

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY

Л. А. Федотова

«Читать будущее в прошлом». Об учебнике «*Harmonielehre*» Арнольда Шёнберга¹

Аннотация

В статье представлен первый учебник гармонии Арнольда Шёнберга “*Harmonielehre*” (1911), прежде всего главы о новых явлениях гармонии на рубеже XIX–XX веков. “*Harmonielehre*” Шёнберга демонстрирует его широкий диалектический взгляд на историю развития искусства и законы гармонии. Поэтому к этой книге вновь и вновь обращаются и композиторы, и музыковеды-исследователи в XX и XXI веках. «Учение о гармонии» Шёнберга рассматривается в контексте его более поздних статей, а также более поздних трудов разных авторов XX–XXI веков.

Ключевые слова: учение о гармонии, новая гармония XX века, А. Шёнберг, “*Harmonielehre*”.

L. A. Fedotova

“Reading the future in the past”. About the *Harmonielehre* textbook by Arnold Schoenberg

Summary

The article presents the first textbook of harmony by Arnold Schoenberg *Harmonielehre* (1911), primarily the chapters on new phenomena of harmony at the turn of the 19th and 20th centuries. Schoenberg’s *Harmonielehre* demonstrates his broad dialectical view on the history of art and the laws of harmony. Therefore, both composers and musicologists-researchers in the 20th and 21st centuries turn to this book again and again. Schoenberg’s *Harmonielehre* is considered in the context of his later articles, as well as the later works of various authors of the 19th and 20th centuries.

Keywords: harmony doctrine, new harmony of the 20th century, Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*.

Статья поступила: 18.02.2020.

Афористическое выражение в заглавии принадлежит композитору Луиджи Ноно, который написал Предисловие к “*Harmonielehre*” А. Шёнберга в издании 1977 года. Л. Ноно так расшифровал свою мысль: «Важнейшей задачей обучения является: будить чувство к прошлому и одновременно открывать перспективу в будущее» [8. S. VI]. По его мнению, именно так определял свою задачу А. Шёнберг. В конце Предисловия Л. Ноно признавался: «Я принадлежу к другому поколению, и моё развитие имеет другие предпосылки; [но] Арнольд Шёнберг был также и для меня великим учителем. Он остаётся им всегда» [8. S. XI]. Л. Ноно отмечает, что книга А. Шёнберга углубляет наше знание переломной эпохи, демонстрирует широкий диалектический взгляд Шёнберга — музыканта и педагога — на историю развития искусства и его законы. Суждения А. Шёнберга отличаются антидогматизмом.

Интересный факт: учебники гармонии А. Шёнберга внешне выглядят традиционными (и “*Harmonielehre*” 1911 года и более поздний “*Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*” 1946–1948 годов, немецкий перевод 1958 г.). Своих учеников (в том числе Берга и Веберна) он учил на музыке мастеров — классиков и романтиков. Он не рекомендовал в обучении новейших средств композиторской техники, на которых, как он говорил, лежит «право собственности». А главная задача обучения — не тот или иной стиль с конкретными правилами техники, а развитие музыкального мышления, чувства логики, мысли. Этому лучше всего учить на музыке мастеров. «Мозг, основательно упражнявшийся в музыкальной логике, наверняка при всех обстоятельствах будет действовать логически» [1. С. 432], писал Шёнберг много позднее в статье 1949 года «Оглядываясь назад». Что же касается нового метода двенадцатитоновой композиции, то, по мнению Шёнберга, он — «не единственный путь к решению новых

проблем, но лишь одна из возможностей» [1. С. 441]. При этом, как отмечал Л. Ноно, Шёнберга всегда отличала «открытая манера по отношению к новой практике и новой творческой активности» [8. S. IX].

Своеобразие учебников гармонии А. Шёнберга диктуется тем, что их автор — не музыковед-теоретик, а композитор. Отсюда — акценты на первенство слуха, творческого воображения и творческой интуиции: «слух — это совершенный разум музыканта» [8. S. 492]; инстинкт — это «знание из будущего» [8. S. 500].

