

Генрих Шенкер Свободное письмо

Heinrich Schenker

Der freie Satz

Том 1: текст



Генрих Шенкер

Новые музыкальные теории и фантазии III

СВОБОДНОЕ ПИСЬМО

Heinrich Schenker

Neue musikalische Theorien und Phantasien III

Der freie Satz

Semper idem sed non eodem modo

Том 1: текст

Перевод Б.Т. Плотникова

Красноярск 2003

Рецензенты: Л.О. Акопян, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Москва.
С.С. Гончаренко, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории
Н.И. Ефимова, доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова,
профессор Академии переподготовки работников искусств и культуры МК РФ.

Красноярская академия музыки и театра взяла на себя инициативу впервые в нашей стране опубликовать на русском языке произведение одного из величайших музыкантов-теоретиков XX века Генриха Шенкера – его обобщающий труд, “Свободное письмо” (Der freie Satz). Эта работа венчает долголетние исследования австрийского ученого в области глубинного анализа музыкальных произведений tonальной музыки через постижение взаимодействия событий, происходящих в многослойном голосоведении их многоуровневой фактуры. Его система как особый метод анализа широко разработана в США и других странах Запада, но сравнительно мало известна в широких кругах рядовых музыковедов в России. До сих пор ни один труд Шенкера не издавался на русском языке. В предлагаемой книге Шенкер представил свои идеи в концентрированном виде и широко иллюстрировал музыкальными примерами с помощью разработанной им специальной условной аналитической графики.

“Свободное письмо” Шенкера состоит из двух органично связанных томов: том 1 – текст, том 2 – нотные примеры. Ни один из томов в отдельности не может дать достаточного представления о его аналитических принципах и метода.

Книга рассчитана на музыковедов – преподавателей и студентов вузовских факультетов теории музыки и композиции, а также на исполнителей, стремящихся проникнуть слухом в глубинное содержание музыкального текста.



Печатается по решению редакционно-издательского совета
Красноярской государственной академии музыки и театра.

Издание осуществляется КГАМиТ при финансовой поддержке
Управления культуры администрации Красноярского края,
Красноярского государственного художественного института и
Красноярского училища искусств

© Copyright 1935 by Universal Edition A.G., Wien. UE 6869 a .

© Красноярская академия музыки и театра.

© Автор русского текста Плотников Борис Трифонович

ПРЕДИСЛОВИЕ к русскому изданию

Австрийский музыковед Генрих Шенкер (1868—1935) вошел в историю как автор одной из самых оригинальных и влиятельных музыкально-теоретических доктрин XX века. Основываясь на анализе шедевров европейских композиторов XVIII—XIX веков, Шенкер создал всеобъемлющую теорию тональной музыки, в рамках которой объединены учения о контрапункте, гармонии, фактуре и основных принципах музыкальной формы. Музыкальное произведение он трактовал в духе натурфилософии Гёте, как живой организм, выросший из “зерна” или “ядра” — сочетания фигуры I—V—I в басу и нисходящей линии от третьей, пятой или восьмой ступени к первой в верхнем голосе. Шенкер именовал это сочетание первичной структурой и полагал, что задача музыкального анализа заключается в умозрительном восстановлении процесса прорастания музыкального организма из этого “зерна”; ценность музыкального произведения, по Шенкеру, определяется тем, насколько богато и разнообразно организованы в нем срединные структурные слои, заполняющие воображаемое пространство между “зерном” и “организмом”.

Шенкерианский подход к анализу музыки успешно служит решению педагогических задач, поскольку учит хорошему голосоведению и дифференциации существенного и менее существенного в музыкальной композиции; кроме того, он преодолевает школьную раздробленность музыкально-теоретических дисциплин и учит видеть в музыкальном произведении прежде всего целое, не сводимое к сумме частных частей.

Метод анализа музыкальных произведений по Шенкеру издавна популярен в странах немецкого и английского языков; ему посвящена огромная по объему научная и учебная литература. Между тем, первая

русскоязычная статья о Шенкере и его теории (автор — Ю. Н. Холопов) появилась в печати лишь в 1979 году. В дальнейшем отечественная специальная литература обогатилась еще несколькими статьями на данную тему, однако подлинное освоение шенкеровского наследия на нашей почве только начинается.

Популяризации идей австрийского теоретика в нашей стране особенно активно способствует красноярский музыковед Борис Трифонович Плотников, чья недавняя книга “Очерки и этюды по методологии музыкального анализа” явилась, по существу, первым на русском языке крупным монографическим трудом, специально посвященным изложению теории Шенкера и разбору некоторых других западных теоретических доктрин, сформировавшихся под ее непосредственным или опосредованным влиянием.

Переведя на русский язык обобщающий труд Шенкера *Der freie Satz* (“Свободное письмо”), Б. Т. Плотников сделал принципиально важный шаг по заполнению пробела в русскоязычной музыкально-теоретической библиографии, где работы Шенкера доныне отсутствуют. Работа Б. Т. Плотникова отличается серьезными достоинствами, прежде всего тщательно продуманной системой передачи по-русски шенкеровских терминов, часто нестандартных и достаточно сложных для перевода.

Л. О. АКОПЯН,
доктор искусствоведения,

ВВЕДЕНИЕ к русскому переводу

Имя одного из величайших музыкантов-теоретиков XX века Генриха Шенкера¹ на протяжении десятилетий оставалось неведомым подавляющему большинству отечественных музыковедов, преподавателей теоретических предметов, студентов музыкальных вузов, за исключением немногих столичных ученых.

Пионером в открытии Шенкера для нашего музыкознания следует считать Юрия Холопова, который более двадцати лет тому назад выступил с докладом в Московской консерватории на объединенном семинаре кафедр общественных наук и музыкознания, а затем на его основе опубликовал статью “Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера”.² В этой статье, кроме обстоятельного анализа идеалистических корней философских, эстетических взглядов Шенкера, ученый тезисно суммировал главные положения его музыкально-теоретического учения и сделал вывод: Шенкер – “глубокий музыкальный мыслитель, создатель одной из наиболее значительных научных концепций в музыкознании XX века”.³ Из авторской сноски нам стало известно, что еще в 1971 году Ю. Холопов написал о Шенкере большую работу (около 10 печатных листов), оставшуюся в рукописи. Возвращался он к оценке и характеристике творчества Шенкера и в других публикациях.

К сожалению, эта статья в свое время не получила должного резонанса в широкой музыковедческой общественности, да и сами работы Шенкера не были легко доступны для рядовых преподавателей. Из содержания ряда книг (в частности М. Арановского, Л. Акопяна) становится ясным, что их авторы знакомы с шенкеровской концепцией и по-своему претворяют ее в своих трудах. В последние годы в печати

стали появляться отдельные разрозненные публикации, посвященные этой проблеме.

Между тем, в США теория Шенкера как относительно самостоятельная область музыкознания культивируется с начала тридцатых годов XX века. Колыбелью шенкеровской школы в США является Нью-Йоркский колледж *The Mannes School of Music*, где работали Ганс Вайсе и некоторые другие непосредственные ученики Шенкера. Уильям Митчел, Феликс Зальцер, Освальд Йонас и другие его ученики приложили много сил, чтобы заложить прочный фундамент для дальнейшего распространения этой школы, и в результате соответствующие курсы стали открываться во все большем числе учебных заведений - как в США, так и в других государствах. В 1979 году в США главный, итоговый труд Шенкера *Der freie Satz* вышел в английском переводе Эрнста Остера⁴, а в 1993 профессор Сорбонны Никола Мейой опубликовал французский перевод этой книги.⁵

И сегодня на Западе этот метод анализа получил очень широкое распространение. Фактическое свидетельство тому – приготовленная к публикации книга Бенджамина Эйотта, докторанта по теории музыки в Мичиганском университете, “Генрих Шенкер. Путеводитель для исследований”⁶, в которой, в частности, содержится развернутая библиография по Шенкеру объемом в 150 страниц систематизированного перечисления публикаций, любезно предоставленная автором для ознакомления. Из этого источника известно, что книга Шенкера переведена также на китайский язык.

Пройдя путь от начального ироничного скепсиса, вызванного первым знакомством с графическими аналитическими схемами, до некоторого понимания глобального значения шенкеровских фундаментальных открытий для постижения глубинных процессов в музыке, хоть как-то причастной к общеевропейской тональной парадигме, автор настоящего перевода также предпринял посильные попытки внести свою скромную лепту в распространение идей и метода Шенкера в России – как в своих публикациях⁷, так и в контексте курса методологии музыкознания в Красноярской академии музыки и театра. Нет сомнения, что отдельные опыты такого рода предпринимаются и в других учебных заведениях страны.

Совершенно ясно, что нет необходимости копировать семидесятилетний путь шенеровской школы в США. Однако в той же мере ясным представляется, что идеи, метод, технология, разработанные этим замечательным ученым, не только вполне совместимы с принципами и достижениями нашей отечественной школы содержательного анализа, но и способны оплодотворить ее новыми подходами, расширить аналитический инструментарий исследователей, педагогов и студентов.

Поэтому мы сочли целесообразным предоставить широкому кругу русскоязычных музыкантов-теоретиков возможность познакомиться с аналитической концепцией Шенкера из первоисточника и ради этого опубликовать на русском языке его главный, капитальный завершающий труд, глубоко обобщающий его всеобъемлющую теорию, уникальную книгу, которую не могут заменить никакие пересказы и комментарии.

* * *

Генрих Шенкер (Heinrich Schenker) родился 19 июня 1868 года в Виснёжниках, в окрестностях Львова, и скончался 13 января 1935 года в Вене. Он учился в Вене под руководством Брукнера и стал видным пианистом (аккомпаниатором и камерным исполнителем), критиком, редактором и частным преподавателем. Его работа теоретика и редактора определялась интересом к музыкальным шедеврам и творческому процессу великих композиторов. Среди его редакторских работ наибольшее значение имеет комментированное издание пяти последних фортепианных сонат Бетховена (1913 – 1921). Его комментарии – это

обстоятельные аналитические работы объемом до ста и более страниц, в которых складывались первые наблюдения, послужившие основой для создания его аналитической системы. Первой его опубликованной фундаментальной теоретической работой было “Учение о гармонии” (*Harmonielehre*. 1906), а заключительной кульминацией – предлагаемое в этих томах “Свободное письмо”⁸ (*Der freie Satz*. 1935). Он также редактировал два периодических издания.

Путь от первого исследования к завершающему пролегал через многочисленные искания, эксперименты. В 1912 году вышла его большая монография “Девятая симфония Бетховена”, в которой он скрупулезно прослеживал развитие каждого мотива на всем протяжении произведения и на этой основе даже выдавал исполнительские рекомендации. Глубокий знаток и преподаватель полифонии, он издал двухтомную монографию: *Kontrapunkt* ч. 1 и 2 (1910 и 1922)., “Учение о гармонии”, “Контрапункт” и “Свободное письмо” составили теоретическую трилогию *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. В 1921-24 годах под общим названием *Der Tonwille* выходят его исследования, в которых постепенно синтезируются основные принципы его способа познания музыки. Разработка его аналитического метода продолжалась в трех ежегодниках *Das Meisterwerk in der Musik* (1925, 1926, 1930). В них он публиковал свои аналитические работы (в частности, развернутый анализ “Героической” симфонии Бетховена, включающий ее детальную графическую интерпретацию), а также полемические статьи. Особое место занимает его работа “Пять графических анализов” (*Fünf Urlinie Tafeln*. 1932). Это наглядный пример применения его метода: без пространных литературных комментариев в иерархически расположенных аналитических схемах пяти выдающихся музыкальных произведений раскрывается взаимосвязь музыкальных событий, происходящих в разных пластах их фактуры.

Идеи, выдвинутые Шенкером в “Учении о гармонии”, предвосхитили положения, впоследствии сыгравшие важную роль в развитии нашей отечественной теоретической школы. Так, в 1906 году он указал на феномен переменности функций в гармонии, на predisposedность каждого консонирующего трезвучия к тому, чтобы в какой-то момент стать “тоникой” местного значения.

Многим его идеи казались чересчур смелыми, радикальными. Еще в 1937 году его ученик Феликс Зальцер в своей статье “Историческая миссия Генриха Шенкера”⁹ отмечал скептическое недоумение музыкально-профессиональных кругов, сводимое к риторическому вопросу: кому и зачем это нужно? И, между прочим, тогдашний их скепсис в какой-то мере можно понять. Действительно, на первый взгляд, разница между традиционной школой и его методом может показаться ошеломляющей, а графические примеры – заумью. Вникание же в его теорию, ее практическое освоение убеждает в ее теоретической глубине, в музыкальной содержательности, в способности *зримо* отражать *слышимые* процессы и их иерархию на разных уровнях. Для творческого слуха она имеет выход на практические исполнительские задачи. Вдумчивому музыканту стоит владеть этой техникой наряду с другими аналитическими методами.

В этой связи интересно отметить, что автор английского перевода Эрнст Остер учением Шенкера сначала заинтересовался как пианист, увидел в нем глубокое художественное значение и осваивал его под руководством выдающегося ученика Шенкера, редактора второго немецкого издания *Der freie Satz* Освальда Йонаса.

Книга состоит из двух томов: том первый – литературный текст, том второй – графические примеры. Они очень плотно сгруппированы на 123 страницах альбомного формата, поэтому, следуя примеру английского и французского изданий, и наша книга также сверстана в альбомном формате.

Читатель, привычный к традиционному академичному стилю музыкально-теоретических публикаций, может быть озадачен многочисленными отступлениями философского характера, эмоциональными полемическими выпадами, пассажами, проникнутыми германским шовинизмом. Мы разделяем оценку крупного американского ученого-шенкерианца, одного из соавторов популярного в США учебника “Введение в анализ по Шенкеру” Аллена Форта,¹⁰ содержащуюся в его введении к английскому переводу.

Он полагает, что почти ничего из такого рода материала не имеет существенного касательства к музыкальным идеям, которые Шенкер развивал на протяжении жизни, и с этой точки зрения эти фразы и абзацы

могут быть оставлены без внимания. Но все же это – часть человека и его работы. По мнению Форта, крайний германский национализм, очевидный в других опубликованных шенкеровских работах, в *Der freie Satz* не столь заметен. Несомненно, политические взгляды Шенкера радикально изменились бы, доживи он до аншлюса Австрии и его последствий. Полемические же пассажи, направленные против сложившейся системы обучения можно понять в контексте определенного времени и сложного положения Шенкера в академической среде.

* * *

Интересна остеровская оценка особенностей шенкеровского изложения:

“Перевод этого важного вклада в музыкальную теорию выдвинул несколько довольно специальных проблем. Первая возникает из самой широты шенкеровской мысли, простиравшейся над всеми аспектами музыки и пыгавшейся разъяснить их самым подробным и всепроникающим образом. Требования, которые Шенкер предъявляет нашему интеллекту, идут непосредственно от размаха и глубины его достижений...”

Шенкер был озабочен тем, чтобы сделать книгу насколько возможно сжатой, дабы она не стала непомерно большой. Поэтому его комментарии к музыкальным примерам и определения терминов часто довольно кратки – иногда слишком краткие, чтобы их можно было понять. Я здесь ничем не мог помочь, кроме как иногда сделать редакторские вставки или примечания.¹¹

Читателю, для которого эта книга является первым знакомством с методологией Шенкера, в высшей степени полезным окажется совет Остера:

“Очень практичный совет неподготовленному читателю: поступить необычным образом и не начинать сначала. Начальная часть “Задний план” предполагает знание всей системы Шенкера выше поверхностного. Без такого знания эта часть может остаться в большой мере бессмысленной. Такому читателю лучше начать с раздела о диминуциях (§§ 251 и далее) – очень хорошего введения в шенкеровский способ мышления, – а затем, в продолжение, прочитать следующие три раздела (до § 275). Затем ему следует целиком изучить главу III, “Передний план”, пока,

правда, пропуская трудный раздел о линейных ходах (§§ 203 до 223). В этот момент он уже будет готов справиться с начальной частью – с “Задним планом”. Конечно, повторное перечитывание и постоянное использование тома с примерами применительно к каждому данному сочинению поведет ко все более глубокому пониманию этой работы”¹².

* * *

В работе над данным переводом, кроме текста второго немецкого издания, широко использовался и английский перевод, а в отдельных случаях привлекалось и французское издание. От автора французского перевода нам известно, что он одновременно пользовался обоими текстами. Н. Мейой в личном письме подчеркивал, что в ряде случаев немецкий язык Шенкера настолько сложен, что даже немцы не всегда свободно вникают в смысл его слов. У Остера же было то преимущество, что он был хранителем рукописей Шенкера, в его распоряжении был весь документальный материал двадцатилетнего процесса вызревания и воплощения этого замысла, впервые возникшего еще в 1915 году. Изучив все рукописное наследие Шенкера, включая дневники, заметки на клочках бумаги, рабочие тетради и т.д., Остер глубже, чем кто бы то ни было, знал и понимал сам ход мысли Шенкера, и это помогало ему подчас добиваться большей ясности изложения.

Во втором немецком издании его редактор Йонас опустил ряд абзацев, на его взгляд, не имевших прямого отношения к существу и технике метода. В английском издании они приведены в приложении. В настоящем тексте они (следуя примеру французского издания) без особых оговорок возвращены на свои места.

Сохранены примечания и комментарии Остера, помогающие глубже понять мысль Шенкера, дополнительные ссылки на примеры, сделанные Йонасом и Остером, расширяющие информативную базу. Ссылки Шенкера, Йонаса и Остера на другие части текста и примеры, как это удобно сделано в английском издании, идентифицируются с помощью разной формы скобок: (Шенкер), [Йонас], <Остер>. Примечания автора русского перевода подписаны инициалами БП.

* * *

Полагаем уместным для удобства читателей, впервые сталкивающихся с шенкеровской графикой, кратко разъяснить ее принципы. Аллен Форт систематизирует эту графику в две группы. Это *ритмическая нотация*, в которой редуцируются мелкие детали, диминуции на поверхности нотного текста, чтобы обнажить более глубокие ритмические соотношения. Иногда это перерастает в выявление *гиперметра*, т.е. укрупненного метра более глубокого порядка, выполняющего важную формообразующую роль в ритмической организации на макроуровне. Второй тип – это *структурная графика*, в которой как условные символы используются привычные нотные знаки, но в новом значении.

Структурная графика Шенкера отличается гибкостью. Она эволюционировала по ходу развития его метода. Различия в деталях есть и у его учеников, и последователей. Можно говорить о тенденции, о принципах графической интерпретации музыкальных явлений. В этой связи стоит изложить очень популярные разъяснения Форты в его Введении к английскому изданию “Свободного письма”¹³.

Обычно крупные длительности – половинная и целая ноты – принадлежат более глубоким структурным уровням, то есть среднему и заднему планам. Ребра и штили применяются для соединения компонентов первичной линии, а также компонентов линейных ходов на среднем плане. Они также используются для соединения в музыкальном пространстве главных тонов баса. Лиги очерчивают структурно связанное движение, охватывающее два компонента или более (подобно значению исполнительских лиг в обычной нотации). Лига с двойным изгибом применяется в басу, чтобы показать движение от тоники к доминанте через верхнюю медианту или субдоминанту. Иногда (как в примере 12) применяются большие скобки – для выделения последовательностей, в какой-то степени подготовительных по отношению к главному структурному изложению.

Обычно половинная нота с флажком, как у восьмой, означает басовый звук с особой функцией, например, расчленяющую терцию. Большой знак V означает какой-нибудь пропуск, например, прекращение линейного хода или разрыв в ином поступенном движении баса. Диагональная линия служит нескольким целям, из которых важнейшая – это показать, что какие-то ноты баса и сопрано по смыслу сопряжены

воедино, хоть и не совпадают во времени, а также, чтобы показать октавное смещение тона.

Для обозначения тонов первичной линии используются колпачки над цифрами, выражающими ступени лада. Если последование этих цифр заключено в скобки, это означает, что это последование лишь отражает первичную линию на местном уровне, но не равнозначно ей. Помещаемая над верхним нотоносцем короткая двойная тактовая черта из тонких линий является символом перерыва в следовании первичной линии. Какое-нибудь сопряжение тонов, на дальнем расстоянии соотносящихся как унисон или октава (к примеру, октавная копуляция), обозначается пунктирной линией, и пунктирные линии редко применяются для других целей. Правые скобки над нотоносцем указывают на параллельные квинты или октавы.

Одно графическое средство, часто используемое, требует особого разъяснения: ребро, соединяющее штиль, направленный вниз от первого тона, со штилем, направленным вверх от другого тона или наоборот. При этом один из этих тонов или оба могут иметь дополнительный штиль (и флажок). Это – символ развертывания интервала, одного из важнейших типов пролонгации в свободном сочинении.

Кроме этих символов, принадлежащих его специальной графической системе, Шенкер применяет и обычные символы как цифрованный бас, римские цифры под басовыми нотами для определения ступеней лада, на которых основаны гармонии (зачастую – больше чем на одном уровне), цифры, показывающие контрапунктические схемы вроде 10-10, а также буквы, обозначающие разделы формы. Иногда для обозначения действующего в какой-то точке типа пролонгации, как, скажем, первоначальный подъем, или для указания контрапунктической функции (например, вспомогательный или проходящий тон) применяются надписи.

При чтении книги и пользовании примерами следует обращаться к полному нотному тексту и сопоставлять с ним графическую схему. Это поможет глубже понять ход аналитической мысли Шенкера.

* * *

Выражаю глубокую признательность всем, без чьего прямого или косвенного участия публикация "Свободного письма" Шенкера на русском языке не могла бы осуществиться, а именно: ныне покойным Дмитрию

*Иванову и Натану Фиттсу, обеспечивавшим меня американской специальной музыкально-теоретической литературой; Амхерстскому колледжу (США), впервые снабдившему меня произведениями Шенкера; Тиму Джексону из Дентонского университета (Северный Техас, США), своим советом воодушевившему на перевод; Уиллиаму Эйотту из Мичиганского университета (США), приславшему ксерокопию немецкого оригинала *Der freie Satz*; докторам искусствоведения, профессорам Л.О. Акоюну, С.С. Гончаренко и Н.И. Ефимовой, взявшими на себя труд рецензирования перевода; ректорату Красноярской академии музыки и заведующим кафедрами истории и теории музыки Л.В. Гавриловой и Н.М. Найко за активное содействие публикации. Особую признательность выражаю Н.М. Найко за исключительно тщательное и заботливое редактирование текста.*

Борис Плотников

Примечания

¹ Представляется вполне уместным пользоваться традиционной русской условной транскрипцией имени *Heinrich*.

² Московская консерватория, кафедра марксизма-ленинизма, сборник статей "Эстетические очерки", выпуск пятый, Москва 1979, стр. 234-253.

³ Там же. Стр. 253.

⁴ *Free Composition (Der freie Satz)*. Heinrich Schenker. Translated and edited by Ernst Oster.

⁵ Heinrich Schenker. *L'Ecriture libre* traditue de l'allemand par Nicolas Meeus

⁶ Benjamin Ayotte. *Heinrich Schenker: A Guide to Research*. Рукопись.

⁷ Б.Т. Плотников. *К вопросу о расширении аналитического кругозора педагогов-музыкантов (Практический аспект идей и метода Генриха Шенкера)*. Красноярск. 1998. 72 стр. и *Очерки и этюды по методологии музыкального анализа*. Красноярск. 2002. - 290 стр.

⁸ Такой перевод представляется наиболее адекватным как согласующийся с исторически сложившейся отечественной терминологией.

⁹ Felix Salzer, *Die Historische Sendung Heinrich Schenkers* в издававшемся в 1937-38 годах учениками Шенкера музыкальном журнале *Der Dreiklang. Monatsschrift für Musik* (Вена)

¹⁰ Allen Forte and Steven Gilbert *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York. London. Copyright 1982 by W.W. Norton & Company Inc.

¹¹ *Free Composition (Der freie Satz)*. Heinrich Schenker translated and edited by Ernst Oster. Стр. xii

¹² *Free Composition (Der freie Satz)*. Heinrich Schenker translated and edited by Ernst Oster. Стр. xiii

¹³ См. *Free Composition*. Стр. xix-xx.

ВВЕДЕНИЕ

*Но отправятся далее те, кто похож на мастера,
И во всем, что они увидят, появятся красота и смысл.
Гуго фон Гофмансталь
"Смерть Тициана".*

*Под небом для каждой вещи есть своя пора и для каждой вещи - свое время
Экклезиаст. 3:1*

*И слышащее ухо, и видящее око Господь создал равными.
Пословицы. 20:12*

На протяжении столетия преподается теория, претендующая на то, чтобы предоставить доступ к музыкальному искусству, но реально делающая совершенно обратное. Эта ложная теория затмила музыкальные дисциплины прошлых веков - строгий контрапункт и генерал-бас. Можно объяснить этот разрыв, взглянув на нетерпение поколения, жившего в третьем десятилетии девятнадцатого века: ослепленные громадной вспышкой гениев, явившихся перед ними, они, как это обычно делают посредственности, стремились найти кратчайший путь к достижению гениальности. Этот "практичный" сокращенный путь привел к провалу, поскольку он сущностно противоположен историческому фону и художественному развитию великих композиторов. Он не вел к мастерам. В конечном счете, он вовсе уводил в сторону от них.

В наши дни это предательство более не кажется приемлемым. Бегство от музыки, характеризующее наше время, это на самом деле - бегство от ошибочного метода обучения, делающего невозможным эффективный подход к искусству.

В противовес этой теории я предлагаю новое понятие, сущностно коренящееся в произведениях великих мастеров, в тайне и источнике их бытия, понятие органичной цельности. Следующий план обучения дает подлинно практическое понимание этой концепции. Это единственный план, который точно соответствует историческому развитию и приводит к созданию шедевров. Это единственная приемлемая последовательность: обучение строгому контрапункту (по Фуксу-Шенкеру), генерал-басу (по И.С. и К.Ф.Э. Бахам) и свободному письму (Шенкер). Свободное письмо в конечном счете завершает и объединяет все другое, ставя на службу закону органичной цельности, как он раскрывается в первичной структуре на заднем плане (первичная линия и басовое арпеджирование), в трансформациях голосоведения на среднем плане и наконец в явлении первого плана.

-К.Ф.Э. Бах писал свой трактат, когда он с прискорбием обнаружил, что дисциплина генерал-баса может исчезнуть и из теории, и из практики, потому что она не была по-настоящему понята. Его несравненно великая работа была мотивирована желанием сделать все, что он мог, чтобы

разъяснить и спасти дисциплину. Теперь настало мое время – “Для каждой вещи есть своя пора”, – говорит автор Экклезиаста – чтобы провозгласить новое понятие органичной цельности и таким образом дать полнейшее выражение тому, чем музыка мастеров была и должна продолжать быть, если мы хотим сохранить ее живой.

После публикации некоторых моих ранних работ (тех, которые подошли к более ясному представлению нового понятия, особенно томов *Der Tonwille* и трех ежегодников *Das Meisterwerk in der Musik*), часто выдвигалось возражение: “А мастера тоже знали обо всем этом?” Это возражение, задуманное как ловушка, лишь выдает отсутствие образования. Тем, кто поднимали этот вопрос, неизвестно, что в действительности мастера ничего не знали о той ложной теории, которая более столетия преподается и изучается как единственная практичная. Ни И.С. Бах, ни К.Ф.Э. Бах, ни Гайдн, ни Моцарт, ни Бетховен, ни Шуберт, ни Мендельсон не знали подобных концепций гармонии, генерал-баса или формы. И Брамсу ничего этого не было нужно. На возражение можно ответить очень просто: великие композиторы в своих работах проявили такое мастерство – как в замысле, так и в целостном охвате, – такое полное понимание законов искусства, что им нечего больше нам сказать. Каждый художественный акт, даже вообще любое действие, непременно требует предвидения внутренних взаимоотношений. Следовательно, если читатель обнаружит, что то, что я говорю о композиции, находит подтверждение в самом произведении, он, конечно, должен будет согласиться с тем, что у мастеров было четкое представление о таких взаимоотношениях.

Те, кто выступает за нынешний порядок обучения, объясняют, что их преподавание целесообразно, что оно специально предназначено, чтобы повести к музыке юных и ограниченно одаренных. Даже если бы это было так, мы все же могли бы спросить: где, в каких книгах, в каких учреждениях можно найти истинный, а не просто удобный путь к искусству музыки? Где может ученик или серьезный любитель музыки изучить, в чем сущность подлинной фуги, сонаты или симфонии, в чем состоит истинная оркестровка, что создает по-настоящему великое исполнение, истинное в смысле истины великих мастеров? Практическая целесообразность не дает ответа. Это просто слабое объяснение. И тем

более позорно, что так называемое практически удобное могло возникнуть лишь в результате незнания истинной природы строгого контрапункта и генерал-баса.

Но защитники этого ошибочного метода обучения скрывают самое важное объяснение: эти теории дали многим поколениям педагогов и музыкантов возможность зарабатывать на жизнь. Искусство в своей правде и красоте игнорировалось, но практическая сторона жизни была обеспечена, что позволяло – честно или бесчестно – легче приписывать преподаванию практическую результативность. Эти люди сейчас опасаются, как бы мой новый метод преподавания не подорвал их существование. Они утверждают, будто присущие ему трудности делают его непригодным для широкого использования в школах. Однако такой

опасности не существовало бы, если бы учителя посвятили себя единственной задаче – учить своих учеников слышать музыку так, как ее задумывали мастера. Школы не могут притворяться, будто они выращивают композиторов (еще меньше – гениев), хотя некоторые тщеславные и самоуверенные молодые люди и хотели бы, чтобы делалось именно это. Такого рода посев и жатву следует оставить Богу. Только терпеливо развивая правильно воспринимающее ухо, можно дорасти до понимания того, что мастера познали и испытали.

Если ученик в условиях жесткой дисциплины будет подведен к тому, чтобы познать и ощутить законы музыки, он дорастет до того, чтобы полюбить их. Он познает, что цель, к которой он стремится, столь значительна и благородна, что она компенсирует тот факт, что у него самого может не оказаться подлинного таланта к композиции. Таким образом мое преподавание, в отличие от более быстрых методов, замедляет темп образовательного процесса. Это не только ведет ученика к настоящему знанию, но и вообще улучшает нравственное начало в художественной деятельности. Безусловно, пришло время остановить преподавание музыки в концентрированных курсах, подобных преподаванию языков для использования в коммерции. Пора также властям в области образования прекратить использование учебников, предназначенных только для менее способных учащихся. Несмотря на все это, я бы надеялся на существенное увеличение образовательной деятельности, потому что для появления множества гениев, естественно, требуется также и множество не гениев. Даже если в основе стремления молодых музыкантов к сочинительству

лежит лишь тщеславие, мы должны быть благодарны за то, что люди, пусть и движимые тщеславием, посвящают себя искусству.

АФОРИЗМЫ

Все, что органично, всякая взаимосвязь принадлежит Богу и остается Его даром, даже когда произведение создается и постигается в своей органичности человеком.

Весь первый план, который люди называют хаосом, Бог извлекает из Его космоса, заднего плана. Вечная гармония Его вечного Существа основана на этом взаимоотношении.

Астрономы знают, что каждая система есть часть высшей системы. Наивысшая из всех систем – сам Бог, создатель.

Мое учение показывает, что искусство музыки гораздо проще, чем может показаться по сегодняшнему преподаванию. И тот факт, что простота не лежит на поверхности, не делает музыку менее простой. Каждая поверхность, взятая сама по себе, обязательно вводит в заблуждение и всегда сложна.

Мои концепции, в частности, показывают следующее:

Твердо установленные линейные ходы, пока они движутся контрапунктически, могут противостоять самому нестройному сцеплению голосов.

Твердо установленная тональность может даже большое число хроматических событий уверенно направить в основное трезвучие.

Исполнение, служа дальнему, среднему и переднему планам, может воспользоваться наибольшим разнообразием колорита. Даже богатейшим и самым разнообразным исполнительским ресурсам можно обучить и научиться с большой точностью. С другой стороны, приверженность дальнему, среднему и переднему планам исключает все произвольные личные интерпретации.

Музыкальные примеры, сопровождающие этот том, - не просто практические помощники. Они обладают той же силой и убедительностью, как и вид самого отпечатанного произведения (переднего плана). То есть, графическое представление является частью подлинного сочинения, а не просто средством обучения. Поэтому представление примеров потребовало исключительной осторожности.¹

Нет сомнения в том, что великие композиторы, в отличие от исполнителей и слушателей, воспринимают даже самые протяженные свои произведения не как сумму тактов или страниц, но как сущности, слышимые и воспринимаемые как единое целое.

Музыка – всегда искусство: и в сочинении, и в исполнении, даже в ее истории. Ни при каких обстоятельствах это не наука.

Описанное мною линейное движение является одним из главных элементов голосоведения, а потому музыка одинаково доступна всем расам и верованиям. Тот, кто творчески владеет таким движением либо учится владеть им, создает искусство – подлинное и великое.

В своем линейном движении и в других сопоставляемых тональных событиях музыка отражает человеческую душу во всех ее превращениях и настроениях: *“alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis”* (“преходящее – только метафора”, Гёте). Сколь отличен сегодняшний идол, машина! Она симулирует органичность, но поскольку ее детали направлены лишь на частичную цель, частичное достижение, то их совокупность – это лишь агрегат, не имеющий ничего общего с человеческой душой.

Только художник речи изобретает слова, которые истинно отражают их подлинные корни. Массы могут передать слова художника в диалектах, которые меняются с ландшафтом, горой, долиной, городом, деревней. Их слух не погружается к корням, их память редко простирается дальше их деда. То же самое в музыке: мышление, основанное на корнях тона (*ein Wurzelhaftes Denken*), дается только гению. Другие пишут фуги, сонаты, симфонии и прочее как бы беспечно пользуясь диалектами, упадок которых (*Abfall von der Wurzel*) легко заметить.

Все органическое устремлено к другому органическому. И искусство – а оно органично, - направлено на органическую человеческую душу. Однако в нынешние времена, когда человек сам разрушает свою органическую природу, как ему откликаться на органично развитое искусство?

Это правда, что почти половина человечества не музыкальна, даже не способна спеть народную песню, - пропорция, достойная сожаления, немыслимая по отношению к языку. Как же тогда можно ожидать, что ухо услышит полифонию, основу линейного движения? Однако

музыкальная личность определенно способна распознавать линейные последования и научиться пользоваться ими. Поэтому пусть она посвятит себя этой задаче и воздержится от “экспериментов”, столь популярных сегодня и, увы, столь дорогих. Отсюда следует, что надлежит обучать теории органичной цельности, но это не означает необходимость черчения протяженных аналитических схем (*Umlinie-Tafeln*), потому что это было бы равнозначно тому, чтобы потребовать творческую силу.

Небесные спирали затвердевают и превращаются в звезды. Музыка, возникшая из первоначально бессмысленного состояния, словно из небесной спирали, уплотнилась в диминуциях и превратилась в звезду в духовных высях. Но как странно: человечество больше интересуется самой далекой звездой в тверди небесной, нежели музыкой - звездой в небесах духа! Да воссияет свет той благородной звезды! Он схвачен и храним моими глазами, но что случится, когда мои глаза навек закроются?

Перед приверженцем моей доктрины открывается бесконечное поле познания. Изрядно старые творения наших мастеров он видит внове, как бы в момент их рождения, он чувствует то, что должен был бы чувствовать автор Библии, когда ему было дозволено славить Божье творение в первых словах самого благословенного чуда, - трепет экстаза.

Хоть и покровительствуемый Богом, гений все же отделен <от чистого искусства> материалом, с которым он работает. Лишенный гениальности отделен дважды - и материалом, и самим гением. Не гений лишен сложности гения, гений ему кажется чересчур простым. Не гений чувствует себя обязанным превзойти гения.

Только гений связан с Богом, не народ. Для этого необходимо прекратить обожествление масс (*Engottung der Masse tut daher Not*).

Гении искусства, это, так сказать, его святые. Конечно, в искусстве, как и в церкви, число святых невелико.

Уравнительная сила, которой подвержены обычные люди, никогда не навязывается им политическими или, в более широком смысле, духовными диктаторами. Она, скорее, подобна инфекции, переходящей от одного среднего человека к другому.

Имитация - не замена эволюции.

В эпохи, лишенные гениев, много стенаний по поводу невосполнимой потери гениального дара. Но разве люди когда-нибудь и в самом

деле обладали этим даром? Правдивую историю человечества еще только предстоит написать.

Говорят, что каждое поколение понимает произведения гениев по-другому. Я говорю: *никакое* поколение не понимает их, но каждое поколение по-разному заблуждается относительно них.

Те, кто приходят или уходят, не поняв ни мир, ни самих себя, механически бунтуют против предшественников, чтобы получить жизненное пространство. Они клеймят отцов как реакционеров. А себя считают прогрессивными. Поэтому с такими дешевыми средствами бесполезно желать пытаться убежать от гения (*...mit solchem belligen Kniff auch dem Genie entlaufen zu wollen!*). Отсутствие гениальности не компенсируешь взываниями к прогрессу.

Философы и эстетики смогут основать общую теорию музыки как искусства только после того, как они усвоят мою концепцию.² В конце концов можно будет выдвинуть высший принцип, общий для всех искусств: принцип внутренней напряженности и соответствующей ее внешней разрядки, принцип, который по-разному проявляется в разном материале.

Человек проживает всю свою жизнь в состоянии напряжения. Редко ему удастся ощутить осуществление. Осуществление дарует ему только искусство, и то лишь путем отбора и сжатия.

Если определять различие между “классическим” и “романтическим”, то следует учитывать только степень напряжения и исполнения. Классическое произведение даже в короткой пьесе превзойдет романтическое в высоте и степени напряжения и глубине осуществления. Таким образом шубертовская *Wanderers Nachtlied* (“*Der du von dem Himmel bist*”)³ - во всех отношениях классична, благодаря силе и напряженности всего нескольких гармонических ступеней, объединяющих весь текст.

Феномен гения означает дыхание, почерпнутое в бессознательном, дыхание, которое поддерживает дух вечно молодым.

Если я сердцем и умом привержен величайшим мастерам моего искусства, как можно меня считать эксцентричным или реакционным?

Относительно закона больших чисел: двух, трех, четырех, восьмерых человек можно собрать вместе игрой, а если необходимо, то и интеллектуальным развлечением. Искусство же может собрать и две, и три тысячи человек. Но собрать вместе и развлекать 50 000 человек могут

бой быков, петушинные бои, резня, погромы – короче говоря, зверское, безумное витийство и хаотичные сумасшедшие вопли. Такие множества искусство объединять неспособно.

В искусстве, как и в политике, “свобода” для всех – это уже не подлинная свобода, это лишь утопическая мечта “примирить идеальную форму либерализма, который реально хотел только новой селекции элиты вместо устаревшего феодального порядка, с огромным опытом общества и его великими метаморфозами” (Coundenhove-Kalergy). Поэтому “искусство для всех – это не искусство” (Шиндлер, художник, из дневника).

Высоты искусства недостижимы, если оно стремится достичь лишь простых целей. Но не род человеческий, идущий к упадку, сознательно разрешает искусству умереть. Напротив, искусство, не понятое и не достигнутое, оставило род человеческий позади. А те, кто таким путем отстали от искусства, называют себя *современными*!

Культура, традиция, дисциплина гениев – эти термины являются синонимами, все они имеют отношение к феномену гения. Однако цивилизация во всех отношениях отказывается от поддержки гениев. Когда поколение начинает желать новой культуры, когда оно нападает на традиции и дисциплину гениев, оно противоречит подлинной сути культуры.

Точно так же, как проводятся экономические конференции, имеющие целью борьбу со спадом в мировой экономике, должны быть конференции и по экономике духа, долгом которых будет борьба со спадом в области духа. Учитывая мелкую зависть, которая неминуемо возникнет, можно было бы посоветовать взять в пример практику политической жизни – позади официальных политиков духовности есть неофициальные операторы, которые понимают, как надежно вести дела в духовной сфере.

Вращивание гения ни романтично, ни - “жизнь в прошлом”. Скорее это развитие чувства современности, служащее мостом времени. Это сильная вера в абсолютность искусства и его творцов. Если, когда пройдут века, хоть один человек еще раз сможет услышать музыку в духе ее целостности, тогда даже в нем одном музыка снова воскреснет в своей абсолютности.

“И Дух Господень витал над лицом вод”. Но Творческая Воля еще не иссякла. Ее огонь продолжается в идеях, осуществляемых гениями ради вдохновения и возвышения человечества. В час, когда рождается идея, человечество одаривается радостью. Да будет прославлен как вечно юный тот первый восторженный час, когда новая идея благословляет мир! Воистину счастливы те, чья юность припала на рождение и юность той идеи. Они могут достойно возвестить потомкам хвалу своей юности!

Генрих Шенкер.

Примечания

¹ Поскольку задача обнаружения мира дальнего плана в музыке выпала мне, то в поиске символов для этого я не избежал трудностей. На это потребовалось много лет. Кроме того граверы не всегда проявляли необходимый уровень понимания. По этим причинам иллюстрации в *Der Tonwille* и в *Jahrbücher 7* не всегда представляют окончательную форму (Шенкер). ¹ Ницше жалуется (“Воля к силе”, 838):

“Чего нам не хватает в музыке, так это эстетического начала, которое налагало бы на музыкантов законы и давало бы им сознание, а в результате этого нам недостает соревнования относительно “принципов”. Потому что как музыканты мы смеемся над гербартовскими устремлениями столь же от души, как и над шопенгауэровскими. Между прочим, здесь возникают большие трудности. Мы больше не знаем, на чем основывать наши представления о том, что есть “образцовое”, “мастерское”, “совершенное”. С инстинктами прежней любви и прежнего восхищения мы бродим в царстве ценностей и почти верим, что “хорошо то, что нам нравится”” (Шенкер).

² Пример 37а в томе примеров. (Шенкер).

Иногда предъявляется любопытнейшее требование: передать опыт и восприятие без помощи какой-нибудь теоретической схемы и предоставить ученику формировать свои убеждения по собственной воле. Но это требование не может быть выполнено даже теми, кто его выдвигает. Ибо мы никогда не извлечем пользы, лишь глядя на объект. Рассматривание становится размышлением, размышление становится отражением, отражение становится соединением. Поэтому можно сказать, что при каждом внимательном взгляде на мир мы теоретизируем. Чтобы выполнять это, чтобы планировать сознательно, с самопостижением, свободно и - используя дерзкое слово, - иронично, требуется значительная степень умения, особенно если абстракция, которой мы боимся, будет безвредной, и если эмпирический результат, которого мы надеемся достичь, будет живым и полезным.

Гете. Учение о красках.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1 Задний план

Раздел 1. Общее понятие о заднем плане

Начало всякой жизни - будь то нация, клан или отдельная личность, - становится ее судьбой. Гегель определяет судьбу как “проявление врожденной, первоначальной предрасположенности каждого индивида”.

Внутренний закон начала сопровождает все развитие и в конечном счете является частью настоящего.

Начало, развитие и настоящее я называю задним планом, средним планом и передним планом. Их единство выражает единственность отдельной, самодостаточной жизни.

В потаенном познании взаимодействия начала, развития и настоящего, а также в развитии этого сознания, пока оно не станет определенным знанием, лежит то, что мы называем традицией: сознательное завещание потомству, передача всех взаимосвязей, совместно текущих в цельность жизни.

Для того, кто глубоко сознает такую взаимосвязь, идея также является частью настоящей жизни – будь то идея религии, искусства, науки, законов, государства. Поэтому принцип начала, развития и настоящего как заднего плана, среднего плана и переднего плана относится также к жизни идеи внутри нас.

Здесь нас будет интересовать только то, как этот принцип проявляется в искусстве. Таким образом, например, не только историческая драма, чья особая обстановка должна восприниматься аудиторией, но любая драма представляет содержание, которое только тогда истинно раскрывается аудитории, когда она воспринимает коренные (*Wurzelhaft*) связи, находящиеся в ней выражение как задний, средний и передний планы. Как только мы теряем задний план драмы, для нас, как это произошло с греческой драмой, драмы уже нет.

В живописи задний план виден. Он не нуждается ни в удостоверении, ни в пояснениях.

Чтобы постичь то, что лежит и движется за феноменом жизни, за идеями вообще и искусством в частности, нам самим нужен определенный задний план, душа, предрасположенная к принятию этого заднего плана. Такая душа, составляющая особое обогащение природы человека, будучи скорее искусством, чем природой, дается только гению.

Однако массам не дана душа гения. Они не осознают задний план, у них нет чувства будущего. Их жизнь – это лишь вечно беспорядочный передний план, длящееся бессвязное настоящее, развертывающееся хаотично, по-животному пусто. Только индивид создает и передает связь и цельность.

Без таких героев массы никогда не могут стать подлинным народом (*Volk*). Массы могут быть выкованы в нацию только через личности и в согласии с законом возникновения, развития и настоящего.

Технологическое творчество главным образом озабочено распространением обитания человека и пространственного существования, либо установления поверхностных связей между отдаленными точками. Все это творчество – лишь поверхность, лишь передний план.

До сих пор не было известно, что задний и передний планы – это также необходимое предварительное условие для произведения музыкального искусства. В моей работе это понятие вводится впервые.

Раздел 2. Задний план в музыке

История музыки обнаруживает, что это искусство по-настоящему началось и расцвело в церковных, монарших и аристократических кругах. Это подтверждается тем, что в музыке развилась полифония, которая должно быть, навсегда останется чуждой массам. Для них музыка всегда остается аккомпанементом для танца, марша или песни, в лучшем случае, если принять это внутреннее противоречие, – родом утилитарного искусства. Чувство такой музыки наполняет голову и сердце – даже у масс, – но такое чувство недостаточно для постижения истинного и возвышенного искусства Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Оно склонно уводить от идей и переживаний, непременно присущих музыке как искусству. Хотя И.С. Бах в своих пассионах создает нечто

“видимое” слухом, большая часть его искусства остается непостижимой для масс. Хотя Гайдн предлагает им свои оратории, абсолютная музыка его камерных произведений и симфоний никогда не сможет иметь подлинного значения в их жизни. Моцарт позволяет им смотреть свои оперы, но они никогда не постигнут дистанцию, отделяющую его великое оперное искусство от оперной музыки других композиторов. Бетховен ликуяще воспел хвалу женской верности в видимом “Фиделио”, а в Девятой симфонии вместе с Шиллером он поет “Гимн радости”. И тем не менее массы никогда не примут остальное его искусство.

Но кто может заставить массы понять, что вопреки их впечатлению высшее искусство гениев участвует в человеческой жизни, той, которую они сами проживают, что это высокое искусство способствует жизни и здоровью, как молоко и хлеб, и может повести к Эросу так же, как и любое таинство? Бесполезно поэтому обращаться к массам за поддержкой искусству, а такие усилия сегодня предпринимаются повсеместно. В самом деле, весьма вероятно, что эти усилия предотвратят от превращения нашего времени в некий задний план музыки будущего, столь же закономерный, каким тысячу лет тому назад был период, когда люди верили в богов и героев и терпеливо создавали полифонию.

Судьба музыкального искусства особенно связана с законом его происхождения. Полифония, однажды обнаруженная, стала необходимой для музыки. Потому искусство неизменно принадлежит только тем, у кого есть уши, способные воспринимать полифонию. Это обнаруживает исторический фон музыки.

Раздел 3. Первичная структура и содержание заднего плана в музыке

Задний план в музыке представлен контрапунктическим построением, которое я обозначил как *первичную структуру*.¹

Пример 1

Первичная линия – это название, которое я дал верхнему голосу первичной структуры. Она разворачивает аккорд горизонтально, а контрапунктирующий нижний голос проводит *арпеджирование* этого аккорда через верхнюю квинту.

Раз она является мелодической последовательностью определенных шагов по секундам, первичная линия означает движение, устремленное к цели, и в конце концов - завершение этого пути. В этом смысле мы воспринимаем в движении первичной линии импульс нашей собственной жизни, полную аналогию с нашей внутренней жизнью. Таким же образом арпеджирование баса означает движение к определенной цели, к верхней квинте и завершение пути возвратом на основной тон.

Жизнь первичной линии и басового арпеджирования проявляются не только в первой горизонтальной последовательности и первом арпеджировании. Она простирается через средний план с помощью того, что я назвал голосоведением и трансформацией уровней, пролонгациями, разработкой, и других подобных средств, и выходит на передний план.

Каким бы образом ни разворачивался передний план, первичная структура заднего плана и уровни трансформации на среднем плане гарантируют его органичную жизнь.

Первичная структура представляет сумму всего. Она - признак единства. И как единственная стратегически преимущественная позиция, с которой рассматривается единство, она предупреждает ложное или искаженное понимание. В ней обретается исчерпывающее восприятие, разрешение всего разнообразия в конечную цельность.

Даже букету цветов требуется некоторая упорядоченность линии, которая поведет глаз к охвату целого кратким взглядом. Тем более нужны какие-нибудь направляющие линии уху, в некотором смысле более молодому органу, чем глаз.

Я называю содержание первичной линии диатонией (*Diatonie*). Это - основная, определяющая мелодическая последовательность, первичная схема мелодического содержания. В отличие от этого, тональность на переднем плане представляет сумму всех явлений - от мельчайшего до наиболее глубоких, включая иллюзорные местные тональности и все различные музыкальные формы.

Между полюсами первичной линии и первого плана, диатонии и тональности проявляется пространственная глубина музыкального произведения: его отдаленного начала в простейшем элементе, его трансформаций в последующих стадиях и, наконец, в многообразии переднего плана.

Цель и путь к цели первичны. Содержание появляется потом: без цели не может быть содержания.

В искусстве музыки, как и в жизни, движение к цели встречает препятствия, возвраты, разочарования, оно сопряжено с большими расстояниями, отходами, расширениями, вставками - короче говоря, разного рода торможениями. В этом заключен источник всякого рода замедления, из которого художественный ум извлекает вечно новое содержание. Таким образом, на среднем и переднем планах мы слышим почти драматическое развитие событий.

Как образ движения нашей жизни музыка может приближаться к состоянию объективности, но никогда до такой степени, чтобы ей потребовалось отказаться от своей особой природы как искусства. Она может иногда вызывать картины или казаться наделенной даром речи. Она может следовать своим путем с помощью ассоциаций, ссылок, связей. В ней могут повторяться одинаковые последования тонов для выражения различного значения. Она может претворять чувства ожидания, подготовки, неожиданности, разочарования, терпения, нетерпения и юмора. Поскольку эти сравнения носят биологический характер, музыка никогда не может быть сравнима с математикой или архитектурой, но только с языком, с родом языка тонов.

В Возвышении духа к первичной структуре заключается почти религиозный характер трудного восхождения к Богу и к гениям, через которых Он творит, в буквальном смысле восхождение к единству, которое находится только у Бога и гениев.

Между первичной структурой и передним планом проявляется связь, подобная той вечно присутствующей взаимосвязи, которая соединяет Бога с творением и творение с Богом. Первичная структура и передний план, в свете этой взаимосвязи, представляют в музыке небесное и земное начала.

Вообще для горизонтального движения тот факт, что сама первичная линия проходит через терцию, квинту или октаву поступенно, имеет большое значение. Вследствие того, что наименьшая протяженность первичной линии - терция, ни ее начальный тон, просто устойчивый на первом плане, ни тон, который благодаря октавной копуляции или

регистровому сдвигу воспринимается как устойчивый, не относится к диминуции или к так называемой мелодии.

Человек простирает руку и указывает пальцем направление. Другой сразу понимает этот знак. Такой же язык жестов существует в музыке: каждое линейное движение сравнимо с указующим перстом – уху ясно указаны направление и цель движения.

В продвижении линии композитор проживает и свою жизнь, и жизнь линейных ходов. Можно сказать, если они должны означать жизнь для нас, они должны стать жизнью и для него.

Органично установившиеся принципы голосоведения, даже когда они подвергаются трансформациям, остаются одинаковыми и на заднем, и на среднем, и на переднем планах. В них воплотился девиз моей работы: *semper idem sed non eodem modo* (всегда то же, но не так же). Не следует ожидать ничего нового, но, когда мы видим, что даже в технологии, которая сегодня находится на передовой линии мысли и деятельности, не появляется ничего истинно нового, это не должно нас удивлять: мы лишь становимся свидетелями дальнейших трансформаций.

Подобно тому, как жизнь есть непрерывный процесс превращений энергии, так и область голосоведения представляет превращение энергии.

Есть ли у нас специальные познания о первичной структуре и трансформациях или нет, - сила воли и воображения, живущая в трансформациях мастерских произведений, духовно передается нам как сила воображения. Жизнь этих превращений передает нам свою собственную природу. Мы не только получаем глубокое удовольствие от шедевра, но также извлекаем пользу в форме укрепления нашей жизни, подъема и важнейших проявлений духа, таким образом достигая повышения нашей общей духовной ценности.

Раздел 4. Значение первичной структуры для сочинения, обучения и исполнения

При ограниченном духовном кругозоре композиция не более возможна, чем речь. Конечно, и с подобным недостатком может быть предпринято и то, и другое, но на него сразу укажут результаты.

Основные жизненные потребности сами по себе способствуют увеличению мыслительной силы. Люди должны учиться общению друг с другом, чтобы объединенными усилиями вырвать у природы, общества и государства блага, необходимые для поддержания жизни. Это общее усилие непременно должно быть проникнуто единством (*Zusammenhang*), даже любовью, а в результате в человеческую душу и в язык проникают тучка связности и, до некоторой степени, любви.

В отличие от этого, музыка как искусство не может предложить никаких практических благ. Поэтому нет внешнего стимула для расширения музыкальных творческих сил и музыкальных художественных средств. И расширение творческого видения должно возникать из самого себя, только из особой соответствующей формы цельности, особой формы внутренне присущей любви.

Поэтому лицу, чье тональное чувство недостаточно зрело, чтобы объединять тона в линейные прогрессии и выводить из них дальнейшие линейные ходы, явно недостает музыкального видения и порождающей любви. Только живая любовь творит, делает возможными линейные ходы и связность, но не метафизика, не назойливо навязываемая “объективность”, к которой в наше время столь часто призывают. Нет в них ни творческой силы, ни плодоносящего тепла.

Музыкальная цельность (*Zusammenhang*) достижима лишь благодаря первичной структуре на заднем плане и ее трансформациям на среднем и переднем планах.

Давно должно было стать очевидным, что один и тот же принцип действует и в музыкальном организме, и в человеческом теле: они вырастают изнутри наружу. Поэтому было бы бесплодным и неправильным пытаться выводить заключения об организме из его кожного покрова.

Руки, ноги и уши человеческого тела не начинают расти после рождения. Они присутствуют уже в момент рождения. Таким же образом в сочинении элемент, который не родился каким-то образом вместе со средним и задним планами, не может разрастись в диминуцию. Гуго фон Гофмансталь нашел для этого остроумные слова: “Следует скрывать глубины. Где? На поверхности”. И далее: “Никакая часть поверхности

фигуры не может сформироваться иначе как из глубинной сущности наружу”.

Таким образом, цельность на переднем плане находится за тонами, так же как в речи связность мысли пребывает за словами. Следовательно, можно понять, что профан не в состоянии услышать в музыке такую связность. Но такая неудача может приключиться и на более высоких уровнях – среди талантливых музыкантов. Даже они пока не научились слышать истинную связность во взаимоотношениях.

Поскольку большинство людей сегодня лишено собственной цельности, они просто не могут выдержать напряжение музыкальной цельности.

Подобно движению через несколько уровней, соединение двух точек, разделенных и мысленно, и в пространстве, каждое отношение представляет тропу, столь же реальную, сколь и та, по которой мы идем своими ногами. Поэтому подобное отношение должно мысленно быть реально “пройдено”, причем это должно включать и реальное время. Даже замечательное широкомасштабное импровизационное воображение наших композиторов, которое я как-то назвал “слуховым полетом”, предполагает, даже включает время.²

А что сейчас стало со временем? Технология позволяет с почти бешеной скоростью соединять отдаленные части мира. Это обусловило и наше отношение к искусству. Пролетаем сегодня над произведением искусства так же, как над деревнями, городами, дворцами, замками, полями, лесами, реками и озерами. Это противоречит не только исторической основе произведения, но также – что важнее – его связности, его внутренним взаимоотношениям, через которые требуется “пройти”.

Лишь страсть к порханию (*die Leidenschaft des Über-fliegens*) движет людьми в их бунте против природы. Природа придерживается ландшафтов как закономерностей, по которым она располагает и настраивает свои творения. Но современный человек воображает, что он может игнорировать различия в ландшафтах просто потому, что может над ними пролетать. Нет сомнения в том, что природа, как и искусство, победит. Точно так же, как природа всегда помещает, к примеру, слонов и крокодилов там, где она может обеспечить им необходимое для жизни, так и какого-нибудь нового Бетховена, если он вдруг бы объявился, она поместила бы среди немецкого народа.

У линейного хода есть лишь одна грамматика, та, что здесь описана в связи с теорией связности в музыке. Ее хватало для мастеров, а потому те, у кого нет знания или способностей, ощущали потребность в том, чтобы искать новые формы связности. Но я еще раз повторяю то, что не раз говорил прежде: тот факт, что во всех шедеврах проявляются одинаковые законы целостной связности, ни в коей мере не исключает у мастеров разнообразия в проявления природных основ.

Способность, с которой начинается любое творчество, – способность сочинять мгновенно, импровизировать фантазии и прелюдии – заключена лишь в чувстве заднего, среднего и переднего планов. Прежде такая возможность считалась печатью композиторского дара, которая отличала его от любителя или бездарности. Впоследствии увеличение массы потребовало, чтобы композиторы учитывали все возрастающее число музыкантов, лишенных способностей. Поэтому сегодня было бы очень важно основательно изучать фантазии, прелюдии, каденции и прочие подобные богатства, оставленные нам великими композиторами. В музыкальном образовании – общественном или частном – изучению таких произведений следует придавать первостепенное значение.

Каждый, кто видел наброски великих композиторов, должно быть, встречался с набросками движения в голосоведении, являющимися более чем краткими идеями или просто предположениями. Эти элементы движения в голосоведении реально представляют такие структурные цели и пути к ним, которые могли быть порождены только устремленным вдаль вдохновением гения. Такое воображение, корнящееся в единстве заднего, среднего и переднего планов, может создавать чисто музыкальную цельность даже будто на лету.³

Поэтому в высшей степени необходимо обстоятельное изучение набросков, сохранившихся от мастеров. Эти наброски раскрывают, как в процессе преобразований сохраняется музыкальная цельность.

Сколь прискорбно мало ценится музыка, отражает и тот факт, что эскизы мастеров, давно ставшие жизнеспособным коммерческим товаром, не поняты музыкантами. Им остаются чуждыми те веления, с которыми встречается композитор в процессе творчества, поэтому письменные свидетельства об успешной борьбе композитора с этими требованиями, для них обязательно будут выглядеть чуждыми. В этих условиях *Beetho-*

veniana Нотебома, которую Брамс усиленно рекомендовал издать, должна была ждать второго издания почти столетия. Сами же музыканты покидают искусство! Сколь иначе обстоят дела с первыми черновиками, фрагментами или набросками великих поэтов и художников: они всегда встречали большое общее и живое понимание!

Поскольку музыканты до настоящего времени не были способны воспринимать музыкальную цельность шедевров, они в еще меньшей степени способны читать автографы великих композиторов. Эти последние представляют дополнительные трудности в виде проблем нотации, в высшей степени индивидуальной, вечно новой, никогда не бывающей схематичной, но всегда соответствующей музыкальному. Таким образом, совершенно новая и специальная область знания, изучение автографов идет рука об руку с теорией музыкальной цельности. Мои работы, обеспечившие мне честь быть подлинным основателем дисциплины изучения автографов, свидетельствуют о том, насколько я в этом деле превзошел своих предшественников.⁴

Органичная цельность также лежит и в основе оркестровки и применения инструментов в камерной музыке. В мастерских произведениях оркестровые краски не смешиваются по капризу и не используются наугад. Они подчинены законам целого. (ср. *Jahrbuch III*, Скерцо из “Героической” симфонии). (§ 269)

Исполнение музыкального произведения может быть основано только на восприятии его органичной связности. К интерпретации нельзя придти через гимнастику или танцы. Перешагнуть через “мотив”, “фразу” и “тактовую черту” и достичь истинной музыкальной пунктуации можно лишь осознавая задний, средний и передний планы. Как расчлененность речи проходит над слогами и словами, так и в музыке истинное членение устремлено к более отдаленным целям. Это, конечно, не значит, что тона первичной линии следует подчеркнуто выделять наподобие вступлений темы при убогом исполнении фуги. Исполнитель, имеющий представление о цельности произведения, найдет способы интерпретации, которые позволят эту цельность услышать. Играющий таким образом позаботится, чтобы не разрушать линейные последовательности. Подобное разрушение парализовало бы нашу причастность. Он также не станет придавать излишнее значение тактовой черте, которая

не указывает ни на линейные ходы, ни на их направление. Следовательно, понятие о заднем, среднем и переднем планах обладает решающим и практическим значением для исполнения. Сегодня это признается даже самыми знаменитыми дирижерами. [§§ 252-4. 265. 299].⁵

Вся предшествующая теория преуспела в нанесении вреда музыкальному искусству, привнесла свой собственный хаос в его пока непоколебимое единство. Не область теории – предлагать нечто полностью новое или подлинно ее собственное. И все же она ищет одно новое решение за другим, больше подчеркивая “новое” нежели “решение”.

Поскольку обычная теория не способна соотносить все музыкальное движение с заполнением пространства терции, квинты или октавы, она постулирует в качестве первоисточника мажоро-минорной системы ряды обертонов и даже унтертонов.⁶ Но субдоминанта, которая отнюдь не исключается из диатонической системы, не может происходить из обертонового ряда. Теория так и не отошла от этого противоречивого учения.

Даже сегодня теория не всегда может правильно прочесть интервалы переднего плана. Их можно осознать только через единство, путем исследования их отношения к заднему и среднему планам. Слишком часто теория не могла распознать многие события на переднем плане просто потому, что не понимала их изначального происхождения.

Цифры генерал-баса можно понять только при таком их соотношении, и поэтому теория всегда терпит неудачу, когда имеет дело с генерал-басом. Для теории цифры предстают пустыми, замороженными понятиями. Следовательно, сегодняшние музыканты не могут разумно исполнить партию *continuo*.

Но самой пагубной ошибкой современной теории, из-за отсутствия знакомства с передним и средним планами не находящей других путей для объяснения, является обращение к “тональностям”. Часто ее беспомощность столь велика, что она проходит мимо самых удобных средств, позволяющих избежать трудностей. Ничто не свидетельствует столь явно о состоянии теории и анализа, как абсурдное множество “тональностей”. Понятие “тональности” как высшего единства на переднем плане полностью чуждо теории. Она может даже отдельный не пролонгированный аккорд рассматривать как тональность. По правде

сказать, и великие композиторы в своих письмах и заметках говорили о тональностях в неверном смысле. Однако, учитывая уникально глубокий и мастерский характер их произведений, мы, конечно, можем игнорировать их теоретическую номенклатуру. Но мы, не способные к такому мастерству, не смеем позволить себе роскошь ложных теорий.

Неудивительно поэтому, что шедевр остается недоступным теории, что его анализ напоминает безуспешную расшифровку свитка папируса.

Кто может ждать, что по такой теории можно научиться импровизировать, прелюдировать или развить все способности, которые ведут к тайнам истинно органичной и художественной деятельности?

До сих пор всей теории приходилось блуждать по переднему плану, потому что только на переднем плане она что-то выбирала или читала, используя его как единственный источник явлений, подлежащих осмыслению. Прискорбное состояние теории, чье высокомерие и претенциозность соразмерны ее ошибочному содержанию, наиболее точно характеризуется тем фактом, что она обозначает процесс подлинно музыкального слышания “музыкальным исследованием” (*Musikforschung*). Как печально, что такой извращенный образ мышления находит место даже в Германии, где занимались своим искусством величайшие музыкальные гении!

Если итальянцы возражают против того, что немецкая музыка “философична” - может быть, они и способ мышления назовут философским, - нам не следует придавать этому никакого значения, потому что они используют музыку только на текст, для народных песен, оперы и тому подобно. Так сказать, музыка из переулков и для переулков. Конечно, на их улицах светит солнце. Но если улицам под другими небесами достается меньше солнца, для живущих на них музыка гениев – это солнце, которое освещает и согревает их души, купает их палаты в золотистом свете и даже их ландшафт делает солнечным!

Теория сегодня пала так низко, что прислушивается к лепету детей и, вместо того, чтобы преподавать детям уроки и принципы, выведенные из шедевров, принимает их высказывания за художественно полноценные открытия. Она даже пытается обучать чему-то вроде коллективного искусства и с чисто механическим образом мышления подходит к музыкальному творчеству, которые было, есть и будет даром немногих,

Курсы теории сегодня превратились буквально в платные курсы для немusикальских детей.

