

Захаров Юрий Константинович

ДОПОЛНЕНИЕ К ШЕНКЕРУ: ЛИНЕАРНО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДВУХ ПЕСЕН Р. ШУМАНА

В статье предпринята попытка освоения и развития методов гармонического анализа, разработанных австрийским музыковедом Г. Шенкером. Предлагается новый взгляд на анализ песни Р. Шумана "Цветов веноч душистый" из цикла "Любовь поэта", помещённый Шенкером в его книге "Свободное письмо" и послуживший предметом длительной музыкально-теоретической полемики в США. Метод Шенкера применяется автором статьи также к анализу песни "В сиянье тёплых майских дней". Ставится вопрос о возможности включения теории Шенкера в современное российское музыковедение.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/2-1/21.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (52): в 2-х ч. Ч. I. С. 78-86. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

7. **Евгеньева Т. В., Титов В. В.** Формирование национально-государственной идентичности российской молодежи // Полис. 2010. № 4.
8. **Ионин Л. Г.** Социология культуры. М.: Логос, 1998.
9. **Кастельс М., Киселева Э.** Россия и сетевое сообщество // Мир России. 2000. № 1.
10. **Лебедева Н. М.** Социальная идентичность на постсоветском пространстве: от самоуважения к поискам смысла // Психологический журнал. 1999. Т. 20. № 3.
11. **Леонтьев А. Н.** Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975.
12. **Парсонс Т.** Понятие общества: компоненты и их взаимоотношения // Американская социологическая мысль: тексты / под ред. В. И. Добренькова. М., 1996.
13. **Парсонс Т.** Системы современных обществ. М.: Аспект Пресс, 1997.
14. **Попова О. В.** Политическая идентификация в условиях трансформации общества. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2002.
15. **Поршнев Б.** Социальная психология и история. 2-е изд-е, доп. и испр. М.: Наука, 1979.
16. **Селезнева А. В.** Политические ценности россиян в контексте политической культуры // Актуальные проблемы современной политической психологии / под ред. Е. Б. Шестопаля. М.: РИОР, 2010.
17. **Стефаненко Т. Г.** Изучение идентификационных процессов в психологии и смежных науках // Трансформация идентификационных структур в современной России. М.: Московский обществ. науч. фонд, 2001.
18. **Тённис Ф.** Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. М.: Университет; Владимир Даль, 2002.
19. **Тимофеев И. Н.** Политическая идентичность России в постсоветский период: альтернативы и тенденции. М.: МГИМО-Университет, 2008. 176 с.
20. **Титов В. В.** Национально-государственная идентичность российской молодежи в начале XXI века. М.: МАКС Пресс, 2012.
21. **Шестопаля Е. Б.** Политическая психология: учебник для студентов вузов. 2-е изд-е, перераб. и доп. М.: Аспект Пресс, 2007.
22. **Эрикссон Э.** Детство и общество. СПб.: Летний сад, 2000.
23. **Ядов В. А.** Социальная идентификация в кризисном обществе // Социологический журнал. 1994. № 1.
24. **Нуман Н. Н.** The Psychology of Status // Archives of Psychology. N. Y., 1942. № 269.
25. **Tajfel H., Turner J.** The Social Identity Theory of Intergroup Behavior // Psychology of Intergroup Relations / ed. by S. Worchel, W. Austin. Chicago, 1986. P. 7-24.

VALUE BASES OF COMMUNITY IDENTITY FORMATION

Demin Andrei Andreevich

*Lomonosov Moscow State University
andrew.a.demin@gmail.com*

The article is devoted to the problem of the value nature of communities, and to the process of identifying the individual in accordance with underlying value invariants that form individual and public consciousness. The author considers the influence of the political and ideological fragmentation of society on the complexity of the process of social categorization, the identification search of the person according to the need of finding a real group of membership or a referential social group. The identification image of referential or imaginary group becomes more prevalent in society in the conditions of the crisis of identity caused by the loss of the nation-state cut of consciousness.

Key words and phrases: value; value system; identity; identification; identity crisis; community; social group; public consciousness.

УДК 781.41

Искусствоведение

В статье предпринята попытка освоения и развития методов гармонического анализа, разработанных австрийским музыковедом Г. Шенкером. Предлагается новый взгляд на анализ песни Р. Шумана «Цветок венок душистый» из цикла «Любовь поэта», помещённый Шенкером в его книге «Свободное письмо» и послуживший предметом длительной музыкально-теоретической полемики в США. Метод Шенкера применяется автором статьи также к анализу песни «В сиянье тёплых майских дней». Ставится вопрос о возможности включения теории Шенкера в современное российское музыковедение.

Ключевые слова и фразы: линейно-гармонический анализ; Г. Шенкер; Р. Шуман; цикл песен; теория музыки в России и США.

