

**Власова Н.О.**

## **ГЕНРИХ ШЕНКЕР И ЕГО АНАЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ**

### **HEINRICH SCHENKER AND HIS ANALYTICAL THEORY**

**Аннотация.** В статье сжато излагается и комментируется одна из влиятельнейших музыкально-теоретических доктрин XX века – теория тональной музыки Генриха Шенкера (1868–1935).

**Abstract.** The article describes and comments upon Heinrich Schenker's theory of tonal music, largely known as one of the most influential theoretical doctrines of the 20<sup>th</sup> century.

**Ключевые слова:** Шенкер, тональная музыка, первичная структура, первичная линия, задний план, средний план, передний план, пролонгация.

**Key Words:** Schenker, tonal music, *Ursatz* (primary structure), *Urlinie* (primary line), *Hintergrund* (background), *Mittelgrund* (middleground), *Vordergrund* (foreground), prolongation.

Музыка есть живое движение тонов  
в природном пространстве.

*Генрих Шенкер*

Одну из самых оригинальных и в перспективе наиболее влиятельных музыкально-теоретических систем XX века создал австрийский теоретик Генрих Шенкер (1868–1935). Она претендует на охват целого двухвекового периода европейской музыкальной истории, связанного с расцветом тональности (предмет внимания Шенкера – австро-немецкая музыка от Баха и Генделя до Брамса, а также сочинения Шопена и Доменико Скарлатти), и стремится обнаружить некие самые глубокие основы творчества, объединяющие всех мастеров этой эпохи. По оценке Ю. Холопова, «созерцание музыкальной мысли впервые во всем ее объеме, от первоидеи до <...> полноразвитой ткани, есть великое достижение системы Шенкера и великое его открытие в музыкальной теории», которое «обеспечивает его автору место среди теоретиков мирового масштаба»<sup>1</sup>. Помимо стремления к широким обобщениям, система Шенкера привлекает своей детальной разработанностью, продуманностью, развитым аналитическим аппаратом, который ее автор оттачивал на сотнях музыкальных примеров и зафиксировал во множестве теоретических работ, обеспечив тем самым жизнеспособность своей теории в дальнейшем.

Шенкер получил образование в Вене, закончив как юрист Венский университет и став доктором права (1890) и параллельно обучаясь в Венской консерватории в классах А. Брукнера (гармония) и Э. Людвига (фортепиано). После

---

<sup>1</sup> Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М., 2006. С. 98.

нескольких лет работы в качестве музыкального критика<sup>2</sup> и аккомпаниатора, примерно с 1900 года он всецело сосредоточился на музыкально-педагогической, издательской и исследовательской работе. Хотя Шенкер практически не преподавал в учебных заведениях, со временем он стал весьма известным и востребованным частным педагогом. Однако при его жизни, несмотря на педагогическую деятельность и публикации, его теория оставалась уделом лишь узкого круга последователей<sup>3</sup>.

С 1902 года Шенкер начинает сотрудничать с только что основанным в Вене музыкальным издательством Universal Edition, для которого готовит ряд пересмотренных с точки зрения текстологических критериев нотных изданий классиков (фортепианные сочинения К. Ф. Э. Баха, 1902–03; «Хроматическая фантазия и fuga» И. С. Баха, 1910; пять последних сонат Бетховена, 1913–21; все фортепианные сонаты Бетховена, 1921–23). Шенкер был в числе тех, кто стоял у истоков современной текстологии. Одним из первых он постулировал безусловный приоритет воли композитора<sup>4</sup> и стал серьезно заниматься автографами, восстанавливая по ним оригинальный нотный текст, освобожденный от позднейших редакторских наслоений<sup>5</sup>. Целью работы с рукописями для него было выявление истинного авторского замысла во всей его полноте. В конечном итоге, тем же Шенкер руководствовался и в своей музыкально-теоретической деятельности: его анализы призваны, если процитировать подзаголовок шенкерской статьи о Третьей симфонии Бетховена, «впервые представить» шедевры «в их подлинном содержании».

Тогда же, в начале 1900-х годов, была издана первая книга Шенкера «Об орнаментике» («Ein Beitrag zur Ornamentik», 1903), выросшая из работы над изданием фортепианных сочинений К. Ф. Э. Баха. Главным же его трудом стали «Новые музыкальные теории и фантазии» («Neue musikalische Theorien und

<sup>2</sup> Ранние музыкально-критические работы Шенкера изданы в сборнике: Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891 – 1901 / Hrsg. von H. Federhofer. Hildesheim, 1990. Здесь собрано около ста статей и рецензий по поводу венских концертов и оперных спектаклей.

<sup>3</sup> В некрологе Шенкеру Вилли Райх писал: «С годами вокруг него собралось фанатично преданное ему сообщество учеников, усердно работавших над разработкой и применением его теории. Посторонним проникнуть во внушительное здание этого учения было весьма сложно – из-за несколько запутанной терминологии и из-за чересчур темпераментного осуждения тех, кто с самого начала не был с ней безоговорочно согласен» (Reich W. Ein Meister der Musikforschung // Anbruch. 1935. N. 1. S. 16). Вильгельм Фуртвенглер, которого связывали с Шенкером дружеские отношения, вспоминал о его «исключительной изоляции и одиночестве, которые делали его в полном смысле слова вопиющим в пустыне» (Furtwängler W. Heinrich Schenker: Ein zeitgemäßes Problem (1947) // Furtwängler W. Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954. Wiesbaden, 1955. S. 200). Сам Фуртвенглер высоко ценил музыкальность и обширные познания Шенкера, но весьма сдержанно отзывался о его теории, которая представлялась ему «проблематичной».

<sup>4</sup> Это убеждение сформировалось у Шенкера достаточно рано. Показательно, что уже в своей статье 1901 года «Ретуширование Бетховена» он выступает против дирижерских вторжений в бетховенский текст и отстаивает глубокий внутренний смысл и логику авторской оркестровки (см.: Schenker H. Beethoven-“Retouche” // Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker).

<sup>5</sup> В своих аналитических статьях Шенкер нередко апеллирует к рукописям, описывая имеющиеся расхождения между различными авторскими версиями исследуемого произведения (в частности, в работах о Третьей симфонии Бетховена и Симфонии g-moll Моцарта: Schenker H. Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 3. München u. a., 1930; Schenker H. Mozart: Sinfonie G-Moll // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 2. München u. a., 1926), а также между автографами и изданиями, возникшие из-за вмешательства редакторов (Schenker H. Weg mit dem Phrasierungsbogen // Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. München u. a., 1925). По инициативе Шенкера его ученик, голландский меценат Антони ван Хобокен, создал «архив фотограмм», в котором были собраны фотографические снимки рукописей, которые по частям хранились в разных собраниях разных городов. Этот архив в 1927 году был передан венской Национальной библиотеке. К середине 1930-х годов было сделано около сорока тысяч отпечатков примерно трех тысяч произведений мастеров XVIII–XIX века до Брамса включительно. Значение такого архива трудно переоценить, в частности, потому, что в ходе Второй мировой войны многие рукописи были безвозвратно утрачены.

