

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

---

Кафедра теории музыки

*На правах рукописи*

**Лагутина Елена Вячеславовна**

**ГЕНРИХ ШЕНКЕР И ЕГО «УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ»  
ТОМ ВТОРОЙ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

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

Москва 2014

**Генрих Шенкер**

**Учение о гармонии**

*Перевод Е.В. Лагутиной*

## Предисловие

---

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. Если эта цель достойна и благородна, и путь выбран в целом верно, то труд скажет сам за себя и преимущества будут ясны без прелюдии пространного вступления. Я полагаю, однако, что к отдельным моментам здесь следует дать пояснение.

Из критики существующего метода обучения, представленной в §90 и далее, следует, во-первых, что все задачи голосоведения, которые в учебниках по гармонии до сих пор составляли основной материал, должны быть перенесены из учения о гармонии в учение контрапункта и, во-вторых, что я считаю невозможным разделить теоретическую и практическую части так, как это общепринято. Если учение о гармонии в противоположность учению о контрапункте, представляется мне как духовный мир, мир идеальных движущих сил природного или художественного происхождения, то разделение, если его вообще нужно делать в такой абстрактной материи, следует проводить так, чтобы к теоретической части относилась топография материи: системы, интервалы, трезвучия, многозвучия и т.д., а к практической – действительно функциональное, движущие силы музыкальных первоидей: ход ступеней, хроматизация, модуляция и т.д.

Особое значение с моей точки зрения нужно придавать биологическим моментам в жизни звуков. Пора, наконец, свыкнуться с мыслью, что звуки живут своей собственной жизнью, в своей одушевленности более не зависимой от художника, чем осмеливались признать!

Этому высокому понимаю жизни звуков в реальности художественных произведений я мог воздать должное только тем, что весь опыт искусства, заключенный в слова или научные положения, всегда стремился иллюстрировать живыми, исключительно живыми примерами мастеров.

В отдельных местах этой книги (§84 и др.) имеется ссылка на подготавливаемое новое учение о контрапункте. Логическое естественное расположение материала, то историческое обстоятельство, что практика контрапункта старше практики ступеней, и главным образом моё собственное понимание потребовали бы представление сначала учения о практическом голосоведении и лишь затем более абстрактного учения о гармонии. Тем не менее, я счёл более полезным и уместным в настоящее время начать с учения о гармонии, так как наблюдаемые мною обстоятельства не показались мне достаточными для задержки начала реформаторского процесса. По этой же причине для подтверждения и освоения данного учения о гармонии я не откажусь еще до публикации моей «Психологии контрапункта» издать дополнительный труд под названием «Закат композиторского искусства. Технокритическое исследование».

В заключение краткое замечание об отвергаемом мною в §9 объяснении минорного трезвучия из теории унтертонового ряда. Справедливо сделанный из этой теории вывод Римана, что основной тон минорного трезвучия следует принимать вверх, а его квинту вниз, как раз и показывает несостоятельность этой теории. Если теория должна объяснять искусство, каким оно стало и какое есть, а не наоборот, то она должна уважать тот факт, что художники с самого начала принципиально базировали ход ступеней только на основных тонах вниз и осуществляли это с

воодушевлением повсюду, не обращая внимание на явление минорного трезвучия, как в мажорной, так и в минорной системе. Этот чисто художественный аргумент должен был быть признан обоснованным даже когда акустический феномен унтертонового ряда оказался бы надёжнее, чем является сегодня. Проблема обостряется наконец тем, что минорное трезвучие по меньшей мере двумя элементами, основным тоном и квинтой, совершенно не противоречит обертоновому ряду и что обсуждение минорного трезвучия в психологически-художественном отношении идёт параллельно с обсуждением мажорного, также основанного на обертоновом ряду; целесообразно ли заменить более надёжное понимание минорного трезвучия только из-за малой терции куда более сомнительным объяснением «унтертоновым рядом», где все три элемента попадают на шаткую почву гипотезы; кроме того, новое понимание основного тона как верхнего слишком уж противоречит художественным инстинктам и практике в отношении хода ступеней.

*Автор*

# Содержание.

## 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).**

|   |    |
|---|----|
| §1. Музыка и природа.....   | 3  |
| §2. Мотив как единственный способ ассоциации идей в музыке.....   | 3  |
| §3. Становление музыки как искусства.....   | 3  |
| §4. Повторение как принцип мотива.....  | 4  |
| §5. Повторение как принцип формы.....   | 7  |
| §6. Биологическое в формах.....   | 12 |
| §7. Устранение параллелизма как исключительное обстоятельство.....  | 13 |
| §8. Проблема формирования системы в музыке.....   | 19 |
| §9. Обертоновый ряд и расхожие выводы из него касательно системы.....   | 20 |
| §10. Критика и опровержение этих выводов.....   | 21 |
| §11. Число пять как последний из принципов деления для нашей системы... ..  | 22 |
| §12. Преимущество квинты.....   | 23 |
| §13. Мажорное трезвучие в природе и в системе.....  | 23 |
| §14. Первостепенность квинтового отношения между тонами, выведенное дедуктивным методом из первостепенности квинты..... | 25 |
| §15. Противоречия между качеством отношений к основному тону и отношениями звуков между собой.....                      | 25 |
| §16. Инверсия как противоположность развитию.....   | 26 |
| §17. Открытие унтерквинты как следствие инверсии и её принятие в систему..  | 31 |
| §18. Окончательное разрешение противоречий и обоснование системы.....   | 33 |
| §19. Разъяснение некоторых элементов системы.....   | 33 |

#### **ГЛАВА 2. ИСКУССТВЕННАЯ СИСТЕМА (MOLL).**

|  |    |
|--|----|
| §20. Идентичность нашего минора и старой эолийской системы.....                | 36 |
| §21. Квинтовый порядок в миноре – искусственен.....                            | 36 |
| §22. Противоположность мажору.....   | 38 |
| §23. Мелодические и мотивные причины этой искусственной противоположности..... | 39 |
| §24. Искусственная система характеризуется как «возвышение [природы]»... ..    | 40 |
| §25. Минор у древних народов – не доказательство его неискусственности... ..   | 40 |

#### **ГЛАВА 3. ДРУГИЕ СИСТЕМЫ (ЦЕРКОВНЫЕ ЛАДЫ).**

|  |    |
|--|----|
| §26. Церковные лады, их недостаток с точки зрения потребности мотива.....                      | 42 |
| §27. Тяготение других систем к мажору и минору.....  | 44 |
| §28. Значение церковных ладов как теоретических экспериментов для практического искусства..... | 45 |
| §29. Независимость великих талантов от недостатков таких теорий.....                           | 45 |
| §30. Причины длительного существования и исчезновения церковных ладов... ..                    | 53 |

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

**ГЛАВА 1. ТРАНСПОЗИЦИИ.**

|   |    |
|---|----|
| §31. Квинтовый принцип транспозиции.....  | 58 |
| §32. Повышение и понижение (диез и бемоль).....   | 58 |
| §33. Соответствие порядка диезов и бемолей квинтовому порядку.....                          | 59 |
| §34. Дубль диез и дубль бемоль.....   | 59 |
| §35. Транспозиция в церковных ладах.....  | 61 |
| §36. Равномерная темперация.....  | 62 |
| §37. Абсолютность метода транспозиции как доказательство против расхожей теории минора..... | 62 |

**ГЛАВА 2. СМЕШЕНИЯ.**

|  |    |
|--|----|
| §38. Биологическое обоснование принципа смешения.....                    | 63 |
| §39. Отношения, доступные для звука во всех старинных системах.....      | 64 |
| §40. Смешение мажора и минора как замена старых систем.....              | 64 |
| §41. Шесть возможных результатов смешения.....                           | 65 |
| §42. Первый ряд: так называемый «мелодический лад».....                  | 65 |
| §43. Второй ряд.....   | 66 |
| §44. Третий ряд: старая миксолидийская система.....                      | 67 |
| §45. Четвёртый ряд: так называемая «минорная гармоническая система»..... | 67 |
| §46. Пятый ряд: старая дорийская система.....                            | 68 |
| §47. Шестой ряд.....   | 69 |
| §48. Значимость нашего учения о смешении для понимания искусства.....    | 69 |
| §49. Независимость характера смешения от тактовой доли.....              | 70 |
| §50. Вторая фригийская ступень в миноре.....                             | 87 |
| §51. Старая лидийская система в прежнем смысле непригодна.....           | 90 |
| §52. Перспективное значение принципа смешения.....                       | 91 |

**Раздел 2. Учение об интервалах и аккордах.**

*Первый подраздел. Учение об интервалах.*

**ГЛАВА 1. СТРОЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ.**

|  |    |
|--|----|
| §53. Значение интервалов в эпоху генерал-баса.....   | 91 |
| §54. Изменившиеся условия создают необходимость коррекции этого исторического понятия.....   | 92 |
| §55. Предрасположенность к гармонии, как отвлечённая предпосылка современных интервалов..... | 94 |
| §56. Количество современных интервалов неизменно.....  | 94 |
| §57. Происхождение интервалов.....   | 94 |
| §58. Количество интервалов в мажорной диатонике.....   | 94 |
| §59. Исключение других интервалов из чистой диатоники.....                                   | 95 |
| §60. Такое же количество интервалов в минорной диатонике.....                                | 95 |
| §61. Интервалы [полученные путём] смешения.....  | 96 |
| §62. Общее число интервалов, возникших из этих источников.....                               | 97 |
| §63. Значение представленного метода выведения интервалов.....                               | 97 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>ГЛАВА 2. МОДУЛЯЦИОННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ.</b>                                       |     |
| §64. Положение на ступенях.....  | 98  |
| §65. Однозначность и многозначность интервалов.....                                      | 99  |
| §66. Определение тональности из положения интервала.....                                 | 99  |
| §67. Двухзначное определение тональности на основе значения ступеней обеих диатоник..... | 102 |
| §68. Определение тональности на основе интервалов смещения.....                          | 103 |
| §69. Многозначность интервалов как источник модуляции.....                               | 103 |
| §70. Различие в использовании одно- и многозначных интервалов.....                       | 104 |
| §71. Механизм переосмысления с точки зрения его значения для формы в целом.....          | 104 |
| <b>ГЛАВА 3. ОБРАЩЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ.</b>  |     |
| §72. Обращение интервалов.....   | 104 |
| <b>ГЛАВА 4. КЛАССИФИКАЦИЯ ИНТЕРВАЛОВ.</b>  |     |
| §73. Консонансы и диссонансы.....  | 105 |
| §74. Совершенные и несовершенные консонансы.....   | 105 |
| §75. Чистая кварта как особый случай.....  | 106 |

*Второй подраздел. Учение о ступени.*

|   |     |
|---|-----|
| <b>ГЛАВА 1. СТУПЕНЬ И УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ.</b>  |     |
| §76. Изложение трезвучия.....   | 106 |
| §77. Вытекающий из этого переизбыток и опасный беспорядок отношений..                                     | 108 |
| §78. Средство выделения ступени и ее отличие от трезвучия.....  | 109 |
| §79. Признаки распознавания ступени.....  | 110 |
| §80. Независимость характера ступени от продолжительности [её звучания]..                                 | 118 |
| §81. Общая характеристика ступени.....  | 118 |
| §82. Идентичность последования ступеней с квинтовым ходом и его модификациями.....                        | 118 |
| §83. Ступень как отличительный признак учения о гармонии.....   | 118 |
| <b>ГЛАВА 2. СТУПЕНЬ И КОНТРАПУНКТ.</b>  |     |
| §84. Отсутствие ступени в строгом письме.....   | 120 |
| §85. Бесступенный принцип контрапунктического голосоведения также в свободном письме.....                 | 120 |
| §86. Расширение свободы голосоведения в свободном письме на основе ступени.....                           | 120 |
| §87. Своеобразие строгого письма объясняется свободой от ступеней.....                                    | 120 |
| §88. Своеобразие свободного письма, объяснённое посредством [категории] ступени.....                      | 121 |
| §89. Необходимость ступени в композиции.....  | 131 |
| <b>ГЛАВА 3. КРИТИКА ПРЕЖНЕГО МЕТОДА ОБУЧЕНИЯ С ПОЗИЦИИ НАШЕГО УЧЕНИЯ О СТУПЕНИ.</b>                       |     |
| §90. Смещение и путаница учения о гармонии и контрапункта вследствие неправильного понимания ступени..... | 133 |
| §91. Педагогические неудачи в наше время как следствие этой путаницы.....                                 | 134 |
| §92. Правомочность учения о связях аккордов в эпоху генерал-баса.....                                     | 135 |

*Третий подраздел. Учение о трезвучиях.*

**ГЛАВА 1. КЛАССИФИКАЦИЯ ТРЕЗВУЧИЙ.**

|   |     |
|---|-----|
| §93. Классификация по квинтам.....                    | 139 |
| §94. Классификация по терциям.....                    | 140 |
| §95. Три типа трезвучий в диатониках.....             | 140 |
| §96. Увеличенное трезвучие, полученное смещением..... | 140 |

**ГЛАВА 2. МОДУЛЯЦИОННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ.**

|  |     |
|--|-----|
| §97. Модуляционное значение трезвучий..... | 141 |
|--|-----|

**ГЛАВА 3. ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ.**

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| §98. Секст- и квартсекстаккорды..... | 142 |
|--------------------------------------|-----|

*Четвертый подраздел. Учение о септаккордах.*

**ГЛАВА 1. СУЩНОСТЬ СЕПТАККОРДА.**

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| §99. Возникновение септаккорда..... | 143 |
|-------------------------------------|-----|

**ГЛАВА 2. КЛАССИФИКАЦИЯ СЕПТАККОРДОВ.**

|   |     |
|---|-----|
| §100. Классификация по типу нижнего трезвучия.....          | 143 |
| §101. Классификация по септимеру.....                       | 144 |
| §102. Четыре возможных диатонических типа септаккордов..... | 144 |
| §103. Другие три типа из смещения.....                      | 144 |
| §104. Перечень всех возможных септаккордов.....             | 145 |

**ГЛАВА 3. МОДУЛЯЦИОННОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЕПТАККОРДОВ.**

|  |     |
|--|-----|
| §105. Модуляционное значение септаккордов..... | 145 |
|--|-----|

**ГЛАВА 4. ОБРАЩЕНИЕ СЕПТАККОРДОВ.**

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| §106. Обращение септаккордов..... | 146 |
|-----------------------------------|-----|

*Пятый подраздел. О так называемых пяти- и многозвучиях.*

**ГЛАВА 1. ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ ДОМИНАНТНОНАККОРД**

|  |     |
|--|-----|
| §107. Аномалии при обычном понимании пятизвучий.....                   | 147 |
| §108. Родство всех однозначных аккордов как причина недоразумений..... | 148 |
| §109. Возможность получения подходящей ступени из этого родства.....   | 148 |
| §110. Отрицание пятизвучия вследствие его проходящего характера.....   | 152 |
| §111. Отрицание пятизвучия вследствие процесса хроматизации.....       | 156 |

**ГЛАВА 2. ОСТАЛЬНЫЕ МНОГОЗВУЧИЯ.**

|   |     |
|---|-----|
| §112. Никаких нонаккордов на других ступенях.....                 | 157 |
| §113. Отрицание интервала ноны.....                               | 158 |
| §114. Отрицание ещё более развернутых аккордовых образований..... | 158 |

## II. Практическая часть.

### Раздел 1. Учение о движении и последовании ступеней.

#### *Первый подраздел. О психологии содержания и хода ступеней.*

##### **ГЛАВА 1. СТУПЕНЬ И СОДЕРЖАНИЕ.**

|   |     |
|---|-----|
| §115. Мотив как истолкователь понятия гармонии.....       | 166 |
| §116. Необходимость развертывания гармонических идей..... | 166 |
| §117. Как содержание возникает из гармонии.....           | 166 |

##### **ГЛАВА 2. О ВИДАХ КАДЕНЦИЙ.**

|   |     |
|---|-----|
| §118. Начальное и ответное предложение.....     | 168 |
| §119. Полная каденция.....                      | 169 |
| §120. Половинная каденция.....                  | 170 |
| §121. Прерванная каденция.....                  | 172 |
| §122. Плагальная каденция.....                  | 174 |
| §123. Другие каденции.....                      | 175 |
| §124. О некоторых модификациях в каденциях..... | 181 |

##### **ГЛАВА 3. О ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЯХ СТУПЕНЕЙ И ИХ ВИДАХ.**

|   |     |
|---|-----|
| §125. Квинтовые шаги.....                     | 184 |
| §126. Терцовые шаги.....                      | 186 |
| §127. Шаги по секундам.....                   | 187 |
| §128. Обзор последовательностей ступеней..... | 189 |

##### **ГЛАВА 4. О КРУПНОМ ПЛАНЕ ФОРМЫ.**

|  |     |
|--|-----|
| §129. Возникновение тематических групп.....  | 190 |
| §130. Техника циклического письма.....   | 195 |
| §131. Об аналогии последовательности ступеней в крупных формах.....  | 196 |
| §132. Возрастание впечатления пластичности вследствие упорядоченной последовательности ступеней в форме..... | 197 |

#### *Второй подраздел. О психологии хроматизма и альтерации.*

##### **ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ЗНАЧЕНИЯ СТУПЕНЕЙ.**

|   |     |
|---|-----|
| §133. Естественное стремление [достигнуть] значения тоники..... | 198 |
| §134. Страсть к тонике и определение тональности.....           | 199 |
| §135. Осторожность при определении тональности по началу.....   | 201 |

##### **ГЛАВА 2. ПРОЦЕССЫ ХРОМАТИЗАЦИИ (ТОНИКАЛИЗАЦИИ).**

|  |     |
|--|-----|
| §136. Понятие тоникализации и хроматики.....                           | 201 |
| §137. Непосредственная тоникализация.....                              | 201 |
| §138. Опосредованная тоникализация.....                                | 205 |
| §139. Тоникализация при нисходящих квинтах.....                        | 206 |
| §140. Обзор всех форм квинтовой тоникализации.....                     | 207 |
| §141. Тоникализация при нисходящих терциях.....                        | 211 |
| §142. Тоникализация при восходящих секундах.....                       | 213 |
| §143. Хроматизм прерванной каденции при восходящей секунде.....        | 215 |
| §144. Минитоникализация отдельных звуков.....                          | 216 |
| §145. Объяснение второй фригийской ступени процессом тоникализации.... | 217 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>ГЛАВА 3. АЛЬТЕРАЦИЯ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ПРОЦЕССА ТОНИКАЛИЗАЦИИ.</b>                        |     |
| § 146. Возникновение явления альтерации.....  | 219 |
| § 147. Уменьшённая терция и увеличенная секста как признаки альтерации...                   | 220 |
| § 148. Окончательное число интервалов, дополненное альтерацией.....                         | 221 |
| § 149. Обзор всех однозначных явлений с альтерацией.....                                    | 221 |
| § 150. Альтерация в общепринятых учебниках.....   | 221 |
| § 151. Модуляционное значение альтерированных явлений.....                                  | 222 |
| § 152. Психология альтерации.....   | 222 |
| § 153. Психология положения интервала, определяющего альтерацию.....                        | 223 |
| § 154. Замещение обычных средств тоникализации альтерацией.....                             | 226 |
| <b>ГЛАВА 4. ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ХРОМАТИКОЙ И ДИАТОНИКОЙ.</b>                                    |     |
| § 155. Хроматика на службе природы и диатоники.....   | 226 |
| § 156. О допустимом пределе хроматизации.....   | 227 |
| § 157. Об осторожности при определении ступени и тональности из-за возможной хроматики..... | 228 |
| § 158. Хроматика на службе циклической техники.....   | 230 |
| § 159. Дление хроматического состояния не устраняет диатонику.....                          | 231 |
| § 160. Обзор мнимых хроматических тональностей в диатонике.....                             | 234 |
| § 161. О случаях подлинной модуляции.....   | 235 |
| § 162. Об общепринятой хроматизации в каденциях.....  | 236 |

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

|   |     |
|---|-----|
| <b>ГЛАВА 1. ПРЕДЪЕМ.</b>                            |     |
| § 163. Понятие предъема.....                        | 236 |
| § 164. Формы предъема.....                          | 237 |
| <b>ГЛАВА 2. ЗАДЕРЖАНИЕ.</b>                         |     |
| § 165. Понятие задержания.....                      | 241 |
| § 166. Формы задержания.....                        | 241 |
| <b>ГЛАВА 3. ПРОХОДЯЩИЙ ЗВУК.</b>                    |     |
| § 167. Понятие проходящего звука.....               | 242 |
| § 168. Отличие проходящего звука от задержания..... | 243 |
| <b>ГЛАВА 4. ОРГАННЫЙ ПУНКТ.</b>                     |     |
| § 169. Понятие органного пункта.....                | 243 |
| § 170. Психология применения органного пункта.....  | 246 |

**Раздел 2. Учение о последовательности тональностей.**

*Первый подраздел. Учение о модуляции.*

|   |     |
|---|-----|
| <b>ГЛАВА 1. МОДУЛЯЦИЯ ПОСРЕДСТВОМ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ.</b>                   |     |
| § 171. Понятие и виды модуляции.....                                    | 250 |
| § 172. Сущность модуляции посредством переосмысления.....               | 250 |
| § 173. О моменте введения переосмысления.....                           | 251 |
| § 174. Однозначные аккорды как предпочтительное средство модуляции..... | 253 |
| § 175. Смещение систем – не препятствие для переосмысления.....         | 253 |

|   |     |
|---|-----|
| §176. Хроматика также не препятствие для переосмысления.....                            | 254 |
| <b>ГЛАВА 2. МОДУЛЯЦИЯ ПОСРЕДСТВОМ ХРОМАТИЗМА.</b>                                       |     |
| §177. Понятие модуляции посредством хроматизма.....                                     | 258 |
| §178. Различие между хроматической модуляцией и неслышной модуляцией с хроматизмом..... | 260 |
| <b>ГЛАВА 3. МОДУЛЯЦИЯ ПОСРЕДСТВОМ ЭНГАРМОНИЗМА.</b>                                     |     |
| §179. Сущность модуляции посредством энгармонизма.....                                  | 260 |
| §180. Четыре энгармонические замены уменьшённого септаккорда.....                       | 262 |

***Второй подраздел. Учение о модуляции и прелюдировании.***

|  |     |
|--|-----|
| §181. Критика существующего метода обучения..... | 262 |
| §182. Подлинная суть и цель этой задачи.....     | 264 |

# **I. Теоретическая часть**

# РАЗДЕЛ 1. [ЗВУКОВЫСОТНЫЕ] СИСТЕМЫ<sup>1</sup>, ИХ ОБОСНОВАНИЕ И ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ В ОТНОШЕНИИ РАСПОЛОЖЕНИЯ И ЧИСТОТЫ.

## ПЕРВЫЙ ПОДРАЗДЕЛ. ОБОСНОВАНИЕ СИСТЕМ.

### Глава 1. Натуральная система (Dur).

#### *§1. Музыка и природа.*

Все искусства, за исключением музыки являются, в сущности, только ассоциациями идей [Ideenassoziationen] природы и действительности, конечно, [идей] великих и всеобъемлющих. Природа – всегда прообраз [Vorbild], искусство – его отражение [Nachbild] посредством слова, цвета или формы. Мы здесь сразу же понимаем, 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. Этот недостаток, 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]. Очевидно, ни одна человеческая деятельность, будь то познание или созидание, не может развиваться без ассоциаций идей.

#### *§2. Мотив как единственный способ ассоциации идей в музыке.*

Но откуда музыка могла взять необходимые ассоциации идей, если сама природа отказала ей в этом? В действительности создание материала для ассоциации идей, сопровождаясь неслыханными трудностями, потребовало огромного количества экспериментов и столетий поисков. Наконец, принцип ассоциации идей в музыке была открыт – это был мотив.

Мотив и только он является вообще единственным способом оперировать идеями, заключенными в музыке. Это – первая коренная и прежде всего *врожденная* ассоциация. Мотив призван, таким образом, возместить музыке то, чем были благословлены другие искусства – вечную и всеильную ассоциацию идей природы.

#### *§3. Становление музыки как искусства.*

Только с открытием и введением мотива музыка стала настоящим искусством. Внутренне окрепнув и утвердившись, овладев неколебимым и никогда более не могущим быть утраченным принципом, она смогла все те внешние ассоциации, которые могли и ранее отчасти оплодотворять ее, как [ассоциации, вызванные] словом или танцем, отправить теперь во второй ряд. Таким образом, она оказалась, наконец, способной быть искусством без природного прообраза, но только лишь с

---

<sup>1</sup> В учении о гармонии Шенкера нет термина «звукоряд», вместо этого понятия автор всегда употребляет слово «система». В русском переводе мы позволили себе иногда заменить «систему» «звукорядом», но только в том случае, когда шенкерская System совпадает с нашим современным понятием. – *прим.пер.*

помощью мотива, не теряя между тем импульсов других искусств, которые сообщают ему ассоциации природы вторичного плана<sup>2</sup>.

#### §4. Повторение как принцип мотива.

Мотив есть ряд тонов, ограниченный повторением. Любой ряд тонов 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, даже если он впоследствии где-нибудь в произведении возвысится до ранга мотива, следует пока рассматривать только как несамостоятельную часть крупного целого.

Только повторение может превратить последовательность тонов во что-то определённое, только оно может объяснить, кем является этот ряд и чего он хочет; собственно, именно повторение выполняет в отношении изначального ряда тонов ту же роль, что и упомянутые ассоциации идей природы в отношении созданий других видов искусств. См. пример №1 и №2.

1. Бетховен Фортепианная соната оп.22

*Allegro con brio*



2. Моцарт Фортепианная соната a-moll Kex.310

*Allegro maestoso*



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. И как во всей природе, в музыке обнаруживается инстинкт размножения, посредством которого является решительно всякое повторение.

<sup>2</sup> Как обнаруживается вторичная природа этих внешних ассоциаций в музыке, а именно в программной музыке, об этом пойдет речь в другом месте.

Нужно, наконец, привыкнуть смотреть на звуки как на создания; нужно привыкнуть видеть в них биологические инстинкты, подобно тому, как они свойственны живым существам. Мы имеем теперь уравнение:

в природе: инстинкт размножения – повторение – индивидуальный вид;

в мире звуков, совершенно также: инстинкт размножения – повтор – индивидуальный мотив.

Конечно, это музыкальное подобие, представляющее собой повтор, не должно быть всегда рабским, абсолютно точным; более свободные повторы и подражания, включающие в себя разнообразные малые контрасты, не уничтожают чудесный эффект связи [Assotiation].

Наконец, попутно следует заметить, что музыка пользуется не только в мелодии, но и в других своих элементах (как, например, в ритме, гармонии и др.) ассоциативным воздействием более или менее точного повтора, чтобы [всякий раз] индивидуальным образом отграничить разнообразные явления.

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



The musical score for Example 3 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a piano (*f*) dynamic. In the first measure, there is a whole note chord in the right hand and a quarter note in the left hand. This is followed by a measure with a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The second measure contains a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The third measure features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fourth measure has a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fifth measure contains a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The sixth measure has a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The seventh measure features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The eighth measure contains a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic.

Как видно, затакт к первому такту (заключенный в первую скобку) представляет собой восьмую с последующей восьмой паузой. Хотя сперва – во второй скобке – затакт повторяется неизменно, в третьей же и четвёртой скобках содержится контраст – восьмая становится полной четвертью, в последнем случае – даже четвертью portamento.

4. Бетховен отсюда же, последняя часть



The musical score for Example 4 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a piano (*f*) dynamic. In the first measure, there is a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. This is followed by a measure with a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The second measure contains a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The third measure features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fourth measure has a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fifth measure contains a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The sixth measure has a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The seventh measure features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The eighth measure contains a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. The piece concludes with a piano (*f*) dynamic. The score includes markings for *Hauptgedanke*, *cresc.*, and *(Modulationspartie) sf p f*.

На этом примере, пожалуй, самым ясным образом можно осознать, как иногда независимо от мелодического наполнения и принадлежности той или иной части формы, может сложиться ритмический мотив. Гениальность этого случая состоит именно в том, что формально главная [т.е. экспозиционная – *Е.Л.*] мысль и модулирующая партия (в 6 такте нашего примера) чётко отделены друг от друга, однако в окончании первой совершенно умышленно (обратим внимание на ремарку forte) создаётся чисто ритмический мотив, который переносится через указанную границу в модулирующую партию и здесь подвергается неизменному повторению.

5. Гайдн Струнный квартет g-moll, оп.74

*Allegro*

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Violoncello

*sf*  
*sf*  
*sf*  
*sf*

7

2  
2  
2  
2

*p*  
*p*  
*p*

16

В этом примере staccato у виолончели и portamento у альты (см. 2-ую скобку) создают ассоциацию с первым тактом (1-ая скобка).

6. Бетховен Фортепианная соната оп.53, Iч

*Allegro con brio*

*cresc.*  
*p*

e-moll : II

II "фригийская"

Указанная скобками ассоциация обнаруживает в пределах одного и того же мотива и одной и той же диатоники контраст гармонической природы, а именно противопоставление диатонической II ступени *fis* и «фригийской» II ступени *f* в e-moll.

### §5. Повторение как принцип формы.

Если, таким образом, оказалось возможным наделить звуки значением на уровне мелких и мельчайших деталей, то можно попытаться провести этот принцип и в крупном плане. Поскольку понять, каково значение небольшой последовательности звуков, можно только в том случае, если она повторяется и после того, как она повторяется, то становится ясным, что цепочка нескольких малых последовательностей аналогичным образом только через повторение открывает свой смысл. Так возникла двухчастная форма<sup>3</sup> а : а или, что ещё яснее  $a_1 : a_2$ .

7.

Моцарт Фортепианная соната F-dur Kex.332

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 7-10) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracket labeled 'a1'. The second system (measures 11-14) includes a crescendo (*cresc.*) marking and a second ending bracket labeled 'a2'. The third system (measures 15-18) includes a piano (*(P)*) dynamic and another crescendo (*(cresc.)*) marking. The fourth system (measures 19-22) continues the melodic and harmonic development. Measure numbers 6, 10, and 14 are marked at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively.

<sup>3</sup> Шенкер имеет здесь в виду не традиционное значение термина двухчастная форма, но составленность целого из двух частей: предложений, разделов, как в следующем примере, представляющим собой период из двух варьированных предложений 8т.+8т.

*Moderato*

Затем было легко найти условия, при которых могли осуществляться отклонения от строгости немедленного повтора. Например, когда между ассоциативно связанными частями  $a_1$  и  $a_2$  вставлено инородное  $b$ , это повышает напряжение и тем самым усиливает эффект подобия. Так возникает видимость трёхчастной формы. Я подчёркиваю «видимость», так как подлинная трёхчастная форма должна была бы иметь три разных раздела, т.е.  $a : b : c$  – форма в музыке просто немислима и исключена на все времена. Если в музыке встречается трёхчастная форма, звучащая как  $a_1 : b : a_2$ , то за ней всё-таки скрывается двухчастная  $a_1 : a_2$ , как первичная и основополагающая форма. Средняя часть  $b$ , которой достаётся функция отдаления повтора, должна иметь такие свойства, чтобы не требовать своего обоснования через собственное повторение, иначе возникла бы форма  $a_1 : b_1 : a_2 : b_2$  которая была бы никак не четырёхчастной, но всё же только двухчастной.

6

arco

*fp*

11

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*p*

Это в собственном смысле трёхчастная, так называемая песенная форма [Liedform]. Не эта ли трёхчастность  $a_1 : b : a_2$  – если подняться от строения отдельной темы к более высоким единицам формы, – по сути дела является сущностью, например, фуги с её делением на экспозицию, модуляцию и заключительное проведение, или сонаты с её 1-ой частью, разработкой и репризой?

И если иной раз художнику удастся применить ещё более сложный вид подобия, то всё равно, видно, что и это смелое решение основано на принципе повтора, благодаря чему музыка собственными средствами, без явной помощи природы достигает уровня искусства, высоты, на которой она может состязаться с другими искусствами, непосредственно опирающимися на ассоциации природы.

*Andante espressivo*

mf

*sf*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*dim.*

*p*

*dim.*

29

30

31

32

В этом примере мы видим, что такты 1-8 ассоциативно корреспондируют с тактами 17-20, а расположенные между ними такты 13-16 состоят во взаимной связи с 21т. и далее.

11.

Брамс Трио для валторны оп.40 финал

*Allegro con brio* *dim.*

Violine

Corno in Es *dim.*

Piano *pp dim.*

*p* *pp*

6

6

6

III (Заключительная тема)

*ppp.* *p dolce*

*pp*

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:

12.

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

### §6. Биологическое в формах.

В рассмотренных только что более крупных единицах формы поразительным образом снова дает себя знать биологический момент жизни тонов [Tonleben]. Не есть ли основная задача циклической формы раскрыть судьбу, настоящую историю жизни того или иного мотива или нескольких мотивов? Не в таком же ли виде показаны мотивы в сонате в характерных для них и во всех прочих ситуациях, как представлены люди в драмах?

Разве что-то иное происходит в пьесе, когда люди, попадая в различные ситуации, обнаруживают отдельные стороны своего характера? Не должно ли одно качество быть испытано одной ситуацией, другие – другими? И что, в конце концов, является характером, как не синтез этих свойств, которые одно за другим обнаруживали себя в данных ситуациях?

Так вот, совершенно то же самое обнаруживается в жизни мотива. Он помещается в разные ситуации: то выявляет свой характер в интервалах мелодии, то обнаруживает гармоническое своеобразие в новом окружении, то испытывает какое-нибудь ритмическое изменение – короче говоря, можно не сомневаться: мотив претерпевает судьбу, как [образы] людей в пьесе.

Конечно, эти судьбы в драме и в музыке по закону аббревиации, так сказать, количественно сокращены и стилистически выровнены [gestutzt]. Так, например, было бы совершенно неинтересно наблюдать на сцене в течение всего спектакля Валленштейна<sup>4</sup> 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 избрать лишь немногие, но столь характерные, чтобы мотив раскрыл самые значительные стороны своей сущности.

Здесь вовсе не имеется в виду – хотя бы и на основе закона аббревиации – помещение мотива в ситуации, в которых он не может внести ничего нового в толкование своего характера. Ибо то, что может быть продемонстрировано малыми, но искусно подобранными приемами<sup>5</sup>, 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.

### §7. Устранение параллелизма как исключительное обстоятельство.

Хотя повторение и является имманентным и нерушимым принципом в музыке вообще, при известных обстоятельствах можно вообразить особенные ситуации, в которых композитор отходит от нормы и может обойтись без повторения.

---

<sup>4</sup> Альбрехт Валленштейн – выдающийся полководец, герой драматической трилогии Ф.Шиллера «Валленштейн». – *прм.пер.*

<sup>5</sup> Замечу попутно, что композиции циклической природы (в не меньшей степени так называемые симфонические поэмы) *сегодняшних* авторов по большей части кажутся мне неудачными именно по той причине, что они, с одной стороны, часто, слишком часто оказываются в несущественных ситуациях, не приносящих слуху ничего ценного; с другой стороны, отбор сделан так неумело, что мотив не может достичь исчерпывающего раскрытия заложенных в нем свойств. И я, таким образом, полагаю, что этому искусству – описывать судьбу мотива *наикратчайшим путем* при строжайшем выборе лишь действительно характерных изменений – нынешнее современное поколение, как и будущее, вновь станет учиться у старых мастеров.

Конечно, невозможно точно описать, когда и каким образом могут или даже должны возникать такие исключительные состояния. Художнику самому остается решить, позволяет ли ему среда [Milieu], то есть, с одной стороны, уже созданное и с другой – только предчувствуемое, войти в это исключительное состояние.

Что принуждает художника в большинстве случаев отказаться от нормы – так это особое очарование, которое способна излучать музыка вне обстоятельств, связанных с параллелизмом, внезапно освобождённая от гнета и давления врожденного принципа искусства – именно при помощи этого непривычного и кажущегося противоречащим искусству средства. В таких ситуациях музыка лишь мимолётно напоминает о том первобытном и природном состоянии нашего искусства, в котором ещё не был открыт внутренний ассоциативный принцип мотива, а был вынужденно замещен двигательными и словесными ассоциациями (песня, танец). Отсюда само собой понятно, почему именно в таких случаях музыка старается принять риторический, декламационный характер, за звуками словно бы призрачно проступают ассоциации со словами – со словами, которым не судьба быть настоящими словами, но которые, как и те, тем не менее настойчиво и таинственно обращены к нам (пример № 13).

13.

Бетховен Фортепианная соната оп.110, последняя часть

*Adagio, ma non troppo*

Эту пьесу, которая несмотря на свою протяженность в течение почти всей своей длительности остается свободной от параллелизмов, Бетховен весьма многозначительно называет *arioso* (*Arioso dolente*) – обозначение, достаточно

отчетливо указывающее на скрытые слова. Напомню, однако, что вся часть (конечно, транспонированная в g-moll) позднее повторяется, таким образом, автор впоследствии отдаёт дань принципу повторения.

14.

Филипп Эмануил Бах Клавирный концерт а-молл (манускрипт)

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon. The score is written in common time (C) and G minor. It is divided into three systems of four staves each. The first system covers measures 1-3, the second system covers measures 4-6, and the third system covers measures 7-9. Measure numbers 4, 7, and 14 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A specific note in measure 5 of the Violin I part is marked with an asterisk (\*). The Viola part includes the instruction *coll V.1* in measure 6. The Bassoon part features a forte (*f*) dynamic marking in measure 7. The overall structure shows a complex interplay of melodic and harmonic lines across the instruments.

Здесь вследствие длины мысли так же, как и в предыдущем примере можно было бы ожидать двух- или трёхчастность ( $a_1: a_2$  или  $a_1 : b : a_2$ ). Тем временем мы видим, что содержание развивается прямолинейно, ни одна из пяти составных частей (начало каждой я отметил звездочкой\*) не повторяется целиком. При этом тот факт, что внутри отдельных частей имеются миниатюрные повторы, ничего не меняет. Ясно, что именно активность отдельных мотивчиков позволяет автору при построении целого сэкономить на повторении высшего порядка.

15.

Ф.Э.Бах Соната d-moll

Еще более смелым, чем в предыдущих, выказывает себя автор в настоящем примере. Он проходит протяженную дистанцию, меняет даже тональность – чтобы ввести новую мысль, и при этом позволяет себе все время удовлетворяться только скромной ассоциацией, повторяет только

пару-тройку звуков (содержание 1-ой скобки) не столь уж безусловно необходимых во многих других местах (ср. с прочими скобками).

Чаще всего в модуляционных и кадансирующих участках сочинений принцип повтора специально (где это приемлемо!) изымается из обращения. Совершенно неподражаемым в использовании этого риторического искусства – наследства Филиппа Эмануэля Баха – остается мастер Гайдн, чьи произведения полны подобной гениально рассчитанной свободой.

Звёздочками \* – как в примере 16, так и в обоих следующих – указываются те места, в которых [мотивно-тематическое] содержание неожиданно словно вырывается вперед.

16. Й.Гайдн Струнный квартет Es-dur оп.20 №1

*Allegro*

Viol. I *p*

Viol. II *p*

Viola *p*

Violoncello

*f* *f* *f* *f*

10

dim. *p*

dim.

dim.

dim. *p*

dim. *p*

17.

Гайдн Фортепианная соната Es-dur

*Allegro*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*tr*

9

tr \*

12

p f

18.

Гайдн Фортепианная соната B-dur

*Allegro*

sf f

4

p f

7

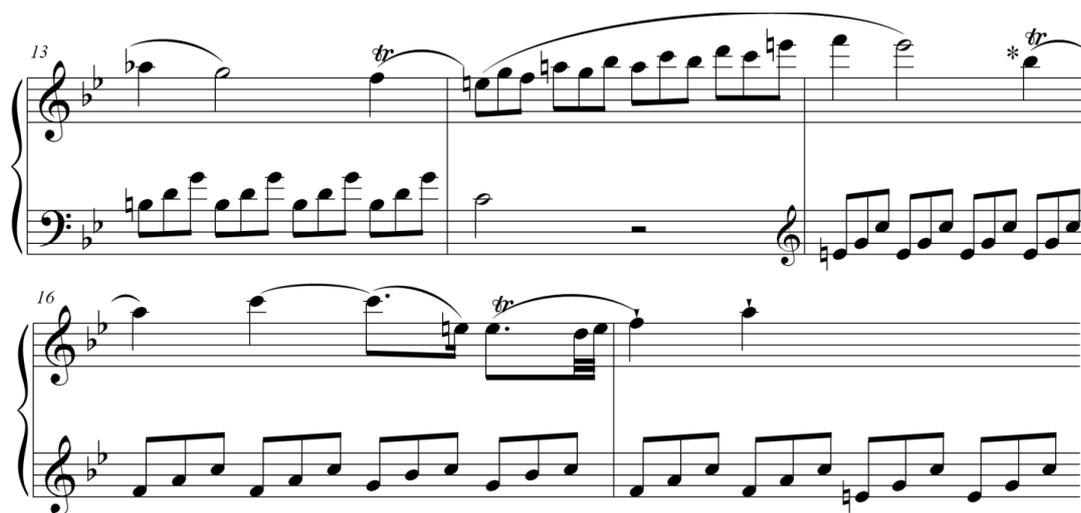
tr

9

tr

11

tr \*



#### §8. Проблема формирования [звуковысотной] системы в музыке.

Так же тяжело, как открытие мотива – единственного оригинального зародыша музыки [des Keimes des Musik], – 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 системой, получая новые результаты и пути [развития] в мотивной области.

Правда, при обосновании системы природа не оставляет художника таким же беспомощным, как при открытии мотива. Однако не нужно думать, что эта помощь природы такая же ясная и открытая, какую мы находим в других видах искусства. Это не что иное, как намёк, вечно безмолвный совет, с огромными трудностями поддававшийся осознанию и истолкованию. Поэтому не хватит высоких и благодарных суждений, чтобы оценить и воздать восхищение силе интуиции, с которой художники разгадывали природу. Вообще же человечество имеет все основания ещё больше гордиться развитием музыки, чем других видов искусства, которые как слепки с природы словно сами собой изначально даны и навязаны врождённому человеческому инстинкту подражания.

Свой намёк природа хранит в так называемом обертоновом ряду. Это часто упоминаемое природное явление, создающее единственный природный источник, из которого черпает музыка, странным образом ближе инстинкту художников, чем их сознанию, так что их собственная практическая деятельность гораздо основательнее, чем их теоретическое понимание того же предмета. С другой стороны, акустики могут описать это явление очень основательно и безупречно, но попадают на ложный путь, желая этим объяснить искусство и деятельность художников. Поскольку чаще всего у них отсутствует художественная интуиция, их выводы об искусстве совершенно несостоятельны. Поэтому можно считать успехом, когда художники руководствуются в большей степени своим инстинктом, а не осознанием, еще лучше идти на поводу у первого, а не у второго, тем более что второе, по сути, относится не к их собственному, но к восприятию акустиков, которое не руководствуется и не направляется инстинктом искусства.

Я хочу здесь попытаться объяснить и показать инстинкт художников: *что* они из предложенного природой неосознанно использовали и используют, и напротив, что они не использовали и, возможно, никогда не будут. Данные размышления предназначены прежде всего для того, чтобы дать теперь художникам полное

осознание их инстинкта, столь таинственным образом определяющего их практическую деятельность и связывающего её с природой, также для того, чтобы просветить всю музыкальную публику о соотношении природы и искусства в звуковысотных системах; я бы, пожалуй, не хотел проявить неуважение к господам акустикам и теоретикам, заставив их познакомиться с тем, как некто из среды художников интуитивно судит о том, что понимаю этих господ открылось уже столетия назад.

§9. *Обертоновый ряд и расхожие выводы из него касательно [звуковысотной] системы.*

Возьмем с большой октавы в качестве основного тона и составим здесь известный обертоновый ряд:

|    |    |    |                  |                  |                  |                   |                  |                  |                  |                     |                  |                   |                   |                  |                |      |
|----|----|----|------------------|------------------|------------------|-------------------|------------------|------------------|------------------|---------------------|------------------|-------------------|-------------------|------------------|----------------|------|
| 1, | 2, | 3, | 4,               | 5,               | 6,               | 7,*               | 8,               | 9,               | 10,              | 11,*                | 12,              | 13,*              | 14, <sup>π</sup>  | 15,              | 16             | etc. |
| C, | c, | g, | c <sup>1</sup> , | e <sup>1</sup> , | g <sup>1</sup> , | -b <sup>1</sup> , | c <sup>2</sup> , | d <sup>2</sup> , | e <sup>2</sup> , | -fis <sup>2</sup> , | g <sup>2</sup> , | -a <sup>2</sup> , | -b <sup>2</sup> , | h <sup>2</sup> , | c <sup>3</sup> | etc. |

19]

|   |   |   |   |   |   |    |   |   |    |     |    |    |     |    |    |
|---|---|---|---|---|---|----|---|---|----|-----|----|----|-----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7* | 8 | 9 | 10 | 11* | 12 | 13 | 14* | 15 | 16 |
|---|---|---|---|---|---|----|---|---|----|-----|----|----|-----|----|----|

u. s. w.

Замечу в скобках, что я снабдил обертоны 7, 11, 13 и 14 знаком «минус» (из практических соображений проведенным наискось у нот), чтобы показать, что высота их в действительности ниже чем  $b^1$ ,  $fis^2$ ,  $a^2$ ,  $b^2$  нашей системы.]

Из этой иллюстрации чётко видна тенденция природы образовывать при последовательном делении колеблющегося объекта всё более и более узкие интервалы. В общепринятом написании они выглядят соответственно:

- 1: 2 = октава,
- 2:3 = квинта,
- 3:4 = кварта,
- 4:5 = большая терция,
- 5:6 = малая терция,
- 6:7 Два прогрессивно уменьшающихся интервала, ведущих постепенно от
- 7:8 малой терции к последующему целому тону,
- 8:9 = большой целый тон,
- 9:10 = малый целый тон,
- 10:11 пять интервалов, меньших чем 9:10
- 11:12 и между собой
- 12:13 прогрессивно уменьшающихся
- 13:14 к следующему
- 14:15 полутону.
- 15:16 = полутон и т. д. и т. д.

Следует учитывать, что между м.3 (5:6) и большим целым тоном (8:9) встроены два чуждых нам интервала, которые мы не используем в искусстве, поэтому они не имеют названия; ещё пять таких же безымянных и неупотребимых интервалов располагаются между малым целым тоном и полутонем.

Из этого общепринятого способа обозначения обертонов, в основе которого лежит определённое воззрение, для нашей системы требуется не только мажорное

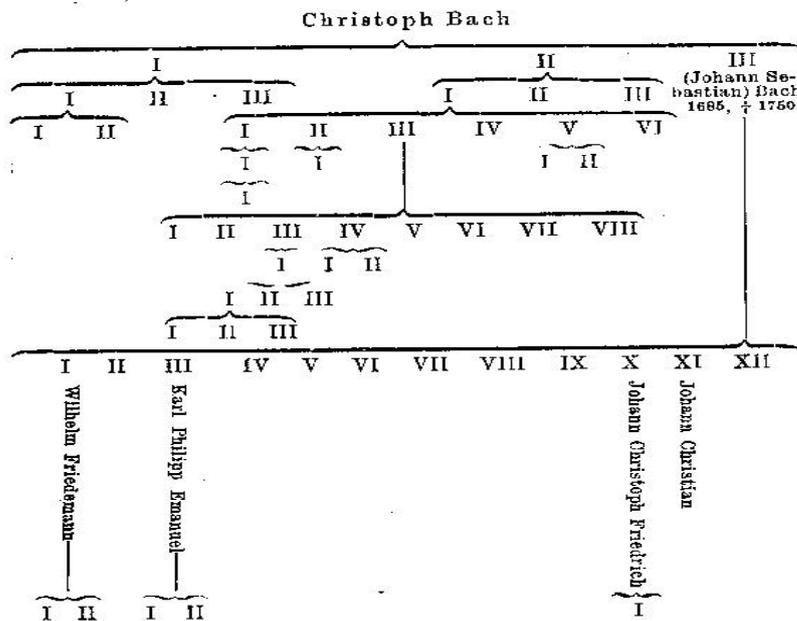
трезвучие  $C-g-e^1$  (1:3:5), но и минорное  $e^2-g^2-h^2$  (10:12:15) (если только не объяснять его как природное чудовищным и более сложным образом<sup>6</sup>), далее кварта  $c$ -системы –  $f$  (якобы 3:4) и даже септима нашей системы, на которую указывает седьмой обертоном.

§10. Критика и опровержение этих выводов.

Представим, что способ записи верен, как и стоящие за ним воззрения. Тогда из вышеуказанной иллюстрации отчетливо видно, что в толкование этого феномена откровенно вносят собственные желаяния и планы, когда рассматривают седьмой обертоном как образец нашей септимы.

С одной стороны, этим погрешают против природы, от которой нельзя требовать телеологии – никакого намерения в отношении нашей системы в целом и септимы в частности, с другой же, делаются виновными еще в одном заблуждении, когда не признаётся действительное значение седьмого обертона, который, исходя из показанной выше точки зрения, при любых обстоятельствах должен быть меньше, чем  $m.3^7$  5:6, и когда при отсутствии подлинной идентичности между седьмым обертоном и септимой – удовлетворяются «приблизительным» их соответствием.

Значительно важнее, что все другие выведения, за исключением первого мажорного трезвучия, неверны. Чтобы избежать малейшего непонимания, я позволю себе для более ясного объяснения того, что хочу сказать, привести сначала иллюстрацию в качестве аналогии. Представьте себе разветвленное родословное древо, подобно тому, как оно примерно представлено на следующей фигуре (я выбрал семью Бахов):



Вместе с чередой зачатий и размножений мы, несомненно, видим здесь также череду поколений, и именно последнее даже больше бросается в глаза, чем первое. Однако было бы несправедливо доверять больше глазу, чем этого требует подлинный смысл представленного изображения. Я считаю следующее: в сущности, природа знает только зачатие, и в этом смысле только предка и потомка, но не родственников

<sup>6</sup> Под этим подразумевается унтертоновая теория Римана, которой объяснялась «природность» минорного трезвучия.

<sup>7</sup> Шенкер сравнивает здесь не обертоном (звук натуральной септимы) и интервал (5:8, малая терция). Имеется в виду следующая мысль: терция  $g-b$  (6:7) меньше по величине чем терция  $e-g$  (5:6). – Е.Л.

по боковой линии, т.е. братьев и сестёр. Эти последние [понятия] – скорее только формы нашего представления. Потомки – это творения природы, братья и сёстры же – создания мира наших понятий. Ясно, что природа не ответственна за мир наших понятий, и родство братьев и сестёр через [общее] понятие [begriffliche Verwandtschaft] в этом смысле чуждо природе. Абсолютно так же обстоит дело с тем, как открывает себя природа в обертоновом ряду. Здесь также в лоне основного тона существуют только зачатия и размножения всегда различных принципов деления, познаваемые как числа 1, 2, 3, 4 и т. д., то есть колеблющееся тело колеблется двумя половинами, тремя третями, четырьмя четвертями и т. д. С таким делением, однако, столь же мало можно смешивать череду интервалов, как мы смешивали сестер и братьев с потомками в изображении родословной. Как посылку, исходящую лишь из нашей понятийной способности, мы должны также в обертоновом ряду исключить видимость сосуществования и строго смотреть только на происхождение обертонов. Это понимание позволяет нам теперь отвергнуть так называемую кварту (принятое обозначение 3:4), малую терцию (5:6), большой целый тон (8:9), малый целый тон (9:10), полутон (15:16), поскольку эти отношения никак не являются отношениями потомков.

И далее мы должны отказаться от всех заключений, полученных из ошибочного предположения, например, от того, что минорное трезвучие якобы должно быть обосновано малой терцией.

Седьмой обертон, наконец, представляет собой просто новый обертон с новым принципом деления, который должен был явиться как радость природы [Zeugungslust der Natur], но при этом никоим образом не инспирирует нашу септиму.

#### *§11. Число пять как последний из принципов деления для нашей системы.*

Подлинное художественное отношение между обертоновым рядом и нашей системой, скорее всего, следующее: *человеческое ухо следует природе, как она открывается в обертоновом ряду, только до большой терции* как последнего предела, т.е. до обертона, чьим делителем является пятерка. 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  $2 \times 3$  или  $3 \times 2$ ; 9 как  $3 \times 3$ ; 10 как  $5 \times 2$  и т. д., в то время как обертоны 7, 11, 13, 14 и т. д. для нас остаются полностью чуждыми.

В мою задачу не входит представить здесь строение уха и указать причину, почему оно способно реагировать только на эти простые отношения – 1, 2, 3, 4, 5, а более далекие отвергать. Аналогично этому, едва ли возможно сказать, как и почему, например, сетчатка реагирует на световые волны, ибо как звук состоит из бесконечной суммы обертонов, так и всякий луч света состоит из бесконечного ряда цветовых элементов, которые мы не воспринимаем по-отдельности. Я оставляю в стороне физиологическую тайну, констатируя лишь, что слух и зрение сами действуют в присущих им границах. Насколько чувство зрения ограничено, мы достаточно убеждаемся каждый день. Возьмём, например, практический случай, который нам особенно близок, а именно нотную систему. Пятилинейная запись разумна, удобна и продиктована требованием глаза. Если вообразить 6- или 7-линейную систему, то сразу заметно, как трудно глазу быстро и уверенно определять, на какой линии расположена нотная головка, например, на 4-й или на 5-й. Мне не нужно также говорить о том, как внимание к диапазону человеческого голоса

исторически привело к вышеуказанной пятилинейности; тем более приятно совпадение многих кажущихся столь разнородными моментов<sup>8</sup>.

Чтоб вернуться к нашему акустическому случаю, будет достаточно ясно, если я скажу, что хотя это удивительно, странно и необъяснимо таинственно, но это так: наше ухо добирается только до принципа деления на 5.

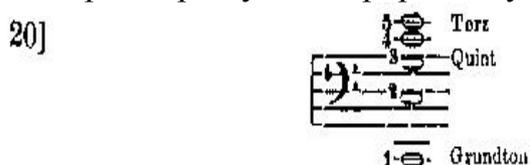
### §12. Преимущество квинты.

Первое, что мы должны заключить из этой заново обретенной точки зрения, это то, что квинта  $g$  сильнее терции  $e^1$ , поскольку она с более простым принципом деления на 3 предшествует терции с ее 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 первождение среди обертонов, является для художника единицей слуха, как метр для музыканта.

### §13. Мажорное трезвучие в природе и в системе.

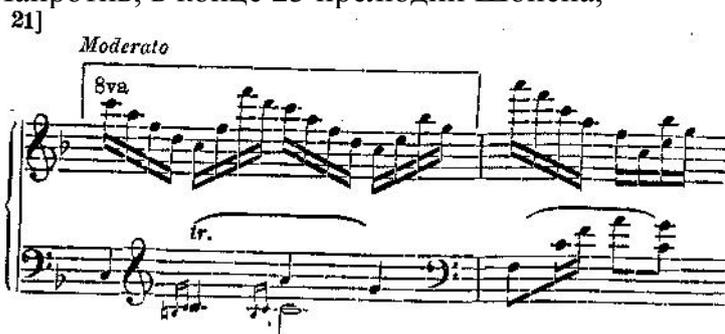
Оба интервала, квинта и терция, лежат в основе нашего мажорного трезвучия. Конечно, тот вид, в котором природа предоставляет [нам] мажорное трезвучие, более обширный [weitlaufige], чем это используется в музыке.

Мажорное трезвучие в природе звучит, собственно, так:



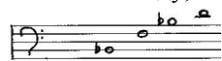
Возможно, небезынтересно услышать эту часть самой природы из начала первой части 9-ой симфонии Бетховена, конечно, со скрытой терцией *cis*. Другим примером, в котором терция на абсолютной высоте, данной ей от природы<sup>9</sup>, поручена кларнетам – квинту нужно считать скрытой – служит начало *alla marcia* последней части той же самой симфонии.

Напротив, в конце 23 прелюдии Шопена,



<sup>8</sup> Об этом едва ли думали те, кто столько времени потратил на применение своих реформаторских наклонностей к нашей нотной системе.

<sup>9</sup> Имеется в виду, в той октаве, в которой она появляется в обертоновом ряду:



Бетховен. Симфония №9 IVч, *alla marcia*



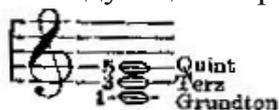
– прим.пер.



где в самом конце вместо простого трезвучия благодаря прибавлению септимы *es* на тонике возникает септаккорд, я вижу здесь скорее не подлинный септаккорд, но поэтически-призрачную попытку дать ассоциацию с 7-м обертоном – полагаю, это единственная подобная попытка.

То, что мы в практике искусства не можем употреблять такую широкую экспозицию мажорного трезвучия, объясняется, собственно, ограниченностью всего человеческого самого по себе. Если мы восприняли первый предел, отказавшись от 7-ого обертона, то на тех же основаниях мы отказываемся от трёх октав, в пространстве которых происходит рождение мажорного трезвучия. И если врождённо ограниченные, даже очень ограниченные голосовые данные (в среднем, не более 12-13 звуков) указывают на слишком узкое пространство как на единственно доступное нам, то ничего другого не остаётся, как противопоставить явлению природы, так сказать, превышающему человеческий рост, подобие в уменьшённом виде. Таким образом, мы обратились к пространству одной октавы уже из инстинктивного следования вокальному принципу, который был естественным исходным пунктом нашего искусства и остаётся для него мерилom во многих отношениях. Объединив три голоса в мажорное трезвучие следующим образом

22]



мы здесь уже удовлетворили природе, последовав трём сильнейшим обертонам – 3 и 5 – чтобы достичь консонанса, связанного, видимо, лишь с этими последними. Выходя за пределы реальности этих трёх голосов, я бы порекомендовал более правильное понимание того, что мы называем мажорным трезвучием, как мысленной аббревиатуры природы; в сущности, все искусства являются лишь аббревиатурами [природы] и их стилистические принципы следует выводить только из принципа аббревиации, если желать достижения природного совершенства. Так же как поэт [Lyriker] концентрированно излагает [abbreviiert] чувства, драматург – события сюжета, художник и скульптор – детали природы, также музыкант концентрированно излагает звуковое пространство и объединяет звуковые феномены. Несмотря на аббревиацию добрая природа дарит нам благозвучие квинты, даже если она не расположена на своём месте во второй октаве, откуда она родом, и мы радуемся приятно звучащей большой терции, не нуждаясь в том, чтобы она, как это должно быть, появлялась только в третьей октаве.

Разумеется, каждый тон в одинаковой степени обладает стремлением породить поколения обертонов до бесконечности. Если угодно, это стремление можно сравнить с животным инстинктом, поскольку оно не уступает инстинкту размножения живого существа. Это обстоятельство вновь делает естественной биологическую оценку событий в жизни звуков, как это выше было подчёркнуто в §4 о наследовании мотивов. Итак, каждый из тонов всегда связан с целыми поколениями звуков и – что нам здесь наиболее важно – с собственным мажорным трезвучием 1:5:3.

§14. *Первостепенность квинтового отношения между тонами, выведенное дедуктивным методом из первостепенности квинты.*

Этот факт имеет для соотношения звуков друг с другом самое важное следствие. 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 предок признаёт своего потомка. Это первое и самое естественное соотношение двух тонов я хотел бы назвать *квинтовым отношением* [quintale Beziehung].

Если квинтовое соотношение звуков является самым естественным, то когда хотят соотносить более чем два звука, то оно по своей природе остаётся самым целесообразным: отсюда последовательность тонов



открывает вечно действующие отношения. Когда мы прибавим этим звукам собственно то, что им подобает – самые сильные обертоны 5 и 3, – эта последовательность примет совершенный вид:



Чтобы избежать возможного недоразумения, я хочу ещё раз ясно сказать, что все эти отдельные звуки нужно понимать как равноценные основные тоны; так, например, третий звук *d* не идентичен девятому обертону от *c*, равно как шестой звук *h* – не может претендовать на роль пятнадцатого обертона от *c* и т. д.

§15. *Противоречия между качеством отношений к основному тону и отношениями звуков между собой.*

Перед художником встала бесконечно трудная задача: объединить в своём искусстве в одну систему как все эти инстинкты [Triebe] отдельных звуков – как бы стремление каждого стать основным тоном, – так и отношения *между* звуками.

Первое, чем он воспользовался для решения этой проблемы, было его право на аббревиацию, с помощью которой он втиснул бесконечную пространственность [Weitlaufigkeit] природы в ограниченное пространство октавы. Мы не будем задерживаться больше на этом пункте, поскольку необходимое уже было сказано (в §13). После этого ограничения художник был вынужден предпринять вторую аббревиацию того, что ему предлагала природа: если он хотел сохранить

воспоминание и след исходного пункта, он должен был ограничиться лишь пятью тонами поверх *c*. Снова человеческое ухо чудесным образом остановилось у числа 5!