Захаров Юрий Константинович, к. искусствоведения, доцент
*Академия хорового искусства имени В. С. Попова, г. Москва
n-station@rambler.ru*

ДОПОЛНЕНИЕ К ШЕНКЕРУ: ЛИНЕАРНО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДВУХ ПЕСЕН Р. ШУМАНА[©]

В XX веке имя австрийского исследователя музыки Генриха Шенкера (1868-1935 гг.) было известно лишь очень узкому кругу советских музыковедов. И хотя в англоязычной культурной среде система Шенкера

постепенно завоёвывала всё большее влияние, в СССР о существовании этого альтернативного метода анализа гармонии и формы умалчивалось по идеологическим причинам.

Проникновением шенкерских идей в Россию мы обязаны двум учёным – выдающемуся музыкально-теоретику Ю. Н. Холопову и человеку удивительной судьбы [6], сибирскому музыковеду-энтузиасту Б. Т. Плотникову. Первый из них ещё с 1971 года пытался опубликовать своё исследование «Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера». Эта работа была издана сначала в сокращённом варианте в Болгарии (1976 г. и 1978 г.; см. об этом: [13, с. 21, 258; 16, с. 3]) и лишь в 2006 в России [16]. Второй в 2003 году перевёл на русский язык итоговый труд Шенкера – «Свободное письмо» [19], а также развил метод Шенкера в собственных работах [12; 13; 14; 15].

Многие из студентов Ю. Холопова с интересом воспринимали шенкерские идеи, однако потребовалось примерно 20-30 лет, чтобы эти семена принесли свои первые плоды. Мы имеем в виду публикации молодой исследовательницы Елены Лагутиной (первая публикация – 2008 год [10]), а также осуществлённые ею переводы фундаментального труда Шенкера «Учение о гармонии» (в рамках дипломной работы и диссертации [8]) и его ранней статьи «Дух музыкальной техники» [9]. Отметим также серьёзную статью об аналитических методах Шенкера, написанную Натальей Власовой для сборника «Музыкально-теоретические системы XX века», выпущенного Государственным институтом искусствознания в 2011 году [7].

Своё проникновение в США учение Шенкера начало ещё в конце 1930-х годов, после эмиграции в эту страну учеников Шенкера – Феликса Зальцера и Освальда Йонаса. В *The Mannes College of Music* в Нью-Йорке с середины 30-х годов началось преподавание специального теоретического курса анализа по методу Шенкера. В 1945 году увидела свет книга первой американской последовательницы Шенкера – Адель Терезы Катц [22].

А в 1952 году была опубликована книга Феликса Зальцера «Структурное слышание» [26], с которой и начался победоносный путь учения Шенкера в англоязычном мире. В Великобритании и США оно обрело столь определяющее значение, что завоевало позиции главной и чуть ли не единственной теории гармонии. Хотя с конца 1970-х годов музыковеды этих стран стали пытаться выйти из-под всеподавляющего влияния «шенкеризма».

Чем же так привлекательна теория Шенкера?

Она воспитывает особое понимание гармонической ткани произведения, основанное на одновременном видении и поверхностного слоя голосоведения, и нескольких глубинных слоёв, воспитывает умение *видеть (и слышать) линии*, правящие становлением музыкального произведения, а тем самым ощущать его единство и находить ключевые точки.

Такое «аналитическое слышание» формируется в ходе обучения технике редуций. Редуцирование подчиняется довольно жёстким правилам, из которых главное гласит: каждая линия верхнего голоса, каждый линейный ход (*Zug*) должен быть поддержан правильным контрапунктом баса; при переходе к более глубокому уровню в качестве опорных остаются именно те ноты, которые образуют правильный контрапункт, в каждом следующем слое всё более простой.

Однако на практике оказывается, что даже соблюдение всех правил оставляет исследователю определённую свободу в технике редуцирования, и при каждом следующем шаге ему приходится прибегать к внутреннему слуху и взвешивать разные возможности.

Этот момент субъективности и некоторой произвольности в анализе мешает овладению теорией Шенкера на ученическом уровне. Такое качество его учения можно охарактеризовать как *герметичность*. Герметичность в средневековом смысле этого слова – как причастность к эзотерическому, тайному знанию. Ведь Шенкер объявил, что открытый им принцип прорастания музыкальной ткани из первоструктуры через пролонгации и диминуции (а искусство «истинной диминуции», по его мнению, доступно лишь немцам!) – именно этот принцип лежит в основе художественного качества музыкального произведения и его жизнеспособности. Только знание этого принципа позволяет музыковеду отличить великое произведение от не представляющего подлинной художественной ценности.

Но у всякой «герметичности» есть своя обратная сторона – невозможность в полной мере овладеть учением лишь по книгам. Герметичность предполагает традицию, передаваемую от учителя к ученику («из уста в уста»). И действительно, хотя Шенкер достаточно подробно описал технику перехода от переднего к среднему, от среднего к глубинному плану, никогда нельзя быть уверенным в том, что анализ, проделанный самостоятельно, приведёт к тем же результатам, к каким мог бы привести анализ самого Шенкера.