Phantasien”) – исследование в трех частях, которому Шенкер отдал почти тридцать лет жизни. Первая часть, «Учение о гармонии», увидела свет в 1906 году; вторая часть, «Контрапункт» в двух томах, была опубликована в 1910 и 1922 годах. Наконец, последнюю часть, «Свободное письмо» (“Der freie Satz”), содержащую изложение прославившей его оригинальной теории тональной композиции, Шенкер успел завершить в последний год жизни; она вышла из печати в 1935 году, уже после смерти автора.

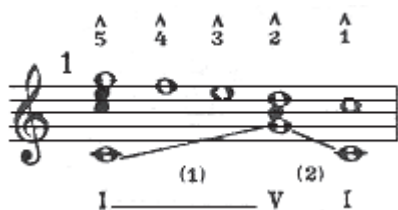
Музыкально-теоретическая система, в наиболее законченном виде представленная в «Свободном письме», формировалась постепенно и уже в 1920-е годы нашла выражение в теоретических статьях и анализах, которые Шенкер публиковал в издаваемых им журнале «Воля звуков» (“Der Tonwille”, 10 выпусков, 1921–24) и ежегоднике «Шедевр в музыке» (“Das Meisterwerk in der Musik”, 3 тома, 1925, 1926, 1930). В этих работах он широко пользуется понятиями “Ursatz” («первичная структура») и “Urlinie” («первичная линия»)⁶, применяет характерный метод анализа с постепенным «снятием» слоев⁷, а в конце первого и второго томов «Шедевра в музыке» помещает раздел «Пояснения», который впоследствии войдет в книгу «Свободное письмо». Нельзя не упомянуть и еще одну публикацию, предшествовавшую появлению последней: «Пять таблиц первичных линий» (“Fünf Urlinie-Tafeln”, 1932) – собрание одних только аналитических нотных схем, которые, по мысли Шенкера, обозначают собой столь зрелую стадию его метода, когда уже отпадает надобность в словесных пояснениях.

\* \* \*

Согласно теории Шенкера, в основе любого сочинения XVIII–XIX веков, достойного называться произведением музыкального искусства, лежит первичная структура, представляющая собой контрапунктическое сочетание поступенно нисходящей линии в верхнем голосе и хода I – V – I в басу (Шенкер называет такой ход «басовым арпеджированием», “Baßbrechung”). Нисходящий верхний голос, который может начинаться от III, V или I (=VIII) ступени и в конце концов обязательно приходит к I, получает название «первичная линия» (Urlinie; тоны первичной линии на шенкеровских схемах обозначаются при помощи арабских цифр со специальными значками над ними, например:  $\hat{1}$ ).

Возможные виды первичной линии:

Пример 1а



Пример 1б



Пример 1в



⁶ Основополагающее для своей теории понятие «первичная линия» Шенкер впервые использовал в своем «комментированном издании» (“Erläuterungsausgabe”) Сонаты Бетховена op. 101 (1921). Правда, здесь под «первичной линией» понималось особым образом редуцированное изложение музыкальной ткани сочинения. Понятие «первичная структура» появляется в пятом выпуске журнала «Воля звуков» (1923).

⁷ Прием «упрощения» мелодической линии, сведения ее к исходной модели Шенкер использовал уже в некоторых примерах из «Контрапункта» и, ранее, «Учения о гармонии».

Это сочетание – глубинная модель, подспудно управляющая всем развитием произведения от начала до конца, обеспечивающая его единство, придающая высший смысл всем происходящим в нем событиям, сколь бы случайными они поначалу ни казались. Это высший закон, оформляющий музыкальную материю в произведение и сообщающий всему разворачиванию направленность и смысл. «Первичная линия означает не просто единство отдельного произведения, она означает единство искусства вообще», – утверждает Шенкер<sup>8</sup>. Где нет первичной линии – там нет искусства. Идея всеприсутствия *Urlinie* и *Ursatz* нашла выражение в латинском изречении, ставшем *motto* «Строгого письма»: *semper idem sed non eodem modo* – все время то же, но по-другому.

Первичная структура представляет собой не что иное, как распространенное во времени тоническое трезвучие, которое, в свою очередь, трактуется как глубоко природный феномен, содержащийся в обертоновом ряду. «Ряд обертонов, этот вертикальный природный звук, этот аккорд, в котором звучат сразу все тона, претворяется в последовательность, в горизонтальное арпеджирование <...>», – пишет Шенкер<sup>9</sup>. В другом месте он называет первичную линию первым этапом «распространения (*Auskomponierung*) основного созвучия»<sup>10</sup>. Первичная линия и басовое арпеджирование в рамках первичной структуры могут существовать только в сочетании друг с другом, только как единство: они «создают искусство», лишь «когда объединены в контрапунктической структуре»<sup>11</sup>. Первичная линия и первичная структура вообще строго диатоничны (звуковысотное содержание первичной линии Шенкер называет «диатонией»). Любые альтерации принадлежат уже последующим уровням произведения.

Первичная линия – всегда нисходящая. Причины этого Шенкер не объясняет, но можно предположить, что, будучи горизонтальной разверткой данного в обертоновом ряду трезвучия, обогащенной проходящими звуками, первичная линия движется вниз к породившему ее звуку. Устремленность к I ступени сообщает музыкальному развитию цель: с достижением основного тона всякое напряжение, порождавшее движение, снимается, музыкальное развитие приходит к своему логическому концу.

Шенкер понимает музыкальное произведение как многоуровневую иерархическую структуру, включающую несколько слоев. Первичная структура – это общий для всех сочинений задний план (*Hintergrund*<sup>12</sup>), «несущая конструкция» целого. Между первичной структурой и конкретным нотным текстом располагаются слои среднего и переднего планов (соответственно, *Mittelgrund* и *Vordergrund*), последовательно разрабатывающие и обогащающие первичную структуру и сообщающие каждому произведению неповторимый облик. Именно в этих, располагающихся ближе к «поверхности» музыкального текста, слоях проявляется авторская индивидуальность. Здесь – область неповторимых композиционных решений, уникального творческого опыта.

«Между полюсами первичной линии и первого плана, диатонии и тональности проявляется пространственная глубина музыкального произведения: его отдаленного начала в простейшем элементе, его трансформаций в последующих стадиях и, наконец, в многообразии переднего плана», – пишет Шенкер<sup>13</sup>. Инстинктивное следование первичной линии в процессе творчества, подсознательное чувство первичной линии, а значит – ощущение звукового простран-

<sup>8</sup> *Schenker H. Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. München u. a., 1925. S. 199.*

<sup>9</sup> Шенкер Г. Свободное письмо. Том I: Текст / Пер. Б. Плотникова. Красноярск, 2003. С. 22. (Далее – СП).

<sup>10</sup> *Schenker H. Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik? // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 3. München u. a., 1930. S. 20.*

<sup>11</sup> СП. С. 22.