И наконец, труднее трудного было усмирить противоречия, которые возникли уже среди шести звуков, адаптированных художником. С одной стороны стоял эгоизм тонов, право в качестве основного тона сохранить собственные квинту и терцию, то есть право на собственную генерацию, в то время как с другой стороны – интерес всеобщего, а именно общности, достигаемой через близкое сообщение, что заставляло жертвовать генерацией. Так, первый звук *c* не мог оставаться в одном и том же обществе с большой терцией *cis*, на которую претендовал тон *a* в качестве основного. Также звук *gis* (терция от *e*) противоречил второму основному тону *g* и т. д.

### *§16. Инверсия как противоположность развитию.*

Как можно было здесь произвести коренные изменения? Каким образом нужно было осуществить аббревиацию, столь необходимую здесь?

К счастью, в решении этой проблемы художникам помогло [их] собственное новое изобретение. Если природа предложила только развитие и создание, «бесконечное вперёд»<sup>10</sup>, то художники, сконструировав квинтовое отношение в обратном направлении, то есть падение с высоты вниз, создали этому искусственный эквивалент – движение назад [Ruckentwicklung], чисто искусственный процесс, по сути чуждое природе явление, потому что природа не знает движения назад. То, что в дальнейшем та же самая природа задним числом все же как бы свыклась с этим нисходящим квинтовым отношением, которое я предлагал бы называть *инверсией*, легко, впрочем, понять: ибо в конце концов нисходящее квинтовое отношение вливается в естественное развитие квинт вверх, т.е. если бы это не было дано от природы а priori, то художники, конечно, никогда не смогли бы создать отражения в зеркале. Оригинальное восходящее квинтовое отношение отчетливо воспринимается через контраст инверсии, направленной вниз.

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, 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 особыми 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.

---

<sup>10</sup> Неологизм Шенкера – прим. пер.

Конечно, другое дело, что это чувство напряжения не осознаётся в повседневной жизни, потому что в разговоре мы привыкли использовать такие инверсии неосознанно, в том числе и без особой причины.

В музыке напряжение выражается так: если, например, появляется звук *g*, то наше чувство ожидает, прежде всего, что к этой ноте присоединятся скоро её собственные потомки *d* и *h*, потому что в этом смысле наше чувство наставлено природой. Если теперь художник перестраивает этот естественный порядок, и за *g* следует нижняя квинта *c*, то, несомненно, наше ожидание оказалось ложным. Из того, что следом идет действительно *c*, мы узнаем, что речь шла вообще не о *g*, но скорее о *c*, хотя в этом случае следование *g* после *c* было бы более естественным.

Напряжения этих инверсий играют в свободной композиции самую большую роль, какую только можно вообразить:

а) в мелодическом, горизонтальном отношении, то есть когда мелодия рассматривается самостоятельно;

б) в последовании ступеней, т.е. в гармонической вертикальной конструкции.

Я привожу здесь некоторые примеры с инверсиями, причем ради ясности предпосылаю им примеры с нормальным развитием [Entwicklung].

а) Горизонтальный контур [Entwurf] мелодии.

Во-первых, с нормальным развитием – от основного тона к квинте:

25] Haydn, Klaviersonate As-dur.

*Allegro moderato*

Основной тон      квинта      терция      Основной тон

Ступени в As-dur: I V I III I

26] Mozart, Klaviersonate F-dur, Köch.-V., Nr. 332.

*Allegro*

Основной тон      Квинта

I IV VII (= V, смотри ниже, в § 108)

F-dur:      Органный пункт на I

Во-вторых, в инверсии – от квинты к основному тону:

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

*Allegro*

Квинта      терция      основной тон

I VI II

B-dur:      u. s. w.

28]

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

Квинта    терция    основной тон

H-moll: V    #IV<sup>#3</sup> (смотри ниже в §142)    V    I

u. s. w.

б) Последование ступеней.

Во-первых, при *нормальном* развитии: сравни помещенные выше примеры №25, 26 и 27, где гармоническое развитие каждый раз исходит от первой ступени.

Во-вторых, в инверсии – от любой другой ступени к первой:

29]

Beethoven, Klaviersonate Es-dur Op. 31, Nr. 3.

Allegro    ritar - dan - to

u. s. w.

Ступени в Es-dur: II

#IV<sup>b7</sup>

u. s. w.

6 - 7  
4 - 3  
V    I

30]

Schumann, „Warum?“

Langsam und zart

u. s. w.

Ступени в Des-dur II (23)    V    I

(смотри ниже §139)

31]

Ph. Em. Bach, Klaviersonate F-dur.

*Allegro*

Ступени в F-dur V VI  
(минор через смешение, смотри §38 и далее)

II (IV) V I

В этих трёх примерах последовательность ступеней начинается вместо тоники с одной из её оберквинт (II или V). В последнем примере, который начинается с доминанты, присоединяется к этому ещё бесподобно смелое смешение именно в области доминанты. Однако приведённые здесь примеры имеют то общее, что в них не слишком долго нужно ожидать тонику. Следующий пример, напротив, покажет нам, что композитор заставляет нас ожидать основную тональность и её тонику очень долго – не менее восьми тактов – с намерением достигнуть задуманного рапсодического характера. Что касается тональности в этих восьми тактах, то остаётся нерешённым: то ли в такте 1 – B-dur (III–IV), то ли g-moll (V–VI), или даже Es-dur (VII<sup>#5</sup>–I); также в такте 5 под вопросом тональности D-dur (III–IV), h-moll (V–VI) и G-dur (VII<sup>#5</sup>–I). В остальных тактах тональности в примере ясны сами собой.

32]

Brahms, Rhapsodie G-moll, Op. 79, Nr. 2.

*Molto passionato, ma non troppo allegro*

I. H.

I. H.

Ped.

Ступени в C-dur: IV

cop. 8va

*ritar - lan - do in tempo*

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes the annotation "con. Sva. #IV" and "V". The second system includes "E-dur: IV" and "con. Sva". The third system includes "I", "#IV", and "V". The fourth system includes "I", "V", and "V". The fifth system includes "3" and "3".

F-moll: I  
 G-dur: VI V I - V  
 G-moll: VI V (!)

Об этих вещах речь в дальнейшем ещё будет идти, здесь же скажем только то, что именно в смешении, то есть в многообразии и в контрастах форм развития и инверсии раскрывается облик [Habitus] подлинного мастера и его превосходство над менее значительными талантами.

Если мы снова себе представим ряд звуков, которые следуют за *c* в квинтовом порядке вверх, то внесённая в него художником инверсия будет следующей:

33 |

The musical score shows a sequence of notes on a grand staff. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The notes are: C4, G4, D5, A5, E6, B6, F#7, C8. The notes from G4 to C8 are marked with a double-headed arrow above them, indicating an inversion.

Будучи сведены в пространство октавы и ограничены тем таинственным числом пять, квинтовые подъемы и спады [das Auf und Nieder der Quinten] в естественном порядке развития и в обратном порядке инверсии звучит так:

Оберквинты 1 2 3 4 5 6 4 3 2 1  
34]



(Ступени: I V II VI III VII VII II VI II V I)

### §17. Открытие унтерквинты как следствие инверсии и её принятие в систему.

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*.

Вообще, чем больше композиторская практика подтверждала хорошее художественное воздействие инверсии, тем больше закреплялось также воздействие инверсии основного тона *c* – нижней квинты *f*, что и вынудило, в конце концов, отвести нижней квинте место *в системе*.

Объяснить это воздействие могут некоторые примеры из композиционной техники И.С.Баха, который особенно ценил и любил действие инверсии основного тона, [обращенной] к его унтерквинте, так что он, почти регулярно любил скрывать [festmauern] тонику, то есть основной тон пьесы, поначалу взятием его унтерквинты и затем первой оберквинтой, прежде чем приступить к дальнейшей экспозиции<sup>11</sup>.

35] И.С.Бах ХТК Прелюдия es-moll It.



Ступени в es-moll: I IV

VII (V) I u. s. w.

<sup>11</sup> Многие издатели Баха, например Черни, в редакции Хорошо темперированного клавира излишне загружают эти начальные места, в которых самих по себе ещё ничего не происходит, преувеличенными сентиментальностями, что выражается в чересчур подробных исполнительских указаниях.

36] S. Bach, Präludium, Wohltemperiertes Klavier.

Ступени в с-moll      органний пункт на I

(VII = V)

(I)      u. s. w.

37] S. Bach, Orgelpräludium E-moll.

E-moll: органний пункт на I

(IV)      (V)      (I)      u. s. w.

38] S. Bach, Partita Nr. 4, Andante.

u. s. w.      I      IV - V

Итак, система звука с представляет собой объединение этого основного тона с пятью другими основными тонами, расположенными по восходящим квинтам, дополненное единственным отдалённым основным тоном (унтерквинтой), который как бы связан с этим объединением только узами прошлого. Общая картина выглядит следующим образом:

1., 2., 3., 4., 5. Оберквинты

Унтерквинты      Тоніка

Итак, то, что мы обычно называем «квартой», является в действительности, будучи взятой как основной тон, только унтерквинтой, чье появление я свёл только

что к художественному результату инверсии; свести её к отношению 3:4 (сравни §8) было бы бессмысленно и нехудожественно.

Кроме того, если бы мы захотели рассматривать вышеуказанный ряд, как исходящий от *f*, в нас запротестовало бы таинственное требование числа пять, так как мы должны были бы овладеть рядом шести верхних квинт, исходящим от этого тона, что явно превышает наши границы.

#### §18. Окончательное разрешение противоречий и обоснование системы.

После этой окончательной регламентации количества тонов, их восходящего развития, их нисходящего движения, художникам, наконец, удалось определить цену этой окончательности, какую должны были заплатить отдельные звуки, когда они плодворно закладывали и развивали основы своего объединения.

В частности, поскольку *f* и *fis* противоречили друг другу, то последняя, как терция второй оберквинты, должна была уступить первой, чье первостепенное значение обеспечено ее характером как основного тона и как унтерквинты. Подобным же образом *cis* – терция третьей оберквинты – уступила основному тону *c*, *gis* – терция четвёртой оберквинты – первой оберквинте *g* и, наконец, *dis* и *fis* оба – [второй] оберквинте *d* и унтерквинте *f*. Можно сказать и так: наполнение отдалённых оберквинт, начиная от второй, было согласовано и установлено в связи с содержанием основного тона, его первых обер- и унтерквинт.

Мне ещё остаётся только спроецировать этот результат [сложения] системы на диапазон октав в порядке абсолютной высоты тонов, при этом наглядно отразить принцип квинтового отношения, конечно, невозможно.

40]



#### §19. Разъяснение некоторых элементов системы.

Это вид звукоряда *c*, с которым мы встречаемся ежедневно.

Но как раз потому, что эта форма стала для нас ежедневным явлением, тем настойчивее я призываю каждого любителя музыки не забывать, какие удивительные силы природы, и какие художественные инстинкты скрываются за ней.

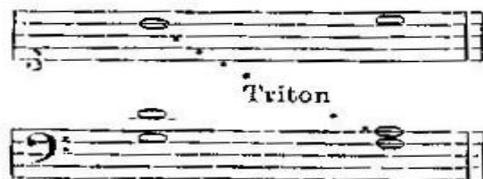
В этой системе, прежде всего, нужно отчётливо расслышать чужеродность унтерквинты *f* и в этом усмотреть рудимент предшествующей системы, а не подлинно органическую составную часть системы *c*, которая по своей природе первоначально возникла только из ряда оберквинт. Как важнейшее следствие этого факта, следует, однако, отметить отношение тона *f* к *h*. Внутри системы, которая обычно состоит исключительно из чистых квинт, столкновение последней пятой оберквинты *h* с унтерквинтой *f* – именно вследствие характера последней, как чуждого тела в системе – образует уменьшённую, единственную уменьшённую квинту и естественным образом её инверсию – единственную увеличенную кварту, так называемый *трисон*. Таким образом, естественно и непринужденно объясняется трисон, в то время как обычно вынуждены прибегать к сложным и запутанным психологическим аргументам. Сравните, например, попытку объяснения Керубини в его теории контрапункта и в фуге из примера №27, которые я цитирую далее:

«Нам остаётся теперь еще доказать, каким образом и почему трисон является ложным [falsche] гармоническим отношением. То, что я здесь в этой связи скажу, более характерно для многоголосного, чем для двухголосного контрапункта, и я даю

это разъяснение здесь столь подробно, чтобы не было нужды возвращаться к этому в дальнейшем.

Чтобы показать причину ложного отношения, я выбираю гармоническое трезвучие от *g* и ставлю непосредственно после него трезвучие от *f*.

41]



Здесь сразу же узнается ложное отношение,

1. поскольку первый аккорд, если его рассматривать принадлежащим к *c*, стремится естественным образом перейти в этот аккорд [на *c*] или в *a-moll*, а не в субдоминанту;

2. поскольку, если рассматривать этот аккорд принадлежащим *g*, то аккорд от *f* ему совершенно чужд, так как тональность *g* подразумевает *fis*.

3. По той же причине, если рассматривать второй аккорд как принадлежащий *c* или *f*, то в первом случае аккорд *g* должен был бы следовать за ним, а во втором – необходимо *b* вместо *h*. Таким образом, *f* и *h* находятся в явном противоречии, и отношение, вытекающее из этого, не может быть никаким иным, кроме как ложным.

Из этого следует, что все последовательности аккордов, первый из которых включает *f*, а другой *h*, и наоборот, вызывают ложное отношение тритона».

Из сказанного выше кроме того следует, что поскольку в звукоряде *c* столь часто за IV ступенью инверсия бывает продолжена, уменьшённая квинта неизбежна, как это видно на следующей иллюстрации:

I – IV – VII – III – VI – II – V – I.

(ум.5)

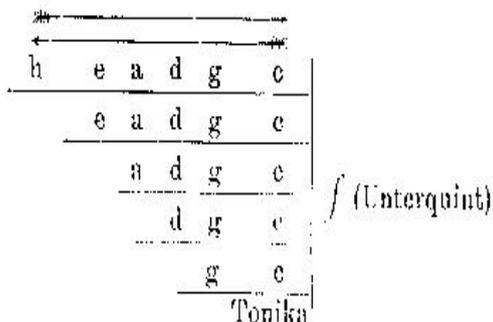
В этом случае уменьшённая квинта выполняет важную задачу – вернуть инверсию унтерквинты в природную колею унтерквинты. И только потому, что за IV ступенью следует уменьшённая квинта *h*, а не чистая квинта *b*, которая могла бы увести инверсию в чуждую системе область (§17) ещё более глубоких нижних квинт, нам становится ясным, что мы находимся в системе *c*. В последовательности IV – VII именно инверсия самым сильным образом выдает чужеродность унтерквинты. В этом смысле можно, если заимствовать картину из мира морали, рассматривать содержащуюся между обеими названными ступенями ложность отношений, то есть уменьшение квинты, будто бы как кару за искусственно навязанную музыке технику инверсии.

Столь же ложно считать сексту *a* ничем иным, как подлинной секстой, так как она в значении основного тона является третьей верхней квинтой. Поэтому столь же малохудожественно, как и бесполезно, судорожно искать в более высоких областях обертонов образец для неё и, поскольку там нечего не обнаруживается, предполагать, не является ли всё-таки 13-й обертоном, например, по меньшей мере «крёстным» сексты.

Подобное также характерно и в отношении к так называемым *секунде* и *септима*, которые, поскольку они могут пониматься как основные тоны, должны восприниматься на слух как, соответственно, вторая и пятая унтерквинты.

Для художественных целей особенно важно постоянно слышать это квинтовое удаление от основного тона в обоих направлениях, как центростремительное так и

центробежное. Так, касательно звука *h* важно чувствовать прежде всего его удаленность от *c*, к которому ведет путь через звуки *e, a, d, g*; при звуке *e* удаленность [пути к] *c* – через три звука *a, d, g*; подобным же образом пути от *a* и *d* ведут соответственно через два и через один звук к *c*.



Как раз через ворота квинтовых отношений природа неожиданно заявляет художнику свои права, и мы внезапно слышим как «воскресают» пожертвованные терции и квинты, как будто бы они протестуют против неестественного их подавления системой! Возвращаются *fis, cis, gis* и *dis*, и тогда художник с еще более высокой точки зрения примиряет свою систему с природой, которая как будто бы всегда подстерегает его, чтобы, вопреки его представлениям, одарить лучшим. Это кажущееся нарушение системы посредством возвращения к природе будет подробно объяснено в главе о хроматике, которая коренится как раз в этой тенденции (см. §133 и далее).

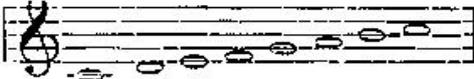
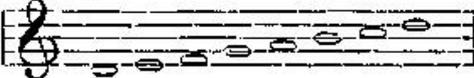
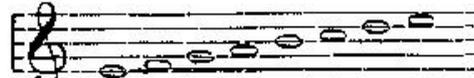
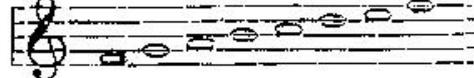
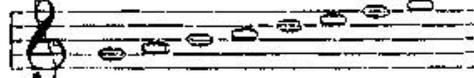
Было бы ошибочно, исходя только из факта, что распространенная теория знает и описывает представленную здесь систему *c*, сделать вывод, что её сущность действительно раскрыта. Она приняла ее, пожалуй, из более ранних эпох чисто механически, когда обучали тому же самому – и наряду с многими другими [звуковысотными] системами, – но к сожалению, без психологической глубины. Если как раннее, так и новое время были далеки от объяснения связей между искусством и природой, как это открывается в системе *c*, то в наше время по меньшей мере сделали шаг вперед по сравнению с предшественниками, поскольку стали искать объяснение в явлениях природы. Но мы видели, что в своей радости первооткрывателей [наши современники] излишне зацепились за намерение все объяснять исключительно через природу, как например, кварту, сексту, септиму, минорное трезвучие и т. д. Не возникло предположение, что значительная часть системы является полностью оригинальной собственностью художников, например, инверсия со всеми её последствиями – первой нижней квинтой, темперацией системы. Не предположили, что 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. Моя задача состоит в том, чтобы представить те заслуги, на которые могут претендовать художники.

## Глава 2. Искусственная система (Moll)

### §20. Идентичность нашего минора и старой эолийской системы.

Средневековая теория предлагала художникам следующие звукоряды:

4.2]

|                |  |
|----------------|--|
| ионийский      |  |
| дорийский      |  |
| фригийский     |  |
| лидийский      |  |
| миксолидийский |  |
| эолийский      |  |

К этим теориям пришли вследствие неправильного понимания ещё более древней теории, в частности, греческой, и если современная теория отбросила четыре из этих шести и сохраняет только два, то причина этому ей самой неясна. Судьба теории в целом печальна, если она занимается самой собой вместо того, чтобы следовать за практикой искусства. Художники со своей стороны, исходя из собственного инстинкта и собственной практики, редуцировали это множество систем до двух. Они неосознанно продолжили в нашем так называемом миноре старую *эолийский* звукоряд, так же как в мажоре – старую ионийскую.

Небезынтересно узнать, что И.С.Бах в своей книжке о генерал-басе (напечатанной как 12-е приложение во втором томе биографии Баха Филиппа Шпитты) объясняет минорную систему как вполне идентичную эолийской, то есть с малой терцией, секстой и септимой и с минорными трезвучиями на тонике, первых обер- и унтерквинтах.

Мы видим таким образом удивительный факт: в то время как теория не может объяснить, почему художники наряду с ионийским сохранили чистый эолийский звукоряд – а не дорийский или фригийский – в своём миноре, они сотни лет всё с большей уверенностью работают в эолийском (минорном) звукоряде, разумеется, лишь инстинктивно, не ломая себе голову о причинах этого.

Моей задачей поэтому будет – разобраться в причинах, которые побудили художников для практических целей искусства скоординировать с ионийским (мажором) именно эолийский, а не иной из старых звукорядов.

### §21. Квинтовый порядок в миноре – искусственен.

Прежде всего необходимо вспомнить, что те принципы, которые мы подробно изложили в мажоре, находят применение и в системе минора; я имею в виду квинтовое отношение основных тонов системы, законы развития и инверсии вместе со всеми вытекающими из этого последствиями. Если рассмотреть эти принципы, то

между отношениями в мажоре и миноре нет никакого различия. Соответственно, ход квинт, например, в a-moll – тот же самый, что и в A-dur. В миноре здесь не возникает никаких препятствий уже потому, что в отличие от мажора, где уменьшённая квинта возникает только между VII и IV степенями, здесь уже вторая оберквинта находится в вышеупомянутом ложном отношении к третьей (*h:f*).

Здесь картина полностью такая же, как в мажоре (сравни §19), только с изменением [порядка] звуков.

|        |   |   |   |   |   |                       |
|--------|---|---|---|---|---|-----------------------|
| g      | c | f | h | e | a | <i>D</i> (Unterquint) |
|        | c | f | h | e | a |                       |
|        |   | f | h | e | a |                       |
|        |   |   | h | e | a |                       |
|        |   |   |   | e | a |                       |
|        |   |   |   | a |   |                       |
| Tonika |   |   |   |   |   |                       |

Следующий пример №43 показывает нам исчерпывающую инверсию в миноре: такт 2-3 – инверсия I – IV, такт 3 – IV–VII, благодаря чему – согласно §19 – возникает пятая оберквинта; в следующих тактах квинты одна за другой (VII-III-VI-II-V) ниспадают до тоники.

43] Brahms, Intermezzo B-moll, Op. 117.  
*Andante non troppo e con molto espressione.*

III VI II

pp p

Ped. 7 \* Ped. \* 6 3

VII (V)

u. s. w.

Тем самым доказываются три момента: во-первых, внутренняя необходимость и неизбежность упомянутых в начале этого параграфа принципов; во-вторых, что принцип последования ступеней в миноре ни в коем случае не оригинален, а по необходимости искусственно, даже насильственно перенесён из мажора; и, в-третьих, наконец, что по этой причине невозможно отрицать превосходство естественного мажора над минором.

## §22. Противоположность мажору.

Если сравнить отношения в минорной и мажорной системах, то уже на первый взгляд видна разница в интервалах терции, сексты и септимы, которые все три в мажоре (ионийском ладу) большие, а в миноре (эолийском), напротив, малые.

44]

in A-dur

in A-moll

Terz Sext Sept

Из этого первого различия возникает ещё другое, которое состоит в том, что в противоположность мажору в миноре тоника, а также первые верхняя и нижняя квинты наделены минорными трезвучиями.

45]



Эти различия образуют то, что делает минорную систему полной *противоположностью мажора*.

### §23. Мелодические и мотивные причины этой искусственной противоположности.

Совершенно бесполезно объяснять первооснову этой системы, а именно само минорное трезвучие, природой, то есть обертоновым рядом.

Если все же согласиться с тем, что в основе минорного трезвучия действительно лежат соотношения ряда обертонов 10:12:15, которые появляются друг за другом, то тем не менее *систему* в целом невозможно объяснить без дальнейшего привлечения безусловно художественных моментов, не принимая во внимание уже то, что эти обертоны, будучи слишком далёкими, мало убеждают наше ухо, хотя они и возвращаются к простым числам 1,3,5. Остаётся необъяснённым, почему художники обычно разрабатывают именно ту систему, в которой кроме тоники обер- и унтерквинты имеют минорное трезвучие с малой терцией.

Это возможно не иначе, как при рассмотрении этой системы, находить в ней меньше природных и больше художественных мотивов.

Решающими при этом могли быть только мелодические, то есть мотивные причины на то, чтобы *искусственно* сотворить из минорного трезвучия первооснову системы; на мой взгляд – это единственная именно полная противоположность мажорному трезвучию, которая привлекла художника, чтобы в соответствии с ним сформировать мелос.

Как дальнейшие, но [фактически] те же самые мотивные причины, которые вообще создали минорное трезвучие, привели к тому, чтобы образовать на первых оберквинте и унтерквинте минорное трезвучие – вследствие чего, наконец, минорная система стала тем, чем она является сейчас, – мог бы объяснить следующий пример.

46]

Wohltemperiertes Klavier, Fuge in D-moll.



Когда И.С.Бах изложил тему фуги, он, поскольку интуиция развития привела его к верхней квинте как первой и самой сильной стадии, имел возможность мыслить согласно природе мажорное трезвучие на тоне *a* и в соответствии с этим ответить на тот мотив в мажоре:

47]

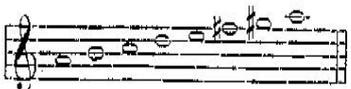


Но его инстинкт, побуждающий, по крайней мере, временно сохранить тему в первоначальном характере отеснил все другие точки зрения. В те времена связного [gebundene] стиля художник счёл естественным в первой стадии фуги – при сохранении идентичности во всём остальном – привнести прежде всего контраст квинты, то есть тональность квинты; но в то же время усложнять этот контраст так, чтобы тема существенно изменилась в отношении интервалов и гармонии – это казалось ему менее естественным. В любом случае он чувствовал различие между воздействием того и другого, у него было ясное представление, какая из них более

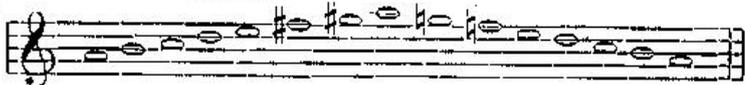
естественна, так что он, опираясь на [чувство] естественности, смог освободить экспозицию фуги от тех элементов, которые скорее имеют свое место на поздней стадии развития фуги. Экспозиция осталась экспозицией, разработка – тем, чем она должна была быть, всё на своём месте в соответствии с их значением: так фуга приобрела свою целесообразную структуру – свой стиль.

Такие потребности мотивики и экспозиции привели не только в фуге, но и в прочих свободных видах композиции к тому, чтобы понимать верхнюю квинту в эолийской системе как минорное трезвучие, как будто это сама тоника.

Ввиду мотивных целей для художника было весьма заманчивым то, что и тоника, и верхняя, и нижняя квинты, все три были равным образом минорными. Я бы сказал также, что художественный инстинкт не позволял и не позволяет на практике уклониться от этого понимания. С другой стороны, как получилось, что теоретики несмотря на всё это до сих пор стоят растерянно перед минорной системой, рассматривая ее то так:

48]  , то так: 

то как смешение:

50] 

не говоря уже о беспомощности намерения столь произвольно принятую ими систему вывести из природы (что, разумеется, вопрос второй); у меня ещё будет повод продемонстрировать всё это позднее.

#### §24. Искусственная система, характеризующаяся как «возвышение [природы]».

В этом смысле минорная система, собственно говоря, всецело является изначальной собственностью художников, благодаря чему она контрастирует мажорной системе, которая, по меньшей мере, в своих основах спонтанно произошла из природы.

С давних пор это противоположное отношение систем вошло в душу художников, правда, без осознанного понимания. Мажор для них – сама природа, по крайней мере её символ или возврат к ней. Мажорная система в отношении к эолийской предстаёт примерно так же как человеческая культура относительно природы. В течение тысячелетий всё более и более культура многообразно отдаляется от природы, но как она уверенно продолжает существовать, не ослабевая в своих стремлениях! Да, более того, природа вобрала всё содержимое и все запасы культуры, словно бы, в свое собственное хранилище, так что вся культура в этом смысле стала, так сказать, новой составной частью природы. Достаточно, например, вспомнить о новых технических достижениях последнего столетия, которых человечество навязало и внедрило в природу. Гейне где-то говорит о поэзии, как о «возвышении природы». Не хотелось бы, чтобы меня упрекали в неуважении к матери-природе, которую я высоко ценю, тем не менее, я без сомнений хотел бы рекомендовать и эолийскую систему считать подобным «возвышением природы».

#### §25. Минор у древних народов – не доказательство его неискренности.

Не должен ли противоречить представленной таким образом минорной системе тот общеизвестный факт, что древние народы были еще ближе к минору, чем к мажору? Разве это не так, если минорная система встречается уже у весьма

примитивных народов и более сильно выражена и предпочитаема, чем мажор? Разве тем самым не доказывается – так можно было бы возразить – очевидность того, что минор с его чистой квинтой и малой терцией должен быть каким-то образом обоснован в природе и может быть даже сильнее, чем мажор, основанный на [пропорции] 1:3:5?

Любят исходить из того, что дикие народы все ж находились ближе к природе и были осведомлены о ее намерениях, так сказать, из первых рук, а потому – лучше, чем культурные народы, при этом не задумываются о том, что это предположение, как бы оно во многих и даже в большинстве случаев ни соответствовало действительности, тем не менее является только произвольной гипотезой.

Как раз в области музыки такое предположение неоправданно. Ибо здесь рекомендуется рассматривать музыкальные инстинкты людей 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 [Geschleife], клототание, 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 тонов. 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.

И, тем не менее, в этой неопределённости можно увидеть первую ступень на пути к подлинному искусству. Прямо-таки удивительное свойство нашего искусства состоит в том, что достигнуть до его истины не легче, потому что оно также коренится в природе! Мы сегодня знаем, что мажор был, так сказать, предначертан и вверен [нам] природой, тем не менее, потребовалось принести в жертву множество художников [Nekatomben der Künstler], поколений и экспериментов, пока мы верно разгадали природу и заручились ее согласием. Поскольку 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. Именно поэтому в нашем искусстве было действительно трудно идти вперёд, и это возможно не иначе, как только путём накопления опыта.

В этом развитии музыки в направлении к искусству как, наконец, правильно познанной природе, я усматриваю минор именно как предварительную, возможно, последнюю или предпоследнюю ступень к настоящей истине природы, а именно к мажору. Отсюда можно легче всего объяснить распространение минора у первобытных народов, равно как и позволительно затем предсказать, что они скоро придут к нашему мажору, если судьба определила даровать им развитие, что полагается по справедливости не единственно в отношении музыки, поскольку оно управляет существованием и исчезновением целых племен и родов.

У нас будет возможность ниже яснее увидеть, как сильно среди художников закрепилось чувство мажора как *ultima ratio*<sup>12</sup>, увидеть, как всё минорное стремится раствориться в мажоре, и как последний поглощает в себя чуть ли не все явления!<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Лат. – последний, решающий довод; последнее средство, крайняя мера – *прим.пер.*

<sup>13</sup> Ср. подражание квинтового порядка мажора в миноре §21.

Последнее, однако, чего я боюсь: можно увидеть противоречие в том, что выше я назвал минор в первый раз «возвышением природы», а здесь во второй раз – предварительной ступенью на пути к истине – мажору. Но это лишь кажущееся противоречие, так как, 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; поскольку оно выражается не менее и в минорной системе, которая, хотя исторически и является предшествующей мажору ступенью, но срослась с жизнью мотивов настолько, что уже по этой причине должна считаться возвышением природы.

### **Глава 3. Другие системы (церковные лады).**

#### *§26. Церковные лады, их недостаток с точки зрения потребности мотива.*

Итак, мы установили два момента: во-первых, как через мотив в музыку вошёл элемент ассоциации идей, тот элемент, который не может отсутствовать ни в одном искусстве, и поэтому оно не может быть лишено его длительное время, или же оно перестанет быть способным к развитию; во-вторых как именно мотивные стремления сами по себе привели художника к фиксации мажорной, равно как и минорной систем, потому что обе в решающих пунктах – в тонике, первых верхней и нижней квинтах имеют равномерную мажорную или минорную окраску [Temperatur], которая особенно хорошо подходит для осуществления мотивных задач.

Рассмотрим с точки зрения этой равномерности другие указанные выше в §20 системы, то есть дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский звукоряды [Reihe]. При этом получаются, что лидийская и миксолидийская системы имеют на тонике мажорные трезвучия, благодаря чему они с самого начала близки ионийской, то есть мажорной системе. Напротив, тоникам дорийского и фригийского звукорядов свойственно минорное трезвучие, которое сближает их с эолийской системой, минором. Но если мы включим в наше рассмотрение также первые верхнюю и нижнюю квинты, то мы, к сожалению, увидим – в противоположность ионийской и эолийской системе – опасную неравномерность по сравнению с мажором и минором.

Tabelle I.

|                            | Unter-<br>dominante<br>(IV) | Tonika<br>(I) | Ober-<br>dominante<br>(V) |
|----------------------------|-----------------------------|---------------|---------------------------|
| В ионийской системе (dur)  | <br>dur                     | <br>dur       | <br>dur                   |
| Во фригийской системе      | <br>moll                    | <br>moll      | <br>verm.                 |
| В дорийской системе        | <br>dur                     | <br>moll      | <br>moll                  |
| В лидийской системе        | <br>verm.                   | <br>dur       | <br>dur                   |
| В миксолидийской системе   | <br>dur                     | <br>dur       | <br>moll                  |
| В эолийской системе (moll) | <br>moll                    | <br>moll      | <br>moll                  |

Более того. Во фригийском и лидийском звукорядах, один раз на оберквинте и один на унтерквинте возникает даже уменьшённое трезвучие – обстоятельство, которое невозможно встретить ни в мажоре, ни в миноре.

Теперь, после сказанного в §23, становится ясным, что такие неравномерные конфигурации первой, пятой и четвёртой ступени совершенно не подходят для реализации мотивных намерений, в любом случае, они должны привести к совершенно неестественным, чем это может позволить стиль, результатам; стиль, который, – пусть даже это остаётся проблемой – при любых обстоятельствах, должен требовать и может быть понят, только как направление к самому естественному, самому простому, самому краткому. Так в фуге, которая, по моему мнению, исторически была центром и пробным камнем мотивно-гармонических экспериментов, это несомненно привело бы к нарушению естественности, если, например, в оберквинте сразу поместить ответ в миноре, после того как тема в тонике была мажорная, как это происходит в миксолидийском или как в дорийском уже в первой унтерквинте мотив попадает в мажор, едва закрепившись тоникой в миноре. О других более сложных случаях вообще невозможно говорить, если мажорный или минорный мотив из-за фригийской или лидийской систем попал бы вдруг в прокрустово ложе уменьшенного трезвучия, что действительно невыносимо.

Достаточно только представить себе мотив И.С.Баха из §23, выполненный в доминантовом уменьшённом трезвучии фригийской системы,



чтобы проникнуть в разницу воздействия и особенно убедиться в том, как трудно, неестественно переходить от одного, минорного характера, к уменьшённому трезвучию.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Поэтому Й.Й.Фукс в знаменитом «Gradus ad Parnassum» (в немецком переводе Лоренца Мицлера, Лейпциг 1742) на с.128 писал, что в фуге с исходным фригийским ладом «первая каденция должна быть на

Чтобы всё это точно понять с точки зрения художников, необходимо, как видим, учитывать, что в музыкальном искусстве принципы естественности выше чем принципы менее естественные – чем специальное, индивидуальное и особенное, как в других искусствах и в жизни вообще.

Поэтому художники предпочитали на практике в той же самой степени, в какой они ставили естественное перед особенным, те звукоряды, которые им гарантировали эту естественность; и это были мажор и минор. Наконец, справедлив вывод о том, что остальные звукоряды не смогли утвердиться на длительный период как самостоятельные, потому что они годились для выражения только особых состояний.

### §27. Тяготение других систем к мажору и минору.

Если обнаруживается, что четыре названных звукоряда уже хотя бы с точки зрения мотивных требований оказались стоящими за мажором и минором, иначе – непригодными, то кроме того, в некотором другом отношении, близость обоих предпочтительных звукорядов была губительной для тех четырёх.

Если в дорийском достаточно было заменить *h* на *b*, и сразу возникал эолийский, правда транспонированный от *d*: разве это не было опасной близостью?

Если в лидийском случайно или намеренно перед *h* стоял бемоль, – разве это не была ионийская система, только транспонированная от *f*?

И что возникало, как не эолийский, если во фригиском *f* повышалась до *fis*, чтобы, например, обойти уменьшённую квинту? И если повышали *f* до *fis* в миксолидийском, разве не возникала снова ионийская система от *g*?

Действительно, довольно часто неестественность этих систем мучила и затрудняла наших предков. Это не тайна, что певцы имели общепризнанное дозволение, теоретически санкционированное право<sup>15</sup>, в случае необходимости самостоятельно вносить те сомнительные *b* и *fis* в соответствующих произведениях в дорийском, фригийском и др. разновидностях. Практически в большинстве случаев мажор и минор действительно побеждали другие системы, так что чтецу старых партитур

сексте, хотя в предшествующем примере и во всех других ладах первая каденция – на квинте. Причина этого в том, что развитие мелодии при вступлении третьего голоса, который требует большой терции, слишком далеко уклонилось бы от лада, а также возникающая из-за *mi* против *fa* весьма скверная гармония [...] оскорбила бы слух».

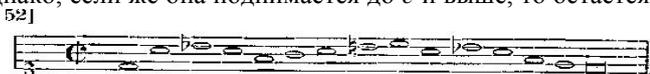
<sup>15</sup> См. разговор о третьем роде двухголосного контрапункта в «Gradus ad Parnassum» Й.Й.Фукса, с.79:

«Алойс. Почему ты в некоторых местах использовал мягкое *h*, которое является знаком совсем необычным для диатонического рода, в котором мы сейчас находимся?

Йозеф. Я увидел, что иначе возникнет ложное отношение между *mi* и *fa*. Я считаю также, что это не противоречит диатоническому роду, потому что это мягкое *b* помещают не как существенное, но словно бы как случайное, взятое по необходимости.

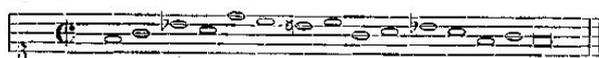
Алойс. Ты прав; по той же самой причине иногда можно было использовать диезы, учитывая однако, вид и долю такта». См. Учебник контрапункта Генриха Беллерманна, Берлин 1887. С.113:

Так как этот интервал (а именно, тритон) *f* – *h* в отдельных видах октавы, а именно, в лидийской и дорийской выступает особенно жёстко, то в обоих названных ладах в известных случаях нужно понизить *h* до *b*. Однако *b* следует использовать только тогда, когда мелодия идёт вниз. Старые музыканты определяли правила для дорийского лада так: если мелодия поднимается от *d* до сексты и затем снова возвращается до *a*, то *h* нужно менять на *b*; однако, если же она поднимается до *c* и выше, то остаётся *h*. В



следующем примере имеют место оба случая:

Подобны этому правила и для лидийского лада. Если мелодия поднимается до квинты и выше, то используется *h*, если мелодия спускается, особенно к концу, то используется *b*, см. пример №53.



нужно рекомендовать серьезно поразмыслить о том, нет ли там или тут скрытого повышения или понижения, внешне не выраженного, подразумеваемого, вследствие чего это место переносится в эолийский или ионийский. Поэтому издатели старых произведений по праву обычно отмечают эти моменты маленькими диземами и бемолями над текстом.

*§28. Значение церковных ладов как теоретических экспериментов для практического искусства.*

Я далёк от мысли отрицать, что эти звуковые системы, несмотря на их неестественность, действительно выстояли. Они были в истории музыки только необходимым этапом развития. Они лучше всего доказали, что системы и теории, конструируемые на бумаге произвольно или только из непонимания природы истории, сами по себе скоро приводят ad absurdum, а именно благодаря практическим экспериментам художников. И наоборот, эксперименты служат нам свидетельством того, что, очевидно, те теории, сколь бы они ни казались ложными и произвольными, имели над ними власть. Но кто будет этому удивляться? В любое время имеются ложные учения, которые создаются заблуждениями теоретиков и, к сожалению, их последователями, претворяющими эти ложные теории в практику.

Разве мы не видим, как и сегодня в нашей среде возникают плохие произведения, особенно, например, плохие симфонии, квартеты, сонаты и etc., только потому, что художники позволяют себе руководствоваться чересчур поверхностными теориями и учениями в отношении циклического, которые правильны только в головах абстрактных теоретиков, но не в самом искусстве? О, сколько талантов становятся жертвами теорий, в том числе самых ложных! Так это было раньше, так это и теперь, и, вероятно, так всегда и останется. Правда, – и это должно утешить человечество – это только скромные таланты, которые ощущают сильную потребность в советах теории, чтобы, в конце концов, заплатить за преданность учению своей художественной смертью; они являются единственной средой для ложных теорий и с точки зрения провидения – говоря теологически – они призваны в жизнь только с той целью, чтобы позволить яду ложных теорий перебеситься до конца.

Согласно этому ни с какой стороны не нарушается дух истории, если рассматривать старые церковные лады, несмотря на их бесспорное историческое существование, только как эксперименты, эксперименты и на словах и на деле, то есть как в теории, так и на практике, которые положительно влияли на развитие нашего искусства уже потому, что они наиболее способствовали утончению нашего чувства в отношении обеих основных систем e contrario [от противного – прим. пер.].

*§29. Независимость великих талантов от недостатков таких теорий.*

Я уже говорил, что экспериментам часто было присуще нечто неестественное и вымученное, иначе, собственно, не могло быть. Я говорил также, что чаще всего именно практикующие художники сами стремились избегать неестественности просто-напросто тем, что переходили в ионийский и эолийский путём повышения или понижения отличающихся тонов, показывая нос теории, нередко даже с её разрешения, тем самым забавно иронизирующей над самой собой. Там где не прибегали к этому средству могли происходить две вещи: или произведение получалось действительно неестественным и точно таким же плохим, как и сама теория, или выходило неожиданно хорошим, хорошим именно несмотря на теорию. Плохие произведения объясняются сами собой: они были запрограммированы и

слишком следовали теории. Но как можно было создать хорошие произведения – встает вопрос – если в голове присутствовали ложные теоретические представления? Ответить на это легче, чем кажется на первый взгляд: 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. Такое впечатление, что таинственно, за пределами сознания художников и от их имени сочиняла высшая сила истины, природы, которой совершенно все равно, желал ли сам счастливый художник необходимого, или нет. Если бы речь шла только о сознании художников и их намерениях, как часто получались бы у них плохие произведения, если бы не сама таинственная сила счастливым образом приводила всё в наилучший вид. Только по этой причине необходимо различать также в пределах ранней эпохи искусства плохие и хорошие произведения, причём первые относить только на счёт несущей ответственность теории, а последние рассматривать как возникшие случайно, просто потому, что талант художника не позволил ему создать художественную ложь, даже вопреки его намерениям.

Чтобы пояснить это, я приведу примеры только из нашего времени, например, Благодарственную песнь из бетховенского квартета a-moll, op. 132 in modo lidico. Известно, что Бетховен в последний период своего творчества пытался проникнуть в дух старых систем, как он надеялся, получить от смешения всех систем еще больший новый результат в своем искусстве; короче говоря, он взялся за дело систематически и, чтобы изгнать из нашего чувства полностью F-dur, избегал тщательно всякого *f*, которое моментально и недвусмысленно должно было бы переносить композицию в сферу F-dur. Но он не подразумевал, как за его спиной его пером водила высшая природная сила, так что в то время, как он полагал, что пишет в лидийском ладу, хотя бы просто потому, что столь желал этого, пьеса сама по себе продолжала звучать в F-dur. Разве это не удивительно? Но это факт.

Рассмотрим же подробнее этот столь очевидный случай.

54] *Molto Adagio* (1) Beethoven, Streichquartett Op. 132.

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Cello

F-dur: *sotto voce* I V

(2)

VI V I II  $\frac{2}{3}$  V VI = II V  
 (Trugschluß)

*cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

*p* C-dur

I IV V

(3) VI III

*p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

(4)

I IV VII I *f* V I *p*

(Halbschluß)

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system has four staves. The first system includes Roman numerals for chords: F-dur I, II<sup>43</sup>, V, I, II<sup>43</sup>, V, I. The second system includes the instruction "u. s. w. in D-dur." The score features dynamic markings like "p" and "cresc.".

В сущности здесь четыре явно различных, но, тем не менее, похожих раздела, составляющих эту часть, к которым примыкает пятый раздел, выполненный уже как модуляция в D-dur.

Каждый из четырёх разделов, если рассматривать их отдельно, состоит из двух разных элементов: один элемент из четвертей, второй – из половинных. Также количество этих элементов во всех четырёх частях одинаково: а именно, всегда 8 четвертей, составляющих 2 целых такта в размере 4/4 и снова 8 половинных нот, представляющих собой ещё 4 таких же целых такта.

Однако четыре раздела отличаются друг от друга, во-первых, тем, что четверти в них не всегда собираются в один и тот же мотив – так, если во 2-ом, 3-ем и 4-ом разделах мотив один и тот же, то в 1-ом разделе мотив иной – не говоря уже о различном порядке вступления голосов. Во-вторых, тем, что каждый из разделов с точки зрения формы и гармонии имеет своё собственное значение. Так, первый раздел заканчивается прерванной каденцией на VI ступени в F-dur; второй, модулирующий в C-dur – на тонике этой тональности; третий, выдержанный целиком

в C-dur (первой оберквинте F-dur), – половинной каденцией, то есть доминантой в C-dur, пока, наконец, четвёртый раздел определенно не возвращается обратно из C-dur в F-dur как в основную тональность, чтобы закончится также тоникой F-dur. При желании продолжить [слышать] C-dur вместо F-dur, пришлось бы считать каденцию сделанной на IV ступени. Однако полная каденция (см. §119) максимально снижает здесь эффект этой ступени как таковой, восприятию же каденции как половинной не хватает точности. Что касается последнего пятого раздела, то он выходит за рамки нашего рассмотрения вследствие своей особенной и при этом второстепенной цели – модулировать в D-dur.

Итак, я утверждаю: пьеса может быть услышана и в тональности F-dur с естественной модуляцией в C-dur и возвращением отсюда в F-dur – и тогда слушателю не придется совершать над собой и над пьесой насилие, которое как раз необходимо, чтобы воспринять её в лидийском ладу.

Если серьёзно считают, что оба *h* в такте 5 и 23 (в первом и четвёртом разделах) противоречат F-dur и могут быть объяснены только в лидийской системе, то я возражу на это так: оба *h*, написанные так, как именно они написаны здесь, не только не противоречат нашему F-dur, они являются, напротив, тривиальным хроматическим средством, используемым нами постоянно и по любому даже незначительному поводу, чтобы убедительно оформить каденцию и только по-настоящему укрепить F-dur. Композиторы с давних пор в последовании от II ступени как второй оберквинты через V ступень, как первой оберквинты к тонике любят повышать малую терцию до большой, потому что они охотно имитируют при нисходящих особенно более далёких квинтах тип V - I, о чём мы ещё очень подробно будем говорить ниже, в главе о тоникализации (§136 и далее). Здесь пока рассмотрим следующий пример.

55]                      Beethoven, Klaviersonate Op. 7, Andante.

Этот пример в нашем случае говорит о том, что мы также в F-dur на II ступени используем хроматическое *h*, если следуем к V ступени, а именно, если мы временно хотим придать последней мнимый привкус I ступени, чтобы эффектнее попасть к подлинной I ступени F-dur через ту мнимую I ступень в C-dur, которая в F-dur была бы лишь V. При таком рассмотрении пример Бетховена в данной мнимой лидийской пьесе не отличается от нашей общей практики, применяемой в мажоре или миноре, здесь – в фа мажоре. Конечно, за хроматическим *h* мы обычно ожидаем появление диатонического *b* – оберквинты – благодаря чему мы проясняем нашу тональность (см. §17). Это означает, что, если мы рассматриваем пьесу в нормальном F-dur и не хотим пренебречь хроматическим ходом, мы должны ожидать именно диатонический *b* за хроматическим *h*, как например:



Но Бетховен намеренно – ради установки на лидийский лад – воздержался от этого *b* в обоих случаях, которые иначе воспринимались бы нашим слухом с особым удовольствием. Заметим, что не обе *h* сами по себе образуют указанное отличие – они, как сказано, имеют тривиальное хроматическое происхождение и не нуждаются в объяснении при помощи лидийского лада. Скорее именно избегание *b* в последующих гармониях составляет единственное истинное отличие в сравнении с практикой нашего времени. От отсутствия *b* страдает, конечно, большинство слушателей [Unter diesem Mangel von *B* leiden allerdings die meisten Hörer umsomehr], хотя причины для использования *b* здесь минимальны, ведь уже 2-ой и 3-й разделы и даже ещё четыре такта четвёртого раздела написаны в *C*-dur, где действительно ещё меньше повода прибегать к *b*. Я однако соглашаюсь с большинством, что они справедливо имеют потребность в *b* как унтерквинты, но из этого не следует, что пьеса уже сама по себе, только из-за того, что дважды на II ступени появляется *h*, выполнена в *F*-лидийском, а не в *F*-dur. Насколько *F*-dur не может быть исключён из-за хроматического *h* на II ступени, настолько же избегание *b* само по себе не может устранить *F*-dur полностью там, где это избегание проведено столь нарочито и насильственно, и при этом столь многое, как в данном случае, говорит об *F*-dur. Кстати, не следовало ли по крайней мере частично заменить отсутствующее *b* – унтерквинту – в обоих случаях второй ступенью (хроматизированной при помощи *h*) (см. §119 и далее)? А если помимо модуляций и прерванной каденции первого раздела рассмотреть тональность следующей контрмысли [Gegengedank]: *D*-dur! Не подтверждает ли эта тональность, в конце концов, и *F*-dur?

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. К тому же если эти последние лишены *b*, они тот час же готовы согласно желанию автора считать это за подлинный лидийский лад. Всё это понятно, как понятно и то, что Бетховен сам думал о лидийском ладе, когда он избегал *b*. И всё же это заблуждение, как автора, так и публики, когда они отрекаются от своего чувства, при любых обстоятельствах склоняющегося к *F*-dur даже несмотря на отсутствие *b*, которое – в соответствии с нашей, несомненно, обоснованной художественной практикой – должно было бы следовать за *h*.

На этом примере можно видеть, как гений уровня Бетховена не мог добиться воплощения лидийского лада, противореча как своему, так и нашему чувству, и как он ни старался, мы слышим *F*-dur вопреки тому, что вымученный, неестественный [мелодический] ход, конечно, вызывает у нас недоумение. Итак, справедливо здесь то, что особенно заметным становится намерение автора избегать *b* – намерение, которое в искусстве всегда само себя наказывает, – однако несправедливо, что в

соответствии с этим намерением здесь якобы убедительно выражается лидийский лад.

Ещё один пример из позднего времени: Брамс песня для хора op. 62 № 7, соответствующая песне для голоса с фортепианным сопровождением op. 48 № 6.

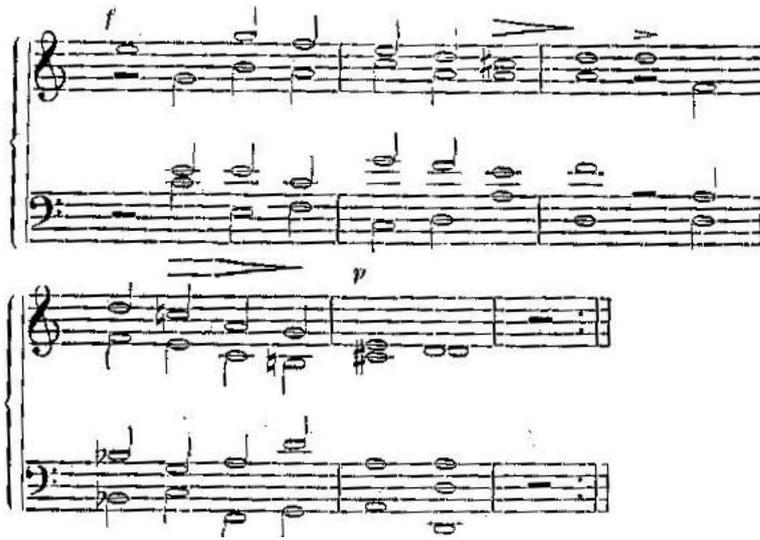
57]

„Vergangen ist mir Glück und Heil.“

*Andante.*

Brahms, Op. 62 Nr. 7.

The image displays a musical score for voice and piano. It is divided into six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written for Soprano (Sopran) and Alto (Alt) in the first system, and Tenor (Tenor) and Bass (Baß) in the subsequent systems. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The tempo is marked *Andante*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is for the song "Vergangen ist mir Glück und Heil."



Здесь явна видна установка автора на дорийский *d*, что проявляется в отсутствии *b* в *d*-moll'ной хоровой партитуре [Chorsatz]. Брамс также, с убедительной установкой на дорийский (подобно Бетховену в предыдущем примере с установкой на лидийский) избегает любого *b*, – за исключением единственного в предпоследнем такте. Кроме того, хорально обрабатывая четырёхголосное письмо и ограничивая его в самом строгом смысле трезвучиями исключительно в основном виде – заметим: не единого обращения во всём сочинении! – слушателю обманным путем внушается образ архаического лада.

Конечно, кто хочет, может рассматривать уже упомянутое исключение<sup>16</sup> само по себе как полноценную уступку *d*-moll, и тем самым подтвердить мою версию; но так как приведённый здесь *b* может быть отнесен также к *f* на третьей половинной того же самого такта, а именно как вспомогательное средство для обыгрывания [Umschreibung] его тоникальности (см. §136 и далее), но я отказываюсь от этого слишком дешевого доказательства. И тем не менее я считаю: все *h*, появляющиеся в этой прекрасной хоровой партитуре никоим образом невозможно вывести только из дорийского звукоряда, как полагал Брамс, более того, они могут быть объяснены скорее следующим образом.

Поскольку первые такты образуют в основе *a*-moll'ную последовательность [Reihe], то уже первый *h* оправдан именно этой тональностью. *Cis* альты в такте 2 переводит изложение [Satz] в *d*-moll. Когда здесь в *d*-moll оба раза (в тт. 3 и 4) на IV ступени вместо диатонической терции *b* обнаруживается терция со звуком *h*, то тем не менее *d*-moll в нашем чувстве еще не угасает. Более того, это – то же самое *h*, которое мы регулярно по причине смещения (ср. §38 и далее) ставим в *D*-dur/moll<sup>17</sup>, а именно в той же самой последовательности  $IV^{\sharp 3} - V^{\sharp 3} - I$ <sup>18</sup>, без потери чувства *d*-moll! То, что Брамс в дальнейшем движении (такты 10-13) не ставит *b*, объясняется просто переходом к *C*-dur.

Однако, видно – если теперь перейти к септимере дорийской системы – как он, не раздумывая, ставит *cis* как терцию V ступени (т. 2, 3, 4 и т. д.), так как он хочет в каденции (V–I) закончить *in d*. Может быть *cis* – звук строго дорийский? Нет! Если в защиту Брамса сказать, что уже во время строгой ортодоксии церковных ладов такой *cis* был навязан дорийской системе, то я возражу: конечно, но именно поэтому я

<sup>16</sup> Имеется в виду *b* в третьем такте до конца примера – прим. перев.

<sup>17</sup> Имеется в виду не мажоро-минор в нашем смысле, но мелодический минор – прим. перев.

<sup>18</sup> В оригинале опечатка: цифра 5 вместо цифры 3.

считаю, что дорийская система как самостоятельная никогда не могла действовать совершенно естественно, так же как фригийская, лидийская и миксолидийская, и что наши предки вынуждены были устранить неестественность повышением и понижением отдельных диатонических тонов, и что должно было произойти именно то, что и произошло.

Этот пример также показывает, как музыка сама словно бы склоняется к минорной системе, даже если художник намеренно ориентируется на дорийскую.

Оба современных примера я привёл здесь только для того, чтобы доказать что подобно им, уже издавна, в те времена, когда все верили этим теориям, многие произведения, тяготеющие к церковным ладам, спонтанно получались в мажоре или миноре (ионийском или эолийском). Это происходит тогда, когда талант художника достигал такой силы, что созданная им музыка, даже если он это не осознавал, словно бы могла служить сама себе, – в то время как другие произведения, возможно, большинство, следуя фальшивым теориям, получались плохими и фальшивыми, потому что у этих авторов отсутствовала та сила, которая могла бы спасти их вопреки их теоретически-практическим заблуждениям<sup>19</sup>.

### *§30. Причины длительного существования и исчезновения церковных ладов.*

Возникает вопрос, почему все эти звукоряды вследствие их неестественности не были выброшены за борт ещё раньше, чем это случилось? Ответ не трудно найти.

Во-первых, за этими системами стоял авторитет церкви, которая их создала – и разве не было достаточно в то время одной её, чтобы удержать то, что она утверждала?

Во-вторых, тогда ещё существовали в тумане экспериментов, инстинкт не был достаточно просвещён, чтобы даже только предчувствовать всеобъемлющее значение ионийской и эолийской систем. В-третьих, к тому же, – чего нельзя недооценивать – прибавлялся навык художников, которые, как мы видели, с грехом пополам искали дорогу в теориях и сочиняли в соответствии с ними.

Наконец, в-четвёртых, – композициям были присущи повторяющиеся черты, которые наши предки старались объяснять лучше всего дорийской, фригийской, лидийской, миксолидийской системами, не подозревая, что эти же черты можно было

---

<sup>19</sup>Между прочим, я считаю такое разделение практически необходимым уже потому, что в наше время, время «исторических памятников музыкального искусства» множатся признаки того, что все старинные сочинения уже вследствие своего возраста открыто считаются хорошими и заслуживающими сохранения и воспроизведения. Ах, нет! Комитет должен бы знать, хочет ли он представлять только архивную точку зрения, в соответствии с которой (подобно картинам в большинстве музеев) все старинные произведения – хорошие или плохие должны воспроизводиться или он хочет учитывать также критерий качества произведения при включении его в новый том. Эти точки зрения различны, в первом случае – только исторически-архивная, а во втором также критическая. Обе точки зрения ведут к разным результатам: в первом случае учитываются все старинные сочинения без различия, во втором необходимо оценивать материал. Каждая точка зрения имеет свои хорошие и плохие стороны: [достоинство] исторической – предпочтение строгой нейтральности, но недостаток её в том, что публика оказывается дезориентированной. С воспроизведением старинных сочинений – уже доверяя авторитету художников или учёных, которые этим занимаются – публика привыкла невольно связывать благоприятное суждение о художественной полноценности, которая позволяет ещё раз оживить эти сочинения. Если же перенести эту правильную презумпцию на наш случай, когда отсутствует историческая причина, то суждение искажается и приводит к менее безупречной истине, вследствие чего значительно страдает формирование вкуса. Напротив, критическая точка зрения имеет преимущество оценки всего материала, но при этом возникает тот недостаток, что произведение отдано на милость или немилость издателей, что не всегда связано с обладанием нужных знаний или необходимым чутьём.

объяснить ионийской и эолийской. Но как можно было ожидать в то раннее время понимания такого, когда ещё сегодня, много-много столетий спустя, оно ещё не всегда господствует несмотря на то, что повсеместно и во всём мире ежедневно и ежечасно в композициях создаются такие вещи, которые лучше было бы объяснять этими системами, чем их вообще не слышать, не воспринимать, объясняя! Какая необразованность слуха, какая испорченность и грубость вкуса в элементарном игнорировании кричащих фактов в произведениях наших мастеров, в скучнейшем преподнесении в школах и учебниках учения о гармонии и контрапункте по ту сторону добра и зла, без всякой заботы о художественных произведениях, без разрешения противоречий между теорией и практикой искусства! И как хвалю я, напротив, тех добрых стариков, которые были далеки от того, чтобы игнорировать особые явления в их искусстве, правда, слишком охотно полагаясь при этом на всевозможные системы, чтобы только суметь найти им объяснение!

Разве не считали, если выразиться ещё яснее, сам Бетховен, сам Брамс в вышеприведённых примерах тот *h optima fide*<sup>20</sup> лидийской или дорийской чертой, независимо от того, правильно или неправильно они их толковали? Эти и подобные черты наши предки охотно объясняли дорийским, фригийским, лидийским и т. д., и именно в этом, по-видимому, состоит единственная настоящая и подлинная причина, почему так долго медлили и так трудно расставались с этими системами.

Но как нам объяснить, например, следующее:

58] R. Wagner, Walküre, II. Akt, 1. Szene.

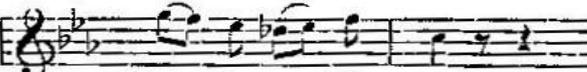
8vn

ff H-moll

ff U. S. W.

<sup>20</sup> Добросовестно (лат.) – прим. пер.

59] Brahms, Frauenchor „Die Müllerin“ Op. 44, I, Nr. 5.  
*Allegro*

Sopran.   
 Die Müh - le, die dreht ih - re Flü - gel, der  
  
 Sturm, der saust da - rin u. s. w.

60] Chopin, Mazurka, Op. 42 Nr. 1.

*Maestoso*  
  
 (фриг.)  