Шёнберг подчёркивает свой, именно композиторский, взгляд на вещи. Первые вступительные и заключительные главы “*Harmonielehre*” — это не столько разделы учебника, сколько своеобразные эссе на более широкую тему: о психологии, этике и эстетике композиторского творчества, о музыкальной теории и педагогике². Например, первый такой очерк называется “*Theorie oder Darstellungssystem?*” («Теория или система представления [описания]») (иначе: теория или практико-композиторский взгляд, кто важнее: теоретик или художник-мастер?). Шёнберг критикует теории, диктующие «вечные законы прекрасного». И учебник не должен быть сводом правил; теоретическую строгость, — говорит Шёнберг, — авторы порою ставят выше самой музыки, а потому не развивают, а тормозят искусство. «Например, Риман, который горд тем, что его теории удалось сформулировать правила резче и чётче, и который не подозревает, что именно поэтому он так быстро устарел» [8. S. 491]. Даже «тональность — не есть вечный закон музыки» [8. S. 4], а «прекрасное — не есть предмет всеобщего опыта — опыт единичный» [8. S. 5]. В статье «Проблемы гармонии» (1927) Шёнберг говорил о том, что движение, изменения в искусстве — это «историческое поле битвы». Музыка требует, «чтобы вновь и вновь обращались к тайне звучащего тона». «Ни в одном искусстве, тем более в музыке, нельзя сказать *«то же самое»* [...]». Поэтому

каждый композитор вынужден придумывать, придумывать новое... Оттого и музыкальная техника должна развиваться и меняться так быстро» [1. С. 293–294].

И это — несмотря на то, что и современная музыка вновь выдвигает на передний план две проблемы: проблему тональности и проблему диссонанса [1. С. 293].

Это подтверждает и сам Шёнберг (в докладах-лекциях, статьях, собранных в конце его жизни в сборник «Стиль и мысль» [1], а также в своём втором учебнике гармонии³), и теоретики-исследователи на протяжении всего XX века.

Ценность учебника “Harmonielehre” А. Шёнберга состоит уже в том, что свои теоретические наблюдения о новой гармонии он высказывает в тот исторический период, когда она развивалась на практике. Образно говоря, Шёнберг заложил первый камень в теорию современной аккордики и современной тональности. Знаменательно, что все идеи, озвученные Шёнбергом в процессе наблюдения над современными ему явлениями, будут подхвачены и развиты позднейшими авторами — композиторами и теоретиками-исследователями. Среди них и зарубежные авторы: П. Хиндемит, Э. Курт, Г. Эрпф, позднее — Э. Сухонь, Ц. Когоутек, и отечественные — Л. Мазель, Ю. Тюлин, Ю. Кон, Ю. Холопов, М. Тараканов и многие другие. Это говорит о теоретической проницательности Шёнберга — творца и мыслителя. Несмотря на то, что он не создаёт законченной теории новой гармонии (этому, по словам Шёнберга, препятствует «слишком малая дистанция от этих событий»), его наблюдения удивительно точны и побуждают к более глубокому осмыслению новых явлений гармонии.

Назовём некоторые главы и разделы учебника “Harmonielehre”, заслуживающие нашего внимания в этом смысле.

1. Консонанс и диссонанс [8. S. 14–19].

Шёнберг демонстрирует новое — градационное — понимание феномена «консонанс — диссонанс», излагает свою теорию эмансипации диссонанса. Утверждая, что «всё развитие гармонических средств можно выве-

сти из обертонового ряда» [8. S. 17], Шёнберг вместе с тем обращает внимание на психологическую, эволюционную сторону музыкального восприятия. Он отмечает «растущую способность анализирующего слуха освоить дальние обертоны и таким образом расширить понятие художественного благозвучия, чтобы в нём отразилось целиком всё явление, данное от природы» [8. S. 18]. Консонанс — это близкие и простые соотношения обертонов к основному тону, диссонанс — далёкие и более сложные отношения. «Растущая способность» нашего слуха всё чаще включает в художественное пространство современной музыки «далёкие консонансы» и даже предпочитает их, потому что они более выразительны, обладают «глубиной и перспективой» (в отличие от простых трезвучий, которые есть лишь прямолинейное «подражание природе»).

2. Колеблющаяся, парящая и упразднённая тональность [8. S. 459–460].

Шёнберг пишет, что такое явление наблюдается скорее не в малых формах, а в более сложных. Чаще — в современной ему музыке (Вагнер, Малер, Брукнер, Вольф, сам Шёнберг), но наблюдалось и раньше (в квартетах Бетховена, в фортепианном квинтете Шумана). Признаками и средствами создания такого эффекта являются: колебания основного тона, постоянная модуляционность, в том числе, с участием «блуждающих аккордов» (увеличенных и уменьшенных), энгармонические повороты. Он приводит в пример вступление к «Тристану» Вагнера, где тональность a-moll постоянно «обходится», избегается за счёт «ложных кадансов» [8. S. 460].