<sup>12</sup> Ю. Холопов переводит это понятие как «дальний план».

<sup>13</sup> СП. С. 16.

ства, способность охватить его в целом, Шенкер считает критерием гениальности: «Музыканты делятся на тех, кто творит, исходя из заднего плана, а знает, звукового пространства, создаваемого первичной линией, – гениев, и тех, кто движется только на переднем плане – не-гениев, кто должен сочинять одно за другим точно так же, как одно за другим слушают и читают. Между ними лежит непроходимая пропасть»<sup>14</sup>.

Движение от заднего плана к последующим слоям происходит при помощи различных трансформаций первичной структуры, которые последовательно наращивают музыкальную ткань на «остов» *Ursatz*. Процесс «расширения», временного и пространственного распространения первичной структуры Шенкер называет «*Auskomponierung*»; важнейшими его средствами являются пролонгации и диминуции. Когда с помощью первичной линии для сочинения предопределены цель и основные этапы пути, пролонгации обеспечивают конкретную «фабулу», все детали и повороты музыкального «сюжета»: «В искусстве музыки, как и в жизни, движение к цели встречает препятствия, возвраты, разочарования, оно сопряжено с большими расстояниями, отходами, расширениями, вставками – короче говоря, разного рода торможениями. В этом заключен источник всякого рода замедления, из которого художественный ум извлекает вечно новое содержание. Таким образом, на среднем и переднем планах мы слышим почти драматическое развитие событий»<sup>15</sup>. При этом первичная линия регулирует, но никак не детерминирует пролонгации: «Определенная форма первичной структуры ни в коем случае не требует каких-то определенных пролонгаций. <...> Выбор пролонгаций в основе остается свободным, лишь бы обеспечивались нераздельность и связь всех взаимоотношений»<sup>16</sup>.

Аналитические схемы Шенкера (которые зачастую охватывают все произведение целиком) служат наглядной иллюстрацией его теории «планов»: каждый анализ представляет собой систему из нескольких нотных строк, на которых последовательно «снимаются» слои музыкального текста и обнажается его конструктивная и логическая первооснова, *Ursatz*.

Определяя соотношение первичной структуры и ее трансформаций на последующих уровнях, Шенкер апеллирует к биологии. Развивая свою теорию, он вообще часто проводит параллели с природными феноменами, с явлениями органической жизни, которые служат для него моделью художественных процессов. Пролонгации первичной линии становятся как бы ее проекциями в последующих слоях, ее производными: «Тенденция распространения формы первичной структуры <...> проходит через все уровни голосоведения»<sup>17</sup>. Чем ближе к первичной структуре, тем больше подобие. Так, пролонгации среднего плана – это в большинстве своем варианты нисходящего хода первичной линии: самые первые пролонгации (по Шенкеру, линейные ходы первого порядка) непосредственно соотносятся с тонами первичной линии – они либо исходят от них, либо стремятся к ним как цели движения. Соответственно, на первом уровне пролонгаций преобладают нисходящие последовательности, воссоздающие профиль *Urlinie*.

Произведение в такой трактовке уподобляется ветвящемуся дереву, дающему все новые и новые побеги, питаемые единым стволом первичной структуры. Оно предстает как органическая самодостаточная целостность, где всё вырастает из исходного «зерна», всё взаимообусловлено и взаимосвязано, всё подчиняется внутренним законам роста и размножения: «Распространение (*Auskomponierung*) и есть музыка. <...> Рождаясь на заднем плане, проходя через

<sup>14</sup> *Schenker H. Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. S. 205.*

<sup>15</sup> Сп. С. 16.

<sup>16</sup> Там же. С. 33.

<sup>17</sup> Там же. С. 90.

средний план, растут слои пролонгаций вплоть до диминуций низшего порядка на переднем плане. То, что предлагает передний план – мотивы, – только кажется самостоятельным; на самом деле он обладает перспективой и покоится на узких плечах лишь нескольких интервалов первичной структуры – первичной линии и сопутствующего ей басового арпеджирования в качестве распространения основного созвучия. *Итак, весь передний план есть лишь одна-единственная переливающаяся через край диминуция, лишь фигура*<sup>18</sup>.

Естественно, что звуковысотные схемы (логические «каркасы» музыкальной ткани), получаемые в процессе последовательной редукции<sup>19</sup>, могут существенно отличаться от непосредственно воспринимаемого переднего плана. Например, окончание произведения на тоническом аккорде в положении терции или квинты, по Шенкеру, отнюдь не означает, что закон нисхождения *U*rlinie к I ступени здесь не выполняется – это лишь свидетельствует о том, что первичная линия завершилась раньше<sup>20</sup>. Точно так же первый тон *U*rlinie не обязательно должен находиться в самом начале: к нему может вести линейный подъем (*Anstieg*) или восходящее арпеджирование, иногда весьма распространенные<sup>21</sup>. Поскольку первичная линия подходит к тонике сверху, в ней невозможен вводный тон: его появление в каденции может произойти только на среднем плане, на одном из уровней пролонгации.

Первичная структура в трактовке Шенкера – прежде всего феномен горизонтального развертывания. Хотя *U*rlinie и порождена обертоновым рядом, то есть явлением вертикали, в конечном итоге – в качестве звуковой последовательности – она осуществляется во времени. Имитирующие первичную линию ходы, которые заполняют собой все слои музыкальной ткани, лишь укрепляют главенство горизонтального измерения в композиции: «Где бы ни оказался линейный ход – в верхнем, нижнем или среднем голосе, – его единство означает горизонтальную тотальность, которой вертикаль уступает в значении»<sup>22</sup>.

Приоритет горизонтали в интерпретации музыкальных феноменов является отличительной чертой системы Шенкера (это одно из обстоятельств, обусловившее антагонизм Шенкера и Римана). Поэтому непреходящее значение для него имеет контрапункт: «Полифония, однажды обнаруженная, стала необходимой для музыки. Потому искусство неизменно принадлежит только тем, у кого есть уши, способные воспринимать полифонию»<sup>23</sup>. Контрапункт для Шенкера (а под контрапунктом он понимает прежде всего строгий стиль) – это учение об универсальных законах голосоведения и взаимодействия отдельных линий, об «абсолютной жизни звуков», а не прикладная дисциплина практической композиции. Законы контрапункта продолжают действовать в свободном письме. Так, соотношение *U*rlinie и басового арпеджирования определяется нормами строгого письма (этим, в частности, объясняется диатоничность первичной структуры). Но правила голосоведения и поведения интервалов, изложенные Шенкером в «Контрапункте», сохраняют свое значение и на последующих уровнях композиции, что он подчеркивает в главе из «Свободного письма», названной

<sup>18</sup> *Schenker H. Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 2. S. 40.*

<sup>19</sup> Понятие «редукция», широко применяющееся в различных методах анализа по Шенкеру, им самим не использовалось.

<sup>20</sup> СП. С. 27.