Что означает в несомненном h-moll в примере № 58 вместо диатонической *cis* недиатоническое *c* на пятой восьмой?

И аналогично – *des* вместо *d* в c-moll, как видно в примере № 59, такт 3?

Имеем ли дело в примере № 60 ещё с чистым cis-moll, когда Шопен вместо *dis* ставит *d*? Достаточно ли объяснять все эти, безусловно, аномальные, по сравнению с чистой диатоникой, явления только, например, проходящим характером? Можно ли считать, что принятие такого характера уже достаточно для объяснения их происхождения? Конечно, нет. Что же происходит в этих примерах?

Или рассмотрим следующий пример:

61] Schumann, Klaviersonate Fis-moll, Op. 11, letzter Satz.

*a tempo*  
  
*sf*  
 A-dur: #IV<sup>47</sup> V<sup>47</sup> I hII<sup>7</sup> bII<sup>4b</sup> - - -  
  
*p sf p*  
 #II<sup>7</sup> hII<sup>4b</sup> V

sf p sf f  
I u. s. w.

Как можно оправдать в тактах 2 и 3 примера неожиданное вторжение доминантсептаккорда (V7) в Es-dur – посреди последования ступеней в A-dur, которое кроме этого [момента] протекает вполне нормально? Если путь инверсии от второй ступени как второй оберквинты (т.2) и без того правильно ведёт через пятую ступень, как первую оберквинту (т.6-9), и если, кроме того, для усиления этой естественной направленности инверсии в тт.4,5 используется ещё и хроматизм терции – *dis* (сравни §139 и далее), зачем же ещё та вставка, спрашиваю я, между второй ступенью, полученной чисто диатонически (в т.2), и второй ступенью с хроматической терцией (в т.4,5)?

Воспринимать ли это как действительную модуляцию в Es-dur, и как тогда обосновать это допущение? Или здесь мы имеем дело только лишь с проходящей гармонией? Или, в конце концов, это одна из тех шуток гения, которую – ради скрытия своего невежества – проще всего представляют как исключение, не требующее объяснений?

Не менее трудная проблема стоит перед нами и в следующем примере:

62] *Grandioso* Liszt, Klaviersonate H-moll.

ff Ped.  
ступени D-dur : I  
(IV)  
(I)  
fff sf  
VII проходящая VII (фриг.)

Можно ли здесь обойтись понятием модуляции (т.5 и 6)? Но как быть, если исходная тональность D-dur в т.7 несомненно возвращается? Если же модуляцию воспринять невозможно, то как объясняется в D-dur мажорное трезвучие на *c* (т.5) и на *es* (т.6)?

Или – если привести ещё один пример №63 – как объяснить появление в a-moll V<sup>7</sup> Es-dur'a?

63] Schubert, Deutsche Tänze, Op. 33 Nr. 10

Как же объясняют эти примеры?

Ах, мы вообще их не объясняем. Да, мы совсем их не слышим. И если при случае и появляется чувствительное ухо, различающее эти диковинки и желающее найти им объяснение, то от вопрошающего отделяются удобным ответом: «Всё это лишь исключения, которые иногда позволяют себе гении», и т. п. «Исключения»? Хотел бы я спросить, из чего?... Неужели предполагаемая норма для гениев уже установлена в учебниках и на лекциях? Или дело обстоит так, что наша теория не может подняться даже до примитивнейших проблем произведения искусства? А если бы она это смогла, то сумела бы понять, что эти примеры – не исключение, а обычный, самый обычный ход мыслей всех композиторов. И особенно забавно, когда учёные, например Шпитта, утверждают, что только один Брамс и лишь немного уступающие ему таланты обладали духовной связью со старыми ладами и использовали их практически, и в этом якобы видят часть их великого значения. Ничего подобного! Не один лишь Брамс думал и писал так, и в действительности не это является частью его величия, но мы все пишем именно так, так что наши предки с удовольствием различили бы в наших сегодняшних композициях свои дорийскую, фригийскую, миксолидийскую и др. системы.

При виде представленных выше примеров они, вероятно, воскликнули бы: разве в сущности это не то же явление, которое мы культивировали как фригийское? Будь оно чисто мелодическим проходящим явлением, как у Вагнера (пр.№58), Брамса (пр.№59), Шопена (пр.№60) или [проходящей] ступенью в примерах Шумана, Листа

или Шуберта, полутоном выше тоники, как здесь, разве это не содержится в нашей фригийской системе? И т.д.

Они бы вообще не поняли, как для нас стало возможным отвергнуть их системы, в которых мы, по их мнению, практически всё ещё пребываем.

Как мы ответим на их вопросы? Разве для большинства из нас не было бы удивительным впервые услышать, что мы всё ещё пишем в дорийском, фригийском, миксолидийском, и как бы мы должны были ответить на эту первую неожиданность?

Для меня ответ не представляет трудности, и я не задержусь с ним. В случае смешения мажора и минора, которому я посвящу отдельную главу, мы снова обнаружим две старые системы – как результаты смешения, подчёркиваю, только как результаты смешения. Здесь же пока только отмечу: интуиция художников, с которой они отошли от старых систем – за исключением *Dur* и *moll* – полностью справедлива. Тайные указания природы, поддержанные экспериментами, которые все более учащались, поощряли в них только *Dur* и *moll*, и если они иногда производили такие вещи, которые те [указания природы] не могли объяснить только мажором или только минором, то все-таки основное ощущение этих двух систем оставалось в них непоколебимым. Кто захотел бы сразу, когда требования инстинкта утолнены, из-за каких-то отдельных деталей и только ради них создавать новые системы? И разве система не должна обладать способностью всецело объяснять все имеющие к ней отношение явления? И разве не назовёшь лучшей ту систему, которая вбирает в себя больше отдельных случаев? И я объясняю здесь инстинкт художника так: если уже мажором и минором (конечно, правильно понятыми) можно достичь так называемых прелестей дорийского и лидийского, то к чему ещё бремя других самостоятельных систем? Таким образом, было вполне логичным, что эта редукция совершилась прежде всего в области инстинкта художников, но при этом не нашла ещё отражения в теоретической литературе.

## ВТОРОЙ ПОДРАЗДЕЛ. ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ СИСТЕМ В ОТНОШЕНИИ ИХ ПОЛОЖЕНИЯ И ЧИСТОТЫ.

### Глава 1. Транспозиции.

#### §31. Квинтовый [quintale] принцип транспозиции.

Любая система легко переносится на любой тон. Нужно просто скопировать отношения, которые обнаруживаются в соответствующей системе. Если придерживаться принципа развития в направлении оберквинт, равно как и принципа нисходящей инверсии в направлении унтерквинт, то намечается самая естественная квинтовая транспозиция вверх и вниз.

#### §32. Повышение и понижение (диез и бемоль).

Однако если транспонировать ионийскую систему на первую верхнюю квинту *g*, то возникает необходимость повысить седьмой тон *f* до *fis*, поскольку подражание модели должно быть абсолютным.

64]



Таким же образом от нас требуется снова повысить седьмой тон, если мы хотим транспонировать мажорную систему на вторую верхнюю квинту *d*. Это повышение касается звука *c*, получается *cis*.



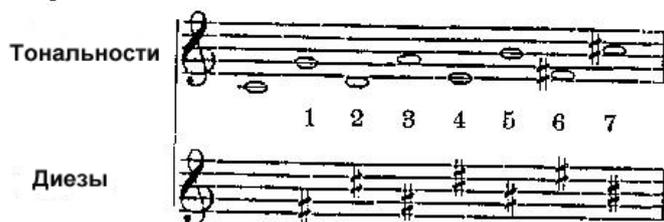
В обратном порядке нисходящих квинт транспозиция системы ведёт к понижению соответственно четвёртого звука.



### §33. Соответствие порядка диезов и бемолей квинтовому порядку.

На данных примерах мы, кроме того, видим, что перед *cis* уже находится *fis*, перед *es* – *b* и т.д., причина чего заключается в необходимости полностью соблюдать отношения мажорной системы. Из этого следует правило, которое не слишком принимают во внимание: хотя *fis* может выступать без *cis*, *b* без *es*, но никогда не наоборот – *cis* без *fis*, *es* без *b*. Таким образом, первая оберквинта привела к одному диезу, вторая оберквинта – к двум, первая унтерквинта к одному бемолю, вторая – к двум. Транспозиция на третью оберквинту приведёт к третьему диезу, четвёртая – к четвёртому, пятая – к пятому и т.д. Таким образом, порядковый номер оберквинты и унтерквинты всегда соответствует порядковому номеру диеза и бемоля.

67]



68]



Итак, например: *ais* имеет постоянный порядковый номер 5 и указывает на оберквинту с соответствующим номером 5, т.е. на H-dur. Отсюда следует, что, когда речь идет об *ais*, то всегда само собой предполагаются четыре предшествующих диеза, и никогда порядковый номер 5 не может принадлежать иному диезу, кроме *ais*.

### §34. Дубль-диез и дубль-бемоль.

Если продолжить движение по квинтам далее вверх, то после седьмой позиции, там, где регулярно до сих пор происходил очередной прирост [диезов] (см. §32), повысить простые диезы до дубль-диезов. Мы видим, как тональности в дальнейшей последовательности корреспондируют с дубль-диезами так же, как оберквинты 1-7 с простыми диезами.

69]



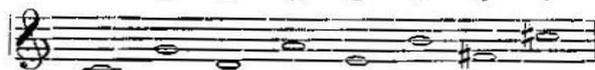
В итоге получается:

70]

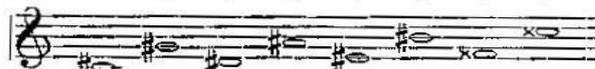
Диезы



1 2 3 4 5 6 7

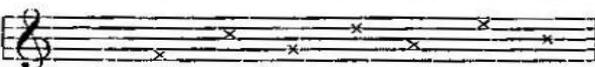
Мажорные  
тональности

1 2 3 4 5 6 7



8 9 10 11 12 13 14

Дубль-диезы



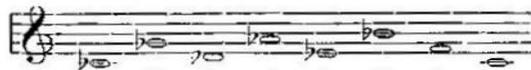
Такое же соотношение возникает при нисхождении за пределы седьмой унтерквинты:

71]

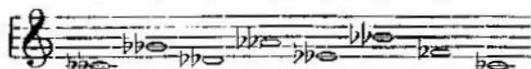


Бемоли

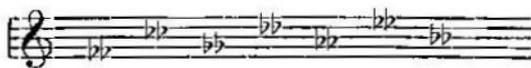
7 6 5 4 3 2 1

Мажорные  
тональности

7 6 5 4 3 2 1



14 13 12 11 10 9 8



Дубль-бемоли

Таким образом, можно видеть, что в Cis-dur как [тональности] седьмой верхней квинты вся диатоника C-dur повышена на полтона, так же Gis-dur на полтона выше по отношению к G-dur, и в дальнейшей последовательности Dis-dur – по отношению к D-dur, Ais-dur – к A-dur и т.д. Поэтому можно при желании поставить вместо 8-14 порядковые номера 1-7, предполагая, что тональность №8 это тональность №1 на полтона выше. В действительности Gis-dur – первая в ряду тональностей с дубль-диезами, начинающимся за Cis-dur как повышенным C-dur.

Такой способ мыслить облегчает трудности с быстрой ориентацией в транспозиции. Когда, например, встречаешь *gisis*, достаточно подумать о *gis* и его порядковом номере 3 в ряду диезов, чтобы быстро прийти окольным путём через A-dur – как верхнюю квинту с порядковым номером три – к Ais-dur, которая в ряду тональностей с дубль-диезами также помечена номером три (соответственно 10). Такое быстрое соотнесение диезов и дубль-диезов, с одной стороны, и тональностей, с другой, музыканту совершенно необходимо не только для того, чтобы разобраться в очень сложной нотации, но и ради более важной цели, а именно – достичь истинно художественного познания функции даже самого незначительного побочного и особенно вспомогательного тона (см. § 144).

В качестве курьёзного случая чрезвычайно сложной нотации можно привести здесь отрывок из этюда Шопена op.25 №10. Поскольку речь идёт о серединной каденции в h-moll, проще и корректнее было бы записать так, как в примере №72b.

72]

H-moll: VI<sup>7</sup>—II(Фриг.) V

Когда же Шопен в том же этюде в начале пишет *fisis*, *gis* и *aisis*,

73]

*Allegro con fuoco*

*poco a poco cresc.*

*coll primo*

то хотя и понятно, что в данных пассажах не может идти речь ни о подлинном *Gis-dur* или *moll*, ни о *Ais* и *His-dur* или *moll*, тем не менее, ясно, что *fisis* и последующий за ним *gis*, оба вместе в самом строгом смысле музыкальной системы принадлежат к *Gis-dur*, правда с той разницей, что здесь тон *gis*, которому в звукоряде предшествует седьмой тон *fisis*, сам играет лишь второстепенную роль, а именно проходящей ноты между первым звуком (*fis*) в такте 1 и первым звуком (*h*) в такте 5 этюда. В музыке очень важно обращать внимание на любое явление, на каждую отдельную деталь, даже мельчайшую и понимать её причину. Поскольку в наибольшей степени справедливо относиться таким образом не только [к интерпретации] артистов, но вообще к музыке. Ее своеобразие состоит в том, что в ней действует одновременно несколько законов, один сильнее другого, но и самый сильный из них в нашем сознании не должен подавлять другие, которые упорядочивают более мелкие и тесные общности звуков.

Если научиться такому художественному слуху, т.е. уметь слышать разнообразные, возникающее в одно и то же время и в одном и том же месте звуковые события [Tonereignisse] со свойственными им многообразными причинами, то нередко можно избежать отчаянных требований новых гармоний, новых теорий, как это сегодня довольно часто происходит, когда внезапно оказываются вдруг перед сложным явлением и тщетно ищут в нем самом единственную причину.

### §35. Транспозиция в церковных ладах.

Излишне говорить, что метод транспозиций, с которым мы только что познакомились, разумеется, применялся и в отношении старых систем. Таблица транспозиции во всех системах представлена ниже.

Tabelle II. Транспозиция всех систем

| Systeme:   | $\flat\flat$ | $\flat$ |  | $\times$ |
|------------|--------------|---------|--|----------|
| Dur:       |              |         |  |          |
| Moll:      |              |         |  |          |
| Dorisch:   |              |         |  |          |
| Phrygisch: |              |         |  |          |
| Lydisch:   |              |         |  |          |
| Mixolyd.:  |              |         |  |          |

Из таблицы видно, сколько знаков имели, например, *a*-миксолидийский, *c*-дорийский и т.п. в отличие от *A*-dur или *-moll*, так что музыкант, взявший в руки старые сочинения, может сразу определить высотная позиция [Tonart] какой системы задумана автором.

См., например, клавирные сочинения Д.Скарлатти в издании Брайткопф & Гертель, V.A. №454, где №11 – в *c*-дорийском, №12 – в *g*-дорийском, №20 – в *e*-миксолидийском, №26 – в *a*-миксолидийском и т.д.

### §36. Равномерная темперация.

Если, исходя из представлений о чистой и безграничной природе, продолжить восходящий ход квинт дальше *His-dur*, тональности 12-ой оберквинты, то можно получить еще и последующие тональности: *Fisis-dur*, *Cisis-dur*. Между тем и здесь художники применили принцип аббревиации, доводя 12-ую верхнюю квинту *his* до высотного уровня звука *c*, то есть исходной точки ряда квинт, и делая две различных звуковысотных величины искусственным образом идентичными. Принимая во внимание художественную практику, которая не могла бы иначе совладать с избытком природы, художники-практики прибегли к этой уловке [Kunstgriff]. Это понижение 12-ой квинты и особенно сужение каждой отдельной квинты на 1/12 так называемой «диатонической коммы» определяют как «равномерную темперацию», объяснение чему имеется в любом музыкальном словаре.

### §37. Абсолютность метода транспозиции как доказательство против расхожей теории минора.

Наиболее важным результатом вышеизложенного метода транспозиции является понимание того, что никак не может быть системы только с *gis* или с *fis* и *gis*! Я подчёркиваю, именно системы! По этой причине системы, которые мы объясняем сегодня как минор (см. §23), независимо от того, объединяются ли они все три в нечто

единое или остаются раздвоенными, с самого начала логически невозможны и чудовищны, потому что *gis* с порядковым номером 3 никогда не появляется без *fis* и *cis*, и из этого закона музыка *не знает исключений!* Мне, возможно, возразят, что ради теоретически последовательного и педантичного проведения метода транспозиции уничтожается потребность истины и сама истина. Но поскольку я в состоянии вполне удовлетворить эту потребность и без исключения метода транспозиции, как будет показано в следующей главе, то этот упрёк становится беспредметным.

## **Глава 2. Смещения.**

### *§38. Биологическое обоснование принципа смещения.*

У меня уже было несколько поводов показать, почему звук во многих отношениях следует принимать как нечто одушевлённое, почти как живое существо. Ведь можно было понять его потребность в обертонах как род инстинкта размножения, а звуковую систему, особенно натуральную [то есть мажор], как род общности более высокого порядка, подобно государству с его собственными общественными договорами, которых должны придерживаться отдельные тоны. Теперь мы приступаем к другому моменту, который покажет «одушевлённость» тона с новой стороны.

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.

Таким образом, то, что мы называем радостью жизни, эгоизмом находится в прямом отношении с количеством жизненных связей, а также с интенсивностью вложенных в них жизненных сил. То есть: чем больше отношений создаёт человек, и чем больше он в них выражает себя, тем очевидно больше его жизненная сила.

Но что должно называться «связью» в жизни звука и что должно здесь соответствовать интенсивности его самовыражения? Отношения для звука – это системы, в которые он входит. Поскольку эгоизм тона выражается в том, что он, подобно человеку, охотнее стремится к господству над окружающими звуками, чем позволяет господствовать над собой, постольку средства для удовлетворения этого эгоистичного властолюбия ему предоставляются именно в этих системах. Некий тон господствует над прочими, если он подчиняет их на основе характерных для систем отношений (см. выше §18 и §20). В этом смысле 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. 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 тон 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 обоих его

удовлетворение. Таким образом, всякий звук стремится к тому, чтобы завоевать такое богатство и такую жизненную полноту.

§39. *Отношения, доступные для звука во всех старинных системах.*

Добавим, что наши предки считали возможными еще четыре другие системы, так была дана удивительная полнота отношений, достичь которые для звука было весьма выгодным. Подумать только, какое огромное количество всё новых отношений открывалось, например, для звука *c*.

74]

Jonisch: 

Dorisch: 

Phrygisch: 

Lydisch: 

Mixolydisch: 

Äolisch: 

§40. *Смешение мажора и минора как замена старых систем.*

Поскольку дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский звукоряды отпали, количество возможных для [данного] звука отношений на первый взгляд сократилось, и тем самым пострадал его жизненный инстинкт и эгоизм, но это, как было сказано, только, на первый взгляд. Звук не позволил ничего у себя отнять, и сам, вероятно, явился причиной, побудившей художников, не принимавших давно миксолидийские, дорийские и др. отношения, открыть ему полный доступ к ним. Если нам уже столь часто предоставлялся повод восхищаться интуицией художников, то здесь она заслуживает особенного признания, пытаюсь угадать сильнейший инстинкт звука и способствовать ему собственными средствами. Эти средства я хотел бы обозначить обобщенным понятием *смешения* [Mischung].

Как сказано, именно инстинкт привёл к смешениям, поскольку сам художник даже сегодня никоим образом не сознаёт, что в смешениях он приобретает разнообразные и новые отношения, занятые некогда старыми системами. Итак, становится ясным, как обстоит дело: художник прислушивается, так сказать, к душе звука [auf die Seele des Tones], – звук же стремится к богатому жизненному содержанию, – и тем самым художник, который является рабом звука в большей мере, чем он об этом подозревает, уступает ему настолько, насколько возможно.

Смешения происходят между мажором и минором, и, как само собой разумеется, только между двумя одноимёнными тональностями, т.е., например, между C-dur и c-moll, A-dur и a-moll, Es-dur и es-moll и т.д.

Смешение может быть направлено от мажора к минору или от минора к мажору, что приводит в обоих случаях к одинаковому результату.

Поэтому я считаю, что для понимания любой композиции единственно соответствующим истине говорить, например, о C-dur-moll (C-dur/moll)<sup>21</sup>, поскольку почти никогда нельзя встретить C-dur без примесей c-moll и наоборот, c-moll без C-dur. Для понимания потребности звука в экспансии необходимо принимать во внимание как задействованность обеих систем, так и все возможные перекрещивания между ними.

§41. Шесть возможных результатов смешения.

Поскольку мажор и минор, как я уже сказал, различаются только терцией, секстой и септимой и все три в мажоре большие, а в миноре малые (см. §22), то естественно, что смешение может относиться именно к этим интервалам. Если мы будем исходить из C-dur и внесём в эту тональность по порядку интервалы из минора [Mollintervalle], то образуются шесть следующих рядов:

75]

Dur

1

2

3

4

5

6

Moll

§42. Первый ряд: так называемый «мелодический лад» [Tonart].

Первый ряд, как мы видим, содержит *es*, которому однако не сопутствует *b*. Но из опыта транспозиции (§33) нам известно, что транспозиция никогда не может лишить *es* порядкового числа 2. Следовательно, нельзя, вопреки правилу транспозиции допустить в нашем ряду *es* с порядковым номером 1.

Что из этого следует? Очевидно то, что наш ряд, в котором мы узнаём так называемый мелодический минор из учебников, не может быть ни системой, ни транспозицией. Более того, он может рассматриваться только как следствие смешения, как единый результат нескольких скоординированных скрещиваний [Kreuzungsergebnissen].

<sup>21</sup> 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 смешений, в то время как я охватываю этим термином всю сумму всевозможных смешений.

Инстинкт художников снова оказался прав, вопреки сухим системам теоретиков, которые не знают, как прислушиваться к потребностям звука. Именно художник сохраняет чистоту взгляда на мажор и минор, на надёжном фундаменте которого он может возвыситься до выразителя любого проявления эгоизма звуков, в то время как теоретик, едва заметивший одно состояние скрещивания, сразу же, я бы сказал, с детским энтузиазмом, начинает создавать систему. Разница между пониманием художника-практика и теоретика несказанно огромна. Ибо эта разница – в меньшей степени вопрос наименования, но в большей – вопрос внутренней художественной истины. Другими словами: совсем не всё равно, назовём ли мы общий для всех нас ряд системой или результатом смешения, поскольку за этой терминологией скрывается иное понимание. Если отдельному смешению придать характер системы, то непонятно, почему нужно отказываться в нем всем прочим смешениям. Тогда должно, безусловно, существовать больше восьми систем. И всё же, я полагаю, что за всю историю человеческого мышления было осуществлено по меньшей мере так много опытов, [чтобы утверждать:] то, что достижимо двумя системами не следует стремиться достичь с помощью восьми и более систем. На кого эта аргументация производит впечатление лишь чистой диалектики, пусть лучше придерживается практики искусства; здесь под воздействием обаяния художника он смог бы скорее научиться сочувствовать ему в том, что гораздо более определенной ценностью обладает сослаться на смешение двух, но при этом очень ясно различных источников, чем без определенного инстинкта или осознания шататься туда сюда и при этой неопределенности чувств в качестве рефлексии выдвигать многие толкования. Ибо чем иным это может быть, кроме неуверенности, когда, как я уже имел случай показать выше в §23, предлагают для минорной системы словно бы *ad libitum* на выбор то два, а то и три различных версии<sup>22</sup>?! De facto ни одно из этих решений не верно; теория обнаруживает лучшее понимание всех потребностей искусства, когда она представляет минор идентичным старой эолийской системе, а скрещивания представляет только как результат смешения.

По поводу первого ряда, я должен ещё отметить, что его тоника – минорное трезвучие, а на первых обер- и унтерквинтах напротив, мажорные трезвучия.

#### §43. Второй ряд.

Второй ряд проявляет себя также только как результат смешения, поскольку представленный в нём *as* появляется без *b* и *es*.

Для этого смешения, которое очень часто использовалось и используется, поскольку оно представляется художнику как благоприятная для колористических целей конфигурация мажорных трезвучий на тонике и доминанте и минорного трезвучия на унтерквинте, для этого смешения, говорю я, мы не имеем – и это показательно – совершенно никакого наименования, поскольку предложенное М.Хауптманом для этого явления обозначение «Molldur» (см.§40) не стало общепринятым – по крайней мере, до сих пор. Для наших целей, идентичных с целями искусства и художника, достаточно назвать его просто смешением. При этом только благодаря особым обстоятельствам композиции может стать ясным, имеется ли здесь в виду C-dur с вкрапленной малой секстой из c-moll или наоборот c-moll, с заимствованной из C-dur большой терцией и большой септимой. Я уже говорил, что смешение может идти как от мажора к минору, так и наоборот, от минора к мажору,

---

<sup>22</sup> Шенкер говорит о трёх видах минора: натуральном, гармоническом, мелодическом.

что определяется только композицией, которая легко позволяет обнаружить исходный пункт, помогает навести справки.

*§44. Третий ряд: старая миксолидийская система.*

Третий ряд предоставляет художнику повод для следующей комбинации: мажорное трезвучие на первой и четвёртой<sup>23</sup> ступенях и минорное на оберквинте. Но одного взгляда на этот ряд уже достаточно, чтобы узнать в нём систему *миксолидийского c!* Поскольку звукоряд содержит *b*, которое имеет порядковый номер 1 среди бемолей и поэтому указывает на порядковый номер 1 в ряду унтерквинт. Но по отношению к чему, как не к звуку *g*, тон *c* оказывается первой унтерквинтой *g*? Тем самым за этим смешением закреплена старая миксолидийская [система]. В данном случае, однако, достаточно констатировать, что смешение мажора и минора также ведёт к миксолидийскому результату. Отсюда становится ещё более ясным, почему художники смогли отказаться от старой миксолидийской системы.

*§45. Четвёртый ряд: так называемая «минорная гармоническая система».*

Четвёртый ряд содержит малую терцию и малую сексту при большой септимае. Он так же, как первый ряд, не может рассматриваться как самостоятельная система, поскольку здесь отсутствует *b*, обязательно предшествующее *es* и *as*. Этот результат смешения любят сегодня объяснять так называемой «гармонической минорной системой» [harmonische Mollsystem] – заметим, системой! – и как видно, безосновательно. Я бы ещё прибавил, бесцельно: поскольку мы достигаем этого ряда также по принципу смешения и одновременно пользуемся тем преимуществом, что получаем возможность [подобного] подхода и ко многим другим смешениям, имеющимся в распоряжении художников.

Этот вид смешения используется художниками в особенности тогда, когда они двигаются из минора; иначе говоря, он бывает чаще всего при направлении из минора в мажор, поскольку здесь из мажора заимствована большая септима. Видимо, распространённость, обиходность этого смешения дезориентировала теоретиков и способствовала объяснению его как особой системы. Можно согласиться с распространённостью этого смешения, но с каких пор массовое употребление, доказуемое только статистически, является критерием системы? Возможно, эта статистика докажет, что в практике искусства малая септима, собственная септима минора попадает не менее часто, особенно если рассматривать первые стадии мотивного развития минорной пьесы. Как же тогда уладить спор между большой и малой септимой? Не проще ли, вместо того, чтобы частоту употребления принимать за систему, несмотря на эту частоту употребления предположить здесь смешение – конечно, с превалирующим характером минора, на что указывают только трезвучия на I и IV ступени в отличие от трезвучия V ступени, взятого из одноимённого мажора?

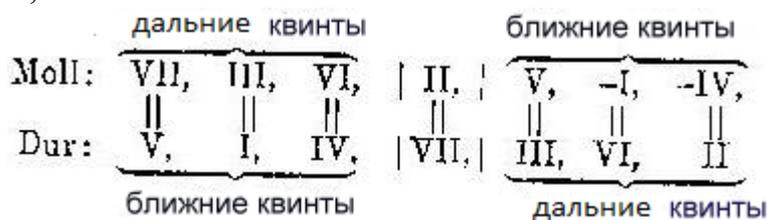
Распространённость этого смешения для меня лично свидетельствует: художники инстинктивно очевидно обладают тайным знанием о том, что минорная система является искусственной. Мы видели, какие потребности привели их к использованию минорной системы, но эти потребности в общем и целом основываются на художественных, чисто художественных предпосылках, не так хорошо

---

<sup>23</sup> В оригинале ошибочно "пятой" – прим.пер.

санкционированных природой, как те, выражение которых художники культивируют при помощи мажора. Таким образом, минорная система обнаруживает все особенности человеческого творения, то есть человеческого несовершенства: согласно своей цели она полностью противоречит мажору, поэтому эолийская система чистейшим образом представляет эту цель. Но поскольку эта цель всего лишь искусственно-художественная [künstlich-künstlerischer], композиторское чутьё не может длительное время выносить эту искусственность, и скорее решится на непоследовательность и откажется от эолийской системы в пользу мажорной, следуя побуждению природы, в качестве каковой в музыке выступает мажорная система, чем должна будет отвергнуть саму себя. Таким образом, столь часто используемая в миноре большая септима выступает исключительно как символ преодоления искусственности (минора), а значит, как возврат к природе (мажору), короче говоря, как символ всё побеждающего мажора!

Впрочем, крайне важна еще одна решающая причина для заимствования художниками большой септимы из мажора в минор. Как показывает нижеследующая схема,



дальние квинты минорной системы идентичны ближним квинтам мажорной системы (на схеме я показал это двойными линиями ||). Как это будет подробно изложено далее, в сомнительных ситуациях мы воспринимаем квинты, во-первых, скорее в мажоре, чем в миноре и, во-вторых, скорее как ближние, чем как дальние. Отсюда минор в чисто диатоническом варианте, не имея большой септимы заимствованной из [одноимённого] мажора, очень легко мог бы показаться мажорной системой с другой тоникой. Если в каком-либо случае композитор хочет уберечь слушателя от этого, например, от того, чтобы принять VII ступень в a-moll – g – h – d за идентично звучащую V ступень в C-dur, то он может воспользоваться только смешением, то есть заимствовать из одноимённого A-dur большую септиму *gis*: так он создаёт в a-moll уменьшённое трезвучие на VII ступени, но тем самым избегает возможности слышания в C-dur – тональности, которая ему совсем не нужна. Он достигает, таким образом, неопределимого преимущества в том, чтобы сообразно своему замыслу сохранить по меньшей мере ту же тональность, то есть тот же тон *a*. Или другой пример – последовательность минорных трезвучий *a-c-e* и *d-f-a*, которая может быть услышана в том числе и как последовательность VI-II в C-dur или как V-I в d-moll. Если автор желает обеспечить, по меньшей мере, основу d-moll и предотвратить то, чтобы C-dur со своим превосходством мажора достиг сознания ранее, то он должен обратиться к большой септине из одноимённого D-dur, то есть предпочесть смешение d-moll и D-dur.

#### §46. Пятый ряд: старая дорийская система.

Пятый ряд представляет собой транспозицию, но, хотя *b* и *es* указывают на вторую унтерквинту, в данном случае, поскольку тоника – *c*, она может быть выдержана только в дорийской системе. Так, в результате, если мажор и минор смешиваются только в терции и септине, дает дорийский!

Здесь нужно констатировать минорные трезвучия в качестве тоники и доминанты, а в качестве субдоминанты [Unterdominante] – мажорное.

§47. Шестой ряд<sup>24</sup>.

Наконец, последний, шестой ряд, представляющий снова только смешение. В то время как здесь на тонике располагается мажорное трезвучие, четвёртая и пятая ступень дают минорные трезвучия<sup>25</sup>.

§48. Значимость нашего учения о смешении для понимания искусства.

Результат указанной выше процедуры смешения можно охарактеризовать так: при сохранении абсолютной чистоты мажорной и минорной систем и при полной равнозначности минорной системы с мажорной системой в отношении художественной целесообразности, мы получили путем смешения обеих систем не только такие ряды, которые теория сегодня, заблуждаясь, выдаёт за минорную систему, но одновременно и многие другие, среди которых те, что обнаруживают особенности раннее фигурировавших как миксолидийская и дорийская систем!

Таким способом мы не только, во-первых, значительно упростили теорию, но и, во-вторых, сущностно обогатили её рядами смешения, которые недооценивают сегодняшние учебники. Мы можем теперь отказаться от трёх бессмысленных минорных систем: гармонической, мелодической и смешанного минорного звукоряда и ограничиться чисто эолийской. С другой стороны, принцип смешения обнаруживает для нас возможность не только восполнить потерю, возникающую якобы в результате этого отказа, но более того, благодаря многочисленным смешанным рядам доходчиво объяснить все явления в искусстве.

Но над всеми этими преимуществами возвышается удовлетворение оттого, что мне удалось таким способом показать инстинкт художников в его глубочайшей

<sup>24</sup> Мелодический минор – прим.пер.

<sup>25</sup> Перечень рассмотренных в §§41-47 вариантов читатель найдёт в нижеследующей таблице:

Tabelle III.  
Трезвучия I, IV и V ступеней во всех рядах смешения.

|  | IV   | I    | V    |
|--|------|------|------|
| в мажоре:  |      |      |      |
|  | Dur  | Dur  | Dur  |
| в первом ряду<br>(так называемом мелодическом миноре):     |      |      |      |
|  | Dur  | Moll | Dur  |
| во втором ряду:  |      |      |      |
|  | Moll | Dur  | Dur  |
| в третьем ряду (миксолидийский)                            |      |      |      |
|  | Dur  | Dur  | Moll |
| в четвёртом ряду<br>(так называемый, гармонический минор): |      |      |      |
|  | Moll | Moll | Dur  |
| в пятом ряду (дорийский)                                   |      |      |      |
|  | Dur  | Moll | Moll |
| в шестом ряду:   |      |      |      |
|  | Moll | Dur  | Moll |
| в миноре:  |      |      |      |
|  | Moll | Moll | Moll |

правдивости. А мог ли художник прийти к смешению, не исходя из эгоистически-экспансивных стремлений самого тона?

Без такого влечения звука к самопроявлению в полную силу во всех возможных отношениях художник никогда не пришёл бы к искусному приёму смешения.

Примечание. Я должен, наконец, заметить, что когда я часто объяснял здесь мажор и минор идентичными ионийскому и эолийскому, то это вовсе не значит, что обе эти старые системы до сих пор остаются неизменными, как ими они были вначале. Нужно полагать, что в то время примитивнейших вокально-мотивных потребностей, существо «ступени» (как будет далее объяснено более подробно) было чуждо не только теории, но и чутью художников. Только инструментальная музыка с её богатыми мотивными запросами сама собой должна была подталкивать композиторов к использованию в художественных целях тех же самых звукорядов, которые до этого назывались ионийским и эолийским, прежде всего в виде объединения семи квинтово-упорядоченных основных тонов как ступеней во главе с одним из них. Кто хочет, пусть – при всей идентичности звукорядов – именно из-за этого различия, то есть на основе новейшей практики и интерпретации ступеней, понимает наши мажор и минор как новые системы по сравнению со старыми ионийской и эолийской. Для меня же определяющей все же была идентичность звукорядов, и, конечно, то обстоятельство, что из всех старых систем только эти две – ионийская и эолийская – без всяких внешних изменений полностью соответствуют развившейся жизни мотивов и смогли вобрать в себя современное представление о ступени. – Подобным же образом я обозначил два звукоряда, полученных через смешение (см. §§44 и 46), которые я позволил себе определить как дорийский и миксолидийский прежде всего благодаря только лишь идентичности звукорядов (аналогично идентичности звукорядов мажора и минора ионийскому и эолийскому). Однако, само собой разумеется, что в этих рядах также подразумеваются ступени в соответствии с изложенными в §8–19 принципиальными требованиями музыкальной системы. Конечно, ни в коем случае не следует забывать, что несмотря на подразумеваемые в системе современные ступени, оба эти ряда нужно рассматривать только как результат смешения мажора и минора, но не как самостоятельные системы, как считалось ранее. – Обозначение второй фригийской ступени *i*, в особенности, то, как я использовал его в §30, также основывается только на подобном необходимом понимании [Subintelligierung] ступеней в старой фригийской системе, и на идентичности второй ступени на расстоянии полутона от основного тона со вторым тоном прежнего фригийского звукоряда. В современном мышлении ступени необходимы, и поэтому лучше всего сказать, что путь назад к старым ладам [Tonarten], какими они были в действительности, закрыт, и что даже Бетховен, Брамс, как мы видели выше, не могли полностью освободиться от современной точки зрения на ступени и вызванного ими поведения тональностей и модуляций.

#### *§49. Независимость характера смешения от тактовой доли.*

Смешение не зависит от доли такта, то есть оно может происходить на любую долю с разной протяженностью. 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 отрицать смешение только потому, что его длительность слишком кратка.

#### Примеры смешения.

Предварительное замечание. – Независимо от вариативности доли смешения перетекают друг в друга так, что оказывается довольно трудным привести примеры для каждого ряда, которые относятся только к нему в отдельности. Поэтому я решил дать в этом месте значительное количество примеров и снабдить их необходимыми пояснениями.

Кроме того, чтобы показать, что и старым мастерам практика смешения была известна, я расположил примеры согласно исторической перспективе.

Наконец, позволю себе заметить, что для Dur и Moll я использую сокращенные обозначения в скобках (d) и (m); таковые обозначения должны помочь при объяснении смешения.

76] Dom. Scarlatti, Klaviersonate D-dur.

*Allegro*

A dur  
moll

u. s. w.

Здесь мы видим восьмитактовую мысль (с 3-го по 10 такты данного примера), которая, чтобы подчеркнуть и сделать более приятным лежащий в основе внутренний параллелизм тактов (4+4) через контраст мажорной и минорной красок одного и того же мотива, использует смешение. Количество мажора и минора одинаково, поскольку большая септима *gis* на последней восьмой 6-го такта едва ли может быть воспринята как нарушившая равновесие смешения.

77] Scarlatti, Klaviersonate C-moll.

*Allegro*, (записано в с-дорийском вместо с-moll)

G dur  
moll

Это последование тактов образует заключение повторяющейся первой части. Такты 1 и 2 содержат g-moll с заимствованной из G-dur большой септимой *fis* – см. §45; 3-ий такт даёт уже большую терцию *h* из G-dur ещё при малой сексте и септимере g-moll – см. §47; и наконец, в последнем такте полностью устанавливается G-dur. Эффект G-dur/moll двойной: во-первых, переход от смешанного ряда с превалированием минора через другой смешанный ряд к чистому G-dur выражает нарастание, что само по себе уже может являться прекрасной целью; во-вторых, та же самая последовательность одновременно служит модуляционному замыслу – привести от G-dur/moll обратно к C-dur/moll как исходной тональности. Именно использование в предпоследнем такте звука *h* [на V ступени] как большой септимы C-

dur лучше подготавливает нас к будущей системе звука *c*, чем в случае, как если бы мы сохранили *b* – терцию доминанты несмешанного *c-moll* (см. §45). В любом случае столкновение *h* как элемента из чуждой системы с *f* и *es*, элементами, сохраняющими ещё *g-moll*, заслуживает особого внимания.

78]

Scarlatti, Klaviersonate F-dur.

*Allegro*

nach C-dur  
moll:

(m)

(m)

(d)(m) (m) (m)

(d)(m) (m) (d)

tr (d)

(d)

(d) (m) (m) (d)

(d)

(ganz C-dur)

Первые два такта являются завершением модуляции в *C-dur*. Но сперва вместо ожидаемого мажора в третьем такте на звуке *c* появляется минор. Несмотря на то, что речь здесь идёт о тональности доминанты *F-dur*, то есть *C-dur*, только после 11-ти тактов, то есть в 15-ом такте примера, малая терция уступает место мажорной –

насколько продолжительнее мажора оказывается минор! Если обратить внимание на первое появление большой терции, то оказывается, что смешение помещается на слабо подчёркнутом моменте – средней шестнадцатой второй восьмой – так что мажор побеждает минор в столь незначительном месте. – Рекомендация исполнителю: убедить в этом чувства слушателя.

Наконец, сравните в этом примере смешение в тактах 8-9 со смешением в такте 10; особенно рекомендуется обратить внимание на такты 13-14, в которых вместе с большой септимой [считая от примы лада *c*] появляется в одном случае малая, а в другом большая секста.

79] J. S. Bach, Partita I, Gigue, B-dür.

Приведённым здесь тактам первой части жиги предшествуют четыре такта, утверждающие несомненный F-dür. Затем, как мы видим, в течение 7-ми тактов звучит f-moll до тех пор, пока последний такт с большой терцией не возвращает нас вдруг снова в F-dür, тональность, которая согласно системе соответствует первой оберквинте B-dür.

80]

J. S. Bach, Partita I, Allemande, B-dur.

*Allemande* (d)

F-dur: I - - - - II 4 3 - - - - V - - - -

(I) IV 7 7 V 4 3 I 2 3 V 7 I

(d) (m) (m)(d) (m m) (d)(d)

V I V I

В то время как в такте 2 ещё до начала подъёма бас даёт большую терцию  $a^{26}$ , сопрано в такте 3 в течение самого подъёма использует малую терцию  $as$ , до тех пор пока бас и сопрано в 4-ом такте в конце музыкальной мысли не совпадут на общей почве чистого F-dur.

81]

J. S. Bach, Partita IV, Andante, D-dur.

*Andante* (m)

A-dur: #IV 7 3 - - - - V # 3 - - - -

(m m) V - - - - IV 4 3 - - - - V

(d) (d) (d) (d) (d)

(m) (m) (d)(d)

4 3 (m) #IV 4 3 - - - - # 3 - - - -

<sup>26</sup> Имеется в виду звук а малой октавы в басу на третью долю такта. — прим. пер.

Каденция, как мы здесь видим, начинается трижды: IV-V-VI, IV-V-VI и наконец, IV-V-VI, и каждый раз обрывается прерванной каденцией (V-VI), что приносит тем большую выразительность и многообразие, поскольку первые два раза (такт 3 и 5) используется малая VI ступень<sup>27</sup> – из a-moll, а последний раз (такт 6) большая VI ступень – из A-dur. И подобно тому, как в смешении секст демонстрируется победа минора мажором, тенденция в том же направлении проявляется и в смешении терций – сначала малых (такт 3,4) и затем большой (5т.).

Однако следует иметь в виду, что в 1-ом и 2-ом тактах наряду с перемещённой в сопрано малой терцией *c* в басу секста и септима остаются большими (*fis* и *gis*); одновременно с этим смешением в первой четверти 2-го такта появляется чистый минор с малыми секстой и септимой в сопрано. Далее, если на третьей четверти 4-го такта мелодия сопрано привносит *fis* и *gis* как [область]мажорной доминанты в миноре, то в первой четверти 5-го такта те же самые два больших мажорных интервала [считая от примы лада] появляются, возможно, не ради гармонии, а скорее для настроения [Stimmung].

*Dis* в сопрано в 1-ом такте, как и *cis* во 2-ом такте являются неаккордовыми звуками, и ничего не имеют общего со смешением.

82] J. S. Bach, Wohl temperiertes Klavier, Präludium E-dur.

<sup>27</sup> «Малая VI ступень [kleine VI. Stufe] – обозначение VI ступени из минорной гаммы, находящейся на расстоянии *малой* сексты от примы лада. «Большая» VI ступень – аналогично в мажорной гамме.

4-ый такт этого примера вносит минорную унтерквинту в E-dur (§43). Как прекрасно соединяются в этом такте три элемента смешения: малая терция *c*, большая секста *fis* и большая септима *gis* и как выразителен интервал уменьшённой кварты *c – gis* на второй четверти указанного такта, которая является результатом этого объединения!

83] *Adagio* Haydn, Klaviersonate Es-dur, Adagio.

(a<sub>1</sub>) *f* (von E-dur kommend)

(b) *fp* (E-moll)

*ff*

(a<sub>2</sub>) *p* E-dur u. s. w.

Этот пример показывает, как удачно также можно использовать смешение для придания колорита средней части [Mittelstück], каковую здесь образуют такты 3-6.

## 84] Mozart, Klaviersonate F-dur, Köch.-Verz. Nr. 332, erster Satz.

*Allegro* C-dur (C-moll)

(d) *f p f p*

*f p f p f p f p*

*f p f p f p f p*

(C-dur) *(cresc.) p*

u. s. w.

Представленный здесь ряд мыслей является продолжением [тематической] мысли в C-dur, цитированной в примере №7, и хотя оба они в сумме составляют комплекс второй группы мыслей [Gedankegruppe] первой части, которая в соответствии с главной тональностью F-dur выдержана в C-dur. Из этого видно, как смешение можно выгодно использовать для выражения еще большей группы мыслей. При этом все участвующие факторы выигрывают: вся последовательность [мыслей] как целое, отдельные её части, и не менее – господствующий в группе тон *c*, который, объединяя мажорную и минорную системы, раскрывает всё своё богатство.

*Allegro*

Violino (заключительная мысль) *p* *fs p*

Cello *p*

Piano-forte *p* (D-dur)

*fs p*

(m)

(m) (d) (d)

(m) (d)

*fs p* *fs p*

конец первой части

В этом примере смешение окрашивает лишь дополнение двухчастной мысли и к тому же охватывает немногие отдельные моменты. Если гармонию во второй половине 4-го такта принять за I ступень, использующую хроматизм септимы (*c*) для [отклонения в] IV ступень (ср. §139), то гармонию минорной унтерквинты *g-b-d* в 5-ом такте следует действительно считать элементом *d-moll*. Именно этой минорной [гамме] принадлежит вторая шестнадцатая *f* как ее малая терция; и подобно тому, как нежно и лишь мимолётно минорная шестнадцатая бросает свою тень, так отвечает на нее мажором последняя шестнадцатая *fis* в третьей четверти следующего такта. Итак, минор против мажора – в противостоянии шестнадцатых!

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

*Allegro* (d) (d) (m)

in Dur: I — — — — IV<sup>b3</sup>-b3 — — V  
Moll: I  
Orgelpunkt: I

Dur

I IV V I

Здесь во второй четверти 2-го такта мы видим два звука *des* и *as*, которые можно было бы по справедливости считать проходящими, тем более что IV диатоническая ступень явно преподнесена уже в первой четверти этого такта. Всё же в этих тонах слышится воспоминание одноимённой минорной тональности f-moll (как если бы они были малой терцией и малой секстой), словно на основе смешения после мажорной унтерквинты следует минорная. Воздействие тем нежнее, чем незаметнее проскальзывает тень минора. Дополнение, однако, полностью свободно от минорных элементов и утверждает мажор.

87] Mozart, Streichquartett G-dur, Andante.

*Andante cantabile*

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcello

*sf p sf p p*

*sf p sf p p*

*sf p sf p p*

u. s. w.

Минор охватывает здесь только каденцию — последний вздох, [принадлежащий] этой мысли. Как чудесно воздействие, когда именно в последний момент так тихо набегают облачко минора!

*Adagio*

F-moll F-dur u. s. w.

Этот пример может показать нам, что смешение даже в руках Моцарта ведёт к жёсткости и бесцеремонности, что практически невозможно сбрасывать со счетов при переходе от второй к третьей четверти 2-го такта.

*Adagio*

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Cello

u. s. w.

28

Искушённый в литературе узнает в этом примере то знаменитое вступление, из-за которого возникло название «Dissonanzenquartett». В биографии Моцарта Отто Яна даётся полный перечень литературы, возникшей с первых дней: Сарти, Улыбышев, Фетис, Г. Вебер и др. пытались разгадать эту загадку.

<sup>28</sup> Когда, говоря о смешении, я привожу здесь один за другим большое число примеров из произведений Моцарта, то это делается, чтобы показать, как легко наш мастер был расположен к [привнесению] минорных элементов внутрь мажорного строя. Ему были более близки меланхолия и печаль, чем это представляет себе любезный мир, который охотно воспринимает его характер вечно веселым и безоблачным!

Прежде всего, такты 1, 4, 5, 8 и 9 дают в итоге ступени: I-V-VII-IV в C-dur/moll, последняя ступень ведёт к тонике (I) и в дальнейшем к половинной каденции V как финальной точке вступления, то есть – образец простого смешения в тоне c, где за развивающимся квинтовым ходом вверх I-V после вставки терцового хода V-VII<sup>29</sup> следует отвечающий [предыдущему] квинтовый ход вверх VII-IV, с обыкновенным продолжением: IV-I-V и т.д.

Кроме того, можно воспринимать [гармонию] тактов 1-4 то есть вставленные между I и V так, как показывает следующая схема:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{a) } C-\frac{\text{dur}}{\text{moll}}: I - - - - - V, \\ \text{b) } C-\frac{\text{dur}}{\text{moll}}: I - \flat VI^{\flat 5} - - - II^{\sharp 3} - V^{\sharp 3} \\ \text{c) } \text{Modulation} \\ \text{G}-\frac{\text{dur}}{\text{moll}}: - \flat II^{\flat 5} (\text{phryg.}) - V^{\sharp 3} - I, \end{array} \right.$$

где b) представляет собой инверсионный ход VI-II-V, измененный смешением VI минорной ступени и хроматизацией терции во II ступени (как в §139), а c) – настоящую модуляцию в G-dur/moll с переосмыслением названных выше ступеней как II-V-I. Так же можно объяснять такты 5-8:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{a) } C-\frac{\text{dur}}{\text{moll}}: \flat VII^{\flat 3} - - - - - IV \\ \text{b) } B-\text{moll}: I - \flat VI - - - II^{\sharp 3} - V \\ \text{c) } \text{Modulation} \\ F-\frac{\text{dur}}{\text{moll}}: - \flat II (\text{phryg.}) - V - I. \end{array} \right.$$

Однако соединение конечного пункта первой четырёхтактной группы 1-4 с начальным пунктом второй в тт. 5-8, следует представлять или диатонически: V<sup>30</sup> – VII, или, если принять модуляцию в G-dur, – как вторую промежуточную модуляцию: I ступень в g-moll = VI в B-dur. В то время как первое предположение делает необходимым дополнительную модуляцию, то есть переосмысление VII ступени в C-dur/moll в I в b-moll, то второе предположение, которое уже имеет в себе модуляцию, подразумевает лишь смешение и даже двойное: в отношении первой ступени в g – первоначально мажорной – и в отношении первой ступени новой тональности b – в дальнейшем минорной.

Как бы то ни было, *as* у альты в 1-ом такте и *a* у 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.

Но почему, несмотря на столь убедительное смешение, большинство слушателей воспринимают оба этих места как поразительно резкие? По-видимому, эта мнимая небольшая резкость (так называемая «диссонантность») возникает 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 в g-moll *d-fis-a-c*), поскольку основной тон *d* появляется на четверть позднее, то есть в третьей четверти такта. *Mutatis mutandis*<sup>31</sup> то же самое характерно для 6-го такта, хотя здесь ухо может быть подготовлено тем, что во 2-ом такте решение

<sup>29</sup> В оригинале опечатка: IV-VII. – прим.пер.

<sup>30</sup> В оригинале не хватает бемоля. – прим.пер.

<sup>31</sup> соответствующими изменениями – прим.пер.

проблемы уже было представлено. Критикуемая резкость сразу была бы устранена, если бы *a* первой скрипки возникло бы одновременно с *d* второй [скрипки] на третьей четверти. Но Моцарт, к сожалению, не решился на это, поскольку он в первую очередь чувствовал себя связанным необходимостью имитировать мотив, вступивший у альты, в других голосах каждый раз с регулярным интервалом в одну четверть. Тем самым, вступление звука *a* на второй четверти второго такта является в сущности только жертвой имитации, чья реальность может быть осознана только позднее – на третьей четверти. Но ни в коем случае здесь не присутствуют легендарные «диссонансы», о которых гласит легенда – к сожалению, не только среди любителей, – и вообще, как могут диссонировать основной тон и квинта – неужели это сегодня еще можно себе представить?

90] Beethoven, Klaviersonate Op. 106, erster Satz.

*Allegro*

*p cantabile dolce ed espressivo*

91] Beethoven, Klaviersonate Op. 31, Nr. 1, erster Satz.

*Allegro vivace*

92] Schubert, Klaviersonate C-moll, Op. posth., erster Satz.

*Allegro*

93] Schubert, Klaviersonate A-moll, Op. 143, erster Satz.

*Allegro giusto*

(d)  
(m) *ff* *p* *ff* *ff*  
u. s. w.

В этом примере обратим внимание на такт 18, где малая секста с из е-молл смыкается с *gis* и *fis*, звучащими в одно и то же время в E-dur.

94]

Liszt, Sonate H-moll.

*cantanto espressivo*  
*pp* *pp* *poco rit.*  
I II VII III

Случай очень разительного смешения: за диатонической II ступенью в D-dur непосредственно следует VI ступень в d-moll, при этом ступени *e* и *b* сменяют друг друга дважды, и, не имея иных контрастных им элементов, тем с большим эффектом сталкиваются друг с другом, как если бы он был недвусмысленно задуман как таковой.

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

Обозначение ступеней в этом примере указывает на тщательнейшее смешение: за VI ступенью минора в *c* (такты 1-ый и 2-ой) следует VI ступень мажора (такты 3-ий и 4-ый), эта последняя содержит также хроматизм терции (*cis* от *c*); далее в 5-ом такте на унтерквинте снова возникает минор, после чего появлением альтерированной II ступени: *d-fis-as-c* (см. §146 и далее) прокладывается путь к половинной каденции на V.

Если рассматривать отдельно вокальную партию, то в ней не вполне отражается обрисованная смена гармоний: в VI ступени отсутствуют хроматические звуки *cis* и *e*, так что она, рассмотренная сама по себе, выражает только *c-moll* с большой секстой *a* из *C-dur* (такты 3 и 4). Для композитора не было, конечно, никакой необходимости включать в вокальную партию эти моменты, но я должен заметить, что это было бы вполне возможным. Воздействие [смещения] различается в зависимости от того, оказываются ли размещенные в вертикали гармонии введенными также в горизонтальном плане мелодии или ограничивается лишь утверждением в вертикальном трёх- или четырёхзвучковом изложении без одновременного подтверждения в мелодии. Другими словами, складывается разное воздействие в зависимости от того, входит ли краска гармонии в живое тело мотива или нет. Приведённые ранее примеры смещений показывают первую технику, современный пример – вторую. Каждая оправдана своей собственной целью.

96] Brahms, Sonate für Pianoforte und Klarinette Op. 120, Nr. 1.

Klarin.  
in B

p cresc.

Piano-  
forte

u. s. w.

Третий такт примера показывает мажорную, как бы дорийскую унтерквинту в миноре (ср. §46). Ср. также пример из Брамса в §29.

97] Brahms, Symphonie III, Op. 90, erster Satz.

Allegro con brio

Flöten  
Höboen  
Kl.

(d) (m)

H.

Fag.

Viol. I u. II (d) (m)

Dur f passionato Moll

sf Bass, Kontrafagott und Posaune sf (m) sf

u. s. w.

*Agitato*     *sostenuto sempre*

u. s. w.

### §50. Вторая фригийская ступень в миноре

Если мы в двух смешанных звукорядах узнали старые дорийскую и миксолидийскую системы, то возникает вопрос, не скрываются ли где-либо в нашей дуалистической системе фригийский и лидийский лады? Действительно, ни один оборот [Zug] из прежних систем не является таким популярным и употребительным в сегодняшней композиции (см. §30) как оборот со второй ступенью фригийского лада, то есть с полутоном между первой и второй ступенью. Мы встречаем его именно как мажорное трезвучие на второй пониженной ступени в миноре вместо уменьшенного на диатонической второй ступени. – Хотя такой фригийский ход может встречаться также и в мажоре, однако его надо понимать, безусловно, только в переносном смысле, подчиняя в духе смешения мажор минору. Поэтому в строгом смысле слова его можно называть собственностью только сегодняшней минорной, а не мажорной системы. Это, впрочем, находит свое природное подтверждение уже в том, что фригийская система (см. §26) с самого начала была ближе минору, чем мажору.

Как же надо объяснять этот оборот, если смешение не делает его более понятным? Так вот, это понижение II ступени в миноре (также в мажоре), связанное с расширением уменьшенного трезвучия до мажорного, например, в a-moll *b-d-f* вместо *h-d-f* и в C-dur *des-f-as* вместо *d-f-as* или *d-f-a*, все же менее объясняются осознанным или неосознанным возвратом к старой фригийской системе – ведь дорийский и миксолидийский смешанные звукоряды обязаны своим происхождением прежде всего имманентному стремлению к смешению, чем преимущественно мотивными потребностями, – только на этот раз потребностями II ступени как второй оберквинты, в отличие от потребностей I, IV и V ступени, рассмотренных в §§23 и 26.

Я уже говорил, что для мотива не всегда желательно уменьшенное трезвучие. По меньшей мере, его рассматривают не в первую очередь, оно не так естественно, как мажорное или минорное трезвучие, что ясно уже из того, что уменьшенная квинта рождена не естественно, а, как я уже показывал выше (см. §19), является результирующим интервалом художественного компромисса между унтерквинтой *f* и пятой оберквинтой, которые сошлись в мажорной диатонике только по причине искусственной необходимости – инверсии.

Неудобство уменьшенного трезвучия в миноре является таковым вовсе не только тогда, когда оно [ум. трезвучие], как во фригийском и лидийском, оказывается на V или IV ступени, но и там, где оно всегда встречается, то есть на II ступени нашего минора. Поэтому, если нет особого побуждения сделать желательным использование входящей в систему уменьшенной позиции мотива, довольно часто в миноре (также в мажоре) понижается II ступень, чтобы возникающее таким образом мажорное трезвучие могло вобрать в себя мотив, и тем самым сделать возможной для мотива наименьшую временную победу над системой.

99]

## Beethoven, Klaviersonate Op. 57, erster Satz.

*Allegro assai*

pp

II. phryg

100]

## Beethoven, daselbst, letzter Satz.

pp

II (phryg.)

V VI

II V

Отсюда [следует, что] появление мажорного трезвучия на второй ступени в миноре может быть предназначено скорее для удовлетворения иных художественных интересов, нежели только мотивных потребностей.

Впрочем, с этим сравнимы приведенные начиная с §30 примеры из Вагнера, Шопена или Брамса; или возвышенно поэтическое и гениально сочлененное [gegliedert] соло английского рожка из первой сцены третьего акта «Тристана и Изольды», которое вполне относится к *f-moll*, но с таким экстраординарным мастерством использует фригийский *ges* – то как мелодический проходящий (такт 8), то как ступень (такты 17-19).

The musical score consists of six staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) to forte (*f*), and then a decrescendo (*dim.*). The second staff features triplets and includes dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*, with Roman numerals VII, VI, and II marked below. The third staff has dynamics *p*, *sf*, *p*, *f*, and *dim.*, with Roman numerals V and I marked. The fourth staff starts with *p* and ends with *f dim.*. The fifth staff shows a sequence of chords: V,  $\flat$ II,  $\flat$ V<sup>45</sup>,  $\flat$ II, and V, with a *cresc.* marking. The sixth staff begins with a piano (*p*) dynamic.

Равным образом объяснить фригийский ход в нашем современном искусстве может, например, потребность тоникализации, с которым мы познакомимся в главе о хроматике (см. §136 и далее).

Обнаружив оригинальное место из “Шествия на казнь” в Фантастической симфонии Берлиоза, мне захотелось причислить его сюда же, несмотря на то, что может показаться иначе. (Партитура издание Rayne №22, стр. 156).

102] Berlioz, Symphonie phantastique, Marche du supplice.

The score shows three systems of piano and bass staves. The first system is marked *ff*. The second system is marked *loco* and *ff*. The third system is marked *u. s. w.* (unaccompanied). The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Последование ступеней *des-g* вызывает прежде всего ассоциацию с последованием ступеней  $\flat$ II - V в c-moll (не в g-moll) – заметим, с фригийской II

ступенью – не отменяя того, чтобы пятая ступень была подана затем как первая ступень в *g-moll* – правда, достаточно грутально и на самом деле не вполне убедительно. Недостаточное воздействие происходит от отсутствия точности гармонического содержания, которое, с одной стороны, опять-таки связано с тем, что Берлиоз в этом месте, к сожалению, не воспользовался возможностью как-нибудь разработать [auskomponieren] гармонии *des-f-as* и *g-b-d* – мотивно или тематически, так что эти созвучия как неоправданные и как бы висящие в воздухе должны возбуждать наше сомнение (см. примечание к примеру 94) Шуман совершенно не прав, когда в своей рецензии на эту симфонию о данном месте говорит следующее:

«Что касается *гармонической* ценности нашей симфонии, то в ней, конечно, чувствуется восемнадцатилетний, ещё неопытный композитор, который особенно не оглядываясь ни направо, ни налево, но очертя голову устремляется к главной цели. Если, например, Берлиозу надо перейти из *des* в *g*, то он делает это без особых церемоний. Можно с полным правом покачать головой по поводу такого образа действий. Но понятливые музыкальные люди, которые слышали симфонию в Париже, уверяли, что это место не могло означать ничего другого: каждый норовил произнести посвященное берлиозовской музыке диковинное слово: *que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique*. Если это – нечто, носившееся в воздухе, то однажды уже слышанное. К тому же такие изысканные места встречаются только в виде исключения».