В настоящей статье нам хотелось бы, опираясь на анализы Шенкера и восполняя их собственными аналитическими попытками, наглядно показать, как именно шенкерские методики позволяют вскрывать глубинные слои гармонического замысла произведения.

В качестве материала мы избрали первую и вторую песни из вокального цикла Р. Шумана «Любовь поэта». Причём, если анализ второй песни – «Цветов венок душистый» – был выполнен самим Шенкером и неоднократно рассматривался в трудах его американских последователей, то относительно первой песни («В сиянье тёплых майских дней») Шенкер оставил лишь одну загадочную формулу, полный же анализ этой песни в его работах отсутствует.

Начнём со второй песни, чтобы оттолкнуться от подлинных шенкерских анализов.

Песня «Цветов венок душистый» написана в простой двухчастной репризной форме. Выпишем фактуру в виде четырёхголосия, восстановив «утраченный» бас в начальных тактах.



Пример 1. Р. Шуман. «Цветов венок душистый». Редукция

Теперь приведём аналитический нотный пример Г. Шенкера:

Пример 2. Г. Шенкер. Пример 22b [19, т. 2, с. 10]

Автор не даёт к нему детальных комментариев. В тексте «Свободного письма» есть лишь несколько отсылок к этому примеру, причём в большинстве случаев он интересуется Шенкера с точки зрения обратного (нисходящего) арпеджирования басовой квинты (которое в данной песне соответствует середине простой формы).

В § 189 [19, т. 1, с. 74] Шенкер утверждает, что «арпеджирование нисходящей квинты V – I идёт только через терцию». Это значит, что на среднем плане ход баса V – I можно опосредовать только третьей ступенью (V-III-I), а поступенные заполнения возможны на последующих (менее глубоких) уровнях. Поэтому и в нотном примере (на его средней строке) Шенкер отмечает *cis* белой нотой, а *d* – чёрной.

В § 88 [Там же, с. 44] он пишет: «В басу обнаруживается арпеджирование квинты, нисходящей через терцию, однако это арпеджирование не устраняет прерывание». Тем самым он хочет сказать, что обычное для периодов и простых форм *прерывание* (3-2 || 3-2-1 или 5-4-3-2 || 5-4-3-2-1 при басы I-V || I-V-I) не размывается арпеджированием баса (V-III-I), которое как бы соединяет разрыв 2||3.

В § 197 [Там же, с. 76] Шенкер упоминает этот пример в связи с присоединением вспомогательной ноты («4»), относящейся к «последующим структурным уровням среднего плана», непосредственно к головному тону перволинии.

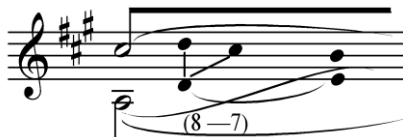
А в § 170 [Там же, с. 66] описывает содержание 2-3-го тактов песни как $IV^{8-7}V$, т.е. как оборот I-IV-V, где ход верхнего голоса 4-3-2 (*d-cis-h*) представляет собой движение от прима трезвучия IV ступени через его септиму к квинтовому тону V ступени.

Такая трактовка Шенкером обычного вспомогательного оборота T-S-T (в первых тактах песни и в репризе) вызывает удивление. И в самом деле, в десятках других случаев Шенкер подставляет под вспомогательную «4» IV или VI басовую ступень (эти ступени не относятся к первоструктуре, но тоже, по мысли Шенкера, являются вспомогательными):

Пример 3. Г. Шенкер, пример 32-3 [19, т. 2, с. 12]

Таким образом, 3-4-3 (и 5-6-5) оказывается обычным вспомогательным оборотом.

И вот, в анализе песни «Цветов венки душистый» Шенкер почему-то рассматривает такой же по сути оборот как:



Пример 4. Г. Шенкер. Фрагмент нотного примера 22b (см. Пример 2)

Это значит, что четвёртой ступени приписывается больший вес, чем та имеет во вспомогательном обороте: она не возвращается в I, а, напротив, подчиняет себе последующую «3» в верхнем голосе и далее идёт непосредственно в V.

Мы не можем согласиться тут с мнением Шенкера. На наш взгляд, эта «4» обладает сравнительно малым весом в сравнении с тоническим массивом первых двух тактов и является вспомогательной нотой переднего плана (ну разве что на схеме баса среднего плана допустимо отразить, что «4» поддержана IV ступенью как *вспомогательной* на фоне действия I ступени).

Американские музыковеды не спорили с Шенкером относительно того, что *cis* – диссонантная проходящая септима над IV (на переднем плане поддержанная консонантным басом I). Однако некоторые из них всё же смещали вступление первоструктурной вертикали (I-3) на вторую долю 2-го (а в репризе – 14-го) такта, тем самым выводя этот «второй *cis*» из подчинения IV ступени и придавая ему значение головного тона. Но совершенно по другим причинам.

