

АРНОЛЬД
ШЁНБЕРГ

*Упражнения
по композиции
для начинающих*



КЛАССИКА-XXI

Арнольд
Шёнберг

УДК 781
ББК 85.313.3
ШМ

Упражнения по композиции для начинающих

ПРОГРАММА ОБУЧЕНИЯ
СЛОВАРЬ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ

*Перевод и комментарии
Елены Доленко*



Москва

КЛАССИКА-XXI

2003

УДК 781
ББК 85.313.3
Ш47

Arnold Schoenberg
Models for Beginners in Composition
N. Y.: Schirmer, 1943

Научный редактор
проф. Ю.Н. Холопов

Ш47 Шёнберг А.
Упражнения по композиции для начинающих. Программа обучения. Словарь. Музыкальные примеры / Пер. с англ. и коммент. Е.А. Доленко. — М.: Классика-XXI, 2003. — 68 с., нот.

ISBN 5-89817-070-7

Учебное пособие выдающегося австрийского композитора, педагога и музыкального теоретика Арнольда Шёнберга впервые публикуется на русском языке. Издание адресовано преподавателям и студентам музыкальных училищ и вузов, специалистам-музыковедам и широкому кругу интересующихся проблемами музыкального искусства XX века.

УДК 781
ББК 85.313.3

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-070-7

© Доленко Е.А.: перевод, комментарии, 2003
© «Классика-XXI», 2003

Содержание

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА	5
Арнольд ШЁНБЕРГ. УПРАЖНЕНИЯ ПО КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ	
ПРЕДИСЛОВИЕ	7
ПРОГРАММА	9
I. Согласование мелодии и гармонии	9
II. Мотив и элементы мотива в двухтактных фразах	10
III. Предложения	11
IV. Периоды	12
V. Контрастная середина трехчастной (a—b—a') формы	13
VI. Реприза (a')	13
VII. Менуэт	14
VIII. Скерцо	14
IX. Фразы, полупредложения, первые предложения и разделы «а» трехчастных форм	15
СЛОВАРЬ	16
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ	21
КОММЕНТАРИИ ПЕРЕВОДЧИКА	62

Итак, истинное Шёнберговское понимание музыки в полном смысле слова исторически рождается. Однако именно Шёнберговское понимание музыки в 1920-е годы становится основой для создания профессора С.С. Паппельштейна «Упражнений по композиции для начинающих». Шёнберговское понимание музыки не имело ни одного целостного монографического исследования. До настоящего времени не упоминается ни одного из трудов Шёнберга, а его музыка и теоретические труды, по существу, санкционированно бойкотировались. Тем не менее, пусть в неслыханном порыве, музыкой Шёнберга в России интересовались, ее рассматривали и включали в свои лекционные курсы даже в те времена, когда на это можно было рассчитывать только в элитарной и узкой среде.

Первое «Упражнение по композиции для начинающих» на русском языке связано с возросшим интересом к музыке Шёнберга, с ее новым осмыслением и переосмыслением, в условиях, когда сочинения композитора не запрещают в России по идеологическим соображениям, а самого автора не называют больше «ликвидатором музыки» (из статьи одного отечественного музыковедов). При этом в тот момент в исследовании творчества Шёнберга на данном этапе стали стремиться изучать переосмысления с целью создать работу, основанную на подлинных документах и материалах. И именно, появившись монографическое исследование о том или ином крупном художнике должно, в первую очередь, представлять издание его сочинений, писем, литературных трудов и других документальных источников. Трудно переоценить в этом отношении значение опубликов-

Несмотря на то, что Шёнберговское понимание музыки исторически рождается, Шёнберговское понимание музыки в 1920-е годы становится основой для создания профессора С.С. Паппельштейна «Упражнений по композиции для начинающих».



Арнольд Шёнберг дает частный урок в своем доме в Brentwood (США). Слева направо: Арнольд Шёнберг, Натали Лимоник, не установленное лицо, Альфред Карлсен.

Фото Ричарда Фиша.

От переводчика

С музыкальным наследием крупнейшего австрийского композитора, теоретика, педагога и живописца Арнольда ШЁНБЕРГА (13.IX.1874, Вена — 13.VII. 1951, Лос-Анджелес) судьба обошлась со свойственным ей своеволием. Оказавшись поначалу в тени творчества Антона Веберна (1883—1945), а позднее Альбана Берга (1885—1935), оно лишь в 90-е годы XX столетия заняло надлежащее ему место в истории музыки. И трудно представить сейчас, что ренессансу научного интереса к музыке Шёнберга в наши дни предшествовало едва ли не забвение самого имени композитора со стороны наиболее радикально настроенных представителей *Новой музыки* второй половины XX века. Этому было противопоставлено серьезное и по-настоящему глубокое изучение творчества Антона Веберна, которое с 50-х годов прошлого столетия стало восприниматься «единственным преддверием музыки будущего» (Пьер Булез). Имя Веберна было начертано тогда на знаменах всех ведущих представителей второй волны европейского авангарда, в частности Карлхайнца Штокхаузена и Пьера Булеза. И не удивительно, что в сборнике статей Булеза *Relevés d'apprenti* («Записки подмастерья»; Париж, 1966) нашумевшее эссе *Schönberg est mort* («Шёнберг мертв»), перепечатанное из журнала *The Score* за 1952 год, соседствовало со статьей о Веберне *Incipit*. В эссе дело Шёнберга было признано умершим задолго до физической смерти главного идеолога и вдохновителя нововенцев. Веберна же Булез назвал в *Incipit* тем единственным Откровением, «которое положит предел невежеству».

Но вот минуло полвека. 70-е—80-е годы ознаменовались повышенным вниманием к творчеству Альбана Берга, а в 90-е произошло новое открытие Шёнберга. И, может быть, прав был ученик Веберна Филип Гершкович, еще в 60-е годы XX века прозорливо предсказавший последующий всплеск увлечения музыкой автора «Лунного Пьеро»: «Восхищение Веберном сегодня приведет завтра к настоящему осознанию шёнберговской музыки»¹?

Итак, наследие Шёнберга переживает сегодня в полном смысле свое второе рождение. Однако вплоть до самого последнего времени, когда была опубликована книга профессора С.С. Павлишин, на русском языке, не считая брошюры И.И. Соллертинского, о Шёнберге не вышло ни одного целостного монографического исследования. Долгие годы в России на упоминание одного только имени композитора было наложено вето, а его музыка и теоретические труды, по существу, санкционированно бойкотировались. Тем не менее, пусть в негласном порядке, музыкой Шёнберга в России интересовались, ее исследовали и включали в свои лекционные курсы даже в те времена, когда за это можно было поплатиться работой, карьерой и едва ли не головой.

Перевод «Упражнений по композиции для начинающих» на русский язык совпал с возрождением интереса к музыке Шёнберга, с ее новым осмыслением и переоценкой, в условиях, когда сочинения композитора не запрещают в России по идеологическим соображениям, а самого автора не называют больше «ликвидатором музыки» (из статьи одного отечественного музыковеда). При этом ключевым моментом в исследовании творчества Шёнберга на данном этапе стало стремление изучать первоисточники с целью создать работу, основанную на подлинных документах и материалах. И вообще, появлению монографического исследования о том или ином крупном художнике должно, в идеале, предшествовать издание его сочинений, писем, литературных трудов и других документальных источников. Трудно переоценить в этом отношении недавно опублико-

¹ Всё это, по мысли Гершковича, «сделает послезавтра возможным понимание творчества Веберна как залива шёнбергова моря» (Гершкович Ф. О музыке. М.: Сов. композитор, 1991. С. 331).

ванный перевод на русский язык избранных «Писем» Арнольда Шёнберга². Тридцать лет публикация этого собрания под разными предлогами откладывалась, и только сейчас выход в свет «Писем» Шёнберга оказался возможным. Только сейчас оказался возможным и выход на русском языке «Упражнений по композиции для начинающих»³ — учебного пособия Шёнберга по практической теории композиции, которое как нельзя лучше свидетельствует о том, как и чему учил своих учеников глава крупнейшей композиторской школы XX столетия.

При переводе «Упражнений...» я руководствовалась прежде всего стремлением максимально аутентично донести подлинное слово Шёнберга. Даже в тех случаях, когда использованная им терминология казалась мне не вполне четкой, даже неопределенной. Все мои соображения на этот счет, дополнения и примечания помещены в *комментариях переводчика*. Сам учебник включает три основных раздела: программу обучения, словарь и музыкальные примеры. Наибольший удельный вес приходится на заключительный раздел, и это не удивительно. Ведь теория композиции была для Шёнберга предметом практически по своему существу.

В заключение выражаю искреннюю признательность научному редактору перевода профессору Ю.Н. Холопову, а также редактору НИИ Российского Образования В.В. Новиковой за их ценные советы и рекомендации, высказанные в процессе подготовки настоящего издания к печати. Благодарю также профессора Е.И. Чигарёву и заведующего кафедрой истории зарубежной музыки МГК имени П.И. Чайковского профессора М.А. Сапонова за всестороннюю поддержку моих исследований. Слова особой благодарности адресую моей маме, Наталии Михайловне Доленко, за ее мудрость и терпение.

1 февраля 2003,

Москва

² Шёнберг А. Письма: Пер. с нем. В. Шнитке/Под ред. М. Друскина, Л. Ковнацкой; Сост. Э. Штайн. СПб.: Композитор, 2001.

³ Перевод осуществлен по изданию: Schoenberg A. Models for Beginners in Composition. N.Y.: Schirmer, 1943.

Арнольд ШЕНБЕРГ

УПРАЖНЕНИЯ ПО КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Перед вами второй, исправленный и расширенный, вариант программы по композиции для начинающих, который я подготовил в течение шести недель — во время летних курсов, проходивших при Университете Калифорнии в Лос-Анджелесеⁱ. Первый вариант программы создавался в большой спешке: я был занят тогда другими делами (в частности, сочинением музыки, что никогда не было для меня простым времяпровождением)ⁱⁱ. И хотя я предупреждал, что некоторые теоретические сведения изложить, возможно, сумею, но в плане технического мастерства научу немногому, я был просто удивлен тому успеху, который выпал на долю этой программы. Она настолько помогла моим студентам, что даже те из них, кому не хватает творческих способностей и музыкальности, смогли сочинить небольшой менуэт и даже скерцо: это оказалось им вполне по силам.

Успех побудил меня прервать композиторскую деятельность и вновь пожертвовать сочинением ради преподавания, чтобы создать второй вариант программы, в надежде сделать его еще более целесообразным и полезнымⁱⁱⁱ.

Основные цели данной программы: **развитие слуха, воспитание чувства формы и понимания технических и логических аспектов музыкальной конструкции.**

Студентам, желающим преподавать музыку в колледжах, высших или начальных школах, изучать композицию совершенно необходимо. По опыту я знаю, что очень немногие могут сочинять музыку, не прибегая к помощи фортепиано, и еще меньшее число студентов ощущает соотношение между мелодией и сопровождением. Кроме того, многие хорошие студенты-инструменталисты к композиторскому творчеству не способны, так как часто одаренные люди считают, будто сегодня позволено сочинять все, что угодно: даже в популярной музыке они наслушались несвязных диссонансов и думают, что с равным успехом могут использовать их в своих попытках сочинять небольшие, но логически осмысленные формы.

Приняв во внимание все эти обстоятельства, несколько лет назад я решил познакомить музыкантов с новым методом достижения **согласованности между мелодией и гармонией**, оказывающим значительное содействие в развитии слуха, а также облегчающим процесс сочинения даже тем студентам, у которых нет желания сочинять музыку или не хватает способностей к музыкальному творчеству.

Особое внимание уделено в программе понятию вариации, поскольку, несмотря на вызываемое ею разнообразие, это наиболее важный инструмент в создании логики^{iv}. Если начинающий лишен творческого дарования, но, несмотря на это, изучает разнообразные пути, посредством которых варьирование применяется к элементарным основным формам, и если он попытается затем использовать сходные методы в своих собственных опытах, то по меньшей мере уровню требований при сдаче экзамена он соответствовать сможет.

Даже перемена в порядке следования гармоний требует мотивного изменения, в результате которого возникают новые виды мотива. Следует очень тщательно изучить раздел «Гармонические модели для двухтактных фраз». Данный раздел демонстрирует множество способов обогащения гармонии; и если студент отдает себе отчет в том, какие принципы были при этом ис-

пользованы, он сможет применить сходные методы не только к фразам, но также и ко многим другим структурным образованиям. Знание всего этого очень помогает при создании каденций на различных ступенях и в разработочных отделах скерцо (см. главу VIII), а также при детальной разработке модулирующей гармонии моделей и секвенций. Необходимо ознакомиться с «последовательностями основных тонов»^{vi}, которые создают «блуждающую» гармонию^{vi}.

Разумеется, разрешение не всех этих технических вопросов доступно начинающему. Однако в процессе изучения и анализа музыкальных примеров можно познакомиться с некоторыми приемами, которые стимулируют будущего композитора к тому, чтобы он сочинял более достойным образом.