Музыка – не только *объект* теоретического рассмотрения. Она – субъект точно так же, как и мы являемся субъектами. Даже октава, квинта и терция в ряду гармоник являются результатом органичной деятельности тона как субъекта – точно так же, как органичны побуждения человека. Соответственно поиски в музыке новых форм – это поиск гомункула. Но и в музыке природа выстоит, даже победит. Она проявила себя в произведениях мастеров и в этой форме она будет преобладать.

Мое учение впервые предлагает истинную *теорию тонального языка*.

Необходимо, по крайней мере, обучение *линейному движению, изначальным средствам связности*. Поскольку эти последовательности основываются на полифонии, мы должны сначала научиться мыслить контрапунктически. Хотя контрапункт существует на Западе давно, он еще не укоренился в уме западного человека. Словно ребенок, который на первых фортепианных уроках больше надеется на правую руку, его ухо более склонно не обращать внимания на контрапункт, а следить за верхним голосом, носителем мелодического элемента. В лучшем случае его ухо слышит бас, пока он не активен, но когда бас выходит за пределы простой поддержки и предпринимает контрапунктическое движение, ухо немедленно возвращается к верхнему голосу.

Моя теория показывает, что музыка – это самодостаточное единство, во всех отношениях дающее ей собственную жизнь среди других искусств. Я бы не взялся предположить, как вдохновение снисходит на гения, объявить, какая часть среднего или переднего плана первой предстает в его воображении. Тайны эти останутся нам до конца не доступными [§§ 29, 85].

Величайшим несчастьем для музыки является так называемая школа композиции. Самое большее, что можно бы позволить музыкальным школам, это служить центрами обучения конструированию инструментов и исполнительству. Безо всякого права предлагая обучение композиции,

школы пытаются оправдать свое существование. Они даже выдают официальные документы, удостоверяющие результаты обучения. Разве не является первой задачей научиться слушать, обходясь пока без композиции? Можно допустить, что и правильно слышать, и правильно сочинять в равной степени трудно, но ни одна школа не может освободиться от обязанности научить правильно слышать. Мы не можем потворствовать ученикам в их любимом возражении, что они никогда не достигнут столь высокой цели. Разве люди не посвящают себя разным занятиям, даже сознавая, что они никогда не достигнут полного мастерства? Разве массы в обычных школах не обучаются предметам, не имеющим места в повседневной жизни? Почему бы тогда им не обучаться тайнам, лежащим по ту сторону тонов? [§ 316] Правильно сказал Гете: “Тому, во что верят массы, легко поверить” и “То, что знает образованный человек, познать трудно”. Правда и то, что первичная структура равносильна некоторой скрытой тайне, о которой мы не подозреваем; тайне, сообщающей музыке своего рода естественную защиту от разрушения ее массами. Но, несмотря на все трудности, школы определенно должны давать некоторое представление об этой тайне!

Примечания

¹ На примере 1 показана терцовая последовательность в верхнем голосе. Первичная линия может также представлять поступенное движение на квинту и на октаву (примеры 10 и 11).

² См. 5, 8, 55

³ В моей работе, особенно в аннотированных изданиях (*Erläuterungsausgabe*) оп. 101, 109, 110 и 111, я часто ссылаюсь на это качество бетховенских эскизов. (Шенкер).

⁴ В моих редакциях бетховенских фортепианных сонат следующие тексты основаны на автографах: оп. 27 № 2, оп. 28. 57, 78, 81a (первая часть), 90 (по собственноручной копии эрцгерцога Рудольфа), 101, 109, 110 и 111. (ср. также *Erläuterungsausgabe*). Кроме того, я пересмотрел по автографу шубертовскую Симфонию си минор в издании “*Philharmonia*”.

На автографах основано аналитическое представление Пятой симфонии Бетховена (Universal Edition), Симфонии соль минор Моцарта (*Jahrb. II*), этюдов Шопена оп. 10 № 5 и 6 (*Jahrb. I*) и шубертовского Менуэта си минор (*Kunstwart*, март 1929). В Пяти графических анализах огромную ценность представили рукописи Прелюдии До мажор И.С. Баха (1 том ХТК), Сонаты Гайдна Ми-бемоль мажор (Hob. 49) и шопеновского Этюда оп. 10 № 12.

Рассмотрение симфонии *Eroica* в *Jahrbuch III* опирается на копию рукописи, проверенную Бетховеном.

По моему предложению, сделанному в предисловии к моим *Erläuterungsausgabe*, которое я затем устно подтвердил в ходе частных уроков, г-н Антони ван Хобокен, голландский энтузиаст музыки, обладающий тончайшими музыкальными способностями, организовал архив для фотографий шедевров и в 1927 году подарил его Национальной библиотеке в Вене. Это собрание уже разрослось до 30.000 отпечатков. Однако эта бесценная коллекция меньше всего ценится именно музыкантами. Они взирают на отпечатки, как на прядь волос, часы, письменные столы и тому подобное, показываемое на выставках из уважения к памяти великого покойника. Я часто подчеркивал, что важнейшую информацию относительно принципов искусства, создания музыкальной связности, индивидуального стиля нотации и тому подобном должны черпать из рукописей, а также из набросков. (Шенкер).

⁵ Многие публикации Шенкера содержат прекрасные и глубоко продуманные предложения для исполнителей. Особенно его *Erläuterungsausgabe* бетховенских сонат, а также оп. 57 Бетховена в *Der Tonwille 7*, Вариации Брамса на тему Генделя в *Der Tonwille 8*, Симфония соль минор Моцарта в *Jahrbuch II*. (Остер).

⁶ Брукнер (по Зехтеру) даже учил, что секстовый тон диатонической системы равнозначен диссонансу, - весьма шаткое утверждение.

Глава 2

Первичная структура

Раздел 1. Первичная структура: общее понятие

§ 1. *Арпеджирование как производное от обертонового ряда*

В природе звук является вертикальным феноменом:

Пример 2

В этой форме, однако, он не может быть перенесен в человеческую гортань. Такое перенесение и нежелательно, потому что простое повторение природы не может быть целью человеческого устремления. Поэтому в искусстве этот ряд гармоник проявляется особым образом, позволяющим высветить природу аккорда. Ряд обертонов, этот вертикальный природный звук, этот аккорд, в котором звучат сразу все тона, претворяется в последовательность, в горизонтальное арпеджирование, у которого есть дополнительное преимущество – пребывать в пределах диапазона человеческого голоса. Таким образом ради целей искусства этот ряд гармоник сокращается, уплотняется. (*Harm.* § 13).

Основные трансформации этого созданного природой аккорда в арпеджирование не следует смешивать с трансформацией первичной структуры в голосоведении на среднем плане.

§ 2. *Первичная структура как передаточный механизм первичного арпеджирования*

В служении искусству арпеджирование отбрасывает природные ограничения и претендует на право самоутверждаться как в восходящем, так и в нисходящем направлении. Следующие две формы представляют кратчайший и самый прямой путь исполнения ряда гармоник человеческим голосом.

Пример 3

Верхний голос <первичной структуры>, первичная линия, использует нисходящее направление. Нижний голос, являющийся арпеджированием баса через квинту, принимает восходящее направление. <Пример 1>. Как естественное развитие арпеджирования восходящее движение первоначально. В первичной структуре оно служит напоминанием постоянного присутствия природного аккорда. <Пример 1>. [§§ 10, 12].

§ 3. *Первичная структура как единство.*

Комбинация из первичной линии и басового арпеджирования составляет единство. Только единство делает возможными трансформации в голосоведении на среднем плане и позволяет передавать формы первичной структуры индивидуальным гармониям. (§ 242).

Ни первичная линия, ни басовое арпеджирование не могут существовать самостоятельно. Они создают искусство, только когда объединены в контрапунктической структуре.¹

Раздел 2. Первичная линия: общее понятие

§ 4. Путь к диатонической организации.

Когда после вековых усилий творческое ухо научилось успешно сплавлять несколько голосов в *контрапунктический комплекс*, стало возможным заполнять проходящими тонами пространство в арпеджировании верхнего голоса первичной структуры таким способом, чтобы отдавалось должное и природе, и искусству. В этом процессе музыканты также постепенно научились считаться с природой, одновременно согласовывая и горизонтальный, и вертикальный аспекты: они усвоили октаву, квинту и терцию, господствующие в первичном арпеджировании природного аккорда. Кроме того, они научились обращаться с проходящими консонансами и диссонансами, и на этой основе раскрылась практика строго контрапункта <в сочинении>.

В октаве это первое согласование привело к родственности всей структуры по отношению к одному – основному – тону аккорда. Последовательность тонов, первичная линия, таким образом созданная в верхнем голосе, представляет диатонию (*Diatonie*). В самом узком смысле диатония принадлежит только верхнему голосу. Но в согласии со своим происхождением она одновременно управляет и всей контрапунктической структурой, включая и басовое арпеджирование, и проходящие тона.

Такая связь с основным тоном преобладает также и на переднем плане: все детали фактуры на переднем плане, все видимые “тональности”, вырастающие из трансформаций в голосоведении, в конечном счете возникают из диатонии заднего плана. Я воспользовался термином *тональность* для включения различных иллюзорных событий на переднем плане, но все же аскетизм диатонии на заднем плане и полнота тональности на переднем плане – это одно и то же.

Таким образом, так называемой экзотической музыке обязательно недостает диатонии, потому что отсутствие контрапунктических построений делает согласование и отбор интервалов невозможными. Можно ясно услышать ощущение октав, квинт, терций и других интервалов в их горизонтальной проекции и стремление к ним, но можно также

услышать, как не удастся их достичь с той определенностью, которой требует природа: не с чем соотнести эти интервалы контрапунктически. Так сказать, нынешний упадок контрапункта принес и упадок диатонии. Музыканты сами виноваты, что они все еще не уяснили тот факт, что покуда именно квинта определяет естественное звучание – а так будет всегда – техника голосоведения, по велению природы основанная на квинте, не сможет привести ни к какой иной диатонии, чем к той, которую являло наше искусство до сего дня. Все попытки лишить природу ее прав разобьются о стену ее сопротивления.

Поэтому диатония произрастает не из так называемых греческих или григорианских ладов, но скорее из процесса развертывания, управляемого принципом квинты. Такие последования тонов, как в *Credo* или *Confiteor*, не начинают порождать чувство диатонии; даже их фугированное изложение каким-нибудь И.С. Бахом (как, например, в Мессе си минор) не сможет сделать вероятной их подлинную диатонию.

Наша эра была первой, которая попыталась изготовить национальные музыкальные языки – политический голод – вроде того, как промышленность организована на так называемой автаркии.

§ 5 Пространство, занимаемое первичной линией; первоначальное проходящее движение

В согласии с арпеджированием, из которого она произрастает, первичная линия являет пространство терции, квинты или октавы. Эти пространства заполняются проходящими тонами.

Пространство первичной линии должно содержать линейное движение по крайней мере на терцию. Шаг на секунду как первичная линия немыслим (§ 13).

Прохождение первичной линии – *самое основное из всех видов проходящего движения*. Именно необходимость продолжения движения в том же направлении (выведенная из строгого контрапункта) создает связность и делает это прохождение началом всей связности в музыкальном произведении.

§ 6. Неделимость первичной линии

Движение, проходящее через первичную линию, непременно несет с собой ее неделимость [§ 38].

Что бы ни принесли верхние голоса на среднем или переднем планах - структурное членение, форму и тому подобное, - ничто не может противоречить основополагающей неделимости первичной линии. Это - величайшее возможное торжество цельности в музыкальном сочинении.

Пример 4

§ 7. *Сегмент первичной линии $\hat{8}$ - $\hat{5}$ (кварта) происходит из диатонии, а не из природы*

В природном звуке кварта не представлена, так как даже если мы (переосмыслив этот ряд, как того требует искусство, в горизонтальном направлении), сочтем квартой интервал между квинтой и двойной октавой, то в вертикальной проекции этот ряд обнаружит лишь двойную октаву. Поскольку интервал между квинтой и двойной октавой не эквивалентен горизонтальной кварте, промежуток между $\hat{8}$ и $\hat{5}$ не может выступать как самостоятельный сегмент первичной линии (даже как обращение $\hat{5}$ - $\hat{1}$). Это лишь часть пролета $\hat{8}$ - $\hat{1}$, в котором в согласии с природой мы снова встречаемся с $\hat{8}$ как с октавой, а не как с квартой (§§ 76, 96, 102, 212).

§ 8. *Регистр первичной линии*

Последовательность тонов первичной линии следует понимать как лежащую в пределах одной октавы, и это я называю *обязательным регистром* первичной линии (§§ 268-70)

Это не исключает, однако, возможность того, что на переднем или на среднем плане произойдет смена регистра. Такая перемена и возможна, и понятна именно потому, что она соотносится с обязательным регистром. Таким образом, любое изменение регистра тонов первичной линии создает лишь иллюзию независимости от этого регистра.

§ 9. *Тона первичной линии – не обертоны*

Даже в художественном воспроизведении звука каждый отдельный тон первичной линии, как всякий другой тон, возникает как независимый носитель своих собственных обертонов. Если, когда мы слышим тона первичной линии в последовательности, мы тем не менее воспринимаем некоторые из них как терцию или квинту к определенному басовому тону, это происходит лишь потому, что мы обнаруживаем в них такое же родство, которое присуще октаве, квинте или терции в ряду гармоник. Но они на самом деле не являются обертонами: это лишь образы обертонов.

В еще меньшей степени можно принимать за обертоны проходящие тона в арпеджировании. Они и вовсе не содержатся в ряду гармоник. Поэтому непозволительно приписывать проходящим тонам такое же значение, как основным басовым тонам. По определению проходящие тона подчинены консонирующим тонам, окружающим их.²

§ 10. *Первичная линия начинается на $\hat{8}$, $\hat{5}$ или $\hat{3}$ и движется к $\hat{1}$ через нисходящий вводный тон $\hat{2}$ ³*

Человеку дано чувство завершения, ощущение напряжения и усилия. В этом смысле мы естественно чувствуем, что первичная линия должна вести вниз, пока не достигнет $\hat{1}$, а также что бас должен вернуться

на основной тон. По достижении $\hat{1}$ всякое напряжение в музыке прекращается. Таким образом, первичная линия никогда не может завершиться ходом $\hat{3}$ - $\hat{2}$ ⁴.

Не может жить на поверхности последовательность тонов, если суммарное напряжение первичного линейного движения не придаст ей дыхания. Нельзя вдохнуть в нее жизнь с поверхности. Как поэтому нелепо пытаться сформировать органичное, живое произведение, складывая различные последовательности тонов без заднего плана!

§ 11. *В первичной линии не содержится восходящий вводный тон*

Поскольку первичная линия может достичь в нисходящем движении $\hat{1}$ только через $\hat{2}$, восходящий вводный тон исключается. Он во всех случаях появляется как тон, относящийся к внутренним голосам (§118).

§ 12 $\hat{8}$, $\hat{5}$ и $\hat{3}$ предвосхищаются аккордом

Поскольку первичная линия опирается на контрапункт баса, первый высотный уровень, с которого берет начало ее ход - $\hat{8}$ или $\hat{5}$ или $\hat{3}$, - сразу целиком предвосхищен и сформирован аккордом (§122).⁵

Этот природного происхождения принцип подтверждается в начальном интервале, в вертикальном событии. С этого момента первичная линия опускается в согласии с принципами искусства и диатонии.

На среднем и переднем планах, однако, действительный первый интервал первичной структуры может быть изменен посредством пролонгации (§§ 120, 125, 129). Поэтому на первом плане рекомендуется осторожность в оценке начала: слышим ли мы подлинный начальный интервал в движении первичной линии или только интервал предшествующей ему пролонгации?

§ 13. Горизонтальное претворение первичной линии как тонового пространства.

Под концепцией *тонового пространства* понимается пространство горизонтального осуществления первичной линии. Таким образом, только движение первичной линии на терцию $\hat{3} — \hat{2} — \hat{1}$ представляет тоновое пространство $\hat{3} — \hat{1}$, и только первичная линия квинты или октавы представляет тоновое пространство квинты или октавы. Вертикальная терция (децима), квинта или октава как первый интервал произведения не может представлять тоновое пространство. В связи с этими начальными интервалами легко возникают недоразумения.⁶

Повторяю: тоновое пространство можно понимать только горизонтально <см. в скобках>:

Пример 5

§ 14. $\hat{5} — \hat{1}$ и $\hat{3} — \hat{1}$ представляют полное трезвучие

Выбор начального интервала следует принципам контрапункта. Интервал должен согласовываться со средним и передним планами, и его специфическая индивидуальность определяется потребностями пьесы таким же образом, как в упражнении на *cantus firmus* предопределено его наилучшее продолжение.

В любом случае $\hat{5} — \hat{1}$ или $\hat{3} — \hat{1}$ представляет полное трезвучие точно так же, как и $\hat{8} — \hat{1}$. Бас с тем же арпеджированием приходит на помощь и неполным линиям.

Раздел 3. О басовом арпеджировании вообще

§ 15. В басовом арпеджировании через квинту восходящее движение предшествует <нисходящему>

Как и в природном аккорде, в басовом арпеджировании приоритет принадлежит восходящему направлению.

Пример 6

Поэтому о таких формах, как в случаях 2) – 5) не может быть и речи:

- в 2) арпеджирования просто нет,
- в 3) нет нисходящего арпеджирования,
- в 4) арпеджирование движется через IV вместо V,
- в 5) вопреки природе, первым появляется нисходящее движение.

Две формы, показанные в 2) и 4) не выражают никакого движения и таким образом не означают художественного претворения аккорда.

§ 16. Квинта в природе и в искусстве

Из истории музыки мы знаем, что вначале влияние науки на музыку было столь сильно, что музыка позволяла принуждать себя использовать

квинту как единственный интервал в полифонических обработках. Конечно, природа знает только квинту, появляющуюся в обертоновом ряде, и никаких других квинт. Человек же в пределах своих способностей может воспринимать звуки только в последовательности, должен продвигаться к диатонии, и он различными способами направляется к квинте (как и к другим интервалам).

§ 17. V – I.

Контрапунктическая практика предоставляет дополнительные поводы для нисходящего арпеджирования V – I, особенно при оформлении завершения в трехголосном строгом контрапункте. Когда оба вводных тона появляются в верхнем и среднем голосах, остается только один тон, основной тон доминанты, позволяющий в предпоследнем такте использовать полное трезвучие (*Kpt. II, III/1, § 27*) [§ 23].

§ 18. Членение басового арпеджирования

Просто потому, что понятие интервала предполагает два тона, басовое арпеджирование по трем тонам расчленяется на две части:

Пример 7

Все музыкальное содержание возникает из противостояния и согласования нераздельной первичной линии с басовым арпеджированием из двух частей. Здесь открываются пути к пролонгациям и в конце концов – к форме (§§ 25, 33).

§ 19. Священный треугольник.

Да несет музыкант всегда в своем сердце образ басового арпеджирования (пример 7)! Да будет этот треугольник свят для него! Творя, толкуя, да несет он его в своем ухе и оке!

Благодаря расширению каждое трезвучие – хоть на среднем, хоть на первом плане – стремится к своему собственному треугольнику (§§ 242 и далее).

Раздел 4. Особенности первичной структуры

§ 20. Значение высокого и низкого регистра в отношении первичной линии и баса

Даже в первичной структуре основная линия представляет свое арпеджирование заполненным секундами, тогда как бас представляет арпеджирование в чистом виде. Это обусловлено различием между высоким и низким регистрами [§ 53].

Разница между первичной линией и басовым арпеджированием чувствуется на всех уровнях, включая передний план. Из-за низкого регистра фигурация в басу всегда остается более ограниченной, чем в верхнем голосе (§§ 64, 185, 219, 257].

§ 21. Первичная структура аритмична.

В первичной структуре ритм может существовать не более чем в упражнениях строгого контрапункта на *cantus firmus*.

Только тогда, когда на среднем плане при трансформациях голосоведения возникает линейное движение в верхнем и нижнем голосах, из необходимости взаимного контрапунктирования голосов вытекает ритмическая упорядоченность. Весь ритм в музыке возникает из контрапункта и только из контрапункта (§§ 284 и далее) [§ 67].

На среднем плане, в зависимости от объема его контрапунктического содержания, на каждом уровне есть свой особый ритм. Таким образом и ритм проходит через различные стадии трансформации, пока достигнет переднего плана, так же как и метр и форма, которые представляют конечные результаты последовательных контрапунктических видоизменений (§ 290) <примеры 138,1 и 148,3>.

§ 22. Первичная структура никоим образом не делает дисциплину строгого контрапункта ненужной

Нельзя превращать первичную структуру в первый и единственный источник строгого контрапункта, а потому сокращать

обучение строгому контрапункту, которое считается долгим и скучным. Первичная структура представляет лишь одно особое применение строгого контрапункта и ни в коей мере не исчерпывает все проблемы и возможности дисциплины голосоведения. Верхний и нижний голоса первичной структуры представлены только в противоположном движении и в версии, не имеющей ничего общего с *cantus firmus*. Где же можно научиться тому, как в других условиях вести голоса относительно друг друга, как не при обучении строгому контрапункту? В каких интервалах могут располагаться голоса, в чем значение этих интервалов, каких ошибок следует избегать? Разве не строгий контрапункт только и позволяет нам опознать реальные интервалы, находящиеся под поверхностными; проясняет, что голосоведение должно всегда и везде признаваться подлинной основой музыки и что голосоведение нужно проверять и убеждаться в его истинном значении.

§ 23. Каденционная формула $\hat{2} \text{ — } \hat{1}$

При $\hat{2}$ и верхний, и нижний вводные тоны объединены, а в басу появляется V. Только таким путем получается полное трезвучие, как и требуется для завершения трехголосного строгого контрапункта [§ 17].

§ 24. О значении квинты или терции в конце пьесы.

Квинта или терция, иногда встречающиеся в конце произведения, появляются лишь на службе у коды или какой-нибудь поэтической идеи, не связанной с первичной линией, которая, несомненно, должна была завершиться раньше (§304) [§ 267].

§ 25. Тоновое пространство предшествует форме

Можно спросить: если все основные линии одинаковы, то чем обусловлено несходство форм на поверхности? Не должны ли мы для объяснения этого иметь особую концепцию формы? Ответ заключается в том, что поскольку первичная линия идентична тоновому пространству, само это служит источником всех форм. Будь то двух-, трех-, четырех-

или пятичастная формы, все они получают связность только из первичной структуры, из первичной линии в тоновом пространстве. Таким образом можно объяснить тоновое пространство (§ 13) [§306].

§ 26. Первичная структура может быть даже содержанием первого плана

Нечто легкое, каковым может показаться содержание первичной структуры, может в некоторых случаях оказаться достаточным, чтобы стать передним планом. Такой передний план обычно выполняется с помощью простейших фигураций, которые, однако, не означают пролонгации.⁷

Примеры 7 а, b

Примечания

¹ Те, кому понятие о музыкальном заднем плане в новинку, склонны обращать свое внимание на основную линию, потому что она находится в верхнем голосе. Они спешат принять любой ряд тонов за первичную линию, не определив, достаточно ли прочно она покоится на контрапункте нижнего голоса. Таким путем они часто встречаются с разочарованием (§§ 210, 267). (Шенкер)

² Потому было бы противоречием считать, например, что все ступени между C и c обладают подлинной независимостью или, если воспользоваться нынешним, безусловно к музыке не подходящим, выражением, “равными правами”. Как бы ни разделить этот ряд тонов, любое деление вынуждает признать диатонию в смысле отношения всех тонов к основному, к C. В композиторской практике ошибка против этого приводит на переднем плане к постоянному нарушению тональности. Ссылаясь на ее независимость, чувствуют себя вправе вводить любую тональность без всякого отношения к основной тональности. Можно представить себе результат... (Шенкер).

³ В теоретических работах на немецком языке вторая ступень часто называется *der abwärtssteigende Leitton* буквально – “нисходящий вводный тон”. Ссылка Шенкера в § 17 на “оба вводных тона” означает вторую и седьмую ступени. (Ротгеб)

⁴ Часто возникает вопрос, почему первичная линия всегда опускается на $\hat{1}$ но никогда не идет вверх, например, от $\hat{5}$ к $\hat{8}$. Поскольку Шенкер нигде не объяснил этот феномен. ответом может служить следующее. Как сказал Шенкер в § 9, $\hat{8}$, $\hat{5}$ и $\hat{3}$, являются лишь образами обертонов. Но кажется, будто они, как и подлинные обертоны, порождаются основным тоном, которым в первичной структуре является I. И “напряжение” приходит к покою, только когда $\hat{8}$, $\hat{5}$ и $\hat{3}$ “приходят домой”, возвращаются туда, откуда они вышли, к основе, их породившей. Соответственно им приходится двигаться в направлении этой

основы, а это значит – вниз. Но первичной линии, чтобы придти к покою, нет необходимости опускаться до I в басовом регистре, потому что точно так же, как $\hat{5}$ или $\hat{3}$ – лишь образы третьего или пятого обертонов, заключительная 1 является лишь образом основного баса и представляет возвращение к нему. (Остер).

⁵ Т.е. вместо того чтобы достигать этот высотный уровень путем арпеджирования (§2). (Остер).

⁶ Такие интервалы могут принадлежать к уровню более поздних пролонгаций. См. примеры 7а и 20.4. (Остер)

⁷ Здесь есть трудность: похоже, что Шенкер говорит не столько о первичной структуре в строгом смысле, сколько, как показывают примеры, он представляет средний план двух сочинений.

Кроме того, похоже, он указывает на то, что в этих пьесах задний план и некоторые черты среднего плана действительно составляют содержание начальных тактов, хотя сходство между передним и задним планами может не быть точным.

У Бетховена тт. 1-5 представляют собой как бы предварительный просмотр первичной структуры всего произведения (пример 149.4). Триоль $gis - cis - e'$ из первого такта становится арпеджированием $gis' - cis^2 - e^2$ (тт. 5-27), ведущим к $\hat{3}$. (В тт. 42-49 это арпеджирование упрощается, секста $gis' - e^2$). Сравним также арпеджирование $as' - des^2 - f^2$ во второй части (пример 110, b3) $gis^2 - cis^2 - e^3$ в финале (пример 40,4). Это – объединяющий мотив в “Sonata quasi una Fantasia” Относительно среднего раздела первой части сравни § 310, b 1.

У Шопена особенно следует сравнить движение вспомогательными нотами $a^3 - b^3 - a^3$ в тактах 1, 55, 61 с подобным в тактах 1-5 (см. пример 148,5), а заключительное нисходящее движение в тактах 61 – 75 (95) – с терцовым ходом $a - g - f$ в тактах 8-9 (которое также охватывает первый раздел в тт. 1 – 28). Арпеджирование на среднем плане в тактах 1-2 и 5-6 ходы $a - f$ и $b - g$ выражены целыми нотами. Кроме того в них содержатся мотивы из шестнадцатых $a - g - f$ и $b - a - g$, которые в тактах 8-9 порождают $a - g -$ в увеличении. Как показано в примере 7h, $a^3 - g^3 - f$ и b^3, a^3, g^3 также являются неотъемлемыми тонами первичной линии. Стоит также обратить внимание на терцовый ход $A - G - F$ в басу, средней части, в тактах 40-61. (Остер).

Глава 3

Формы первичной структуры

Раздел 1. О формах первичной структуры вообще

§ 27. Вступительные соображения

Формы первичной структуры представляют первоначальное состояние, существующее под всеми трансформациями голосоведения.

§ 28. Различие между формами первичной структуры и кадансами в обычной гармонии

Не следует путать формы первичной структуры с кадансами в обычной теории гармонии.

В случаях таких кадансов, как показаны в

Примере 8

наибольшее значение придается движению функциональных ступеней (Stufe) баса. Верхний голос может принимать различные формы, как показано в примерах со 2 по 7. В этом наиболее значительное отличие от первичной структуры, верхний голос которой знает лишь нисходящее направление. Поэтому сходство каданса в иллюстрации 1 с формой

первичной структуры $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ чисто внешнее.

Более того, в первичной структуре верхний голос (первичная линия) является источником всех трансформаций голосоведения, тогда как подобную роль верхний голос в кадансах обычной теории гармонии никогда не играет.

Наконец, по гармонической теории в кадансах голоса автоматически ведутся в согласии с правилом выдерживания общего тона на месте. А раз это правило более недействительно даже в генерал-басе, насколько меньше должно оно относиться к первичной структуре, где внутренние голоса подчинены внешним, то есть первичной линии и басовому арпеджированию.

Музыкант должен владеть формами первичной структуры в их полной концептуальной и сущностной противоположности кадансам в обычной гармонической теории. Только тогда сможет он проникнуть в горизонтальное измерение и создать взаимоотношения, простирающиеся от заднего плана через средний к переднему.

§ 29. Подлинное значение форм первичной структуры

Юным артистам, зависящим, главным образом, от подражания, формы первичной структуры, выведенные из шедевров, могут дать повод к неправильному пониманию. В особенности мог бы возникнуть следующий вопрос: достаточно ли простого варьирования некоторой первичной структуры, чтобы достичь первого плана, скажем, симфонии? Каждый, кто это спрашивает, вводит в идею первичной структуры <и

уровней трансформаций> понятие временной последовательности, “хронологии создания”. Такое понимание неверно. Концепция первичной структуры никаким образом не претендует на предоставление особой информации относительно хронологии создания. Она предоставляет лишь *строгую логическую точность во взаимоотношениях между простыми последовательностями тонов и более сложными*.

Конечно, она демонстрирует эту точность во взаимоотношениях не только между чем-то более простым и более сложным, но и в обратном направлении: от интуиции. (На этом принципе основано даже обучение в начальных классах музыкальных школ). Таким образом, за каждым передним планом находится простой элемент. Тайна уравниловности в музыке в конечном счете лежит в постоянном осознании уровней трансформации и движения от переднего плана к заднему или наоборот. Это сознание сопровождает композитора постоянно. Без него любой передний план выродился бы в хаос [§ 301].

Творчество может зарождаться где угодно, на любом подходящем уровне голосоведения или последовательности тонов; зерно же, милостью Божьей, остается недоступным даже для метафизики. Но мы должны помнить, что всякий рост (любое продолжение, направление, усовершенствование) находит свое осуществление только через овладение первичной структурой и ее трансформациями, через постоянный контакт с задним, средним и передним планами. Таким образом в творческом акте всегда присутствует некая первичная структура. Подобно тому, как ангел хранитель наблюдает за ребенком, она сопровождает каждую трансформацию на среднем и переднем планах [§§ 50, 85, 183].

Даже самому успешному графическому представлению логического единства между задним и передним планами не удастся отразить эту окончательную реальность.

Первичная структура всегда творит, всегда присутствует и действует. Это “непрерывное присутствие” в воображении композитора, безусловно, не большее чудо, чем то, которое возникает из подлинного ощущения мгновения времени; в этом кратчайшем пространстве мы чувствуем нечто схожее с композиторским восприятием, то есть встречу прошедшего, настоящего и будущего.

§ 30. *Уровни трансформации являются повторениями или параллелизмами, а также задержками*

Если позволить себе выразить движение от одного уровня трансформации к другому словом “повторение”, то по мере движения к переднему плану трансформационные уровни выступают носителями развития и являются одновременно повторениями или параллелизмами в самом возвышенном смысле. Таинственное сокровище таких повторений – это почти биологическое средство защиты: повторения лучше разрастаются тайно, нежели при полном свете сознания [§ 46, 254].

Но гений, дар импровизации и слух, охватывающий дальнюю перспективу, являются необходимым условием для большой временной протяженности. Слух, представляющий лишь ближайшие события, не способен охватывать большие пространства, потому что он не воспринимает именно те более простые элементы, на которых основывается структура большой протяженности. Небезосновательно поражает способность гения охватывать величайшие пространства. Каждому, кто подобно гению способен легко и в изобилии создавать мельчайшие линейные ходы в пределах терции, кварты и квинты, следует лишь приложить побольше духовной и физической энергии, чтобы расширить их все далее и далее, пока не будет наконец достигнута линейная последовательность, первичная линия (*Urlinie-Zug*).

Конечной целью трансформаций является передний план, но на своем пути они создают запаздывание, *замедление*. Пока на уровнях трансформации поддерживаются напряжение и расширение смысла, мы все еще далеки от цели. Поэтому замедление является одним из самых ценных композиционных средств [§§ 76, 90, 109].

Раздел 2. Об особенностях возможных форм первичной структуры в случаях $\hat{3}$, $\hat{5}$, и $\hat{8}$

§ 31. *Форма первичной структуры в случае $\hat{3}$*

Первичная структура в случае $\hat{3}$ читается следующим образом:

Пример 9

Ход $e^2 - d^2 - c^2$, если он опирается лишь на I в основном виде, будет выражать единственный тон e^2 , а не движение основной линии $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$: в басу нет арпеджирования, то есть нет никакого движения

Неделимость первичной линии превалирует над членением на две части, присущим басовому арпеджированию (§§ 6, 18).

§ 32. $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ открывает возможности развертывания (*Auskomponierung*) посредством линейных ходов на терцию или квинту (*Terz- und Quintzuges*).

Первые два вертикальных интервала этой формы первичной структуры – децима (терция) и квинта – содержат в себе возможность развертывания при помощи линейного движения на терцию и квинты (Примеры 34с, 35,1, 39,2, 94).

§ 33. *Первый, беглый взгляд на форму на переднем плане*

Этот тип первичной структуры может сохранять неделимость на первом плане и таким путем создавать нерасчленимую форму (§ 307).

Однако линейный ход на квинту, на который намекает $\hat{2}$, после нескольких пробных попыток выйти на первый план дает возможность модуляции в доминанту (в поверхностном смысле), что окажет поддержку для расчлененности формы $\hat{3} - \hat{2} || \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (§§ 87, 309 и далее).

§ 34 *Форма глубинной структуры $\hat{5}$.*

В случае $\hat{5}$ глубинная структура имеет следующую форму:

Пример 10

§ 35. $\hat{4}$ как диссонирующий проходящий в первичной линии $\hat{5} - \hat{1}$

10.1 иллюстрирует, что $\hat{4}$ является проходящим по отношению к основному тону в басу. В качестве диссонанса $\hat{4}$ не позволяет никакого развертывания, потому что интервал, являющийся проходящим, не может быть начальным тоном линейного хода. Такой начальный тон непременно должен быть консонансом. Поэтому $\hat{4}$ как диссонанс не подчеркивается, как это происходит с консонансом, и из него нельзя вывести линейное последование (§§ 169, 170) [§ 69].

§ 36. Видимость расчлененности $\hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$; отрезок, остающийся без поддержки

10.2: если после диссонантного $\hat{4}$ тон $\hat{3}$ самоутверждается в качестве консонанса – децимы или терции над основным тоном – сразу возникает сходство с расчлененностью на $\hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$ (§§ 77, 95).

В этом контексте первая часть первичной линии $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$ скорее представляется рядовым интервалом терции, заполненным проходящим движением; она не совсем похожа на линейный ход на терцию, разработанный с помощью контрапунктирующего движения баса. В начале первичной линии квинты создается пустой, ничем не поддержанный отрезок, и это иногда способствует возникновению вопроса, не является ли форма глубинной структуры на самом деле $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$, как показано в примере 9 [§ 116].

§ 37. Видимая расчлененность $\hat{5} - \hat{2} - \hat{1}$

Пример 10,3: наконец, при $\hat{2}$ подчеркивается $\hat{2}$, что создает сильный контраст к предшествующему отрезку без поддержки. Похоже, что таким образом появляется другое расчленение линейного хода на квинту, как будто благодаря $\hat{2}$ возник линейный ход на кварту: $\hat{5} - \hat{2}$ [§ 76].

§ 38. Подтверждение неделимости и единства первичной линии квинты, несмотря на кажущуюся расчлененность

Однако в конце сегментов первичной линии $\hat{5}—\hat{3}$ или $\hat{5}—\hat{2}$ сохраняется побуждающая энергия к движению вперед, к $\hat{1}$. Эта необходимость подтверждает для первичной линии неделимость движения на квинту, как бы ни казалось, что это отрицается видимой расчлененностью (§ 6).

§ 39. Задачи, выдвигаемые формой первичной структуры в случае $\hat{5}$

Из вышеизложенного следует, что задачей среднего и переднего плана является устранение не поддержанного отрезка, образуемого $\hat{4}$, путем превращения этого $\hat{4}$ в консонанс, развертывания его, а в конце концов – установление и осуществление структурного членения $\hat{5}—\hat{3}—\hat{1}$ или $\hat{5}—\hat{2}—\hat{1}$ [§ 170].

§ 40. Мимолетный взгляд на передний план

В возможности членения $\hat{5}—\hat{2}$ находится корень формы $\hat{5}—\hat{2}||\hat{5}—\hat{1}$, прерванной на среднем плане (§95 и далее), а также на переднем плане [§ 192].

§ 41. Форма первичной структуры в случае $\hat{8}$

Эта форма показана в следующем примере.

Пример 11

§ 42. Появление нескольких подразделений

11.1: Вследствие того, что $\hat{5}$ и $\hat{3}$ консонируют с основным тоном трезвучия, возникает несколько возможностей членения.

11.2 и 3: Не поддержанный участок становится в большей степени заметным, чем в случае $\hat{5}—\hat{1}$. По этой причине зачастую может возникнуть большее сомнение в том, какой перед нами линейный ход: на терцию или на квинту.

11.4 и 5: Даже если основной тон V помещен под $\hat{7}$ или $\hat{5}$, феномен не поддержанного отрезка не устраняется.

§ 43. Задачи, выдвигаемые первичной структурой в случае $\hat{8}$

Чтобы установить, что первичная линия $\hat{8}—\hat{1}$ действительно существует, необходимо прежде всего устранить не поддержанный участок. Этого можно достичь посредством подразделения $\hat{8}—\hat{5}—\hat{1}$ (Примеры 19b, 27 а и b).

§ 44. Тон $\hat{7}$ диатоничен

Тон $\hat{7}$ в линейном ходе $\hat{8}—\hat{1}$ должен быть строго диатоничен – если речь идет о подлинной первичной линии [§ 102], а не о рядовой октаве в коде, где может появиться и пониженная септима (Пример 73.4).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 1

Общее понятие о среднем плане

§ 45. Назначение названий

Название или термин как основное единство всегда предполагает одновременную словесную и логическую связь. Поэтому в интеллектуальном обсуждении крайне важно дать понятиям названия.

Ради преемственной связи с моими более ранними теоретическими и аналитическими работами я для обозначения уровней голосоведения на среднем плане в полном объеме сохраняю латинского происхождения термины *пролонгации* и *диминуции*. Однако, как и прежде, для этой цели я буду также пользоваться немецкими терминами, например, *Stimmführungsschichten* (уровни голосоведения), *Stimmführungsverwandlungen* (трансформации голосоведения), или, короче, *Verwandlung* (трансформации), *Mehrung* (увеличение содержания), *Unwandlung* (превращения), *Umbildung* (перестройка) и другие подобные.

§ 46. Трансформации голосоведения также происходят от естественной жизненной силы

Первичная структура показывает нам, как благодаря естественной жизненной силе природный аккорд обретает жизнь. Но первичная сила этого установленного движения должна расти и проживать свою полную

жизнь: рожденное к жизни по природе стремится самоосуществиться. По этой причине художественно некорректно считать трансформации голосоведения просто поверхностными вариациями (§ 30).

§ 47. Свобода пролонгаций

Определенная форма первичной структуры ни в коем случае не требует каких-то определенных пролонгаций. Если бы это было так, то все формы первичной структуры должны были бы приводить к одинаковым формам пролонгации. Выбор пролонгаций в основе остается свободным, лишь бы обеспечивались нераздельность и связь всех взаимоотношений [§ 183].

Соотношение между определенной формой первичной структуры и последующими уровнями – в конечном счете и первым планом – более специфическим образом определяет выбор пролонгаций. Именно это соотношение образует истинную картину заднего, среднего и переднего планов. Ч

Пример 12

Таким образом, в воображении композитора начальная гармония вспомогательного тона могла возникнуть вместе с начальным тоном первичной линии.

Пример 13

Таким же образом изложение начального арпеджирования могло зародиться вместе с первым тоном первичной линии¹ [§§ 125-127]. В любом случае композитора ведет именно первичная линия.

§ 48. Число структурных уровней

Нельзя сделать обобщения относительно числа структурных уровней, хотя, как я показал во многих примерах моей работы, в каждом отдельном случае их число может быть определено точно. В любом случае первые два уровня уже содержат побег особенностей произведения. Более того, есть пролонгации, которые появляются только на первом уровне, другие же обретаются только на втором. Пролонгации на последующих уровнях возникают из пролонгаций на первых двух уровнях [§§ 183-85].

§ 49. Опасность путаницы в структурных уровнях

Просто обсуждать пролонгации устно или делать по ним предположения – довольно бесплодное предприятие. Чтобы их осознать наиболее точно, их следует выписать, пощупать их пальцами. Только тогда могут возникнуть вопросы, требующие прояснения, особенно касающиеся мельчайших деталей голосоведения, когда очень точная картина выписана на бумагу. Композитор, лишенный дара подлинной изобретательности, знает по опыту, как он спотыкается на переднем плане – спотыкается о самый передний план, о трудности создания диминуций. Пусть продолжает и познает их законы!

Иллюстрации, которые я назвал *Urlinie-Tafeln* (схемы первичной линии) – это диаграмма предпоследнего уровня пролонгаций, за которым следует собственно первый план.² Тем, кто не испытывает желания тратить усилия на исследование заднего и среднего планов, следует

ограничиться представлениями *Urlinie-Tafeln*. Читатели, которые приветствовали мое представление переднего плана (например, мою монографию о Девятой симфонии Бетховена), потому что она раскрыла им новые взаимоотношения, конечно, по той же причине одобряют и *Urlinie-Tafeln*. И все же я рекомендую каждому побеспокоиться о том, чтобы прочувствовать путь от переднего к среднему и заднему планам. Нужно лишь применить знакомый метод редуцирования более пространных диминуций, преподаваемый в учебниках и школах. И он придет ко все более коротким версиям, а в конце – к кратчайшей, к первичной структуре!

§ 50. Отказ от обычных терминов “мелодия”, “мотив”, “идея” и т. п.

Великие композиторы доверяют своему далеко охватывающему видению. По этой причине они не основывают свои сочинения на какой-нибудь “мелодии”, “мотиве” или “идее”. Содержание скорее коренится в трансформациях голосоведения и линейных последовательностях, единство которых не позволяет сегментирования или назначения сегментам названий <§§ 308, 311, 313>. Каждый линейный ход, если только он не проходит быстрыми шестнадцатыми или тридцатьвторыми, предполагает некоторое расширенное видение и не имеет ничего общего с “мелодией” или “идеей”. Формируя линейную последовательность, великий композитор чувствует себя уверенным и не боится, что в какой-то момент возникнет очевидность или незавершенность. Он также не шарахается от беспомощности в середине линейного последования. Он нередко без стеснения помещает в самом начале работы простейшего рода развертывание – такое, от которого наименее одаренный ученик по композиции отказался бы как от неинтересного. Великий композитор, конечно же, [в такой момент] слышит продолжение, а с ним и серию развертываний. Они образуют *итог* и представляют мелодию куда более высокого порядка и большей изобретательности, чем позволяла бы “мелодия” или “идея”. Что можно обозначить как “мелодию” или “идею” в пьесах, весь путь которых идентичен первичной структуре (§ 26)?

В работах мастеров невозможно говорить о “мелодии” и “идее”. В этом еще меньше смысла, чем если говорить о “переходе”, “последо-

вательности”, “набивке” или “цементировании” как если бы эти термины можно было приложить к искусству. Проводя сравнение с языком, что в логично построенном предложении можно назвать “цементирующим”? Как отличить “идею” от “цемента”?

Конечно, здесь не будет неуместным различать композиторов “первичной структуры” и композиторов “идеи”. Последние должны всегда быть озабочены эффектом момента; они все время блуждают, вместо того чтобы выводить высшие сущности из заднего плана или среднего плана. Свою неспособность они часто защищают, говоря, что это – именно то, что они хотели написать, давая тем понять, что они, если бы захотели бы, то могли бы сочинять не хуже мастеров. Если бы они хоть раз попробовали создать истинно органичное произведение! В крайней стесненности они ищут спасения в эмоции, в которой они чувствуют себя недостижимыми. Я бы считал их не стоящими нападок.

Невозможно в особых и воспринимаемых формах структуры представить все события, которые пронизывают взаимоотношение первичной линии с передним планом – особенно в формах, которые удовлетворили бы поверхностный интерес любопытствующих. Чудо остается чудом, и его могут ощутить лишь наделенные свыше особым восприятием. Его тайны остаются недоступными для разного рода метафизики. Им нельзя ни научить, ни научиться. До настоящего момента мы даже еще не научились осознавать события, лежащие на поверхности. Простейшие линейные ходы на переднем плане недоступны даже очень чуткому уху.

§ 51. Статус истории музыки

История музыки, как я не раз указывал, должна заниматься вопросом, где, когда и как музыкальный материал обрел путь от бессвязности к связности; когда в чутком ухе развилось чувство линейных последовательностей как первоосновных единств, осу-

ществляющих устремленность к поступательному движению в горизонтальном измерении? Когда, создавая все более протяженные пролонгации, композиторы начали демонстрировать несущую силу этих линейных прогрессий? Когда речь идет о таких пролонгациях, становится несущественным, сочинял ли И.С. Бах (как предполагают историки) монотематично, или Бетховен сочинял политематично. Несмотря на вечную неизменность линейных ходов, в искусстве музыки остается достаточно места для бесчисленных одаренных композиторов.

Но историкам следует избегать ставить на один уровень мастера и человека ограниченных способностей: такая группировка привела к ложной концепции культуры. Мастера-композиторы появляются на сцене лишь в отдельных случаях. Люди посредственных возможностей присутствуют всегда. Их никогда нельзя соединить! В отсутствие гения вперед всегда продвигался обычный талант. Но даже одновременное присутствие гения и таланта для среднего человека никогда не означало истинной культуры.

Путь культуры в лучшем случае идет кривыми, что-то вроде такого: <в оригинале следует пример 13>.

§ 52. Нынешнее положение

С одной стороны – в разгаре сражение против диминуций. Поскольку музыканты не могут справиться с диминуциями, они просто отменяют их. Композиторы пытаются вернуться к технике первых контрапунктических творений, в которых представлены первые следы диминуций. Они воображают, что в примитиве они устанавливают связь со старыми мастерами. Такие композиторы никогда не сознают, что в музыке только диминуции в мастерских произведениях эпохи гениев представляют истинно творческое начало, истинную природу и значение музыки [§§ 251-66]. Более того, в сегодняшней отчаянной борьбе за расширение содержания диминуции, конечно, не имеют ценности даже тех первых попыток; тогда сила диминуций была еще юной и устремленной на создание линейных ходов. Сегодня диминуции – лишь бесталанный продукт увядающего подражания. По этой же причине и в

сегодняшних изданиях произведений мастеров, и в исполнении диминуций мы постоянно находим непонимание.

С другой стороны, слышно взывание к мелодии, чаще всего означающей вкусную конфетку для уха. Забавно наблюдать за теми, кто сватается к мелодии, также стремясь охватить широкое пространство. Они как-то чувствуют, что музыке нужна некоторая протяженность, в которой можно расширяться и парить. Но мелодия и протяженность всегда останутся враждебными, а потому они изобретают теории, чтобы оправдать создание искусственной протяженности и вынуждены растягивать материал, чрезвычайно краткий по своей природе. Вряд ли

есть композиционная техника, более чреватая опасностью, чем техника “мелодии широкой протяженности”.

Примечания

¹ Шопеновский оп. 31, который из-за начальной гармонии обычно упоминается как Скерцо си-бемоль минор, должно рассматриваться как написанное в Ре-бемоль мажоре <§303>. (Шенкер).

² Шенкер здесь ссылается на иллюстрации в предыдущих публикациях: *Tonwille* в трех томах *Jahrbücher (Das Meisterwerk in der Musik)* и, наконец, на Пять Графических Анализов (*Fünf Umlinie-Tafeln*). Сравните представление трех уровней голосоведения в примере 22b. Из-за ограниченности места первичная структура и первый уровень в примере особо не показаны. (Остер).

Глава 2

Характерные особенности среднего плана: первый уровень

Раздел 1: Связь первичной линии с басовым арпеджированием

(а) О связи не пролонгированной первичной линии с восходящим арпеджированием баса I—V, пролонгированным мелодико-контрапунктическими средствами.

§ 53. *Мелодико-контрапунктическая пролонгация восходящего арпеджирования*

Под словом *мелодический* я подразумеваю не “мелодию” в обычном смысле (§50), а заполнение пространства между I и V в басу. Это заполняющее движение служит контрапунктом к первичной линии, пока еще не пролонгированной (§20).

Из-за того что первичная линия остается не пролонгированной, можно едва заметить заполняющее движение баса, выходящее за пределы I—V—I первичной структуры. И все же, раз это – пролонгация баса, мы должны рассматривать новую контрапунктическую структуру как часть первого уровня.

§ 54. *Пути, по которым бас достигает V*

На следующей иллюстрации показаны возможные заполнения пространства:

Пример 14

Чтобы сделать иллюстрацию понятной, здесь необходимо использовать категорию функции баса, хотя систематически она будет представлена позже (§§ 276 и далее) [§ 79].

§ 55. *Арпеджирование через терцию*

14.1: путь в а) и б) представляет арпеджирование квинты через терцию. Из этого возникает понятие *разделяющей терции*. Значение разделяющей терции изменяется в зависимости от того, остается ли она в гармонии первой ступени или, как в а) приобретает значение независимого основного тона аккорда, особенно когда терция повышена (III°), как в случае б). Однако в обоих случаях арпеджирование квинты превалирует над разделяющей терцией.¹

§ 56. *Полное заполнение арпеджирования с помощью секунд*

14.2а и 2b показывают зарождение секунд, являющихся подлинными носителями мелодико-контрапунктического начала. Арпеджирование заполнено так, как если бы это был верхний голос, распеваемый проходящими тонами. Таким образом, между основным гармоническим арпеджированием и его мелодическим заполнением возникает некоторое состояние неопределенности. Но это состояние неопределенности

обретает свое разрешение в нисходящей квинте V—I, которая больше подчеркивает гармоническое деление трезвучия, чем мелодическое заполнение восходящего арпеджирования.

Именно иллюстрации 2a и 2b представляют заполнение ходов, показанных в примере 1. Заполнение, в зависимости от положения тонов первичной линии, может также принимать и иное значение, показанное в иллюстрациях 2c и 2d.

Когда, как показано в иллюстрации 2c, басовая кварта *f* подчеркивается тоном первичной линии, тогда внутри хода I—V мы получаем линейную прогрессию кварты *c—f* в значении I—IV. Я обозначаю такое взаимоотношение сцепляющимися лигами следующим образом: I-IV -V. V является целью, а IV представляет вспомогательный мелодико-контрапунктический шаг на секунду (*Jahrb. II*, стр. 21 и далее) [§§ 164, 186].

Если, как в примере 2d, второй тон баса получает от тона первичной линии большее значение, то возникает взаимоотношение I-II V, и в этом случае I—II представляет мелодико-контрапунктический шаг на секунду.

§ 57. Пропуск начальной секунды

На схеме 3 иллюстрируется, как с пропуском начальной секунды в *a* и *b* возникает арпеджирование на терцию, соответствующее случаям, показанным в иллюстрациях 1 и 2 *a* и *b*. Иллюстрации *c* и *d* показывают действие I—IV—V или I—II⁶—V, как в 2c и в 2d. В последних двух случаях терция выражает лишь *проходящее движение*— даже если второй тон отсутствует, и даже когда, как в примере *d*, третья ступень повышена. Истинное намерение, контрапунктическое сочетание с I—IV—V или с I—II⁶—V обнаруживается в том, как последующая секунда подчеркивается тоном первичной линии (Пример 15, 3c).

Те, кто все еще слышит в категориях концепции гармонии Рамо, очевидно не могут заставить себя пренебречь терцией в пользу кварты. Несомненно, это делает для них передний план недостижимым. <См. примеры 40, 1 и 56, 2e, а также комментарии к Скерцо из Седьмой симфонии Бетховена в примечании переводчика, следующим за § 316>.

§ 58. Пропуск заключительной секунды.

На схеме 4 результат такой же, как и показанный в *a* и *b* примеров 1, 2 и 3.

§ 59. Пропуск первого и второго или второго и третьего проходящих тонов

В иллюстрации 5 действуют I—IV—V или I—II⁶—V, а в иллюстрации 6 это I—II—V. Таким образом, эти иллюстрации в главном соответствуют *c* и *d* на схемах 2 и 3 [§186].

§ 60. Первые две нисходящие квинты

В иллюстрации 6 примера 14 впервые появляются две нисходящие квинты, непосредственно следующие друг за другом— это если кто-то посчитает, что восходящая кварта происходит из обращения первой квинты. Первая квинта включается в арпеджирование таким путем, что мелодический принцип заполнения подтверждается ходом на секунду I—II. И 2d мы можем рассматривать таким же образом, несмотря на фактическое заполнение пространства кварты. Далеко идущее значение двух таких квинт будет продемонстрировано позже (§74, §§ 276 и далее).

§ 61. Аритмичная природа контрапунктического изложения в примере 14

Контрапунктическое изложение в примере 14 столь же аритмично, аметрично и бесформенно, как первичная структура (§21) <§67>.

§ 62. Контрапунктическое изложение примера 14 по отношению к форме на уровне переднего плана

Я уже упоминал, что не пролонгированный вариант баса в первичной структуре достаточен, чтобы сложилась форма на уровне переднего плана (Примеры 9-11). Подобный случай в контрапунктически продолженном варианте показан в примере 14.

Превращение басовых схем, показанных в примере 14, на разных структурных уровнях, даже на переднем плане, в самостоятельные ступени (гармонические функции –БП) повышает их значение и создает дополнительное содержание (§§242 и далее).

§ 63. Дальнейшие интерполяции и их сокращения

Поскольку единство басового арпеджирования столь сильно, в заполняющем движении могут появиться дальнейшие интерполяции. Они принимают форму нисходящих квинт, которые движутся вниз к каждому основному тону заполнения. Бас по-своему сокращает эти нисходящие квинты, ради удобства контрапунктической обработки сводя их вместе таким образом, чтобы возникали желательные мелодические секунды. Таким образом басовая линия в результате оказывается только мелодическим оживлением восходящих квинт <нисходящих кварт> (§283 и пример 135. 1 и 2).

§ 64. Различие между контрапунктической пролонгацией баса и басом в упражнениях на *cantus firmus*

Даже тенденция баса к подражанию с помощью секунд мелодической характеристике первичной линии не изменяет тот факт, что бас должен быть постоянно и исключительно озабочен арпеджированием через квинту. В этом и заключается резкое различие между басом и упражнениями на *cantus firmus*.

В контрапунктически пролонгированном басу подход к доминанте также отличается от аналогичного движения баса в упражнениях на *cantus firmus*. В первом случае он осуществляется ходом на секунду IV – V, в то время как во втором такая секунда не требуется, да и применение ее не всегда представляется возможным [§ 56].

Поэтому на переднем плане секундовый ход в каденциях с IV на V произрастает из контрапунктического начала музыки. В этой точке мы можем окончательно ответить на вопрос о происхождении этой замечательной секунды. Хотя дух квинты (гармонический аспект) может реализовать гармоническую функцию, включая IV, только с помощью квинты (или кварты как ее обращения), это никоим образом не отрицает

контрапунктического происхождения секундового хода от IV к V. [§164; примеры 37a и 44, 2].

§ 65. Пролонгация нисходящего арпеджирования V – I не может происходить на первом уровне

На первом структурном уровне $\frac{\hat{2}-\hat{1}}{V-I}$ не предоставляет возможности для мелодико-контрапунктической пролонгации (примеры 15-18; §§ 74, 86, 189).

(b) Разработка и последствия контрапунктической структуры в случае $\hat{3}$, $\hat{5}$ или $\hat{8}$

§ 66. Законы строгого контрапункта остаются в силе и в полученной новой структуре

Если, как показано в примере 14, не пролонгированная первичная линия, начинающаяся с $\hat{3}$, $\hat{5}$ или $\hat{8}$, должна для образования структуры координироваться с контрапунктирующим басом, то это должно происходить по правилам строгого контрапункта. Таким образом, консонанс остается основным принципом голосоведения, диссонанс же появляется в проходящем движении или как синкопа.

Интервалы, получаемые в новой структуре, указывают на задачи следующего структурного уровня <§ 270>.

§ 67. Две линии, движущиеся в крайних голосах в противоположном направлении. Необходимость их ритмической сбалансированности

Нисходящая первичная линия и восходящее мелодическое движение баса образуют в противоположном движении первый пример двух линейных прогрессий. Это движение, согласованное строгим контрапунктом, указывает пути тому, что следует <на более поздних уровнях> [§§ 221 и далее].

Необходимость создавать баланс между двумя линейными последовательностями, которые могут отличаться по числу тонов, впервые ведет к присущему музыке *ритму*.

Поэтому корни музыкального ритма лежат в контрапункте! Поскольку это так, то музыкальный ритм не может быть обретен ни танцем, ни гимнастикой. Только сегодняшнее испорченное музыкальное мышление могло допустить столь абсурдные методы [§21].

На последующих уровнях ритм, все еще коренящийся в контрапункте, претерпевает соответствующие изменения и с прибавлением метра получает на переднем плане окончательную форму (§§284-300).

§ 68. Отношение баса к внутренним голосам

Здесь, как и в строгом контрапункте, бас устанавливает отношения с внутренними голосами. Противоположное движение в крайних голосах естественно предотвращает параллельные квинты и октавы, но сохраняется тенденция к возникновению этих неправильных последовательностей между внешними и внутренними голосами. Первичная линия с самого начала имеет тенденцию к нисходящему движению, и поэтому опасность подобных ошибок оказывается даже большей, чем в строгом контрапункте. В этом заключается одна из причин того, что композитор, особенно в случаях $\hat{5}$ и $\hat{8}$, оказывается вынужденным выйти на тропу пролонгаций [§§ 161-64].

§ 69. *Даже в полученной новой структуре тона первичной линии иногда могут появляться как диссонирующие проходящие*

Вследствие ритмического распределения интервалов тона первичной линии в новой полученной структуре могут проходить в положении диссонанса точно так же, как в форме первичной структуры с $\hat{5}$ (§ 35).

§ 70. Замедление с помощью продленного баса

Поскольку пролонгированная структура баса способствует возникновению новых аккордов, он дает эффект отсрочки, замедления [§§30, 90].

§ 71. Новая структура как полифония

Ясно, что мы должны признать существование полифонии в пролонгированных структурах так же, как и любом примере строгого контрапункта. Полифония, в конце концов, значит ничто иное, как последовательность интервалов во времени в данном их порядке.

Между прочим, раз танцы (например, вальс) в своей первооснове тоже имеют форму первичной структуры и ее пролонгаций, то как бы ни трудно было это понять, им тоже может быть присуща полифония (*Kpt. I, стр. 7*).

§ 72. Структурные последствия в случае $\hat{3} — \hat{1}$

Структурные последствия в случае $\hat{3} — \hat{1}$ показаны в примере.

Пример 15

Как в ходе изложения удостоверят многие примеры, все они означают жизнь и рост.

§ 73. Комментарий к схемам в примере 15

15.1: Структура в b показывает последовательность во внутренних голосах, которая порождает новый аккорд (=III[#]) и способствует движению вводного тона внутри V.

15.2: Эти же замечания относятся к $2b$ и $1b$.

15.3: В первом примере под знаком c появляется возможность IV, приносящей с собой задержанную септиму. Это задержание устанавливает концепцию *связанной септимы*², часто встречающейся в голосоведении с пролонгациями [§§ 82-84, 178, 180]. Во втором примере под c линейная прогрессия кварты (в басу) сначала создает впечатление, будто ее целью является IV₅⁷. Поэтому появление $\hat{2}$ мы понимаем как взаимообмен 5—6: IV⁽⁵⁾—⁶, и отсюда возникает неопределенность, имеем ли мы дело с IV, которая предполагается линейной прогрессией на кварту, или с II,

которая подчеркивается тоном $\hat{2}$. Такого рода неопределенность избегается, когда, как в случае d , $\hat{2}$ появляется над D в басу.

Обычно колебание между $IV^{(5)-6}$ и II разрешается движением внутренних голосов, как во втором примере c [§ 280].

На переднем плане взаимообмен 5—6 может оказаться ритмическим сдвигом (§ 294).

15.4: Структуры, показанные в случаях $a - c$, уже разъяснены в $2a - c$. Относительно скачка, предшествующего проходящему тону в случае c , см. § 57.

15.5: То же самое, что 1, 2 и 3.

15.5 и 6: Здесь применимо разъяснение, данное для 2 c и d .

§ 74. Нисходящая квинта в комбинации с нисходящей секундой $\hat{2} - \hat{1}$

В примере 15,6 имеет большое значение, что ход на секунду $\hat{2} - \hat{1}$ следует вместе с двумя нисходящими квинтами: $\hat{2} \text{-----} \hat{1}$
 $II - V - I$ (§ 60).

Применительно к голосоведению в этой ситуации параллельные октавы избегаются просто при помощи интерполяции квинты $8 - 6 - 8$ (§ 163). Однако поскольку $\hat{2}$ уже присутствует в первой октаве, две нисходящие квинты сопровождают лишь одну нисходящую секунду первичной линии. Таким образом появляется возможность усиления нисходящего движения первичной линии с помощью двух нисходящих квинт в басу. На последующих уровнях этот прием может быть перенесен в верхний голос, пролонгирующий гармонию на любой ступени [§242 и пример 109а].

Тот факт, что нисходящая квинта $d - g$ выражена как восходящая кварта, связан со стремлением баса соответствовать принципам контрапункта.

§ 75. Структурные последствия случая $\hat{5} - \hat{1}$

Структурные последствия случая $\hat{5} - \hat{1}$ показаны в примере.

Пример 16

Сюда относится и то, что было сказано в §§ 72 – 74.

§ 76. Структурные последствия случая $\hat{5}$

В случае $\hat{8}$ следует признать значительное различие между сопровождаемыми контрапунктом баса $I—V$ сегментами первичной линии $\hat{3} — \hat{2}$, $\hat{5} — \hat{2}$ и $\hat{8} — \hat{2}$.

Пример 17

а) Здесь вследствие хода на секунду гармонического деления сегмента первичной линии $\hat{3} - \hat{2}$
 $I - V$ еще не происходит. Эта секунда движется вниз.

б) В $\hat{5} - \hat{2}$
 $I - V$ выражена кварта. В гармоническом отношении она равнозначна квинте и также движется вниз [§ 7].

с) Здесь по контрасту, вместо нисходящего движения $\hat{8} - \hat{2}$
 $I - V$, можно услышать восходящую секунду $c - d$. Однако шаг вверх противоречил бы направлению первичной линии. Эффект, возникающий в результате восходящей секунды, создает двусмысленность всем оформлениям $\hat{8}$, и ни одно из них не позволяет сквозного гармонического членения $\hat{8} - \hat{2}$
 $I - V$ (§§ 41-44, 100).

Возможных версий слишком много, чтобы можно было проиллюстрировать их все. Поэтому я предлагаю здесь лишь несколько из них.

Пример 18

(с) Комбинация не пролонгированной первичной линии с двойным басовым арпеджированием

§ 77. Общие соображения

В примере 20.2, а также в примерах 11.2 и 3 лежит ключ к дальнейшим пролонгациям баса: здесь басу дано два арпеджирования,

вместо одного. Хотя он в ходе $\hat{5}—\hat{3}$, $\hat{8}—5$ и $\hat{8}—\hat{3}$ и пребывал на месте, теперь бас образует свою собственную каденцию.

Пример 19

Хотя в наличии двух каденций и содержится тенденция к кажущемуся структурному членению $\hat{5}—\hat{3}—\hat{1}$, $\hat{8}—\hat{5}—\hat{1}$ или $\hat{8}—\hat{3}—\hat{1}$, первичная линия остается без пролонгаций. Это резко отличается от пролонгации первичной линии посредством перерыва (§§ 87 – 101).

Если можно применять арпеджирование баса в первом сегменте первичной структуры (в случае $\hat{5}$ и $\hat{8}$), тогда возможно применение того же принципа в случаях, когда арпеджирование баса служит линейным ходам, пролонгирующим отдельные гармонии (§§ 242 и далее).

§ 78. Примеры к сказанному выше

Пример 20

В графических схемах примера 20 показаны движение первичной линии и два басовых арпеджирования, соответствующих примерам 19 а и б. Этой особой цели служат ребра.

20.1: В произведении бас только подразумевается, но я его здесь обозначил

20.2: Здесь такой же случай, как в примере 1. Началу фуги предшествует Фантазия, которая в целом выражает $\hat{1}$, и это позволяет теме фуги вступать на III в середине первого басового арпеджирования.

20.4: Этот случай соотносится с первым из примера 19b. Сравните его с Маленькой прелюдией Баха № 6 d moll (BWV 940) в *Jahrbuch I* стр. 101 и далее. Второй пример из 19b можно сравнить с Маленькой прелюдией № 12 a moll (BWV 942) в *Jahrbuch I*, стр. 117 и далее.