<sup>21</sup> В скерцо из Третьей симфонии Бетховена крайние части сложной трехчастной формы, по Шенкеру, основаны на ходе первичной линии  $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ . Первый звук  $\hat{3}$  появляется лишь в т. 123 – при том, что в первой части Скерцо всего 165 тактов, а предшествует ему чрезвычайно долгий подъем в диапазоне сексты (от  $b^1$  до  $g^2$ ). См.: *Schenker H. Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt.*

<sup>22</sup> СП. С. 78.

<sup>23</sup> Там же. С. 15.

«Понятие о строгом контрапункте». Одно из следствий: любой аккорд на переднем плане ограничивается для него трезвучием. Септиму и тем более нону в качестве самостоятельных аккордовых тонов он не признает, считая их только проходящими звуками<sup>24</sup>. В «Контрапункте» он объяснял, что «септима отнюдь не является априорным элементом нашего предощущения (*Vorempfindung*), как квинта и терция; она скорее событие *a posteriori* <...>, то есть мы понимаем ее задним числом в качестве проходящего звука или средства хроматизации»<sup>25</sup>. Диссонирующий проходящий не может подвергаться развертыванию, поскольку сам служит средством развертывания, и только превращение диссонанса в консонанс (при соответствующем движении баса) делает возможным его пролонгацию.

Постулируя преимущественно горизонтальное развертывание в произведении, Шенкер из тональных функций признает только тонику и доминанту. Субдоминанту он рассматривает как явление голосоведения, пролонгации (понятие «субдоминанта» он не упоминает, предпочитая говорить о IV ступени и таким образом уравнивая в правах эту ступень со всеми прочими): «<...> секундовый ход в каденциях с IV на V произрастает из контрапунктического начала музыки», и далее: «<...> в так называемой каденции I – IV – V – I в свободном письме V обладает преимуществом, потому что первоначально она сложилась как тон, арпеджирующий гармонию, тогда как помещение IV перед V подчеркивает шаг на секунду, а отсюда – первоначальную роль как контрапунктического элемента»<sup>26</sup>.

Краеугольным понятием шенкеровского «Учения о гармонии» является понятие ступени, которое становится антитезой понятию функции в трактовке Рамо и Римана. Ступень для Шенкера есть «высшее абстрактное единство, подчас объединяющее многие гармонии <...>: даже если иные гармонии выглядят как самостоятельные трезвучия или четырехзвучия, при определенных обстоятельствах <...> они могут подводиться под понятие ступени»<sup>27</sup>. Образую некую зону влияния, это «высшее единство» объединяет любые сочетания, в том числе различные проходящие и вспомогательные созвучия (например, проходящий между тоническим трезвучием и секстаккордом доминантовый терцквартаккорд Шенкер относит к зоне действия I ступени). Трезвучие при этом выполняет роль идеальной модели, организующей все многообразие конкретных сочетаний. Именно сформировавшаяся в свободном письме категория ступени, по Шенкеру, обеспечила большую свободу и раскованность голосоведения по сравнению со строгим стилем: он сравнивает ступень с «мощным прожектором», в свете которого голоса складываются в созвучия, являющиеся отнюдь не целью, но лишь результатом их движения. «Ступень – это та сила, что явственно связывает множество созвучий в единое целое, в лоне которого именно по этой причине голосоведение может быть более свободным»<sup>28</sup>.

Помимо характерной для Шенкера тенденции к объединению отдельных событий, оперированию более или менее крупными блоками, в подобной трактовке понятия ступени снова дает о себе знать фактор горизонтального движения, голосоведения, который, по мнению Шенкера, был полностью устранен из теории Рамо, «механически» сводящего все разнообразие гармоний к трем главным ступеням и трем основным басам. В историческом споре между учением о генерал-басе и функциональной теорией Шенкер решительно принимает сторону первого. Излишняя концентрация на вертикальном измерении, по его убеждению, вредит горизонтальному развитию и ведет к утрате ощущения целого.

<sup>24</sup> См.: Там же. С. 67–68.

<sup>25</sup> *Schenker H.* Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Stuttgart; Berlin, 1910. S. XXXIII.

<sup>26</sup> СП. С. 39, 74.

<sup>27</sup> *Schenker H.* Harmonielehre. Wien; Leipzig, 1906. S. 181.

<sup>28</sup> *Ibid.* S. 203.

Включаясь в различные уровни композиции, гармонические ступени также образуют иерархическую систему: ступени переднего плана подчиняются ступеням среднего, а те, в свою очередь, являются средством развертывания ступеней первичной структуры. Отсюда следует вывод: в произведении есть только одна тональность. Модуляции и отклонения в традиционном понимании для Шенкера не существует – происходит не смена одной тональности другой, а «тоникализация» (Tonikalisierung) тех или иных ступеней на разных уровнях развертывания единой главной тональности: «В произведении искусства связность целого, гарантированная первичной структурой, проявляется в жизни единственного аккорда. Таким образом, есть только тональность одного этого аккорда, а все другое, что мы на переднем плане можем рассматривать как тональности, может быть только иллюзорным»<sup>29</sup>. Так появляются понятия «иллюзорной» (или «мнимой») тональности, «иллюзорной» каденции. «Тональная связность, – комментирует Ю. Холопов, – оказывается не чем иным, как движением в пределах широко пролонгированного тонического аккорда. Вся пьеса может быть представлена как растянутое пролонгациями тоническое трезвучие»<sup>30</sup>. Постулат о тональном единстве приводит Шенкера к пересмотру некоторых традиционных представлений: например, Скерцо № 2 op. 31 Шопена, тональность которого, исходя из первых тактов, обычно определяют как b-moll, Шенкер рассматривает от начала до конца в Des-dur:

Пример 2

Шопен. Скерцо Des dur (b moll) op. 31

гг. 9 41 49 106 117  
арп. ^ 3 ^ 2 ^ 1  
гарм. всп. тона  
(=VI —) I II V - I

Как уже говорилось, хроматизмы впервые появляются в качестве пролонгаций, и первой их формой являются «смещения» (микстуры) мажорного и минорного трезвучий, а также пониженная (неаполитанская) II ступень. Эти первые альтерации Шенкер рассматривает не в качестве хроматического проходящего или вспомогательного тона, а скорее как подмену ступеней.

Важнейшим средством «расширения» (Auskomponierung) для Шенкера является перерыв в развертывании первичной линии. Классический перерыв – остановка на сочетании: V ступень в басу, II в верхнем голосе первичной структуры. Шенкер избегает традиционного понятия «половинная каденция», поскольку

трактует сочетание  $\overset{\wedge}{2}$ / $V$  не как некое завершение, а именно как перерыв, и пред-

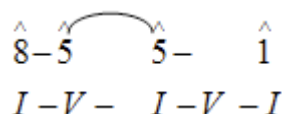
лагает определение «разделительная доминанта» или просто «делитель». Такой перерыв выполняет функцию задержки, торможения в развертывании и тем самым способствует разрастанию музыкальной формы на переднем плане (на нем основаны двух- и трехчастные формы). «Перерыв только потому может производить такой эффект, что он несет в себе первичную структуру, которая должна достичь своего осуществления вопреки всем отклонениям, – пишет

<sup>29</sup> СП. С. 112.