В учебнике конца 40-х годов [9] это явление представлено шире: в самостоятельной главе «Расширенная тональность» со множеством примеров анализа образцов музыки Вагнера, Дворжака, Грига, Брукнера, Бизе, Вольфа, Франка, Дебюсси, Рegera и др.

3. Хроматическая шкала как основа тональности [8. S. 460–466].

Эта формулировка Шёнберга характеризует не только явление «расширенной тональ-

ности», но и предрекает новое, двенадцатитоновое мышление в музыке XX века. На место двенадцати мажоров и двенадцати миноров, говорит Шёнберг, приходит «единый хроматический лад» [8. S. 464], «политональный хроматический звукоряд» [8. S. 466].

Позднее в докладе-статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (1930–1933) Шёнберг называет Баха «первым двенадцатитоновым композитором» [1. С. 62] именно потому, что он расширил звуковое пространство музыки, охватив все двенадцать звуков хроматической гаммы.

В описываемой главе “*Harmonielehre*” Шёнберг высказывает ещё некоторые интересные наблюдения. Одно — о пристрастии современных композиторов к гармоническим многозвучиям, о желании «выражать мысли... более избранными, весомыми и солидными словами, ясно и объёмно» [8. S. 465]. И другое наблюдение — о повороте к полифоническому типу мышления в новой музыке, к «новой эпохе полифонического стиля»: «созвучия становятся результатом голосоведения» [8. S. 466].

4. *Целотоновая шкала и связанные с ней пяти- и шестиголосные аккорды* [8. S. 467–477].

Шёнберг считает, что «целотоновая шкала — художественное средство отличного колористического эффекта» [8. S. 475]. Целотоновые гармонии Дебюсси — это импрессионистическое выразительное средство, «вроде тембра» [8. S. 471]. Позднее об этом писали многие исследователи⁴.

По мнению Шёнберга, целотоновая шкала возникла, в частности, от альтерации аккордов (увеличенное трезвучие, септаккорды и нонаккорды с альтерированными тонами). При этом он называет Вагнера, Дебюсси, Р. Штрауса, себя (но не называет Скрябина), в музыке которых целотоновые созвучия часто используются в модуляциях в качестве «блуждающих» аккордов.

Как позднее и О. Мессиа́н, у которого целотоновый лад числится первым среди «ладов ограниченной транспозиции», Шёнберг не со-

ветует злоупотреблять этим новым средством, безусловно нарушающим ощущение тональности. Правда здесь же (в сноске на S. 472) Шёнберг ещё раз подтверждает своё диалектическое понимание тональности: несмотря на то, что тональность — «повелительница всего», в случаях парящей и снятой тональности он восклицает: «но должно ли тональность достигать, нужно ли вообще достигать — я сомневаюсь» [8. S. 472].

5. *Квартовые аккорды* [8. S. 478–492].

Эта объёмная глава “*Harmonielehre*” посвящена новому классу современной аккордики, открывающему «новые перспективы» [8. S. 478]. Например, Веберн в своих лекциях 30-х годов, описывая путь к двенадцатитоновой музыке, называл в качестве важнейшего факта появление квартовой гармонии в Камерной симфонии Шёнберга (ор. 9). Говоря о природе этого явления, Шёнберг называет появление квартовой гармонии как импрессионистского средства выражения: «интуитивно найденный символ, который сообщается новому человеку для высказывания» [8. S. 479]. Шёнберг спорит с теми, кто, принимая лишь традиционно-терцовую теорию аккорда, говорит о «якобы неправильных аккордах», о «чуждом гармонии» материале. Надо говорить о новых классах аккордов, а не втискивать всё имеющееся в строгую систему «правильных» аккордов. Шёнберг доказывает, что квартовая (и квинтовая) гармония имеет «вполне естественное обоснование», как и терцовое трезвучие [8. S. 478]. Поэтому на рубеже веков квартовая гармония возникла одновременно у очень многих композиторов: Дебюсси, Шёнберга и его учеников, Дюка, Бартока и др.

Фактически Шёнберг первым даёт теорию квартовых аккордов как самостоятельного класса современной гармонии. Позднее появились более подробные теории, развивающие идею Шёнберга (книги М. Мачинского, А. Казеллы, О. Мессиа́на, Э. Сухоня и др.).

В этой главе “*Harmonielehre*” есть и пространные рассуждения Шёнберга о тональности в XX веке (правда, сноска-комментарий об

этом скорее всего появилась в третьем издании учебника в 1921 году). Это — почти программный манифест, с которым Шёнберг обращается к современникам. Его идеи будут подхвачены и развиты; частично этот текст Шёнберга цитируется в исследованиях, например, Ю. Кона, М. Тараканова и Ю. Холопова, Ц. Когоутека.