Следует также изучать сходные формы в произведениях классиков. В первую очередь рекомендуется изучить фортепианные сонаты Бетховена, поскольку формы Бетховена, как правило, даже проще, чем у Моцарта или у Гайдна^{vii}. Однако студент не должен пугаться, если в произведениях этих авторов он обнаружит черты, которые в настоящей программе не обсуждаются: в кратком курсе, подобном данному, научить всему, на что способны воображение и фантазия художника, невозможно. Существуют «неправильности», которые дозволены лишь по-настоящему большому дарованию, выдающемуся мастеру, а может быть, и вообще только гению. Кроме того, студент должен понимать, что данные модели демонстрируют лишь один подход к техническим проблемам композиции. Не думайте, что композитор действительно сочиняет механически. Подлинная музыка создается единственно и исключительно изобретательной способностью, воображением и вдохновением творческого ума (при условии, что творцу «есть, что сказать»).

Тем не менее одни только голые ноты сочинять не стоит. Всегда пытайтесь «что-то выразить». Обозначая темп и характер такими терминами, как *cantabile*, *agitato*, *con spirito*, *grazioso*, *playful*, *gay*, *vivace*, *grave* и т.д., студент обнаружит, что воображение стимулировало его к созданию пьес определенного характера, таких, как песня, взволнованное аллегро, шутивное скерцо, грациозный гавот, или даже ноктюрн, или рапсодия неясного, неопределенного настроения. Таким образом, очень скоро студент научится сочинять с большей свободой, которая, однако, не должна исключать сознательного применения имеющихся у него технических познаний.

ПРОГРАММА

I

СОГЛАСОВАНИЕ МЕЛОДИИ И ГАРМОНИИ

Для того чтобы достичь согласованности между мелодией и гармонией, рекомендуется использовать на первых порах лишь звуки **сопровождающей гармонии**^{viii}.

Тоны, чуждые сопровождающей гармонии, следует добавлять к тонам разложенных аккордов лишь в качестве **проходящих звуков, задержаний, украшений и других вспомогательных звуков**, согласно рекомендации, данной в пунктах *c* и *d*.

С самого начала все упражнения следует выполнять в **нескольких тональностях**. Таким образом, студент вскоре почувствует себя во всех тональностях как дома.

(А) Двухтактные мотивы или фразы^{ix} на основе одной и той же гармонии

(a) В *примерах 1-4* использована лишь тоника в виде фигурированных аккордов, записанных половинными и целыми длительностями. Ищите как можно больше различных способов **фигурирования аккорда**.

(b) В *примерах 5-11* одни и те же виды разложенного аккорда проводятся в **различных ритмах**. Повторения звуков содействуют **ритмическому разнообразию** и часто способствуют созданию характеристического облика мотива.

(c) **Добавление проходящих звуков**. Поначалу проходящие звуки следует использовать преимущественно на слабой доле (*примеры 12-15*).

(d) К аккордовым звукам добавлены **вспомогательные звуки и прочие украшения** (*примеры 16-19*).

Следует постоянно заботиться о ритмическом разнообразии. Вполне возможно, что не все у студента вышло «красиво», или «мелодично», или «идеально сбалансировано»⁴. Учитель исправит или вычеркнет худшие из примеров, объяснив, почему они малосодержательны или же перенасыщены. Самое важное на первых порах — придумывать как можно больше различных форм. Очень полезно поэтому соотнести понятие вариации с присущими ей техническими возможностями, если студент впоследствии попытается создать настоящие мелодии — неосознанно и спонтанно.

Обратите внимание на **различие между первым и вторым тактом** в большинстве фраз. Обычно второй такт содержит меньше элементов, чем первый, и характеризуется по сравнению с ним менее оживленным движением (*примеры 6, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18*).

(В) Двухтактные фразы на основе двух гармоний:

I-V (*примеры 20-29*)

I-VI (*примеры 30-36*)

I-IV (*примеры 37-43*)

I-III (*примеры 44-50*)

I-II (*примеры 51-57*)

В *примерах 34 и 36* присутствуют хроматизмы.

Появление септаккорда **побочной доминанты** в *примерах 41 и 42* подчеркивает гармонию IV ступени.

⁴ Примеры этой программы также иногда лишены равновесия и даже немелодичны. Но они созданы не для красоты. Их единственная цель в том, чтобы продемонстрировать использование технических приемов.

В примерах 44-50 гармония III ступени использована в виде (септ)аккорда побочной доминанты. Этот прием особенно хорош в тех случаях, когда следующий такт начинается с VI, IV или со II ступени (после прерванной каденции; см. примеры 47а, 48а, 49а).

Гармония II ступени чаще появляется в виде своего первого обращения или же как квинт-секстаккорд, терцквартаккорд или секундаккорд. Используя основной вид аккорда, остерегайтесь параллельных квинт.

(С) Двухтактные фразы на основе трех гармоний

Их также следует применять систематически в духе предшествовавших упражнений. Иногда правда, студент — даже на начальной стадии — пытается бессознательно изобрести подобные формы. В любом случае: и ритмические, и мотивные элементы, а также их структурные особенности стимулируют его к созданию музыкального материала, подобного тому, что представлен в моделях.

Обратите внимание на такие ритмические особенности, как, скажем, синкопы в примерах 59, 64, 65, 79 и 83 или ритмическое увеличение в примерах 58, 61, 62, 67, 67а, 68, 75 и 76. В одних случаях оно выдержано строго, в других — свободно.

И опять следует изучить трактовку второго такта. Его соотношение с первым можно уподобить связи сильной и слабой долей. Но подобно тому, как слабая доля может иногда наделяться акцентом, так и второй такт фразы не всегда связан с успокоением движения. Здесь можно обнаружить и ритмическое увеличение, упомянутое выше, и редукцию — пропуск второстепенных элементов (примеры 60, 66, 78, 80, 81).

Проследите далее за многократным использованием мотивных элементов, обозначенных a , a' , a'' и т.д. Что касается дальнейшего применения подобной техники, то можно посоветовать следующее: если ритм одинаков или почти одинаков, интервальный состав может свободно варьироваться, поскольку ритмика привлекает к себе большее внимание, нежели интервалика. Нередко один и тот же ритмический рисунок смещен с сильной доли на слабую, или наоборот (примеры 59, 65, 76 и 79).

(D) Двухтактные фразы на основе четырех и более гармоний

Несколько образцов приведены в примерах 86-93. Начинающему будет слишком сложно выполнить данные упражнения механически, как в предшествующих заданиях. Прежде всего, студент должен усвоить способы введения проходящих гармоний, показанные в примерах 167-188. Изучая все эти образцы, студент обнаружит, что основная предпосылка к возникновению более развитого гармонического движения — полуконтрапунктические ходы баса, в которых не могут не участвовать и сопровождающие голоса^х. Более интенсивное движение гармонии возникает в результате стремления к индивидуализации голосов. Варианты 86а, 90а, 91а и 93а показывают, что вполне можно обойтись и меньшим числом гармоний.

Обратите внимание на имитационное использование мотивных элементов в сопровождении примеров 90 и 92.

II

МОТИВ И ЭЛЕМЕНТЫ МОТИВА В ДВУХТАКТНЫХ ФРАЗАХ

Одни и те же мотивные элементы обычно появляются во фразах неоднократно. В результате избирается мотив, который прозвучит в продолжении с более интенсивными изменениями, развиваясь далее и порождая также другие фразы и структурные образования, различные по протяженности и функции.

(А) Большинство из этих фраз — лишь вариации на элементарные примеры из начала. Так, пример 94 основан на материале примера 12; а примеры 95, 96, 97 — на материале примера 13 и т.д.

(В) Иные возможности использования мотивных элементов

Все примеры, обсуждаемые ниже, содержат в том или ином виде три начальных звука из примера 119 (их высоту или же ритм). Они просто повторяются, транспонируются, звучат в обращениях, увеличениях, перемещаются на другие доли такта и т.д.

Все названные способы следует применять и в собственных упражнениях.

Многие из этих примеров лишены равновесия: по крайней мере, они не имеют соответствующего сопровождения. И все же *пример 132*, вариант *примера 131*, используется впоследствии (*примеры 226 и 231*) при образовании предложения и периода. Указанные изменения и вариации указанного рода использовать стоит, даже если результат не очень убедителен.

Примеры 147-150 происходят от *примеров 140 и 141*. В *примерах 140-141* гармония основана на сопоставлении I-V ступеней. В *примерах 148-150* использованы и другие гармонии, хотя все три примера начинаются с I ступени и оканчиваются на V. И даже такие *примеры*, как *130 и 144*, явно перенасыщенные с точки зрения гармонического движения, могут оказаться полезны, если они трактованы, как *примеры 130a и 144a*.

(C) Некоторые модели сопровождения

Сочиняя в расчете на **фортепиано**, нет необходимости демонстрировать гармонию на каждой доле такта. Напротив, введение пауз в одном или более голосах — если это не связано с выражением определенного характера — обеспечивает прозрачность и нередко создает характерный **мотив сопровождения**, т.е. ритмическую модель, которую необходимо использовать в продолжении с незначительными приспособляющими переменами^{xi}. Эта модель, даже в пределах одной небольшой фразы, может состоять не только из различных элементов, как, скажем, в *примерах 152, 155, 156, 157 и т.д.*, но также и из одного элемента, см. маршеобразные фигуры в *примерах 158, 159, 161 и 163*. **Независимое движение** одного или более голосов всегда ценно, если это не мешает гармонии или — тем более — не затемняет ее, как, скажем, в *примерах 159, 164* (на основе *примера 164* будут впоследствии построены период и предложение, *примеры 224 и 230*), *165 и 166*. По большей части эти голоса не слишком самостоятельны. Они просто следуют за движением мелодии. *Пример 162a* показывает, что модель *примера 162* может иметь также другое сопровождение, а *пример 162b* демонстрирует еще более свободную трактовку модели.

(D) Гармонические модели для двухтактных фраз

Пример 167 представляет — поначалу систематично — некоторые из наиболее испытанных гармонических последований. Внимание направлено на использование обращений трезвучий и септаккордов, а также на трансформации аккордов отдельных ступеней: побочных доминант, уменьшенных септаккордов и т.д. Эти преобразования вызваны использованием «заменных тонов»^{xii}, произошедших от «родственных областей»^{xiii} тональности. Примеры основаны на «сильных», или «восходящих», и «сверхсильных» последованиях основных тонов: V-I, V-III и V-VI, V-IV соответственно^{xiv}. Разумеется, не все их можно использовать сразу, однако ослабленных последовательностей следует избегать. Особенно в миноре пригодны далеко не все последовательности.

Примеры 172-188 показывают, как данные гармонии можно использовать во фразах. Многие из этого покажется трудным начинающему композитору, не прошедшему основательной подготовки по гармонии. Однако осознание того, почему гармония трактована здесь так, а не иначе, расширит кругозор студента, пусть даже лишь теоретически.

И вновь следует уделить внимание сопровождению, самостоятельному движению голосов, а также тому обстоятельству, что ритмика гармонической модели может быть изменена.

III ПРЕДЛОЖЕНИЯ

(A) Первые четыре такта

То, что названо далее «доминантовой формой»^{xv} (тт. 3-4), в наиболее простых случаях представляет повторение тт. 1-2, приспособленное к контрастной гармонии: в *примере 189* I ступени противопоставлена V; в *примерах 190 и 191* (и вариантах *192-197*), I-V противопоставлена перевернутой последовательности V-I. Но даже в этих случаях доминантовая форма не должна быть просто транспозицией. Это примитивно и однообразно. Рекомендуются изменения, подобные тем, по крайней мере, что помечены знаком +. Большой интерес представляют преобразования, аналогичные таковым в *примерах 193-197*. Еще более интересны повторения,

как в *примере 198*, где тт. 3–4 основаны на (II)–V–I — свободном повторении I–(IV)–V из тт. 1–2. Также иногда используются секвентные повторения, см. *примеры 200, 201, 205, 206*. Разумеется, если соотношение I–V не возникает, как в данных случаях, термин «доминантовая форма» следует понимать метафорически.

(В) Завершение предложения (тт. 5–8)

Преподаваемая здесь форма предложения не претендует быть более чем «школьной формой»^{xvi} — способом решения элементарных проблем, доступным начинающему. Несмотря на это, заметим, что множество подобных примеров встречается и у Бетховена. См., скажем, *примеры 207–210*, заимствованные из его фортепианных сонат; и даже в главной партии V симфонии используется эта форма.