<sup>30</sup> Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. С. 37.



Шенкер. – <...> Теперь мы понимаем, что в отношении единства первичной структуры первое появление  $\overset{\wedge}{V}$  более значительно, чем второе»<sup>31</sup>. После остановки на сочетании  $\overset{\wedge}{V}$ , которое может стать источником обильных пролонгаций, происходит возвращение к исходному тону первичной линии ( $\overset{\wedge}{3}$  или  $\overset{\wedge}{5}$ ). Таким образом, первичная линия, нисходящая от терции, приобретает форму:  $\overset{\wedge}{3}\overset{\wedge}{2} \mid \mid \overset{\wedge}{3}\overset{\wedge}{2}\overset{\wedge}{1}$ , от квинты:  $\overset{\wedge}{5}\overset{\wedge}{4}\overset{\wedge}{3}\overset{\wedge}{2} \mid \mid \overset{\wedge}{5}\overset{\wedge}{4}\overset{\wedge}{3}\overset{\wedge}{2}\overset{\wedge}{1}$ . В этом случае «начальный тон объединяет в себе и выдерживание, то есть состояние неподвижности – “в уме”, и реальное движение линейного последования»<sup>32</sup>. Если первичная линия спускается вниз от I (VIII) ступени, то деление будет происходить по схеме:



Другим источником расширения формы может служить тон, вспомогательный к терцовому или квинтовому тону первичной линии. Он может быть только верхним, иначе движение вниз и потом обратно вверх может создать иллюзию перерыва (верхние вспомогательные допустимы на более поздних уровнях пролонгации). Вспомогательного к октаве при нисходящем октавном ходе быть не может, поскольку в этом случае он бы выходил за пределы октавы, а, по Шенкеру, именно октава является предельным диапазоном первичной линии.

Вопросы метра и ритма находятся на периферии интересов Шенкера. Им посвящено лишь несколько страниц в конце «Свободного письма». Ритм для Шенкера имеет значение постольку, поскольку организует соотношение первичной линии и басового арпеджирования; природа ритма в музыке, по его мнению, чисто контрапунктическая: «Необходимость создавать баланс между двумя линейными последовательностями, которые могут отличаться по числу тонов, впервые ведет к присущему музыке ритму. Поэтому корни музыкального ритма лежат в контрапункте!»<sup>33</sup> В принципе ритм и метр – это явления переднего плана, относящиеся скорее к оформлению поверхностных слоев композиции, к сфере диминуции. Наверное, поэтому они и не представляют для Шенкера большого интереса. Основополагающим для музыки он считает метр, кратный двум (опять-таки, обоснование этого чисто биологическое: воссоздание принципа систолы – диастолы<sup>34</sup>). При этом он отнюдь не склонен усматривать в музыке метрические стопы по образцу стихотворных и систематизировать соотношение легких и тяжелых тактов, как это делает Риман. Судя по приводимым в «Свободном письме» анализам и комментариям, при определении «легкого» и «тяжелого» он руководствуется функциями звуков в линейных ходах.

В последней главе «Свободного письма» Шенкер, исходя из изложенной теории, рассматривает вопрос о музыкальной форме. Согласно его представлениям, «феномен формы на первом плане можно <...> объяснить как трансформацию энергии – трансформацию сил, которые через структурные уровни перетекают с заднего плана на передний»<sup>35</sup>. Форма является результатом имманентного процесса музыкального становления, и все попытки сюжетных обоснований (например, в виде программы) – не что иное, как признак упадка, результат

<sup>31</sup> СП. С. 44.

<sup>32</sup> Там же. С. 45–46.

<sup>33</sup> Там же. С. 40.

<sup>34</sup> Там же. С. 120.

<sup>35</sup> Там же. С. 128.

«бегства музыкального сознания от музыкальной цельности, плода одного лишь заднего плана»<sup>36</sup>. Подобно метру и ритму, форма – это явление переднего плана, которое берет свое начало в первичной линии и определяется особенностями ее пролонгаций на последующих уровнях. Поскольку первичную линию Шенкер усматривает в сочинениях от эпохи барокко до зрелого романтизма в лице Брамса, в своей систематике он решительно упраздняет непреложные для предшествовавшей теории различия между полифоническими и гомофонно-гармоническими формами: согласно его теории, в основе фуги и сонаты лежат одни и те же глубинные принципы развития. Понятно, что такие представления никак не согласуются с традиционным учением о форме и порождают весьма оригинальную систематику.

Исходя из характера движения *Urlinie*, Шенкер предлагает следующую классификацию форм:

1) Нерасчлененные формы, порождаемые нерасчлененной первичной линией (в качестве примеров Шенкер приводит небольшие песни, вальс, мазурку, тему вариаций – то есть, в традиционной терминологии, простые двух- и трехчастные формы, возможно также периоды).

2) Песенные формы (двух- и трехчастные), которые образуются благодаря тому или иному членению первичной линии: в случае трехчастной это может быть и перерыв с задержкой на разделительной доминанте, и расширение вспомогательного тона, которое способно образовать средний раздел, и смешение. Периоды из двух предложений (в традиционной терминологии) нередко трактуются Шенкером как двухчастные формы, поскольку ход первичной линии прерывается в конце первого предложения, чтобы возобновиться с началом второго. Один из примеров такого рода – Прелюдия G-dur op. 28 Шопена, классический период повторного строения с половинной каденцией на доминанте, а по Шенкеру – двухчастная форма с ходом первичной линии:  $\hat{3} \hat{2} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ .

3) Сонатная форма, конститутивной чертой которой Шенкер считает «пролонгацию членения»<sup>37</sup>, – в отличие трехчастной песенной формы, сонатная не может быть образована при помощи вспомогательного звука или микстуры. Если попытаться соотнести шенкеровское представление о сонатной форме с

традиционными категориями, то получится, что в экспозиции сочетание  $\hat{2} \vee$  появляется в районе побочной партии и занимает собой всю разработку. В мигоре побочная партия, как правило, основывается на «промежуточном» сочетании  $\hat{3}$ , и нисходящий линейный ход вплоть до разделительной доминанты III

продолжается в разработке. В репризе так или иначе возобновляется прерванное разделительной доминантой движение к I ступени *Urlinie*. Необходимо подчеркнуть, что понятия «экспозиция», «разработка» и «реприза» к анализам Шенкера можно применять лишь весьма условно: движение первичной линии нередко идет «поперек» формы в традиционном понимании и, к примеру, такой недвусмысленный сигнал членения, как знаки повторения в конце экспозиции, для него ничего не значит, поскольку относится к поверхностному слою композиции.

4) Четырехчастная форма, типичная для медленных частей сонатно-симфонических циклов. Ее схема:  $A_1 - B_1 : A_2 - B_2$ , при этом  $B_1$  «покоится на V или, по крайней мере, движется к ней, тогда как  $B_2$  основано на I»<sup>38</sup>. Четырехчастная

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 133.

