

На правах рукописи

Лагутина Елена Вячеславовна

ГЕНРИХ ШЕНКЕР И ЕГО «УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ»

Специальность 17.00.02 музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Лыжов Григорий Иванович

Официальные оппоненты: **Векслер Юлия Сергеевна**, доктор искусствоведения, ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки», профессор кафедры истории музыки

Шутко Даниил Владимирович, кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н.А. Римского-Корсакова», старший преподаватель кафедры теории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова»

Защита состоится 27 ноября 2014 года в 16.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009 г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru.

Автореферат разослан «__» _____ 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М.В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования и степень её разработанности.

В современном музыковедческом мире теория Генриха Шенкера играет немаловажную роль, а в некоторых странах (к примеру, в США) занимает лидирующую позицию в музыкально-научной, практической и педагогической сферах. Об активном распространении её в Америке и Европе свидетельствует, в частности, большое количество проводимых за рубежом научно-практических конференций¹. Другое свидетельство чрезвычайного исследовательского интереса и многосторонней, глубокой разработанности проблемы зарубежными музыковедами – путеводитель по шенкеровской библиографии Дэвида Берри² (2004 г.), одно лишь перечисление изданий в котором занимает более 600 страниц.

В процессе активного обмена опытом и происходящего в наше время прорыва российского музыковедения на Запад и западного в Россию развитая американская и европейская шенкериана мало помалу проникает в отечественное музыкознание. Между тем, этому внешнему влиянию можно противопоставить русскую шенкероведческую традицию, зародившуюся в 70-е годы XX века и представленную трудами Ю.Н.Холопова³ и Б.Т.Плотникова⁴, к которым можно добавить еще ряд статей современных отечественных музыковедов⁵.

Русскую шенкериану отличает свойственная ей изначально позиция не контрпродуктивного отрицания и полемики с альтернативной музыкально-

¹ Например, конференция «Шенкер и перспективы музыкального анализа» в консерватории имени Отторино Респиги, г. Латино, Италия, 17 мая 2013; Пятый интернациональный шенкероведческий симпозиум в Маннес-колледже, г. Нью-Йорк, 15-17 марта 2013 и др.

² *Berry D. A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices.* Hillsdale, NY.: Pendragon Press, 2004. 585 p.

³ *Холопов Ю.* Музыкально-теоретичната система на Генрих Шенкер / Перевод В.Найденовой // Музыкални хоризонти. София, 1978. №12; Музыкально-эстетические взгляды Г.Шенкера // Эстетические очерки. М.: Музыка, 1979. С. 234-253; Шенкер, Генрих // Музыкальная энциклопедия. Т.6. М.: Сов. композитор, 1982. С. 328; Музыкально-теоретическая система Х.Шенкера [Подготовка к печати В.С.Ценовой]. М.: Композитор, 2006. 160 с.; *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.

⁴ *Плотников Б.* Монолог о практике содержательного анализа. Красноярск: КГАМиТ, 2005. 265 с.; Практика анализа хоровой музыки. Красноярск: КГАМиТ, 2006. 173 с.

⁵ *Акопян Л.* Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. 1997. №2. С.110-123; По следам Шенкера: Редукционизм // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С.146-173; Шенкерова теория тоналной музыки // Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Под ред. Л.Акопяна. М.: Практика, 2011. С. 656-658; Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет-конференция / РАМ им. Гнесиных. <http://musxii.gnesin-academy.ru>; *Власова Н.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С.123-145.

теоретической парадигмой, во многом противоположной традиционному учению, наследовавшему теорию Римана, но научно выверенный подход с конструктивной критикой, позволяющий выявить бесспорные достижения и заслуги шенкеровской теории и обогатить ими современные аналитические методы. По словам В.С. Ценовой, редактора холоповской монографии о Шенкере, «теперь уже можно с уверенностью сказать, что научная концепция Шенкера стала одной из важных составляющих научного метода Холопова. [...] Учёный активно внедрял идеи Шенкера в педагогическую практику, в курсы гармонии и музыкальной формы, на основе его методов разрабатывал собственные алгоритмы анализа»⁶. Другой отечественный шенкеровед Б. Плотников активно применял теорию Шенкера в максимально приближенном к оригиналу варианте в области анализа музыкальных произведений, в том числе на примере образцов русских народных песен.

Из возможных аспектов изучения шенкеровской теории в настоящей работе была выбрана проблема, наименее разработанная как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании – становление его музыкально-теоретической концепции на первом этапе, когда Шенкер активно познавал унаследованную им европейскую музыкально-теоретическую традицию, шаг за шагом преодолевая ошибочные, по его мнению, неэффективные методы преподавания гармонии.

Предметом исследования становятся философско-эстетические воззрения молодого Шенкера, его музыкально-теоретическая система на раннем этапе ее развития, ядро которой составляет оригинально трактованное учение о гармонии, а также методические принципы преподавания гармонии.

Объект исследования составляют ранние (1891-1901) критико-публицистические статьи Шенкера, его «Учение о гармонии» (1906), а также дневники теоретика, его многочисленная переписка с издателями, музыкантами и друзьями. Помимо этого привлечены исторические документы, воспоминания о Шенкере, музыкально-теоретические труды по гармонии предшествующие шенкеровским, современные ему и последующие вплоть до конца XX века.

Цель и задачи исследования:

Цель работы – представить систему теоретических взглядов Г.Шенкера на материале его раннего труда «Учение о гармонии», показав закономерность

⁶ Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Х. Шенкера. М.: Композитор, 2006. С.4.

появления этого труда в контексте творческих интересов автора, а также его место в австро-немецкой музыкальной теории рубежа XIX-XX веков.

Задачи исследования:

- Осуществить и подготовить к публикации русскоязычный перевод «Учения о гармонии» Шенкера, снабдив текст необходимыми аналитическими комментариями.

- Составить словарь терминов Шенкера (на основе его теории раннего этапа), сопоставив его с современной Шенкеру традиционной австро-немецкой музыкальной терминологией и русской терминологией сегодняшнего дня.

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

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

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

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

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые полностью и систематически освещен первый том из главного труда Г. Шенкера⁷ – «Учение о гармонии», при этом научно-теоретический и исторический аспекты разработаны с учетом современных достижений западной шенкерианы. Помимо названного труда, русскому читателю становится доступным целый ряд

⁷ Шенкерский труд «Новые музыкальные теории и фантазии одного художника» состоит из трех томов: «Учение о гармонии» (1906), «Контрапункт» ([Пч.] Cantus firmus и двухголосный склад, 1910; [Пч.] Трёх- и многоголосный склад, 1922) и «Свободное письмо» (1935).