(d) Выводы

§ 79. Контрапунктический аспект гармонических ступеней

Нисходящие квинты в басу не только представляют квинту, заверенную (*beglaubigte*) природой, но по рассмотрении результатов, вытекающих из §§ 56, 57, 59, 60, 63, 73 и 74, мы обнаруживаем, что такие квинты могут также оказываться вырастающими из голосоведения необходимыми производными. Таким образом, они сочетают в себе и гармонический, и контрапунктический принципы. Это становится особенно очевидно в случае, когда квинты служат расширению диминуций. Эти квинты, возникающие на переднем плане как в результате квинтовых отношений, так и из контрапункта, приобретают значение гармонических ступеней. Поэтому в гармонических ступенях (*Stufen*) участвует и контрапункт (§§ 276 и далее).

§ 80. Структуры в примерах 15, 16 и 18 по отношению к форме на первом плане

Хотя голосоведение в примерах 15, 16 и 18 может показаться незначительным, оно тем не менее обладает достаточной несущей силой, чтобы на первом плане развиваться не только в малые, но и в более крупные формы (§§ 301 и далее).

§ 81. Открытая и закрытая позиции первого уровня

На первом уровне $\hat{3}$ представляет открытую позицию, как в строгом контрапункте, тогда как $\hat{8}$ и $\hat{8}$ представляют закрытую позицию (*Ktp. II, III/1*, § 21; *Harm.* § 13).

§ 82. Пролонгируемая структура побуждает к голосоведению

Давайте на момент отвлечемся от того, что первичная линия значит для диатонии, для формы и для синтеза в целом; от того, что означает бас для единства первичного аккорда и, наконец, от того, что значит их объединение для тональности и для синтеза целого. Если оставить эти соображения в стороне, то пролонгируемая структура первого уровня несет в себе чувство необходимости дальнейшего голосоведения, которое обеспечивает поступательное движение, - как и любая структура *cantus firmus* <§ 73, вынужденность септимы>.³

§ 83. *Значение ограничений в голосоведении по отношению к “готовности тонов”*

Ограничения в голосоведении создают некоторую “готовность”, которая придает музыке такую же текучесть, какую проявляет язык в своей постоянной готовности к мысли и слову. В языке текучесть исходит из того, что говорящий заранее знает, что он хочет сказать, и потому формулирует это. Если бы ему приходилось откладывать мысль до момента высказывания, то в результате он лишь запинался бы. В музыке же есть даже талантливые люди, творцы, интерпретаторы, которые все еще далеки от подобной “тоновой готовности”. Истинно свободное течение музыки, сравнимое с беглостью речи, может быть найдено лишь в произведениях гениев. Вся подобная готовность произрастает лишь из голосоведения первичной структуры и последующих ее пролонгаций.

Готовность тонов – это нечто совсем другое, чем то, что обычно называют “изобретательностью” – например, готовностью изобретать отдельные “мотивы”. Готовность тонов заранее предполагает целое, тогда как так называемая изобретательность озабочена лишь отдельными элементами, да и то случайными. Иногда говорят об “остановившейся” изобретательности или о том, что она каким-то образом пошатнулась. Такого не может быть у композитора, который обладает готовностью тонов [§301].

Подобно тому, как пианист, струнный или духовик заранее приготавливает все движения руки, кисти, пальцев, смычка, дыхание, а не формирует их уже в процессе исполнения, таким же образом и композитору следует заранее приготовить свои линейные прогрессии.

§ 84. *Правила голосоведения управляют всеми отдельными гармониями*

Вследствие побуждающего действия голосоведения все отдельные гармонии, возникающие из последований в разных голосах, вынуждены двигаться вперед. Источником всех проходящих гармоний, возникающих в ходе произведения, являются необходимости голосоведения [§§ 178, 180].

§ 85. *Невозможно создавать искусство лишь с помощью интеллекта*

Можно почувствовать соблазн полностью доверить музыкальное творчество интеллекту и ожидать благоприятных результатов. Но всякая попытка в этом направлении обречена на провал, потому что даже пролонгации несут с собой явления, неуловимые, недостижимые для интеллекта. Истинные глубины творчества не могут быть достигнуты одним рассудком [§ 29].

(е) V – I на первом уровне

§ 86. *На первом уровне внутри басового хода V – I нет контрапунктической пролонгации*

С приходом на \hat{V} кончается ритмическое согласование первичной линии с мелодико-контрапунктическим изложением баса (пример 14).

Вследствие хода первичной линии на секунду положение $\hat{2} - \hat{1}$ не оставляет возможностей для какого-либо дальнейшего ритмического конфликта. Только на более поздних уровнях возможные пролонгации $\hat{2}$ предоставляют случай для специального мелодико-контрапунктического развития в басу. Однако этим новым структурам должно недоставать значительности форм первичной структуры, показанных в примерах 15, 16 и 18,

потому что они происходят из нисходящей квинты $\hat{2} - \hat{1}$, которая в своем не пролонгированном положении не имеет контрапунктической силы [§ 65] <§ 189>.

Раздел 2: О членении линейного хода первичной линии

(а) Членение с помощью перерыва в случае $\hat{3}$

§ 87. *Понятие перерыва*

Как линейный ход на терцию первичная линия $\hat{3} - \hat{1}$ представляет наименьший диапазон развертывания, нерасчленимое далее конечное единство. Поэтому первичная линия $\hat{3} - \hat{1}$ допускает лишь одну форму деления, *перерыв* $\hat{3} - \hat{2} \parallel \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. Начальная последовательность $\hat{3} - \hat{2}$ создает впечатление, будто это – первая попытка завершения первичной линии.

Пример 21

§ 88. Возвращение к $\hat{3}$ – это не каденция.

Из понятия перерыва следует, что возвращение к $\hat{1}$ не представляет каденцию. Если бы это возвращение в самом деле было полным завершением, то сочетание $\hat{2} \vee$ под воздействием нисходящего вводного тона должно было бы двигаться вниз к $\hat{1}$.⁴ Отсюда $\hat{2} \vee$ появляется как предел начального поступательного движения первичной линии. Возвращение к $\hat{3}$ именно потому оказывает на нас столь сильное воздействие, что $\hat{2} \vee$ в случае $\hat{3} - \hat{1}$ означает последний возможный момент перерыва <см. также §§ 91, 106>.

Перерыв обладает столь сильным воздействием, что его не могут заслонить никакие линейные ходы или подобные приемы.

Пример 22

а) Хоть бас и демонстрирует здесь линейный ход на кварту – *es* – *as*, – мы находим приходящийся против этого хода перерыв (в первичной линии) (ср. *Пять графических анализов*).⁵

б) В басу обнаруживается арпеджирование квинты, нисходящей через терцию, однако это арпеджирование не устраняет перерыв (§ 189).

§ 89. Расчленяющая роль первой *V*

Обычный технический термин *половинная каденция*, применяющийся для обозначения первого сочетания $\hat{2} \vee$, в примере 21a слишком легко предполагает понятие “каденции” как завершения, что противоречит истинному значению перерыва. Чтобы избежать такой опасности и более ясно обозначить пролонгационное значение этой доминанты на первом уровне, я предлагаю пользоваться термином *разделяющая доминанта*, или просто *делитель*. Это служит напоминанием того, что бас, как и первичная линия, направлен лишь на одно арпеджирование, на деление трезвучия квинтой [§ 279].

Вследствие диатонической системы расчленяющая доминанта в минорном ладу является минорным аккордом. Это минорное трезвучие заменяется мажорным только для целей каденции (*Harm.* §§ 20 и далее, 45) [§ 314; примеры 26b; 39,2 и 40,4].

§ 90. Голосоведение прерывается при первом появлении $\hat{2} \vee$

При первом появлении $\hat{2} \vee$ голосоведение претерпевает перерыв. Перерыв не только создает больше содержания (*mehr Inhalt*), но на пути к конечной цели $\hat{1}$ также обладает эффектом отсрочки, замедления (§§ 30, 70) [§ 109]. Перерыв только потому может производить такой эффект, что он несет в себе первичную структуру, которая должна достичь своего осуществления вопреки всем отклонениям. Пример 21b представляет точную картину постоянного воздействия первичной структуры. Лишь по достижении цели $\hat{1}$ мы можем проникнуть взглядом в ту игру, которую вел с нами перерыв. Теперь мы понимаем, что в отношении единства первичной структуры первое появление $\hat{2} \vee$ более значительно, нежели второе.⁶ Такое понимание имеет определяющее значение для образования более крупных форм и создаваемого ими впечатления (§§ 301 и далее).

<В момент перерыва> первый ход $\hat{3} - \hat{2}$ представляет уже пройденный путь, в котором не достаёт лишь $\hat{1}$.⁷

§ 91. Первое появление $\hat{2}$ - не вспомогательная нота

Вследствие своей связи с первичной структурой первое появление $\hat{2}$ остаётся верным принципу проходящего тона в диапазоне терции. Она никогда не принимает вид нижнего вспомогательного. *Проходящая нота и вспомогательная нота* – это совершенно различные функции <§ 106>.

§ 92. Восходящее смещение регистра при $\frac{\hat{2}}{\sqrt[3]{8-7}}$

Если проходящая септима во внутреннем голосе в положении $\frac{\hat{2}}{\sqrt[3]{8-7}}$ смещается в более высокую октаву, то вследствие своего нового положения она оказывается как бы в положении верхнего вспомогательного к $\hat{3}$.

Пример 23

Эффект вспомогательного тона оказывается сильнее, когда, как в случае а), октава остаётся во внутреннем голосе, и лишь септима перемещена вверх [§ 111, последний абзац].

Однако когда, как в b), смещаются вверх и октава, и септима, тогда первоначальное положение внутреннего голоса оказывается более ясным, и вспомогательная нота скорее создаёт впечатление проходящего тона.

И все-таки в обоих случаях эффект вспомогательного тона усиливается тем фактом, что $\hat{3}$, пограничный тон в конфигурации вспомогательной ноты, как и в подлинной фигуре вспомогательного звука в строгом контрапункте, поддерживается консонансом (§ 103 *Kpt. I*, II/2, § 5). И все же существует значительная разница между смещённой вверх септимой и истинной вспомогательной нотой: истинная вспомогательная нота появляется в плагальном движении баса (пример 32,3 и 4) или с арпеджированием I – V – I. В случае I – V – I вспомогательный сначала показывается как октава, а затем становится

септимой над V таким образом: IV⁸ - V⁷ (пример 32,5). Поэтому в примере 23 преобладает перерыв, он подавляет обманчивый эффект септимы как вспомогательного тона.

При смещении вверх диатоническая септима обычно служит для отмены хроматической альтерации в последовательности II⁴ - V⁷ и, под воздействием имманентной тенденции голосоведения, – для обретения $\hat{3}$ ее первоначального регистра.

Несмотря на обманчивый вид, ход 8-7 на схеме b) не должен группироваться вместе с последующими тонами первичной линии $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ и таким образом рассматриваться как квинтовая линейная прогрессия (§§ 205 и далее) [§ 116].

Ясно, что в случае $\hat{3} - \hat{2} || \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ возникает перерыв. Причина того, что он не может возникнуть в случае $\hat{3} - \hat{2} || \hat{2} - \hat{1}$, заключается в следующем: при истинном перерыве последовательность $\hat{3} - \hat{2}$ является секундой, но тон $\hat{2}$ понимается как проходящий в пространстве терции. Последовательность $\hat{2} - \hat{1}$ лишена такого оправдания, поскольку $\hat{2}$, в первооснове – проходящий тон, не может стать точкой отправления новой линейной прогрессии.⁸

Возобновление линейного хода $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (в случае $\hat{3} - \hat{2} || \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$) никоим образом не может рассматриваться как параллелизм к подчинённой линейной последовательности, которая может нисходить от первого $\hat{3}$ (§ 254). В самом деле, в таких случаях, как в бетховенской Сонате op. 27 № 2 (пример 7a), первый тон первичной линии достигается в ходе арпеджирования, что делает ненужным формирование дополнительной линейной последовательности от первого $\hat{3}$, но тем не менее, во второй части появляется линейный ход $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$.

§ 93. Принцип заглавного тона

Хотя первый $\hat{3}$, *заглавный тон* первичной линии $\hat{3} - \hat{1}$, и не выдерживается явно, он снова подхватывается вторым $\hat{3}$ как начальным тоном возобновлённой линейной прогрессии, теперь ведущей к $\hat{1}$. Подлинное (ради большей ясности внутренних связей) выдерживание заглавного тона вступило бы в конфликт с принципом диминуций, требующим движения. Таким образом, начальный тон объединяет в себе и выдерживание, т.е. состояние неподвижности – “в уме”, и реальное

движение линейного последования. В этом – бесценный источник композиторской техники! <См.. Ктр. II, III/2, § 2.>

Чтобы оценить этот принцип начального тона, т.е. чтобы опознать его двойственную функцию, основанную на голосоведении <во-первых, как пассивно выдерживаемого тона и, во-вторых, как генератора линейной прогрессии>, требуется отрешиться от чисто визуального впечатления от нотации, а это нелегко достигается начинающими [§§ 301, 315].

§ 94. Перерыв как источник формы на первом плане

Перерыв обладает качеством повышенного напряжения в тяготении в сторону $\hat{1}$. В частности он открывает дорогу двух- и трехчастным формам $a_1 - a_2$ или $a_1 - b - a_2$. Он даже служит основанием для протяженной сонатной формы с экспозицией, разработкой и репризой (§§ 301 и далее).

(b) Членение с помощью перерыва в случае $\hat{5}$

§ 95. Перерыв принимает только форму $\hat{5} - \hat{2} \parallel \hat{5} - \hat{1}$

Как и в случае $\hat{3} - \hat{1}$, перерыв в $\hat{5} - \hat{1}$ должен стремиться к $\hat{2}$.

Пример 24

Объяснение различия между этой формой перерыва и кажущимся членением $\hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$ см. § 36. Всякое другое членение относится к более поздним уровням.

§ 96. Начальный $\hat{5}$ как заглавный тон.

Кроме остановки на $\hat{2}$, перерыв в последовании $\hat{5} - \hat{1}$ покоится также на первом $\hat{5}$, первичном тоне последовательности $\hat{5} - \hat{2}$, точно так же, как если бы между двумя точками не было квартовой линии.⁹

§ 97. Возвращение от $\hat{2}$ к $\hat{5}$ не влечет за собой каденцию

Возвращение от $\hat{2}$ к $\hat{5}$ образует каденцию не более, чем возвращение от $\hat{2}$ к $\hat{3}$ в случае $\hat{3} - \hat{2} \parallel \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. В обоих случаях возвращение, в психологическом отношении, коренится в том, что при $\hat{2}$ нисходящий вводный тон не следует своей имманентной тенденции (§ 88).

§ 98. При $\hat{2}$ смещенная вверх октава не приводит к эффекту проходящей ноты

Регистровое смещение октавы при $\hat{5}$ показано в

Примере 25

Здесь не может быть эффекта вспомогательного тона <ср. пример 23b>.

Прямое октавное смещение часто заменяется восходящим линейным ходом:

Пример 26

Эта линейная последовательность может начинаться либо с предпоследнего тона, как в а), либо с последнего тона нисходящей кварты, как в б).¹⁰

§ 99. Перерыв в $\hat{5} - \hat{2} \parallel \hat{5} - \hat{1}$ как источник формы на переднем плане

Перерыв прежде всего указывает на двухчастную форму $a_1 - a_2$. Начальный линейный ход уже охватывает четыре тона из полной линии. Это расстояние предоставляет возможность пролонгации, шаг за шагом, каждого тона линии (особенно $\hat{3}$, а еще более - $\hat{2}$). Можно даже создать на первом плане эффект модуляции и новой тональности или усилить

всю квартовую прогрессию путем ее повторения. Все эти подчеркивания и отсрочки лишь усиливают стремление достичь заключительного тона $\hat{1}$. Обычно такие пролонгации, как показано в примерах 26a и b, ведут к трехчастной форме. Таким образом, мы видим, что трехчастная форма развивается из двухчастной, которая, в свою очередь, возникает из перерыва, вновь возвращающего к нераздельной первичной структуре (§§ 34 и далее). И вновь можно поражаться неумолимой власти первичной структуры и логике результирующего развития.

Видимая остановка после $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$ в примере 26a не означает в строгом смысле этого понятия перерыва в линейной последовательности кварты. Единство линии простирается до $\hat{2}$. Например, в первой части Симфонии соль минор Моцарта (*Jahrb. II*) мы имеем

$$\begin{array}{c} \hat{5} \quad \hat{4} \quad \hat{3} \\ d^2 \quad c^2 \quad b^1 \end{array} \left\| \begin{array}{c} \hat{2} \\ a^1 \end{array} \right. \left(\begin{array}{c} \hat{1} \\ g^1 \end{array} \right)$$

Эксп. ____ Разр. ____ Репр.

Линейная последовательность кварты энергично пронизывает экспозицию и разработку даже в более крупных формах независимо от того, сколь скрытым может оказаться это движение с помощью возвращения к $\hat{5}$ [§ 313, разъяснение к примеру 154,3, а также пример 154,4].

(с) Деление по $\hat{8} - \hat{5} - \hat{1}$ в случае $\hat{8}$

§ 100. Линейное деление в случае $\hat{8}$.

Линейная последовательность протяженностью в октаву $\hat{8} - \hat{1}$ делает невозможным перерыв на $\hat{2}$. Причина этого была приведена в § 76.

Заменой перерыва на $\hat{2}$ служит деление в форме, показанной в

первом варианте примера 19b по схеме: $\hat{8} - \hat{5} \sim \hat{5} - \hat{1}$
I - V- I-V-I.

§ 101. Линейное деление $\hat{8} - \hat{5} \parallel \hat{5} - \hat{1}$ как источник формы на первом плане

Из этого деления вырастают двух- или трехчастная формы:

Пример 27

В обоих этих членениях пролонгации в последовательности $\hat{7} - \hat{6} - \hat{5}$ несут с собой на первом плане еще более сильный эффект модуляции и новой тональности.

Раздел 3: Смешение (микстура) (*Mischung*)

§ 102. Смешение (микстура) на терции первичной линии является смешением первого порядка

В первичной структуре (примеры 9 – 11) первичная линия остается строго диатоничной. На самом первом уровне, однако, она может содержать *смешивание* мажорного и минорного трезвучий. В этом отношении безразлично, начинается ли первичная линия с $\hat{3}$, $\hat{5}$ или $\hat{8}$.

Пример 28

Конечно, смешение на сексте не может иметь места в случае $\hat{3}$ или $\hat{5}$. Оно невозможно даже при $\hat{8}$: кварта $\hat{8} - \hat{5}$ является искусственной (§7), а особенно интервальная последовательность $6 - 5$,¹¹ делающая невозможной каденционную фигуру I – V – I.

Пример 29

Однако на переднем плане, особенно в коде, можно свободно применять смешение на сексте в линейном октавном ходе.

Возможное хроматическое изменение квинты во внутреннем голосе, как в примерах 15,1,2,3b, не имеет никакого отношения к микстуре терции в первичной линии.

Пример 30

Схемы в примере 30 соотносятся с примером 28a. Сравните также “*Auf dem Kirchhofe*” Брамса, шопеновские Прелюдию Des dur и Вальс cis moll.

В связи с примером 28b обратите внимание на бетховенскую Седьмую симфонию, allegretto, гайдновскую Симфонию № 103 Es dur (с *тремоло литавр*) и его же Вариации f moll для фортепиано.

§ 103. Отношение смешения (микстуры) первого уровня к форме

Смешанная терция не представляет линейную прогрессию или вспомогательный тон. Она не дает повода для каданса, но только лишь дает форме возможность отчленить друг от друга два или три раздела. Конечно, это также означает задержку, напряжение, но в строго органическом смысле микстура в меньшей степени указывает на форму или ее порождает, нежели деление или перерыв [§ 312].

Раздел 4: фригийская $\hat{2}$ в первичной линии

§ 104. $\hat{2}$ на первом уровне

В первичной структуре фригийская $\hat{2}$ может существовать не более, чем в микстуре. Однако из-за постоянной взаимосвязи со средним и передним планами голосоведение на первом уровне нередко создает необходимость допущения $\hat{2}$ точно так же, как могла быть допущена микстура [§194].

§ 105. Применение $\hat{2}$ и так называемая неаполитанская секста

В согласии с примером 9 гармонико-контрапунктическое положение $\hat{2}$ должно было бы читаться как в а)

Примера 31

В результате в басовой линии возникли бы увеличенная кварта или уменьшенная квинта. Из-за перечення основной тон $\hat{2}$ затруднил бы согласование $\hat{2}$ путем восстановления диатонической $\hat{2}$. Во избежание этих трудностей секста (басовый тон, являющийся также основным тоном IV, помещается ниже $\hat{2}$, - как в примере 31b). Эта секста неверно понималась и была введена в теорию как “неаполитанская секста”. На самом же деле это явление происходит только из голосоведения и не имеет ничего общего с неаполитанской школой (*Harm.* § 50) [§ 280, под комментарием к примеру 132,4].

Раздел 5: Вспомогательный тон

§ 106. На первом уровне возможен только верхний вспомогательный

Если бы такое произошло в первичной линии, то нижний вспомогательный создавал бы впечатление перерыва [§ 112]. Верхний же вспомогательный тон свободен от опасности такого неправильного понимания. Поэтому только он и может появляться на первом уровне в качестве вспомогательной ноты первого порядка. В то же время он позволяет заглянуть в следующее более высокое тоновое пространство без полной его проработки [§ 112]. Таким образом, основным пространством в случае $\hat{3} - 4^{всп.} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ остается $\hat{3} - \hat{1}$.

В случае с $\hat{5}$, поскольку форма перерыва $\hat{5} - \hat{4} || \hat{5} - \hat{1}$ невозможна, то может появиться только верхний вспомогательный 6. Это не изменяет сущности пространства $\hat{5} - \hat{1}$.

В случае с $\hat{8}$ о верхнем вспомогательном не может быть и речи, потому что он вышел бы за пределы октавного пространства. В качестве его замены на более поздних уровнях. может появиться вспомогательный тон к $\hat{5}$.

Заключительное наблюдение: вспомогательный тон к $\hat{3}$ диссонирует с I, тогда как вспомогательный к $\hat{5}$ консонантен. Это влияет не только на положение вспомогательного в гармонии и контрапункте, но и на форму [§§ 111, 175, 247].

§ 107. Положение вспомогательной ноты первого порядка

Вспомогательные ноты в первичной линии, таким образом, относятся к первичным тонам $\hat{3}$ или $\hat{5}$. Отсюда возможны следующие формы: $\hat{3} - \hat{2} - 3^B - \hat{2} - \hat{1}$ или $\hat{5} - \hat{4} - 5^B - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. Таким образом, в случаях сомнения только вспомогательный тон первого порядка может определить, является ли начальным тоном $\hat{3}$ или $\hat{5}$. Однако фигуру вспомогательного тона $\hat{3} - 4^B - \hat{3}$ не следует путать с гармонией вспомогательного тона, предшествующей $\hat{3}$, как это показано в иллюстрациях 12 или 63,3.

Поскольку в случае $\hat{8} - \hat{1}$ вспомогательная нота может появиться только у $\hat{5}$, иногда можно по ошибке принять $\hat{5}$ за начальный тон (§ 106).

§ 108. Положение вспомогательного тона

Идея вспомогательного тона, как это понимается во втором и третьем разрядах строгого контрапункта, требует возвращения основного тона на консонирующий интервал. Таким образом, фигура вспомогательного тона основана на консонансе и в начале, и в конце. Это показано в иллюстрациях 1 и 2

Примера 32

Такое же требование строгого контрапункта встречается и в иллюстрациях с 3 по 7, где мы имеем $I - IV^B - I$, $I - IV^B / VI^B - I$ (3 и 4) или $I - IV^{8B} - V^7 - I$ или, и наконец вспомогательный тон, возникающий из оборота $I - V^{5-7} - I$ (7).

§ 109. Вспомогательный тон как средство замедления

Мелодическое расширение первичной линии с помощью вспомогательной ноты (и последующая иллюзия нового тона в первичной линии) обладает эффектом задержки [§§ 30, 70, 90].

§ 110. Чем отличается образование с вспомогательным тоном от перерыва

В отличие от перерыва, оборот с вспомогательным тоном остается на том же высотном уровне и таким путем усиливает первичный тон.

Вспомогательный тон, как показано в примерах 21 и 24, не может быть поддержан V таким же образом, как $\hat{2}$ при перерыве. Поэтому он

не обладает весомостью $\hat{2}$ и скорее подчеркивает эффект задержки,

особенно в тех случаях, когда он поддерживается IV или VI (примеры 32,3 и 4). Более органично утверждается вспомогательный тон, когда у него есть собственный каденционный бас (примеры 32,5 и 6).

При перерыве основная часть первичной линии уже успевает пройти свой путь $\hat{3} - 2$ или $\hat{5} - \hat{2}$. Но в случае вспомогательного тона, как бы ни была она структурно поддержана, большее значение придается нисходящей линии, следующей после возвращения главного тона.

Поскольку структурное членение и вспомогательный тон представляют два разных понятия, независимые друг от друга, они могут сочетаться. Таким образом, в случае $\hat{8} - \hat{1}$ использование вспомогательного к $\hat{5}$ представляет подобное сочетание членения и вспомогательного (§ 155).

§ 111. Вспомогательный тон как источник формы

Какой бы жалкой ни показалась вспомогательная нота по содержанию и природе, она несет в себе фундаментальную музыкальную идею, большое событие в голосоведении.

Вспомогательный тон у первичной линии в большинстве случаев имеет формообразующее значение. Его изначальное задерживающее качество привносит органичное единство в то, что на переднем плане является двух- или трехчастной формой.

Плагальное решение в примере 32.3 и 4 говорит само за себя. Поэтому непозволительно читать гармонию вспомогательного тона (IV или VI) вместе с V как каденцию. Тем не менее, на переднем плане таким образом решенный вспомогательный может быть расширен и

превратиться в среднюю часть трехчастной формы. 5 и 6, первая из которых органично утверждает вспомогательный, предполагают, двухчастную форму, которая на уровне первого плана может привести к трехчастной.

Такой перерыв, как в примере 32.7, указывает на двухчастную форму, как и очевидный вспомогательный тон привнесенный регистровым сдвигом септимы. Это не исключает того, что более существенная обработка септимы могла бы привести к трехчастной форме (§ 92 и пример 23а).

§ 112. *Предварительный разговор о вспомогательном тоне на последующих уровнях*

На более поздних уровнях вспомогательный может появляться с любым тоном. Чем далее он отходит от основного вида, встречающегося в строгом контрапункте, тем слабее его формообразующие возможности. Там он служит лишь для украшения и расширения.

Раздел 6: Линеарные ходы¹²

(а) Общие положения

§ 113. *Линеарный ход первого уровня всегда относится к тону первичной линии*

Линеарный ход первого уровня я называю *линеарным ходом первого порядка*.

Восходящий или нисходящий линеарный ход первого порядка должен, по определению, относиться к тону первичной линии. Это может быть любой ее тон. В случае нисходящей линии, ее начальным тоном, точкой отправления будет тон первичной линии; в случае же восходящей линии, этот тон будет целью движения.

(б) Нисходящий линеарный ход первого порядка

§ 114. *Если линеарные ходы представить систематично, то нисходящие линии преобладают над восходящими*

Вследствие родства нисходящих линеарных последовательностей с всеохватной нисходящей первичной линией уместно в систематизированном представлении отдавать предпочтение нисходящей линии.

§ 115. *Нисходящая линия первого порядка означает ход из верхнего голоса во внутренний*

В результате продолжающегося присутствия первичного тона <т.е. его сохранения в уме> нисходящая линеарная последовательность первого порядка, отправляющаяся от тона первичной линии, сопряжена с ходом из верхнего голоса во внутренний: в случае хода на терцию – в ближайший внутренний голос, а в случае хода на квинту – во второй внутренний голос. Линеарная прогрессия представляет горизонтализацию изначально вертикальных интервалов первичной структуры: 3 (10) 5. Они образуют новый верхний голос, который можно понимать как ответвление первичной структуры.

Таким образом, природные квинта и терция проявляются не только в линеарных прогрессиях первичной линии $\hat{3} - \hat{1}$ или $\hat{5} - \hat{1}$ и в контрапунктирующем арпеджировании баса через квинту, но и в ходах на квинту или терцию от одного из тонов первичной линии. Это согласие с природой и с первичной структурой обнаруживается даже в линеарных последовательностях на трансформационных уровнях. Благодаря этому на пути от первичной структуры к переднему плану единство природы и искусства становится все сильнее и сильнее.

§ 116. *Линеарные последовательности первого порядка проявляют характерные черты первичной линии*

Все характерные черты первичной линии, которые обнаруживаются в случаях $\hat{3} - \hat{1}$ и $\hat{5} - \hat{1}$ также относятся к нисходящей линеарной последовательности первого порядка.

Взаимоотношения между новым верхним голосом линеарного хода и новым басом должны быть ясно определены – точно так же, как в

случае с первичной структурой. Возможности линейного хода должны быть полностью использованы и, таким образом, полностью реализованы [§ 36].

То, что является волей и необходимостью в первичной линии, также является волей и необходимостью в производных линейных прогрессиях. Другими словами, производный линейный ход стремится быть подлинной линейной прогрессией. Отрицательный пример того, как в последовательности нет воли к тому, чтобы быть линейным ходом, можно увидеть в случае 23b из § 92 (а также §§ 205-7).

Каждая линейная прогрессия показывает вечную форму жизни – от рождения до смерти. Линейный ход начинается, проживает свое существование в проходящих тонах и прекращается, когда достигает цели, столь же органично, как сама жизнь.

§ 117. Оформление нисходящей линейной последовательности от $\hat{3}$ или $\hat{5}$

Поддержка, предоставляемая I – V – I или пролонгируемым басом в формах, показанных в примере 14, придает линейной последовательности, идущей вниз от $\hat{3}$ или $\hat{5}$, эффект первичной структуры или формы первичной структуры, как показано в примерах 15 и 16 (§§ 242 и далее).

Пример 33

Поэтому на первом уровне такие линейные ходы встречаются, главным образом, в связи с перерывом (примеры 22b, 23) или с вспомогательной нотой (примеры 32, 3-7) <пример 154,3>. Независимо от расширения содержания линейный ход, отправляющийся от первого тона первичной линии, излучает особое очарование: обманчивое представление о первичной линии, сохраняющееся до перерыва или появления на сцене вспомогательного тона. Этот эффект, который столь часто ищут, дает дополнительное основание, чтобы в системном представлении линейных прогрессий предоставить первое место нисходящим последовательностям.

§ 118. Нисходящая линейная последовательность от $\hat{2}$

Терцовая последовательность, начинающаяся с $\hat{2}$, ведет к восходящему вводному тону:

Пример 34

а) Если $\hat{2}$ проследует к $\hat{1}$ без перерыва, он в мелодическом отношении выполнит с помощью терцового хода требование трехголосного строгого контрапункта, чтобы приходить к тонике с помощью обоих вводных тонов (*Kpt. II, III/1, § 27*). Применение восходящего вводного тона, недостижимое для первичной линии в первичной структуре, при помощи терцового хода от $\hat{2}$ становится возможным на первом уровне. Ясно, что восходящий вводный тон принадлежит внутреннему голосу.

б) Преимущества включения вводного тона в развертывание предоставляется также и в случае перерыва (пример 7a).

с) Здесь, кроме линии, идущей от $\hat{2}$, есть и линия, идущая от $\hat{3}$. Примеры этого следуют.

Пример 35

Иногда терцовый ход от $\hat{2}$ используется для избежания увеличенной секунды. Ход на терцию вводит вводный тон сверху [ср. пример 74,1]:

Пример 36

§ 119. Отношение к форме

Вполне очевидно, что линейные последовательности, показанные в примере 34 и в схемах примера 35, прокладывают путь к двух- и трехчастной формам. Разговор об этом продолжим в главе о формах.

(с) Восходящая линейная последовательность

§ 120. Единственной возможной целью восходящей линии является первый тон первичной линии

Первый уровень знает только восходящую последовательность к первому тону первичной линии: 1-2- $\hat{3}$, 1-2-3-4- $\hat{5}$ или сокращенно 3-4- $\hat{5}$, 5-6-7- $\hat{8}$. Я называю это *первоначальным восхождением* (*Anstieg*).

По причине ее восходящего движения эта линейная последовательность в основе своей концептуально отличается от первичной линии; перепутать их невозможно. Поэтому тона первоначального подъема никогда не могут рассматриваться как тона первичной линии (за исключением последнего тона). По отношению к первичной линии они составляют *новый верхний голос* <§ 115>:

Пример 37

§ 121. *Принцип первоначального тона остается действующим и для восходящей линии*

Принцип первоначального тона применим также и к восходящей линейной последовательности <§ 93>. Таким образом, восходящая линия содержит и первичный тон, и тон – цель движения, причем последнему здесь отдается приоритет, потому что он одновременно является первым тоном первичной линии.

§ 122. *Восходящая линия – это движение из внутреннего голоса к верхнему*

Вследствие принципа первичного тона восходящая линия в основе является только движением из внутреннего голоса к верхнему <§ 115>. Поэтому первый тон первичной линии возникает через мелодическое развитие, а не наподобие сокращенного аккорда (§ 12).

§ 123. *Строение первоначального восхождения*

Тона-цели $\hat{3}$ и $\hat{5}$ предотвращают эффект полного завершения подобного тому, который создается нисходящей линией, показанной в примере 33. В этом легко убедиться. Диатоническая квартовая последовательность 5 - $\hat{8}$ показывает вводный тон, а потому убедительное завершение может быть осуществлено даже при восходящем движении

линии. Однако полное первоначальное восхождение к $\hat{8}$ (1 - $\hat{8}$) имело бы результатом слишком тяжелое бремя для первичной линии $\hat{8}$ - $\hat{1}$. В музыкальной литературе нет такого примера. Случай 5 - $\hat{8}$ см. в примере 20,4.

Однако на более позднем уровне эффект вводного тона может быть достигнут посредством пролонгационного использования хроматизма - если такие тона поддержаны своими соответствующими доминантами (§§ 244 и далее).

Пример 38

Особенно часто в случаях первоначального подъема к $\hat{5}$ применяется #4. Благодаря этому дополнительно подчеркивается $\hat{5}$, особенно когда на первом плане такой случай хроматизма принимает форму модуляции в тональность доминанты (примеры 38, b-d) [§167].

§ 124. *Начальное восхождение как замедление*

Начальное восходящее движение представляет в самом начале пьесы отсрочку. Это может служить различным целям:

Пример 39

39.1: первоначальный подъем отражает дыхание (“*atme kühl in Licht des Mondes, Träume süß in stillen Mute*” – “вдыхая ночную прохладу при свете луны, сладко мечтая здесь в тишине”).

39.2: Часто это делает возможным такое поступательное движение баса, при котором первый тон первичной линии, эффективно повышая внутреннее напряжение, появляется не над I ступенью [§ 127].¹³
[39.3: см. § 277, последний абзац, а также примеры 119,3 и 120,6a.]

Раздел 7: Арпеджирование

§ 125. *Арпеджирование первого уровня поднимается к первому тону первичной линии*

Единственным *арпеджированием* первого уровня является то, которое восходит к первому тону первичной линии:

Пример 40

§ 126. Пространство арпеджирования

<Вертикальное> расстояние, охватываемое арпеджированием, зависит от того, является ли его целью $\hat{3}$ или $\hat{5}$. Конечно, арпеджирование на терцию может вести вверх к $\hat{3}$. Однако такая ломаная терция часто используется для развертывания (§ 140). Это легко ведет к неправильному пониманию <сравнить с примером 45>.

40.1 и 2: арпеджирование в пределах децимы представляет таковое на терцию.

40.3-6: Арпеджирование в пределах сексты, направленное вверх к $\hat{3}$, правильно понимается как верхняя часть арпеджирования на дециму. Движение как бы перескакивает через основной тон и терцию, и арпеджирование начинается с квинты (пример 7a).

40.7: Реже встречаются октавные арпеджирования, начинающиеся с терции (пример 13).

40.8 и 9: Арпеджирование в сторону $\hat{5}$ может двигаться через квинту или через октаву.

§ 127. Расположение арпеджирования первого порядка.

Во время арпеджирования бас может делать одну из трех вещей:

1. Он может оставаться на I (примеры 40,4 и 5).
2. Он может следующим образом двигаться в согласии с одной из форм, показанных в примере 14:

В примере 40,2 как в примере 14,3c;

В примере 40,1 как в примере 14,3d;

В примере 40,3 как в примере 14,5.

(На последней схеме арпеджирование ведет терциями вниз от I к II).

3. Он может показывать необычную пролонгацию: сравнить гармонию вспомогательного тона в примере 13 (§ 303).

§ 128. Отношение первого арпеджирования к возможным последующим

Арпеджирование первого порядка может породить параллелизмы:

В пр. 40 второе арпеджирование $f^2 - b^2$ образует параллелизм к первоначальному $Es^2 - c^3$.

В пр. 40,9 первое восходящее арпеджирование $a^1 - e^2$ получает забавный ответ в нескольких нисходящих арпеджированиях, пока к концу пьесы не самоутвердится снова восходящее направление в арпеджированиях сексты и октавы.

В пр. 40,4 и 5, в отличие от этого, линия, идущая от $\hat{2}$, не представляет параллелизм к первому арпеджированию, восходящему к $\hat{3}$.

Раздел 8. Перекрывание (наложение)¹⁴

§ 129. Природа перекрывания

Когда группа из, по крайней мере, двух нисходящих тонов используется для перемещения внутреннего голоса в более высокий регистр, я это явление называю *перекрыванием* (*Übergreifen*)¹⁵. Это может происходить либо в прямом наложении сверху, либо последовательно:

Пример 41

Целью перекрывания (наложения)¹⁵ может быть либо подтверждение первоначального звуковысотного уровня, либо достижение другого.

Само утверждение этих целей подразумевает необходимость согласованности и с задним, и с передним планами.

§ 130. Последовательность наложений

Последовательность наложений из двух нот должна двигаться вниз. Восходящая последовательность противоречила бы цели наложения.

Перекрытие связано лишь обязательностью цели. Таким образом, отдельные проведения пользуются полной свободой в отношении выбора интервала. От последнего тона одного проведения к первому тону следующего этот интервал может быть хоть терцией, хоть квартой, квинтой или любым другим.

Чтобы наглядно представить эти вступления, я отметил отдельные вступления маленькими лигами под нотами.

§ 131. *Оформление перекрытия*

41a и иллюстрация 1: здесь прямое наложение ограничивает гармонические возможности последовательности, потому что оба тона <демонстрирующие сжатие> относятся к тому же аккорду <ср. пример 65,6>.

41b-d и иллюстрация 2. Это перекрытие, звенья которого следуют одно за другим, менее плотно, потому что оба тона, участвующие в обороте, образуют по отношению к басу различные интервалы. Таким образом, вступления более ясно очерчены.

41e: Часто, когда между вступлениями появляется кварта, между последовательностями из двух тонов должен помещаться дополнительный тон (со своим структурно подходящим басовым тоном). Такая процедура вводит подлинную последовательность из пар тонов, что, однако, создает обманчивое впечатление последовательности из трех тонов <§ 205-7>.

§ 132. *Перекрытие на первом уровне служит первичному тону*

По отношению к первичному тону перекрытие может появляться как

- 1. вспомогательный тон (пр.41. a1, b1);
- 2. линейная последовательность в значении первоначального подъема (пр. 41a, 2-4; b2 и 3; c и схемы 1 и 2.
- 3. Арпеджирование (пр. 41d и e и схема 3; а также пр. 47.2).

Чем более вступления ограничиваются аккордовыми тонами, тем более сами эти вступления напоминают арпеджирование. Если

воспользоваться большей свободой, арпеджирование становится менее очевидным и господствует нахлестка, пока достижение цели не принесет полную ясность.

Объем <вертикального> пространства, занимаемого наложением, не оказывает воздействия на его суть. Интервалы определяются особенностями рассматриваемой работы: решающее значение принадлежит соотношению с задним планом и средним планом. Таким образом, пространство перекрытия может читаться как 1 - 3 - 5 - 8 _5 (Бах, двухголосная инвенция Ми-бемоль мажор).

§ 133. *Перекрытие отличается от родственных пролонгаций: линейной прогрессии, арпеджирования, регистрового смещения*

Свобода в выборе интервалов каждого вступления отличает перекрытие от других родственных пролонгаций: и от линейной последовательности, в которой должны присутствовать все проходящие тона, и от арпеджирования, основанного только на аккордовых тонах. В отличие от перекрытия, регистровое смещение не может воспользоваться мотивом <последовательностью из двух или трех тонов, характерной для перекрытия>.

§ 134. *Наложение на более поздних уровнях*

Представляя более поздние структурные уровни, я покажу, как техника нахлестки может относиться к тонам, не являющимся первичными (§ 231-232).¹⁶

<Поскольку шенкеровскому определению и представлению *перекрытия* несколько недостает ясности, могут оказаться уместными несколько дополнительных редакционных комментариев.

Übergreifen буквально означает достижение точки, лежащей выше, движение через верхний голос с тем, чтобы овладеть следующим более высоким тоном.

Наложение может появляться в двух формах (А и В):

A₁. Общая схема этой формы показана в примерах 41,b2 и b3. Первый тон верхнего голоса опускается на одну или более ступеней, а внутренний голос, пересекая его, движется вверх, чтобы установить новую высоту верхнего голоса. Здесь главный тон c^2 порождает нижний тон h^1 . Иллюстрации:

41.2: в результате перекрывания возникает первоначальный подъем.

41.3: в результате перекрывания возникает арпеджирование.

100.3d: результатом перекрывания является восходящий терцовый ход.

101.3: нисходящая группа появляется в форме терцового арпеджирования (см. комментарии Шенкера в § 232).

101.4: нисходящая группа появляется в форме терцовой линейной последовательности.

101.5: см. шенкеровский комментарий в § 232.

A₂. сжатие **A₁**. Последний тон первой группы и помещенный над ним тон внутреннего голоса появляются одновременно. Таким образом, примеры 41,a2 и a3 демонстрируют сжатую форму примеров 41,b2 и b3. См. также примеры 65,6, 89,2, 101,1.

B. Общая схема этой формы показана в примере 41d. Тон внутреннего голоса, переходящий в положение над прежним тоном верхнего, таким образом вводит сверху новый тон верхнего голоса, и это напоминает верхний вспомогательный тон. В этой форме главным тоном является нижний, и он вводится с помощью верхнего тона. Примеры:

47,2, такты 14 – 18.

53,5: a^1 , $e^2 - d^2$.

102, 3: es^1 , $g^2 - f^2$ (см. *Jahrb. III* стр. 39 и иллюстрации).

123,5: cis^2 , $e^2 - dis^2$.

153,3: такты 22 и далее.

23.b: тона d^1 , $g^2 - f^2$ представляют основную идею такого перекрывания, которое часто появляется в частях сонаты. См. пр. 47,2 такты 61 и последующие, а также у Бетховена: *Eroica*, ч. 1 $b^2 - ces^2$ в тактах 144-152 (*Jahrb. III*).

C. Обе формы, описанные выше в **A₁** и **B**, могут появляться в последовательности, как в примере 41,b1 (сжатый вариант: пр.41,a1)

или в начале примеров 41c и 41e. См. пр. 101,2 и далее в пр. 101,5 и такую же ситуацию в пр.109,e6. (Остер)

Раздел 9: Движение от внутреннего голоса

§ 135. Природа движения от внутреннего голоса

Движение от внутреннего голоса (Untergreifen) означает перемещение вниз, во внутренний голос, в более низкий регистр, чтобы затем оттуда вернуться в первоначальный регистр.

Эта процедура применяется, чтобы ввести в движение верхнего голоса некоторое замедление и отсрочить прибытие к цели, если бы по какой-то причине она могла быть достигнута слишком скоро.

В результате этой техники на поверхности появляется новый голос, который кажется возникшим неизвестно откуда. Однако структурное отношение к первичной структуре делает ясным, что этот голос лишь кажется новым. Получается так, будто первоначальный регистр временно покидается, а затем восстанавливается движением из внутреннего голоса.

§ 136. Движение из внутреннего голоса на первом уровне

На первом структурном уровне это движение из внутреннего голоса не может относиться к первому тону первичной линии. Оно может лишь вести к последующему тону первичной линии или к вспомогательному. Применение конкретных средств согласуется с конкретной целью

Пример 42

§ 137. Как движение от внутреннего голоса отличается от первоначального подъема

Первоначальный подъем применяется только к первому тону первичной линии. Как указано выше, такое отношение исключается при движении из внутреннего голоса на первом структурном уровне.¹⁷

§ 138. Движение от внутреннего голоса в сочетании с другими пролонгациями

Наиболее часто на первом структурном уровне движение от внутреннего голоса появляется в сочетании с другими пролонгациями, например, с вспомогательным тоном, как в примере 42 [§ 155].

§ 139. Взгляд на более поздние уровни

На более поздних структурных уровнях движение из внутреннего голоса стремится к различным целям.

Раздел 10: Развертывание (*Ausfaltung*)

§ 140. Природа развертывания

Пример 43

1. Когда вертикальное положение одного аккорда переходит в горизонтальное положение таким образом, что тон верхнего голоса соединяется с тоном внутреннего голоса, а затем возвращается в верхний голос или наоборот (а);

2. Когда имеет место последовательность таких же соединений из верхнего голоса в средний (от b до f).

С помощью развертывания верхний голос расширяется, основное же значение раскрывается задним планом [§ 234].

§ 141. Комментарий к примеру 43

В примере 43 b-f ребра обозначают верхний и нижний голоса первоначальной вертикальной последовательности.

43b,4 и 5: два голоса, которые разворачиваются в верхней или внутренней частях не следует принимать за линейные ходы на кварту, потому что их происхождение лежит лишь в ходе на секунду в верхнем

голосе (§ 205). Следует также заметить, как фигура развертывания контрапунктирует сама с собой и таким путем создает двухголосное изложение.

43f,2: здесь в верхнем голосе развертывание таким же образом представляет ход на терцию в верхнем голосе, несмотря на видимость хода на квинту.

43b и 43c: сравнить с примерами 40,3 и 7b.

См. также схемы, сопровождающие пример 43, а также пример 103 [§ 234].

§ 142. Развертывание на первом уровне

Развертывание на первом уровне применяется только к первичному тону (пример 43, первая схема; к последовательности тонов первичной линии, таких как $\hat{3} - \hat{2}$ (пример 40.3 и пример 43, вторая схема); либо к вспомогательному тону (пример 7b).

В некоторых окончаниях использование развертывания стало почти формулой:

Пример 44

§ 143. Чем развертывание отличается от других типов пролонгаций

Арпеджирование может двигаться только в одном направлении (§§ 125 и далее) – либо в восходящем, либо в нисходящем.

Копуляция (§152) ограничена октавой, тогда как в развертывании могут быть выражены и другие интервалы.

Процедура, сходная с развертыванием, может иметь и другое значение, и лишь отношение к первичной структуре может определить истинное значение, как здесь:

Пример 45

где диминуции над подлинным верхним голосом являются примером “пограничной игры” (§ 260).

Сравнить примеры 45 и 82,2, а также с 7-8 тактами примера 37a.

§ 144. Развертывание на более поздних уровнях

На более поздних уровнях развертывание служит различным целям. Оно играет значительную роль в басу, особенно в связи с последовательностями 5 – 6, а также ради избежания параллельных квинт (§ 234) [пример 103,5a и b].

Раздел 11: Подмена

§ 145. Природа подмены

Даже на первом уровне тон, не являющийся частью первичной линии, может замещать тон первичной линии.

Такая *подмена* обычно сочетается с перерывом, развертыванием или с восходящим регистровым сдвигом. Однако такая подмена легко распознается, потому что контрапунктирующее басовое арпеджирование ясно указывает на истинный тон первичной линии, даже если он скрыт.

§ 146. Примеры подмены на первом уровне

По большей части, подмены на первом уровне встречаются в коротких пьесах. Наиболее часто подмена применяется по отношению к $\hat{2}$ [§ 235]:¹⁸

Пример 46

Подмена $\hat{1}$ иногда встречается в произведениях, составленных из коротких пьес, например в циклах вальсов, где это сглаживает соединение между частями. См. Шуберт: *Valses Nobles* № 4, в конце которого терция h^3 замещает $\hat{1}$, g^3 .

Раздел 12: Восходящее смещение регистра

§ 147. Природа восходящего регистрового смещения

Восходящее регистровое смещение означает перенос в более высокую октаву. Основу этого понятия составляет интервал октавы.

§ 148. Восходящее регистровое смещение на первом уровне

На первом уровне восходящее регистровое смещение применимо к тонам первичной линии или соседним вспомогательным тонам, а также к отдельному тону или последовательности тонов внутреннего голоса.

§ 149. Способы действия восходящего регистрового смещения

Восходящее регистровое смещение может происходить

1. непосредственным образом, с помощью простого переноса в более высокую октаву или
2. косвенным образом, с помощью соединения с более высокой октавой посредством другой пролонгации на первом уровне, как, например, арпеджирование или нахлестка.

§ 150. Примеры

Схемы восходящего регистрового смещения показаны в

Примере 47

Прямое октавное смещение показано в 1, а опосредованное – в 2 и 3.

В примерах 1 и 2 квинтовые линейные прогрессии, нисходящие от $\hat{2}$, приходят к октавному удвоению V, первоначально принадлежавшей внутреннему голосу, но теперь также перенесенной в более высокий регистр. Ходом 8 - $\natural 7$ оно затем возвращается на повторение $\hat{3}$ в первоначальном регистре (пример 23). [Сравнить пример 47,1 с § 313 и с примером 88,с].

Примеры прямого регистрового смещения тонов первичной линии в сочетании с подменой $\hat{2}$ показаны в примерах 46,1 и 2. Сама подмена вводится восходящим регистровым смещением тона внутреннего голоса. Сравните также с примером 83,3, в конце которого невозможный

вокальный регистр избегается посредством регистрового смещения fis^1 – fis^2 .

Наконец, часто встречающееся согласование $\hat{2}$ с помощью $\hat{2}$ (как это появляется в Этюде Шопена оп. 10 № 12, тт. 72 – 75) следует понимать как регистровый сдвиг $\hat{5}$ в V, первоначально появившийся во внутреннем голосе <сравнить с примером 31>.

Раздел 13: Нисходящее регистровое смещение

§ 151. Природа нисходящего регистрового смещения

Понятие и проведение *нисходящего регистрового смещения* обратны по отношению к восходящему регистровому смещению:

Пример 48

Оно может в целях копуляции применяться к тонам первичной линии, как на схеме 1, но может быть использовано и в басу, например, как на схеме 2.

48.1: В этом случае наблюдается игра между восходящим и нисходящим регистровыми смещениями: сначала нисходящее смещение от c^2 , затем восходящий сдвиг к g^2 с помощью $c^3 - b^2 - as^2$ <тт. 15 – 16>, и, наконец, нисходящее смещение к f^7 через c^2 .¹⁹

48.2: В согласии с примером 14,3 терция (e) должна быть расположена выше, т.е. в восходящем направлении в сторону квинты. Однако, чтобы освободить место для копуляции, она смещена вниз. Такое же положение во второй части схемы 2 [§152].

Раздел 14: Копуляция

§ 152. Понятие копуляции

Копуляция – это соединение двух регистров, расположенных на расстоянии октавы друг от друга.

§ 153. Копуляция на первом уровне

На первом уровне копуляция может служить тонам первичной линии; она также играет важную роль в басу [пример 48,2].

§ 154. Взаимодействие регистров

Ввиду существования обязательного регистра (первоначальная октава первичной структуры), зависящего обычно от положения начального тона, возможно применение копуляции даже на первом уровне (§ 286):

Пример 49

Октавная копуляция по отношению к первоначальной октаве может иметь лишь усиливающий эффект (пример 37,b, пример 41, схема 3).

Раздел 15: Связь различных пролонгаций на первом структурном уровне

§ 155. Связь различных пролонгаций на первом структурном уровне

Две и более разновидности пролонгаций могут сочетаться даже на первом уровне, но при этом каждая из них – независимо от остальных – привносит собственную природу и способ выполнения: перерыв и восходящий регистровый сдвиг, нисходящее регистровое смещение и подмена, наложение и восходящее регистровое смещение, перерыв и линейный ход.

Примечания

¹ Особый тип разделяющей терции, представленный в примере 131, появляется в соединении с перерывом. (Остер).

² Необходимость нисходящего хода септимы. (Остер).

³ Заглавие *Der Tonwille* выражает такую же мысль: тона обладают своей собственной “волей”, которой даже композитор вынужден подчиняться. (Остер).

⁴ Относительно “нисходящего вводного тона” см. § 17, сноска 7. (Ротгеб).

⁵ Относительно прерванных ребер в басу сравни с примером 49,3. (Остер).

⁶ Эта формулировка лишь кажется противоречащей описанию Шенкером начального хода $\hat{3} - \hat{2}$ как “первой попытки” (§ 87). В точке перерыва, по первому впечатлению, и в самом деле кажется, будто ведущее к ней движение – лишь “пробное”; оно, по крайней мере на некоторое время, останавливается и остается незавершенным. Когда же мы

прибываем на финальное сочетание $\hat{1}$ _I, мы оказываемся вынужденными пересмотреть

это наше предварительное впечатление (§ 90). (Остер).

⁷ Шенкерское графическое представление схемы перерыва непоследовательно и может иногда запутать читателя. Форма, которую Шенкер использует в примере 21b, соответствует описанию, данному в § 90. Но в последующих примерах Шенкер применяет такую схему лишь иногда, например, в примерах с 24 по 26; 154,4, а также в тактах 1-8 в примере 157. Примеры 22 и 23 демонстрируют другую форму представления: такую, в которой повторное проведение $\hat{3} - \hat{2}$ не подчинено сплошной первичной линии (см. в примере 21b материал в скобках). Скорее два “раздела” $\hat{3} - \hat{2}$ и $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ стоят рядом, как если бы они обладали равными весом и значением.

Но в обоих случаях значение то же самое. Используя формы примеров 22 и 23, Шенкер не намеревался придать перерыву иное значение, нежели показанное в примере 21b. Причина частого использования второй формы, возможно, состоит в том, что в этом случае картина получается проще, а потому и практичнее. Тип представления, использованный в примере 21b очевидно недостаточно подходит для протяженных анализов (сравним с примерами 39,2 до 154,4). Кроме того, именно исключительно вторая форма использовалась Шенкером до *Der freie Satz*. Ее частое здесь появление могло сохраниться с более раннего времени. (Остер)

⁸ Точнее, $\hat{2}$ может стать точкой отправления лишь в линейном ходе, принадлежащем более позднему уровню. См. § 118 и схемы 34b и 35,1. (Ротгеб).

⁹ Это означает, что $\hat{5}$, первичный тон, мог оказаться над $\hat{2}$??реально, а не только концептуально, как в случае $\hat{3}$. (Йонас)

¹⁰ Оба случая обычно встречаются в миноре, особенно как в примере 26a. В примере 26b обычно происходит превращение V^* в $V^{\#}$ (§§ 89, 249 и 314). Сравнить с примерами 154,3 и 7. Сравнить 26b с примером 153,6. (Йонас).

¹¹ В первом немецком издании интервальная последовательность представлена

следующим образом: $\hat{6} - \hat{5}$
 $\hat{6} - \hat{5}$.

Во втором немецком издании эта интервальная последовательность (парадоксально) читается как “ $\hat{6} - \hat{5}$ ”. И смысл всего предложения в целом несколько неясный: каленционная последовательность $I - V - I$ не больше вероятна в диатоническом ходе $\hat{6} - \hat{5}$, чем в последовательности, включающей смещение сексте ($\flat\hat{6} - \hat{5}$). И есть несколько соображений против того, что Шенкер подразумевал, будто последовательность $I - V - I$ соотносится с тоникализацией V. (Ротгеб)

¹² Шенкерский термин *zug* в данном русском тексте представлен тремя равнозначными терминами: русскими понятиями: (линейные) *ход* и *последовательность* (имея в виду направленное поступенное движение), а также иноязычным термином *прогрессия*, применяемым Остером в его английском переводе. Никола Мейой в своем французском переводе пользуется термином *lignes conjointes* – *соединяющие линии*. (БП).

¹³ Маленькие вертикальные скобки, появляющиеся над разделом нижнего примера, относящиеся к тактам 30-38, предназначены лишь для того, чтобы привлечь внимание к вертикальным интервалам, над которыми они расположены: они указывают на последовательность из трех квинт, которая преодолевается посредством чередования с секстами (см. § 264). (Ротгеб)

¹⁴ См. редакторский комментарий после § 134. (Остер).

¹⁵ Это явление может быть также обозначено термином *нахлестка*. Однако ему присуще более конкретно прикладное “строительно-технологическое” значение. (БП)

¹⁶ Полагаем целесообразным привести имеющийся в английском тексте развернутый комментарий Остера к этому краткому параграфу, содержащий ссылки на примеры, облегчающие работу с книгой. (БП)

¹⁷ Это может показаться лишь терминологической условностью, но на деле это есть нечто большее. Следуя определению, данному в § 135, концепция *движения из внутреннего голоса* включает понятие *смещения вниз* из уже установленного высшего регистра, чтобы затем подняться назад в первоначальный регистр. Ясно, что никакое такого рода смещение вниз не могло бы случиться на первом уровне без предварительного установления первого тона первичной линии. (Ротгеб).

¹⁸ Это позволяет верхнему голосу ввести восходящий вводный тон. (Йонас).

¹⁹ Пунктирные линии, соединяющие тона *до* в примере 48,1, означают октавную копуляцию. (Остер).

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава 1

Понятие о строгом контрапункте

Раздел 1: Совершенные консонансы

§ 156. Общие наблюдения

Как было представлено в частях I и II, передний план органично родственен заднему и среднему планам. Поэтому на переднем плане подразумевается присутствие строгого контрапункта.

Все, что было сказано в томах I и II моего *Контрапункта* относительно внутренних свойств интервалов и движения голосов, сохраняет значение и в свободном сочинении. Поэтому тональные события свободного сочинения и возможные их модификации будут, где только возможно, представлены в том же порядке, как и в строгом контрапункте.

§ 157. Октава

В свободном сочинении октава остается только сменой регистра (*Kpt. I, II/I, §§ 4, 8, 9*).

В ходе пролонгаций первого плана она действует как важная носительница транспозиций и, таким образом, проявляет тенденцию к подтверждению основной своей природы – смены регистра. Такие транспозиции не существуют в строгом контрапункте.

В свободном сочинении октава делает более ясными аналогии голосов как сопрано-тенора, альты-баса.

§ 158. Квинта

В свободном сочинении квинта остается пограничным интервалом (*Kpt. I, I/2, § 12; II/I, §§ 4, 8 и далее*).

Предварительное условие заключается в том, что соотношение квинты и нижнего тона должно быть столь же недвусмысленным, как в строгом контрапункте. Однако в свободном сочинении, в отличие от строгого контрапункта, содержатся обманчивые, не аутентичные интервалы, которые смещают и затеяют истинные интервалы, берущие начало на среднем плане <261>.

§ 159. Кварта

Прежде было уже показано, что в строгом контрапункте кварта является диссонансом. Она неоднозначна по природе, а потому подчинена граничащему с ней совершенному консонансу, квинте (*Kpt. I, II/I, § 3*). В том же разделе моего *Kontrapunkt* 'а показано, как в свободном сочинении этой двусмысленности можно сообщить однозначность.

Вот еще такие случаи: Бетховен: Третья симфония, Скерцо, такты 15-17, в которых, хоть генерал-бас и цифруется $\frac{6}{4}$, кварта иллюзорна; такой же случай в финале, в тактах 227 и далее (оба построения объясняются в *Jahrb. III*, стр. 65 и 81-82).

Пример 50

50.1: В подобных случаях Бах обычно избегает кварты.

50.2 и 3: Здесь кварты появляются в проходящем движении.

§ 160. *Запрещенные параллельные октавы и квинты в строгом контрапункте*

В строгом контрапункте сохраняется прямой запрет на параллельные октавы и квинты. Причины этого приводятся в *Kontrapunkt I* (I/2, § 12; II/1, §§ 7 – 14; II/2, § 11). Здесь я хочу лишь упомянуть, что строгий контрапункт, главным образом, потому запрещает параллельные квинты, что квинта управляет гармонией. У контрапункта нет средств противодействия этому управляющему качеству, потому что его интервалы все еще однозначны [§ 16].

Напротив, генерал-бас разрешает открытые квинты даже в крайних голосах: см. К.Ф.Э. Бах, *<Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen>*, “Генералбас” глава 2, раздел 1, §§ 21-23¹. Это становится возможным потому, что в свободном сочинении генерал-бас разделяет его большую свободу.

§ 161. *Последовательность открытых квинт и октав на уровне первого плана*

Поскольку передний план, в конечном счете, основан на строгом контрапункте заднего плана (§ 156), то и здесь в основе также лежит запрет параллельных октав и квинт.

Однако на переднем плане такие параллелизмы запрещены только тогда, когда возникает опасность того, что эти октавы и квинты появятся в том же однозначном качестве, что и в строгом контрапункте, т.е. когда

отношения между тонами, образующими октавы или квинты, столь же недвусмысленны, как в строгом контрапункте. Но там, где подобная опасность не существует, голоса на уровне первого плана, даже внешние, могут безнаказанно образовывать последовательности октав или квинт. Это сравнимо с положением, когда два человека, не имеющие контакта между собой, проходят по улице без обмена приветствиями. Поэтому последовательности подобного рода не являются истинными параллельными квинтами или октавами. Под внешне кажущимся на заднем и среднем планах лежит безошибочное голосоведение, основанное на других интервалах. И композитор, и слушатель сходятся в понимании подлинной ситуации, скрытой на среднем плане.

Таким образом окончательно разрешается давно дискутируемая проблема параллельных октав и квинт. Несмотря на обходной путь через средний и дальний планы, решение остается простым.

Можно сказать, средний план зачастую демонстрирует запрещенные последовательности, и тогда их устранение является задачей переднего плана.

Быть может, этот феномен возник таким путем: сперва линейная последовательность в ходе расширения содержания среднего плана (диминуций) зачастую имела тенденцию к образованию квинт, например, когда двум линейным прогрессиям, по какому-нибудь императивному соображению цельности, приходилось следовать параллельным движением:

Пример 51

В таком изложении каждая квинта имела бы столь же однозначное качество, как в строгом контрапункте. Поскольку два голоса одновременно представляют две разные тональности, какую линию должно слушать ухо – верхнюю или нижнюю? (Сравнить с примером 54,15).

Вопиющую невозможность такого положения можно проиллюстрировать знакомым примером:

Пример 52

Следует ли подобное изложение слышать в Соль мажоре или в До мажоре?² Каждый композитор избегает таких параллельных квинт столь же автоматически, как писатель избегает грамматических ошибок.

Брамс в этюде, который он озаглавил *Oktaven, Quinten u. A.* (посмертная публикация, мною отредактированная и снабженная пояснительным текстом), в следующих словах противопоставил себя теории, придерживающейся исключительно первого плана: “видно и, что важнее, слышно, что здесь не возникает последовательность параллельных квинт” (стр. 5, в печатной редакции стр. 7).

Брамс выразил следующее мнение относительно происхождения истинно плохих последовательностей на первом плане (стр. 2): “Оставляя в стороне чистую небрежность или ошибку, всякий раз, когда встречаются истинно скверные параллельные квинты, все остальное обычно также столь плохо, что одна ошибка вряд ли создает какую-то разницу. См. Амброс, *Lehre vom Quinten-Verbot*, стр. 45, Трио А”. (Далее следует нотный пример Амброса).

Хотя он и не разъясняет, что именно он подразумевает под “всем остальным”, и хотя он основывает свое замечание на контрастных примерах, демонстрирующих лишь мнимые параллельные квинты, Брамс этими словами указывает на голосоведение без глубинной основы как на источник ошибки.

Я должен добавить в этом отношении, что, хотя я и моложе Брамса на несколько десятилетий, я – первый, кто решил эту проблему. Страницы мастера представляют лишь приблизительный набросок. Важнее то, что я первый прояснил взаимоотношение между строгим контрапунктом и свободным сочинением, внутри которых решена также проблема параллельных октав и квинт.

§ 162. Общее избегание параллельных квинт и октав

Бывают разные обстоятельства, способствующие появлению последовательностей 8 – 8 и 5 – 5. Есть также различные средства для их устранения. Эти средства можно представить систематизировано, что мы и пытаемся здесь впервые сделать.

1. Даже в строгом контрапункте мы встречались с тем, что последовательности 8 – 8 и 5 – 5, которые вследствие требований

голосоведения кажутся неизбежными, могут быть устранены. Мы можем устранить их просто путем движения в противоположном направлении, либо через переименование голосов, интерполяцию, синкопирование либо через ритмическое смещение, а иногда и с помощью паузы (*Kpt. I*, II/2, § 11; II/4, § 15). Следует позаботиться <даже в свободном сочинении>, чтобы влияние этих средств не оказалось настолько сильным, что оно вмешалось бы в течение голосоведения. Строгий контрапункт не признает никаких других средств для избегания параллелизмов.