Нетрудно будет выстроить данную форму, если знать, что 5-й такт обычно представляет сокращенное содержание первой фразы. Это сокращение достигается в результате пропуска некоторых более или менее второстепенных элементов (см. *пример 212*), или в результате объединения элементов первой фразы иным способом (см. *пример 213*), или в ином порядке, чем в первой фразе (см. *примеры 214, 215, 216*). Т. 6 обычно представляет собой род повторения т. 5*: строгого (*примеры 210, 211*), либо приспособленного к другой высоте (*примеры 207, 212, 213, 214, 215*), либо строгого (см. *примеры 220, 221, 222, 225*), или свободного секвентного повторения. В противоположность этому в тт. 5–7 *примера 223* лишь мотивные «остатки» т. 2 повторены на фоне хроматического восхождения в мелодии: *d-dis-e-eis-fis*, а в *примере 224* мотивные элементы первого предложения разрабатываются на фоне струящихся гармоний.

Т. 7 готовит каденцию на I ступени (*примеры 220, 223, 225 и 226*), на V (см. второе окончание *примера 220*, а также *примеров 221, 224*), или же на III (см. третье окончание *примера 220*, а также *примеров 222, 227*).

Обратите внимание на «сгущение» гармонии в каденционном участке. Обычно здесь используется большее число гармоний, чем в предшествующих тактах.

Обратите также внимание на трактовку главного голоса на этом участке формы. Обычно основные элементы, сокращаемые далее над движущейся гармонией, переходят в фигуры, не столь обязывающие к дальнейшему развитию.

Приблизиться к решению данных технических проблем студент может путем написания (пусть даже механического) большого числа эскизов и затем отбора лучших из них. В процессе работы следует неоднократно возвращаться к методам развития новых мотивных форм посредством варьирования, как это обсуждалось в начале.

IV ПЕРИОДЫ

Главная особенность и одновременно главная трудность в написании периодов заключается в необходимости использовать в тт. 3–4 более далекие мотивные формы по сравнению с тт. 1–2. Ко всем четырем периодам (см. *примеры 228, 229, 230 и 231*) добавлено по два варианта: периоды завершаются на I, V или III ступени. Использование во второй фразе интервалов, обозначенных $\overbrace{\quad}^a$, $\overbrace{\quad}^{a^1}$, $\overbrace{\quad}^{a^2}$ и т.д., и ритмических рисунков, обозначенных \wedge^a , \wedge^{a^1} , \wedge^{a^2} и т.д., поясняет связь с первой фразой. Следует проанализировать все это для того, чтобы удостовериться в «судьбе» мотива и опробовать столько же подобных трансформаций самому.

В *примере 228* кварта (мотив *b*) используется в цепеобразной организации первого предложения (см. тт. 2–3): второе предложение заимствует от первого только затакт и ритмический рисунок при множестве интервальных изменений. Период из *примера 228* построен на основе *примера 8* (см. нотные примеры к главе IX).

Рекомендуется использовать обращение мелодического голоса во фразе (тт. 2–3 *примера 228b*).

Обратите внимание на то, как ритм, обозначенный \wedge^a , смещается на первую долю в т. 4 *примеров 230 и 230b*.

* Речь идет о пятом и шестом метрических тактах (*прим. пер.*).

Сходные смещения в интервалике и ритмике использованы в *примере 231*.

Цезура (т. 4) и окончание (т. 8) воспринимаются как таковые главным образом благодаря гармонии. Хотя окончания (т. 8) всегда оформлены как полная совершенная каденция (IV-V-I или II-V-I, транспонированные в ту гармоническую область, в которой в данный момент излагается материал), цезура в т. 4 может быть сопряжена с полукаденцией (IV-V, или II-V, или также VI-V). Обычно уже в предпоследнем такте наблюдается обогащение гармонии: на этом участке формы используется, как правило, большее число гармоний, чем в начале.

Мелодия в таких каденционных разделах обладает большей характеристичностью, чем в предшествующих тактах. Более того, цезура обычно сопряжена с успокоением, по крайней мере в аккомпанементе, создавая эффект, подобный тому, который вызывают двоеточие или точка с запятой в пунктуации.

Второе предложение обычно представляет собой свободное повторение первого. Тем не менее один, два или даже три такта могут быть повторены точно. И все же механические повторения выглядят недостойно в большом искусстве: целью хорошего композитора всегда должно быть разнообразие.

В *примерах 228, 228a и 228b* после цезуры точно повторен лишь затакт к т. 1, в то время как все остальное изложение обнаруживает новое использование мотивов и их переустройство.

В *примере 229* после цезуры полностью повторен т. 1, однако гармония изменена.

Два начальных такта повторены во втором предложении *примера 230a*. А в *примерах 231 и 231a* после цезуры звучат измененные элементы основного мотива.

Обычно в каденционных разделах (скажем, *пример 232*, тт. 7-8) композиторы не используют мотив в его первоначальном виде. Для этого участка формы характерен свободный мелодический рисунок, обычно приводящий к завершению на V ступени, иногда на III.




V

КОНТРАСТНАЯ СЕРЕДИНА ТРЕХЧАСТНОЙ (A-B-A') ФОРМЫ

Важная задача при написании этого раздела состоит в том, чтобы сделать его и **контрастирующим** со всем предшествующим изложением, и одновременно **связанным** с ним.

Решающий вклад в обеспечение контраста вносит гармония. С этой целью в нотном приложении к главе V приведено 48 схем. Некоторые из них чересчур трудны для первых попыток начинающего, но их, вероятно, может использовать более опытный студент. Некоторые из примеров, помеченных звездочкой (*), можно использовать не только в мажоре, но также и в миноре. А некоторые из схем, данных в миноре (№№ 42-48), можно, вероятно, равным образом употребить и в мажоре (в *C-dur* или в транспозиции).

Структурный контраст будет достигнут в результате изменения порядка в следовании мотивных форм или даже посредством использования новых модификаций мотива. Обратите

внимание на то, как в *примере 236* элементы  и  из *примера 229* перемещаются на другие доли такта, а также на интервальное обращение  в т. 10 *примера 236* (ср. с началом *примера 229*).

В *примерах 238, 239 и 240* использованы более сложные фигуры в гармонии и мотивике. В них также встречаются полуконтрапунктические имитации характерного ритма в сопровождающих голосах.

VI

РЕПРИЗА (A')

В простейших случаях **реприза (a')** раздела **a** после контрастной середины может состоять в простом повторении (при условии, что первый раздел **a** завершился на I ступени). Таким образом, полную **a-b-a'** форму можно сочинить в результате добавления к *примеру 220* одной из двух

контрастных середин (*примеры 236 или 237*) и — далее — простого повторения *примера 220* с первым окончанием на I (при этом неважно, первое, второе или третье окончание *примера 220* было использовано в экспозиционном разделе формы). Все сказанное сохраняет силу и в том случае, если в качестве раздела *a* будут использованы *примеры 221 или 222*. Возможно, более интересным во всех этих случаях было бы использовать *пример 223* в качестве раздела *a'*, поскольку измененное повторение всегда выглядит более художественно, чем буквальное. Вот почему в произведениях великих мастеров часто встречается множество изменений в структуре, гармоническом содержании, сопровождении и даже в протяженности: иногда раздел сокращен (до 6, 4 или даже нечетного числа тактов, см. фортепианные сонаты Бетховена *op. 2 № 1, Adagio; op. 2 № 2, Rondo; op. 7, Rondo; op. 2 № 2, Largo*, семь тактов) или увеличен (до десяти тактов, *op. 7, Largo*).

Если период (из *примера 230*) будет разделом *a*, а *пример 239* — контрастной серединой, то нужно сочинить новую репризу, чтобы закончить на I (см. *пример 241*).

VII

МЕНУЭТ

В большинстве случаев менуэт имеет трехчастную форму. Иногда в примерах из классической музыки можно найти более протяженную (6, 8 или более тактов) или более развитую контрастную середину (Бетховен, *op. 2 № 2; op. 10 № 3; op. 22; и т.д.*). Иногда реприза сокращена (*op. 31 № 3*). Порой в разделах *a* можно встретить добавление одной или более кодетт, а в разделе *b* — эпизод. Также встречается иррегулярное строение фраз или полупредложений. Сопровождение часто имеет стилизованные черты танцевального сопровождения. Но подобная стилизация может также встретиться и в любом другом виде трехчастной формы.

Модель, представленная в *примере 242*, сложна и с гармонической, и с мотивной точек зрения. Особый интерес может представлять контрастная середина, которая в т. 11 устремляется в область минорной субдоминанты^{xvii}. Обратите также внимание на то, что реприза расширена до 10 тактов и начинается с проведения сильно варьированной первой фразы в партии левой руки, к которой добавлена контрмелодия в партии правой руки (сравните тт. 10 и 13)^{xviii}. Любопытно, что в т. 18 элемент *d'* отделен от *b'* и использован трижды как материал для расширения.

Варианты *a, b* и *c примера 242* показывают, что раздел *a* может завершиться на I, III или (через полукаденцию) на V ступени. Вариант *d* демонстрирует иное использование материала в контрастной середине. Интересен способ расширения этого раздела до 8 тактов и подчеркивания «предыктовой гармонии»^{xix} (V) в тт. 15–16. Последующие такты (13–20) — сильно варьированное повторение раздела *a*.

Пример 243 показывает, что первое предложение, с незначительными гармоническими изменениями, может завершиться на V вместо III и что т. 5, несмотря на это, может начаться на VI.

Пример 244 демонстрирует использование секвенции (тт. 9–10 и 11–12) и — что гораздо интереснее — превосходный по своему воздействию метод: в тт. 13 и 14 мелодия повторяется, а гармония изменяется.

VIII

СКЕРЦО

Форма скерцо также представляет собой трехчастную структуру и отличается от предшествующих форм *a—b—a'* только своим средним разделом, который являет собой **модулирующую** контрастную середину и носит название **разработка**. Хотя гармония этого раздела и является блуждающей (т.е. движущейся от области к области, обычно неверно именуемой «тональностью»), ей удается установить в начале каждого подраздела (называемого «модель», «секвенция», «редукция» и т.д.), по крайней мере временно, тонику гармонической области, или тональности. Подобные случаи отмечены звездочками (*) в *примере 245*, тт. 9, 14, 19; в *примере 246*, тт. 9, 13, 17, 19, 21; в *примере 248*, тт. 9 и 11; в *примере 249*, тт. 17, 21, 25 и 27.

«Школьная форма» разработки скерцо может быть организована путем создания модели из двух или более тактов при использовании первоначальных мотивных форм или производных от них, следующих в другом порядке над представленной ранее гармонической последовательностью, которая ведет теперь в иную область по сравнению с началом. Обычно ее завершающая гармония согласуется с началом секвенции, которая последует далее (см. *пример 245*, тт. 9-13; *пример 246*, тт. 9-12; *пример 248*, тт. 9-10; *пример 249*, тт. 17-20).

Секвенция^{xx}, если она, конечно, заслуживает такого названия, должна быть точной транспозицией на другую высоту. Однако, выбирая интервал транспозиции, следует избегать слишком далеких отклонений от родственных областей. Например, в рамках *C-dur* едва ли будут затронуты *Fis-dur*, или *b-moll*, или *B-dur*. Вместе с тем в скерцо Сонаты ор. 2 № 2 Бетховен из *A-dur* приходит к *gis-moll*, и это, конечно, довольно далеко. Но что позволено Юпитеру, не позволено быку. Как правило, модель сразу же подвергается **ликвидации^{xxi}**. Этим термином я определяю метод избавления от мотивных обязательств. Здесь это выполнено постепенно, сначала путем пропуска второстепенных элементов и сокращения четырех тактов до двух (далее обычно следует секвенция). Согласно данному образцу ликвидация сокращает модель до одного такта и даже до еще меньших образований. Вообще же, место для приближения предыктовой гармонии (V) — либо до двухтактной модели, либо сразу следом за ней.

Часто для того, чтобы выделить раздел с блуждающей гармонией, бывает добавлено небольшое музыкальное построение: остановка на V, во многих случаях педаль (*пример 245*, т. 30 и далее; *пример 246*, тт. 25-28).

Реприза нередко требует принципиально новой организации, особенно если в окончании раздела *a* отмечается движение по направлению к V ступени или к III (*пример 246*, тт. 5-8). Окончания на I ступени приведены в конце *примера 247* к двум вариантам — (a) и (b).

Надо сказать, что многие скерцо содержат кодетты в разделах *a* и *a'* и эпизоды в разделах *b*. **Кодетты** суть прежде всего каденции^{xxii}. Если окончание какого-либо раздела будет кратким и не вполне убедительным, то появится основание установить факт окончания более твердо. Однако подобное дополнение есть скорее результат изобретательности вдохновенного композитора, нежели задача начинающего, стремящегося к порядку. Поэтому излишне демонстрировать здесь этот прием. Лучше посоветовать студенту изучить примеры больших мастеров.

IX

ФРАЗЫ, ПОЛУПРЕДЛОЖЕНИЯ, ПЕРВЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ И РАЗДЕЛЫ «А» ТРЕХЧАСТНЫХ ФОРМ

Данный материал может быть использован студентом, если он когда-либо не сможет самостоятельно создать фразу или иное структурное образование. Однако фразы, полупредложения и т.д. можно с пользой применять и для того, чтобы попрактиковаться в решении различных проблем, как, например, в создании отдельных типов форм, в построении каденций на различных ступенях, в разработке гармонии и сопровождения, и т.д.