<sup>38</sup> Там же. С. 139.

форма схожа с двухчастной; ее отличие от последней состоит в большей развитости раздела, пролонгирующего доминанту, а в конце, соответственно, тонику.

5) Форма рондо. Шенкер трактует ее как объединение двух или трех трехчастных форм. В отличие от сонаты, в рондо нет целеустремленного движения к разделительной доминанте.

6) Фуга. Развертывание темы и ответов, по Шенкеру, – события переднего плана; на глубинном же уровне фуга, как и любая другая автономная музыкальная форма, управляется «первичной структурой, первичной линией и басовым арпеджированием»<sup>39</sup>. Так, трехчастную форму фуги с-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Шенкер выводит из трех нисходящих ходов *Urlinie*: два от V ступени (тт. 1–8 и 9–20), третий от I (VIII) ступени (тт. 20–29)<sup>40</sup>. Величайшими мастерами этой формы Шенкер считает Баха, Генделя и Брамса.

7) Вариации. Разговор о вариациях в «Свободном письме» сводится в основном к форме темы, которая может быть нерасчлененной, двух- или трехчастной.

В своей классификации форм Шенкер *полностью игнорирует фактор тематического развития* (как явление переднего плана). Это едва ли не самое уязвимое место его теории, объект постоянной критики для его оппонентов и предмет дальнейшей теоретической разработки для последователей.

Взгляды Шенкера на проблему тематической организации сочинения от первой до третьей части «Новых музыкальных теорий и фантазий» значительно эволюционировали. Свое «Учение о гармонии» он начинает с апологии мотива и его роли в формообразовании. Его представления в этом плане еще вполне традиционны: лишь благодаря мотиву музыка обрела собственный «неизменный принцип», освободивший ее от «внешних ассоциаций», от влияния слова, танца и т. п., и стала самостоятельным искусством. Общепринятым является и тезис о том, что методом развития мотива является повторение, служащее организации формы: задача последней, пишет Шенкер, показать «судьбу мотива». При этом основной мотив не должен звучать постоянно – мастерство композитора состоит в том, чтобы представить его в наиболее характерных, важных трансформациях и передать его «судьбу» как можно лаконичнее<sup>41</sup>.

Понятие мотива Шенкер широко использует и в своей книге о Девятой симфонии Бетховена<sup>42</sup> (фактически гигантски разросшемся путеводителе по сочинению). Однако в статье «Об органическом в сонатной форме» из второго ежегодника «Шедевр в музыке» он уже говорит о «мелодии», «мотиве» и «теме» как удобном вспомогательном средстве для тех, кто не видит дальше переднего плана, и утверждает, что эти понятия не имеют отношения к истинному содержанию сонатной формы. Сам он усматривает «мотивы» в более глубоких слоях музыкальной ткани, и «мотивы» эти – не что иное как «мотивы диминуции», то есть отнюдь не те тематические элементы, что слышны «на поверхности», а те, что сублимированы из музыкальной ткани путем ее редукции. Подобные мотивы (прежде всего поступенные ходы) не доступны непосредственному восприятию, но, множась и воспроизводясь по мере приближения к переднему плану сочинения, обеспечивают его внутреннее единство<sup>43</sup>. В «Свободном письме», не вдаваясь в детали, Шенкер подтверждает такой взгляд: «Великие композиторы доверяют своему далеко охватывающему видению. По этой причине они не основывают свои сочинения на какой-нибудь “мелодии”, “мотиве” или “идее”. Содержание скорее коренится в трансформациях голосоведения и линейных

<sup>39</sup> Там же. С. 141.

<sup>40</sup> Schenker H. Das Organische der Fuge // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 2.

<sup>41</sup> Schenker H. Harmonielehre. S. 4, 19–21.

<sup>42</sup> Schenker H. Beethovens Neunte Sinfonie. Wien, 1912.

<sup>43</sup> Schenker H. Vom Organischen der Sonatenform // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 2. S. 50, 51, 54. О «мотивах диминуции» разных порядков см.: Schenker H. J. S. Bach: Sechs Sonaten für Violine. Sonate III. Largo // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1.

последовательностях, единство которых не позволяет сегментирования или назначения сегментам названий»<sup>44</sup>.

Касаясь вопроса об эволюции теории Шенкера, необходимо сказать, что его система сложилась в том виде, как она предстает в «Свободном письме», отнюдь не сразу, причем изменения нередко касались принципиальных вещей. Так, в своем анализе Этюда *es-moll* op. 10 № 6 Шопена, помещенном в первом выпуске ежегодника «Шедевр в музыке» (1925) он еще допускает восходящие ходы первичной линии: на его схеме она четырежды поднимается к V ступени и потом нисходит. Уже год спустя, во втором ежегоднике, Шенкер будет рассматривать такие ходы как линейный подъем к первому тону *Urlinie* и другие формы пролонгаций. Существенно эволюционировали и представления Шенкера о сонатной форме. В приложении ко второму тому «Шедевра в музыке» дается полный анализ первой части Симфонии *g-moll* KV 550 Моцарта<sup>45</sup>, из которого следует, что на протяжении всей экспозиции, разработки и начала репризы в *Urlinie* сохраняется ее первый тон – V ступень  $d^2$ ; в результате весь нисходящий ход *Urlinie* приходится на репризу. Но это значит, что никакого членения первичной линии, которое Шенкер в «Свободном письме» назвал принципиальной особенностью сонатной формы, здесь нет. В «Свободном письме» Шенкер приводит совсем другую схему *Urlinie* этого сочинения<sup>46</sup>: судя по ней, первичная линия в экспозиции доходит до III ступени (как обычно бывает в минорных сонатных *allegri*), разработка представляет собой пролонгацию II ступени *Urlinie*, а уже в начале репризы первичная линия приходит к I ступени<sup>47</sup>. Очевидно, «Свободное письмо» можно считать финальным этапом в эволюции музыкально-теоретической системы Шенкера лишь по той причине, что оно стало последней работой исследователя. Остается только гадать, как именно стал бы Шенкер дальше совершенствовать свой аналитический метод, но в том, что его система представляет собой своеобразную “work in progress”, сомневаться не приходится. И в этом смысле интенсивная разработка его доктрины, предпринятая его многочисленными последователями во второй половине XX века, представляется вполне оправданной, отвечающей характеру и духу этой теории.

\* \* \*

По своим эстетическим взглядам Шенкер – ярый консерватор. Искусство музыки, по его мнению, закончилось вместе с Брамсом, который был для него последним музыкантом, способным к синтезу, к целостному охвату композиции. Все современное творчество представляет собой картину упадка и деградации. Кризисные черты свойственны уже сочинениям Вагнера, и его влияние тем губительнее, чем сильнее: «Его лейтмотивная техника отвечала всеобщей привычке верить в мелодию; <...> подчеркивая в музыке из-за сценических условий передний план – а Вагнер не был музыкантом заднего плана! – он привнес в нее доселе не свойственную тяжесть»<sup>48</sup>. Шенкер критикует Вагнера за то, что, ища опору в слове, он отвернулся от чисто музыкальных принципов развертывания и «ради драмы выразительность, именно выразительность сделал ведущим принципом музыки»<sup>49</sup>. После мировой войны наступил полный

<sup>44</sup> СП. С. 34.