О реальном *Des-dur* здесь совсем не может быть и речи, в противном случае об этом месте можно думать [вообще] всё, что угодно.

Наконец, можно поставить вопрос, не следует ли ради принимаемого за фригийский оборот хода со II пониженной ступенью в миноре признать здесь снова фригийский как систему?

Однако такому заключению противоречит следующее: во-первых, пригодность [для такого объяснения] II ступени нельзя возместить непригодностью V ступени (см. §26), и поскольку эта ступень (первая оберквинта), важнее II ступени (второй, то есть более дальней оберквинты), ей и принадлежит право решения в этом вопросе. Во-вторых, мы видим, что композиторы используют мажорное трезвучие на пониженной II ступени только как проходящее, но при этом принципиально придерживаются [мажорной или минорной] системы, что видно из того, что они те же пьесы, где используют фригийский элемент, тем более убедительно заканчивают в миноре или мажоре. И так как мы признали минор как искусственную систему, потому что – кроме прочего – с трудом сохраняется его независимость от мажора и чаще приходится прибегать к заимствованию из мажора (особенно в отношении септимы), то должны ли мы решиться признать ещё и фригийскую систему, еще более слабую, чем минорная? И зачем, наконец, говорить о системе, если вышеуказанные причины в большинстве случаев лучше объясняют «фригийский» ход?

#### §51. Старая лидийская система в прежнем смысле непригодна.

Та же причина – уменьшённая кварта – привела к окончательному отказу от лидийской системы (см. §26), которая, как известно, имеет уменьшённое трезвучие в качестве первой унтерквинты. Если лидийская система давно потеряла признание из-за частого использования *b*, превратившего лидийский в ионийский, то сегодня её можно считать полностью преодолённой и неосуществимой, поскольку она не является необходимой ни для смешения, ни для мотивных потребностей.

В главе о хроматике мы увидим, как охотно и непосредственно в мажоре (также и в миноре) четвёртая ступень повышается на полтона, чтобы достичь уменьшённого трезвучия, то есть в F-dur *h* вместо *b*, вследствие чего IV ступень становится уменьшённым трезвучием *h-d-f*, особенно если нужно прийти к V ступени. Однако не рекомендуется эту хроматическую *h* считать лидийской, так как в этом повышении ярко проявляется хроматическое намерение, так что недопустимо предполагать здесь диатоническую IV ступень системы.

§52. Перспективное значение принципа смешения.

Излишне добавлять в заключении, что смешение, порождённое эгоизмом звука, стало столь имманентным и столь сильным принципом композиции, что его воздействие на интервалы, трезвучия, септаккорда и т.д. необходимо специально изучать. Вызванный жизнью звука этот принцип насколько возможно проникает в живой организм произведения с силой природного элемента.

## РАЗДЕЛ 2. Учение об интервалах и аккордах.

### ПЕРВЫЙ ПОДРАЗДЕЛ. УЧЕНИЕ О ИНТЕРВАЛАХ.

#### Глава 1. Строение интервалов.

§53. Значение интервалов в эпоху генерал-баса.

Ранее, в эпоху генерал-басовой нотации имели привычку проставлять, как известно, только бас и при этом разъяснять цифрами, какие голоса, стоящие над басом, желательны автору для заполнения ткани [zur Ausfullung des Satzes]. Этими цифрами именовали интервалы. В той же самой мере, в какой автор, в зависимости от плана композиции или [в пределах допустимой ею] случайности хотел услышать от исполнителя малую или уменьшённую терцию, чистую или уменьшённую октаву и др., он должен был различать все поводы [alle Ursache], все возможные терции, все возможные октавы и т.п. Это различие в свою очередь по необходимости привело к тому, что так называемая генерал-басовая нотация должна была отразить его при помощи цифр, диэзов, бемолей и некоторых других знаков. В то время имело реальный смысл действительно изучать в теории, например, уменьшённую октаву, поскольку нередко у автора возникало желание её использовать. Так, в «Учении об аккомпанементе» Ф.Э.Баха, Глава III, § 20 читаем: «Если секста имеет при себе уменьшённую октаву, то больше ничего не берется. Октава затем идет вниз и рассматривается как задержание к последующей ноте». В этом отношении примечательны следующие примеры; в последнем, 9/7 предшествует проходящему 8/6.

The image shows three musical examples labeled a), b), and c) on a single staff. Example a) shows a sequence of notes with figured bass notation below: 48 7 / 6 5. Example b) shows a sequence of notes with figured bass notation below: 48 7 / 6 5 #. Example c) shows a sequence of notes with figured bass notation below: 9#8 7 / 7 6 5. Below example c) is the signature 'U. B. W.'.

В той же главе §22: «Уменьшённая диссонансирующая секста встречается редко, но и у неё есть особенные любители. При употреблении её необходимо приготовить и разрешить нисходящим движением. Самым сносным образом она звучит, если

сопровождается лишь малой терцией. Необходимые случайные знаки в генерал-басовой записи здесь не могут пропускаться.

104]



7 26 # 25 # ».

Таким образом, видно, что действительно необходимо заранее а priori демонстрировать таблицу интервалов, из которой "Акомпанатор" мог бы узнать, какой интервал обозначает та или иная цифра. Под интервалом понимали всё, что попадает друг на друга: так, в примере Ф.Э.Баха №103 а) *g* над *gis* и т.д., в примере №104 *b* над *dis*. Как бы взаимно ни располагались нотные головки, они обязательно снабжались цифрами и осмысливались как интервал. Правило гласило: «все интервалы отсчитываются от баса вверх по ступеням линейной системы<sup>32</sup>, и отсюда получают своё имя, которое обозначается цифрой» (§9, Глава I цит. сочинения). Тогда любили говорить о «наиболее приемлемых интервалах в гармонии» и изучали большую, малую, увеличенную секунду, большую, малую, уменьшённую терцию, чистую, уменьшённую, увеличенную кварту, чистую, уменьшённую, увеличенную квинту, большую, малую, уменьшённую, увеличенную сексту, большую, малую, уменьшённую септиму, чистую, уменьшённую, увеличенную октаву, малую, большую нону и т.д. Передавать эту таблицу из поколения в поколение стало обычаем.

§54. *Изменившиеся условия создают необходимость коррекции этого исторического понятия.*

Между тем, сегодня пришло время откорректировать и прояснить понятие интервала. Ведь сегодня нам не нужно указывать цифрами, какие интервалы должны идти дальше. Отсюда больше не нужно связывать понятие [интервала] с тем, насколько случайно взаимное расположение нотных головок. Когда, например, Скарлатти пишет:

105]

*Allegro tr* Klaviersonate Nr. 38 in D-dur.



IV V II

I II V I u. s. w.

хотя в 6-ом такте данного примера в мелодии сопрано над квинтсекстаккордом II ступени в *a-moll* (*d-a-h*) он ставит последовательность *c-b-gis* и *a*, однако было бы прежде всего, немusically и тем более непринципиально, истолковывать это

<sup>32</sup> т.е. нотоносца – прим. пер.

внешнее взаиморасположение интервалов, считая, в частности, тон *b* [в оригинале опечатка: *a*] уменьшенной октавой к басу *h*, вместо того, чтобы услышать какое отношение имеют эти звуки к последующему *a*. Наиболее естественным образом это объясняется опеванием тона *a*, то есть мелодическим оборотом из двух вспомогательных нот *b* и *gis*, из которых первая кроме того предваряется задержанием *c*. Слышать так – первый долг, так что эффект [совмещения] *b* и *h* имеет второстепенное значение.

Возьмем другой пример из бетховенских 32 вариаций.

106]

Beethoven, C-mollvariationen, Variation IX.

Здесь также нужно прежде всего заботиться о том, чтобы в третьем такте слышать *dis* как вводный тон к *e*, а не делать вывод из вертикального совпадения *des* и *dis* об интервале «увеличенной» октавы. Если прежде всего слышится уменьшенный септаккорд *b-des-g-e*, и ухо само по себе к этому расположено, зачем же совершать насилие над ним и искать отношений *des* и *dis*, о которых даже речи не возникает?

Из этих примеров можно уяснить, что – независимо от того, как направлено слышание – горизонтально или вертикально – с художественной точки зрения совершенно необходимо слышать каждую ноту, [улавливая] имманентную причину ее возникновения. Случается, что один или несколько звуков необходимо слышать только горизонтально, и вопроса о вертикальном восприятии вообще не возникает, в то время как для других звуков, наоборот, на первом плане [im Vordergrund] стоит только вертикальное взаимодействие [die vertikale Wirkung]. Воспользуемся приведенным выше примером из Бетховена:

107]

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 [Pflicht] разумного и чистого слышания. Тогда станет ясно, что всегда и в случаях, вызывающих вопросы, в основе лежит известное отношение, – за

исключением тех, нередких, к сожалению, случаев, когда автор сам не знал, что писал.

§55. *Предрасположенность к гармонии как отвлеченная предпосылка современных интервалов.*

Из представленного уже ясно, что понятие интервала при современном состоянии искусства связано с гармонической потенцией и ограничивается ею. Другими словами: сегодня способность существовать в трезвучии и септаккорде – есть отвлеченная предпосылка интервала.

§56. *Количество современных интервалов неизменно.*

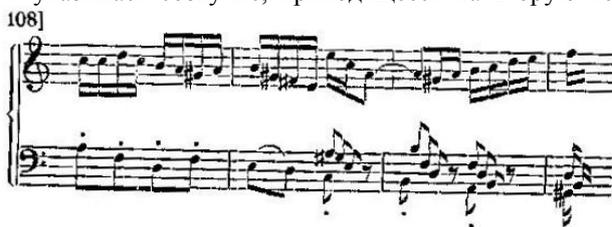
Вследствие этой связанности с гармоническим предназначением<sup>33</sup> количество интервалов сегодня, в отличие от прежнего понимания, определённо и ограничено.

§57. *Происхождение интервалов.*

Интервалы могут соотноситься лишь с тем источником, из которого исходят гармонии. Здесь принимаются в расчет обе диатоники мажора и минора, но также не менее важен композиционный принцип смешения, который всегда присущ фантазии художника (см. §52).

§58. *Количество интервалов в мажорной диатонике.*

<sup>33</sup> На один, быть может, лишь изредка встречающийся в музыкальной литературе курьез – мнимое четырехзвучие, при котором постулат предрасположенности к гармонии хотя и систематически выполняется, однако один звук должен быть исключен из ряда одновременно звучащих тонов, так что воспринимать следует только трезвучие, – указывает созвучие, приходящееся на вторую четверть 10-го такта Скерцо Партиты III



Себастьяна Баха:

Вышедший из следующей аччакатуры (записанной особым для Баха образом):



нашему: , форшлаг *gis* с усилием втиснут здесь в сектаккорд *c-e-a*. Этим автор желал достичь более острого, каприччиозного эффекта, что соответствует характеру скерцо, выявляет его. Так, здесь снова подтверждается, что нельзя легкомысленно оценивать [звуки] расположенные друг над другом, но всегда необходимо видеть целостную композиционную основу явления.

Tabelle IV. Die Intervalle in der Durdiatonie.

|            | Sekund | Terz | Quart | Quint | Sext | Sept | Oktav |
|------------|--------|------|-------|-------|------|------|-------|
| I. Stufe   |        |      |       |       |      |      |       |
| II. Stufe  |        |      |       |       |      |      |       |
| III. Stufe |        |      |       |       |      |      |       |
| IV. Stufe  |        |      |       |       |      |      |       |
| V. Stufe   |        |      |       |       |      |      |       |
| VI. Stufe  |        |      |       |       |      |      |       |
| VII. Stufe |        |      |       |       |      |      |       |

Здесь имеются два вида секунды, большая и малая, содержащие тон и полутон соответственно; два вида терций, большая (2 целых тона) и малая (1½ тона); две кварты - чистая (2½ тона) и увеличенная (3 тона); две квинты - чистая (3½ тона) и уменьшенная (3 тона); две сексты - большая (4½ тона) и малая (4 тона); две септимы - большая (5½ тона) и малая (5 тонов); октава - только чистая.

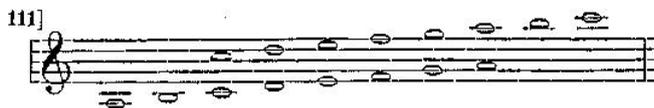
Если склониться к тому, чтобы унисон, прима, которая в строгом смысле, конечно, не является интервалом<sup>34</sup>, всё же причислить к таковым, то общее количество возможных в мажорной диатонике интервалов - 14.

§59. Исключение других интервалов из чистой диатоники.

Как видно, здесь отсутствуют, например, увеличенная секунда, уменьшенная терция, уменьшенная кварта, уменьшенная октава и т.д. Эти интервалы никак нельзя получить из чистой диатоники без смещения, равно как и они не могут привести к диатонике.

§60. Такое же количество интервалов в минорной диатонике.

По сути, было бы излишним приводить здесь таблицу интервалов в миноре, поскольку тона эолийского и ионийского ладов те же самые:



И если сравнить интервалы, то результат будет такой же, как и в мажоре, то есть в миноре будут те же самые секунды, терции и т.д. как и в мажоре. Тем не менее, я считаю нужным представить эту таблицу, как ради зрительного впечатления, так и, в особенности, для понимания следующего параграфа. Поэтому таблица дана здесь не от исходной точки системы - a, но транспонирована на высоту c, лежащую в основе ранее приведённой таблицы.

<sup>34</sup> См. Ф.Э.Бах §23 учения об аккомпанементе: «Унисон или прима - это явление, когда два или несколько голосов совпадают на одной клавише. Оно не может называться интервалом».

Tabelle V. Die Intervalle in der Molldiatonie.

|            | Sekund | Terz | Quart | Quint | Sext | Sept | Oktav |
|------------|--------|------|-------|-------|------|------|-------|
| I. Stufe   |        |      |       |       |      |      |       |
| II. Stufe  |        |      |       |       |      |      |       |
| III. Stufe |        |      |       |       |      |      |       |
| IV. Stufe  |        |      |       |       |      |      |       |
| V. Stufe   |        |      |       |       |      |      |       |
| VI. Stufe  |        |      |       |       |      |      |       |
| VII. Stufe |        |      |       |       |      |      |       |

§61. Интервалы, [полученные путем] смешения.

Теперь о интервалах, которые дает смешение. Прежде всего, я ещё раз напомним, что смешиваться могут только одноимённые тональности. Поэтому мы будем смешивать C-dur и c-moll, а не с a-moll, представляющей совершенно иной мир. И ещё. Интервалы, относящиеся к смешению, касаются только терции, сексты и септимы [как ступеней звукоряда – прим. пер.], поэтому будет достаточно привести смешения, происходящие только с терцией, секстой и септимой.

Tabelle VI. Die Mischungsintervalle.

|            | Sekunden und Quartan | Quinten und Septen |
|------------|----------------------|--------------------|
| III. Stufe | A)                   | B)                 |
| VI. Stufe  | C)                   | D)                 |
| VII. Stufe | E)                   | F)                 |

Кроме уже известных интервалов мы находим здесь еще две уменьшённых кварты, обозначенных А) и Е), две увеличенных квинты, обозначенных В) и D), увеличенная секунда – С) и наконец, уменьшённая септима – F).

Интересным и удивительным результатом этой процедуры является возникновение совершенно новых интервалов, а именно увеличенной секунды (1½ тона), уменьшённой кварты (2 тона), увеличенной квинты (4 тона), уменьшённой септимы (4½ тона).

*§62. Общее число интервалов, возникших из этих источников.*

Если мы прибавим этот результат к двум предыдущим, то в качестве суммы получим:

Примы: чистые.

Секунды: б., м. и ув.

Терции: б., м.

Кварты: ч., ув., ум.

Квинты: ч., ув., ум.

Сексты: б., м.

Септимы: б., м., ум.

Октавы: чистые.

Всего 18 интервалов.

*§63. Значение представленного метода выведения интервалов.*

Всё ещё отсутствуют, например, уменьшённая терция, уменьшённая и увеличенная секста<sup>35</sup>, уменьшённая и увеличенная октава и т.д., т. е. те интервалы, которые привычно встречать в составленных а priori таблицах. Но даже те интервалы из априорных таблиц, которые совпадают с моими, отличаются особым освещением и выводятся по совершенно другим принципам. Если в музыкальной пьесе встретилась увеличенная секунда, то раньше она рассматривалась как один из многих приемлемых интервалов, который внезапно непредвиденным образом появился в намерении. Напротив, мой принцип выведения сразу же ориентирован на то, что здесь происходит смешение двух одноимённых тональностей, и если человек это чувствует, то он сразу попадает словно внутрь потока тонов, ощущает их желания и воспринимает гораздо более художественно. Раньше все интервалы были подвешены в воздухе, что конечно не упрёк нашим предкам, поскольку их теория была только лишь дополнением к практике генерал-баса. Но сегодня, после того как мы давно отбросили генерал-бас, нет основания этого придерживаться; можно по справедливости удивляться, что этот перелом не произошёл ещё раньше. Этот перелом был необходим уже давно, хотя бы из-за произошедшего художественного углубления музыкального слышания. Для зрелого художника никогда не возникало опасности ошибочного слышания какого-либо фрагмента, например, у Вагнера, какими бы несоразмерными друг с другом иногда ни казались тоны. Что необходимо было слышать горизонтально, он слышал горизонтально, что подавалось вертикально, он воспринимал вертикально, короче говоря, не поддаваясь влиянию внешнего, он был чуток в соответствии с намерениями автора. Тем большую опасность представляло собой прежнее понимание интервалов для незрелого музыканта, дилетанта и даже для теоретика. Увидев друг над другом две ноты, помеченные в прежних таблицах, например, под названием уменьшённой октавы и т.п., они сразу ощущали стремление как изнутри, так и вовне, поскольку это было в таблицах, быстро справиться с этим явлением: т.е., они доверяли таблицам в том, что следует считать интервалом, если две ноты действительно слышатся одновременно, и даже ради этого умозаключения воздерживались от того, чтобы слышать их по отдельности с их собственной причиной, что является единственно верным и поэтому важным. Ещё более скверным был тот случай, когда расположение двух нот друг над

---

<sup>35</sup> Об уменьшённой терции и её обращении, увеличенной сексте ещё пойдёт речь в разделе об альтерации аккордов (см. §146 и далее).

другом было таким, что даже их априорная таблица не учитывала его. Вместо того, чтобы использовать благоприятную возможность отбросить это негодное руководство и довериться собственному инстинкту, который безусловно привёл бы к музыкальному слушанию, они начали страстно размышлять, какое новое значение имеет этот, якобы новый интервал, к каким переворотам в учении о гармонии он приведёт, какое значение в истории музыки нужно придавать гению, создавшему якобы впервые такую ситуацию. О, как легко фабрикуется теория и история музыки при неверном слышании!

## Глава 2. Модуляционное значение интервалов.

### §64. Положение на ступенях.

В вышеуказанном принципе, согласно которому интервалы выводятся только из обеих диатоник и их смешения, коренится модуляционная техника композиторов, весьма оригинальное достояние музыкального искусства. Если мы представим таблицу мажорных и смешанных интервалов (§58 и 61) – таблица интервалов в чистом миноре (§60) будет использоваться позднее, – то увидим, что существуют пять больших секунд, две малых и только одна увеличенная, и большие секунды располагаются на первой, второй, четвёртой, пятой и шестой ступенях, или если представить в дробях, то:

Большие секунды:  $\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{6}{7};$

малые секунды можно найти на следующих ступенях:  $\frac{3}{4}, \frac{7}{8};$

увеличенная секунда  $\frac{b6}{c7}$  (в смешении);

большие терции:  $\frac{1}{3}, \frac{4}{6}, \frac{5}{7};$

малые терции:  $\frac{2}{4}, \frac{3}{5}, \frac{6}{8} \left(\frac{6}{1}\right), \frac{7}{9} \left(\frac{7}{2}\right);$

чистые кварты:  $\frac{1}{4}, \frac{2}{5}, \frac{3}{6}, \frac{5}{1}, \frac{6}{2}, \frac{7}{3};$

увеличенная кварта  $\frac{4}{7};$

уменьшённые кварты:  $\frac{c3}{f6}, \frac{c7}{f3}$  (в смешении);

чистые квинты:  $\frac{1}{5}, \frac{2}{6}, \frac{3}{7}, \frac{4}{1}, \frac{5}{2}, \frac{6}{3};$

уменьшённая квинта  $\frac{7}{4};$

увеличенные квинты  $\frac{b3}{c7}, \frac{b6}{c3}$  (в смешении);

большие сексты:  $\frac{1}{6}, \frac{2}{7}, \frac{4}{2}, \frac{5}{3};$

малые сексты:  $\frac{3}{1}, \frac{6}{4}, \frac{7}{5};$

большие септимы:  $\frac{1}{7}, \frac{4}{3};$

малые септимы:  $\frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{5}{4}, \frac{6}{5}, \frac{7}{6};$

уменьшённая септима  $\frac{c7}{f6}$  (в смешении);

чистая октава на всех ступенях.

§65. Однозначность и многозначность интервалов.

Как мы видим, интервалы могут появляться:

A. только на одной ступени:

увеличенная кварта, уменьшённая квинта, увеличенная секунда и уменьшённая септима;

B. на двух ступенях:

малые секунды, уменьшённые кварты, увеличенные квинты и большие септимы;

C. на трёх ступенях:

большие терции и малые сексты;

D. на четырёх ступенях:

малые терции и большие сексты;

E. на пяти ступенях:

большие секунды и малые септимы;

F. на шести ступенях:

чистые кварты и чистые квинты;

G. на семи ступенях:

чистые октавы.

Так, мы можем говорить об однозначности, двух-, трёх-, четырёх-, пяти-, шести- и семизначности интервала.

§66. Определение тональности из положения интервала.

Выводы: если мы встречаем однозначный интервал, например, увеличенную секунду, то мы, несомненно, имеем тут отношение (обратим внимание – в смешении!) шестой и седьмой ступени, где согласно сделанному выше перечню только и расположен названный интервал. Поэтому, где еще, например, [интервал увеличенной секунды]

112]



может означать  $6/7^{36}$  ступени, кроме как не в C-dur/moll? Итак, из положения однозначности, из единственной позиции интервала можно сделать вполне определенный вывод о тональности.

Поэтому, например, интервал увеличенной кварты,

113]



связанный с  $4/7$  ступенями, может принадлежать исключительно тональности Dis-dur; таким же образом уменьшённая квинта

113 a]



в силу своего положения между  $7/4$  ступенями указывает на Ges-dur; наконец, уменьшённая септима

114]



<sup>36</sup> Дроби здесь складываются из ступеней, которые составляют интервал в диатонике; в числителе, как ни странно, нижний звук, в знаменателе – верхний. Объяснить это можно зрительным «клавиатурным» представлением: первое («левое») число дроби обозначает более низкий звук, который и на клавиатуре расположен левее, и наоборот – прим. пер.

имеет место только в A-dur-moll, т.е. при смешении двух диатоник А.

Иначе, однако, обстоит дело с двузначными и многозначными интервалами. Если мы видим, например, малую секунду, занимающую две ступени, то это значит не что иное, как то, что всякая малая секунда претендует на двузначность. Если мы, например, малой секунде

115]



присваиваем положение между 3/4 и 7/8 ступенями, то разве тем самым мы не указываем на обе тональности, каким должна принадлежать эта секунда, а именно 3/4 в As-dur и 7/8 в Des-dur? Таким образом, двузначность малой секунды приводит к двум тональностям.

Уменьшённая кварта также присуща двум тональностям:

116]



как 3/6 в As-dur/moll и как 7/3 в Des-dur/moll.

Увеличенную квинту

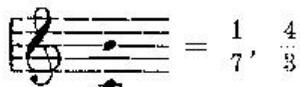
117]



ведёт к A-dur/moll в силу значения 3/7 и к E-dur/moll – в силу значения 6/3.

Также большие септимы

118]



$= \frac{1}{7}, \frac{4}{3}$  в C-dur и G-dur.

Подобно двузначным происходит с трехзначными интервалами. Они вводят в три тональности в силу своей. Примеры:

119]

большая терция

$$= \begin{cases} \frac{1}{3} & \text{in C-dur} \\ \frac{4}{6} & \text{in G-dur} \\ \frac{5}{7} & \text{in F-dur} \end{cases}$$

120]

малая секста

$$= \begin{cases} \frac{3}{1} & \text{in As-dur} \\ \frac{6}{4} & \text{in Es-dur} \\ \frac{7}{5} & \text{in Des-dur} \end{cases}$$

Для четырёхзначных же интервалов открыты четыре тональности.

Примеры:

121]

малая терция

$$= \begin{cases} \frac{2}{4} & \text{in B-dur} \\ \frac{3}{5} & \text{in As-dur} \\ \frac{6}{1} & \text{in Es-dur} \\ \frac{7}{2} & \text{in Des-dur} \end{cases}$$

122]      большая секста



$$= \left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{6} \text{ in A-dur} \\ \frac{2}{7} \text{ in G-dur} \\ \frac{4}{2} \text{ in E-dur} \\ \frac{5}{3} \text{ in D-dur} \end{array} \right.$$

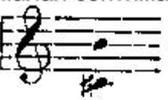
Далее следуют примеры пяти- и шестизначных интервалов.

123]      большая секунда



$$= \left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{2} \text{ in Des-dur} \\ \frac{2}{3} \text{ in Ces-dur} \\ \frac{4}{5} \text{ in As-dur} \\ \frac{5}{6} \text{ in Ges-dur} \\ \frac{6}{7} \text{ in Fes-dur} \end{array} \right.$$

124]      малая септима



$$= \left\{ \begin{array}{l} \frac{2}{1} \text{ in H-dur} \\ \frac{3}{2} \text{ in A-dur} \\ \frac{5}{4} \text{ in Fis-dur} \\ \frac{6}{3} \text{ in E-dur} \\ \frac{7}{6} \text{ in D-dur} \end{array} \right.$$

125]      чистая кварта



$$= \left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{4} \text{ in G-dur} \\ \frac{2}{5} \text{ in F-dur} \\ \frac{3}{6} \text{ in Es-dur} \\ \frac{5}{1} \text{ in C-dur} \\ \frac{6}{2} \text{ in B-dur} \\ \frac{7}{3} \text{ in As-dur} \end{array} \right.$$

126] чистая квинта



127] чистая октава



$$= \left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{5} \text{ in A-dur} \\ \frac{2}{6} \text{ in G-dur} \\ \frac{3}{7} \text{ in F-dur} \\ \frac{4}{1} \text{ in E-dur} \\ \frac{5}{2} \text{ in D-dur} \\ \frac{6}{3} \text{ in C-dur} \\ \frac{1}{8} \text{ in D-dur} \\ \frac{2}{2} \text{ in C-dur} \\ \frac{3}{3} \text{ in B-dur} \\ \frac{4}{4} \text{ in A-dur} \\ \frac{5}{5} \text{ in G-dur} \\ \frac{6}{6} \text{ in F-dur} \\ \frac{7}{7} \text{ in Es-dur} \end{array} \right.$$

§67. Двухзначное определение тональности на основе значения ступеней обеих диатоник.

Нужно подчеркнуть, что у строго диатонических интервалов, т.е. тех, которые вышли из диатоники, а не из смешения, как например, большие и малые секунды, большие и малые терции и т.д. (в противоположность, например, увеличенной секунде) в эолийской системе, в миноре значение ступеней, разумеется, иное, (см. §60) и, следовательно, тональности, к которым они ведут, другие.

128] малая терция



$$= \left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{3} \text{ in C-moll} \\ \frac{2}{4} \text{ in B-moll} \\ \frac{4}{6} \text{ in G-moll} \\ \frac{5}{7} \text{ in F-moll} \end{array} \right.$$

129] уменьшенная квинта



$$= \frac{2}{6} \text{ in Es-moll}$$

130] увеличенная кварта



$$= \frac{6}{2} \text{ in His-moll}$$

131] большая секста



$$= \left\{ \begin{array}{l} \frac{3}{1} \text{ in Fis-moll} \\ \frac{4}{2} \text{ in E-moll} \\ \frac{6}{4} \text{ in Cis-moll} \\ \frac{7}{5} \text{ in H-moll} \end{array} \right. \text{ и т.д.}$$

Т.о. двузначные интервалы с учётом обеих диатоник становятся четырёхзначными, трёхзначные – шестизначными, четырёх – восьмизначными, пяти – десятизначными и т.д., о чём свидетельствует следующая таблица.

Tabelle VII. Одно- и многозначность интервалов.

| Значение                           | Интервал            | Степень               |
|------------------------------------|---------------------|-----------------------|
| Однозначные из смещения            | увеличенная секунда | $\frac{b6}{\sharp 7}$ |
|                                    | уменьшённая септима | $\frac{b7}{\sharp 6}$ |
| Одно- и соответственно двухзначные | увеличенная кварта  | Dur: $\frac{4}{7}$    |
|                                    |                     | Moll: $\frac{6}{2}$   |
|                                    | уменьшённая квинта  | Dur: $\frac{7}{4}$    |
|                                    |                     | Moll: $\frac{2}{6}$   |

§68. Определение тональности на основе интервалов смещения.

Среди однозначных интервалов особенно поучительно различать, с одной стороны, увеличенную кварту и уменьшённую квинту и, с другой, увеличенную секунду и уменьшённую септиму. Если первые являются строго диатоническими интервалами, ясно, что их однозначность относится только к диатонике, т.е. они двузначны, поскольку фигурируют в диатонике мажора и минора. См. примеры из §67.

Иначе обстоят дела у последних, возникших из смещения. Эти интервалы буквально однозначны, так как смещение поглотило обе системы, мажор и минор. Так, например, уменьшённая септима

132]



строго однозначна и строится только в D-dur/moll в значении 7/6. Или

133]



= 7/6 в G-dur-moll.

§69. Многозначность интервалов как источник модуляции.

Таким образом, мы, благодаря нашему принципу безусловной способности интервала [к образованию] гармонии и смещения, открыли подлинный источник модуляции. Мы видим, что музыкант имеет возможность один и тот же интервал истолковывать различным образом. Если он делает так с одним и тем же интервалом в одно и то же время, то переход к другой тональности будет создаваться в [границах] той же или другой системы.

§70. *Различие в использовании одно- и многозначных интервалов.*

Из сказанного выше можно тем временем заключить, что в художественной практике многозначные интервалы существенно отличаются от однозначных по своему воздействию и цели. Поскольку многозначные интервалы позволяют войти во многие тональности, художник охотно пользуется этим, чтобы вызвать в нужном месте некоторую неопределённость, парение [Dispraезision]. Это звучит столь неопределенно, что приходится гадать о той или иной тональности и невозможно определённо на неё указать. Если же художник хочет уточнить создавшуюся ситуацию и наиболее определенным образом помочь нашему ощущению тональности, то он использует однозначные интервалы, которые своей однозначностью исключают другие тональности. Смешивая однозначное и многозначное, композитор может завоевывать и укреплять тональности или капитулировать, короче говоря, совершать любые модуляции, чтобы невольно выполнять то, что требуют от него последние основания принципов инверсии и развития.

§71. *Механизм переосмысления с точки зрения его значения для формы в целом.*

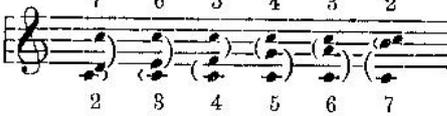
Механизм переосмысления – это то художественное средство, которое быстрее всего движет звуковысотным содержанием [Toninhalt]. Мы видели, как естественные законы развития и искусственные [kuenstlichen] законы инверсии влияют на последовательность звуков, при этом каждый из возникающих на этом пути тонов ведет себя в соответствии с собственным эгоизмом, то есть нуждается в мажорной, минорной системах и смещении обеих. Таким образом, последовательность звуков развивается до последовательности ступеней и тональностей. Другими словами это означает: принцип развития и инверсии объясняет не только последовательность звуков, но и последовательность ступеней и тональностей. Впрочем, подробнее об этом я должен буду сказать в связи с трезвучиями, иллюстрирующих процесс модуляции лучше, чем интервалы.

### Глава 3. Обращение интервалов.

§72. *Обращение интервалов.*

Несмотря на то, что теория обращения интервалов входит исключительно в учение о двойном контрапункте, где оно реально действует, тем не менее нужно и здесь поговорить об этом свойстве интервалов перед обращением трезвучий и септаккордов, с которым мы должны будем познакомиться позднее. Когда в пределах одной октавы интервал обращают таким образом, что его верхний тон становится нижним, а нижний верхним, то получается следующий результат:

134]



т.е. секунда становится септимой, терция секстой, кварта квинтой, квинта квартой, секста терцией, септима секундой.

В двойном контрапункте обращение интервалов происходит и в более широком пространстве, чем в октаве, например, в дециме, где результат может быть выражен в следующих числах:

2 3 4 5 6 7 8 9 10

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
или в дуодуциме:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 и т.д.

В учении о контрапункте известны и другие свойства [Ergebnisse] обращения: все чистые интервалы остаются чистыми, большие становятся малыми, малые большими, увеличенные уменьшёнными, уменьшённые увеличенными и т.д.

#### Глава 4. Классификация интервалов.

##### §73. Консонансы и диссонансы.

Среди множества возможных критериев классификации интервалов особо выделяется деление на консонансы и диссонансы. Следует непременно подчеркнуть, что консонансы и диссонансы в музыке никак нельзя смешивать с благозвучием и неблагозвучием. Консонирующим можно назвать только тот интервал, который выражается простыми отношениями чисел 1, 2, 3 и 5 из обертонового ряда, в прямом виде или обращении (см. §10), в то время как диссонирующими следует назвать интервалы, в которых упомянутый признак отсутствует.

А. Консонансы:

Прима (1);  
Октава (2);  
Квинта (3);  
Кварта (как обращение 3);  
Терция (5) и, наконец,  
Секста (как обращение 5).

В. Диссонансы:

Секунды и их обращения;  
Септимы;  
Все увеличенные и уменьшённые интервалы.

##### §74. Совершенные и несовершенны консонансы.

Консонансы делятся на *совершенные* и *несовершенные*.

Совершенные: прима, кварта, квинта и октава.

Несовершенные: терция и секста.

Отличие заключается в том, что совершенные интервалы не могут видоизменяться без перехода из консонанса в диссонанс. Например,

135]



увеличенная кварта и уменьшённая квинта стали диссонансами. В этом отношении все совершенные интервалы называют также чистыми, в то время как несовершенные интервалы вынуждены ещё подразделять на большие и малые. Последние, несмотря на сделанные изменения, остаются консонансами.

136]



§75. Чистая кварта как особый случай.

Среди чистых консонансов чистая кварта занимает, однако, особое положение, поскольку она при контрапунктическом употреблении, но только здесь, а именно только в одной единственной ситуации становится диссонансом. Объяснение этой ситуации и указание на диссонансирующий характер кварты в ней следует оставить учению о контрапункте.

## ВТОРОЙ ПОДРАЗДЕЛ. УЧЕНИЕ О СТУПЕНИ.

### Глава 1. Степень и учение о гармонии.

§76. Изложение [das Realwerden] трезвучия.

О том, как реальное возникновение нашего трезвучия обязано ассоциации природы, а именно акустическому феномену [отношения обертонов] 1:3:5, уже говорилось в §13.

Однако не всегда необходимо наличие трёх голосов, которые позволяют одновременно звучать трем консонирующим интервалам, т.е. идея трезвучия не связана, как можно было бы думать, с реальным трёхголосием. Оно может возникнуть также в двух голосах и даже в одном. Последний случай обязан и природе, и искусству, когда ухо в развёртывании мелодии постепенно соединяет с определённым тоном его квинту и терцию, когда бы они не возникли. Например, в народной песне



ухо инстинктивно – но при этом в соответствии с требованиями природы – связывает первый тон *g* с *h* на первой четверти (как его терцией) и с *d* на первой четверти второго такта (как его квинтой). Ухо также объединит в трезвучие первое *g* с *c* и *e* во второй половине первого такта. Трезвучное отношение никогда не пропадает, как бы далеко оно не было отодвинуто на задний план сознания и не стояло позади всех более важных моментов в [общем] плане пьесы.

Таким образом, нужно следить за гармонической стороной в обоих направлениях – горизонтальном и вертикальном.

Примечание. Вторжение гармонического принципа в горизонтальную линию мелодии имеет свою историю, раскрытие которой является благодарным делом уже по той причине, что могло бы привести к решению многих трудных вопросов в истории музыки. Поскольку, как известно, до 10-го века включительно, когда возникли первые попытки многоголосия, под музыкой понималось исключительно одногласное пение, то можно показать, насколько музыкальный инстинкт был полностью не художественным [unkünstlerisch] и лишь постепенно из хаотического тумана он возрос и упрочился [verdichtet], став принципом искусства [Kunstprinzip]. В мелодиях первых веков нам обычно не хватает проявления инстинкта музыкальной формы [eines formalmusikalisches Triebes], т.е. тех квинты и терции, которые позднее были осознаны как постулаты природы. Более того, эти мелодии создавались наугад, иррационально и стихийно (см. с.68), без всяких гармонических и ритмических принципов. Художественный беспорядок можно найти не только в коротких мелодиях, где теснота пространства не позволяет развиваться природным отношениям гармонии и ритма, рассчитанным на большее, но даже в больших произведениях, где можно было бы ожидать подобного развёртывания.

Представим себе структуру грегорианского хорала, например мелодию Credo

138]



Cre - do in u - num de - um

Какой тон здесь является центральным [zentrale] – первый (*g*) или второй *e*? Если *g*, то как тогда объяснить, что произношение [Deklamation] тона *d*, как корреспондирующей [с ним] квинты (здесь, правда, в виде субкварты) так слабо подчёркнуто? Далее, как объяснить, что субтертерция *e* выделяется больше, чем *d*, и, наконец, что *a* образует окончание мелодии? А если *e*, то как объяснить функции звуков *f* и *d* и заключительного тона *a*? Или же, пожалуй, центральным не должен быть не один из названных, но совсем другой? Тогда какой?

Также, например, в мелодии Gloria

139]



Glo - - ri - a in ex - cel - sis de - o!

отсутствует какой-либо организующий центр [jeglichen organisatorischen Gesichtspunkt]. Начальный и конечный пункты различны, и, по меньшей мере, не доказано, является ли центральным тон *f* (тогда звуки *c-f* представляли бы первое, а *c-e-g* – второе трезвучия), или мы имеем дело с рядом нот, подчинённых звуку *c*? Иррациональность этой мелодии заключена в первую очередь в её краткости, позволяющей обнаружить не более одного-двух квинтовых отношений. Дело обстоит бы иначе, если количество тонов было больше; это позволило бы возникнуть многим другим отношениям, так что при помощи их контраста и более высокой дифференциации в ряд тонов была бы внесена ясность.

Если предположить, что охват, например, большего пространства, большего ряда мыслей вообще невозможен без членения на более мелкие группы отношений, то следует считать верным, что уже при разработке более длительного ряда звуков в распоряжении автора должны находиться те или иные принципы, осознанные или неосознанные, согласно с которыми ряд звуков распределяется и упорядочивается. Одним словом, легче оставаться иррациональным в кратком ряду звуков, чем в более длинном. Рассмотрев продолжительную мелодию, например, гимна “Cruх fidelis”,

140]



Cruх fi - de - lis in - ter om - nes



ar - bor u - - na no - bi - lis.



Nul - la sil - va ta - lem pro-

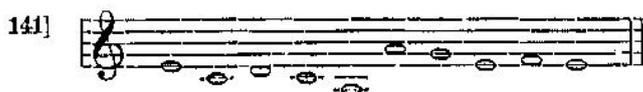


fert fron - de flo - re ger - mi - ne.

мы увидим, что в те первые времена музыкальный инстинкт находился в таком жалком состоянии, что ему казалось возможным объединить большое количество звуков на тех иррациональных основаниях, как это мы видели в кратких мелодиях. И поскольку нужно допустить в большинстве грегорианских мелодий отсутствие всякого направляющего принципа, то не об искусстве ни во внутри-музыкальном, ни в формально-техническом смысле не может быть и речи.

Сохранять в памяти эти нехудожественные мелодии возможно только благодаря внушению религии и силе привычки, которые их поддерживают. Попутно заметим, призывая к осмотрительности, что нельзя долговечность мелодии (и вообще творения искусства) ставить в зависимость исключительно от её внутренней ценности, так как могут действовать и другие внушительные силы.

Однако, с другой стороны, расплатой за качество беспорядочности мелодий часто оказывалось то, что памяти трудно было сберечь их в точности, поэтому в том, что касается более длительных мелодий, всегда допустимо сомнение относительно их первоначального облика. Именно эти трудности (возможно больше, чем все остальные причины) привели к потребности объяснить и охватить эти мелодии с помощью различных звуковых систем [Tonssysteme]. Мне часто кажется, что старые церковные лады вследствие недостатка организующих принципов – несмотря на несомненную опору на греческие теории – можно воспринимать как казуистическое, даже прямо-таки мнемоническое средство организации мелодии. Так объясняется известный факт, что первоначальные системы относились исключительно к горизонтали, то есть только к мелодии. Эта тенденция сохранилась и позднее, когда техника контрапункта уже давно приучила ухо к гармоническим вертикалям, так что в XV и XVI веках ещё не казалось неразумным понимать, например четырёхголосный склад как сложенный из четырёх различных систем. Система гармонического объяснения, неважно, в каком отношении – горизонтальном или вертикальном, была настолько чуждой, что, например, *cantus firmus*



уже только из-за начального и конечного пункта мог рассматриваться как фригийский, в то время как он, если проследить гармонически, безусловно, принадлежит эолийской системе.

Потребовалось длительное время поступательного развития – безусловно, под влиянием многоголосия – пока художественный инстинкт окреп настолько, что гармонический момент стало возможным осуществить также и в мелодии. Каким образом это происходило, я покажу в следующей главе.

### §77. Вытекающий из этого переизбыток и опасный беспорядок отношений.

Но если такое естественное понуждение слушать и горизонтально и вертикально тяготит наше ухо, не возникает ли опасность прийти в замешательство из-за обилия отношений трезвучий? Если по горизонтали и по вертикали каждый основной тон ищет свою квинту и свою терцию, а каждая квинта и терция отвечает основному тону, то каким же образом слух упорядочивает эту бесконечную сумму вечно хлопчущих отношений?

Представьте себе только приведённое в §50 монодийное соло английского рожка из Тристана и Изольды. В подобные квинтовые отношения вступают: в первом такте *f* и *c*, во втором *des* и *as* (здесь в форме обращения, т.е. кварты), в третьем – восьмая *des* и *g*, *g* и *c*, *c* и *f*, восьмая *f* и четверть с точкой *b*; в четвёртом такте, наконец, *as* образует комплементарную минорную терцию к тонам *f-c* из такта 1; пятый и шестой такты содержат разложенные трезвучия и т.д.

А какое обилие квинтовых отношений в такте 15 и далее! Во всех изгибах [Winkeln] в мелизмах – одни квинты, – как их услышать и упорядочить? А если построение имеет гармоническую структуру и ухо нагружено квинтами и терциями также по вертикали!

Во власти художника упорядочить эти отношения так, что лишь немногие из них находятся на переднем плане [im Vordergrund], в то же время другие на заднем плане [im Hintergrund] действуют слабее, и орган наших чувств способен следовать за этими градациями воздействий так же послушно и легко, как они без особых усилий и возникали. Важнейшим средством ориентации, как для создающего, так и для слушателя, является так называемая «ступень».

§78. Средство выделения ступени [из контекста] и ее отличие от трезвучия.

Я рассматриваю понятие ступени – и это является целью – как значительно более высокое и абстрактное, чем это было до сих пор. Нельзя любое трезвучие считать идентичным со ступенью, поэтому следует различать *c* как основной тон трезвучия и *c* как ступень.

Ступень образует более высокую абстрактную единицу, объединяющую иногда несколько гармоний, из которых каждую можно рассматривать отдельно как самостоятельное трезвучие или септаккорд; т.е. если несколько аккордов воспринимаются как самостоятельные трезвучия или септаккорды, то в определённых обстоятельствах они в то же самое время могут обнаружить суммирующее трезвучие [Dreiklangsumme], например *c-e-g*, ради которого они все должны быть объединены понятием трезвучия на тоне *c* как некоей ступени.

Ступень сохраняет свой более обобщённый характер, благодаря тому, что независимо от отдельных проявлений она олицетворяет – так сказать, в идее – их внутреннее единство через общее трезвучие.

Примечание. Небезынтересно констатировать в период чисто контрапунктической техники постепенное становление такой абстрактной и гармонической единицы как ступень. Речь идёт, конечно, о пятом тоне системы, называемом сегодня доминантой. Так, в разделе о трёхголосной фуге уже цитированного “Gradus ad parnassum” Фукса мы читаем следующее:

«Разве тебе не известно, что формальная каденция [Formalclausul] заканчивается на большой терции и затем переходит в октаву? Фиктивная же [erdichtete] каденция имеет вместо большой каденции малую и вводит в заблуждение ухо, ожидающее формальную каденцию, тем самым слушатель обманывается в своём мнении. Итальянцы поэтому назвали её Inganno.

142]



Формальную каденцию можно избежать, если большая терция остается в верхнем голосе, бас же до октавы возьмёт другой консонанс, например,

143]



что при большем количестве голосов используется ещё более изысканно...

Ты знаешь, что каденции на два голоса по своей природе отличаются от формальных каденций, поскольку состоят из септимы и сексты или секунды и терции, и длятся недолго. Если посмотреть на дело более внимательно, то можно обнаружить, что каденции, основанные на секстах и септимах или секундах и терциях, следует скорее назвать лишь приготовлением формальных каденций, чем собственно ими, поскольку формальные каденции возникают тогда, когда появляется третий голос. Например,

144]



является приготовлением формальной каденции, но нужно вступить третьему голосу  
145]



чтобы формальная каденция состоялась».

Этому третьему голосу, которому соответствует пятый тон системы [т.е. звук гаммы – *prim.per.*], уже Фукс приписывает действие определившейся [definitiv] формальной каденции, в противоположность простым приготовлениям, в качестве которых он воспринимает 3-1 и 7-8. Уже в этом одном проявляется особое восприятие пятого звука, которым обладали контрапунктисты. Сколь немногого не хватает для полного понимания этого звука как ступени!

Ещё более бросается в глаза этот факт, если мы процитируем следующую контрапунктически задуманную конструкцию, относящуюся тоже к практике контрапунктистов:

146]



В этом, как известно, находят предвосхищение органного пункта, но здесь нам должно быть более интересным, чем контрапунктическая техника, то, что звук помещается в эту ситуацию, чтобы связать большой ряд контрапунктирующих голосов в единство, – к чему, собственно, призвана ступень. Я полагаю, что можно даже написать историю пятой ступени; и то, что другие звуки системы, за исключением, конечно, тоники, не воспринимались ступенями в такой же степени, как пятый звук, объясняется техникой контрапункта, о которой пойдёт речь в следующей главе.

### §79. Признаки распознавания ступени.

Как же распознать ступень, если она не всегда совпадает с реальными явлениями трезвучия (или септаккорда)?

Признаки её определения не могут быть раз и навсегда определены, поскольку они в силу своей абстрактной природы каждый раз вытекают из духа соответствующей композиции. Поэтому, без всяких претензий на полноту я привожу в отдельных примерах только некоторые из этих признаков.

1. Верный инстинкт по праву воспрепятствует тому, чтобы в следующем примере

147] S. Bachs Präludium C-moll für Orgel (Liszt-Transkription Nr. 3).



слышать как самостоятельную ступень место, указанное звездочкой \*, хотя здесь три голоса явно сливаются в трезвучие (уменьшённое).

Сам автор, впрочем, помог инстинкту встать на верный путь, поместив в средний голос *as*, благодаря чему трезвучие оказывается не ступенью, а лишь трезвучием трёх вспомогательных нот *e*, *g*, *b*, которые действуют только совместно, образуя сектаккорд. Однако, важно, что даже без задержанного *as* соответствующий сектаккорд следовало бы рассматривать только в качестве проходящего, а не как ступень.

Другой пример:

148] J. S. Bach, Orgelpräludium E-moll (Liszt-Transkription Nr. 5).

[Звук] *e*, возобновляемый [liegenbleiben] на каждой второй и четвёртой восьмой в басу, а также на каждой третьей четверти в верхнем контрапункте, должен рассматриваться как препятствие для того, чтобы восприниматься *fis-a-h-dis* во втором такте как обращение септаккорда от *h* и тем самым как самостоятельную пятую ступень в *e-moll*. Здесь правильно слышать только одну ступень, а именно первую (*e-g-h*), чей основной тон *e* и квинта *h* задерживаются, в то время как *fis* и *a* во втором такте проходят терциями и, соответственно, децимами, как показано в следующем примере:

149]

Такая же ситуация представлена в следующем примере из Чаконны И.С.Баха *d-moll* для скрипки соло:

150]

Особенно *d* во втором такте примера, следуя за секстаккордом *e-g-cis*, указывает не только на то, что названный секстаккорд является лишь проходящим, а не седьмой (или пятой) ступенью, но и принуждает нас слышать ход аккордов в тактах 1-3 как одну ступень, а именно как развернутую первую ступень в *d-moll*.

Своеобразная поэтическая прелесть техники И.С.Баха возникает там, где он намеренно пытается до некоторой степени приглушить воздействие ступени при помощи удержанного голоса, несмотря на то, что ступень исчерпывающе выявлена другими признаками, например логикой инверсии и формой. Соответствующая ступень становится двойственной, как показывает следующий пример:

151] J. S. Bach, Sonate III für Violinsolo.

V ступень взяла бы свое вполне только в том случае, если последние шестнадцатые звучали бы так:

152]

2. Даже в тех случаях, когда автор не использует задержанный голос для ориентировки восприятия, уже на основе других признаков следует воздержаться от отождествления трезвучия со ступенью.

153] S. Bachs Matthäuspassion, Arie für Alt in Fis-moll.

Хотя мы видим отмеченное знаком \* появление полного трезвучия на *cis*, которое могло бы рассматриваться как V ступень, однако ритмом нисходящих квинт I-IV-VII-III etc. – не говоря уже о том, что инверсия квинт подтверждает, что излишне видеть в этом месте V ступень, когда уже следующий такт привносит эту ступень *ex offo*<sup>37</sup> – слушатель самым определённым образом ориентирован на то, чтобы воспринимать это трезвучие только как проходящую [vorübergehende] конфигурацию трёх голосов, что по весомости, безусловно, не соответствует ступени. Каждый из трёх голосов имеет собственное основание пройти сквозь эту конфигурацию: так, звук *d* в басу проходит через *cis* к *h* как возможной IV ступени, *g* в сопрано как задержание кварты через *eis* проходит к своему тону разрешения *fis*, и, наконец, задержание *e* в среднем голосе проходит через *gis* к *a* параллельными секстами к сопрано, так что их [звуков *e* и *gis*] соединение нужно воспринимать как случайность контрапункта, как и есть на самом деле.

Мы видим также, что в следующем примере ступени определяет ритм:

154] J. S. Bach, Orgelpräludium Nr. 3.

<sup>37</sup> По необходимости – прим. перев.

Здесь широкая расстановка четвёртой и второй фригийской ступени (*des*) в первых четырёх тактах побуждает соотнести каждый из последующих тактов только лишь с одной ступенью, независимо от отдельных гармонических явлений в четвертях, которые, строго говоря, могли бы считаться самостоятельными.

3. Ещё один пример:

155]

J. S. Bach, Orgelpräludium Nr. 4.

Третьей доле третьего такта здесь, снова как будто соответствует самостоятельный септаккорд на пятой ступени. Но сразу после этого по четвёртому такту мы осознаём несправедливость такого слышания. Бах в ходе использования канонической техники добавляет сюда новый контрапункт восьмыми в сопрано и 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.

Толкование художника, с которым мы познакомились в последнем примере в отношении контрапункта, может выражаться также, например, параллелизмом мыслей, подобием в форме.

156] Schumann, Davidsbündlertänze Op. 6 Nr. 5

A-dur  
moll #VII<sup>#7</sup> — — II-V — I  
переосмысление в G-dur/II(♯II) — V —

в D-dur I/IV-V — I

Если бы Шуман по случаю каденции в D-dur не сделал очевидными в предпоследнем такте четвёртую и пятую ступени в ритме четвертей, то у нас не было бы никакого основания принимать такой ритм ступеней также в 3-м такте примера. Это значит, что не было бы необходимости рассматривать доминанту тональности A-dur/moll в такте 3 как ступень — ибо бы при других обстоятельствах она вполне могла 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.

4. Если в следующем примере:

157] Chopin, Polonaise Op. 26 Nr. 1.

V — I (♯3) IV — —

♯II (phrygisch) — V — I

отказать содержанию такта 2 в [статусе] самостоятельной тональности *fis-moll*, для чего есть все основания, и рассматривать его только как хроматически дополненную мнимую тональность четвертой ступени в *cis-moll* (см. §136 и далее), то именно по этой причине нельзя понимать гармонию на второй четверти такта как доминантсептаккорд, так как тот может принадлежать только к *fis-moll*.

Итак, мы видим, что отвержение [статуса] тональности *e contrario*<sup>38</sup> благоприятствует принятию [статуса] ступени, которая со своей стороны делает невозможным считать самостоятельными ступенями содержащиеся в ней отдельные звуковысотные явления.

5. Иногда автор пользуется особой записью, чтобы дать понять читателю или исполнителю собственное ощущение ступени, например:

158] *Largo* Chopin, Prélude Nr. 4.

I

IV

u. s. w.

Шопен здесь явно 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 отпадает появление пятой ступени в *e-moll*, и дление первой ступени не прерывается. Правда, в следующих пяти тактах приходится аналогично принимать действие субдоминанты, за которой лишь 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.

6. Из «Тристана и Изольды» Вагнера (Партитура S.133, Клавираусцуг S. 186):

<sup>38</sup> От противного – прим.пер.

Если мы с самого начала поддадимся впечатлению, оставляемому мелодией в том виде, как она изложена у первой скрипки, то заметим, что план мелодического хода по горизонтали уже в пределах первого такта весьма отчётливо образует в сумме мажорное трезвучие на *f*. Затем в третьем такте мы слышим *fis* в последней четверти как модуляцию в *g*-moll, что подтверждается в пятом такте тем, что мотив первого такта действительно повторяется в минорном трезвучии на *g*. Можно было бы вообще – рассматривая только горизонталь – почувствовать соблазн говорить здесь о тональности *g*-moll, если бы звук *e*, первая шестнадцатая четвёртой четверти, не стоял на пути такого восприятия. Таким образом, мы оцениваем такты 5 и 6 скорее как вторую ступень в *F*-dur, менее чем тональность, как разрастание ступени [Ausbau einer Stufe], за которой по принципу инверсии в такте 7 и 8 следует пятая ступень. Таково впечатление от мелодического начала самого по себе.

Если, напротив, мы проанализируем вертикаль, то мы увидим Вагнера, стремящегося, скажем сразу, с успехом подтвердить, по возможности,

горизонтальные гармонии гармониями вертикальными. При этом я, конечно, не учитываю органнй пункт на звуке *c*, выдержанном все восемь тактов, но хотел бы обратить внимание на содержание партии валторн, которые следующими фигурациями удерживают такт 3 и 4 на тонической площадке, такт 7 и 8 - на доминантовой

160] Takt 3 und 4.

Takt 7 und 8.



и вносят самый важный вклад в определение ступеней. Таким образом, только такты 5 и 6 остаются неопределёнными, поскольку по горизонтали дают вторую ступень, а по вертикали – седьмую (обратите внимание на ход альты). Но каким бы ни сложился компромисс обоих направлений, в любом случае, первоначальное ощущение [Grundgefühl] ступеней делает автора более свободным в разработке голосов, образующих в своём движении всевозможные трезвучия и септаккорды, которые мы понимаем как имеющие самостоятельное значение. Было бы однако праздным делом в каждом из этих отдельных явлений признавать самостоятельное значение ступени.

Аналогично в параллельном к только что цитированному примеру месте:

161]



(Клавираусцуг S.190, Парт. S. 316) отпадает необходимость объяснять отдельные явления иначе, чем исходя из свободного голосоведения; это однако становится возможным благодаря тому, что Вагнер очень ясно придерживается первой ступени в

тактах 1 и 2, шестой в такте 3, второй в такте 4 и, наконец, снова первой в тактах 5 и 6.

*§80. Независимость характера ступени от продолжительности [ее звучания].*

То, что временная продолжительность ступени может быть переменной величиной, каждому ясно из сказанного выше. Поэтому ни чрезмерная длина, ни умеренная краткость не мешают определению ступени, если на неё указывают композиционные признаки.

Достаточно вспомнить, например, огромные масштабы Es-dur'ной ступени во вступлении к «Золоту Рейна» Вагнера, или долго длящиеся ступени во вступлении к «Валькирии» и т.д.

*§81. Общая характеристика ступени.*

Каков же результат всего этого рассмотрения? Так же, как в теории интервалов мы вывели основное положение о том, что не каждое размещение звуков друг над другом уже по одному этому следует слышать как интервал, подобное же характерно и для трезвучий: не всякое трезвучие имеет одинаковый вес. Какие бы признаки ни были даны слушателю, например, выдерживание одного тона, ритм, подобие и различные другие трудноопределимые <sup>39</sup> стимулы, – ступень всегда остается более высоким композиционным фактором, стоящим над отдельными явлениями.

*§82. Идентичность последования ступеней с квинтовым ходом и его модификациями.*

Более того, ступени идентичны тем квинтам, с которыми мы уже познакомились в §16, как основополагающим опорам, связанным принципом восходящего развития и нисходящей инверсии, и главным звукам системы.

Замечу, кстати, что к ступеням, само собой разумеется, применимы все модификации квинтового хода, специальному рассмотрению которых отведены §§125-128.

Они взаимодействуют только между собой, образно говоря, с равными себе, и поэтому необходимо отделять эти их взаимоотношения от трезвучий, которые не являются ступенями, т.е. квинтами более высокого порядка.

Даже если трезвучие следует назвать формой проявления ступени, где реальный основной тон совпадает с понятием ступени, тем не менее, трезвучие как таковое подвержено произволу фантазии, но не таково то трезвучие, которому соответствует ранг ступени, властвующее над художником с природной силой и неизбежностью, когда ему ничего не остаётся, как подниматься и спускаться по лестнице квинт, как этого требует естественная сущность развития и инверсии.

Чудесным примером почти параллельного сосуществования [Zusammengehen] трезвучия и ступени является песня Шуберта «Морская тишь». И что тут вообще может быть иного, кроме реального явления трезвучия и чисто духовного значения ступени, которое вдохновляет стоящее за ними всякое движение?

*§83. Ступень как отличительный признак [Wahrzeichen] учения о гармонии.*

Именно по своей более высокой абстрактной природе ступень является отличительным признаком учения о гармонии. Его задачей является обучение

---

<sup>39</sup> О другом признаке, а именно форме, см. ниже в §181 и далее.

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 психологию.

## Глава 2. Ступень и контрапункт.

### §84. Отсутствие ступени в строгом письме.

В полной противоположности с этим находится теория контрапункта. Здесь нет никаких трансцендентных сил подобных ступени, что я покажу в разрабатываемом мною учении о контрапункте. Более того, нужно направить ухо только на то, как (независимо от значения отдельных созвучий) два, три или четыре голоса движутся от созвучия к созвучию, а это достигается приятным текущим ходом голосов и принципом естественного разрешения естественно задуманных ситуаций. Для прояснения этого я приведу, прежде всего, задачу из “Gradus ad Parnassum” Фукса:

162]

Kontrapunkt.

Cantus firmus.

Здесь видны три голоса в естественном движении, все они идут по различным причинам, разъяснение которых входит в теорию контрапункта, убедительнейшим путем и объединяются в созвучия без всякого хода ступеней и без всякого определённого смысла.

### §85. Бесступенный принцип контрапунктического голосоведения также в свободном письме.

Первичный принцип контрапункта, представленный здесь в 11-ти тактах – наибольшая протяженность *cantus firmus*'а занимает 15-16 тактов – полностью переходит во владение свободной композиции. Будет стиль связанным или не связанным<sup>40</sup>, голоса должны двигаться так, словно у них нет никакой претензии на то, чтобы дополнительно еще и обозначать ступень. Но в действительности голосовая тактика становится свободнее тогда, когда в свободной композиции вдруг прорывается сила ступеней, под покровом которых голоса могут маневрировать беспечнее, чем в строгом письме. Ступени выступают словно мощные прожектора, в свете которых голоса совершают свою эволюцию в более высоком и свободном контрапунктическом смысле, вступая в гармонические созвучия, никогда не являющиеся самоцелью, но результатом свободного движения.

