потакать им, иронизируя над собой! Так, например Художники путём «просто-напросто повышения или понижения отличающихся звуков» переходили из церковных ладов в ионийский и эолийский и этим «показывали теории нос»³⁶.

Роль Художника в создании музыкального шедевра, как уже отмечалось ранее, двойственна: он превозносится, поскольку лишь художник обладает тонким умением постигать природу, с другой – обезличивается (слово художник в тексте всегда использовано в безличной форме: инстинкт художников, навык художников) поскольку становится лишь посредником, через которого «глаголет истина» – Природа, и оказывается скованным условиями, которые диктует музыкальный материал – звук, мотив. «Художник – раб звука»³⁷, пишет Шенкер, но одновременно и его властелин, поскольку именно он, разрабатывая звуковую систему, «подавляет инстинкты звуков» и объединяет их в систему.

Каким образом Шенкер создаёт миф? Он берёт всем известные исторические факты и какие-то моменты акцентирует, наделяя их неожиданным толкованием, предлагая видеть в них причину проявления тех или иных сил. Вот что Шенкер, например, полагает в основание гармонии: прежде всего две системы, натуральную (т.е. природную) – мажор, и искусственную (т.е. художественную) – минор. Но искусственная отмечена человеческим несовершенством, она – и опора и вечная проблема искусства. Таким образом, вся теория музыкальной гармонии в своих первоначалах оказывается опозитивированной.

В отношении проявляющейся в творчестве мифологичности Шенкера в каком-то смысле можно сравнить с Вагнером: он также создал своего рода «тетралогию» из четырёх трудов – *Учение о гармонии*, *Контрапункт I*, *Контрапункт II*, *Свободное письмо*, которая отразила шенкеровскую мифологию о создании и устройении музыкального искусства. Стиль изложения

³⁵ Там же

³⁶ Там же.

³⁷ §40, 71.

мысли и настойчивый категоричный критический тон высказывания обоих авторов также оказались сходными.

Шенкер в свою очередь подготовил читателя к определённой манере высказывания в удивительно тонком и точном названии: «Теории и фантазии (!) одного художника», и даже издал первый том тетралогии анонимно, как это свойственно мифу – объективному творению коллективного сознания. Фантазийность, которую он, возможно, наследовал от своего любимого композитора Ф.Э.Баха, также определила оригинальность и исключительность его научной концепции и не мешает восприятию его теории. Тем более, если к моменту создания труда Шенкера были написаны *Harmonielehre* в стихах (Ф.Дрезеке) и в письмах даме (К.Беккер), то разве не имеет право на существование учение о гармонии в мифах?

1.2 Особенности методологии и терминологии шенкеровского «Учения о гармонии».

Фантазия и полёт мысли автора, тем не менее, вылились в стройную концепцию; Шенкер создавал своё «Учение о гармонии» не беспорядочно и стихийно, он прекрасно осознавал принципы, которые хочет положить в основу труда. Как автор сам отмечал в письме к издателю, он написал учебник, но абсолютно иного характера, противоположный общепринятым в его время традиционным руководствам по гармонии, т.е. учебникам Рихтера, Бусслера, Римана. «Какая необразованность слуха, какая испорченность и грубость вкуса [...] в скучнейшем преподнесении в школах и учебниках учения о гармонии и контрапункте [...] без всякой заботы о художественных произведениях, без разрешения противоречий между теорией и практикой искусства!»³⁸.

В предисловии к учению Шенкер не формулирует, как это обычно принято, цели и задачи своего труда, однако они выявляются из текста самой работы, в выпадах автора против традиционных учений – становится понятным, против чего он борется, – в его философских размышлениях или в непосредственных анализах музыкальных примеров. Вот одна из целей Шенкера, уже

³⁸ §30, 60.

встречающаяся в его более ранней работе «Об орнаментике»: «В музыке очень важно обращать внимание на любое явление, на каждую отдельную деталь, даже мельчайшую и понимать её причину»³⁹. Или «достичь истинно художественного познания функции даже самого незначительного побочного и особенно вспомогательного звука»⁴⁰. Таким образом, Шенкера по его аналитическим методам также можно отнести к «функциональной» школе, но не в нашем традиционном, а в более широком смысле: в анализе музыкального произведения шенкеровская работа направлена на выявление значения каждого звука мелодии или гармонии, его происхождения и его роли для дальнейшего развития музыки.

Учение Шенкера, как уже отмечалось ранее, направлено на воспитание тонкого музыкального художественного слуха, чутко реагирующего на происходящее в музыке и «настраивающего», в зависимости от происходящего, способ слушания, например, в горизонтальном или вертикальном направлении. Так, анализируя 32 вариации Бетховена, теоретик показывает, где и как следует настраивать слух: «стрелки показывают горизонтальное направление, в котором следует слышать *dis*, и вертикальное направление в отношении слышания *e*. Не говоря о том, что так слышать вообще музыкально правильнее, этот способ слышания освобождает от всякого рода теоретических утопий и заблуждений. Именно сегодня, когда, как только видят внешне необычные расположения нотных головок друг над другом, столь охотно надеются услышать новые гармонии, вдвойне необходимо подчеркнуть обязательность разумного и чистого слышания»⁴¹.

Шенкер сам стремится и всех учит слышать каждый звук не формально, а функционально: что это за этот звук, какого он происхождения, какова его роль: «независимо от того, как направлено слышание – горизонтально или вертикально – с художественной точки зрения совершенно необходимо слышать каждую ноту, [улавливая] имманентную причину ее возникновения»⁴². Есть в этом подходе постоянное присутствие по особому важного для теоретика

³⁹ §34, 68.

⁴⁰ §34, 67.

⁴¹ §54, 99.

⁴² Там же.

временного аспекта: «историю» звука можно осознать только в развёртывании, в процессе, в горизонтальном векторе; такой подход всё же нечто большее, чем свойственное Шенкеру полифоническое слышание, это проявление особого процессуального характера музыкального мироощущения автора.

Высказанные в предисловии к «Учению» разъяснения автора по поводу деления его на теоретическую и практическую часть (к первой, как уже упоминалось, он относит «топографическое в материале», а ко второй, соответственно, всё «действительно функциональное») позволяют реконструировать иерархию музыкальных явлений, как её мыслит Шенкер:

– в основе музыкального искусства лежат музыкальные первоидеи, т.е. потенции музыки, заложенные в ней природой: обертоновый ряд, квинтовый шаг, повторение и т.д.;

– эти первоидеи рождают конкретные музыкальные явления – мажорное трезвучие, ход ступеней, мотив, хроматизацию, тоникализацию, модуляцию, и т.п.;

– последний этап порождения дает нам, наконец, самое простое – отдельные элементы, с помощью которых реализуются музыкальные явления: интервалы, трезвучия, многозвучия, звукоряды и т.д. В результате можно усмотреть здесь некое подобие модели музыкального произведения, которую автор излагает в своём позднем «Свободном письме»: глубинный уровень – Ursatz, или иначе дальний план [Hintergrund] – составляют природные первоидеи, средний план [Mittelgrund] – порождёнными ими музыкальные явления, и ближний план [Vordergrund] – элементарные музыкальные единицы.

Шенкер стремится воспитать в слушателе художника, постигающего в музыке природные универсальные законы; эту связь явлений, по мысли Шенкера, недостаточно глубоко понимают, особенно нелюбимые им «акустики и теоретики». Однако, осознавая природные законы, музыкант должен дифференцировать и искусственные явления, созданные композитором по аналогии с природными, и сущность таких явлений – так сказать, оригинальной собственности художника – как раз не следует объяснять через природу, что ошибочно делают музыкальные исследователи. Шенкер с преувеличенным

вниманием относится к необходимости чувствовать, что от природы, а что от искусства, веря, что чуткое и музыкальное ухо сможет осмыслить и точно отделить одно от другого. Таким образом, он решает, например, проблемный для гармонической науки вопрос обоснования минорного трезвучия и минорного звукоряда.

Принципиально новое в шенкеровском учении о гармонии, как уже упоминалось, – это особый порядок в изложении материала, причина которого – психологические и физиологические мотивации музыкальных явлений. Шенкер строит текст учения следующим образом: сперва он формулирует какой-нибудь общий закон из области психологии, биологии, социологии и т.п., затем проецирует этот закон на музыкальное искусство и демонстрирует, какое явление воплощает этот всеобщий закон в музыке и только затем переходит к «топографии» – непосредственной теории музыки – анализу отдельных музыкальных элементов, задействованных в этих явлениях: интервалам, аккордам, звукорядам и прочему. Во внезапных переходах к этим элементарным рассуждениям видно желание показать, что из единых теоретических предпосылок конструируется всё здание музыки, вплоть до элементарной теории.

В том, как Шенкер из принципа повторения на уровне мотива выводит принцип повторения в целой форме музыкального сочинения, проявляется стремление автора формулировать и опираться на универсальные принципы, которые работают на всех уровнях и в различных направлениях. Именно поэтому Шенкеру часто удаётся связать в единое целое традиционно разделяемые, даже противопоставляемые явления и понятия: мелодию и аккорд, мотив и ступень, гармонию и контрапункт, гармонию и форму, психологическое и биологическое и т.д.

Ярко своеобразная особенность шенкеровского подхода заключается в том, что, говоря о гармонии, автор часто ведёт речь о мелодическом, в частности, о мелодической форме – мотиве, что свидетельствует о том, что для Шенкера прозрачны границы не только между гармонией и контрапунктом, что он сам открыто декларирует, но и между гармонией и формой.

Для Шенкера, благодарного наследника полифонического учения о контрапункте, очень важна в музыке категория времени; и тут же опять всплывает шенкеровский парадокс: не традиционное понимание временной организации музыки, выражающееся понятием ритма, но принцип рассматривать *любое музыкальное явление* как процесс, разворачивающийся во времени. В его теоретической концепции есть даже своё выражающее эту идею понятие: “Auskomponierung”. Подобрать этому шенкеровскому неологизму русский эквивалент, отражающий все оттенки значения, непросто: «развёртывание», «разработка». Глагол “auskomponieren” Шенкер может употреблять на всех уровнях: по отношению к музыкальному сочинению в целом, к отдельным его сторонам – к мелодии, гармонии, фактуре и т.п., к отдельным элементам – созвучию, ступени, которые разворачиваются во времени через голосоведение.

Шенкер удивительно гармонично соединяет в своей теоретической концепции полифонию и гармонию: во времени, т.е. линейно, у него разворачиваются статические вертикальные гармонические комплексы (аккорд, ступень). В каком-то смысле это отражает законы музыкальной природы: с одной стороны речь идет о временном искусстве, с другой, уже в одном звуке – то есть в звуковысотной точке, лишённой ещё пространства и времени – заложен широкий вертикальный звуковой спектр, заключающий в себе богатство отношений, а значит потенциальное и развёртывание во времени.

«Ближний план» проявления времени в музыке – её ритмическая сторона – оказывается для Шенкера совсем не существенным уже на ранней стадии его музыкальной науки – в «Harmonielehre». Ни одна из музыкальных категорий у Шенкера: ни мотив (!), ни основной тон, ни модуляция, ни смешение и т.п. – не зависит от тактовой доли и протяжённости. Так, «тактовый размер не оказывает решающего действия на момент смешения, поскольку оно, как мы вскоре увидим на примерах, может происходить в течение одной шестнадцатой, даже одной тридцать второй и любом отдельном элементе, нельзя приниматься отрицать смешение только потому, что его длительность слишком кратка»⁴³. И

⁴³ §49, 76.

действительно, Шенкер не отрицает значения звуковысотного явления только лишь на основании его краткости, наоборот, слышать и анализировать быструю смену музыкальных явлений, например, мажора и минора в смешении, доставляет ему особое удовольствие: «Подобно тому, как нежно и лишь мимолётно минорная шестнадцатая бросает свою тень, так же отвечает на неё мажором последняя шестнадцатая в третьей четверти следующего такта. Итак, минор против мажора в противостоянии шестнадцатых!», – так анализирует Шенкер фрагмент фортепианного трио G-dur Моцарта⁴⁴. Время не влияет и на суть ступени: «То, что временная продолжительность ступени может быть переменной величиной, каждому ясно [...]. Ни чрезмерная длина, ни умеренная краткость не мешают определению ступени, если на неё указывают композиционные признаки»⁴⁵.

Тому, что Шенкер отбрасывает метро-ритмическую сторону музыки, этому кажущемуся совсем ненаучным, неточным, неверным для музыкального искусства подходу есть свои неожиданные оправдания. Теоретик оказывается близок философским представлениям (причем скорее не нововременным – динамичным, но древним – антично-средневековым) о универсальных законах всего мироздания: «Ведь высшее благо не знает ни ущерба, ни прироста; оно всегда в одних пределах, как бы ни вела себя фортуна. Отпущена ли человеку долгая старость или он скончается, не дожив до старости, – хоть век будет различен, мера высшего блага не изменится. Начертишь ли ты большой или меньший круг, – это скажется лишь на его площади, а не на его форме; и пусть один круг останется надолго, другой ты, едва очертив на песке, тут же сотрёшь – форма обоих будет одна. Всё, что правильно, оценивается не по величине, не по числу, не по времени; его нельзя ни расширить, ни сжать»⁴⁶.

Шенкер строит материал своего учения на противопоставлении следующих пар: природа – искусство, звук – художник, интуитивное – рациональное, подлинное – мнимое и т.д. Так, в анализах музыкальных примеров теоретик часто задаётся вопросом: реальная ли та или иная тональность или мнимая,

⁴⁴ См. пример №85, §49, 84.

⁴⁵ §80, 123.

⁴⁶ *Сенека Л.* Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С.141.

подлинная ли функция (в широком смысле) того или иного музыкального элемента или только кажущаяся (см. примеры №61, 102, 157 и т.д. в «Учении»); от этого принципа Шенкера идёт еще один отчетливый путь к его поздней теоретической системе с различением структурных уровней.

- **Терминология.**

Принято считать, что одной из причин, помешавших распространению шенкеровского теоретического учения, стала новая, сложная авторская терминология, и, тем не менее, «важно, что Шенкер, как ни один другой музыкальный теоретик до него систематизировал, структурировал и разработал собственную дифференцированную терминологию»⁴⁷. Это замечание касается всей теоретической концепции Шенкера и, особенно, последнего труда, в котором все его научные представления сложились в стройную сложную систему структурных слоёв.

Умение творить новую терминологию связано со стремлением Шенкера всему давать подробные разъяснения, любая деталь для него достойна рассмотрения и отдельного термина.

В отношении терминологии в целом Шенкеру свойственны две тенденции: изобретение собственных терминов и нетипичная, новая трактовка уже существующих, порой заимствованных из других наук, в частности, филологии. В последнем случае нередко случается, что автор вводит тот или иной новый термин в употребление без какого-либо его определения и подготовки читателя, как нечто само собой разумеющееся, что конечно не добавляет ясности для восприятия текста.

Вот некоторые примеры обеих указанных тенденций:

Аббревиация [Abbreviation] – не объясненный Шенкером термин, который можно заменить русским словом сокращение. В том значении, в котором он используется в §6, а именно как сокращение всего возможного количества ситуаций, в которые может попасть мотив, до небольшого числа лишь самых характерных, он переключается с понятием обобщения, характерного для

⁴⁷ Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // MGG. Personenteil Bd. 14. Sp. 1295.

отечественного музыкознания: частное и случайное опускается ради характерного и существенного. Однако, у Шенкера это подаётся в виде понятия, заимствованного из синтаксиса – Abbreviation значит «сокращение»; это одновременно и несколько упрощается смысл, и делает его выражение более броским.

Позднее Шенкер раскрывает другие смысловые оттенки смысла понятия аббревиации. Так, в §13 появляется необычное новое употребление этого понятия в форме глагола [abbreviiren], трудно переводимое в данном контексте: «Так же, как поэт концентрированно передаёт [аббревирует] чувства, драматург – события сюжета, художник и скульптор – детали природы, также музыкант концентрированно передаёт [аббревирует] звуковое пространство и объединяет звуковые феномены»⁴⁸. Аббревиация в этом случае представляет собой способ некоего художественного обобщения, как в указанном ранее случае с «Валленштейном» Шиллера: интересные жизненные впечатления превращаются в избранные драматургические ситуации, прочие несущественные события отбрасываются. Отнесение одного глагола к деятельности художников разных родов искусств заставляет сравнивать, уподоблять одно другому. При этом на русском языке чрезвычайно трудно подобрать такое слово, которое собрало бы все смыслы понятия без искажений. В качестве вариантов перевода можно предложить следующие: сокращает, концентрированно излагает, аккумулирует; наиболее простой способ перевода – оставить кальку с немецкого.

Ещё один вид аббревиации – темперирование. Шенкер сводит объяснение данного музыкального явления к простому общепонятному и потому не требующему специального толкования психологическому акту: упрощение.

Параллелизм. [Parallelism] Термин также вводится в текст труда без всякого пояснения, впервые в названии §7 «Устранение параллелизма как исключительное обстоятельство». Вероятно, безоговорочное его использование связано с распространенностью этого термина в языкознании и его детальной разработкой ещё в греческой риторике. Параллелизм в литературном тексте – это «тождественное или сходное расположение речи в смежных частях текста,

⁴⁸ §13, 33.

которые соотносятся, создают единый поэтический образ»⁴⁹. Параллелизм широко распространён в устной – народной и письменной литературе; он издавна свойственен еврейскому языку: на данном приёме во многом основан поэтический стиль Библии. Помимо словесно-образного в языкознании различают также словесно-звуковой параллелизм, ритмический, композиционный и т.п.

По аналогии с литературным термином, у Шенкера в понятии параллелизм скрывается основополагающий для музыки *принцип повторения на различных уровнях*: мотива, построения, части формы и т.д. И подобно видам литературного приёма, Шенкер также рассматривает (в §5) на музыкальных примерах явления мелодического параллелизма, ритмического и т.п. (правда, в данном случае специальным термином их не называет).

Мотив. [Motiv] Основополагающая, по мнению теоретика, музыкальная категория, критерий для определения которой заключается в повторении: «Мотив – есть ряд звуков, ограниченный повторением. Любой ряд звуков может стать мотивом, но он может быть признан таковым только в том случае, если его повторение следует непосредственно. Пока же немедленное повторение отсутствует, этот ряд, если только он впоследствии где-нибудь в произведении не возвысится до ранга мотива, следует рассматривать только как несамостоятельную часть крупного целого»⁵⁰. Проблемой мотива занимался в это же время в музыкальной науке и Риман. Интересно, что именно для определения данной музыкальной категории Риман прибегает к психологическому её обоснованию, мотив для него есть «музыкальное содержание слабой и сильной доли, которое воспринимается под знаком “одной волны апперцепции”, т.е. посредством единичного акта внимания»⁵¹. Таким образом, мотив и у Шенкера, и у Римана имеет психо-биологическую подоплёку, но признаки его различны: для Шенкера важен момент повторности, устанавливающей «ассоциацию» – связи во времени, для Римана – соотношение слабой и сильной доли.

⁴⁹ Гаспаров М.Л. Параллелизм / ЛЭ, т.5. С.592.

⁵⁰ §4, 11.

⁵¹ Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. I. М., 1934. С.147.

В своём очерке, посвящённом римановской теории, советский музыкант-исследователь Л.Мазель предаётся собственным размышлениям о природе мотива и приходит к выводу, что «проблема мотива не может быть решена путём сведения этого понятия к биологическим и психологическим категориям, но должна ставиться по отношению к определённым музыкальным стилям»⁵². В результате он приводит свой критерий для определения мотива в классическом стиле: «мелодико-ритмическая фигура, могущая в данном конкретном произведении быть отчленённой от соседних с ней фигур [...], но которая уже не может быть разбита на части»⁵³. Т.о. для Мазеля важны такие качества мотива, как цельность, единство и вычлененность из музыкального материала. Зададимся вопросом, каким же образом проявляются эти качества одновременно в мотиве? Именно так, как усматривает Шенкер, – через повторение: «Как повторяется человек в человеке, дерево в дереве, всякое создание в себе подобном – только в себе подобном, – благодаря чему возможно понятие человека, дерева и т.д., так музыкальный ряд, если он повторяется, становится индивидуумом в звуковом мире»⁵⁴.

Содержание. [Inhalt] Как уже отмечалось ранее в связи со статьей «Дух музыкальной техники», понятие содержания Шенкер трактует в традиции Ганслика. Оно подразумевает у Шенкера сугубо мотивно-мелодическую, тематическую сторону сочинения и не связано ни с программностью, ни с указаниями на внесмузыкальный смысл музыки. То есть, это конкретное звуковое воплощение природных идей, но не человеческих, таких как, к примеру, идея борьбы или любви и т.п., но исконных идей музыкального искусства: идея ступени (в Учении можно встретить выражение «ступень имеет развитое содержание»), идея аккорда («гармоническая идея (трезвучия или септаккорда) реализуется через живое содержание») и т.д. Впервые этот термин используется в комментариях к струнному квартету Гайдна (§7, пример №16). Содержание Шенкер называет «главной проблемой музыки»⁵⁵.

⁵² Там же, с.148.

⁵³ Там же.

⁵⁴ §4, 11.

⁵⁵ §88, 129.

Оберквинта и унтерквинта. [Oberquint, Unterquint] За этими терминами скрывается универсальный принцип гармонического движения в музыкальном произведении. Самое естественное отношение между звуками, заложенное в природном обертоновом ряду – квинтовое, из чего автором делается вывод, что самое естественное последование ступеней в музыкальном сочинении – это либо по квинтам вверх (оберквинты), либо вниз (унтерквинты). Первая оберквинта – это наша доминанта (у Шенкера, безусловно, присутствуют и привычные названия); первая унтерквинта – субдоминанта. Дальше по аналогии: вторая оберквинта – две квинты вверх от основного тона, третья оберквинта – три квинты и т.д.

Развитие и инверсия. [Entwicklung, Inversion] Впервые эта терминологическая пара появляется в §16 учения о гармонии «*Инверсия как противоположность развитию*». Знакомые из музыкальной теории понятия Шенкер, как это ему свойственно, наполняет совершенно иным смыслом, что не совсем удачно с педагогической точки зрения: каждый раз при их упоминании возникает опасность привычного, традиционного их толкования, тем более что автор не затрудняет себя каждый раз напоминанием или предварительным оговариванием их значения для читателя.

Оба слова Шенкер может применять как термины с чётким конкретным значением: *развитие* – это движение по квинтам вверх, самые естественные, заложенные в природе интервальный шаг и направление. *Инверсия* – искусственный эквивалент развитию – движение по квинтам вниз. Поскольку излюбленным принципом Шенкера является перенесение одного универсального принцип на все возможные уровни, развитие и инверсия, по его мысли, могут проявляться как в движении звуков мелодии (см. подписанные над верхним голосом обозначения аккордовых тонов; развитие и инверсия определяются по первому квинтовому шагу, соответственно вверх или вниз):

Пр.№7. Развитие:

25]

Haydn, Klaviersonate As-dur.

Allegro moderato

Основной тон квинта терция Основной тон

Ступени в As-dur: I V I II I ;

Пр.№8. Инверсия:

28]

Brahms, Rhapsodie H-moll Op. 79, Nr. 1.

Квинта терция основной тон

и. с. в.

H-moll: V (#IV#3 (смотри ниже в §142) V I ;

так и в последовании ступеней (в значении аккордо-ступеней):

Пр.№9. Развитие (VI – II):

27]

Mozart, Klaviersonate B-dur, Köch.-V., Nr. 333.

Квинта терция основной тон

и. с. в.

B-dur: I VI II

Пр.№10. Инверсия:

30]

Schumann, „Warum?“

Квинта терция основной тон

Ступени в Des-dur II(#3) V I (смотри ниже §139)

так и в последовании основных тонов, и в порядке появления тональностей.

Рассматривая тут же оба явления в мелодическом, горизонтальном и гармоническом, вертикальном их проявлении, Шенкер уже в теоретической части, посвящённой статичному, неизменяемому, говорит о понятиях, разворачивающихся в музыкальном последовании.

Как известно, все применяемые термины и понятия Шенкер стремится обосновать природой; музыкальные явления, не поддающиеся природному толкованию, определяются теоретиком как искусственные, т.е. порождённые художником по аналогии с природным прообразом. В подобном противопоставлении «природное – искусственное» Шенкер рассматривает также и понятия развития и инверсии: «Если природа предложила только развитие и создание, «бесконечное вперёд», то художники, сконструировав квинтовое отношение в обратном направлении, то есть падение с высоты вниз, создали этому искусственный эквивалент – движение назад, чисто искусственный процесс, по сути чуждое природе явление, потому что природа не знает движение назад»⁵⁶.

Однако и в искусственных явлениях Шенкер стремится отыскать хоть что-то естественное, природное, что дало импульс их возникновению. Так, и инверсия, по мнению автора, если бы не была дана «от природы а priori, то художники, конечно, никогда не смогли бы создать отражения в зеркале»⁵⁷. Т.е. инверсия по Шенкеру и не дана природой, и – одновременно – как бы дана ею, но дана в каком-то другом смысле, как геометрический феномен зеркальности, несомненно, также природный.

Помимо свойственного Шенкеру способа вводить термин в употребление без предупреждения и точного его определения, есть в работе примеры точных развёрнутых объяснений, предваряющих использование термина в музыкальных анализах. Одно из блестящих по своей точности и наглядности разъяснений относится к понятию инверсии, при этом Шенкер прибегает, опять же, к языковой аналогии. «Но что особенно привлекло художника к этой инверсии – это ощущение того, что с ней связано напряжение высокой художественной значимости. Нечто подобное мы находим также в языке. Если говорят,

⁵⁶ §16, 35.

⁵⁷ Там же.

например, «Отец скакал через лес», то впечатление от этой фразы, очевидно, изменится, если сказать: «Скакал отец через лес» или «Через лес скакал отец». Различие состоит, очевидно, в нюансах напряжения, которые имеют оба последних выражения по сравнению с первым. Конечно, естественно сначала представить субъект, о котором собираются говорить, а затем объяснить, что с ним происходит. Но если эта естественная последовательность не обязательно требуется какими-либо особенными обстоятельствами, то нередко человек из эстетических соображений предпочитает подключить эффект напряжения: тогда он ставит в начало деятельность («скакал») или побочные обстоятельства («через лес»). Именно потому, что мы по обыкновению приучены к естественному порядку, сначала – «кто», а затем – «что делает», то при измененном порядке у нас возникает любопытство и напряжение. Появление затем субъекта, конечно, снимает напряжение, но то, что оно возникло, не вызывает никаких сомнений. Чего только не подумаешь в момент напряжения! «Скакал?» Кто? Друг? Враг? Чужой? Свой? и т. д.»⁵⁸.