документов, обогащающих известную картину венской культурной жизни начала XX века, включая тему взаимовлияний австро-немецкого и русского музыкального искусства. Некоторые поставленные в данной работе проблемы разрабатываются впервые (к примеру – Шенкер и русские композиторы, высказывания Шенкера о русских учебниках гармонии), являются новыми для отечественного музыкознания (ранние шенкеровские статьи, отношения с современниками: Шенкер и Брукнер, Шенкер и Малер) или подвергаются дальнейшему критическому рассмотрению (в том числе, составление наиболее полной биографии музыканта, сравнительный анализ теоретических воззрений Шенкера и Римана, диалог Шенкера и Шёнберга в письмах, дневниках, рукописных комментариях на страницах прочитанных книг, и, косвенно, через научные труды и т.п.).

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

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

Структура работы. Диссертация состоит из двух томов. Собственно исследовательская работа представлена в первом томе, который содержит вступление, четыре главы, заключение и три приложения, в том числе словарь шенкеровских терминов и список его ранних статей из сборника Х. Федерхофера «Шенкер – эссеист и критик»⁸. Второй том составляет осуществленный автором диссертации русскоязычный перевод «Учения о гармонии» Шенкера.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение посвящено истории шенкерианы в целом, обоснованию темы исследования, обзору зарубежной и отечественной литературы и архивов, содержащих шенкеровские документы, письма и материалы.

Шенкерианство в разных странах имело различную судьбу и историю. У себя на родине – в Австрии и близлежащей Германии – шенкеровские труды долгое время имели незначительное влияние, причины чему отчасти социально-политические (в 40-е годы им приписывалось разрушительное воздействие, направленное на немецкую теорию еврейским автором), отчасти спровоцированы самим Шенкером: его жесткой оппозицией немецкой консерваторской теории в лице Римана и ярким неприятием современной музыкальной культуры, в том числе нововенцев, получивших в 50-е годы XX века официальное признание. Только с началом нового тысячелетия шенкеровская теория переживает в Европе ренессанс, в частности под воздействием распространения американского шенкеризма.

Сенсационного успеха теория Шенкера достигла именно в Америке, поскольку ученики Шенкера О. Йонас, Ф. Зальцер, Х. Вайсе и Э. Остер эмигрировали в США, основав там свои школы. Появились английские переводы трудов Шенкера; Х. Вайсе и Ф. Зальцер американизировали его теорию, освободив от идеологического груза, таким образом, шенкеровский анализ стал определяющей музыкально-теоретической парадигмой американского музыкального образования.

В России, в особенности, Советской, со свойственным ей лимитированным характером взаимоотношений с зарубежными культурами, Шенкер долгое время вообще не был известен. Русская шенкериана расцвела лишь в первое десятилетие

⁸ Federhofer H. H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim; Zurich; New York: Georg Olms, 1990. 376 S.

XXI века, когда дождалась своей публикации упомянутая выше книга Холопова, и появился первый русский перевод шенкеровского труда, осуществленный Плотниковым⁹.

Для целого поколения исследователей, как зарубежных, так и отечественных, стало характерным рассматривать фигуру австрийского теоретика исключительно как автора «Свободного письма», поздний Шенкер почти полностью вытеснил Шенкера раннего и среднего периода. Эта особенность связана с тем, что в последнем труде Шенкера сложилась законченная теоретическая система, ярче всего отразившая неординарность и своеобразие мышления австрийского теоретика.

Однако и другие творения Шенкера несут отпечаток самобытности и уникальности. Американские и европейские исследователи-шенкероведы последних десятилетий, такие как Жозеф Луббен [Joseph Lubben], Ян Бент [Jan Bent], Мартин Эйбл [Martin Eybl], Николас Марстон [Nicholas Marston], Роджер Камьен [Roger Kamien], Николас Кук [Nicholas Cook] и др. подняли вопрос о том, насколько должно рассматривать «Свободное письмо» как подведение итога, совокупность шенкеровских достижений в целом и является ли творческий путь ученого неуклонным направленным развитием к кульминации-вершине. Результатом данной дискуссии стал исследовательский вывод, что шенкеровскую теорию нельзя воспринимать как целостное явление, но «как «неопределенное число расходящихся [в разные стороны] практик»¹⁰, сложившихся в разных работах ученого и часто не уступающих друг другу в качестве. В таком свете значение и ценность ранних трудов Шенкера многократно возрастают.

Не менее важен и первый из трёх томов музыкально-теоретической трилогии «Учение о гармонии»¹¹. Привлекает к себе внимание уже сам жанр работы: в этом обширном труде, посвящённом всем основным проблемам гармонии, не пересказывается свод правил и положений традиционной теории, но представлены авторские часто глубоко оригинальные толкования и обоснования музыкальных

⁹ Шенкер Г. Свободное письмо. Том 1: Текст 154 с.; Том 2: Нотные примеры 128 с. / Пер. с нем. Б.Т. Плотникова. Красноярск, 2003.

¹⁰ Cook N. The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 27

¹¹ Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906. 460 S.

явлений; теоретические разделы учебника перемежаются философско-эстетическими размышлениями о музыкальной истории, соотношении природы и искусства и др. Учение о гармонии Шенкера имеет также огромное значение для становления музыкально-теоретической системы последнего труда «Теорий и фантазий». В первом томе он сформулировал два сущностных понятия: *учение о ступени* и *принцип тоникализации*, которые полностью раскрываются через систематическое учение о слоях в «Свободном письме».

Чтобы лучше понять Шенкера, уловить внутренние причины его своеобразного подхода к музыкальной теории и, в частности, к теории гармонии возникает необходимость до анализа самого «Учения о гармонии» рассмотреть культурную обстановку, в которой созревала личность его автора, а также отчасти содержание и характер его ранних публикаций.

Глава I – Исторический контекст.

1. Генрих Шенкер. Портрет в музыкальном кругу Вены. Именно потому, что шенкеровская теоретическая концепция на любом своем этапе выявляет и определяется личностью её автора – харизматичной, яркой и оригинальной, целесообразно было показать эту личность, её становление, представить творческий путь Шенкера, тем более что в российской литературе сведения о его жизни освещены очень скудно. Биографические факты в данной работе излагаются на основе недавно вышедшей энциклопедической статьи О.Шваб-Фелиша в MGG-2¹², доступного в интернете шенкеровского архива¹³, сборника его дневников и писем под редакцией Х.Федерхофера¹⁴ и многочисленных статей этого же автора. По мере знакомства с данными документами вносятся характерные штрихи в общую картину культурной жизни Австрии и Германии конца XIX – начала XX вв. и формируется представление о роли Шенкера в ней.