Весь этот материал использовался на занятиях и на экзаменах и оказался не слишком трудным и вполне инструктивным.

Возможно, он окажется также полезен и изучающим эту программу!

СЛОВАРЬ^{xxiii}

Вданной программе использован ряд терминов, которые требуют объяснения: некоторые оттого, что обычно они употребляются в весьма неясном контексте или в ином значении, нежели то, которое придано им здесь; другие же оттого, что они вообще употребляются крайне редко, поскольку были впервые введены автором данных строк. В готовящемся к публикации учебнике «Основы музыкальной композиции»^{xxiv} и в программе «Структурные функции гармонии»^{xxv} можно будет найти более подробные терминологические разъяснения.

Основной тон — это тон, над которым в результате добавления терции и квинты (а также септимы или ноны) построено трезвучие (а также септ- или нонаккорд). Основной тон **может быть** тождествен басу; однако при обращениях в басу используется иной тон, хотя основной тон остается прежним. Отличие баса от основного тона можно наблюдать в следующем примере:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

I - - V - I VI IV I VI II III VI IV II V I

основные тоны

Ступени обозначены римскими цифрами, а первые шесть из них имеют также названия: I — тоника, II — супертоника, III — медианта, IV — субдоминанта, V — доминанта, VI — субмедианта, VII же ступени имени не дано^{xxvi}. Цифры указывают на место ступеней в гамме и устанавливают функциональные отношения трезвучий, построенных на них (а также септ- или нонаккордов, и т.д.).

Осознавать эти функциональные отношения особенно важно из-за одного широко распространенного злоупотребления: гармонию *c-e-g* зачастую называют *C-dur*, а *d-f-a* — *d-moll*, и т.д. Запомните: *c-e-g* — трезвучие I ступени в *C-dur*, но в *G-dur* — это IV ступень, в *F-dur* — V, в *a-moll* — III, в *d-moll* — VII и, равным образом, в *H-dur* и *h-moll* — H* (в виде неаполитанского секстаккорда)! Одно и то же трезвучие может выполнять совершенно разные функции. Использование замененных тонов вместо натуральных принципиально не изменяет функционального достоинства ступени^{xxvii} (см. также раздел *Замененные тоны*).

Последование основных тонов есть движение от одного основного тона к другому. Подобное движение создает структурные изменения в гармонии и ее функциональном значении, что можно наблюдать в приведенном выше примере. Между аккордами 1–2–3 подобная смена отсутствует, поскольку они суть обращения одного трезвучия. То же остается в силе и для аккордов 4–5. Основной тон также остается неизменным в аккордах 11–12 и 13–14, несмотря на хроматические перемены в верхних голосах. Однако в аккордах 7–8 и 9–10 все-таки возникают последования основных тонов, хотя верхние голоса остаются на месте. Да и в аккордах 16–17 они присутствуют, хотя бас никуда не движется. Существуют три различных вида последований основных тонов:

1) Сильный или восходящий:

- (a) скачок основного тона на кварту вверх: I–IV, II–V, III–VI, IV–VII, V–I, VI–II, VII–III.
- (b) скачок основного тона на терцию вниз: I–VI, II–VII, III–I, IV–II, V–III, VI–IV, VII–V (ценность последнего довольно сомнительна).

* Перечеркнутая римская цифра означает, что аккорд, строящийся на указанной ступени, содержит хроматическое изменение какого-либо из тонов, чаще терцового (прим. пер.).

Восходящая последовательность основных тонов обладает наибольшей активностью.

2) **Слабый** или (лучше) **нисходящий**:

(a) скачок основного тона на квинту вверх: I-V, II-VI, III-VII (?), IV-I, V-II, VI-III, VII-IV (?).

(b) скачок основного тона на терцию вверх: I-III, II-IV, III-V, IV-VI, V-VII (?), VI-I, VII-II (?).

Нисходящие последования основных тонов лучше всего использовать в тех комбинациях, которые в конечном итоге создают восхождение: I-V-VI (I-VI), или I-V-IV (I-IV), или I-III-VI (I-VI), или I-III-IV (I-IV) и т.д.

3) **Сверхсильный**:

(a) шаг основного тона на секунду вверх: I-II, II-III, III-IV, IV-V, V-VI, VI-VII.

(b) шаг основного тона на секунду вниз: I-VII, II-I, III-II, IV-III, V-IV, VI-V, VII-VI.

Сверхсильные последования основных тонов создают прерванные каденции и полукаденции. Если же они используются не в каденции, то должны называться «прерванными последовательностями».

Каденция есть последование гармоний, отобранных и организованных для создания движения с целью окончания на определенной ступени. Каденции (обычно во взаимодействии с мелодией) предназначены для маркирования окончаний пьес или частей, разделов и даже подразделов. Обычно каденция завершается на той ступени, к которой устремлена последовательность. Но иногда, особенно в прерванных каденциях, встречается окончание и на иной ступени.

Область — термин, введенный автором данных строк с целью заострить различие между расширенной тональностью и модуляцией. О **модуляции** следует говорить лишь в тех случаях, когда а) тональность была несомненно покинута, и на значительное время, и б) была установлена другая тональность со всеми ее характеристическими функциями. Если ясное установление другой тональности отсутствует, то есть если гармония не в состоянии обосноваться в определенной тональности, но лишь использует аккорды, которые благодаря их множественному значению можно истолковать как принадлежащие нескольким тональностям, должно говорить о **блуждающей гармонии**.

Понятие области связано с принципом **монотональности**, который обеспечивает единое понимание всего гармонического движения в рамках одного музыкального произведения^{xxviii}. Расширенная тональность^{xxix} не только позволяет включить в тональность всё, что прежде появилось в шести самостоятельных ладах, поскольку они связаны друг с другом посредством использования одинаковых тонов диатонической гаммы. В более современной практике она также позволяет включить в тональность и многое другое, и даже более отдаленные соотношения, которые основаны на **функциях ступеней**.

Итак, область считается продуктом родственным тонике, даже если она «трактována как самостоятельная тональность». Если, соответственно, период завершается в т. 8 на V или III ступенях *C-dur*, то нужно называть это не модуляцией в *G-dur* или *e-moll*, но лишь переменной области, или движением в область доминанты или медианты.

Области мажора таковы^{xxx}:

(a) производные от шести ладов:

Дорийская область (минор) II [d-moll]

Супертоническая область (минор) II [d-moll]

Медиантовая область III [e-moll]

Субдоминантовая область IV [F-dur]

Доминантовая область V [G-dur]

Субмедиантовая область VI [a-moll]

(b) базирующиеся на отношении тоники к ее минорной субдоминанте:

Неаполитанская область^{xxxi} II [Des-dur]

Низкая медиантовая область III [Es-dur]

Область минорной субдоминанты IV [f-moll]

Большая субмедиантовая область VI [As-dur]

(c) произошедшие от минорной тоники

Область минорной тоники I [c-moll]

Область минорной V (V) [g-moll]

(d) основанные на взаимозаменяемости мажора и минора:

Область мажорной медианты III [E-dur]

Область мажорной субмедианты VI [A-dur]

Области минорной тональности (за исключением чересчур отдаленных) могут быть отчасти связаны с родственным мажором, отчасти с мажорной тоникой и отчасти с минорной субдоминантой. По крайней мере, в классической музыке они не считались близко родственными.

(a) от родственного мажора произошли:

Медиантовая область	III	в <i>c-moll</i>	на <i>Es</i>
Субдоминантовая область	IV	« — »	на <i>f</i>
Область минорной V	V	« — »	на <i>g (moll!)</i>
Область субмедианты	VI	« — »	на <i>As</i>

(b) с мажорной тоникой могут быть связаны^{xxxii}:

Область мажорной тоники	I	в <i>c-moll</i>	на <i>C</i>
Область большой минорной медианты	III	« — »	<i>e</i> (*)
Область большой мажорной медианты	III	« — »	<i>E</i> (*)
Область мажорной субдоминанты	IV	« — »	<i>F</i> (*)
Доминантовая область	V	« — »	<i>G</i>
Область малой минорной субмедианты	VI	« — »	<i>a</i> (*)
Область малой мажорной субмедианты	VI	« — »	<i>A</i> (*)

(c) произошли от минорной субдоминанты

Неаполитанская область	II	в <i>c-moll</i>	на <i>Des</i>
Область малой минорной медианты	III	« — »	<i>es</i> (*)
Область большой минорной субмедианты	VI	« — »	<i>as</i> (*)

Области, отмеченные звездочками, являются более далекими, но всё же сравнительно часто используются в классической музыке^{xxxiii}.

Употребление гармонических областей, перечисленных ниже, должно **исключить**, поскольку они слишком отдаленны:

Мажорная или минорная область на II	в <i>c-moll</i> на <i>D, d</i> (дорийская или супертоника)
Мажорная или минорная область на VII	в <i>c-moll</i> на <i>B, b</i>

Переход из одной области в другую должен основываться на гармониях, общих для обеих областей, или на аккордах с множественным значением, например, на ум. 7, ув. $\frac{3}{5}$, ув. $\frac{6}{5}$ или $\frac{4}{3}$, и т.д.

Заменные тоны — это тоны, чуждые [диатонической] гамме, заимствованные от родственных областей (или тональностей). Они создают «искусственные тоны, ведущие вверх или вниз» двумя основными способами:

(a) восходящим или нисходящим **хроматическим** заполнением большой секунды в одном или более голосах;

(b) **квазидиатонически**: путем замещения натуральных тонов такими чуждыми тонами, которые поставят под сомнение мелодию, сходную с диатонической гаммой той или иной области.

Обычно при использовании заменных тонов функция ступени не изменяется; но иногда «проходящие гармонии» предполагают такое созвучие, которое в данной области на данной ступени

встретиться не может. Например, секстаккорд на *h* (обозначенный знаком вопроса) следует трактовать не как IV ступень *D-dur*, а как одну из трех трансформаций II ступени в области большой минорной медианты^{xxxiv}:



Мотив — единица, содержащая один интервальный и ритмический элемент или же более^{xxxv}. Его присутствие проявляется в постоянном использовании на протяжении пьесы. Использование мотива заключается в многократных повторениях. Некоторые из них неизменны, большинство же — варьированы. Изменения мотива создают новые мотивные формы, которые представляют материал для продолжений, контрастов, новых подразделов формы, новых тем или даже новых разделов в рамках пьесы. Не все элементы должны быть сохранены в вариации, однако некоторые — те, что гарантируют связность, — должны быть представлены всегда. Иногда производные мотива, отдаленно с ним связанные, становятся самостоятельными и используются как отдельный мотив.

Вариация — это такой род повторения, при котором изменяются отдельные свойства единицы, мотива, фразы, подраздела, раздела или большей структурной части, остальные же сохраняются. Изменить всё — значит препятствовать тому, чтобы вариация воспринималась как повторение. Это может вызвать бессвязность.

Обязательства мотива происходят от тенденции или склонности, присущей мотиву, благодаря которой он стремится к образованию развивающей вариации^{xxxvi}. **Обязательные формы** — это те формы, в которых тенденция к развитию не была нейтрализована. В тт. 18–20 *примера 242* постоянное пренебрежение интервальным содержанием фигуры из трех звуков нейтрализует мотивные обязательства, делая эту фигуру в конечном итоге не обязательной (см. главу VIII)^{xxxvii}.

Существует путаница в использовании терминов **фраза**, **период** и **предложение**^{xxxviii}. В настоящей программе данные термины означают следующие структурные элементы.

Фразы представлены здесь в виде школьных форм, ограниченных двумя тактами. В произведениях великих мастеров в условиях быстрого темпа длина фраз иногда равна четырем тактам. Обычно основные элементы появляются в них неоднократно (см. знаки \wedge и \square в *примерах 58–150*). Проигрывая или пропевая их, вы не станете разделять эти два такта, как если бы они разделялись дыханием. Однако окончание допускает взятие дыхания или краткую остановку, как при запятой в пунктуации.

Предложения встречаются в произведениях больших мастеров довольно часто. Начальная фраза повторяется сразу (с изменением или без него). Это повторение делает дальнейшие точные повторения необязательными и допускает продолжение, использующее либо сокращенные формы основной фразы, либо более далекие мотивные фигуры. В школьной форме, обсуждаемой в данном словаре, предложения ограничиваются восьмью тактами, завершаясь каденцией. Предложения, как правило, встречаются в начале произведения или в начале самостоятельного раздела произведения.

Периоды появляются практически в тех же разделах формы, что и предложения. Школьная форма вновь ограничена восьмью тактами. Прежде всего период отличается от предложения отсутствием немедленного повторения первой фразы, вместо чего появляются более отдаленные мотивные фигуры, которые посредством каденции или полукаденции ведут к **цезуре** (в *примерах* настоящей программы цезура приходится на четвертый такт). Данная цезура — более определенная остановка, нежели та, которая служит пределом фразе, и своим воздействием на организацию движения в целом она может быть уподоблена точке с запятой. Благодаря ей весь раздел членится на две половины: **первое предложение** и **второе предложение**, причем последнее представляет собой более или менее свободное повторение первого предложения, обычно завершая этот раздел полной каденцией на I, V или III ступени.