Аллен Форт в своём основополагающем для американской шенкерианы эссе «Schenker's Conception of Musical Structure» [21] утверждает, что причиной появления D₇ к субдоминанте в первом такте репризы является не столько желание подчеркнуть мелодический ход *cis-d* гармоническими средствами, сколько действие линейного хода *a-gis-g-fis-f-e-d-cis* (в среднем голосе), который представляет собой нисходящее развёртывание тонической сексты 3-8. С этим мы можем согласиться. Но в результате, полагает Форт, обусловленный этим ходом D₇ как *проходящее созвучие* не может претендовать на роль первоструктурного элемента, каковой смещается на вторую долю 14-го такта. Мы же думаем, что этот линейный ход принадлежит переднему плану (и к тому же является вторичной пролонгацией в сравнении с первичной *a-gis-g-fis-eis* в середине) и в качестве такового не может оспорить события заднего плана – а именно, возобновление «3» после прерывания. (В американской литературе сложилась традиция относить к заднему плану также первичные пролонгации первоструктуры – в том числе и прерывание.)

Артур Комар в статье «The Music of „Dichterliebe“: the Whole and its Parts» [24], соглашаясь с этим соображением А. Форты, высказывает мнение, что и в *начале* второй песни нужно сместить первое появление первоструктурной вертикали на вторую долю второго такта – ввиду очевидного параллелизма между 1-2-м и 13-14-м тактами.

Дэвид Ноймайер в статье «Organic structure and the song cycle: another look at Schumann's *Dichterliebe*» [25] идёт ещё дальше и предлагает услышать начало второй песни как разрешение до диэз мажорного септаккорда в верхнюю тоническую терцию фа диэз минора (которая на третьей восьмой первого такта дорастает и до полного тонического трезвучия *fis-moll*). И лишь во втором такте, по мнению Ноймайера, песня модулирует в *A-dur*, в котором и заканчивается. Автор статьи настаивает на смысловом единстве текста и гармонического решения каждой песни. Первая песня *должна была* закончиться «гармоническим вопросом», что символизирует ожидание отклика на робкое признание в любви. А на границе первого и второго тактов песни «Цветов венки душистый» «признание жениха разрешается» – или, лучше сказать, преобразуется – в надежду (для Шумана – в твёрдую надежду) на положительный ответ невесты» [Ibidem, p. 103].

Понятно, что такая трактовка подтверждает смещение первоструктурной вертикали I-3 на вторую долю второго такта.

Однако это мнение также представляется нам ошибочным. Если сохранять верность шенкерскому пониманию тональности, то получится, что обе песни написаны в *A-dur*, о чём подробнее мы скажем далее.

Итак, мы, в согласии с Шенкером, считаем, что первоструктурная вертикаль I-3 вступает с первых звуков «Цветов венки душистый» и после прерывания возобновляется с первых звуков репризы.

Продолжим рассмотрение нотного примера 22b.

1) Первый восьмитакт песни Шумана представляет собой не период, а *периодичность*, т.е. сумму двух одинаковых предложений. Причём в вокальной партии каденции (в 4-м и 8-м тактах) половинные, а фортепиано в обоих случаях доводит их до полных. В редукциях повтор предложения снимается, но всё равно остаётся вопрос: какую каденцию запечатлеть в линии среднего плана – полную (3-2-1 на басу I-V-I) или половинную (3-2 на басу I-V)?

Шенкер поступает хитрым образом: сначала запечатлевает ход переднего плана 3-2-1 и пишет над единичкой «4-й такт», а далее выписывает ми мажорное трезвучие («2») и пишет над этой двойкой «8-й такт». Т.е., в четвёртом такте каденция полная, но относится к переднему плану, а в восьмом – половинная, но относится к глубинному уровню, т.к. «2» входит в урлинию, и далее середина формы представляет собой пролонгацию этой двойки.

Американские музыковеды (например, *J. Kerman* [23]) неоднократно указывали на то, что три, по существу, одинаковые каденции в этой песне бесосновательно тракуются Шенкером то как половинные, то как полные. Нам же кажется, что, пока звучит песня, вокальная мелодия обладает большей весомостью, и потому вокальные каденции важнее, а когда песня приближается к концу и голос замолкает, в качестве единственной звуковой реальности остаётся фортепиано.

Вернёмся к анализу первой части песни. Редукция на то и редукция, чтобы *заместить* восьмитакт четырёхтактом, коль скоро он точно повторяется. Поэтому в схеме среднего плана мы должны оставить линию 3-4-3-2 (проведённую единожды) и, соответственно, признать каденцию половинной.