2. Очевидно, что в свободном сочинении также могут использоваться указанные выше средства предотвращения или устранения последовательностей 8 – 8 или 5 – 5. Кроме того оно в изобилии располагает и другими средствами:

а) Передний план может содержать последовательности 8 – 8 или 5 – 5, которые следовало бы рассматривать как ошибочные, не будь они устранены на месте с помощью средств первого плана. Таким образом, сам передний план показывает как ошибочные последовательности, так и средства их устранения, которые и отличаются друг от друга, и непосредственно связаны между собой.

б) Передний план иногда демонстрирует последовательности 8 – 8 или 5 – 5. Но они параллельны только на вид. Эти последовательности оказываются оправданными голосоведением на среднем и заднем планах, в котором они берут начало, но в котором не существует последовательностей 8 – 8 и 5 – 5. В этом смысле кажущиеся параллелизмы на переднем плане должны быть санкционированы, потому что их последовательности на среднем и дальнем планах правильны [Пример 123, 1a].

В этой категории мы можем найти как такие кажущиеся параллельными октавы и квинты, правильность и оправдание которых лежат недалеко от переднего плана, так и иные, оправдание которых находится в более глубоких структурных слоях, т.е. скрытые в более глубоких взаимоотношениях.

§ 163. Избегание параллельных октав вообще

Ниже следуют примеры избегания параллельных октав. Они расположены в соответствии с порядком изложения § 162,1, 2а и 2б³

Пример 53

53.1: Здесь ясно показано противоположное движение <между октавами *d*, *e*, *fis*, *gis*>. Оно рафинировано и улучшено с помощью мнимого задержания $\sim 7 <d^2$ в т. 2>, которое разрешается в басу в сочетании с эффектом слабой доли. <Разрешения в басу отмечены лигами>.

53.2: Здесь показаны октавы на ритмически подчеркнутых слабых долях, следующих за задержанием $\sim 7 - 6$. Они почти сглажены серией задержаний.

Очень часто встречаются интерполяции вроде 8 – 10 – 8 – 10 – 8 (Моцарт, Соната ля минор, первая часть, тт. 88 и далее), 8 – 6 – 8 – 6 – 8 (Моцарт, Рондо ля минор тт. 118-20) или 8 – 5 – 8 – 5 – 8 (Бах, Бранденбургский концерт № 5, 2-я ч., тт. 24 и далее). Они легко распознаются на первом плане (см. пример 40,9 и 10, пример 41, сх. 2) [§ 74].

53.3: Тона, образующие октаву (тт. 124 – 139), также выступают в роли слабой доли. В отличие от схем 1 и 2, октавы обнаруживают себя лишь на заднем плане, и именно события на среднем плане оправдывают эти октавы. В этой мазурке – такое богатство скрытых взаимоотношений – параллелизмов (см. в скобках). [§ 310, б 4].

53.4: Здесь, таким же образом, без проникновения взглядом в средний и задний планы интерполяция не воспринимается как интерполяция. Такой взгляд внутрь делает нежелательным расширенный ход 8 – 10 – 8 в тактах 14-26. Последовательность 8 – 10 – 8 также показывает, что последняя четвертная нота в басу 25-го такта – это безусловно *as*, несмотря на отсутствие этого бемоля в автографе Шопена (см. сноску в *Urtext-Ausgabe*, Breitkopf und Härtel).⁴

53.5: Бах избегает параллельных октав <между тактами 3 и 6> с помощью наложения $<a^1 - (e^2) - d^2>$; при этом слабые доли смягчают октавы в тактах 4 и 5.

53.6: $\frac{e}{v}$ и $\frac{f}{v}$ непосредственно между собой не связаны. V завершает

построение как расчленяющая доминанта, а новая попытка после каденции начинается с VI. Отсюда нет ни параллельных октав, ни прерванной каденции. Вследствие иных взаимоотношений октавные последования в коде Третьей симфонии Бетховена (1 часть, тт. 551 и далее) также не являются параллельными в истинном смысле (см. *Jahrb. III*, стр. 53).

§ 164. Избегание в особенности параллельных квинт

Следующие примеры устранения параллельных квинт организованы в том же порядке, как в § 162,1, 2а и б

Пример 54

54.1: Здесь средством служит простое арпеджирование терции.

54.2: Здесь средством является арпеджирование квинты $\frac{6}{4}$ по типу половинной каденции (§ 244). Перебивка квинт в схемах 3 – 7 на переднем плане легко распознается как синкопирование.

54.5: Сравнить с Пятью графическими анализами.

54.6: Сравнить с примером 53,3, где в тактах 124 – 132 показано тоновое пространство сексты, включающее параллельные квинты. Последовательность септим, сопровождающих квинты, делает необходимым предположить лежащую в основе последовательность 5, $\sim 4 - 5$, $\sim 4 - 5$. Это подразумеваемое синкопирование оправдывает квинты. Сравнить далее с *Kontrapunkt I*, пр. 184; *Oktaven, Quinten u. A.* стр. 8 (стр. 10 в печатном издании) под заголовком “*Klaviersatz*”; шумановскую рецензию на шопеновский ор. 30.⁵

54.7: сравнить в примере 117, 1.

Интерполяцию также следует включить в число средств устранения, легко распознаваемых на переднем плане. Наиболее частой интерполяцией является так называемый взаимообмен 5 - 6. Однако это средство

избегания последовательности 5 - 5 не следует путать с простой сменой гармонии 5 - 6 (§175).

54.8: Взаимообмен 5 - 6, подобно данному случаю, может быть использован во внешних голосах (сравнить с примером 39.2) или в голосоведении вроде $\frac{8}{5-6}, \frac{8}{5-6}$ или $\frac{10}{5-6}, \frac{10}{5-6}$ <сравнить с примером 135,3>.

54.9: Здесь такое же положение: $\frac{10}{5-6}, \frac{10}{5-6}$.

54.10: Иногда под основанием $\frac{6}{3}$ аккорда добавляется терция, что в некоторой степени прикрывает взаимодействие 5 - 6.

54.11a: Особую роль играет взаимодействие голосов при движении гармонических басов (*Stufen*) по секундам: $\frac{5}{I} - \frac{6}{II} - \frac{5}{V}$. Это особенно касается каденции $\frac{5}{IV} - \frac{6}{(II)} - \frac{5}{V}$ - вне зависимости от того, остается ли $\frac{6}{3}$ в том же качестве или реально появляется основной тон II (§ 280).

Возможны и другие интерполяции: 5 - 8, 5 - 8 (пример 30b);⁶ 5 - 7 - 5 (пример 62,2) или интерполяция проходящего тона, превращенного в консонанс (§ 170).

54.11b: Здесь показан обратный случай, устранение параллелизмов с помощью пропуска.

Конечно, все эти средства могут быть более или менее часто скрыты на среднем плане. В особенности взаимодействие 5 - 6 часто скрыт на переднем плане и может быть понят только по среднему плану.

Полностью среднеплановую природу имеют разрешения параллельных квинт, которые возникают из случайных событий на переднем плане: основной тон с акцентированным или не акцентированным проходящим либо вспомогательным тоном; проходящий с предъёмом, акцентированным или не акцентированным проходящим либо вспомогательным тоном; вспомогательный с собственным, другим вспомогательным, с группетто, завершающим трель или с задержанием; разрешение

задержания с проходящим тоном, с другим задержанием и так далее. В упомянутом выше этюде Брамса приводятся многочисленные примеры.

54.12: Ускорение в форме двух четвертных нот во втором такте привносит еще две четверти, которые восстанавливают ритмическое равновесие.

54.13: Диминуции, простирающиеся из первого такта (вторая и третья четверти) во второй (первая четверть), выражают тон h^2 . Поэтому

на среднем плане представлено только $\frac{h^2}{(6)} - \frac{h^2}{(5)}$, а не параллельные

квинты первого плана $\frac{cis^2}{(5)} - \frac{h^2}{(5)}$ (сравнить с примером 40.1; примером 56,2e).

54.14: Усиление $es^1 - f^1$ противодействует параллельным квинтам $\frac{es^2}{a^1} - \frac{f^2}{b^2}$. Возникающие в результате этого сектаккорды имеют тенденцию поглотить параллельную последовательность. Такое усиление присуще клавильному стилю.

54.15: Часто задачей переднего плана является обойти угрожающую возможность последовательности квинт на среднем плане (сравнить сх. 15b с примером 51).

Раздел 2: Несовершенные консонансы

§ 165. Общие соображения

Во внешних голосах переднего плана преимущества, предоставляемые несовершенными консонансами, столь же очевидны, как и в строгом контрапункте. Изящное употребление этих интервалов – одна из характеристик хорошего строения верхних голосов (*Krit. I, II/1, § 19; Krit. II, III/1, § 20; IV/1, § 2*).

Сексты в особенности могут вести начало от других интервалов (например, от параллельных квинт на более раннем уровне), но это явление ни в коей мере не препятствует использованию секст в про-

тяженной последовательности. Ведь эти последовательности необходимы для процесса развертывания, который поощряет применение более трех секст подряд, разрешенных строгим контрапунктом <пример 96,4>.

§ 166. *Широкое расположение в связи с секстой*

Необходимость в процессе развертывании ведет к применению широкого расположения секстаккорда, т.е. с децимой между басом и верхним голосом. Это относится не к протяженной последовательности секстаккордов, а скорее к отдельному секстаккорду, которому предстоит пролонгация.

Пример 55

Квинта между верхним и средним голосами (а) представляет собственное пространство трезвучия и предоставляет желательное тоновое пространство для развертывания <пример 88с>.

§ 167. *Последовательность из двух больших терций*

В свободном сочинении также следует избегать отрицательного эффекта последовательности из двух больших терций (*Kpt. I, II/I, § 18*). Однако и в строгом контрапункте две большие терции позволительны, если продолжение голосоведения показывает, что увеличенная кварта не является суммой этих интервалов. (*Kpt. I, пр. 196*). В еще большей степени это относится к свободному сочинению. Сравните такты 122 –

130 – 132 в финале бетховенской Пятой симфонии: $\begin{matrix} e^2 & - & fis^3 & - & g^3 \\ C & - & D & - & G \end{matrix}$, особенно в случае I - II \sharp - V; § 123 и пример 38).⁷

Раздел 3: Проходящий тон на уровне переднего плана

§ 168. *Общие замечания*

Строгий контрапункт для проверки консонантности или диссонантности проходящего тона требует, чтобы в верхнем или в нижнем

голосе был неподвижный тон. В свободном сочинении там, где есть возможность превратить первоначально неподвижный тон в последовательность движущихся тонов, это требование можно опустить <пример 56,2>. Поэтому к уже данным причинам большей свободы в свободном сочинении можно добавить природу заднего и среднего планов.⁸ Соображения относительно заднего и среднего планов являются конечными детерминантами. Они же обеспечивают наибольшую свободу.

§ 169. *Невозможность развертывания диссонирующего проходящего тона*

Диссонирующий проходящий тон, включая проходящую септиму, сам является средством развертывания. Поэтому, пока он сохраняет качество диссонанса, он не может в то же время породить дальнейшее развертывание. Только превращение диссонанса в консонанс может сделать возможным развертывание. Такой возможности не доставало в строгом контрапункте [§35, пример 62,9].

§ 170. *Превращение диссонирующего проходящего в консонанс; консонизирующий проходящий*

Уже в первичной структуре обнаруживается первая трансформация диссонирующего проходящего тона в консонизирующий: прежде всего, посредством контрапунктирующего в басу арпеджирования тонического трезвучия $\hat{2}$ заменяется $\hat{2}_V$. Когда первичная линия начинается с $\hat{5}$ и $\hat{8}$, проходящие $\hat{4}$ и $\hat{7}$, первоначально диссонантные, также дожидаются трансформации в консонансы, что делает возможным развертывание (Примеры 5, 10, 11).

Этот принцип продолжает действовать на всех уровнях среднего плана, создавая все новые уровни, предоставляющие новые возможности пролонгации диссонантных проходящих тонов во внешних или во внутренних голосах. Наконец, передний план, с его наибольшей свободой, демонстрирует события в голосоведении, которые невозможно понять как проходящее движение, не соотнося их с взаимоотношениями на среднем и на заднем планах <§ 66>.

Трансформации голосоведения основаны на принципе первичного тона (§ 93). Его власть полностью управляет линейными прогрессиями. Только он позволяет понять первоначальное, диссонантное условие.

Примеры

20,2 такт 2: во внутренних голосах $\frac{g}{e}$, первоначально — диссонансирующие проходящие по отношению F в предшествующем такте ($\frac{9}{7}$), на переднем плане с помощью C превращаются в консонанс ($\frac{5}{3}$). Замена на терцию более благоприятна для развертывания.

20,4, такты 16 — 36: в $\frac{8-47-46-5}{A}$ проходящая септима g сначала появляется в 21 такте как консонанс (10). Дополнительно сравнить с примером 35.1 и 2.

Проходящие септимы в случаях $IV^{\frac{8-7}{V}}$ (пример 22b, т. 2) и $II^{\frac{8-7}{V}}$ (пример 49,2; пример 53,3, т. 21) обычно превращаются в консонансы.

Проходящие тона в случае $I^{\frac{8-7-6-5}{V}}$ (пример 11,1) часто претерпевают трансформацию. Прекрасный пример этого можно найти в баховской Маленькой прелюдии № 12 ля минор (BWV 942) (*Jahrb. I, cmp. 117*).

Пр. 42,2: вспомогательный тон es (помечен: *всп.*) на среднем плане показан как септима над V . Однако на переднем он появляется в каденции как часть IV .

Дальнейшие примеры:

Пример 56

56.1 a-c: они показывают, как нисходящие проходящие тона становятся консонансами. На схеме $1a\ c^2 - b^1 - g^1$ отличаются от мелизма из пяти нот, известного под названием *nota cambiata* (*Kpt. I, III/3, § 7*, особенно примеры 357-60).

56.2 a-f: Здесь показаны восходящие проходящие тона, которые становятся консонантными. В отношении d) и e) см. §§ 244 и далее, пример 40,1 и пример 54,13.

56.2 g и h: в первом избегается проходящий $\frac{8}{6}$; а во втором проходящее движение сочетается с хроматической альтерацией (*Tw. 3*, стр. 5).⁹

§ 171. Большие секунды

Подтверждающая сила линейных последований, произрастающих из среднего и заднего планов, простирается на передний план, где она придает убедительность даже ряду больших секунд в верхнем или в нижнем голосе (ср. *Kpt. I, III/1, § 18*, пр. 200, 201):

Пример 57

§ 172. Скачки, образующие часть проходящего движения

Понятие *скачкового проходящего тона* <скачок, объединенный с диссонансирующим проходящим тоном,> сперва возник из объединения разрядов (*Kpt. II, VI/1, § 3*).¹⁰ Проясняющая сила среднего плана объясняет и более необычные скачковые проходящие тона на первом плане.

Пример 58

58.1: <и e^2 и d^2 являются проходящими тонами в нисходящей сексте $fis^2 - ais^1$; нижний голос сопровождает секстами (§ 222).> В нижнем голосе, конечно, мог бы быть и иной ход (как $g - a, fis - g$ в первой октаве). Однако скачок на cis^2 <и, таким образом, присоединение к проходящему e^2 >, вместо следования на a^1 , предоставляет возможность не только <мелодически> подходящего скачка квинты, но также и квинты

следующего аккорда $\frac{7}{5/3}$.

58.2: Последние четыре шестнадцатых в нижнем голосе на самом деле должны читаться $g - a - fis - g$ (см. противосложение в т. 4 фуги), но ясно, что переход в следующий такт скачком на квинту $a - d$

предпочтительнее получившегося бы в ином случае скачка на кварту $g - d^{11}$.

58.3: *As*, *Ges* и *F* в басу <особенно скачковый проходящий *Ges*> полностью подчинены главному линейному ходу на терцию *des—ces—b^{sz}*.

§ 173. Тенденция проходящего движения к порождению параллелизмов

Уже при комбинировании разрядов обнаруживается тенденция проходящих тонов в совместном движении усиливать свое действие, таким путем образуя почти независимое контрапунктическое изложение секстаккордов и квартсекстаккордов (*Kpt. II*, VI/1, §§ 1-2, 7; VI/2, § 10). На первом плане эта тенденция получает продолжение и усиление в склонности диминуций к параллелизмам – будь то в отношении последовательности интервалов либо процесса развертывания. Сюда относятся частые последовательности 6_6 , 10_10 , возникающие в результате взаимобмена голосов [Пример 105], а также в других случаях, которые будут обсуждаться в § 236. Сравнить примеры 43b, 4, 5; 43c, 4, 5.

§ 174. Акцентированный проходящий тон

Поскольку упражнения на *cantus firmus* в строгом контрапункте не знают ни подлинного метра, ни подлинного ритма, в них не предоставляется возможность для акцентированного проходящего, т.е. проходящего тона на сильной доле такта в подлинно метрической ситуации. Можно, однако, усмотреть происхождение акцентированного проходящего тона в проходящем диссонансе на третьей четверти третьего разряда (*Kpt. I*, II/3, § 1, пр. 332). Отсюда понятие акцентированного проходящего тона относится к переднему плану.

Необходимость заполнять скачки, когда бы и в каком бы голосе они ни появлялись, легко приводит к образованию акцентированных проходящих. Сильная доля – не обязательно первая. Ее значение может подразумеваться на первой или третьей восьмой и даже на шестнадцатой:

Пример 59

59.4: Ход на квинту и ход на кварту действуют в противоположном направлении (§§ 227 и последующие); в случае а) он показан как не акцентированный проходящий тон, а в случае б) – как акцентированный. На первом плане *des²* помещен в метрически сильном 5-м такте. Это придает ему напряженность – прежде всего только напряженность проходящего тона! – которая действует до тона *c²* в 11-м такте.

Раздел 4: Смена гармонии 5—6

§ 175. Смена гармонии 5—6

Как и в случае 6—5, последовательность 5—6 во втором и третьем разрядах недостаточна, чтобы устранить параллельные квинты. Скорее обе последовательности отражают простую смену гармонии <в контрапункте>. В такой перемене зачастую проявляется действие проходящего или вспомогательного тона (*Kpt. I*, II/2, § 13; II/3, § 8; III/2, § 3 [§ § 108, 110]).

Однако в условиях генарал-баса, который, конечно, предполагает свободное сочинение (*Harm.* § 92), последовательность 5—6 часто становится средством устранения последовательности 5—5, и это также применимо к переднему плану (§ 164). Однако и на переднем плане иногда оказывается простая смена гармонии, как в строгом контрапункте. Например:

Пример 60

Раздел 5: Септима

§ 176. Септима в строгом контрапункте и в свободном сочинении

В строгом контрапункте септима появляется либо как проходящий тон на слабом времени, либо как синкопа на сильном времени $\sim 7—6$. В этих же двух формах она появляется и на переднем плане. Поэтому именно квинта образует на переднем плане границы любого данного аккорда, но отнюдь не септима. Даже там, где на переднем плане септима расположена выше квинты, т.е. когда в обычной гармонии говорится о

септаккорде, септиму следует рассматривать лишь как проходящий тон по отношению к октаве¹².

Пример 61

Сводя это к кратчайшей формуле, можно сказать: там, где септима не является задержанием (синкопой) (*Kpt. II*, III/4, § 2), она является проходящим тоном. Как таковая она не имеет ни малейшего отношения к седьмому обертому, который в некоторых учебниках принимается за идентичный септиму (*Harm.* § 10). <Что же касается примера 61b, смотреть конец § 287.>

§ 177. Трансформации септимы в свободном сочинении

Поскольку септима – это диссонирующий проходящий тон, она не может быть развернута (§ 169). Превращение септимы в консонанс обсуждалось в § 170. Вот примеры, в которых показаны другие средства превращения септимы [§ 215].

Пример 62

На схемах 1-4 показано развертывание септаккорда: вверх от основного тона (сх. 1 и 2), а также вниз – от септимы к основному тону (сх. 3 и 4).

62.1: Развертывание осуществляется посредством хроматических проходящих тонов. Возвращение основного тона *B* в такте 115 расчленяет его на участки: основной тон – терция – септима, то есть $b^1 - (des^2) d^2$ и $d^2 - as^2$ (см. *Пять графических анализов*.)

Результатом превращения всех проходящих в индивидуально пролонгированные консонансы является очень богатое развертывание деталей на переднем плане. Вопрос, какие именно диминуции используются в пролонгации, менее важен, чем направленность хода всей пролонгации.

62.2: Только первое пространство терции $g^1 - h^1$ заполнено хроматическими проходящими тонами. Дальнейший путь пролонгации показывает арпеджирования $h^1 - d^2$ и $d^2 - f^2$. В тактах 9 – 14 находится

элемент удивительной красоты: первый проходящий тон as^1 претерпевает

трансформацию в интервал октавы, т.е. в аккорд $\begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ от As , и на этой

гармонии звучат первые четыре такта арии Флорестана, аккорд подлинно превращается в сцену, на которой проснувшийся от грез Флорестан начинает петь. Очевидно, Бетховен не считал достаточным соотнести увертюру с оперой лишь путем цитирования этих тактов *allegro*, а потому он стремился сделать цитату более отчетливо логичной с помощью предвосхищения ее другой – во вступительном адажио. Таким образом система соотношения в увертюре замкнута – словно бы увертюра не нуждается в опере. В адажио Бетховен достигает эффекта видения, помещая его на проходящий тон хроматического происхождения, более отдаленный, нежели диатонический a^1 . Именно это делает видение более отдаленным, кажущимся. Для гения простая пролонгация может представлять, кто знает, какие возможности!

62.3: См. стр. 43 и последующие, а также примеры 2 и 3 в *Jahrbuch III*.

62.4 Нисходящее развертывание начинается в такте 66 с as^1 , но затем смещается на октаву вверх, на as^2 . За исключением $f^1 - (es^1)$ в тактах 73-74, эта октава содержит все остальные проходящие тона. В пролонгацию входит “программная” нота – мотив *Lebewohl*, находящийся в начале вступительного адажио и включающий три тона: $g^1 - f^1 - es^1$, соответствующие трем слогам, сокращенный в разработочном разделе на один тон. Третий слог потерян, словно в рыдании, и остаются, таким образом, только $as^1 - g^1$, $as^2 - g^2$, $f^1 - es^1$, $es^2 - des^2$, $des^2 - c^2$, $c^2 - ces^2$, $ces^2 - b^1$. Бас движется в противоположном направлении – от основного тона терции, к *D*, которой предшествует вспомогательная нота *Es* (т. 83). Посредством двух пролонгаций – в верхнем и нижнем голосах, - движущихся в противоположных направлениях, возникает замечательная последовательность интервалов и гармоний.¹³

В иллюстрациях 5-11 представлено арпеджирование как способ пролонгации септаккорда: в 5-7 – восходящее арпеджирование в верхнем голосе (5-7, 3-7, 1-3-5-7), а в 8-11 – нисходящее арпеджирование в басу (3-1, 5-1, 7-5-3-1).

62.5 и 6: см. *Пять графических анализов*.

62.7: Она показывает хроматическое изменение *ми-бемоль*² – *ми-бемоль*² (*Jahrb. III*, стр. 77 и далее).

62.8: Смотреть *Jahrbuch. III*, стр. 38.

62.9: Здесь мы видим технику, наиболее часто встречающуюся в средних частях песенных форм: арпеджирование в басу от квинты к основному тону (тт. 13-19) дает возможность ввести в качестве консонанса (10) тон, которому предстоит стать септимой. Таким образом, как и в строгом контрапункте, получается приготовление септимы: 3(10)—[~]7 [§ 169].

62.10: Смотреть *Jahrbuch III*, стр. 38.

62.12: Септаккорд возникает из сочетания басового арпеджирования I—IV с ритмическим смещением. Этот тип пролонгации появляется вместо более типичного IV⁸⁻⁷, в котором 8 появляется на сильной доле. Подобные же случаи, возможные при соединении разрядов, обсуждались в *Kontrapunkt II*, VI/1, § 5.

62.13: Обращение $\frac{4}{3}$ в “разбросанном” положении ($f-h-d^2-a^2$)

делает более ясными децимы между верхним голосом и басом $\frac{a^2 - g^2}{f - e}$

(ср. *Erläuterungsausgabe* op. 111). Что касается “разбросанного” положения обращения, смотрите у К.Ф.Э Баха (*Versuch.*) “Генералбас”, главу 7, раздел 1, § 8, а также главу 8, раздел 2, § 6 (в английской версии W.J. Mitchell’a стр. 235 и стр. 251) <также см. пример 64, сх. 3>.

§ 178. *Завершение проходящей септимы*

Поскольку она происходит из октавы, септима должна продолжать движение в нисходящем направлении [§ 73].

§ 179. *Несмотря на отклонения, принципы строгого контрапункта остаются в силе*

Из §§ 176-178 следует, что в свободном контрапункте необходимость разветвления редко позволяет септима неподвижно оставаться над основным тоном.

Раздел 6: Синкопирование

§ 180. *Общие наблюдения*

В *Kontrapunkt I* (I/4, § 12) я в следующих словах упоминал о значении синкопирования в свободном исьме: “В своем инстинктивном поиске технических средств, которые увеличили бы продолжительность тональной структуры (*Harm.* § 88, примечание), музыкально-творческие умы были поглощены такими приемами голосоведения, в которых, кроме их собственных законов, не проявлялась бы никакая высшая необходимость. И все же в обязанности приготовления и разрешения задержания они нашли самое подходящее средство уподобления некоторому роду музыкальной причинности и внутренней необходимости, средство, которое действовало по крайней мере при переходе от консонанса к консонансу [§ 73]. Конечно, зародыш такой необходимости продолжать движение в том же направлении лежал также в простейшем проходящем тоне – при изучении природы и истории музыки как искусства всегда следует иметь в виду необходимость создания протяженности, – но ясно, что давление диссонирующей синкопы несравненно сильнее и убедительнее.”¹⁴

Пример 63

63.1: Вследствие аккордовой последовательности на первом плане следует предполагать задержание над IV, хотя басовый тон и утверждается лишь двумя тактами позже.

63.2: Принцип “свойства основного тона” в нижнем голосе <склонности к превращению в основной тон>, действующий и в свободном сочинении, равно как и значение, выводимое из среднего и дальнего планов, обнаруживают, что это является двойным задержанием. Тот факт, что бас продолжает движение под e^2 , не изменяет положение (сравнить с примером 65,2 и *Kpt. II* III/I, § 11).

63.3: Ход 6—5 артистичнейше объединяется со свободным двойным задержанием $\overset{11-10}{9-8}$. Это можно понять, лишь обратившись к среднему и заднему планам [§ 107].¹⁵

§ 181. Развертывание задержания

Образцы развертывания задержания приведены в

Примере 64

64.1: Здесь за a^2 , т.е. $\hat{5}$ следует вспомогательный тон b^2 , оформленный как $IV^{10}-V^{9-8}$ (при этом 9 связана, как в строгом контрапункте). Однако на переднем плане 9 разделяется на C^7 ($=\sharp VII$) и A^7 ($=\sharp V^{\sharp 3}$) <§ 246, пр. 111с>. См. *Jahrbuch I*, стр. 37-38, пример 19, а также *Jahrbuch I*, стр. 79 (Бах, Партита для скрипки, III).

64.2: Здесь мы можем видеть, что в свободном сочинении связывание ноты может вести к большим последствиям. Шопен сначала написал es^1 (в 7 такте схемы C), и эта нона все еще появляется во многих изданиях. И все же только сам Шопен мог в конце концов вместо es^1 поставить d^1 — и по веским соображениям: поскольку он не связан лигой, намеченная первоначально нона es (сравнить со схемой d) скорее производит впечатление сексты ниже c^2 (см. диагональные линии в d).¹⁶ Кроме того, в примере (схема b) показан залигованный проходящий тон, под которым в басу осуществляется развертывание.

64.3: “Разбросанное” положение <§ 177, сх. 13> с его вертикально сопряженными септимами $Es-des$, $b-as^1$ и des^2-c^3 позволяет использовать богатые звуковые возможности рояля. Непризнание такого “разбросанного” положения ведет к ложной теории ундецим- и тердецимаккордов.

Образец развертывания \sim_5^6 находим в примере 54,3. Здесь кодообразное нисходящее движение cis^2-cis^1 (—8—1) привносит диатоническую $\sharp 7$. И все же \sim_5^6 на gis^1 предоставляет возможность воспользоваться вводным тоном his . Это создает в басу линейную

последовательность, которая, подчиняясь ходу 8—5, отправляется от Cis и возвращается через $Fis-E-Dis$ на Cis (ср. пример 11,5). То

обстоятельство, что нижние тона при конфигурации \sim_5^6 оказываются терциями от основного тона, позволяет применение хроматизмов в значении вводных тонов [ср. § 247]. Такого преимущества не существует при \sim_2^{45} .

§ 182. Приготовление и разрешение

Приготовление и разрешение иллюстрируются в

Примере 65

65.1: В такте 86 септима в сущности связана и приготовлена, а не просто проходящая. Подлинное появление II в такте 90 между VI и V обнаруживает, что подобное же приготовление септимы подразумевается в такте 86.

65.2-4: Раньше учили, что ни один тон не должен вести к тону разрешения в том же направлении. Ошибочность этой идеи <в свободном письме> раскрывается схемой 2. После того, как тон f^2 через украшающую октаву g^2 был направлен в e^2 , композитор счел необходимым и далее использовать это украшение для диминуций верхнего голоса (см. скобки). Всякий, кто в 7 такте слышит g^2 как украшение, несмотря по последовательности $\sim 7-6$ в нижнем голосе, примет также и последующее. Таким образом, верхний голос представляет лишь удвоение, а слиговая септима является важнейшей частью этого построения; связывание задержаний убедительнее скачков терций. На схеме 4 легко распознаются игровые удвоения, хоть и осуществленные иным путем.

65.5: Разрешение задержания \sim_{4-3}^{6-5} ритмически запаздывает.

Основной тон V проходит через нисходящее арпеджирование и приходит к основному тону I до разрешения задержания — особенно впечатляющее решение!

65.6: Только на вид кажется, что связанная ~ 7 направляется вверх. На самом деле e^2 с помощью перемещения тона в положение верхнего (перекрывания) и превращается в восходящий проходящий <ср. пр. 41,а4>.

65.7: Разрешение опущено (см. а), а потому в группе из двух тонов des^2 - c^2 избегается ритмический дисбаланс, подобный (b).

65.8: В конце пропущена квинта, и пьеса завершается без полного разрешения <тройного> задержания.

Особые ритмические события на переднем плане, имеющие место в метре, допускают очень свободную игру с лигами-связками просто ритмического характера — чему бы они ни служили: вводным тонам, проходящим тонам или восходящим либо нисходящим арпеджированиям. Но они, однако, не являются подлинными задержаниями (*Kpt. I*, примеры 397, 420-22, 426, 427).

Примечания

¹ Но К.Ф.Э Бах здесь говорит только о последовательности чистой и уменьшенной квинты и наоборот. (Йонас).

² Такую ошибку можно также наблюдать в пагубной практике взаимного контрапунктирования двух независимых и равно важных мотивов, подобно тому, как Вагнер делает в Прелюдии к *Die Meistersinger*. Ошибочно было бы оправдывать такое контрапунктирование ссылкой на технику фуги, потому что противосложение, сопровождающее в фуге тему или ответ, подчинено им по степени важности. (Шенкер).

³ Абзацы 1 и 2а в § 162 относятся к схемам 1,2 и 5 Примера 53; схемы 3 и 4 лучше всего можно понять в свете абзацев 1 и 2b; схема 6 единственная в том смысле, что октавы оправданы структурным членением, которое их разделяет. (Ротгеб).

⁴ Однако в первом автографе (который Шенкер, очевидно, не знал) перед последней четвертью в партии правой руки перед *ля* стоит бекар, хотя он и не нужен бы здесь. (Йонас).

⁵ "...внезапное завершение квинтами, над которыми немецкие школьные учителя заломили бы руки... Естественно, такого рода хроматическая последовательность из квинт, если бы она расширилась примерно до двадцати тактов, вызвала бы не восхищение, а сожаление. В то же время такие вещи нельзя изымать из контекста; их скорее надо рассматривать во взаимоотношении с тем, что этому предшествовало, как часть целого." Лишь последними словами Шуман вплотную приближается к решению. (Шенкер).

⁶ Кажется, голосоведение, показанное в примере 30b, скорее представляет последовательность 5 - 10 - 5 - 10, чем указанную в примере 5 - 8 - 5 - 8. Очевидно последнее обозначение выведено из того факта, что основное движение идет от *es* в такте 1 к *des* в

такте 2. В произведении это проявляется вертикальными терциями *f/des* во втором такте. Впечатление восходящего шага *es* - *f*, отмеченного в примере лигой, возникает из нисходящей линии от c^2 к f^1 . Таким образом последовательность es^1 - f^1 в некотором смысле порождается наложением (§§ 129-34). (Ротгеб)

⁷ С известной степенью оправданности наши праотцы установили запрет на *mi contra fa* и придерживались того, что два гексахорда были недопустимы (в сольмизации). Отсюда, когда возникал интервал *e* - *f* в гексахорде G (*h-c*), они не допускали одновременного появления *e* - *f* из гексахорда C (*e-f*). Они еще не обладали ни подлинным чувством тональности, ни истинной тональной системой, потому что, кроме всего, у них не было октавы, содержащей пространство кварты 5 — 8. Это пространство кварты потребовало бы нового гексахорда. У нас же есть октава, содержащая два полутона, которые прежде принадлежали бы двум враждебным гексахордам. С точки зрения октавы нет оснований для противопоставления друг другу двух групп полутонов. Поэтому я указываю в *Kontrapunkt II*, что *mi contra fa* — это пустая выдумка вроде заблуждений церковных ладов и бесчисленных интервалов. Любой запрет, основанный на подобных причинах, должен быть отброшен в сторону. Необходимость отвергнуть две последовательные большие терции порождается только нежелательным суммарным интервалом увеличенной кварты, такой как в примере 195 из *Kontrapunktus I*. (Шенкер)

⁸ *Kpt. I*, II/2, § 6; *Kpt. II*, III/2, §§ 2, 3; III/3, § 1; IV/1, § 2 под (2), § 3; VI/2, § 3, а также "Erläuterungen" в *Tw.* 8/9, 10 в *Jahrb. I, II*. (Шенкер)

⁹ В отношении примера 56 сравнить с тем, что сказано в § 282 о примере 134,1 и 2. (Йонас).

¹⁰ См. также *Kontrapunkt II*, пр. 238,1, тт. 4, 6, 8 (цитированные в *Counterpoint in Composition* Феликса Зальцера и Карла Шахтера, пр. 9-60, b. (Oster).

¹¹ Поскольку *ля* должен появиться в начале такта 13, последняя шестнадцатая в такте 12 могла бы слышаться скорее как предъем, нежели как скачковый проходящий тон. (Остер).

¹² См. К.Ф.Э. Бах, <*Versuch*> "*Generalbass*", глава 13, раздел 1, § 20 (в английской версии W.J. Mitchell стр. 273 и далее), сравнить также с примером 23. (Rothgeb).

¹³ В краткой заметке среди неопубликованных работ конца двадцатых годов Шенкер называет такую нисходящую септиму "подлинным линейным ходом на септиму", он также называет ее "гармоническим грехом" и противопоставляет ее ходу на септиму, показанному в примере 62,1. Шенкер, кажется, указывает вот на что: для того чтобы быть развернутым (посредством нисходящей линейной прогрессии либо иным путем), тон, представляющий септиму, должен сначала появиться как консонанс (см. § 169; пр. 62.9 и обсуждавшийся в § 170 пр. 42.2). Но Бетховен в такте 66 представляет as^2 сразу как септиму, а продолжает ее пролонгацию в этом диссонантном положении. Другая ситуация у Гайдна: септима (as^2) появляется лишь в конце восходящей линейной прогрессии и, продлившись на b^2 в такте 64, идет прямо на g^1 репризы. Таким образом, эта септима не развернута в строгом смысле, как в ор. 81а. В примере 62.3, конечно, показано такое же явление, как в примере 62.4. Но в *Jahrbuch III* (1930), откуда взят пример из *Героической*, Шенкер не упоминает этой специфической проблемы септимы. (Остер).

¹⁴ Вспоминаются исправления, которые делал И.С. Бах в своих обработках произведений других композиторов. Он особенно заботился о задержаниях. Таких необходимых задержаний особенно недостает в нынешних органных импровизациях. В этом отношении даже Брукнер оставлял желать лучшего. (Шенкер).

¹⁵ В связи с этим разделом смотри текст и примеры в *Kpt. I*, II/4, §§ 5, 7, 8, 10, 15 и в *Kpt. II*, III/4, §§ 2, 4-6; VI/3, §§ 2-8. (Шенкер).

¹⁶ Первое немецкое издание (Брейткопф) и первое французское издание (Шлезингер) были опубликованы почти одновременно. У Шлезингера *es'*, у Брейткопфа – *d'*, и это *d* вполне могло появиться вследствие ошибки гравера. Одни лишь музыковедческие соображения вряд ли могут с уверенностью решить вопрос в пользу *es* или *d*, а потому собственное решение следует принимать на чисто музыкальной основе. (Остер)

Глава 2

Последующие структурные уровни

А. Общее понятие о последующих структурных уровнях

§ 183. *Содержание последующих структурных уровней*

Содержание второго и последующих уровней определяется содержанием первого уровня, но в то же время оно находится под влиянием целей на первом плане, таинственным образом ощущаемых и преследуемых. Второй уровень еще яснее первого обнаруживает, как произведение разветвляется, обретая свои собственные характерные черты. И все же я продолжаю повторять, что путь, которым композитор приходит к изначальному вдохновению – извлекает ли он его из более раннего или более позднего структурного уровня, быть может, даже из переднего плана, – это одна из непостижимых тайн творчества. Это ни в коей мере не влияет на логическую последовательность уровней, но скорее свидетельствует о безошибочной проницательности, представляющей более отдаленный уровень, прежде чем ясно осознал близкий. Только гению подвластно восприятие, столь далеко простирающееся – как вперед, так и назад (§ 47) [§29].

§ 184. *Повторное появление пролонгаций первого уровня*

Пролонгации, подобные тем, что встречаются на первом уровне, могут появляться и на последующих уровнях и подвергаться дальнейшему развитию. Но могут также встречаться и новые пролонгации, например, взаимобмен голосов и комбинации из различных пролонгаций.

§ 185. *Пролонгация баса*

Любые пролонгации, встречающиеся в верхних голосах, могут также встречаться и в нижнем голосе, но при этом всегда придерживаясь своих контрапунктических целей (§ 20) [§§ 53, 64, 210, 257].

В. Разновидности пролонгаций на последующих уровнях

Раздел 1: Пролонгация басового арпеджирования

§ 186. *Обращения в басовой линии I—V*

Некоторые шаги в пролонгированных версиях I—V, показанные в примере 14, допускают инверсию на более поздних уровнях:

Пример 66

66.1: Лишь на последующих уровнях, в которых выработается обязательный регистр, можно будет судить, служит ли нисходящая секста в а) и б) восходящему или нисходящему регистровому сдвигу.

66.2: Нисходящая квинта в а) в концептуальном смысле равнозначна кварте в примере 14,5 (I—V). Последовательность IV—V уравнивает квинту мелодической секундой: это чисто контрапунктическое средство, возникающее, когда восходящий квинтовый ход заполняется проходящими тонами (пример 14,2с). Поэтому, когда нисходящая квинта заполняется

проходящими тонами, даже включая хроматически измененные, подобно случаю б), следует помнить, что нисходящая квинта происходит из контрапунктически восходящей квинтовой последовательности. По этой причине в так называемой каденции I—IV—V—I в свободном письме V обладает преимуществом, потому что первоначально она сложилась как тон, арпеджирующий гармонию, *тогда как помещение IV перед V подчеркивает шаг на секунду, а отсюда – первоначальную роль как контрапунктического элемента* <§§ 56, 64>!

66.3: Эта иллюстрация относится к примеру 14,6.

§ 187. *Обращение восходящей квинты I—V в нисходящую кварту*

Восходящая квинта в басу может быть полностью превращена в нисходящую кварту. Несколько возможностей структурных последствий такого квартового хода в басу в случае $\hat{3}$ или $\hat{5}$ показаны в

Примере 67

§ 188. *Сочетание различных обращений*

Комбинации из инверсий разного рода показаны в

Примере 68

В тех случаях, когда контрапунктическая басовая формула превращается на переднем плане в отдельные гармонии, следует особенно обращать внимание на то, выражено ли арпеджирование I—V в восходящей или нисходящей форме. Только таким путем может быть распознана комбинация (§§ 242 и далее).

§ 189. *Арпеджирование нисходящей квинты V—I идет только через терцию*

Пролонгации V—I становятся возможными только на более поздних уровнях. Арпеджирование нисходящей квинты V—I *может следовать только через терцию*:

Пример 69

69.1-4: Это возможные формы. Они представляют движение, обратное формам пролонгации восходящего арпеджирования I—V, показанного в примере 14,1-4. Такие арпеджирования через терцию во всех пролонгированных нисходящих квинтах позднейших уровней, в серединах трехчастных песенных форм (пример 22b), а также в разработочных разделах сонатных частей, таких, как первая часть бетховенской Сонаты для виолончели ор. 69, в тактах:

94 127 152
E — cis — A
V ————— I

69.5-6: Подобные арпеджирования, в которых примеры 14.5-6 разворачиваются в обратном направлении, были бы невозможны. .

69.7: Напротив, арпеджирование через терцию может встретиться в простейшей нисходящей квинте.

Конечно, нисходящее арпеджирование не является единственным средством пролонгации V в случае V—I. Иногда это может осуществляться с помощью вспомогательного тона с интерполяциями, как, скажем, в примере 62,3 и 11, в примерах 76,9; 254;5, 158.

В связи с этим разделом см. §§ 56 и 86, а также § 230, пример 100,3.

§ 190. *Обращение нисходящей квинты V—I в восходящую кварту*

Нисходящая квинта V—I может быть обращена в восходящую кварту. Последняя остается неделимой, потому что кварта, в отличие от квинты, основанной на обертоновом ряде, искусственно порождается голосоведением [§ 212].

Пример 70

§ 191. *Так называемая прерванная каденция*

Так называемая прерванная каденция показана в

Примере 71

71.1: Бас в последовательности V—VI следует в случае а) в направлении квартового хода вверх (пример 70b), но он может быть, как в примере 7b, с помощью интерполированных квинт направлен в сторону нисходящей квинты V—I.

71.2: Другим средством преодоления V—VI является повторение формы вспомогательной каденции. (§§ 244 и далее).

Раздел 2: Структурное членение

§ 192. Структурное членение на последующих уровнях

Как показано в примерах 33 и 34, линейные последовательности, идущие от $\hat{3}$, $\hat{2}$ или $\hat{5}$, также допускают на последующих уровнях перерывы на основании принципов, описанных в § 117:

Первый уровень: $\hat{3}$ ----- $\hat{2}$ || $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
 $\{$ 3-----2 1

Второй уровень 3 2 || 3 2 1

Сравнить примеры 42,2; 73,3, а также Шопен, Этюд оп. 10 № 8 в *Пяти графических анализах*.

Иными словами, любая и каждая терцовая или квинтовая прогрессия может претерпеть перерыв в строгом смысле: 3 2 || 3 2 1 или 5—2 || 5—1, как если бы это была первичная линия. Это ключ к применению форм внешних голосов с их пролонгациями к каждой отдельной гармонии на переднем плане, включая перерыв. (§§ 251 и далее).

Эти строгие формы перерыва не следует смешивать с такими формами, как в

Примере 72

По смыслу их следует рассматривать как диминуции (§§ 251 и далее). <Сравнить пример 72, 1 и 2 с примером 87,5>.

Раздел 3. Микстура (смешивание)

§ 193. Смешивание на последующих уровнях

На более поздних уровнях у микстуры еще меньше возможностей для создания формы, чем у нее было на первом уровне (§ 103). Она появляется в процессе развертывания лишь для украшения и расширения.

Пример 73

73.1: Верхний голос ходом e^2 — es^2 следует за хроматическими проходящими в басу: заключительный параллелизм (пр. 12).

73.2: Тоникализация хроматического басового тона IV предоставляет возможность для использования малой септимы des^2 , которая в рамках первичной линии является смешением терции <такт 33 в произведении>. Поскольку, однако, хроматическая альтерация басового тона принадлежит второму уровню, к нему же относится и микстура в первичной линии. Переосмысление $\hat{3}$ достигается с помощью развертывания $\hat{2}$ - на сей раз последовательности секст между голосами (пример 43f *Jahrb. I*, стр. 31 и далее).

73.3: В контексте верхнего голоса b' в 6-м такте представляет собой лишь хроматический проходящий тон, чья необходимость здесь вызвана тоникализацией хроматического тона cis' во внутреннем голосе (= #VII¹⁷ Ре мажора). Несмотря на гайдновскую лигу от b' к d' и пропуск a' в 7-м такте, все же не может быть сомнения в том, что b' переходит на a' , являющийся $\hat{2}$; a' может в 7-м такте не появляться, потому что его присутствие гораздо более необходимо в 9-м такте над септимой c .

73.4: Октавный ход составляет коду Этюда. Он включает малую септиму ($\hat{17}$), недопустимую в первичной линии $\hat{8}$ - $\hat{1}$. Эта хроматическая альтерация тоникализирует IV, но отменяется на V¹³ (§ 44). Смотри также: Шопен оп. 10 № 8 в *Пяти графических анализах*.

Раздел 4: ♭2

§ 194. Дезальтерация ♭2 посредством ♯2 на более поздних уровнях

На более поздних уровнях ♭2 может быть дезальтерирована с помощью диатонической ♯2:

Пример 74

74.1: Согласование достигается посредством скачка на терцию или линейного терцового хода, и оно является результатом того простого факта, что за ♭2 следует V, в которой содержится только чистая квинта (§ 105, неаполитанская секста) [§ 118].

74.2: Особый эффект всей Мазурки зависит от следующего факта: напряжение ♯2 сохраняется до последнего такта, где появляется диатоническая ♯2. (Смотри также Шопен, ор. 10 № 12, такты 72-75 в *Пяти графических анализах*).

Такой способ превращения ♯2 в диатоническую ступень применяется не только в первичной линии, но также и на уровне пролонгаций или на переднем плане, когда формы первичной структуры превращаются в самостоятельные гармонии (§§ 242 и далее). Сравнить также $d^2—cis^2—h'$ во внутреннем голосе примера 44,2, такты 11-12, а также подобное явление в примере 53,3, такты 21-31.

74.3: Вместо терцовой прогрессии $b^2—a^2—gis^2$, в этом примере показано нисходящее смещение регистра $b^2—a^2—h'$. Кроме того, в момент появления V чистая квинта вообще отсутствует, но она подразумевается.

§ 195. Обратное последование ♯2—♭2

Как только диатоническая структура произведения утвердилась, композитор ради особого эффекта может помещать ♯2 даже в конце, как если бы пьеса была во фригийском ладу:

Пример 75

Раздел 5: Вспомогательная нота

§ 196. Вспомогательная нота на последующих уровнях

Ясно, что вспомогательная нота, как она появляется в строгом контрапункте, может служить расширению содержания и на последующих уровнях (§ 108 и пример 32). Однако, когда основной тон фигуры с вспомогательной нотой возвращается на диссонирующем интервале или в последовании с проходящим тоном на сильную долю 6—5, изменяя первоначальную диссонирующую септиму (пример 76,1), тогда складывается диминуция из пяти тонов, в которой вспомогательный тон как бы исчезает. В таких случаях вспомогательный лишен формообразующей силы (§§ 111, 112).

§ 197. Примеры и комментарии

На последующих уровнях фигура с вспомогательной нотой может соотноситься с тонами в различных значениях:

Пример 76

76.1: Фигура с вспомогательным тоном относится к заглавному тону. Такого рода вспомогательная нота может сделать излишней терцовую последовательность от первой $\hat{3}$ (пример 49.2), однако не должна (пример 32,3-7; пример 64,1).

76.2: Здесь в момент перерыва $\hat{3}—\hat{2}||\hat{3}—\hat{1}$ вспомогательная нота относится ко второму тону первичной линии (как в примере 22а). Она может относиться также и к первому тону (как в примере 22b).

76.3: В случае членения $\hat{5}—\hat{2}||\hat{5}—\hat{1}$ вспомогательная нота связана с $\hat{2}$ (сопоставить с примером 26а и b).

76.4: В случае $\hat{8}—\hat{5}||\hat{5}—\hat{1}$ вспомогательная нота принадлежит второй $\hat{5}$ (сравнить с примером 19b).

76.5: Если на первом уровне есть формообразующая вспомогательная нота (или, как в примере 30а, формообразующая микстура), то на последующих уровнях вспомогательные могут относиться ко всем первичным тонам.

76.6: Здесь фигура вспомогательного иллюзорна: она привнесена восходящим регистровым смещением (см. пример 23а) и завершается над VI во 2-м такте. Эта VI, однако, представляет лишь середину арпеджирования $C-A-F$ и должна рассматриваться как бас, добавленный под C^{5-6} .

76.7: Проходящая нота часто сопровождает превращение форм первичной структуры в самостоятельные гармонии (§§ 242 и далее).

76.8: Пример показывает, как вспомогательные тона могут повести к разного рода игре расширения и ритма.

76.9: Вспомогательный тон в басу обладает особым значением и может, как в этом случае, даже играть формообразующую роль (§ 189, последний абзац) <§ 324, Пример 158>.

76.10: Фигура вспомогательного тона особенно привлекательна, когда она появляется в тех же длительностях, как и основные тона. В баховских обработках хоралов такие фигурации в басу порождают странную нотацию генерал-баса, которую можно понять, только пренебрегши равнодлительностью тонов (пример 125,1). Это сохраняет силу также в подобной фигурации в инструментальной музыке (пример 142,1 и 2).

В форме рондо вспомогательная нота играет важную роль в соединении отдельных разделов (§§ 318 и далее).

§ 198. *Движение вспомогательного тона 3—4—3*

Движение вспомогательного тона 3—4—3 может, если только квинта не расположена в сопрано, одновременно объединяться с 5—6—5 и 8—9—8: такое положение, конечно, привело бы к параллельным квинтам.

Пример 77

§ 199. *Синкопированные формы движения вспомогательными нотами 3—4 4—3*

С давних пор композиторы, когда хотели в какой-то момент замедлить течение, стремились ввести вспомогательный на терцию:

Пример 78

Верные инстинкту, они избегали формы, показанной в а), вместо этого предпочитая синкопированную форму 3—4 4—3, как в b), которая, как в c), уже намекает на третий голос (Палестрина, *Missa Pape Marcelli*, Gloria, тт. 9-10).

§ 200. *Комбинация фигуры вспомогательного 3—4 4—3 с другими голосами*

Фигура 3—4 4—3 может применяться в комбинации с 5—6—5, 8—9—8, 8—7—8, 8—⁹7—8 или с 57—6—5, 57—6—5, 57—8. 7—6 6—5 или с вспомогательным движением в басу:

Пример 79

§ 201. *Сцепление нескольких фигур 3—4 4—3*

В практике великих мастеров, особенно в прелюдиях и фугах, такие фигуры вспомогательных часто соединяются вместе — обычно таким образом, что случайные знаки у терций в начале и в конце движения вспомогательными сменяются, предоставляя, таким образом, возможность сцепления групп, как например, #3—4 4—5 3—4 4—5 3. Примеры: Гендель, Сюита E dur (Прелюдия, такты 16-18), Фуга № 6 с moll (т. 7); Гайдн, соната Es dur, Hob. XVI:52, первая часть (*Пять графических анализов*).

Раздел 6: Линеарные ходы

(а) Общее понятие**§ 203. Линеарные ходы (последовательности, прогрессии) на последующих уровнях**

В последовательности трансформаций голосоведения мы все более удаляемся от того, что было новым верхним голосом <§ 115, 116>, и таким путем выходим на новые уровни. Следовательно, назначение линеарных прогрессий претерпевает изменения, продиктованные новыми целями.

Какой бы ни была цель, качества, присущие первичной линии и линеарным ходам на первом уровне, остаются теми же и на последующих уровнях. Линеарная последовательность, сверх всего, является главным средством создания содержания в проходящем движении, то есть в создании мелодического содержания. Нисходящая линеарная прогрессия всегда означает движение из верхнего во внутренний голос. Линеарный ход, направленный вверх, означает движение из внутреннего голоса к верхнему.

§ 204. Единство линеарной прогрессии

Во всех линеарных прогрессиях – как восходящих, так и нисходящих, – сохраняется принцип первичного тона (§ 93): сохранение в уме первоначального тона обеспечивает цельность. Каждый предыдущий уровень поручается за следующий, таким образом гарантируя неделимость и единство линеарных ходов на дальнейших уровнях: на переднем плане единство преобладает, как и на заднем.

Где бы ни оказался линеарный ход – в верхнем, нижнем или среднем голосе, – его единство означает горизонтальную тотальность, которой вертикаль уступает в значении.

Пример 81

81.1: Только путем сохранения в уме начального тона des^1 можно понять такую последовательность, как терцовый ход во внутреннем голосе в с).

81.2: В примере показана широкомасштабная терцовая прогрессия. В четырех малых терцовых ходах, в тактах 1-5, 5-9, 9-15 и 15-18, g^2 уводится вниз на fis^1 и e^1 (см. а и б). Цель и эффект общего терцового хода не могли бы быть достигнуты, если бы бас не представил свои собственные органические пролонгации. Одна из них – это $E-C-A$ (как IV) в тактах 1-5-15: C появляется в 5-м такте точно вместе с e^2 , представляющим завершение первого терцового хода, а также и начало второго. Следует также заметить октавный линеарный ход $c-c^1$ в тактах 5-15, которая объединяет второй и третий терцовый ходы.

Ритм описанной выше группировки также является органичным элементом, заслуживающим внимания. В тактах 5-8 мы имеем две двухтактных единицы, затем следует ускорение до четырех целых нот в тактах 9-12 и, наконец, до четырех половинных в тактах 13-14. Ускоренный терцовый ход c^2-a^1 в тактах 9-11 подготавливает терцовый ход половинными в тактах 13-15, в котором второй тон h^1 пролонгирован с помощью собственного особого терцового линеарного хода $h^1-a^1-gis^1$. Затем четыре половинных в тактах 13-14 также приготавливают квартовые последовательности в тактах 15-16, которые в тактах 17-19 в конце концов оказываются превзойденными линеарным ходом на квинту h^1-e^1 . (Сравнить также с примером 109 а1)

(б) Мнимый (иллюзорный) линеарный ход**§ 205. Основная характеристика подлинного линеарного хода**

На последующих уровнях также должно существовать подлинное родство между первым и последним тонами линеарного хода, определяемое более ранними слоями. Это интервальное соотношение не только для первичной линии, но и для каждого линеарного хода, должно составлять не менее терции, и каждый линеарный ход должен содержать проходящее движение. То же относится и к квинтовому ходу, к квартовому, когда он эквивалентен квинтовому, и к октавному ходу.

§ 206. Развертывание секунды имитируют линеарную прогрессию

Когда подобная родственность отсутствует, последовательность не является подлинным линейным ходом [§ 141]. Поэтому, если конечным результатом оказывается лишь интервал верхней или нижней секунды, то последовательность проходящих тонов, даже если она, в свою очередь, расчленяется, не составляет линейного хода. Пролонгационные соединения такого рода представляют лишь опосредованное восходящее или нисходящее регистровое смещение (§§ 147 и далее, а также 151 и далее).

В такого рода соединениях есть, конечно, цель, но в них нет гармонического родства между точкой отправления и конечным тоном. Поэтому нона выступает как секунда – восходящая, равно как и нисходящая. Это же верно и для септимы, только нисходящая септима замещает восходящую секунду, а восходящая септима – нисходящую секунду.

Пример 82

82.1 и 2: Ноны выступают вместо нисходящих секунд [в отношении сх. 2 см. пример 134,8].

82.3: в b) нона $d'—e^2$ (такты 35-42) равнозначна восходящему хроматическому проходящему тону [§238].

82.4: На схеме показана септима, которая означает шаг на секунду.

82.5: Напротив, неверно было бы прочесть движение баса, показанное в b), в тактах 9-10, как восходящую нону $d—e^2$, потому что развертывание, показанное в а), определяет его значение. В с) окончание квинтового хода $c^1—f$ в басу совпадает с началом квинтового хода $a^2—d^2$ в сопрано (т. 3). Поэтому неправильно было бы здесь прочесть движение баса как $c^1—d$ ($=c—cis—d$) в тактах 1-4.

§ 207. *Развертывание терции, кварты, квинты или октавы иногда симулирует линейный ход*

Представляет ли заполнение гармонического пространства линейный ход, таким образом, зависит от взаимоотношений, выявленных структурными уровнями.

Пример 83

83.1: Это лишь на вид кажется терцовым ходом.

83.2: Поскольку g^2 представляет вспомогательный тон более раннего уровня, мы не можем прочесть последовательность $b^2—f^2$ в тактах 9-12 как прерванный квартовый ход (сравнить с примером 76,5 и §§ 212, 217). Поэтому последовательность тонов, представляющая b^2 и f^2 , не является подлинным линейным ходом.

83.3: Подобным же образом, последовательности, предшествующие *E* и *Fis* в басу, несмотря на внешнее сходство с квартовым и квинтовым линейными ходами, не составляют подлинные линейные прогрессии. Между прочим, столь же строгое понятие развертывания не применимо к сопрано. Необходимым следует признать восходящее регистровое смещение $fis^2—(cis^2)—h^1$, а не $fis^1—(cis^1)—h$ [см. § 238]. Бас определяется

движением
$$\begin{array}{ccccccc} (H) & - & d & - & e & - & fis & - & H \\ & & I & & II & & V & & I \end{array}$$
 [в отношении N.B. см. § 261, комментарий к примеру 125,3].

(с) Восходящее и нисходящее движение в линейных ходах

§ 208. *Нисходящие линейные последовательности*

Из нисходящих линейных последовательностей высшего уровня логично выводятся дальнейшие восходящие линейные прогрессии:

Пример 84

Членение $\hat{3}—\hat{2}||\hat{3}—\hat{2}—\hat{1}$, включающее линейные ходы, обозначенные штилями, направленными вниз, принадлежит первому уровню (§§ 117 и 118, примеры 33, 34). В отличие от этого, линейный ход, идущий вниз от g^2 и первого надделенного штилем f^2 , принадлежат второму уровню, равно как и расчленение квинтового хода (§213).

Дополнительно смотреть Примеры 42,2; 30а; 73,3; 76,3.

§ 209. *Восходящие линейные ходы*

Установив связь с передним планом, начальный подъем к первому тону первичной линии может обрести сущность диминуций, полностью расцветающих в форме восходящих линейных прогрессий. Но они не ведут к тонам первичной линии, а потому принадлежат позднейшим уровням:

Пример 85

[Сравнить с § 279, комментарием к примеру 130,3].

§ 210. *Линейная прогрессия в басу*

Линейные ходы могут также встречаться в басу, когда пространство его арпеджирования заполняется интерполяциями и проходящими тонами (§ 257). Здесь также следует различать восходящие и нисходящие линейные ходы. В обеих формах есть соответствующие собственные начальные тона и тона-цели. Однако в басу нисходящие линейные прогрессии никогда не могут имитировать линейный ход первичной линии, поскольку бас и первичная линия – это отдельные сущности.

Пример 86

Никакой совет изучать движение баса в произведениях И.С. Баха не может оказаться достаточно настойчивым. Следует начинать с *Generalbass-Büchlein* и опознать линейные ходы, подразумевающиеся в этих простых на вид басах. Затем следует таким же образом изучать басы других мастеров, сначала оставляя в стороне первичную линию и сосредоточиваясь на логике баса. В завершающем анализе, конечно, истинное положение может быть определено лишь путем изучения контрапунктического соотношения баса и сопрано [§ 3, сноска].

(d) Отдельные линейные ходы

§ 211. *Ход на терцию*

Терцовые ходы на позднейших уровнях обычно разворачиваются с помощью членения $\hat{3} - \hat{2} || \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ и вспомогательного тона (см. примеры 42,2; 22b; 30; 73).

§ 212. *Квартовые ходы*

Квартовые ходы на последующих уровнях могут иметь различное значение:

Пример 87

87.1: Примеры демонстрируют, что подлинность квартового хода может быть окончательно подтверждена только при учете и контрапункта, и гармонических ступеней. В обоих примерах перемены гармонии не позволяют по ошибке принять квартовый ход за квинтовый.¹

87.2: Квартовые ходы 8—5 и 5—8 над I или V требуют особого внимания. Это же относится и к другим гармоническим ступеням, которые по разным причинам принимают характер I или V.

87.3: Когда квартовый ход оказывается в басу, то противовес гармонических ступеней слабее и меньше воспринимается. Единство квартового хода определяется больше мелодической последовательностью, нежели прямым утверждением гармонической функции. Это – как если ход имеет место в верхнем или внутреннем голосе, движущемся над подразумеваемой гармонической ступенью далеко внизу <Kpt. II III/2, § 2>.

а) Таким образом, эта квартовая формула, часто применявшаяся в старинной музыке для соединения частей сюиты или концерто грассо, неоднозначна: только на основании подчеркивания в конкретном сочинении может быть определено, задумана ли она как I—V или как I—II⁺—V.

б) Несмотря на $\frac{6}{3}$ над B, представляющий I в *g-moll*, квартовый ход в басу придает ему значение основного тона III, движущегося в VI, потому что только B как III может быть начальным тоном квартового хода, неоспоримо здесь присутствующего.²

с) В *Героической* квартовый ход объединяет такты 28-93 скерцо. Арпеджирование $B-f-d-B$ принадлежит исключительно *B*. Напряжение длинной квартовой прогрессии разрешается только в завершающем тоне *Es*.

d) Благодаря наличию хроматически измененного *Gis* нисходящая квартовая прогрессия ведет к минорной V более убедительно, нежели могла бы восходящая квинтовая прогрессия.

87.4: Чтобы квартовый ход слышался как неделимый, необходимо, чтобы третий тон такого хода не подчеркивался, потому что это привело бы к его пониманию как тона-цели в ходе на терцию. Его скорее следует понимать как проходящий тон (пример 14,3с и d; пример 40,1, такты 1-7; пример 114,2b).

87.5: Квартовая прогрессия допускает, однако, подразделение. В этом примере было бы неверно читать первый тон второго терцового хода как вспомогательный, поскольку контрапункт подчеркивает параллелизм подчиненных линейных ходов. Этот параллелизм подразделяет квартовый ход, но не представляет членение в строгом смысле (§ 192, пример 72,1; пример 157).

§ 213. Ход на квинту

Кроме расчлененности (§ 192) квинтовая прогрессия может также демонстрировать более свободное деление:

Пример 88

88.1: Эта схема членения проиллюстрирована музыкальным примером а) (такты 41-61), включающим также очень эффектную микстуру.

88.2: Сравнить с примерами 41,3; 72,3.

88.3: Сравнить с примером 30b.

88.4: Эта схема соответствует музыкальному примеру b).³

В с) нет подразделения; это скорее расширение с помощью интерполяции другого квинтового хода, идущего вниз от первичного тона (примеры 104,3; 40,4) [§ 93].

Пример d) показывает мастерское сцепление двух квинтовых ходов.

И в басу квинтовый ход также может содержать разнообразное свободное членение. Как и в квартовой прогрессии, восходящая квинтовая прогрессия в басу может обнаруживать конфликт между мелодически объединенным характером хода и гармоническими ступенями <пример 87,3а>.

§ 214. Секстовый ход

Примеры секстовых ходов на более поздних уровнях:

Пример 89

89.1: С членением секстового линейного хода контрапунктирует ход на септиму в нижнем голосе.

89.2: Секстовый ход d^2-f^7 подразделяется посредством двух квинтовых ходов.

89.3: Секстовый ход реально состоит из квартового хода, продолжающегося в нижнем внутреннем голосе.

89.4: В отличие от примера 3, здесь секстовый ход следует понимать как обращение терции.

§ 215. Линейный ход на септиму

Пример 62,1-4 демонстрирует случаи применения линейного хода на септиму. Они отличаются от развертывания септимы, замещающей секунду (как в примере 82,4), тем, что подчеркивают свои гармонические интервалы, по крайней мере, терцию.

§ 216. Октавная прогрессия

Всякий раз, когда появляется линейный ход на октаву, его единство обычно подтверждается полным кадансом.

Пример 90

Верхний голос в основном неподвижно остается на *gis*. Сравнить с примерами 54,3, 73,4, 95,с4 [как и § 260, предпоследний абзац].

§ 217. Самые свободные формы членения

Кроме форм членения 3—2||3—1, 5—2||5—1, 8—5||5—1 и более свободных, подобно примерам 72,1 и 2, а также 88-90, есть тип членения, быть может, самый свободный. Его отличительной чертой является то, что изложение снова возвращается к первоначальному.