<sup>45</sup> Этот анализ воспроизводится на вклейке в работе Ю. Холопова «Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера».

<sup>46</sup> См.: СП. С. 47.

<sup>47</sup> Полной уверенности и единства при определении тонов *Urlinie* нет и у последователей Шенкера. Так, два американских теоретика, adeptы шенкеровского метода Д. Собэски и Д. Шмалфельдт при анализе одного и того же сочинения – первой части Сонаты Бетховена op. 31 № 2 *d-moll* – считают первым тоном первичной линии разные звуки: соответственно,  $a^2$  и  $d^3$  (см.: Плотников Б. Монолог о практике содержательного анализа. Красноярск, 2005. С. 102).

<sup>48</sup> *Schenker H. Vom Organischen der Sonatenform. S. 54.*

<sup>49</sup> СП. С. 108.

хаос: «Сегодня нет ни способности к композиционному синтезу, ни какого-либо искусства, обладающего выразительностью в качестве центрального принципа. Образцов нет, есть только имитаторы неправильно понятых образцов»<sup>50</sup>. Книгу о Девятой симфонии Бетховена Шенкер демонстративно посвящает памяти композитора – «последнего мастера немецкого музыкального искусства».

Самое начало предисловия к «Контрапункту» дает представление не только об оценке Шенкером современной музыки, но и о его манере выражения – страстной, патетической, ригористической и несколько напыщенной: «Мы стоим перед Помпеями и Геркуланумом музыки! В развалинах вся музыкальная культура, разрушен даже звуковой материал, та основа музыки, которую художники, выходя за пределы скупых указаний обертонового ряда, воссоздавали всякий раз заново! Самое упоительное и, так сказать, творящее из искусств, стоившее наибольших мучений своим открывателям и потому дарованное нам позже других – самое молодое из искусств, музыка – более не существует!»<sup>51</sup> Яростный консерватор Шенкер по своему полемическому пылу и мессианским намерениям близок не менее яростному поборнику нового искусства Арнольду Шёнбергу: они оба одинаково страстно защищают противоположные художественные позиции.

Любопытно, как Шенкер в качестве «антипримера» разбирает современные сочинения. Он берет фрагмент из Концерта для фортепиано и духовых Стравинского и делает редукцию нотного текста, обнаруживая линейные ходы (Züge). Однако, по мнению Шенкера, передний план у Стравинского противоречит тому, что намечено у него на заднем плане: вместо подразумеваемых там диатонических аккордов Стравинский пишет диссонансы, искажающие гармоническую первооснову<sup>52</sup>. Вывод Шенкера гласит: «Моя аргументация дает мне право сказать, что письмо Стравинского, несмотря на незначительные следы линейных ходов, привнесенных влиянием общедоступного, очень скверное, нехудожественное и немusicalное! Не стоит и размышлять о том, как соотносится приведенное место со всем тем, что написано до и после, – как же может овладеть всем пространством формы автор, который не в состоянии убедительно связать даже шестнадцать тактов»<sup>53</sup>. В статье о Вариациях на тему Баха ор. 81 Регера Шенкер упрекает композитора в том, что тот не услышал тему Баха как целое, не ощутил «органичность подъема, пребывания и нисхождения» первичной линии и «взаимосвязи голосоведения», но воспринял ее как набор

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> *Schenker H. Kontrapunkt. Erster Halbband. S. I.* Ясно, что подобный стиль выражения – с многочисленными отступлениями, частыми экскурсами в сферы исполнительства, биологии, социологии музыки, обилием риторических вопросов и восклицаний, полемикой с оппонентами и многостраничными примечаниями мелким шрифтом – плохо согласуется со строгим жанром «Учения». Здесь надо отдать должное Шенкеру: несмотря на свой неистовый исследовательский темперамент и полную убежденность в том, что его интерпретация музыкальных феноменов является единственно правильной, он сам подчеркнул относительный характер своей доктрины, дав главному труду своей жизни ни к чему не обязывающее обобщающее название «Новые музыкальные теории и фантазии».

<sup>52</sup> Примечательно, что Шенкер, исходя из собственных предпосылок, фактически приходит в оценке Стравинского к тому же выводу, что и его непримиримый оппонент Шёнберг. Последний писал: «<...> они [Мийо, Казелла, Стравинский] почти без исключения используют темы, с которыми, учитывая их гармонию и строение <...> можно было бы обращаться гораздо проще, которые в качестве зерна [развития] не дают повода для той трактовки, которая им навязывается. <...> Музыка моих современников делает из железа золотые часы, из дерева – резиновые шины и т. п.; она не согласуется с материалом в расчете на то, что оболочка, покраска готового продукта сделают свое дело» (запись от 21 апреля 1923 года, цит. по: *Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel. S. 196*). Оба критика Стравинского уловили действительно важную особенность его стиля. Весь вопрос в ее оценке. Единодушные Шенкера и Шёнберга в данном случае можно объяснить их принадлежностью к «внеположной» Стравинскому австро-немецкой музыкальной традиции.

<sup>53</sup> *Schenker H. Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 2. S. 39.*

отдельных мотивов, которые можно комбинировать по своему усмотрению<sup>54</sup>. Весьма критически относится Шенкер и к своему учителю Брукнеру: он считает, что последний сочиняет излишне жестко, «блоками», и его композиционной технике недостает разнообразия; в результате сами по себе замечательные музыкальные идеи Брукнера не получают того продолжения и развития, которые могли бы породить органичную форму.

Такой воинствующе антиисторический подход придает теории Шенкера черты догматизма. Система объявляется истиной в последней инстанции. Плохо все, что не соответствует системе. Ее границы принимаются за границы музыкального творчества вообще.

\* \* \*

Аналитический метод Шенкера вызывает немало сомнений и вопросов. Издержки теории, как это обычно бывает, происходят от стремления кодифицировать систему, придать ей всеохватность. Об одной из них – игнорировании тематического развития – уже говорилось. Другой важный для традиционного музыкознания фактор, причисляемый Шенкером к явлениям поверхностных слоев композиции, – это ритм. Звуки гипотетической Urlinie распределяются на протяжении конкретной композиции крайне неравномерно: один звук (например, тот, из которого «выращена» сонатная разработка) может пролонгироваться десятки и даже сотни тактов, при этом другой проходить за полтакта. Порой Шенкер выделяет звуки первичной линии в самых незначительных, на первый взгляд, мелодических ходах. Иными словами, удельный вес отдельных событий, как они воспринимаются на слух, как предстают в конкретном музыкальном оформлении, нередко существенно отличается от того, как те же события отражены на схеме. Обнаруженная Шенкером «идеальная модель» тональной формы не всегда убедительно соотносится с реальным, «эмпирическим» нотным текстом, а иногда и вступает с ним в противоречие.