Генрих Шенкер (1868-1935) – музыкант-теоретик, педагог, пианист и композитор – большую часть своей жизни жил и творил в Вене, вращаясь в высших кругах музыкально-культурной столицы Европы. Он был знаком с

¹² Schwab-Felisch O. Schenker, Heinrich // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Bd. 14. Kassel: Bärenreiter, 2004. Sp. 1288-1300.

¹³ Schenker Documents Online. The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker. <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker>. Далее ссылка на этот источник дается в сокращении: SDO.

¹⁴ Federhofer H. Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside. Hildesheim: G. Olms, 1985. 380 S.

Й. Брамсом, А. Брукнером, Э. Гансликом, Г. Малером, Э. Махом, А. Шёнбергом, Ф. Бузони, Э. Херцке, В. Фуртвенглером, А. фон Хобокеном и др. Причём многие высоко ценили не только Шенкера-теоретика, отмечая его тонкий ум, изысканный вкус и неординарность мысли; все виды деятельности, в том числе пианиста, композитора и педагога, принесли ему признание и дружбу известных музыкантов.

Изучая отношения, сложившиеся между Шенкером и его учителем Брукнером, а также с другими современными ему композиторами – Шёнбергом, Малером можно понять причину острых полемичных высказываний теоретика в их адрес. С одной стороны, Шенкер, как известно, был убежденным классицистом, истинным искусством считал лишь позднебарочную, классическую и раннеромантическую музыку, и яро защищал драгоценное искусство, пытаясь сохранить его таким идеальным, каким себе представлял. С другой стороны, критические высказывания и нападки Шенкера можно воспринимать также как парадоксальное проявление их автором высокой оценки: если Шенкер хотя бы просто упоминает чью-либо фамилию, это говорит о том, что он считает эту личность достойной, чтоб о ней думать и высказываться, пусть и с критической стороны. В дневниковой записи можно прочитать следующие шенкерские слова: «несмотря на мою резкую критику Малера, я не намерен причинять ему страдания из-за той мерки, что я к нему применяю, высокой, самой высокой мерки из всех мыслимых, той мерки, что еще менее применима к остальным (разрядка – *Е. Л.*) музыкантам его окружения»¹⁵.

Ценнейшее качество, присущее австрийскому теоретику заключается в его необыкновенной музыкальности и глубоком и обширном познании музыкальных сочинений. Теоретические работы Шенкера поражают великим множеством музыкальных примеров, причём самых «высоких» образцов, проанализированных, несмотря на их количество, не с педантичным, но с чутким вниманием к каждому звуку даже самой мелкой длительности.

Будущий основатель новой музыкально-теоретической школы не получил диплома о музыкальном образовании и никогда не занимал должность в учебных заведениях Вены, но стал известным и востребованным частным преподавателем по фортепиано. Его занятия не были уроками фортепианной игры в привычном

¹⁵ SDO, <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker>. Дневник, 26 мая 1907 года.

смысле слова, игра фигурировала лишь как часть обширной программы, в которую помимо этого входили музицирование, музыкальные анализы, композиция. Уроки были очень интенсивными, длящимися порой несколько часов или даже дней, по этой причине они часто перерастали в близкие длительные взаимоотношения. Возможно, вследствие силы музыкальной и духовной связи между Шенкером и его учениками, уже после смерти своего учителя Вейзе, Йонас и Зальцер смогли привлечь новых последователей и добиться распространения шенкеровской школы после эмиграции в Америку.

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

2. *Раннее творчество Шенкера.* Музыкальная атмосфера Европы конца XIX века, общение с композиторами, исполнителями, дирижерами, музыкальными теоретиками, философами оказали большое влияние на становление взглядов и вкусов молодого Шенкера, которые выразились в его критико-публицистических статьях раннего периода творчества (1891-1901). Это 49 статей и 52 рецензии, собранные Федерхофером в сборник «Шенкер как эссеист и критик»¹⁶; содержание их чрезвычайно обширно: здесь освещены проходившие в Вене концерты и оперные постановки, представлены наиболее значительные композиторы и их произведения, а также новинки на музыкальном и книжном рынке, сравнивается музыкальная жизнь в Вене и крупных городах Германии, поднимаются проблемы искусства исполнительской интерпретации, инструментовки, восприятия музыки, музыкального воспитания и творчества.

¹⁶ *Federhofer H.* H. Schenker als Essayist und Kritiker. Hildesheim; Zurich; New York: Georg Olms, 1990. 376 S.

Из представленного богатства ранних шенкеровских публикаций в данной работе были выбраны две области: статьи, объединенные еще не затронутой исследователями темой «Шенкер и русские композиторы», а также статьи, посвященные философско-эстетическим проблемам музыкального искусства, по содержанию созвучных идеям его «Учения о гармонии».

Русская тема представлена 6 статьями в период с 1894 по 1897 гг., три из которых посвящены Антону Рубинштейну, две Чайковскому и одна Бородину (выбор композиторов связан, в первую очередь, с репертуаром оперного театра, филармонии и концертных залов Вены). Если расположить композиторов согласно предпочтениям Шенкера, то порядок их окажется обратным ожидаемому: на первом месте Рубинштейн, затем Бородин и на последнем – Чайковский.

Среди шенкеровских ранних публикаций, посвященных общим проблемам музыкального искусства и стоящих ближе всего к его последующим музыкально-теоретическим трудам в первую очередь следует отметить обширную статью «Дух музыкальной техники», которая ещё не становилась в России предметом исследования. Она является первым камнем в конструкции шенкеровской музыкальной теории и демонстрирует тот образ мыслей, которого Шенкер разовьет в своём главном труде «Новые музыкальные теории и фантазии». Здесь представлено становление музыкальной техники в виде растянутого в истории процесса познавания и постижения композитором музыкальных законов, по мере продвижения которого музыка всё больше становилось искусством, наполняясь искусственностью в хорошем смысле слова (мы по некоторым причинам калькируем это шенкеровское слово, хотя более традиционно можно было бы перевести его как «искусность»). Искусство – *die Kunst* – Шенкер сближает с «искусственностью» – *die Künstlichkeit*. Для него «искусственно» то в музыкальном искусстве, что не имеет природного образца и изобретено человеком творящим, – мотивная повторность, феномен контрапункта, феномен гармонии, но, конечно, они «искусственны» в некотором, если можно так сказать, высшем смысле.