Система. [System] Ни в одном из известных нам трудов по гармонии понятие «система» не занимает такого качественно (по смысловой нагрузке) и количественно (весь первый раздел теоретической части) важного места в музыкальной теории. Встречается это понятие у Фетиса, Геварта, Катуара, Римана и других авторов, но Шенкер применяет это слово в узком конкретном значении. Система для теоретика – это диатонический звукоряд, построенный по природному закону – по квинтам, причем, если система изложена в гаммообразном виде, все равно ее внутренняя квинтовая структура примысливается как необходимое смысловое звено, связывающее данный звукоряд с природой. Именно *систему* (квинтовую диатонику) он считает наиболее непосредственным порождением природы, а значит, истинным материалом гармонии. По мысли Шенкера, только в системе может естественно существовать мотив.

К системам Шенкер относит 6 ладов, располагая их в определенном порядке: природная система (мажор), искусственная (минор) и прочие (церковные

⁵⁸ §16, 35.

лады)⁵⁹. Иерархическая лестница систем выстроена по принципу всё большего отдаления от природного: чем дальше, тем менее пригодна система для потребностей мотива – сохранять своё звуковое качество (то есть точный интервальный состав) в рамках тоники, оберквинте и унтерквинте. Мажор и минор к тому же имеют особое значение, поскольку из них образуются все прочие системы – церковные лады. Шенкер использует ещё Ряд [die Reihe], Tonart, но в целом, понятие лад у него в тени, везде он употребляет слово система.

В «Учении» Шенкера есть необходимо развести несколько пересекающихся по значению понятий: система, транспозиция, смешение; все три обозначают звукоряд, взятый в определённом аспекте: система – природный звукоряд, построенный по квинтам; транспозиция – высотное положение той или иной системы; смешение – объединение фрагментов нескольких систем.

Смешение. [Mischung] Ещё один термин очень тонко и наглядно представленный автором, имеет, как было отмечено выше, психо-биологическую подоплёку. Шенкер начинает изложение данного вопроса, касающегося строения звукорядов смешанного типа, с освещения, казалось бы, очень далёких и необычно сформулированных вопросов: биологических инстинктах звуков (!) и своеобразного представления о «полноте их жизненных сил», но как логично и красиво автор связывает инстинкт живого существа с качеством музыкального звука! «В чём, например, выражается жизненный инстинкт и эгоизм у человека? Во-первых, в том, что он стремится проявить себя в столь многих отношениях, какие только могут позволить ему обстоятельства его жизненной борьбы, и, во-вторых, в том, что он, насколько хватает жизненных сил, в каждом конкретном случае этих отношений стремится максимально проявить себя»⁶⁰. В чём, по аналогии, заключается эгоизм и «полнота жизни» звука? В том, что каждый стремится создать свои системы, причём все возможные: «Это говорит о том, что тон живёт богаче, и удовлетворяет свой жизненный инстинкт тем лучше, чем большим числом этих отношений он пользуется, то есть, если он, во-первых,

⁵⁹ У Шенкера в данном вопросе возникают противоречия: он относит церковные лады то к системам, то к смешению.

⁶⁰ §38, 70.

объединяет мажор и минор, и, во-вторых, чем сильнее выражается в них обоих его удовлетворение. Таким образом, всякий звук стремится к тому, чтобы завоевать такое богатство и такую жизненную полноту»⁶¹.

Шенкер демонстрирует шесть возможных вариантов смешения мажора и минора, располагая их в интересной последовательности: не как можно было предположить, исходя из общепринятого – сначала три вида мажора, затем три вида минора, но с точки зрения разных возможностей внедрения минора в мажор и по степени такого внедрения, отражающегося в числе общих звуков – один (общая терция, общая секста, общая септима), затем два (их различная комбинация); в результате мажор (верхняя строка примера 11) постепенно превращается в минор (нижняя строчка того же примера):

Пр.№11.

The image shows six staves of music, each representing a different variation of the C major scale. The first staff is the standard C major scale (C-D-E-F-G-A-B). The second staff has a flat on the 3rd degree (F). The third staff has flats on the 3rd and 6th degrees (F and Bb). The fourth staff has flats on the 3rd, 6th, and 7th degrees (F, Bb, and Ab). The fifth staff has flats on the 3rd and 7th degrees (F and Ab). The sixth staff has flats on the 6th and 7th degrees (Bb and Ab). To the right of the staves, a vertical double-headed arrow spans from the top staff (labeled 'Dur') to the bottom staff (labeled 'Moll'), with numbers 1 through 6 indicating the degree of flat introduction.

К представленным вариантам смешения, тем не менее, не разделяющимся, по указанию самого автора, в музыкальной практике, Шенкер даёт впечатляющую хрестоматию примеров мажоро-минорных явлений, выстроенную хронологически от Д.Скарлатти до Брамса и Вагнера. Продемонстрируем лишь по одному примеру из музыки барокко, классического

⁶¹ Там же.

стиля и позднего романтизма, (всякое появление «показательных» ступеней – III, VI, VII – отмечается буквой, показывающей к какому варианту в данном случае они относятся – к мажорному d или к минорному m).

Пр.№12.

77] Scarlatti, Klaviersonate C-moll.
Allegro, (записано в с-дорийском вместо с-молл)

G-^{dur}
moll

Пр.№13.

86] Mozart, Klaviersonate B-dur, Köch.-Verz. Nr. 333, erster Satz.
Allegro

F ^{Dur} / ^{Moll}: I - - - - IV^{#3-#3} - - V
 Orgelpunkt: I

Пр.№14.

95] Isolde Wagner, *Tristan und Isolde*, erster Akt, Szene II.

Tod - ge - weih - tes Haupt! — —

(l. H.)

Ped.

C-moll dur: bVI — — — — — VI#3

l. H.

r. H.

Tod - ge - weih - tes Herz!

u.s.w.

p

pp

pp

IV^{b3} — — II^{b3} — — V — — —

Этот пример из позднеромантической гармонии Шенкер приводит как предельный случай смешения. Интересно, в частности, то, что он сводит внеквинтовые гармонические связи аккордов у Вагнера к квинтовой диатонике. В холоповско-римановской традиции эти аккорды следовало бы определить так:

$T^6 - \text{ш}^+ - S - DD - D$ (тоника с секстой, малая мажорная субмедианта, субдоминанта, двойная доминанта и т.д.).

Проблема мажоро-минора уже поднималась в теории музыки другими музыкальными теоретиками, например, М. Хауптманом и Г. Риманом, однако Шенкер усматривает в их трактовке этого понятия принципиальное различие: «Мое обозначение Dur-moll (или Dur/moll) ни в коем случае нельзя смешивать с “Molldur” М.Хауптмана и “Durmoll” Г. Римана, так как последние отчетливо имеют в виду определенный ряд смещений, в то время как я охватываю этим термином всю сумму всевозможных смещений»⁶².

• Генезис звукорядов.

Если бы нам захотелось данный раздел, посвящённый обоснованию звуковысотных систем, открыть подобно Шенкеру в «Учении о гармонии», то в

⁶² §40, 71.

первую очередь пришлось бы говорить не об обертоновом ряде, не о мажорном трезвучии, но о мотиве (!) и о роли повторения, проявляющегося в музыкальной форме на различных уровнях. В истории учений о гармонии, наверное, невозможно отыскать второго такого феномена, чтобы труд по гармонии начинался с проблем музыкальной формы, причём не только в малых построениях, но вплоть до крупных форм: сонаты, фуги и даже циклического произведения. Дело в том, что у Шенкера проблема формирования звуковысотной системы ставится в прямую зависимость от мотивики, о чём речь пойдёт ниже.

Излагая теорию мажора и минора, Шенкер переходит на стиль «фантазии одного художника»; становление тональной системы в учении о гармонии представлено не как теоретические изыскания, а скорее как страницы истории, повествующие об опасностях, которые подстерегали, но были преодолены, о бедственном положении, которое счастливым образом удалось избежать.

Мажоро-минорную звуковысотную систему автор воспринимает как результат одновременно природных импульсов и искусственных предпосылок: «Систему как целое следует понимать как компромисс между природой и искусством, как смешение природного и художественного, однако, разумеется, с преобладанием сил природы, которая некогда была же и исходным пунктом»⁶³.

Шенкер предлагает очень оригинальное объяснение формирования звуковысотной системы, в котором в рассуждениях о звуке вновь объединены понятия из области психологии, биологии и даже социологии. Он говорит о системе как о жизни социального общества: с одной стороны, каждый звук стремится создать свою генерацию обертонов, с другой, для сохранения главенства и первенства основного тона каждый звук вынужден подчиняться, т.е. жертвовать вертикалью – своими обертонами, ради горизонтали – общества звуков, сохраняющих связь с исходным основным тоном. Стремление каждого звука вызвать свой обертоновый ряд Шенкер называет биологическим понятием *инстинкта* или психологическим – *эгоизма*. По мнению автора, перед художником стояла сложная задача объединить звуки в систему, усмирив их

⁶³ §19, 43.

«эгоизм», т.е. стремление каждого стать основным тоном и создать собственную генерацию – обертоновый ряд.

Генезис звуковысотной системы ставится, и это уникальный пример в теории музыки, в зависимость от строения мотива с его главным атрибутом – предназначенностью к повторению. Это совершенно оригинальный метод изложения и подхода к гармоническим явлениям хотя бы потому, что двигателем всего, первичным стимулом становится психологический аспект: «так же тяжело, как открытие мотива [...] протекало создание звуковой системы, в рамках которой смогло бы найти выражение открытое, наконец, ассоциативное поведение мотивов. По сути, эксперименты протекали параллельно: когда исследовали пути мотива, одновременно работали над [звуковысотной] системой, получая новые результаты и пути [развития] в мотивной области»⁶⁴.

Мажор для Шенкера – идеальная метафизическая форма гармонического мышления, вечная, за пределами изменчивости, обоснованная, конечно, обертоновым рядом. Теоретик вычленяет из него первые обертоны до большой терции, выраженной числовым отношением 5:4, объясняя это опять же человеческим восприятием: «ухо следует природе, как она открывается в обертоновом ряду, только до большой терции, т.е. до обертона, чьим делителем является пятёрка. Это означает, что обертоны с большими делителями для нашего уха уже слишком сложны, если они не являются вторичными числами и потому не могут быть сведены к делителям низших категорий – 2, 3, и 5. Так, 6 может означать 2×3 или 3×2 ; 9 как 3×3 ; 10 как 5×2 и т. д., в то время как обертоны 7, 11, 13, 14 и т. д. для нас остаются полностью чуждыми»⁶⁵. Таким образом, Шенкер приходит к выводу об особом значении числа 5 – «странном», «таинственном» и «необъяснимом», очевидно также заложенным в человеческом слухе природой – и со свойственной ему наглядностью изложения мысли приводит параллель с формированием системы нотной записи (действительно, выбор музыкальной истории, в конце концов, остановился на пяти-, а не на 2-ух, 3- или 8-милинейном нотном стане, и этот выбор, по Шенкеру, отразил диапазон человеческого голоса).

⁶⁴ §8, 28.

⁶⁵ §11, 31.

Исходя из обертонового ряда, теоретик делает важный вывод о силе и значении интервалов; так, квинта, по мысли автора, сильнее терции, поскольку своим более простым принципом деления на 3 предшествует последней, с принципом деления на 5. «Раз это так обосновано в книге природы, то не случаен тот факт, что инстинкт художника всегда ощущал и ощущает в квинте большую ценность, чем в терции. Квинта как перворождение среди обертонов для художника является единицей слуха, как метр для музыканта[исполнителя]»⁶⁶.

Помимо выводов о квинтовом интервале, Шенкер безусловно выводит из обертонового ряда мажорное трезвучие, которое является для него не аккордом, но некой сущностью, которая может быть выражена:

одним звуком  ;

созвучием  ;

или целым построением, в котором оно развёртывается:

Пр. №15.

137]



(Здесь имеется в виду, конечно, развёртывание соль-мажорного трезвучия).

Однако не столько это природное созвучие кладётся у Шенкера в основу мажорной системы, сколько первостепенный квинтовый шаг: «Когда мы спрашиваем, какое самое естественное соотношение может быть между двумя звуками, то природа сама дала уже ответ: если, к примеру, *g* оказывается самым сильным обертоном в лоне основного тона *c*, то у него сохраняется сила и дар этого близкого родства, даже когда порой в его настоящей жизни в музыкальном сочинении он выступает вдруг как самостоятельный основной тон – как будто

⁶⁶ §12, 32.

предок признаёт своего потомка. Это первое и самое естественное соотношение двух тонов я хотел бы назвать *квинтовым отношением*»⁶⁷.

Затем Шенкер выстраивает квинтовую последовательность звуков от *c* и каждому приписывает его сильнейшие обертоны – терцию и квинту. Чтобы объединить всё это обилие отношений в одну систему, музыкант, по мысли автора, «должен был ограничиться лишь пятью тонами поверх *c*. Снова человеческое ухо чудесным образом остановилось у числа 5!»⁶⁸. Это, пожалуй, редкий пример у Шенкера, когда он берёт за основу определённый принцип, не обосновывая его какими-либо закономерностями, почерпнутыми будь то из природы, психологии или социологии. Но и в этом «таинственном» принципе, на который опирается Шенкер, он оказывается созвучен с идеями крупных мыслителей старого времени, так, например, немецкий философ и математик Г. Лейбниц, если верить Шевалье⁶⁹ в конце XVII века так же утверждал, что музыкант считает лишь до 5.

Помимо пяти восходящих квинт – оберквинт – поверх основного тона (то есть от *c*: *c-g-d-a-e-h*), исходя из принципа инверсии, в систему вошла первая нисходящая квинта – унтерквинта; вот как это объясняет Шенкер: «Эта инверсия квинт от пятой верхней назад к основному тону принесла с собой неожиданное новое следствие, а именно: так как художник сам остановился перед основным тоном, то у него возникла потребность применить инверсию также и к нему, как будто, чтобы узнать, кто является прародителем основного тона, к которому присоединился столь внушительный ряд тонов. Таким образом, была открыта *унтерквинта f*, которая представляет, так сказать, прошлое тона *c*»⁷⁰. Поскольку унтерквинта является результатом искусственно созданного принципа инверсии, то войдя в систему, она, как чуждая природе, вошла в противоречие к природным оберквинтам, образовав тритон, который явился некой жертвой, компромиссом между природой и искусством, «карой за искусственно навязанную музыке технику инверсии»⁷¹.

⁶⁷ §14, 34.

⁶⁸ §15, 34.

⁶⁹ Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931. С.89

⁷⁰ §17, 39.

⁷¹ §19, 42.

Объединив мажорные трезвучия от первой унтерквинты до пятой оберквинты, художнику потребовалось отобрать из них лишь семь тонов для мажорной системы, «усмирив эгоизм звуков», т.е. отдав предпочтение квинтовому шагу, а не обертоновому мажорному трезвучию, которое порождает каждый тон. В результате сложилась мажорная система со следующим значением звуков в звукоряде от *c*:

c – основной тон (тоника)

d – вторая оберквинта.

e – четвёртая оберквинта.

f – первая унтерквинта (субдоминанта)

g – первая оберквинта (доминанта).

a – третья оберквинта.

h – пятая оберквинта.

Шенкер предлагает улавливать степень квинтовой удалённости каждого звука от основного тона. И одновременно каждый звук нужно воспринимать как основной тон, вызывающий свои квинтовый и терцовый обертоны. Так, по Шенкеру, нельзя воспринимать *d* идентично девятому обертону от *c* (не по звуковысотности, а по рангу): *d* как потомок – девятый обертон, является порождением основного тона *c*, и не может вызывать собственную генерацию.

Исходя из того, что каждый звук влечёт за собой свои обертоны – мажорное трезвучие, образуются и другие звуки, которые не вошли в звукоряд, уступив звукам с более близким отношением к тонике (основному тону, оберквинте и унтерквинте с их мажорными трезвучиями):

cis – терцовый обертон к третьей оберквинте (*a*)

dis – терцовый обертон к пятой оберквинте (*h*)

fis – терцовый обертон ко второй оберквинте (*d*)

gis – терцовый обертон к четвёртой оберквинте (*e*).

Таким образом Шенкер, исходя из собственного очень тонкого и неординарного способа слышания, получает мажорный звукоряд, сложный и многоуровневый, подобный организации человеческого общества; и «удивительные силы природы и художественные инстинкты», скрывающиеся в

нём, автор настойчиво призывает не забывать. Это означает, что в следующем примере



необходимо слышать происхождение и тяготение каждого звука: «кем он является» и «что он хочет».

Проблему минора Шенкер разрешает очень необычным образом; тип его теоретического объяснения минора определить нелегко. В теоретических изысканиях Царлино мажор и минор объяснялись математически, через главные числовые пропорции; недостаток такого толкования состоял в некотором умозрительном отношении к музыке. Рамо исходил из различных критериев для мажора и минора, давая физико-математическое толкование первому и чисто математическое второму. Желая преодолеть эту разницу критериев, Риман выдвинул один – физико-математический, что привело его к искусственной гипотезе об унтертонах. Шенкер же, дабы избежать недостатков в решении данного вопроса его предшественниками, вынужден был перевести объяснение звукорядов из физико-математической в другую плоскость: дуалистического мифа о художественном и природном, которые, взаимодействуя по-разному, приводят к различным следствиям.

Минор по Шенкеру – это создание, хоть и отражающее «натуральный» мажор, но исключительно художественное, не требующее обоснования в природных законах; он составляет полную искусственную противоположность мажору. Сравнивая различие терции, сексты и септимы как ступени звукоряда в мажоре и миноре Шенкер приближается к архаическому критерию обсуждения разницы этих ладов, восходящему к теории рубежа XVI – XVII вв. Так, Царлино делит существующие в его время лады на два типа: с большими интервалами (лидийский, миксолидийский, дорийский) и с малыми интервалами (дорийский, фригийский, эолийский).

Минор по Шенкеру, с одной стороны – исторический предшественник мажора, с другой – инверсия мажора, ибо он, как и мажор, наиболее пригоден для осуществления природной связанности – ассоциации идей, вошедшей в

музыкальное искусство через мотив. Шенкеровский минор также включает в себе парадокс: он и «возвышение природы», и более низшая, предварительная ступень на пути к мажору: «с одной стороны, верно то, что минор эволюционно располагается перед мажором, с другой стороны, в художественном использовании минора, в способе употребления этой предварительной ступени искусства, как я выше показал, выражается так много художественного, оригинального, что понимание этого момента как «возвышения природы» оправдано, поскольку сама природа [дала] здесь свободу [художнику], не предначертав до конца все потребности мотива. Достоянием художников является открытие мотивов, их ассоциативного воздействия, и в этом открытии непременно происходит возвышение природы»⁷².

Проанализировав и обосновав звуковысотную систему, Шенкер затем высказывает сожаление о том, что ранее к этому явлению подходили механически, т.е. принимали как данность, не постигая психологическую глубину и не рассматривая его в историческом аспекте. Поскольку лишь мажор и минор являются для теоретика истинными системами, положенными в основу гармонии, автор не принимает никакие другие звуковысотные системы, в т.ч., например, модальность и всякий раз сводит её либо к тональности (Бетховен, струнный квартет ор.132, Брамс песня для хора ор.62 №7), либо к «недотональности» (все григорианские примеры).

Шенкер чётко и ясно формулирует проблемы расширенной мажор-минорной тональности и объясняет все её проявления смещением двух основополагающих систем гармонии. Яркий пример смещения из «Учения о гармонии» Шенкера – вступление к I части струнного квартета Моцарта C-dur (в оригинале пример №89).

Пр.№16.

⁷² §25, 49.

Quartett in C

für zwei Violinen, Viola und Violoncello

KV 465

Quartetto VI

Datiert Wien, 14. Januar 1785

Adagio

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Adagio'. The second system (measures 6-11) continues the melodic development. The third system (measures 12-16) includes chord symbols D7, T, S, and D below the cello staff. The fourth system (measures 17-21) concludes the fragment with various dynamic markings.

Полный шенкерский анализ данного фрагмента можно найти на с. 86-88 его «Учения о гармонии», здесь мы укажем лишь вывод теоретика о том, что диссонирующие звуки являются результатом смещения мажорной и минорной систем одного тона, «так *as* альты в 1-ом такте и *a* скрипки во 2-ом не представляют собой ничего другого, кроме как малой сексты в *c-moll*, на

которую отвечает большая в *C-dur*; и так же далее в тактах 5 и 6 в рамках *B-dur/moll* посредством малой сексты *ges* и большой сексты *g*, которые дают эффект минора и мажора соответственно»⁷³. Резкость и диссонантность образуется из-за того, что во 2-ом такте большая мажорная секста *a* появляется в тот момент, когда она не может быть полностью понята как консонирующая квинта II ступени (или возможно V ступени *d-fis-a-c*), поскольку основной тон *d* появляется на четверть позднее, то есть в третьей четверти такта. Эта резкость, по мнению Шенкера, легко была бы устранена, если бы *a* первой скрипки возникло бы одновременно с *d* второй [скрипки] на третьей четверти, т.е. если бы квинта вступила одновременно со своим основным тоном, что в данном случае невозможно, поскольку «вступление *a* во второй четверти является, в сущности, только жертвой имитации»⁷⁴.

Попробуем проанализировать квартет Моцарта немного иначе, однако же сохраняя шенкеровский принцип анализа: проследить историю отдельных звуков в разных голосах, откуда они берутся и куда следуют, какие созвучия образуют между собой. В результате такого тщательного анализа как бы по диагонали открывается неожиданная картина: практически всё вступление к квартету занимает «пролонгация»⁷⁵ одного созвучия – секстаккорда, который постепенно спускается (движение параллельными секстаккордами было распространено в старинной музыке, оно неоднократно встречается и у Моцарта, например, К.284, фп.соната *D-dur*, побочная партия), простейшая идея, однако, вуалируется действительно смешением мажора и минора, разновременным вступлением голосов и насыщенным мелодическим развитием. Методология Шенкера соблюдена (детальное внимание к происхождению конкретного звуковысотного содержания), однако принцип другой: единицами звуковысотной ткани выступают не отдельные звуки, но аккорды.

⁷³ §49, 87.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Термин Шенкера из его «Свободного письма».

2. Практическая часть (II. Praktischer Teil)

2.1. Учение о ступени

Именно по своей более высокой абстрактной природе ступень является отличительным признаком учения о гармонии. Его задачей является обучение начинающих в искусстве знанию о тех абстрактных силах, которые частью соотносятся с природой, а частью с нашей потребностью ассоциаций, находящейся в соответствии с целью искусства. Поэтому учение о гармонии – это абстракция, которая несет с собой таинственнейшую музыкальную психологию⁷⁶.

В предисловии к переизданию Шенкеровского «Учения о гармонии» Р.Фризиус пишет⁷⁷, что Шенкер в свое время прежде чем прийти к действительно новой теоретической концепции должен был с трудом преодолевать устоявшиеся традиции музыкально-теоретических дисциплин. По мнению исследователя, это не в последнюю очередь стало причиной того, что долгое время лишь немногие серьезно занимались исследованием его теорий: едва ли кто действительно прошел шенкеровским путем.

Свой главный труд – музыкально-теоретическую трилогию – Шенкер начал с учения о гармонии. И если для большинства предшествующих ему музыкантов-теоретиков это было чем-то естественным и типичным, то в свете шенкеровской музыкальной философии данный факт несколько парадоксален. Действительно, на любом этапе сложения его научной концепции в образцовой, на его взгляд, музыке образующим моментом содержания музыкального целого всегда является для него не гармония, но сложный комплекс горизонтали и вертикали, как бы многоголосно сопровождаемый основной голос – мелодия. Также, если вспомнить первоначальный шенкеровский замысел времен ранних публицистических статей, то его теории гармонии должна была предшествовать теория мелодии (см. об этом в главе I, разделе 1). Следствия этого замысла проявляются в различных моментах книги: уже в самом начале, в первых

⁷⁶ §83, 123.

⁷⁷ Frisius R. [Vorwort] // Schenker H. Harmonielehre. Wien, 1978. S.IX.

параграфах, раскрывающих понятие мотива, в регулярных глубоких экскурсах во времена одноголосия и грегорианского пения. Особым образом авторская склонность к «мелодическому» повлияла на его видение и слуховое восприятие ступени.

Прежде чем перейти непосредственно к учению о ступени следует также напомнить призыв Федерхофера избегать излишнего критицизма, памятуя о том, что шенкеровское понятие ступени полностью сложилось только через систематическое учение о слоях в «Свободном письме», в *Harmonielehre* же оно намечается только в общих чертах.

Понятию ступени и сопутствующим ей явлениям отведено в «Учении о гармонии» большое количество текста, как в теоретической части (§76-92), так и в практической (§115-170, весь первый раздел, который оставляет 80 процентов содержания части). Представим общую картину шенкеровского видения гармонического феномена на первом этапе его музыкально-теоретической концепции.

Для выявления особенности авторской интерпретации данного понятия очень показателен брошенный вскользь комментарий к соло английского рожа из третьего акта «Тристана и Изольды»: «звук *ges* используется то как мелодический проходящий, то как ступень»⁷⁸. Ступень у Шенкера – особый термин, значение которого совсем не сводится к одному из элементов гаммы, она является основополагающим понятием шенкеровского учения о гармонии и определяет содержание данной музыкальной науки.

Из §76 мы узнаем, что идея трезвучия для Шенкера не связана с наличествующем в музыкальном отрывке количеством звуков, голосов, аккордов и т.п., то есть отвлекается от конкретных фактурных условий: она воплощается одновременно во всех направлениях, по горизонтали и вертикали. Точно так же обстоит дело и со ступенью. Как формулирует Холопов, шенкеровская ступень, «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

⁷⁸ §50, 94.