Кодетты — это дополнения, следующие после окончания раздела^{xxxix}. Они структурно самостоятельны и обычно используют новые или несколько более далекие по сравнению с началом произведения мотивные фигуры. В гармоническом плане они могут быть очень просты. Порой в них используется одна и та же ступень или простое чередование этой ступени с доминантой. В других случаях может появиться полная каденция и даже более развитое гармоническое движение.

Термины **раздел**, **подраздел** и **структурная единица** используются для обозначения частей различной протяженности^{xl}. Все части любой трехчастной формы, включая менуэт и скерцо, носят название **разделы**. Термин **подраздел** относится к первому и второму предложениям периода, к сходным частям предложения и к тем фрагментам в разработочных отделах скерцо, которые обладают определенной структурной самостоятельностью. Менее крупные части — с меньшей степенью самостоятельности — называются **структурными единицами**, если их содержание, разграничение или употребление подтверждают их относительную независимость.

Понятие **разработка**^{xli} заменяет вводящий в заблуждение термин **развитие**^{xlii}. Ведь развитие содержится в каждой части музыкальной композиции.

Ликвидация, метод избавления от обязательств мотива, обсуждается на одном из примеров (см. главу VIII).

Предыктовая гармония — это гармония, которая ускоряет введение первой ступени нового раздела или подраздела. Обычно подобной гармонией предваряется реприза раздела. Это V ступень, если раздел начинается с I, но иногда вместо V появляется III. В скерцо фортепианной сонаты Бетховена ор. 26 раздел *a'* начинается на VI. Предыктовым аккордом здесь является побочная доминанта на Hh .

Увеличение — термин, знакомый студентам, изучавшим контрапункт, — это повторение структурной единицы, раздела или подраздела (пусть даже фрагментарное), в котором длительность каждого звука (или паузы) удвоена, утроена, учетверена и т.д., хотя интервальный состав остается неизменным.

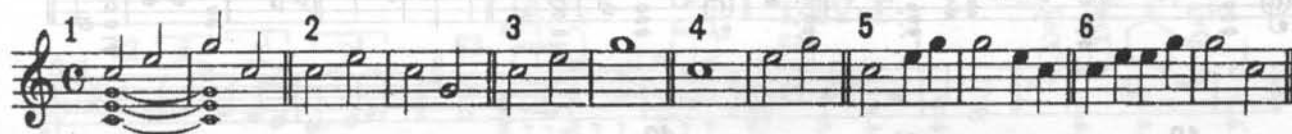
I. СОГЛАСОВАНИЕ МЕЛОДИИ И ГАРМОНИИ

А) Двухтактные мотивы или фразы на основе одной и той же гармонии

А) Двухтактные

половинные длительности

добавлены четверти звуки повторены



добавлен затакт



проходящие звуки

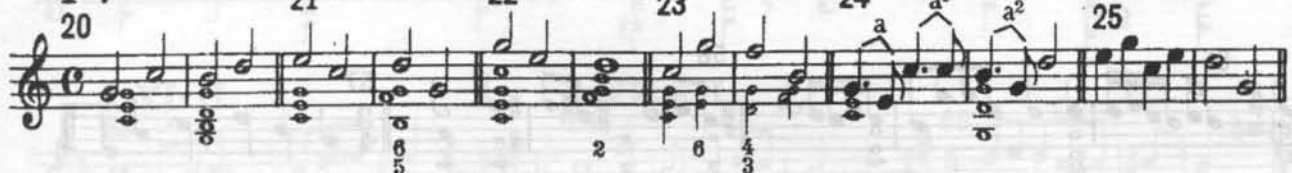


украшения, апподжиатуры, etc.



В) Двухтактные фразы на основе двух гармоний

I-V



I-VI

30 31 32 33 34

I-IV

35 36 37 38 39

40 41 42 43

I-III

44 45 46 47

47a 48

I III VI IV V

48a 49 49a

II⁹ IV II V II⁶

минор

I-II

50 51 52 53 54

55 56 57

II⁶ * II⁶

* проходящая гармония

С) Двухтактные фразы на основе трех гармоний

I-V-I
58 59 60 61

I-IV-I
62 63 64 65

I-IV-V
66 67 67a 68

I-VI-V
69 70 71 72

I-II-V
73 74 75 76

I-V-VI
77 78 79

I-III-VI
80 81 82

I-III-IV
83 84 85

I-VI-II
83

I-VII-III
84

минор

* Благодаря введению проходящей гармонии достигается плавность голосоведения.

D) Двухтактные фразы на основе четырех и более гармоний

I-VI-IV-V 86 *минор* 87

86a

I IV II V I II V

I-VI-II-V 88 *Minuetto* 89 *Andante* 90

I IV II V

90a *Moderato* 91 91a

I IV I VI IV II — V

Andante 92 93 93a

I VI IV II V I III VI IV II V

II. МОТИВ И ЭЛЕМЕНТЫ МОТИВА В ДВУХТАКТНЫХ ФРАЗАХ

(Основные элементы появляются не единожды)

А) Варианты примеров 1—93

на одной гармонии

94 (см. пример 12)

95 (см. пример 13)

96

или:



I-V

98 (см. пример 26)

99 (см. пример 27)

100 (см. пример 29)



I-VI

101 (см. пример 34)

102 (см. пример 35)

I-IV

103



смещение доли

104 (см. пример 42)

I-III

105

106 (см. пример 48)



I-II

107 (см. пример 54)

108

I-V-I

109 (см. пример 61)



I-IV-I

110 (см. пример 65)

111

I-VI-V

112



113

114

115



116

117

118



В) Иные возможности использования мотивных элементов

а) ритм повторен без изменения



б) с небольшими изменениями (вариантами)



в) орнаментальные добавления



г) повторения



е) пропуски (сокращения)



ф) увеличение



г) уменьшение



h) смещение на другие доли



и) интервалика не меняется

[терция]

и) с украшениями (проходящие звуки, etc.)



к) обращения интервалов



л) изменение величины интервала при сохранении ритма и направления движения



т) гармонические изменения

147 148 149

I V I II VII I VI⁷_{3/4} II^{5b} V

150 Moderato 130a 144a

I — IV V

С) Некоторые модели сопровождения

одна гармония

Moderato 151 152 153 Allegro 154

a a¹ b a a¹ b

две гармонии
I V

158 159 160

комплементарный ритм

a b a¹

161 162 163

a a¹ a a¹ a a¹

164 165 166

a a¹

162a 162b

D) Гармонические модели для двухтактных фраз, обогащенные добавлением одной гармонии или более

167 Между I-V можно поместить II, IV, или VI

Добавление одной гармонии

a) II



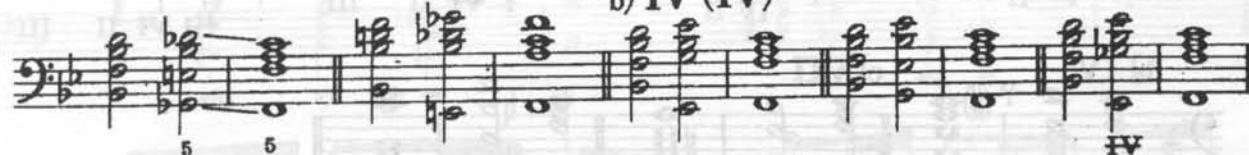
Добавление

II (H) в основном виде и обращениях



лучше:

b) IV (IV)



Добавлены две гармонии

c) VI

a) VI-II



b) IV-II



c) VI-IV

d) III-VI



Добавлены три гармонии (и более)



168 Между I-VI можно поместить III, IV, или VII

(всего несколько примеров; остальные выполняются по образцу I-V)

a) III

b) V

c) VII?

употребляется не очень часто

169 Между I-III можно поместить II, IV, или VII

a) II

b) IV

c) VII

170 Между I-II можно поместить III (III), IV, или VI

a) III

b) IV

c) VI

171 Минорные тональности (всего несколько примеров; остальные выполняются согласно общей схеме)

a) I-V

b) I-VI

c) I-III

d) I-II

178 179

I VI H V I H VI H V

180 181 182

I IV I IV I IV

183 184 185

I VI I VI I VI

186 187 188

I VI I VI I VI

III. ПРЕДЛОЖЕНИЯ

А) Первые четыре такта

тоническая форма (I)

доминантовая форма (V-I)

189

I V

тоническая форма (I-V)

доминантовая форма (V-I)

190

I V V I

тоническая форма

доминантовая форма

вариант (тт. 3-4)

191

I V V I V I

другие варианты тт. 3-4 (доминантовая форма V-I)

193 194 195 196 197

V I V I V I V I

198

I IV V II V I

199
другой вариант

I V V I

200 квазисеквентно 201

I IV V VI II III II V VI

202 модель "а" (тт. 1-2) 203 модель "б" (тт. 1-2) 204 доминантовая форма "б"

I II V I I V I V I V

205 секвенция "а" (тт. 3-4) 206

II III VI II III IV VII III

207 Бетховен,
Ор. 2, № 1

тонич. форма доминант. форма дробление повторение

208 Бетховен,
Ор. 2, № 3

каденция в V I тонич. форма V V доминант. форма I дробление

209 Бетховен
Ор. 22 — Rondo

повторение

210 Бетховен,
Ор. 10 № 1

I тонич. форма (2x2 тт.) V доминант. форма дробление (1x2 тт.) повторение etc.

211 Бетховен,
Пятая симфония

I тонич. форма (2x2 тт.) V доминант. форма дробление точное повторение каденционное сжатие

В) Завершение предложения

Тт. 5-8

212 (см. пример 189)



213 (см. пример 190)



214 (см. пример 190)



215 (см. пример 195)



216 (см. примеры 202 и 205)



Предложения (тт. 1-8)

Предложение № 1

217 модель

218 секвенция

219 вариант



220 Завершение примера 217

а а¹ а² а³ сокращение а каденция в I

I IV V I VI II VII III I₇ IV I

вариант, каденция в V вариант, каденция в III

тонич. обл. VI II V I V⁶ II V I медиант. обл. I VI II II V I

доминант. обл. II V I IV I V I неап. II V I

221 (та же модель)

изменение!

I VI II V I

тонич. обл. IV V I I VI II V I

доминант. обл. IV V I неап. II V I

222 (та же модель)

тонич. обл. I IV III VI IV II

223 (модель примера 217)

медиант. обл. IV V I

V VI (анализировать в тонич. обл.) I

224 Предложение № 2

I V II VI

II V

(анализировать в тонич. и доминант. обл.)

225 Предложение № 3

Andante

① ② ③ ④

V III VII

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

V (минор) I IV VII II V I неап. 6

226 Предложение № 4

① ② ③ ④ ⑤

I IV II V I

227 Предложение № 5

⑥ ⑦ ⑧

III

① ②

(e-moll) I IV VII

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

(V) I₇ IV V III

IV. ПЕРИОДЫ, ОСНОВАННЫЕ НА МАТЕРИАЛЕ ПРЕДШЕСТВУЮЩИХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

228 Период № 1 (по модели примера 227)

первое предложение (тт. 1-4) контраст в тт. 3-4

IV

второе предложение (тт. 5-8)

V (I7) III

228a Вариант 1

второе предложение

V

228b Вариант 2

III

второе предложение

III

неоп. 6

229 Период № 2

(Предложение № 1, примеры 217–223)

первое предложение

цезура

второе предложение

каденция в I

V IV I

каденция в III

каденция в V

III V

229a Вариант 1

цезура

229b Вариант 2

цезура

Мотивы, обозначенные *, представляют варианты мотива из т. 1.

230 Период № 3
(Предложение № 2, пример 224)

① a a^1 ② a^2 ③ a^3 a^4 a^5 ④ a^6

первое предложение

V

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

второе предложение

1. фригийская каденция в III

III

2. ⑦ ⑧ ③ a^1 ④ ⑤

полная каденция

III

цезура

V

второе предложение

⑥ ⑦ ⑧ ③ ④

230b Вариант 2

I

цезура

V

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

второе предложение

неап.6

231 Период № 4
(Предложение № 4, пример 226)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит меры 1, 2 и 3. Вторая система содержит меры 4, 5, 6, 7 и 8. В нотации используются различные знаки: скобки, точки, вертикальные черты, а также буквы 'a', 'b', 'c', 'c1', 'a1', 'c2' и римская цифра 'I'.

231a Вариант 1

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит меры 2, 3 и 4. Вторая система содержит меры 5 и 6. В нотации используются различные знаки: скобки, точки, вертикальные черты, а также буквы 'c', 'a', 'c1', 'a1', 'a2' и фразы 'цезура' и 'второе предложение'.