Прежде всего эти размышления содержат эмоционально-страстную отповедь «атоналистам», которые, как говорит Шёнберг, слишком буквально поняли его идеи и провозгласили лозунг «сегодня можно писать всё». Причём провозгласили — «прежде, чем изучить что-либо порядочное, понять сочинения классиков, приобрести культуру» [8. S. 488]. Вместе с тем этот текст Шёнберга — это и теоретическое исследование того, что есть тональность в XX веке; например, он ставит вопросы: как воспринимать атональность, что в XX веке может быть альтернативой старой, изживающей себя тональности. Одним из первых Шёнберг предлагает термины политональность и пантональность⁵.

Надо сказать, что несмотря на новую практику, с годами понимание феномена тональности у Шёнберга не изменилось. Например, в статье 1949 года «Оглядываясь назад» Шёнберг говорит, что «централизирующая сила, сравнимая с силой притяжения тоники, продолжает действовать» [1. С. 433], и что метод композиции на основе двенадцати тонов обеспечивает тот же логический порядок, но иным путём.

Мысли о тональности Шёнберга продолжали развивать в XX веке разные авторы. Герман Эрпф выдвинул идею центрального созвучия в новой тональности, которую широко представил в своей теоретической концепции Ю. Н. Холопов [5].

6. *Эстетическая оценка шести- и более тоновых созвучий* [8. S. 493–507].

В этой главе большую часть текста Шёнберг вновь посвящает проблемам образования и педагогики: надо ли учить будущего композитора, как и чему учить, на каком материале (ещё раз обращая внимание читателя на нашу статью о педагогических принципах Шёнберга) [3].

О технологии использования гармонических многозвучий он говорит коротко, сопровождая наблюдения примерами из музыки — своей, Веберна и Берга, Бартока, Шрекера. Это детали — о расположении в звуковом пространстве, об интонационной голосоведенческой связности в последованиях, о стилистическом единстве всех параметров музыкального языка в произведении.

Одной из самых замечательных новых идей Шёнберга в его “*Harmonielehre*” является идея *Khangfarbe* (буквально: звуко-краска, словари переводят это слово как тембр, колорит). Шёнберг пишет, что это качество музыкального звука трудно измерить, а тем более — предложить теорию его (интересно, что так же считает композитор С. Губайдулина — приверженец сонорной техники письма во второй половине XX века). А между тем, как считает Шёнберг, *Khangfarbe* «неслыханным образом усиливает чувственное, духовное и психическое наслаждение, доставляемое нам искусством [...], манит нас мечтой...» [8. S. 507]. Фактически Шёнберг предсказывает сонорику — одну из самых популярных композиторских техник XX века. В “*Harmonielehre*” Шёнберг говорит о возможноститембровой мелодии (*Khangfarbenmelodie*), «взаимоотношения в которой подчиняются логике, почти эквивалентной логике мелодии, складывающейся из звуковысот» [8. S. 506–507].

В конце жизни, в 1951 году, Шёнберг вновь обращается к этой теме в записях, условно названных «Антон Веберн. *Khangfarbenmelodie*» [1. С. 510–516] — с уточнением своего понимания этого явления. В письме к Й. Руферу в январе 1951 года Шёнберг пишет: «Это никогда не бывает просто отдельные звуки разных инструментов в разное время, но комбинации движущихся голосов» [1. С. 515–516]. Ведь гармонический тембр зависит от многих параметров в соотношениях звуков — по высоте, громкости, скорости гармонических смен, от фактурных условий (расположения, регистровки, плотности, глубины и объёмности ткани). Значение имеют и ассоциативные — синесте-

тические представления (зрительные, осязательные, даже вкусовые впечатления).

Плодотворность и увлекательность этой идеи Шёнберга очевидна. Она открыла дорогу новой области теоретической науки о гармонии — изучению её фонизма, колористики, сонорики (от Шёнберга, В. Каратыгина, Э. Курта, Г. Эрпфа, Б. Асафьева — к О. Мессиану, Э. Сигмейстеру, Ю. Тюлину, Ю. Кону, Ю. Холопову, Ю. Кудряшову, А. Соколову, А. Маклыгину...).

Учение о гармонии (“*Harmonielehre*”) Арнольда Шёнберга — открытая книга, устремлённая в будущее. И потому из неё «черпают» на протяжении всего XX века и теоретики-исследователи, и творцы-композиторы.