Три наиболее существенных темы статьи – происхождение музыки, соотношение слова и музыки и так называемая «ассоциация идей», понятие, чуть позднее открывающее первый параграф «Учения о гармонии». Шенкер выводит принципы музыкального творчества: имманентно-музыкальный – «пение ради

пения», «абсолютный культ» музыки – и экстрамузыкальный, импульс которого заимствуется из области внешней по отношению к музыкальной субстанции, будь то спонтанный выплеск чувств или выражение осмысленных представлений. Музыка, по Шенкеру, в отличие от слова изначально была бесцельной, спонтанной и бессознательной, поэтому не обладала уникальным свойством речи как логической системы выражения – умением создать «законченную, покоящуюся в себе самой мысль». Однако постепенно музыка прислушалась к интонации слова, затем, строго следуя за текстом, научилась членению речи, и спустя столетия сформировалось подлинное музыкальное искусство со своей логикой, подобной логике языка. Таким образом, музыка «поглотила» речевую логику, научилась создавать законченную мысль – мелодию, с появлением которой и началось, по мнению Шенкера, собственно музыкальное искусство.

Музыкальная мысль для развития потребовала специфических музыкальных приемов: повторения и мотива, составляющих суть еще более сложного понятия – «ассоциация идей». Заимствованный из психологии термин Шенкер применяет в широком значении – и как связывание любых форм отражения действительности, то есть предметного мышления, и в специфическом формальном, структурном смысле – как средство дифференциации, артикуляции музыкальной ткани – изначально непонятной, алогичной, – через установление связи между ее элементами, подобной связи элементов словесного языка, запечатлевающих любые понятия («идеи»).

Уже ранние научные статьи демонстрируют методологическую особенность трудов Шенкера в целом: он интегрирует понятия и категории, заимствованные из разных направлений философии, гуманитарных наук, не придерживаясь их точного оригинального значения, но вписывая их естественно в свою философско-научную систему; также и традиционные для музыкальной науки понятия подвергаются им переосмыслению.

Глава II – Harmonielehre как жанр теоретического труда.

Вторая глава представляет собой поэтапное приближение к основному объекту исследования – «Учению о гармонии» Шенкера и состоит из трех разделов. В первом представлены некоторые факты из истории создания труда, к примеру, анонимность его публикации, рецензии на шенкеровское «Учение» музыкантов-

современников, переписка автора с директором нотного издательства Brockhaus в Штутгарте, Дж.Г.Коттой. Из последней, в частности, можно почерпнуть сведения о процессе написания работы, изменениях авторского замысла, некоторых стоявших перед Шенкером задачах, к примеру, о его стремлении бороться с недостатками музыкально-теоретических трудов того времени, один из которых – отсутствие детальных аналитических образцов.

Второй раздел под названием «Теоретический трактат или учебник гармонии?» ставит проблему жанровой принадлежности труда. С Нового времени, когда понятие гармонии стало подразумевать учение об аккордах и их связях, книги по гармонии имели различную форму, жанр и наименование, среди которых справочник [Handbuch]¹⁷, краткое наставление (указания, инструкции) [Anweisung]¹⁸, начальное пособие [Elementarwerk]¹⁹. С ускорением развития гармонической науки, а именно с середины XIX века – хотя точную дату установить трудно, – устойчивым названием немецких трудов по гармонии становится ёмкое и выразительное *Harmonielehre*, которое на русский язык можно перевести как учение о гармонии или теория гармонии (также теоретический курс гармонии).

Для представления жанровых разновидностей трудов по гармонии в работе помещен список наиболее значительных немецких, а также русских руководств, издававшихся с середины XIX в. На его основе можно сделать вывод о том, что, исходя из названия (хотя это и чисто формальный критерий), труды по гармонии разделяются на руководства, преследовавшие учебно-педагогические цели и труды более обобщённого характера, в которых делается попытка не только систематически изложить предмет гармонии, но и объяснить её законы, их причины, природу.

Для выявления традиционных, общепринятых способов преподнесения материала книги и особенных авторских решений в *третьем разделе* данной главы было проведено сравнение ряда зарубежных и отечественных трудов по гармонии, их структуры и общего содержания. При этом сознательно не учитывалась

¹⁷ Marpurg F. W. Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition. Berlin, 1755–8. Vogler G. J. Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass. Prague, 1802.

¹⁸ Türk D. G. Kurze Anweisung zum Generalbassspielen. Leipzig und Halle, 1791.

¹⁹ Knecht J. H. Gemeinnützlichliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Stuttgart, 1793.

жанровая принадлежность работ именно с целью прояснить и почувствовать изнутри различия, если они действительно наличествуют, между жанром учебника и теоретического учения. Помимо шенкеровской были выбраны работы Э. Рихтера, Л. Бусслера, К. Греденера, Р. Штёра и П. И. Чайковского (поскольку эти работы Шенкер знал и в той или иной мере изучал при написании собственного учения о гармонии), при этом сравниваемое тематическое содержание редуцировалось до названий разделов книги.

Данный анализ не только выявил отличия шенкеровского подхода от типичного, свойственного современным ему учебникам, но и дал общее представление о способе мышления Шенкера и степени его неординарности. Так, названия в его «Учении» не выдержаны в стиле учебника, они сформулированы свободно, пространно, при этом оглавление здесь свидетельствует о повышенном внимании к горизонтальным связям, логике соединения гармонических элементов.

Тип шенкеровского деления на теоретическую и практическую часть не совпадает с традиционным: теоретическая часть – это «аккорды», то есть нечто статическое и отдельное (по Шенкеру, «топографическое», занимающееся каталогизацией материала), а практическая – «связи», то есть наблюдение над поведением «аккордов» (и тональностей) во времени. Почти всё учение о гармонии Шенкера по сути практическое, но практика, овладению которой он учит, – это *практика анализа, понимания, тренировки восприятия* – художественно оправданного, музыкального. В его труде нет ни одной задачи, ни одного упражнения по игре, которые, по его мнению, определяются голосоведением, то есть являются предметом рассмотрения науки о контрапункте.

Из проведенного сравнительного анализа руководств по гармонии можно сделать следующий вывод: в случае, когда школьный учебник называется *Harmonielehre* – это просто инерция традиции, но когда, как в труде Шенкера, этим словом названо систематическое изложение законов гармонии с раскрытием их природных причин – в этом случае такое словоупотребление кажется неслучайным, термин как бы полностью слился с понятием.

Затем шенкеровское учение рассматривается с позиции римановского труда «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов»²⁰. По оглавлению римановского труда видно, прежде всего, что это яркая авторская концепция, содержание которой потребовало совершенно новых формулировок и понятий («функция», «вводная смена», «характеристические диссонансы»). Но есть аспект, который сближает Римана с традиционными руководствами и выделяет шенкеровское учение из всех современных ему работ по гармонии – это наглядные материалы (примеры). У Римана они представлены весьма схематично, нечастые нотные примеры имеют инструктивный характер и не берутся из литературы. У Шенкера общее количество примеров из музыкальных сочинений – около двухсот, эта черта ставит шенкеровское «Учение» в совершенно исключительное положение, в нем совмещаются теоретический трактат и хрестоматия по гармонии.