А вот в репризе формы нужно признать главной фортепианную каденцию, и потому в конце песни урлиния с полным правом спускается до «1».

2) Присмотримся к шенкериянской трактовке репризы песни. Во-первых, наличие краткого отклонения в субдоминанту практически никак не отмечено Шенкером (только нота *D* в басу теперь написана не квартой выше, а квинтой ниже I ступени и снабжена штилем).

Во-вторых, непонятно, почему урлиния у Шенкера достигает первой ступени уже в 15-м такте, а последнюю каденцию (в 16-17 тактах) он рассматривает как дополнение. Вряд ли с этим можно согласиться.

3) В середине на переднем плане Шенкер отмечает хроматический ход *gis-g-fis-eis-e*, который, без сомнения, является одной из главных линейарно-гармонических «скреп» этой части формы. Данный ход оставлен Шенкером и в редукции, отражающей средний план.

Нота *cis* (относящаяся к 10-му такту) отмечена Шенкером как вспомогательный звук к «2», и это правильно. Таким образом, с точки зрения линии верхнего голоса, вся середина предстаёт как вариация на ход 3-2, а ведь это ход урлинии в первой части формы. Кроме того, *cis* из 10-го такта предвещает первый звук репризы.

4) Басовая пятая ступень, соответствующая середине формы, на среднем плане пролонгируется арпеджированием V-IV-III-I, которое и подводит бас к репризе. Обратим внимание: прямое сопоставление III^{3#} – I является отголоском соответствующего сопряжения ступеней из первой песни цикла.

5) На заднем плане – обычная первоструктура с прерыванием 3-2, 3-2-1, где первая тройка пролонгируется линейарным ходом 3-2-1.

По большому счёту, самое интересное в анализе Шенкера – это линейарное обоснование середины. С точки зрения привычной нам функциональной логики, середина может быть представлена следующим образом:

$D \leftarrow DD = D \rightarrow Sp - S - D_{\text{тр}}$

Эта цепочка выглядит несколько случайной и довольно запутанной. Шенкер же чётко прослеживает контрапункт двух линий – *gis-g-fis-eis-e* и бас *E-(D)-Cis-A*, – который и объясняет появление после *E-dur* си минорного и до-диез мажорного трезвучий:



Пример 5. Г. Шенкер. Фрагмент примера 22b (середина)

Мы же дополним анализ Шенкера и позволим себе отметить следующее.

Пример 6. Линейарная схема (средний и задний план) песни «Цветов венок душистый»

(Бас среднего плана мы выписали в диапазоне от *ля* малой октавы до *ми* первой октавы, а бас пер-воструктуры – октавой ниже.)

Восстановим линию, ведущую от последней басовой ноты первой части (*ля* малой октавы) вверх: *a-ais-h-cis* (отмечена стрелочками). У Шенкера эти тоны не объединены в линию.

Добавим основные тоны аккордов середины, не выписанные Шенкером: *fis-H*. Становится заметной ещё одна линия: *H-Cis-D* (отмечена стрелкой; бас «ля» в начале репризы сюда не относится). Эта линия как бы продолжает (октавой ниже) ту, что найдена в предыдущем пункте, однако, будучи составлена из основных тонов, восстанавливает реальный фундаментальный бас.

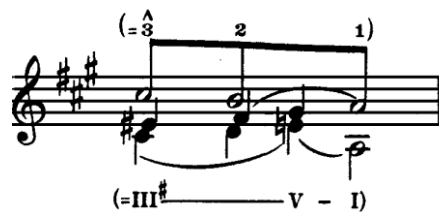
Почему же сам Шенкер не отметил эту линию в своих аналитических примерах? Потому что она, согласно его концепции, является «побочным продуктом» основных стадий пролонгации первоструктурной V (точки прерывания): V → V-III-I → V-IV-III[#]-I.

Однако ход (I)-II-III[#]-IV реально существует, причём не только как линия басового голоса, но и как гармоническая подоснова середины (хотя надо понимать, что, в целом располагаясь на границе среднего и переднего планов, она опирается на глубинные ступени V, III и I). И, на наш взгляд, эта линия весьма информативна. Мы видим восходящее поступенное движение основных действующих ступеней, которое «по инерции» внедряется в начало репризы и обуславливает отклонение в субдоминанту в 14-м такте.

Теперь становится понятным, почему Шуман движется сначала в тональность II ступени, потом берёт трезвучие на III ступени, но не разрешает его в *fis-moll*, а в начале репризы тоникализует IV ступень, реализуя инерцию наметившегося в середине поступенного движения местных тоник.

Так, воспитанное теорией Шенкера умение *видеть линии* помогает находить такие объяснения гармонических последований, которые оставил без внимания сам Шенкер.

Теперь обратимся к анализу песни «*В сиянье тёплых майских дней*».