гармонического последования»⁷⁹. Это понятие, как отмечает теперь Фризиус, симптоматично для стремления Шенкера определять музыкальные феномены не изолированно, а в связи с конкретным музыкальным контекстом, в развертывании, процессуальности. Под ступенью понимается контекстно-связанная группа звуков, в которой каждый отдельный звук гармонически несамостоятелен, но вместе они образуют единство на основе определенной ступени в тональности.

Сущность ступени и ее значение для музыкального искусства легче всего проследить в исторической перспективе, которую Шенкер в §88, под влиянием своих первоначальных замыслов, представляет развернуто мелким шрифтом, подробно описывая развитие музыки от монодии, через эпоху контрапункта к классической гармонии.

Развитие ступени, по мысли автора, совпадает с развитием мелодического содержания, т.е. с развитием мелодии в горизонтальном направлении. Шенкер очень необычно представляет историю музыки, начиная со средних веков и до эпохи классицизма через призму отношения горизонтали и вертикали. Так, можно выделить следующие этапы:

1. В музыке существует только горизонталь, и она мало развита из-за давления канонов церкви (IX век).

2. Будучи не вправе нарушить церковный канон и наращивать уставные мелодии, художник находит другой способ развития музыкального содержания – многоголосие, которое, однако, «перегружает» каждый тон мелодии (X – XV века).

3. Горизонталь приближается к природным истокам, но созвучия в вертикали продолжают оставаться лишь результатом голосоведения и отяжелять своим обилием мелодию (XV – XVII).

4. Горизонталь и вертикаль приводятся в разумное гармоничное соотношение, развёрнутое музыкальное содержание организуется и упорядочивается силой ступени (XVIII век и далее).

⁷⁹ Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Шенкера. М., 2006. С.24.

Возникновение феномена ступени было вызвано, по мнению Шенкера, стремлением композиторов создать более развитое (нужно понимать это буквально как более протяженное) мелодическое содержание. Поскольку грегорианские мелодии в силу отсутствия в них системы тяготений и центростремительности, не запоминались слушателями, точнее запоминались, но на основе влияния совершенно иных внемелодических факторов, они были ограничены в масштабах. Однако композиторы всегда стремились выйти за рамки ограничений. Единственным источником для разрастания содержания был повтор, который в контрапункте существовал в виде имитаций и канонов.

В §78 Шенкер рассматривает постепенное становление в старинном контрапункте феномена ступени, к примеру, в каденции, где на доминантовом басу перед окончательным разрешением в тонику возникало множество звуковых событий (целый ряд контрапунктических задержаний). Это явление отмечает в теоретическом курсе гармонии и Холопов: «В ренессансной модальной гармонии, где принцип тональности не является доминирующим, категория основного тона существенна более всего на каденционном участке. ... Вне каденций основные тоны созвучий слабы или неясны, их смены неметричны, связи – любые (секундовые, терцовые, квартовые). Основные тоны распределены по всему звукоряду, без выделения главных ступеней»⁸⁰.

Ступень же, как внутреннее гармоническое единство, стоящее за внешним «покровным» голосоведением с большим количеством событий, наделила композитора большей свободой. По мысли Шенкера, она появилась только в свободном письме, и в этом заключается его отличие от строгого; если в последнем созвучия возникали как результат голосоведения и были скованы правилами этого голосоведения, то в свободном стиле возникновение явления ступени сделало голосоведение «свободнее и смелее» и теперь ещё менее следует заботиться о значении каждого созвучия, поскольку «здесь за них это делает ступень»: «Свободное письмо и отличается от строгого наличием ступеней, которые членят его содержание, и в связи с этим большей свободой голосоведения, так удачно объясняемого этими же ступенями, что не возникает

⁸⁰ Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. С.230.

никакого недоразумения. Можно выразиться ещё проще: в свободном письме больше содержания, больше тактов, больше единиц, больше ритмов, чем в строгом; это «большее» могут породить из своих недр только ступени; если ступени появились, то голоса должны становиться свободнее в своём движении»⁸¹. Ещё одно яркое авторское сравнение: «Ступени выступают словно мощные прожектора, в свете которых голоса совершают свою эволюцию»⁸².

Следует вспомнить, как Шенкер представляет устройство мажорной системы – по чистым квинтам: пять вверх и одна унтерквинта от основного тона вниз. Как отмечает Холопов, именно этим квинтам, которые образовывали саму тональную систему, оказываются идентичными шенкеровские ступени. Тем, что теоретик выводит мажорную гамму именно квинтовыми шагами, а не, к примеру, из звуков, составляющих три главных трезвучия – тонику, доминанту и субдоминанту, он не лишает побочные ступени их самостоятельной значимости и основных тонов.

Шенкер пользуется именно ступенной нотацией, которая несет для него важную информацию – указывает интервал, на который отстоит данный аккорд от точки отсчета – I ступени, тоники. Как известно, теоретики-представители ступенной теории нередко смешивали понятие ступени и функции, к примеру, обозначения некоторых ступеней, тех, которые в функциональном смысле трактуются всегда однозначно, могли заменяться функциональными обозначениями (I – тоника, V – доминанта, IV – субдоминанта). Шенкеровский случай особенный: с одной стороны, он пользуется исключительно одним, более легким вариантом обозначения гармоний – ступенным, с другой стороны, он всегда слышит «квинтовое напряжение» ступеней и их отдаленность от тоники. Римская цифра указывает ему не только конкретную ступень звукоряда, но говорит о ее квинто-терцовом происхождении. Так, например, Шенкер, подобно традиционному взгляду, может слышать II ступень двояко: как восходящий квинтовый шаг от V, т.е. по сути, как двойную доминанту, и как нисходящий терцовый шаг от IV, то есть, относящуюся к субдоминантовой сфере (подробнее гармонические шаги будут рассмотрены чуть ниже). Соглашаясь с тем, что

⁸¹ §88, 126.

⁸² §85, 124.

восприятие гармонии «квинтовыми» ориентирами чрезвычайно трудно, является во многом «усложнением» и требует особого тончайшего умения слушать и слышать (возможно, присущее лишь автору этой теории), следует, тем не менее, отметить, что ступенная теория Шенкера фактически не противоречит и не отрицает функциональную систему. Шенкер не различает основные и побочные ступени в смысле гармонической весомости в тональности и в форме, но ближайшее ступенное соотношение – первая обер- и унтерквинты являются для него самым сильным гармоническим родством.

Если ступень, по Шенкеру, это феномен, отвлечённый от конкретного изложения, предполагающего разные фактурные варианты, с «высокой абстрактной природой», это «высокий композиционный фактор, стоящий над отдельными явлениями»⁸³, если, по словам автора, нельзя каждое трезвучие, каждую появляющуюся квинту и терцию к основному тону баса принимать за самостоятельную ступень в шенкеровском смысле, то как же ориентироваться в обилии квинтовых отношений, которые неизбежно возникают в горизонтальном и вертикальном направлениях? – Именно чувством ступени; трезвучие должно «доказать», что оно принадлежит той, а не другой ступени.

Шенкер утверждает, что вывести универсальные признаки, по которым следует определять ступень, невозможно; в разных сочинениях, у разных композиторов это определяет «дух композиции». В любом случае, разграничение звуков, групп звуков и гармонических общностей в музыкальном произведении следует осуществлять не механически, по комбинаторным признакам, различие между проходящими, второстепенными отдельными аккордами и самостоятельными развернутыми гармоническими ступенями зависит от конкретного музыкального контекста. Учитывая, также, что уже в своем «Учении о гармонии» Шенкер отмечает особое значение контрапункта, в том числе в создании аккордовых образованиях, в которых может отсутствовать характер ступеней, его критерии определения не так легко постигать. Однако и в более поздних трудах автора нет ясных указаний для аналитического определения перволинии или первоструктуры, их можно понять только в связи

⁸³ §81, 123.

со сложными аналитическими примерами, к которым Шенкер обращается, как к основному методу постижения и преподавания музыкально-теоретической дисциплины.

На основе приведенных в учении музыкальных примеров можно вывести некоторые факторы, влияющие на определение ступени. Во-первых, это гармоническая пульсация.

Так, в такте 6 следующего примера, помеченную звездочкой гармонию не следует, по мнению Шенкера, рассматривать в качестве доминанты, она появляется лишь на сильную долю следующего такта, здесь же образуется проходящая конфигурация трёх голосов, формально совпадающая с трезвучием пятой ступени, но по весомости, безусловно, ей, в понимании, Шенкера не соответствующая.

Пр.№17

153] S. Bachs Matthäuspassion, Arie für Alt in Fis-moll.

Fis-moll: V — I — IV — VII — III —

VI*(IV) V — I

Еще один фактор – каденционная рифма, причем, действовать она может в обоих направлениях, определяя предшествующую и последующую ступенную последовательность:

Пр.№18

A-dur
moll #VII^{#7} — — II—V — II
переосмысление в G-dur II(♯II) → V —

в D-dur I/IV—V — I

Как пишет Шенкер, если бы Шуман в ре мажорной каденции (т.7-8) не использовал четвёртую и пятую ступени в ритме четвертей, то у нас не было бы никакого основания принимать такой ритм ступеней в 3-м такте примера. Это значит, что не было бы необходимости рассматривать доминанту тональности A-dur/moll на второй доле такта 3 как ступень, «при других обстоятельствах она вполне могла бы оставаться проходящим явлением на заднем плане [im Hintergrunde], но в результате отражения [Gegenbild] предпоследнего такта на нее падает своеобразный отсвет, и поэтому становится более убедительным в художественном смысле считать ту доминанту из A-dur/moll самостоятельной ступенью между двумя [аккордами] первой [ступени], а не проходящим гармоническим явлением»⁸⁴.

Любопытен пример, в котором на определение ступени, снова в обратном временном векторе, действует мелодический контрапункт:

Пр. №19

⁸⁴ §79, 190-191.

Октавная имитация в 3-4 такте сопровождается различным контрапунктом: в первом варианте на последней доле такта намечается доминантовый септаккорд, во втором – восьмые сопрано продолжают движение по тоническому трезвучию. Таким образом, Бах «снимает самостоятельное значение трёх последних восьмых; проскочив по трезвучию *c-e-g*, он добивается эффекта широкого и сквозного характера, который мы задним числом должны рассматривать как определяющий [ступень]. Так собственная интерпретация композитора указывает иной путь, чем тот, который мы собирались избрать»⁸⁵.

Еще один способ понять желание композитора – обратить внимание на нотную запись. Так, в следующем примере, по мнению Шенкера, Шопен дает понять исполнителю, что желает воспринимать первые четыре такта исключительно с точки зрения первой ступени, так как он, как видно, намеренно избегает нотировать *dis* вместо *es* во втором такте; тем самым уже зрительно дление первой ступени не прерывается. В следующих пяти тактах приходится аналогично принимать дление субдоминанты, за которой в такте 10 следует доминанта; все отдельные явления в пределах этих широко расставленных ступеней, как бы многообразно их не толковать, будучи рассмотрены сами в себе, представляют только проходящие звуки, но не ступени.

⁸⁵ Там же.

Пр. №20

158]

Chopin, Prélude Nr. 4.

Largo

I

IV

и. с. в.

V

Интересно, что в качестве определяющего фактора у Шенкера действуют различные композиционные признаки, но только не продолжительность звучания той или иной ступени. С одной стороны, временной параметр Шенкеру очень важен, в приведенных примерах можно заметить, что гармоническую пульсацию, периодичность Шенкер слышит очень отчетливо. Однако на решение Шенкера не влияет, длится ли ступень четыре четверти, две или одну шестнадцатую, нельзя также дать общих ритмико-метрических признаков для отграничения ступеней, что соответствует музыкальной практике, в том числе любимой Шенкером музыке Бетховена, в которой одно трезвучие может тянуться от одной доли до больших многотактовых построений (вспомним, например, конец 5-ой симфонии).

При определении ступени Шенкер отдает предпочтение квинтовым отношениям и их конфигурациям, и стремится толковать ступень как можно объемнее. Его «масштабность» слышания можно продемонстрировать на

простом примере из Чаконы И.С.Баха d-moll для скрипки соло, где экспонирование тональности в начальных тактах видится Шенкером как развертывание одной ступени (для нас было бы привычнее видеть здесь типичное последование T – D₄₃ – T₆):

Пр.№21
150}

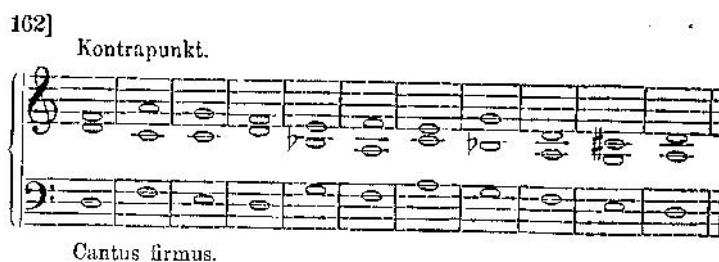


Разъяснения на этот счет дает Федерхофер, который считает, что поскольку Шенкер во время написания «Учения о гармонии» ещё не имел разработанную систему уровней, он стремился подчеркнуть различную ценность аккордов для целого другими способами, в том числе, стараясь обходиться с обозначением ступени очень экономно и подавляя их там, где аккорд без труда можно было объяснить голосоведением, хотя при этом его и можно было бы толковать традиционно.

Несмотря на неясность и абстрактность критериев определения ступени и на неровность подхода к этому самого автора, заслугой Шенкера, как считает Фризиус, является то, что он подчеркнул необходимость такого различия: отдельный аккорд – ступень, разработанная мелодия – перволиния, многоголосное построение – первоструктура, и продемонстрировал это на многочисленных аналитических примерах.

Как известно, Шенкер критикует сложившуюся в музыкально-теоретических руководствах по гармонии традицию сконструированных образцов за искусственность (в традиционном смысле слова), оторванность от практики. Подобную последовательность аккордов Шенкер воспринимает как «амфибию» – нечто среднее между строгим контрапунктом и свободным гармоническим письмом. Так следующую задачу из “Gradus ad Parnassum” Фукса

Пр.№22



Шенкер объясняет исключительно линейностью движения каждого отдельного голоса, она напоминает ему мелодию грегорианского хора, не имеющую тяготения к тому или иному звуку как центральному тону системы, «движение туда-сюда». Именно такую звуковую организацию – пребывание в ладу без устремленности к центру, без напряжения квинтовых шагов, без тяготения к тонике Шенкер критикует в старинной модальной системе; он отказывает ей в музыкальной ценности, в статусе искусства, потому как не считает модальный принцип ни внутри-музыкальным, ни формально-техническим. Складывается такое впечатление, что автор из философских соображений не принимает подобную апроцессуальность в звуковом искусстве, состояние пребывания, а не устремления. В критикуемой им музыке – добарочной и постромантической, как раз отсутствуют ясные недвусмысленные функциональные связи, система тяготений, если наличествует, чрезвычайно сложна. Можно прийти к выводу, что ограничение ясно-тональной музыкой стало неизбежным результатом шенкеровского способа слышания: чем сложнее функциональные связи аккордов, тем сложнее выстроить квинтово-терцовую цепочку между ними. Не признавая, к примеру, атактовых отношений двух соседних ступеней, Шенкер выстраивает между ними библейскую родственную цепочку «Авврам родил Исаака»; вероятно, в классической музыке «квинтовые следы» таким образом можно оживить, но с каждым этапом развития музыкального искусства все новые аккорды, новые их взаимосвязи обретают самостоятельность, отрываясь от породивших их условий, это новое сложное родство Шенкер не признает.

Шенкер считает, что последование ступеней следует рассматривать только абстрактно на примере движения баса или на конкретном примере из музыкальной практики. Ступень, для него – признак высшего порядка, высшего уровня композиторского сознания, некая абстракция, стоящая над голосоведенческими проблемами, запретами параллелизмов и прочее. Он

полностью отрицает техническую сторону соединения аккордов в гармонии, его не интересует, чем и как будет выражена та или иная ступень, вернее, он отдаёт это на откуп хорошему музыкальному вкусу. Все, что Шенкер стремится донести до обучающегося молодого композитора – законы взаимоотношения и последования ступеней, но не на техническом уровне голосоведения, а на некоем абстрактном метафизическом уровне природных закономерностей.

Изъятие Шенкером голосоведенческих задач из курса гармонии критикует, к примеру, Келлер⁸⁶. Другой исследователь шенкеровского *Harmonielehre*, Фризиус, в своем предисловии к последнему высказывает положительную оценку: «возможно Шенкер более последовательно, чем какой-либо другой теоретик музыки, показал, что можно написать обширную теорию гармонии, не вдаваясь где-либо в создание таких „построенниц“. Учение Шенкера показывает, что возврат к аккордовой схематичности и схеме аккордовых последовательностей (басовых шагов) может быть осмыслен, если воспринимать его как возврат к структуре «заднего» плана»⁸⁷. Шенкер, как ему было свойственно снова ставит более высокую планку (вспомним его высказывание о Малере), которую не могло достичь большинство гармонических руководств: представляя абстрактные конструкции, следует, по Шенкеру, также показать, как они могут превращаться в реальную музыку посредством создания музыкального переднего плана.

К слову, неоднократно присутствующая на страницах книги критика Рихтера сглажена шенкеровским высказыванием, что данный автор освобождается от обвинений общепринятой традицией. Йонас также оправдывает критичный тон Шенкера, учитывая ситуацию, в которой находилась музыкальная теория во времена начала шенкеровской работы, когда ему приходилось бороться, обнажать, разоблачать распространённые ошибки.

Показательно начало практической части «Учения», которая открывается ярким примером того, каким образом гармония (а соответственно, аккорд и ступень) воплощается в реальное звуковое содержание: «В практическом

⁸⁶ Keller W. Heinrich Schenkers *Harmonielehre* // Beiträge zur Musiktheorie des 19 Jahrhunderts. Hrsg. von M. Vogel. Regensburg 1966. S. 227.

⁸⁷ Frisius R. [Vorwort] // Schenker H. *Harmonielehre*. Wien, 1978. S. XV.

искусстве гармоническая идея (трезвучия или септаккорда) реализуется через живое содержание [музыкальной ткани]. Так, например, в прелюдии Шопена ор.28 №6 следующий мотив «оживляет» абстрактную идею трезвучия *h-d-fis*:

Пр.№23



в то время как [аккорд]



является лишь эскизным ее утверждением»⁸⁸. Так можно проникнуть в шенкеровское размышление о том, что ступень есть «союз» конкретного мотивно-мелодического содержания и гармонической абстрактной идеи. Это явление, коренящееся в природе музыки, но открытое инстинктом художника лишь после долгих лет поисков, экспериментов в стремлении достичь особой дифференциации музыкальной ткани, позволяющий объединить множество и одновременно расчлнить целое, создавая ясную форму, словами Шенкера – ассоциации.

С одной стороны, в традиционном гармоническом учении анализ гармонии также проводится с учетом звуковой иерархии, мелодического голоса, неаккордовых звуков, диминуций и т.д. Однако у Шенкера обнаруживается другой акцент, что было видно уже на поверхностном уровне тематического содержания учения – на последовании, на разворачивании во времени. «Его теоретические приемы выходят столь далеко за пределы традиционных взглядов, что позднее, в ходе XX века смогли оказать влияние на современное музыкальное развитие. Причина этого в том, что Шенкер уже в Учении о гармонии проложил путь для понимания *музыкальных связей* иначе чем до него: не только как результат аддитивного восприятия музыки, исходящего из

⁸⁸ §115, 281.

отдельного звука, через всё усложняющиеся звуковые и ритмические группы к крупным музыкальным формам»⁸⁹.

Поскольку последовательность ступеней создает форму, а главный формообразующий признак – членение, от мотивного воплощения одной ступени Шенкер непосредственно переходит к теории каденции (в отличие, к примеру, от Чайковского, в практическом руководстве по гармонии которого каденции уделяется две страницы текста в самой последней 34-ой главе); после каденций анализируются возможные гармонические шаги в ступенных последовательностях, которые одновременно определяют последовательность тональностей в крупной форме.

Так, уже на первом этапе своей теоретической концепции Шенкер придерживается одной установки, кредо, которому останется верен до последнего труда: *simper idem sed non eodem modo* – одно и то же, но не одинаковым образом. Квинтовые отношения появляются у него на уровне ладовой организации, отдельных звуков (каждый бас притягивает свою квинту), ступеней (наиболее естественная их последовательность по оберквинтам и унтерквинтам), тональностей (соотношения ступеней перерастают в соотношение тональностей).

В музыкальном примере №270 Шенкер дает анализ в стиле Рамо с третьей нотной строчкой для обозначения основных тонов, однако традиционный подробный гармонический анализ для него очень редок. Федерхофер отмечает, что Учение о гармонии закономерно вызвало шенкеровское «Свободное письмо», если учитывать высказанное на страницах данного труда убеждение Шенкера, что контрапункт существует наряду с гармонией как феномен голосоведения и является стержнем в аккордовых последовательностях, которых объяснить иначе невозможно, то графическое изображение движения голосов должно было стать составной частью анализа.

⁸⁹ *Frisius R.* [Vorwort] // *Schenker H. Harmonielehre.* Wien, 1978. S.VIII.

2.2 «Движение ступени»: гармонические шаги, тоникализация, альтерация, диатоника и хроматика.

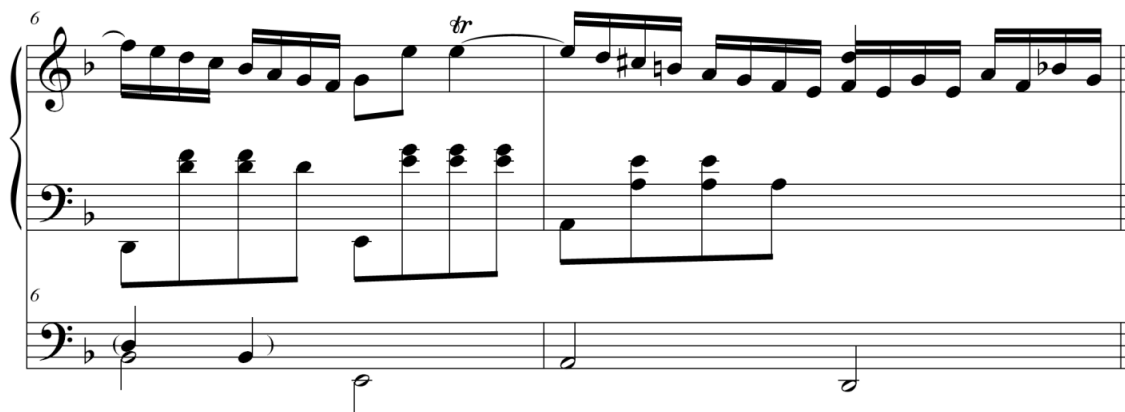
В том же порядке, в каком рассматриваются соединения трезвучий в практических руководствах по гармонии (кварто-квинтовое, терцовое и затем секундовое), точно также приводятся ступенные последовательности в «Учении о гармонии» Шенкера, однако анализируются они здесь не с точки зрения правил голосоведения, но их происхождения – природного или искусственного.

Поскольку в основу мажорной системы Шенкер положил интервал квинты, закономерным становится признание квинтовых шагов естественными и наиболее частыми в последовании ступеней. Следует также учитывать, что направление движения для теоретика неравнозначно: восходящее движение порождается, по его мнению, природным процессом развития, нисходящее – искусственно созданной композиторами (но, напомним, не без помощи природы) инверсией.

Пр.№24

270. *Allegro* Скарлатти Клавирная соната d-moll

Основные тоны



Данный образец относится к небольшому числу музыкальных примеров «Учения», в которых используется метод третьей строчки, здесь – для наглядной демонстрации протяженной квинтовой цепочки: развитие – 5 квинт вверх и инверсия – 9 (!) квинт вниз.

Квинта для Шенкера является абсолютной «единицей слышания», квинтовые соотношения – более сильными и эффективными, имеющими преимущество перед остальными. Однако терцовые шаги тоже признаются природными, объяснение этому заложено в обертоновом ряду: интервал терции появляется пятым по счету, а числом пять Шенкер как раз ограничивает проявление в музыкальных законах природного звукоряда.

Между тем Шенкер воспринимает терцовые шаги не как самостоятельные, он сводит их сущность к разделенному на два этапа квинтовому шагу (при этом, для него не имеет значение, представлены ли в конкретном музыкальном фрагменте оба этапа, вместе составляющие интервал квинты, или только один). «Шаг к терцовому тону вверх состоит в том, что звук, который только что был квинтой основного тона, прежде чем сам станет основным тоном, становится терцией. И наоборот, нисходящий терцовый шаг состоит в том, что звук, который только что сам был основным тоном, прежде чем снизиться до квинты, сначала слегка опускается до терции»⁹⁰.

Пр.№25

⁹⁰ §126, 314.

в C-dur:

IV - II

II - V - I - VI - II - (#3) V

Терцовый шаг IV – II в такте 3 примера демонстрирует подобную перегармонизацию: звук *f* сменяет свое первоначальное значение основного тона аккорда на терцовый тон трезвучия, отстоящего на терцию вниз от предыдущего. Необычна в данном случае шенкеровская интерпретация тональности: уже со второго такта – C-dur. Вероятно, Шенкер определяет здесь тональность, как у него нередко встречается, в обратном направлении, от последующей побочной партии, звучащей в параллели к основной (a-moll), так что вся связующая сразу оказывается в тональности побочной. Начальное же слуховое впечатление, – учитывая в особенности, что это первое отклонение связующей партии – доминанта в F-dur. В качестве аргумента шенкеровского варианта вспомним, во-первых, что теоретик стремился мыслить и слышать крупно, объединяя более мелкие события одним, вызывающем их музыкальным явлением (ступенью, тоникализацией, модуляцией и т.п.) и, во-вторых, что проведение побочной партии в тональности мажорной параллели являлось традиционным для сонатной экспозиции, и слушатель мог быть этой традицией «подготовлен», то есть отклонение в F-dur вполне могло ощущаться как движение в C-dur через его субдоминантовую сферу.