Примечания

- ¹ Учебник гармонии А. Шёнберга “*Harmonielehre*” («Учение о гармонии») появился в 1911 году. В 1921–1922 годах было предпринято уже третье издание, в котором книга подверглась некоторой переработке. Все последующие издания — 1949, 1977 годов — являются точной копией третьего. Рассматриваемый в данной статье вариант перевода с немецкого языка (сделанный автором статьи) осуществлён по Лейпцигскому изданию 1977 года [8]. Консультантом по переводу была доцент Казанской консерватории И. М. Тимерова.
- ² Подробнее о педагогических принципах А. Шёнберга см. нашу статью [3].
- ³ Второй учебник гармонии Шёнберга «Формообразующие тенденции гармонии» вышел на английском языке в Америке (1948), позднее он был переведён на немецкий язык [9]. Полный перевод книги на русский язык осуществлён в дипломной работе Ю. Кипнис в 1992 году (рук. Л. А. Федотова.) и хранится в библиотеке Казанской консерватории.
- ⁴ Например, в книге Э. Курта «Романтическая гармония и её кризис в „Тристане“ Вагнера» (1920) большой раздел, в котором автор рассматривает и природу явления (музыкальный импрессионизм) и технические детали такого музыкального языка, называется «Импрессионистические черты».
- ⁵ Специальные объяснения этих понятий появились позднее у Д. Мийо и А. Казеллы, написавших в 20-е годы работы со сходным названием «Политональность и атональность», Б. Асафьева, Р. Рети, Ю. Паисова, см. также нашу работу [4]. Но термин «политональность», по свидетельству Ю. Паисова, впервые употреблён Л. Виллерменом в 1911 году, а термин «омнитональность» (равный по смыслу пантональности) есть в книге о строгом контрапункте С. Танеева (1908).

*Список литературы**References*

1. Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. — М.: Композитор, 2006. — 528 с. [Arnol'd Shyonberg. Stil' i mysl'. Stat'i i materialy / Sost., perevod, komment. N. Vlasovoj i O. Losevoj. — M.: Kompozitor, 2006. — 528 s.]
2. Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра / Сб. 38 Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского: Материалы Междунар. науч. конференции. — М.: Моск. гос. консерватория, 2002. — 240 с. [Arnol'd Shyonberg: Vchera, segodnya, zavtra / Sb. 38 Mosk. gos. konservatorii im. P. I. Chaykovskogo: Materialy Mezhdunar. nauch. konferentsii. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 2002. — 240 s.]
3. Федотова Л. А. Педагогические заветы А Шёнберга и их актуальность в наши дни // Вузовское и довузовское музыкальное образование: модели взаимодействия / Материалы Междунар. науч.-практич. конференции (Казань, 26–28 ноября 2008 года). — Казань: Казан. гос. консерватория, 2009. — С. 86–97 [Fedotova L. A. Pedagogicheskie zavety A.SHyonberga i ih aktual'nost' v nashi dni // Vuzovskoe i dovuzovskoe muzykal'noe obrazovanie: modeli vzaimodejstviya / Materialy Mezhdunar. nauch.-praktich. konferencii (Kazan', 26–28 noyabrya 2008 goda). — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2009. — S. 86–97].
4. Федотова Л. А. Атональность в начале XX века. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2011. — 72 с. [Fedotova L. A. Atonal'nost' v nachale НКН века. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2011. — 72 s.]
5. Федотова Л. А. Герман Эрпф и его идея новой тональности // Музыка: Искусство, наука, практика. — 2018. — № 2(22). — С. 27–40 [Fedotova L. A. German Erpf i ego ideya novoj tonal'nosti // Muzyka: Iskusstvo, nauka, praktika. — 2018. — № 2(22). — S. 27–40].
6. Холопов Ю. Н. О трёх зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. — М.: Музыка, 1966. — С. 216–329 [Holorov Yu. N. O trekh zarubezhnyh sistemah garmonii // Muzyka i sovremennost'. Vyr. 4. — M.: Muzyka, 1966. — S. 216–329].
7. Холопов Ю. Н. “Tonal oder Atonal” — о гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра / Сб. 38 Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского: Материалы Междунар. науч. конференции. — М.: Моск. гос. консерватория, 2002. — С. 17–42 [Holorov Yu. N. “Tonal oder Atonal” — o garmonii i formoobrazovanii u SHyonberga // Arnol'd SHyonberg: Vchera, segodnya, zavtra / Sb. 38 Mosk. gos. konservatorii im. P. I. SHajkovskogo. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 2002. — S. 17–42].
8. Schoenberg A. Harmonielehre. — Leipzig, 1977. — 509 s.
9. Schoenberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. — Mainz, 1958. — 195 s.