Пример 7. Г. Шенкер. Пример 110 с2 [19, т. 2, с. 65]

Такова загадочная «формула», к которой сам Шенкер редуцирует начальное построение этой песни. Первоструктура обязана начинаться с баса на первой ступени. III ступень в басу возможна, но уже как результат арпеджирования на первом уровне среднего плана. Однако оказывается, что, по Шенкеру, первый тон «басового арпеджио» может быть удалён (отсечён), и тогда формула приобретает сокращённый вид:



Пример 8. Г. Шенкер. Пример 110с [19, т. 2, с. 63]

Так и у Шумана – начальная первая ступень как бы имеется в виду, но реально песня начинается уже с разработки или модификации тоники.

Такая трактовка, что очень важно, позволяет расценивать D⁷ к *fis-moll* как III ступень в рамках *A-dur*, т.е. увидеть и объяснить тональное единство данной песни. С позиций теории Шенкера в первой песне – ни в коем случае не колебание между двумя тональностями, а одна тональность – ля мажор.

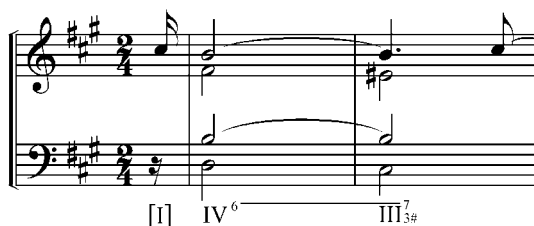
Однако Шенкер не оставил нам детального анализа «Майских дней», и придётся нам восполнить этот пробел.

1. Рассмотрим фортепианное вступление. Интонации *cis²-h* (*h-d²-cis²-h*) и *gis²-fis²-eis²* принадлежат разным звуковысотным уровням, т.е. разным линиям. *Cis* – это, скорее всего, будущий головной тон (при вступлении голоса с *cis* начнётся урлиния). *Gis²-fis²-eis²* – это перенос гармонического альтя на октаву вверх. Получается, что альтявый голос как бы мигрирует из первой октавы во вторую и обратно:



Пример 9. Первая редукция фортепианного вступления к песне «В сиянье тёплых майских дней»

Если убрать задержания и вернуть альтерный голос «на место», редукция примет следующий вид:



Пример 10. Вторая редукция вступления к песне «В сиянье тёплых майских дней»

Ступеневые обозначения, согласно Шенкеру, даны по ля мажору.

2. Выпишем редукцию всей песни (исключив второй куплет и переходя от т. 12 сразу к т. 24). Миграцию альтерного голоса сохраним для наглядности. В конце покажем переход от первой песни ко второй.

Пример 11. Р. Шуман. «В сиянье тёплых майских дней». Полная редукция и соединение с песней «Цветов венков душистый»

Загадочная формула Шенкера охватывает второй-третий-четвёртый такты нашей редукции. Движение сопрано 3-2-1 – это не урлиния, а линейный ход среднего плана (обычный для начальных построений песенных форм).

Такты 7-10 по своему гармоническому строению и по теории Шенкера являются *серединой* (согласно метрической теории Г. Римана, эти такты – второе предложение периода, однако секвенция свидетельствует о срединном типе изложения). Урлиния тут стоит на «2», а ход ступеней среднего плана ведёт сначала к токенизации II ступени ($V-VI-II$), а потом IV. Возникает секвенция.

Далее Шуман возвращается к материалу фортепианного вступления, как бы «склеивая» 10-й такт со вторым (т.е. 11-й такт по содержанию равен 2-му). Урлиния возвращается к тону «3» («2» был точкой прерывания).

3. Минувя следующие шаги редукции, перейдём непосредственно к выделению первоструктуры и основных линий среднего плана (покажем и соединение первой песни со второй).



Пример 12. «В сиянье тёплых майских дней». Средний план и первоструктура

Вступление построено на ходе «3-2», подготавливающем головной тон урлинии и линии среднего плана 3-2-1. В басу отсутствует начальная тоника (А); вместо неё выступает третья ступень (III^{3#}) с примыкающей к ней четвёртой (вспомогательной, по Шенкеру).

Основная часть начинается с формулы Шенкера III^{#3}-IV^{#3}-V-I. Ход среднего плана 3-2-1 проводится дважды, второй раз – уже с обычными шагами баса I-IV^{#3}-I.

В середине необычная минорная гармонизация V ступени получает столь же необычную пролонгацию: линейный ход (подъём) 2-3-4 ведёт к тоникализации II ступени, и следующий ход 4-5-6 – к тоникализации IV ступени. Нам представляется, что большим «удельным весом» обладает II ступень. Суммарно ходы верхнего голоса 2-3-4 и 4-5-6 представляют собой линейную развёртку трезвучия II ступени. Второе звено секвенции порождается первым и присоединяется к нему по принципу пролонгации. Ведущий интервал в контрапункте верхнего и нижнего голосов – децима.