Пять обертонов натурального звукоряда образуют в совокупности мажорное трезвучие, в природе данного феномена не содержится интервала секунды. Соответственно секундовые шаги ступеней признаются в «Учении»

искусственными по происхождению и объясняются комбинациями квинтовых и терцовых шагов, звенья которых Шенкер каждый раз домысливает. Секундовые шаги допускают психологически двойственное толкование, и в том, как гибко в авторских анализах меняются эти варианты, также проявляется тонкость шенкеровского слышания. К примеру, восходящий секундовый ход I – II может быть представлен как восходящее движение двух квинтовых шагов: I – (V) – II, что указывает на движение в сферу двойной доминанты, как можно было бы назвать ступень с точки зрения функциональной теории; или как инверсионный комбинированный ход I – (IV) – II, что воспринимается как усиление субдоминантовой сферы. Любопытно шенкеровское объяснение восходящего секундового хода IV – V (– I) (т.е. S – D – T по функциональной записи) в совершенной каденции: теоретик предпочитает толковать его в качестве квинтового восхождения IV – (I) – V, аргументом чему служит, по его мнению, кадансовый квартсекстаккорд, задержание 6/4 на пятой ступени, содержащее в себе как бы след пройденной первой ступени, хотя самостоятельность здесь последней Шенкер, безусловно, отрицает.

В следующем примере восходящий секундовый шаг в последовательности I – II – V предлагается слышать как нисходящее гармоническое движение I – (IV) – II – V, что способствует заданному здесь значению тональной экспозиции. Толкование в качестве квинтового развития I – (V) – II – V, по мнению Шенкера, не отражает воздействие последующей реальной доминанты.

Пр.№26

272. *Allegro vivace* Бетховен Соната оп.2 №2

Объяснение и восприятие секундовых шагов в музыкальном произведении в качестве скрытых комбинаций разнонаправленных квинтовых и терцовых шагов очень сложно, также как труднообъяснимы у Шенкера все музыкальные

явления, которые он считает искусственными – минорный лад, минорное трезвучие и т.д. Однако, интерпретируя их – обер- и унтерквинты, развитие и инверсию, мажор и минор, квинтовые и секундовые шаги и т.п. – дуализмом природы и искусства, Шенкер, хотя и переходит из естественнонаучной области в область спекуляционную, но придает своему учению цельность аргументации. По мнению Фризиуса, шенкеровское противопоставление природы и искусства трудно перепроверить критически, однако таким способом он «избегает многочисленных антиномий, которые появляются, например, если пытаться вывести закономерности учения о гармонии из законов построения обертонового ряда»⁹¹.

Таким образом, в сумме, по Шенкеру, возможны следующие ступенные ходы (на примере I ступени):

а) *квинтовые*:

развитие I → V инверсия I → IV

б) *терцовые*:

развитие I → III инверсия I → VI

с) *секундовые*:

I → II как инверсия I → (IV) → II или как развитие I → (V) → II

II → I как инверсия II → (V) → I или как развитие II → (IV) → I

«Истинным чудом природы» называет Шенкер заложенное в природе звука «всемогущество и вездесущность стремления быть тоникой», достичь значения самой сильной ступени, и реализуется оно за счет появления в диатонике хроматических звуков.

Пр.№27

285.

⁹¹ Frisius R. [Vorwort] // Schenker H. Harmonielehre. Wien, 1978. S.XIII.

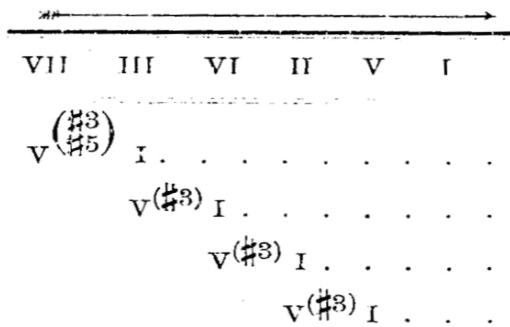
Так, в фрагменте из итальянского концерта И.С.Баха IV ступень в F-dur – звук си бемоль во втором такте за счет притягивания из своего звукоряда *es* вместо *e* как бы узурпирует ранг тоники, не заботясь о диатонике фа мажора, принадлежность к которой он обнаруживает до и после описываемого момента. Из данного примера Шенкер делает два вывода: 1) действительно хорошо и правильно разрабатывать ступень не только трезвучиями и септаккордами, но целым рядом звуков, способствующим впечатлению наличия другой диатоники; 2) подлинная (исходная) диатоника получает неоценимое преимущество, поскольку значимость и воздействие принадлежащих ей ступеней значительно усиливаются благодаря контрасту с чужой диатоникой. «Насколько прекраснее звучит в этом примере диатоническое *e* после того как в предшествующем непосредственно такте помещено *es*, инсценирующее B-dur! И как тускло бы это звучало, если бы оба раза было использовано лишь диатоническое *e*!»⁹², – восклицает Шенкер.

Можно было бы сказать, что под тоникализацией в Учении подразумевается кратковременное отклонение в другую тональность, если бы Шенкер настойчиво и многократно не акцентировал то обстоятельство, что изначальная тональность сохраняется вне зависимости от хроматической напряженности и сложности, вызванной данным процессом.

Более распространенное в музыкальной практике явление – опосредованная тоникализация, возникает в том случае, когда ступень для достижения своей цели использует предшествующие одну или две ступени. При этом могут возникнуть все виды гармонических шагов: квинтовый (по модели $V^3_5 - I$ или $V_7 - I$, что означает хроматизацию начального аккорда, т.е. к примеру, $VII^{#3}_{(#)_5} - III$; а в случае двух шагов $II - V - I$), терцовый и секундовый (преимущественно по модели ум. $VII^3_5 - I$). Первый, квинтовый – наиболее удобный; Шенкер дает схему всех возможных тоникализаций ступеней, которая, по сути, представляет все побочные доминанты на диатонических ступенях гаммы, поскольку первый аккорд всегда выражен мажорным трезвучием. Теоретик называет эту музыкально оправданную возможность построить на каждой ступени гаммы

⁹² §137, 340.

мажорное трезвучие «триумфом природы над искусством» (в том смысле, что мажорное природное строение трезвучия вытесняет искусственное минорное и уменьшенное).



В следующем примере имеются два случая опосредованной тоникализации на сильных долях второго и третьего тактов; шенкеровские ступенные указания способствуют восприятию тонального единства фрагмента (доказать последнее было для Шенкера первостепенно важным) и выявляют квинтовую инверсию (II – V – I – IV), хотя для ясности той же тоникализации функциональные значки оказались бы здесь, безусловно, более подходящими (C-dur: DD₇ – D₇ – D7 → S – S⁶ – D₄⁶⁻⁵⁻³ – T).

Пр. №28

296.

Бетховен Фортепианная соната оп.31 №1

Ступени в C-dur:

II (#3 7)

V

I (b7)

IV

II

V

I

Секундовый и в особенности терцовый шаги в тоникализации из-за своей многозначности менее распространены (к примеру, в мажоре только большетерцовый гармонический шаг возникает в последованиях III – I, VI – IV,

VII – V, в обоих направлениях). Терцовые шаги ступеней не создают столь ясной центроустремленности, то есть «эффекта тоники», в отличие от квинтовых шагов, воспринимающихся однозначно как D – T. Из этого не следует, что терцовые шаги менее пригодны для процесса тоникализации, но «хроматика в них менее точно отсылает к диатонике, и тем самым больше подходит целям истинной модуляции»⁹³.

Не только ступень, как крупная единица высокого порядка, стремится достичь значения тоники, но часто и отдельный звук, даже второстепенного значения. Так, восходящее хроматическое полутоновое движение несет в себе аналогию с ходом VII – I. Шенкер называет это миниатюрной тоникализацией [Miniaturtonikalisierung].

Пр. №29

310.

Гендель Мессия, №11 Ария



«Здесь мы видим процесс тоникализации в очень малом масштабе, в миниатюре. Эти якобы микроскопические явления нельзя игнорировать; они способствуют живым движениям звуков даже в самом малом, благодаря чему часто проясняются взаимосвязи, в которых можно было бы запутаться»⁹⁴.

Альтерацией Шенкер именуется не привычное нам любое хроматическое изменение ступени с целью обострения ее тяготения в тонику, но особую разновидность процесса тоникализации с совмещением в одном аккорде двух гармонических шагов II – V, предшествующих тоникализующей ступени. В общем и целом шенкеровская трактовка альтерации кажется частным случаем более широкого традиционного понимания данного термина, но принципиальное различие в видении природы данного явления можно увидеть на подробном разъяснении, которое дает Шенкер.

⁹³ §141, 353-354.

⁹⁴ §144, 363.

Он строит неполный V_7 в C-dur:

317.



и закономерно утверждает, что септаккорд при этом не теряет своего ясного значения и характера, так как с оставшимися тремя элементами (основной тон, большая терция и малая септима) однозначность данного аккорда в мажоре сохранится. Затем на том же основном тоне приводится неполный II_7 в f-moll, с аналогичным принципом: имея три определенные константы, наш инстинкт домысливает именно минорный терцовый тон b :

318.



Если же оба приведенных случая соединить в одном аккордовом образовании:

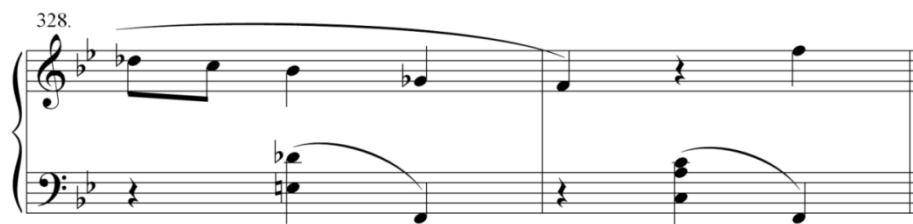
319.



то в нашем восприятии соотвечают двум чувствам, двум тяготениям – с одной стороны, так называемого, D_7 с пониженной квинтой в C-dur и $II_7^{\#3}$ в f-moll, то есть, возникает временное единство двух различных ступеней и двух различных систем, мажорной и минорной. Шенкер особенно подчеркивает, что возникшее явление не относится к традиционному одноименному мажорно-минору, но есть особый вид смешения.

Внешним признаком альтерации, по Шенкеру, становится особый интервал – уменьшенная терция (в обращении, соответственно, увеличенная секста) и ее звуковысотное положение автором точно закреплено: нижний звук должен отстоять на большую терцию вверх от основного тона аккорда. К примеру, в первом такте следующего музыкального отрывка из мазурки Шопена

Пр.№30



имеет место альтерация V_7 с пониженной квинтой в F-dur (основной тон *c* следует домыслить); в другом фрагменте этого же сочинения

Пр.№31



в аккорде последней доли первого такта наличествует уменьшенная терция, однако здесь нет совмещенного воздействия пятой и второй ступени в разных тональностях, это воспринимается однозначно, как V_7 в B-dur, в котором квинта *cis* объясняется как мелодическая проходящая нота, замещающая чистую квинту *c*.

Чем привлекательна альтерация для композитора? Во-первых, она создает своеобразное «состояние неопределенности», однозначность V_7 смягчается наличием уменьшенной квинты как признака гармонии II ступени, последняя снова отодвигает цель, тем самым слушатель чувствует одновременно близость к тонике и отдаленность от нее. Во-вторых, альтерация благодаря своей двужначности способствует процессу модуляции в том случае, если композитор намерен все же покинуть исходную диатонику.

В качестве иллюстраций данного музыкального феномена Шенкер приводит фрагменты сочинений любимого им Баха, но также из позднеромантической музыки, включая Брукнера (начало скерцо девятой симфонии) и Вагнера. (Нижняя строка – ступени по d-moll, средняя – по A-dur):

Пр.№31

324.

И.С.Бах Чакона для скрипки соло

Violino

Значение: (II \flat 5 + V \sharp 3) (V — I) (V — — —)

(см. Табл. XVI)

(Основные тоны)
d-moll: I II (\flat 5 #3) — \flat 5 — V I (\sharp 3) — — —

3

I) (II \flat 5 + V \sharp 3) —

IV V I

Пр.№31. Вагнер «Тристан и Изольда» (нижняя строка – a-moll, средняя – E-dur)

326.

Langsam und schmachtend

pp

(II \sharp 5 + V \sharp 3)

I — II — V

Тоникализацией и альтерацией Шенкер часто объясняет те случаи, которые в традиционных руководствах по гармонии интерпретируются как отклонение или модуляция. Однако теоретик неоднократно настойчиво повторяет, что, несмотря на наличие хроматизмов, модуляция в этих случаях окончательно не совершается, в нас бодрствует ожидание возвращения тоники и чувство принадлежности ступеней к чистой диатонике не теряется.

Вопрос соотношения диатоники и хроматики также относится к проблемам науки гармонии, для которых Шенкер выдвинул собственное оригинальное решение и толкование. М. Браун в своей статье «Диатоника и

хроматика в шенкеровской „теории гармонических отношений“⁹⁵ считает подход Шенкера верным, разрешающим парадокс традиционной теории музыки. Исследователь утверждает, что большинство теоретических работ, использующих метод объяснения хроматических элементов локальными модуляциями, скорее запутывают, а не объясняют взаимосвязи в хроматизированной тональной музыке, в особенности, той, где хроматизм доминирует. В качестве примера приводятся хроматическая фантазия и fuga Баха и оркестровое вступление «Хаос» из оратории «Сотворение мира» Гайдна, гармонический анализ которых заставляет теоретиков либо принимать их как видоизменение диатонической структуры, либо выйти за пределы обычной тональной теории. Оба варианта, по мнению Брауна, неудовлетворительны: первый обесценивает смысл хроматических событий, второй утверждает, что такие композиторы как Бах и Гайдн, строго говоря, писали атональную музыку. Шенкер же предлагает радикально новый путь объяснения хроматической тональной музыки.

Браун рассматривает три тома «Новых музыкальных теорий и фантазий» с точки зрения проблемы соотношения диатоники и хроматики и резюмирует, что в «Учении о гармонии» Шенкер выводит полную хроматическую тональную систему из тонической триады, «Контрапункт» демонстрирует, что, хотя эта система в основе диатонична, хроматическое трезвучие не является модификацией диатонических аккордов, но генерируются из тонического трезвучия. Наконец, «Свободное письмо» описывает способы использования этой теории для генерирования хроматизмов на внутреннем среднем уровне.

Главный постулат Шенкера: «Хроматика – элемент, не разрушающий диатонику, но напротив, укрепляющий её»⁹⁶; возникая в диатонике и как бы удаляясь от неё, хроматика возвращается обратно окружным путем, контрасты, которые она умеет создавать, представляют диатонические отношения еще более очерчено.

⁹⁵ *Brown M.* The Diatonic and the Chromatic in Schenker's "Theory of Harmonic Relations" // *Journal of Music Theory*, Vol. 30, No.1. P.1-33.

⁹⁶ §155, 380.

В этом отношении Шенкер вспоминает общезнакомую потребность в ассоциации и сравнивает гармонические законы с мотивными: если мотивам для их отчетливого осмысления нужна ассоциация, которую создает сравнение любого вида – точное, слегка варьированное, контрастное повторение, то самым желанным средством ассоциации для гармонии является контраст.

Удачно передал авторский метод восприятия хроматики К. Грунски в упомянутой в начале второй главы рецензии на шенкеровское «Учение»: «Большинство музыкантов также согласятся с тем, что хроматика и диатоника представляются соотносящимися друг с другом: чем сильнее стремление к тонике, тем натяжение напряжения больше, для выражения чего служат хроматизмы, альтерация, исключения, задержания и т.д. Поэтому, например, Моцарт должен восприниматься одним из значительнейших хроматиков»⁹⁷.

Под хроматикой Шенкер понимает хроматические звуки, используемые в целях тоникализации конкретных диатонических ступеней. Смещение мажорной и минорной систем, при котором, к примеру, в C-dur/moll появляются звуки *es* и *e*, теоретик рассматривает не как как хроматизм, а как самостоятельный принцип композиции. Такое различие, по его мнению, ведет к более точному пониманию намерения композитора и первопричин музыкальных явлений.

Размышляя о степени дозволенности хроматизации музыкальной ткани, Шенкер, по сути, дает композиторам полную свободу, но при одном условии – чувство диатоники должно сохраняться: «художнику следует заботиться о том, чтобы у слушателя при любых обстоятельствах не возникло какого-либо сомнения в диатонике. Если задуматься, каким небольшим количеством штрихов можно внушить слушателю уверенное чувство диатоники даже в самой большой сумятице хроматики, объём хроматической свободы композитора представится поистине необъятным»⁹⁸.

Установить всеобщие правила, также как в отношении критериев ступени, невозможно, всё зависит от музыкально-поэтических замыслов композиции, каждый раз различных. Но музыкант не должен разрушать первичный элемент своего искусства – диатонику, ради вторичного – хроматики. Только ради

⁹⁷ SDO, 18 декабря 1907.

⁹⁸ §156, 381.

диатоники можно писать бесконечно хроматично, считает Шенкер и открыто заявляет: «я не постесняюсь осуждать любое произведение с намеренно или ненамеренно разрушенной диатоникой как плохо выполненное»⁹⁹.

Однако обязанность возвращаться к диатонике никак не ограничивает по времени продолжительность развертывания хроматических ступеней. Шенкер утверждает, что в хроматическом состоянии ступень сохраняет такое же высокое духовное единство, как и в диатоническом. Принцип рассмотрения длительного хроматического состояния внешне прост: «пока автор сам ещё сохраняет диатонику, что лучше всего видно по следующим за хроматизмами диатоническим ступеням, мы должны уважать прежде всего его собственную устремленность к диатонике, и не путать ни в коем случае хроматику с модуляцией»¹⁰⁰.

Вследствие подобных хроматических состояний в пределах определённой диатоники могут появиться следующие мнимые тональности (на примере до мажора), не устранивающие основную, но способствующие ей:

C	Des	D	<u>Es</u>	E	F	G	<u>As</u>	A	<u>B</u>	H
I	bII	#II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X

Таким образом, шенкеровская ступень подразумевает сразу все возможные трансформации и преобразования в пределах данной тональной системы. Например, он говорит: «IV ступень становится уменьшённым трезвучием». По римановской функциональной теории искажение аккорда означает, что изменяется основной тон этого аккорда, т.е. в шенкеровском случае это будет, по Риману, уже не S, а DD без основного тона. Т.е. костяк римановской функции – всегда природный консонанс. Для Шенкера же возможно, чтобы IV ступень становилась уменьшённым трезвучием, однако он отмечает, что характер её при этом не диатонический, а хроматический.

Вследствие большого количества возможностей интерпретировать один и тот же аккорд, нельзя поспешно судить о тональности в музыкальном отрывке. Шенкер отдельно касается этого вопроса и, как обычно, приводит музыкальные

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ §159, 388.

примеры, демонстрирующие способ оптимального слышания и верный аналитический подход.

Мажорное трезвучие, к примеру, может нести одно из шести значений диатонических ступеней или оно в действительности «не то, чем кажется», и представляет собой хроматическое явление. Так, в первой части секстета Брамса В-dur op.18 наш инстинкт склонен наделять первый аккорд самым сильным значением тоники А-dur.

Пр.№32

333.

Allegro ma non troppo

The image shows a musical score for six string instruments: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, and Violoncello II. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The first three staves (Violin I, Violin II, Viola I) play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with dynamics *pp* and *dolce*. The Viola II and Violoncello II staves play a pizzicato accompaniment starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with dynamics *p*. The Violoncello I and Violin II staves play a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, with dynamics *pp* and *dolce*. The Viola I and Violoncello I staves play a pizzicato accompaniment starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with dynamics *p*. The Viola II and Violoncello II staves play a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with dynamics *p*. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

The image shows a musical score for six staves, measures 7 through 10. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pizz.* (pizzicato). The score is enclosed in a large rectangular frame.

Если какой-либо композиционный признак будет свидетельствовать против этого предположения, наш инстинкт станет предполагать доминанту; в третью очередь могут рассматриваться субдоминанта и более далёкие значения минорных ступеней и т.д. Так, в 6 такте данного фрагмента мы инстинктивно делаем первое переосмысление: трезвучию d-moll приписываем ранг тоники, а мажорное трезвучие на *a*, которое мы вначале предполагали тоникой, низводим до доминанты. Однако дальнейшее движение ступеней свидетельствует, что мы ещё не разгадали подлинного значения, и требуется еще следующее переосмысление: теперь мнимая I ступень в D-dur/moll становится VI ступенью, которая ведёт за собой V и I в F-dur (тт. 7-8).

Как свойственно Шенкеру, размышления об отдельных музыкальных явлениях приводят его к выводам о форме в целом. Умение начинать тему с далеких от тоники ступенных, в том числе хроматических значений необходимо композитору в многочастных циклических произведениях, задача которых связывать несколько музыкальных мыслей в группы. Тоника, как сильнейшая ступень, больше других способна ярко выразить начало мысли «так ярко, что никогда не пропустишь момент рождения мысли с ее последующим

типичным развивающим ходом»¹⁰¹. Но целый ряд типично начинающих и развивающихся построений, в которых каждая отдельная мысль окажется законченным завершённым целым не создаст живое органическое целое. Таким образом, Шенкер делает вывод, что хроматика незаменима в симфоническом письме, способствуя технике соединения отдельных музыкальных мыслей в тематические группы.

Теоретик допускает большое количество хроматических ступеней в диатонике и призывает искать ее даже там, где многие «отстают», тем не менее, автор не отрицает явления модуляции. Как считает Шенкер, мы не имеем право отрицать подлинную модуляцию там, где композитор действительно не выдерживает диатонику, что встречается чаще всего в разработочных частях циклических произведений, существенным признаком которых и становится избегание определенной диатоники. Поэтому «Учение о гармонии» завершается разделом о модуляции, выдержанном, однако, в традиционном ключе за исключением свойственного Шенкеру обилия музыкальных примеров.

¹⁰¹ §158, 387.

Глава IV. Учение о гармонии Шенкера в контексте австро-немецкой музыкально-теоретической традиции.

1. Венская теоретическая школа до Шенкера: Фукс, Зехтер, Брукнер.

Вопросы истории гармонической науки, формирования теоретических школ и их развития на протяжении веков чрезвычайно обширны, сложны и требуют отдельного детального рассмотрения. Особенные трудности заключает в себе изучение исторически и географически отдаленной культурно-научной традиции, памятники и документальные источники которой доступны лишь на иностранных языках и покрыты годами забвения. Не претендуя на целостную картину, постараемся представить некоторые детали из истории венской музыкально-теоретической школы, которые, возможно, позволят яснее представить местоположение шенкеровского «Учения о гармонии», его особость и оригинальность, но и напротив – закономерность появления данного труда в русле венской теоретической традиции. При освещении данного вопроса мы опираемся на проведенные исследования иностранных ученых, наиболее обширное из которых представлено в книге «Венская теория гармонии от Альбрехтсбергера до Шенкера и Шенберга» американского профессора Роберта Вэзона¹.

На основании множества цитат и комментариев теоретических текстов на страницах шенкеровских трудов и дневников можно с уверенностью утверждать, что Шенкеру были хорошо знакомы австрийская (венская) и немецкая теоретические традиции, старинные учения и современные ему общеевропейские веяния. Среди многочисленного ряда фамилий, упомянутых в шенкеровской трилогии, встречаются немецкие теоретики Ф. В. Марпург, И. Ф. Кирнбергер, К. Ф. Э. Бах, М. Хауптман, А. Б. Маркс, С. Ядассон, Г. Беллерман, Г. Риман, ведущие представители венской школы – И. Й. Фукс, И. Г. Альбрехтсбергер, С. Зехтер, А. Брукнер, французские и итальянские теоретики и композиторы Л. Виадана (Гросси), Ж.-Ф. Рамо и М. Л. Керубини и др.

¹ Wason R. Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. New York, 1985.

Между тем, принадлежность Шенкера именно венской музыкально-теоретической традиции имеет особое значение, поскольку между венской и соседней, немецкой школами несмотря на общее языковое пространство, прослеживаются существенные различия и перестановка акцентов в подходе к основным проблемам гармонической науки, главное из которых – степень влияния музыкальной теории XVIII века на современные гармонические учения.

Как утверждают исследователи, в немецкой теории гармонии важную роль сыграли идеи Рамо. Их подхватили и развили далее Фоглер, Г.Вебер, Хауптман и Риман, стремясь создать в своих научных концепциях современную теорию с безупречной симметричной логикой, порой даже в ущерб музыкальному смыслу. Немецкая теория по преимуществу исходила из понятия *Naturklang* – природного созвучия, трактуя его гармонически, в качестве вертикальной единицы, отрицая при этом истолкование аккорда в горизонтальном направлении, мелодически.

В Австрии развивалась иная гармоническая система, здесь долгое время главенствующее положение занимала более консервативная теория гармонии XVIII века; ее труды по *basso continuo* не были окончательно вытеснены даже тогда, когда распространилась доктрина Рамо, но синтезировались с последней. Если немецкую теорию XVIII века ретроспективно можно назвать прогрессивной, то венская, опираясь в своей основе не на аккорд, но на диатонический звукоряд, сохранила связь с мышлением XVIII века и служила противовесом немецкому движению к функционализму.

У венского теоретического «консерватизма» есть не только музыкальные, но также философские и социологические причины. Манфред Вагнер называет, к примеру, два определяющих фактора: влияние церкви на светскую культуру и естественная тенденция к консерватизму в педагогике². Помимо данных причин, Р.Вэзон ссылается на венскую музыкальную жизнь второй половины XIX века: «там не было новой музыки, этого катализатора новой музыкальной теории.

² Wagner M. Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Regensburg, 1974. P.13.

Центр музыкального прогресса покинул Вену, и венские теоретики предавались воспоминаниям о былом расцвете – венской классике»³.