Во второй главе также приводятся высказывания Шенкера о трудах русских теоретиков и композиторов – Чайковского и Римского-Корсакова, анализируются сходные между ними и Шенкером идеи, представления и эстетические установки. В конце главы шенкеровское «Учение о гармонии» рассматривается еще раз на предмет тематического содержания, но с новой степенью приближения – внимание переносится с крупных разделов на содержащиеся внутри главы, где раскрывается необычное авторское решение, касающееся группировки и подачи материала, которое сам Шенкер очень точно выразил в названии трилогии – *теории и фантазии*.

Глава III – Основные идеи и понятия «Учения о гармонии» Шенкера – содержит два больших раздела в соответствии с разделением шенкеровского труда на Теоретическую и Практическую части (далее обзор содержания дается по имеющимся внутри каждого раздела параграфам).

Параграф 1.1 посвящен философско-эстетическому аспекту учения и раскрывает основные категории и понятия, определяющие музыкально-теоретическую концепцию её автора в целом. Движущая сила искусства, по Шенкеру, – это *природа* со своими законами, которую Шенкер наделяет божественным, не называя этого слова, статусом: универсальные законы бытия,

²⁰ Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. Ю. Энгеля. М.: Изд. П. Юргенсона, 1896. 286 с.

проявляющие себя единообразно во всём, как в биологической, так и в социальной, психологической и в любой другой сферах. При этом природные законы действуют через посредника – *художника*. Заслуга последнего состоит не в том, что он сотворяет новые гармонии, изобретает новое, а в том, что он с чуткостью «разгадывает» заложенное в музыке природой с помощью природного же дара – *интуиции*.

Автор делит все музыкальные явления на *природные* и *искусственные*, выстраивая иерархию явлений: на вершине пирамиды помещаются те, которые заключает в себе природные законы, выраженные в музыке через обертоновый ряд, тоникализацию и т.д., за ними следуют искусственные порождения художника, созданные по подобию природных (минор и минорное трезвучие, так называемая инверсия и т.д.) и затем прочие явления, далёкие от природных законов и художественных потребностей и потому не относящиеся, по Шенкеру, собственно к искусству (сюда попадает вся добарочная музыка, которая воспринимается Шенкером лишь как стадия, предшествующая истинному искусству, и поздне- и послеромантическая, отвергающая, по мысли автора, естественные природные законы).

Связь между природой и музыкой, постигаемую художником через его инстинкт, Шенкер называет, как уже говорилось, *ассоциацией идей природы*. Она является мерилем для всего, изложенного в последующем учении, именно наличие ее в том или ином явлении определяет суть последнего: истинно ли это, подлинно или мнимо, совершенно или несовершенно, музыка это или не музыка, искусство или нет. Такое всеобъемлющее значение может вместить лишь столь же сложное обобщённое понятие, которое Шенкер позаимствовал из другой науки. На страницах *Harmonielehre* «ассоциация» применяется также в узком значении в аналитических комментариях к музыкальным примерам, где слово указывает на точное или варьированное повторение мотива.

Одним из свойств музыкознания XX века стало соединение различных видов духовной деятельности человека, как то: музыки и физики (Г. Гельмгольц), музыки и математики (Г. Риман), музыки и архитектуры (Г. Э. Конюс), музыки и философии (А. Ф. Лосев), музыки и филологии (Р. Вестфаль). Шенкер занимает своё место в этом ряду, соединяя в своей теоретической концепции музыку с

наукой *психологией*. Помимо «ассоциации» у него встречаются другие категории и методы психологической науки. Большое значение в своём аналитическом подходе учёный придаёт воспринимающему субъекту, делая акцент в своих анализах не просто на тех или иных явлениях в музыкальном сочинении, а на то, как эти явления воздействуют на слушателя. То, что это происходит именно в рамках учения о гармонии, сообщает последнему ни на что не похожий облик. Также в шенкеровских исследованиях музыкальных явлений улавливается его внимание к законам устройства психики индивидуума, законам устройства социального общества и неожиданное отождествление с ними музыкальных процессов. Так, например, он рассматривает взаимоотношения между звуками в системе подобно взаимоотношениям людей в социуме.

Концепцию Шенкера определяет присущее художнику качество – не только творить, но и созерцать, и в этом композитор и теоретик для него уравниваются: композитор воспринимает законы природы из самой природы, теоретик постигает природные законы из творения композитора. Таким образом, понятие художника для Шенкера определяется способностью воспринимать глубинные законы природы, осознанно – как это делает теоретик, или инстинктивно – как художник.

Шенкер находит в своей научной концепции место и для виталистических и органицистских категорий и параллелей, заявляя о потребности биологической трактовки музыкальных явлений. Так, повторяемость явлений в природе (т.е. «повторяемость дерева в дереве, человека в человеке») соответствует в музыке повторению мотива; природный инстинкт размножения соответствует в музыке стремлению каждого звука притягивать свою квинту и терцию (из обертонового ряда), составляющих его трезвучие; стремление к господству над окружающими воплощает процесс тоникализации, когда любая ступень старается достигнуть значения тоники, и основать свою собственную тональность (наше отклонение или модуляция); стремление испытать полноту всех возможных отношений и максимально проявить себя в них, «пережить радость жизни», вызывает явление звукорядного смещения (наш мажоро-минор) и т.п. Принцип существования органического, живого есть для Шенкера наиболее общий принцип, проявляющийся и в искусстве. Таким образом, для Шенкера оказывается

достоверной и достаточной внемузыкальная – биологическая или психологическая – мотивация музыкальных явлений.

В шенкеровской музыкально-теоретической концепции ярко проявляется свойственная автору мифологичность мышления. В музыке, по его представлению, действуют силы духовно-эстетического характера, которые всё и порождают: Природа, Художник, Звук, Мотив, Музыка и Теория. Он полагает в основание гармонии две системы, натуральную (т.е. природную) – мажор, и искусственную (т.е. художественную) – минор; но искусственная отмечена человеческим несовершенством, она – и опора, и вечная проблема искусства. Таким образом, вся теория музыкальной гармонии в своих первоначалах оказывается опозитизированной и мифологизированной.