Возникает парадоксальная ситуация: на заднем плане серединой властвует доминантовая V ступень, а на среднем и переднем – субдоминантовые II и IV.

В самом конце середины Шуман вновь берёт бас H (тем самым подчёркивая вес II ступени) и переводит его в III ступень.

С началом фортепианного обрамления возвращается головной тон «3» и колебание баса IV^{#3}III^{#3}. И далее (мы ведь пропустили второй куплет) происходит самое интересное: «3» урлинии так и не спускается к тонике (колебание 3-2 относится к переднему плану). Песня заканчивается на гармонии III^{#3}. Где же будет I? Она возникнет лишь в начале следующей песни. А тон урлинии «3» как бы переносится из конца первой песни во вторую.

Таким образом, теория Шенкера объясняет гармоническое единство первой и второй песни цикла, отчётливо показывая связь между ними и необходимость второй песни для придания первой завершенности. Эти две песни соединены развёртыванием единой первоструктуры, а на границе между ними происходит последний шаг басового арпеджирования V-III^{#3}-I.

Что же говорит нам теория Шенкера о загадочной *форме* первой песни?

Форма выводится из формы урлинии, которая в данном случае такова:

³⁻², ³₃₋₂₋₁ ³₃₋₂₋₁ – 2; ³⁻², ³₃₋₂₋₁ ³₃₋₂₋₁ – 2; ³₃₋₂.

Это прерванная (незавершённая) трёхпятаячная форма, в которой во второй репризе «3» не доведена до тоника. Размеры частей (4 и 4 такта) говорят о том, что данная форма произведена не из простой трёхчастной, а из *трёхчастного периода*.

Вторая реприза редуцирована до колебания IV-III^{#3}, в урлинии – «3». Было бы проще и естественнее заметить вторую репризу кодой (возможно, на материале первого 4-хтакта вокальной мелодии) – тогда бы в урлинии стояла «1». Но Шуман избрал другой путь и задержался на третьей ступени («3»), тем самым создав сильное ощущение незавершённости и обусловив необходимость скорейшего наступления второй песни.

Так, теория Шенкера позволяет объяснить логику гармонического движения и структурную связность там, где это затруднительно сделать с помощью других методов.

Но суждено ли этой теории быть полноценно воспринятой в современной России?

Уже 42 года прошло с тех пор, как Ю. Н. Холопов показывал некоторые элементы шенкериянской методики своим ученикам из Музыкального училища при Московской консерватории. Более 30 лет для аспирантов-музыковедов МГК преподаётся курс «Музыкально-теоретические системы», куда включён раздел о теории Шенкера. В 1984-1997 гг. в журналах «Советская музыка» и «Музыкальная академия» были опубликованы статьи В. Барского [5], Ю. Неклюдова [11], Л. Акопяна [3; 4], где теория Шенкера рассматривалась как сама по себе, так и в контексте других американских и российских музыкально-теоретических концепций XX века. 11 лет назад опубликован плотниковский перевод «Свободного письма». 9 лет назад Б. Плотников выпустил книгу «Монолог о практике содержательного анализа» [13], которую можно считать первым русским учебником анализа гармонии и формы по методу Шенкера. Спустя год вышли из печати книга Холопова «Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера» [16] и консерваторский учебник по музыкально-теоретическим системам, один из разделов которого посвящён рассмотрению теории австрийского учёного [18, с. 330-353].

Однако до сих пор в нашей стране отсутствуют публикации ныне живущих музыковедов, практикующих «метод Шенкера». Это не значит, что таких музыковедов нет – скорее всего, их аналитические опыты просто ещё не дошли до уровня публикаций. Очевидно, требуется время, чтобы зерно шенкерской теории, брошенное Холоповым и Плотниковым в нашу родную почву, произвело на свет плодоносящее древо. Причём это будет уже наше собственное древо, вобравшее в себя соки римано-холоповской функциональной теории и возросшее в атмосфере особого понимания интонационной сущности музыки, сформировавшегося в трудах Б. Асафьева и В. Медушевского.

Думается, что на сегодняшний день перед нами стоят две основные задачи: 1) накопить как можно больше анализов тональной музыки, выполненных (хотя бы отчасти) с использованием шенкерских методик; 2) попытаться экстраполировать воспитанное учением Шенкера умение *видеть линии* на посттональную музыку (в том числе на додекафонную) и, быть может, разгадать, какие первоструктуры стоят за её передним и средним планами.

Теория Шенкера, его аналитические методы (но, конечно, не его философское мировоззрение) вполне могут стать для нас родными. Мы должны *присвоить* их, а не воспринять как некий чужеродный объект. Должны относиться к этой теории не как к схоластическому порождению немецкого или еврейского ума и не как к догме, в которой нельзя нарушить ни одного положения, а как к органичному, ответственному природе самой музыки исследовательскому методу, который можно использовать сколь угодно гибко, дополнять и трансформировать.