Любые прогрессивные тенденции, типичные для французского и немецкого мира того времени, были анафемой для австрийского Vormärz⁴; здесь подавлялись новые веяния – не только внутренние, но и привнесенные извне. Так, к примеру, немецкий теоретик и композитор, учитель К.М.Вебера, аббат Георг Йозеф Фоглер (1749-1814), после успешной деятельности в Праге и публикации его трудов⁵ предпринял попытку переехать в Вену и работал там в 1803-1805гг. Последователь Рамо, Фоглер считал неверным стремление венских теоретиков выдавать правила по расшифровке генерал-баса за отдельную науку, в то время как это лишь практическая ветвь теории гармонии. Сутью своей гармонической теории он сделал процесс редукции, при котором музыкальная ткань сводится к «фундаментальным» аккордам [Stammakkorde]. Несмотря на то, что его влияние можно установить в ряде венских трудов по гармонии начала века, прогрессивные идеи Фоглера встречали сильнейшее сопротивление венских теоретиков, так что он вынужден был покинуть австрийскую столицу. Также чех Антон Рейха, работавший в Вене в 1802-1808гг. так и не обрел подходящих условий для творчества и вернулся в Парижскую консерваторию.

Если в Германии к концу XIX века исполнение basso continuo было почти полностью забыто, в Вене данный стиль сохранился в церковной музыке, а влияние церкви было здесь бесспорно значительным. Именно в традиции католической духовной музыки воспитывались венские теоретики и педагоги, в том числе знаменитый Иоганн Йозеф Фукс. Таково было предписание Венской консерватории (Hochschule für Musik und darstellende Kunst): все преподаватели музыкальной теории должны были работать органистами и церковными музыкантами; из церковных органистов консерватория привлекла первого своего преподавателя по теории Готфрида Зальцмана (1820г.) и на протяжении

³ Wason R. Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. New York, 1985. P.4.

⁴ «Домартовский период» – исторический период в Австрии с 1815 до 1848, характерными особенностями которого были застой в общественной жизни, господство обывательских воззрений и вкусов, реакционный политический режим Меттерниха, подавление революционной национально-освободительной мысли, проникновение полиции и церкви во все сферы жизни.

⁵ В том числе его руководства по гармонии Handbuch zur Harmonielehre und für Generalbass. Prag, 1802.

века продолжал выдерживать свою позицию относительно церковных музыкантов, самым известным из которых стал Антон Брукнер.

Получить представление о распространённой в Вене начала XIX века теории генерал-баса можно из трудов самого известного венского теоретика конца XVIII века Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1736-1809), учение которого стало образцом для венских теоретиков следующих десятилетий. Его труд «Gründliche Anweisung zur Composition» (Фундаментальное руководство по композиции, Лейпциг, 1790) распадается на два «Kurzgefasste Methode» и «Generalbassschule» и является сжатым практическим руководством обучения игре basso continuo на клавире. Здесь нет признаков какой-либо гармонической теории, абсолютно никаких упоминаний теории Рамо, фундаментального баса, нет попытки сложить аккорд по терцовому принципу, трезвучие и секстаккорд объясняются так, как они описывались еще в контрапункте Фукса.

«Gradus ad Parnassum» Фукса оказал огромное влияние на венские руководства по гармонии вплоть до конца XIX века, его положения передавались дословно или подвергались многочисленным модификациям на протяжении двухсот лет. Впрочем, эти модификации долгое время не становились объектом систематического рассмотрения, первое движение в эту сторону, по мнению Федерхофера⁶, осуществил именно Шенкер, метод которого также частично исходит из остающегося до сих пор непревзойденным труда, как он его сам высоко охарактеризовал⁷.

Из цитат на страницах шенкеровского учения о гармонии и контрапункта становится ясным, что Шенкер знал не только немецкий перевод «Gradus ad Parnassum», осуществленный учеником Баха Лоренцем Мицлером, но и оригинальный латинский текст Фукса. Оставляя за рамками данной работы критические комментарии Шенкера, касающиеся проблем полифонии и строгого письма, рассмотрим некоторые его высказывания из предисловия его собственного «Контрапункта», поскольку они проясняют отличную от

⁶ Federhofer H. «Fux's Gradus ad Parnassum as Viewed by H.Schenker» / Music Theory Spectrum, Vol.4. Spring, 1982. P. 66.

⁷ Schenker H. Kontrapunkt. I.Teil. Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Stuttgart; Berlin, 1910. S.4.

традиционной шенкеровскую *концепцию отношения музыкально-теоретических дисциплин*, которой ученый придерживался уже в своем «Учении о гармонии».

Никого из музыкантов-теоретиков, в отличие от композиторов, Шенкер не одарил абсолютной похвалой, однако его критика в большинстве случаев не голословна и информативна, исключение не составляют шенкеровские рассуждения об учении Фукса. «*Gradus ad parnassum*» Шенкер называет основным трудом по теории голосоведения (для Шенкера «контрапункт» есть учение о голосоведении в самом широком смысле слова), созданным на основе вокальной музыки. Теоретик сравнивает его с другим учением о голосоведении, уже в инструментальной музыке, в генерал-басе – по мнению Шенкера, с лучшим и последним трактатом об аккомпанементе К.Ф.Э. Баха⁸, который, впрочем, тоже не избежал шенкеровской критики.

За что Шенкер критикует двух своих предшественников? Фукса за то, что тот стремился бороться с распространяющейся инструментальной музыкой, поставив свою теорию голосоведения на чисто вокальную основу. Тем самым он сковал теорию композиции, изначально закрыл себе путь развития и упустил возможность показать самое важное – как голосоведение, по мнению Шенкера, остается одинаковым везде, даже если кажется, что в инструментальной музыке оно открывает новую сущность. К.Ф.Э.Баха, наоборот, – за то, что его учение генерал-баса показывает проблемы не в момент их возникновения, а уже на «продвинутой стадии», то есть генерал-бас демонстрирует пролонгацию первичных форм голосоведения, не познакомив предварительно с этими формами.

Что вызывает восхищение и признание австрийского музыканта? Эти два труда представляют собой, говоря словами Шенкера, «исключительно учение о голосоведении без примеси учения о ступенях», и если Фукс еще не мог иметь никакого представления об этом, то К.Ф.Э.Бах, знающий новые гармонические тенденции, «благодаря счастливому художественному инстинкту, избежал смешения двух неоднородных дисциплин»⁹. Последнее утверждение знакомо

⁸ Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. (Опыт правильного способа игры на clavichord); Teil 1, Berlin 1753; Teil 2, Berlin 1762.

⁹ Schenker H. Kontrapunkt. I. Teil. Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Stuttgart; Berlin, 1910. S.XXVI

нам уже из «Учения о гармонии», но требует окончательного разъяснения, которое Шенкер представил в предисловии к следующему тому своей трилогии – «Контрапункту». Теперь он сравнивает учение Фукса и Рамо: «Почти в то же время, когда Фукс издал свой труд, во Франции выступил Рамо с новым учением о функциях созвучий, учением о Тонике, Доминанте и Субдоминанте, как главных созвучиях, о сведении к ним всех созвучий и т.д. Именно Рамо создал теорию ступеней, ту теорию, которая в музыкальной технике комплементарна голосоведению. В том, что почти одновременно один развивал учение о голосоведении, а другой о ступени, состоит судьбоносное указание на то, что обе дисциплины следует понимать отдельно, независимо друг от друга»¹⁰.

Шенкерова критика Рамо и его немецких последователей Кирнбергера, Марпурга, в конце концов, Римана, состоит в том, что понятие ступени и проблема голосоведения подошли слишком близко друг к другу, препятствуя ясности в различении их сущности. Шенкер считает, что недостаточно свести, как сделал Рамо, отдельные созвучия генерал-баса к фундаментальным басам и понимать их как последовательность ступеней, также и в обратном направлении: не следует развивать из последовательности фундаментальных басов верхний голос, мелодию [Gesang] с претензией показать принципы голосоведения, потому как пути следования ступеней не могут диктоваться принципами голосоведения. Иными словами, условия соединения аккордов (гармоническое, мелодическое, скачковое соединение, удвоение общих звуков, запрет параллелизмов и т.п., те правила движения голосов, которые и сегодня изучаются в училищном курсе гармонии) сами по себе не определяют выбор той или иной последовательности гармоний. Правила голосоведения относятся, по Шенкеру, к контрапункту, а законы, по которым аккордоступени следуют друг за другом, – к гармонии. С другой стороны, логичное голосоведение, линейность и законы полифонического письма не отменяются появлением ступеней, но обогащаются, обретая большую свободу.

Следующая ошибка австро-немецкой теории, по Шенкеру, – образование смешанной дисциплины путем соединения частично контрапункта Фукса,

¹⁰ Ibid. S.XXIX.

частично теории Рамо, в результате чего, уже из-за неверных основ учения, авторы руководств вынуждены прибегать к искусственно-сконструированным примерам, как Шенкер называет последние, «звуковым куклам». Теоретик не побоялся выступить против сложившейся традиции разделения музыкально-теоретических наук, изымая из гармонии проблемы голосоведения, но наделяя ее элементами анализа прежде всего гармонической последовательности и шире – музыкальных форм (в разделах о мотиве, о последовательности тональностей в сонатно-симфонических циклах и т.д.). В каком-то смысле можно сказать что, шенкеровское учение о гармонии не совпадает с традиционным пониманием науки гармонии (в узком значении этого слова), как научной и учебной дисциплины, изучающей аккорды и правила соединения между ними.

Теоретические взгляды Рамо объясняются в «Контрапункте» его историческим положением: французский композитор стоял в начале инструментальной эпохи, он не знал музыку своего современника И.С.Баха, не говоря уже о том, что не подразумевал, как будут писать последующие мастера К.Ф.Э. Бах, Моцарт и Бетховен. Этот факт позволяет Шенкеру высказать предположение: «Кто знает, не создал бы Рамо иное учение, зная более поздний технический опыт: возможно скупость и бедность предоставленного ему материала могла быть причиной тому, что он как понятие ступени, так и их количество узко ограничил»¹¹.

Из шенкеровского видения истории становления и развития науки гармонии выявляются, с одной стороны, некоторые общие тенденции, свойственные венской теоретической школе XIX века: острокритичное неприятие фундаментального баса Рамо и, соответственно, немецкой функциональной школы, огромное влияние полифонического мышления XVIII века, опора не на вертикаль, но на горизонталь (связь между музыкальными явлениями приписывается линии), не на аккорд, но на диатонический звукоряд, не на функцию, а на ступень. С другой стороны, Шенкер борется и с местной музыкально-теоретической традицией, воплощением которой стал для него в первую очередь его учитель – Брукнер.

¹¹ Ibid.

Разговор о Брукнере-теоретике и педагоге необходимо начать с личности его учителя Зехтера, поскольку именно зехтеровское учение стало определяющей основой для брукнеровской теории.

Симон Зехтер (1788-1867) – наиболее известный и влиятельный венский музыкальный теоретик после смерти Альбрехтсбергера; его назвали самым великим из ныне живущих венских контрапунктистов. Подобно многим венским музыкантам, Зехтер родился в провинции, затем переехал в Вену (в 1804 г.) и всю жизнь в ней проработал, от частного учителя, до должности в консерватории. Первый том его главного труда «Принципы музыкальной композиции»¹² появился, когда Зехтеру было 65 лет, как результат многолетнего педагогического опыта.

Зехтер первым (не считая попыток иностранца Фоглера) ввел в венскую теорию фундаментальный бас Рамо, но не полностью осознавая, и не давая себе в этом отчет. Более того, как считает Вэзон, он не понимал, что использование фундаментального баса уводит его от стиля XVIII века, и определенно верил, что его система согласуется с практикой генерал-баса. Несмотря на выдержанность в духе нео-Рамо, трактат Зехтера не включает рассуждений о физической или числовой основе теории гармонии; ни пропорциональность, ни обертоновый ряд не играют здесь никакой роли.

В то время как немецкие и французские теоретики находились на стадии поиска новой исходной позиции для теории гармонии, концентрируясь на аккорде самом по себе и его основном тоне, Зехтер продолжал придерживаться венской традиции – диатонического звукоряда как основы гармонической связи. В результате появилась его *ступенная теория* [Stufentheorie]; зехтеровскую версию исследователи считают одной из самых чистых теорий этого жанра.

Из основных положений зехтеровских Grundsätze можно отметить следующие: Зехтер признает два «фундаментальных» аккорда – трезвучие и септаккорд. Подчеркивая значение звукоряда как первостепенное основание гармонической системы, он строит трезвучия на каждой ступени мажорной и минорной гаммы, в результате чего помимо мажорного и минорного признает

¹² Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1853-54.

также уменьшенное и увеличенное трезвучие в качестве диссонантных созвучий. (В отличие, к примеру, от Кирнбергера и Марпурга, которые уменьшенное трезвучие рассматривали как консонанс, а существование увеличенного как самостоятельного трезвучия полностью отрицали). В дискуссиях о количестве и природе консонансов и диссонансов Зехтер придерживается аккордовой мотивировки, то есть объясняет консонантность или диссонантность интервалов, извлекая их из соответствующих аккордов. (В этом опять же отличие Зехтера от Кирнбергера, который наоборот определял аккорды по интервалам, к примеру, консонирующий аккорд, как аккорд, состоящий из консонирующих интервалов с басом и между звуками).

Основой зехтеровской концепции аккордовой последовательности было представление о гармоническом способе связи – в любом соединении хотя бы один звук между двумя аккордами должен быть общим, и если его нет там буквально, он должен быть выведен аналитически. В связи с этим Зехтер допускает все без исключения терцовые и квинтовые ходы¹³. В секундовых же гармонических шагах общий звук должен быть «домыслен». По Зехтеру, секундовый ход должен быть смоделирован по типу каденции, например, между I и II ступенью следует взять или представить себе трезвучие VI. Эту последнюю Зехтер называет «фундаментальным промежуточным» [Zwischenfundamental], и пользуется им для объяснения любых «неудобных» соединений, в первую очередь восходящих, затем некоторых нисходящих секундовых шагов. Таким образом, фактически оказывается, что оборот I-II для теории Зехтера выступает как своеобразный *диатонический эллипсис* – последование с выпадением «промежуточного фундаментального».

Впрочем, в применении данного понятия Вэзон усматривает некоторое влияние немецкой теории: «“Промежуточный фундаментальный“ – чистое подтверждение преимущественно рационального характера зехтеровского

¹³ Кроме восходящих V-II, VII-IV в мажоре и II-IV, II-VI в миноре, поскольку там образуется уменьшенная квинта, диссонанс, требующий поступенного разрешения в следующем аккорде.

метода. Заимствованный у Кирнбергера и Шульца, он применяется, тем не менее, в стиле Рамо и Марпурга»¹⁴.

Зехтер пользуется и другими способами объяснения секундовых последовательностей, к примеру, понятием «заместитель» [Stellvertreter] – аккорд, который реально присутствует, но тем самым скрывает истинную основу, основной тон. Так, в последовательности VII – I, VII ступень заместитель V7, а в последовательности IV – V, IV есть заместитель II и т.д.

Принято считать, что авторитет Зехтера в теоретической сфере сохранился в первую очередь благодаря его ученику Брукнеру: во-первых, педагогические методы и учение последнего опирались большей частью на теорию его учителя, во-вторых, на своих лекциях Брукнер неоднократно уважительно отзывался о своем профессоре, и, в-третьих, статус композитора, который постепенно завоевывал Брукнер, дополнили веру в силу зехтеровских идей.

Брукнера и Зехтера связывали не только отношения учитель-ученик, но и глубокая взаимная дружба: Зехтер нашел в своем ученике превосходного студента и человека с поразительно похожим темпераментом, взглядами и религиозностью. Брукнер был наделен особой чертой – беспредельной верой в авторитет, которая способствовала соблюдению строгого режима в упражнениях по гармонии и контрапункту, длящихся по 6-7 часов в день. Дружба между Брукнером и его студентами в свою очередь никогда не складывалась столь успешно, поскольку Брукнер по типу мышления смотрел в XVIII век, в то время как его студенты жили в мире уже современной Европы.

Всю брукнеровскую систему гармонии сводят к нескольким источникам¹⁵, которые он изучал студентом. Наибольшее влияние из них оказали, по сохранившимся свидетельствам, Зехтер и Дюрнбергер.

Яркий образ Брукнера-учителя сохранился в многочисленных анекдотах из воспоминаний его студентов и частных учеников, зафиксированных в

¹⁴ Wason R. Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. New York, 1985. P.40.

¹⁵ J.A. Dürnberger Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre. Linz, 1841; D.G. Türk Anweisung zum Generalbassspiel. Wien, 1832-1837; Türk D.G. Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Halle, 1787; F.W. Marpurg Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition. Berlin, 1755-1760; F.W. Marpurg Abhandlung von der Fuge. Berlin, 1753-54; S. Sechter Grundsätze (B-de 1-3); Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. B.3 Leipzig, 1837-47.

студенческих конспектах брукнеровских лекций по гармонии. Учение его было абсолютно практическим; согласно одному из его консерваторских студентов, он никогда не касался спекулятивной теории и не имел представления о Римане. Относительно источников его университетских лекций он был забавно непоследовательным: есть ссылка на его слова, что поскольку он имеет обширный практический опыт по предмету, «не следует связывать его лекции с какими-либо современными наличествующими трудами», и также другая цитата, согласно которой «всё представлено согласно Зехтеру, книга 1»¹⁶.

Помимо влияния Зехтера, на брукнеровские университетские лекции повлиял его ранний учитель в Линце, Иоганн Август Дюрнбергер. Элементарный учебник последнего открывается пространным разделом «Соединение звуков или учение об интервалах», где рассматриваются запрещенные интервальные последовательности прежде определения и рассмотрения аккордов. В этом заключается одно из отличий от Зехтера, затрагивающего интервалы очень поверхностно¹⁷. Брукнер в этом следует скорее за Дюрнбергером, поскольку учит элементарным правилам голосоведения на интервальных последовательностях, и на материале интервалах же описывает диссонанс и консонанс.

Другой пример влияния Дюрнбергера – один из самых знаменитых педагогических законов Брукнера, перешедший дальше к Шенбергу, это «закон кратчайшего пути», формулировка, которая восходит именно к Дюрнбергеру. К примеру, как последний объясняет правила соединения аккордов: 1. Общие звуки на месте, 2. Остальные следуют «закону кратчайшего пути» 3. Если нет общих звуков, следует выбрать противоположное движение, согласно «закону кратчайшего пути»¹⁸. Брукнеровские правила голосоведения редуцируются до первых двух из перечисленных, секундовые соединения он рассматривает в своем учении значительно позже.

¹⁶ Ibid, p.69-70.

¹⁷ Как упоминалось ранее, Зехтер получает понятие консонирующего и диссонирующего интервала из аккордов; обсуждение запрещенных интервальных последовательностей также рассматривается уже после раздела об аккордовых последовательностях в мажоре.

¹⁸ Цит. по Wason R. Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. New York, 1985. P.70.

На своих университетских лекциях Брукнер нотировал музыкальные примеры на 4-х нотных станах: самый нижний содержит линию баса (фундаментальный бас записан черными нотными головками, как часто делал Зехтер), оставшиеся три иллюстрируют три возможных мелодических положения аккорда; практическая часть книги Дюрнбергера выдержана в том же духе (разумеется, без фундаментального баса). Такой выбор объясняется скорее характером и задачами преподавания в университете, где Брукнер столкнулся с необходимостью преподавать студентам, обладающим крайне малым музыкальным опытом, возможно, по этой причине он остановил свой выбор на модели подачи материала, применяемой Дюрнбергером.

Итак, не всё в брукнеровской системе гармонии исходит от Зехтера, но в ней нет ничего, что бы Зехтеру противоречило; из всех источников ясно, что первая книга трактата Зехтера стала базой брукнеровского учения. Мы остановимся лишь на основных различиях двух систем учителя и ученика.

Самое существенное различие касается брукнеровского статуса нонаккорда, которого наряду с трезвучием и септаккордом он причисляет к фундаментальным аккордам. Зехтер в свое время с очевидной неохотой допускал, что нона, будучи введенной без приготовления и задерживающая появление октавы, может восприниматься самостоятельно, и совместное звучание примы, терции, квинты, септимы и ноны дает нонаккорд, но признавал исключительно нонаккорд, образующийся на V ступени. Однако Брукнер дал аккорду значительную свободу и далее признал существование шести- и семизвучных аккордов, для Зехтера аккордами не являющихся.

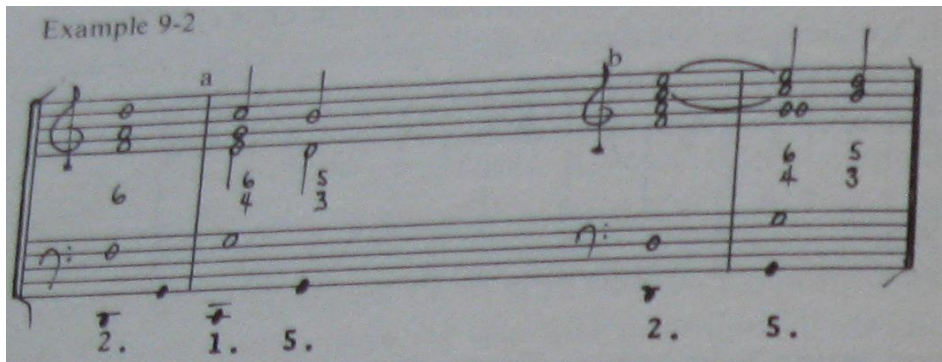
Согласно Шванцару, ученику Брукнера, последний значительное время уделял сложностям разрешения 9-аккорда и его изложению в генерал-басе, дал название всем обращениям¹⁹ и теоретически запретил менять местами нону и приму, хотя на практике подобное голосоведение его привлекало²⁰.

¹⁹ 7-аккорд с 6, 65-аккорд с 4, 43-аккорд с 2, 2-аккорд с 7; последнее, по Брукнеру, не используется.

²⁰ В свою очередь Шенберг, зная брукнеровскую любовь к нонаккорду, продолжил и завершил его стремления. После замечания о том, что «теория имеет обыкновение при отсутствии музыкального примера браковать или даже признавать невозможными» некоторые музыкальные явления, Шенберг находит необходимый пример в своей «Просветленной ночи»: секундаккорд с ноной, в котором все голоса движутся на полтона к разрешению вниз, при этом прима и нона меняются местами на расстоянии полутона (параллельными септимами). Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1911. S.345.

Брукнер даже считает необходимым построить нонаккорды на всех ступенях мажорной и минорной гаммы, а признание их в качестве «фундаментальной гармонии» позволяет ему допустить некоторые объяснения секундовых шагов, недоступные Зехтеру. К примеру, домысливание нонаккорда позволяет ему интерпретировать некоторые соединения ступеней гармоническим способом, в то время как Зехтер мог только мелодически.

Пр.№33

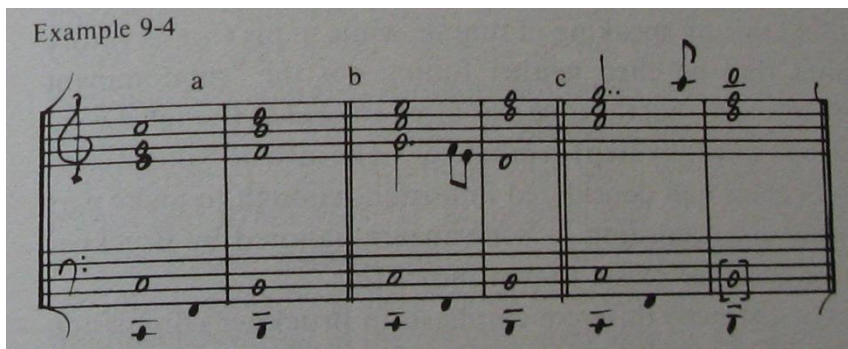


В данном примере показано объяснение последовательности ступеней в каденции II – I⁶₄ – V двумя способами: слева – по Зехтеру, справа – по Брукнеру. Зехтер, как видно по фундаментальному басу, прописанному черными нотными головками, домысливает между II ступенью и I⁶₄ доминантовый нонаккорд, который соединяется с кадансовым квартсекстаккордом мелодически, без реальных общих звуков. Брукнер сразу на II ступени представляет нонаккорд, имеющий с последующей тоникой целых два общих тона²¹.

Более того, Брукнер применяет нонаккорд в качестве «промежуточного фундаментального» (!), что снимает проблему нисходящих секундовых шагов. К примеру, в соединении I – VII между ступенями он вставляет IV₉:

Пр.№34

²¹ Имеется в виду то, что в реальном последовании его может и не быть: показанный звуковой состав – d–f–a–c–e – предел возможного, в то время как обычно на этом месте используются лишь фрагменты этого созвучия, связь которых с кадансовым объясняется, по Брукнеру, на основании домысливаемого целого.



В образце а «неслышимая» нона *g* идет скачком вверх (поскольку нона «неслышимая», нереальная, она может идти вверх); в мелодическом положении терции можно вставить проходящие звуки, при которых нона разрешается ходом вниз в *f* и *e*, последняя затем как проходящая септима ведется правильно вниз в *d* (образец b); в нисходящем секундовом шаге из мелодического положения квинты Брукнер вставляет на этот раз восходящий проходящий звук, чтобы неслышимая нона *g* в сопрано не прыгала (образец c).

Подобные брукнеровские интерпретации скорее напоминают софистику и ловкость рук, в результате каждый раз септима и нона так и не разрешаются, с другой стороны, утверждение, что неслышимые диссонансы не требуют правильного голосоведения, отменяет потребность в сложных теоретических домыслах. Но что нам важно было бы отметить для сравнения с Шенкером: показанная выше софистика приводит к тотальной охваченности гармонического последования квинтовыми шагами, это видно в примерах невооруженным глазом – на нижней строчке с фундаментальным басом.

То, что было для Зехтера исключением, стало для Брукнера нормой, механизм, который стоял у учителя на критическом рубеже, дошел у Брукнера до абсурда. Современные исследователи в своем мнении о брукнеровском учении оказываются согласными с шенкерской критикой: «В Брукнере мы видим неизбежный итог постоянно увеличивающегося разрыва между теорией и композиторской практикой, что протянулся через весь XIX век. В своей педагогической практике Брукнер показал взгляд XVIII века, учитывая

проблематичные отношения между теорией, которую он преподавал, и музыкой, которую он писал, что воспринимается как анахронизм»²².