Пример 91

(е) Завершение линейного хода

§ 218. Общие положения

Линейные ходы в верхнем, среднем или в нижнем голосах завершаются в момент, когда в своем движении вверх или вниз они достигают цели, определяемой контекстом.

Именно нисходящие квинтовые прогрессии завершаются только по достижении основного тона (а не в середине хода, на терции, – даже если здесь происходит смена гармонии). Из этого факта естественно вырастает вывод, что все квинтовые ходы моделируются по аналогии с первичной линией, которая завершается на $\hat{1}$ [§245].

Пример 92

92.1: Для понимания среднего раздела фуги особенно важно опознание первого квинтового хода, завершающегося только на f^{\flat} во втором такте [такты 22 и 30].

§ 219. Предвосхищение завершающей гармонии

Единство линейного хода в нижнем голосе делает возможным предвосхищение в верхнем голосе (с помощью арпеджирования или иных

диминуций) аккорда, принадлежащего только последнему тону линейного хода.

Пример 93

Основной тон *F* сохраняет свое действие с помощью проходящих тонов *E* и *G*. Однако эти проходящие тона предоставляют возможность разворачивания До мажорного трезвучия, а каждый отдельный интервал отвечает принципам строгого контрапункта – очень необычное и смелое голосоведение.

§ 220. Дальнейшее применение принципа завершенности

Принцип завершенности хода в переносном смысле применим также и к движению на секунду. Только когда реально достигнута секунда, этот шаг оказывается завершенным.

Пример 94

(f) Комбинация из двух и более линейных ходов

§ 221. Понятие ведущего линейного хода

Когда сочетаются две или более линейные прогрессии, важно определить - по заднему, среднему или переднему планам – которая из них является *ведущей*. По отношению к этому ведущему ходу остальные должны считаться лишь контрапунктами – хоть в параллельном, косвенном или противоположном движении, во внешних или во внутренних голосах. Когда решено, где проходит ведущая линейная прогрессия – в верхнем или в нижнем голосе, - необходимо понять, являются ли контрапунктирующие ходы верхними или нижними терциями, децимами, секстами.

§ 222. Отрицание понятия двойного контрапункта децимы или дуодецимы

Из концепции ведущей линейной последовательности, с которой контрапунктируют верхние или нижние терции или сексты, следует, что понятие так называемого двойного контрапункта децимы или дуодецимы безосновательно. Поэтому двойной контрапункт имеет место в рядах таких ложных концепций, как церковные лады, секвенции и обычные объяснения последовательных квинт и октав (§229, пример 99,1).

§ 223. Внутренний голос

Взвешивая относительное значение линейных ходов в верхнем и нижнем голосах, важно определить, полностью ли согласуется движение среднего голоса с первичной гармонией или противоречит ей в начале или в конце.

§ 224. Линейные ходы параллельными терциями (децимами)

В ходе параллельными терциями (децимами) следует принимать во внимание, остается ли он (интервал – БП) в том же аккорде или движется в другой, а также величину интервала – протяженность хода.

Пример 95

а) На схемах 1-8 показаны терцовые линейные ходы: направленные вверх и вниз, включающие одну или две гармонии.⁴ Схемы 2 и 4 показывают нижний голос, движущийся нижними децимами. Схемы 7 и 8 показывают соответственно подмену первой и последней децим. Схемы 5, 6 и 7 демонстрируют вечно присутствующую опасность параллельных квинт в трехголосном изложении.

б) Здесь показаны квартовые ходы. На схемах 1-3 показаны нижние или верхние децимы, включающие одну или более гармоний. Примеры под номером 4 содержат разного рода проявление свободы: в первом случае смена 10—10 на 6—6 обеспечивает терцию гармонии C_3^5 , вместо негармонической сексты a^1 , которая появилась бы в результате продолжающегося движения децимами, как в примере b1. Напротив, пример Моцарта показывает движение, продолжающееся на четвертую дециму,

где для возвращения на c^2 потребовалась бы октава на d^2 <как показано в примере 72,3>.

с) Здесь показаны ходы на квинту. В примере 1 мы должны слышать последовательность V—I, несмотря на первую дециму, возникающую в связи с ведущим верхним голосом.⁵ Третья децима предоставляет возможность для некоторого рода каденции на месте четвертой децимы, не мешая лежащей в глубине последовательности V—I. В примерах под цифрой 2 ведущим является нижний голос. В варианте в на третьем тоне квинтового хода движение внутреннего голоса приводит к поло-

жению $\frac{6}{3}$ гармонии, принадлежащей последнему тону хода. В подобного рода изложении квинтовая прогрессия не нуждается в полном проведении. Пример под цифрой 3 управляется квинтовым ходом в верхнем голосе. На втором аккорде децима замещает менее желательную октаву, как если бы построение собиралось двигаться децимами.

д) Здесь показаны ходы секстами. На схеме 1 нижние децимы сопрягаются с ведущим секстовым ходом в верхнем голосе, тогда как средний голос вступает на терции. Таким образом, с первой децимой

возникает $\frac{5}{3}$ аккорд, который, однако, в системе гармонии ведущего секстового хода должен пониматься как аподжатура 6 (—5). Конечно, надо каким-то образом устранить параллельные квинты, возникающие из движения среднего и нижнего голосов. Во втором примере внутренний голос начинается с кварты как с аподжатуры и вместе с

первой децимой создает двойную аподжатуру $\frac{6}{4}$. Здесь также должны быть устранены параллельные квинты между верхним и средним голосами. Пример 3 показывает, как секстовый ход предоставляет возможность для “изъятия” тонов, т.е. помещение внутреннего голоса выше верхнего таким образом, что несмотря на нисходящее движение секстовой прогрессии, первоначальный регистр может быть сохранен (пример 90) [§ 260, предпоследний абзац].

В баховском примере 43b первая терция развертывания выражена восходящей секстой, последние три тона которой ради этого разверты-

вания перенесены в нижнюю октаву. Бас движется нижними децимами за исключением того, что под b' помещена секста вместо децимы.

е) В этих примерах показаны линейные ходы на октаву. В какой бы интервал ни вступил внутренний голос – в квинту или в октаву, - в 1 и 2 возникает опасность параллельных квинт. Эти квинты должны быть устранены на переднем плане. На схеме 3 бас следует рассматривать как ведущий голос, поскольку он дополнительно расчленен на g . Верхний голос $e^2—e^1$ пролонгирует начальный тон первичной линии, но мы не можем предположить его членение на h' , поскольку этот тон чужд До мажорной гармонии (ср. *Пять графических анализов*). В примере 4, начиная с N.B. (т. 5), показана такая же ситуация, как и на схеме 2, за исключением того, что события на переднем плане приносят на последних тонах басовой линии регистровый сдвиг (*Jahrb. II*, стр. 85 и далее). В примере 5 с ведущим октавным линейным ходом в басу контрапунктирует арпеджированная секста и секстовая прогрессия в верхнем голосе, идущая параллельными верхними децимами.

§ 225. Линейные ходы параллельными секстами

Примеры линейного движения параллельными секстами:

Пример 96

96.2: Пример показывает, что квартовые линейные ходы параллельными секстами предполагают хроматическую альтерацию.

96.3: Это похоже на пример 53,2, только там интервальная последовательность 6-5 появляется на предпоследнем тоне ведущего квинтового хода в верхнем голосе, и в результате контрапунктирующий квинтовый ход в нижнем голосе завершается как каденция (=II—V—I).

96.4: Пример показывает ведущую секстовую прогрессию $e^1—cis^2$ как движение из внутреннего голоса, хотя на уровне переднего плана и кажется, что линия представляет верхний голос. В начале хода вертикальное соотношение $\frac{e^1}{Ais}$ предполагает опасность параллельных квинт.

Взаимообмен 5—6 преодолевает опасность и направляет ход в параллельные сексты.

§ 226. Линейный ход параллельными терциями или секстами при косвенном движении внешних голосов

Самостоятельную область представляют собой линейные ходы параллельными терциями и секстами при косвенном движении внешних голосов. В таких случаях положение определяет неподвижный тон, наличие которого может подразумеваться, когда линейное движение идет во внешних голосах. Иногда, однако, требуется изменение, которое привносит известную свободу в обращение с параллелизмами.

Пример 97

97.1: Восходящая кварта в верхнем голосе (5 6 7 8) является ведущей последовательностью. Внутренний голос движется параллельными нижними терциями, но в конце избегается секста, a^2 , которая противоречила бы гармонии (Пример 95b, 1 и 4).

97.2: С другой стороны, в направленном вниз квартовом ходе верхнего голоса (8 7 6 5) во избежание сексты, не входящей в гармонию,

часто $\frac{8}{6}$ заменяется на $\frac{8}{3}$. Под N.B. показан пример из *<Versuch>* “Генерал-баса” К.Ф.Э. Баха (глава 3, раздел 1, § 17 а и b), который он использует в последующем § 19 для объяснения так называемого оборота Телемана: линейный ход в верхнем голосе сопровождается терциями в нижнем, но терцию, которая по правилам генерал-баса обычно требовалась при $\frac{8}{6}$, следовало избегать.

97.3: Хотя на вид здесь квартовый ход, читать же следует лишь терцовый ход с аподжатурой.

97.4: В примере внутри параллельных секст, образованных верхним и внутренним голосами, показана негармоническая “венская нота” $e^2—a$.

§ 227. Противоположно направленные линейные ходы

Уже формы первичной структуры демонстрируют линейные ходы в противоположном движении (примеры 15,2; 16,2; 18,2).

Контрапунктическая организация противоположного движения на первом плане зависит прежде всего от сбалансированного согласования числа тонов <§ 67>, но в отдельных случаях она может определяться требованиями пролонгации.

§ 228. Примеры

В следующих примерах показана контрапунктическая организация линейных прогрессий, содержащих равное или неравное число тонов.

Пример 98

98.1: Сравнение вариантов а) и б), в обоих случаях выражающих одну гармонию, указывает на разницу между обычным изложением в а), таким односторонним и суммарно гармоническим, и подлинно контрапунктическим письмом в б), словно бы создающим независимые аккорды и даже наделяющим средний из них собственной цифровкой.⁶ Каким бы незначительным ни оказался пример, его достаточно, чтобы указать на падение нашего музыкального чувства.

98.2 Квартовый ход в нижнем голосе не соответствует терцовому ходу в верхнем. Терцовый ход включает хроматический проходящий тон as^2 и таким путем выравнивается с четырехнотной схемой.

98.3: В а) и б) ход на кварту уравнивается с ходом на квинту. В с) нижний голос проходит квинту, а верхний – кварту. Верхний голос движется параллельно внутреннему на терцию выше.⁷

98.4: В примере а) два линейных хода на октаву: сначала квинтовый ход против квартового, а потом наоборот – квартовый против квинтового. В б) диагональные линии указывают действительные интервалы.

98.5: Линейный ход внутреннего голоса на квинту $es—b$, с его линией верхних терций, контрапунктически сопровождается линейным ходом нижнего голоса на октаву.

Сравнить с примером 56,1с, где секстовая прогрессия во внутреннем голосе движется напротив терцовой в нижнем голосе. Смотри также

пример 89,1, где взаимно согласуются секстовый ход $his^1—gis^2$ в верхнем голосе и ход на септиму $fis^1—gis$ в нижнем.

§ 229. Линейные прогрессии в смешанном движении

Комбинации линейных последовательностей в различных движениях даны в следующем примере.

Примере 99

99.1: Мы видим здесь комбинацию из движущихся в противоположном направлении квинтовой прогрессии в басу и квартовой – в теноре. Квартовый ход сопровождается верхними терциями в альте, а басовый – верхними децимами в сопрано. Ведущим здесь является только квинтовый ход в басу, включая принадлежащие ему верхние децимы. Квинтовый ход является ведущим также в б) и в с). В свете такой оценки снижается значение самостоятельного учения о двойном контрапункте (§222).

99.2: Октавный ход $f^2—f'$ в тактах 1-4 сопровождается серией перекрываний, нацеленных на вспомогательный тон ges^2 в 8 такте. С перекрыванием контрапунктирует октавный линейный ход в басу, образуя частичные линейные ходы, движущиеся параллельными секстами и децимами.

99.3: Внешние голоса демонстрируют комбинацию из движущихся параллельно квинтовой и секстовой прогрессий. Однако секстовая линейная последовательность в басу представляет восходящее арпеджирование терции. Когда арпеджирование до минорного трезвучия подходит к завершению, в верхнем голосе против баса Es начинается секстовый линейный ход. На es^2 , третьем тоне секстового хода, басовое арпеджирование достигает октавы c , основного тона I. С этой точки бас движется вниз в сторону V с помощью квартового линейного хода. Секстовый ход также завершается на V, а над этой V g' идет к проходящей септима (8—7), ведущей в Allegro.⁸

Раздел 7: Арпеджирование

§ 230. Арпеджирование на позднейших уровнях

В следующих примерах представлены различные типы арпеджирования: восходящее или нисходящее в верхнем, внутреннем или в нижнем голосе, приводящее в результате к трезвучию или к аккорду из четырех тонов.

Пример 100

100.1: Первое арпеджирование, ведущее к первому тону первичной линии, принадлежит первому уровню. В отличие от этого, второе арпеджирование, ведущее к $\hat{2}$, принадлежит позднему уровню, прежде всего, потому, что в нем проявляется действие параллелизма (примеры 40,10; 93).

В самом деле, арпеджирования по большей части появляются как параллелизмы, соединяя один или больше внутренних голосов с верхним голосом. Они могут интегрироваться в диминуции, прятаться в них или могут возникать в результате наложения (сравнить пример 47,2, а также Сонату Гайдна *Es dur* Hob. 49 в *Пяти графических анализах*). Особенно в произведениях старинных мастеров полифонический стиль часто затемняет арпеджирование (сравнить И.С. Бах, Соната III для скрипки соло, Largo – в *Jahrb.* стр. 61)

100.2: Восходящие арпеджирования <в верхних голосах> развиваются в четырехзвучные гармонии. Они обнаруживают собственную силу: силу, позволяющую им поддерживать такие гармонии вспомогательного тона <как в а> и такие интервалы <как в б>.

100.3: Мы здесь видим, как каждое нисходящее арпеджирование квинты < в а) и в б): $g^2-es^2-c^2$ и $b-ges-es$ эквивалентно формуле V—I вне зависимости от того, какие именно гармонические ступени может выражать каждая ситуация. Все эти арпеджирования складываются в трезвучия (Пример 69).

100.4: Здесь – нисходящее арпеджирование, приводящее к четырехзвучным аккордам.

100.4: Здесь представлен нисходящий регистровый сдвиг посредством арпеджирования через нижнюю квинту, которая в основе

может быть рассмотрена как вспомогательный тон к терции (примеры 79,80).

100.5: Здесь нисходящий регистровый сдвиг посредством трех больших терций <пример 113,8>.

Раздел 8: Перекрывание (наложение)⁹

§ 231. Перекрывание на последующих уровнях

Несмотря на нисходящее направление вступлений, перекрывания на последующих уровнях служат (а) для поддержания исходной высоты, (б) для создания восходящего движения ради достижения верхнего вспомогательного тона, (с) чтобы предотвратить движение нисходящего арпеджия за пределы своей цели.

Следует помнить, что и на позднейших уровнях наложение может появляться или путем прямого перемещения нижнего тона выше верхнего, или в последовательности (§§ 129-133 и пример 41).

§ 232. Примеры

Образцы наложений на последующих уровнях последовательно показаны в следующем примере.

Пример 101

101.1: С помощью наложения поддерживается звуковысотный уровень g^1 .

101.2: Перекрывание производит эффект вспомогательного тона, поскольку интервал между последним тоном первого вступления и начальным тоном второго является терцией e^1-g^1 .

101.3: В этом примере мы видим кварту между последним тоном одного проведения и начальным тоном следующего: в результате нахлестки получается ряд секунд, ведущих вверх к вспомогательному тону <cis²>. В тактах 1-2 задержание e^1 начального проведения разрешается в dis^1 , на квинту ниже начального тона следующего вступления.

101.4: Перекрывание появляется в форме последовательностей из трех нот.¹⁰

101.5: Перекрывание направлено на арпеджирование трезвучия $a—cis'—e'$. Таким образом, нормально между вступлениями был бы интервал квинты $\langle a—d', cis'—fis' \rangle$. Моцарт сочетает последовательность наложений $\langle d'—cis' \rangle$ с в некотором роде сокращенными наложениями $\langle gis—d' \rangle$. У него второму и третьему вступлениям предшествуют квинты, позволяющие надставить сверху перекрывание. Сравнить с примерами 23; 47,2; 53,5; 65,6.

Раздел 9. Движение из внутреннего голоса

§ 233. Примеры

Образцы движения из внутреннего голоса на дальнейших уровнях показаны в следующем примере:

Пример 102

102.1: Благодаря движению из внутреннего голоса поддерживается звуковысотный уровень h' .

102.2: Здесь достигается следующий по высоте тон, вспомогательный: $h^2—c^3—h^2$.

102.3: Подобным же образом es^2 через g^2 идет в f^2 .

102.4: Движение из внутреннего голоса ведет к следующему более низкому тону: от f^2 к es^2 .

102.5 и 6: С помощью движения из внутреннего голоса избегаются хроматические ходы (сх. 5 и 6) и энгармоническая замена (сх. 6) (§§ 248 и далее). <§ 303>

Раздел 10: Развертывание

§ 234. Примеры

Образцы развертывания на более поздних уровнях со ссылкой на формы, схематично показанные в примере 43, приводятся в следующем примере.

Пример 103

103.1: Сравнить с примерами 43b,1 и 76,2.

103.2: Как сказано в § 141, обычное изложение формы развертывания, приведенной в примере 43b,4, состоит из взаимобмена между голосами, порождая при этом последовательность 10—10, 6—6 (§ 236). При более свободном изложении, как здесь в а), этот тип развертывания может быть неоднозначным, тогда как вариант б) <аналогичный примерам 43,d3 и 4> оказывается более определенным <поскольку он включает интервалы больше терции>. Сравнить развертывание двух секст в примере 53,3.¹¹

103.3: Сравнить с примером 43,b5. Мы встречаем такого рода развертывания терции в разных точках произведения – и в начале, и в середине, и в конце. Схема d) показывает развертывание 8—6.

103.4: Сравнить с примером 43,c1. В примере показаны две восходящие терции.¹²

103.5: Сравнить пример 43,c2. В этом развертывании, во избежание параллельных квинт, использован взаимобмен 5—6 (§ 164).

103.6: Сравнить с примером 43,c5. Обычно эта форма развертывания сопровождается взаимобменом голосов. Однако когда, как в этом примере, развертывание происходит между верхним и внутренним голосами, бас может контрапунктировать более свободно.

103.7: Сравнить с примером 42,c2.

Раздел 11. Подмена

§ 235. Примеры

Образцы подмены на последующих уровнях:

Пример 104

104.1: Децима, возникающая на первой $\hat{3}$, предполагает продолжение движения терциями. Таким образом, вспомогательный тон g^2 покрывается b^2 (т. 9). Вводный тон cis^2 подменяет отсутствующую $\hat{2}$ (пример 20,1, а также § 146).

104.2: Во избежание септимы, как в случае а), или кварты, как в случае б), во время нисходящего регистрового сдвига терции трезвучия, композитор использует консонирующий проходящий тон, замещающий аккордовый тон в арпеджировании (§ 170, пример 56,2; § 186, пример 66,1b; пример 68b, такты 9-14) [См. также пример 109,e2, т. 5].

104.3: В нисходящей квинтовой прогрессии подмена $\hat{3}$ нижней терцией напоминает каденционный оборот в строгом контрапункте, в котором тоника появляется раньше нисходящего вводного тона (*Kri. I*, пр. 136,2; Пример 40,4 данной книги).

Раздел 12: Взаимообмен голосов

§ 236. Природа взаимодействия голосов

Необходимость взаимодействия голосов возникает только на последующих уровнях. Здесь существенно расширяются диминуции, а потому часто становится необходимым привести в соответствие требования диминуций и потребности голосоведения [§ 173].

§ 237. Примеры

Несколько образцов приводятся в следующем примере.

Пример 105

105.1-3: Взаимообмен в голосах позволяет остаться в пределах той же гармонии (ср. Пример 95b и 4).

105.4: Иногда взаимодействие голосов используется для расширения верхнего голоса обходным маневром.

105.5: В басу необходимость вернуться в прежний регистр может повести к взаимодействию голосов (в том случае, когда регистр в результате

нисходящей линии копуляции стал слишком низким).¹³ Сравнить с Прелюдией *B dur* Генделя, такты 29-31 в *Jarhbuch I*, стр. 32.

Раздел 13: Восходящее регистровое смещение

§ 238. Примеры

Желание использовать блеск инструмента, организация взаимоотношения между регистрами, общая необходимость в создании нового содержания, подчеркивание структурного членения – все это на последующих уровнях ведет к восходящему регистровому смещению.

Пример 106

106.1: Восходящим регистровым смещением подчеркивается кода

106.2: Путем перенесения внутреннего голоса в верхнюю октаву основная форма развертывания обретает новый облик. Высокое положение может затемнить значение развертывания и покрыть обязательный регистр.

106.3: Регистровый сдвиг в а) служит расширению и создает уникальные и в высшей степени декламационные диминуции. В случае б) высший регистр этюда используется в завершающем разделе сочинения. См. также пример 32,3b $d^1—es^2—e^3$, а также пример 83,3, такт 3, где природа человеческого голоса ставит предел дальнейшему понижению – отсюда восходящий регистровый сдвиг $fis^1—fis^2$.

Раздел 14: Нисходящее регистровое смещение

§ 239. Примеры

Образцы нисходящего регистрового смещения на последующих уровнях даны в следующем примере.

Пример 107

Вспомогательный тон c^3 опускается на b^1 , т.е. на $\hat{2}$. Путь вниз охватывает две квинты, первая из которых реализуется очень сложным способом: за нисходящим октавным арпеджированием следует восходящее арпеджирование септимы (пример 100,2а и 6а). Какое замечательное побуждение к диминуциям, и сколь органично здесь согласие с голосоведением, показанным в примере 76,3!

Заметим в примере 76,2 нисходящий регистровый сдвиг $h^2—c^2—h^1$. Обратим также внимание на разнообразную игру восходящими и нисходящими регистровыми сдвигами в коде гайдновских вариаций фа минор. Они даже превосходят игру регистров в теме (§ 151, пример 48,1).

Раздел 15: Копуляция

§ 240. Копуляция на последующих уровнях

Хотя целью копуляции является лишь соединение двух регистров, тем не менее она требует развертывания соединительного построения. Значение копуляции лежит в той роли, которую она играет в генерировании содержания. Копуляции чуждо текучее соединение октав, игра регистров вроде той, которую мы наблюдаем в Арии с вариациями И.С. Баха.

§ 241. Примеры

Образцы копуляции:

Пример 108

108.2: Волшебнейшая копуляция! В основе своей тон B_1 в 98-м такте предназначен для поддержки последних шести тактов *Adagio*, чтобы наполнить их своим звучанием. Однако поскольку завершение требует переключки двухлинейной и трехлинейной октав, левая рука, чтобы сопровождать правую, вынуждена временно покинуть регистр B_1 . Тем не менее заключительной восьмой ноте в левой руке удастся создать впечатление, будто нота B_1 звучала непрерывно. Кроме того, последний такт кажется заполненным до краев: взаимосвязь с первым тактом,

которую мастера всегда сохраняют в уме. Таким образом, здесь копуляция служит обязательному регистру (§ 268).

Примечания

¹ Шенкер относит это к увеличенным квартам в верхних голосах (Остер).

² В своем собственном экземпляре Чаконы Шенкер в начале второй доли шестого такта написал III. Это может быть ключом к пониманию шенкеровского прочтения. (Остер).

³ Сравнить шенкеровское чтение баса в *Jahrguch II*, стр. 17, которое, по моему мнению, лучше данного здесь, хотя оно и несколько внутренне противоречиво. В своем более раннем прочтении Шенкер тесно соотносит As с F (вроде $B—G$ в примере 111а) и читает как $5—7—5$ над $As—f—G$. (Остер)

⁴ Звездочки в примерах 95,а2, 4 и b1, 2 указывают тона, возникающие в результате параллельного движения, противоречащие первичной гармонии. (Остер).

⁵ Пример неполный. В своем неопубликованном анализе Сюиты Шенкер понимал бас gis в конце такта 18 как начало V, простирающейся до gis в такте 20. Остальные басовые тона, как показано в примере, представляют децимы ниже ведущего верхнего голоса

⁶ Изложение в b) идет от К.Ф.Э. Баха; а пример а) предоставлен Шенкером. (Остер).

⁷ Пример c) не является прямой цитатой из К.Ф.Э. Баха, но скорее шенкеровской интерпретацией голосоведения, представленного в одном из баховских примеров. (Ротгеб).

⁸ Более подробно “диссонансы” этого вступления обсуждаются в комментарии Освальда Йонаса к шенкеровской *Harmony*, стр. 346. (Остер).

⁹ См. дополнительные комментарии после § 134. (Остер).

¹⁰ Направленные влево стрелки примера 4 могут показаться служащими тем же целям, что и в примере 5, они из-за ошибки гравера показывают скорее задержание, чем на его разрешение. (Остер).

¹¹ Похоже, что здесь Шенкер ссылается на развертывание $dis^2—cis^2$, $fis—e$ на первом плане в тактах 136-137, 138-139 в той же мазурке. Это развертывание не показано в примере 53,3. Это пролонгация второй сексты в большем развертывании в тактах 124-139, относящемся к среднему плану. (Остер).

¹² Восходящие терции – это $as^1—c^2$ и $c^2—es^3$, между тем как терции, по отношению к которым здесь упоминается пример 43,с1, – это $d^2—h^1$ и $c^2—es^2$. (Ротгеб).

¹³ E и D помещены во внутренний голос, не показанный на схеме. (Остер).

Глава 3

Особые события переднего плана

Раздел 1: Переход форм первичной структуры в любые отдельные аккорды

§ 242. Общие положения

Тенденция распространения формы первичной структуры (как показано в примерах 9-11 и 14-19) проходит через все уровни голосоведения. Отсюда на переднем плане в изобилии появляются подобные перенесенные формы. Каждая перенесенная форма выступает как самостоятельная структура, в которой верхний и нижний голоса определяют границы единого тонального пространства. Самостоятельные построения такого рода часто трудно расшифровать; расчленяющие доминанты и другие интерполяции, пока не научишься понимать их отношение к среднему и заднему планам, зачастую затемняют смысл (§§ 28, 117, 188, 192, 194).

§ 243. Особые примеры

Множественность форм перехода первичной структуры показана в следующем примере.

Пример 109

109.a: Схемы 1 и 2 показывают переход, выступающий как линейный ход $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$; терцовый ход может быть и расчлененным: $\hat{3} \hat{2} || \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ (Пример 42,2). Такое же положение возникает, когда тона первичной

линии $\hat{7}, \hat{6}, \hat{5}$ располагаются таким же образом, как $\begin{smallmatrix} \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ I & V & I \end{smallmatrix}$ (Примеры 20,4; 76,4).

109.b: Схема показывает линейный ход $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ (примеры 35,2, тт. 5-8; 89,2). Формы, основанные на делении $\hat{5}—2||\hat{5}—\hat{1}$ - такие, как $\hat{5}—\hat{3}||\hat{5}—\hat{1}$ и $\hat{5}—\hat{3}||\hat{4}—\hat{1}$, - могут рассматриваться как формы более свободного членения. (примеры 42,1; 87,5; 88,4 и b; 103,1).

109.c: Октавный ход в кодах заслуживает особого внимания даже при первичных линиях $\hat{3}—\hat{1}$ и $\hat{5}—\hat{1}$ (примеры 54,3; 73,4) [§ 304].

109.d: Однако перенос одного лишь пролонгированного баса первичной структуры гарантирует единство даже в том случае, когда сопрано не представляет линейной прогрессии, а принимает форму:

первоначального подъема (примеры 37a; 39,й; 46,2; 194,1). В примере 39,2 бас объединяет первоначальный подъем с терцовым линейным ходом, ведущим к $\hat{3}$.

арпеджирования, выраженного любым образом (примеры 40,6; 41,3);

развертывания (пример 43a и b) или

диминуции, которая, как в примере 109,d1, представляет неподвижный тон (сравнить с примером 99, 2, тт. 1-4). Такую же диминуцию можно увидеть в примере 109,d2, где колоратурный пассаж составляет самостоятельное построение. Он лежит между первоначальным подъемом и нисходящим движением первичной линии, ясно указывая на расширение a^2 . Это разъяснение должно удовлетворить тех, кто мог бы возражать против колоратурного пассажа в этой части арии. Его появление здесь не относится к форме, не представляет главного элемента арии: это просто интерполяция, расширение.

109.e: Поскольку одноголосное построение на переднем плане представляет несколько голосов, нетрудно заметить спрятанные в изложении басовые ходы:

e2: Похоже, что пример выражает неподвижный тон в верхнем голосе (сравнить с d1 и d2). Что же касается проходящего *Fis* на второй четверти такта 5, см. пример 104,2.

e3y: Сравнить с примером 33a.

e4: См. комментарий к примеру 109a.

e5: В темах фуг особенно важно понимать подразумеваемую формулу баса. Она <определяет противосложение и> наполняет собой всю фугу. Сравнить, как представлена до минорная fuga из первого тома Хорошо темперированного клавира в *Jahrbuch II*, а также примеры 20,1 и 2, 92,1.

e6: Даже так называемая разработанная каденция (на фермате) имеет собственную структуру (см. у К.Ф.Э Баха в <*Versuch*> “Vom Vortrage”, §§ 30-31). Чтобы разобраться в таком построении и роли баса в нем, необходимо на время отвлечься от басового тона, который обычно

подчеркивает каденцию, обычно V^{6-5}_{4-3} .

Раздел 2: Неполный переход форм первичной структуры; вспомогательные кадансы

§ 244. Общие положения

Стало бы слишком тяжким бременем для синтеза, если бы каждое превращение формы первичной структуры должно было начинаться с

$\hat{3}_I$ или с $\hat{5}_I$. Переход от гармонии к гармонии сглаживается с помощью I, первого тона басового арпеджирования. Когда этот тон, порождающий развитие и лежащий в его основе, опускается, то возникают следующие сокращенные формы:

Пример 110

Из опыта восходящего арпеджирования нам ретроспективно ясно, что, поскольку в конце концов появляется C, то во всех таких случаях тон C является основным. Голосоведение “отключено” от предшествующего: т.е. IV, III и II соотносятся только с последующей I, указывают лишь на нее. Однако, какие ступени ни относились бы к предстоящему основному тону, пространство до его фактического вступления концептуально принадлежит предыдущей гармонии. В некотором смысле территория предыдущей гармонии представляет основу для подготовки последующей (сравнить в § 219, пример 93). Это становится ясным из взаимоотношений более ранних уровней (см. также § 279).

§ 245. Особые примеры

110.a: Хотя форма баса, начинающаяся с I, является единственным истинным образом первичной структуры, бас может, когда того потребует синтез, иногда начинаться с V — при том условии, что верхний голос обрисовывает определенную гармонию. Значение остается тем же самым, даже когда I появляется сразу, когда зазвучит $\hat{3}$, таким образом, как это отражено в примере 92,2, подразделяя квинтовую прогрессию в верхнем голосе. В любом случае бас в сочетании с нисходящим движением верхнего голоса на квинту обретает полное завершение только с достижением $\hat{1}$ в сопрано. Очевидно, что сокращенная форма $V—I$ может быть применена к любой нисходящей квинте в данной тональности, какой бы ни была гармоническая ступень. Например, она может появиться в связи с оборотом $II^{(2)}—V (=V—I)$, как в Симфонии Гайдна в случае 1.

a3: На этом примере показано полное произведение. Пьеса — истинная прелюдия: она представляет лишь квинтовый линейный ход над $V—I$.

a4: Поскольку нисходящая квинта такого рода сопряжена с движением в верхнем голосе, часто возникают задержания и неполные вспомогательные. Они, конечно, могли бы возникнуть и просто над основным тоном, но в данный момент они покоятся на собственном басовом тоне, а именно на квинте, которая сдвинута вперед по сравнению со своим нормальным положением. Таким образом, мы говорим о гармониях задержания или вспомогательного тона. В любом случае гармонию, появившуюся с опережением, следует слышать вместе с

основным аккордом. Появляется ли квинта до или после <§ 279, пример 130>, сам факт, что она действительно сопряжена со своим основным тоном, всегда создает органичное соединение, и ее конечное объяснение лежит в первоначальном вертикальном положении. Вот что делает возможным упомянутое выше “отключение” предшествующего голосоведения и проясняет вспомогательный характер украшения. Именно в этом смысле я говорю о *вспомогательном кадансе*.

В этой связи можно сослаться на примеры 54,2 и 56,2е. Поскольку

в последнем примере мы имеем
$$\begin{array}{ccc} cis^3 & - & dis^3 \\ A & - & G\sharp s \\ 10 & - & 5 \end{array} - \begin{array}{ccc} cis^3 & - & cis^3 \\ C\sharp s & - & C\sharp s \\ 10 & - & 10 \end{array}$$
, dis^3 осуществляет

терцовый линейный ход в значении проходящего <по отношению к $C\sharp s$ I вспомогательной каденции $G\sharp s—C\sharp s$ > (примеры 40,1 и 54,13).

110.b.3: [см. также § 309].

110.c: В первом примере сокращенная басовая формула, вспомогательная каденция поддерживает квинтовую прогрессию. Несмотря на основной тон B в 4 такте первого примера, было бы неверно предположить в этой точке III. III появляется только в конце как результат половинной каденции (Пример 82,5с, такты 3-4, 7-8).

110.d: В первом примере вспомогательная каденция вводит новый аккорд, служащий установлению более широких взаимоотношений. Второй пример показывает вспомогательную каденцию как основу так называемой второй темы сонатной формы, а третий показывает, как такая каденция поддерживает все произведение (примеры 39,2, такты 13-21; пример 73,3, такты 7-8).

110.e. В первом примере вспомогательные кадансы, разработанные в квартовом линейном ходе, проложили дорогу квинтам над I и V, а именно, A и E . То, что D и A являются лишь тонами арпеджирования I—V, определяется средним планом (пример 103,5b).

Во втором примере первая тема части вступает над вспомогательным кадансом.¹

Особенно поучителен третий пример: основные тона широкого арпеджирования, целью которого является c^3 в качестве $\hat{3}$, устанавливаются с помощью вспомогательных кадансов [§303, 309].

В четвертом примере вступление сначала демонстрирует нисходящий

терцовый линейный ход над басовым тоном, в основе своей неподвижным — как единение с ним. Однако в *Allegro*, бас следует по II—V—I. Таким образом, вступление, так сказать, словно предвестник, связано с основной частью вспомогательным кадансом.

§ 246. *Нисходящая терция. VII—V*

Нисходящая терция VII—V сущностно отличается от нисходящей терции, расчленяющей нисходящую квинту.

Пример 111

a: В мажорном ладу диатонический аккорд, предположительно, построенный на VII ступени, может быть хроматически изменен.

111.b: Минорному ладу хроматическое изменение внутренне присуще. На втором примере показан восходящий скачок квинты от III, создающий впечатление соединения III с $\sharp VII$, тогда как на самом деле $\sharp VII$ связана с V^{\sharp} как вспомогательная каденция.²

111.c: Нисходящая терция такого рода может даже выступать как нона, хотя она и избегает вертикальной формы $\sim 9—8$ (пример 64,1).

111.d: Иногда IV—I может замещать V—I, если IV_3^5 пропускается, а над основным тоном IV помещены проходящие тона. Таким образом создается иллюзорная VI. Истинное положение можно понять, если учитывать этот пропуск.

Раздел 3: Добавление основного тона

§ 247. *Примеры*

Голосоведение может также приходить к основным положениям трезвучий, добавляя подразумеваемые в контексте тона <во внутренних голосах>, т.е. помещая их под нижним голосом.³

Пример 112

112.1: Когда хроматический звук выполняет роль вводного тона, иногда на терцию ниже добавляется основной тон трезвучия. Таким образом несколько скрывается хроматический проходящий, а кроме того, достигается более сильный эффект нисходящей квинты <сравнить с примером 152,4, а также: И.С. Бах, ХТК I, Прелюдия До мажор такты 10 и 18 в *Пяти графических анализах*>.

112.2 и 3: В обоих примерах мы находим хроматические проходящие в составе последовательностей параллельными терциями. И снова эти хроматические проходящие тона имеют значение вводных тонов и в своем движении предполагают наличие внизу основных тонов. Как только вставлены основные тона, они естественно образуют серию вспомогательных каденций [пример 106,2d]. Значение в пролонгации таких последовательностей параллельных терций, как диминуций, исходит из содержания предыдущих уровней. Такая последовательность может означать действительный линейный ход или, как в этих примерах, служить лишь связкой между двумя тонами в регистровом сдвиге. В связи с примером 2 см. пример 106.3с. В примере 3 такты 1-6 трио представляют увеличение тактов 1-2 главного раздела: см. скобки при значке N.B.

Не только хроматические тона предоставляют возможность добавления основного тона. В примере 102,5 показаны основные тона, добавленные в последовательности диатонических терций. В примере 107,5 (сравнить с примерами 76,3; 100,2а и 6а) секстаккорд, поддерживающий вспомогательный звук, предполагает основной тон C. Как только добавлен этот C, становится возможным вернуться восходящим движением к основному положению V, которое содержит большую терцию *gis*¹. Таким образом избегается непосредственное следование *Gis* за *G* (§249). [В связи с движением вспомогательными с добавленными основными тонами смотри §§ 106, последний абзац, 108, 110 и 175].

112.4: Нисходящая последовательность терций также может предполагать добавление основных тонов, создавать более богатые возможности пролонгаций. Даже притом, что добавление основных тонов приводит в результате к нисходящим квартовым скачкам, они выступают как истинные восходящие квинтовые скачки – в роли делителя или

“квинтового излучения” (*Quintausstrahlungen*) (§ 279; примеры 35,2; 82,1). Значение всего этого движения устанавливается на предыдущих уровнях.

Раздел 4: Хроматические тона

§ 248. Примеры

Использование хроматических звуков в значении вводного тона уже было проиллюстрировано в примерах 38а-с; 39,3; 48,1; 62,1,3,7. Хроматические тона, возникающие при ♭2—♮2 в связи с ♭II—V^(♯) или ♮II—V^(♯), были проиллюстрированы в примерах 31; 44,2; 48,1; 54,8; 64,2; 74.

Другие варианты использования хроматических тонов показаны в следующем примере.

Пример 113

113.1: Здесь мы видим хроматический тон, возникающий из смещения терций (♭3—♮3 или ♮3—♯3), примененного в связи с любой гармонией так, словно бы эта гармония была I. Микстуры такого рода предоставляют возможности пролонгации.

113.2: Даже такие основные последовательности ступеней, как I—III[♯]—♮V в мажоре и такая же последовательность в миноре с III[♯] и V[♯] привносит конфликт хроматических тонов (примеры 15,1b, 2b и c; 20,2; 37b; 41,2; 76,3; 100,3d).⁴

113.3.a: Здесь в случае V⁸⁻⁷ бас арпеджируется на терцию вверх, и во избежание уменьшенной квинты эта терция понижается. Этим порождается мажорное трезвучие. Когда хроматический тон выполнил свою функцию в пролонгации мажорного трезвучия, он отменяется. Таким путем предстоящая септима сначала появляется как квинта такого мажорного трезвучия [§ 314].

113.3.b и c: Если бас арпеджируется на терцию вверх, то нона сначала появляется как малая септима.

113.3.d: Отправным пунктом здесь является $\overset{9}{\underset{3}{\sim}}$. Тогда арпеджирование баса на терцию вверх способствует возникновению септаккорда. Это очень необычное голосоведение.

113.4: Основной тон V также может опускаться на терцию, снова предоставляя возможность хроматического изменения.

113.5: Эта цитата из *Generalbass* К.Ф.Э. Баха представляет аккорд, действующий как #IV¹⁷ в Соль мажоре, и его продолжением должна быть V. Пролонгируя такой #IV аккорд, можно избежать возможной увеличенной секунды *cis—b*, вместо нее используя большую секунду *cis—h*. Если, кроме того, использован, как в данном случае, диатонический тон *c*, он по отношению к повышенному основному тону *Cis* образует интервал уменьшенной октавы⁵. Подобные уменьшенные октавы могут использоваться в процессе развертывания или в реализации цифрованного баса, но они никоим образом не означают понятия гармонии (пример 80,1; *Гармония* §§ 53 и далее).

[В связи с примерами 113,2 и 3 смотреть также § 279, пример 131].

Раздел 5: Избегание хроматических шагов

§ 249. Примеры

В свободном письме запрет строгого контрапункта на хроматические шаги более не действует. Однако, поскольку и в свободном письме избегаются хроматические последовательности непосредственно сопряженных тонов (таким образом, открывая возможность обильных пролонгаций), этот запрет в некотором смысле восстанавливается.

Различные средства избегания прямых хроматических шагов показаны в следующем примере.

Пример 114

114.1: Примеры подтверждают свободу использования хроматических шагов во всех голосах.

114.2: Прямая хроматическая последовательность избегается с помощью интерполяции вспомогательной ноты. Эта нота может быть поддержана – консонирующим проходящим или иным способом – или остаться без поддержки. Таким образом, в примере 2b бас, поддерживающий вспомогательный тон, должен рассматриваться лишь как проходящий. Пример 2d свидетельствует об особой обостренности слуха (примеры 7b; 71,2; 100,4a). Все эти примеры иллюстрируют, что дело только в избегании прямых хроматических шагов, и никакое большее значение этим аккордам не придается.

114.3: Хроматического шага можно избежать и посредством двух вспомогательных нот (сравнить с примером 89,1).

Хроматические шаги зачастую разделяются с помощью линейных прогрессий (примеры 4-6).

114.4: Нисходящий скачок на терцию позволяет в последующем восходящем движении достичь нужного хроматического изменения диатоническим путем (пример 102,5, сравнить также с *as-a* в 217-220 тактах первой части бетховенского опуса 57, а также с шопеновским Этюдом ор. 10 № 12, такты 23-27 – в *Пяти графических анализах*, - где верхний голос совершает скачок на сексту вниз, и хроматический тон *es*³ достигается только при завершении восходящего секстового линейного хода).

114.5: Как показывают примеры а и b, два направленных вниз терцовых хода дают возможность избежать хроматического шага, представленного их пограничными тонами (§200). Примеры c-f представляют две одновременные терцовые прогрессии со значением VII—V (§ 246): когда нижний из двух голосов проходит путь к основному тону аккорда, содержащего хроматически измененный тон, верхний следует к самому этому хроматическому тону. Это одно из средств, наиболее часто применяемых во избежание хроматических ходов. Однако подобные случаи не следует рассматривать как перечение (§ 250). В примере e ради достижения диатонического переосмысления тона *b*¹ выразительно вводится третий голос. В примере f показано обращение этих ходов: верхний голос ведет к основному тону, а бас опускается на хроматический тон, и это устраняет хроматическую последовательность *V¹—¹* (см. примеры 39,2; 40,4; 82,2) [§ 247 и пример 107].

114.6: Хроматического шага в басу удастся избежать с помощью линейных ходов, направленных вверх и вниз. Но полученную в результате этого гармонию над *As* не следует считать трезвучием.

114.7: Иногда энгармонический тон может ввести хроматическую замену. Включение энгармонизма предоставляет возможность для небольшой, но прекрасной пролонгации: здесь возникает аллюзия с грядущим.

[114.8-10: И здесь прямой хроматический ход предупреждается введением энгармонизма.]

Раздел 6: Перечение

§250. Примеры.

В отличие от строгого контрапункта (см. *Kontrapunkt I*, II/2, § 28 и *Kpt. II*, III/1, § 25), свободное письмо допускает последовательность хроматических тонов без определенного их взаимоотношения, а просто как микстуры или для различных других целей.

Пример 115

115.1.a: В высшей степени глубокое голосоведение! Из взаимоотношений на среднем плане становится ясно, что es^1 (в оригинале расположенный октавой ниже), - это всего лишь украшающий хроматический проходящий, ведущий в d^1 . Поэтому меньшая длительность этого хроматического тона также уменьшает длительность тоникализации *Fis* в басу; басовый тон *Fis* находится там только из-за es^1 . Как только es^1 переходит на d^1 , роль *Fis* оказывается сыгранной, и вновь становится желательным *F*, потому что лишь он может в следующем такте приготовить ~ 7 . Можно понять, однако, почему *Fis* не возвращается на *F*. Вместо этого предпочтительно, по К.Ф.Э. Баху, протянуть f во внутреннем голосе (здесь – в левой руке), чтобы, как он говорит, “интервал был под рукой (*den Griff*)!” Между *Fis* в басу и f в среднем голосе нет прямого отношения, а потому данные тона не могут рассматриваться как подлинная последовательность. Поэтому они не представляют перечение. У каждого из тонов – собственное проис-

хождение, между ними нет прямой связи. На вид кажется, что на первом плане фигурация шестнадцатыми в правой руке (т. 23) охватывает пространство терции, тогда как реальная гармоническая ситуация представляет только секунду: пространство секунды не позволило бы развертывание наподобие предыдущего мотива.

115.1.b: В этом примере также нет перечения. В тактах 1-2 cis^2 , а также C , fis^1 и f^2 не имеют отношения друг к другу. Здесь каждая вспомогательная каденция ($A—D$, $C—F$) начинается заново, т.е. они не связаны с тем, что произошло ранее (пример 110). В пятом же такте – микстура.

115.1.c: Верхний голос развертывает уменьшенную квинту, основанную на IV—V. Консонирующий проходящий тон (на a в басу) непосредственно не связан ни с g^1 во внутреннем голосе, ни с g в басу, ни с gis^1 в верхнем голосе.

115.2: Иногда потребность в регистровом сдвиге вызывает необходимость распределить хроматическую последовательность между двумя голосами. Такая последовательность хроматических тонов не может рассматриваться как перечение (см. *Jahrbuch III* стр. 32).

115.3.a: То, что gis и g в быстрой последовательности следуют друг за другом, связано с необходимостью избежать увеличенной секунды $g—ais$.

115.3.b: Здесь эффекту перечения противостоит вспомогательная каденция.

115.3.d: Здесь секста во взаимообмене 5—6 требует в нижнем голосе хроматический тон $e(\sharp)$. Однако было бы невозможно ввести хроматический тон на четвертой восьмой верхнего голоса, потому что, как видно в точке, отмеченной N.B., и es^2 , и f^2 выдерживаются по два полных такта. Кроме того, $e(\sharp)$ во втором такте отрицательно повлиял бы на e в третьем такте. Эти соображения в совокупности приводят к тому, что es^2 и e^1 между собой не связаны. Поэтому и в этом случае не приходится говорить о перечении.

Раздел 7: Диминуция

§ 251. Исторический фон, особенности понятия диминуции

Мы уже упоминали во многих местах этой книги *диминуцию* в истинном смысле этого слова, но у нас пока не было повода обсудить это понятие в историческом аспекте.⁶ Эта специальная глава о диминуциях посвящена такому обсуждению и должна создать прочный фундамент для преподавания и практики диминуций.

Хотя музыке и было суждено достичь высшей точки своего развития в самодостаточности без обращения к внешним ассоциациям, первоначально доминировали потребности слова, марш, танец. Только слово было генератором последовательностей тонов. Это условие преобладало в доисторическую эру, когда музыка не обладала собственным теоретическим осмыслением, довольно долго это продолжалось и в исторические века контрапункта, монодии и новых найденных вокальных форм, которые были без изменения перенесены на инструменты. Главными представителями и творцами музыки были итальянцы, которые с естественной латинской логикой рассматривали музыку через призму слов и находили, что она отражает объективную реальность.

Музыка, подобно всем физическим и духовным существам, повинующимся природному закону роста, испытывала потребность в большей продолжительности во времени, в расширении содержания изнутри. Но это сдерживалось более медленным ходом текста. Долгое время слова и музыка были ограничены одними и теми же пределами – даже в период, когда контрапункт достиг диатоничности и особых линейных ходов и таким образом создал основные предпосылки для музыки как искусства. И тогда итальянцы начали украшать последовательности тонов и даже отдельные тона. Таким образом они смогли, насколько это было тогда возможно, удовлетворить внутренние потребности музыки и уступить своему внутреннему желанию красивого пения. Процесс украшения они назвали диминуцией. Независимо, где и как применялись украшения, слово продолжало порождать музыку. Таким образом, украшения относились только к словам, а не друг к другу, и в результате таким украшениям недоставало логики, пропорций и всего прочего, что превратило бы их в часть подлинно музыкального организма. Эти украшения часто возникали скорее не из музыкального импульса, а из суетного каприза, и особенно потому, что никакие два певца не пели одну и ту же пьесу одинаковым образом.

И инструментальная музыка того времени не могла уйти далеко вперед от вокального начала. Присущие инструментам возможности, а также естественный закон роста взывали к расширению музыкального материала. И конечно же, музыкальная диминуция как таковая стремилась обнаружиться в фуге, в токкате, ричеркаре, кантате, увертюре. Но в крови итальянцев были лишь диминуции, порожденные словом, и они, таким образом, бессознательно создали прецедент⁷. В результате они так и не освоили немецкую инструментальную диминуцию, вопреки тому, что она несет подлинное искусство музыки, возникающей и развивающейся по собственным законам. Однако в конце концов все диминуции слова-тона итальянской *opera seria* и ее позднейших ответвлений рухнули: и потому, что диминуция не отражала текст, и, что важнее, потому что противоречащее истине музыки отсутствие внутренней органики взаимоотношений, – факт, сначала не находивший признания. Обратное было продемонстрировано искусством абсолютной диминуции в Германии. Но итальянский музыкант не мог последовать немецкому примеру, а потому у него не оставалось выбора – даже по сей день, – кроме как цепляться за диминуцию, порожденную словом в опере или, в лучшем случае, создавать программную музыку, которая, в конечном счете, имеет дело со словом, картиной, идеей. Но в конце концов даже программной итальянской музыке пришлось уступить немецкой: у итальянских музыкантов не было подготовки в абсолютной диминуции, составляющей неприменимый базис программной музыки.

Лишь в одном случае – у Доменико Скарлатти – итальянский дух обнаружил превосходную способность к абсолютной диминуции. Но даже он, друг Генделя, композитор глубоко уважаемый Иоганнесом Брамсом, последним мастером немецкого тонального искусства, – даже он в родной стране не имел ни последователей, ни подлинного признания его уникального значения. Мы же должны предоставить этому итальянскому гению достойное место среди немцев, овладевших искусством абсолютной диминуции.

Музыкальные особенности хора – достижения Лютера, культивировавшегося верующими протестантами, – удержали немецких музыкантов от соскальзывания на практику музыкально не обоснованной орнаментации. Кроме того, климат Германии вряд ли способствовал

приверженности к чисто вокальной красоте. Поэтому формы и диминуции германской органной музыки первоначально оставались под влиянием хорала. Постепенно, насколько позволяли возможности органа, эта музыка достигла свободы абсолютной диминуции, по крайней мере в тех случаях, где музыка не служила слову. У немцев была склонность отворачиваться от слова, от его сверхъясности, они обычно не позволяли ему порождать музыку. Эта тенденция выразилась в сильной предрасположенности к инструментальной музыке. Предоставленной таким образом самой себе, диминуции пришлось каким-то образом обнаружить свою собственную природу, что она и сделала благодаря композиторам несравненной гениальности, которые придали ей завершенное органичное единство.⁸

Это можно разъяснить на примере хоральной обработки Нанса Лео Хасслера:

Пример 116

Легко узнать, что это пример музыки, созданной на текст. Как можно убедиться по отчленению построений друг от друга запятыми, здесь верно отражена просодия первоначальной мадригальной поэмы. Построения совпадают с отдельными строчками стихов, включая их соответствующие безударные слоги на слабую долю. В тактах 1, 3, 9 и 11 ритмическая

организация $2 \times \frac{3}{4}$ согласуется с обычной нотацией того времени.

Поскольку тогдашней музыке не доставало контрапунктически разработанного членения, сама нотация предполагала, даже требовала некоторой исполнительской свободы. В тактах же 2, 4, 8 и 10 порядок, на вид, подобный 3×2 , возникает из включения затакта.

Мне понятно, что в этом рассуждении я первым обнаружил и в художественном изложении продемонстрировал глубокое различие между итальянской и немецкой диминуцией, т.е. между итальянской и немецкой музыкой. Но это различие нельзя истолковывать в том смысле, будто итальянский и немецкий типы обладают в музыкальном искусстве равным значением. Напротив, должно быть ясно одно: итальянскую музыку, всегда привязанную к словам, следует ценить лишь как предварительный шаг к немецкой. Так же как в предшествующие эпохи рассматривались

периоды иррациональности, первые контрапунктические попытки, первые дорожки к итальянской диминуции и т.д. означали предварительные этапы развития, никогда не равные по состоянию. (Пусть писатели по истории музыки наконец признают это различие и примут к применению в своих трактатах!). Это никоим образом не отрицает одновременного существования таких различных стадий художественных достижений – предварительной и самой передовой. В природе различные стадии эволюции находятся не только в последовательности, но и одновременно. Разве не является одновременное существование гения и простых людей именно подобным совпадением во времени? (См. пример 13). Однако в последнем анализе стандарт для оценки эволюционного плато выведен из искусства как чистой идеи. Любой, кто однажды постиг суть чистой идеи, любой, кто постигал ее тайны, знает, что такая идея всегда остается той же, всегда нерушимой, как элемент вечного порядка. Даже если бы такая идея через тысячелетия покинула человечество и исчезла с переднего плана жизни – того переднего плана, который мы любим называть хаосом, – она осталась бы причастной к Божьему мирозданию, заднему плану всего творения, откуда она и берет начало.

Пусть все люди, будь они философы или нет, перестанут размышлять о смысле жизни, стенать по поводу ее мнимой бессмысленности. Как могут люди надеяться наткнуться на подлинный смысл жизни, когда, ограниченные смертными органами, они ради того, чтобы постичь или хотя бы сформировать представление о понятиях начала и конца, должны сразу видеть конец каждому началу, выполнение каждого обещания, награду за всякое доброе дело и наказание за каждое преступление. "Хаос" переднего плана принадлежит всеобщему порядку заднего плана, с которым он един. Все краткие отрезки времени в хаосе переднего плана попадают в бесконечный временной континуум мироздания. Давайте же наконец научимся скромно любить хаос ради космоса, принадлежащего Богу. Причастность к космосу и его вечным идеям – только это означает жизнь прекрасного, подлинное бессмертие Бога.

Тем не менее, тональная структура заметно не зависима от слова. Как мы знаем, движущаяся мелодия Хасслера позже была использована

в хорале. Духу И.С. Баха вскоре предстояло воспарить над этой мелодией в нескольких сделанных им ее обработках. Таким образом, мелодия послужила и светским, и литургическим текстам. Хорал стал, так сказать, музыкальной статьей протестантской веры.

В строгом смысле абсолютной музыки хасслеровское изложение приближается к совершенству. На переднем плане верхний голос определенно представляет развертывание Ре-мажорной гармонии в форме октавного регистрового перехода $fis^1—fis^2$, за которым следует завершение — $\hat{3}—\hat{2}—\hat{1}$. Столь же определенно поведение басовой линии в ее арпеджировании I—V—I. Таким образом, здесь несомненно присутствует первичная структура, поддерживающая передний план. Другие изложения хасслеровского верхнего голоса, как, например, сделанные И.С. Бахом (в издании Эрк-Шменда №№ 74, 123, 124, у Брейткопфа и Хэртеля —(и у Рименшрайдера) №№ 21, 89, 345 лишь поверхностно отдают дань отживающей фригийской системе, в которую музыканты еще продолжали верить. В этих обработках последняя нота предполагала, даже требовала фригийскую систему. Однако последняя нота правильно понимается как терция тонического аккорда в мажорном ладу (как в №№ 74, 123, 124 Эрк-Шменда, 74, 98, 80 у Брейткопфа). Именно определенность, с которой мажорный лад складывается через всю протяженность произведения, позволяет применять неполное завершение, в котором подразумевается скрытая $\hat{1}$.

Несмотря на ограниченность тонального материала в изложении Хасселя, внимание привлекают несколько смелых событий в развертывании. При всей их смелости они в музыкальном отношении убедительны.

Такт 1: Здесь отсутствует тон a^1 , обычно необходимый при арпеджировании $fis^1—a^1—d^2—fis^2$. И все же это понятно из первого аккорда, а потому в движении к d^2 он может отсутствовать. Диминуция h^1 , замещающая a^1 , вырастает из развертывания терции в восходящем и нисходящем направлениях:

$$\underline{h^1—cis^2—d^2—cis^2—h^1}$$

Такт 4: Изобретательно помещение на первом структурном уровне fis^1 над басовым тоном G ($G^6—7$). В басовом голосе проходящий тон с помощью H превращается в консонанс.

Такт 5: Развертывание в верхнем голосе Ля-мажорной гармонии сопровождается движением баса параллельными децимами.

Такты 6-8: Развертывание нисходящей сексты $d^2—fis^1$.

Такты 9-10: При развертывании нисходящей квинты $e^2—a^1$ в 10 такте a^1 замещается cis^2 , таким путем избегая дурно звучащего суммарного интервала септимы $e^2—fis^1$. В десятом такте ради соблюдения обязательного регистра осуществляется нисходящий регистровый сдвиг, в котором fis^2 замещается fis^1 в качестве $\hat{3}$.

На это объяснение не влияет тот факт, что тогдашняя контрапунктическая практика ограничивалась лишь трезвучиями и секст-аккордами (*Гармония*, примечание после § 88). Даже в этой ранней музыке первичная структура обладала такой силой, что нам нетрудно распознавать проходящие тона среднего плана. Те проходящие тона, которые на более ранних уровнях представляются как диссонансы, так и остаются проходящими, хотя на переднем плане они и представлены как консонансы.

Несмотря на то, что эта музыка берет свое начало в тексте, она как искусство полностью остается чистой музыкой. Она ясна и, в отличие от музыки, порожденной словом, обладает органичным единством, как это обычно бывает с чистой музыкой. Во время развертывания она может даже отказываться от повторений, которые обычно создают так называемые мотивы. Конечно, в краткости сочинения, равно как и вокальном элементе могли заключаться тенденции, противостоящие мотивным схемам (§ 50).

Теперь самое важное соображение: очевидно, что произведение, подобное представленному в примере 116, не допускает украшения в итальянском стиле. Более того, когда вводился хоральный текст, то из-за его слов не могло быть и речи об украшениях. В этом случае широко развитые украшения могли повести только к так называемой “хоральной прелудии”. Сильная привязанность к каноническому повторению, чье происхождение, в конечном счете, лежало в слове, также противостояла такой форме свободной диминуции: подлинная диминуция всегда

самопроизвольна. Поэтому оставалось искать другие пути к подлинной диминуции – именно те, которые нашли великие мастера.

Изложение Гуго Римана, добавленное под примером 116, помеченное N.B., иллюстрирует позднейшее ужасное разрастание аккордики исключительно в вертикальном смысле. Эти “аккорды” парализуют контрапунктическое течение баса, а также внутренних голосов, при этом, безразлично, создается ли это течение посредством композиторской техники вроде хасслеровской или посредством баховских приемов, в мелодическом отношении гораздо богаче разработанных.


§ 252. Фигурация и мелкие длительности

Весь первый план – это же диминуции. Но даже на переднем плане часто появляются фигуры, основанные на предшествующем фигурационном изложении. Появление на переднем плане и первоначального изложения, и его варианта (фигурации), т.е. наличие двух структурных уровней внутри первого плана создает иллюзию, будто вариант относится только к этому первоначальному изложению, но на самом деле через него вариант соотносится и с задним, и с средним планами.

Как показывают следующие примеры, даже в произведениях мастеров цифровка при подобных фигурациях оказывается достаточно трудной.

Пример 117

117.1: Под а) и б) представлены первоначальное проведение и вариация. Из остальных иллюстраций очевидно, что обе формы выведены из среднего плана. Первая строчка демонстрирует терцовый линейный ход от $\hat{3}$. Во второй строчке добавлено задержание $\sim 6—5$. На а) диминуция появляется в виде шестнадцатых, приготовленных дроблением ♪ затакта на ♪ , в котором h^1 появляется в качестве вспомогательного. На следующей строчке h^1 появляется в начале такта таким образом, что вспомогательная гармония выполняет роль V^7 . Развертывание осуществляется в пределах этой гармонии в форме двухголосного

изложения  с квинтами на слабой доле. Наконец, в фигурации б) две последние тридцатьвторые *cis* и *his* затакта подготавливают хроматически заполненное пространство $h^1—eis^1$. Только при ощущении этих взаимоотношений можно успешно исполнить фигурацию, приведенную в б).

Когда первоначальное изложение и вариант возвращаются, как, к примеру, в начальном и ответном предложениях или в частях песенной формы, фигурация разрабатывается еще богаче. Таким путем, как в живом организме, проявляется процесс роста, и это способствует большему единству целого <см. Шопен, Ноктюрн op. 15, № 2, такты 49 и последующие>.

Как указывалось в § 26, передний план часто представляет всего лишь простую фигурацию первичной линии.

В самом строгом смысле вариации как форма искусства относятся именно к этому. Они могут называться вариациями, дублями, партиями (вариациями на хорал); они могут встретиться в обличье чаконь, пассакальи, рондо (К.Ф.Э. Бах); они могут появляться, как это происходило позже, не только в первых частях у Гайдна, Моцарта, Бетховена, но также и в медленных частях, особенно в произведениях Гайдна или в бетховенской Девятой симфонии. В каждом таком случае даже на поверхностном уровне первоначальное изложение и вариант демонстрируют родственность и цельность. Однако следует всегда иметь в виду, что конечным, решительным образом взаимоотношение выявляется через задний и средний планы.

Иногда немецкие мастера сталкивались с такими же проблемами диминуции, как и итальянцы. Такие проблемы возникали не только в ариях с их итальянским происхождением, но и в абсолютной музыке, когда важно было прибегать к украшениям ради расширения содержания, которого нелегко было достичь иным способом. Они решали эту проблему с несравненным мастерством, ибо пока итальянские музыканты теряли себя в импровизационных диминуциях, остававшихся неорганичными и не связанными друг с другом, немцы успешно добивались всевозможных сильных и органичных связей. Этим связям, конечно,

способствовала и организация самих пьес, в которых бас также выстраивался мелодико-контрапунктически, т.е. представляя собственные пролонгации, линейные ходы, копуляции и тому подобное.

Ниже следуют примеры параллелизма как мотивирующей силы в подобной родственности:

Пример 118

Сравнить схему 1 с *Пятью графическими анализами*. Создание таких диминуций раскрывает духовную и интеллектуальную силу, которую вряд ли можно описать словами. Этими диминуциями можно восхищаться только через борьбу за их расшифровку! Всю глубину этой музыки трудно воспринимать даже тогда, когда, как в Арии из Третьей сюиты Генделя ре минор, ее можно соотносить с первой версией, в которой совсем нет орнаментирования. Другим прекрасным примером в творчестве Генделя является его Сарабанда из Сюиты В-dur. Сохранилась и более ранняя версия – с украшениями.⁹

В таких случаях исполнение сталкивается с невероятными трудностями. Достижение охватывающих целое динамических оттенков применительно к основной версии одновременно с представлением внутренних оттенков в деталях орнамента – таких, как хроматика, вспомогательные и задержания, и все это в правильной игре светотени, – такая задача превосходит чьи угодно силы, кроме самых одаренных исполнителей.

Ясно, что основательное изучение мастерского применения таких украшений позволяет проникнуть в искусство импровизации.¹⁰

Очевидно композиторы сознавали разницу между основным содержанием и просто украшениями, потому что они иногда писали украшения маленькими нотами. Это породило практику использования нот крупного и мелкого размера. Наиболее часто встречающиеся орнаменты, так называемые *Manieren*, стали фиксированными значками, чем-то вроде музыкальной стенографии. Крупные ноты остались в неприкосновенности. Но К.Ф.Э. Бах в своем *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, в главе 2, разделе 1, § 6 такие фиксированные украшения противопоставляет *Manieren* в более широком смысле:

представленным крупными нотами, которые он называет “Манерами второго класса”.¹¹ Этим своим более широким пониманием К.Ф.Э. Бах затрагивает мир диминуций в более глубоком смысле взаимоотношения среднего и дальнего планов. К этому миру принадлежит большинство так называемых варьированных реприз.¹²

К сожалению, нотация малыми нотами в первом Адажио Второй сюиты Генделя F dur и в Арии из его Третьей сюиты d-moll как таковые недоступны ни в *Gesammtausgabe* (Брейткопф и Хертель) ни в каком-нибудь другом издании.¹³ В таких случаях мелкие ноты обнаруживают элементы среднего плана, легче направляя читателя или исполнителя на дорогу, ведущую к истинному смыслу музыки. Шопен часто пользовался мелкими нотами в пассажах, арпеджировании и в другой фигурации. Может быть, самым интересным случаем применения такой нотации является басовая партия в Этюде op. 25 № 1, где на первой же тонике As он с помощью различия между крупными и мелкими нотными знаками указывает на правильное исполнение даже в басу.¹⁴

§ 253. *Достижение органичной родственности в подлинной диминуции: (1) через целое*

Было бы невозможно составить полный список всех форм органичной родственности, появляющихся в истинной диминуции. Поэтому я представлю здесь только важнейшие.