Список литературы

1. **Акопян Л. О.** Большие теоретические концепции в музыковедении: свет и тени // Этот многообразный мир музыки...: сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского. М.: Гос. институт искусствознания; ИД «Композитор», 2009. С. 67-77.
2. **Акопян Л. О.** По следам Шенкера: редукционизм // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С. 146-173.
3. **Акопян Л. О.** Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. 1997. № 1. С. 181-189; № 2. С. 110-123.
4. **Акопян Л. О., Григорян В. М.** На пути к имманентному анализу музыкального текста // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 216-220.
5. **Барский В. М.** О теории Шенкера и «музыке настоящего» // Советская музыка. 1984. № 1. С. 121-122.
6. **Белоносова И. В.** Сын «Русской Атлантиды» [Электронный ресурс] // Музыкальная наука на постсоветском пространстве – 2010: международная интернет-конференция. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Belonosova.pdf> (дата обращения: 26.10.2014).
7. **Власова Н. О.** Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С. 123-145.
8. **Лагутина Е. В.** Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии»: дисс. ... к искусствоведению: в 2-х т. М., 2014. Т. 1. 258 с.; Т. 2. 267 с.
9. **Лагутина Е. В.** «Дух музыкальной техники» (1895) – первая публикация научной теории Х. Шенкера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 62-82.
10. **Лагутина Е. В.** Метод редукции Хайнриха Шенкера в анализе гармонии [Электронный ресурс] // Российский музыкант. 2008. 2 ноября. URL: http://musician.ru/archives/1278/_default.htm (дата обращения: 26.10.2014).
11. **Неклюдов Ю. И.** Заметки о шенкеризме // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 213-216.
12. **Плотников Б. Т.** К вопросу о расширении аналитического кругозора педагогов-музыкантов (практический аспект идей и метода Генриха Шенкера): методическое пособие для преподавателей училищ и детских музыкальных школ. Красноярск, 1998. 72 с.
13. **Плотников Б. Т.** Монолог о практике содержательного анализа: учебное пособие для музыкальных вузов. Красноярск: КГАМиТ, 2005. 265 с.
14. **Плотников Б. Т.** Очерки и этюды по методологии музыкального анализа: уч. пособие. Красноярск: КГАМиТ, 2002. 290 с.
15. **Плотников Б. Т.** Практика анализа хоровой музыки. Красноярск: КГАМиТ, 2006. 174 с.
16. **Холопов Ю. Н.** Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006. 160 с.
17. **Холопов Ю. Н.** Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки. М.: Музыка, 1979. Вып. 5. С. 234-253.
18. **Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С.** Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: ИД «Композитор», 2006. 632 с.
19. **Шенкер Г.** Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III: в 2-х т. / пер. Б. Т. Плотникова. Красноярск, 2003. Т. 1. 152 с.; Т. 2. 128 с.
20. **Ferris D.** Schumann's *Eichendorff Liederkreis* and the Genre of the Romantic Cycle. N. Y.: Oxford University Press, 2000. 270 p.
21. **Forde A.** Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory. 1959. Vol. 3. № 1. P. 1-30.
22. **Katz A. T.** Challenge to Musical Tradition: a New Concept of Tonality. N. Y.: Alfred Knopf, 1945. XXVIII+408 p.
23. **Kerman J.** How We Got into Analysis, and How to Get Out // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7. № 2. P. 311-331.
24. **Komar A.** The Music of «Dichterliebe»: the Whole and Its Parts // Schumann R. Dichterliebe. N. Y. – L.: Chappell, 1971. P. 63-94.
25. **Neumeyer D.** Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's «Dichterliebe» // Music Theory Spectrum. 1982. Vol. 4. P. 92-105.
26. **Salzer F.** Structural Hearing: Tonal Coherence in Music: 2 vls. N. Y.: Charles Boni, 1952. Vol. 1. 283 p.; Vol. 2. 349 p.

IN ADDITION TO SCHENKER: LINEAR AND HARMONIC ANALYSIS OF TWO SONGS BY R. SCHUMANN

Zakharov Yurii Konstantinovich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Academy of Choral Art named after V. S. Popov
n-station@rambler.ru

The article aims to adopt and develop the methods of harmonic analysis worked out by the Austrian musicologist H. Schenker. The paper introduces a new outlook on the analysis of the song by R. Schumann «Aus meinen Tränen sprießen» from the cycle «Dichterliebe» published by Schenker in his book «Free Composition» that became a subject of continuous musical-theoretical polemics in the USA. The author also uses Schenker's method for the analysis of the song «Im wunderschönen Monat Mai». The researcher discusses a possibility for including Schenker's theory into the modern Russian musicology.

Key words and phrases: linear and harmonic analysis; H. Schenker; R. Schumann; cycle of songs; musical theory in Russia and the USA.