Если вспомнить теперь первое предложение авторского предисловия, которое открывает «Учение о гармонии» Шенкера: «Данная работа представляет собой попытку построить мост, настоящий действующий мост от композиции к теории, в отличие от теоретических работ других авторов, создающих свои теории в стороне от искусства как бы ради самих теорий»²³; а также приведенные в «Учении» примеры (свыше 200) из реальных музыкальных сочинений, можно прийти к выводу, что гармоническое учение Шенкера действительно шло вразрез с традиционным бытующим в педагогической сфере венским учением, это был неожиданный «удар в спину» его учителю Брукнеру. Можно согласиться с утверждениями шенкероведов о том, что ученый боролся против устоявшихся традиций в музыкально-теоретических дисциплинах и преодолевал их. Своей главной задачей в первом и во втором томе трилогии «Новые музыкальные теории и фантазии» Шенкер ставил очищение учения о гармонии и о голосоведении от ошибок и заблуждений предыдущей теории. Основные ошибки теории гармонии были, по мнению Шенкера, две – смешение контрапункта и гармонии и разделение музыкальной теории и практики. Вдохновенной и настойчивой борьбе с этими заблуждениями он отдал всю свою творческую душу.

2. Шенкер и Риман

Проблема соотношения научных концепций Шенкера и Римана поднималась как особо значимая в иностранной и в отечественной²⁴ литературе, причин чему множество. Оба музыкальных ученых создали глобальные целостные музыкально-теоретические концепции, из которых римановская символизирует традиционное европейское гармоническое учение, становясь своеобразным мерилom, сравнительным образцом (*medium comparationis*, как выразился бы

²² Wason R. Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. New York, 1985. P.68.

²³ Schenker H. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906. S.I.

²⁴ В своей книге «Музыкально-теоретическая система Х.Шенкера» Ю.Н.Холопов удостоил данный вопрос отдельного рассмотрения (глава 25, с. 123-128).

Шенкер), а шенкеровская, соответственно, нетрадиционное, исключительное явление. С другой стороны, их сравнение, как отмечает Холопов, затрагивает особо серьезные и глубокие проблемы музыкальной науки. Еще одна причина, возможно, первостепенная, заключается в том, что эту основу полемики заложили в своих научных трудах и высказываниях сами авторы, в особенности, Шенкер, и более того, последний определил крайнюю поляризацию их позиций, что было естественно подхвачено и развито далее в литературе.

Подводя итог посвященным данной проблематике шенкероведческим зарубежным трудам XX века, немецкий композитор и музыковед Бернд Редман (род. 1965г.) делает заключение, что взаимоотношения Шенкера и Римана рассматривались, как правило, с позиции одного или другого гармонического направления, причем сторонники каждого были склонны к нетерпимости, злой критике и догматизации «своего» учения. В результате в зависимости от точки зрения искажались данные другого метода, теории становились конкурирующими системами, допускающими любые способы борьбы ради достижения успеха²⁵ в доказательстве своей исключительной истинности.

Будучи не согласным с этой контрпродуктивной позицией, Редман предлагает другой подход, возможно, полагая начало новому этапу в обсуждении взаимоотношений теорий Римана и Шенкера (который Холопов в 70-е годы сумел предугадать): следует выработать третью позицию на базе независимых установок, перевести разговор из сферы полемики в область дискуссии, безрезультатное столкновение учений в сотрудничество или полезное противопоставление. Это предполагает, однако, отказ от претензии на единственно верное понимание той или иной теории, от абсолютизации одной из сторон, но честный, научно-выверенный подход к каждой.

Сравнительный анализ римановской и шенкеровской концепций будет, безусловно, более показательным и полным при учете всех этапов их развития и становления, включая функциональный и метрический анализ Римана и метод редукции Шенкера. Однако, учитывая тематику данной работы, мы остановимся

²⁵ Redmann B. Zum (Schein-)Antipodentum von Hugo Riemann und Heinrich Schenker // Zur Geschichte der musikalischen Analyse. München, 1993. S. 131.

лишь на начальном периоде как шенкеровской, так и римановской музыкально-теоретических систем.

Безусловно, между ними преобладают разногласия, среди которых замена ведущей у Римана гармонической связи между аккордами на мелодическую, основанную на голосоведении у Шенкера, отрицание последним римановской функциональной триады и уравнивание всех ступеней, функциональный анализ аккордов и ступенный принцип их определения и т.д. Однако, несмотря на кажущуюся на первый взгляд абсолютную противоположность теоретических систем, между ними обнаруживаются и неожиданные параллели. Два немецких исследователя – Эльмар Зейдель (в 1966 г.)²⁶ и упомянутый Бернд Редман (в 1993 г.) отмечают общность между шенкеровской ступенью и римановским понятием *тезы*, которое он развивает в своем раннем труде «Музыкальный синтаксис» (1877)²⁷. Экземпляр данной книги указан в каталоге шенкеровской личной библиотеки, поэтому можно с большой вероятностью утверждать, что Шенкер ее знал.

В отличие от методической строгости поздних римановских трудов, его «Музыкальный синтаксис» представляет собой собрание музыкально-теоретических идей, представленных в кратких эскизных формулировках. Ядро «Музыкального синтаксиса» образует учение о гармонии, а именно, теоретическое учение, методология которого состоит в корреляции гармонии и формы, последовательно проведенной на разных, иерархически выстроенных и соотнесенных по принципу аналогии гармонических уровнях; аналогия основывается на "соотнесенности с центром", что гарантирует внутреннее их единство.

Риман здесь «мыслит слухом», поднимая подобно Шенкеру вопрос о некоторых особенностях восприятия слушателем и отдельных элементов, и музыкального целого, затрагивая тем самым проблемы музыкальной психологии: «Слушание музыки есть сравнительное восприятие. У музыканта, достигшего высокого уровня самосознания, мы, несомненно, можем назвать это

²⁶ Seidel E. Die Harmonielehre Hugo Riemanns / Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hg. Von Martin Vogel. Regensburg, 1966. S.39-92.

²⁷ Riemann H. Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig, 1877.

мышлением. То, что дилетант называет ощущением, философ назовет представлением, образующимся из примитивной стадии смыслового впечатления, и его признак – сравнение с другими»²⁸.

«Примитивной стадией» или простейшим слуховым представлением Риман называет представление одного звука без учета его значения для созвучия, и, также, представление о созвучии без внимания к его положению среди созвучий. Разрабатывая учение о гармонии на дуалистической основе обер- и унтертонового ряда, Риман пишет: «Если не понимать звук однозначно в отношении к обертонам или к унтертонам, но безрефлексивно, в его дуальной цельности, то результирующее представление и есть представление звука»²⁹. Такое представление звука как исходной точки множества возможных продолжений открывает путь ко множеству вариантов развития. Однако чистый звук/созвучие, вне зависимости от любых отношений рассматривается крайне редко: каждое следующее представление соотносится с первым и получает в этом отношении определенную ценность, а начальное же представление ретроспективно получает другое значение. Связь представлений может ясно пониматься в том случае, если созвучия, воспринимаемые друг за другом, частично идентичны, подобны.

Римановский последующий вывод сходен с размышлениями Шенкера о многозначности аккордов и сложности определения тоники в начале музыкальных произведений: подобно тому, как один звук может пониматься различно, поскольку является представителем сразу 6 созвучий, также и созвучие может пониматься по-разному, в зависимости от того, является ли оно центром системы (тоникой) или занимает другие позиции системы. Появление вслед за начальным другого звука/звуков определяет созвучие, появление другого созвучия определяют тональность.

Здесь мы приближаемся к центральному в римановском раннем труде понятию тезы [These], которой он именуется *процесс становления созвучия в качестве главенствующего* (имеется в виду не тоника, а в каком-то смысле, шире, главное созвучие, определяющее на данный момент последовательность

²⁸ Riemann H. Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig, 1877. S.1.

²⁹ Ibid, s.5-6.

различных музыкальных явлений). Этот процесс может образовываться за счет элементарного повторения, утверждающего созвучие, или с помощью соединения некоторого числа разных созвучий, при котором выявляется то единственное главное созвучие как точка единения всех отношений.

В качестве иллюстрации приведем фрагмент из римановского анализа экспромта Шуберта op.90 №3 Ges-dur (в «Музыкальном синтаксисе» анализы музыкальных сочинений малочисленны и представлены чисто теоретически, без нотного текста).

Пр.№35



В первом предложении периода происходит становлении тезы g^+ в качестве тоники, гармонический анализ данного отрывка Риман представляет следующим образом³⁰:

$$g^+ \mid - - \mid {}^0h \mid - \mid {}^0e \mid d^{+7} \mid g^+ \quad {}^7h \mid d^+$$

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Теза g^+ сохраняет свое тоническое значение до конца периода, затем, в середине двухчастной формы, представляющей собой секвенцию, происходит смена тез. В первом звене центральным созвучием (т.е. тезой) в аккордовой

³⁰ Риман разбивает графический такт на два; буквенные указания не учитывают ключевые знаки (т.е., $g = ges$, $h = b$, и т.п.). Значки « $^+$ » и « 0 » расшифровываются, соответственно, как мажорное и минорное трезвучия, при этом, прима минорного трезвучия, согласно римановской теории, расположена наверху, то есть 0h в данном случае означает минорное трезвучие es-ges-b. (См. авторские указания в Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. Ю. Энгеля. М., 1896.С.22)

последовательности $d^+ - e^{+7} - {}^0e$ становится 0e , в последующем звене $f^+ - c^+ - g^{+7} - c^+$ тезой, по аналогии, воспринимается заключительное c^+ .

Пр. №36

В репризе теза g^+ возвращается. Если теперь снять «промежуточные» созвучия, помогающие становлению наших тез, и рассмотреть последовательность этих тез на более высоком уровне: $g^+ - {}^0e - c^+ - g^+$, то объединяющей для данной последовательности станет теза g^+ (к римановскому понятию тезы на уровне тональных смен внутри музыкальной формы приближается танеевское понятие «объединяющей тональности»).

Риман констатирует, что содержание тезы формируется создаваемым ею созвучием, а последовательность тез, соответственно, гармоническими шагами этих созвучий. Теоретик решительно абстрагируется от внешней стороны реальных следующих друг за другом созвучий: важнейшим моментом в соединении тез является не гармонический шаг от последнего аккорда одной к первому аккорду другой, но от главного созвучия одной к главному созвучию другой. Исходя из этого положения, Риман, в противоположность более поздним трудам, представляет здесь абстрактное соединение созвучий, без нотных примеров и выписанных правил, тем самым обходя критикуемое позднее Шенкером ошибочное смешение двух различных дисциплин – учения о гармонии и голосоведения. К примеру, следующим образом:

$$\begin{array}{l}
c^+ - e^+ - c^+ - g^+ - c^+ \\
{}^{\circ}e - {}^{\circ}c - {}^{\circ}e - {}^{\circ}a - {}^{\circ}e \\
c^+ - g^+ - c^+ - e^+ - c^+ \\
{}^{\circ}e - {}^{\circ}a - {}^{\circ}e - {}^{\circ}c - {}^{\circ}e
\end{array}$$

Из гармонических шагов на первом месте стоит, безусловно, квинтовое соотношение, но также терцовым шагам, как Шенкер в «Учении о гармонии», Риман приписывает здесь самостоятельное, хотя и второстепенное значение.

К римановской тезе вполне можно применить шенкеровское определение ступени, как более высокой абстрактной единицы, объединяющей порой несколько гармоний, каждая из которых может рассматриваться в качестве самостоятельного трезвучия или септаккорда, как «внутреннее единство». Даже слово «ступень» Риман использует сходным образом там, где говорит о сохранении одного центра при соединении тез: «содержанием представляемого [Inhalt der Vorstellung] остаётся все то же главное созвучие. Чем дальше мы восходим от простого к сложному, тем большего достигаем самыми простешими формами [Gestaltung] соответствующей ступени»³¹. Римановское понятие Gestaltung (– оформление, изображение, отделка, очертание), как считает Редман, близко шенкеровскому понятию Auskomponierung – разворачивание ступени, созвучия через голосоведение.

Главное созвучие, образующееся внутри одной тезы, составляет «собственно содержание», связь тез с различными центрами Риман называет «системным шагом». Несколько таких шагов определяют «систему», которая соответствует классическому понятию тональности. Последняя определяется Риманом опять как «становление созвучия тезой», но тезой более высокого порядка! Таким образом, контекстуальное значение тезы в течение музыкального произведения меняется, в процессе постоянного сравнительного анализа слушателем, оно представляется или скорее центральным определяющим (тоникой) или периферическим определенным (не тоникой). Риман рассматривает понятие тезы на различных гармонических слоях, условно можно было бы назвать их так: созвучие – ступень – тональность – последовательность тональностей в музыкальной форме, причем в центре помещается сонатная форма. Наивысший

³¹ Riemann H. Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig, 1877. S.51.

иерархический уровень гармонического образования тез заключается в тональном соотношении частей циклического произведения и рассмотрен на примере симфоний Бетховена.

Можно сказать, что Риман в «Музыкальном синтаксисе» набрасывает гармоническое «учение о слоях», и в этом намечается неожиданная параллель уже с шенкеровским «Свободным письмом». Каждый слой, благодаря своей центростремительности, подобен другому и функционирует как составная часть системы более высокого порядка, своеобразное «*semper idem*», но не в горизонтальной голосоведенческой, а в вертикальной гармонической плоскости.

Нельзя утверждать, что римановская теза абсолютно идентична шенкеровской ступени, для Шенкера, к примеру, чрезвычайно важно внимание к голосоведению. Однако несомненная близость этих понятий двух конкурирующих ученых действительно привлекает внимание.

В демонстрации отношений между гармоническими микро- и макроструктурами в системе слоев, позволяющей оценить значение отдельных созвучий и больших гармонических единств в контексте целой композиции, Риман, по мнению Редмана, пошел дальше шенкеровского «Учения о гармонии», хотя и здесь затрагивается связь между ступенями более высокого порядка и большими комплексами форм. С другой стороны, Риман предаётся лишь теоретической рефлексии, не осуществляя аналитико-методического воплощения своей теории слоев, также связь с другими музыкальными параметрами остается неясной. В последующих этапах развития своей музыкально-теоретической концепции Риман уходит от модели гармонической иерархии, предпочитая четкую квадратную метро-ритмическую структуру абстрактным гармоническим единицам. Придерживаясь своего принципа, Риман разводит теоретическое и практическое учение о гармонии на противоположные полюса. По мнению многих исследователей, в том числе Карла Дальхауза, такое направление эволюции римановской теории означает крах попытки установить связь между теоретическим учением о гармонии и учением о композиции, построить мост от строгой научности к музыкальной практике.

Римана и Шенкера различает не только тот факт, что первый исходит из чисто гармонической логики, как первосоставляющей, приписывая гармонии формообразующее значение, а второй ставит под сомнение существование собственной гармонической логики, утверждая, что горизонтальное начало активно и первично, а вертикальное пассивно и вторично. Музыкальных теоретиков больше разделяет, словами Редмана, «не разница поколений, а смена парадигм, имевшая место в годы перед первой мировой войной. Труды Римана символизируют конец большой историко-теоретической эпохи, в центре которой, начиная с Рамо, стояло теоретическое учение»³². Риман верил в возможности естественной, вечной, обоснованной абсолютной теории, венчавшей все многообразие явлений музыкального мира. Она сохраняла для него свою неприкосновенность даже тогда, когда противоречила реальности. Шенкер, напротив, твердо придерживался убеждения, что музыкальная теория должна ориентироваться только на произведения искусства и сама быть составляющей частью искусства. Его теоретические концепции, по крайней мере, инновационные, возникли из аналитических штудий. Индуктивным путем от конкретных композиционных явлений, с помощью последовательного применения редукционного анализа, подвергнув структурно-аналитический инструментарий непревзойденной дифференциации, он пришел к теории слоев и, в конце концов, к первоструктуре.

3. Шенкер и Шёнберг

После того, как в 1907 году оба музыканта прекратили какое-либо внешнее общение друг с другом, они перевели диалог и полемику в другую форму: Шенкер – в резко-критические едкие комментарии в дневниках, Шёнберг – в уравновешенные, но не менее ироничные высказывания на страницах своего «*Harmonielehre*».

Теоретические труды по музыке – одна из точек соприкосновения двух венцев, и вопрос взаимоотношения их «Учений о гармонии» вызывает неподдельный интерес уже потому, что оба созданы в одной культурной среде,

³² *Redmann B. Zum (Schein-)Antipodentum von Hugo Riemann und Heinrich Schenker // Zur Geschichte der musikalischen Analyse. München, 1993. S.132.*

практически в одном месте и одно время (с пятилетним интервалом 1906 и 1911 гг.). Знакомство Шенберга с Шенкером, их встречи и беседы в *Vereinigung schaffender Tonkünstler* относятся как раз к годам активного написания последним своего труда, однако вряд ли предметом их разговора были проблемы гармонии. Позднее публично оба отрицали факт прочтения теоретических работ друг друга, тем не менее, дневниковые записи Шенкера и шесть комментариев с упоминаниями о нем в названном труде Шенберга подтверждают обратное. Шенкер, по крайней мере, бегло ознакомился с шенберговским учением непосредственно после его издания, о чем свидетельствует дневниковая запись от 15 января 1912 г. «"Harmonielehre" Шёнберга. Просмотр мест, где он меня цитирует»³³, а затем спустя время и подробно³⁴. Ссылки и размышления о теоретических взглядах Шенкера и положениях его «Учения о гармонии» встречаются у Шенберга каждый раз там, где, по его мнению, у читателя может возникнуть ощущение сходности их воззрений. Это позволяет косвенно сделать вывод, что опыт коллеги не прошел мимо Шенберга при создании его первого теоретического труда.

Р. Вэзон в своем исследовании венской музыкально-теоретической традиции отмечает частичное наследование Шенбергом брукнеровского учения о гармонии, в особенности в вопросе соединения аккордов. После получения диатонического звукоряда из звуков трех главных трезвучий Шёнберг рассматривает аккордовые последовательности в первую очередь гармонического соединения (он называет это гармонической связью – *harmonisches Band*) на основе упомянутого ранее брукнеровского «закона кратчайшего пути». При соединении побочных трезвучий Шенберг сохраняет строгое требование Зехтера подготавливать диссонансы, в частности диссонантную квинту VII ступени трезвучием IV или II. Как и Брукнер, Шенберг отводит много времени правилам последования этих аккордов, при этом главенствует привычный шаг фундаментального баса по квинтам и терциям. В разговоре о секундовых последовательностях Шенберг замечает, что «старая

³³ *Federhofer H.* Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg // *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung* №33. Wien, 1982. S.381.

³⁴ См. цитату из дневника Шенкера от 5 апреля 1926 г. в первой главе данной работы.

теория» объясняет поступенные шаги тем, что при восходящем движении принимает первый аккорд за септаккорд без примы, а в нисходящем – как нонаккорд без примы и терции. Тот факт, что Шенберг уравнивает по значению восходящие и нисходящие секундовые последовательности, позволяет Вэзону сделать вывод, что Шенберг позаимствовал именно брукнеровские идеи, не читая «Grundsätze» Зехтера, которых Брукнер унаследовал. И в некоторых других областях, таких как 5- и 6-звучные аккорды и неаккордовые звуки, Шёнберг также идет по следам Брукнера. Возможно, испытывая симпатию к своему коллеге-композитору, Шенберг взял от Брукнера больше, чем Шенкер у своего учителя.

В целом, однако, следует говорить скорее о противоположном: при всей критике традиционных учений и абсолютно новом соотношении теоретического и практического, Шенкер в «Учении о гармонии» полностью сохраняет венскую базу – ступенную традицию, в то время как Шенберг развивает в своем стиле также некоторые положения римановской функциональной теории, используя, к примеру, функциональные значки в схеме тональных областей (регионов) мажора и минора³⁵, разрабатывая идею тональности, в которой все явления имеют центростремительный характер и др.

Самые упоминаемые в шенкероведческой литературе сближения теорий раннего Шенкера и Шенберга – те, на которых указывает сам Шенберг в *Harmonielehre*. Первое из них касается терминов, примененных Шёнбергом к фундаментальным шагам – *steigende* (восходящие) и *fallende* (падающие). Сразу следует отметить, что при совпадении терминов, их интерпретация у двух теоретиков различна: по Шёнбергу ход баса на квинту или терцию вверх – шаг падающий, а на те же интервалы вниз – восходящий, у Шенкера же наоборот. Приведем слова Шёнберга, которые не столько демонстрируют близость теорий в данном конкретно случае, сколько объясняют причину возможных предпосылок сходства их музыкально-теоретических взглядов в целом: «Шенкер в своей книге *Новые музыкальные теории и фантазии* использует также это обозначение для фундаментальных шагов, только он называет квартовый ход

³⁵ См. об этом *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.* Музыкально-теоретические системы. М., 2006. С.441-443.

(наоборот) нисходящим. Когда я недавно получил эту книгу, я вначале полагал, что принял импульс к такому наименованию оттуда. Это было бы вполне возможно, поскольку я читал кое-что об этом четыре года назад. Но потом я вспомнил и смог установить, расспросив учеников, что уже задолго до этого (по крайней мере, лет семь) использовал на занятиях эти выражения. Так мы оба, независимо друг от друга, нашли сходное, что для меня легко объясняется тем обстоятельством, что это должно приходиться само по себе каждому, знающему гармонию Брамса при правильном [её] рассмотрении»³⁶. Итак, сам Шёнберг указывает основополагающий момент в общности теоретических взглядов двух музыкантов – они учились и в своей теории гармонии опирались на одну и ту же музыку, главными своими учителями в этом смысле оба называли Баха, Моцарта, Бетховена и Брамса.

Следующая ссылка Шёнберга связана с его представлением о побочных доминантах и «блуждающих аккордах» [*vagierende Akkorde*]³⁷, которых автор объясняет происхождением из старинных церковных ладов, возможности которых впитали в себя мажор и минор. Шенкер интерпретирует это явление как проявление тоникализации, при которой ступень, стремящаяся достигнуть значения тоники, вызывает свою доминанту. Как пишет Шёнберг, «Это конечно близко моей идее. Но я считаю нецелесообразным и неправильным представлять это явление таким образом»³⁸. Нецелесообразным потому, что Шёнбергу такое объяснение кажется сложным, более того, тоника, которая дает название этому процессу, может и не появляться, да и в целом, по мнению Шёнберга, ошибочно предавать побочным гармониям значение тоники. Впрочем, его не удовлетворяет и объяснение Римана, вводящего отдельные понятия дорийской сексты, лидийской кварты и т.д., образующих «новые» аккорды: по его мнению, не нужно вводить как специальные особые случаи, их нужно только выявить.

³⁶ Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1966. S. 144-145.

³⁷ Блуждающие аккорды, по Шёнбергу, – это аккорды, которые могут относиться одновременно к многим тональностям. Самые распространённые из них – уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие, отличительная черта которых многозначность. При этом в разных тональностях они выполняют одну и ту же функцию.

³⁸ Ibid, S.213-214.

В разделе о неаккордовых звуках Шёнберг отмечает, что приведенные в примерах мелизмы позаимствовал из шенкеровского труда «Об орнаментике»³⁹; это говорит о том, что помимо «Учения о гармонии», он был в курсе и других работ своего предшественника, включая издание сочинений К.Ф.Э.Баха в редакции Шенкера, научным комментарием к которому стала названная работа.

Два разных подхода к проблеме неаккордовых звуков, которых продемонстрировали авторы «Учений о гармонии», вызывают особый интерес исследователей. Выражая свою точку зрения, Шенберг представляет здесь развернутую критику идей Шенкера и подобного рода диспут заслуживает подробного изучения, поскольку их противоречия связаны не со взаимным непониманием и недостаточной разработкой каждым предмета спора, но «под поверхностной дискуссией о технических деталях скрывается истинный конфликт фундаментальных методов музыкального анализа, которого нельзя свести к стандартному клише противостояния прогрессивного композитора и консервативного теоретика»⁴⁰.

Согласно традиционной музыкальной теории, неаккордовые звуки отличаются от аккордовых диссонансов тем, что не влияют на значение гармонии; аккордовые диссонансы, определяющие гармонию, называются «сущностными» диссонансами, в то время как неаккордовые «несущественными», последние не связаны с гармонической последовательностью, обосновываются мелодически и имеют мгновенный звуковой эффект. И Шенкер, и Шёнберг отвергают традиционную трактовку, но на противоположных основаниях: Шенкер отрицает понятие сущностного диссонанса, а Шёнберг понятие несущественного.

В более позднем шенкеровском учении о слоях музыкального сочинения проходящий неаккордовый звук вообще становится базовой категорией: даже первоструктура, до которой он редуцирует музыкальное сочинение, есть целая система проходящих звуков, а такие аккордовые диссонансы, как септима и

³⁹ «Ein Beitrag zur Ornamentik». Wien, 1903.

⁴⁰ *Dahlhaus C. Schoenberg and Schenker // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol.100. Oxford, 1973-1974. P.209.*

нона (соответственно, 7-ой и 9-ый обертоны) относятся лишь к среднему и дальнему плану композиции.

Шёнберг мыслит противоположно, считая, что само понятие «неаккордовый» употребляется неверно: каждая нота влияет на гармоническое движение, её гармоническое следствие временами трудноразлично, но не может вовсе отсутствовать, любой диссонанс даёт результат, к которому стремится композитор. Так, всякая диссонантная гармония, возникающая из задержания или проходящего движения, должна, по Шёнбергу, пониматься как самостоятельный аккорд, как существенное и неслучайное явление.

Таким образом, шёнберговское понятие неаккордовых звуков противоречит шенкерскому понятию ступени; если последний объединяет множество явлений «под крылом» ступени, то первый каждое созвучие оценивает как весомое. В то время как Шёнберг утверждает, что гармоническое следствие даже мимолётных диссонансов нужно принимать в расчёт, Шенкер постулирует прямо противоположное: нужно игнорировать диссонантную природу даже в случае остро диссонантного сочетания, чтобы проникнуть вглубь, обнаружить под поверхностным слоем определяющее музыкальную согласованность горизонтальное движение, ограниченное рамками консонанса.