Вспомним приведённые выше в §79 примеры Вагнера и задачу Фукса, и сравним их. Пожелал ли бы кто-нибудь в примере Фукса трезвучие второго такта представить третьей ступенью, а трезвучие третьего такта седьмой ступенью? Принимать ли последовательность как I, II, III, V, IV, I, VI ступени? Или чувство любого музыкального человека восстаёт против такого принудительного понимания? Почему? Очевидно только по той причине, что эта последовательность тонов в басу

<sup>40</sup> Связный, или синкопированный контрапункт – 5-ый разряд контрапункта двухголосного склада, организованный за счёт залигованных нот – синкоп. – прим.пер.

представляет иррациональное движение «туда-сюда», что несовместимо с сущностью ступени (см. §82) (хотя, конечно, не принимая во внимание однородность ритма, эту же последовательность можно воспринять как мелодию), а также потому, что каждое отдельное трезвучие здесь не позволяет доказать, что оно принадлежит той, а не иной ступени.

Если отдельное трезвучие не несет указания на свое ступеневое значение и не ориентирует ни некий более высокий план, стоящий над совокупностью трезвучий, который обосновывал бы собственную логику ступеней для нашего восприятия, зачем же с упорством внушать себе ступени, если это не иначе как принуждение?

Разве это не совершенно то же, что и в случае со свободным [письмом] Вагнера? Но необходимо ли ради теории испытать созвучие за созвучием на значение ступени – за исключением органного пункта – и мыслить ступени следующим образом<sup>41</sup>:

в первом такте: в I,  $\text{IV}^7$ ,  $\text{V}^{b7}$  в F-dur?

в третьем такте: I,  $\text{VII}^7$ , I, II в F-dur,  $\text{VII}^3$  в g-moll?

в четвёртом такте: I в g-moll, V в F-dur, I в es-moll, I снова в F-dur,  $\text{IV}$ , – ?

и т.д., и т.д.

Я убеждён, что всякий захочет оградить себя от подобного поверхностного определения звуковых событий.

Аналогия с примером Фукса, таким образом, гораздо ближе, чем это кажется на первый взгляд. Разве у Вагнера, как и там, невозможно отдельные созвучия понять как ступени? И не желают ли в обоих случаях голоса быть свободными от любого действия ступени во всяком отдельном гармоническом соединении? Разве в обоих случаях чисто *контрапунктический первопринцип* голосоведения в равной мере не является господствующим принципом?

#### §86. *Расширение свободы голосоведения в свободном письме на основе ступени.*

Возможно на это возразят, что оба примера имеют всё-таки существенное различие: у Фукса выступают только консонирующие трезвучия, у Вагнера напротив, голоса вступают в свойственные септаккордам диссонантные отношения и совершают всевозможные модуляции. Но это различие только кажущееся. Господство того самого принципа голосоведения, который всякую отдельную гармонию освобождает от необходимости обозначать и указывать на ступень, делает приведенные примеры значительно более подобными друг другу, чем использование только консонансов в первом случае и консонансов и диссонансов во втором способно их разделить. В действительности метод Вагнера представляет собой *расширение метода* Фукса, а не его полную противоположность. Если принцип освобождения от значения ступени один и тот же, то разве важно, используются ли только консонансы или диссонансы и консонансы?

#### §87. *Своеобразие [Physiognomie] строгого письма объясняется свободой от ступеней.*

Излишне спрашивать, почему Фукс использует только консонантные образования, а Вагнер также диссонантные.

Если ответить просто, как некоторые охотно сделали бы, что Фукс даёт лишь задачу, а Вагнер художественное произведение, такой ответ был бы поверхностным,

<sup>41</sup> См. пример №159. – прим.пер.

если не по-детски наивным. Истина здесь в другом: невозможно, как я покажу в своем учении о контрапункте, продемонстрировать чисто контрапунктический метод иначе, чем на мелодии, пребывающей в неизменном ритмическом равновесии. Чтобы не отягощать проблему голосоведения другими трудностями, нужно сначала специально сконструировать задачу, избегая подлинно распространённых мелодических связей и ритмического разнообразия. Иначе они не только отвлекли бы от главной проблемы, но должны были бы потребовать и потребовали бы исключений из контрапунктических законов в силу своего индивидуальной манеры, то есть в качестве именно данной мелодии и данного ритма. Вследствие индивидуальности мелодии и ритма пришлось бы согласиться на эти исключения в одноголосии прежде чем приступить к исследованию голосоведения в двух-, трёх- или четырёхголосии. То, что такой вид обучения дезориентировал, было быстро осознано. Поэтому уже давно – историческая причина этого будет представлена ниже – пришли к идее выбирать в качестве примера краткую, ритмически застывшую мелодию, так называемый *Cantus firmus*, чья уравновешенность позволяет изучать прежде всего и исключительно голосоведение. Такое равновесие было бы, безусловно, нарушено объединением звуков в диссонансы вместо консонансов. Эти диссонансы и аккорды привели бы к более тесному объединению некоторых тактов, что оторвало бы их от остальных как замкнутой группы, с признаками словно бы самостоятельного более малого единства. Подобные единства, как сказано, противоречили бы равновесию.

*§88. Своеобразие [Physiognomie] свободного письма, объясненное посредством [категории] ступени.*

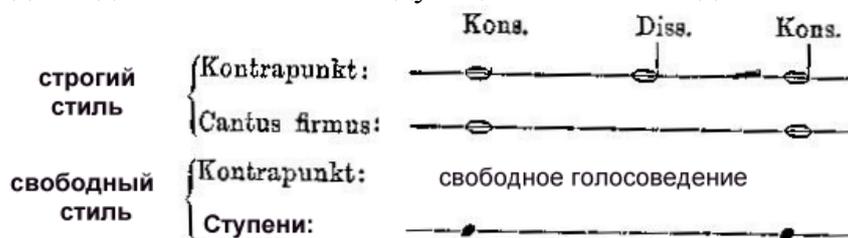
В свободной и ритмически разнообразной мелодии напротив, отпадает природный постулат равновесия. В свободном письме образуются мелкие единицы [длительностей] и ведут борьбу различные ритмы; в соответствии с этим принцип голосоведения стал свободнее. Но эта свобода должна быть в первую очередь оправдана и понята, ибо новая ступенчатая точка зрения проявила себя в том, что стало возможным возникновение этих мелких единиц. Ступени не только сделали возможным возникновение свободного письма, но благодаря присущей им естественной внутренней логике движения (см. §16 и §125 и далее) логически развертывают всё свое многообразие сообразно с их таинственными законами, но еще и делают голосоведение свободнее и смелее. Отдельные созвучия здесь, в свободном, письме должны заботиться о своём собственном значении ещё меньше, чем в строгом, поскольку здесь за них это делает ступень, так что всё движение до следующей ступени было бы правильно истолковано.

То, что отсутствовало в строгом письме, а именно словно бы стоящая вонне сила, которая могла бы объяснить движение звуков самое большее в 16 тактах, возникла в свободном письме. Эта сила и есть ступень, которая связывает несколько звуков в единство, в лоне которого голосоведение может вести себя ещё свободнее.

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 никакого недоразумения. Можно выразиться ещё проще: в свободном письме больше содержания, больше тактов, больше единиц, больше ритмов, чем в строгом; это «больше» могут породить из своих недр только ступени; если ступени появились, то голоса должны становятся свободнее в своём движении. Свободное письмо образует разрастание [*Verlängerung*] строгого в отношении количества звукового материала и принципов движения. Всё

это расширение идёт от «ступеней», под воздействием которых контрапункт вступает в союз со свободным письмом.

Возможно, пример «проходящего» между двумя консонансами диссонанса из двухголосного строгого письма способен быть аналогией, объясняющий сказанное выше. Консонирующим нотам в *Cantus firmus*'е соответствуют в свободном письме ступени, проходящему диссонансу – промежуточные аккорды, развивающиеся в свободном движении. Нижеследующая схема наглядно показывает это.



Или следующий контрапунктический пример:

163]

|               |  |          |
|---------------|--|----------|
| Kontrapunkt   |  | u. s. w. |
| Kontrapunkt   |  |          |
| Cantus firmus |  |          |

Здесь представлен *Cantus firmus* с двумя контрапунктическими голосами. Каждый из этих голосов, следует, один половинными, другой четвертями, по правилам строгого письма, несмотря на образующиеся попутно диссонансы. Однако они возникают как проходящие на второй половинной или третьей четверти. Если рассматривать голоса по-отдельности, результат голосоведения удовлетворяет. Но вопрос стоит иначе, когда рассматривают соединение трёх голосов. С точки зрения строгого письма необходимо полное согласование всех голосов на второй половинной или третьей четверти – это самое простое и естественное правило трёхголосия. Однако мы видим, что в нашем примере этому не уделяется внимание и, далеко не способствуя такому согласованию, подчёркивается только одностороннее отношение каждого отдельного голоса с *Cantus firmus*. При всей корректности для строгого письма здесь не хватает соотносённости отдельных контрапунктов между собой. Поэтому этот пример выпадает из рамок строгого и попадает в свободное письмо. Последнее довольствуется тем, что ставит вместо *Cantus firmus* основной тон или ступень с обоснованным отношением каждого отдельного голоса с ними, не заботясь о диссонантных отношениях контрапунктов между собой. Ясность не теряется, поскольку каждый голос достаточным образом обосновывается, по меньшей мере, для себя. Более того, самостоятельность отдельных контрапунктов приводит к тому, что они, не нарушив единство целого звукового комплекса, поднимают его на более высокий уровень. Именно вследствие трения, вызванного самостоятельным голосоведением, психическая работа по преодолению этого разногласия делает цель единства ещё привлекательнее.

Если у читателя из предыдущих рассуждений и настоящей главы сложилось ясное представление о понятии ступени и свободном письме, тогда ему будет несложно оценить особую красоту следующих примеров.

164] Beethoven, Diabellivariationen, Op. 120. Variation XV.

*Presto scherzando*

The musical score for Variation XV of Beethoven's Diabelli Variations, Op. 120, is presented in three systems. The first system is marked *sempre pp* and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with Roman numerals 'I' and 'V' indicating chord positions. The second system includes the marking *cresc.* and a 'b7' chord symbol. The third system includes the marking *p* and Roman numerals 'IV' and 'I'.

В тактах 8-12 мы видим, какие созвучия может образовывать в свободном движении ступень, без необходимости объяснять их самостоятельно по-отдельности. Восприятие приведённой выше первой ступени как таковой опирается на процесс тоникализации, который будет представлен в §136 и далее. Следует заметить, кроме того, как мелодическая линия, двигаясь от *e* к *g*, от терции к квинте *c* [-мажорного] созвучия, в свою очередь подтверждает такое понимание.

Следует рассмотреть голосоведение в такте 3 следующего примера, особенно конфигурацию [голосов] на второй четверти и объяснить её доминантой *as*, в которой все три голоса, как три контрапункта, идут правильным путем, не избегая диссонантного столкновения.

165] J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier, B-moll-Fuge.

The musical score for the B-flat major Fugue from J.S. Bach's Well-Tempered Clavier is shown in two staves. Roman numerals 'Des-dur: V I IV (II) V VI' are placed below the first staff to indicate the harmonic structure.

Более того. Ступень иногда может привести к поэтическому видению, находящемуся словно за пределами всех правил, например, в клавирной сонате Бетховена, op.81 (*les adieux*) в конце первого предложения или в его же III симфонии в первой части перед репризой.

166] *Allegro* Beethoven, Klaviersonate Op. 81.



167] VI. Beethoven, III. Symphonie. u. s. w.



В первом случае сила ступени выдерживает то наложение [Konstellation] столь выразительной «вспомогательной ноты», которое звучит в тактах 9-12 нашего примера на фоне *es* и *g* как гармонических представителей первой ступени.

Второй случай – если рассматривать чисто технически – в сущности, можно свести к комбинации относящейся к пятой ступени септимы *as* с квартсекстаккордом I ступени (в тактах 5 и 6), который обычно регулярно используется при доминанте в качестве проходящего или в характере свободно вступающего задержания, что показывает следующая схема:

168]



Правда, при восприятии симфонии эта первоначальная техническая идея почти полностью вытесняется, с одной стороны, из-за того, что она выполнена в огромном масштабе, с другой стороны, из-за того, что явление, рассматриваемое как проходящее или задержание, является выражением основного мотива симфонии, оригинально появляясь здесь как поэтическое предвидение. Однако увеличение масштаба оказалось возможным только в рамках масштабно ощущаемой ступени [gross empfundenen Stufe]; другими словами, с помощью возможности увеличения [масштаба] создаётся и выражается момент поэтического.

Примечание. Выше было показано, как параллельно с возрастанием «массы» [мотивного] содержания развивается и ступень; поэтому я могу утверждать, что развитие ступени, если

рассматривать исторически, совпадает с развитием содержания, т.е. мелодии в горизонтальном направлении. Проблема музыкального развития, в сущности, состоит в том, каким формально-техническим способом можно достичь большего содержания. Независимо от того, каким образом эта проблема рождается и живёт в человеческом сознании, стоит ли за этим простой инстинкт игры или естественный закон роста, который мы можем воспринимать всюду в творениях природы, как и в творениях человека, в любом случае, технические средства расширения содержания шаг за шагом создаются и изобретаются.

В начале периода многоголосия (примерно в IX и X вв.) состояние этой проблемы было приблизительно следующим. Продолжительность мелодии, поскольку она находилась в собственности церкви, вначале была незыблемой, т.е. продлить мелодию, к чему собственно стремились, было невозможно. Что касается церковных юбилейных и народных песен, которые могли бы здесь рассматриваться, то вследствие недостатка документов, проясняющих дело, следует предположить, что они скорее внесли вклад в развитие гармонического чувства, например, мелодическим выражением [Auskomponieren] мажорного или минорного трезвучия, а также в открытие ионийской и эолийской систем (см. примечания к §76), чем в развитие продолжительности мелодии. Столкнувшись ввиду неизменности мелодий, с невозможностью решить названную проблему прямым путём, человеческий дух – следуя инстинкту развития – сумел разрешить эту ситуацию косвенным путём. Было изобретено многоголосие, и, добавив к измерению горизонтальной линии широту измерения по вертикали, т.е. глубину, удалось, несмотря на тесные границы, завоевать новое широкое пространство для творческой фантазии. Глубина стала счастливой иллюзорной заменой недостающей большей длины. Излишне рассказывать, каких усилий стоило развитие многоголосия в последующих столетиях от органа через дискант и фобурдон к контрапункту, поскольку это подробно описывает любой учебник по истории музыки. Но именно эти усилия и первая радость открытия привели композиторов того времени к тому, что они не заметили великой жертвы, которую должна была принести мелодия ради техники многоголосия. Уже основной принцип контрапункта – помещать каждый тон напева на полное трезвучие или делать звук его элементом [то есть средним голосом] неизбежно привёл к беде: тон мелодии под грузом трезвучия был втянут вглубь, что затруднило для уха возможность быстро следовать за мелодией в горизонтальном направлении. Беда усугубилась тем, что техника многоголосия приобрела большую живость в контрапунктических голосах, возникший расширенный ряд тонов всё больше отяжелял каждый отдельный тон мелодии. Всё это привело к роковой задержке темпа мелодии, в результате чего она потеряла тот пыл и текучесть, которые без сомнения было возможно воспринимать в момент её рождения; другими словами, ухо, будучи введено в заблуждение слишком большим грузом, тянущим вниз, имело порядочные хлопоты с тем, чтобы «подвести итог» операциям с мелодией. Помимо этого неудовлетворительного состояния мелодии пришлось ещё смириться с кричащим противоречием, когда скромный гармонический результат требовал огромных затрат звуков по вертикали. Следующий пример наглядно показывает сказанное:

169] J. P. Sweelinck, Psalm 1, Eerste Gedeelte.

Qui au con - - seil

des ma-lins n'a es - - té,

Qui n'est au trac

des pe - cheurs ar - res -

té,

U. S. W.

В первых девяти тактах мелодия кантуса (сопрано) разворачивает мажорное трезвучие *es*; то же и в последующих девяти тактах. Кстати, и на протяжении последующих 39 тактов до конца кантуса не выходит за пределы этого трезвучия. Приятно видеть, что мелодия уже научилась уверенно передавать гармоническую идею, с другой стороны, бросается в глаза скупость результата — единственное трезвучие. В какой диспропорции к этому одинокому трезвучию находится обширная совокупность различных трезвучий, прикреплённых к отдельным тонам мелодии! Всякому ясно, что это обилие созвучий должно внутренне задерживать мелодию. Но еще важнее обратить внимание на то, как глубоко аккорды заняты как бы собственной целью и как они за спиной мелодии, которая всё же является самым важным, утверждают нечто такое, о чём она не подозревает. Чем, например, мелодия может ответить на господствующий по вертикали *des* в тактах 7 и 8? Как может вообще стать ясным трезвучие *des-f-as*, если мелодия не принимает в нём решающего участия? Разве не бросается в глаза противоречие, состоящее в том, что, с одной стороны, кантуса хорошо развёртывает [auskomponiert] трезвучие, а с другой стороны, контрапункт вертикального измерения совсем не развёртывает [горизонтально] свои трезвучия, а даёт их только попутно при движении голосов? Но как оставшееся неразвёрнутым трезвучие может получить силу оправдывать [Beweiskraft] другие трезвучия, тоже оставшиеся неразвёрнутыми? И так же, как последовательности трезвучий одного за другим не хватает оправдания в своих собственных рамках, так же таковое отсутствует и в каждом отдельном трезвучии (см. §85); другими словами, система аккордов как таковых, т.е. как самостоятельных новых элементов, здесь ещё не сформирована, хотя некоторая последовательность может убедительно [plausibel] звучать, например, первые четыре такта напоминают нам последовательность современных ступеней: I-IV-V-I; а в общем и целом на первый случай власть [словесного] текста может помочь слушателю возместить все недостающее. Автора ещё совершенно не беспокоит необходимость композиционно доказать, как, например, соотносить гармонию *des-f-as* в тактах 7 и 8 с предыдущими и последующими аккордами, поскольку, как сказано, аккорд представляется ему результатом голосоведения, а не чем-либо иным. Есть много не обоснованных вследствие их односторонне устроенного голосоведения аккордов, которые еще не могут позволить

создать систему на самостоятельном гармоническом базисе. Из всего этого в любом случае можно извлечь следующее: если речь идёт о решении главной проблемы музыки, а именно, о достижении всё большего содержания, то рассмотренная техника не продуктивна для нашего искусства, полезна же противоположная, то есть та, которая мелодически обосновывает вертикальную гармонию горизонтальной линией. Правда, условием этого предприятия должна быть еще большая совокупность мелодического содержания. Разнообразно ритмически расчленяя при разработке те и другие трезвучия, [звуковысотное] содержание может ясно обнаружиться в обоих направлениях и освободиться от той безобразной диспропорции, которой грешит приведённый пример Свелинка. Мы уже видели в §29 на примерах из Бетховена и Брамса, что описанная здесь техника преобладания вертикали над горизонталью сама по себе ещё не оправдывает всего, даже если с ней, насколько это возможно из-за скудного содержания вообще, связывать современное чувство ступеней и диспозиции целого, ни у Свелинка, ни вообще в старых произведениях не встречается. (См. примечание к примерам 95 и 102). Кстати, как раз в этой технике коренится распространённый сегодня метод обучать контрапункту, т.е. строгому письму. (См. §85).

Привожу другой пример:

170] Hans Leo Haßler, „Lustgarten“ I.  
 Ach, Fräulein, zart, ach, Fräulein, zart, du bist mein  
 Herz und Le - ben,  
 u. s. w.

Как более поздний автор (дата создания сочинения – 1601 г.) Хасслер ведёт свою мелодию так, что она полностью соответствует требованиям современной системы. Как отчётливо проведено тоническое трезвучие *a* в первом такте; как убедительно используется унтерквинта *d* на третьей четверти второго такта; как далее последовательно осуществлено мелодическое нисхождение от унтерквинты *d* до *gis*, горизонтально представляющее уменьшённое трезвучие VII ступени, т.е. доминанту (см. §108), и удачно противопоставленное начальным аккордам I-IV. Но несмотря на полное соответствие системе и всю правильность – мы вдруг замечаем аккорд *g* на первой четверти третьего такта, который в гармоническом рассмотрении по крайней мере в той форме, в которой мы его здесь встречаем, совсем не подходит системе A-dur, если рассматривать ее гармонически. Нельзя отрицать, что сделанное Хасслером наилучшим образом подходит законам голосоведения, благодаря чему возможно плавное движение во всех четырёх голосах, и тритон в басу *d-(e)-gis*, как и уменьшённое трезвучие на *gis* (*gis-h-d*), устранены, – едва ли стоит предполагать, что автор здесь думал о ведении басового голоса по миксолидийскому A (см. §35) – но какой смысл для аккорда, должны мы спросить, удовлетворять интерес голосоведения, не удовлетворив свой интерес? Итак, если в этом случае аккорд должен был быть самостоятельным и благодаря этому равноценным [с прочими], то это стало бы возможным лишь тогда, когда мелодия своим обширным содержанием также бы старалась подтвердить трезвучие *g-h-d*. Удовлетворительное действие письма Хасслера – ещё далеко не убедительный аргумент против необходимости здорового отношения гармонического содержания горизонтали и вертикали, особенно если выйти за тесные рамки хора, хора и т.д., когда ассоциация слова вообще отпадает. Из этого следует, что бесспорно, даже после развития вертикали, главной в музыке всегда остаётся горизонтальная линия, т.е. сама мелодия; а также то, что вертикаль (что соответствует хронологии истории) вторична; и вообще дух гармонического и призван к тому, чтобы планомерно порождать мелодические замыслы и упорядочивать их. – Наконец, нельзя не отметить, что даже сегодня нам захотелось бы также связать *g* с мелодией, но в соответствии с

нашим, взятым из гармонии методом хроматизации (см. §136 и далее) мы поместили бы его в любом случае перед третьей четвертью, чтобы унтерквинту *d* как тонику сделать более действенной.

По-видимому, к концу вокального периода результат развития был следующим.

Горизонталь и вертикаль боролись друг с другом. В любом случае, господствует диспропорция между количеством гармонического [Quantität der Harmonien] в обоих направлениях: слишком много по вертикали и слишком мало по горизонтали. Довольно часто между этими направлениями возникает противоречие, из-за того, что дух голосоведения ещё далёк от взаимопонимания с гармонией, более того, он подвергает тирании скрытые законы гармонии. Последние, рассмотренные сами по себе, обнаруживают иррациональность, сходную с той, какая была в самой мелодии в первых столетиях (см. примечания к §76). Понятно, что такая иррациональность гармонии должна была потребовать решения. Влияние гармонии всё увереннее и глубже проникает в саму мелодию, и под давлением стремления к уравновешенности становится неудержимым и неизбежным устранение старых, признававших только горизонталь систем (см. §30). К сожалению, старая проблема расширения мелодии стоит почти на прежнем месте, нисколько не потеряв, конечно, свою движущую силу. Для создания более продолжительных произведений находят выход в многократном повторении мелодии. Иногда даже пользуются известным в истории музыки приёмом растягивания мелодии, что помогает контрапунктической технике, но часто ведёт к неузнаваемости мелодии. Иногда в самых благоприятных случаях (см. §29) – конечно лишь в узких рамках – возникают безупречные образования, как например, следующая песенка Хасслера из того же опуса:

171]

Hans Leo Haßler, „Lustgarten“ (1601) V.

Ach, Schatz, ich sing' und la - che, a - ber mit

Schmer - ze weint mein ent-zünd' - tes Her-

1. 2.  
ze, ze, wann mein stü - ti - ges Wei - nen so

stark nit we - ret, all - be - reit wer' mein

Herz durchs Feur ver - zeh - - 1. 2.  
ret, ret.

Какой прекрасный *e-moll*! Но вдвойне бросается в глаза, что сам Хасслер – непонятно почему – признавал здесь *E-дорийский* (см. два диеза)! Сопрано начинает мелодию с квинтового звука тональности – *h*, т.е. в форме мелодической инверсии (см. §16). Первые три такта чётко обозначают *E-moll/dur*, и ход аккордов, хотя здесь это так же лишь результат голосоведения, близок половинной каденции IV-V (см. §120). В последующих трёх тактах дух смешения (с *E-dur*) создаёт выразительнейший ход мелодии: *h-cis-dis-e*, в то время как одновременно с сопрано в 5-м такте *h* образует в соответствии с инверсией ответ тоникой на доминанту 1-го такта. Какая прекрасная диспозиция! До конца первой части происходит модуляция в оберквинту (*h-moll*), которая также отчётливо выступает в самой мелодии: обратите внимание на нисходящий ход от *fis*. Трезвучие *H-dur*, заканчивающее первую часть, одновременно при повторении служит доминантой основной тональности. Хасслер явно ещё придерживается новой тональности в начале второй части, что лучше всего подтверждает мелодия в тактах 10 и 11. К тональности *h-moll* – по крайней мере в мелодии – ещё относятся оба следующих такта 12 и 13; только с минорным трезвучием на *e* в тактах 13, 14 возвращается основная тональность, при этом мелодический ход *a-d* в такте 15 иллюстрирует эолийский [лад]. Такты 15 и 16, наконец, приносят каденцию, завершающуюся мажорной тоникой.

Неудобным и недоказанным с современной точки зрения является следующее: жёсткое голосоведение средних голосов в такте 5 (обязательное для техники обращения с консонансом в то время) и аккорды в тактах 12-13 и 15, которые односторонне вытекают скорее из голосоведения, чем из духа тональности, и поэтому, из-за своего гармонически-многозначного характера, они не помогают мелодии так, как это было бы возможно и желательно. Итак, и здесь, при столь значительном совершенстве, остаются маленькие недочёты контрапунктической техники того времени!

Однако именно недостатки этой техники, как бы они ни оправдывались скромными целями маленькой песенной мелодии, больше всего требовали исправления. Гармоническое, призванное однажды к жизни в художественном творении, проявилось в первую очередь в иррациональном состоянии голосоведения (а иначе это и не могло быть) и затем привело к осознанию, должно было потребовать и потребовало рационализации. Если причиной иррациональности явилось именно «слишком много» вертикальных гармоний и «слишком мало» горизонтальных, то естественно возникла необходимость художественного равновесия обоих количеств, т.е. увеличения по горизонтали.

Итак, мы отчётливо уже видим путь, по которому должен был шагнуть художник, даже не предполагая, что он одновременно приближается к давно ожидающей своего решения проблемы расширения [мелодического] содержания.

Необходимо было устранить избыток вертикали в пользу превосходства горизонтали, которая была первичной.

Мелодия должна была развиваться и обогащаться; она должна была получить новый темп, не заторможенный избытком вертикали, буквально учиться ходить. Это все случилось в *монодии* итальянцев (в конце шестнадцатого века). Её принцип – создание пространного горизонтально-мелодического содержания и ограничение вертикальных тенденций, которое стало технически возможным благодаря реформе, полагающей в основу бас. Он [этот принцип] научил отдельную гармонию поддерживать и нести на всём протяжении продиктованный ею же самой широкий мелодический скачок: вспомните только о речитативном пении у Джулио Каччини (1550-1618) и Якопо Пери (1561-1633) и особенно о словах Каччини во вступлении к своему труду:

«... мне пришла мысль создать вид пения в некоторой степени подобный гармоничной речи, при этом я проявил известную благородную антипатию к пению и время от времени касался отдельных диссонансов, но сохранил бас недвижимым за исключением тех тонов, которые я, следуя общепринятому обычаю, хотел поручить инструментам среднего голоса и достичь того аффекта, для которого они и предназначены».

Или в приписываемом Людовико Виадана *basso continuo* (или *basso generale*) басовый голос освобождается, с одной стороны, от сухой техники строгой зависимости от тонов мелодии, с другой стороны, от голосоведения, ориентированного исключительно на трезвучия. Таким образом, он достигает свободы, поднимающей его до ранга самостоятельной, скоординированной с мелодией линии. Итак, бас также становится мелодическим и при сочинении, так же, как мелодия, подвергается влиянию гармонического принципа: он так же разворачивает гармонию, т.е. наряду с другими голосами становится элементом развёрнутого гармонического явления.

Таким образом, от ранней строгой контрапунктной техники все пути ведут к новой цели – создать более широкое содержание. Трезвучие создаёт длительный ряд звуков; собственное присущее трезвучию единство сводит их, несмотря на длину, к легко воспринимаемому целому; важно, чтоб новый мыслительный материал накапливался без рамок и ограничений, поскольку горизонтальная линия членится аккордами на мелкие единицы и тем самым устраняется опасность хаоса. Очень богатым источником содержания служит повтор, который, конечно, должен быть возведён к принципу имитации и канона, найденному в контрапунктической технике. Теперь – на значительно более высокой основе – из повтора возникает мотив, и остаётся лишь одна задача: привести в разумное соотношение и поставить на общую рациональную основу аккорды, которые успешно собирали бы и членили мотивное содержание. В качестве такой основы практика, предчувствуя природу, обосновывает принцип квинтового порядка, который примыкает к принципу терций и секунд. Так возникли таинственно упорядочивающие силы ступеней, которые до сегодняшнего дня делают возможным разумное создание и членение большого содержания. Какая дистанция между трезвучием *Es-dur* в примере Свелинка и, например, созданным этим же трезвучием мотивом «Героической» Бетховена:



§89. Необходимость ступени в композиции.

Заметим, что значение ступеней обязывает художника тем яснее разрабатывать их ходы, чем большей свободы голосоведения он хочет от них добиться, – необходимость, о которой часто забывают. В некоторых современных произведениях нельзя возразить что-либо против голосоведения, но современному автору не стоит этим гордиться, ибо, если он осмелился вступить в этот бурный океан, то следует благоразумно позаботиться о маяках и прожекторах. Разумно, однако, выразиться здесь художественно: ход ступеней<sup>42</sup> ущербен, если он вообще присутствует, или

<sup>42</sup> Ужасный пример этому – начало квинтета ор.64 современного автора. Это начало – самое пластичное место первой части, и дальнейшее во многом беспорядочнее. Я спрашиваю, слышим ли мы действительно с-moll, или это скорее Es-dur? Что означают такты 6-8 сами по себе и в целом? Не то ли, что ход аккордов трудно распознаваем (здесь, рассмотренный, конечно, с точки зрения Es-dur/moll, он таков: I, II [фриг.]-IV и, наконец, II, словно следует в доминанту), спрашивается: что хочет сказать этот ход ступеней, откуда он, какова его цель? Как эти ступени послужат якобы основной тональности с-moll, и как, наконец, Es-dur/moll соотносится с с-moll? Есть ли выход из этой проблемы? Нет. Ни одно место в сочинении не даёт представление об основной тональности, с трудом последующее связывается с предшествующим, и если иногда устанавливается такое отношение, то оно слишком скудно, тривиально и кратко.

178] Max Reger, Quintett Op. 64.

*Con moto ed agitato*

Viol. I *f*

Viol. II

Viola *espress.*  
*p* *f*

Violoncello *espress.*  
*p* *f*

*Con moto ed agitato*

Klavier *p*

The musical score consists of five staves. The top staff is Violin I, starting with a forte (f) dynamic. The second staff is Violin II. The third staff is Viola, marked 'espress.' with a dynamic range from piano (p) to forte (f). The fourth staff is Violoncello, also marked 'espress.' with a dynamic range from p to f. The bottom staff is Klavier, starting with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is indicated as 'Con moto ed agitato'.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. It consists of two columns of staves. The left column contains vocal parts with lyrics 'scen' and 'do'. The right column contains instrumental parts. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Dynamic markings include 'più f', 'scen', 'do', and 'ff' (fortissimo). The notation is dense and complex, with many notes and rests.

Никакого тонального плана, никакого мнимотонального плана, всё – сплошная большая, иррациональная проходящая масса. И такого автора, лишённого всех музыкальных инстинктов намереваются чествовать в немецких странах, как «Мастера искусства звуков», – всего несколько лет после смерти Брамса, – о, какая бесчувственность немецкой публики, какое малодушие писателей и музыкальных властителей!

This image shows a smaller musical score snippet, consisting of five staves. The notation is similar to the larger score above, with a key signature of two flats and a common time signature. Dynamic markings include 'sempre ff' (sempre fortissimo) and 'p' (piano). The snippet shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

имеющиеся ступени слишком удалены, слишком перегружены, чтобы надёжно нести и покрывать сложное голосоведение.

Надёжным и достойным образцом композиции, основанной на ступенях, при всей дерзости в голосоведении мне представляются сочинения Иоганна Себастьяна Баха (даже фуги). Какой замысел, какая ясность и какая выдержанность в его произведениях! У самого значительного представителя современного искусства Р.Вагнера ступень и голосоведение тоже представлены с прекрасным инстинктом, но как кратко длится это великолепие! В большинстве случаев, к сожалению, лишь несколько тактов, образующих небольшое целое. Даже у этого мастера там, где он намеревается передать большее содержание, наблюдается нарушение диспозиции в отношении ступеней!

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

§90. Смешение и путаница учения о гармонии и контрапункта вследствие неправильного понимания ступени.

Теперь, на основе сказанного выше, следует дать критику существующего метода обучения.

Я привожу здесь пример №24 из учебника гармонии Рихтера (23. изд. Лейпциг 1902, с.20):

174]

C: I V I IV V I

и задаю вопрос, что он должен продемонстрировать?

Наверное, в первую очередь нужно понимать его как маленькое четырёхголосное построение в строгом стиле, причём бас, возможно, должен был быть задуман как *cantus firmus*.

Но ход баса противоречит такому пониманию, поскольку *cantus firmus* с подобным рельефом мелодической линии немислим.

Таким образом, мы приходим к выводу, что автор предполагает здесь не строгое четырёхголосное письмо, а свободное. Это подтверждается тем, что автор даже подписывает под басом ступени, из чего справедливо считать, что он понимает басовые ноты только как символы ступеней, а не как *cantus firmus*; не менее важен и тот факт, что последование ступеней действительно рационально, вполне в том смысле, какой мы в §14 и 16 нашли соответствующим природе.

Если теперь, по замыслу автора, представить басовые ноты обладающими духовными потенциями ступеней, то что должны означать три верхних голоса над ними? С какой целью автор учит, что голоса здесь можно вести только так, а не иначе? Хочет ли он сказать нечто о голосоведении? Зачем он делает это в теории гармонии, которая должна заниматься только психологией *абстрактных* ступеней? Почему он не сделает этого лучше в контрапункте, где голосоведение – конечно, без

ступеней, а иначе невозможно – изучается *ex offio*<sup>43</sup>. Если приведённый пример не может быть использован ни в отношении ступеней – для них, как отмечено, излишни остальные три голоса – ни в отношении голосоведения, поскольку оно не предполагает в качестве баса *cantus firmus* – разве это не *contradictio in adjecto*, логическая бессмыслица, которая не может иметь место ни в учении о гармонии, ни в контрапункте?

Представьте себе целую книгу, составленную из подобных нонсенов, кишашую такого рода задачами! Ученик не может ни в чём разобраться, и на это есть причины. Подтверждение теоретических положений примерами из сочинений великих мастеров, чего бы ему очень хотелось, он ищет напрасно.

Непостижимо и очень печально, что о настоящем произведении искусства в учебниках гармонии и речи нет. Я полагаю, что подобные учебники в других дисциплинах немыслимы! Из-за недостатка доказательств они были бы просто отвергнуты. Комично, что теоретик приводит пример, не подходящий в действительности ни к теории гармонии, ни к контрапункту, ещё поразительнее, что он воображает, будто тем самым он даёт пример искусства, освобождающий его от необходимости живых цитат!

Согласимся и не будем оспаривать, что последовательность басов указанного примера может быть подтверждена многими примерами из художественных произведений, но как соотносятся с ними эти досадные верхние голоса? Где они в произведениях искусства?

Это не случайность, но вполне естественное следствие столь противоречивого самого по себе примера, что автор не может найти подходящей цитаты из произведения мастера ни как примера контрапункта (т.е. правил голосоведения), ни как примера гармонии (т.е. правил последования ступеней). Если у самого учителя нет ясности, то как бедного любознательного ученика озарит свет истины?!

Мне совершенно чужда враждебность именно по отношению к Рихтеру. Но поскольку мне было нужно представить, как ступень отделяет теорию гармонии от контрапункта, я не мог избежать необходимости использовать любой пример из принятых всеми авторами учебников, чтобы показать, куда может привести смешение обеих дисциплин из-за недостатка художественного (я не говорю теоретического) понимания. Автор опасного примера вполне освобождён от обвинения общепринятой традицией, власть которой настолько непреодолима, что даже такие художники как Чайковский и Римский-Корсаков в своих учебниках о гармонии не избежали заблуждения, конечно, не задумываясь об этом.

### *§91. Педагогические неудачи в наше время как следствие этой путаницы.*

О, эти знаменитые главы о так называемых соединениях трезвучий и септаккордов, которыми один – два года мучают молодых музыкантов в консерваториях и прочих школах!

Если учитель не соизволит объяснить то, что он сам преподносит, например, в чём различие между строгим и свободным письмом, какой первоначальный и сохраняющийся в дальнейшем смысл свойственен тому или иному правилу голосоведения в строгом письме, как происходит пролонгация строгого письма в свободном и т.д., и если он не подтверждает это на примерах произведений

---

<sup>43</sup> по должности – *прим.пер.*

искусства<sup>44</sup>, то ученик – и в этом состоит счастье молодости – слишком беззаботен, чтоб ощутить необходимость этого; он ограничивается непониманием представленной учителем теории, но в тайне надеется, что где-то в искусстве встретится ещё с этой теорией. Напрасные ожидания! Учитель разделяется с гармонией, разделяется с контрапунктом – по-своему разделяется, – но первый шаг в искусстве ещё не сделан. Если бы знали, сколько молодых людей полных таланта и вдохновения приносятся в жертву этой путанице гармонии и контрапункта! Я имею в виду не тех профессиональных музыкантов, играющих на гобое, скрипке и клавише, поющих, дирижирующих или тех, кем дирижируют, – которые поставили себя выше всяких теорий (я последний, кто обвинил бы их!); мне действительно ближе те любители музыки, которые из чистого вдохновения искусством жертвуют своим скудным свободным временем, чтобы проникнуть в механизм композиции и которые, однако, с горьким разочарованием – уже неизлечимым – расстаются с книгой и учителем. Благодаря благоприятному социальному положению, своей музыкальной одарённости и важному для искусства интеллекту, они призваны стать лучшей средой художественных достижений, но они столь удручены и дезориентированы своим разочарованием, что нередко оставляют искусство и художника, при других же обстоятельствах они бы с радостью шли на встречу своему идеалу.

*§92. Правомочность учения о связях аккордов [Akkordverbindungen] в эпоху генерал-баса.*

Чтоб яснее объяснить критикуемую ошибку современного метода преподавания, позволю себе остановиться на давно прошедшей эпохе генерал-баса и показать на примере, что тогдашнее учение об аккордах должно быть [признано] не только правомочным, но и необходимым. Я беру его из генерал-басовой книжечки Себастьяна Баха, изданной в приложении к его биографии Филиппом Шпиттой. (т. II, с. 928, пример 6)

---

<sup>44</sup> Мой учитель, ставший очень знаменитым симфонист, в такой ситуации часто заботился о том, чтобы сказать: «Благословите, господа, вот правило, но я пишу, конечно, не так» – Какой забавный клубок противоречий! Верят тем правилам, над которыми охотнее бы посмеялись; высмеивают их, с другой стороны, вместо того, чтобы смеяться над своей верой! А там, где в правилах отсутствует разумный смысл и по этой причине не может быть и речи об отношении к искусству, а скорее 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!

175]

Что мы видим на этом примере? Разнообразно ритмизованный бас, который был бы возможен в реальной композиции, т.е. нечто большее, чем просто измышленные ступени из примера Рихтера. Над басовыми нотами стоят цифры, обозначающие интервалы. А в чём смысл верхних голосов? Они соединены частично согласно строгому контрапункту, частично согласно свободному; в общем, мы видим здесь в басу и в голосоведении образец свободного письма, образец произведения, которое стоит на пороге действительного сочинения. Чего не хватает ему для полной действительности произведения искусства – так это живой вокальной или инструментальной мелодии; того, что сопрано в баховских образцах таким быть не может, не нужно объяснять.

Если Бах с помощью совершенной выделки баса имитирует здесь свободу подлинного музыкального сочинения, и только в сопрано ощущается недостаток привычной для музыкального сочинения мелодии, то противоречия нет, если представлять себе подлинную цель верхних голосов в том, что они являются лишь так называемыми заполняющими голосами. В качестве заполняющих – и именно в качестве таковых – верхние голоса тем не менее столь подлинны, что не уступают в этом басу.

Пример Баха можно воспринимать как композиционную возможность: как неисчислимо много мелодий, для которых этот бас вместе с заполняющими голосами мог бы послужить подходящим аккомпанементом!

Два примера из «Страстей по Матфею» Баха, где подобные заполняющие голоса отсутствуют, хорошо демонстрируют ценность и цель учения о сопровождающих голосах и примеров подобного рода.

176]

Aria, Part. S. 30.

Flauto  
traverso I

Flauto  
traverso II

Organo e  
continuo

6 # 6 #

# 6 7 9 8 7 4 6 7 9 8 7 4 6 7

9 # 7 6 5  
4 5 4 #

u. s. w.

177]

Aria, Part. S. 163.

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Organo e  
continuo

*Aria*

*piano sempre*

*pizzicato*

6 5 6  
4  
2

В первом из этих примеров заполнение вообще отсутствует. Во втором напротив, некоторый сопровождающий материал дан, вероятно, самим автором, тем не менее, возможен и даже желателен и другой, отмеченный цифрами и пометкой “Organo e Continuo”. Между творящим художником и исполнителями [dem reproduzierenden Publikum] существовало в то время, как видно, молчаливое соглашение, которое имело целью дать первому облегчение. Композитор крайне редко фиксировал больше, чем мелодию и бас, а заполнение сопровождающих голосов предоставлял аккомпаниатору. Последний, само собой разумеется, должен был быть предварительно подготовлен к этой практической цели. Эта подготовка к аккомпанементу и называлась обучением генерал-басу. Все теории, предписания и примеры относились исключительно к практической цели сопровождения, как того требовали произведения искусства. Доказательством этого служит название брошюры генерал-баса Баха:

«Предписания и принципы четырёхголосной игры [spielen] генерал-баса или аккомпанемент для учеников музыки...Иоганна Себастьяна Баха из Лейпцига».

При этом, слово «игра» [spielen] нужно понимать в прямом практическом смысле, что показывает также определение из главы 2 названного труда:

«Генерал-бас – совершенный фундамент музыки, который играется двумя руками таким образом, что левая рука играет предписанные ноты, а правая так берет к ним кон- и диссонансы, чтобы возникла хорошо звучащую гармонию. – Где на это не обращают внимания, там нет настоящей музыки».

Эта теория генерал-баса, направленная на практическую цель аккомпанемента, составляла в сущности наиважнейшую и наибольшую часть теории вообще, если не сказать, всю теорию того времени. Как известно, возникновение новых гармонических учений Рамо и контрапунктических Фукса пришлось на время Баха без того, чтобы сразу существенно повлиять на теорию генерал-баса, которая сохранила – покуда она направлялась неизменной целью – право на существование. Так объясняется непринуждённость примера Баха, свобода и многообразие в басу и верхних голосах, благодаря чему создаётся видимость подлинного музыкального сочинения<sup>45</sup>.

Но практическая цель, представленная только что в примере Баха, невозможна у Рихтера. Их разделяет характер баса: здесь – ступени, там – подлинные басы. Но подлинные басы никогда не являются ступенями, [однако] их ход идентичен ходу ступеней. Тем самым указанный пример Рихтера нельзя рассматривать ни контрапунктически, ни гармонически и даже, наконец, как пример генерал-баса. Что он может дать сегодня, когда для нас уже давно стало привычным самим разрабатывать наши композиции до последней точки?

### ТРЕТИЙ ПОДРАЗДЕЛ. УЧЕНИЕ О ТРЕЗВУЧИЯХ.

#### Глава 1. Классификация трезвучий.

##### §93. Классификация по квинтам.

Структура трезвучий была описана в §13. Далее, в §18 рассматривалось, какие трезвучия содержатся в системе, и как они возникли. Поэтому здесь нам необходимо только представить принципы их классификации. При этом мы останавливаемся, прежде всего, на мажорной системе.

С точки зрения квинты, трезвучия разделяются на две группы:

178]



и



Группа а) содержит трезвучия с чистой квинтой, группа б) - единственное с уменьшённой.

<sup>45</sup> Я лично не считаю, что аккомпанемент художественного произведения того времени всегда исполнялся так сдержанно, как утверждают практические примеры тогдашней теории. Дело обстояло, скорее всего, по-другому: чтобы в подлинной жизни искусства сделать возможным удовлетворительный минимум стиля сопровождения, без которого в то время едва ли могло появиться сочинение, теория генерал-баса, как любая практическая теория, исходила из средних талантов, ибо гениев всегда не хватало. Для меня нет никакого сомнения в том, что более одарённому художнику не запрещалось разрабатывать аккомпанемент более свободно, т.е. при этом изобретать облигатные голоса в тематическом и мотивном отношении.

Из сказанного выше можно сделать вывод, что сегодня, когда мы так охотно стараемся воскресить произведения старых мастеров, не является ошибкой принять менее свободное сопровождение приведённого примера, но попытка поднять аккомпанемент на более высокий мотивный уровень – если это получается – не создаёт противоречие намерению автора.

Этим существенным замечанием я завершаю раздел, посвященный злободневной проблеме.

§94. Классификация по терциям.

Первая группа а) допускает ещё дальнейшее подразделение с точки зрения терции. У трезвучий на первой, четвёртой и пятой ступенях терция большая, на второй, третьей и шестой, напротив, малая.

§95. Три типа трезвучий в диатониках.

Если объединить обе точки зрения, то возникают три вида трезвучий:

А) с чистой квинтой и большой терцией: так называемые, мажорные трезвучия;

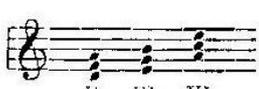
В) с чистой квинтой и малой терцией: так называемые, минорные трезвучия;

С) с уменьшённой квинтой и малой терцией: так называемое, уменьшённое трезвучие.

В нотах эти типы выглядят так:

179]

А)    
 I IV V

В)    
 II III VI

С)    
 VII

Излишне объяснять, что в эолийской системе других трезвучий *нет*. Правда, в последней (см. также §45) они имеют их ступенное значение изменяется, поэтому трезвучия в миноре выглядят так:

180]

А)    
 III VI VII

В)    
 IV V I

С)    
 II

§96. Увеличенное трезвучие, полученное от смешением.

Из-за смешения, которое, как известно, привело к интервалу увеличенной квинты (см. §61) – с двойным значением [3/7 и 6/3] – возможно трезвучие с увеличенной квинтой и большой терцией, которое поэтому называется увеличенным трезвучием.

Д)



$\flat$ III  $\flat$ III  
 $\flat$ VI  $\flat$ VI

## Глава 2. Модуляционное значение трезвучий.

### §97. Модуляционное значение трезвучий.

Если мы применим модуляционное значение интервалов, рассмотренное в §64, к вышеназванным трезвучиям, то в обеих системах, как в мажоре, так и в миноре, получится:

- А) только на одной ступени: уменьшённое трезвучие;
- В) на двух ступенях: увеличенное трезвучие;
- С) на трёх ступенях: мажорные и минорные трезвучия.

Исходя из этого:

уменьшённое трезвучие однозначно,  
увеличенное трезвучие двузначно,  
мажорное трезвучие трёхзначно,  
минорное трезвучие также трёхзначно.

Отсюда следует, что, например, данное трезвучие

181]



в мажоре расположено только на седьмой ступени и свидетельствует о тональности A-dur, а в миноре на второй ступени в тональности fis-moll;

что трезвучие

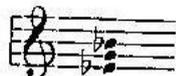
182]



возникает на третьей и шестой ступени и в силу смешения указывает на тональности B-dur/moll и F-dur/moll;

что трезвучие

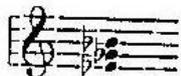
183]



возможно в мажоре на первой, четвёртой и пятой ступени, так что, соответственно, получаются тональности Es-dur, B-dur и As-dur, а в миноре на III, IV, VII, в тональностях c-moll, g-moll и f-moll;

что трезвучие

184]



стоит в мажоре на второй, третьей и шестой ступени в тональностях Des-dur, Ces-dur и Ges-dur, а в миноре на I, IV, V в es-moll, b-moll и as-moll, и т.д.

Для начинающего особенно поучительно построить все возможные трезвучия на одном звуке и рассмотреть их модуляционное значение. На тоне g, например, возникнут следующие трезвучия:

Tabelle VIII.

| A   | B   | C   | D  |
|---|---|---|--|
|  |  |  |  |
| G-dur I<br>D-dur IV<br>C-dur V<br>E-moll III<br>H-moll VI<br>A-moll VII           | F-dur II<br>Es-dur III<br>B-dur VI<br>G-moll I<br>D-moll IV<br>C-moll V           | As-dur VII<br>F-moll II   | E-dur III<br>H-dur VI<br>E-moll III<br>H-moll VI                                   |

В этом примере, исчерпывающем все диатоники с возможностью смешения, трезвучия расположены по перечисленным группам **A-D**, такой порядок самый полезный для начинающего.

### Глава 3. Обращение трезвучий.

#### §98. Секст- и квартсекстаккорды.

Принцип «обращения», который мы впервые использовали в отношении интервалов в §72, в отношении трезвучий, состоящих из [тех же] интервалов, находит своё естественное продолжение. Если, например, основной тон трезвучия



перемещается из нижнего голоса в верхний, так что терция *e* становится нижним тоном аккорда, получается

I. так называемый *секстаккорд*:

186]



Это название попросту объясняет то, чего в первую голову следует искать в связи с новым положением вознесенного вверх основного тона; мы находим его в виде сексты [от баса], ибо обращение терции не могло привести ни к какому другому интервалу. Поскольку к получившему таким способом позицию сексты основным тоном скрыто сопутствует [mitgehört] квинта *g*, то нет необходимости обозначать её новое положение как терцией и называть аккорд сложным словом «терцсекстаккорд». Поэтому обычное сокращение принято по вполне верным причинам принято.

Если нижним тоном трезвучия становится его квинта, а основной тон и терция смещены на октаву выше, возникает второе обращение трезвучия, т.е.

II. так называемый *квартсекстаккорд*:

187]



Здесь также обращает на себя внимание прежний основной тон *c*, ставший квартой благодаря обращению. Это явление кратко можно было бы назвать «квартаккорд», поскольку к основному тону *c* может в качестве терции может принадлежать только *e*. Однако, из осторожности в номенклатуру следует ввести

сексту, так как в отношении кварты, если она самая нижняя, легко могут возникнуть недоразумения, о чём следует сказать подробнее в [учении о] контрапункте.

Обращение трезвучия, однако, остается самым трезвучием, поскольку модуляционное значение его абсолютно не касается. Другими словами, одно-, дву- или трёхзначность трезвучия сохраняется в его обращении.

## ЧЕТВЕРТЫЙ ПОДРАЗДЕЛ. УЧЕНИЕ О СЕПТАККОРДАХ.

### Глава 1. Сущность септаккорда.

#### §99. Возникновение септаккорда.

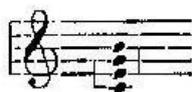
После рассмотренного в §11 не требуется повторного подтверждения того, что септаккорд превышает природные пределы и является исключительно продуктом искусства. Художника, безусловно, привлекала возможность замутнить на время чистое природное воздействие трезвучия, чтобы создать определённое напряжение и тем самым сделать еще более впечатляющим ожидаемое возвращение чистого трезвучия, словно бы как еще более высокое утверждение природы, чем когда она была крестной матерью трезвучия. Это напряжение он достигал соединением двух трезвучий с основным тоном второго трезвучия на терции первого. Так из

188]



возникло соединение

189]



Это соединение называется «септаккордом» [Vierklang] и его особенностью является терцовая структура, надстраиваемая над основным тоном.

Каждый септаккорд, в сущности, заключает в себе борьбу двух трезвучий, из которых одно становится победителем и одновременно примирителем. Когда септаккорд рассматривается как ступень, само собой разумеется, ступень определяет основной тон нижнего трезвучия, а не верхнего. Поэтому, нижний основной тон имеет решающее значение для всего септаккорда.

Теперь рассмотрим септаккорд с позиций, с которых мы наблюдали трезвучие.

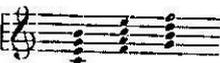
### Глава 2. Классификация септаккордов.

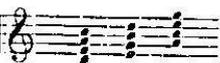
#### §100. Классификация по типу нижнего трезвучия.

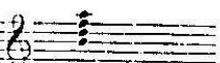
Самой простой и необходимой для быстрой ориентации является классификация септаккордов по нижнему трезвучию, другими словами: перенесение сюда классификации трезвучий.

Нам нужно к трезвучиям трёх типов из §95 прибавить диатоническую терцию, тем самым мы получим три соответствующих типа септаккордов:

190]

A.   
 in dur: I IV V  
 in moll: III VI VII

B.   
 in dur: II III VI  
 in moll: IV V I

C.   
 in dur: VII  
 in moll: II

В группу А входят септаккорды с мажорным трезвучием в качестве основного и с различной септимой, большой и малой.

В группе В основа – минорное трезвучие, но только с малой септимой.

В последнюю группу С, где основой, наконец, является единственное уменьшённое трезвучие, входит один септаккорд с малой септимой.

### §101. Классификация по септимере.

Узкий критерий классификации септимой, малой и большой, делит группу А ещё на две подгруппы:

А 1) с большой септимой

191]

  
 in dur: I IV  
 in moll: III VI

И

2) с малой септимой, называемый в мажорной системе доминантсептаккордом:

192]

  
 in Dur: V  
 in Moll: VII

### §102. Четыре возможных диатонических типа септаккордов.

В целом, возможны четыре диатонических типа септаккордов:

193]

A 1)      A 2)      B)      C)



### §103. Другие три типа из смешения.

Смешение (см. §96) добавляет ещё следующие типы септаккордов:

194]

D)   
 in <sup>Dur</sup> Moll: I IV

E)   
 in <sup>Dur</sup> Moll: III VI

F)   
 in <sup>Dur</sup> Moll: VII

а именно, септаккорды D) и E) отличаются тем, что увеличенное трезвучие в первом случае охватывает звуки от терции до септимы, а во втором случае от основного тона до квинты.

Септаккорд F) носит название уменьшённого септаккорда из-за используемой в нём уменьшённой септимы.

§104. Перечень всех возможных септаккордов.

Я привожу здесь перечень всех возможных септаккордов, поместив их, чтобы различия были очевидны, на один основной тон:

195]

A1 B1 C1 D1 E1 F1

**Глава 3. Модуляционное значение септаккордов.**

§105. Модуляционное значение септаккордов.

Среди септаккордов обеих систем так же, как и среди трезвучий, нужно различать одно- и многозначные.

A) на одной ступени:

196]

in Dur: V  
in Moll: VII

197]

in Dur: VII  
in Moll: II

И

198]

in  $\frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}$ : VII

B) на двух ступенях:

199]

in Dur: I IV  
in Moll: III VI

200]

in  $\frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}$ : I IV

И

201]

in  $\frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}$ : III VI

C) на трёх ступенях:

202]

in Dur: II III VI  
in Moll: IV V I

Соответственно, однозначными являются:

а) Септаккорд пятой ступени в мажоре, так называемый «доминантсептаккорд», и септаккорд седьмой ступени в миноре; септаккорд седьмой ступени в мажоре и второй ступени в миноре.

б) Так называемый «уменьшённый» септаккорд седьмой ступени в Dur-moll, который объединяет обе, мажорную и минорную, системы единым значением ступени. Этот аккорд буквально однозначен, в то время как представленные в а) могут называться двузначными, ибо их принадлежность к обоим системам бросается в глаза.

Двузначными являются: септаккорд на первой и четвёртой в мажоре, и соответственно на третьей и шестой в миноре; септаккорд на первой и четвёртой ступени в мажоро-миноре [Dur-moll] с малой терцией и большой септимой, и, наконец, септаккорд третьей и шестой ступени в мажоро-миноре с увеличенной квинтой как результат смешения.

Трёхзначными являются: септаккорды с малой септимой на второй, третьей и шестой ступенях в мажоре, и четвёртой, пятой, первой в миноре.

На следующем примере можно видеть, к каким тональностям подходят одно-, двух- или трёхзначные аккорды.

203] = { V in Des-dur  
VII in B-moll

204] = { VII in A-dur  
II in Fis-moll

205] = VII in Fis-dur  
moll

206] = { I in As-dur, IV in Es-dur  
III in F-moll, VI in C-moll

207] = I in G-dur  
moll, IV in D-dur  
moll

208] = III in E-dur  
moll, VI in H-dur  
moll

209] = II in Es-dur, III in Des-dur, VI in As-dur  
IV in C-moll, V in B-moll, I in F-moll

и т.п. и т.д.

#### Глава 4. Обращение септаккордов.

##### §106. Обращение септаккордов.

Итак, сущностными элементами септаккордов являются, само собой разумеется, основной тон и септима; если известны основной тон и септима, в силу терцовой структуры терция и квинта имплицитно уже даны, — если, конечно, не предполагаются недвусмысленные изменения за пределами диатоники. Подобно трезвучиям, при обращениях септаккордов мы увидим новое положение основного тона и септимы, вызываемое соответствующим обращением.

В первом обращении септаккорда

210]



то есть в

211]



где терция внизу, а основной тон смещён на октаву вверх, нужно определить положение бывших основного тона *g* и септимы *f*. Эти тона становятся теперь квинтой и секстой к новому основному тону, вследствие чего это обращение называется

I. *квинтсектаккорд*. Прежняя квинта *d*, которая стала теперь терцией, не нуждается в специальном подтверждении.

Во втором обращении

212]



где основным тоном становится квинта, основополагающие тона *g* и *f* находятся в новом положении терции и кварты, поэтому это обращение называется

II. *терцквартаккорд*.

Поскольку эти же тона *g* и *f* в третьем обращении

213]



где прежняя септима *f* сама стала основным тоном, находятся в секундовом отношении друг с другом, то третье обращение называется

III. *секундаккорд*.

Излишне показывать сексту в терцквартаккорде, и кварту и сексту в секундаккорде, которые диатонически сохраняются.

## ПЯТЫЙ ПОДРАЗДЕЛ. О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ ПЯТИ- И МНОГОЗВУЧИЯХ.

### Глава 1. Так называемый доминантнонаккорд.

§107. *Аномалии при обычном понимании пятизвучий.*

В большинстве учебников как самостоятельные аккордовые образования рассматриваются ещё пятизвучия с механическим применением принципа терцовой структуры. Однако удивительно, что в качестве такового рассматривается единственный нонаккорд, а именно – на пятой ступени

214]



в то время как нонаккорды на других ступенях отклоняются как неупотребительные, так как их, как говорится в учебниках, можно проще объяснить через явление задержания. Вторая аномалия заключается в том, что у признанного самостоятельным пятизвучия не признают возможность обращения, свойственного всем самостоятельным аккордовым образованиям. Приходится удивляться, зачем вообще тогда это особенное и отдельное аккордовое образование считается таковым.

§108. Родство всех однозначных аккордов как причина недоразумений.

Истинное положение, однако, заключается в следующем:

Если мы возьмём однозначные явления в диатонике – неважно, трезвучие или септаккорд – и рассмотрим их в одном ряду, то увидим

215]

1. 2. 3.

что один и тот же интервал, а именно уменьшённая квинта, из-за собственной однозначности также ведёт к однозначности доминантсептаккорда и септаккорд на VII ступени. Этот момент служит причиной своеобразного психологического родства трёх явлений, родства, которое охотно использует композитор для подмены одного аккорда другим, не изменяя смысла последовательности ступеней.

Все три указанных явления расположены в пространстве ноты и заменяют друг друга с одинаковой однозначностью:

216]

1. 2. 3.

1. уменьшённое трезвучие на VII ступени,
2. доминантсептаккорд на V ступени,
3. септаккорд на VII ступени.

Очевидное пространство ноты, в пределах которого разыгрывается представление (родственных) однозначных аккордов, создаёт обманчивый эффект, так что, поддавшись ему, неосознанно сотворили из этого явление нонаккорда.