231b Вариант 2

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит меры 6, 7 и 8. Вторая система содержит меры 9 и 10. В нотации используются различные знаки: скобки, точки, вертикальные черты, а также буквы 'a3', 'a1', 'a2' и римская цифра 'VI'.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит меры 4, 5 и 6. Вторая система содержит меры 7 и 8. В нотации используются различные знаки: скобки, точки, вертикальные черты, а также фразы 'цезура' и 'второе предложение'.

232 Период № 5
(Предложение № 3, пример 225)

V. КОНТРАСТНАЯ СЕРЕДИНА
ТРЕХЧАСТНОЙ (A—B—A¹) ФОРМЫ

(раздел "b" предваряет предложения и периоды
на основе Гармонических Схем, см. далее)

233 № 1 (к предложениям в примерах 190, 214)

234 № 2 (то же предложение)

* Гармонические Схемы (ГС) для контрастной середины.

235 № 3 (к периоду № 5, пример 232)

Музыкальный пример 235, № 3. Ключ: d-moll. Метр: 8/8. Музыка записана на двух станах. Над нотами указаны номера тактов 9, 10, 11, 12. Под нотами указаны гармонические формулы: III, I, VI, IV, VII, I, IV, V, I, H, V. В конце ноты стоит пометка *ето.*

236 № 4 (к периоду № 2, пример 229)

Музыкальный пример 236, № 4. Ключ: Gc 5. Метр: 8/8. Музыка записана на двух станах. Над нотами указаны номера тактов 9, 10, 11, 12. Под нотами указаны гармонические формулы: V, I, VI, II, H, V. В конце ноты стоит пометка *ето. до повторения а*.

237 № 5 (тот же период)

Музыкальный пример 237, № 5. Ключ: Gc 12. Метр: 8/8. Музыка записана на двух станах. Над нотами указаны номера тактов 9, 10, 11, 12. Под нотами указаны гармонические формулы: V, H, VI, H, V, I (плагально), V. В конце ноты стоит пометка *ето. до повторения а*.

238 № 6 (к предложению № 4, пример 226)

Музыкальный пример 238, № 6. Ключ: Gc 18. Метр: 8/8. Музыка записана на двух станах. Над нотами указаны номера тактов 9, 10, 11, 12. Под нотами указаны гармонические формулы: V, бH, бH неап. 6, V, I, H, V. В конце ноты стоит пометка *ето. до повторения а*.

239 № 7 (к периоду № 3, пример 230, второе окончание)

ГC 35

V ♭V I II ♭V III VI VII III I IV II V

240 № 8 (к предложению № 5, пример 227)

ГC 39

V #II #VI * IV * I V VI #II II V

* проходящая гармония

Гармонические схемы для контрастной середины

C-dur

1 (от V до V) 2 (то же) 3 (то же)

орг. пункт

V I V₇ I V V I V₂ I⁶ II⁶ V V 2 I⁶ V I II V

4 5 6

V-9^b I⁶ I₇^b IV II⁶ V VI II IV V IV V I II V

ув.

7 8 9

VI H V I H VI H

10 11 (секвенция из T-D) 12 (то же)

H VI I H V V H VI H V I V H VI H V I

13 14 15

VI H V I IV V VH H H VI H V VII H VI V H V

16 17 (через минорную субдоминанту) 18(*) (через минорную субдоминанту)

V I H H VI H V VI H I H

19 20(*) 21(*)

H VI H I IV VH H H II

22 23 24

секвенция

И I И V V ЪИ VI ПИ I И V V I VI П VII III

25 26 27

секвенция секвенция

V III VI IV V VI IV V

28 (Вариант примеров 24-27) 29

использована хроматика

30 31

32 33 (Вариант примера 32) 34

секвенция секвенция

V VI III IV I II

V I И VI I IV

35(*) (Вариант примера 34)

36(*)

37(*)

38(*)

39

H —

40

41(*)

a-moll
42

VI H + IV H V

43

44

45

V I IV VII III VI II V

46

47

48

V минор

III

VI. РЕПРИЗА (A^1),
СЛЕДУЮЩАЯ ПОСЛЕ КОНТРАСТНОЙ СЕРЕДИНЫ

241 (Период № 3, пример 230)

контрастная середина, пример 239

Реприза, a^1 воспроизводит a

отклонение в субдоминанту

VII. МЕНУЭТ

242

Менуэт

① *a* ② *b* ③ *a'* ④ ⑤

раздел «a»

III VI

⑥ *b'* ⑦ *a''* ⑧ ⑨ *a'''* ⑩ *c* ⑪ *a''''*

раздел «b»

V

⑫ ⑬ *c'* ⑭ ⑮ ⑯ *a''''* ⑰ *c''*

реприза «a» (a')

V

⑱ *b''* ⑲ *d'* ⑳ *d''* ㉑ *d'''* ㉒ *d''''*

Варианты

a) 1. 2. 3. или: 6. 7. 8.

половинная каденция

I V III

d) 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

раздел «b» etc.

V

e) 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

Реприза

б б¹ сжатие б²

243 244 модель 9. 10.

V минорная тоника

11. 12. 13. 14. 15. 16.

секвенция б б

VIII. СКЕРЦО

245

Scherzo

Затактовая гармония (V)

Варианты

следует
реприза

V

III

III

разработка «b»

(*) модель

(*) секвенция

17 b^1 a^3 18 b^3 19 20 21 22

(*) сокращено до 2 т. (*) секвенция неап. 6 (*)

возвратная модуляция в направлении неап. 6 и II 6

23 24 25 26 27 28

ув. 6

следует реприза

247 раздел «а»

а a^1 1 2 3 4 5

a^2

6 7 8 9 10 11

расширение

12 13 14 15 16

V

Варианты

а)

First system of music for variant a). It consists of two staves (treble and bass clef) in D major. The melody starts with a diamond symbol and is numbered 5, 6, 7, 8. There are two endings: 1. and 2. The first ending leads to a V chord, and the second ending leads to a III chord.

б)

или:

Second system of music for variant b). It consists of two staves (treble and bass clef) in D major. The melody is numbered 5, 6, 7, 8. There are two endings: 1. and 2. The first ending leads to a V chord, and the second ending leads to a III chord.

окончание варианта а)

окончание варианта б)

Third system of music showing the endings for variants a) and b). It consists of two staves (treble and bass clef) in D major. The melody is numbered 7, 8, 9, 10. The first ending (for variant a) leads to a V chord, and the second ending (for variant b) leads to a III chord. The text "дополнительная каденция" (additional cadence) is written above the second ending, and "прерванный оборот" (interrupted phrase) is written below the first ending.

248 разработка к примеру 247

Fourth system of music for example 248. It consists of two staves (treble and bass clef) in D major. The melody is numbered 9, 10, 11, 12. The first ending (marked with a diamond) leads to a V chord, and the second ending (marked with an asterisk) leads to a III chord.

Fifth system of music for example 248. It consists of two staves (treble and bass clef) in D major. The melody is numbered 13, 14, 15, 16, 17. The first ending (marked with a diamond) leads to a V chord, and the second ending (marked with an asterisk) leads to a III chord.

249 разработка к примеру 247

17 модель 18 19 20 21 секвенция

(*) минорная тоника (*)

22 23 24 25 26

дробление до 2 тт.

(*)

27 28 29 30 31

секвенция ликвидация (использование множественности разрешений ум. 7)

(*)

32 33 34 35 36

следует реприза

IX. ФРАЗЫ, ПОЛУПРЕДЛОЖЕНИЯ, ПЕРВЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ
И РАЗДЕЛЫ "А" ТРЕХЧАСТНЫХ ФОРМ

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a tempo marking of *Moderato* and includes measures 1 through 3, with a key signature change to *a-moll* (A minor) indicated above measure 3. The second system contains measures 4 through 6. The third system contains measures 7 through 9, with a key signature change to *e-moll* (E minor) indicated above measure 8, and a further change to *d-moll* (D minor) indicated above measure 9. The fourth system contains measures 10 through 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is numbered 1 through 12 at the beginning of each measure.

13 ① ② 14 ① ② 15 ① ②

16 Andante ① ② ③ ④ 17 Scherzo ♩ = 140 ① ② ③ ④

18 Moderato ♩ = 90 ① ② ③ ④

21 Moderato ① ② ③ ④ 22 Moderato ① ② ③ ④

21 Moderato ① ② ③ ④ 22 Moderato ① ② ③ ④

23 Allegro molto ♩ = 112 ① ② ③ ④

24

25

26 Allegro moderato

27 Allegro moderato

28 Andante

29

30

31

32 Allegretto



Комментарии переводчика

ⁱ Шёнберг преподавал в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе (University of California, Los Angeles) с 1936 по 1944 годы. Первое издание программы вышло свет в 1942 году (второе — в 1943, третье — в 1947). См.: Schoenberg A. Models for Beginners in Composition. N.Y.: Schirmer, ¹1942, ²1943, ³1947.

ⁱⁱ В 1942 году, помимо работы над первым изданием «Упражнений...», Шёнберг был также занят сочинением «Оды к Наполеону Бонапарту» op. 41 (март—июль) и Фортепианного концерта op. 42 (5 июля—31 декабря).

ⁱⁱⁱ В один год с публикацией второго издания «Упражнений...» (1943) Шёнберг завершил «Тему и вариации» для духового ансамбля op. 43a (или оркестра op. 43b).

^{iv} Понимая под логикой внутреннюю согласованность и последовательность в развитии мысли, Шёнберг считал понятие вариации важнейшим инструментом в создании и поддержании логики. Дело в том, что и форма «вариаций» в классико-романтическом смысле, и принцип «развивающей вариации» в том смысле, в каком понимал его Шёнберг, заключали в себе по определению две разнонаправленные составляющие: одну, подчеркивающую производность вариации от темы, и другую, нацеленную на выявление оригинального компонента вариации, — того, что отличало бы ее от темы.

Шёнберг всегда отмечал: без контраста немыслимо существование ни одной развитой музыкальной формы. Но при этом контраст должен быть согласованным. И форма классико-романтических вариаций, и сам принцип вариаций обеспечить такой контраст способны. Именно поэтому композитор назвал понятие «вариации» наиболее важным инструментом в создании логики.

Вместе с тем варьирование варьированию рознь. Так, например, сам Шёнберг предлагал разграничивать понятия «варианта» и «вариации». Подробнее об этом см.: Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. М., 2000. С. 32, 217. Кроме того, объектами варьирования могли становиться одновременно несколько свойств темы. См. об этом: Шёнберг А. Там же. С. 33–34.

^v Подробнее об «основном тоне» и последованиях «основных тонов» говорится в словаре, дополняющем содержание настоящей программы. Шёнберг дал в словаре определение основному тону, подчеркнув при этом, что бас может, но не должен быть ему тождествен. Далее в словаре приведена классификация последований основных тонов на сильные, или восходящие, слабые, или нисходящие, и сверхсильные.

^{vi} В оригинале: «roving». Под «блуждающей» гармонией Шёнберг имел в виду гармонию неэкспозиционного типа, которая постоянно движется, как он пишет в разделе о скерцо, «от области к области». В словаре к настоящей программе об областях и блуждающей гармонии сказано следующее: «Если ясное установление другой тональности отсутствует, то есть если гармония не в состоянии обосноваться в определенной тональности, но лишь использует аккорды, которые благодаря их множественному значению можно истолковать как принадлежащие нескольким тональностям, должно говорить о **блуждающей гармонии**».

^{vii} В «Основах музыкальной композиции» Шёнберг настолько часто обращался к фортепианным сонатам Бетховена, что редактор «Основ» Джеральд Стренг даже пошутил на этот счет: первый том бетховенских сонат мог бы стать приложением к книге Шёнберга. В «Упражнениях по композиции для начинающих» автор объяснил свое методичное предпочтение форм Бетховена формам других венских классиков тем, что, как он заметил, «формы Бетховена, как правило, даже проще, чем у Моцарта или у Гайдна». О какой простоте здесь могла идти речь?

В статье «Национальная музыка» Шёнберг подробно написал о том, у кого и чему он научился за свою жизнь. Отмечая при этом особенности музыки Моцарта, которым он стремился в хорошем смысле подражать, Шёнберг выделил главным образом те, что были связаны с пластикой формообразования, асимметричностью, иррегулярностью и неквадратностью: неравенство длины фраз; сплочение неоднородных элементов в единое тематическое образование; уклонение от четнотактовости в теме и ее составных частях. От Бетховена же композитор, по собственному признанию, научился прежде всего искусству развития тем и частей, а также искусству вариации и варьирования. Видимо, говоря о простоте форм Бетховена в сравнении с формами Моцарта, Шёнберг имел в виду именно эту удивительную пластичность моцартовских форм, подражать которой едва ли по силам начинающему.

^{viii} Подробнее о сопровождении и его типах см.: Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 93–96.