Для достижения «благородной» цели – проникнуть вглубь, познать саму суть явления, Шенкер применяет, однако, спорные методы, в частности, ограничивает обертоновый ряд числом пять, излагая свою позицию для читателя в свойственном ему мифологическом духе. Против неясного, неоправданного ограничения как раз и протестует Шёнберг: «Неаккордовых [Harmoniefremde, чуждых гармонии] звуков нет, поскольку гармония это созвучие. Неаккордовые звуки это лишь те [звуки], которых теоретики не смогли вместить в свои гармонические системы. Поэтому теоретикам пришлось сделать произвольные допущения, что ухо якобы улавливает только первые пять обертонов. Как, например, доктор Генрих Шенкер, умная голова, с идеями и фантазией. Его книгу я не читал, но, уже перелистывая, обнаружил повсюду вместе с его редким талантом и даром познания некоторые заблуждения, хотя и интересные. Источник его заблуждений – невысказанное основополагающее

предположение школьных историков: время «цветения» музыки прошло, что побуждает его неподобающе резко полемизировать с современными художниками. Постулат: старое – хорошо, (что ему часто удаётся прекрасно показать), из которого для него следует: новое – плохо, причем неисследованным остаётся, не равняется ли это новое в сущности тому же старому. Перед неспелыми, но созревающими яблоками рассуждает он как человек, знающий только зрелые плоды: „время цветения прошло!“⁴¹. Цифра пять не более и не менее таинственна, чем любая другая, считает композитор, стоящий на пути к двенадцатитоновости; шенкеровскую мысль он называет поэтической, но чересчур поэтической в плохом смысле, поскольку «настоящий поэт познаёт истину; между тем мы давно переступили цифру пять»⁴².

Как часто случается в научных спорах, Шёнберг и Шенкер не стремились понять мотивы и намерения друг друга, но каждый высмеивал отдельные утверждения оппонента, изъяв их при этом из контекста. Для демонстрации собственной правоты при этом оба пользовались исключительными музыкальными примерами, подавая их как типичные. Шенкеровское наблюдение, что проходящие звуки у Палестрины практически не воспринимаются как диссонантные, настолько же неоспоримо, как и шёнберговская утверждение, что задержание в тристан-аккорде напротив, есть аккордовое звучание.

К.Дальхауз считает, что оба мнения ошибочны и не принимают в расчет естественное слуховое восприятие. Шёнберг упрекал Шенкера за редуцирование понятия гармонии до трезвучия, и с иронией говорил о шенкеровской регрессии до числового мистицизма, но не учитывал, что гармония в рамках системы несёт особую функцию – объяснить согласованность музыки, дать ответ на вопрос, почему музыкальный процесс, состоящий из сотен отдельных тактов, воспринимается как связное единство, а не как серия обособленных, разнородных моментов. Вера Шенкера в собственную концепцию проходящих звуков, высвечивающую сущность музыкальных явлений, была настолько абсолютна, что он от каждого слушателя требовал слышать последовательное

⁴¹ Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1966. S.384.

⁴² Ibid.

движение квинт *g-c-f-b-es-a-d-g* как фундаментальный бас, заполняющий нисходящую кварту *g-f-es-d*, при котором остальные звуки образуют промежуточное движение.

Последнее, содержащееся в *Harmonielehre* размышление Шёнберга о Шенкере удачно обобщает, с одной стороны, близость, с другой, разногласия теоретических взглядов двух музыкантов: «Я удивляюсь, без зависти, отсутствующей у меня способности других создавать системы. Д-р Генрих Шенкер, например, несмотря на то, что он никогда не достигает полной ясности, уже потому достоин внимания и уважения, что он один из немногих, кто действительно стремится к [созданию] системы. Ещё, разумеется, потому, что он с такой же страстью, как и я, любит и понимает произведения старых мастеров; так что мы стоим к прошлому ближе, чем к настоящему и будущему нашего искусства. Но когда он утверждает, (как я слышал), в своей новой книге о контрапункте, о закате композиторского мастерства и настаивает, что сегодня якобы никто не может больше сочинять, это стоит не больше брюзжания инвалидов о «добром старом времени». Конечно, не следует быть довольным своим временем. Но не потому, что оно уже не доброе, прошедшее, старое, а наоборот, потому, что оно еще не есть лучшее, будущее, новое»⁴³.

Удивительно, что теория Шенкера, демонстрирующее оригинальное, новаторское мышление её автора, оказалась по сути консервативной, ограниченной определенным кругом музыкальных сочинений прошлого, в то время как традиционная, «классическая» теория Шёнберга, основанная в «Учении о гармонии» в преобладающем большинстве на тех же музыкальных примерах, не закрывает молодому композитору путь для создания оригинального музыкального языка.

Шёнберг сам охарактеризовал свое «Учение о гармонии» как *обучающую* теорию: ученик должен ознакомиться с принципами гармонического построения, при этом правила и ограничения следует понимать не как эстетические законы, но как прагматические указания, которые под воздействием более высоких потребностей могут быть отменены, то есть ученик

⁴³ Ibid, S.489.

критически шаг за шагом может эмансипироваться от правил. Шенкеровское «Учение о гармонии» не является педагогическим трудом по композиции и не нацелено на создание гармонических построений, но учит искусству анализа и правильного слухового восприятия. Для Шенкера также не важна разработка норм и правил теоретической системы, предопределяющей композиционную практику, «вне эмпирического педагогического учения и априорно разработанной теории он пытается представить учение о гармонии на основе дифференцированного художественного опыта»⁴⁴.

При всём разногласии теоретических взглядов двух музыкантов, в их научно-философских концепциях можно, на наш взгляд, обнаружить общие направления мысли, возможно, объясняемые принадлежностью к одному историческому периоду науки гармонии. Так, на множестве примеров Шенкер демонстрирует свою идею, что Учение о гармонии становится осмысленным лишь тогда, когда понимается как часть учения о формах в самом широком смысле, как часть теории музыкального целого. Также представлялось и Шёнбергу, размышлявшему, что три музыкальные дисциплины – учение о гармонии, контрапункт и учение о форме, из-за отсутствия единой точки зрения распадаются, хотя должны бы были вместе образовывать учение о композиции. По словам Н.Власовой, Шёнберг видел в качестве своей сверхзадачи создание целостной теории композиции, объединявшей преподаваемые порознь отдельные дисциплины. Шёнберговскую идею синтеза музыкальных наук по своему воплотил Шенкер в «Свободном письме».

Также оба делают акцент на последовании, связи музыкальных элементов. На этапе «Учения о гармонии» воплощением этой идеи для Шенкера стало понятие «ассоциация идей», а «сверхидея» Шёнберга – *взаимосвязь*: «абсолютно непреложным, важнейшим условием существования любого музыкального произведения является для Шёнберга его внутреннее единство, взаимосвязь всех образующих его элементов и процессов, благодаря которым и выявляется лежащая в основе сочинения мысль»⁴⁵. Можно размышлять по поводу близости значений этих понятий в широком смысле, но в самом узком оба применяют их

⁴⁴ Frisius R. [Vorwort] // Schenker H. Harmonielehre. Wien, 1978. S.III.

⁴⁵ Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. С.59.

сходно: это имманентно-музыкальная связь на основе сходства звуковых последовательностей, ритма, гармонии и т.д.

Также критерием определения мотива оба выдвигают наличие повторения, как у Шенкера, так и у Шёнберга главная характеристика мотива – его повторяемость и узнаваемость, что не противоречит шёнберговскому принципу развивающей вариации. И разве не близка Шенкеру шёнберговская идея монотональности, при которой модуляцией может называться лишь продолжительное пребывание в новой тональности, подкрепленное не только гармоническими, но и тематическими средствами, при этом последняя всё равно находится в подчинении к основной, выполняя функцию «гармонического противовеса». Шенкер в «Учении о гармонии» с помощью понятий тоникализации и альтерации открывает путь множеству хроматических ступеней в рамках одной тональности, а на последнем этапе его теории первоструктура разворачивает один лишь тонический аккорд.

Есть и более локальные сходства мнений, к примеру, оба утверждают искусственность минора, а церковные лады относят к неразвитым формам звуковысотной системы, «недотональности», необходимость в которых существовала лишь на определенном этапе истории музыкального искусства, затем все свои возможности они отдали мажорно-минорной тональности.

Шёнберг мыслит двенадцатитоновую систему сугубо тональными категориями и проводит аналогию хроматической гаммы с семиступенным звукорядом, а квартового строения аккордов с терцовым. Для Шёнберга «законы старой гармонии есть также и законы новой»⁴⁶, подобно тому, как для Шенкера голосоведение остается в эпоху полифонии и в эпоху гармонии одинаковым, «даже если кажется, что в инструментальной музыке оно открывает новую сущность»⁴⁷.

Следует отметить, что не все иностранные работы о взаимоотношении теоретических взглядов Шенкера и Шенберга нами изучены, а таковых существует немало количество, как современных изданий, так и более

⁴⁶ Цит. по Власова Н.О. Творчество Арнольда Шенберга. М., 2007. С.80.

⁴⁷ Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906. S.27-28.

отдаленных. Так, В.Барский приводит статью из американского журнала (*Journal of Music Theory*) 1981 года Д.Эпштейна, который занимается сравнением философских воззрений двух музыкантов, выявляя некоторые точки соприкосновения во взглядах. В частности, оба метафорически уподобляют музыкальную форму органическому образованию: Шенкер человеческому организму, Шенберг – дереву («В яблоневои цвете, уже почке содержится во всех деталях все будущее яблони»⁴⁸), оба рассматривают музыкальное целое как многоуровневую структуру и сводят все гармоническое многообразие к некоему первичному элементу.

Также Фризиус приходит к выводу, что несмотря на предельно различные мнения о композиторской практике – революционный Шенберг и крайне консервативный Шенкер в их теоретических представлениях часто сближались. Возможно, более точное сопоставление кажущихся противоположными установок Шенкера и Шенберга, по мнению исследователя, прольет свет на диалектику традиций и прогресса в истории развития музыкальной композиции⁴⁹.

⁴⁸ Цит. по Барский В. О теориях Шенкера и «музыке настоящего» // Советская музыка. 1984. №1. С.122.

⁴⁹ Frisius R. [Vorwort] // Schenker H. Harmonielehre. Wien, 1978. S. I.

Заключение

«Учение о гармонии» Х. Шенкера представляет собой уникальный образец своего жанра: с одной стороны, здесь разрабатывается новая по сравнению с систематическими учениями, к примеру, М. Хауптмана и Г. Римана *теория гармонии*; с другой стороны, совершенно иную форму здесь приобретает *практическая гармония*, принципиально отличающаяся от распространенных в эпоху создания труда учебников гармонии; и, наконец, *их соотношение* – теоретического и практического начал – находит у Шенкера индивидуальное авторское решение.

Остро ощущая центральную проблему гармонической науки своего времени – преобладающую спекулятивность теории и её оторванность от музыкальной практики, Шенкер уже в первом своём научном труде полностью меняет традиционное направление гармонических учений. Это проявляется ярче всего в изменении в *Harmonielehre* значения гармонического – и шире – *музыкального анализа*.

Шенкерский поворот от статичных незыблемых чисел музыкальной теории в сторону текучей, непознаваемо-изменчивой материи искусства отражает общие научно-культурные тенденции, зародившиеся в Новое время и постепенно к началу XX века достигшие своей кульминации. Как менялось в это время соотношение «теоретической» и «практической» музыки, и роль теоретика в музыкальном искусстве описывает Р.А.Насонов: «Лишь понемногу внутри "практической музыки" складывается музыкальная *res facta*, которая, обретая статус музыкального *opus'a*, становится самостоятельным объектом музыкального созерцания, застывая на бумаге, преодолевает текучесть времени и в своей соотнесенности с вечностью может конкурировать с вечностью созерцаемых теоретиком числовых установлений. Закат "теоретической музыки" вызван поэтому не тем, что она "не поспевала" за "прогрессирующей" музыкальной практикой, стремительным изменением и обновлением композиционных норм, но тем, что внутри "артифициальной" музыкальной практики у нее появляется опасный конкурент – музыкальный опус как новый объект музыкально-эстетического созерцания. С победой опусной музыки

складывается и совершенно новое устройство музыкальной культуры в целом – "музыка" приравнивается теперь к "музыкальному искусству" (в форме опусной музыки), а теория музыки оттесняется на периферию нововременной музыкальной культуры и даже выглядит чем-то посторонним по отношению к "подлинной" музыке – "теоретик" теперь должен еще "доказать", что он тоже "музыкант" и что он твердо придерживается музыкальной практики, никуда от нее не "отрываясь", – "присягнуть" музыкальному опусу»⁵⁰.

Теоретик придерживается убеждения, что базовые для искусства музыкально-теоретические законы невозможно открыть без глубокого детального анализа музыкальных шедевров; овладеть основами музыкального языка, научиться правильному слушанию, понимать музыку можно только обратившись к общепризнанным классическим образцам. При этом перемещается акцент с учения о композиционном письме на аналитическую работу; можно даже сказать, что шенкеровское «Учение о гармонии» редуцировалось до искусства практического анализа гармонии. То есть, практика гармонии состоит для Шенкера не в написании и игре аккордовых последовательностей по образцу, но в постижении законов музыкального искусства с помощью анализа каждого конкретного сочинения; мостом между музыкальной теорией и практикой становится *слух*.

Интересно, что музыкальная база для шенкеровской концепции на всех её этапах оставалась неизменной, его мышление все время вращалось в пределах избранного круга шедевров. В результате, его теоретические воззрения всё больше «углублялись» в музыку, аргументация оттачивалась и прояснялась. Однако, как показывает современная шенкериана, из этого не следует, что теории Шенкера применимы только в той области, на которую музыкально ориентировался их автор. Напротив, благодаря тому, что Шенкер сконцентрировал свое внимание на относительно узкой области, ему удалось теоретически отрефлексировать отдельный конкретный опыт настолько основательно, что результаты этого исследования могут быть перенесены и на другие области опыта.

⁵⁰ Насонов Р. А. Универсальная музургия Афанасия Кирхера. Дисс. ... канд. иск. М., 1996. С. 50.

Удивительно, что на основе музыки прошлого шенкеровское «Учение» развивает новую теорию. Как тонко подметил Р.Фризиус, этот труд являет собой высокоразвитое осознание классической тональности в период, когда непосредственно предстояла ее ликвидация⁵¹.

«Учение о гармонии» представляет первый этап теоретической концепции его автора, период, когда Шенкер активно познавал унаследованную музыкально-теоретическую традицию, шаг за шагом преодолевая ошибочные, по его мнению, неэффективные методы преподавания гармонии.

Первым музыкально-теоретическим понятием, которое Шенкер здесь исследует, является понятие *мотива*, а не *аккорда*; ориентируясь на Баха, Бетховена и Брамса, он приходит к выводу, что аккорды и их последовательности возникают в музыкальном сочинении вторично из мелодически ориентированной структуры целого, а именно, из необходимости гармонически закрепить членение формы. Из этого вытекает критика Рамо и его последователей: недостаточно все аккордовое многообразие сводить к трем ступеням, так как музыкальное целое значительно богаче, чем три функции. Редукция Рамо слишком «груба» также и потому, что из последования трех функций не выведешь мелодии и всего многообразия линейных явлений. Гармонические законы «Учения» – путь для бесконечного числа возможностей создать музыкальное целое. Таким образом, уже в «Учении о гармонии» Шенкер демонстрирует в общем, как философское убеждение, и в частном, как аналитическое наблюдение, различие между музыкальным «передним» и «задним» планами, между квазиорнаментальной многоголосной тканью и лежащей в ее основе гармонической структурой.

Представленная в «Учении о гармонии» теоретическая концепция принадлежит ещё молодому учёному, труд которого воспринимается известными исследователями его творчества, такими как Х. Федерхофер, О. Йонас, Р. Фризиус, О. Шваб-Фелиш, Б. Редман, как очень важный, поскольку содержит многие идеи позднего шенкеровского творчества в эмбриональном состоянии.

⁵¹ Frisius R. [Vorwort] // Schenker H. Harmonielehre. Wien, 1978. S. X.

Череда трудов Шенкера отражала рост его теории по мере её развития, каждый том «Теорий и фантазий» представлял собой очередной шаг вперёд. В таких условиях следующие этапы словно бы отодвигали на задний план предыдущие. Так произошло, когда «Свободное письмо» затмило собой предшествующие труды Шенкера. Между тем их важность, в частности «Учения о гармонии», нельзя отрицать – они необходимые звенья развития, разъясняющие генезис теории Шенкера в целом.

Анализируя основные положения теоретической части «Учения» мы старались акцентировать те из них, которые получают своё «развёртывание» в последующих томах «Новых музыкальных теориях и фантазиях» Шенкера. К ним можно отнести идею структурной дифференциации слоёв музыкальной ткани, которая на первом этапе теоретической концепции автора представляется ему как одновременное действие в музыкальном сочинении нескольких законов, один сильнее другого, и человеческий слух, по мысли теоретика, должен различать эти законы – как самые сильные, так и более мелкие, упорядочивающие малые общности звуков.

Ещё одна яркая особенность шенкеровского мышления, проявленная в «Учении о гармонии», которая станет показательной для теоретической концепции его автора в целом, это его своеобразное отношение к музыкальному времени: непосредственно метро-ритмическая сторона музыкального сочинения его мало интересует, однако при этом все музыкальные явления и отдельные элементы автор рассматривает как разворачивающиеся во времени, «вбирающие время» в себя. Линейный способ слышания и анализа музыки господствует уже на первом этапе теоретического учения Шенкера.

С другой стороны, в философско-эстетическом плане к последнему завершающему труду Шенкера – «Свободному письму» – меняется авторское мироощущение: появляется категория божественного, которая становится на место природы, воспетой в «Учении о гармонии». Одновременно с этим переносится акцент с психологического – внимания к субъекту, на биологическое – к витализму, органицизму, хотя это частично было свойственно и раннему Шенкеру.

Идеи австрийского теоретика не позабылись со смертью учёного-музыканта, но были продолжены не только его учениками в США и Германии, но и в русской теории Холоповым и Плотниковым. Как утверждает Ценова, редактор монографии Холопова о музыкальном учёном: «Теперь уже можно с уверенностью сказать, что научная концепция Шенкера стала одной из важных составляющих научного метода Холопова. [...] Учёный активно внедрял идеи Шенкера в педагогическую практику, в курсы гармонии и музыкальной формы, на основе его методов разрабатывал собственные алгоритмы анализа»⁵².

Идеям Шенкера, скорее всего без непосредственной связи с ними, вторили не только музыканты-теоретики, но и композиторы: «Музыкальная материя [...] — она... как ребенок, чего-то требует, чего-то хочет, без чего-то не может обойтись»⁵³ (С.Губайдулина); «Каждое сочинение — оно как живое существо, как душа человеческая»⁵⁴ (Э.Денисов); «Все человеческие существа основаны на повторении. Вы — повторение, я — повторение, разумеется, с вариантами» (К.Штокхаузен)⁵⁵.

Несмотря на естественность идей органического развития музыкальной композиции, которые, как показано, свойственны современным композиторам, «Учение о гармонии» в ряду одножанровых трудов воспринимается как парадоксальное. Парадокс выражается в непривычном, неожиданном суждении, резко расходящемся с общепринятым мнением. «Учение о гармонии» Г. Шенкера воспринимается именно как парадокс, противопоставление традиционному, как выражение новых, необычных, оригинальных взглядов музыканта. Неожиданность выводов, несоответствие их традиционному ходу мыслей ярко отличает Шенкера. Однако видеть связность между отдельными явлениями иначе, чем окружающие люди, делать иные выводы из всем известных фактов — признак либо умалишенного, либо гения. Различие между ними состоит в том, что первый не может объяснить причину этой связности, а второй не только чувствует её, но может облечь в слова и научить мыслить других.

⁵² Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Х.Шенкера. М., 2006. С.4.

⁵³ Композиторы о современной композиции. М., 2009. С.354.

⁵⁴ Там же. С. 285-286.

⁵⁵ Там же. С. 205.

Список литературы

Источники:

1. *Federhofer H.* H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim; Zurich; New York: Georg Olms, 1990. 376 S.
2. *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. (Ein Jahrbuch von H.Schenker). Hildesheim; New York: Georg Olms, 1974. Bd. 1. 219 S. Bd. 2. 216 S. Bd. 3. 121 S.
3. *Schenker H.* Der Tonwille / General preface by Bent Ian, Drabkin William. New York: Oxford University press, 2004. 231 P.
4. *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906. 460 S.
5. *Schenker H.* Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1978. 460 S.
6. *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. II. Kontrapunkt. 2 Bd. I. Teil. Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1910. 444 S. II. Teil. Drei- und mehrstimmiger Satz. Wien: Universal Edition, 1922. 263 S.
7. *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. III. Der freie Satz. Wien: Universal Edition, 1935. 876 S.
8. Schenker Documents Online. The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker. <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/>
9. *Шенкер Г.* Свободное письмо. Том 1: Текст 154 с.; Том 2: Нотные примеры 128 с. / Пер. с нем. Б.Т.Плотникова. Красноярск, 2003.

Литература:

10. *Акопян Л.* Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. 1997. №2. С.110-123.
11. *Акопян Л.* По следам Шенкера: Редукционизм // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С.146-173.

12. *Акопян Л.* Шенкерская теория тональной музыки // Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Под ред. Л.Акопяна. М.: Практика, 2011. С. 656-658.
13. *Акопян Л.* Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет-конференция / РАМ им. Гнесиных. <http://musxii.gnesin-academy.ru>
14. *Аренский А.* Краткое руководство к практическому изучению гармонии. М.: Изд. П.Юргенсона, 1909. 78 с.
15. *Барина Е.* Научный термин в современной художественной литературе // Критика и семиотика. Вып. 15. Новосибирск, 2011. С. 197-207.
16. *Барский В.* О теориях Шенкера и «музыке настоящего» // Советская музыка. 1984. №1. С.121-122.
17. *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации XVI – первая половина XVIII в. М.: Московская консерватория, 1997. 571 с.
18. *Бах К.Ф.Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга 1 / Пер. Е.Юшкевич. С-Пб.: Earlymusic, 2005. 169 с.
19. *Бобрик О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2011. 472 с.
20. *Бусслер Л.* Учебник музыкальных форм в тридцати задачах /Пер. Ю.А.Пухальской. СПб.: Издание В. Бесселя и К, 1883. 214 с.
21. *Бусслер Л.* Практический учебник гармонии в пятидесяти четырёх задачах с многочисленными образцами, примерами для упражнения и отрывками классических произведений, напечатанными в тексте для преподавания и самообучения / Пер. А.Бернгард. СПб.: тип. Э.Арнольда, 1885. 204 с.
22. *Бусслер Л.* Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах. Строгий стиль / Пер. С.Танеева. М.: Музыкальный сектор, 1925. 191 с.
23. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. 143 с.
24. *Власова Н.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 703 с.

25. *Власова Н.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С.123-145.
26. *Гайденко П.* Научная рациональность и философский разум. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 528 с.
27. *Гаспаров М.* Параллелизм // Краткая литературная энциклопедия. Т. V. М.: Сов. энциклопедия, 1968. С. 592-593.
28. *Гельмгольц Г.* Лекции. I. Об отношении естествознания и систем наук вообще. III. О физиологических основаниях музыкальной гармонии. 1896. 50 с.
29. *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Пер. М.О. Петухова. СПб.: тип. т-ва "Обществ. польза", 1875. 594 с.
30. *Гершкович Ф.* О музыке: статьи, заметки, письма, воспоминания. М.: Советский композитор, 1991. 349 с.
31. *Голомб М.* Анализ и произведение // Музыкальная академия. 1992 №3. С. 221-222.
32. *Гомпфер Д.* Миф, ритуал и структура композиции // Миф, музыка, обряд. Сборник статей. Сост. М.И.Катуныя. М.: Композитор, 2007. С.307-311.
33. *Доленко Е.* Semper idem sed non eodem modo: к единству принципа эволюции гармонии // Musica theórica. Вып. 4. М.: МГК, 1998. С.155-164.
34. *Дулат-Алеев В.* Структурные уровни в старинной двухчастной форме (К теории музыкальных форм эпохи барокко) / Научн. тр. Казанской консерватории. Вып.1: От Ars nova к новой музыке. Казань, 2008. С.155-164.
35. *Енько Т.* Тенденции в музыкальном образовании и обучении в странах Европы (XIX век) // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии / Материалы X Международной научной конференции 1 – 3 ноября 2010 года. М., 2012. С.316-331.
36. *Зенкин К.* Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом. http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm
37. История русской музыки. Т. 10 Б. 1890-1917. М.: Музыка, 2004. 1072 с.

38. *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. Ч. I. М.: Музыкальный сектор, 1924. 102 с. Ч. II. М.: Музыкальный сектор, 1925. 82 с.
39. *Катунян М.* Нотация бассо континуо: текст и контекст // *Ars notandi*. Научные труды МГК. Сб. 17. М., 1997. С. 63-80.
40. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. I ч. М.: МГК, 1996. 189 с. II ч. 224 с. III ч. 377 с. М.: Композитор, 2007.
41. Композиторы о современной композиции. Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
42. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине / с ред. комментариями Ю. Холопова. М.: Музыка, 1973. 152 с.
43. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта / Пер. З. Эвальд. М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1931. 304 с.
44. *Лыжов Г.* «*Parce mihi, Domine*» Палестрины и Лассо: две композиции на один текст. Метод полифонической редукции // *Русская книга о Палестрине*. М.: МГК, 2002. С. 168-188.
45. *Лыжов Г.* К теории звуковысотной структуры музыки. Хроника трудов Ю.Н. Холопова по гармонии / Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. М.: Музиздат, 2008. С. 164-198.
46. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 751 с.
47. *Мах Э.* Введение к учению о звуковых ощущениях Гельмгольца / Пер. Е. Сысоевой. С-Пб.: Р. Голике, 1879. 87 с.
48. *Мах Э.* Анализ ощущений и отношение физического к психическому / Пер. А. Богданова. М.: С. Скирмунт, 1908. 308 с.
49. *Михайлов А., Шестаков В.* Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. I. М.: Музыка, 1981. 415 с. Т. II М.: Музыка, 1983. 432 с.
50. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
51. *Насонов Р.* Универсальная музургия Афанасия Кирхера. Дисс. ... канд. иск. М., 1996. 499 с.