Благодаря тому обстоятельству, что родственные однозначные аккорды возникают только в доминанте, объясняется причина аномального допущения пятизвучия исключительно на этой ступени.

Излишне более подробно обосновывать, что так же, как диатонический септаккорд на VII ступени, так и уменьшённый септаккорд, который мы рассматривали (см. §61) в смещении как наиболее единое по значению явление, разделяет преимущества и трудности родства с другими однозначными аккордами.

217]

1. 2. 3.

1. VII в C-dur.
2. доминантсептаккорд V7 в C-dur.
3. уменьшённый септаккорд на VII ступени в C-dur/moll./

§109. Возможность получения подходящей ступени из этого родства.

После отклонения от обычного понимания и признания так называемого доминантноаккорда не самостоятельным аккордовым образованием, а неосознанно воспринятым рефлексом родства всех однозначных аккордов над пятой ступенью (и только над пятой!), излишне представлять, где возможно и невозможно взаимозамещение.

Условие замещения можно кратко уточнить:

Только там, где композиционные моменты требуют от нашего восприятия признания ступени (см. §79); тем самым, потребность ступени вообще является первым

условием замещения. Если это условие выполнено, то там, где по причине голосоведения появляется VII3 или VII7, внутреннее чувство логики ступеней, благодаря замещению, возможно, потребует признания V7 аккорда. Поскольку нам легче ориентироваться на основной тон последнего аккорда как на близкую тонике первую диатоническую оберквинту, в стремлении объяснить согласно [логике] ступеней развитие содержания, под давлением этого чувства ступеней мы скорее используем основной тон ближайшей пятой ступени, чем основной тон далёкой седьмой.

Сведение уменьшённого септаккорда благодаря замещению к стоящему ниже V7-аккорду позволяет одновременно сохранять основную диатонику там, где в соответствии со своим модуляционным значением (см. §105) уменьшённый септаккорд может привести в чуждую тональность, и благодаря пятой ступени мы способны принять процессы хроматизации (см. §136 и далее), которые служат этой тенденции [ухода в другую тональность].

Некоторые примеры могут пояснить эти рассуждения:

218] R. Wagner, *Tristan und Isolde*, Part. S. 17, Klavierauszug S. 9.  
Isolde.

Er-wa - che mir

wie - der, küh - ne Ge-

walt: hier-auf

u. s. w.

Stufen in C-moll: I (4#)

VII (= V)

Если мы не поддадимся заблуждению и не примем во внимание выдержанный во всех тактах органнй пункт (см. §169) на *c*, то обнаружим в этом примере следующий ход ступеней: в первых двух тактах I, в тактах 3 и 4 IV, в тактах 5 и далее V (см. §136). В действительности мы видим (см. §105) только VII7 в F-dur/moll в тактах 1 и

2, VII7 в В-dur/moll в тактах 3,4 и, наконец, VII7 в С-dur/moll в тактах 5 и далее, так что подлинные основные тона здесь *e*, *a* и *h* и их аккорды.

219]

$\text{VII}^7$        $\text{VII}^7$        $\text{VII}^7$   
 F-dur    B-dur    C-dur  
 moll    moll    moll

Тем не менее, мы – на основе родства уменьшённого септаккорда VII ступени с доминантсептаккордом – дополняем эти звуки основными тонами *c*, *f* и *b*, лежащими на большую терцию ниже,

220]

словно здесь идёт речь о последовательности V7 на *c*, V7 на *f* и V7 на *g*; мы делаем это потому, что выше названные основные тоны совмещаются в той же самой тональности, а именно С-dur-или с-moll диатонике как ближайшие квинты, которых не можем избежать (см. §17) как для ориентировки в диатонике, так и в музыкальной форме. В любом случае, основные тона *c*, *f* и *g*, как I, IV и V ступени для нас несравненно ближе и выразительнее, чем кажущиеся действительные основные тона *e*, *a* и *h*, и тональность С-dur/moll желаннее и приятнее нам, чем три различных тональности, представленные уменьшёнными аккордами.

Другой пример:

221] Chopin, Scherzo Op. 31.

F-dur    (= V)  
 moll    (= G-dur    (= V)  
           moll    (= IV)

G-dur    (= V)  
 moll    (= B-dur    (= V)  
           moll    (= IV)

8

B-dur    (= V)  
 moll    (= V)

u.s.w.

/Пр. №221 Шопен Скерцо ор.31/.  
Здесь мы также сводим аккорды

222]



которые являются уменьшёнными септаккордами в Fis-dur/moll, Gis-dur/moll и B-dur/moll к ниже лежащим основным тонам *cis*, *dis* и *f*, как скрытым носителям однозначного содержания доминантсептаккорда в Fis-dur/moll, Gis-dur/moll и B-dur/moll. Эту последовательность аккордов лучше слышать так:

223]



причём при желании последовательность основных тонов *cis* и *dis* – после переосмысления *cis* как четвёртой ступени диатоники Gis-dur/moll – хорошо воспринимается как последование четвёртой и пятой ступени этой тональности; так же как *dis* (здесь, правда, необходимо энгармоническое Es) и *f* объясняется как последование четвёртой и пятой ступеней в тональности B-dur/moll.

Так, начало разработки в последней части симфонии Моцарта g-moll

224]

представляет собой цепочку уменьшённых септаккордов, которые в силу однозначности следует понимать просто как доминантсептаккорды, чтобы получить как квинтовый ход ступеней, так и содержащуюся в них модуляцию. Поэтому ход ступеней и тональностей, если трактовать буквально, следующий:

225]

Stufen in F-moll: IV — V, C-moll: V, G-moll: V,

D-moll: V — II V

Или же при желании можно слышать промежуточные тоники в модуляции:

226]

in F-moll: IV — V — (I)  
 in C-moll: (IV) — V — (I)  
 in G-moll: (IV) — V — (I)  
 in D-moll: (IV) — V —

— (I) — II<sup>#3</sup> — — — V<sup>#3</sup>

### §110. Отрицание пятизвучия вследствие его проходящего характера.

Способствующий оформлению ступени процесс замещения, само собой разумеется, оказывается лишним там, где потребность в ступени не подразумевается.

Так, органнй пункт или неаккордовый звук может освободить от необходимости определять ступень по однозначности заменяемых явлений; однозначные аккорды, несмотря на скрытую возможность сведения их к одной ступени, следует тогда понимать только как проходящие аккорды.

Приведём некоторые примеры<sup>46</sup>:

<sup>46</sup> Kl. Fl, 3 валторны in F, 2 трубы in F, 3 тромбона и 1 бассовая туба в этом месте пазируют.

2 große Flöten

2 Hoboen

2 Klarinetten in B

Fagotte (1. u. 2.)

3.

Pauken in D. A.

Viol. I

Viol. II

Bratsche

Violoncell

Contra- baß

Совершенно излишне здесь сводить все уменьшённые септаккорды к соответствующему V7-аккорду; более того, рекомендуется понимать трель литавр на *a* как доминанту в *d-moll*, а разворачивающуюся на ней линию самых верхних звуков — как проходящий ход тонов, каждый из которых отдельно несёт на себе груз уменьшённого септаккорда. Движущийся ряд уменьшённых септаккордов будет следующим:

228]

Stufen in D-moll: (V)

#IV V

Кстати, эти проходящие гармонии звучат не только у фаготов и альтов в малой октаве, но и в гениальных выразительных фигурациях попеременно у первых и вторых скрипок в первой октаве.

Автор подготавливает нас к наступлению принципа проходящих, когда он кратко перед этим пишет: (парт. с.1, такты 3 и 4)

229]

Побочный звук *c* на четвёртой четверти, который располагается на выдержанном басовом тоне *gis*, между двумя его терциями *h*, несёт свой собственный аккорд, который, как и [породивший его] побочный звук, действует как проходящий. Воздействие отношения этого побочного к следующему уменьшённому септаккорду остаётся доминирующим, хотя нотирование фигураций у альта:

230]

даёт нам ту же последовательность аккордов от пятой к первой ступени (или от второй к пятой):

231]

(7)

|           |    |            |   |            |          |
|-----------|----|------------|---|------------|----------|
| in G-dur: | V  | $\sharp 3$ | — | $\sharp 1$ | oder:    |
| in C-dur  | II | $\flat 5$  | — | $\sharp 7$ | u. s. w. |
| moll:     |    |            |   |            |          |

конечно с альтерацией квинты *a* в первом аккорде (см. §146 и далее) и с хроматизмом на основном тоне *g*.

Мы видим также, как в продолжение тенденции, начатой в 3 такте увертюры, уменьшённый аккорд второй четверти на выдержанном басовом тоне *cis* в первом такте нашего примера (см. пр. №227 и 228), понимаемый как V7-аккорд, делает остальные аккорды проходящими; по этой же причине то же самое происходит со второй четвертью в следующем такте. Только третий и четвёртый такт вносят неудержимое движение уменьшённых септаккордов один за другим без действия неаккордовых звуков. В соответствии с указанным выше (см. пр. №230 и 231), возможно было бы подобрать подходящую запись, которая отражала бы собственное толкование ступени от аккорда к аккорду, между тем проходящий принцип здесь — более высокая установка, подчиняясь которой, мы отказываемся от отдельных основных тонов и ступеней. Широко расставленный ритм ступеней (см. §79) введён отчётливо уже в экспозицию произведения.

Другой пример:

232] *Mit Lebhaftigkeit.* Beethoven, Klaviersonate Op. 90.

nach C-dur: II ( $\sharp 3$ ) — V — — —



Здесь также закон регулирующей пятой ступени действует так сильно, что все отдельные явления – такие же уменьшённые септаккорды – воспринимаются как проходящие.

См. некоторые, приведённые в §79 примеры, особенно Вагнера и Шопена.

#### §111. Отрицание пятизвучия вследствие процесса хроматизации.

Я должен настойчиво повторить, что однозначным аккордам присуща сила и возможность побуждать нас к возмещению пятой ступени, но, с другой стороны, у нас не всегда есть право настаивать на этом. Более того, мы всегда должны обращать внимание на внутреннюю связь и исходить из контекста, решая, принимать ли тут однозначный аккорд, легко приводящий к доминанте, или что-либо другое. В предшествующем параграфе уже показана такая возможность, добавлю ещё одну.



Дух движения ступеней требует формы ради принять здесь своеобразную прерванную каденцию (V-IV) (см. §121), несмотря на то, что четвёртая ступень «поражена» хроматизмом и представляет уменьшённое трезвучие. Какой смысл имеет такой хроматизм, я покажу ниже в §162, при обсуждении тоникализации: но ни в коем случае недопустимо понимать уменьшённое трезвучие только в первоначальном значении как хроматическое повышение четвёртой ступени в прерванной каденции.

В этой связи следует, наконец, вспомнить, что VII ступень (см. §16) одновременно представляет пятую оберквинту диатоники: она должна быть композиционно подтверждена полной или сокращённой инверсией: VII-III-VI-II-V-I; иначе, особенно если следует I ступень, мы имеем дело с замещением (в силу родства) VII ступени V ступенью.

## Глава 2. Остальные многозвучия.

### §112. Никаких нонаккордов на других ступенях.

Нонаккорды на остальных ступенях я, само собой разумеется, отрицаю – в соответствии с принятой теорией – с тем большим основанием, что эти явления могут быть еще более убедительно объяснены по-иному.

Все остальные мнимые нонаккорды объясняются или объединением двух ступеней на органном пункте, или задержанием, так что, таким образом, то, что кажется собственным аккордовым образованием – на самом деле только органнный пункт или задержание.

Например:

234] R. Wagner, Rheingold, kleine Part., dritte Szene S. 192.  
Alberich

Wie durch Fluch er mir ge-riet, ver-  
*tr* *tr* *tr*

(E-moll: II  
H-moll: V (Orgelpunkt)

flucht sei die-ser Ring!  
*tr* *tr*

Cl. u. Bs.-Cl.  
VI - 2 II (phryg.) in H-moll - V

При поверхностном рассмотрении могло бы казаться, что в первых пяти тактах нашего примера появляется самостоятельный нонаккорд: *fis-a-c-e-g* на II ступени – здесь II ступени в e-moll. Дилемма становится для нас беспредметной, если этот мнимый 9/7-аккорд II ступени объяснить как органнный пункт II ступени в e-moll, на котором развивается последовательность II и VI ступени, и дальнейшее содержание тактов 5 и 6 несомненно указывает на V ступень в h-moll, тональности уже утверждённой ранее (в предшествующих нашему примеру тактах). Мы снова имеем здесь только так называемый доминант нонаккорд в h-moll; правда корректнее понимать его как органнный пункт V ступени (см. предыдущую главу) возможно с модуляцией в e-moll и обратно, или, наконец, как задержание в вокальном голосе (*a* и *c* к *ais* и *cis*), что показывает следующий пример:

235]

H-moll: V

Как бы то ни было, нонаккорд никогда не основывается сам на себе: действуют другие силы, такие, как однозначность, органнй пункт или задержание, которые позволяют ему возникнуть. Ему не хватает своей собственной природы, которая есть у трезвучия и септаккорда. Поэтому следует отрицать его оригинальное образование, растворяя его в элементах, из которых оно возникло. Такое слышание и понимание явления несравненно художественнее, чем теоретизирующее понимание интервалов, соединённых вместе без общего основания.

§113. *Отрицание интервала ноны.*

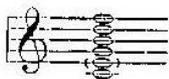
Наконец, ради полноты и последовательности нужно подумать о том, чтобы отвергнуть самостоятельные пятизвучия. Поскольку, как я уже показал в §55, для понятия интервала обязательной предпосылкой является способность образования аккордов, то из отрицания пятизвучия самого по себе следует отрицание ноны как подлинного интервала. Поэтому понятно, почему я в учении об интервалах (§58) избегал говорить о нонах.

Итак, мы видим, что у многозвучий не работает основополагающий в музыке принцип пяти чисел (см. §16). Только на основе V ступени родство однозначных аккордов вызывает пятизвучие (см. §108), но и оно лишь мнимое. Поэтому Рамо прав, когда он рассматривает нонаккорд только как Accord par supposition<sup>47</sup>.

§114. *Отрицание ещё более развернутых аккордовых образований.*

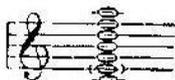
Из отрицания пятизвучий вытекает необходимость отрицания и более развёрнутых образований, так называемого шестизвучия и ундецимаккорда, простирающегося от основного тона до ундецимы

236]



а также терцдецимаккорда

237]



который ещё менее имеют право на существование, чем нонаккорд. В действительности в основе таких феноменов лежит органнй пункт и преимущественно в связи с доминативным характером, так что единство обнаруживается лишь благодаря характеристической силе органного пункта, а не сумме надстроенных над ним интервалов.

238] R. Wagner, Rheingold, kleine Partitur, zweite Szene S. 362.



<sup>47</sup> Accord par supposition, фр. – «предполагаемый аккорд» – прим. перев.

(VII) *piu f*

V

*ff*

(IV) *trem.*

V

(II)

V

(VII) *immer ff*

V

V



Здесь мы также находим доминантовый органнй пункт в *b*-moll – снова, заметьте, на ступени однозначных аккордов! – сначала септаккорд II диатонической ступени: *c-es-ges-b* в тактах 1 и 2, затем уменьшённую седьмую ступень (тт. 3-6), далее септаккорд четвёртой (тт. 7-8), второй (тт. 9-10), седьмой (тт.11-14) ступеней.

Соотнесём также этапы самой мелодии.



Разве рассмотренные по горизонтали гармонии не представляют септаккорд четвёртой ступени в *b*-moll в тактах 1-5 и затем уменьшённой седьмой (= пятой) ступени, и уже в пятом такте с появлением *a* начинает действовать седьмая ступень?

И – что особенно важно – не избегает ли Вагнер в такте 7 (пр. №238), где возникает септаккорд четвёртой ступени, звука *c*, который означал бы основной тон второй ступени?

Как бы ни соотносить аккордовые опоры и линию мелодии (можно совсем иначе, чем предлагаю я), результат останется одинаковым. В определённый момент мы придем к слышанию только септаккордов, а не пяти- или шестизвучий. Но прибавить к аккорду тон органного пункта, здесь *f*, не означало бы отрицать собственное чувство и дать его на растерзание устоявшемуся теоретическому безумию? Кто объединяет органнй пункт со ступенями и другими проходящими над ним явлениями? Ведь именно органнй пункт является самым сильным и осязаемым выразителем ступени, он очень долго может ожидать выполнения своего трансцендентного содержания, пока – часто стремительно – над ним разворачивается цепочка разнообразных гармонических элементов.

Если, как мы видели, наша потребность привела нас к тому, чтобы, по возможности, просто слышать сложное явление – лучше органнй пункт, чем ундецим- или терцдецимаккорд, – то эта же самая потребность позволяет нам принять и другое, а именно, задержание (см. §165), которое опять отличается большей простотой, чем те многозвучия. В приведённом примере Вагнера композиционное выполнение задержания развёртывается как на следующей абстрактной схеме

240]

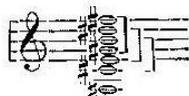


Понятно, что основному тону всё равно, задерживается ли его квинта и терция, здесь *c* и *a*, секстой и квартой на их подлинном расстоянии, или звуки *des* и *b* производят гармоническую ретардацию, т.е. появляются, например, как септима от *es* (четвёртая ступень: *es-ges-b-des*) или соответственно от *c* (вторая ступень: *c-es-ges-b*); пока на основном тоне *f* отсутствует *c* и *a*, *des* и *b* всегда будут действовать как задержание, как бы они не появлялись.

В любом случае, я считаю доказанным, что многозвучия немислимы как самостоятельные образования, когда органнй пункт с другими септаккордами (ступенями) или даже задержание выступают на передний план нашего сознания.

Позволим ещё один пример из первой части седьмой симфонии Брукнера, в котором задержание септаккордов второй, четвёртой и шестой ступени надстраивается над пятой ступеню H-dur до очередного *fis*<sup>48</sup>,

242]



как септимы шестой ступени *gis*:

<sup>48</sup> Нелишне заметить, что выполненный таким образом *fis* из-за своей главной роли септимы к *gis* теряет отношение к основному тону *fis* как своей октаве. Похожее происходит также, например, в сонате Бетховена op.101, тт.1 и 2:

241]

*Allegretto ma non troppo*



где *e* в начале второго такта из-за [функции] квартового задержания, переориентирующей слух на [основной тон] *h*, не воспринимается больше как октава к основному тону.

Erster Spieler

Zweiter Spieler

8va

*immer hervortretend*

*pp*



*sempre pp*



*poco a*

*poco a poco*



8va

musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The system includes four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (treble and bass clef). The vocal lines are marked with *poco cresc.* and *cresc.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

8va

musical score for the second system, including a Trombone part. The system includes four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (treble and bass clef). The vocal lines are marked with *cresc.*. The piano accompaniment includes a section for Trombone, marked *Tromp.* and *cresc. belebend*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

8va

musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The system includes four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (treble and bass clef). The vocal lines are marked with *cresc.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

8va

*ff* *claras*

*ff* *Pos.* *claras*

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is marked '8va' and 'ff', showing a complex rhythmic pattern of chords. The second staff is marked 'claras' and continues the rhythmic pattern. The third staff is marked 'ff' and 'Pos.', with a different rhythmic texture. The bottom staff is marked 'claras' and features a more melodic line with eighth notes.

8va

*zurückhaltend*

*zurückhaltend*

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is marked '8va' and 'zurückhaltend', showing a complex rhythmic pattern of chords. The second staff is marked 'zurückhaltend' and continues the rhythmic pattern. The third staff is marked 'zurückhaltend' and features a more melodic line with eighth notes. The bottom staff is marked 'zurückhaltend' and features a more melodic line with eighth notes.

## **II. Практическая часть**

## РАЗДЕЛ 1. УЧЕНИЕ О ДВИЖЕНИИ И ПОСЛЕДОВАНИИ СТУПЕНЕЙ.

### ПЕРВЫЙ ПОДРАЗДЕЛ. О ПСИХОЛОГИИ [ФАКТУРНОГО] СОДЕРЖАНИЯ И ХОДА СТУПЕНЕЙ.

#### Глава 1. Степень и [фактурное] содержание.

##### *§115. Мотив как истолкователь понятия гармонии.*

В практическом 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*:



в то время как [аккорд]



является лишь эскизным ее утверждением.

##### *§116. Необходимость развёртывания гармонических идей.*

Но по мере того, как гармоническая идея для своего выражения использует мотив, образующий первичную часть содержания [музыкальной ткани], гармония и содержание срастаются так, что теперь осознать трезвучие или септаккорд в целом позволяет только определенный фрагмент [фактурного] содержания и, напротив, гармонические законы влияют на возникновение содержания. Таким образом, каждая гармония должна быть не просто представлена, а развёрнута и доказана<sup>49</sup>; из этого «союза» содержания [музыкальной ткани] и гармонии в нас расцветает чувство ступени (см. §76 и далее).

##### *§117. Как содержание возникает из гармонии.*

Если проследить этапы этого союза далее, то шаг за шагом нам становится ясной форма пьесы, и наоборот, на основе формы [произведения] убедительно доказывает свое существенное значение логика последования ступеней.

Возьмем, например, первые четыре такта фортепианной сонаты Моцарта C-dur, Кех.330:

---

<sup>49</sup> Никогда нелишне помнить об этой органической связи музыкального материала и гармонии, особенно в наше время, когда в современных произведениях нагромождаются созвучие на созвучие без их развёртывания в мотивном содержании и последовании ступеней.

246] Allegro moderato

или первые четыре такта уже приведённой в §115 прелюдии Шопена:

247] Lento assai Шопен, Прелюдия

В обоих случаях мы видим достаточно разработанные трезвучия (у Моцарта даже, если угодно, скромный органнй пункт), но поскольку в продолжение всех четырех тактов значением обладает только одно единственное трезвучие, то мы не можем быть удовлетворены уже потому, что как *c-e-g* (у Моцарта), так и *h-d-fis* (у Шопена) в силу их трёх- или шестизначности (см. §67) принадлежат трём или шести тональностям. Так, гармония уже сама по себе требует дальнейшего прояснения того, чем она является, благодаря чему в нас и возникает потребность и ожидание продолжения. В нас и, конечно, в композиторе! Поэтому в приведённых примерах мы видим продолжение, у Моцарта:

248]

и у Шопена:

249]

h-moll VI II#3 V I IV V

У первого четвёртая и пятая ступени разрабатываются с соответствующим новым [фактурным] содержанием, пока, наконец, тоника, следующая за пятой ступенью, не принесёт как в гармоническом отношении, так и в отношении развития мысли чувство относительного удовлетворения, не достигнутое до сих пор.

Другое продолжение с иным исходом мы видим у Шопена. Исходное построение безусловно оказывается объясненным последованием ступеней VI – II – V – I – IV – V, и мы сразу понимаем, что находимся в h-moll, однако в конце ряда ступеней стоит не тоника, как у Моцарта, но доминанта, которая позволяет ощущать явную цезуру в содержании [музыкальной ткани].

## Глава 2. О видах каденций [Inhaltsschlüsse].

### §118. Начальное и ответное предложение [Vordersatz u Nachsatz].

Удовлетворение, которое мы получили в обоих наших примерах, мы не можем назвать окончательным, а только временным, относительным, так как для осознания прозвучавшего отсутствует необходимая ассоциация, [достигаемая] повторением<sup>50</sup>, о котором шла речь в §5. Поэтому в обоих случаях есть дальнейшее продолжение. У Моцарта со следующим рядом ступеней: IV – I – V – I:

250]

IV I V I

у Шопена со следующим рядом ступеней I – VI – II – V – I – VII (=V) – VI – V – VI и т.д.

251]

I VI 7 II(фриг.) V I VII (V) VI V прерван. кад. VI

<sup>50</sup> Поскольку повторение членит форму, под ассоциацией в данном случае имеется в виду присущее ассоциативному процессу мышления качество связи-разграничения. [Прим.пер.]



Можно было бы представить, что совершенной каденцией всегда оканчивается только ответное предложение, а несовершенной – начальное. Тем не менее, такая связь формы и каденции необязательна, и в конце начального предложения может возникнуть совершенная каденция. В данном примере

Гайдн соната e-moll

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system starts at measure 253 and ends with a fermata over the final chord. The second system continues the piece, and the third system concludes with a double bar line. The key signature is one sharp (F#), and the dynamics are marked with 'p'.

полная совершенная каденция (даже несмотря на фермату) не обладает силой отменить нашу потребность в ассоциации<sup>52</sup>.

Как мы видим, сущность каденции состоит, прежде всего, в гармоническом оправдании хода ступеней, причём, если форма этому содействует, бывает уже довольно того, что она достигает даже столь малой остановки.

#### §120. Половинная каденция [*Halbschluss*].

Иное удовлетворение даёт нам окончание начального предложения рассмотренного в §117 шопеновского примера №249. Хотя в первых трёх тактах продолжения следует ряд ступеней, который сам по себе мог бы означать полную каденцию: (I) – VI – I – V – I; тем не менее, со вступлением тоники форма не достигает своей грани – что есть, как мы видели, непереносимое условие каденции, – и такого действия не возникает. Более того, [мелодическое] содержание на этот раз переступает через тонику, привносит четвёртую и пятую ступень, так что грань формы попадает на доминанту.

Как учит наш пример, последовательность ступеней I – IV – V может показывать грань формы, несмотря на порядок ступеней обратный полной каденции.

<sup>52</sup> Потребность в ассоциации – то есть потребность в ответном предложении. [прим.пер.]

Если вспомнить, что доминанта является первой оберквинтой, то уже из одной этой её вторичной природы следует, что она никогда не может быть символом возврата к исходной точке, каким по своей природе является тоника. Такой вид окончания называется *половинной каденцией*.

Если доминанте и не позволено играть роль тоники, то у неё есть другое ценное качество – показывать, что тоника следует ожидать. При определённых обстоятельствах она может ясно отграничивать часть [мелодического] содержания, но никак не с весомостью точки – если прибегнуть здесь к ассоциации с языком и грамматикой – а с весомостью более мелкого подчиненного разделителя предложения, такого как запятая, точка с запятой, двоеточие и вопросительный знак.

Если доминанта выполняет теперь действие половинной каденции, то её доминантовое качество должно быть ясно выражено, что может получиться не иначе, чем когда ей предшествует тоника, о которой она словно бы свидетельствует и которую объясняет. Так исходящий из тоники порядок ступеней I – IV – V имеет два результата: с одной стороны, он имеет значение развития, с другой же стороны, даёт доминанте возможность образовать половинную каденцию.

Само собой разумеется, что вместо порядка I – IV – V может следовать IV – I – V.

Представленный выше характер доминанты на службе формы объясняет, почему иногда композиторы используют её в самом конце произведения вообще, когда речь идёт об окончании целого знаком вопроса. Например<sup>53</sup>:

254. Шуман "В сиянье теплых майских дней" Оп.48 №1

Курьезом гениального объединения обоих видов каденций (половинной и полной) в один и тот же момент в конце начального предложения можно назвать следующий пример:

<sup>53</sup> Подобное воздействие, которого достиг Шуман, помещая половинную каденцию в конец произведения, пытался вызвать также Рих. Штраус в конце своего «Так говорил Заратустра» с помощью колебаний между двумя тональностями H-dur и C-dur.

Хотя это и возможно, но автору не удалось его достигнуть, потому что после предшествующей широко представленной тональности H-dur/moll, которая ещё звучит за восемь тактов до окончания:

256. Pos. *ppp*

последнее с у виолончелей и контрабасов не может удовлетворить тенденцию к тональности C-dur/moll, которая представляет в действительности II фригийскую ступень H-dur/moll, так что вопреки замыслу в конце звучит незамутнённый H-dur/moll.

Aus mei - nen Trae nen sprie - ssen Viel blue - hen - de Blu - men her -  
und

Вокальный голос даёт половинную каденцию, после чего у фортепиано сразу же следует полная каденция. Автор намеренно показывает различие обеих каденций лигой в клавире. Этот пример, в сущности, представляет полную совершенную каденцию, но, поскольку вокальный голос обрывается на доминанте, он может обманчиво, по крайней мере на длительность ферматы, создать ощущение половинной каденции.

#### §121. Прерванная каденция [*Trugschluss*].

В примере Шопена из §118 к концу ответного предложения присоединяется другой вид окончания. Автор намеревается закончить мысль, что видно из последовательности V – I – V – VI – V в тактах 7-9 примера. Но в последний момент вместо желаемого окончания на первой ступени, он использует шестую ступень, то есть g, которая здесь, в миноре, лежит на полтона выше пятой, из-за чего действие окончания откладывается. Эффект тоники *h* будто бы отпадает, поскольку вместо неё появляется шестая ступень; однако если услышать и осознать, что ожидаемое *h* приходит не в качестве основного тона, но как терция, словно бы плененная другим основным тоном (шестой ступенью *g*), то можно понять, что здесь имеется такой нюанс окончания, который психологически очень точно назван прерванной каденцией. Автор стоит перед задачей – если сохранить наш образ –освободить тонику из плена, т.е. речь идет, если говорить о ступенях, о шестой ступени, воспринимаемой как третья оберквинта, и о том, чтобы искать путь назад к тонике через нисходящие вторую и первую оберквинту. Поэтому продолжение будет следующим:

257.

VI VII (V) I VII (V) VI V

I

Другой пример прерванной каденции того же вида:

И.С.Бах Хорошо темперированный клавир, прелюдия cis-moll

258.

Cis-dur/moll I IV#3 V #VI (одновременно развитие ПЗ7)

II (\*3)

I IV V I

Если же мы рассмотрим следующий пример:

259.

Гайдн Клавирная соната E-dur, Ed.P.№34

H-dur: I IV V VI

(#IV) V- IV - - V I

Прерванная каденция

то встретимся здесь с прерванной каденцией, подобной примерам №251 и №258, с той лишь разницей, что ожидаемая в третьей четверти третьего такта тоника *h* появляется как квинта четвёртой ступени на основном тоне *e*, от чего она освобождается только в двух последних тактах. Кстати, позволим себе удовольствие подивиться впечатляющему вдохновению, здесь возникшему, так как эта скромная тридцать вторая *e* символизирует ступень с продолжительностью не менее четырех четвертей, т.е. с отношением тридцать второй к целой ноте, 1:32!

Обе вышеназванные прерванные каденции можно выразить следующими формулами:

1. V – VI (= I в качестве терции),
2. V – IV (= I в качестве квинты).

Это две возможные формы прерванной каденции, в основе которых лежит *сама тоника*, будучи ожидаема, как при полной совершенной каденции.

#### §122. Плагальная каденция [Plagalschluss].

Тремя видами каденций (полная, половинная и прерванная) мы исчерпали собственно основные её типы. Следует, однако, подумать ещё о разнообразных модификациях, которые использует художник. Так называемая *плагальная каденция* занимает промежуточное положение между полной и половинной каденцией, обычно ее причисляется к половинным.

Я же хотел бы считать её особым подвидом полной каденции. Она отличается от последней только тем, что нижняя и верхняя доминанта меняются местами: если в полной каденции имеется последовательность ступеней IV – V – I, то здесь мы видим V – IV – I. См. №164, а также, например, окончание последней части первой симфонии Брамса, окончание Andante его третьей симфонии и т.д.

В общем, суть полной каденции V – I, а суть плагальной IV – I, но хотелось бы однако предостеречь: следует не забывать в первом случае о четвёртой [ступени], а во втором случае о пятой; обе относятся, в принципе, вместе с другими к сути этих видов каденции до тех пор, пока проходящий или модулирующий характер не

допускает или не принуждает отказаться от этой подробности, как это довольно часто и происходит в модулирующих и разработочных партиях.

§123. Другие каденции.

Можно представить себе различные модификации половинной каденции, поскольку помимо доминанты могут возникать и другие ступени, членящие построение.

Например,

260. *Prestissimo* Бетховен Фортепианная соната оп.109

Или:

261. *Allegro* Шуберт Соната A-dur, оп.посм.

I      V      C-dur: V#5      -      -      VI  
VII#3      -      -      -      V      I

Начальное предложение заканчивается здесь хотя и доминантой, но не исходной тональности C-dur, а e-moll, то есть той тональности, в которую приходит начальное предложение. Таким образом, начальное предложение представляется как сочетание модуляции с нормативным употреблением доминанты. Модуляция начинается в третьем такте, где развивается четвёртая ступень e-moll. То, что этот аккорд *a-c-e*, означающий в C-dur шестую ступень, уже принадлежит четвёртой ступени по e-moll, убедительно доказывает применение *fis* в диатонической мелодии сопрано в четвёртом такте. Шуберт, конечно, использует тончайшие из мыслимых средств, чтобы сделать убедительным фантастическое развертывание от первой ступени по C-dur к пятой по e-moll всего за пять, повторяю, за пять тактов. Следует принять во внимание выдержанный в четырёх тактах тон *c*<sup>1</sup>, за которым следует вниз только полутоновый шаг. Бас не делает никаких широких шагов, модуляция не осуществляется активно и громко, но скользит бесшумно, призрачно. И прямо-таки с гениальной силой на начальное предложение отвечает пятитакт ответного! Какая тяга к синтезу и какая закругленность! Сколь многие художники оказались бы не способными на такое ответное предложение из-за недостатка синтезирующей композиционной силы, даже в том случае, если бы им хватило таланта изобрести подобное фантастическое начальное предложение!

Примечание. Неестественной и поэтому недопустимой представляется мне конструкция начального предложения в тактах 4-12 «Дон Кихота» Рихарда Штрауса op. 35.

По крайней мере, я отчётливо ощущаю, что автор хотел здесь обойти обычное движение к доминанте (A-dur), только потому, что оно обычное.

Ведь не дело «модерниста» – считаться с природой и естественностью, и менее всего там, где это было бы на своем месте.

Возможно, автор полагает, что со дня рождения его опуса природа действительно захочет принять и привыкнуть к другой первой оберквинте (здесь *as* вместо *a* к основному тону *d*)? Поймите правильно: я ничего не возражаю против того, чтобы начальное предложение заканчивалось в *As*, но против того, что такое окончание создаётся не художественно – как, например, в упомянутом выше месте у Шуберта – а появляется немотивированно, как насмешка над природой, по настроению человека, который не знает, чего он хочет и что ему подобает делать.

Умеренно

2 Fagotto

4 Corni in Fa

Timpani

Arpa

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

*pp*

*pp*

*pp*

*p* *grazioso*

*p*

3

3

3

*p*

*p* pizz.

*p* pizz.

5 *pp*

5 *pp*

5 *pp*

5 *pp*

5 *p* *grazioso*

5 *p*

5

5

5

Detailed description: This page of a musical score contains measures 5 through 8. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a bass line and two treble staves. The vocal line is on a single staff. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The first system (measures 5-6) shows the piano accompaniment with a *pp* dynamic. The second system (measures 7-8) features the vocal line with a *p* dynamic and the instruction *grazioso*. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Musical score for page 180, featuring multiple staves with dynamic markings and performance instructions. The score includes:

- Staff 1 (Bass):** *rit.*, *a tempo*, *p*, *p*
- Staff 2 (Treble):** *p*, *p*
- Staff 3 (Treble):** *p*, *p*
- Staff 4 (Bass):** *p*, *mf*, *p*
- Staff 5 (Treble):** *mf*, *dim*
- Staff 6 (Bass):** *mf*, *dim*
- Staff 7 (Treble):** *cresc.*, *dim.*
- Staff 8 (Treble):** *cresc.*, *dim.*
- Staff 9 (Bass):** *arco*, *pp*
- Staff 10 (Bass):** *pp*, *p pizz.*
- Staff 11 (Bass):** *p pizz.*

Наконец, прерванная каденция также допускает модификации, поскольку в самом широком смысле также и все прочие последования ступеней, если они расстраивают ожидаемую полную каденцию, воспринимаются как V – IV или V – VI, то есть как прерванная каденция. Например,

263.

*Andante molto moto* Бетховен симфония № 6

The score shows a piano accompaniment in 12/8 time. It begins with a series of chords marked *dim.* (diminuendo). This is followed by a trill (tr.) and then a sequence of chords marked *p* (piano), *dim.*, and *pp* (pianissimo).

где последовательность V – III<sup>#3</sup> в F-dur приводит к эффекту прерванной каденции; или

264.

Бетховен Фортепианная соната оп.57, окончание *Andante*

The score shows a piano accompaniment with a sequence of chords. The first two chords are marked *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). The final chord is marked *pp* (pianissimo). Below the chords are the Roman numerals II, V, and a fermata symbol.

Можно сравнить с последними тактами в №159.

Обратим внимание, наконец, на следующие интересные каденционные обороты (И.С.Бах Партита III, Сарабанда):

265.

The score shows a piano accompaniment in 3/4 time. It features a sequence of chords with various ornaments and triplets. The first two chords are marked with a lambda symbol (Λ) and a fermata. The second and fourth chords are marked with a lambda symbol and a fermata. The third and fifth chords are marked with a lambda symbol and a fermata. The sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The tenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eleventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twelfth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fourteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventeenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The nineteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twentieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The twenty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirtieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The thirty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fortieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The forty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fiftieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The fifty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixtieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The sixty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The seventy-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eightieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The eighty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The ninetieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundredth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and tenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eleventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twelfth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fourteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventeenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and nineteenth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twentieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and twenty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirtieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and thirty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fortieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and forty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fiftieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and fifty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixtieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and sixty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and seventy-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eightieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and eighty-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninetieth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-first chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-second chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-third chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-fourth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-fifth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-sixth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-seventh chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-eighth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundred and ninety-ninth chord is marked with a lambda symbol and a fermata. The hundredth chord is marked with a lambda symbol and a fermata.

§124. О некоторых модификациях в каденциях.

Нам нужно поговорить ещё о некоторых модификациях, которые встречаются в обычных заключениях, не меняя их сути. Мы уже представили функцию четвёртой ступени в каденции. Никаких нарушений не произойдёт, если четвёртую ступень заменит вторая. В основе такого замещения лежит следующий смысл: если речь идёт о том, чтобы в противовес тонике обыграть в каденции тон унтерквинты, то,

конечно, удобнее основным тоном взять саму унтерквинту, т.е. четвёртую ступень; потребность в унтерквинте тем не менее удовлетворяется, даже если последняя звучит только как терция, т.е. в трезвучии второй ступени. Таким образом формула модифицированной полной каденции выглядит так:

$$\text{II} - \text{V} - \text{I},$$

а половинной каденции с замещением:

$$\text{I} - \text{II} - \text{V}.$$

Вид каденции II – V – I наталкивает однако на мысль, что здесь снова представлена подлинная инверсия обеих оберквинт, [направленная] к тонике. Тем самым, посредством замещения, сила квинтового развития, свойственная унтерквинте в её стремлении к тонике (см. §127), в формуле IV – V – I превращается в чистую силу квинтовой инверсии.

Теперь мог бы возникнуть вопрос, почему четвёртую ступень призвана замещать именно вторая, а не седьмая ступень, ведь она также содержит в себе тон унтерквинты, хотя и в качестве уменьшённой квинты, а не терции. Этот вопрос легко устраняется тем фактом, что уменьшённое трезвучие седьмой ступени, как известно из §108, сильное своей психологической однозначностью и употребляемое наряду с V<sub>7</sub>-аккордом, должно было бы привести нас снова к доминанте, в то время как речь идёт наоборот, о субдоминанте; другими словами, VII – V – I означало бы не что иное, как V – V – I, так что каденции не хватало бы желанной и необходимой четвёртой ступени.

Доминанта в каденции, а именно в полной каденции, приносит с собой мнимый 6/4-аккорд, т.е.

$$\text{IV (или II)} - \text{V}_{4-3}^6 - \text{I}$$

Смотри примеры №6, 9 (такт 8), 10 (такт 14), 13 (такт 5), 17, 29, 82, 88 и т.д.

Исходя из психологических мотивов, я считаю антихудожественным говорить в связи с явлением этого 6/4-аккорда о подлинном тоническом трезвучии, т.е. о первой ступени, как это часто происходит. Если чисто теоретически рассматривать 6/4 аккорд как обращение тонического трезвучия, то каденция будет следующая:

$$\text{IV} - \text{I} - \text{V} - \text{I};$$

при этом было бы бессмысленно приписывать художнику намеренное нарушение воздействия заключительной тоники использованием только что прозвучавшей тоники между четвёртой и пятой ступенью. Могут вполне сложиться такие обстоятельства, в которых данное намерение могло бы показаться художнику справедливым и уместным, но он выразил бы его иначе, а нет так, как это ему приписывают. Наоборот, не следует воспринимать 6/4-аккорд принадлежащим первой ступени, но понимать его исключительно как феномен задержания (см. §165 и далее) на пятой ступени. При таком толковании не нужно смущаться долгой длительностью задержания, – как я уже подчёркивал несколько раз, длительность вообще не является существенным моментом музыкальных понятий. Рассмотрим продолжительное задержание в струнном квартете Мендельсона:

266.  
*Andante espr. ma con moto*

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

5

dim.

*p*

*pp*

*tr*

10

*pp*  
*legg.*

*pp*  
*legg.*

V64

V53

Замечательно поэтичную, в некоторой степени таинственную каденцию показывает нам И.С.Бах в рассмотренной уже в §49 жиге из партиты №1. Можно, если угодно, счесть эллипсисом разрешение задержания во второй половине предпоследнего такта, предпринятое ради хода баса, который делает намек на хроматическую четвёртую ступень *h* и пятую ступень *c* (см. пр. №79, т.3).

Подобные эллипсисы можно найти в примере №11 (т.8) и в первой части бетховенской IX симфонии (тт.33-35), где им свойственен возвышенный характер и особое воздействие!

О невероятной смелости свидетельствует также следующий фрагмент:

267. Моцарт Клавирная соната a-moll №10

*Andante cantabile*

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 267-270, and the second system contains measures 271-272. The right-hand part is marked *Andante cantabile*. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also articulation marks like accents and slurs. The left-hand part provides harmonic support with chords and moving lines.

где половинная каденция начального предложения в такте 4 своеобразно приглушается и одновременно выделяется лигой от второй к третьей четверти soprano, вместо ожидаемой восьмой паузы («Suspirs»).

### Глава 3. О последовательностях ступеней и их видах.

#### §125. Квинтовые шаги.

Если мы рассмотрим последования ступеней в музыкальной практике, то заметим, что они движутся то по квинтам, то по терциям, то по секундам. Следовательно, мы вправе и в теории говорить о квинтовых, терцовых и секундовых шагах.

Что касается прежде всего квинтовых шагов, то обсуждать это подробно здесь нет необходимости, поскольку, как уже было показано в теоретической части, их психология возникает из принципов развития и инверсии сама по себе. В этом смысле квинтовые шаги можно было бы назвать природными, в противоположность секундовым, которые следует назвать искусственными, о чем пойдёт речь в §127.

268. И.С.Бах Партита III для скрипки соло, прелюдия

The musical score shows a sequence of chords in the right hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The chords are: G major (G-B-D), C major (C-E-G), and G major (G-B-D). The bass line consists of a single note, G, which is the tonic.

Основные тоны: (gis) (cis)

4  
(fis) (h)

7  
(e)

10  
(a)

Этот пример демонстрирует непрерывный ряд низпадающих квинтовых шагов. См. также №43, 153 и т.д.

269. И.С.Бах Органная прелюдия e-moll

e-moll I  
G-dur VI - - - III V -

II IV I IV (II) V

Здесь снова имеется несколько восходящих квинтовых шагов: VI – II, V – II, IV – I, в то время как следующий пример показывает квинты, восходящие к основному тону e, а затем нисходящие.

Основные тоны

### §126. Терцовые шаги.

Таковыми же природными как квинтовые шаги, можно назвать и терцовые шаги, с учётом того, что в их основе лежит принцип пятого обертона, т.е. терции, как в основе квинтовых – принцип третьего обертона.

К терцовому шагу также, как и к квинтовым, применимы развитие и инверсия, так что терцовые шаги следует также принимать развивающимися а) вверх и нисходящими б) вниз.

Хотя терцовый шаг также оправдан в природе, здесь следует однако вспомнить уже сказанное в §12, что преимущество квинты перед терцией, конечно, сохраняется, со всеми вытекающими из этого последствиями. В восходящем квинтовом шаге ступеней всегда проявляется более сильное развитие, чем в терцовом, таким же образом нисхождение квинт сильнее и эффективнее чем нисхождение терций. В этом смысле, квинта и в практическом использовании последовательностей ступеней, по-

прежнему остаётся такой единицей слышания, как я её определил в уже цитированном здесь параграфе.

Между тем, психология терцовых шагов чаще всего заключается в том, что квинтовый шаг вверх или вниз является разделённым как бы на два этапа. При этом, конечно, не имеет значения, используется ли в данном случае оба этапа или только один из них. Шаг к терцовому тону вверх [Terztonschritt] 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. См. №268, тт.5-7.

271. Моцарт Клавирная соната a-moll

в C-dur: IV - II

II - V - I - VI - II - (#3) V

§127. Шаги по секундам.

В противоположность природным квинтовым и терцовым шагам, шаги по секундам я назвал выше искусственными. Причина этого в том, что в обертоновом ряду до пятого (см. §10-12) секунды в качестве первичного обертона не обнаруживаются.

Тем самым секундовые шаги следует выводить опосредованно через квинтовые или квинтовые и терцовые. Этим объясняется также, почему любой секундовый шаг – восходящий или нисходящий – может толковаться психологически двойственно. Результат каждый раз иной в зависимости от того, коренятся ли природные шаги, лежащие в его основе, в развитии или в инверсии. Так, восходящий секундовый шаг, например, I – II раскладывается следующим образом:

а)

Tabelle IX.

| 1. в развитии  | 2. в инверсии  |
|--|--|
| II ↑<br>V ↑<br>I ↓   | I ↓<br>IV ↓<br>II ↓  |
| 1 квинта + 1 квинта<br>т.е. в сумме<br>2 восходящие квинты | 1 квинта + 1 терция<br>т.е. в сумме<br>1,5 нисходящие квинты |

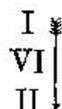
Аналогично раскладывается нисходящий секундовый шаг, например, II – I:

b)

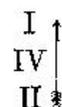
Tabelle X.

| 1. в развитии  | 2. в инверсии  |
|--|--|
| I ↑<br>VI ↓<br>II ↓  | II ↓<br>V ↓<br>I ↓   |
| 1 квинта + 1 терция<br>т.е. в сумме<br>1,5 восходящие квинты | 1 квинта + 1 квинта<br>т.е. в сумме<br>2 нисходящие квинты |

Там, где возникает полутонный шаг, т.е. в а.2 и в б.1, порядок шагов при определенных обстоятельствах может измениться в обратную сторону, т.е. квинта и терция могут превратиться в терцию и квинту. Т.е. в а.2 I – II можно слышать как инверсию

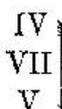


а в б.1 II – I возможно как восхождение



Особенно часто требует принять сначала инверсию терции, а затем квинты хроматизация секундовых шагов (см. §142).

Как показывает таблица, всегда имеется, по крайней мере, две возможности объяснения, тем не менее, шаг по секундам нужно толковать так, как это лучше всего соответствует данному месту. Так, например, в единственном восходящем секундовом шаге совершенной каденции IV – V (– I) я слышу не возможную инверсию нисходящих [ступеней]:



но развитие восходящих:

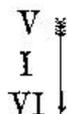


Подтверждением моего способа слышания служит почти постоянно употребляемое задержание 6/4 на пятой ступени, содержащее в себе как бы след пройденной первой ступени, конечно, было бы необоснованным ради этого следа вместо единственно мотивированного здесь задержания принимать подлинную первую ступень, как я уже указал в §124. Этот случай показывает нам восходящий секундовый шаг, толкуемый как восходящий.

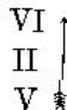
В следующем примере, напротив:

в ходе ступеней I – II – V – I восходящий секундовый шаг I – II следует слышать скорее с тенденцией к нисхождению I – IV) II – V – I, вместо восхождения I – (V) II – V – I, поскольку принятие четвертой ступени в первом объяснении активно способствует заданному здесь смыслу тональной экспозиции, в то время как принятие пятой во втором случае повредило бы воздействию наступающей позднее доминанты.

Каким образом можно истолковать восходящий секундовый шаг нисхождением показывает пример Шопена с прерванной каденцией из §118. Там с самого начала инверсия оказывается определяющей, поэтому последовательность V – VI должна слышаться как нисходящая:



Психологически противоречило бы духу прерванной каденции произвольно избрать здесь восходящий путь развития:



Другой пример прерванной каденции Гайдна в §121 показывает нисходящий секундовый шаг V – IV, который, соответственно смыслу прерванной каденции, также должен трактоваться исключительно инверсионно нисходящим V – I – IV, в то время как в струнном квартете a-moll Шуберта, с.1, тт.15-16, нисходящую последовательность II#3#5#7 – I следует слышать наоборот восходящей II – IV – I.

### §128. Обзор последовательностей ступеней.

В сумме выявляются следующие ходы ступеней:

A) квинтовые

а) вверх:



б) вниз



B) терцовые

а) вверх



b) вниз:

I  
VI

с) секундовые (целотоновые и полутоновые).

а) вверх

II I  
↑ = ↓ IV или: ↓ V  
I II

II I  
↑ V или: ↓ V  
I I

II II  
↓ = ↓ V или: ↓ V  
I I

b) вниз

I  
↑ IV или: ↓ V  
II

Разумеется, на практике ходы ступеней используются не в одном и том же порядке, но всегда смешанно, благодаря чему обеспечивается многообразие воздействия.

#### Глава 4. О крупном плане формы.

§129. Возникновение тематических групп.

В струнном квартете Бетховена ор.95 связь гармонии и формы открывает нам результат более высокого порядка:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 273-275. The staves are labeled Viol. I, Viol. II, Viola, and Cello. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 273 starts with a first violin part (Viol. I) playing a whole note G4, marked with a '1' above it. The second violin (Viol. II) plays a half-note G4, marked with a '2' above it. The viola and cello parts feature triplet eighth notes. In measure 274, the first violin part has a half-note G4, marked with a '2' above it. The second violin part continues with a half-note G4. The viola and cello parts continue with triplet eighth notes. In measure 275, the first violin part has a half-note G4, marked with a '3' above it. The second violin part has a half-note G4. The viola and cello parts continue with triplet eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a musical score for three systems, each consisting of four staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, dynamic markings, and triplet markings.

**System 1:** The first system features a melodic line in the top staff with a *cresc.* marking. The second and third staves contain accompaniment with triplet markings. The bottom staff has a bass line with triplet markings and a *cresc.* marking.

**System 2:** The second system continues the melodic and accompaniment lines. It includes numerous triplet markings throughout all staves. The bottom staff has a *cresc.* marking.

**System 3:** The third system includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *sf*. The top staff has measures 113, 112, and 113. The second and third staves have *p* and *f* markings. The bottom staff has *p* and *f* markings.

Musical score for measures 14-16. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 14 contains three triplet markings over the first three notes of the treble staff. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in measures 14 and 15, and *ff* (fortissimo) in measures 15 and 16. The score includes staves for Treble, Alto, Tenor, and Bass clefs.

Musical score for measures 17-20. The score continues in the same key signature and time signature. Measure 17 has a *p* (piano) dynamic marking. Measures 18, 19, and 20 feature various melodic lines and accompaniment. Measure 20 includes a *p* dynamic marking. The score includes staves for Treble, Alto, Tenor, and Bass clefs.

Musical score for measures 21-22. The score continues in the same key signature and time signature. Measure 21 has a *p* dynamic marking. Measures 21 and 22 feature long melodic lines with slurs. Measure 22 includes a *p* dynamic marking. The score includes staves for Treble, Alto, Tenor, and Bass clefs.

The image shows a musical score snippet with four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff has notes with slurs and fingerings 23 and 24. Dynamics include *pp* and *pp*.

Уже в тактах 1 и 2 нам становится ясной тональность, особенно после предшествующего Des-dur в модулирующей партии; с точки зрения гармонии мы видим действующие первую и пятую ступени; тем не менее, и мотив, и гармония, нуждаются в продолжении, а именно: мотив – в своем повторении, а гармония – в расширении круга за счет привлечения других ступеней тональности. Это переходит в тт.3 и 4. Однако поскольку решающие ступени и в этих тактах не появляются, мы всё ещё не чувствуем себя удовлетворенными, и потому, сумму четырёх тактов мы воспринимаем не иначе, как начальное предложение и с нетерпением ожидаем ответное. Но даже и в ответном предложении мы не обретаем большего удовлетворения, поскольку в тт. 5 и 6 вводится повторение мотива (уже третье), снова на первой и пятой ступени, равно как и в следующих тактах (тт.7-10) начавшаяся каденции доводится не по типу полной до тоники, а только до доминанты по типу половинной каденции: так гармонические потребности снова подводят к необходимости продолжения [развития мотивно-тематического] содержания, словно ответное предложение не является окончательным завершением начального, а напротив, оба вместе образуют лишь начальное предложение более высокого порядка. Далее следуют такты 11-14. Однако и они, несмотря на самостоятельный мотив, не дают заключительного удовлетворения, так как строятся на одной ступени, а именно, пятой. Так, поскольку гармония идёт к своей цели очень последовательно, [нас] отнюдь не удовлетворяет происходившее до сих пор умножение [мотивно-тематического] содержания; и снова гармоническое принуждает к дальнейшему росту содержания. Оживление происходит только в тт.15-19, обнаруживающих существенное обогащение новым содержанием и ступенями (VI – II – V) и приводящих, наконец, (в т.20) к давно желанной тонике.

Заметим кстати, что при желании D-dur'ную хроматику в тт.15-16 можно отнести к диатонике (правда к des-moll), как шестую и вторую (фригийскую) ступени:

274.

The image shows a musical notation on a bass staff with two notes: a G-flat (VI) and a D-flat (II).

См., седьмую симф. Бетховена, IVч., тт.79-80 и 91-96: ступени A и D, т.е. VI и [бекар] II в cis-moll.

То, что следует дальше, в тт.20-23, представляет собой органнй пункт на тонике *Des*, на котором цитируется мотив из предшествующей основной темы (тт.13-14) со сменой первой и пятой ступеней. При желании определить тт.20-21 как начальное предложение по отношению к тт.22-23, формула этого места будет следующей:

$$\frac{I - V : I - V}{I}$$

И только здесь, наконец, на этом органном пункте, кажется, словно всё накопленное в тт.1-19 напряжение начального предложения разряжается в долгожданное ответное.

Между тем, тот, кто чувствует на этом органном пункте заключительную мысль, еще более удивится столь органической связи заключительной партии с так называемой побочной, связи, сделавшей побочную начальным предложением заключительной мысли.

Но как бы не рассматривалась эта ситуация, тем не менее ясно, что Бетховен, вместо того, чтобы развернуть мысль на одном материале, предложил здесь целую группу нескольких разнообразных мотивов и элементов, образующих единую законченную мысль. Он достиг этого за счёт использования для одного элемента относительного минимума ступеней, но стремился из каждой ступеней вывести большое мотивное содержание.

Эта техника – максимальное содержание при минимальной трате гармонии – благодаря тому, что она никогда не использует гармонию бесцельно, сберегая её для задуманного воздействия, позволяет создать многообразие характеров и исчерпывает содержание одной ступени, истолковывая ее тематически (см. §76, примечание к §88, §§115, 116). Т.о. ступенями и мотивированными ими мыслямик обеспечивается желаемая сила воздействия, и возникает образ органического единства, который соответствует сущности циклического письма.

См. другие примеры (принятые сокращения: гр. – группы, мп. – модуляционная партия, ч. – часть):

Ф.Э.Бах: уртекст, собрание 1, соната IV: 1ч., II гр.; 3ч. II и III гр.; соната VI: 1ч., I гр.

Й. Гайдн: симфония D-dur (издание Раупе №9): 1ч., I гр., и Мп.; 4ч., Мп. и II гр., и т.д. Струнный квартет D-dur op20 №4: 1ч., I гр., Мп и II гр.; 4ч., I гр., Мп. и II гр.; струнный квартет D-dur op50 №6: 1ч., I гр.; струн. квартет A-dur op.55 №1: 1ч., I гр., Мп. и II гр.; струн. квартет Es-dur op.64 №6: I, II и III гр.; струн. квартет D-dur op.71 №2: 1ч., Мп. и II гр. и т.д. Фортепианные сонаты Ed.Pet., т.1; соната Es-dur №1: 1ч., II и III гр.; As-dur №8: 1ч., II гр. и т.д.

Моцарт: симфония Es-dur (K.543) : 1ч., II и III гр.; симф. g-moll (K.550): 1ч., II и III гр.; симф. C-dur (K.551): 1ч., II и III гр.; финал I гр., Мп. (Fugato) с т.36 и II гр. от т.74 и т.д.; струн. квинтет C-dur: 1ч., I гр., Мп. и II гр.; струн. квинтет g-moll: 1ч., I гр., Мп. (!), II и III гр. и т.д.; струн. квартет Es-dur: 1ч., Мп. и II гр.; струн. квартет C-dur: 1ч., Мп. и II гр., и т.д. Фортепианные сонаты, уртекст, т.1, №7 C-dur: 1ч., I гр. (тт.13 и 14!); №10 C-dur: 1ч., II и III гр., и т.д.

Бетховен: симф. III: 1ч., II и III гр.; симф.IV: 1ч., II гр.; 4ч., I гр.; симф. V: 1ч., II и III гр.; симф. VI: 1ч., II гр.; симф. VII: 1ч., Мп., III и II гр.; симф. VIII: 1ч., II гр.; симф. IX: 1ч., II и III гр.; струн. квартет F-dur op.59 №1: 1ч., I гр.; струн. квартет e-moll op.59 №2: 1ч., II гр., и т.д. Фортепианная соната As-dur op.110: 1ч., I гр. и т.д.

Шуберт: струн. квинтет C-dur: 1ч., II и III гр.; октет: 1ч., II гр. и т.д.

Мендельсон: симф. a-moll: 1ч., Мп., II и III гр.; струн. квинтет A-dur: 1ч., I гр., Мп. и II гр.; струн. квартет D-dur: 1ч., I гр., Мп. и II гр.; струн. квартет Es-dur op.44 №3: 1ч., II гр. и т.д.

Брамс: симф. D-dur: 1ч., II гр.; симф. F-dur: 1ч., II и III гр.; 4ч., I гр.; симф. e-moll: 1ч., Мп., II и III гр. и т.д. Струн. квартет c-moll: 1ч., I и II гр.; фортепиан. квартет g-moll: 1ч., I гр. и т.д.

*§130. Техника циклического письма.*

Представленная только что техника столь соответствует потребностям циклического письма, что в ней можно видеть необходимое условие его, циклического стиля в целом. Циклическим может считаться только то построение, которое представляет собой не просто, как полагают некоторые, сосчитанные и механически приставленные друг к другу три темы, т.е. так называемые «главная», «побочная» и «заключительная», но органическую связь щедрого многообразия мыслей при выдерживании технического принципа: экономить гармонии и развивать из них в процессе их изложения как можно больше мыслей.

Тем самым соединение отдельных мыслей, основанное на отдельных ступенях, и далее групп мыслей различного характера – идет ли речь о первой, второй или третьей группах мыслей – является отличительным признаком циклического вообще. Наши классики отклонялись от этого принципа очень редко и лишь тогда, когда хотели заменить его воздействие другими особенными гармоническими или мелодическими образованиями, или когда речь шла, например, о модификации вариационных форм.

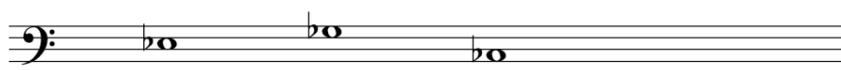
Само собой становится ясным, какие неоценимые преимущества, едва ли достижимые другой техникой композиции, даёт этот принцип соединения для целого, и особенно для «разработки»: весь капитал вложен в построение мыслей, так что автору без особого труда остаётся собирать проценты; отдельные составные части, будучи запросто оторваны от своего первоначального единства, попадают мало помалу во все более эффективную переработку, т.е. открывают свою собственную исходную скрытую самостоятельную сущность.

*§131. Об аналогии последовательности ступеней в крупных формах.*

Но и в форме в целом – от одного тематического комплекса к другому, от группы к группе – удивительным и загадочным образом открывается психологическая природа хода ступеней, изложенная выше в отношении малых форм. Здесь, уже в виде ясно выраженных тональностей, снова выступает все тот же ход ступеней, но более высокого порядка: так, ради стремления развивать крупномасштабное содержание, возрастает соответственно природный элемент хода ступеней.