^{ix} Интерпретация Шёнбергом термина «мотив» обсуждается нами в комментарии под номером xxxv. В связи с тем, что композитор трактовал это понятие вне метроритмического контекста, возникает целый ряд вопросов (относительно протяженности как самого мотива, так и более крупных элементов формы: фразы, предложения и т.д.) По Риману, фраза — два мотива протяженностью в метрический такт каждый. По Шёнбергу, фраза — двухтактный мотив. Приведем, кроме того, характеристику «фразы», данную Шёнбергом в «Основах музыкальной композиции»: «Фраза представляет наименьшую структурную единицу, своего рода музыкальную молекулу, состоящую из нескольких целостных музыкальных событий, обладающую определенной законченностью и хорошо приспособленную к сочетанию с другими подобными единицами. Со структурной точки зрения фраза означает единицу, соответствующую тому, что можно пропеть на одном дыхании. Ее окончание вызывает аналогию с таким видом пунктуации, как запятая» (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 27).

^x Полуконтрапунктом Шёнберг называл мелодический голос в обогащенной полифонией музыке гомофонного склада. Этим же понятием автор пользовался и в «Основах музыкальной композиции», поясняя, что подлинный контрапункт основывается, как правило, на обратимых сочетаниях, в то время как полуконтрапункт — на свободной имитации одного или нескольких голосов. Особенно показательны в этом отношении полуконтрапунктические ходы баса в *примере 90* (последняя доля первого такта, вторая доля второго такта) и *примере 92* (последняя доля первого такта и первая доля второго такта).

^{xi} Мотив сопровождения представляет собой одно из средств скрепления сопровождающего материала в единое целое. Объединяющая функция мотива сопровождения реализует себя благодаря тому, что мотив «постоянно появляется на протяжении произведения: он повторяется» (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 31).

^{xii} Заменные тоны (англ. «substitute tones») суть вводные тоны к родственным тональностям. Подробнее о заменных тонах см. в словаре (с. 18 настоящего издания).

^{xiii} Объясняя все гармонические события в произведении как принадлежность одной тональности («монотональности», по терминологии Шёнберга), отклонения от основной тональности рассматривались композитором как внутритональное явление. «Областями» (англ. «region») Шёнберг называл те участки гармонического изложения, которые утверждали устой, отличный от исходной тоники. В классической науке о гармонии XIX века в изложении Чайковского и Римского-Корсакова области именовались «родственными тональностями»; по Шёнбергу же, тональность в произведении одна, а все выходы в интональные сферы суть выходы в различные области первоначальной тональности, но не за ее пределы.

^{xiv} Подробнее о различных типах последования основных тонов говорится в словаре, дополняющем настоящую программу.

^{xv} Понятия «тоническая форма» и «доминантовая форма» Шёнберг использовал затем в своем учебнике «Основы музыкальной композиции». В нем он, в частности, писал: «Во множестве классических примеров связь между первой и второй фразами подобна взаимоотношению *вождя <dux>* (тоническая форма <tonic form>) и *спутника <comes>* (доминантовая форма <dominant form>) в фуге. Этот род повторения, благодаря небольшому контрасту, обеспечивает разнообразие в единстве» (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 42). Комментируя использование Шёнбергом данного термина, редактор «Основ» Джеральд Стренг заметил: «Это один из многих примеров тех трудностей, которые связаны с неопределенной терминологией. Тонический вариант <tonic version> и доминантовый вариант <dominant version> — так было бы понятнее и точнее, однако Шёнберг предпочитал использовать более привычные термины» (Шёнберг А. Там же. С. 42).

^{xvi} В оригинале: «school-form», букв. «школьная» (учебная) форма. Для обозначения сходного типа структурных моделей в «Основах музыкальной композиции» Шёнберг воспользовался иным словосочетанием — «practice form». Суть, однако, от этого не изменилась. Поэтому и в «Основах», и в «Упражнениях...» данный термин переведен нами одинаково.

^{xvii} Середина занимает всего четыре такта. При этом гармоническое движение затрагивает не только минорную субдоминанту, но и, что гораздо необычнее, малую мажорную медианту — *Des-dur*.

^{xviii} Под «контрмелодией» Шёнберг понимал противосложение в условиях пронизанного полифонией гомофонного письма. Подробнее об этом термине говорится в комментариях к переводу на русский язык «Основ музыкальной композиции» (см.: Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 217–218).

С помощью условных обозначений (*c*, *c'*) Шёнберг подчеркивает, что материал в партии правой руки (т. 13) заимствован из т. 10.

^{xix} Предыктовая (затактовая) гармония, по Шёнбергу, — гармония, предшествующая началу репризы. При этом метроритмическое положение такой гармонии — не обязательно в затакте (см., скажем, тт. 25–26 варианта *d* из *примера 242*). В «Основах музыкальной композиции» читаем о затактовом аккорде следующее: «Раздел В завершается на гармонии, которая ведет к репризе. В классической музыке эта гармония будет, скорее всего, доминантовой, поскольку доминанта восстанавливает тонику в ее тонально определяющем смысле. Действие затактового аккорда в таких случаях сравнимо с действием затакта по отношению к выделенной в дальнейшем сильной доле. Вследствие этой функции подобные аккорды будут называться «затактовыми», невзирая на их ритмическое местоположение» (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 137).

^{xx} В «Основах музыкальной композиции» Шёнберг дает следующее определение «секвенции»: «Секвенция в ее строжайшем значении означает повторение построения или единицы полностью, включая гармонию и сопровождающие голоса, транспонированное на другую высоту.

Секвенция может быть выполнена с использованием исключительно диатонических тонов; в таких случаях гармония остается "центростремительной" <"centripetal">, то есть сосредоточенной вокруг тонической области. Диатонические секвенции ясно выражают тональность и не подвергают опасности равновесие в продолжении.

Когда используются замены ("альтерированные" или "хроматические" аккорды), наклонение гармонии может стать "центробежным" <"centrifugal"> — вызвать модуляции, уравновесить которые будет непросто. Замены следует использовать прежде всего для подкрепления логики последовательности, внимательно следя за квазимелодической функцией замененных <substitute> тонов. Например, замененная большая терция обычно стремится вверх, в то время как замененная малая — вниз.

С мелодической и гармонической точек зрения модель для секвенции должна быть построена так, чтобы она вводила высоту, на которой начнется секвенция, и обеспечивала плавное мелодическое соединение.

Секвенции в миноре в большей мере подвержены модуляции, нежели в мажоре, по причине разнообразных видов минорной гаммы. На практике секвенции в миноре чаще всего выстраиваются вокруг натурального или нисходящего мелодического видов, однако для предотвращения преждевременной модуляции используется оперативное восстановление ведущего тона.

Трактовка секвенции не всегда бывает полной. Секвентное развитие может применяться в отдельности либо к мелодии, либо к гармонии, с более или менее свободным изменением несеквенцируемого элемента. Такие случаи могут быть названы *видоизмененными или частичными секвенциями*. В других случаях может присутствовать общий характер транспонированного повторения, хотя и без буквальной транспозиции какого-либо элемента. Эти и другие сложные изменения некоторых свойств могут быть охарактеризованы как *квазисеквентные* (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 75).

^{xxi} «Ликвидация» (нем. «Auflösung», англ. «liquidation») — способ устранения характерных особенностей мотива, их постепенного нивелирования в общих формах движения. Это явление не только и не столько фактурное, сколько метрическое. Вот почему одним из важнейших атрибутов ликвидации становится дробление.

Логический предел «ликвидации» (и вместе с тем главная ее цель) состоит в лишении мотива его метрического акцента (о мотиве и его метрической природе см. в комментарии под номером xxxv).

Подробнее о термине «ликвидация» см. в комментариях к переводу «Основ музыкальной композиции» на русский язык (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 222).

^{xxii} В «Основах музыкальной композиции» Шёнберг не только дал характеристику гармонического содержания код и кодетт, но и попытался объяснить причину их введения композитором: «Поскольку многие части код не имеют, то, очевидно, коду должно считать внешним дополнением. Предположение, что она служит установлению тональности, подтвердить нелегко; она едва ли может восполнить недостаточность укрепления тональности в предшествующих разделах. На самом деле трудно как-нибудь иначе объяснить причину введения коды, кроме желания композитора сказать что-то еще» (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 183).

^{xxiii} Термины появляются в словаре не в алфавитном порядке, а по мере их введения в тексте программы обучения.

^{xxiv} Учебник «Основы музыкальной композиции» был впервые опубликован через 16 лет после смерти Шёнберга (см.: Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. Ed. by Gerald Strang. With an Introduction by Leonard Stein. L.: Faber and Faber, 1967. N.Y.: St. Martins, 1967. На русском языке: Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. Пер. с англ., коммент., вступ. ст. Е. Доленко / Под ред. Т. Кюрегян. М.: ПРЕСТ, 2000).

^{xxv} Программа «Структурные функции гармонии» увидела свет в 1948 году (см.: Schoenberg A. Structural Functions of Harmony. L.: Faber and Faber, 1948.)

^{xxvi} Шёнберг привел функциональные названия ступеней в мажоре, где на VII ступени действительно строится трезвучие, не являющееся тоническим ни в мажоре, ни в миноре. В миноре, однако, то же самое трезвучие строится на II ступени, а минорное трезвучие на VII ступени должно, по аналогии с супертоной, в мажоре, именоваться субтоники.

^{xxvii} По крайней мере, в классико-романтической музыке это не так. Введение заменного тона (т.е. вводного тона к родственной тональности, или, по Шёнбергу, родственной области) создает потенциальную возможность перехода в инотональную сферу, а именно: в ту гармоническую область, вводный тон которой уже заявил о себе. Разумеется, это может привести и очень часто приводит к изменению функционального достоинства ступени. Скажем, появление в рамках *C-dur* звука *fis* вместо звука *f* в аккорде *d-f-a* может изменить функцию аккорда *d-f-a* (субдоминантовая параллель), превратив его в двойную доминанту (в особенности, если за этим последует разрешение в трезвучие *G-h-d*).

^{xxviii} Понятие «монотональности» (нем. «Monotonalität», англ. «monotonicity») принадлежит Шёнбергу. В его представлении это понятие призвано было продемонстрировать реализацию средствами гармонии концепции органической целостности. В «Структурных функциях гармонии» композитор объяснял смысл

монотональности следующим образом: «В соответствии с этим принципом всякое отклонение от тоники расценивается как находящееся в рамках тональности, независимо от того, является ли оно непосредственно, косвенно, близко или отдаленно родственным. Иными словами, в пьесе есть только одна тональность, и каждый раздел, считающийся другой тональностью, есть в действительности лишь область, гармонический контраст в рамках данной тональности» (Schoenberg A. *Structural Functions of Harmony*/Ed. by L. Stein. Rev. ed. N.Y., L.: Norton; 1969. P. 19. Первоначальный вариант таблицы гармонических областей содержится в рукописи «Gedanke»/«Мысль»).

В связи с приводимой далее Шёнбергом системой тонального родства, а также в связи с понятием «монотональности» представляется необходимым внести одно важное уточнение. Дело в том, что понимание всего гармонического движения в классико-романтическом музыкальном произведении в рамках единой тональности может привести к поверхностному и схематичному представлению о гармоническом развитии и гармонических событиях в пьесе, значимость которых, в сущности, никак не дифференцирована Шёнбергом. При этом гармонические области, используемые композитором при изложении тем, и области, возникающие в междетематическом изложении (например, в ходах), будут представлены в музыке по-разному. Не в том смысле, что в ходах могут появляться гармонические области, более далекие основной тональности, чем в не-ходах, а в том, что сама организация гармонического изложения во внутритематических областях существенно отличается от гармонической структуры междетематических областей. Можно сказать, что внутритематические области соотносятся с междетематическими по принципу *fest—locker* = твердо—рыхло = устойчив—неустой. И вообще, гармония в междетематической области представляет собой, как правило, отчетливый функциональный противовес гармонии во внутритематической области.

Концепция монотональности, бесспорно, очень музыкальна: она побуждает слушателя мыслить более крупными музыкальными пластами, воспринимая, к примеру, всю главную тему в экспозиции сонатной формы как репрезентант тоники. И все же этой концепции Шёнберга, не хватает, как кажется, функционального разграничения типов развития в тематических и междетематических областях. Иными словами, не хватает связи концепции монотональности с функциями частей музыкальной формы.

^{xxxix} Расширенная тональность здесь — то же, что, по Шёнбергу, пантональность. Подробнее об этом см. в «Учении о гармонии»: «Если непременно требуется дать название, можно было бы подумать о политональности или о пантональности» (Schönberg A. *Harmonielehre*. 3. Auflage. W.: UE, 1922. S. 487).

^{xxx} Речь в данном случае идет о тональностях.

^{xxxi} По-видимому, впервые на родство через минорную субдоминанту (для мажора) было указано Н.А. Римским-Корсаковым в его «Учебнике гармонии» (1884–1885).