Во-первых, вся диминуция должна быть прочно связана такими средствами, которые могут быть точно продемонстрированы и органично удостоверены внутренней необходимостью голосоведения. Произведение как целое живет и движется во всех диминуциях, даже принадлежащих к низшему порядку. Никакая самая малая частичка не существует без целого. Установление всей внутренней родственности с целым является принципиальной задачей не только при создании диминуций из заднего или переднего плана, но и при воссоздании, в котором их следует постоянно соотносить с задним и средним планами.

Атмосферой диминуций является целое.

Воистину диминуции даровано пение. Она рождается из движения первичной линии секундами, и дальнейшая ее жизнь развивается в возникающих из нее секундах. Таким образом, она через все эти секунды,

носительницы мелодического начала, пропевает свой путь к первому плану, а в нем все далее и далее. Все многообразие происходящего в этих линиях, являющееся ничем иным как нашим опытом, превращается в песню. Зачем же тогда для возникновения музыки, для указания на ее значение нужны слова, когда музыка сама живет своей органичной жизнью, поет и говорит? Ее внутренняя песнь возвышает абсолютную диминуцию над порожденной словом, которое всегда приковано к “любви”, “ненависти” и “ревности”.

Исполнение также должно петь, исходя из целого, вне зависимости от темпа движения - быстрого или медленного. В подлинном шедевре всё подобно песне, а не только построения, “кантабельность” которых очевидна. К.Ф.Э. Бах, пути которого последовал и Гайдн, заслуживает похвалы как родоначальник этой глубоко песенной абсолютной диминуции. И он неустанно стремился к напевной манере исполнения. Ведь каждая строчка его бессмертного шедевра *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* творит песню! Увы, я боюсь, что день этой благородной внутренней песни прошел – и в сочинении, и в исполнении.

§ 254. (2) Через повторение

Потребовалось невообразимо долгое время, прежде чем музыка освоила принцип повторения. Пока слово интерпретировало музыку и определяло ее измерения, музыка была свободна от необходимости интерпретации и развития самой себя. То есть это было в эпоху, когда не было теоретического познания внутренней сущности музыки. Даже в первых мелизмах, в этих первых украшениях отдельного слога, в которых человеческий голос источал радость, повторения еще не было. Вследствие этого такие украшения на протяжении веков оставались иррациональными - до тех пор, когда контрапункту удалось, проявив и вертикальное (интервалы), и ритмическое начала, определить также и горизонтальное измерение: последовательность тонов смогла достичь особой внутренней связности - в границах и по смыслу, - поскольку она основывалась на определенных интервалах, а также особо определялась в различной временной длительности отдельных нот <§§ 4, 21, 67>. Только такого рода единство могло привести и привело к повторению. Повторение объявилось как символ органической жизни мира тонов,

словно первоначальное утверждение и вариант были соединены узами крови. Все усиливающееся внутреннее желание музыки следовать своим собственным путем, стремиться к расширению содержания обрело свое отражение в слухе, испытывавшем удовольствие от повторений, в радости самопризнания. И музыка в течение веков проходила через школу канона, фуги и родственных им имитационных форм. Повторение всегда лежало на поверхности. Как обращение, увеличение, уменьшение оно всегда было доступно непосредственному восприятию глазом и слухом. Эти ранние открытия западного человека остались в силе на все последующее время. И сегодня мы находим наиболее доступным тот род музыки, в котором есть непосредственно распознаваемые повторения. Легкость, с которой мы узнаем последовательность тонов, усиливает удовольствие, полученное от такого узнавания. Что может быть проще узнавания повторяемой краткой последовательности тонов, обычно обозначаемой термином “мотив”?

Однако легкость, с которой тональный материал приумножался и приносил радость, в конце концов привела к падению интереса к ранним имитационным формам, особенно же потому, что в руках мало одаренных композиторов они стали стереотипами, самортизировались. И тогда гениальным композиторам открылись новые типы повторений. Хотя эти новые типы были столь же непосредственно на глазах и на слуху, как и повторения в имитационных формах, они оставались менее доступны, потому что они не предоставляли творцу и исполнителю такой же легкости восприятия. Они были в полной мере столь же эффективны, как и более простые повторения. Они также возникали почти независимо от композиторской воли, исключительно из кровных отношений первоначального утверждения и варианта, но они оставались скрытыми. Но именно эти скрытые повторения освободили музыку от узости строгой имитации и показали путь к широчайшему охвату и отдаленнейшим целям. Таким образом, даже самые протяженные тональные структуры могли основываться на повторении!

В этих скрытых повторениях лежали сущность и расцвет германского творческого гения. Поэтому техника “мотивного” повторения в немецкой музыкальной драме, в программной музыке и сонатной форме меньших талантов означает отход назад, к более ранней фазе, а таким образом – к упадку.

Конечно, ранний тип непосредственно узнаваемых повторений сосуществовал с новым типом. У каждого – на его собственном месте – есть собственные польза и преимущество. Новый тип повторений узнаваем прежде всего по производности последовательностей тонов от простейшего элемента (§ 30). Великое наследие немецкого хора породило много смело задуманных произведений. Эти сочинения показывают, как может оказаться достаточным для создания великого произведения искусства даже столь простой деривации – без обращения к повторению на переднем плане.

Повторения, указанные в примере 118.1 и 2, принадлежащие к среднему плану, не следует рассматривать как мотивные повторения в обычном смысле. Но они являются повторениями, а потому приносят родственность. И конечно, здесь передний план никоим образом не предполагает “мотивы”.

Схемы 1-21 в примере 119 подтверждают тот факт, что скрытые повторения не просто воображаются слухом, что они являются лишь плодом фантазии. Их даже можно было бы охватить глазом, если бы глаз мог здесь видеть, не будучи направленным слухом. Повторения такого рода не имеют ничего общего с “мотивными” повторениями. Они столь просты, столь миниатюрны, что они часто не подпадают под понятие мотива.

Пример 119

119.1, 2, 4-6, 8-10, 15: Повторения в увеличении.

119.3 и 11: Повторения в уменьшении.

Следующие примеры нельзя обозначить как увеличение или уменьшение:

119.7: Здесь вовлечены во взаимную борьбу ges^2 и g^2 – два одиночных тона, это, конечно, не мотивное представление в обычном смысле. Между тем, синтез всей первой части кружится вокруг этого конфликта.

119.13: Изложение (а) представляет расширение простого арпеджирования. Поэтому б) не может быть названо расширением, это, скорее, переработанное повторение а) <в отличие от а), б) полностью содержится в I *Des dur*. См. пример 102.6 и § 303.>

119.14: Здесь просто фигура повторения вспомогательной ноты, сохраняющей свое высотное положение при изменении гармонических ступеней (V—I, IV—I). Но именно это значительно способствует связности целого.

119.16-18: Здесь повторения приближаются к самому краю того, что можно считать повторением; они здесь подобны мельчайшим клеткам диминуции.

119.19: В таких диминуциях верхнего голоса повторение обычно началось бы с затакта. Однако в обоих этих примерах сильная доля должна быть включена в повторение, что создает особый эффект. И анализ, и исполнение должны демонстрировать полное признание этой особенности. <Сравнить с другой ситуацией в примере 147.4>.

119.20: Здесь повторение играет решающую формообразующую роль: $f^{\#}-es^{\#}$ в б) противостоит $f-e$ в а) и ведет к III фа минора, к так называемой второй теме <сравнить с примером 154.4>.¹⁵

119.21: <Эти повторения имеют место на среднем плане. Поэтому> только понимание среднего плана делает их распознавание возможным.

Такие повторения и им подобные обладают далеко идущим синтезирующим действием. Они сильно отличаются от обычно преподаваемых сегодня повторений, тяготеющих к ограничению поля действия синтеза.

Безусловно, пришло время научиться распознавать такие повторения как первичные носители синтеза и для того, чтобы уметь выражать их в исполнении. Ввиду того, что мастера основывали свой синтез, главным образом, на таких соотношениях, не может быть сомнения в важности проецирования их на исполнение; остается только найти особые средства для достижения такого проецирования. Как только музыкант сделает восприятие таких соотношений неотъемлемой частью своего музыкального мышления, он будет знать, как претворить их в синтез. Например, в 15с получается совершенно иной эффект, когда это исполняется как повторение, и когда оно играет как совершенно новое событие, на что соблазняют новые диминуции в тактах 8 и далее [§303]. И как по-другому зазвучала бы “хорошо известная” Увертюра “Сон в летнюю ночь”, если бы дирижер претворил бы в жизнь повторения, показанные в 9а-с! Не может быть слишком частым повторение того, что путь к пониманию подобного рода повторений лежит через средний и задний планы.

§ 255. (3) *Через приготовление*

Зачастую диминуции на первом плане могут оказаться неверно понятыми, потому они нередко используются скорее как скрытые повторения на среднем плане, нежели открытые повторения на переднем плане. Когда встречаются такие первоплановые диминуции, то во избежание неправильного понимания требуются дополнительные родственные связи.

Пример 120

На этих примерах показано, какими средствами может быть приготовлена диминуция. Приготовление придает последующей диминуции органичность. Иногда это столь утонченно, что вряд ли нуждается в проникновении в художественное сознание, кажется чем-то самопроизвольным. Скрытый процесс здесь странным образом поддерживает элемент органичности сильнее, чем смогло бы буквальное повторение.

120.1: Бетховен избегает непосредственного перехода от g^1 в т. 4, от последнего тона нисходящей линии к g^1 в 8 такте. Вместо этого он в тактах 5-8 вставляет восходящий полутон $fis^1—g$ и таким путем подготавливает последующие восходящие хроматические секунды. Вместе с тем, используя терцовое арпеджирование в партии фаготов, он этим подготавливает терцовое арпеджирование в 8 такте, которое позже послужит для устранения параллельных квинт.

120.2-4: Здесь в последующих за этим диминуциях изменение направления подготавливается простейшим образом. Такое приготовление неопределимо для обеспечения единства.

120.5: Сменой октавы в тактах 1-2 подготавливается сдвиг в еще более высокий регистр. Этот сдвиг привносит единообразие в группировку тактов (см. пример 62.4).

120.6: Иначе в этом примере соотносятся между собой вершинные тона диминуций (*). Ни при каких обстоятельствах мы не можем читать их как подлинные линейные прогрессии, например, как линейный ход на сексту в а) <такты 1-12 $h^1—g^2$ > или как квартный ход в б) <тт.

8-10>. Если бы они задумывались как линейные ходы, они были бы композиционно выработаны, чего здесь нет.

§ 256. *Энгармоническое переизложение*

Энгармоническое переизложение не сопряжено ни с сопоставлением большой и малой терции, сексты, септимы, как это имеет место в понятии микстуры, ни с хроматическим проходящим тоном. Только события в голосоведении, вроде показанных в следующих примерах, могут считаться параллелизмами, сопряженными с энгармоническим переизложением.

Пример 121

121.1: Во внутреннем голосе 139 такта a^1 должно в следующем такте перейти на ais^1 , но ais^1 появляется как b^1 , после чего Cis в нижнем голосе опускается на \tilde{N} , достигая таким путем эффекта аккорда C^7 . Соответствующим образом диминуции в тактах 140—144 движутся так, как если бы это происходило в F dur. Но в такте 145 энгармонизм отменяется, вместо b^1 свое законное положение занимает ais^1 , и может продолжаться истинная диатония. Игра с энгармонической подменой создает эффект отсрочки, ощущения напряжения и разрядки, что значительно усиливает чувство диатонического единства.

121.2: Сначала кажется, что в б) разворачивается построение, соответствующее процессу в а). Но h^2 , изначально проходящий тон, открывает возможность подобному сну отклонению в $E-dur$, и в нем прослушивается начало Рондо. Противоречие между первоначальной тональностью и энгармонической интерполяцией создает особое чувство ожидания. Словно бы пробуждение звучит в 161 такте внезапное – на ffp – обратное превращение gis^1 в as^1 , завершающееся в главной тональности.

121.3: Энгармоническая подмена может быть эффективной даже в малом масштабе. В а) ces^3 в такте 11 порождает ges^1 , тогда как h^2 приводит к g^2 . (Сравнить с примером 149.6).

§ 257. *Диминуции баса*

В пределах, определенных природой и арпеджированием первичной структуры, в диминуциях баса используется все разнообразие техники пролонгаций (§§ 20, 185) [§ 210]. Бас участвует в образовании любых объединяющих построений верхнего голоса и решающим образом определяет их начало и завершение. Ценность шедевра не в последней степени зависит от целеустремленного и искусного ведения баса.

Не найти лучшего введения в диминуции баса, чем хоральные обработки И.С. Баха. Присущая хоралу краткость дает басу возможность максимальной смелости в диминуциях. Каждый импульс хорального текста отражается в басу <см. 22а в *Пяти графических анализах*, а также пример 83.3>. Однако это глубокое искусство никогда не было по-настоящему услышано или оценено; никакой другой мастер тонального искусства никогда с этим не сравнился, и, тем более, не превзошел. Бах так и остается великим учителем подлинно контрапунктического баса. Даже в самых пространных развертываниях он никогда не выходит за установленные для баса пределы. Поэтому подобающим исполнением баховского баса обычно является *non legato*.

§ 258. Нисходящая диминуция

Особенной музыкальной привлекательностью обладают различные средства сокрытия, свойственные диминуции на первом плане. Мы радуемся им, и величайший триумф диминуции состоит в том, что она заставляет нас забыть о голой схеме произведения. (Мы столь же радуемся человеческим формам, очертания которых во плоти и цвете становятся более привлекательными). Высокий и низкий регистры, придающие инструментам выразительные и экзотические качества, а потому незаменимые, особенно часто маскируют подлинный путь диминуции.

В случае нисходящей диминуции на переднем плане значение тона-цели может быть определено только с учетом отношения к среднему и заднему планам. Таким образом, тоном-целью может быть часть первичной линии (примеры 89.4; 91.4), вспомогательный тон (примеры 82.5с; 83.2), это может быть тон первоначального подъема (пример 120.6b), тон в движении из внутреннего голоса (пример 102.7) или в арпеджировании (пример 110b.3).

Сравнить примеры в *Jahrbuch III* (Симфония *Es-dur* Бетховена). Природе таких диминуций свойственно быть отделенными от голосоведения, предшествующего их началу (§§ 144 и далее). Другие примеры следуют.

Пример 122

122.1: Тона g^1 и a^1 первоначального подъема достигаются одновременно нисходящей диминуцией верхнего голоса и восходящими квартовыми скачками внутреннего голоса. А потому эти тона возникают в результате противоположного движения, обладающего большим очарованием. Эта привлекательная черта также требует особого претворения при исполнении.

122.2: Этот пример очень ясно показывает, что начало нисходящей диминуции может не зависеть от вертикального элемента. Эта диминуция начинается с d^2 и движется вниз к тону-цели as^2 на пятой восьмой. В то же время в партии левой руки есть задержание $\sim 4-3$ на нотах es^1-d^1 . Несмотря на это задержание, Шопен смог написать d^2 , потому что оно относится исключительно к предстоящему as^2 , а не к задержанному es^1 . Хотя артикуляция, казалось бы, указывает на что-то иное, но она не изменяет положение.¹⁶

122.3: Этот пример также иллюстрирует независимость нисходящей диминуции от действительного аккорда. Нет сомнения, что аккорд во

втором такте следует понимать как $\frac{6}{2}^4$. Обычно шестнадцатая, отмеченная

звездочкой (*), читалась бы как d^2 , а не как e^2 , особенно потому, что с появлением d^2 получил бы ответ начальный октавный скачок c^2-c^3 . Тем не менее К.Ф.Э. Бах пишет e^2 , как если бы этот тон был частью самостоятельного аккорда $e^2-g^2-d^3$, не имея, однако, намерения устанавливать аллюзии с гармонией *E*, которая последует в третьем такте. Это невольно напоминает деликатность, с которой К.Ф.Э. Бах в другой пьесе (см. N.B.) избегает в диминуции увеличенной кварты (см. *Kpt. I*, пример 50).

§ 259. Восходящие диминуции

В примере 123 представлены образцы восходящих диминуций.

Пример 123

123.1a: Верхние тона терций не следует рассматривать как тона – цели движения, обладающие вытекающим отсюда гармоническим значением. Это просто расположенные выше консонансы. С другой стороны, нижние первичные тона образуют восходящую линию. Поэтому около тактовой черты нет параллельных октав [§ 162].

123.1b: Таким же образом gis^2 не следует принимать за ошибочное удвоение вводного тона.

123.1c: Определяющее значение имеют только первые тона, а отсюда группы из четырех тонов не являются истинными линейными ходами на кварту.

123.2: Во втором такте четвертая восьмая является тоном – целью движения, и, напротив, пятая восьмая – это первичный тон восходящей диминуции. Прочтение интервалов основано на первом такте, по отношению к которому второй является перестановкой.

123.3: Начальные тона диминуций (h^1 и c^2 в тактах 3 и 5) входят в состав первоначального подъема. Тона-вершины диминуций (d^2 и e^2 в тактах 3 и 5) не следует считать тонами – целью движения; они также не имеют самостоятельного гармонического значения (примеры 119.3 и 120.6).

123.4: В связи с разворачиванием диминуция часто указывает на перемещение внутреннего голоса в положение верхнего (пример 106.2).

123.5: Эта диминуция в восходящем движении осуществляет октавное смещение двух тонов из внутреннего голоса – h^1 и ais^1 – и через это октавное смещение приходит на четвертой четверти посредством наложения к e^2 , и это позволяет сохранить положение e^2 как $\hat{8}$. Интересно заметить, что cis^2 переходит на h^2 через скачки терций, не подразуемая при этом септаккорд.

Вне зависимости от того, идут ли диминуции вверх или вниз, композитор может искать пути к восстановлению прежнего положения либо достичь более высоких или более низких тонов. За первым движением следуют другие. Тон, который начинает все это движение, и тон, который его завершает, становятся его пограничными тонами [§ 143]. Первый тон отправляется в сторону цели, а последний приводит нас к ней.

Пример 124

124.1a: Пограничные тона движения, происходящего над I, представляют пребывание одного тона на месте (Пример 109e, 2 и 5).

124.1b: Здесь опять у движения $\langle 8—\flat 7—6—\natural 7—8 \rangle$ пограничный тон неподвижен. Под знаком N.B. показаны другие возможности, имеющие, однако, недостаток в виде скачков. В связи с этим сравнить Симфонию Моцарта соль минор, Andante, такты 44-47 (*Jahrb. II*, стр.

140). Моцарт часто использует движение $\begin{matrix} \flat 7 - \flat 6 - 5 - \flat 6 - \flat 7 \\ \text{IV}^{\flat 3} \text{-----IV}^{\flat 3} \end{matrix}$. См. также пример 79.5, в котором отсутствует первая 8 последовательности $\flat 7—6—\natural 7—8$. И в начале Allegro в примере 119.7 снова обнаруживается тон, неподвижность которого достигается с помощью движения восходящих и нисходящих квинт.

124.2: В а) и б) пограничные тона образуют нисходящую секунду. Хотя наиболее естественно в ходе на секунду конечный тон достигается через игру противоположно направленных ходов (примеры 20.3, 64.1), такого эффекта можно, как и здесь, добиться через два нисходящих движения (примеры 42.2, 62.2).

124.3: Пограничные тона опять неподвижны. Сравнить также такты 4-5 в примерах 20.2 и 54.13.

124.4: Секунда $g^1—as^1$ (вспомогательный тон) достигается обходным путем, в котором самый высокий звук c^2 (c^3) поддерживается не как обычно IV, но VI (сравнить в примере 46.2: $c^2—d^2$ и в примере 53.3, такты 5-31: $e^2—dis^2$).

124.5a: В 1-4 тактах пограничные тона диминуции образуют арпеджирование терции. Высокое a^2 в третьем такте приготовлено с помощью g^2 в первом такте. В пятом такте с a^2 начинается нисходящее

движение в сторону d^2 , в конце примера вовлекающее и g^2 (см. звездочки).

124.5b: Здесь такое же положение. Но ритмическое богатство сложного кружного хода к терции, к h^1 в четвертом такте и последующее украшенное нисходящее движение от e^2 к a^2 , несмотря на малое число тактов, сообщает построению симфоническое дыхание подлинного Andante [пример 148.1].

В примере 119.15 показаны нисходящие терции. Нижним пограничным во всех случаях также является основной тон: $\begin{smallmatrix} e^1 \\ c^1 \end{smallmatrix}$ в 15a, $\begin{smallmatrix} gis^1 \\ e^1 \end{smallmatrix}$ в 15b и $\begin{smallmatrix} h^1 \\ gis^1 \end{smallmatrix}$ в 15c.

124.6: Здесь движение вспять, включающее терции, никоим образом, однако, не изменяет поступательного движения секундами (пример 45).

124.7: Терцовые линейные ходы, обозначенные скобками как a), b) и c) в тактах 1-3, содержат зародыш будущей напряженности - не только той, что сопутствует $\hat{3}$, в тактах 1-63¹⁷, но также и в разработке, и в репризе. Смена направления в терцовом ходе связана с поступенным движением на границе тактов: $c^2—b$ определяет нисходящее движение второй терцовой группы, $g^1—f^1$ – восходящее движение третьей группы, потому что на границе необходимо восстановить a^1 . Эти смены создают текучесть, которой недоставало бы, если бы терцовому ходу посередине пришлось двигаться вверх: $g^1—a^1—b^1$. В пятом такте со сменой регистра первой терцовой последовательности возникает необходимость в обращении второго терцового хода, появляющегося в своем первоначальном регистре. Иначе на границе 5/6 тактов возник бы скачок на септиму $c^1—b^1$. Поскольку септима вряд ли обрела бы мелодическое качество секундового хода на грани 1 и 2 тактов, предпочтение было отдано более естественной форме квинты $c^1—g^1$. Таким образом, b^1 ведет в a^1 . В этот момент возникла необходимость избежать в седьмом такте обращения третьего терцового хода, потому что оно повело бы вниз на f^1 , и было бы утрачено итоговое значение соотношения $a^1—a^1$ как пограничного тона всего движения. Поскольку третья терцовая последовательность опущена, второе проведение - неполное по сравнению с первым (такты 1-3). В тактах 7-8 и 9-12 именно эта незавершенность

создает ощущение напряжения и поддерживает его в последующих неполных проведениях, вплоть до появления в тактах 28-29 третьего терцового хода. Таким же образом и далее поддерживается контраст между неполными и полными проведениями. Относительно тактов 16-28, где четвертый такт группы, начинающейся в 13 такте, изобретательно расширен, смотри § 237, предпоследний абзац, а относительно разработочного раздела - смотри § 314.

Следует обратить внимание на терции, брошенные вверх из внутреннего голоса, как показано в примерах 90 и 95d.3. Они сохраняют регистр, который иначе был бы слишком опущен нисходящими линиями.

В заключение следует подчеркнуть, что из-за ограниченности места здесь нельзя рассмотреть диминуции более подробно.

§ 261. Обманчивые интервалы, возникающие из диминуций

Часто диминуции, вместо интервалов, которые можно достоверно определить только по соотношению с предыдущим уровнем, создают на переднем плане обманчивые интервалы. Такие случаи значительно осложняют распознавание значения диминуции. Могут обмануть даже цифры генерал-баса, если, как это нередко бывает, они относятся к переднему плану. Одной из главных целей К.Ф.Э Баха в его трактате по генерал-басу было показать исполнителю continuo, что во многих случаях цифры имеют необычный смысл, а потому требуют другого исполнения. На случаи таких особых ситуаций он обычно помещал указания во второй половине каждой главы.

Далее следуют примеры обманчивых интервалов.

Пример 125

125.1: Необходимость избегать прямого противопоставления различных ритмических долей – восьмых, шестнадцатых, четвертных – ведет к усреднению в виде восьмых, что иногда создает неподлинные интервалы. (Сравнить с Сонатой Бетховена ор. 27 № 2, 1 часть, такты 55-57) <а также стр. IV моего факсимильного издания сонаты> [§ 197 в связи с примером 76.10].

125.2: Здесь обманчивый интервал возникает из необходимости ради увеличения ритмического движения заменить <в басу> четвертные ноты восьмыми.

125.3: С помощью фигурки из шестнадцатых обходится неприятная кварта. Сравнить с примером 83.3, такт 1, где возле N.B. вместо 8—7, появляются интервалы 6—10. Хотя и не подлинные, они применяются для лучшего эффекта.

125.4: Здесь обманчивые интервалы возникают из ритмического сдвига.

125.5: Особенно часто используются несвойственные интервалы в сочинениях для клавишных инструментов, когда приходится пропускать отдельные тона, чтобы они из-за отсутствия оркестрового колорита не придавали фактуре избыточную плотность. Экономии в распоряжении клавиатурой следует учиться у великих мастеров. Обратные примеры можно найти, например, в регеровских транскрипциях Бранденбургских концертов Баха, четырехручной аранжировке симфоний Брукнера и в фортепианных редукциях оркестровых партий в фортепианных концертах.

§ 262. *Отрицание так называемых “бродячих мелодий”*

Как нелепые попытки унижающего, пренебрежительного отношения к диминуциям мастеров следует рассматривать встречающиеся в литературе деловитые поиски на переднем плане “бродячих мелодий” – путем прочерчивания линий исторических связей во всех направлениях там, где их на самом деле нет, утверждая наличие сходства и там, где его невозможно найти. Применение поверхностного сравнительного метода в языке и литературе вызвало бы всеобщий смех и покачивание головой по поводу жалкого состояния интеллекта таких писателей и учителей. Мне стыдно было бы цитировать примеры из этой комичной литературы.

§ 263. *Естественные и художественные принципы диминуции превосходят “народное искусство”*

В виду нынешнего угодничества перед “народом” необходимо снова подчеркнуть, что всегда существовала и будет существовать непреодолимая

пропасть между искусством и народом. Для гения народ не чужд. Но людям всегда чуждо искусство. Есть имманентное противоречие между понятиями “популярное искусство” и “народное искусство”. Сегодня делаются попытки проследить обратную связь музыки Брамса с народными элементами. Во-первых, нельзя всерьез говорить о влиянии Брамса на народ. Во-вторых, как и всякий музыкальный гений до него, он добивался больших результатов из следования естественным принципам искусства – особенно через применение линейных ходов на октаву, квинту и терцию, через выведенные из них линейные прогрессии, через органичные взаимоотношения в диминуции и другие художественные средства. Этот результат путают с якобы народными элементами. Хотя в течение веков некоторые линейные ходы и органичные соотношения в шедеврах могли, в конце концов, дойти до ушей значительного числа людей, этот первый проблеск понимания нельзя считать доказательством того, что искусство основано на народных элементах. Скорее это – торжество Природы, в этом Природа проложила путь к их слуху. Ни в каком отношении “народ” не оказывает влияние на природу или на гениев. Единый только гений через свое искусство приобщает нас к природе.

§ 264. *Взаимоотношение диминуции и формы*

Моя теория диминуций опровергает все утверждения учебников относительно формы в музыке, сделанные без знания этих скрытых элементов. Они обсуждают форму в словах, в которых нет даже намека на самодостаточную имитацию, присущую музыке. Даже заявляя это, они утверждают и превозносят органичную жизнь форм. Как, однако, следует по-другому рассматривать форму, будет показано в последней главе. [§ 308].

§ 265. *Исполнение и диминуции*

Как причудливо отказывают чувства восприятия, когда они прилагаются к музыке! Если музыка существует как органичное творение, мы должны быть в состоянии воспринимать ее. Звуком, словом, письменно все великие композиторы высказывались за красноречивый и

напевный способ исполнения. Тем не менее их современники не сумели распознать, что же это они слышали. Говорилось, что Бетховен играл “вполне прилично”, что игра Брамса была “грязной”, что он ударял неверные ноты и тому подобное. Всегда предпочтение отдавалось исполнению, которое ни говорило, ни пело столь же выразительно, как исполнение мастеров. Именно неспособность понимать диминуцию делала невозможными должное общение и слышание (ср. со стр. 8) [а также §§ 253, 254].

§ 266. Упадок диминуции

Германский гений придал большую глубину диминуциям, создав на среднем плане особое изобилие, чтобы, в свою очередь, связать его с еще большим богатством на переднем плане. Шуберт, Мендельсон и Шопен еще проявляли гениальность в диминуции, и каждый выражал это своим собственным путем. Но их последователи и подражатели не могли сравняться ни со старыми, ни с более молодыми мастерами. Атака Вагнера была предпринята против имитаторов, в точку с наименьшим сопротивлением. Вагнеровская неспособность овладеть диминуцией, как ей владели мастера, привела его к необходимости отвернуться от диминуции и ради драмы выразительность, именно выразительность сделать ведущим принципом музыки. Сама его беспомощность в отношении чисто музыкальной диминуции обращалась к музыкальному слову, которое предпочитает оставаться свободным от скрытых соотношений. В последний час явился Брамс с мастерской способностью к синтезу и со своей собственной особой разновидностью диминуции. Однако нынче музыкальное сообщество в Германии разрушено, и брамсовская диминуция не могла оказывать влияние в той же мере, как старые мастера. Затем пришла Мировая война, и с тех пор слух Германии растерялся в хаосе. Вереница подражателей Вагнера, как и подражатели великих мастеров, — это мертворожденные. Сегодня нет ни способности к композиционному синтезу, ни какого-либо искусства, обладающего выразительностью в качестве центрального принципа. Образцов нет, есть только имитаторы неправильно понятых образцов.

Раздел 8: Покрывающие тона

§ 267. Покрывающие тона

Покрывающий — это тон внутреннего голоса, который появляется выше диминуции переднего плана. Он постоянно привлекает внимание слуха, даже тогда, когда события основного голосоведения происходят ниже его.

Такой покрывающий тон может оставаться выдержанным на всем протяжении пьесы, как, например, cis^2 <с его вспомогательным dis^2 > в Ноктюрне Шопена ор. 15 № 2 (*Jahrb. II*, стр. 41) или h^1 , парящий во второй части ор. 90 Бетховена над истинным ходом $gis^1—fis^1—e$ и несущий с собой собственный вспомогательный тон (cis^2). См. также пример 75.

Иногда покрывающий тон появляется в коде: например, c^2 в первой части бетховенского ор. 57, который в последний раз возвращается к начальному c^2 [§§ 304, 315].

Раздел 9: Обязательный регистр

§ 268. Общие замечания

Как бы далеко ни уходило от своего основного регистра развертывание в восходящих и нисходящих линейных прогрессиях, арпеджировании, копуляциях, в нем все равно сохраняется тяготение к возвращению в этот регистр. Такие отходы и возвращения создают содержание, вызывают возможности инструмента и сообщают связность целому (§ 8).

Принцип обязательного регистра относится не только к верхнему, но также и к нижнему голосу.

В верхнем голосе это обычно регистр первого тона первичной линии, который позже закрепляется как истинный регистр: примеры 7b (кода $f^1—f^2$); 47.3; § 151 и пример 48.1 (кода); пример 49.1¹⁸ и 2. Отметим также возвращение на d^2 в верхнем регистре баховской Маленькой прелюдии d moll (BWV 940).

Тем не менее, последний тон первичной линии иногда появляется октавой ниже или выше, нежели потребовал бы обязательный регистр (пример 46.1 и 2).

В примерах 49.3 и 108.2 показан обязательный регистр в басу.

§ 269. *Обязательный регистр как первостепенный элемент искусства оркестровки*

Придерживаясь принципа обязательного регистра, инструменты должны вводиться или выводиться в соответствии с их расстоянием от обязательного регистра (стр. 7-8).

§ 270. *Некоторые фальсификации обязательного регистра редакторами*

Каждый осведомленный относительно обязательного регистра обратит внимание на тех редакторов, которые печатают некоторые повторения и параллельные построения в соответствии с первоначальным изложением - даже в тех случаях, когда это нарушает обязательный регистр. Такие редакторы радуются, слыша и заставляя всех слышать совершенно очевидные повторения, но они недооценивают чувствительность мастеров к обязательному регистру.

Очевидно, композиторы написали бы параллельные построения по-другому, если бы они имели в виду регистр иной, нежели обязательный! Иногда решающую роль, как показано в следующем примере, играют структурные соображения.

Пример 126

Если бы кому-то вздумалось в качестве такого редакторского “запараллеливания” остаться в регистре e^2 , это противоречило бы идее структуры, выражающей, между прочим, и нисходящее движение $e^3—e^2—e^1$. В моем полном издании сонат Бетховена, а также в *Erläuterungsaussgabe* опусов 101, 109, 110 и 111 я часто обращаюсь к таким нарушениям. Смотри, например, ор.24, № 2, первая часть, такты 43 и 102, ор. 22, Рондо, такт 35.

Раздел 10: Артикуляция

§ 271. *Речь как первоисточник музыкальной артикуляции*

Корни и подобие музыкальной артикуляции находятся в человеческой речи. В речи слоги соединяются в слова; слова отделены одно от другого и собираются в последовательность. Дыхание ведет речь спокойно или возбужденно, акцентировано и не акцентировано, с паузами, цезурами, - короче говоря, из уст человека исходят разнообразнейшие языковые построения. Все это входило в музыку, пока она продолжала цепляться за слово.

В полифоническом вокальном письме контрапункты, дифференцированные в согласии со слогами, словами и последовательностями тонов, вели к артикуляции, поделенной между различными голосами (*Harm.* § 88, пример 169).

§ 272. *Лига legato как средство артикуляции в инструментальной музыке*

В инструментальной музыке лига legato выполняет ту же функцию, что и дыхание в человеческой речи и в вокальной музыке. Эти лиги определяют последовательности тонов и по-разному действуют в контрапункте. Они обеспечивают связь между голосами и структурным членением <пример 128.10.а>. (Вопросы осуществления подобного рода legato входят в учение об исполнительстве).¹⁹

Лиги определяются содержанием диминуций и относительным подчеркиванием образующихся параллелизмов – посредством темпа и динамики, характером инструмента, а в оркестровом произведении – сочетанием и взаимодействием инструментов.

Различие между инструментальной и вокальной артикуляцией показано в примере.

Пример 127

127.1: Обратите внимание, как здесь меняется инструментальная артикуляция, когда это построение передается хору. Также сравните тему “Гимна радости” в Девятой симфонии при ее первом появлении у струнных (пример 109e.3) с изложением басов *forte*.

По этой причине переложение с одного инструмента на другой всегда было задачей трудной, хотя и важнейшей в практической музыкальной

деятельности. Бетховен ссылался на это в “объявлении”, сделанном 20 октября 1802 года.²⁰

Следует добавить, что природа вокального сочинения не допускает добавления лиг как “фразировочных знаков” (§274).

§ 273. Различное использование артикуляции

В примере показано различное использование артикуляции.

Пример 128

128.1: Здесь лиги точно совпадают с диминуциями вокруг a^2 и g^2 .

128.2: Здесь лига служит целям выразительности.

а) В медленном темпе длинная лига создает эффект, сравнимый с напряжением от задержки дыхания. Смотри также длинные лиги в тактах 3-4 *Adagio* Девятой симфонии.

б) За 17 тактов до конца капризно опрокидываются лиги, которые в тактах 9 и последующих в точности соответствовали диминуциям. Новые лиги, перебрасываясь в следующую диминуцию, функционируют как синкопы.

с) В тактах 9-10 лига появляется в том же виде, что в тактах 5-6, хотя триоль заменена трелью (начинающейся на главной ноте), что привносит усиление. Однако в такте 41 лига расчленена, и новая лига, в сочетании со знаком *decrescendo* требует еще более богатого исполнения трели, а это, конечно, требует и более свободного темпа.

д) Случай артикуляции *Italianate* представляет трудности для скрипача. Разрыв после h^1 должен быть почти незаметным, как будто простирается на весь такт. Дать на этот счет необходимое указание – это ответственность дирижера.

128.3: Иногда лиги приспособлены одна к другой.

а) За девять тактов до конца при повторении тактов 10-12 первоначально длинная лига разорвана ради того, чтобы приготовиться к заключительной лиге, простирающейся над восемью тактами.

б) Здесь две короткие лиги подготавливают длинную, протяженностью в четыре такта (пример 119.12). Смотри также на тщательное

расположение лиг в Пятой симфонии Бетховена, такты 71-93, первые скрипки.

128.4: Лиги изменяются со сменой регистра.

128.5: Изменение артикуляции ведет к новому оформлению диминуций.

а) Новая форма артикуляции создает диминуцию, которая господствует в разработке. Сравнить это с артикуляцией в первых тактах (пример 109с.2). В такте 140 лига снова появляется в том же виде, как она была в первом такте, и таким путем подготавливает репризу.

б) Деление лиги порождает новые образования.

с) Лига, появляющаяся в первых тактах этого примера, соединяет в одну группу тона, непосредственно между собой не связанные. Однако Шопен таким путем достигает отделения тонов e^1 и d^1 от f^1 , с которыми они кажутся связанными как часть линейного хода на терцию. Отчлененные таким образом тона двумя тактами позже образуют группу, которая теперь играет роль, знакомую с первых тактов сочинения.

128.6: Иногда расположение лиг помогает создать оркестровый эффект.

а) В конце первого такта лига прерывается, как бы для того, чтобы во втором такте разрешить вступление нового инструмента.

б) Очевидно чередование мелодически ведущих и поддерживающих инструментов.

128.7: Артикуляция может принять на себя задачу противоречия реальным соотношениям. В большинстве случаев это противоречие легко узнаваемо.

а) Здесь, словно печалью, преждевременно прервано дыхание.

б) У лиг здесь тенденция затемнить соотношение между главными и второстепенными тонами.²¹

с) Лиги скрывают октавные соотношения.

д) Отделение a и f на третьей и четвертой четвертях создает ощущение некоторого неудобства, и их соединение в коде (т. 78) приносит тем большее удовлетворение.

е) Данная в примере двухтактная группировка (ср. также N.B.) ясно показывает вспомогательные тона и их расположение. Однако раз c^2 в первом такте выражено диминуцией из трех четвертных нот, то ноты последующих четырех тактов, общность которых заключена в половинной

с точкой, должны быть помещены под одной лигой. Сокращенные варианты в тактах 58 и далее, 76 и далее подтверждают такое прочтение.

f) Лига в партии первых скрипок в тактах 8-12 среднего раздела противоречит полутоновым параллелизмам (отмечены скобками), которые в конце концов ведут к разделу a_2 . Начало обсуждаемой лиги прикрывается лигой в партии флейт в 7-8 тактах раздела b.²²

g)²³ Среди артикуляционных лиг особое место занимает лига, охватывающая четыре тона. Вне зависимости от того, имеет ли место подлинный квартовый линейный ход или только иллюзорный (§ 207), артикуляция идет своим путем, что иногда может сбивать с толку. Так, в нашем примере артикуляция не согласуется с истинным значением (в тактах 1-3 терцовый ход с вспомогательной нотой), но группируется по схеме 2—1 : 1—1, 2—1 : 2. Альт сопровождает эти лиги контрапунктом, в котором артикуляция подчиняется собственным диминуциям <ср. пример 138a>.

128.8a: Было бы неправильно использовать только одну лигу, а не дать каждой диминуции возможность сохранять свою собственную лигу.

b) Эти лиги особенно противоречат реальным соотношениям (сравнить с приведенными выше примерами под цифрой 7). Поэтому было бы ошибкой единой лигой свести на нет целенаправленный эффект.

c) Из-за задержания в партии второй флейты первая лига простирается до следующей сильной доли, между тем как компоненты диминуции показаны под N.V.

d) В задержаниях особенно необходимо всегда соблюдать отчетливое отделение разрешения от последующей диминуции. Великие композиторы всегда твердо придерживались этого принципа, допуская исключение лишь в силу необходимости высшего порядка. “Знаки фразировки” особенно склонны противоречить смыслу задержания: все редакторы классических текстов, помещая единственную лигу над задержанием, разрешением и последующими тонами, искажают текст (*Jahrb. I*, стр. 49, пример 5d) <§ 274>.

128.9: Примеры от a) до e) иллюстрируют контрапунктирование лиг между собой. Эффект такой артикуляции подлинно полифоничен.

128.10: Иногда лига может даже противодействовать хроматической последовательности. Такого же эффекта исполнителям следует добиваться и в случае, показанном в b) (§249).

128.11: Шопен, с его склонностью к мелодичности, использует лиги особым образом. Отсюда песня верхнего голоса, как бы поглощенная сама собой, стремится к нерушимому единству, а потому в основе своей сопротивляется артикуляции. К тому же здесь недостаточно контрапунктических средств, чтобы уравнивать мелодию. Характерно для Шопена решать такие проблемы с помощью лиг, контрапунктирующих друг с другом (как в примерах 9 c-e). Здесь он даже идет дальше: одной лигой (помечено *) он соединяет два разных композиционных построения.

§ 274. Отрицание “знаков фразировки”

Истинное значение “знака фразировки” разъясняется в моей статье “Weg mit dem Phrasierungsbogen!” (*Jahrb. I*, стр. 43-60): “Эта лига – воистину отражение той путаницы, с которой редакторы подходят к шедеврам. Их винегрет из произведения плюс разъяснения и композиции плюс педагогика особенно грубо выражен в “знаке фразировки”, который фальсифицирует не только лигу legato, но заодно и всю музыкальную форму”. Мне хотелось бы добавить, что пристрастие редакторов к знакам фразировки указывает на то, что даже они в среде первого плана чувствуют соотношение с задним планом. Но именно на переднем плане диминуции должны идти своим путем, со своей собственной артикуляцией, отличающейся от таковой на более ранних уровнях. (Технически также невозможно показать на переднем плане лиги всех уровней. Не может быть и речи о дифференциации, подобной мелким и крупным нотным знакам, упомянутым в § 252, которые позволяют в среде переднего плана показать элементы среднего плана, потому что лиги могут быть только единообразными.)

§ 275. Артикуляция в автографах мастеров

Несомненно, и рукописи мастеров содержат случайные ошибочные лиги. Даже великие композиторы, поглощенные демоническими силами среднего плана и заднего плана, могут напутать в артикуляции переднего плана.

Пример 129

129.1: Построение нацелено на оркестровый эффект. Бетховенская артикуляция имитирует вступление нового, обогащающего инструмента <как в N.B.>.²⁴

129.2: Мастера часто позволяют отражать в нотации свой путь исполнения. Таким образом, Бетховен, возможно, раскрывает, что при исполнении он акцентировал проходящую септиму *ges*. По этой причине он начинает лигу на второй шестнадцатой, вопреки тому, что линейный ход на кварту потребовал бы одной лиги.

Раздел 11. (Гармоническая) ступень²⁵

§ 276. Исторический фон

В соответствии с наличием единственного инструмента, человеческой гортани, вначале существовало только горизонтальное измерение. За открытием на Западе контрапункта слишком скоро последовало злоупотребление им: человеку свойственно злоупотреблять вновь открытым. От избыточного полнокровия контрапункта неизбежно страдала горизонталь.

Вторую большую фазу музыки инициировало возвращение к горизонтали, к монодии. Конечно, нельзя было не считаться с контрапунктом, но все же ему надо было приспособиться к новой монодии. В руках мастеров горизонталь, которая всегда была первичной, соединилась с вертикальным измерением. Вертикальное измерение осуществляло основное арпеджирование через квинту трезвучия и в то же самое время было свободно, чтобы служить многим специальным целям горизонтального измерения.

Ясно, что не может быть никакого нового пути, никакого третьего подхода к горизонтали, никакого третьего рода контрапункта – это в назидание грядущим поколениям!

§ 277. Дифференциация ступеней звукоряда по уровням

Гармонические ступени присутствуют даже в самой первичной структуре. Эти ступени самые сильные, потому что первичная структура

обеспечивает связность цельного произведения. Поэтому ступени первичной структуры оказывают решающее влияние на средний и передний планы. Иногда на всех уровнях пролонгации данный ход событий и значение вертикального начала определяются горизонтальным началом, иногда же именно вертикаль своим собственным голосоведением диктует горизонталь. Поэтому в одном случае мы можем говорить о горизонтализации вертикали, а в другом – о вертикализации горизонтали <§ 79>.

Потому было бы ошибочным, читая ступени первого плана, не делать между ними разницы, как если бы все они были одинакового значения и происхождения. Скорее следует различать гармонии – как те, которые каким-то путем служат каким-то диминуциям, близким к переднему плану, и те гармонии, которые, по своему происхождению, явно соотносятся с уровнями, близкими к заднему плану.

Здесь уместно коснуться вопроса иллюзорных тональностей на уровне первого плана. В произведении искусства связность целого, гарантированная первичной структурой, проявляется в жизни единственного аккорда. Таким образом, есть только тональность одного этого аккорда, а все другое, что мы на переднем плане можем рассматривать как тональности, может быть только иллюзорным. Поскольку арпеджирование баса первичной структуры также превращается в иллюзорные тональности, их аккорды тоже представляют гармонические ступени внутри вновь возникших иллюзорных кадансов. Тем не менее, принадлежа каденции в переносном смысле, эти ступени занимают иное положение, чем ступени более ранних уровней. Ошибка в точке зрения нынешней теории состоит в механическом чтении ступеней только по их непосредственному поверхностному значению. Это может лишь мешать восприятию цельности.

Так, в примере 39.3, в гайдновском “Kaiserhymne” следует четко различать между собой ступени разных уровней, как они показаны в а), b) и с).

а) Эти ступени управляют всей песней.

б) Здесь ступени целиком служат первоначальному подъему $g^1—d^2$.

с) Эти служат $a^1—d^2$, т.е. только части первоначального подъема.

Следовательно, тональность D dur в с) только иллюзорна. И аккорды, которыми Гайдн поддерживает на переднем плане структуры из диминуций (пример 120.6), даже притом что они, несомненно, являются каденционными ступенями, подчинены ступеням, показанным в примере 39.3. Они столь же подчинены, как и диминуции простых форм в примере 39.3

§ 278. Обобщение предыдущих выводов

Предшествующее рассуждение обеспечило разъяснение ролей, которые играют аккорды как средство пролонгаций гаций первого уровня.²⁸ Либо аккорды своим характерным участием в контрапунктическом мелодическом движении (§79) принадлежат к одной из каденций первичной структуры, либо, вопреки значениям IV или VI, находятся вне кадансов и лишь своей консонантностью подчеркивают то, что первоначально было одним из событий в голосоведении, как, к примеру, вспомогательный тон (§ 108).

Зачастую даже пролонгация первого уровня проявляет столь сильное желание достичь собственного единства как диминуции, что она для этой цели использует одну из каденций первичной структуры. Это случается даже тогда, когда пролонгация, вопреки единственно ведомому первичной линии нисходящему движению, идет вверх.

Этого теперь должно быть достаточно, чтобы для полнейшего прояснения одного факта лишь сослаться на дальнейшие события на переднем плане.²⁷ Кроме их первоначальных исключительных обязательств по отношению к первичной линии, каденции первичной структуры могут также служить разного рода диминуциям. Именно эта возможность гарантирует единство диминуций и в конце концов придает им органичность. Эта гарантия органичности является сущностью музыкального искусства в его высших проявлениях. В этом выражено главенство горизонтали и горизонтализация контрапункта для целей диминуции. В этом высшее достижение великих композиторов!

§ 279. V ступень

Аккорд на V ступени первичной структуры (примеры 9-11) рассматривается в §§ 15, 31-34 и 41. Аккорды V ступени на среднем и переднем плане, выступающие как доминанты, представляют особые случаи перенесения на них функции делителя и рассматриваются в §§ 277 и 278.

Среди аккордов V ступени особое место занимает расчленяющая доминанта, *побочный делитель*. Сочетания $\hat{2}_V$, встречающиеся в случае членения на первом уровне, с характерным для них перерывом в голосоведении, также могут использоваться как расчленяющее средство и на среднем, и на переднем планах. Сочетание, возникающее в случае членения на первом уровне, вместе с его характерным перерывом в голосоведении (§§ 89 и далее), может быть в переносном значении использовано и на переднем плане даже при отсутствии подобного членения.

Пример 130

130.1: Перенос членителя делается возможным благодаря квинтовому соотношению. Это следует понимать как отраженную квинту [пример 112.4].

130.2: Всегда должна присутствовать характерная черта членения.

130.3: Побочный делитель также горизонтализирует верхний и внутренний голоса с помощью движения по секундам. Конкретная цель такого поступенного движения диминуций может быть определена только по предыдущим уровням.

Для иллюстрации этого случая смотри пример 85, где секундовый ход $c^2—b^1$ предпринят ради того, чтобы в последующем позволить ходу $b^1—des^2$, параллельному данному, начаться с b^1 . Этот тон поддерживается делителем. Было бы невозможно под начальный тон b^1 поместить IV — даже несмотря на то, что на более раннем уровне (в 4 такте) видно, как c^2 (в 5 такте) следует прямо к вспомогательному тону des^2 над IV. Какое изобретательное решение трудной структурной задачи!

130.4: Вот еще случай замечательного использования делителя. Лишь с помощью двух расчленителей в 24 и 47 тактах оказалось возможным протянуть основной тон A (=VI) от 17 до 47 такта. Когда тон A вторично

звучит в 25 такте, он сочетается с g^2 , который как $\sharp 7$ представляет собой аподжатуру к вспомогательному тону f^2 . Если ее правильно понять, выразительность этой аподжатуры очень трогательна: конфигурация $e^2 \sim g^2 - f^2$ выступает как *Anschlag*, или составная аподжатура (см. *Versuch* К.Ф.Э. Баха, часть 1, глава 2, раздел 6).

В примере 35.2 (такты 9-16) квинтовые скачки следует понимать не как последовательность из двух делителей, но, скорее, как замену последовательности из параллельных децим (см. внутренний голос *c-b*, *a-gis*). Поскольку последняя децима в 16 такте должна была в соответствии с перерывом идти на *E* в качестве квинты основного аккорда *A*, вторая децима тоже превратилась в квинту <§ 247, комментарий к примеру 112.4>.

Делитель особенно полезен при сочинении фуг. У Бетховена в огромной фуге из опуса 106 за проведением темы в *Des dur* (тт. 52 и далее) следующее проведение вступает в *As dur* (тт. 65 и далее) в соответствии с принципом членителя, т.е. без возвращения в *Des* <ср. 156.2>.

Делитель оказывается необходимым для органичности, однако его сходство с V ступенью придало ему дурную славу среди тех, чей слух способен охватывать лишь краткие построения. Однако не все аккорды, похожие на V ступень, являются подлинными доминантами! (*Jahrb. II*, стр. 22-23: "*Vom Quintklang und der Dominante*").

Следует различать делитель и вспомогательный каданс (§ 244, пример 110). Общим для обоих случаев является "замыкание" (*Abriegelung*) голосоведения. Разница между ними заключается в том, что при вспомогательном кадансе такое "замыкание" оказывается перед V, тогда как при делителе это случается после V.

Наконец, в этой связи следует упомянуть *разделяющую терцию*.

Пример 131

Как видно из обоих примеров, расчленяющая терция также вызывает движение верхнего или внутреннего голоса - в зависимости от расположения. Созданное таким образом движение может иметь различные цели. Во втором примере первому горизонтальному движению внутреннего голоса, вызванному расчленяющей терцией, в

тактах 1-8 соответственно отвечает ход на секунду в верхнем голосе <*Jahrb. I*, стр. 163-164>.

Расчленяющая терция тем отличается от терцового арпеджирования (проиллюстрированного в примере 113.3), что членение с помощью терции проявляется таким же образом, как членение с помощью квинты, тогда как в терцовом арпеджировании терция возвращается на основной тон.

§ 280. IV, II и VI ступени

Природа IV и II ступеней определяется их значением в пролонгированной первичной структуре (§§ 73, 74, 79). Добавляем к ранее предоставленным многочисленным примерам на эти ступени еще несколько особых случаев.

Пример 132

132.1: Тоникализирующая септима внутри I направлена на IV. Таким образом, в 57 такую нижнюю терцию e^1 следует понимать как часть подразумеваемой $IV^{(5)-6}$ (как эллипсис).

132.2: Пропуск c^2 на третьей четверти первого такта <в пользу связывания b^1 > (см. N,B.) утверждает на второй четверти d^2 как септиму IV <не возможного задержания $\sim 7-6$ над II>.

132.3: Вставка Π^8_3 или Π^7_3 вынуждает направляться вниз либо, в случае мелодического положения октавы, верхний голос (пример а), либо, в случае мелодического положения терции, два верхних голоса (пример б). В связи с примером 132.3а смотри *Jahrbuch I*, стр. 61, а в связи с примером 132.3б смотри пример 76.2, а также Шопен, Этюд оп. 10 № 8, такты 1-11-13 в *Пяти графических анализах*.

132.4: Здесь, несмотря на сходство с IV, исключительно красивое использование II ступени. Суть в том, что в басу для получения V ступени по аналогии с октавной копуляцией I приходится смещать II ступень на первую четверть второго такта - единственную возможную.

Следует добавить, что $\flat\Pi$ в основном виде появляется реже, чем $\flat\frac{6}{3}$ (так называемая неаполитанская секста, см. § 105). Необходимость основного положения в примере 54.8 вызвана <мотивным> параллелизмом <Harm. § 50>, а в примере 48.1 – восходящим линейным ходом в басу.

Не всегда легко решить, присутствует ли IV или II. Квартовый скачок в значении нисходящей квинты (I—IV) предполагает IV, однако другие характеристики могут предполагать II:

132.5: а) Квартовый скачок и $\flat 7$ указывают на $\sharp IV^7$.

б) Здесь же $\frac{6}{5}$ предполагает II. Но именно по причине этого квартового скачка голосоведение такого рода более плавное, чем то, которое показано в примере 3 (I—II⁴—V).

132.6: I ступень здесь не включает $\flat 7$, а потому, в отличие от примера 1, нижние терции <особенно h^1 >, несмотря на квартовый скачок, очевидно указывают на II. В примере 120.6 диминуция, идущая вниз от e^1 к a^1 , ясно указывает на II ступень.

Эти и подобные примеры разъясняют, что я имею в виду под контрапунктическими элементами в IV и II ступенях: чувство гармонической связи, вызываемое скачками <на IV или на II>, в сочетании с мелодическим ходом баса <к V>.

Особенно часто проблема возникает при взаимообмене 5—6. Горизонтальный и вертикальный аспекты уравнивают друг друга.

В большинстве случаев при $\frac{5-6}{IV-II}$ безразлично, понимается ли это как одна гармоническая ступень или как две (примеры 37а и 76.2) [пример 82.5, а также комментарий к примеру 54.11а в § 164].

132.7: Неоднозначны и случаи с участием линейных прогрессий <в басу намечающих IV>, кроме тех, когда на основном тоне такой линейной прогрессии останавливается тон первичной линии, как в

примере 76.6 (\hat{C}_F), либо другой тон верхнего голоса, имеющий решающее значение. Однозначные случаи смотри в примерах 81.2 и 96.4.²⁸

132.8: Здесь VI ступень следует понимать как в контексте имеющую квинтовое соотношение (примеры 47.3, 65.1), в отличие от такого же аккорда, который служит вспомогательной нотой: I—VI—I <как в примере 153.2>. Появляющаяся над VI ступенью септима побуждает верхний голос двигаться вниз (сравнить также примеры 3 и 5).

Читать ли I^6 в обороте I^{6-5} —II как VI ступень зависит от контекста. В большинстве случаев горизонтальное и вертикальное начала взаимно уравниваются, но иногда важные соображения могут решить в пользу VI.

§ 281. Взаимоотношения задержаний и гармонических ступеней

Пример иллюстрирует, как задержания относятся к гармоническим ступеням.

Пример 133

133.1: Задержание, отмеченное здесь как ~ 4 —3 предполагает II. Даже если бы нам следовало понимать первую четвертную gis^1 как септиму над основным тоном Ais , на второй четверти должна была бы последовать II ступень. В таком случае арпеджирование Fis — Dis (VI—II) все-таки представляло бы только Dis , т.е. II (§ 277) <§ 245, пример 110а.4>

133.2: I^7 подготавливает IV. Септима над IV, разрешаясь в сексту, приводит ко II.

133.3 и 4: В примерах показаны задержанные ноты. Нона в примере 3, конечно, относится к басу F . Однако, поскольку басовая диминуция выражает прежде всего последовательность децим, басовая нота на третьей четверти не может рассматриваться как подлинно гармоническая ступень. Таким же образом, в примере 4 соотношения, показанные под N.B., делают ненужным рассматривать бас у задержанной ноты как гармоническую ступень.

§ 282. Квинтовые соотношения без значения гармонических ступеней

Выше в связи с представлением пролонгаций на различных уровнях, а также в связи с другими событиями переднего плана, давались примеры, в которых вертикальное начало было подчинено горизонтальному в такой степени, что встречавшиеся там квинтовые соотношения не достигали значения гармонических ступеней. Следующие примеры добавляются с целью специальных комментариев.

Пример 134

134.1 и 2: Когда бас движется поступенно вверх, а верхний голос начинает с положения октавы, то в результате в верхнем голосе происходит скачок. Если он заполнен проходящим тоном, то может быть вставлена восходящая квинта, которая превращает проходящий в консонанс (ср. пример 56).

134.3: В тактах 11-12 проходящий во внутреннем голосе a^1 , заполняющий скачок $h^1—g^1$, поддерживается консонирующим тоном *Fis*.

Однако возникающее в результате созвучие $\frac{6}{3}$ не следует приравнять к I (пример 119.5а).

134.4: В связи с синкопированием проходящего тона возникает возможность вставки квинт. Но их не следует рассматривать как гармонические ступени (*Kpt. II, VI, Zweite Abteilung*).

134.5: Здесь интерполяция квинт, не обладающих качеством гармонической ступени, поддерживает последовательность из четырех тонов. Однако значение этих тонов можно понять только применительно к далеким соотношениям, которые в этом примере не могут быть представлены (*Tw. 8/9*).

134.6 и 7: Вставленные квинты поддерживают вспомогательные ноты (ср. примеры 42.2, 76.7, 102.2).

134.8: Нисходящий регистровый сдвиг $d^3—c^2$ включает две нисходящие квинты: $III^{\sharp}_VI—II_V$. (Это не является истинным линейным ходом, потому что здесь представлена только секунда). Интерполированные же басовые тона $d^3—g^2$ просто выражают вспомогательную ноту (пример 82.2, а также 82.1).

Квинтовые интерполяции разного рода можно найти также в связи

с подлинными линейными прогрессиями — такими, как показаны в примерах 123.5 и 124.6b, а также и с другими типами пролонгаций.

134.9: Наконец, предлагается исключительно смелый пример басовой последовательности, которая через многочисленные интерполяции выражает лишь гармонию вспомогательного тона, т.е. VII.

§ 283. *Дополнительные случаи интерполяции квинт как гармонических ступеней*

Часто IV ступени предшествует III. Полученное таким путем большее число нисходящих квинт служит разным целям. В примере 40.10 они поддерживают арпеджирование, в примере 42.1 — вспомогательную ноту с движением из внутреннего голоса, в примере 82.2 — иллюзорный линейный ход.

VII ступень редко появляется перед III, не предшествуемая IV ступенью. В случаях I—IV—VII ход I—IV обычно приводит в движение верхний голос. Направление вверх или вниз зависит от положения.

Ходом —IV—VII—III—завершается цепь возможных интерполяций квинт, и пролонгированная каденция первичной структуры заполнена квинтами.

Пример 135

135.1: Здесь I—V—I ясно выступает как управляющее кадансом первичное арпеджирование. Оказалось бы противоречием, если наподобие примеров 15-17 над такой цепочкой квинт поместить первичную линию $\hat{3}—\hat{1}, \hat{5}—\hat{1}$ или $\hat{8}—\hat{1}$, потому что, пока первичная линия не пролонгирована, бас может сосредоточиться лишь на мелодическом заполнении восходящей квинты I—V. На том уровне <заднего плана> такое заполнение не допускает интерполяций квинт.

135.2: Лишь пролонгация может прояснить определенную цель интерполяций квинт как гармонических ступеней. Естественно, оценка каждой данной пролонгации может быть почерпнута только из общего контекста, т.е. из последовательности уровней. Таким образом, здесь, как объяснено в §§ 242 и последующих, мы видим превращение в отдельную гармонию; последовательность квинт в басу служит второй

частью квинтовой линейной прогрессии, идущей от h^I . Применительно к среднему плану последовательность имеет такую же структуру, как

показана в примере 15.6: $\begin{matrix} gis^I & - & fis^I & - & e^I \\ I & - & II & - & V & - & I \end{matrix}$. На переднем плане, однако,

интерполяция нисходящих квинт инжду I и II поддерживает проходящие параллельно над ними терцовые последовательности. Значение параллельности в этих линейных ходах возвышает поддерживающие квинты до положения гармонических ступеней.

135.3: Здесь же нижний голос движется децимами параллельно верхнему, ведущему голосу, и вставленные кварты (квинты) не изменяют положение (примеры 54.10, 123.5).

Квинта между IV и VII уменьшенная, а потому не истинная. Из контрапунктически пролонгированных форм басового арпеджирования, показанных в примерах 15.2с и d, 3с и d и 5, ясно, что в пределах контрапунктического и мелодического заполнения, кроме F, никакой другой тон не может появиться в сочетании с d^2 в функции $\hat{2}$ <кроме D, как в примере 15.2d>.

Так, уже на первом уровне в силу своей связи с первичной линией IV доказывает свою органичную необходимость. Иногда IV может оказаться уместной в цепочке нисходящих квинт <пример 135.1>. Ведь без хода IV—VII такая последовательность квинт вовсе не была бы возможна (*Harm.* §§ 17, 19).

135.4: В цепочке восходящих квинт недостает V—I, и это вступает в противоречие с основным условием каденции. Поэтому такая последовательность квинт никогда не может выражать единство пролонгации или диминуции. Ведь восходящая последовательность квинт вызывает движение верхнего голоса либо по секундам, либо более протяженными диминуциями. Такие диминуции, может быть, больше любого события на переднем плане привели к появлению понятия секвенции, которое я отклоняю.²⁹ И все же, что бы в результате ни значило восходящее движение верхних голосов, его недостаточно для создания существенного единства, а потому, если требуется выражение единства, то необходимо обратное течение в пролонгированную каденционную форму с ее нисходящими квинтами. В этом и заключаются смысл и значение “инверсии”, которую я рассматривал в §§ 14-16 моей *Гармонии*.

Итак, в искусстве цепочка восходящих квинт при отсутствии хода V—I не может придать пролонгациям или диминуциям единство. В лучшем случае она может дать только фрагменты. Музыка как искусство лишь восходящую квинту I—V признает единственным средством помещения гармонии в положение рельефа.

В отличие от этого, цепочка нисходящих квинт является продуктом только искусства, а не Природы. Такая цепочка служит проявлению горизонтали, единственной цели и содержания музыки — проявлению как полных пролонгаций, так и частичных (например, 135.2).

IV в особенности отсутствует в естественной последовательности восходящих чистых квинт. Известная как нисходящая квинта I—IV, она отсутствует и в пролонгациях басового арпеджирования первого уровня (примеры 15-17). Однако нисходящая квинта I—IV используется, чтобы ввести цепочку нисходящих квинт, расширяющую пролонгированную каденцию <пример 135.1, 2>. В отличие от этого, нисходящая квинта в примере 66.2a и b — это лишь обращение кварты, в пролонгированном кадансе непосредственно предшествующей V (Примеры 15.5, 16.5, 132.1 и 2, 133.2).

Примечания

¹ Антон Брукнер не был способен начинать музыкальную мысль вспомогательным кадансом, а еще менее — всю первую часть. Отсюда впечатление жесткой последовательности мыслей в его произведениях: идеи обычно приходят блоками, каждый из которых начинается новой тоникой. (Шенкер).

² См. также пример 53,3 (такты 85-97); 62,8; 113,1b; 114,1a, 5c и d. (Йонас).

³ В этом процессе первоначальные положения $\begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 3 & 3 \end{smallmatrix}$ и даже $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$, полученные в результате голосоведения, трансформируются в основное положение.

⁴ Сравнить также с комментариями к бетховенскому ор. 53, следующими за обсуждением примеров 154,4 в § 313. (Остер)

⁵ Сравнить также с примерами 1-4 в том же разделе баховской работы, в которых представлены $\sharp IV^{\sharp}$.

⁴ Шенкер здесь в качестве иллюстрации приводит “пример 106.3, четвертую иллюстрацию”, которая в томе с примерами отсутствует. Возможно, он подразумевал пример 135.4a, напоминающий такты 1-6 из Прелюдии № 1 До мажор из Двенадцати маленьких прелюдий и фуг Баха (BWV 924). Однако и в обоих примерах, и у Баха показана скорее

⁶ См. часть I, главу 1, раздел 4, а также §§ 26, 30, 46, 49-52, 83, 85, 116 (Шенкер).