Возьмем в качестве примера анализ песни Шумана «Встречаю взор очей твоих» («Любовь поэта», № 4):

Пример 3

Шуман. Любовь поэта, op. 48, № 4, Wenn ich in deine Augen seh'

тт. 1 4 5 8 9 12 13 14 15 16

I — (III<sup>♯</sup> - VI<sup>♯3</sup> - I<sup>♯3</sup>) II V<sup>♯2-3</sup> - I

По Шенкеру это нерасчлененная форма с ходом первичной линии от III к I ступени (в традиционной теории – простая двухчастная форма). Начальная тоника с пролонгациями (3) занимает 13 тактов, следующий тон Urlinie (2) проходит за два такта и, наконец, в т. 16 появляется I ступень, которая господствует уже до конца песни. В ходе пролонгаций III ступени некоторые весьма важные на слух события на схеме или вовсе не отражены, или отражены как малозначимые – например, отклонение в C-dur в конце начального периода (тт. 6–8), оформленное в виде полного совершенного каданса, на схеме почти не заметно.

<sup>54</sup> Schenker H. Ein Gegenbeispiel. Max Reger op. 81: Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach für Klavier // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 2.

В теме Органной пассакальи с-moll Баха Шенкер усматривает ход первичной линии от V к I ступени, хотя – если посмотреть непредвзято – гораздо оправданнее было бы увидеть в основе этой темы разложенное тоническое трезвучие:

Пример 4

И.С. Бах. Пассакалья для органа с moll

На схеме видно, что два последних звука *Urlinie*, помещенные в скобку, реально вообще не представлены. Этот случай не единичный: в некоторых своих анализах Шенкер добавляет отсутствующие звуки в качестве воображаемых тонов первичной линии. В «Свободном письме» он говорит о «подмене», «которая легко распознается, потому что контрапунктирующее басовое арпеджирование явно указывает на истинный тон первичной линии, даже если он скрыт»<sup>55</sup>. Что ж, такое допущение не делает первичную линию более абстрактной: в любом случае, это шенкеровское понятие принадлежит умопостигаемому «миру идей» в платоновском смысле – ничего лишнего, ничего случайного, ничего, нарушающего строгую закономерность.

Вместе с тем, анализы Шенкера представляют немалую ценность. Не говоря уже о множестве точных наблюдений и прекрасном знании музыкальной литературы, что позволяет ему объяснить, почему композитор написал именно так, а не иначе, и свободно оперировать аналогичными примерами из других сочинений, иногда его трактовки помогают по-новому взглянуть на, казалось бы, не вызывающие сомнений композиции. Так, Шенкер очень оригинально трактует Балладу № 1 g-moll op. 23 Шопена. Традиционно считается, что она написана в сонатной форме. Шенкер обнаруживает в ней «трехчастность, смело выведенную из вспомогательного тона»<sup>56</sup>. Вспомогательный тон es<sup>2</sup> на его схеме длится от т. 69 до т. 190 и охватывает разделы сонатной формы, начиная от побочной партии в экспозиции и до возвращения главной партии на доминантовом басу в зеркальной репризе. Все это, по Шенкеру, средний раздел трехчастной формы, а первичная линия от V до I ступени проходит целиком уже в коде (с т. 208). Таким образом, в Балладе выделяется большой средний раздел, объединенный тоном es (и, добавим от себя, тональностью Es-dur), что может служить одним из возможных объяснений того, почему побочная партия в репризе не транспонируется:

Пример 5

Шопен. Баллада op. 23

<sup>55</sup> СП. С. 57.

<sup>56</sup> Там же. С. 132.

Помимо частных аналитических удач, теория Шенкера обладает и рядом фундаментальных достоинств. Одно из них – попытка обнаружить глубинную первооснову множества разноликих тональных композиций, которые по видимости не имеют между собой ничего общего, найти логику их развертывания, осознать их как целостные художественные организмы, где всё взаимообусловлено, увидеть единство в тех явлениях, которые обычно воспринимаются как несходные и даже антитетические (например, соната и fuga). Такая трактовка музыкальных произведений открывает путь новому их пониманию. Слышать далекие связи, мысленно охватывать большие пространства, ощущать за частным и разрозненным действие подспудных объединительных сил, понимать конечную цель движения – вот чему учит теория Шенкера. Вильгельм Фуртвенглер назвал этот феномен «дальним слухом» (Fernhören)<sup>57</sup>.

Другая очевидная заслуга Шенкера – его понимание произведения как иерархии структурных слоев и вытекающий отсюда алгоритм анализа при помощи последовательного их снятия, который получил название редукции. Сам по себе этот метод очень важен, и его можно распространить на музыку всех эпох. По сути, редукция – это инструмент дифференциации в любом музыкальном тексте главного и второстепенного, сущностного и декоративного, способ продвижения вглубь сочинения. И в конечном итоге совсем не важно, что откроется в этой глубине – первичная линия или какая-то иная, возможно, специфическая для данного конкретного опуса порождающая модель, свой закон роста и развития.

Принципиальные идеи, заключенные в работах Шенкера, обладают огромным потенциалом для дальнейшей разработки – что и обеспечило беспрецедентный успех «шенкеровского анализа» и, шире, шенкеровских идей. Если не подходить к его методу догматически, если следовать духу, а не букве его теории, то она способна открыть новые измерения и неожиданные смыслы в самых разнообразных явлениях композиторского творчества, помочь подняться над конкретным нотным текстом и увидеть в нем скрытые закономерности. Именно в этом смысле ей и свойствен подлинный универсализм.

---

<sup>57</sup> Furtwängler W. Heinrich Schenker: Ein zeitgemäßes Problem. S. 201–202.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Плотников Б.* Монолог о практике содержательного анализа. Красноярск, 2005.
- Холопов Ю.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М., 2006.
- Шенкер Г.* Свободное письмо. Том I: Текст / Пер. Б. Плотникова. Красноярск, 2003.
- Furtwängler W.* Heinrich Schenker: Ein zeitgemäßes Problem (1947) // *Furtwängler W.* Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954. Wiesbaden, 1955
- Hansen M.* Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993.
- Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901 / Hrsg. von H.Federhofer. Hildesheim, 1990.
- Schenker H.* Harmonielehre. Wien; Leipzig, 1906.
- Schenker H.* Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Stuttgart; Berlin, 1910.
- Schenker H.* Beethovens Neunte Sinfonie. Wien, 1912.
- Schenker H.* Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. München u. a., 1925.
- Schenker H.* Weg mit dem Phrasierungsbogen // *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. München u. a., 1925.
- Schenker H.* Mozart: Sinfonie G-Moll // *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 2. München u. a., 1926.
- Schenker H.* Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt // *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 3. München u. a., 1930.
- Schenker H.* Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik? // *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 3. München u. a., 1930.