В параграфе 1.2 анализируется методология и терминология труда, на основе чего делается вывод, что Шенкера по его аналитическим методам также можно отнести к «функциональной» школе, но не в нашем традиционном, а в более широком смысле: в анализе музыкального произведения шенкеровская работа направлена на выявление значения каждого звука мелодии и гармонии, его происхождения и его роли для дальнейшего развития музыки. Учение Шенкера ставит целью воспитание тонкого музыкального художественного слуха, чутко реагирующего на происходящее в музыке и «настраивающего», в зависимости от происходящего, способ слушания, например, в горизонтальном или вертикальном направлении. Принципиально новое в шенкеровском учении о гармонии – это особый порядок в изложении материала, причина которого – психологические и физиологические мотивации музыкальных явлений. Шенкер строит текст учения следующим образом: сперва он формулирует какой-нибудь общий закон из области психологии, биологии, социологии и т.п., затем проецирует этот закон на музыкальное искусство и демонстрирует, какое явление воплощает этот всеобщий закон в музыке, и только затем переходит к «топографии» – непосредственной теории музыки – анализу отдельных музыкальных элементов, задействованных в этих явлениях: интервалам, аккордам, звукорядам и прочему. Во внезапных переходах к этим элементарным рассуждениям видно желание показать, что из единых теоретических предпосылок конструируется всё здание музыки, вплоть до элементарной теории. Благодаря стремлению автора формулировать и опираться на

универсальные принципы, функционирующие на всех уровнях и в различных направлениях, ему часто удаётся связать в единое целое традиционно разделяемые, даже противопоставляемые явления и понятия: мелодию и аккорд, мотив и ступень, гармонию и контрапункт, гармонию и форму, психологическое и биологическое начала и т.д.

Шенкер гармонично соединяет в своей теоретической концепции полифонию и гармонию: во времени, т.е. линейно, у него разворачиваются статические вертикальные гармонические комплексы (аккорд, ступень). Определяющим для него становится принцип рассматривать *любое музыкальное явление как процесс*, у него имеется особое понятие выражающее эту идею – “Auskomponierung” – «развёртывание», «разработка».

Шенкер систематизировал, структурировал и разработал собственную дифференцированную терминологию, однако её сложность послужила одной из причин, помешавших распространению теории. В отношении терминологии в целом Шенкеру свойственны две тенденции: изобретение собственных терминов и нетипичная, новая трактовка уже существующих, порой заимствованных из других наук, в частности, филологии, при этом нередко случается, что автор вводит тот или иной новый термин в употребление без какого-либо его определения и подготовки читателя. Во избежание ошибочного понимания нами объясняются основные термины первой Теоретической части учения, среди которых, аббревиация, параллелизм, мотив, содержание, обер- и унтерквинты, развитие (в особом смысле) и инверсия, система и смешение. В заключение раздела представлено шенкеровское видение генезиса звуковысотной системы.

Второй раздел посвящен анализу Практической части «Учения о гармонии»; два его параграфа раскрывают сформулированное здесь важное для последующей шенкеровской концепции понятие ступени и связанные с ней музыкальные явления, такие как гармонические шаги, тоникализация, альтерация, диатоника и хроматика.

Шенкеровская «ступень» симптоматична для его стремления определять музыкальные феномены не изолированно, а в связи с конкретным музыкальным контекстом, в становлении. Под ступенью понимается контекстно связанная группа звуков, в которой каждый отдельный тон гармонически несамостоятелен, но вместе

они образуют единство, выявляющее аккорд, построенный на определенной ступени тональности.

То есть, ступень у Шенкера – особый термин, значение которого совсем не сводится к одному из элементов гаммы; она является основополагающим понятием шенкеровского учения о гармонии и определяет содержание данной музыкальной науки. Идея ступени не связана с наличествующим в музыкальном отрывке количеством звуков, голосов, аккордов и т.п., то есть отвлекается от конкретных фактурных условий: она воплощается одновременно во всех направлениях, по горизонтали и вертикали. Представляя историю музыки, начиная со средних веков и до эпохи классицизма, через призму отношений горизонтали и вертикали, Шенкер приходит к выводу, что возникновение феномена ступени было вызвано стремлением композиторов создать более развитое (нужно понимать это буквально как более протяженное) мелодическое содержание. Ступень, как внутреннее гармоническое единство, стоящее за внешним «покровным» голосоведением с большим количеством событий, наделила композитора большей свободой. По мысли Шенкера, она появилась только в свободном письме, и в этом заключается его отличие от строгого; если в последнем созвучия возникали как результат голосоведения и были скованы правилами этого голосоведения, то в свободном стиле возникновение явления ступени (то есть по сути аккорда-инварианта) сделало голосоведение «свободнее и смелее» и теперь ещё менее следует заботиться о значении каждого созвучия, поскольку «здесь за них это делает ступень». Одно из ярких авторских сравнений: «Ступени выступают словно мощные прожектора, в свете которых голоса совершают свою эволюцию»²¹.

С одной стороны, автор пользуется исключительно одним, более легким вариантом обозначения гармоний – ступенным, с другой стороны, всегда слышит «квинтовое напряжение» ступеней. Римская цифра указывает ему не только конкретную ступень звукоряда, но говорит о ее квинто-терцовом происхождении. Таким образом, ступенная теория Шенкера фактически не противоречит и не отрицает функциональную систему. Шенкер не различает основные и побочные ступени в смысле гармонической весомости в тональности и в форме, но

²¹ *Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906. S.124.*

ближайшее ступенное соотношение – первая обер- и унтерквинты являются для него самым сильным гармоническим родством.

Шенкер утверждает, что вывести универсальные критерии, по которым следует определять ступень, анализируя конкретную ткань, невозможно. В любом случае, разграничение звуков, групп звуков и гармонических общностей в музыкальном произведении следует осуществлять не механически; различие между проходящими, второстепенными отдельными аккордами и самостоятельными развернутыми гармоническими ступенями зависит от конкретного музыкального контекста. На основе приведенных в учении музыкальных примеров можно выявить некоторые факторы, влияющие на определение ступени: гармоническая пульсация, каденционная рифма (причем, действовать она может в обоих направлениях, определяя предшествующую и последующую ступенную последовательность), мелодический контрапункт, нотная запись (определяющая желание композитора). Интересно, что в качестве определяющего фактора у Шенкера действуют различные композиционные признаки, но только не продолжительность звучания той или иной ступени.

При определении ступени Шенкер отдает предпочтение квинтовым отношениям и их конфигурациям и стремится толковать ступень как можно объемнее, подавляя претензии тех аккордов, которые можно объяснить только голосоведением.

Несмотря на неясность и абстрактность критериев определения ступени и на неровность подхода к этому самого автора, заслугой Шенкера является то, что он подчеркнул необходимость таких антиномий: отдельный аккорд (вертикаль) – ступень (аккорд-инвариант), разработанная мелодия – перволиния, многоголосное построение – первоструктура, и продемонстрировал это на многочисленных аналитических примерах (два последних лежат уже за пределами «Учения о гармонии», но являются естественным продолжением заложенной в нем методики анализа, выявляющего покровное и глубинное).