⁷ Роберт Хаас, *Aufführungspraxis der Musik* (Wildpark, Potsdam, 1931) уделяет много внимания ранней итальянской практике диминуций, а также позднейшей немецкой диминуции. Работа содержит большое число музыкальных примеров. (Шенкер).

См. также Эрнест Е. Феранд, *Импровизация за девять столетий Западной музыки* (Кёльн, 1961). (Остер).

⁸ Опущенный здесь фрагмент (М) приводится в Приложении 4. (Ротгеб).

⁹ Ранняя версия Арии представлена *Gesammtausgabe* Брейткопфа и Гертеля, том 48, страница 156, а также в серии карманных партитур (Lea Pocket Scores) *Works for Clavier*, стр. 124; ранняя версия Сарабанды – в *Gesammtausgabe*, том 48, стр. 147, а слегка украшенная версия – в *Hallische Händel-Ausgabe, Klavier Werke II*, стр. 113. (Остер).

¹⁰ Сравните с важной статьей Шенкера “Die Kunst der Improvisation” в *Jahrbuch I*. (Остер).

¹¹ Сравнить с моим *Beitrag zur Ornamentik*, стр. 24 и далее, 71. (Шенкер).

¹² Сравнить *Klavierstücke mit veränderten Reprizen* под редакцией Освальда Йонаса, который предоставил специальный комментарий (на немецком и английском) относительно значения диминуций в этих произведениях (Universal Edition 13311). (Schenker. Oster).

¹³ Мелкая нотация теперь воспроизведена в *Hallische Händel Ausgabe (Klavierwerke D* и в издании Lea Pocket Scores (*Werke für Klavier* стр. 123). (Остер).

¹⁴ В рукописи первой версии этого этюда еще до введения различия между крупными и мелкими нотными головками Шопен в первых десяти тактах снабдил четвертные ноты штилями. (Йонас).

¹⁵ В *Tonwille 7*, стр. 7 Шенкер упоминает, что хроматический шаг $e^1—es^1$ в такте 23 мог предвосхитить $fes^3—es^3$ в тактах 26-27 и далее (такты 30-31, 47-50 и т.д.). Помоему, это именно так и есть. (Остер).

¹⁶ В своем собственном экземпляре ноктюрна Шенкер назвал диминуцию “интерполяцией” и заключил в скобки, поместив, таким образом, главный мелодический ход $b^1—c^2—d^2—es^2$ в рельеф. Что касается первой лиги $b^1—d^3$, Шенкер дает исполнителям совет: “ b^1 надлежит задерживать (*halt an*), чтобы создать впечатление четвертной ноты”. (Остер).

¹⁷ В первой части симфонии проявляется форма с членением:

$$\hat{3}—\hat{2} \parallel \hat{3}—\hat{2}—\hat{1} \\ a^1-g^1 \parallel a^1-g^1-f^1$$

¹⁸ В более ранних версиях – одни из них содержится в *Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* – Бах все еще завершает в более низком регистре. (Йонас).

¹⁹ Смотри третью сноску во вступлении Освальда Йонаса.

²⁰ Смотреть также письмо Бетховена Брейткопфу и Хертелю, датированное 13 июля 1802 года, в котором он упоминает о своем переложении для струнного квартета Ми-мажорной сонаты ор. 14 № 1. (Остер).

²¹ $as—h$ на грани первого и второго тактов, а затем $eis—fis, dis—e, cis—d$ (из ранней заметки Шенкера. Остер)

²² В этих двух тактах автограф несколько неоднозначен. *Neue Mozart Ausgabe* предлагает компромиссное прочтение.

²³ По недосмотру, в томе с примерами отсутствует g. Не может быть сомнения в том, что Шенкер здесь ссылается на четвертую вариацию из брамовских Haydn вариаций, ор. 56a. (Остер).

²⁴ В обоих этих примерах может показаться, что некоторую путаницу внесла ошибка в гравировке. Бетховенская рукопись открывает нам лигу под первыми тремя четвертями с точкой и новую лигу, соединяющую sfp с сильной долей такта 62, и это проясняет шенкеровский комментарий. Лига в N.V. такая же, как у Бетховена в тактах 62-63 (одной октавой ниже). Шенкерское разъяснение ко второму примеру не относится к тактам 86 и последующим, но разъясняет такое же построение в тактах 83-84, где в бетховенской рукописи очень ясно показана лига, начинающаяся с gis , и где можно прочесть линейный ход на кварту. В своем анализе ор. 57 (*Tw. 7*, стр. 29) Шенкер предлагает играть шестнадцатые as и ges в такте 83 portamento. Это тем более примечательно, что в то время (1924) автограф оставался недоступным для Шенкера. (Остер).

²⁵ *Stufe*

²⁶ §§ 69, 73, 74, 79, 86, 89, 95, 103, 111, 117, 118, 120, 125, 131, 136, 140, 146, 150, 151, 153. (Шенкер).

²⁷ Проходящие тона (§§ 168 и далее), септимы (176 и далее), задержания (180 и далее), пролонгации позднейших уровней (183-241), а особенно превращения форм первичной структуры (242 и далее) и вспомогательные каденции (244 и далее). (Шенкер)

²⁸ V в примере 132.7 относится к последнему g^1 во втором такте. Смотри шенкеровский полный анализ этой фуги в *Jahrbuch II, Urlinie-Taftel*, стр. 59. (Остер).

²⁹ Шенкер здесь в качестве иллюстрации приводит “пример 106.3, четвертую иллюстрацию”, которая в томе с примерами отсутствует. Возможно, он подразумевал пример 135.4a, напоминающий такты 1-6 из Прелюдии № 1 До мажор из Двенадцати маленьких прелюдий и фуг Баха (BWV 924). Однако и в обоих примерах, и у Баха показана скорее восходящая линейная прогрессия с расчленяющей квинтой, а не цепочка восходящих квинт. (Остер)

Глава 4

Метр и ритм

Раздел 1: Общее понятие метра и ритма

§ 284. Метр и ритм на языке музыки

В музыке метр и ритм играют такую же роль, как в языке. Основа метра – деление самого времени. Основа ритма – организация протекающих во времени последовательностей слов и тонов. Метр абсолютен – это сама временная схема. Ритм относителен: определенная игра последовательностей слов или тонов во временной схеме.

Вне этой общей основы музыка и язык, конечно, сохраняют свои особые свойства. Как, например, можно найти в языке аналогию для такого феномена, как пролонгация во внутреннем голосе, показанная в примере 102?

Раздел 2: Метр в музыке

§ 285. Повторение как обязательная предпосылка метрической единицы

В библейской истории создания мира говорится, что Дух, витавший над поверхностью вод, был вневременным. Вместе с сотворением, с процессом разделения впервые пришло и деление времени. Деление, однако, покоится на повторении, являющемся биологическим законом жизни – и физической, и духовной, – подобно чередованию дня и ночи (*Гармония*, §§ 4 и далее).

Даже жизнь чистых идей идет в повторениях, ибо каждое отдельное проявление такой идеи представляет повторение. В истории человечества

мы видим эпохи, в которые идеи распространяются и метят человечество знаком эволюции, но мы также видим эпохи, которые при отсутствии такой разработки идеи, обречены на периоды упадка.

Повторение также является обязательной предпосылкой метра и ритма. Без повторения невозможно воспринять метрическую схему. Но даже повторения, <которые создают метрическую схему>, как всякое повторение на переднем плане проявляются и подтверждаются только с помощью заднего и среднего планов.

Пример 136

Без всяких последствий проходит то, что в первом случае линейная прогрессия отсутствует полностью, что в третьем и пятом – линейный ход на терцию, во втором и четвертом – на квинту. Самое главное здесь то, что в трех- четырех- пяти- и шеститактных построениях отсутствуют повторения. Их содержания достаточно для прелюдий, которые, как предполагается их названием, просто подготавливают к подлинным произведениям, т.е. к основанным на повторениях. Не составляет

разницы и то, что у них есть метрические схемы ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$). Метр происходит только из фигураций, повторение которых совершенно несущественно, а потому ничего не может сделать для преодоления изначальной слабости.

В шестом случае, в построении из Фантазии C dur Гайдна предшествующий парный порядок внезапно сменяется трехтактной группировкой. Здесь <в отличие от аметричных прелюдий Клементи>

метр играет важнейшую роль. Диминуция приспосабливается к новому метру. Однако в построении, отвечающем данному <такт 324>, сохраняется четырехтактовая группировка, и фигурация снова соответствующим образом изменяется.

§ 286. *Метрический порядок в группировке по 2, 4, 8, 16 тактов (парная группировка)*

Поскольку принцип систолы-диастолы имманентно присущ самому нашему существу, для нас самым естественным является метрический порядок, основанный на числе 2 и его кратных.

Метрической единице из четырех тактов не требуется непременно содержать четыре тона. Линеарный ход на терцию также может быть содержанием группы из четырех тактов, как в примере 124.6b. Этот пример сразу показывает разницу между четырехтактовым построением, представляющим собой абсолютную метрическую группировку, и данным линеарным ходом на терцию, ритм которого лишь относителен. Далее следует несколько примеров парного порядка.

Пример 137

137.1: Вспомогательные гармонии и гармонии, возникающие из вспомогательных тонов или задержаний, никоим образом не нарушают метрический порядок. Они тоже могут появляться на акцентированных, сильных тактах (примеры 128.9 d, 64.11 b). Это можно лишь назвать триумфом абсолютного метра, и исполнителю также следует в таких случаях подчеркивать метрическое превосходство вспомогательных гармоний.¹

Кстати, расположение гармонических ступеней указывает на неделимость группы из восьми тактов. Как можно предположить две группы по четыре такта, когда нисходящее арпеджирование *Cis—Fis* (I—II²) завершается только в пятом такте?

137.2: Сущность этой группы из восьми тактов проистекает из развертывания сексты $g^1—es^2—g^1$, в которой es^2 – вспомогательный тон к d^2 , т.е. к $\hat{5}$ (ср. пример 119.21).

137.3: Это построение следует считать состоящим из шестнадцати тактов, невзирая на повторение первых восьмитактов – оно просто повторяется октавой выше. См. также пример 124.6, в котором построение следует рассматривать как единую группу из шестнадцати тактов, потому что оно представляет лишь терцовый ход $e^2—cis^2—c^1$.

§ 287. *Группы из 3 (3×2 , 3×3) и из 5 (10) тактов*

Нечетное число тактов в построениях (как 3 и 5) коренится в парном порядке дальнего и среднего планов, и это приводит к ясному пониманию того факта, что метрические схемы, включающие числа 3 и 5, созданы человеком, а не являются столь же естественными как парный порядок [§ 318].

Пример 138

138.1: На уровнях а), b) и с) в согласии с членением $\hat{3}—\hat{2}||\hat{3}—\hat{2}—\hat{1}$ показан парный порядок содержания. Схему не нарушает даже диминуция в виде вспомогательных тонов в b) и с). Трехтактовая группировка в d) возникла из того, что Бах, чтобы прибыть на вспомогательный тон b^1 , подходит к нему от d^2 . Это порождает линеарный ход на квинту. Необходимость <ее подтверждения путем повторения и> дальнейшего расширения удовлетворена в четырех группах по три такта, составляющих второй раздел (цитировано в примере 82.5c). В e) показаны органичные взаимоотношения диминуций, и баховский гений предстает в самом ярком свете (см. §§ 253 и далее). Скобки показывают отношение первой квинтовой прогрессии к последующему увеличению. Последовательность $d^2—e^2—f^2$, отмеченная звездочками (*), особым образом соотносит верхние тона (ср. пример 120.6). Какая смелость в связях, устанавливаемых квинтовыми линеарными ходами, ведущими к d^2 , c^2 и b^1 по аналогии с первым квинтовым ходом! На вспомогательном тоне b^1 не только завершается квинтовая прогрессия от f^2 , но и продолжается квинтовый ход в увеличении, начавшийся с d^2 . Поэтому здесь следует усматривать две сцепленные квинтовые прогрессии – $f^2—b^1$ и $d^2—g^1$, – а отнюдь не октаву $f^2—f^1$.

138.2: Как можно видеть в а), диминуция с вспомогательным тоном создает парный порядок. Представленная же в б) схема первого плана показывает три двухтактные группы. Группировка по три возникает из того факта, что аккорд I ступени заполняет группу из двух тактов – я отметил это на схеме лигой-связкой, – и последующие две группы представляют собой аналогию, на что я указываю лигами. Таким образом, эта группа из шести тактов является результатом чисто органичного роста.

В Мазурке Шопена ор. 24 № 3 (пример 40.7) находим группу из двенадцати тактов, охватывающую три группы по четыре такта. Группировка по три возникает потому, что в арпеджировании в сторону c^3 тон as^2 представлен группой из четырех тактов.

138.3: В примере 42.2 в соответствии с формой членения показан парный порядок на среднем плане. Однако в текущем примере, отражающем первый план, интерполяция вспомогательного тона в первом терцовом ходе порождает группу из трех тактов. Поскольку же вторая терцовая прогрессия $es^2—d^2—c^2$ сохраняет основную группировку по два такта, в результате возникает группа из пяти тактов, отчетливо, однако, подразделяющаяся на $3+2$. Таким образом, пятитактный порядок основан на парном, а второй терцовый ход в тактах 4-5 играет роль ускорения.

138.4: За терцовыми ходами, в тактах 1 и 2 идущими вниз от es^2 и des^2 , в тактах 3-4 следует третий терцовый ход – от c^2 . Он занимает три четвертные доли и этим расширением подготавливает трехчетвертную протяженность расширенного b' в тактах 4-5. Отсюда c^2 и b' разделили между собой метрические доли тактов 3-5. В этом заключается происхождение первой группы из пяти тактов. Вторая пятитактовая группа, представляющая два обращенных терцовых хода, порождается увеличением терции $d^2—f^2$. За двумя группами из пяти тактов следуют четырехтактные группы.

138.5: Здесь пятитактовая группа возникает в результате ритмического сдвига. Без ускорения восьмыми нотами и аналогичным ответом в пятом такте потребовалось бы шесть тактов.

Однако десятитактная группа совсем не обязательно означает 2×5 . Так, в примере 61b показана группа из десяти тактов, которая без внутреннего членения органично развивается из обрисованной здесь

последовательности тонов. Сравнить с Симфонией Моцарта До мажор, К. 551 (“Юпитер”), *Andante Cantabile* из первой части скрипичной сонаты Бетховена, такты 1-10.

§ 288. Метр и каданс

Если только ритмические особенности не потребуют обратного (см. § 296), каждая метрическая схема способна таким путем вобрать в себя каденцию, чтобы I ступень появилась в легком такте группы:

Пример 139

Сравнить с примером 138.3, где I появляется в 10-м такте, легком в пятитактовой группе. Родобные же поучительные примеры можно в изобилии найти в шубертовских вальсах и лендлерах. Очевидно, что появление I в легком такте представляет преимущество для сонатных частей. Сошлюсь, например, на бетховенскую Сонату ор. 28, на ее первую часть.

Первая группа из десяти тактов (см. конец § 287 и пример 61b) завершается в легком десятом такте, а при повторении – в двадцатом. Последующая группа из восьми тактов завершается I ступенью в 28-м такте – также легком. Повторение этой группы начинается в такте 29, но теперь она занимает только семь тактов, потому что 36-й такт, который должен был стать восьмым, сцеплен с группой из четырех тактов 36-39. Отсюда последняя I ступень появляется в такте 39, снова в легком, в группе из четырех тактов. <Относительно тактов 40-62 см. примеры 110e.1 и 148.4>.

Завершение отдельных групп I ступенью в легком такте благоприятно для синтеза. На поверхности это придает группам сопряженность. Таким образом, при переходе одной группы в другую (§ 298) не возникает необходимости в переосмыслении таких метрических величин, как затакт. Иногда завершение I ступени в легком такте становится императивом. Когда, скажем, в примере 137.1 вспомогательная гармония занимает первый такт, то при повторении этой группы тактов она должна оказаться в тяжелом такте. Это вызывает необходимость поместить I в легком такте 8. Кроме того, этот пример

показывает, что, вопреки требованиям строгого контрапункта помещать задержание только на сильной доле (т.е. расширительно трактуя строгий контрапункт, - на акцентированном такте), здесь возникла необходимость поместить V_{4-3}^{6-5} в такты 6 и 7 (легкий-тяжелый).

§ 289. Подразделение тактов

Метрический принцип двудольного или трехдольного, а также кратного им порядка действует и во внутритактовом членении - даже на уровне самих метрических долей. Здесь мы также дифференцируем акцентированные и не акцентированные доли, тезис и арсис. Опять же, в отличие от относительной и особой природы ритма, метрическая схема подразделения абсолютна.

Пример 140

Как бы ни разнились ритмические формы, как, например, в примере 140 а) 4, 6, 8, 10, 11 и б) 3 и 5, они тем не менее не противоречат метрической схеме, которая неизменно управляет ими. Покуда есть слышимая сильная доля, остальная часть такта до следующей сильной доли полностью и безошибочно принадлежит арсису. Используемые в иллюстрациях стрелки просто показывают импульс арсиса, направленный к следующему подчеркиванию.

140.а.4: сравнить с иллюстрацией 1. Импульс, обозначенный стрелкой, должен быть выражен в исполнении.

140.а.6: Сравнить с иллюстрациями 2 и 3.

140.а.7: Сравнить с примером 141d.

140.а.8: Сравнить с “*Des Fischers Liebesglück*” Шуберта.

140.а.9: Сравнить с бетховенской Седьмой симфонией, первой частью (в форме $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

140.а.10: Сравнить рондо из Сонаты Бетховена op. 49, № 1.

140.а.11: Сравнить с Первой симфонией Брамса (пример 147.3)

140.б.3: Сравнить с сарабандами в сюитах Баха и Генделя.

В иллюстрации 4 примера 140 повторения, начиная с пятой тридцать-второй и далее, следует понимать и исполнять, как в а) 4. В иллюстрации 5 бас недвусмысленно указывает на 4/4 при большей свободе верхних голосов, точно так же, как и а в иллюстрации 6 - на 3/4.

Раздел 2: Ритм в музыке

§ 290. Понятие ритма в музыке

Поскольку ритм, как и метр, близко связан с определенными контрапунктическими ситуациями, он изменяется от уровня к уровню.<Пример 138.1>

Пример 141

Этот пример иллюстрирует происхождение, развитие и значение ритмического движения (сравнить с примером 87.5 и комментарием к нему в § 212, а также с другим положением в примере 72.3).

а) Если бы мы захотели применить деление на два терцовых хода путем диминуции в форме арпеджирования терций, то нам понадобилось бы для этого шесть таких разложенных терций. Но как же, однако, расположить оба терцовых хода в четырехтактную схему?

б) Такой вывод сам по себе возможен, но, скорее, можно предположить $\hat{3}$.

с) Этот вывод не учитывает заметного различия между двумя ритмами (см. § 291).

д) обе эти опасности преодолеваются ритмом 6/8. В этом случае первый терцовый ход осуществляется с помощью трех разложенных терций, но переход ко второму терцовому ходу, вторая нота которого трактуется как проходящий тон, здесь очень органично утверждается путем вставки проходящего и во вторую разложенную терцию.

§ 291. Следует избегать резкой смены ритмических стоимостей

Пятый разряд строгого контрапункта (см. *Kontrapunkt I*, II/5, § 4) раскрывает, что непосредственное следование друг за другом групп из

одинаковых длительностей внутри группы. но резко контрастирующих между собой (четыре половинных и четыре четвертных), приводит к убогому эффекту. Поскольку это остается верным и в свободном письме, мастера стремились избегать таких крутых перемен путем распределения различных метрических стоимостей по более равномерной схеме (пример 125.1a и b).

Пример 142

Раздел 4: Антиметрические ритмические ситуации

§ 292. Ритмический сдвиг как средство выравнивания метрических стоимостей

В примере показан путь, которым ритмический сдвиг позволяет избежать крутой смены одной метрической доли другой.

Пример 143

Как показано прерванными ребрами, меньшие длительности отделены одна от другой путем помещения их в начало и конец тактовых групп.

§ 293. Гемиола

С целью замедления, особенно в окончании, два трехдольных такта $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{2}$ часто объединяются таким образом, что внутри этого двутакта возникает расширенный трехдольный такт – гемиола <см. также пример 132.4>:

Пример 144

§ 294. Ритмический сдвиг как предъём

Что сильно отличает ритмический сдвиг от синкопирования, это почти насильственное вторжение ритмического сдвига во внутреннее членение такта.

Пример 145

145.1: Как повышается выразительность as^2 , который кажется последней нотой, аналогичной таким же нотам в предшествующих группах, его трактовкой как предъема, как ритмического сдвига!

145.2: Не менее смело ритмический сдвиг в басу создает аналогию с тактами 3 и 4 Мазурки (см. пример 128.9.d).

§ 295. Затакт

Начало диминуции с затакта предполагает некоторое противоречие метрической схеме. Поскольку природе параллельных аналогий свойственно и далее повторять схему затакта, продолжается и конфликт с метрической схемой. Привести рано или поздно ритм в согласие с метром – это трудная задача, такая, которую неопытные композиторы часто не в состоянии решить.

Примеры форм затактов:

Пример 146

В иллюстрациях 1, 3 и 4 затакт поддерживается гармонией, как если бы это была сильная доля.

146.1: Согласование ритма с метром наступает в тактах 43-44.

146.3: Здесь согласование происходит в двадцатом такте. После раздела с такта 21 по 37, который согласуется с метром, следует возвращение прежней схемы с затактом. В последний раз эта схема согласуется с метром в такте 55, однако даже и два завершающих аккорда следует рассматривать как расширение формы затакта.

146.4: Начальное изложение смело сохраняется на всем протяжении темы - даже в вариациях. Вопреки этому исполнители и слушатели в равной мере склонны путать затакт с сильной долей.

146.5 и 6: Здесь затакт необычной протяженности, что имеет важные последствия для последующего хода событий в произведении. Было бы вопреки смыслу произведения воспринимать и исполнять его лишь на основе метрической схемы. Сравните иллюстрацию 5 с моей работой *Fünfte Sinfonie*, стр. 48. Иллюстрация 6 демонстрирует: а) затакт, а в б) - формы, которые принимает согласование.

Сравнить § 217, пример 91.5, а также изобретательное согласование в первой части бетховенской Сонаты op. 109, в 15 такте (см. *Erläuterungsausgabe* § 30)²

§ 296. Обострение конфликта между ритмом и метром

Начальная слабая доля обычно ведет к первому, метрически сильному такту. Однако композитор, внедряя затакт в первый такт, иногда противоречит этой функции слабой доли:

Пример 147

147.1: Разложенные интервалы простого аккомпанемента в метрически сильном первом такте приобретают важное значение для последующего образования параллельных аналогий и, как показано под N.B., оказывают решающее влияние на синтезирование темы.

147.2: Здесь ритм и метр не конфликтуют, хоть такое и может показаться. Первый такт, безусловно, легкий, однако впоследствии он в метрической схеме оказывается четвертым. В первых трех группах по четыре такта три терцовых хода $fis^1—e^1—d^1$, $fis^3—d^3—d^3$ и $g^1—fis^1—e^1$ следуют непосредственно друг за другом без соединительных звеньев. Может быть, именно под влиянием этой особенности Брамс воспользовался в четвертом такте фигурой вспомогательного тона. В девятом такте он поместил вспомогательный у тона *H*, являющегося частью необходимого взаимообмена 5—6: $I^5—(IV)^6—II^5—V$. Я отметил эти соотношения с помощью разорванных ребер. <Прерванные ребра отмечают параллелизм нисходящих квинт $A—D$, $E—A$.> Только изучение партитуры позволяет проникнуть взглядом в дальнейшую роль этих на вид малозначительных вспомогательных в общем синтезе.

147.3: В отличие от иллюстраций 2 и 3, здесь мы находим реальный конфликт между ритмом и метром. Нет сомнения в том, что начальная группа диминуций, по существу, направлена в cis^3 в пятом такте. Но измененное повторение, завершающееся в четвертом такте, не следует той же метрической группировке. Таким образом, группа из пяти тактов простирается в первый из последующих четырех тактов. Но это никоим образом не влечет переосмысление пятого такта в первый (§ 298).

147.4: Еще более ясный пример обостренного конфликта между ритмом и метром. Ритм верхнего голоса кажется частью метрической схемы, отличной от схемы баса. Получается, будто две метрические схемы действуют одна против другой. Чтобы уравновесить подобные резкие контрасты в пределах одного метра, требуется особая сила синтеза <сравнить с ситуацией, отличной от данной, в примере 119.19>.

§ 297. Расширение

Понятие расширения не включает те построения из 6, 10, 12 тактов, которые органично служат диминуции. Оно не включает и вставку тактов, сопровождающую формы с затактами. Эти явления вместе со своими определенными корнями принадлежат к одним и тем же группам понятий (§§ 287, 295). В отличие от них, расширение следует из одного или более тактов метрического прототипа.³ Соотношение должно быть органичным. Несмотря на то, что прототип и производное следуют непосредственно одно за другим, их соотношение можно распознать только по среднему и дальнему планам. Такое определение вдвойне трудно, потому что нужно представлять особые законы, которые управляют расширением и встраивают его в самодостаточный организм. Все теории метра ошибаются, когда им не удастся распознать такие расширения, и просто топчутся в установленной метрической схеме.

Пример 148

148.1: Подход к a^1 в качестве $\hat{2}$ в этой части (см. пример 124.5b) занимает две группы по четыре такта. Последний такт во второй четырехтактной группе, содержащий это a^1 , расширен с помощью игры вспомогательных тонов. Это сочетается с октавной копуляцией, служащей

для перенесения квинтового линейного хода, опускающегося от $\hat{2}$, в более высокую октаву (см. $a^2—d^2$ в тактах 18-33). Относительно органичного соотношения диминуций в этом месте смотри §§ 253 и далее.

148.2: Здесь расширение принимает форму украшенных фермат (ср. *Kpt. I*, пример 90).

148.3: Среднеплановое развертывание четырех тонов в а) происходит в основной группе из четырех тактов. Однако иллюстрация б) показывает первую пролонгацию в шести тактах. При реализации на переднем плане (с), третий и четвертый такты этой группы расширены. В расширении октавная копуляция $as^2—as^1$ занимает два такта, что порождает еще три группы по два такта, служащие для движения из среднего голоса $f^1—gis^1—as^1$, в итоге ведущего назад, к as^1 . Таким образом, на месте прежнего одного третьего такта из иллюстрации б) оказываются четыре двухтактовых группы. За ними следует группа из четырех тактов, включающая залигованный тон as^1 и разрешение в g^1 , а также два последних тона fis^1 и d^2 . Очевидно, что ход $as^1—g^1$ на самом деле выражает только g^1 (см. такт 4 на б), и что дальнейшее расширение сделало необходимым сжать fis^1 и d^2 в один такт, чтобы эта группа из четырех тактов также не породила расширение. Такое расширение разрушило бы ценность группы как перехода к последующему нормальному порядку.

148.4: Два расширения. Первым расширяется третий такт, а затем – четвертый.⁴ <Относительно тактов 1-47 смотри § 288 и пример 110.e1>

148.5: За двумя группами по четыре такта следует третья такая же группа, которая приносит с собой g^1 в качестве $\hat{2}$. Однако перед реальным первым тактом третьей группы Шопен вставляет два такта, в которых он сопоставляет b с h , с повышенной терцией, прерывающей последовательность 5—5 (см. пример 54.1). Расширение создает впечатление, будто Шопен, прежде чем переступить с a^1 на g^1 , сначала как бы нащупывает этот ход. (Сравнить с *Пятью графическими анализами*).

148.6: В отличие от предшествующих, данная иллюстрация демонстрирует не расширение, а по существу своему шеститактное построение, органично возникшее из последовательности гармонических ступеней I—VI—II, каждая из которых занимает два такта.

Сравним с примером 124.7: здесь такты 9-12 образуют прототип, а такты 13-29 – расширенное повторение, вырастающее из четвертого такта (такт 16 соответствует такту 12). Цель расширения – с помощью простого повторения придать второй терцовой прогрессии такую энергию, чтобы она могла избежать в более высокую октаву и там, в тактах 28-29 приготовить и уступить место третьему терцовому ходу $f^2—a^2$! В особенности изобретательна внутренняя организация расширения. Такты 16-24 разделены таким образом, что пятый такт, особенно благодаря вступлению фагота, отмечает центральный пункт в группе из девяти тактов. Затем следует группа из четырех тактов, в которой возникающее повторение одновременно представляет увеличение терцового хода. Можно было предположить, что вступление фагота в 20 такте было ошибкой Бетховена, но мои разъяснения должны успокоить любые возражения.

В примере 138.3 пятый такт последней группы из пяти тактов посредством движения вспомогательных во внутреннем голосе расширен до группы из семи тактов. Сравнить также с примером 146.5.

§ 298. Переосмысление метрического значения

Пример 149

149.1: За первой группой, построением из восьми тактов, следует группа, состоящая лишь из семи тактов. Поэтому не следует рассматривать и метрически переосмысливать первый такт третьей группы как возможный восьмой такт второй группы.

149.2: Здесь же четвертый такт во второй четырехтактовой группе переосмыслен как первый такт. Между прочим, музыка – единственное искусство, в котором конец может быть одновременно началом. Наиболее ясно такая ситуация проявляется, когда речь идет об единственном тоне. В этом феномене лежит корень любого возможного переосмысления метрического значения. (ср. Пример 150, т. 12).

149.3: Раз первая группа из шести тактов завершается на a^2 , а вторая шеститактовая группа начинается с cis^3 , становится неизбежным противопоставление двух первых тактов. Подлинное переосмысление происходит только после завершения третьей шеститактовой группы.

149.4: Здесь также два первых такта непосредственно следуют друг за другом: во-первых, различны завершающий и начальный тона e' и g' ; во-вторых, что в равной степени важно, под g' в басу начинается квинтовый линейный ход $E-Ais$ (т. 12).⁵ В этом состоит отличие от примера 147.1, внешне похожего.

149.5: В одной и той же теме дважды сталкиваются между собой два первых такта.

149.6: Здесь мы видим, как смена диминуции привносит и смену метра. Обратим также внимание на обыгрывание различия между cis^2-d^2 и des^2-c^2 (ср. § 256).

149.7: У мастеров переосмысление такого рода является одним из важнейших композиционных средств поступательного развития содержания.

149.8: Пока музыкальное содержание продвигалось преимущественно в формах канона и фуги, было как-то нелогично заранее предполагать какую-то определенную метрическую схему. В конце концов, каждая из многочисленных имитаций была сопряжена с переосмыслением. Где бы мы оказались, если бы мы придерживались идеи переосмысления по способу, указанному в а)? В примере б) ясно видно, что тема или ответ могут появляться в таком противоречии с первоначальной метрической схемой, что новое упорядочение равносильно полному изменению этой схемы. Это имеет особое значение для сочинения фуг!

В этой связи следует вспомнить пример 116 (§251), в котором можно узнать метрическую схему 3×4 такта, но точное членение определить невозможно: 2×3 , 3×2 , 2×2 ? В сочинении проявляется ритм слов, у него нет чисто музыкальной основы. Только освобождение музыки от избытка имитаций позволило ритму и метру взаимодействовать таким образом, чтобы это служило абсолютной диминуции.

Даже столь самая свободная игра ритма, как встречается в произведениях Шумана и Брамса, обретает основу и ясность в основных принципах, которые мы сейчас обсуждали.

§ 299. Преодоление метра в исполнении

Ответственность исполнителя заключается в том, чтобы сначала выразить ритмические характеристики произведения, иногда совпадающие с метром, иногда противостоящие ему. Сегодня не только неспособность распознать ритмические соотношения, но просто лень создают предпочтение одной лишь метрической схемы – ужасающее свидетельство упадка (§§ 286 и 295, сноска).

§ 300. Отрицание просодии как основы ритма в музыке

Я сомневаюсь, что греки достигли полной ясности относительно природы их просодии. Если, как я показал, все системы и ладовые образования, которые преподавались и преподаются в музыке, и теории разных народов были и остаются просто самообманом, почему бы я стал принимать всерьез веру греков в правильность их просодии? Конечно, понимание их поэтического метра прежде всего потребовало бы обнаружения естественной метрической стопы, а затем того, как она соответствует двудольным и трехдольным метрическим схемам. Таким путем поэтический стих, так сказать, освещается сразу двумя источниками: метрической стопой, порожденной словом, и метрической схемой, которая независимо идет собственным путем. Именно это двойное освещение обеспечивает стихам особое очарование, но в то же время создает неопределенное качество, а также ведет к ненадежному теоретическому истолкованию. Таким образом, в греческой поэтической теории только неверное понимание вело к установлению множества поэтических метров, объяснение которых лежало бы в упомянутой выше двойственности. Возможно, что греческие слова основывались исключительно на двудольных и трехдольных схемах: двудольная стопа – это трохей ($— \cup$), а трехдольная – дактиль ($— \cup \cup$). Под вопросом, действительно ли в греческом языке применялся ямб ($\cup —$) или такие трехдольные схемы, как $\cup \cup —$ или $\cup — \cup$.

Кажется, немецкий язык тоже основан на схемах трохея и дактиля. Иллюзия ямба и других слов, начинающихся с метрической слабой доли, очевидно, берет начало в применении приставок, например, *Geduld* – *dulden*, *Gewalt* – *walten* и т.д. Поэтому и в немецком тоже естественная метрическая стопа часто противоречит предопределенной метрической схеме. Но в любом случае механическое применение греческих метров

к немецкому языку непозволительно (см. Marpurg. *Anleitung zur Singe Composition*. 1758).

Поэтическую стопу к музыке применить нельзя, потому что в ней нет слов, носителей таких метрических стоп. В музыке могут быть только последовательности тонов, а они могут достигать индивидуальности только через повторение сходного.

В примере показано, насколько не подходит применение просодии к музыке

Пример 150

Мы могли бы рассматривать такты 1-2 как \cup , поскольку c^3 подчеркнута как $\hat{5}$ квинтовой прогрессии и появляется в первом такте. Затем, в соответствии с положением b^2 как $\hat{4}$ этой прогрессии и как цели восходящего арпеджирования, такты 3-4, возможно, следовало бы рассматривать как \cup —. Следующая группа из четырех тактов показалась бы \cup или, возможно, в отличие от следующего четырехтактного построения, которое следовало бы рассматривать как $\cup \cup$, как $\cup \cup$. Какой схемы нам следовало бы придерживаться, если бы мы пытались устанавливать чувство музыкального ритма на такой основе?

Примечания

¹ Сегодня особенно следует помнить когда-то преподававшийся принцип *Abzug* (отпускание). К.Ф.Э Бах в своем бессмертном труде *Versuch ьber die wahre Art das Klavier zu spielen*, в части 1, главе 2, разделе 2, “*Von den Vorschlцgen*”, в § 7 сказал следующее: “Что касается исполнения, то мы узнаем из этой фигуры, что аподжатуры громче следующего тона, включая любое дополнительное украшение, и что они присоединяются к нему вне зависимости от наличия или отсутствия лиги. Оба эти пункта соответствуют цели аподжатуры – соединять ноты. Их надо держать до тех пор, когда они будут отпущены следующим тоном таким образом, чтобы оба плавно соединились. Не украшенный легкий тон, следующий за аподжатурой, называется освобождением”.

При исполнении аподжатур (и задержаний) чередующееся следование сильного и слабого практически идентично последовательности сильной и слабой долей в тактах.

Таким образом, требование строгого контрапункта $\overset{diss}{\text{p}} \text{ — } \overset{cons}{\text{p}}$ выполняется даже там, где из-за пролонгаций аподжатуры на переднем плане оказываются на метрически слабых долях такта. Таким образом, принцип *Abzug* не допускает никаких изменений ни на каком метрическом положении. (Шенкер).

² “Бетховен хотел, чтобы разработочный раздел начинался так же, как и первая тема, т.е. с четверти на слабой доле. Дальнейшим его намерением было скрыть этот затакт

в метре $\frac{3}{4}$ “*adagio espressivo*” таким образом, чтобы его тематическое значение не было

слишком заметно. Все еще заключенный в продолжающееся течение трехчетвертного метра, затакт должен был пробраться незаметно. Задача в самом деле трудная, учитывая огромную разницу между трех- и двухчетвертным метрами, между *Adagio* и *Vivace*! ... Следует восхищаться бетховенским воистину творческим и честным подходом, когда он взялся за проблему. Поскольку в каденции, в 15 такте он использовал низкий регистр, он чувствовал себя вправе расширить завершение: словно бы непреднамеренно, он продолжает построение, исходящее из каданса. Это продолжение одарило его четвертой и пятой четвертями, и теперь, когда он добавил затакт, была достигнута общая сумма из шести четвертей. Он мог достичь цели только таким образом: предоставить

трехчетвертному метру полные такты и, пребывая в метре $\frac{3}{4}$, одновременно включить затакт разработочного раздела”. (Шенкер).

³ Иллюстрации 2 и 3 из примера 148 демонстрируют расширения, возникающие из метрических прототипов, появившихся на более ранних структурных уровнях. (Остер).

⁴ Это значит, что dis^2 из третьего такта расширяется в тактах 7-9, а e^2 из четвертого такта – в тактах 10-11 (см. верхнюю строчку нумерации тактов, добавленную Шенкером). Нижняя строчка нумерации тактов в скобках относится к басу. Такты 8-11 в примере составляют расширение четвертого такта до собственной группы из четырех тактов. (Остер).

⁵ Поскольку в верхнем голосе тактов 5-9 повторяется диминуция тактов 1-5 (первая доля), такты 5-6, по аналогии с двумя полными тактами e^1 начала, следует понимать как представляющие gis^1 протяженностью в два такта. Тогда, подобным же образом, g^1 в начале “второй группы” простирается на два такта. (Остер).

Глава 5

Форма

А. Общее понятие формы

§ 301. Исторический фон

В музыке ранней контрапунктической эпохи, даже включая Палестрину, основные события голосоведения – проходящие, вспомогательные, – как цветы в бутонах, еще не сформировались полностью. Кто бы в то время мог подозревать, что этим феноменам предстоит в процессе диминуции стать формообразующими и порождать целые разделы и большие формы! Как искусство пролонгации и диминуции в конце концов расширило и обогатило форму, сила первого проходящего тона, первой вспомогательной ноты, сила первого структурного членения связали форму, и она обрела органичное единство, так и композитору остается следовать велению и воле заднего плана. Лишь с ухудшением слуха музыканты стали искать прибежище в программе как поставщике формы. Это означало бегство музыкального сознания от музыкальной цельности, плода одного лишь заднего плана.

Феномен формы на первом плане можно в почти физико-механическом смысле объяснить как трансформацию энергии – трансформацию сил, которые через структурные уровни перетекают с заднего плана на передний.

Великие мастера воспринимали задний план как свой источник памяти. Конечно, импровизация придавала их памяти большую силу, но от памяти в большой степени зависит и сама способность к импровизации. В протяженных работах только величайшие композиторы способны обозреть всю форму целиком [§§ 29, 93]. Среди интервалов,

линейных прогрессий и диминуций они чувствуют себя, как рыба в воде. Даже не будучи в состоянии точно описать элемент, в котором они проявлялись наиболее ярко, они тем не менее иногда в нескольких словах проливали свет на природу своей работы. Вот несколько таких замечаний:

К.Ф.Э. Бах: “следует представлять себе всю пьесу целиком”.¹

Гайдн: “произведение должно обладать песенным течением, связными идеями...” “Я садился и начинал импровизировать... Как только я схватывал идею, то, придерживаясь ее, я направлял усилия на ее разработку в согласии с принципами искусства. Таким путем я стремился помочь себе. И именно этого недостает многим нашим новым композиторам. Они просто лепят один кусочек к другому и прерывают дело в момент, когда едва начали. Когда слушаешь их музыку, ничего в душе не остается.”

Моцарт (ван Свитену): “...и произведение, даже если оно очень длинное, в моем уме воистину завершено настолько, что я могу его окинуть единым взглядом, как прекрасную картину или дорогого человека. И я слышу его в своем воображении не во всей последовательности, как это придет позже, но как-то сразу все целиком. Это мое пиршество! Все находки и отделка происходят во мне, просто как в ярком и прекрасном сне. Но все же самое лучшее – это слышание всего произведения сразу целиком...”².

Бетховен: “В моей инструментальной музыке целое всегда находится перед глазами”.

Брамс: “Больше из целого!”³

§ 302. Знак повторения

Первичная структура и первый уровень не знают никакого знака повторения. Поэтому на переднем плане знак повторения не должен вести к неверной оценке формы. Такие повторения могут состоять не только из первых разделов, основанных на членении $\hat{3} - \hat{2} : ||$ или $\hat{5} - \hat{2} : ||$, но также из разделов, выражающих только $\hat{3} : ||$ или $\hat{5} : ||$. Сравнить примеры 26, 35, 40.1 и 9, 46.2, 48.1, 49.2 (110.b1), 68.

Для установления правильного равновесия в форме исполнение повторений обязательно. Отсюда следует, что не дело исполнителя по собственному желанию играть или не играть их. Не следует также считать их чисто внешним моментом, который в лучшем случае с большей силой запечатлевает раздел в памяти слушателя. Пропуск повторений, ныне столь широко распространенный, следует рассматривать как нарушение формы.

§ 303. Обманчивое начало

Во многих пьесах встречается обманчивое начало, которое ведет к неверному пониманию их формы. В таких случаях правильную картину могут дать только средний и задний планы (примеры 13, 89.4, 110.b3 и e3, 119.15).

Вот особенно яркий пример.

Пример 151

В этом рондо каждое возвращение к первой теме, как кажется, начинающейся в До мажоре, должно было подготавливаться I^{17} (G: $I^{17} - IV = C \text{ dur}$; $V^7 - I$). Вопреки трудностям, созданным обманчивым началом, Бетховен отважно встретил требования формы рондо, в частности, широкой орнаментацией фермат, ведущих обратно к первоначальной тональности.

В Скерцо Des dur op. 31 Шопен в этом отношении встретился с еще большими трудностями.⁴ Как изобретательно он в тактах 469-484 находит путь обратно в си-бемоль минорную гармонию, а потому может начать с первоначального арпеджирования (примеры 13 и 102.6).

§ 304. Окончательное завершение произведения

Средний и задний планы также определяют окончательное завершение композиции. Произведение завершается с прибытием на $\hat{1}$. Что бы за этим ни следовало, оно может быть лишь усилением завершения, кодой, и неважно, какой могут быть ее протяженность или цель (§ 24, примеры 73.4, 109c).⁵

Поэтому движение, которое по соображениям обязательного регистра возвращаются снова к терции или квинте, также должно подпадать под категорию коды. Бетховен op. 57, первая часть. [§§ 267, 315].

§ 305. Задний план проясняет также некоторые формы, встречающиеся в старинной музыке

Только задний план делает возможным распознавание такой формы, как Сюита № 2 F dur Генделя. Эта сюита состоит не из четырех частей, а только из двух, каждой из которых предшествует вступление. Таким образом, главными частями являются Allegro и фуга, т.к. в двух вступительных пьесах не показана настоящая первичная линия. Хотя короткое Allegro может показаться слишком кратким, чтобы составлять главную часть, плотность его голосоведения позволяет музыкальному уху так много услышать, что кажется, будто слушал долго. Если же ее рассматривать просто как механическое упражнение для пальцев, то пьеса, конечно, показалась бы слишком легковесной. Если правильно понимать ее, то здесь, перефразируя шумановское замечание относительно “божественных длиннот” в шубертовской До мажорной симфонии, можно говорить о генделевской “божественной краткости”⁶

§ 306. Новаторский аспект такого объяснения формы

Все формы проявляются в окончательном переднем плане, но все они происходят и выводятся из заднего плана. В этом состоит новаторский аспект моего объяснения форм, которое приводится в следующих разделах. В этой книге я уже неоднократно касался формы как конечного

проявления той структурной цельности, которая вырастает из заднего, среднего и переднего планов,⁷ но здесь я снова говорю об этом, чтобы подчеркнуть разницу между этой новой теорией и всеми предшествующими теориями форм. Я очень надеюсь, что это объяснение будет рассматриваться как правильная интерпретация слов великих мастеров, процитированных в § 301. И да будет это воспринято творческим умом и слухом!

Однако в пределах книги, в которой делается первая попытка представить понятие органичной связности, теория формы как проявления основного замысла не должна претендовать на такое же пространство, какое она получила бы в обычном отдельном трактате о формах, включающем в качестве иллюстрации целые произведения. Именно потому, что я вывожу формы из заднего и среднего планов, я располагаю преимуществом краткости в их представлении. Как бы кратко я ни излагал свои мысли, я счастлив, хотя бы таким образом, представить на протяжении десятилетий обещанный мною “Опыт нового учения о форме” (*Versuch einen neuen Formenlehre*). Не сомневаюсь, что новая теория формы непременно восторжествует, равно как и само понятие органичной связности.

В. Об отдельных формах

Раздел 1: Нерасчлененные формы

§ 307. Нерасчлененные формы

Нерасчлененный ход первичной линии порождает нерасчлененную форму. Повторения, как обозначенные :||, так и полностью выписанные, не составляют ни разрыва в первичной линии, ни, следовательно, расчленения формы.

Пример 152

152.1: Все ритмические, просодические события, привнесенные претворением текста, а также все характерные черты фортепианной партии охватываются нерасчленным ходом $\hat{3}$ — $\hat{1}$ (ср. пример 40.2).

152.2: Нерасчлененная форма $\hat{3}$ — $\hat{1}$ служит для музыкального воплощения каждой из четырехстрочных стихотворных строф. В песне четыре строфы, и несмотря на изменения в четвертой строфе, произведение следует рассматривать как строфическую песню. Особенно прекрасен линейный ход на кварту во внутреннем голосе.

152.3: Несмотря на повторение, это - нерасчлененная форма (ср. с примером 49.2).

152.4: Хотя четыре такта, выражающие $\hat{5}$, повторяются, форму следует рассматривать как нерасчлененную, как $\hat{5}$ — $\hat{1}$. В этом отношении особенно примечательно движение среднего голоса. Таким же образом, пример 39.3 не следует рассматривать как трехчастную форму: не а—b—с (*Harm.* § 5). Сравнить с примерами 40.8 и 9, а также 103.6.

152.5: Несмотря на изменение в третьей строфе и микстуру в четвертой, песня написана в строфической форме. Здесь и музыка, и текст изобретательно взаимно связаны посредством октавного хода $\hat{8}$ — $\hat{1}$. Поэтический метр восхитительно претворен в музыкальный размер $\frac{3}{8}$, особенно первые слоги в тактах 6 и 12 и слог “*Lenz*” на четвертой шестнадцатой тринадцатого такта.⁸

По-видимому, главной областью применения нерасчлененных форм являются прелюдии: примеры 40.3, 43, образец на b), 641, 73.2, 76.6, 136. 2-5.

152.6: При отсутствии первичной линии и заверщенного арпеджирования I—V—I в примере нет очевидной самодостаточной нерасчленной формы. Этот развернутый оборот I—V может пониматься только как в самом строгом смысле прелюдия к пьесе в до миноре.

152.7: Здесь также нет первичной линии и V^{\sharp} —I в басу. Тональная неопределенность (см. N.B.) почти препятствует тому, чтобы назвать эту Мазурку завершенным произведением. (На эту особенность указывал Шуман).

Иллюстрации 1-5 представляют собой самостоятельные пьесы в нерасчленной форме. Но нерасчленные формы также встречаются и в частях более крупных произведений. Так, в примере 40.7 представлен случай, когда вследствие широкого арпеджио, ведущего к $\hat{3}$ — $\hat{2}$ — $\hat{1}$, образуется нерасчленное построение, представляющее собой лишь первую часть песенной трехчастной формы. Таким же образом вторая

часть бетховенской Сонаты op. 110 (*Jahrbuch*, I, стр. 181-82) представляет трехчастную форму во всей ее цельности:

$$\hat{5} \text{—(всп.)—}\hat{5} \\ f \text{ moll I — VI — I}$$

В первой же части действует нерасчлененный линейный ход на квинту $c^2 \text{—} f^1$, наподобие того, который показан в примере 152.4 (следует пренебречь знаками повторения).

Раздел 2: Песенные формы

§ 308. Общие соображения

В языке связность не возникает из одного слога, одного слова или даже из одного предложения. Несмотря на соответствие между словами и предметами, всякое связное соотношение в языке зависит от смысла, скрытого на заднем плане. Таким же образом, музыка не обретает связность в мотиве в обычном смысле этого слова <§ 50>. И я отказываюсь от определений песенной формы, которые берут за отправную точку мотив и подчеркивают манипуляции с мотивом с помощью повторений, варьирования, расширения, фрагментации или растворения. Я также отклоняю объяснения, базирующиеся на фразах, группах фраз, периодах, двойных периодах, темах, начальных и ответных построениях. Моя теория заменяет их всех особыми понятиями формы, которые изначально основаны на содержании целого и отдельных частей, а именно: различие в пролонгациях ведет к различию в форме.

Эти пролонгации ни в коем случае не определяют реальную продолжительность произведений. Следует отказаться от обычного различия между большой и малой песенными формами [§ 318]. Конечно, как я показал в моих предыдущих разъяснениях, пролонгации осуществляются с помощью диминуций. Очевидно, мы встречаем повторения, но, в отличие от мотивных повторений в обычной теории формы, те, что описаны мной, обычно скрыты. Такие повторения делают возможными протяженные расширения и органичные соединения отдаленных точек. Расширение содержания обычно сопровождается игрой регистров инструмента или оркестра. Но глубинное значение каждой отдельной пролонгации всегда обладает первостепенной важностью. С самого начала

определенная пролонгация с большой точностью предписывает каждой части ее задачу. Композитор таким путем избавляется от мучительных бесцельности, случайности, долгого поиска средств для продолжения [§§ 83, 245 и 264].

§ 309. Двухчастная песенная форма

Двухчастная форма наиболее естественно происходит из членения $\hat{3} \text{—}\hat{2} || \hat{3} \text{—}\hat{2} \text{—}\hat{1}$, $\hat{5} \text{—}\hat{2} || \hat{5} \text{—}\hat{1}$ или $\hat{8} \text{—}\hat{5} || \hat{5} \text{—}\hat{1}$. Это не имеет ничего общего с размером пьесы, которая может быть короткой, как в примерах 22а и 76.2 или – в результате более сложно разработанных повторений – более протяженной, как в примере 12.

Даже внутри более крупных форм, которые выводятся из первого или второго уровня, на более позднем уровне может появиться двухчастная форма.

40.6: Хотя здесь микстурой $\hat{3} \text{—}\hat{3}$ (трио) $\hat{3}$ и устанавливается трехчастная форма, сама первая часть своим членением $\hat{3} \text{—}\hat{2} || \hat{3} \text{—}\hat{2} \text{—}\hat{1}$ обнаруживает двухчастную форму.

110.b3: Этот пример также принадлежит к более крупной трехчастной форме $A_1 \text{—} B(\text{трио}) \text{—} A_2$. Но раздел A_1 основан на членении, которое придает ему двухчастность. И этот факт не изменяется даже вызывающе смелым восходящим арпеджированием в сторону $\hat{3}$.

137.1: Этот пример взят из вальса, трехчастная форма которого основана на микстуре $Cis^{+3} \text{—} Des^{+3} \text{—} Cis^{+3}$. Его первая часть представляет

собой комбинацию из двух двухчастных форм $\hat{3} \text{—}\hat{2} || \hat{3} \text{—}\hat{2} \text{—}\hat{1}$ (такты 1-32) и

$$\hat{3} \text{—}\hat{2} \text{—}\hat{1} || \hat{3} \text{—}\hat{2} \text{—}\hat{1} \\ a_1 \quad a_2 \quad (с тт. 33 - 48).$$

§ 310. Трехчастная песенная форма

Много путей ведут к трехчастной форме $A_1 \text{—} B \text{—} A_2$.

(а) Иногда для образования трехчастной формы достаточно одного только арпеджирования $I \text{—} V \text{—} I$, причем даже, как в примере 75, при повторении нерасчлененной первичной линии. Квинтовая прогрессия

$h'—e'$, нерасчлененная, дважды проходит вниз - и в первой, и в третьей частях. Противовесом этим линейным ходам служит широкая пролонгация V в средней части.

(b) Членение играет важнейшую роль и в трехчастной форме, даже притом, что на первом уровне как следствие членения $\hat{3}—\hat{2}||\hat{3}—\hat{2}—\hat{1}$ или $\hat{5}—\hat{2}||\hat{5}—\hat{1}$ проявляются характерные черты двухчастности.

1. Составить среднюю часть, как в примере 7a, может простое расширение V^{а3}. Здесь содержанием расширения является изобретательная аналогия: как эхо, повторяется $e^2—dis^2$, ход, в первой части составлявший $\hat{3}—\hat{2}$. [Этот параллелизм простирается даже на направленный вниз терцовый ход $dis—cis—His$ в тактах 38—39]. Бетховенское указание “Sonata quasi una fantasia” здесь очень подходит, потому что песенная трехчастная форма в первой части необычна, тогда как последняя часть в сонатной форме (пример 40.4) восстанавливает характер “сонаты”.

2. Еще более эффективно создает трехчастную форму сплошное расширение $\hat{2}_V$, как в примерах 22b, 76.3, 109с.3. В иллюстрации к а) примера 43 для создания трехчастной формы соединены два вальса.

3. Возникновению трехчастной формы может послужить, как в примере 46.1, процесс “закрепления” септимы с целью прекратить действие вводного тона к доминанте.

4. Привести к созданию трехчастной формы может необходимость повторного перехода, вызванная необычным началом, как II—V—I в примере 53.3. <Раздел В нацелен на IV, на *Fis*, задачей которого является повторно ввести II, *Dis*.>

(c) Как можно увидеть в примерах 30a и b, 40.6, трехчастная форма может быть порождена микстурой.

(d) Как показывают примеры 7b, 40.1, 42.1 и 2, 85, трехчастная форма может возникнуть из вспомогательного тона. Внешний вид не имеет значения: отдельные части могут быть соединены между собой, они могут быть, как часто встречается в более протяженных произведениях, отделены знаком :||, либо средняя часть может получать особое предназначение “трио”.

Еще примеры:

Пример 153

153.1: Мы видим здесь очень протяженную, словно на одном дыхании разворачивающуюся трехчастность, смело выведенную из вспомогательного тона.

153.2: В отличие от вспомогательного тона на первом уровне (примеры 32.2 и 5), здесь вспомогательный тон не появляется в первичной линии. Вместо этого последовательность I—VI—I в басу создает эффект вспомогательного тона и приводит в движение подлинный вспомогательный тон во внутреннем голосе [пример 130.4]. Смотри также примеры 39.1 и 88.a.

Трехчастные формы могут создаваться внутри самих более крупных форм путем членения на более поздних уровнях. См. примеры 20.4 – внутри раздела В “трио”, 30.a – внутри разделов A₁, В и A₂, 35.1 и 2 – внутри разделов A₁, а также примеры 40.1, 73.3 и 82.2. Во всех этих примерах мы находим такие же пролонгации, которые ведут к трехчастной форме большого масштаба.

153.3: Внутри этого особенно прекрасного и смелого примера большой трехчастной формы, достигнутой с помощью вспомогательного тона, построены малые песенные трехчастные формы. Как и во всей большой трехчастной форме произведения, в малых трехчастных формах как средство образования трехчастности также использован вспомогательный тон. Вместо обычного повторения, требуемого знаком :||, раздел A₁ включает выписанное повторение разделов b и a₂, расширенное развертывание этих разделов. Наложение в разделе В поражает широким размахом и силой. Сколько воображения в расширении гармонии

вспомогательного тона II₃⁷ в тактах 22-42, какие поразительные фигуры в тактах 41-53! В разделе A₂ первая малая трехчастная форма возвращается в сокращенном изложении. Обилие вспомогательных тонов во всех разделах почти повергает в смущение, но им предназначено играть разные роли в формальной структуре; с определенностью и ясностью соотнести эти части с целым можно лишь при отчетливом представлении об этих различиях.

Раздел 3. Сонатная форма

§ 311. Предварительные соображения

Здесь, как и при представлении песенной формы, необходимо отказаться от понятий и терминологии обычной теории. Все они связаны с “мотивом” и особенно неточны <§ 50>, потому что для пролонгации начального тона первичной линии существует так много определений (“первая тема”, “главная тема”, “первая группа тем” и тому подобное). Важно то, что ни одно из этих определений не отвечает на основной вопрос, ни одно не объясняет, почему эта первая пролонгация осуществляется именно данным путем, а не другим. Обычная теория просто не знает, как читать диминуции. Она вычитывает ошибочные единства, раздробляя реально существующие и создавая новые там, где они не существуют.

В таких плачевных обстоятельствах герменевтика не может оказать никакой помощи, к каким бы средствам она ни прибегала, чтобы приблизить нас к форме разделов в сонатах, созданных мастерами: вставке ли стихов в ноты⁹ или использованию понятия “пафос”. Как радостно созерцать поставщика герменевтики, похлопывающего Бетховена по спине и хвалящего его за “полную упорядоченность формального строения”!

§ 312. Общие наблюдения над сонатной формой

Только пролонгация членения порождает сонатную форму. В этом лежит разница между сонатной и песенной формами: последняя также может быть результатом микстуры или вспомогательного тона. В связи с формами членения, о которых здесь уместно упомянуть, я ссылаюсь на §§ 87-99 (а также на примеры 23-26) и на иллюстрации в примерах 39.2 40.4, 47.1. Кроме того, я отсылаю читателя к представлению бетховенской Сонаты ор. 57 и его Пятой симфонии в выпусках *Tonwille*, а также Третьей симфонии в *Jahrbuch III*. [И далее – в “*Vom Organischen der Sonatenform*” в *Jahrb. II*”.

§ 313. Первая часть: главный раздел (экспозиция)

Начнем рассуждение о части I (экспозиции) с некоторых общих наблюдений.

Первичный тон $\hat{3}$ может быть пролонгирован с помощью терцового линейного хода, как в примерах 81.2 (такты 1-19), 122.1 (такты 6-8), как у Бетховена в первой части ор. 90 (такты 1-24). Однако терцовую прогрессию такого рода не следует путать с первым терцовым ходом в разделе a_1 песенной формы. В сонатной форме есть императив: за терцовым ходом следует $\hat{2}$. Сравните Сонату Бетховена ор. 14 № 2: a^2 как $\hat{2}$ (пример 47.2) и в Четвертой симфонии Брамса *fis*² как $\hat{2}$ (такт 95).

Поскольку (в согласии с принципом превращения форм первичной структуры в индивидуальные гармонии) развертывание $\hat{2}$ естественно повлечет хроматизмы, их подготовка по пути к $\hat{2}$ с помощью вспомогательных гармоний не является абсолютно необходимой. Вполне возможна и прямая последовательность $\hat{3} - \hat{2}$. Устранить хроматизм предстоит разработочному разделу. Поэтому не следует критиковать великих мастеров, когда они разрешают $\hat{3}$ двигаться непосредственно в $\hat{2}$, потому что такая процедура в значительной мере соответствует сонатной форме, а именно составляющему ее основу членению. В примере 47.1 d^2 , появляющийся над первым басом V, это еще не $\hat{2}$, поскольку не сопровождается хроматизмами и относится лишь к моменту членения. Но тон d^2 , который появляется непосредственно за этим, выражен квинтовой прогрессией, включающей хроматизмы, которые кажутся принадлежащими тональности G dur.

Пример 154.1-4

154.1: Этот пример отличается от 47.1 тем, что с появлением в 17 такте $\hat{2}$ возникают вспомогательные гармонии (VI¹—II—V—I),

подготавливающие G в басу. Однако нет сомнения в том, что $\hat{2}$ действует, начиная с момента появления этого d^2 , а потому такты 17-20 не могут считаться лишь переходом.

154.2: Это случай труднее. События, показанные в тактах 27-43, ни в коем случае нельзя принять за пролонгацию $\hat{2}$, но следует рассматривать просто как расширение тона d^3 , появившегося в такте 25 над расчленяющей доминантой. Содержание этих тактов служит только переносу регистра на октаву вверх $d^2 \rightarrow d^3$ ради сохранения обязательного регистра – см. e^3 в такте 15 (§ 286). Это выполняется с помощью нахлестки и диминуций $d^{(3)} \rightarrow c^2 \rightarrow (b^2) \rightarrow cis^3 \rightarrow d^3$.

Наиболее часто, как и в этом случае, $\hat{2}_V$ предшествует тоникализация II ступени, играющей роль V—I в тональности доминанты (примеры 40.4, 47.2, 115.2).

Ранее было показано, что $\hat{3}$ может быть достигнута с помощью различных диминуций, например, с помощью первоначального восходящего движения (пример 39.2) либо арпеджированием терции (примеры 124.5a и b), или сексты (пример 40.4).

154.3: Линеарная прогрессия, как в данном случае происходит с квинтовым ходом, может также начинаться с $\hat{5}$, но только продолжение

такого хода до $\hat{3}_{III}$ или $\hat{2}_V$ отвечает требованию первого раздела сонатной формы. Особенно если в миноре, как в нашем примере, встречается движение согласно 26a. Тогда последовательность $\hat{5} \rightarrow \hat{4} \rightarrow \hat{3}$ образует, как в нашем примере, линеарный терцовый ход, ведущий к тональности $\hat{3}_{III}$. Это открывает путь, по которому пойдет разработка, пока достигнет

$\hat{2}_V$. Если же, как показано в примере 26b, движение уже в первом разделе

продвинулось до $\hat{2}_{V^3}$, то и здесь открывается возможность хроматизмов (конечно, иных), относящихся к мнимой тональности $V^3 (= I^3)$. Такой

ход событий и здесь порождает необходимость перехода в разработку. <Как было сказано выше, задачей разработки является устранение хроматизма. Сравнить с примером 40.4.>

154.4: В этом примере действие происходит так же, как в примере 154.3, но с той разницей, что в предыдущем примере появились вспомогательные гармонии, а начальный тон был пролонгирован квинтовой прогрессией (такты 1-30), тогда как здесь он пролонгирован вспомогательными тонами. В предыдущем примере несущественно, что за линией $\hat{5} \rightarrow \hat{4} \rightarrow \hat{3}$ следует знак повторения. Здесь же разработка следует сразу за экспозицией. Кроме того, $\hat{5}$ (c^2) затем понижается (микстура)

таким образом, что терцовый ход читается $\frac{ces^2 - b^1 - as^1}{III}$.

Когда $\hat{5}$ оказывается начальным тоном в мажоре, то ход к $\hat{3}_{III^3}$ создает трудности. Такая последовательность также требует повышения начального тона, и к нему нужно подойти логично с помощью вспомогательных гармоний, как тактах 35-42 первой части бетховенского op. 53

$$\begin{array}{c} \hat{5} \text{ — } \# \hat{5} \text{ — } \# \hat{4} \text{ — } \hat{3} \\ g^2 \text{ — } (a^2) \text{ — } gis^2 \text{ — } fis^2 \text{ — } e^2 \\ I \text{ — } () \text{ — } III \end{array}$$

[ср. § 315]. Такты 74 и последующие, конечно, обеспечивают g^2 , d^2 , c^2 . Сравните повышение $\hat{5}$ в мажоре с понижением $\hat{5}$ в предшествующем примере 4 в миноре.

Развертывание $\hat{5}_V$ или $\hat{5} - \hat{3}_{I-III}$ в обычной теории обозначается как

вторая тема, подчиненная тема, лирическая тема и тому подобное. Иногда встречаются ссылки на две подчиненные темы, на новый раздел, на растворение подчиненной темы, на одну и даже две заключительные темы. Я должен еще раз подчеркнуть, что это - во всех отношениях неподходящие термины и понятия, не дающие возможности проникнуть взглядом внутрь сонатной формы.

Одной только квинтовой прогрессии достаточно для пролонгации

$\hat{5}_V$ без обязательного участия “лирической” или “контрастной” темы.

Хроматизмы, привносимые этим линейным ходом, ясно указывают на значение такой пролонгации для сонатной формы. По этой причине мастера не испытывали сомнений относительно повторения части диминуций начального тона для развертывания $\hat{2}$. (Так, подобные примеры, в частности, можно найти в гайдновских произведениях, написанных в сонатной форме.)

Все прискорбные заблуждения, обычно связанные с так называемой побочной темой, устраняются при подчеркнутом внимании к линейному

ходу, пролонгирующему $\hat{2}$ \sqrt{V} , или к терцовому ходу $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$ I-----III. Нельзя

отрицать, что лирическое качество облегчает восприятие раздела, разворачивающегося из $\hat{2}$, но несмотря на удобства этой лиричности для композитора и слушателя, основной принцип сонатной формы заключается в структурном членении. Более того, у мастеров песенность в сонатных частях никогда не встречается в том виде, как она обычно понимается и преподается. Даже самые кантабильные высказывания склонны открывать дорогу диминуциям, которые вырастают из среднего плана и вносят свою лепту в пролонгацию $\hat{2}$. В самом деле, при органичном развитии такой пролонгации все диминуции поют. И в этом

лежит подлинная певучесть каждого раздела $\hat{2}$ \sqrt{V} , даже всего произведения (§ 50). Поэтому опасно, если композитор, следуя обычной теории, устремляется к достижению “песенной” темы. Это может привести только к механическому заполнению формы как бы по рубрикам. Следует еще раз подчеркнуть, что проникновение во всё это возможно только из среднего плана.