^{xxxii} Здесь и далее перевод функциональных названий областей приведен в соответствие с традициями отечественной науки. Так, например, Шёнберг называет область *a-moll* (VI) в рамках *c-moll* — *submediant minor region* (область минорной субмедианты). При этом область *as-moll* в *c-moll* названа им точно так же — *submediant minor region* (область минорной субмедианты), — хотя речь идет о гармонической области с аккордами иного звукового состава. В русской музыкальной науке сложилась более точная терминология: малая субмедианта (*a-moll*) и большая субмедианта (*as-moll*). Поэтому переводчик отказался от оригинальных названий Шёнберга, которые в данном случае внесли бы лишь путаницу.

^{xxxiii} В данном случае слово «классическая» предполагает широкое толкование, поскольку речь здесь идет не столько о классической музыке как таковой, сколько о классико-романтической музыкальной традиции.

^{xxxiv} В данном примере субдоминантовый сектаккорд в *D-dur* трактован как неаполитанский сектаккорд в *fis-moll*.

^{xxxv} Пожалуй, одна из основных трудностей при изложении концепции музыкальной формы у Шёнберга состоит в том, что фактически ни в одной своей теоретической работе композитор не дает убедительного объяснения тому элементу структуры, который лежит в основании классико-романтической музыкальной формы, а именно мотиву. «Мотив — единица, содержащая один интервальный и ритмический элемент или же более», — гласит определение «мотива» из «Упражнений...». Если разобраться, то слова «или же более» надо понимать так: $1 \neq 1$, поскольку мотив, по Шёнбергу, может содержать и один, и более (т.е. два, три, четыре...) интервальных и ритмических элементов. Сразу возникают закономерные вопросы: где кончается мотив и начинается фраза? Где кончается фраза и начинается предложение?

Причина возникшей путаницы в том, что понятие «мотив» в концепции Шёнберга выходит за пределы явлений метроритмического порядка, ибо «наименьшая общая составляющая», как композитор называет «мотив», никак не связывается им с феноменом сильной доли. Мотив определяется Шёнбергом посредством выполняемой этим мотивом функции, а не посредством свойств самого мотива. Так, например, в «Основах музыкальной композиции» Шёнберг сообщает о мотиве следующее: «Мотив обычно появляется в характерном и впечатляющем виде в начале произведения. Слагаемыми мотива являются интервалы и ритмы, сочетаемые для создания запоминающегося образа или рисунка, которые [образ и рисунок. — Е.Д.] обычно подразумевают присущую мотиву гармонию. Поскольку едва ли не каждая фигура в рамках произведения обнаруживает некоторое отношение к основополагающему мотиву, то он часто рассматривается как "зародыш" идеи. Поскольку он содержит в себе, по крайней мере, элементы каждой последующей музыкальной фигуры, его можно считать "мельчайшей общей составляющей". И поскольку он включен в каждую последующую фигуру, то его можно считать "мощнейшим фактором

объединения". Однако все зависит от использования мотива. Будет ли он простым или составным, содержит ли он одну или множество характерных черт, — итоговое впечатление от произведения не определяется его первоначальной формой. Все зависит от трактовки мотива и его развития. Мотив постоянно появляется на протяжении произведения: *он повторяется*» (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 31).

Из текста «Основ» следует, что мотивом может называться, в сущности, любое образование, которое подвержено повторению. Шёнберг не оговаривает протяженность мотива, замечая лишь, что различных деталей не должно быть слишком много.

Не вполне ясно, почему Шёнберг не использовал в своей теоретической практике определение «мотива», принадлежащее Хуго Риману (ведь труды Римана находились в личной библиотеке композитора). Согласно определению Римана, мотив — наименьшая единица музыкальной формы, имеющая один метрический акцент. Иными словами, один мотив = один метрический такт. Границы мотива определяются, таким образом, строго и однозначно. Если та структура, которую Шёнберг мог бы назвать мотивом, в действительности содержит два метрических такта, то это уже не один мотив, а два мотива (или фраза). С другой стороны, возникает вопрос о том, где мотив начинается и какова его наименьшая протяженность. Ответ тот же: мотив есть метрический акцент. Если дробление пересекает границы такта, и то, что прежде было мотивом, сильной доли лишилось, то это уже не мотив, а некое образование, в котором, пользуясь терминологией Шёнберга, была ликвидирована структурная потенция. Оно больше не может строить форму, не может продвигать ее дальше (фр. *motif* от лат. *moveo* — двигаю).

^{xxxvi} Понятие «развивающей вариации» принадлежит Шёнбергу. В учебнике «Основы музыкальной композиции» это понятие охарактеризовано им следующим образом: «Гомофонную музыку можно назвать искусством развивающей вариации. Это означает, что в последовательности мотивных групп, созданной путем варьирования основного мотива, есть нечто, сравнимое с развитием, ростом» (Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 32). Называя гомофонную музыку «искусством развивающей вариации», Шёнберг, в сущности, высказывает ключевую мысль своей теоретической концепции: все в музыке есть повторение.

«Этот <...> взгляд Шёнберг облакал в очень колоритные слова. Повторениями, создающими произведение, говорил он, автор не должен непрестанно твердить: "я идиот, я идиот, я идиот". То есть "повторением" является не только то, что представляет собой *во всех отношениях точное* воспроизведение. Есть повторения *разных категорий* <...> Дело, однако, не в одних категориях, но и в *масштабе* повторений, в их *формальном уровне* <...> Таким образом, <...> если подходить к временному пространству произведения с позиций геометрии, мы можем, в определенном смысле, говорить о *концентричности повторений*, происходящих в нем. На самом деле, сущность музыкальной формы вообще <...> в этом именно и заключается, что она представляет собой *геометрию, осуществляющуюся не в пространстве, а во времени*» (Гершкович Ф. Веберн и его учение // Гершкович Ф. О музыке. М., 1991. С. 63–64). По всей вероятности, Гершкович знал о приведенных словах Шёнберга («я идиот, я идиот, я идиот») от Веберна. В лекциях Веберна «Путь к композиции на основе двенадцати тонов» встречаем сходное описание: «Если я несколько раз повторю: "Закрой дверь!" — или, как сказал Шёнберг, имея в виду одного сомнительного композитора: "Я осел!", — то я тоже получу подобного рода связь. Пепельница, если смотреть на нее с разных сторон, всегда представляет собой одно и то же — и все-таки это каждый раз что-то другое. Таким образом, мысль должна выражаться возможно более многообразно» (Веберн А. Путь к Новой музыке/Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 77).

Итак, повторение не должно быть все время точным. С другой стороны, всё изменяться ни в коем случае не должно: производность данного фрагмента от избранного образца должна узнаваться всегда.

По-видимому, крайности могут довести до абсурда любую многообещающую идею. Так случилось и с концепцией всеобщего повторения, от ложных интерпретаций которой проницательно предостерегал Витольд Лютославский: «Популярные ныне методы сочинения <...> базируются на неправильной, я бы сказал — фальшивой трактовке традиции Шёнберга. Многие композиторы уверены, что принцип Шёнберга — выводить всё из одной ячейки. Например, музыковед Руфер анализировал так одну из бетховенских сонат. Я же считаю, что из того мотивного комплекса, который он там нашел, можно вывести вообще все сонаты Бетховена, а заодно Моцарта, Гайдна и их современников» (Лютославский В. Статьи. Беседы. Воспоминания. М., 1995. С. 110).

Не умаляя той роли, которую сыграли в формировании оригинальной научной концепции Шёнберга труды Гёте, необходимо, как кажется, учитывать и еще один источник, на который могла опираться творческая фантазия Шёнберга как при разработке им термина «развивающая вариация», так и, что самое главное, при использовании им этого феномена в музыке. Речь идет о современной Шёнбергу литературной практике и, прежде всего, о сатирических памфлетах Карла Крауса, которые могли быть известны композитору, а также о пьесе Артура Шницлера «Хоровод» (1896/1897). Пьеса представляет собой десять диалогов-вариаций на тему «что такое любовь» (исследователь творчества Шницлера Гюнтер Рюле определил тему пьесы как *experimentum amoris* на всех ступенях социальной лестницы; см.: Rühle G. Der ewige Reigen (Vorwort) // Schnitzler A. Reigen. Liebelei. Frankfurt/M., 2000. S. 7–21). В каждой сцене пьесы (их десять) участвуют лишь два персонажа: Он и Она (отсюда подзаголовок: «десять диалогов»). В каждом следующем диалоге, наряду с новым действующим лицом, участвует и один из героев предыдущей сцены. Нетрудно заметить, что уже само строение пьесы конструктивно отражает смысл названия «хоровод». Причем в последнем диалоге принимает участие героиня первой сцены, и круг, таким образом, замыкается.

Мы хорошо знаем о том, что Шёнберг придавал исключительно большое значение творческим исканиям литераторов, усматривая, к примеру, истоки своих инноваций в области свободной тональности в звуковой эвфо-

нии Штефана Георге. И те оригинальные литературные приемы, которые использовались его старшими современниками на страницах периодики и на театральной сцене, вполне могли оказать свое косвенное влияние на эксперименты, проводившиеся Шёнбергом в музыке. Любопытно в этой связи, что в архиве Шёнберга соседствуют выполненный самим композитором анализ его Первой камерной симфонии и графическая реализация им техники «развивающей вариации» в виде причудливых орнаментов. Интересно, мог ли композитор опираться на сходные искания в области современной ему живописи?

Вместе с тем в исследовательской литературе сложилась устойчивая традиция связывать происхождение «развивающей вариации» Шёнберга с мотивным развитием у Брамса. Собственно, повод к тому дал сам Шёнберг, когда в своей статье «Национальная музыка» во всеуслышанье заявил, что научился у Брамса «экономии и, тем самым, богатству», то есть умению создавать новые темы из старых. При этом между «мотивно-тематическим» методом Брамса и «развивающей вариацией» Шёнберга есть одно существенное отличие. О нем пишет Кристиан Мартин Шмидт в своей статье «От будущего к прошлому». Исследователь считает, что такие явления, как «мотивно-тематический» метод Брамса и «развивающая вариация» Шёнберга, не стоит отождествлять ни с теоретической, ни с исторической точек зрения, ибо «развивающая вариация», согласно позиции Шёнберга, «должна оказывать влияние на весь процесс развития формы, а в идеале форма в целом выводится из одного-единственного построения. Это строгое увязывание формы с процессом мотивного развития отсутствует у Брамса. Если в его сочинениях вариативные преобразования и определяют ход музыкального движения, то всё же редко приводят к образованию новых производных, а если новые производные одной и той же модели и сопоставляются, то их взаимозависимость едва ли сказывается на процессе развития формы» (Шмидт М. От будущего к прошлому // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 200–201).

Иными словами, «развивающая вариация» для Шёнберга — своего рода метод воспроизведения генетического кода сочинения, который предопределяет как облик всего сочинения в целом, так и каждого составляющего его элемента в отдельности. У Брамса же подобная техника носит более локальный характер, не оказывая столь сильного воздействия на ход музыкального развития во всем произведении.

xxxvii Речь идет о ритмомотивах, обозначенных d1, d2, d3 и d4.

xxxviii В оригинале: «phrase», «period», «sentence».

xxxix Термин «кодетта» используется здесь приблизительно в том же смысле, что и в фуге, где кодетта, напомним, означает ритмическую или модуляционную связку между окончанием темы и началом ответа (итал. codetta — «хвостик», уменьшительное от итал. coda).

xl В оригинале: «section», «segment», «unit». В переводе на немецкий язык: «Abschnitt», «Halbsatz», «Einheit» (Schönberg A. Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht; Musikalische Beispiele, Lehrgang und Glossar. W.: UE, 1972. Übertragen aus dem Englischen von R. Stefan).

xli В оригинале: «elaboration» (в переводе на нем. язык: «Durchführung»).

xlii По мнению Шёнберга, термин «развитие» (англ. «development», нем. «Entwicklung») является более широким по сравнению с «разработкой». Он приемлем для рассмотрения музыкальных событий в их обобщенности и целостности, в отличие от понятия «разработка», ориентированного на вслушивание в музыкальные частности. Противопоставляя эти два понятия, Шёнберг разграничивает два основных способа послеекспозиционного обращения с материалом: вариационный и разрабатывающий.

ISBN 5-89817-070-7



9 785898 170707

Учебно-методическое издание

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

УПРАЖНЕНИЯ ПО КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

Программа обучения. Словарь. Музыкальные примеры

Перевод и комментарии: Е. Доленко

Редактор В. Новикова

Верстка: В. Семенкова

Дизайн обложки: Д. Хватов

Подписано в печать 18.09.03. Формат 60х84¹/₁₆.

Печать офсетная. Гарнитура «Петербург». Бумага офсетная.

Печ.л. 8,5. Тираж 500 экз. Заказ 34-93.

Издательство «Классика-XXI»

ЛР № 065619 от 12.01.98 г.

121248, г. Москва, Кутузовский пр-т, д. 8, стр. 1

Адрес для писем:

125459, г. Москва-459, а/я 55

Издательство «Классика-XXI»

Тел./факс: (095) 290 3937, 492 3419

E-mail: classica-xxi@mail.ru

Интернет: www.rmic.ru/classica

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,

140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел. 554-21-86