Шенкер считает, что последование ступеней следует рассматривать только абстрактно по движению баса. Ступень для него – признак высшего порядка, высшего уровня композиторского сознания, некая абстракция, стоящая над голосоведенческими проблемами, запретами параллелизмов и прочее. Он

полностью отрицает важность технической стороны соединения аккордов в гармонии, его не интересует, чем и как будет выражена та или иная ступень, вернее, он отдает это на откуп хорошему музыкальному вкусу. Все, что Шенкер стремится донести до обучающегося молодого композитора – законы взаимоотношения и последования ступеней, но не на техническом уровне голосоведения, а на некоем абстрактном метафизическом уровне природных закономерностей.

По словам Фризиуса, «Учение Шенкера показывает, что возврат к аккордовой схематичности и схеме аккордовых последовательностей (басовых шагов) имеет смысл, если воспринимать его как возврат к структуре „заднего“ плана»²². Представляя абстрактные конструкции, следует, по Шенкеру, также показать, как они могут превращаться в реальную музыку посредством создания музыкального переднего плана.

Глава IV – «Учение о гармонии» Шенкера в контексте австро-немецкой музыкально-теоретической традиции – представляет музыкально-теоретический контекст «Учения о гармонии» Шенкера, освещающий его в исторической перспективе. Так, *первый раздел* посвящен венской теоретической школе, предшествующей Шенкеру; при изложении данного вопроса мы опираемся на исследования иностранных ученых, наиболее обширное из которых представлено в книге «Венская теория гармонии от Альбрехтсбергера до Шенкера и Шенберга» американского музыковеда Роберта Вэзона²³.

Между венской, к которой принадлежал Шенкер, и соседней, немецкой, школами несмотря на общее языковое пространство прослеживаются существенные различия и перестановка акцентов в подходе к основным проблемам гармонической науки, главное из которых – степень влияния музыкальной теории XVIII века на гармонические учения XIX века.

В Австрии долгое время главенствующее положение занимала более консервативная теория гармонии XVIII века; относящиеся к ней труды по *basso continuo* не были окончательно вытеснены даже тогда, когда распространилась доктрина Рамо, но синтезировались с последней. Если немецкую теорию

²² Frisius R. [Vorwort] // Schenker H. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1978. S. XV.

²³ Wason, R. Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. Rochester, New York: Umi research press, 1985. 202 p.

XVIII века ретроспективно можно назвать прогрессивной, то венская, опираясь в своей основе не на аккорд, но на диатонический звукоряд, сохранила связь с мышлением XVIII века и служила противовесом немецкому движению к функционализму. В Вене исполнение *basso continuo* консервативно сохранялось в церковной музыке, а авторитет церкви был здесь бесспорно значительным. Именно в традиции католической духовной музыки воспитывались венские теоретики и педагоги, в том числе знаменитый Иоганн Йозеф Фукс, влияние которого на шенкеровскую теорию бесспорно, и Антон Брукнер, непосредственный учитель Шенкера по гармонии.

В музыкально-теоретической концепции Шенкера выявляются, с одной стороны, некоторые общие тенденции, свойственные венской теоретической школе XIX века: острокритичное неприятие теории фундаментального баса Рамо и, соответственно, немецкой функциональной школы, огромное влияние полифонического мышления XVIII века, опора не на вертикаль, но на горизонталь (связь между музыкальными явлениями приписывается линии), не на аккорд, но на диатонический звукоряд, не на изолированную функцию, а на «разросшуюся» посредством голосоведения ступень. С другой стороны, Шенкер борется и с местной музыкально-теоретической традицией, воплощением которой стал для него в первую очередь его учитель Брукнер. Своей главной задачей Шенкер ставил очищение учения о гармонии и о голосоведении от ошибок и заблуждений предыдущей теории, которые состояли, по его мнению, в смешении контрапункта и гармонии и разделении музыкальной теории и практики.

Поставленная во *втором разделе* главы проблема соотношения научных концепций Шенкера и Римана поднималась как особо значимая в иностранной литературе. Подводя итог посвященным данной проблематике шенкероведческим зарубежным трудам XX века, немецкий композитор и музыковед Бернд Редман²⁴ делает заключение, что взаимоотношения Шенкера и Римана рассматривались, как правило, с позиции одного или другого гармонического направления, причем сторонники каждого были склонны к нетерпимости, злой критике и догматизации «своего» учения. Более конструктивным будет, однако, выработка третьей позиции

²⁴ Redmann B. Zum (Schein-)Antipodentum von Hugo Riemann und Heinrich Schenker // Zur Geschichte der musikalischen Analyse. München: Gernot Gruber, 1993. S. 131-144.

на базе независимых установок, перевод разговора из сферы полемики в область дискуссии.

Безусловно, между названными теоретиками преобладают разногласия, среди которых замена ведущей у Римана гармонической связи между аккордами на мелодическую, основанную на голосоведении у Шенкера, отрицание последним римановской функциональной триады и уравнивание всех ступеней, функциональный анализ аккордов и ступенный принцип их определения и т.д. Однако, несмотря на кажущуюся на первый взгляд абсолютную противоположность теоретических систем, между ними обнаруживаются и неожиданные параллели. Два немецких исследователя – Эльмар Зейдель (в 1966 г.)²⁵ и упомянутый Бернд Редман (в 1993 г.) отмечают общность между шенкеровой ступенью и практически не известным в отечественном музыкознании римановским понятием *тезы* [These], которое он развивает в своем раннем труде «Музыкальный синтаксис» (1877)²⁶. Тезой Риман именуется процесс становления созвучия в качестве главенствующего, который может образовываться за счет элементарного повторения, утверждающего созвучие, или с помощью соединения некоторого числа разных созвучий, при котором выявляется некое единственное главное, как точка единения всех отношений. К римановской тезе вполне можно применить шенкерское определение ступени, как более высокой абстрактной единицы, воплощающей «внутреннее единство» нескольких гармоний, каждая из которых может рассматриваться в качестве самостоятельного трезвучия или септаккорда.

В *третьем разделе* рассматриваются «Учения о гармонии» двух австрийских музыкантов-современников Шенкера и Шёнберга. Самые упоминаемые в шенкероведческой литературе сближения их теорий – те, на которых указывает сам Шёнберг в своем *Harmonielehre*²⁷. Среди них: 1) термины, примененные к фундаментальным шагам баса – *steigende* (восходящие) и *fallende* (падающие), однако при их совпадении, интерпретация у двух теоретиков различна (по Шёнбергу ход баса на квинту или терцию вверх – шаг падающий, а на те же

²⁵ *Seidel E.* Die Harmonielehre Hugo Riemanns / Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hg. Von Martin Vogel. Regensburg, 1966. S.39-92.

²⁶ *Riemann H.* Musikalische Syntax. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877. 123 S.

²⁷ *Schönberg A.* Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1966. 516 S.