Таким образом, в первой части Хафнер-симфонии Моцарта (К. 385)

квинтовой прогрессии $\hat{2}$ $e^2 - a^1$ D dur V достаточно, чтобы $\hat{2}$ выполняла (A I \square)

роль так называемой побочной партии. Таким же образом в первой части бетховенского опуса 28 можно говорить о побочной теме только потому, что там есть движение от e^2 к a^1 , квинтовый линейный ход,

пролонгирующий $\hat{2}$.

Кроме того, число линейных прогрессий не ограничено. Как в примере 47.2, может быть два квинтовых хода или, как в Третьей симфонии Бетховена, не менее четырех линейных ходов, начинающихся от f^2 или f^3 как $\hat{2}$ (Jahrb. III). И не существенно, обозначить ли последний из этих ходов <в Третьей симфонии тт. 109-44> как “заключительную тему”.

Мастерам была ниспослана способность постоянно жить и двигаться в царстве пролонгации формального членения. Поэтому они могли, словно импровизируя, проходить путь экспозиции гигантскими шагами, при этом создавая драматический ход действия. И дело было не в приготовлении и выработке мотивов [“Vom Organischen der Sonatenform”. Jahrb. III].¹⁰

§ 314. Вторая часть: средний раздел (разработка)

Обычная теория называет срединный раздел сонатной формы разработкой, предназначая ему задачу “манипулирования” “мотивным” материалом, его “разработки”, смены тональностей и избегания любых самостоятельных идей - все это в разделе протяженностью около двух третей первой части. Ни одна из этих задач, фактически коренящихся в понятии “мотива”, не имеет отношения к разработочному разделу. Единственной его обязанностью в согласии со структурным членением

является завершение движения к $\hat{2}$ $\sqrt{V^3}$ <расширение этого момента каким-то образом>. В миноре обычно необходимо достичь вводного тона над V (примеры 39.2, 40.4). В мажоре, как в примере 23 (примерах 47.1 и 2, 154.5 и 6), септима может быть перенесена вверх, либо она может быть развернута разными путями (примеры 62.1, 2,3,4,11; 100.5, 154.7).

Пример 154.5-7

154.5: Здесь по аналогии с примером 23а септима перенесена вверх. Эта септима b приготавливается: она сначала появляется как октава к B , нижнему вспомогательному к C , т.е. к V (см. вариант а). Хотя b^2 в такте

272 и g^2 в такте 282 не появляются одновременно над V, они, как это отражено в а), вместе составляют V_5^7 (ср. пример 43).

154.6: Как и в предыдущем примере, здесь септима перенесена вверх (V^{8-7}), но иным путем <пример 23b>.

154.7: Построение следует схеме примера 26.а.

Вполне позволительно использование в разработке новых диминуций: Бетховен Соната ор. 7, первая часть, такты 173 и далее, ор. 10 № 1, первая часть, такты 118 и далее, Третья симфония, первая часть, такты 285 и далее.

Понятно, что композитор может использовать диминуции из экспозиции. Но вне зависимости от того, как используются диминуции, как ими манипулируют, это новое использование является не основной идеей или главной целью разработки, но лишь средством достижения цели, поставленной основным членением. Цель – это всё, а потому даже тогда, когда диминуции появляются в том же порядке, в котором они шли в экспозиции, такое использование диминуций экспозиции не заслуживает особого осмысления или такого определения, как “обработка материала”. Например, в первой части Сонаты Бетховена ор. 2 № 2 такты 122 и последующие, 161 и последующие соответствуют тактам 1 и последующим, 9 и последующим. В бетховенской Шестой симфонии, разработочный раздел первой части следует порядку последовательности $a-b-c$ (такты 1-3), показанному в примере 124.7: $a-c$ такта 135, и c такта 143, $b-c$ такта 151, и наконец $a-b-c$ с такта 191, затем аналогичным образом $b-c$ такта 197 и $a-b-c$ с такта 237. Высшие точки регистрового смещения в разработке, как показано в примере 154.5 (такт 143 и следующие), следуют схеме инверсий a и b в тактах 9-12. Тем не менее даже использование зачаточного материала $c-b-c$ не должно быть обозначено как “разработка”, ибо здесь большее значение, нежели эти скрытые взаимоотношения, имеют перенос регистра $b'-b^2$ и роль, данная ему в пролонгации V^7 .

§ 315. Третья часть: повторение (реприза)

Поскольку принцип членения вызывает необходимость завершения первичной линии и басового арпеджирования, под репризой понимается

возвращение в главную тональность.¹¹ Когда таким путем обеспечена главная тональность, тогда возможно какое-то вольное переизложение содержания экспозиции. Например, в первой части бетховенского ор. 10 № 2 заглавный тон $\hat{3}$ (a') сначала появляется в такте 118 над VI^{43} (= I в D dur). Но как только движение $VI-II-V$ проследовало на I (такты 131-136), первичный тон a' , слышимый вторично, понимается уже в главной тональности. Появление в Ре мажоре a' <а с ним и “первой темы”> могло бы показаться чем-то необычным. Однако это a' – всего лишь “созвучие” (Anklang).

Чаше свобода ассоциируется с претворением $\hat{2}_V$ или $\hat{5}_{III} - \hat{4} - \hat{3}$.

В первой части бетховенского ор. 53, например, терцовой прогрессии экспозиции: $gis^2-(a^2)-fis^2-e$ над III^6 (такты 35-42) в репризе, в тактах

196-199 с начала отвечают $\frac{cis^2 - h^2}{A - E}$ (как если бы это должно было быть

$cis^3-h^2-a^2$), а затем в тактах 200-201 - $\frac{c^2}{A}$ (как если бы это должно было быть $c^2-h'-a'$). Соответствующая терцовая прогрессия $e^2-d^2-c^2$ появляется только в такте 204 и последующих [§ 313] (пример 154.4).

В репризе возможно даже изменение порядка следования материала, потому что первичная линия и басовое арпеджирование восстанавливают равновесие.¹² В случае $\hat{3}-\hat{2}||\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ нередко на финальную терцовую прогрессию сверху накладывается квинтовая. Нет сомнения в том, что первичным тоном остается $\hat{3}$, а квинтовый линейный ход – это лишь заключительное усиление.¹³

Как только достигнута $\hat{1}$, может последовать кода, и там может быть возврат к положению начального тона в экспозиции, как в первой части бетховенского ор. 57 к c^2 (§§ 267 и 304).

Только средний и задний планы могут определить значение медленных вступлений – таких, как в бетховенских ор. 13 и 81а.

Большая часть диминуций в таких вступлениях органически соотносится с диминуциями главной части (Пример 119.7).

Смены темпов в произведении, как в первых частях ор. 31 № 2 или 109 Бетховена, не влияют на подлинный ход членения в произведении.

В ор. 31 № 2, несмотря на перемены темпа, a' переходит на c^2 , а $c^2—d^2—e^2—f^2$ (такты 2,8, 9-12) – на f^3 как на заглавный тон первичной линии $\hat{3}$ (в 13 такте). Несмотря на перемену темпа в ор. 109, начальный тон gis^1 ($\hat{3}$) продолжается как gis^2 , а затем в 11 такте следует на fis^2 , на $\hat{2}$.

§ 316. Критика методов преподавания

Можно допустить, что необходимо и практично приспособить обучение юных учеников к их возможностям понимания. Даже если педагог способен на такую задачу, их нельзя сразу повести к предельным вершинам и глубинам. Поэтому нельзя ожидать невозможное. И все же, если подлинное знание не распространяется ни школами, ни учебниками, то можно спросить, следует ли его преподносить? [См. также вступление, а также *Гармонию*. §§ 90-92, 181].

В академических кругах широко распространено мнение, что шедевр, противоречащий учебнику, представляет собой исключение, вольность, непозволительную для юных учеников. Напротив, обучение и школьная практика должны рассматриваться как отход от преподавания шедевров, отход, быть может, и нужный, но в самом лучшем случае не более, чем терпимый.

Вместо обращения к такой органической природе сонатной формы, как она преобладает в шедеврах, учебники предлагают рубрики, похожие на детский набор строительных блоков.

Импровизационность, очевидная в произведениях великих мастеров, и подумать не позволяет об интеллектуальном и хронологическом разделении так называемых первой и второй тем. Все показанные мной примеры ясно демонстрируют органический процесс и широту охвата, внутренне присущие изначальному замыслу.

Для великих композиторов и разработочный раздел – это прежде всего целеустремленное движение (в том смысле, как было установлено выше), а не область, в которой “мотивы”, взятые из экспозиции, “разрабатываются”. Само понятие “разработка” может быть только препятствием в постижении учеником истинного значения этого раздела. Конечно, нежелательно и неестественно помещать по пути все новые диминуции, игнорируя знакомые из экспозиции. В конце концов, постоянное применение все новых элементов противоречило бы понятию

диминуции. Должно оставаться незыблемым принципом: разработочный раздел – это, превыше всего, путь, определяемый структурным членением, который надлежит пройти.

¹⁴В § 306 Шенкер разъясняет, почему он придерживался такой краткости в обсуждении формы: он намеревался, главным образом, показать в широком плане, каким образом формы, их проявление на первом плане, берут начало на заднем и среднем планах. Если иметь в виду, что главной целью Шенкера было разъяснение этого важнейшего факта, то можно считать его обсуждение нераздельной формы и песенных форм достаточно детальным.

Имея дело с сонатой, с этой высоко развитой и в высшей степени разнообразной формой, Шенкер, конечно, входит в большее число деталей. И все же его изложение эскизно и во многом неполно: прежде всего, он даже не упоминает различные приемы, которые в сонатной форме Бетховен применил впервые, а последующие композиторы их освоили. Далее я опишу некоторые самые важные приемы – особенно потому, что их существование лишь упоминается в литературе и, конечно, их истинное значение не разъясняется. Приводимые прочтения, кроме особо отмеченных, принадлежат мне.

В этой работе Шенкер показывает один необычный прием в сонатной форме, а потому я упомяну его первым. Он представлен в одном из его примеров, хоть Шенкер и не обсуждает его как пример именно сонатной формы. В примере 100.5 он представляет картину заднего плана, которая в основе отличается от представленной в примерах 23-26 и § 312. Станным образом он не комментирует формальный аспект ни в § 230, ни в главе о сонатной форме. Первый раздел произведения (экспозиция), как обычно, движется в сторону V, но V, вместо пролонгации в разработочном разделе, используется в качестве побочного делителя в широкомасштабном ходе I – III – V. Таким образом, III появляется в начале разработочного раздела, а не, как обычно, в экспозиции (пример 26.a). Даже если и можно несколько сомневаться относительно шенкерского прочтения (в конце концов, это раннее произведение Бетховена, которое могло быть сочинено каким-то странным, экспериментальным путем), в любом случае пример показывает, что Шенкер сам был гибким в своих взглядах. Когда

музыкальная ситуация этого требовала, он не придерживался жестко своих понятий и формулировок и отходил от них. Есть и еще по крайней мере один случай, когда, возможно, V ступень в экспозиции следует понимать как побочный делитель: в первой части бетховенской Сонаты (Сонатины) G dur, op. 79. Здесь общее движение баса идет I (V):||VI³—V⁵—V—I, причем VI появляется в начале разработочного раздела. Эта замечательная последовательность в большой степени способствует краткости этой части, обладающей подлинным характером сонатины.

Часто встречается следующее обстоятельство, не упомянутое Шенкером: в сонатной части, начинающейся с $\hat{5}$, верхний голос не движется, как обычно, через $\hat{4}$ и $\hat{3}$ к $\hat{2}$ в точке перерыва (примеры 24-26). Это означает, что произведение не основано в строгом смысле на принципе перерыва (в движении первичной линии – БП). Задний план экспозиции скорее напоминает голосоведение в примере 152.4, такты 1-4: тон, который должен быть $\hat{2}$ первичной линии (h' в такте 4), здесь появляется из терции тонического трезвучия, а потому должен рассматриваться как принадлежащий внутреннему голосу. В такой сонатной экспозиции этот тон разворачивается обычным путем посредством квинтового линейного хода. Пока же $\hat{5}$ продляется до конца экспозиции, а оттуда – до начала репризы, и нисходящая линия достигает $\hat{1}$ лишь в конце этого раздела. Примерами такого способа сочинения являются первая часть Седьмой симфонии Бетховена (где не может быть никакого сомнения в том, что e^3 в начале Vivace является начальным тоном $\hat{5}$), или первая часть Ре-мажорного струнного квартета Моцарта K.575. Ни в симфонии, ни в квартете тона первичной линии $\hat{4}$ и $\hat{3}$ в их экспозициях не следуют за начальным $\hat{5}$. Аналогичное положение в первой части бетховенской Ми-мажорной сонаты op. 14 № 1 за исключением того, что в этом произведении еще до появления в 23-м такте основной басовой V предпринимается “попытка” в тактах 5-10 провести квартовый ход h^2 — fis^1 .

В § 313 Шенкер лишь кратко упоминает, что в Waldstein-сонате Бетховена op. 53 наличествует басовый ход I—III—V—I. Этот ход, столь обычный в миноре, до бетховенского времени в мажоре использовался весьма нечасто. Возможно, причина заключается в том, что в миноре уменьшенная квинта расположена на II и при появлении имеет имманентную тенденцию к дальнейшему движению на III (*Harm.* § 50,

сноска 11 Освальда Йонаса). В отличие от этого, в мажорном ладе нет такой “встроенной” тенденции, и ему не свойственно движение с I на III. Как следствие, III в мажоре достигается через вспомогательные гармонии, несущие с собой дальнейшую хроматизацию (см. комментарий Шенкера к op. 53 в § 313). По этим причинам мы редко находим последовательность I—III—V в мажоре, и конечно, не у ранних композиторов. Может быть, единственным более ранним автором сонат, широко использовавшим эту последовательность, был Доменико Скарлатти. А Бетховен был первым, кто применил ее в полноразвитой сонатной форме. Он впервые – и весьма примечательно – использовал ее в первой сонате из опуса 31, поражающего тем, как он продемонстрировал три новых пути сочинения в сонатной форме. Через год после Waldstein-сонаты он снова использовал последовательность I—III—V во второй и третьей увертюрах “Леонора”. Другими примерами являются финал из фортепианного Трио op. 70 № 2 и последняя часть Квартета op. 135. (Скерцо из Седьмой симфонии, цитированное в примерах 37b и 146.6 и, строго говоря, не являющееся сонатной формой, пожалуй, что показано в примере 14.3d, лучше понимать как демонстрирующее последовательность I—IV—V—I).

Позднейшие композиторы, в особенности Брамс, часто использовали в мажоре I—III—V—I: например, I—III⁴—V в первой и последней частях струнного Квинтета op. 88 или I—III⁴—V в виолончельной Сонате op. 99 в той же тональности (пример 100d.2). Важно понять, что III – не просто “медианта”, как это обычно считается, а терция-делитель, тон в арпеджировании на пути от I к V. В этой связи не могу не упомянуть необычный случай в первой части Третьей симфонии Брамса, также в Фа мажоре. Здесь после I—III⁴ экспозиции композитор в разработочном разделе *избегает* ожидающейся V, за которой обычно следует I репризы. Вместо этого, он вводит I с помощью самого необычного движения к аккорду с увеличенной секстой на *Ges* (в конце 119 такта), действующему как гармония вспомогательного тона по отношению к последующей I. Более глубокая причина избегания V заключается в том, что, написав I—III—I, т.е. *F—A—F*, Брамс в гигантском увеличении представляет девиз – свой собственный и симфонии: *frei aber froh* (“свободен, но рад”). А V наконец очень подчеркнуто появляется в коде.

Бетховен не был бы таким новатором, если бы он не исследовал другие возможности обращения с сонатной формой. В струнном Квинтете оп. 29 он сделал последовательность I—(VI)—IV—V основной экспозиционного и разработочного разделов: IV открывает разработку, а VI, завершая экспозицию, действует как разделяющая терция в нисходящем движении на квинту I—IV. Затем IV в конце разработки следует в V. (Подобную последовательность в басу, только меньшего масштаба, можно видеть в примерах 37a и 30b, такты 10-16.) Преимущество этой последовательности состоит в том, что она в экспозиции и разработке обеспечивает целых четыре точки устойчивости, а не три, как в случае I—III—V, и только две в случае I—V. Странно, но похоже, что потом Бетховен долго не использовал последовательность I—VI—VI—V – до первой части Фортепианного Трио B dur op. 97 и фортепианных сонат op. 106 и 111. (По имеющемуся у меня не опубликованному шенкеровскому анализу опуса 106, в первой части V появляется лишь в такте 226. В адажио, которое также написано в сонатной форме и представляет схему I—(VI)—IV—V, IV вместе с вспомогательным тоном d^b появляется в такте 84). Другими случаями, когда в экспозиции движение направлено к VI, являются первая часть Тройного концерта, Девятой симфонии и квартетов op. 95, 130 и 132. В Тройном концерте и op. 95, возможно, VI следует понимать как вспомогательный к V, а не как расчленяющую терцию в упомянутых выше произведениях. Однако обсуждение особой роли VI в других трех поздних произведениях увело бы слишком далеко в сторону.

Опять-таки следует заметить, что Доменико Скарлатти в одном случае использовал последовательность I—VI—VI—V—I (Соната B dur, Longo 500, К. 545). Иногда к этой последовательности обращались Шуберт и Брамс: Шуберт – в своей *Неоконченной* симфонии, а Брамс – в фортепианном Квинтете f moll – такты 1, 34, 132, 150 (это прочтение основывается на неопубликованных заметках Шенкера; см. также *Harm.* § 131). Занятный случай этой последовательности – ранняя Соната Шуберта op. 164 a moll. Здесь ход I—VI—IV—V—I таким образом простирается на все три раздела первой части, что реприза начинается с IV. (Здесь не место обсуждать другие необычные случаи шубертовских сонатных частей).

Совсем иную басовую последовательность Бетховен использовал в Скерцо своей Девятой симфонии:

$$\begin{array}{c} D-C: || -H-A-(B)-A \\ I-----V----- \end{array}$$

Здесь C в конце экспозиции является первым проходящим тоном в квартовой последовательности, ведущей от I к V.

Наконец, пограничными случаями сонатной формы можно считать первые части в скрипичной Сонате G dur и в Четвертой симфонии Брамса, где разработочный раздел начинается с I. (Предвестницей этих сочинений является гайдновская поздняя фортепианная Соната D dur, Ноб. 51). Очевидно, что задний план таких сонатных частей весьма отличается от тех, что показаны в примерах с 23 по 26. В отличие от этого, последние части Первой, Второй и Третьей симфоний Брамса, иногда называемые “видоизмененными сонатными формами”, на самом деле являются рондо. (Остер)>

Раздел 4. Четырехчастная форма

§ 317. Четырехчастная форма

В теории отводится слишком мало внимания четырехчастной форме. Наиболее часто ее рассматривают как сонатную форму, некоторым образом измененную или искаженную. На самом же деле четырехчастная форма столь же самостоятельна, как двух- или трехчастная формы. Она особенно часто встречается в медленных частях сонат, камерных произведений или симфоний, и ее содержание выглядит так: $A_1—B_1 : A_2—B_2$.

И в этой форме единство также гарантировано первичной линией и басовым арпеджированием. B_1 покоится на V или, по крайней мере, движется к нему, тогда как B_2 основано на I.

Примерами этой формы служат следующие фортепианные сонаты Бетховена:

В ор. 2 № 1 раздел A_1 имеет строение малой песенной формы, а раздел B_1 демонстрирует линейный ход на квинту g^2-c^1 над V , а B_2 тоже также прослеживается квинтовая прогрессия над I .

	A_1-B_1	:	A_2-B_2
Op. 2 № 3 : E dur	$I \quad I^{23}-III-IV-\sharp IV-V$:	$I - I^{15}$
Op. 7	: C dur $I - \flat VI-IV-V$:	$I - I$
Op. 10 № 1 : As dur	$I - (II^{23})-V$:	$I - I$
Op. 22	: Es dur $I - V^{5-17}$:	$I - I$
Op. 31 № 2: B dur	$I - V$:	$I - I$

См. также Andante в Четвертой симфонии Брамса.

В четырехчастной форме, как и в двухчастной, есть два крупных раздела с одинаковым содержанием. Но в четырехчастной форме делается больший упор на часть B_1 в том смысле, что в ней более сильно проработано движение к V , а также сам раздел, пролонгирующий V . Таким образом, во второй части I гармоническая ступень, главная тональность получает еще большее усиление, потому что здесь B_2 с ее дополнительными событиями в голосоведении также появляется на I .

Раздел 5: Форма рондо

§ 318. Понятие о форме рондо

Когда две трехчастные формы соединяются таким образом, что последняя часть первой трехчастной формы одновременно становится первой частью второй трехчастной формы, возникает пятичастная форма $A_1-B-A_2-C-A_3$, которую, как старинный танец, называли “рондо”. Таким образом, эта пятичастная форма возникает из двойного порядка на заднем плане (ср. § 287 и пример 138).

В принципе такое сочетание трехчастных форм делает также возможным сочетание более двух таких форм. Например, сочетание трех трехчастных форм порождает семичастное рондо. Эта форма может появляться и в медленных, и в быстрых частях, она может быть краткой или протяженной без того, чтобы возникла необходимость дифференцировать их как “малые” или “большие” (§ 308).

§ 319. Отдельные части

Некоторые комментарии к отдельным частям.

A_1 : Чтобы возвращаться несколько раз (не только находиться в движении, но и уравнивать значительно контрастирующие разделы), часть A_1 сама не должна быть перегружена большим внутренним напряжением – хоть в медленном, хоть в быстром темпе. Вне этих соображений возможен любой путь развертывания, причем наиболее подходящими оказываются двух- и трехчастные песенные формы. Из-за самой природы трехчастных песенных форм, на которых основано рондо (§ 318), A_2 и A_3 вынуждены всегда появляться в главной тональности.

B_1 : Поскольку контрастирующие разделы B_1 , B_2 , C и D в основе являются средними частями песенных трехчастных форм, они должны сочиняться по способам, изложенным в § 310.

Пример 155

Во всех этих примерах B_1 обычно начинается после полного завершения A_1 . Такое ясно очерченное начало B_1 не всегда сразу обеспечивает V . Зачастую V достигается, как в примере 155.1, через вспомогательные каденции. Таким образом, раздел B_1 содержит движение как в сторону V , так и от нее, включая иллюзорную тональность, выражающую V на переднем плане. Однако, может быть и переход от A_1 к B_1 , как, к примеру, в рондо из ор. 2 № 3 Бетховена.

C . Часто эта часть начинается независимо, после полного завершения раздела A_2 . Не составляет разницы, основан ли раздел на III или на IV , как в рондо из бетховенского ор. 2 № 3 [или использует микстуру, как в примере 155.1].

§ 320. Вольности в форме рондо.

Танец, из которого происходит рондо, состоял из подлинного *rondeau* (рефрена) как главного раздела и вставных *couplets*, контрастирующих разделов, которые были сигналом выхода новых пар танцующих. Когда рондо стало формой искусства, оно еще долго придерживалось

своего базового принципа, как если бы под него предстояло танцевать. Отсюда рефрен всегда появлялся в той же тональности. С поступательным развитием искусства пролонгации, а особенно – искусства импровизации, для К.Ф.Э Баха стало возможным, например, таким образом разнообразить в его рондо тональности раздела А, что не только тональности контрастирующих разделов, но также A_2 и A_3 отличались от главной тональности. Позже композиторы, больше озабоченные органичной связностью целого, в своих рондо тяготели к опоре на трехчастные формы, а потому сохраняли раздел А в главной тональности. Лишь иногда они в крупномасштабном проходящем движении допускали появление раздела А в другой (мнимой) тональности. Эта вольность создает эффект разработочного построения, но такой раздел, строго говоря, принадлежит к некоторому определенному контрастирующему разделу С или D. Таким образом, в бетховенском Рондо ор. 129 (пример 102.2) иллюзорные тональности подчинены более высокому понятию – движению из внутреннего голоса, ведущему к вспомогательному тону заднего плана, порождающему контрастирующий раздел. Подобный поразительный пример вольности виден в примере 155.3. В басу обнаруживаются две каденции, что исключает возвращение в главную тональность в точках, отмеченных звездочками. Здесь форма приближается к самым свободным рондо К.Ф.Э. Баха.

Иногда повторение раздела B_2 следует непосредственно за С, т.е. между С и B_2 пропущен раздел A_3 . Такое свободное обращение иногда путают с разработочным разделом, который можно было бы встретить в сонатной форме (ср. Моцарт, Фортепианный квартет G dur).

Возможные сокращения A_2 или A_3 , либо их появление в украшенной форме никоим образом не отрицают форму рондо.

§ 321. Различие между рондо и другими формами

Важное различие между рондо и сонатой заключается в том, что в последней есть активное устремленное движение, направленное к успешному достижению $\hat{2}$ \sqrt{V} , тогда как в рондо такого рода движения нет.

Последствие и действие этого порыва обсуждались в § 313.

Зачастую в трехчастной форме раздел b, относящийся к A_1 , читается как раздел B_1 , и реальная форма $A_1(a_1 - b_1 - a_2) - B - A_2$ принимается за рондо. Такое непонимание происходит из-за путаницы в уровнях. Это также относится ко многим более крупным пьесам – таким, как ноктюрны, новеллеты, интермеццо, – которые иногда считаются “малыми” рондо, тогда как на самом деле они являются трехчастными формами, в раздел A_1 которых встроена маленькая трехчастная форма.

Простое сопоставление В или С производит лучший эффект, чем надуманный переход от A_1 к B_1 или от A_2 к B_2 , как, например, в Рондо Es dur Гуммеля. Здесь желание выйти за пределы своих возможностей вынуждает композитора акцентировать саму расчлененность на разделы, чего он явно хотел избежать, и переход остается очень внешним. В отличие от этого, какое удовольствие находить, сколь откровенно отделены одна от другой части в Рондо Моцарта ля минор! Даже Моцарт, тот самый мастер, способный с наибольшей свободой обращаться с формой рондо, удовлетворялся использованием таких простых форм. [См. рондо в бетховенских ор. 7 и 22].

Раздел 8: Фуга

§ 332. Содержание фуги

Вырастая из имитации, fuga стала первой унифицированной формой крупного размера. Квинтовые отношения между первыми тремя проведениями (тема, ответ, тема) дают форме направление и устойчивость. Как только она несколько окрепла, этот принцип проник и в другие части фуги и способствовал появлению возможности того, что fuga стала управляться первичной структурой, первичной линией и басовым арпеджированием. Уже эта взаимосвязь со средним и задним планами дала композиторам-мастерам возможность более свободно обращаться с проведениями и имитационным содержанием переднего плана. Я отсылаю читателя к примерам фуги в *Der Tonwille* и в *Jahrbücher* {“*Das Organische der Fuge*”, *Jahrb.* II}.

Пример 156

156.1: Фугу можно слышать правильно, только держа в уме указанные взаимоотношения, устанавливаемые первичной линией и басовым арпеджированием. Давайте сравним это с римановским объяснением в его *Katechismus der Fugenkompositionen*. Риман многие события называет “полными или неполными формами обращения” или ответами темы “с различными модификациями” (например в тактах 8-9, 13-15, 17-19, 18-20, 21-23). Но в свете указанных выше взаимоотношений у всех этих событий первого плана есть совсем другие цели, нежели просто обеспечивать “ответы” для темы. Различные особые намерения в произведении столь важны, что любые отношения к “теме” отходят на второй план и не подвластны правилам. В отличие от единственного принадлежащего искусству способа создания произведений, достойных называться фугой, существует и такой, по которому сочинение фуг осуществляется по правилам, предписывающим порядок проведения темы. Часто оно приводит к механической сборке таких фуг, которые необученное ухо находит самыми легкими для восприятия, потому что они предаются оргиям легко узнаваемого повторения – с проведениями темы, почти грохочущими в ушах [§ 254].

Фуги И.С. Баха являются подлинными фугами в строжайшем смысле, несмотря на то, что в каждой из них свое строение. Они всегда определяются темой, ее размерами, гармоническим содержанием и управляются первичной структурой.

Гендель в фуге шел, может быть, более скрытыми путями, чем Бах. Хотя его фуги и являются монументами такой свободе, которая, кажется, в каждой из них издевается над всеми органическими путями, тем не менее, я резервирую пример генделевской техники фуги – фугу из Сюиты № 2 *F dur* – для новой подборки графических анализов (*Urlinie-Tafeln*): она может быть представлена только в виде детальной картинке [см. § 218, пример 92.1].

Гайдн и Моцарт не были в состоянии поддержать высокий уровень искусства фуги, достигнутый в произведениях Баха и Генделя. Бетховен тоже не достиг этого, несмотря на фугу в ор. 106, басовый ход которой кратко обозначен во второй иллюстрации примера 156, несмотря на фугу в ор. 110, которая связана с частью *Adagio*. Мендельсон очень хорошо понимал, как свободно Бах и Гендель обращались с фугой, и вследствие этого в своих фугах добился разрядки и устранил механистичность

вступлений темы. С другой стороны, он распределял вступления тем слишком расточительно, что приводило к утрате их значения. Только Брамс снова приблизился к Баху.

Во многих ситуациях можно встретить прикладное использование техники фуги, заключающееся в игре лишь первых проведений. В старинных формах она часто встречается в сюитах, в начале жиг, а также в началах коротких прелюдий. В классической музыке такие примеры есть в последней части бетховенского Квартета ор. 59 № 2, в трио из его Пятой симфонии и даже в переходном построении в первой части моцартовской симфонии “Юпитер”.

Без импровизаторского дара, т.е. без способности связывать произведение со средним и задним планами, никогда не может быть написана хорошая фуга.

Раздел 7: Вариации

§ 323. Вариации

Тема для серии вариаций может иметь собственную форму – двухчастную, как в примере 152.4, или трехчастную, как в следующем примере.

Пример 157

Цикл вариаций может быть наиболее естественно объединен посредством постепенного увеличения движения, т.е. переход от более крупных к все более мелким длительностям. Эта техника, хоть она веками уже использовалась, была применена Бетховеном в его ор. 111 и ор. 127.

Объединение в группы, обычно сопряженное с оживлением движения и сменой мажора и минора, было также известно старым мастерам. Например, в Чаконе Генделя *G dur* в вариациях 1-8 проявляется увеличение движения, 9-16 проводятся в миноре и с увеличением движения, 17-21 – в мажоре, причем вариация 17 повторяет вариацию 7. Смотри также Сонату Моцарта *A dur*.

В вариационной части фортепианной Сонаты Ля мажор Моцарта К. 331 увеличение движение от шестнадцатых в первой к триолям

шестнадцатыми во второй вариации прерывается третьей вариацией (минорной) и четвертой (мажорной, в которой левая рука играет через правую), пятая вариация приносит тридцатьвторые (*Adagio*), а шестая вариация (*Allegro*) завершает эту часть.

Брамс выработал новый путь соединения одной вариации с другой посредством скрытого органичного соотношения между диминуциями. На это я указал в своем рассуждении о Вариациях на тему Генделя ор. 24 в *Der Tonwille* 8/9.

Использование протяженной песенной формы в качестве темы для вариаций делало для мастеров возможным, повторяя ее с украшениями два или три раза, создавать весьма длинные пьесы. Такая пьеса могла быть самостоятельным произведением, например, *Andante f moll* Гайдна <пример 48.1>, или частью сонаты или симфонии, например, *Adagio* из Девятой симфонии Бетховена. Молодым композиторам можно посоветовать продолжать использовать эту форму.

Кроме вариаций на темы в нерасчлененной форме (как баховские “*Aria Variata*” <пример 152.4> или Гольдберг-вариации), есть более ранние формы пассакальи и чаконь. В пассакалье (пример 20.1) бас обычно начинает один, как если бы это была тема фуги. Вариации следуют над тем же самым басом, что, однако, не исключает и того, что басовая тема может также появиться в верхних голосах, как в Пассакалье с *moll* Баха или в финале брамсовских Гайдн-вариаций. Тот факт, что бас начинает один, отличает пассакалью от так называемого *basso ostinato*, примеры чего содержатся в “Сауле” Генделя и в некоторых его органных концертах, в *Crucifixus* из баховской мессы си минор, в песне Брамса “*Zum Schluss*” из его *Neue Liebeslieder*, ор. 65. В какой-то степени техника *basso ostinato* находит прикладное использование в пассакалье, как бывает и прикладное применение техники фуги.

Можно сказать, что в чаконе краткая тема, предназначенная, чтобы поддерживать большое число вариаций, обычно дается в сопрано. По краткости ее темы и богатству вариаций чакона родственна пассакалье, и в этом причина того, что в старой литературе эти формы часто путали. Разница между ними лежит в роли, которую играют бас и сопрано. И все же, несмотря на это, изложение темы в финале Четвертой симфонии Брамса в верхнем регистре не должно обманывать нас в отношении ее имманентно басового характера: отсюда – это форма пассакальи. Тема

начинает свое путешествие в сторону баса уже в самой первой вариации (первые скрипки), продолжает во второй вариации (альты) и, наконец, в четвертой вариации закрепляется в басу. Таким же образом последняя часть Седьмой сюиты Генделя соль минор, несмотря на появление темы в сопрано, по праву носит название Пассакалья. Возможно, разница между пассакалей и чаконей заключается в том, что чаконя тяготеет к диминуциям песенного характера, а пассакалья – подчеркивает басовое арпеджирование.

§ 324. Эпилог

Задачей истории должно быть прослеживание путей, по которым развивалась форма, как я ее здесь представил. Ключ к форме, некоторым скрытым образом, лежит в числе частей. Точно так же, как отличаются одно от другого числа 2, 3, 4 и 5, различаются по внутренней природе и значению формы, из них выведенные. Станным образом, в согласии с принципом числа 5, который я упоминал в своей *Гармонии* (§ 11), число пять представляет собой предел в мире формы. Вышеупомянутое семичастное рондо (§ 318) является лишь расширением пятичастной формы, не затрагивающим основной природы рондо.

Отдельные части в старинных формах, таких как сюита, концерт, представляют больше трудностей для понимания, чем, например, часть сонаты Бетховена. Конечно, принципы голосоведения, а особенно – линейных ходов, для обеих остаются теми же самыми. Однако в старинной музыке глубокое проникновение затруднено диминуциями первого плана, более близко соответствующими строгому контрапункту <§ 230>. И сами линейные последовательности, несмотря на непревзойденное мастерство в голосоведении, не столь широкоохватны, формоопределяющи, как в произведениях более поздних мастеров. Это же относится и к выдержанной строгости диминуций. Хотя танцы, конечно же, написаны в двух- и трехчастной песенных формах, нередко возникают сомнения в точном определении их формы. Например, является ли Аллеманда из Французской сюиты Ми мажор Баха (пример 76.4), с видимым ходом $\hat{8} — \hat{1}$ и вспомогательным тоном при $\hat{5}$, трехчастной или двухчастной формой? Ограниченность тонального материала не позволяет трехчастной форме сколько-нибудь определенно проявиться.

В большинстве случаев старинные мастера организуют более протяженные части в согласии с арпеджированием I—V—I и протяженной пролонгацией V. Но это, однако, не порождает трехчастную форму. Большую роль играют мнимые тональности, окружающие вспомогательный тон к V <ср. пример 76.9 и § 197>

Пример 158

Таким же образом в сонатах К.Ф.Э. Баха ход, устремленный от $\hat{3}$ к $\hat{2}$ или от $\hat{5}$ к $\hat{2}$, столь краток, что не возникает никакой предрасположенности к органичной разработке в духе более поздних сонат.

Примечания

¹ Versuch. “Vom Fortrage”. § 31. (Остер).

² Обычно это письмо считается подделкой Рохлица. Однако его содержание и способ выражения указывают на возможность того, что здесь могут быть зафиксированы слова, сказанные Моцартом. (Йонас).

³ Г. Йеннер. *Иоганнес Брамс*. (Остер).

⁴ См. сноску к § 47.

⁵ Если произведения последнего времени почти не завершаются, или кажется, что они не находят конца, это потому, что они не выводятся из первичной структуры, а отсюда не прибывают к подлинной $\hat{1}$. Без этой $\hat{1}$ произведение обречено на то, что будет создавать впечатление незавершенности. (Шенкер).

⁶ Шенкер планировал опубликовать всю сюиту в другой подборке графических анализов. (Остер).

⁷ См. §§ 25, 16, 29, 33, 40, 94, 101, 103, 111 и т.д. (Шенкер).

⁸ Когда певец не воспринимает единство текста и музыки, то это очень часто приводит к неправильному исполнению первой строчки: будто это самодостаточная мысль, завершающаяся с окончанием строчки. (Шенкер)

⁹ Это реально сделал Арнольд Шёнберг, который, например, снабдил мелодические линии из бетховенской Сонаты оп. 106 стихами из *Die Jungfrau von Orléans* Шиллера. (Остер).

¹⁰ См. сноску в конце § 312. (Остер).

¹¹ Обсуждая увертюру *Леонора* № 3, Вагнер протестовал против репризы, потому что такое повторение не раскрывает событий драмы <в отличие от Увертюры № 2, которая не содержит репризы>. Его ошибка очевидна. В музыке главным событием является драма первичной структуры. Даже хотя история Леоноры дает возможность для музыкальной драмы, главной заботой музыки должно быть не то, что случилось с Леонорой, но, как первое и главное, — то музыкальное движение, конечной целью которого является развертывание одного аккорда посредством первичной линии и басового арпеджирования через квинту. (Шенкер).

¹² Моцарт. Сонаты Ре мажор (К. 311 и 567), первые части и некоторые поздние концерты Моцарта. (Остер).

¹³ Это наложение сверху читается как $\hat{3}$ (543) $\hat{2}$ $\hat{1}$. Его целью является повторное проведение в главной тональности диминуции, выражавшей $\hat{2}$ при первом появлении.

Несколько примеров из первых частей в произведениях Бетховена: фортенианные сонаты оп. 109 (см. конец § 315), оп. 2 № 3 (ср. пример 154.2), оп. 14 № 2 (примеры 47.2 и 132); скрипичная соната оп. 24, Шестая симфония. Сравнить также подобную ситуацию в примере 35.1, где квинтовая прогрессия хоть и появляется с $\hat{1}$, такты 41-48 аналогичны тактам 11-18. (Остер).

¹⁴ Следующая вставка Остера представляет интересный и богато информативный материал, помогающий глубже осмыслить шенкеровское понимание сонатной формы, а потому мы сочли целесообразным позаимствовать ее из английского перевода и включить в русское издание. БП.

¹⁵ Исправлено в согласии с ранее приведенными замечаниями Шенкера. (Остер).

О переводчике

Борис Трифонович Плотников родился в 1923 году в городе Харбине (в то время - русский город на территории Маньчжурии, Северо-восточного Китая). Получив там первое образование, он с 1943 года начал свой трудовой путь переводчиком в местном телеграфном агентстве. Одновременно с работой в телеграфном агентстве он брал уроки музыки - фортепиано, гармония, полифония, композиция.

В феврале 1946 года уехал в СССР на работу в качестве переводчика в пограничных войсках СССР Камчатского округа. Эта работа, а затем и служба продолжались до декабря 1948 года.

Музыкально-педагогическая работа началась в 1949 году в детской музыкальной школе, в городе Комсомольске-на-Амуре. Специальное музыкальное образование завершал в Новосибирской консерватории и окончил ее в 1964 году по специальности музыковедение. С 1964 года работает в Красноярске, в училище искусств, а с 1999 года и в Академии музыки и театра. Преподает на факультете теории музыки и композиции экспериментальный спецкурс анализа по Шенкеру в контексте предмета методология музыковедения, а также анализ музыкальных произведений и полифонию на исполнительских факультетах.

При содействии друзей, живших в США, получил произведения Генриха Шенкера и ряд учебных пособий по специальному курсу *анализ по Шенкеру*. С 1996 года систематически занимается этим направлением. В 1998 году вышла его брошюра *“К вопросу о расширении аналитического*

кругозора педагогов-музыкантов. (Практический аспект идей и метода Генриха Шенкера)”. Б.Т. Плотников занимается проблемой совмещения шенкеровского подхода и отечественного традиционного функционального анализа. Под этим углом зрения им написан ряд статей, *аналитических этюдов*, в которых он шенкеровскую методологию применил к анализу некоторых произведений композиторов, которыми Шенкер никогда не занимался. Его англоязычная статья *О соединении шенкеровского метода с традиционным первоплановым анализом* в 2000 году опубликована в голландском музыкально-теоретическом журнале *Tijdschrift voor Muziektheorie*. В 2002 году опубликована его монография *Очерки и этюды по методологии музыкального анализа*. В очерках обстоятельно рассматривается шенкеровский метод, а также ряд других аналитических методов, распространенных в США, но мало известных в нашей стране. Аналитические этюды - это статьи, иллюстрирующие авторское понимание путей соединения различных аналитических методов применительно к отдельным музыкальным произведениям тональной музыки (Метнер, Шостакович, Дебюсси).

Перевод книги Шенкера “Свободное письмо” (*Der freie Satz*) предпринят из чувства долга перед своими коллегами, не располагающими произведениями Шенкера и не владеющими иностранными языками, чтобы педагоги-музыканты могли обогатиться идеями этого выдающегося австрийского ученого из первоисточника.

СОДЕРЖАНИЕ

нотных примеров

(номера сгруппированы по композиторам)

Бах И.С.

Ария с вариациями.....	50.1; 82.5; 112.1; 125.4; 152.4
Бранденбургский концерт № 5. ч. 1.....	02.7; 103.1; 19.17
Бранденбургский концерт № 5. ч. 2.....	41.3; 54.10; 60; 76.9
Бранденбургский концерт № 5. ч. 3.....	105.1
Хроматическая фантазия и фуга.....	20.2
Концерт для скрипки с оркестром E dur, ч. 1.....	95.a7; 19.14a
Английская сюита d moll, Сарабанда.....	144.1
Фантазия (Прелюдия) a moll.....	123.1c
Французская сюита E dur.	
Аллеманда.....	76.4; 95.c1; 106.1; 109.d1; 123.5; 125.3
Французская сюита E dur. Куранта.....	47.3 87.1b
Французская сюита E dur. Сарабанда.....	54; 15; 62.9
Французская сюита E dur. Гавот.....	95.a8; 125.2
Французская сюита E dur. Жига.....	87.4
Фуга с moll (неоконченная).....	99.1
Итальянский концерт. ч. 1.....	88.d; 158
Итальянский концерт. ч. 3.....	100.3g; 133.3; 133.4
Месса h moll. Gloria.....	76.8
Увертюра (Сюита) F dur. Менуэт.....	82.5c; 138.1
Партита № 1. Менуэт 1.....	132.2
Пассакалья с moll.....	20.1
‘Schemelli’. “Auf, auf! Die rechte Zeit”.....	100.4

‘Schemelli’. “Bricht entzwei, mein armes Herze”.....	134.4
‘Schemelli’. “Mein Jesu, was vor Seelen Weh”.....	114.5d
‘Schemelli’. “Gott, wie gross ist”.....	102.2a
Шесть маленьких прелюдий. № 2 с moll.....	124.2b
Соната № 3 для скрипки соло. Largo.....	132.3
Страсти по Иоанну. № 7. Хорал “O grosse Lieb”.....	115.3b
Страсти по Иоанну. “27. Хорал “Ach grossen König”.....	125.1
Страсти по Иоанну. № 67. Хор “Ruht Wohl”.....	100.3a
Страсти по Матфею. № 1. Первый хор.....	114.4
Страсти по Матфею. № 3. Хорал “Herzliebster Jesu”.....	83.3
Страсти по Матфею. № 16. Хорал	
“Ich bin’s, ich sollte büssen.....	22.a; 49.3; 62.12; 81.1; 124.1a
Страсти по Матфею. № 58.	
Хорал “Wie wunderbarlich”.....	114.b, 114.5a; 115.3a
Страсти по Матфею. № 66. Речитатив “Erbarne’ es Gott”.....	103.2b
Токката fis moll.....	58.1
Двенадцать маленьких прелюдий. № 1. C dur.....	43 для b
Двенадцать маленьких прелюдий. № 3. с moll.....	82.4; 152.6
Двенадцать маленьких прелюдий. № 6 d moll.....	114.2a
ХТК I. Прелюдия C dur.....	49.1; 62.5; 95.c3; 115.1a; 118.1; 133.2
ХТК I. Прелюдия с moll.....	95.e4
ХТК I. Фуга с moll.....	102.5; 132.7

ХТК I. Фуга Cis dur.....	133.1
ХТК I. Фуга cis moll.....	103.3a; 149.8a
ХТК I. Фуга d moll.....	53.5; 156.1
ХТК I. Фуга es moll.....	109.e5
ХТК I. Фуга e moll.....	58.2; 91.2

Бах К.Ф.Э.

Ариозо с вариациями (1747).....	122.3
“Für Kenner und Liebhaber” I. Соната V.....	122.3NB
Генералбас III/1, § 17a, b.....	97.2NB
Генералбас III/1 § 17.....	103.3b
Генералбас III/1. § 20.....	113.5
Генералбас III/2. § 4g.....	95.f4
Генералбас III/2. § 7b.....	98.1
Генералбас III/2. § 14.....	96.2
Генералбас VI/1. § 10b.....	114.5c
Генералбас VI/2. § 2.....	114.5f
Генералбас VII/1. § 13.....	111.d2
Генералбас VII/2. § 2d.....	115.3c
Генералбас IX/2. § 1a.....	98.3c
Шесть сонат из <i>Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen</i> . Соната II. Adagio.....	109.e6

Бетховен

Багатель op. 119 № 11.....	100.3h
Концерт для фортепиано с оркестром op. 58 № 4 G dur, ч. 1.....	65.4
Концерт для фортепиано с оркестром op. 58 № 4 G dur, ч. 3.....	151
Концерт для скрипки с оркестром op. 61, ч. 3.....	114.7
Увертюра Леонора № 3.....	62.2; 109.a2; 120.1; 149.7
Октет op. 103, Andante.....	119.19a
Фортепианное трио op. 1 № 1, ч. 3.....	128.7
Рондо a capriccio op. 129.....	102.2; 110.c1; 114.9; 120.2; 134.6; 142.1; 149.6

Соната op. 2 № 2, ч. 1.....	100.5
Соната op. 2 № 2, ч. 4.....	100.3d; 121.1
Соната op. 2 № 3, ч. 1.....	154.2
Соната op. 7, ч. 4.....	121.2
Соната op. 10 № 1, ч. 1.....	154.3; 154.7
Соната op. 10 № 2, ч. 1.....	101.4
Соната op. 10 № 2, ч. 3.....	62.11; 100.4a
Соната op. 10 № 3, ч. 2.....	39.2
Соната op. 10 № 3, ч. 3.....	105.4
Соната op. 10 № 3, ч. 4.....	155.5
Соната op. 13, ч. 2.....	155.1
Соната op. 14 № 1, ч. 1.....	126
Соната op. 14 № 2, ч. 1.....	47.2; 114.6; 122.1; 132.1; 154.6
Соната op. 22, ч. 1.....	113.3d
Соната op. 22, ч. 3.....	45; 82.2; 134.8
Соната op. 22, ч. 4.....	140.3; 146.2
Соната op. 26, ч. 1.....	56.1c; 71.2; 85; 105.3; 110.a5; 119.18; 120.5
Соната op. 26, ч. 2.....	110.e3; 128.6a
Соната op. 26, ч. 3.....	40.6
Соната op. 27 № 2, ч. 1.....	7a; 54.3; 56.1b; 76.7; 77; 149.4
Соната op. 27 № 2, ч. 2.....	110b3; 128.8d
Соната op. 27 № 2, ч. 3.....	40.4; 104.3; 140.1; 140.2
Соната op. 28, ч. 1.....	60.a; 103.5b; 110.e1; 148.4
Соната op. 28, ч. 4.....	124.1c
Соната op. 31 № 1, ч. 3.....	98.3b
Соната op. 31 № 2, ч. 2.....	108.2
Соната op. 31 № 2, ч. 3.....	104.1
Соната op. 49 № 2, ч. 2.....	91.3
Соната op. 53, рондо.....	98.5; 119.19b
Соната op. 57, ч. 1.....	54.8; 114.8; 119.20; 129.1; 142.2; 154.4
Соната op. 57, ч. 2.....	40.8; 129.2
Соната op. 81a, ч. 1.....	62.4; 119.7; 124.4; 125.5
Соната op. 81a, ч. 3.....	115.3d
Соната op. 90, ч. 1.....	98.4; 109.1a; 146.1
Соната op. 101, ч. 1.....	95.b3
Соната op. 101, ч. 2.....	123.2

Соната op. 101, ч. 3.....	149.8b
Соната op. 106, ч. 4.....	156.2
Соната op. 109, ч. 1.....	89.1; 90; 117.2
Соната op. 109, ч. 3.....	101.3
Соната op. 111, ч. 1.....	62.13
Соната для скрипки и фортепиано op. 24, ч. 2.....	100.6b
Соната для скрипки и фортепиано op.30 № 2, ч. 2.....	128.2a
Соната для виолончели и фортепиано op. 69, ч. 1...109.e2; 128.5a; 135.2	
Струнный квартет op. 59 № 1, ч. 1.....	65.3
Струнный квартет op. 59 № 2, ч. 2.....	128.9a
Струнный квартет op. 59 № 2, ч. 4.....	149.5
Струнный квартет op 59 № 3, ч. 1.....	148.2; 148.3
Струнный квартет op. 74.....	128.5b; 146.4
Струнный квартет op. 135, ч. 2.....	111.a1
Симфония № 1, ч. 2.....	103.7
Симфония № 2, ч. 1.....	100.2b
Симфония № 2, ч. 3.....	114.2c
Симфония № 3, ч. 1.....	62.3; 62.10; 100.4c; 102.3; 110.a2; 115.2; 124.1b
Симфония № 3, ч. 2.....	109c
Симфония № 3, ч. 3.....	63.1; 87.3c; 95.a3; 108.4
Симфония № 3, ч. 4.....	62.7; 62.a; 114.3; 134.7
Симфония № 5, ч. 2.....	41.2
Симфония № 5, ч. 3.....	41.1; 146.5
Симфония № 6, ч. 1.....	119.8; 124.7; 154.4
Симфония № 7, ч. 1.....	74.3
Симфония № 7, ч. 3.....	37.b; 146.6
Симфония № 7, ч. 4.....	113.6
Симфония № 8, ч. 1.....	150
Симфония № 9, ч. 3.....	103.3c
Симфония № 9, ч.4, “Ода радости”.....	109.e3
Вариации, 13, на тему Диттерсдорфа, вар. 1.....	123.1b

Брамс

Немецкий реквием.....	127.2
Интермеццо op. 76 № 7.....	91.5

Интермеццо op. 117 № 1.....	146.3
Интермеццо op. 118 № 1.....	110.d3
Интермеццо op. 119 № 1.....	87.3d
Соната для виолончели и фортепиано op. 99, ч. 1.....	110.d2
Песни: “Auf dem Kirchhofe” op. 105 № 4.....	63.2
“Mädchenlied” op. 107 № 5.....	152.2
“Wie bist du, meine Königin” op. 32 № 9.....	152.5
Симфония № 1, ч. 1.....	121.3a
Симфония № 1, ч. 2.....	88.a; 124.3
Симфония № 1, ч. 3.....	69.7; 138.4; 147.2
Симфония № 2, ч. 1.....	147.2
Симфония № 3, ч. 1.....	111.d3; 119.16b; 146.7
Симфония № 3, ч. 2.....	128.9b
Симфония № 4, ч. 1.....	81.2
Симфония № 4, ч. 2.....	119.15
Вариации на тему Генделя, op. 24, фуга.....	87.1a; 110.d1; 134.5
Вариации на тему Паганини, op. 35, вар. 5.....	59.3
Вальс op. 39 № 1.....	49.2; 110.b1
Вальс op. 39 № 2.....	46.1; 106.2a
Вальс op. 39 № 3.....	114.1a
Вальс op. 39 № 4.....	96.4; 128.7c
Вальс op. 39 № 9.....	105.5

Вольф Гуго

“Das Ständchen”.....	100.6c
----------------------	--------

Гайдн

Анданте с вариациями f moll.....	48.1; 91.1; 147.1
Каприччио G dur.....	102.1
“Хорал святого Антония”.....	42.2; 138.3
Фантазия C dur.....	136.6
Фортепианное трио E dur.....	109.e1
Соната B dur (Hob. 41).....	119.2
Соната E dur (Hob. 31).....	95.5b

Соната Es dur (Hob. 49).....	62.2; 65.7; 103.5a; 108.1; 114.5b
Соната Es dur (Hob. 52).....	56.2h; 96.3; 101.1; 113.1a
Соната G dur (Hob. 40).....	119.1; 123.3
Струнный квартет ор. 76 № 3, ч. 2.	
“Императорский гимн”.	39.3; 119.3; 120.6
Струнный квартет ор. 76 № 4.....	119.4
Симфония № 92 G dur, (Оксфордская) ч. 2.....	50.3
Симфония № 94 G dur, ч. 1.....	110.2
Симфония № 104 D dur, ч. 1.....	95.d3; 95.e2; 110.a1
Симфония № 104 D dur, ч. 2.....	73.3; 106.3a; 124.2a
Симфония № 104 D dur, ч. 4.....	114.2b

Гендель

Кантата с инструментами. № 16. Речитатив.....	56.1
Чакона G dur.....	87.3.b
Кончерто grosso ор. 6 № 6.....	102.4
Кончерто grosso ор. 6 № 7.....	110.a6
Шесть фуг. № 6 с moll.....	53.2
Сюиты из пьес, второй сборник	
№ 1 B dur. Прелюдия.....	56.2g; 73.2
Сюиты из пьес, второй сборник	
№ 1 B dur. Ария с вариациями.....	54.14; 103.6
Сюита № 2 F dur. Адажио 1.....	54.4; 65.6; 95.a6; 118.2
Сюита № 2. Аллегро.....	92.2; 93; 100.1
Сюита № 2 F dur. Фуга.....	92.1
Сюита № 3 d moll. Прелюдия.....	64.1
Мессия. “Люди, ходившие в темноте”.....	128.7b

Де Пре Жоскин (название не указано. БП).....	54.12
--	-------

Клементи

Прелюдии и экзерсисы.....	40.3; 76.6; 136.1-5
---------------------------	---------------------

Крюгер

Хорал “Frölich soll mein Herze springen”.....	115.b
---	-------

Мендельсон

Сон в летнюю ночь. Увертюра.....	119.9
Сон в летнюю ночь. Свадебный марш.....	89.4
Песня без слов № 12 f moll.....	106.3c; 108.3; 112.2
Песня без слов № 30 A dur.....	149.1
Симфония a moll, ч. 1.....	147.4

Моцарт

Похищение из сераля. Увертюра.....	100.3e
Концерт для фортепиано с оркестром. К. 488.....	101.5
Фантазия с moll. К. 475.....	101.2; 128.7a
Фантазия d moll. К. 379.....	82.3; 124.6a
Волшебная флейта.....	109.d2
Фортепианное трио E dur. К. 542.....	128.8a
Реквием.....	127.1
Рондо A dur. К. 511.....	155.4
Рондо D dur. К. 485.....	14.2d; 128.1; 155.3
Соната A dur. К. 331. ч. I. Тема.....	72.3; 87.5; 95.b4; 132.6; 141; 157
Соната A dur. К. 331. ч. I. Вариации.....	123.1a; 140.4
Соната A dur. К. 331. ч. II.....	20.4; 35.1; 95.c3
Соната A dur. К. 331. ч. III.....	35.2; 138.2; 139; 149.3
Соната a moll. К. 310. ч. I.....	95.c2
Соната a moll. К. 310. ч. III.....	82.1; 97.2
Соната B dur. К. 333. ч. III.....	54.11a; 141
Соната C dur. К. 279.....	154.1
Соната C dur. К. 545. ч. I.....	47.1; 88.c; 124.5a
Соната C dur. К. 545. ч. II.....	104.2b
Соната D dur. К. 576. ч. III.....	54.9
Струнный квартет C dur. К. 465.....	99.3
Струнный квинтет C dur. К. 515.....	123.4
Симфония C dur. К. 551. ч. II.....	144.2

Симфония C dur. К. 551. ч. III.....	128.7f
Симфония D dur. К. 385. ч. I.....	119.5; 134.3
Симфония D dur. К. 385. ч. II.....	124.5b; 128.2d; 148.1
Симфония D dur. К. 385. ч. IV.....	119.6
Симфония Es dur. К. 543. ч. I.....	94
Симфония G dur. К. 550. ч. I.....	89.3

Паганини

Тема с вариациями.....	40.9
------------------------	------

Скарлатти Доменико

Соната C dur (L. 104. К. 159).....	95.b2; 97.3
Соната D dur (L. 212. К. 458).....	53.1
Соната G dur (L. 124. К. 260).....	132.4

Хасслер, Ганс Лео

Сад для гулянья № 1.....	115.1c
Сад для гулянья № 24.....	116

Шопен

Баллада ор. 23.....	64.2; 121.3b; 128.9c; 153.1
Баллада ор. 47.....	64.3; 119.10
Болеро ор. 19.....	111.a2; 113.1b
Этюд ор. 10 № 1.....	130.4; 153.2
Этюд ор. 10 № 2.....	42.1
Этюд ор. 10 № 3.....	65.5; 138.5; 153.3
Этюд ор. 10 № 4.....	64.3
Этюд ор. 10 № 5.....	131.2
Этюд ор. 10 № 8.....	7.b; 54.1; 54.5; 62.6; 73.4; 120.3; 126.7; 143.1; 148.5
Этюд ор. 10, № 10.....	140.5
Этюд ор. 10 № 12.....	12.a; 73.1; 83.1; 114.10; 119.14
Этюд ор. 25 № 1.....	40.10; 53.4

Этюд ор. 25 № 2.....	106.3b; 120.4
Этюд ор. 25 № 5.....	111.b2
Этюд ор. 25 № 11.....	76.3; 100.2a; 100.3c; 100.6a; 106.2b; 107; 128.6b
Экспромт ор. 36.....	128.5c
Мазурка ор. 17 № 1.....	76.5; 83.2; 103.3d; 119.11
Мазурка ор. 17 № 2.....	106.2c
Мазурка ор. 17 № 3.....	30.a
Мазурка ор. 17 № 4.....	63.2; 65.2; 114.5c
Мазурка ор. 24 № 1.....	91.4; 119.21; 128.9d; 137.2; 145.2
Мазурка ор. 24 № 2.....	128.2c; 128.4
Мазурка ор. 24 № 3.....	40.7; 128.3a; 128.9e
Мазурка ор. 24 № 4.....	59.4; 128.8b
Мазурка ор. 30 № 1.....	65.8
Мазурка ор. 30 № 2.....	152.7
Мазурка ор. 30 № 3.....	128.2b
Мазурка ор. 30 № 4.....	53.3; 54.6
Мазурка ор. 33 № 1.....	128.11
Мазурка ор. 33 № 4.....	74.2; 119.12; 128.3b
Мазурка ор. 41 № 2.....	75
Ноктюрн ор. 9 № 2.....	84; 88.b; 122.2
Ноктюрн ор. 15 № 1.....	40.5
Ноктюрн ор. 15 № 2.....	54.7; 54.11b; 117.1
Ноктюрн ор. 27 № 1.....	137.3
Полонез ор. 26 № 1.....	44.2; 80.2; 99.2; 113.3
Полонез ор. 40 № 1.....	40.1; 54.13; 56.2e; 112.3; 113.4
Полонез ор. 40 № 2.....	54.2
Полонез ор. 71.....	98.2
Прелюдия ор. 28 № 2.....	110.a3
Прелюдия ор. 28 № 3.....	76.2
Прелюдия ор. 28 № 6.....	148.6
Прелюдия ор. 28 № 14.....	100.3b
Скерцо ор. 31.....	12.b; 57.2; 102.6; 119.13; 143.2
Соната ор. 35, ч. 4.....	57.1; 145.1
Вальс ор. 42.....	140.6
Вальс ор. 64 № 2.....	124.6b; 137.1

Штраус Иоганн

Голубой Дунай. Вальс № 1.....	43.a
Голубой Дунай. Вальс № 3.....	152.3
Сказки венского леса. Вальс № 1.....	97.4

Штраус Йозеф

Австрийские деревенские ласточки. Вальс op. 164 № 1.....	20.3
--	------

Шуберт

Венгерский дивертисмент.....	89.2
Экспромт op. 90 № 3.....	100.3f; 110.b2
Фортепианный квинтет (“Форель”) op. 114.....	109.b
Соната a moll op. 42, ч. I.....	53.6
Соната C dur ч. IV.....	134.9
Песни: “Auf dem Flusse” (Winterreise № 7).....	40.2
“Der Schiffer” (D. 694).....	39.1
“Die Allmacht” op. 79 № 2.....	98.3a

“Die Stadt” (Schwannengesang, № 11).....	103.4
“Gretchen am Spinnrade” (D. 118).....	111.b1
“Wanderers Nachtlied” op. 79.№ 2.....	37.a
Струнный квартет a moll. ч. I.....	86
Струнный квартет a moll. ч. II.....	136.10b
Симфония h moll. ч. I.....	56.2f; 109.e4; 126.8c
Симфония h moll. ч. II.....	128.10a
Благородные вальсы op. 77 № 1.....	46.2
Благородные вальсы op. 77 № 5.....	106.2d
Благородные вальсы op. 77 № 10.....	66
Вальс op. 9 № 2.....	30.b

Шуман

Симфонические этюды op. 13.....	50.2
“In der Nacht”. Fantasiestücke op. 12.....	80.1
Песни: “Aus meinen Tränen spriessen” (Dichterliebe № 2).....	22.b
“In wunderschönen Monat Mai” (Dichterliebe № 1).....	110.c2
“Wenn ich in deine Augen seh” (Dichterliebe № 4).....	152.1
Струнный квартет A dur op. 41 № 3.....	110.e4
Этюды по Паганини op. 3 № 1.....	58.3

Содержание

Редактор Н.М. Найко

Компьютерные набор и верстка: Б.Т. Плотников

Тираж 150 экз.

Заказ №

Отпечатано в типографии “ЗНАК”
г. Красноярск, ул. Ленина 22,
Телефон (3912) 27-95-69, 27-38-89, 65-14-84

Предисловие к русскому изданию.....	3
Введение к русскому переводу.....	4
Введение.....	9
Часть первая	
Глава 1. Задний план.....	14
Глава 2. Первичная структура.....	22
Глава 3. Формы первичной структуры.....	29
Часть вторая	
Глава 1. Общее понятие о среднем плане.....	33
Глава 2. Характерные особенности среднего плана: первый уровень.....	37
Часть третья.	
Глава 1. Понятие о строгом контрапункте.....	60
Глава 2. Последующие структурные уровни.....	73
Глава 3. Особые события переднего плана.....	90
Глава 4. Метр и ритм.....	119
Глава 5. Форма.....	128
О переводчике.....	145
Содержание нотных примеров.....	146

Основываясь на анализе шедевров европейских композиторов XVIII — XIX веков, Шенкер создал всеобъемлющую теорию тональной музыки, в рамках которой объединены учения о контрапункте, гармонии, фактуре и основных принципах музыкальной формы...

Шенкеровский подход к анализу музыки успешно служит решению педагогических задач, поскольку учит хорошему голосоведению и дифференциации существенного и менее существенного в музыкальной композиции; кроме того, он преодолевает школьную раздробенность музыкально-теоретических дисциплин и учит видеть в музыкальном произведении прежде всего целое, не сводимое к сумме частных частей.

Л.А. Акопян,
доктор искусствоведения

Предпринятый перевод в совокупности с комментариями и нотными примерами дает объемное представление об одной из крупнейших музыкально-теоретических концепций XX века, получившей мировое признание... Актуальность ее связана с нарастанием классицизирующих тенденций на рубеже XX – XXI столетий, интегративных процессов в композиторском творчестве, в музыкально-исторических и музыкально-теоретических исследованиях. Издание найдет применение в учебных курсах музыкально-теоретических систем, полифонии, музыкальной формы, методологии научного исследования. Оно будет полезно широкому кругу музыкантов.

С.С. Гончаренко,
доктор искусствоведения,
профессор Новосибирской консерватории

Исполнителю эта теория открывает дверь для вдумчивого погружения слухом под верхний слой произведения и широкомасштабного охвата его музыкального содержания. Аналитику и исследователю она позволяет проникать в глубинные слои произведений, прослеживать связи ряда сочинений крупнейших композиторов XX века с классической европейской парадигмой, не заметные на уровне эмпирически воспринимаемой поверхности...

Без сомнения, публикация “Свободного письма” Шенкера на русском языке существенно восполняет пробел в отечественной музыкально-теоретической библиографии и является крайне необходимой как для музыкально-теоретической науки, так и для учебного процесса в музыкальных вузах.

Н.И. Ефимова,
доктор искусствоведения,
профессор МГУ им. М.В. Ломоносова