Смотрите в этом отношении в подразумеваемом здесь более высоком смысле, например, план модуляционной партии первой части фортепианного концерта Es-dur Бетховена op.73, парт. изд. Peters, с.23-27, где происходит модуляция из Es-dur в оберквинту B-dur. В силу смещения в т.4 на с.23 в партии фортепиано вместо Es-dur приходит es-moll; при этом использована первая ступень этой тональности. В т.10 Ges-dur: тем самым мы констатируем восходящий терцовый шаг. Далее следует квинтовый шаг к тональности ступени *ces* (с.24), так что мы словно бы в подтверждение природе обретаем ход тональностей в трезвучном отношении *es*, *ges* и *ces*!

275.



Не отрицает объяснение выше представленной ситуации то, что на ступени *ces* в силу смещения вместо Ges-dur развивается es-moll (Бетховену было удобнее вместо

ces-moll простое написание h-moll (с.25-26, т.4)), и то, что возникающая из *ces* после этого квинта *ges* используется кроме того как VI для модуляции в B-dur/moll.

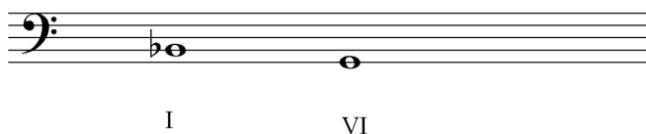
Более того: принцип квинты и терции охватывает не только форму изложения одной темы или небольшой группы тем, но и форму, которая есть сумма всех таким же образом взаимосвязанных тем, т.е. форму целого. Мы видим, как в большинстве циклических произведений [музыкальное] содержание развивается от основной тональности к тональности *первой оберквинты*: «побочная» и «заключительная» партии, т.е. вторая и третья группа тем находятся в большинстве случаев в тональности доминанты. И напротив, «реприза» приносит инверсионный ход от первой оберквинты к тонике. Чаще всего это происходит в мажорных сочинениях.

В миноре однако чаще, чем в мажоре, происходит отступление от этого природного закона развития. Согласно вышеуказанному, тематические группы, следующие за главной, должны были бы стоять в минорной доминанте, что привело бы к сплошному минору; но, если в небольших масштабах непрерывный минор не переутомит наше восприятие, то в крупной форме постоянно выдерживать минорную систему, в тонике (первой группе) и в доминанте (второй и третьей группе), невыполнимо, тем более что реприза, объединяя все эти группы на почве одной и той же тональности, вообще не позволяет выйти за пределы минора. Восприятие художника справедливо противится в таких случаях поддаться природному закону оберквинты; однако если мы вспомним, что минорная система, как я показал во II главе первой части, не является природной, из-за чего подчинена художниками природным законам преднамеренно по ассоциации с мажорной системой, то уже не сможем упрекнуть в том, что они нарушают природу, когда в минорной части большого масштаба вместо тональности минорной доминанты они охотнее и чаще используют мажорную тональность обер- или унтертерции (в зависимости от развития или инверсии). Чтобы понять художников, достаточно представить себе, какое впечатление произвело бы, например, появление в первой части IX. симфонии Бетховена в дальнейшем развитии a-moll вместо B-dur! В подобном избытке минора тем яснее проявляется искусственность минорной системы, и месть природы, покровительствующей исключительно мажору.

Между тем искусство не было бы свободным искусством, если бы ему нужно было бы всегда и при любых обстоятельствах придерживаться в развитии мажорного построения квинты, а минорного – терции. Поэтому, как в последовательности ступеней, которые выражают отдельные группы тем, так и в последовательности тональностей, создающих содержание целого, мы находим отклонение от конструирования квинтой или терцией.

Так, например, в первой части фортепианной сонаты Бетховена op.106 происходит спуск от тоники *b* на шестую ступень *g* (т.е. G-dur/moll), как унтертерцию к *b*.

276.



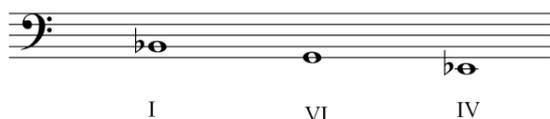
Брамс в фортепианном квинтете op.34 после основной тональности f-moll даёт вместо общепринятого As-dur Des-dur, который в силу смешения выступает как des-moll (записанный, правда, как cis-moll):

277.



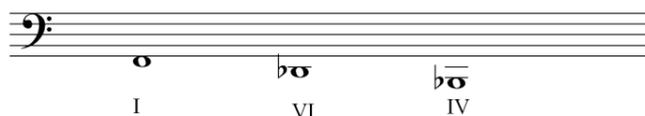
Но что самое главное, мы видим, как Бетховен в приведённом сочинении помещает на передний план далее в разработке Es-dur, тональность субдоминанты, благодаря чему последовательность B-dur – G-dur – Es-dur таинственно восстанавливается в своих естественных правах!

278.



Подобное же мы видим и в примере Брамса, который вводит в разработочный раздел b-moll, так что получается сумма тональностей *f – des – b*:

279.



То, что помимо квинтовых и терцовых шагов формообразующими могут быть и секундовые, – как бы это ни казалось отклонением от природного, – скорее не исключение, а простая модификация квинтового и терцового принципа, так же, как это рассматривалось выше в отношении ступеней. Удивительным примером такого секундового хода является первая часть струнного квинтета Мендельсона A-dur op.18, где вторая группа тем звучит в E-dur, оберквинте A-dur, а последняя (из-за прерванной каденции!) – требует вторую ступень *fis* в тональности E-dur, так что *fis-moll*, т.е. тональность, расположенная на секунду выше E-dur, удерживается до конца первой части!

Не менее интересна, например, первая часть маленького вальса №14 из «Венских лендлеров» Шуберта op.67, которая модулирует из H-dur в cis-moll.

Тональные сдвиги на секунду значительно чаще встречается в модулирующих и разработочных разделах, примеры чему может найти каждый.

§132. *Возрастание впечатления пластичности вследствие упорядоченной последовательности ступеней в форме.*

Благодаря таким диспозициям и отношениям тональностей формы наших шедевров представляются нам более пластичными. Боюсь, что именно эту определенность в структуре дилетанты без обиняков принимают за формализм. Не понимая подлинной гениальности, они прельщаются одной пластикой, не делая более никаких отличий между произведениями: всё, что пластично, обладает, как им кажется, одной и той же формой. Они с пристрастием и, к сожалению, не без упрёка говорят, о так называемой «классической форме», как о стабильной форме сонаты, симфонии и т.д., как будто бы все сонаты уже потому одинаковы, что тональное развитие в них движется от тонике к верхней доминанте. Вместо того, чтобы видеть в

этом природное явление, которое не может обойти ни один гений, и которое в лучшем случае может иногда заменяться суррогатом модификаций; вместо того, чтобы понять, что природа проникает во все музыкальные структуры, будь то сонаты, вальсы, симфонии или попури, они путают заповедь природы с особенностью формы! Прежде чем горделиво бросать мастерам упрёк в схематичности, не благоразумнее ли сначала, отойдя от этого общего свойства, научиться узнавать различающиеся свойства форм в циклических произведениях?

## ВТОРОЙ ПОДРАЗДЕЛ. О ПСИХОЛОГИИ ХРОМАТИЗМА И АЛЬТЕРАЦИИ.

### Глава 1. Теория значения ступеней.

§133. *Естественное стремление [достигнуть] значения тоники.*  
 Когда мы слышим начало фортепианной сонаты Бетховена op.90,



инстинкт произвольно нашёптывает нам, что мы, вероятно, имеем дело с тоникой e-moll. Почему же это так, если, как мы знаем (см. §97, табл. VIII), трезвучие e-moll имеет ещё пять других значений?

Подобным же образом, например, начало второй прелюдии Шопена



мы принимаем безоговорочно за тоникой e-moll, или первый такт из Andantino фортепианной сонаты Шумана g-moll op.22



за тонику C-dur; по той же причине в первом такте сонаты Ф.Э.Баха, приведённой в §16, мы предполагаем тонику c-moll.

Наши предположения подтверждаются не во всех этих случаях. Так, у Бетховена трезвучие e-moll очень скоро оборачивается шестой ступенью в G-dur; также происходит у Шопена, у Ф.Э. Баха ступень c-moll оказывается пятой в F-dur, и лишь у Шумана значение тоники действительно выдерживается. Должны ли мы, из-за различных возможностей продолжения, сделать вывод, что наше предположение было неоправданным? Или всё же в основе нашего инстинкта лежит естественная причина?

Последнее верно. Наша склонность придавать любому мажорному или минорному трезвучию прежде всего значение тоники исходит из инстинкта и эгоизма звука, рассматривать который биологически мы уже рекомендовали в теоретической части. В любом случае ясно, что значение тоники выше значения других ступеней, и что последние теряют в своей ценности тем больше, чем дальше они удалены от тоники. Ступень, следовательно, стремится не к тому, чтобы быть шестой или второй в системе, но, по крайней мере пятой, если не первой, то есть к тому, чтобы самой быть или по меньшей мере казаться тоникой, потому что обе эти ступени [I и V] из-за их близости и несомненно большей узнаваемости оказываются более важными.

#### *§134. Страсть к тонике [Tonikasucht] и определение тональности.*

Общая установка, что для определения тональности любого произведения нужно рассмотреть лишь начальное и конечное трезвучия, имеет определенное основание. Достаточно принять его за тонику, и, как утверждают, сразу определяется тональность. В большинстве случаев расчеты верны, и предположение окажется верным в силу только что изложенного определения значения ступеней. Но следует остерегаться толковать это предположение иначе, чем толковал я. Только четко понимая, как охотно подчеркивает ступень своё самое сильное значение, можно прочувствовать сознательное намерение автора, когда он порой старается ввести нас в заблуждение, выставляя внезапно то созвучие, которое мы предполагали тоникой, совершенно другой ступенью, как можно было видеть выше. Воздействие подобного переосмысления основывается на том, что художник хорошо осведомлен о нашей страсти к тонике и сознательно хочет над ней посмеяться.

Не играет ли с нашей страстью к тонике Бетховен в фортепианном концерте G-dur, тт.6-14.:

Струнный оркестр

в G-dur: III#3 VI(#3) II(#3) V I

IV I V I II V I

Каких только сомнений не вызывает Бетховен намеренно этим H-dur! Будет ли это действительно H-dur из тт.1 и 2 со всеми вытекающими из этого последствиями этой тональности? Является ли *h-dis-fis* соответственно тоникой? И тогда мажорный аккорд на *e* в т.3, спрашивается, есть четвёртая ступень в H-dur? Очевидно нет, если после этого следует мажорное трезвучие на *a*, которое не вмещается в диатонику H-dur. И если даже мажорное трезвучие на *a*, при особых обстоятельствах и с особым значением, могло бы принадлежать H-dur, то всё же хотелось бы попытаться объяснить это более простым и естественным способом: или мажорный аккорд на *e* рассматривать как тонику в тональности E-dur, которой принадлежат предшествующая *h-dis-fis*, как доминанта и последующая гармония *a-cis-e*, как четвёртая ступень, или предоставить последнему трезвучию *a-cis-e* честь быть тоникой, которой предшествовала доминанта *e-gis-h* и *h-dis-fis*, как дополнительная хроматическая вторая ступень. Какое же решение будет верным? Следующий т.4 все еще не даёт ничего определенного; напротив, он не только продлевает возникшие сомнения, но теми же средствами создаёт новые. С трезвучием *d-fis-a* появляется чувство, что именно это трезвучие следует признать, наконец, тоникой; так же дело обстоит и с трезвучием G-dur. Так, вследствие постоянной смены мажорных трезвучий, наше чувство приходит в замешательство, не только из-за их [трезвучий] многозначности, но и главным образом благодаря тому, что мы испытываем желание каждому отдельному из мажорных трезвучий приписывать ранг тоники. Пока мы, наконец, не поймем, что в ложном H-dur должны были видеть только третью ступень G-dur, в трезвучии *e-gis-h* – шестую ступень, в трезвучии *a-cis-e* – вторую ступень той же тональности, и что мы пребывали всё время в одной тональности, несмотря на все хроматизмы, которые будут рассмотрены позднее<sup>54</sup>.

Бетховен использует наши сомнения как раз для того, чтобы сделать тональность G-dur более богатой и хроматически насыщенной, чем это было бы возможно без хроматизма. Однако это сомнение в нас вообще было бы невозможным, если бы каждая ступень не обладала стремлением представляться по возможности тоникой, или, говоря антропоцентрически, если бы мы сами не имели склонности

<sup>54</sup> См. табл. XV в §140.

приписывать каждой ступени её максимальную значимость, то есть значимость тоники.

*§135. Осторожность при определении тональности по началу.*

Даже если я скажу, что большинство произведений на самом деле начинается с тоники – ибо тоника лучше всего отвечает постулату развития, нужно быть не менее внимательным к всевозможным обманам, которые позволяют себе остроумные авторы в начале своих произведений. Я не причисляю к этому начало Первой симфонии Бетховена, которое в своё время привлекло так много внимания, из-за того, что оно якобы начинается не с тоники. В действительности оно начинается именно с тоники, хотя на ней помещён доминантсептаккорд, вид хроматизации которого я представлю ниже в табл. XVI §140. Для сравнения напомним, например, начало его Девятой симфонии, начало рапсодии Брамса g-moll и другие примеры из §16<sup>55</sup>.

## **Глава 2. Процессы хроматизации (тониализации).**

*§136. Понятие тониализации и хроматики.*

Не только в начале произведения, но и в середине каждая ступень обнаруживает непреодолимое стремление завоевать значение тоники, как самой сильной ступени. Если же стремление ступени к тонической значимости выполняется в диатонике, к которой эта ступень принадлежит, такой процесс я называю тониализацией, а само явление – хроматикой.

*§137. Непосредственная тониализация.*

В чем заключается тониализация?

Прежде всего в том, что она непосредственно как бы узурпирует ранг тоники, не заботясь о диатонике, к которой она до и после принадлежит.

Рассмотрим, например, фрагмент из итальянского концерта С.Баха.

284.

Viol. I

Viol. II

*p*

*p*

<sup>2</sup> Досадно, что Раупес всем известную карманную партитуру № 165 струнного квартета Гайдна оп.33 №1, написанного в действительности в h-moll, выпустил как D-dur'ную (на титульном листе издания!) только из-за начала, звучащего так:

Музыкальный пример 285. Партитура для фортепиано. Верхний регистр (скрипка) содержит мелодическую линию, включающую хроматический ход, отмеченный звездочкой (\*). Под ним указано «как бы B-dur». Нижний регистр (альт) содержит аккордовую поддержку, состоящую из триад и дуэтов, соответствующих гармоническому движению мелодии.

Мы видим здесь, как четвертая ступень в F-dur (т.2) создает видимость первой в B-dur, о чём свидетельствует *es* (\*) вместо диатонического *e* в B-dur. Из этого примера можно сделать два вывода: во-первых, как хорошо более полно разрабатывать ступень, вместо того, чтобы представить ее лишь трех- или четырехзвучиями, ведь автор благодаря использованию большого ряда звуков тем легче достигает видимости чужой диатоники, т.е. содействует стремлению ступени стать тоникой; и во-вторых, какое неоценимое преимущество получает диатоника, когда значение принадлежащих ей звуков усиливается 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*!

Из этого следует, что хроматический звук *es* нашего примера имеет собственное глубокое основание специфически музыкальной природы, и если при таком хроматизме легкомысленно говорят лишь о проходящей ноте или о чём-то подобном, это доказывает, как мало в действительности понимают смысл звуков или, что одно и то же, как редко умеют слушать музыкально.

Ещё меньше о хорошем музыкальном чувстве свидетельствовало бы желание из-за хроматического *es* говорить о смене тональностей: будто бы вызванная звуком *es* тональность B-dur действительно B-dur, после которой благодаря простой модуляции (переосмысление первой ступени в B как четвёртой в F) возвращается статус диатоники F-dur. Сколько затруднений вызовет принятие отдельной тональности и модуляции только для того, чтобы с помощью поверхностной теории гарантированно признать *es*. Боюсь, что не каждый принесет эту жертву теории; кому, как не по принуждению теории, придёт в голову говорить о B-dur, когда ни в предшествующем, ни в последующем не даны предпосылки такой тональности? Разве B-dur не представляет совсем другой мир, чем F-dur? Разве B-dur не должен быть сначала разработан? Насколько же проще приведённое выше объяснение, которое к тому же обладает преимуществом, привести слушателя к более глубокому проникновению в жизнь звуков!

Можно рассмотреть здесь другой пример, снова И.С.Баха, прелюдии *es-moll* из Хорошо темперированного клавира:

Музыкальный пример 286. Партитура для фортепиано. Верхний регистр (скрипка) содержит мелодическую линию с хроматическим движением. Нижний регистр (альт) содержит аккордовую поддержку. В конце фрагмента указано «(Как бы Fes-dur)». Под нотами обозначены ступени: I и II (фригийская).

V — — V

Здесь внезапно вторая фригийская ступень в *es-moll*, трезвучие *fes-as-ces*, возвышается до ранга тоники (см. си-дубль-бемоль в т.2). Здесь также излишне говорить о настоящем *Fes-dur*, гораздо проще прочувствовать потребность второй ступени [достичь] большей значимости первой ступени, как бы в *Fes-dur*. Насколько тонкий эффект производит контраст си-дубль-бемоля по отношению к диатоническому *b!* Тем интереснее, тем нежнее, что это действие производит лишь одна шестнадцатая!

Другие примеры:

287.

И.С.Бах Партита II для клавира

в *Es-dur*: I

(как бы в *f-moll*)

II V

288.

Д. Скарлатти Клавирная соната *F-dur*

(см. §140 таблица XVI)

(как бы *B-dur*)

Ступени: I

IV

I

*Allegro*  
в A-dur:

*f* (\*)  
g вместо gis ради проходящего секстаккорда d-fis-h как бы h-moll (7, см. §140, Табл. XVI)

5

IV

290.

Шуберт Лебединая песнь, "Город"

*Умеренно быстро*

Voice

Am fer - nen Ho - ri - zon - te er - scheint, wie ein Ne - bel - bild, die

Piano

*p* (I\* как бы f-moll V I)

291. *Allegro con brio*

Violino

Piano

I

5 (\*)  
(как бы g-moll)

5

II III V

### §138. Опосредованная тоникализация.

Как видно из примеров предыдущего параграфа, удовлетворение стремления ступени к значимости тоники может происходить прежде всего в пределах ее самой. Между тем, более часты случаи, когда ступень для достижения названной цели использует одну или несколько предшествующих ступеней, благодаря чему тоникализация становится опосредованной.

Чтобы установить в данном случае, какая хроматика пригодна для этой цели, нужно посмотреть, в каком отношении к тоникализирующейся ступени находится предшествующая: квинты ли, терции или секунды.

Поскольку тоникализация может осуществляться только в инверсии – а в процессе тоникализации речь идёт именно о движении к тонике! – то естественно следует, что если подразделять тоникализацию на квинтовую, терцовую и секундовую, то мы должны выбирать в первых двух видах только соответственно нисходящие квинтовые и терцовые шаги по образцу  $V^3 - I$  (или  $V7 - I$ ) и  $III - I$ , но не шаги развития (плагальные):  $IV - I$  и  $VI - I$ , а в последнем виде [секундовом] – только восходящие секундовые шаги по образцу  $VII - I$ , так как рассматриваемая инверсия, согласно §127, выражается<sup>56</sup> в восходящем движении шага.

<sup>56</sup> Конечно,  $II - I$  тоже могло бы привести к обоснованию значения тоники, поскольку из таблицы X, 2 §127 оно также означает  $II-V-I$ . Но так как кроме  $II-I$  мажорная система обнаруживает такой же большесекундовый нисходящий шаг и смену минорного и мажорного трезвучий ещё на  $VI-V$ , то эффект тоникализации  $II-I$  ставится под сомнение. Так, например, последовательность  $d-f-a$  и  $c-e-g$  может быть услышана не только как  $II-$

§139. Тоникализация при нисходящих квинтах.

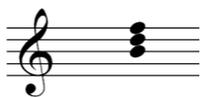
Тоникализация при нисходящих квинтах происходит следующим образом: намеченная как тоника ступень прелюдируется прежде всего своей диатонической доминантой, с этой целью предшествующая ступень должна быть доведена до этой [доминанты]; это происходит с помощью повышения данного трезвучия, минорное оно или уменьшённое, одним или двумя хроматическими звуками до мажорного (в зависимости от того, получается ли новая доминанта из минорного или из уменьшённого трезвучия).

Может возникнуть вопрос, почему в качестве доминанты всегда используется только мажорное трезвучие, хотя мы знаем, что в минорной системе оно минорное? Ответ прост: художники в этом случае снова отдают долг преобладанию природной системы над искусственной (*moll*), и поэтому препарируют ступени исключительно до мажорных доминант, не зависимо от того, какая затем последует тоника, мажорная или минорная.

Прежде чем продемонстрировать схему процесса тоникализации, я хочу показать нотами хроматическое повышение.

Так, например, VII ступени

292.



как уменьшённому трезвучию, необходимы два хроматических звука *dis* и *fis*, чтобы полученное мажорное трезвучие

293.



вместо исходной VII ступени могло функционировать в качестве тоникализирующей доминанты. Само собой разумеется, оба этих новых хроматических звука или просто появляются или, что более убедительно, широко разрабатываются.

Минорному же трезвучию

294.



необходим только один хроматизм, *f* [бекар] в терции, благодаря чему возникает мажорное трезвучие *des-f-as*, которое делает исходную ступень пригодной для тоникализирующей доминанты.

---

I, но и при определенных обстоятельствах, как VI-V в F-dur. Вторая названная выше модель VII-I разумеется свободна от опасной многозначности.

§140. Обзор всех форм квинтовой тоникализации.

Схема тоникализации при квинтовых шагах в мажоре.

А) с помощью одной предшествующей ступени:

Tabelle XI.

| VII              | III                          | VI                           | II                           | V | I | IV | Zug der fallenden Quinten   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |
|------------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|---|---|----|---|---|------------|---|----------------|-------|--|-------|--|------|--|
| $V^{(\sharp 5)}$ | I . . . . .                  |                              |                              |   |   |    | Bei der Tendenz der <table style="display: inline-table; vertical-align: middle;"> <tr> <td style="font-size: 2em;">{</td> <td style="padding: 0 5px;">III. Stufe</td> <td rowspan="4" style="font-size: 2em;">}</td> <td rowspan="4" style="padding: 0 5px;">zum Tonikawert</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 5px;">VI. "</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 5px;">II. "</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 5px;">V. "</td> <td></td> </tr> </table> | { | III. Stufe | } | zum Tonikawert | VI. " |  | II. " |  | V. " |  |
| {                | III. Stufe                   | }                            | zum Tonikawert               |   |   |    |   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |
| VI. "            |                              |                              |                              |   |   |    |   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |
| II. "            |                              |                              |                              |   |   |    |   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |
| V. "             |                              |                              |                              |   |   |    |   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |
|                  | $V^{(\sharp 3)}$ I . . . . . |                              |                              |   |   |    |   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |
|                  |                              | $V^{(\sharp 3)}$ I . . . . . |                              |   |   |    |   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |
|                  |                              |                              | $V^{(\sharp 3)}$ I . . . . . |   |   |    |   |   |            |   |                |       |  |       |  |      |  |

То же самое более полно:

Tabelle XII.

| VII              | III              | VI               | II               | V | I | IV |
|------------------|------------------|------------------|------------------|---|---|----|
| $V^{(\sharp 5)}$ | I                | VI               | II               | V | I | IV |
|                  | $V^{(\sharp 3)}$ | I                | II               | V | I |    |
|                  |                  | $V^{(\sharp 3)}$ | I                | V | I |    |
|                  |                  |                  | $V^{(\sharp 3)}$ | I | I |    |

В) с помощью двух ступеней (причём стоящая перед доминантой ступень используется как вторая, т.е. минорное трезвучие):

Tabelle XIII.

| VII               | III              | VI          | II               | V   | I | IV | Zug der fallenden Quinten  |
|-------------------|------------------|-------------|------------------|-----|---|----|--|
| $II^{(\sharp 5)}$ | $V^{(\sharp 3)}$ | I . . . . . |                  |     |   |    | bei der Tendenz der VI. Stufe zum Tonikawert<br>I bei der Tendenz der IV. Stufe zum Tonikawert |
|                   |                  |             | $II^{(\flat 3)}$ | V . | I |    |  |

С) схема соединения двух тоникализаций, следующих непосредственно друг за другом:

Tabelle XIV.

| VII  | III   | VI  | II  | V   | I | IV |
|--|---|---|---|---|---|----|
| $V \begin{pmatrix} \sharp 5 \\ \sharp 3 \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | I . . . . .                                       |   |   |   |    |
|  | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | I . . . . .                                       |   |   |    |
|  |   | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | I . . . . .                                       |   |    |
|  |   |   | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ |   |    |

В связи со схемой С) не могу не отметить, что подобным образом все без исключения ступени одной диатоники, поскольку они из-за тоникализации поражены хроматикой, превращаются в настоящие мажорные трезвучия, что даёт следующую картину:

Tabelle XV.

| VII  | III   | VI  | II  | V           | I | IV     |
|--|---|---|---|-------------|---|--------|
| $V \begin{pmatrix} \sharp 5 \\ \sharp 3 \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | I . . . . . |   | in Dur |

Ещё лучше однако, чем мажорное трезвучие на доминанте, подходит для тоникализации в силу своей бесспорной однозначности доминантсептаккорд. Прибавлю еще, что тот же самый хроматический метод *mutatis mutandis*<sup>57</sup> имеет место и в миноре. Так, последняя таблица XV с применением доминантсептаккорда будет выглядеть так:

Tabelle XVI.

| VII   | III  | VI   | II   | V  | I  | IV        |
|---|--|--|--|--|--|-----------|
| $V \begin{pmatrix} 7 \\ \sharp 5 \\ \sharp 3 \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} 7 \\ \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} 7 \\ \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} 7 \\ \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$             | $V^7 \begin{pmatrix} 7 \\ (1) \end{pmatrix}$           | $V^{\flat 7}$  | I in Dur  |
| $V \begin{pmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{pmatrix}$               | $V \begin{pmatrix} \flat 7 \\ 3 \\ (1) \end{pmatrix}$  | $V \begin{pmatrix} \flat 7 \\ 3 \\ (1) \end{pmatrix}$  | $V \begin{pmatrix} 7 \\ \sharp 5 \\ \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} 7 \\ \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | $V \begin{pmatrix} 7 \\ \sharp 3 \\ (1) \end{pmatrix}$ | I in Moll |

То, что во всех этих случаях опосредованной тоникализации не может быть и речи о настоящей модуляции, следует из изложенного в §137.

Поэтому, например, неверно учит Рихтер (с.93 указанного), принимая:

<sup>57</sup> С оговорками (лат.) [прим. пер.].

295.

G V7                      C V7                      I

за G-dur и C-dur вместо просто C-dur: II<sup>#3</sup> 7 – V7 – I.

296.

Бетховен Фортепианная соната оп.31 №1

*pp*                      *tr*                      *tr*

Ступени в C-dur:                      II (#3 7)                      V                      I (b7)                      IV

4

II                      V                      I

297.

И.С.Бах Органная прелюдия e-moll

e-moll: V                      I (#3)

3

IV (#3)                      VII                      III                      (b7)

VI IV VII V I

298.

И.С.Бах Чакона для скрипки соло

Violino

I IV VII III7

VI II V

299.

И.С.Бах Хорошо темперированный клавир fuga b-moll

es-moll: V I b-moll: IV V I

V I (3) IV V I II V

300.

И.С.Бах Хорошо темперированный клавир, прелюдия fis-moll

V I IV VII (V) I (#3)

§141. Тоникализация при нисходящих терциях.

В терцовом шаге, как я сказал уже в §138, основой тонического воздействия является соединение третьей и первой ступеней. Однако если рассмотреть состав третьей ступени в мажоре и в миноре, то мы обнаружим в первом случае минорное, во втором мажорное трезвучия, которые согласно §97 трёх- (и соотв. шести-) значны; не считая того, что большетерцовый шаг в мажоре имеется и при соединении VI – IV и VII – V, а при VI – IV ещё и такая же смена минорного трезвучия на мажорное. Подобным образом в миноре имеется ещё малотерцовый шаг VI – IV и VII – V, и соединение мажорного и минорного трезвучий в VII – V. Момент многозначности сразу обеспечивает существенное отличие от квинтовых шагов, где тоникализация имеет в большинстве случаев цель использовать однозначный, и поэтому очень определенно тоникализирующий V7-аккорд (§140, табл. XVI).

Если при терцовом шаге построить на тоникализирующей ступени септаккорд, то в диатоническом выполнении он будет всё ещё трёхзначным (см. §105):

301.

в то время как при хроматическом преобразовании в однозначный V7- аккорд, он приведёт к эффекту одного из видов прерванной каденции (см. §123):

302.

|             |     |   |     |
|-------------|-----|---|-----|
| C-dur:      | III | — | I   |
| A-dur/moll: | V7  | — | III |

При использовании однозначного V7-аккорда в нисходящем терцовом шаге эффект тоникализации оказывается не таким чистым, как у того же аккорда при нисходящих квинтах. Хроматика в терцовых шагах теряет возможность создания точного тонического эффекта, в отличие от нисходящих квинтовых шагов, потому что невозможно достичь на тоникализирующей ступени однозначного аккорда с тем же тоническим эффектом, что и у однозначного аккорда при нисходящих квинтах. Это происходит, кстати, потому, что V7-аккорду, расположенному на первой

оберквинте, естественно свойственен квинтовый шаг V – I, по этой причине, случайный хроматически сконструированный V7-аккорд при терцовом шаге представляет собой лишь *contradictio in adjecto*<sup>58</sup>.

При нисходящем терцовом шаге основа тонического воздействия лежит скорее не в разнообразных хроматизмах, а в большетерцовом или малотерцовом шаге ступеней в мажоре и, соответственно, миноре, и именно поэтому больше в психологическом преимуществе (§133) хода III – I над VI – IV и VII – V, иначе, чем в квинтовых шагах, где оно [воздействие] рассредоточено равномерно по обоим элементам, т.е. гарантируется не только нисходящей квинтой, но и хроматизмом, направленным на однозначный аккорд.

Если хроматизация в терцовых шагах играет меньшую роль, чем в квинтовых, то из этого ещё не следует, что тоникализирующие терцовые шаги избегаются или должны избегаться, но хроматика в них менее точно отсылает к диатонике, и тем самым больше подходит целям истинной модуляции, о чём будет говориться далее.

Примеры:

303. *Allegro* Шуберт Фортепианная соната оп.53

4

6

9

*f*

*p*

*cresc.*

*p*

(как бы III – I в Des-dur)

(как бы III – I A-dur)

<sup>58</sup> Внутреннее противоречие (лат.). [Прим.пер]

304. Шуберт Die Allmacht op. 79 №2  
*Медленно, торжественно*

VI (#3)

IV II #IV

См. также пр. №263, где прерванная каденция V – III<sup>#3</sup> словно даёт III – I<sup>#1</sup> в A-moll/dur, что производит тем более приятное впечатление, поскольку дальнейшая последовательность остаётся в F-dur: III<sup>#</sup> – VI – II – V и т.д. (Симф. VI, Пч, т.41).

См., наконец, в IX симфонии Бетховена, в Iч., начало репризы тт.301-315 последовательность в D-moll/dur: I - VI (*d-fis-a* и *b-d-f*), с дополнительным значением III<sup>#</sup>-I.

#### §142. Тоникализация при восходящих секундах.

В секундовых шагах хроматика обнаруживает те же тенденции и эффекты, что и в квинтовых. Модель процесса тоникализации согласно §138 следующая:

VII<sup>#3</sup> – I.

Секундовые шаги, которые должны вызвать эффект тоники, должны быть приведены к этому отношению, причём неважно, какая тоника затем последует, мажорная или минорная. Здесь так же, как при тоникализации квинтовыми шагами, использование вместо уменьшённого трезвучия на седьмой ступени септаккорда делает тонический эффект ещё более выразительным. При этом может быть использована как малая диатоническая, так и возникающая из смешения и имеющая четкую однозначность уменьшённая септима.

Чтобы реализовать схему в данном случае, необходимо установить, представляет ли секундовый шаг тон или полутон, поскольку хроматизм в обоих случаях различен:

1. Если мы возьмём полутоновый шаг, например, последовательность третьей ступени *e-g-h* и четвёртой *f-a-c*, в диатонике C-dur, то здесь к желанному уменьшённому трезвучию *e-g-b*, возводящему ступень *f-a-c* до тоники, приведет хроматизация квинты (в данном случае понижение *h* на *b*).

2. Напротив, при целотоновых шагах хроматизм должен быть выполнен таким образом, чтобы в отношениях ступеней друг к другу следовал бы вместо целого тона полутон, как это требует выше указанная модель, т.е. основной тон сам должен быть хроматически повышен.

Во втором случае повышение лишь тогда вызывает требуемое уменьшённое трезвучие, когда на соответствующей ступени находится мажорное, как, например, когда в C-dur речь идёт о тоникализации последовательности четвёртой ступени к пятой (*f-a-c* к *g-h-d*) и для этой цели основной тон *f* повышается до *fis*, в результате возникает *fic-a-c* с воздействием седьмой ступени в G-dur, за которой следует пятая ступень в качестве как бы первой в G-dur (см. §162).

Но если первая из ступеней содержит минорное трезвучие (например, II – III, т.е. *d-f-a* к *e-g-h*), то повышение одного основного тона уже недостаточно, необходимо повысить также терцию *f* до *fis*, благодаря чему, наконец, возникает уменьшённое трезвучие *dis-fis-a*, в качестве седьмой ступени в E-dur.

Итак, в тоникализации целотоновыми шагами

1. или понижается квинта,
2. или повышается основной тон,
3. или, наконец, повышается и основной тон, и терция,

в зависимости от природы секундового шага вообще и от природы трезвучия той ступени, на которой должно быть достигнуто уменьшённое трезвучие.

К этому возможны ещё хроматические звуки, которые дают диатонический или уменьшённый септаккорд седьмой ступени.

Итак, схема тоникализации секундовыми шагами в мажоре следующая:

Тabelle XVII.

| Stufen | Notierung   | Wirkung   |
|--------|---|---|
| I-II   | $\left\{ \begin{array}{l} \sharp I^{\flat} - II \\ \sharp I^{\flat 7} - II \end{array} \right.$ | $\left\{ \begin{array}{l} VII^{\flat 3} - I \\ VII^{\flat 7} - I \end{array} \right.$ |

305. *Andante larghetto* Гендель Мессия, речитатив

(#3, см. Табл. XVI)

306.

(как бы VII —  
в h-moll: V (#5)  
I в G-dur)  
IV #IV V #IV  
V

§143. Хроматизм прерванной каденции при восходящей секунде.

От действия процесса тоникализации из помещенных выше примеров следует отличать в секундовых шагах следующий хроматический эффект, например:

в C-dur: III#3,5,7, – IV, или нотами:

307.

a) b)  
C-dur: III#3 — IV IIIb5 — IV  
(A-dur/moll: V — VI F-dur: VII — I)

В примере 307а третья ступень звучит как доминантсептаккорд V7 в A-dur, из-за чего этот случай принадлежит той области хроматики, которая достигается с помощью V7-аккорда при квинтовых шагах. Правда ожидаемая тоника отсутствует, как мы видим, и вместо неё следует шестая ступень в a-moll, таким образом, этот хроматизм создаёт эффект последования V7 – VI, которое в §121 было названо «прерванной каденцией». Этот хроматизм можно назвать «хроматизмом прерванной каденции». Не в противоположность хроматизму тоникализации, а скорее как его продолжение, хроматизм прерванной каденции основывается, как и прерванная каденция, на идее ожидаемой тоники, и поэтому содержит в качестве условия чувство тоники. Хроматизируется ли секундовый шаг с действием VII – I или по типу прерванной каденции (V7 – VI), в обоих случаях имеется отчетливое хроматическое стремление к тонике, но в первом она действительно возникает, а во втором заменяется шестой. Хроматизм прерванной каденции, применённый на

отдельных ступенях, например, диатоники C-dur (сразу с септимой), выглядит следующим образом:

Tabelle XVIII.

| Stufen in C-dur | Notierung   | Wirkung                                     |
|-----------------|---|---|
| I—II            | I <sup>b7</sup> —II   | V—VI in F dur                               |
| II—III          | II <sup>#3</sup> —III   | V—VI in G dur                               |
| III—IV          | III <sup>#3</sup> —IV   | V—VI in A: $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ |
| IV—V*           | IV <sup>b7</sup> —V <sup>b3</sup>   | V—VI in B dur                               |
| VI—VII*         | $\left\{ \begin{array}{l} \text{VI}^{\#3} - \text{VII}^{\#5} \\ \text{VI}^{\#3} - \text{VII}^{\flat 5} \end{array} \right.$ | V—VI in D: $\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ |

В обоих последних случаях, отмеченных на схеме звездочками, помимо хроматизма первой [из двух] ступеней должен быть использован хроматизм и второй, при его отсутствии эффект в первом из названных случаев будет снова только как IV — V в C-dur/moll; во втором случае шестая ступень не воплотится, потому что требует вместо уменьшённого минорное трезвучие (соответственно в миноре мажорное).

Пример:

308.

d-moll: V  $\frac{7}{I (\#3)}$  II — II #3 (фригийск.) a-moll:  $\frac{V}{I}$  — —

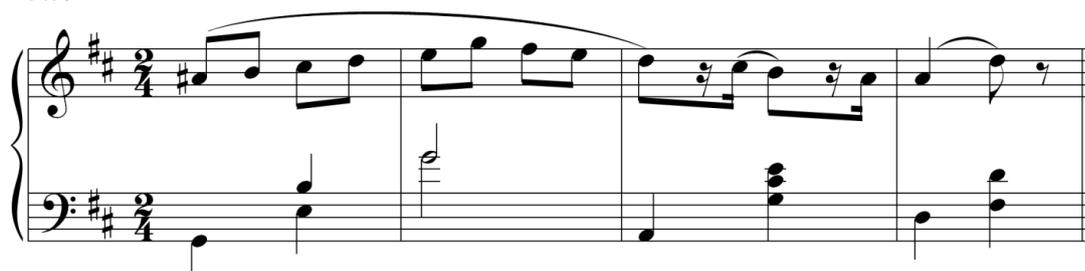
(#3) — IV V I

§144. Миниатоникализация отдельных звуков.

Но не только ступень, как крупная единица высокого порядка, стремится достичь значения тоники, но часто и отдельный звук, даже второстепенного значения.

Это стремление также удовлетворяется с помощью одного предшествующего звука. Здесь уместен пример из шумановских «Танцев Давидсбюндлеров» op.6 №5:

309.



Здесь есть аккордовый звук *h* на второй восьмой первого такта, который ставит предшествующий звук *a* в то отношение полутона (*ais*), которое мы из-за нашего стремления к наисильнейшему значению должны воспринимать аналогично соединению седьмой и первой ступени, хотя в строгом смысле не имеем право говорить здесь о ступенях в горизонтальном направлении. Кроме того, первая восьмая *ais* выступает также в качестве так называемого вспомогательного звука (см. §167) или если хотите, задержания, не притесняя этой функцией действие своей услуги [тоникализации *h*].

Сравним приведённый в §34 пример из этюда *h-moll* Шопена: здесь снова так называемые неаккордовые звуки будто бы выступают в роли седьмой ступени, хотя звуки, которым они служат, сами по себе лишь проходящие.

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. При любых обстоятельствах следует уважать в этих проявлениях всемогущество и вездесущность стремления быть тоникой, которое раскрывается в нашем искусстве всё больше как истинное чудо природы.

310.

Гендель Мессия. №11 Ария



*§145. Объяснение второй фригийской ступени процессом тоникализации.*

Использование второй фригийской ступени, т.е. полутона над тоникой, было оправдано выше (§50) мотивными причинами. Это явление может быть также объяснено тоникализирующей хроматикой, с которой мы только что познакомились. Конечно, только смысл соответствующего места определяет, какое из этих объяснений может быть выбрано, поскольку они никогда не сталкиваются.

Перенесемся, например, в тональность *d-moll* и представим себе инверсионный квинтовый ход VI – II – V – I. Диатонический состав шестой ступени будет *b-d-f*, то есть мажорным трезвучием, в то время как вторая ступень содержит уменьшённое

трезвучие *e-g-b*. Если мы в силу смешения используем мажорную доминанту, то выше названный ряд ступеней будет следующий<sup>59</sup>:

311.



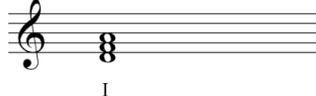
Представим себе тоникализирующую хроматику в последовании второй и пятой ступени, т.е. предположим, что пятая ступень обладает стремлением стать тоникой и использует для этого предшествующую вторую: из схемы А (§140), к которой этот случай относится, вытекает необходимость хроматизировать уменьшённое трезвучие второй ступени до мажорного (возможно до V7-аккорда), как этого требует мажорная доминанта. После хроматизации картина будет следующей:

312.



Когда эта аккордовая последовательность в тональности *d-moll* становится художественной действительностью, что происходит довольно регулярно, никого не удивляет, что диатонический *b* шестой ступени сталкивается с хроматическим *h* второй. Если отбросить последний аккорд

313.



то оставшаяся часть хода ступеней

314.



D-dur/moll: VI — II — V  
A-dur/moll: (b)II — V — I

соответствует тональности *A-dur*, с той лишь разницей, что диатоническое трезвучие второй ступени в *A-dur* — *h-d-fis*, и в *a-moll* — *h-d-f*, т.е. оба трезвучия покоятся на основном тоне *h*, а не *b*, как в примере №314. Для того, чтобы применить в *A-dur/moll* выше указанную шестую ступень из *d-moll* в качестве второй, нужно хроматизировать основной тон *h*, т.е. представить *h* пониженным до *b*: *A-dur/moll*: II — V#3 — I#3. Этот ход ступеней можно услышать скорее как фрагмент в *d-moll*, но не достигающий тоника, а с остановкой на доминанте, благодаря чему достигается эффект половинной каденции. Эта пониженная вторая ступень *b* в *A-dur/moll* с побочной функцией диатонической шестой в *d-moll* и есть «вторая фригийская».

Следующее уравнение

$$A-\frac{dur}{moll} : bII - V\#3 - I\#3 = D-\frac{dur}{moll} VI - II\#5 - V\#3$$

лучше объясняет, почему произведение, например, в *a-moll* завершают чаще всего мажорным трезвучием *a-cis-e* вместо *a-c-e*, как только вторую фригийскую ступень

<sup>59</sup> Я указываю состав ступеней в нотах, но прошу не видеть в этом голосоведение, которое я отбрасываю по некоторым соображениям (см. выше §90 и далее). Это делается только ради наглядности.

используют непосредственно перед окончанием. Вследствие этого, произведению не хватает ощущения завершенности, которым мы привыкли обычно наслаждаться в последовательности II – V – I, и хотя мы последнюю ступень несомненно признаём тоникой, тем не менее остаётся чувство, словно мы находимся на доминанте d-moll, за которой должна еще следовать тоника. Например, у Шопена, Этюд a-moll оп.24 №4:

315.

### Глава 3. Альтерация как разновидность процесса тоникализации.

#### §146. Возникновение явления альтерации.

Тот же процесс тоникализации является в действительности и источником так называемых альтерационных явлений. В общеупотребительных учебниках они излагаются или слишком кратко, и поэтому неясно, или в лучшем случае с разъяснением, которое однако не раскрывает сущность альтерации полностью и не может объяснить все альтерированные аккорды без исключения. Между тем истинная психология альтерированных аккордов следующая.

Построим, например, на тоне *g* сначала V7, а затем II7:

316.

|                |                |
|----------------|----------------|
| C-dur: V7      | (As-dur: VII7) |
| (a-moll: VII7) | f-moll: II7    |

Если мы возьмем в C-dur следующий V7-аккорд:

317.

т.е. исключим квинту *d*, септаккорд все же не потеряет своего значения и характера, так как с оставшимися тремя элементами (основной тон, большая терция и малая септима) однозначность явления V7-аккорда в мажоре сохранится. Поскольку среди септаккордов нет другого с подобными же интервалами (см. §101), то наш инстинкт достаточно проницателен и чуток, чтобы разгадать, какая квинта отсутствует: никакой другой звук кроме *d* между *h* и *f* не подходит – сразу говорим себе мы.

Подобное происходит с нами, если из  $\text{II}^{\flat 3 \flat 5 7}$  в миноре мы возьмём только три следующих элемента

318.



У нас и здесь не возникает никакого сомнения в том, что отсутствующая терция может быть только *b*.

Если теперь представить себе оба случая в смешении, т.е., к составным частям, которые для них общие – основному тону и септимеру, прибавим большую терцию *h* из  $\text{V}7$  мажора и уменьшенную квинту *des* из  $\text{II}7$  минора, то получим следующие образования:

319.



В этой гармонии три тона *g*, *h* и *f* порождают в первую очередь чувство квинты *d*, и тем самым ассоциацию с  $\text{V}7$  в *C-dur*: поэтому здесь можно в некотором смысле говорить о большой терции, как о признаке этого однозначного аккорда, что я пытался представить выше графически. С другой стороны, наше чувство, направленное тремя тонами *g*, *des* и *f*, требует дополнить [септаккорд] малой терцией *b* и с помощью этого воспринять этот аккорд как  $\text{II}^{\flat 3 \flat 5 7}$  в *f-moll*, так что уменьшенная квинта *des* может стать символом названного септаккорда. Можно поэтому сказать, что в одном аккорде борются три элемента против трёх, независимо от того, что два из этих трёх элементов в обоих случаях совпадают: одна противоборствующая партия представляет  $\text{V}7$  в *C-dur*, другая –  $\text{II}7$  в *f-moll*. Итак, здесь сливаются в своеобразном единстве два различных действия: прежде всего двух различных ступеней, пятой и второй, и кроме того двух различных [звуковысотных] систем, а именно мажора и минора, поскольку пятая ступень относится к мажору, вторая же – к минору.

В результате имеется смешение, которое, в отличие от описанных ранее (см. §38), не приносит мажорную и минорную тональности на одном и том же тоне (например, *G-dur/moll*, с одноимённой тоникой), но объединяет две различные тональности – в нашем случае *C-dur* и *f-moll*, не одноимённые! – и, кроме того, выражает в обеих тональностях с различной системой и тоникой ещё и две различные ступени, пятую и вторую.

#### §147. Уменьшенная терция и увеличенная секста как признаки альтерации.

Внешним признаком альтерации здесь выступает абсолютно новый, ещё неизвестный для нас интервал, которого можно назвать не иначе как уменьшенной терцией. Её обращение приводит к увеличенной сексте:

320]



ум. терция    ув. секста

Уменьшенная терция и увеличенная секста всегда являются признаками наличия альтерации.

*§148. Окончательное число интервалов, дополненное альтерацией.*

С присоединением этих двух интервалов сумма всех возможных интервалов наконец исчерпывается.

Звуковая система не может создавать какие-либо иные [интервалы], разве только изменившись изнутри, что едва ли возможно при исключительной природности мажорной системы.

С двумя новоприобретёнными сумма всех интервалов достигает 20; см. §62, где перечислены остальные 18.

*§149. Обзор всех однозначных явлений с альтерацией.*

Теперь мы хотим применить представленную здесь альтерацию ко всем однозначным явлениям, с которыми мы познакомились в §108. Возможность применения основана на уже известном нам психологическом родстве V7-аккорда с VII<sup>3</sup> и VII<sup>7</sup> <sup>b</sup>, и на том к тому же, что аккорд V<sup>3</sup> образует одну из предпосылок процесса альтерации. Всё, что мы должны теперь сделать, это ту же альтерацию, т.е. новый характеризующий её интервал, перенести на другие родственные явления, которые могут замещать аккорд V7.

Таблица всех однозначных аккордов со их обращениями будет выглядеть в альтерации так:

321.

1. VII<sup>b3</sup> 45

2. V<sup>b5</sup> 7

3. VII<sup>b3</sup> b7

Если во всех этих аккордах в силу их однозначности можно и нужно признать изначальное действие пятой ступени, то после произошедшей альтерации в них содержится также действие второй. Так как простое число II или V, которое мы использовали для обозначения ступени, не достаточно, чтобы выразить совместный эффект двух ступеней, то для этого ступенного обозначения рекомендуется следующая формула:

II + V, или точнее: II в f-moll + V в C-dur.

*§150. Альтерация в общепринятых учебниках.*

Из этой суммы аккордов и обращений, с которыми мы встречаемся на практике, авторы существующих учебников останавливаются обычно, из-за того, что они не могут понять связь и возникновение альтерированных аккордов, только на трёх обращениях, как наиболее «употребительных» (?!), а именно только тех, крайний интервал которых увеличенная секста *des-h* (более наглядный, правда, в виде уменьшённой терции). Они называют:

322]



увеличенный секстаккорд



увеличенный квинтсекстаккорд<sup>61</sup>),

und endlich:



увеличенный терцквартаккорд<sup>61</sup>).

60

### §151. Модуляционное значение альтерированных явлений.

То обстоятельство, что в ходе инверсии можно использовать либо содержащуюся в альтерированном аккорде вторую, либо в меньшей степени содержащуюся в нем пятую ступень, например, в случае

323.



II f-moll + V C-dur

можно следовать или, если в основу взять вторую ступень, от второй через пятую к первой, тонике этой тональности (II – V – I в f-moll), или, если была выбрана пятая ступень, сразу же привести тонику C-dur. Другими словами, от этого альтерированного аккорда ведут два пути к двум различным тональностям:

(II f-moll + V C-dur) – V – I в f-moll,

(II f-moll + V C-dur) – I в C-dur.

Первый путь от второй ступени, как второй оберквинты, нисходит на две квинты и поэтому более длинный; второй, напротив, короткий, он содержит первую оберквинту, т.е. нисходит только на одну квинту; но оба пути одинаково возможны.

### §152. Психология альтерации<sup>61</sup>.

Зачем же художнику нужно это соединение двух ступеней и двух тональностей в одном и том же аккорде?

Ответ на это даёт тоникализация:

Как уже было показано выше (см. §138 и далее), когда ступень стремится обрести характер тоники, она может воспользоваться с этой целью или одной или двумя предшествующими ступенями; в первом случае на предшествующей ступени строится V7-аккорд (§140, табл. XV и XVI), во втором случае V7-аккорду предшествует ещё одна квинта, а именно, вторая ступень (§140, табл. XIII); альтерация представляет собой ни что иное, как третью возможность – комбинацию обоих методов.

Особая привлекательность этой комбинации заключается в том, что слишком однозначный характер V7-аккорда, благодаря возникающему одновременно элементу второй ступени минора оказывается смягченным; в тот же самый момент, когда V7-аккорд ставит нас перед тоникой, нас удерживает уменьшённая квинта второй ступени, поскольку она, как вторая оберквинта тоники (конечно, другой) снова отодвигает цель: так, мы чувствуем себя одновременно близкими тонике и

<sup>60</sup> Сразу видно, что два последних созвучия не представляют ничего нового по сравнению с первым, прибавляется только квинта или кварта.

<sup>61</sup> Здесь и далее сохранено показательное для шенкерского языка слово «психология», под которым скорее подразумевается отличительные особенности того или иного музыкального явления.

далёкими от неё, отчего возникает своеобразное состояние неопределенности [Schwebensituation<sup>62</sup>].

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 —  $\sharp$ 3) — V I ( $\sharp$ 3) — — —

I) (II $\flat$ 5 + V $\sharp$ 3) —

IV V I

325. Шопен Мазурка оп.30 №2

Vivace

(II + V) (II + V)

326. Вагнер ступление к "Тристану и Изольде"

Langsam und schmachtend

*pp*

(II $\sharp$ 5 + V $\sharp$ 3)

I — II — V

### §153. Психология расположения интервала, определяющего альтерацию.

Выше было упомянуто, что имеется внешний признак альтерированного аккорда, а именно уменьшённая терция. Теперь, во избежание неверного понимания, необходимо еще уточнить расположение этого специфического интервала. Из указанного способа возникновения альтерации можно видеть, что уменьшённая терция (в нашем примере, *h des*) в аккорде расположена так, что нижний звук интервала отстоит на большую терцию от основного тона вверх, а верхний звук — уменьшённая квинта к нему. (В схематическом примере *h* — большая терция от *g*, и *des* — уменьшённая квинта от того же основного тона). И как я показал ранее, из этого

<sup>62</sup> В книге «Музыкально-теоретическая система Х.Шенкера» Ю.Н.Холопов переводит данное слово как «ситуация парения» (с.29) — прим.пер.

особого положения создаётся в результате своеобразное альтерационное действие обеих ступеней (пятой и второй).

Если мы имеем на практике уменьшённую терцию, то нельзя просто так, только лишь из наличия этого интервала делать вывод об альтерированном аккорде, необходимо сначала обратить внимание на положение уменьшённой терции относительно основного тона, только он может свидетельствовать о ступенях. Нельзя поддаваться заблуждению из-за того, что иногда (пр. №321, 1 и 3) основной тон обнаруживается не сразу, а должен быть мысленно дополнен (в чём, собственно, и заключается суть родства однозначных аккордов). Таким образом, есть две возможности: или (в случае 2 примера 321) реально имеющийся, или предполагаемый (в случае 1 и 3) основной тон ставить к звукам уменьшенной терции в отношении большой терции и, соответственно, уменьшённой квинты – тогда, и только тогда мы имеем альтерацию; или же [интервальное] отношение основного тона к звукам уменьшенной терции другое, и тогда не может быть и речи об альтерированном аккорде.

Так, например, аккорд в следующем месте из мазурки Шопена op.56 №3

327.

(если соединить содержание этих тактов в один аккорд) следует рассматривать как альтерацию с имеющимся основным тоном, как в случае 2 [примера 321].

Таким же образом допустима альтерация в следующем примере из этого же произведения

328.

хотя здесь для определения ступени основной тон *c* нужно домысливать (случай 3 [того же примера])<sup>63</sup>.

Напротив, в той же самой мазурке следующее место

<sup>63</sup> В последнем примере воздействие этой альтерации усилено контрастом следующих тактов, где диатоника строго выдерживается (IV-V в b-moll):

330.

329.

в последней четверти первого такта даёт пример уменьшённой терции (здесь увеличенной сексты): *cis-es*, но аккорд нельзя назвать альтерированным, потому что здесь *cis* и *es* представляют собой не терцию и квинту, а увеличенную квинту и малую септиму к основному тону *f*. Каждый без труда услышит здесь вместо смешанного действия пятой и второй ступени только V7-аккорд в B-dur; квинта *cis* объясняется как мелодическая проходящая нота, замещающая чистую и гармоническую квинту *c* (которая эллиптически выпадает): *c* и *cis* могли бы, к примеру, следовать друг за другом и без эллипсиса, т.е. восьмыми в мелодии.

Возможно читателю будет не безынтересно найти в этом аргументе также объяснение спорного первого аккорда из скерцо девятой симфонии Брукнера, *cis-e-gis-b*:

331.

*Bewegt, lebhaft*

Здесь также составляющие уменьшённой терции *gis-b* расположены в отношении квинты и септимы к основному тону, поэтому наше ухо не может воспринимать этот аккорд как альтерированный, т.е. со значением V и II. Это простой уменьшённый септаккорд седьмой ступени в D-dur/moll (родственный однако пятой ступени этой тональности из-за однозначности), характер которого ни в коем случае не теряется и при хроматическом повышении квинты *g* в *gis*. Последнее может быть только проходящим явлением, несмотря на то, что оно требует так много времени. Доказательством служит последовательность аккордов *d*, *fis* и соответственно *f*, *a* (см. парт. с.66, т.3 и с.67, т.6, 13 и т.д.); и нельзя *dis* виолончелей (в тт.9 и 10) считать

опровержением: убедительное развёртывание гармонии допускает здесь на ряду с диатоническим *d* также *dis*, возникающее из стремления основного тона *cis* стать тоникой.

Вывод из выше представленных рассуждений следующий: уменьшённая терция (или увеличенная секста) является действительно признаком альтерации только тогда, когда она находится в отношении большой терции и уменьшённой квинты к основному тону<sup>64</sup>.

#### *§154. Замещение обычных средств тоникализации альтерацией.*

В заключении теории об явлениях альтерации следует добавить, что комбинированное действие пятой и второй ступени делает альтерированные аккорды способными к тоникализации, подобно чистой пятой и чистой второй ступеням (и особенно последняя, если за ней следует пятая ступень).

Поэтому в табл. XVI из §140 к простым V7-аккордам, достигшим тоникализации, сразу могут быть во всех случаях прибавлены и явления альтерации, поскольку они содержат пятую ступень, хотя и смешанную со второй.

### **Глава 4. Отношение между хроматикой и диатоникой.**

#### *§155. Хроматика на службе природы и диатоники.*

Если мы рассмотрим картину тоникализированных ступеней из §140, то откроется триумф природы, возможно наивысший, над нашим искусством: природа как бы дезавуирует систему, отпадают все малые терции, уменьшённая квинта (соответственно минорное и уменьшённое трезвучия), вместо этого выступают сплошь мажорные трезвучия; тем не менее система, хотя лишь окольным путём через художественное, чисто искусственное средство хроматики, достигает природу в том, что способность быть основным тоном, которую последняя изначально присвоила каждому звуку в одинаковой степени (§§14 – 19), выражается в конце концов другим способом – в хроматически тоникализируемых ступенях.

Для определения системы в качестве единственного признака остается то обстоятельство, что модуляция, которую хотят видеть в тоникализации, ни в одном из этих случаев окончательно не совершается (§137), и поэтому инстинктом не теряется чувство принадлежности ступеней к чистой диатонике. Ожидание возвращения художественной системы тем не менее бодрствует, и в большинстве случаев малые терции, минорные трезвучия etc. фактически вскоре появляются, благодаря чему система для разнообразия в свою очередь побеждает природу. Так, общее содержание музыкального произведения представляет собой в сущности постоянную борьбу системы и природы, и какая бы сторона не побеждала в данный момент, побежденная составляющая не исчезает полностью из сферы нашего восприятия.

В качестве вывода я хотел бы представить следующий принцип:

Хроматика – элемент, не разрушающий диатонику, но напротив, укрепляющий её.

Возникая в диатонике и как бы удаляясь от неё, хроматика окружным путем возвращается к ней через обыгрывание тоники. Контрасты, которые умеет вызывать хроматика, казалось бы только ради себя, представляют диатонические отношения

---

<sup>64</sup> Мнемотехнической помощью служит следующее: если в V7-аккорде чистая квинта понижается на полтона, то происходит альтерация, если же квинта повышается, то возникает лишь проходящее явление.

еще более очерчено. Безусловно хорошо то, что ухо слушателя улавливает звуки диатоники словно бы разъясненными через хроматические контрасты, например, значение звука *c* в диатонике C-dur косвенно уточняется с помощью *cis* и *ces*; таким же образом действуют *dis* и *des*, иллюстрируя *d* и т.д.

Я могу вывести далее отсюда принцип, что только ради диатоники можно писать бесконечно хроматично<sup>65</sup>. С гармонией в музыке дело обстоит также как с мотивами. Если последним для ясности нужна ассоциация (как было изложено в начале §2 и далее), которой могут быть простое повторение, контраст, в общем, сравнение любого вида, то самым желанным средством ассоциации для гармонии является контраст, и не только в малых пределах диатонического построения (пр. №6), но и в больших сложных формах. Рассмотрим, например, тональность E-dur помещённую в середину большого комплекса Es-dur в рондо сонаты Бетховена Es-dur op.7: как выигрывает в воздействии тональность Es-dur из-за внезапного хроматического появления E-dur! Без тональности E-dur ухо, несомненно, пострадало бы от избытка Es-dur, и тем слабее был бы конец, безусловно требующий Es-dur.

В подобном хроматическом контрастном отношении находятся, например, начало разработки H-dur и B-dur в фортепианной сонате Бетховена op.106; окончание скерцо этого же произведения снова *h* около *b*; в девятой симфонии того же мастера: 1ч, тт.108-116 H-dur и B-dur.

Другой пример предлагает соната Гайдна Es-dur, в которой первая и последняя части следуют в Es-dur, в то время как Adagio, находящееся в середине, в E-dur (!).