интервалы вниз – восходящий, у Шенкера же наоборот); 2) побочные доминанты Шёнберг объясняет происхождением из старинных церковных ладов, возможности которых впитали в себя мажор и минор, а Шенкер интерпретирует проявлением принципа тоникализации, при которой ступень, стремящаяся достигнуть значения тоники, вызывает свою доминанту.

Помимо вышеназванных сходных черт в их научно-философских концепциях можно, на наш взгляд, обнаружить общие направления мысли. Так, на множестве примеров Шенкер демонстрирует свою идею о том, что Учение о гармонии становится осмысленным лишь тогда, когда понимается как часть учения о формах в самом широком смысле, как часть теории музыкального целого. Так же представлялось и Шёнбергу, размышлявшему, что три музыкальные дисциплины – учение о гармонии, контрапункт и учение о форме из-за отсутствия единой точки зрения распадаются, хотя должны бы были вместе образовывать учение о композиции. По словам Н.Власовой, Шёнберг видел в качестве своей сверхзадачи создание целостной теории композиции, объединявшей преподаваемые порознь отдельные дисциплины. Шёнберговскую идею синтеза музыкальных наук по-своему воплотил Шенкер в «Свободном письме». Также оба автора делают акцент на последовании, связи музыкальных элементов. На этапе «Учения о гармонии» воплощением этого для Шенкера стало понятие «ассоциация идей», а «сверхидея» Шёнберга – *взаимосвязь*²⁸. Можно размышлять по поводу близости значений этих понятий в широком смысле, но в самом узком оба применяют их сходно: это имманентно-музыкальная связь на основе сходства звуковых последовательностей, ритма, гармонии и т.д.

Причину некоторой общности теоретических взглядов двух музыкантов указывает сам Шёнберг – в своей теории гармонии оба опирались на одну и ту же музыку, главными своими учителями каждый называл Баха, Моцарта, Бетховена и Брамса.

Из базовых разногласий двух теорий особый интерес вызывает отношение двух музыкантов к проблеме неаккордовых звуков. И Шенкер, и Шёнберг отвергают традиционную трактовку этого понятия с разделением на аккордовые «сущностные» диссонансы и неаккордовые «несущественные», но на

²⁸ Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. С.59.

противоположных основаниях: Шенкер отрицает понятие сущностного диссонанса, а Шёнберг понятие несущественного. В более позднем шенкеровском учении о слоях музыкального сочинения проходящий неаккордовый звук вообще становится базовой категорией: даже первоструктура, до которой ученый редуцирует музыкальное сочинение, есть целая система проходящих звуков, а такие аккордовые диссонансы, как септима и нона (соответственно, 7-ой и 9-ый обертон) относятся лишь к среднему и дальнему плану композиции. Шёнберг мыслит противоположно, считая, что само понятие «неаккордовый» употребляется неверно: каждая нота влияет на гармоническое движение, её гармоническое следствие временами трудноразлично, но не может вовсе отсутствовать, любой диссонанс дает результат, к которому стремится композитор. Таким образом, шёнберговское понятие неаккордовых звуков противоречат шенкеровскому понятию ступени; если последний объединяет множество явлений «под крылом» ступени, то первый каждое созвучие оценивает как весомое.

Заключение. «Учение о гармонии» Г. Шенкера представляет собой уникальный образец своего жанра: с одной стороны, здесь разрабатывается новая по сравнению с систематическими учениями, к примеру, М. Хауптмана и Г. Римана *теория гармонии*; с другой стороны, совершенно иную форму здесь приобретает *практическая гармония*, принципиально отличающаяся от распространенных в эпоху создания труда учебников гармонии; и, наконец, *соотношение теоретического и практического начал* находит у Шенкера индивидуальное авторское решение. Остро ощущая центральную проблему гармонической науки своего времени – преобладающую спекулятивность теории и её оторванность от музыкальной практики, Шенкер уже в первом своём научном труде полностью меняет традиционное направление гармонического учения, что проявляется ярче всего в изменении в *Harmonielehre* значения гармонического – и шире – *музыкального анализа*. Шенкер-теоретик придерживается убеждения, что базовые для искусства музыкально-теоретические законы невозможно открыть без глубокого детального анализа музыкальных шедевров; овладеть основами музыкального языка, научиться правильному слушанию, понимать музыку можно, только обратившись к общепризнанным классическим образцам.

Шенкеровский поворот от статичных незыблемых чисел музыкальной теории в сторону текучей, непознаваемо-изменчивой материи искусства отражает общие научно-культурные тенденции, зародившиеся в эпоху Ренессанса, ставшие общепризнанными в Новое время, но фактически только к началу XX века достигшие своей кульминации. Своей личностью и музыкально-теоретической концепцией он демонстрирует произошедшее изменение в соотношении «теоретической» и «практической» музыки, роли теоретика в музыкальном искусстве. Как пишет Р.А.Насонов: «теория музыки оттесняется на периферию нововременной музыкальной культуры и даже выглядит чем-то посторонним по отношению к “подлинной” музыке – “теоретик” теперь должен еще “доказать”, что он тоже “музыкант” и что он твердо придерживается музыкальной практики, никуда от нее не “отрываясь”, – “присягнуть” музыкальному опусу»²⁹. Шенкер, пожалуй, как никто другой из современников, оказался верен этой «присяге», принятой им уже в «Учении о гармонии».

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. *Лагутина Е. В.* К истории публикации и проблеме жанра «Учения о гармонии» (1906) Генриха Шенкера [Текст] / Е.В. Лагутина // *Музыковедение*. 2013. №4. С. 38–47. [1 п. л.]

2. *Лагутина Е. В.* «Дух музыкальной техники» (1895) – первая публикация научной теории Х. Шенкера [Текст] / Е. В. Лагутина // *Научный вестник московской консерватории*. 2013. №2. С. 62-68. [1, 3 п. л.]

3. *Лагутина Е. В.* Шенкер и Шёнберг [Текст] / Е. В. Лагутина // *Музыковедение*. 2014. №5. С. 3-13. [1, 2 п. л.]

Другие публикации по теме исследования:

1. *Лагутина Е. В.* Harmonielehre Г. Шенкера: учебник гармонии или теоретический трактат? [Текст] / Е.В. Лагутина // *Проблемы художественного творчества. Всероссийские чтения, посвященные Б. Л. Яворскому*. Саратов-2010. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. С. 64–77. [0, 7 п. л.]

²⁹ *Насонов Р. А.* Универсальная музургия Афанасия Кирхера. Дисс. ...канд. иск. М., 1996. С. 50.

2. *Лагутина Е. В.* Густав Малер и Генрих Шенкер [Текст] / Е. В. Лагутина // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга: материалы международной научной конференции / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 137–146. [0, 5 п. л.]