52. *Неклюдов Ю.* Заметки о шенкеризме // Музыкальная академия. 1992, №3. С.213-216.
53. *Орлов Г.* Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.; М.: Искусство, 1963. С.181-215.
54. *Осадчая О.* Мифология музыкального текста // Миф, музыка, обряд. Сборник статей. Сост. М. И. Катунян. М.: Композитор, 2007. С.11-25.
55. *Павлова Д.* Шенкеровское “Semper idem sed non eodem modo” в фортепианной музыке Брамса / Дипломная работа. РАМ им.Гнесиных. М., 2012. 76 с.
56. *Петров Д.* Одоевский, Глинка и органическая эстетика // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. М.: МГК, 2006. С.431-440.
57. *Плотников Б.* Монолог о практике содержательного анализа. Красноярск: КГАМиТ, 2005. 265 с.
58. *Плотников Б.* Практика анализа хоровой музыки. Красноярск: КГАМиТ, 2006. 173 с.
59. *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи. Ч.1 167 с.; Ч.2 175 с. М.: Музыкальный сектор, 1930.
60. *Риман Г.* Музыкальный словарь / Пер. Ю.Энгеля. М.: Изд. П.Юргенсона, 1901-1904. 1536 с.
61. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Пер. Ю.Энгеля. СПб.: Изд. П.Юргенсона, 1898. 243 с.
62. *Риман Г.* Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. Ю. Энгеля. М.: Изд. П.Юргенсона, 1896. 286 с.
63. *Римский-Корсаков Н.* Практический учебник гармонии / под ред. М.О. Штейнберга. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 169 с.
64. *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 4. М.: Музгиз, 1960. 454 с.
65. *Рихтер Э.* Учебник гармонии: практ. Руководство к её изучению / Пер. А.Фаминцына. СПб.: изд. К. Риккера, 1868. 208 с.

66. *Рыжкин И., Мазель Л.* Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. I. М.: Музгиз, 1934. 180 с.
67. *Сенека Л.* Нравственные письма к Луцилию / Пер. С.А. Ошерова. М.: Наука, 1977. 384 с.
68. *Старостин И.* Московская школа преподавания гармонии. Вопросы истории и методики. Автореферат дис. ... канд. иск. М., 2013. 25 с.
69. *Старчеус М.* Слух музыканта. М.: МГК, 2003. 639 с.
70. *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 224 с.
71. *Файн Я.* Феномен тяготения в музыкально-теоретической концепции Б.Яворского: сущность и исторический контекст // Автореферат дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2007. 27 с.
72. *Холопов Ю.* О трёх зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып.4. М.: Музыка, 1966. С.216-329.
73. *Холопов Ю.* Музыкально-эстетические взгляды Х.Шенкера // Эстетические очерки. Вып.5. М.: Музыка, 1979. С.234-253.
74. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52-104.
75. *Холопов Ю.* Шенкер, Генрих // Музыкальная энциклопедия. Т.6. М.: Сов. композитор, 1982. С. 328.
76. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1998. 512 с.
77. *Холопов Ю.* Ступени и функции, или как определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону: РГК, 2002. С.106-121.
78. *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч.1. М.: Композитор, 2003. 613 с.
79. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.
80. *Холопов Ю.* Музыкально-теоретическая система Х.Шенкера [Подготовка к печати В.С.Ценовой]. М.: Композитор, 2006. 160 с.
81. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные труды и переписка. Т. III-а. Руководство к практическому изучению гармонии. М.: Музгиз, 1957. 256 с.

82. *Чередниченко Т.* Музыка // БЭС. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С.359-360.
83. *Шевалье Л.* История учений о гармонии с ред. комментариями Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1931. 223 с.
84. *Шёнберг А.* Письма. СПб.: Композитор, 2008. 484 с.
85. *Шёнберг А.* Стиль и мысль / Статьи и материалы. Сост., пер. и комм. Н.Власовой, О.Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
86. *Шкана Е.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Дис. ... канд. иск. М., 2006. 270 с.
87. *Штумпф К.* Происхождение музыки / Пер. Ю.Вайн. Л.: Тритон, 1927. 59 с.
88. *Юровский А.* [От редактора] // Бах К.Ф.Э. Избранные сочинения для фортепиано. М.-Л.: Музгиз, 1947. С.2-3.
89. *Ярошевский М.* История психологии. М.: Мысль, 1996. 416 с.
90. *Arndt M.* Schenker and Schoenberg on the Will of the Tone // Journal of music theory. 2011. P.89-146.
91. *Beach D.* A Schenker Bibliography: 1969-1979 // Journal of Music Theory, Vol. 23, No. 2 (Autumn, 1979). P. 275-286.
92. *Beethoven L.* Die letzten Sonaten. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von H. Schenker. Wien – Leipzig: Universal Edition. 1921. 95 S.
93. *Berry D.* A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices. Hillsdale, NY.: Pendragon Press, 2004. 585 p.
94. *Boss J.* Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels // Journal of Music Theory, Vol. 38, No. 2 (Autumn, 1994). P. 187-216.
95. *Böggemann M., Kohler R.* Harmonielehre // Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke. Herausg. G.Gruber. B.II. Laaber: Laaber Verlag, 2002. S. 420-436.
96. *Brown M.* The Diatonic and the Chromatic in Schenker's "Theory of Harmonic Relations" // Journal of Music Theory, Vol. 30, No.1. P.1-33.
97. *Clark S.* Schenker's Mysterious Five // 19th-Century Music, Vol. 23, No. 1 (Summer, 1999). P. 84-102.

98. *Clark W.* Heinrich Schenker on the Nature of the Seventh Chord // *Journal of Music Theory*, Vol. 26, No. 2 (Autumn, 1982). P. 221-259.
99. *Cook N.* Schenker's Theory of Music as Ethics // *The Journal of Musicology*, Vol. 7, No. 4 (Autumn, 1989). P. 415-439.
100. *Cook N.* The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna. Oxford: Oxford University Press, 2007. 355 P.
101. *Dahlhaus C.* Schoenberg and Schenker // *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol.100. Oxford, 1973-1974. P. 209-215.
102. *Dale F.* Heinrich Schenker and Musical Form // *Bulletin of the American Musicological Society*, No. 7 (Oct., 1943). P. 12-13.
103. *Damschroder D.* Music theory from Zarlino to Schenker: a bibliography and guide. Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1990. 522 p.
104. *Dent E.* Ferruccio Busoni: a biography. London: Oxford University Press, 1933. 367 S.
105. *Dömling W.* Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 4, No. 1 (Jun., 1973). P. 35-50.
106. *Drabkin W.* Felix-Eberhard von Cube and the North-German Tradition of Schenkerism // *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 111 (1984 - 1985). P. 180-207.
107. *Draeseke F.* Die Lehre von der Harmonia. Leipzig; Petersburg; Moskau: Zimmermann, 1887. 185 S.
108. *Eybl M.* Ideologie und Methode: zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie. Tutzing: Schneider, 1995. 208 S.
109. *Eybl M.* Publikationen zu H.Schenker.
http://www.mdw.ac.at/schenkerlehrgang/personen/eybl/eybl_publicationen.html
 [2.09.2014]
110. *Federhofer H.* Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker. Wien: Österr. Akad. d. Wiss., 1981. 192 S.

111. *Federhofer H.* Analyse, Musiktheorie und Philosophie // Musiktheorie. Jg. 23, Heft 3. Hrsg. W. Seidel. S.197-203.
112. *Federhofer H.* Das Verhältnis von Guido Adler und Heinrich Schenker zur musikalischen Analyse // Zur Geschichte der musikalischen Analyse. München: Gernot Gruber, 1993. S. 177-184.
113. *Federhofer H.* Fux's «Gradus ad Parnassum» as Viewed by Heinrich Schenker // Music Theory Spectrum, Vol. 4. P. 66-75.
114. *Federhofer H.* Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside. Hildesheim: G. Olms, 1985. 380 S.
115. *Federhofer H.* Heinrich Schenker und Arnold Schönberg als Musiktheoretiker // Studien zur Musikwissenschaft. Bd.43, S. 319-340.
116. *Federhofer H.* Heinrich Schenker und die deutschsprachige Musikwissenschaft // Die Musikforschung. Kassel. Jg. 59 (2006), Heft 3, S. 246-251.
117. *Federhofer H.* Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg // Mitteilungen der Kommission für Musikforschung №33. Wien, 1982. S. 369-390.
118. *Federhofer H.* Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken // Archiv für Musikwissenschaft, 61. Jahrg., Heft 4. (2004). P. 300-313.
119. *Fétis F.* Traite complet de la Theorie et de la Pratique de L'Harmonie. Paris: Brandus, 1879. 275 p.
120. *Fink R.* Post-hierarchical music theory and the musical surface // Rethinking Music, ed. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 102-137.
121. *Frisius R.* [Vorwort] // Schenker H. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1978. S. I-XV.
122. *Goehr A.* The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg // Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 100 (1973 - 1974). P. 85-96.
123. *Grabner H.* Handbuch der funktionellen Harmonielehre. Regensburg: Gustav Bosse, 1974. 393 S.

124. *Gracza L.* Franz Liszt und das Verlagshaus Cotta in Stuttgart // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 45, Fasc. 3/4 (2004). P. 407-434.
125. *Grädener C.* System der Harmonielehre. Hamburg: Ver. Von K.Grädener, Boyes & Geisler Nachf., 1877. 295 S.
126. *Hauptmann M.* Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873. 375 S.
127. Hugo Riemann. Musikwissenschaftler mit Universalanspruch. Hg. T.Böhme-Mehner, K.Mehner. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2001. 229 S.
128. *Hust Ch., Kiliç Sinem D.* Der "Tonwille" und die "Seele der Musik": Schopenhauersche Bausteine im Gedankengebäude von Heinrich Schenker // Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik. Herausg. von M.Koßler. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 265-281.
129. *Jacob A.* Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs. B.1. Darstellung. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 2005. 560 S.
130. *Jackson T.* Bruckner's „Oktaven“ // *Music & Letters*, Vol. 78, No. 3 (Aug., 1997). P. 391-409.
131. *Jackson T.* Heinrich Schenker as Composition Teacher: The Schenker-Oppel Exchange // *Music Analysis*, Vol. 20, No. 1 (Mar., 2001). P. 1-115.
132. *Jonas O.* Harmony by Heinrich Schenker. Chikago: The University of Chicago Press, 1954. 361 p.
133. *Kalisch V.* Zum Verhältnis von Analyse und Musiktheorie zu Beginn des 20.Jahrhunderts // Zur Geschichte der musikalischen Analyse. München: Gernot Gruber, 1993. S. 119-130.
134. Katalog XII Musik und Theater / Bibliothek des Herrn Dr. Heinrich Schenker. Wien: Antiquariat und Autographenhandlung H.Hinterberger, s.a. 32 S.
135. *Katz A.* Heinrich Schenker's Method of Analysis // *The Musical Quarterly*, Vol. 21, No. 3 (Jul., 1935). P. 311-329.
136. *Keiler A.* Melody and Motive in Schenker's earliest writings // *Critica musica*. Amsterdam: Gordon and Breach, cop. 1996. S.169-191.

137. *Keller W.* Heinrich Schenkers Harmonielehre // Beiträge zur Musiktheorie des 19 Jahrhunderts. Hrsg. von M.Vogel. Regensburg, 1966. S. 203-232.
138. *Koch H.* Handbuch der Harmonie. Leipzig: Hartknoch, 1811. 484 S.
139. *Kramer L.* Criticizing Criticism, Analyzing Analysis // 19th-Century Music, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1992). P. 76-79.
140. *Kramer L.* Haydn's Chaos, Schenker's Order; Or, Hermeneutics and Musical Analysis: Can They Mix? // 19th-Century Music, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1992). P. 3-17.
141. *La Motte D.* Harmonielehre. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1978. 281 S.
142. *La Grange H.-L.* Gustav Mahler. II. Paris: Fayard, 1983. P. 1062–1063; III. Paris: Fayard, 1984. P. 39–40.
143. *Littlefield R., Neumeyer D.* Rewriting Schenker: Narrative – History – Ideology // Music Theory Spectrum, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1992). P. 38-65.
144. *Lockspeiser E.* Das Wesen des Musikalischen Kunstwerks. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers by Oswald Jonas // Music & Letters, Vol. 16, No. 4 (Oct., 1935). P 341.
145. *Lubben J.* Review of The Masterwork in Music: A Yearbook. Volume I (1925) by Heinrich Schenker // Journal of the American Musicological Society, Vol. 52, No. 1 (Spring, 1999). P. 145-156.
146. *Lubben J.* Schenker the Progressive: Analytic Practice in "Der Tonwille" // Music Theory Spectrum, Vol. 15, No. 1 (Spring, 1993). P. 59-75.
147. *Lütkehaus L.* Der Wille als Welt und Musik. Arthur Schopenhauers Musikphilosophie // Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik. Herausg. von M.Koßler. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S.105-116.
148. *Neff S.* Schenker, Schoenberg, and Goethe: Visions of the Organik Artwork /Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre international Verbreitung. Herausg. von M.Eybl und E.Fink-Mennel. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2006. S. 29-50.
149. *Neumann F.* Physikalismus in der Musiktheorie // Acta Musicologica, Vol. 41, Fasc. 1/2 (Jan. - Jun., 1969). P. 85-106.

150. *Pankhurst T.* Schenker Guide. NY: Routledge, 2008. 272 p.
151. *Pastille W.* Music and morphology: Goethe's influence on Schenker's thought // Schenker studies. Ed. H.Siegel. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990. P. 29-44.
152. *Rast N.* A Checklist of Essays and Reviews by Heinrich Schenker // Music Analysis, Vol. 7, No. 2 (Jul., 1988). P. 121-132.
153. *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien.* Herausg. von E.Fink. Wien: Lafite, 2003. 92 S.
154. *Redmann B.* Zum (Schein-)Antipodentum von Hugo Riemann und Heinrich Schenker // Zur Geschichte der musikalischen Analyse. München: Gernot Gruber, 1993. S. 131-144.
155. *Riemann H.* Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877. 123 S.
156. *Rink J.* Schenker and Improvisation // Journal of Music Theory, Vol. 37, No. 1 (Spring, 1993). P. 1-54.
157. *Rothfarb L.* August Halm. A Critical and Creative Life in Music. Rochester, University of Rochester Press, 2009. 293 P.
158. *Rothfarb L.* Heinrich Schenker and ibn Ezra: Literal and Interpretive Meaning in Music // Zeitschrift für Musikwissenschaft 29, 2014, Heft 1 S. 1-17.
159. *Rothstein W.* Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas // 19th-Century Music, Vol. 8, No. 1 (Summer, 1984). P. 3-28.
160. *Rummenhöller P.* Harmonielehre // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1996. Sp. 132-153.
161. *Salzer F.* Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. N.Y.: Dover, 1962. 667 p.
162. *Schmalfeldt J.* Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form // Music Analysis, Vol. 10, No. 3 (Oct., 1991). P. 233-287.
163. *Schönberg A.* Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922. 516 S.
164. *Schwab-Felisch O.* Schenker, Heinrich // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Bd. 14. Kassel: Bärenreiter, 2004. Sp. 1288-1300.

165. *Schwab-Felisch O.* Zur Rezeption der Schichtenlehre H. Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945.
<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/532.aspx> [1.08.2011]
166. *Sechter S.* Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854. 392 S.
167. *Seidel E.* Die Harmonielehre Hugo Riemanns / Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von M.Vogel. Regensburg, 1966. S. 39-92.
168. *Serafine M., Slawson W.* Interdisciplinary Directions in Music Theory // Music Theory Spectrum, Vol. 11, No. 1, Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade (Spring, 1989). P. 74-83.
169. *Simms R. Bryan* New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic // Perspectives of New Music, Vol. 16, No. 1 (Autumn - Winter, 1977). P. 110-124.
170. *Simms R. Brayan* Schoenberg, Schenker, and the Metier of Music Theory / Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre international Verbreitung. Hrsg. von M.Eybl und E.Fink-Mennel. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2006. S.19-27.
171. *Smith Peter H.* Brahms and Schenker: a mutual response to sonata form // Music Theory Spectrum, vol.16, №1.1994. P. 77-104.
172. *Stöhr R.* Praktischer Leitfaden der Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922. 168 S.
173. *Stuckenschmidt H.* Schönberg. Zürich; Freiburg: Atlantis-Verl., 1974. 538 S.
174. *Thaler L.* Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25). München: Musikverlag Emil Katzbacher, 1984. 135 S.
175. *Tittel E.* Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg // Beiträge zur Musiktheorie des 19.Jahrhunderts. Ed. Martin Vogel. Regensburg: Gustav Bosse, 1966. P. 163-201.
176. *Van den Toorn P.* What's in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered // The Journal of Musicology, Vol. 14, No. 3 (Summer, 1996). P. 370-399.
177. *Wagner M.* Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19.Jahrhunderts. Regensburg: Bosse, 1974. 223 p.

178. *Wason, R.* Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. Rochester, New York: Umi research press, 1985. 202 p.
179. *Wayne C. Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C. P. E. Bach // Music Theory Spectrum, Vol. 21, No. 2. P. 151-173.*
180. *Zöller G.* Die Musik als Wille und Vorstellung // Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik. Hrsg. von M. Koßler. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S.15-30.

Приложение 1

Список ранних статей Шенкера (из сборника «Шенкер – эссеист и критик»,
сост. Х.Федерхофер)

I. Статьи

- №1. Иоганнес Брамс Пять песен для голоса и фо-но, ор. 107
- №2. Герман Греденер Квинтет №2 с-moll для фо-но, 2 скрипок, альты и виолончели, ор. 19
- №3. Иоганнес Брамс Пять песен для смешанного хора а capella, ор. 104
- №4. Масканьи в Вене
- №5. Молодая итальянская школа?
- №6. Масканьи «Братья Ранцау»
- №7. Антон Брукнер 150 псалом для хора, солистов и оркестра
- №8. Поклон И. Брамсу. К 60-летию рождения, 7 мая 1893
- №9. Заметки к «Фальстафу» Верди
- №10. Бедржих Сметана
- №11. Рынок Сонзогно в Вене
- №12. Антон Брукнер
- №13. Музыка сегодня. (Новые вариации на старую тему)
- №14. Иоганнес Брамс Фортепианная фантазия, ор.116
- №15. Руджеро Леонкавалло
- №16. «Поцелуй» Сметаны. (К премьеры в Королевской опере)
- №17. Концертные дирижеры
- №18. Антон Рубинштейн
- №19. «Фальстаф» Верди
- №20. К юбилею Королевской оперы
- №21. Тантъемы композиторам-инструменталистам?
- №22. Слушание [das Hören] в музыке
- №23. Антон Рубинштейн
- №24. Из жизни Сметаны (Посещение вдовы Сметаны)
- №25. Биографический очерк – Евгений д'Альбер
- №26. Народная музыка в Вене

- №27. Немецко-австрийское музыкальное сообщение
- №28. Дух музыкальной техники
- №29. О музыкальном воспитании
- №30. Новая опера Гайдна (Об утреннем спектакле в Карловом театре 3 ноября 1895)
- №31. Бюлов – Вайнгартнер
- №32. Молодые дирижеры
- №33. Зигфрид Вагнер
- №34. «Сверчок за очагом»
- №35. К моцартовскому празднеству
- №36. Опера. (Предложение постановки «Орфея» Глюка)
- №37. Антон Брукнер
- №38. Рутин в музыке
- №39. Эпилог шубертовского празднества
- №40. Безличная музыка
- №41. Берлинский «филармонист»
- №42. Иоганнес Брамс. (Новое ревью)
- №43. Иоганнес Брамс. (Будущее)
- №44. Капельмейстер-режисер
- №45. Музыкальные путевые размышления [Reisebetrachtungen]
- №46. Больше искусства!
- №47. Несколько слов к моцартовскому ренессансу
- №48. Композиторы и дирижеры
- №49. «Ретуши» Бетховена

II. Рецензии – краткие сводки

- №50. Ондржичек – Поппер – Доор
- №51. В венской консерватории – Иоганн Непомук Фукс
- №52. Королевская опера – «Поцелуй» Сметаны
- №53. Венский театр – Адольф Адам, Жакес Оффенбах, Уилем Блодек
- №54. Королевский оперный театр – Фердинант Гуммель, «Мара»

- № 55. Премия Рубинштейна
- №56. Эдуард Ганслик. 70-летие
- №57. Граф де Шамбрун и Станислав Легис: Вагнер, Париж 1895
- №58. Королевский оперный театр – Жюль Массне «Наваррка»
- №59. Х. Берте Балет «Любовь в разъездах»
- №60. Артур Прюфер – Иоганн Герман Шейн, Лейпциг 1895
- №61. Королевский оперный театр – Генрих Маршнер «Тамплиер и иудейка»
- №62. Людвиг Хартманн, «Тангейзер» Рихарда Вагнера, Дрезден 1895
- №63. Б.Тодт Путеводитель по кантатам Баха, Лейпциг 1895
- №64. Общество друзей музыки в Вене – концерт Бэн Дэвис-квартет Розэ
- №65. Королевский оперный театр – Франсуа Адриен Буальдьё «Красная шапочка»
- №66. Концерт филармонии – Ханс Рихтер
- №67. Камерная музыка – чешский струнный квартет
- №68. Венский театр – Иоганн Штраус Вальдмейстер
- №69. Второй филармонический концерт – Антонин Дворжак Увертюра «Отелло»
- №70. И.С.Бах «Рождественская оратория», Евгений Гура, Евгений д'Альберт – вечер чешского струнного квартета – третий филармонический концерт
- №71. Четвертый филармонический концерт – Петр Ильич Чайковский симфония №6
- №72. Вильгельм Кинцль «Евангелист» – первое исполнение в Вене
- №73. Пятый филармонический концерт – второй концерт венского общества друзей музыки
- №74. Лилан Бэйлей (Хенхель)
- №75. Чешский струнный квартет; Карел Бендль, Розэ-квартет, Джованни Сгамбати, Иоганн Непомук Гуммель, Альфред Грюнфельд
- №76. Третий концерт венского общества друзей музыки – Жюль Массне Мистерия «Ева» – вокальный вечер Иоганнес Мессхарт, Юлиус Рёнтген
- №77. Женский струнный квартет Солдат-Рогер – чешский струнный квартет, Александр Бородин, Роберт Хаусман, Бронислав Хуберман

- №78. Вианна да Могта, дополнение к исследованию Ханса фон Бюлова Теодора Пфейффера, Берлин-Лейпциг 1896
- №79. Второй вокальный вечер Иоганнеса Мессхарта, Юлиуса Рёнтгена – шестой и седьмой филармонические концерты
- №80. Альберт Каудер, Вальтер фон дер Фогельвейде
- №81. Голландский терцет
- №82. Карл Райнеке
- №83. Гаэтано Доницетти: «Лучия ди Ламмермур»
- №84. Бронислав Хуберман – женский струнный квартет Солдат-Рогер – Рихард Мюнфельд – Феликс Вайнгартнер
- №85. Карл Гольдмарк, «Сверчок за очагом» – первое исполнение в Вене
- №86. Хор Лейбахского музыкального общества Глазбена Матика (руководитель Матей Хубад) – Рихард Штраус «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» – Фридрих Киль «Христос»
- №87. Джузеппе Верди «Аида»
- №88. Мария Леманн
- №89. Франциско д'Андрате
- №90. Знак почета Иоганнесу Брамсу
- №91. Карл Рейнеке бетховенские фортепианные сонаты, Лейпциг 1896
- №92. Эрнст Россарт, о новой постановке и репетициях «Дон Жуана» Моцарта Королевским столичным театром Мюнхена, Мюнхен 1896
- №93. Даниель Франсуа «Остроумие Авбера», Фра-Дьяволо-Пьетро Масканьи, «Занетто»
- №94. Концерт Карла Рейнеке
- №95. Венский театр: Энгельберд Хумпердинк «Царские дети»
- №96. Королевская опера – Бедржих Сметана «Далибор», премьера в Вене под руководством Густава Малера
- №97. Венский театр – Джакомо Пуччини «Богема», премьера в Вене
- №98. Королевский оперный театр – П.И.Чайковский, Евгений Онегин, премьера в Вене
- №99. Королевский оперный театр – Рихард Хойбергер, балет «Растреп»

№100. Королевский оперный театр – Жорж Бизе «Джамиле», премьера в Вене под руководством Густава Малера

№101. Королевский оперный театр – Руджеро Леонкавалло «Богема», премьера в Вене под руководством Густава Малера

Приложение 2.

Словарь терминов «Учения о гармонии» Г. Шенкера

Abbreviation [*аббревиация*] – сокращение, обобщение, темперирование.

Alteration [*альтерация*] – особая разновидность аккордового хроматизма, при которой одно созвучие может восприниматься одновременно в двух тональностях, в качестве V или II ступени (по структуре чаще всего совпадает с традиционным увеличенным терцквартаккордом).

Auskomponierung [*развёртывание*] – развёртывание ступени, аккорда через голосоведение.

Cyklischer Satz [*циклическое письмо*] – органическое единство музыкальных тем, свойственное сонатно-симфоническим циклам.

Entwicklung [*развитие*] – движение ступеней по квинтам или терциям вверх.

Gedanke [*тема*] – музыкально-тематическая мысль.

Ideenassoziation [*ассоциация идей*] – в узком значении, логическая связь между явлениями.

Inhalt [*содержание*] – конкретное звуковое воплощение музыкальных идей (ступени, аккорда и т.п.).

Inversion [*инверсия*] – движение ступеней по квинтам или терциям вниз.

Mischung [*смешение*] – соединение в одной звуковысотной системе различных ладовых наклонений (мажорного, минорного, церковных ладов) в любом составе.

Motiv [*мотив*] – краткий ряд звуков, ограниченный повторением.

Oberquint [*оберквинта*] и Unterquint [*унтерквинта*] – квинтовое соотношение ступеней: квинта вверх или вниз от данной.

Parallelism [*параллелизм*] – повторение различных единиц музыкальной формы (мотива, фразы, предложения, периода и т.д.).

Stufe [*ступень*] – трезвучие, разворачивающееся в музыкальном произведении за счет контекстно связанной группы звуков и созвучий.

System [*система*] – звукоряд, построенный по природному закону (по квинтам).

Tonikalisierung [*тоникализация*] – процесс становления любой ступени кроме первой, в качестве местной тоники.

Transposition [*транспозиция*] – высотное положение лада.

Vordersatz und Nachsatz – начальное и ответное построение.

Приложение 3

Карта Галиции в составе Австро-Венгрии