#### §156. О допустимом пределе хроматизации.

Допустимый предел, которым нужно ограничиться, не позволяет устанавливать всеобщие правила, всё зависит, конечно, от музыкально-поэтических замыслов композиции, каждый раз различных; крайнюю границу должно обозначить требование: 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. Тем безответственнее поэтому поступает художник, переступающий эту границу и сам разрушающий диатонику (включая хроматико-диатонические отношения), – единственную природную среду, в которой он может выразить свои мысли. От творящего художника требуется, чтоб он понимал, по меньшей мере, что означает диатоника для нашего искусства и для него самого. Как поэт ради привлекательной рифмы, этого вторичного элемента, ни при каких обстоятельствах не должен жертвовать первичным элементом – ритмом, без которого поэтический язык не может существовать, так и музыкант не может отказаться и разрушить первичный элемент своего искусства – диатонику ради вторичного – хроматики. И я не постесняюсь осуждать любое произведение с намеренно или ненамеренно разрушенной диатоникой как плохо выполненное. Если это произошло неосознанно, мы вправе упрекнуть автора в недостаточно развитом инстинкте искусства, в котором он

---

<sup>65</sup> Я имею в виду здесь хроматику исключительно на службе тоникализации, т.е. ступеней диатоники; то, что обычно называется хроматизмом, когда две одинаковых тональности смешиваются, например, *es* и *e* в C-dur/moll, я рассматриваю не как хроматизм, а как самостоятельный принцип композиции, а именно смешение, что я уже подробно объяснил. Это различие ведёт к более точному восприятию намерения композитора, и конечно не ради ущемления удовольствия при слушании или чтении.

трудится. В тех же случаях, когда это сделано намеренно, мы не только вправе, но наш моральный долг заклеить злой умысел в отношении искусства и разоблачить явный недостаток художественного инстинкта.

§157. Об осторожности при определении ступени и тональности из-за возможной хроматики.

Картина тоникализированных ступеней даёт мне повод для рекомендации осторожно судить о тональностях.

Если, например, мы имеем мажорное трезвучие, то из него возможны два пути: во-первых, ему соответствует одно из шести значений ступеней из §97 или, во-вторых, оно в действительности не то, чем кажется, и возможно представляет собой хроматическое явление, т.е., в сущности, минорное или уменьшённое трезвучие.

Так, например, трезвучие A-dur на основании его значения для модуляции может представлять собой следующее:

332.



первую ступень в A-dur  
четвёртую ступень в E-dur  
пятую ступень в D-dur  
третью ступень в fis-moll  
шестую ступень в cis-moll  
седьмую ступень в h-moll.

Однако то же самое трезвучие (в развернутом виде) мы находим совсем в другом значении, например, в первой части секстета Брамса B-dur op.18:

333.

*Allegro ma non troppo*

The image shows a musical score for a piano piece, likely in D minor, spanning measures 7 to 10. The score is written for multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pizz.* (pizzicato). The score is enclosed in a large rectangular frame.

В начале этого отрывка наш инстинкт склонен слышать самое сильное значение тоники A-dur, в соответствии с законом значения ступеней из §133; только в случае, 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. В нашем случае, когда изначально нет никакого препятствия, инстинкт остановился бы, конечно, на первой ступени, если бы в т.б нашего примера не было бы оборота, который лишь с большим трудом можно связать с A-dur. Этот оборот состоит в нисходящем движении квинт от ступени *a* к ступени *d*, содержащей минорное трезвучие. Ввиду квинтового нисхождения, подгоняемые опять стремлением к сильнейшему значению, 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 необходима следующее переосмысление, а именно мнимой первой ступени в D-dur/moll как шестой в F-dur, которая ведёт за собой пятую и первую в F-dur.

Следующая таблица проиллюстрирует читателю представленный здесь процесс двойного переосмысления:

|  |              |              |
|--|--------------|--------------|
| Исходное предположение:                | I            | в A-dur/moll |
| После первой поправки:                 | V – I        | в D-dur/moll |
| После второй и окончательной поправки: | III – VI – I | в F-dur.     |

В этом конкретном случае, как читатель заметит, тоникализация шестой ступени в F-dur происходит с помощью предшествующей квинты, т.е. третьей ступени (§140, табл. XI). Сравним в этом отношении, например VII симфонию Бетховена, 1ч., т.38 и далее, 4ч., т.48 и далее.

Такая осторожность рекомендуется и с минорным трезвучием, которого согласно схеме В (§140, табл. XIII) можно встретить по причине хроматизма на ступени, диатонически содержащей мажорное или уменьшённое трезвучие.

*§158. Хроматика на службе циклической техники.*

Мы показали сейчас, что диатонизм мысли не устраняется хроматикой, где бы она не стояла. В таком случае мы можем получить из этого обстоятельства большую пользу для выражения мысли. На выше приведённом примере это проясняется лучше всего.

В приведенных тактах – начальное предложение так называемой «побочной партии», корректнее было бы сказать, второй группы мыслей; ответное предложение даёт расширенный повтор начального и, соответственно, тонику F-dur для завершения первой темы этой группы. Теперь следует вторая тема, которая начинается с тоники, т.е. с тенденцией к нормальному развитию; само собой разумеется, что эта тема использует ту тонику, которой заканчивается предшествующая мысль. Итак, окончание одной мысли означает начало другой. Но как возрастает воздействие этой единственной заканчивающей и открывающей тоники, и тем самым воздействие всей конструкции группы благодаря тому, что первая тема начинается с далекой оберквинты вместо самой тоники! Насколько монотоннее звучало бы, если бы обе темы той же группы начинались, как обычно, тоникой.

Именно в циклических произведениях, задача которых связывать несколько мыслей в группы, неоценимым преимуществом является умение композитора развивать отдельные мысли не всегда однотипно с тоники. Именно тоника, как сильнейшая ступень, больше других способна по особому сильно и ярко выразить начало мысли (и конечно, конец), так ярко, что никогда не пропустишь момент рождения мысли с ее последующим типичным развивающим ходом. Представим себе теперь целый ряд типично начинающихся и развивающихся построений и проверим их воздействие. Каждая отдельная мысль окажется законченным завершённым целым, и в силу этой достаточной самостоятельности скорее убьёт ожидание продолжения, чем его возбудит. Вследствие этого вся серия будет производить впечатление скорее букета мыслей, попури, а не живого органического целого, каким и должно быть циклическое произведение. Слишком демонстративное подчёркивание любого поворота от одной мысли к другой раскрывает устремление автора к последовательности постоянно новых мыслей – мнимо циклическое устремление, и вызывает как раз противоположное авторскому плану воздействие на слушателя.

Из приведенных выше положений можно было бы сформулировать следующий вывод: хроматика, независимо от прочих значений, не только способствует диатонике и усиливает ее посредством контраста, но также даёт существенное преимущество технике образования тематических групп, т.е. циклической технике.

Тем самым, помимо представленных в §129 технических принципов, с помощью которых мастера обычно добиваются многообразного и сложного содержания, в использовании хроматизма мы имеем ещё один новый и важный принцип.

§159. Дление хроматического состояния не устраняет диатонику.

В хроматическом состоянии ступень показывает себя как такое же духовное и более высокое единство, каким мы определили ее в диатоническом состоянии (§78). Это значит, что обязанность возвращаться к диатонике не ограничивает по времени развертывание хроматических ступеней; их продолжительность точно так же, как и диатонических, вариативна и может колебаться от минимального до максимально предела. Производит ли ступень эффект тоникализации сама по себе или посредством предшествующих ступеней, для временной продолжительности это не имеет никакого значения. Правда, большая продолжительность пребывающей в хроматическом состоянии ступени, особенно если ее подготавливает обстоятельный аппарат тоникализации, легче создаёт видимость подлинной тональности. Тем не менее, следует не поддаваться обманчивому влиянию момента и придерживаться того, о чем я уже говорил в §137: 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.

К каким художественным погрешностям может привести такая путаница, я хотел бы показать на следующем устрашающем примере. Это касается неверного толкования отрывка из фортепианной сонаты Бетховена op.7 Es-dur, толкования, при котором художественное восприятие интерпретатора прямо пропорционально гениальности<sup>66</sup> мастера, проявляющейся в этом месте как раз с природной силой поэтического откровения.

334.

*Allegro molto e con brio*

(B-dur) *p* *f*

<sup>66</sup> К сожалению именно гениальность в произведениях великих мастеров чаще всего становится жертвой непонимания. В художественных интерпретациях, которых можно слышать ежедневно, а также в трудах по эстетике и теории (монографии, биографии, анализы, фельетоны и т.д. и т.п.), нам не хватает к сожалению гениального восприятия, которое заслуживает гениальное авторское изобретение. Что касается Бетховена, который дал повод данного замечания, я утверждаю, что едва ли один атом его гениальности открыт ревностными ценителями искусства. Страсть к Бетховену? Это говорит, как мне кажется, только об одном: мы слышим то, к чему созрели, но не то, что мы должны были бы слышать, если хотели бы отдать должное его гению. Гениальность Бетховена – могучий, безграничный, безмерный океан, и даже Рихард Вагнер в своих трудах, несмотря на прекрасную глубину мыслей, честный пафос и пламенное воодушевление, касается только его поверхности и теряется в его необъятности.

12

17 *cresc.* *ff*

22 *pp*

28

33

Данный пример представляет собой вторую тему второй группы, т.е. так называемой побочной партии, и состоит вполне обычно из начального и ответного предложения. Начальное предложение оканчивается в восьмом такте на доминанте; ответное расширено на 25 тактов и завершается типичной каденцией в В-dur, т.е. на тонике. (То, что третья тема данной группы начинается с той же тонике, не отменяет обыкновенного заключения второй темы). Приведённая выше тема не представляет ничего чрезвычайного, поскольку расширение в ответном предложении само собой разумеющееся явление в технике изложения мысли. При более детальном ознакомлении удивляет расширение в тт.22-29: гром fortissimo (!) в обоих предшествующих тт.20 и 21, и вдруг (!) глубочайшее pianissimo на органном пункте g,... уже эти попутные динамические явления необычны. К этому добавляется тональность С-dur в pianissimo, будто бы со всеми признаками истинной С-dur. Помимо того, что на органном пункте сменяют друг друга тоника и доминанта С-dur, в недрах этих гармоний возникает новая тема, хотя и состоящая из единственного

незначительного мотива, и формируются полные начальное и ответное предложения; начальное содержит точный повтор мотива, а ответное – обращение контрапунктов, связанных с вариацией мотива. Несмотря на эту завершённость в структуре, не хватает ни гармонических, ни мотивных признаков, чтобы предложить самостоятельную тональность C-dur. Последние четыре такта (тт.30-34) должны изначально исключить такое предположение: они содержат двойную каденцию в основной тональности B-dur с последовательностью ступеней II – V – I в тт.30, 31 и III – VI – II – V(I) в тт.32-33; при этом в первой каденции посредством второй ступени тоникализируется пятая согласно §140, табл. XVI, т.е. с использованием хроматизма терции (*e* вместо *es*), в то время как во второй каденции (тт.32-33) такому же процессу тоникализации подвергаются III – VI. Спрашивается теперь, можно ли эти две каденции рассматривать как следствие C-dur? И если следует оправдать тональность C-dur, не должны ли быть здесь другие последствия вместо вышеупомянутого B-dur? Мы не имеем никакого права говорить о подлинном C-dur после того, как каденции исключили какую-либо другую диатонику кроме B-dur, и автор, как мы видим, сам поддерживает основную тональность B-dur возвращением её после C-dur. Если же подлинного C-dur нет, то в качестве чего следует рассматривать кажущийся C-dur? Очевидно это не что иное, как хроматически разработанная ступень в B-dur, в которой органнй пункт *g* представляет как бы шестую ступень, а мажорный аккорд на *c*, часто звучащий на органном пункте, вызывает ассоциацию со второй ступенью, так что все содержание этих тактов можно назвать хроматическим состоянием обеих ступеней в B-dur. Видно, как к этому хроматизму сразу примыкает первый такт первой каденции (т.30), который, как уже упомянуто, содержит хроматическую вторую ступень B-dur, и как, несмотря на хроматизмы (в шестой ступени на органном пункте и в каденции) непринуждённо звучит продолжение диатоники. Создаётся впечатление, словно в *pianissimo* хроматического C-dur, о котором предупреждает заранее мощное *fortissimo*, мы въехали в туннель, выход из которого признательно ощущаем в каденции. Заметим, кстати, как ясно посредством указания *crescendo* в тт.30-32 демонстрирует Бетховен свободный вздох облегчения (вновь вернувшейся диатоники)!

Теперь рассмотрим объяснение, которое приводит известный теоретик Адольф Бернхард Маркс в своём вступлении к докладу о фортепианных произведениях Бетховена, 3-е изд., Берлин, 1898, с.99. Необычная и неожиданная продолжительность хроматического C-dur, вероятно, ввела его в заблуждение и спровоцировала написать следующее:

«Последовательность восьмых под конец продолжается и должна подняться по движению и силе звука до места, обозначенного *ff*, которое снова приходит к первоначальному движению. Последующая третья побочная тема проходит спокойно в мягком движении... Её дальнейшее проведение (тт.8 и 9 этой части) возвращается к первоначальному движению, в котором построение

335.



выступает с новой силой» и т.д.

Из этого видно, что вставленный C-dur Маркс считает самостоятельной побочной темой! Разве это само по себе не отрицание естественного музыкального инстинкта (к сожалению, книга полна подобных неудачных интерпретаций), очень

любопытно проследить, как он выпутается из затруднительного положения, которое ему несомненно готовит возвращение диатоники В-dur в каденциях тт.30-34, этот главный свидетель окончившегося хроматического процесса. Он называет это просто «её дальнейшее развитие». Её? Т.е., этой краткой мелодии! Как это следует понимать? Или принятая им «третья побочная тема» с окончанием мнимой тональности С-dur не окончилась? Принадлежат ли тональности С-dur каденции в В-dur? Разве не чувствуется какое-то затруднение в каждом слове, в каждом повороте? Заметно, что он охотно объяснил бы несколько тактов в В-dur как четвертую побочную тему, если бы не препятствовали этому слишком большая краткость и явный каденционный характер.

К таким заблуждениям можно прийти, если следовать, как мы видим, внешней, основанной на видимых диезах и бемолях теории, и принимать за чистую монету всё, что видит глаз, не контролируя музыкальные инстинкты. В учении об интервалах я уже предупреждал, что нельзя любое сочетание звуков принимать за настоящий интервал; я подчёркивал и в теории трезвучий, что не каждое трезвучие представляет собой ступень, содержанием которой оно несомненно является; также и здесь я хотел бы убедительно внушить читателю, что не всякая тональность является действительно тем, чем она хочет казаться.

*§160. Обзор мнимых хроматических тональностей в диатонике.*

Выше на одном из примеров я показал, как даже в хроматическом состоянии ведущая ступень может обманчиво вознестись до тональности, не являющейся в действительности таковой. Рассмотрим теперь, какие тональности могут появиться вследствие подобных хроматических состояний в пределах определённой диатоники, например С-dur, изучение транспозиции для оставшихся диатоник мы предоставим прилежанию читателя.

Чтобы охватить все ступени мы сначала подвергнем диатонику С-dur смещению с диатоникой с-moll. Прибавив ещё вторую фригийскую ступень, рассмотренную в §§50 и 145, мы получим следующие ступени:

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

Ничто не мешает хроматически представить на каждой из этих ступеней мнимую тональность, причем даже в эту мнимую тональность может кроме того проникнуть смещение, как всегда присутствующее композиционное средство. Мы можем получить в тональности С-dur/moll соответственно следующие мнимые тональности:

С-dur/moll (само собой разумеется),

Des-dur/moll, если вторая фригийская ступень хроматически подготавливается (с помощью других ступеней) как мнимая тональность,

Es-dur/moll, соответствующая хроматической тональности на третьей ступени,

E-dur/moll – то же на третьей ступени,

F-dur/moll – то же на четвертой,

G-dur/moll – то же на пятой,

As-dur/moll и

A-dur/moll – то же на шестой,

B-dur/moll и

H-dur/moll – то же на седьмой.

При этом мы конечно не должны путать эти мнимые тональности крупного масштаба с более скромными хроматизмами, которым подвергаются диатонические ступени, когда они по схемам тоникализации (Табл. XI и XVI) призваны играть лишь второстепенную роль. Приняв во внимание, что все перечисленные мнимые тональности не устраняют основную, мы, несомненно, одобрим колоссальное возрастание композиционных средств, которые могут способствовать явлению диатоники. В более широком смысле, чем в случае тоникализации, я хотел бы повторить основной принцип, что художник может писать бесконечно хроматично, пока он стремится показать диатонические отношения через хроматические контрасты в нужном свете. Конечно, здесь следует в надлежащей мере соблюдать осторожность, так как намерение автора при определённых обстоятельствах может привести невольно к обратному действию. Крайним пределом и здесь нужно назвать необходимость отсутствия у слушателя каких-либо сомнений в диатонике.

В заключение следует заметить, что эта хроматическая практика в нашем искусстве стала традицией; если буйная молодёжь сегодняшнего дня выдает это за новшество и, опираясь на это, говорит о каком-то прогрессе, то это утверждение основывается на недостаточном знании литературы, с чем мы теперь, к сожалению, слишком часто встречаемся. Эта практика давно уже собственность наших старых и старейших мастеров, она выгодно отличается от практики наших модернистов тем, что всегда основывается на надёжных инстинктах, и что её воздействие всегда соответствует намерению.

#### *§161. О случаях подлинной модуляции.*

Разумеется, что там, где автор абсолютно не выдерживает определённую диатонику, мы не имеем право отрицать подлинную модуляцию. Что же можно сделать в интересах диатоники, если ничего для этого не имеется? Подобная нехватка определенной диатоники, в пользу которой могли бы быть объяснены хроматические мнимые тональности чаще всего встречается в так называемых разработочных частях циклических произведений. Эту нехватку нужно даже назвать существенным признаком подобных разделов, так что наше старание произвольно и искусственно сконструировать по возможности непрерывную диатонику противоречило бы намерению автора. Здесь, поскольку интерес в одной диатонике отпадает, единственно верным будет принятие всех тональностей за подлинные, т.е. принятие модуляции.

Так, например, в разработке первой части фортепианной сонаты Бетховена op.7, тональности являются подлинными тональностями, и их последовательность такая: c-moll, As-dur, f-moll, g-moll, a-moll, d-moll; здесь ни в коем случае не идёт речь о том, чтобы насильственно вмешаться и объявить все тональности или же только их часть принадлежащими диатонике B-dur, следующей последней (в конце первой части). Бетховен изначально хотел использовать смену тональностей, в противоположность первой части и репризе, где такое волнение могло нарушить определённую диатонику и впечатление от неё.

Подобное намерение автора, направленное на смену тональностей, а не на удержание диатоники, может встречаться также и в других видах и частях композиции (не только в разработке); эти намерения несложно узнать по стремительности и краткости, возможно также по более резким скачкам модуляции

или многообразие её средств (см. ниже §171 и далее), и можно с полным правом назвать такие фрагменты модулирующими партиями.

Решающей является в конце концов лишь сама ситуация, намерение автора, а не теория.

336. Шопен Баллада g-moll

I в Es-dur = VI в g-moll      I в g-moll = VI в B-dur

I в B-dur = VI в d-moll      I в d-moll = IV в a-moll

V в a-moll

§162. Об общепринятой хроматизации в каденциях.

Особенно привествуется тоникализация ступеней в каденциях. Какой бы каденция ни была, полной, половинной или прерванной, в середине произведения (например, при окончании модуляции) или даже в завершение всей композиции: тоникализация охотно проникает в любую каденцию.

В упомянутом выше труде И.С.Баха, в разделе «Самые употребительные финальные клаузулы» мы находим среди прочего следующие формулы:

337.

в которых для тоникализации пятой ступени *g* удачно применяется хроматическое повышение четвертой диатонической ступени *f* до *fis*.

**ТРЕТИЙ ПОДРАЗДЕЛ. О НЕКОТОРЫХ СОПУТСТВУЮЩИХ СТУПЕНЯМ ФЕНОМЕНАХ В СВОБОДНОМ ПИСЬМЕ.**

**Глава 1. Предъём [Antizipation].**

§163. Понятие предъёма.

Понятие предъёма собственно должно быть косвенно объяснено уже в учении о контрапункте, а именно в связи с объяснением «проходящего диссонанса» на слабой

доле такта в так называемом двухголосии второго разряда. Недостаточно сказать, что проходящий диссонанс должен двигаться поступенно только в том направлении, в котором он пришёл, по-моему, следует ещё объяснить, почему этот закон имеет всеобщее значение. Поскольку это объяснение в учебниках по контрапункту к сожалению отсутствует, я вынужден упомянуть его здесь хотя и довольно кратко. Дело в том, что когда возникший поступенно диссонанс внезапно меняет своё направление или, как это технически иногда называют, уводится скачком, легко возникает гармоническое отношение между ним и последующими консонансами, как в следующем примере

338.



где скобка наглядно иллюстрирует возникающие гармонические отношения от *a* к *f* (терция) и к *d* (квинта). Вследствие этого равновесие между звуками разрушается, поскольку два из них объединяются и как отдельная группа контрастируют строгому нейтралитету остальных, поэтому в контрапункте, где подобное нарушение избегается, это недопустимо (§84 и далее). В свободном письме напротив необходимость сохранения равновесия отпадает, более того, ему характерно разнообразие групп и объединений звуков то в малые, то в большие единства, поэтому здесь возможно и следует использовать подобные гармонические пересечения. Тем самым свободное письмо – родина этого явления, которого с технической точностью назвали «предъём».

Именно здесь мы можем благодаря полученным из учения о гармонии понятиям ближе охарактеризовать возникающее из-за предъема гармоническое отношение, это то место, где следует подробно и позитивно рассмотреть эту проблему. В то время как в контрапункте необходимо было касаться предъема только негативно, как запрета, (сказать о нём больше там было невозможно уже потому, что смутные понятия консонанса и диссонанса в контрапункте, не позволявшие согласно §84 представить ступени, не допускали полной ясности и не давали четкого представления о ситуации), теперь, с элементами теории гармонии этот феномен может быть определён следующим образом: под предъёмом мы понимаем любое предвосхищение следующей гармонии или ступени одним или несколькими интервалами.

#### §164. *Формы предъема.*

Возможные явления предъема по типу выполнения разделяются на:

1. полные,
2. сокращённые или эллиптические.

339.

И.С.Бах Английская сюита A-dur, сарабанда

в h-moll II (фриг.)

6 5 7 6 5  
V 4 3 I 4 3

340.

И.С.Бах, откуда же

A-dur/moll

341.

Шопен Баллада оп.38

Andantino

a вместо квинты g

decresc.

Другим принципом классификации могут быть размеры предъёма, т.е. число интервалов, взятых из последующего аккорда. По этому принципу явления предъёма подразделяются на:

1. предъём одного звука
2. предъём двух или более звуков, возможно, даже всей следующей ступени.

342.

Шопен Баллад g-moll

ff

V I





I IV — V4 — 3 I

## Глава 2. Задержание [Vorhalt].

### §165. Понятие задержания.

Подобные предъему условия имеет во многом так называемое задержание.

И с этим явлением ученик должен быть в основном ознакомлен еще в контрапункте, а именно в так называемых синкопах четвертого разряда.

В контрапункте должно быть сказано, что по условиям двухголосия и по некоторым другим причинам никакая иная форма диссонанса на сильной доле такта не допускается кроме той, которая приготовлена консонирующей половинной нотой в предшествующем такте, и последующей половинной разрешается; и что синкопа должна разрешаться вниз, как гласит правило, а не наоборот, как иногда, вверх. Теперь становится понятным, что в контрапункте, т.е. в среде консонансов, которые всегда остаются неопределенными и не возводятся до ранга ступени, может идти речь лишь о появляющемся всегда на сильной доле такта соответственно неопределенном диссонансе, подготавливаемом и разрешающемся.

Мы говорим там поэтому только о синкопированных ноне, септима, кварте и секунде в верхнем контрапункте и о синкопированных секунде и кварте в нижнем контрапункте, не представляя себе однако более определённые гармонические отношения.

В свободном письме дело обстоит по-другому. Аккорды здесь могут рассматриваться как ступени и поэтому позволяют, наконец, понять диссонанс как задержание того или иного определённого интервала поддающейся точному определению гармонии. Мы можем сказать сначала, что означает гармония, о которой идёт речь; тогда будет легче сказать, какой интервал этого аккорда был задержан диссонансом: терция, квинта, секста, септима или даже основной тон.

### §166. Формы задержания.

Поскольку ясное гармоническое восприятие аккорда облегчило нам понимание задержания, последнее приобретает такую свободу, что в свободном письме нет никакого ограничения для его употребления.

В свободном письме возможно:

1. задержание любого интервала аккорда от основного тона до септимы;
2. задержание одного, двух, нескольких и даже всех интервалов;
3. задержание в верхних и нижних голосах;
4. движение сверху вниз и наоборот снизу вверх;
5. приготовленное и неприготовленное задержание.

К приготовленным задержаниям я отношу также воображаемо приготовленные, т.е. те, которые в предшествующем аккорде не даны наглядно, но подразумеваются гармонией, как, например, в следующем фрагменте струнного квартета Бетховена op.18 №1:



где задержание *a* должно все-таки мыслиться как терция в предшествующей первой степени *f-a-c* при отсутствии её там как таковой.

6. Задержание может быть как разрешено, так и не разрешено.

7. Продолжительность задержания, как правило, короче ноты разрешения, но иногда бывает наоборот, поскольку, как мы знаем, характер музыкального явления, что бы это ни было, не может только из-за длительности перейти в свою противоположность (см. пр. №326).

8. Хроматика также не является препятствием для приготовления задержания: достаточно ее изъять, чтобы распознать идентичность тона приготовления.

Поэтому ещё во времена Ф.Э.Баха в первой главе его «Учения об аккомпанементе» §63 говорится:

«Дополнительный знак альтерации, который понижает приготовленный диссонанс, не устраняет приготовление. Это следует из приведённого в §11:



Все представленные в отношении задержания свободы, которые были достаточно объяснены исходя из характера свободного письма, уже давно известны как на практике, так и в теории.

См., например, №35 (т.3), №94 (тт.3-5), №238, 243, 251 (т.10) и т.д., а также §124.

### Глава 3. Проходящий звук [Wechselnote].

#### §167. Понятие проходящего звука.

В третьем разряде строгого письма, в разряде четвертей против целой ноты, сказано, что проходящий диссонанс, заключенный между двумя консонансами и проходящий поступенно, может следовать и не на сильной доле:



При этом, подобно синкопе и предъёму, забывают сказать чем отличается его продолжение в свободном письме. Нет ничего легче: для большей наглядности в выше приведённом примере нужно поставить перед диссонансом тактовую черту, следующим образом



чтобы понять так называемый проходящий звук всего лишь как явление, идущее от диссонанса строгого письма. Я думаю, не стоит тратить лишних слов по этому поводу.

#### §168. Отличие проходящего звука от задержания.

Теперь остается одно: чем же отличается это понятие от задержания, если оба являются диссонансами на сильной доле такта и, собственно, могут казаться одинаковым явлением?

Лишь тем, что задержание стремится в первую очередь к эффекту диссонанса, в то время как проходящий звук демонстрирует больше свой проходящий характер, а эффект диссонанса вторичен.



Как прекрасно воздействие проходящего вспомогательного звука *a* в басу на сильной доле такта между *gis* и *h* (как терцией и квинтой ступени), тем более, что для усиления эффекта он влечёт за собой терцию *c* в сопрано.

### Глава 4. Органный пункт.

#### §169. Понятие органного пункта.

Сущность органного пункта до сих пор не до конца ясна, несмотря на его действительно давнее появление (см. с.183); в общем, он довольно правильно определяется, но всё же этому определению не хватает достаточной точности, поэтому часто случается, что за органнный пункт ошибочно принимается то, что в действительности им не является.

Так сама по себе выдержанность звука – ещё не самый надёжный признак органного пункта. Не каждый выдержанный звук из-за его продолжительности следует принимать за органнный пункт. Время в музыке, (я уже много раз подчёркивал, и сделаю это ещё раз) – не та сила, которая видоизменяет феномен; если звук, например, имеет лишь проходящий характер, что бы не происходило над или под ним, и как бы долго он не звучал, из него никогда не получится органнный пункт из-за присущего ему вторичного значения.

Для этого требуется, чтобы выдержанный звук в первую очередь представлял ступень, причем выдерживаться может не только основной тон ступени, что встречается в большинстве случаев, но и любой другой её интервал.

Но даже тогда, когда ступень имеет выдержанный тон, она ещё не достигла характера подлинного органного пункта; необходимо ещё, чтобы над или под выдержанным голосом происходило некое движение остальных голосов.

Не следует однако обманываться, движение на [выдержанном] тоне ступени – также не последний, решающий признак органного пункта; пока голоса обыгрывают содержание той же самой ступени, например, с помощью фигурации и т.п., мы ещё не имеем дело с органнным пунктом. Поэтому, например, в следующем месте из первой части бетховенского ор.57:

356.

выдержанный *as* должен рассматриваться не как органнй пункт, но как основной тон доминантсептаккорда. Более того, даже знаменитое вступление к Золоту Рейна Вагнера, несмотря на более чем сотню тактов, не есть ещё, как обычно считают и пишут, органнй пункт, поскольку всё движение в нём, даже самое напряжённое, полностью вмещается в содержание одного аккорда *es, g, b*. Поэтому движение должно выражать по меньшей мере две различные гармонии, которые причём не только независимы от ступени выдержанного звука, но и могут рассматриваться как самостоятельные ступени, т.е. необходимо, чтобы звук органного пункта был неаккордовым в отношении хотя бы одной из ступеней.

Только в этом случае мы получаем впечатление одновременно покоя и движения: покоя в одной определённой ступени, а движения – в двух или нескольких других. Так, например, в фортепианной сонате Бетховена ор.28:

357.

*Allegro*

впечатление спокойной тоники сочетается одновременно с ощущением живой смены ступеней I, IV, V, I.

Таким образом необходимо дать следующее определение:

Под органным пунктом понимается выдержанный звук одной ступени, над или под которым проходят по меньшей мере две гармонии, также представляющие собой ступени, причём хотя бы в одной из них органнй пункт не входит в состав аккорда.

358.

Вагнер "Тристан и Изольда" I акт

Переосмысление: I в f-moll (as, как терция ступени f) — — —  
II в Es-dur/moll в качестве органного пункта) — — —

6 *p*

*molto cresc.* *ff* *ff*

(h, терция ступени gis в качестве органного пункта)

VI II V IV V

I в as-moll или энгармонически I в gis-moll  
пересмысление: II в Fis-dur/moll

11 *p*

*molto cresc.* *ff* *dim.*

I IV VI II V VI

h-moll VI

17

*p* *pp*

II (фриг.) Ped.

*Allegro vivace*

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Violonc.

3

g. квинта ступени с  
в качестве органного пункта

### §170. Психология применения органного пункта.

Применение органного пункта вытекает из его определения, и невозможно дать всеобщие правила относительно того, где его употреблять. Автор композиции должен сам чувствовать, чего он хочет достичь в каждом отдельном случае своеобразным соединением покоя и движения. Я хотел бы указать здесь, не претендуя на полноту, несколько возможностей его использования.

Органнный пункт удобно применять уже в начале произведения для создания своеобразной связанности с тем эффектом, что благодаря неподвижности тоники (а в большинстве случаев речь идет именно о ней) экономятся основные тоны, что идёт на пользу последующему их оживлению, но одновременно, несмотря на выдержанность тоники, над ней происходит достаточно сильная смена ступеней, чего требует в свою очередь экспозиция тональности (см. §17).

Неподвижность тоники имеет свою пользу, которая отчётливо ощущается благодаря контрасту дальнейшего оживления основных тонов. С другой стороны, смена ступеней на органном пункте также имеет собственную пользу, проявляющуюся в уточнении тональности (См. №№36, 37, 337 и др.; Брамс симфония с-moll, начало).

Органный пункт в середине произведения обладает другим действием. Например:

360. Шопен Полонез оп.26 №1

*Allegro appassionato*

4

см. пример 157

I

С его помощью композитор пытается объединить по возможности две разные части (тт.1-4 и 5 и далее) и тем самым воспрепятствовать их распаду, не скомпрометировав<sup>67</sup> их единство. Или если нужно представить краткую, но тем не

<sup>67</sup> Сюда относится также гениальное использование пятой ступени в Andante из пятой симфонии Бетховена, которое приводит ко второй вариации основной темы и одновременно в качестве органный пункт входит в ступени I – II – VII:

361.

*Andante con moto*

Flauti

Oboi

Clarineti in B

Fagotti

*sempre pp cresc.*

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

5

*f* *p*

*ff* *f* *p*

*ff* *ff* *f* *p*

*f* *ff* *ff* *p* *dolce*

*f* *p* *pizz.*

(I — II —

менее самостоятельную мысль через отдельную ступень тональности. В разработках циклических произведений или в средних частях других форм (например, в песенной) композитор часто заинтересован в быстрой смене тональностей, и в построении этих быстро сменяющихся тональностей на малом количестве гармоний, преимущественно только на одной ступени. Я уже предупреждал, что нельзя смешивать эти тональности с хроматическими мнимыми тональностями, которые могут входить в главную диатонику. В соответствии с намерением композитора эти тональности здесь являются всегда новыми и самостоятельными, причем тональность может сменять тональность, даже если каждая из них выражается лишь одной ступенью. Легко понять, что органнй пункт в таких случаях может оказать композитору неоценимые услуги: он даёт преимущество использовать над собой и другие ступени диатоники, не устрняя при этом желаемое воздействие лишь одной представленной органнм пунктом ступени. Например, в полонезе *cis-moll* op.26 №1 Шопена, в средней части, звучащей в *Des-dur*, мы видим органнй пункт на *b* в тональности *Es-dur* и т.д.

Или с эффектом приберегания основных тонов (как в начале произведения) в различных ситуациях, например: Вагнер *Зигфрид-идиллия* тт.29-36; Бетховен симфония VII 2ч., тт.102-110; симфония IX 1ч., (в начале репризы) тт.327-338 и др.

В окончании произведения, где чаще всего встречается органнй пункт на доминанте, цель его употребления состоит в следующем. Всё, что нужно было сказать, основные тоны уже сказали, и не хватает еще последней инверсии от пятой к первой ступени, которая должна принести мотивированный, ожидаемый конец. В

VII — — III — — VI II V-I

этот момент, когда ступеням ничего не осталось, кроме как совершить последнее нисхождение, композитора может привлечь желание собрать остальные движущие силы и посредством органного пункта на предпоследней ступени произведения привести их ещё раз к последнему рывку, к последней борьбе<sup>68</sup>.

Бетховен III Симфония, I ч., окончание первого раздела



## РАЗДЕЛ 2. УЧЕНИЕ О ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ.

### ПЕРВЫЙ ПОДРАЗДЕЛ. УЧЕНИЕ О МОДУЛЯЦИИ.

#### Глава 1. Модуляция посредством переосмысления.

##### §171. Понятие и виды модуляции.

Под модуляцией понимается полный переход из одной тональности в другую, причём настолько полный, что первоначальная тональность более не возвращается. В этом состоит единственное и существенное отличие модуляции от хроматизированных тональностей, представляющих только мнимый переход и, по сути, только более богатое развитие строго диатонической ступени, при этом диатоника должна пониматься как ещё дрящаяся.

Модуляции в строгом смысле слова разделяется на три типа:

1. модуляция посредством переосмысления,
2. модуляция посредством хроматизма,
3. модуляция посредством энгармонизма.

##### §172. Сущность модуляции посредством переосмысления.

Основы модуляции посредством переосмысления я уже рассматривал в главах о модуляционном значении как интервалов, так и трезвучий, и септаккордов, к которым вас и отсылаю. (См. §64 и далее, §97 и 105).

Учитывая, например, что трезвучие на конкретной высоте может означать ту или иную ступень, переход в другую тональность возможен уже потому, что одно и то же трезвучие в силу модуляционного значения содержит и другие ступенные значения, из которых любое может использоваться для перехода. Если, например, мажорное трезвучие *c-e-g* выполняет в F-dur роль доминанты, то можно перейти или в C-dur,

<sup>68</sup> Для понимания особенностей и правильной техники [применения] органного пункта небесполезно также посмотреть плохие, т.е. неуместно применяемые как *deus ex machina* [Бог из машины (лат.) Прим.пер.] органные пункты, которые в последнее время к сожалению неоднократно встречаются, например, в симфониях Антона Брукнера. См. органнй пункт, представленный в №243, или органнй пункт в A-dur'ной части его же девятой симфонии, 1ч. По контрасту легче всего увидеть правильность использования.) См. ниже пример из Шопена в §176; далее, Брамс III симфония, конец последней части; Брукнер VII симфония, конец первой части и др.



*Adagio*

2

3

4

*fis-moll:* I  
*A-dur/moll:* VI

IV (3)

V — — — I

Понятно сразу, что здесь происходит модуляция из *fis-moll* в *A-dur*. Но есть две возможности: первая состоит в том, что уже во втором такте нашего примера тонику *Fis* можно переосмыслить как шестую ступень *A-dur*, и вторая, что для возможности более долгого продления *fis-moll* началом модуляции можно считать трезвучие *d-f-a* в такте 3.

В первом случае будет:

*fis-moll:* I  
*A-dur/moll:* VI – IV – V – I

А во втором:

*Fis-dur/moll:* I – VI  
*A-dur/moll:* — IV – V – I

Как видно, первый способ прочтения улавливает сразу стремление к модуляции и очень естественно совпадает с окончанием темы *fis-moll*; зачем же удерживать *fis-moll* еще и в следующем такте, если мелодическая мысль, использовавшая эту тональность, уже угасла, и в следующих тактах мы слышим лишь модуляционные ходы? Он [первый случай] предлагает еще смешение, а именно *A-dur/moll*, так что четвертая ступень берётся из *a-moll*. Второй способ прочтения принуждает принять на шестой ступени *fis-moll* другое более сложное смешение (*d-f-a* вместо *d-fis-a*)

Таким образом первый способ обладает по сравнению со вторым безусловным преимуществом большей простоты: модуляцию лучше начинать не позже, а с переосмысления уже первой ступени *fis-moll* в шестую *A-dur*.

§174. Однозначные аккорды как предпочтительное средство модуляции.

Поскольку в модуляциях этого типа нужно как можно скорее установить новую тональность, важную роль играют однозначные аккорды ( $VII^3$ ,  $V7$ ,  $VII7$ ), а также альтерированные гармонии ( $II + V\#^3$ ). И в протяжённых, и в наикратчайших каденциях (например, при  $V7 - I$ ,  $VII7 - I$ ), где бы не возникали, они сразу вне сомнения свидетельствуют о новой тональности. Этим объясняется, почему в общепринятых учебниках среди средств модуляции прежде всего рекомендуются однозначные аккорды.

§175. Смещение систем – не препятствие для переосмысления.

Смещение не только не препятствует модуляции посредством переосмысления, но наоборот, способствует ей. Пример из прелюдии № 15 *Des-dur* Шопена прояснит сказанное:

366.

*Sostenuto*

Des-dur: I    V    —     $Ib7$     —    IV    —    I    —    as-moll: IV    —

3

—     $\frac{6}{V4}$     —     $\frac{7}{5}$     —     $\frac{3}{I}$     —

В начале второго такта мы видим четвёртую ступень *Des-dur*, тоникализованную по модели  $II - V - I$ , т.е. по схеме В (табл. XIII) из §140; из-за этого на ступенях *as* и *des* возникает хроматический звук *ses*, и достигается эффект второй и пятой ступени в *Ges-dur*. За разработанной четвёртой ступенью в такте 2 следует тоника *des*, таким образом последовательность  $IV - I$  образует как бы плагальный оборот. В том же такте начинается модуляция в *as-moll*. Эта новая тональность вводится сначала посредством каденции  $IV - V - I$ , однако в качестве четвёртой ступени в *as-moll* вместо диатонического минорного трезвучия *des-fes-as* используется мажорное трезвучие *des-f-as*, функционировавшее как тоника *Des-dur*. Таким образом, в основе модуляции лежит смещение *As-moll/dur*, которое вносит мажорное трезвучие на четвёртой ступени (подобно дорийскому), в то время как тоника сохраняет минорный характер.

А если кто-либо захочет утверждать, что последовательность ступеней здесь яснее представляет Ges-dur, а не Des-dur, что здесь не V – I – IV – I в Des-dur, а II – V – I – IV в Ges-dur и поэтому следует принимать модуляцию на основе другого переосмысления? Ответ на это возражение лучше всего аргументировать формой построения. Данными тактами начинается середина так называемой песенной формы, в которой написана первая часть прелюдии; эта середина сама распадается на начальное и ответное предложения; начальное модулирует в as-moll, а ответное в b-moll, как показано ниже:

367.

as-moll : I — — V  
 (es-moll : IV — — I)  
 b-moll : IV — I — V

Именно форма неизбежно вынуждает принять подлинную модуляцию в конце начального предложения. Разве для конца начального предложения не более уместна настоящая тональность, а не хроматическое оформление отдельной диатонической ступени? Тем более ответное предложение использует исходным пунктом ту же тональность as-moll, тем самым подтверждая её подлинность и самостоятельность. Если с точки зрения формы можно принять as-moll как хроматизированную тональность, то с той же позиции формы вытекает другое следствие: гораздо естественнее для дальнейшего принять тональность Des-dur, модулирующую в тональность оберквинты as, чем Ges-dur, модулирующий в as-moll. Благодаря Des-dur мы сохраняем связь с диатоникой первой части и достигаем правильной последовательности [тональностей] при обычной модуляции, в то время как Ges-dur, чтобы после предшествующего Des-dur его можно было бы принять действительно как Ges-dur, должен быть сочинён не слегка, а абсолютно по-другому, иначе это привело бы к менее естественной модуляции из Ges-dur в As-dur.

Для полной ясности отметим теперь, что модуляция Des-dur, которая ведет не в диатоническую тональность оберквинты As-dur, а в as-moll, т.е. в одноимённый минор, замещающий As-dur, основывается именно на смешении. Тем самым доказано, что смешение ни в коей мере не нарушает функции неслышной модуляции. Поэтому можно, например, модулировать из C-dur в g-moll, следуя в G-dur и затем просто в силу смешения заменять G-dur на g-moll. Представьте, какое богатство модуляций достигается таким смешением, и к тому же подобные модуляции являются самыми простыми и естественными. Другими словами, уже в самом простом скрыто такое разнообразие модуляций.

#### §176. Хроматика также не препятствие для переосмысления.

Также как и смешение, хроматика не препятствует неслышной модуляции посредством переосмысления. При этом неважно, касается ли хроматизм терции, квинты, септимы или самого основного тона: в любом случае хроматизм будет снят последующей диатоникой. Суть модуляции заключается лишь в основных тонах, в самих ступенях.



См. в пятой симфонии Бетховена, 1ч., тт.197-208 последование *b-des-f* и *fis-a-cis* (вместо *ges-heses-des*) со значением III – I в Fis-dur/moll; или в седьмой симфонии Бетховена 1ч., тт.155-160 последование *e-gis-h* и *des-f-as* (записано как *cis-eis-gis*) как III – I в Des-dur/moll, и, наконец, последование последнего аккорда [*des-f-as*] и *f-a-c* как VI – I в F-dur и т.п.

Рассмотрим, наконец, более интересный случай – модуляцию с хроматизмом основного тона. В качестве примера я выбрал прелюдию №2 Шопена (см. пр. №281), с т.7 до конца.

370.

*Lento* Такт 7 8 9

G-dur : I  
h-moll : VI

D-dur : VI — (6) — V 4 —

10 11 12

— 5 — #1 (#7 #7  
— 4 — #3) A-dur/moll : #IV #3) — #3

13 14 15 > 16

(VI —

17 18 19 20 21

*slentando* IV II) (I V

*ped.* V

22 23

*sostenuto* I)

Уже в начале примера, от такта 7 к такту 8 происходит модуляция из G-dur в h-moll посредством переосмысления первой ступени G-dur в шестую h-moll. Последняя, как видно из дальнейшего, сама оказывается шестой ступенью в D-dur: такт 8 содержит шестую ступень, такты 9 и 10 доминанту с 6/4-задержанием и разрешением, так что в такте 11 наконец наступает тоника. Но автор хроматизирует ожидаемый основной тон тоники *d* в *dis*. Этот хроматизм можно было бы использовать для внутренних целей тоникализации в диатонике D-dur (если бы автор захотел, например, ввести вторую ступень и тем самым новый цикл квинт или вторую каденцию). Однако, поскольку о тональности D-dur речи идти не может, такой вид хроматизации не был намерением композитора. Если даже и рассматривать упомянутый септаккорд *dis-fis-a-cis* как хроматизированную первую ступень в D-dur, то при любых обстоятельствах мы должны прервать диатонику D-dur уже в следующем аккорде. Одним словом, поддерживать хроматизм *dis* в пользу диатоники D-dur бесполезно.

Что же происходит в действительности?

Если мы рассмотрим дальнейший ход ступеней, то обнаружим, что они образуют каденцию в a-moll: в такте 15 слышится уже несомненно органичный пункт на доминанте *e*, на котором звучат шестая ступень (*f-a-c* тт.16-17), четвертая ступень (*d-f-a-c* тт.18-19) и вторая ступень (*h-d-f-a* тт.20-21); во второй половине такта 21 пятая ступень, до этого носительница органичного пункта, без помощи других ступеней (см. §137) сама становится тоникальной, простым оборотом I – V – I она будто бы привносит подлинный E-dur, после чего в последнем, 23-м такте появляется заключительная тоника. В таком случае каденция с т.15 до конца представляла бы собой лишь последовательность V – I, достаточное, но определенно не полное исчерпывание возможного содержания каденции, однако именно она помогает нам понять смысл аккорда *dis-fis-a-cis* в т.11. С точки зрения каденции в a-moll упомянутый септаккорд можно представить как четвертую хроматизированную ступень в a-moll, с этой четвертой ступенью каденция обретает типичный вид: #IV – V – I, достаточный для характеристики тональности a-moll.

Итак я полагаю, что граница тональностей D-dur и a-moll установлена неопровержимо – аккорд *dis-fis-a-cis* в такте 11. Несмотря на хроматику, он должен считаться четвертой ступенью в a-moll. Из этого видно, что хроматизм, не только не препятствует неслышной модуляции, но напротив, принимая функцию тоникализации, сразу активно способствует новой тональности.

Конечно, здесь можно также увидеть эллипсис, если для неслышной модуляции, о которой идет речь, считать необходимым основным тоном *d* без хроматизма. Но к тому же результату можно прийти значительно быстрее, если по требованию новой диатоники тотчас же добавить хроматику к основному тону, предназначенному для модуляции, как сделал Шопен.

Конечным итогом этой аргументации становится следующее правило: модуляция может обнаруживать уже хроматизированные элементы новой диатоники, не принимая из-за этого характер какой-либо другой модуляции, поскольку хроматика может легко объясняться собственными причинами, которые относятся уже к новой диатонике.

## Глава 2. Модуляция посредством хроматизма.

### §177. Понятие модуляции посредством хроматизма.

Вторым видом модуляции я обозначил выше модуляцию посредством хроматизма.

Хроматизм не служит исключительно диатонике, он может преследовать свои собственные цели. Хроматический контраст возникает часто не с намерением вернуть диатонику, а напротив, чтобы окончательно выйти из неё.

Конечно, намерение автора невозможно определить сразу в том месте, где начинается хроматика. Точным разъяснением является только последующий ход ступеней. То обстоятельство, что за хроматикой возвращается начальная господствующая до него диатоника, свидетельствует нам о том, что хроматизм (как я уже выше отмечал), функционирует только в диатоническом значении. Если же возврата первоначальной диатоники не происходит, мы должны с появления хроматики принять новую диатонику и понимать хроматику в этом случае как средство модуляции. При этом хроматизм понимается в буквальном смысле, т.е. хроматически измененная гармония исходя из ее модуляционного значения наделяется действительными, а не кажущимися правами.

Если, например, в диатонике C-dur в мажорное трезвучие *c-e-g* внесены два хроматизма *es* и *ges*, то благодаря этому изменению возникает уменьшённое трезвучие *c-es-ges* с установленными модуляцией ступенными значениями седьмой в Des-dur и второй в b-moll. Несмотря на эту хроматику, диатоника C-dur может ещё возвратиться, например, когда автор использует хроматизм по представленному раннее принципу только для усиления диатоники. Однако может также случиться, что в силу появления из-за хроматизма новых ступенных значений, действительно возникает тональность Des-dur или b-moll. Еще важно то, что одна из этих тональностей продолжается дальше, разрабатываясь сама, или по меньшей мере имеются последствия, принадлежащие исключительно ей, а не первоначальной диатонике. Такие последствия, конечно, разнообразны, иногда по своей природе совершенно просты, например, когда в новой тональности берется её оберквинта в развитии и т.д.

В этом и состоит так называемая модуляция посредством хроматики.

371.

И.С.Бах Хорошо темперированный клавир, прелюдия Es-dur

В-dur: I IV V I (Органый пункт)

7   
 c-moll : I VII

10   
 I IV

13   
 #IV V I

372.   
 Es-dur : II V I #IV V

5   
 As-dur : V

9   
 I B-dur : VII I

13

17

c-moll : VII I — VI — VII V  
g-moll : IV — #IV V — I

I IV #IV V — I

§178. Различие между хроматической модуляцией и неслышной модуляцией с хроматизмом.

Хроматическую модуляцию не следует смешивать с неслышимой, в которой, как показано на примере прелюдии №2 Шопена, тоже есть хроматика, но с собственным, совсем иным значением. Там нельзя предполагать модуляцию посредством хроматизма, иначе септаккорд *dis-fis-a-cis* (если действительно принять септаккорд в его подлинном значении, т.е. именно его) должен был бы привести к седьмой или второй ступени в E-dur или cis-moll (при смешении также e-moll и Cis-dur). Но Шопен, как мы видели, берёт *dis* не как истинный *dis*, то есть не как основной тон, что явилось бы предпосылкой хроматической модуляции. Его *dis* содержит два момента: одновременно *d* и *dis*, из которых первый представляет тонику в D-dur, неслышно переосмысленную в четвёртую в a-moll, а второй, почерпнутый из тоникализации четвёртой ступени в каденции новой тональности, представляет хроматизм первого.

Так, модуляция посредством хроматизма берет гармонические явления конкретно в том модуляционном значении, которое дает примененная хроматика, в то время как при неслышной модуляции, если она сочетается с хроматизмом, последний следует отнести на счет некоего собственного процесса. Хроматизм необходимо снять и рассматривать модуляционно только освобожденный основной тон.

### Глава 3. Модуляция посредством энгармонизма.

§179. Сущность модуляции посредством энгармонизма.

Что касается модуляции посредством энгармонизма, третьего и последнего вида модуляции, прежде всего необходимо вспомнить о том, что я говорил в §36 об аббревиации чистых квинт и их темперации. С темперацией в музыку вошла новая волна искусства, новая искусственность, которая позволяет, например, выдавать за идентичные звуковысотности *his* и *c*, *cis* и *des* и т.д. Когда подобное используется в художественном произведении, мы имеем дело с энгармонической заменой.

Приходится думать, что темперация полностью поглотила разницу обоих звуков, а иначе зачем она? Между тем модуляция посредством энгармонизма лучше всего доказывает, что два звука, к которым была предпринята энгармоническая замена,

остаются всё ещё двумя различными звуками, какими были до неё. Это объясняется тем, что после энгармонической замены, т.е. в соответствии с новым гармоническим явлением, круг тональностей становится вдруг совершенно иным, настолько иным, что между трезвучиями тональностей обоих энгармонически заменяемых звуков не существует никакой связи. В достижении неожиданно новых тональностей и состоит удивительное действие этого средства модуляции.

Рассмотрим, например, следующий фрагмент из скерцо струнного квартета оп.50 №1 Бетховена:

373.

*Allegretto vivace e scherzando*

Viol. I *pp*

Viol. II *pp*

Viola *pp*

Violoncello

*poco rit.* *a tempo*

*dim.* *cresc.* *p*

*poco rit.* *dim.* *cresc.* *sf* *p*

*poco rit.* *dim.* *cresc.* *p*

*poco rit.* *dim.* *cresc.* *p*

Энгармоническая замена состоит здесь в том, что ожидаемое в соответствии с ходом тональностей трезвучие *ais-cisis-eis* переосмысливается в трезвучие *b-d-f*, которое может привести в Ges-dur (III – I), куда невозможно было бы попасть без помощи энгармонической модуляции, т.е. средствами неслышной или хроматической модуляции, в любом случае, не так стремительно<sup>69</sup>. Воздействие модуляции посредством энгармонизма столь резко и неожиданно, что её использование оправдано только определёнными настроениями, содержащими нечто необычное.

<sup>69</sup> См. также финал пятой симфонии Бетховена т.77, где As энгармонически сменяет Gis из т.69 и ведет обратно к C-dur.

Можно было бы вывести и рекомендовать обучающимся для запоминания тезис: «Каждое модуляционное средство на своём месте!».

Не будет лишним вспомнить, что от модуляции посредством энгармонизма явно отличается случай, когда автор во избежание неудобств записи (с большим количеством диезов или бемолей) использует более удобную, так же как и в нотной записи модуляции посредством энгармонической замены. Различие обоих случаев ясно проявляется в тональностях, совершенно иных при действительной модуляции, чем это позволяет предшествовавшая ситуация.

Так, например, средние части в полонезе *cis-moll* и в вальсе *cis-moll* Шопен записывает в *Des-dur* вместо *Cis-dur*, тональности, которую дает смещение.

Однако представим себе, например, похоронный марш из фортепианной сонаты *As-dur* op.26 Бетховена, где после тональности *Ces-dur* в такте 8 следует в такте 9 *h-moll*. Если предположить лишь потребность в удобстве (писать продолжительный *ces-moll* было бы утомительно), то тогда удивляет последствие новой тональности *h-moll* в виде тональности *D-dur*, куда *h-moll* действительно модулирует (тт.13-16). Из этого следует, что здесь настоящая энгармоническая модуляция, даже если её происхождение связано с удобством написания, т.е. с внешним моментом.

Такое переплетение удобства написания и подлинной модуляции, основывающейся на новом написании, происходит в художественных произведениях очень часто.

См., в фортепианном квинтете *f-moll* Брамса, где *cis-moll* во второй группе тем заменяет *des-moll*, при этом сам возникает на основе предшествующего энгармонизма.

#### *§180. Четыре энгармонические замены уменьшённого септаккорда.*

В учебниках часто упоминается об энгармонической замене одного или нескольких интервалов уменьшённого септаккорда седьмой ступени в *dur/moll*, который из-за своей ясной однозначности рекомендуется как быстрое и надёжное средство модуляции.

Следующий пример показывает четыре возможных замены, при этом каждый интервал становится последовательно основным тоном уменьшённого септаккорда.

374.

The image shows a musical staff with four diminished seventh chords, numbered 1 through 4. Each chord is represented by a vertical line of notes on the staff. Below each chord is its Roman numeral notation and key signature: 1. VII b7 V C-dur/moll, 2. VII b7 V Es-dur/moll, 3. VII b7 V Fis-dur/moll, 4. VII b7 V A-dur/moll.

### **ВТОРОЙ ПОДРАЗДЕЛ. УЧЕНИЕ О МОДУЛЯЦИИ И ПРЕЛЮДИРОВАНИИ.**

#### *§181. Критика существующего метода обучения.*

Представленные выше средства модуляции составляют с моей точки зрения всё необходимое для учения о модуляции и для практического использования, однако ошибочное мнение в общепринятом методе музыкального воспитания побуждает меня рассмотреть еще кое-что из практической сферы.

Музыкальные теоретики и педагоги обычно связывают с модуляцией (как в учебниках, так и в монографиях) учение о прелюдировании, давая ученикам практические советы в обоих направлениях. Против этой связи самой по себе нечего

было бы возразить, поскольку прелюдия немислима без модуляции. Но следовало бы ожидать, что учителя понимают по крайней мере, что игра модуляции и прелюдирование представляют собой при любых обстоятельствах свободную композиторскую деятельность, характер которой не должен теряться, если сформировавшийся композитор или ученик вдруг займутся этим. Но этот характер требует, чтобы модуляция и прелюдия содержали все признаки свободной композиции, (даже в примитивнейшем случае обучающего примера!): свободно сочинённый мотив, свободный многообразный ритм, кроме того гармонические средства, созданные системой, смещением, хроматикой, альтерацией и конечно свободный ход ступеней с присущей ему своеобразной психологией. Ошибочно было бы искать нечто подобное в этих упражнениях. Таким же образом, вместо того, чтобы при соединении ступеней передавать ученику их живое мотивное содержание, учителя обучают соединению трезвучий и септаккордов, т.е. соединению только понятий(!), теней (что я уже порицал в §90). И они продолжают оперировать абстрактными понятиями, пустой шелухой звуков даже, в чём я особенно упрекаю, на этой продвинутой стадии, когда идёт речь несомненно о композиционной работе! Они правы лишь в том, что обучат ученика одной схеме хода ступеней, (неважно, для целей модуляции или прелюдирования), причём план хода ступеней можно держать в голове, или для надёжности на бумаге, подобно взятому наугад примеру из «Искусства модуляции и прелюдирования» Ядассона (Лейпциг, 1890, с.160):

“A : I g : VII<sup>o</sup>7 C : VI.”

Перед учеником можно поставить задачу снабдить эту схему последования ступеней<sup>70</sup> одним или несколькими мотивами, придать ступеням в зависимости от мотивов различную длину, т.е. создать свободный ритм и т.д., одним словом, наполнить схему живым содержанием.

Что же мы вместо этого видим у Ядассона? Он задаёт каждой ступени равномерную длительность половинной, строит на ступенях трезвучия и септаккорды (явная тавтология!):

375.

A : I      g : VII<sup>o</sup>7      C : V      I

и полагает, что уже достиг действия модуляции, в то время как он остался лишь в несвободной дважды записанной схеме.

С моей точки зрения такой метод следует порицать, тем более, что Ядассон вероятно всё же понимает для себя, что модуляция есть нечто иное. Непонятно, почему модуляция и для ученика не может выглядеть сразу иначе, т.е. по меньшей мере освобождённой от шелухи неизбежных трезвучий и септаккордов. Я хорошо представляю себе учебник по этой теме, где модуляционные планы были бы представлены только словами и цифрами или лучше основными тонами, (записанными в басовом ключе на одной системе) и спрашиваю: не вводит ли учащегося в заблуждение такой метод?

<sup>70</sup> Попутно заметим, что здесь абсолютно необязательно говорить о тональностях A-dur и g-moll, поскольку все основные тоны можно объяснить как VI и #IV в C-dur, т.е. в тональности, куда идет движение.

Можно ли от ученика, изучавшего [такой метод] на протяжении всей книги в течение нескольких месяцев, серьёзно требовать понимания сущности модуляции и прелюдирования из нескольких кратких слов теоретика в последней главе труда в конце обучения?

§182. Подлинная суть и цель этой задачи.

Поэтому я считаю, что нельзя недооценивать начинающего, и там, где идёт речь об модулировании и прелюдировании, следует при любых обстоятельствах требовать сразу всего, что действительно необходимо. Этого требует сам предмет. Лучше прощать его неумелость и грубые ошибки, чем вводить в заблуждение о подлинной сути дела и заставлять его убивать время абсурдно.

Кто знает, не сделает ли фантазию ученика осознаннее и свободнее метод модулирования и прелюдирования, каким я его представляю, применённый в целом к каждому начинающему, и не приведёт ли к тому, что художник сможет свободно импровизировать, как это было прежде. Для меня несомненно, что от этого метода качество композиционной техники выиграет.

Безусловно полезно при прохождении планов модуляции и прелюдирования, особенно в мотивном и ритмическом отношении, придерживаться хороших образцов, которые ведь нередко встречаются в произведениях наших мастеров, хотя здесь и с другим намерением. Позволительно привести здесь несколько примеров<sup>71</sup>:

376.

Ф.Э.Бах Фантазия Es-dur, собрание 6-ое, начало

*Allegro di molto*

Es-dur :

<sup>71</sup> Я позволил себе в этом, как и в следующем примере произведения Ф.Э.Баха, набросанного автором в соответствии с принципом фантазии совершенно свободно, без тактовых черт, поставить пунктирные тактовые черточки для облегчения ритмического понимания и исполнения.

6

IV V

9

*p* *sf*

11

I

377.

Ф.Э.Бах Фантазия A-dur, собрание 6-ое, начало

*Allegretto*

Четверти: 1. 2. 3. 4.

A-dur : I

2

1. 2. 3. 4.

3

1. 2. 3. 4.

4

1. 2. 3. 4.

IV

5

1. 2. 3. 4.

II V I

378. И.С.Бах Сюита Es-dur для виолончели соло

Violoncello

I (b7)

4

IV V

8

I

*Andante*

I — — —

4 — — — (# 3) — — —

7 IV — — —  $\flat$  II — — — # IV 3 — — —

9 V — — —