
Елена Лагутина

«ДУХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ» (1895) — ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ НАУЧНОЙ ТЕОРИИ Х. ШЕНКЕРА

Статья Хайнриха Шенкера «Дух музыкальной техники» до сих пор не становилась предметом исследования российских музыковедов. Упоминаний о ней нет ни в одном из немногочисленных отечественных трудов по теории Шенкера (Ю. Н. Холопов [9; 10], Б. Т. Плотников [8], Л. О. Акопян [1], Н. О. Власова [3]). Однако обратить на нее внимание заставляет, с одной стороны, хронологическая позиция в наследии автора: являясь первой непублицистической работой Шенкера, статья открывает историю публикаций его научных текстов. С другой стороны, этого требует специфика ее содержания: для всего творчества оригинального музыкального мыслителя характерно слияние собственно музыкально-теоретической и философско-эстетической проблематики, но последняя здесь выходит на передний план, и на страницах небольшой статьи оказываются сконцентрированы философско-эстетические взгляды автора, характерные для раннего и среднего периодов его творчества.

Философия музыки Хайнриха Шенкера, которая предстает нам в «Духе музыкальной техники», складывалась в последние десятилетия XIX века. Вена, куда Шенкер приехал в 1884 году и где оставался до конца жизни (1935), была в это время одним из центров развития таких тесно взаимосвязанных научных

дисциплин, как философия, психология, эстетика. В качестве основного направления венской философии конца XIX — начала XX века можно выделить так называемый второй позитивизм, представленный Венским кружком во главе с Эрнстом Махом. Его имя упоминается в переписке Шенкера именно в связи с появлением «Духа музыкальной техники».

Текст статьи был издан частями в нескольких выпусках «Музыкального еженедельника» (*Musikalisches Wochenblatt*) Э. В. Фрицша в Лейпциге в 1895 году с примечанием: «Нижеследующая статья является частью большого, находящегося еще в рукописном виде, труда и составляет предмет доклада в Философском обществе Венского университета» [12, 12].

Точно не известно, присутствовал ли Мах лично на этом докладе или, по предположению исследователя творчества Шенкера Хельмута Федерхофера, текст статьи был ему послан автором, однако сохранилась открытка, отправленная Махом Шенкеру и содержащая реакцию философа на шенкеровские идеи. Она датирована 2 декабря 1896 года и гласит следующее:

Глубокоуважаемый г-н доктор!

Мне кажется, что воззрения, которые Вы высказали, содержат здоровое зерно и заслуживают дальнейшего развития. Во всяком случае, дискуссия будет полезной и стимулирующей, даже если Вы окажетесь правы не во всех пунктах. — Д-р Валашек проживает по адресу: Вена IV, Waaggasse, 11, на тот случай, если Вы захотите связаться с ним.

С глубоким почтением,
преданный Вам,
Э. Мах

К сожалению, дальнейшая судьба отношений Маха и Шенкера неизвестна, как неизвестно и то, состоялась ли встреча Шенкера с Рихардом Валашеком — ученым, работавшим под руководством Маха в области музыкальной психологии и эстетики и объединившим в своих трудах философию, психологию, историю музыки и неврологию.

По мнению Х. Федерхофера, статья «Дух музыкальной техники» является первым камнем, заложенным Шенкером в основание своей музыкальной теории; она, по словам исследователя, «намечает образ мыслей, который Шенкер разовьет в главном труде — «Новые музыкальные теории и фантазии»» [ibid.].

Даже своей структурой эта ранняя работа предвосхищает шенкеровскую трилогию, состоящую из «Учения о гармонии», «Контрапункта» и «Свободного письма»: в ней пять разделов, первые два из которых не имеют названий. Если для наглядности кратко сформулировать содержащиеся в них идеи, общее оглавление статьи будет выглядеть следующим образом:

- I. [Происхождение музыки. Принципы творчества. Влияние слова на музыку: впитывание мелодией логики и структуры речи]
- II. [Повторение как коренной принцип музыкального синтаксиса; рождение мотива]
- III. Полифония
- IV. Гармония
- V. Настроения, формы и «органическое».

Прежде чем остановиться на ключевых понятиях, поразмышляем о необычном названии статьи.

Der Geist der musikalischen Technik: Шенкер использует здесь два понятия, которые — в каких бы аспектах они ни рассматривались — оказываются полярными, разнонаправленными. Такой заголовок вызывает некоторое удивление и не дает читателю даже легкого намека на будущее содержание статьи. На первый взгляд его можно было бы отнести к неудачам автора, но знакомство с текстом заставляет согласиться с Х. Федерхофером: названия шенкеровских трудов всегда обстоятельно продуманы¹. Следовательно, это было целью автора: объединить противоположности, выразить иррациональное, спонтанное, бессознательное через измеряемое, структурированное, материальное — и наоборот, в последнем разглядеть первое.

Если обратиться к более конкретному и близкому музыке понятию *техники*, то можно, вместе с К. В. Зенкиным [5], отметить, что, хотя это понятие широко используется в науке о музыке, оно отсутствует в музыкальных справочниках и до сих пор не имеет четкого определения. Можно выделить два аспекта, его раскрывающие: 1) техника как действующая система правил и закономерностей определенного музыкального стиля или касающаяся избранной стороны музыкальной композиции — например, контрапунктическая техника, серийная техника и т. п.; 2) техника как высокое качество работы со звуковым материалом, композиторское совершенство.

Подобно тому как Шеллинг, разделяя искусства на идеальные и реальные, внутри каждого, вне зависимости от его принадлежности, находил свои идеальную и реальную стороны, у понятия техники тоже можно выделить две стороны: реальную (техника как средство, как механика, с помощью которой достигается необходимый результат) и идеальную (техника как умение, как искусство, как профессиональный почерк композитора).

Именно ко второму, идеальному значению техники приближается Шенкер в своей статье. Но сразу нужно оговорить, что техника наделяется у него внеличным характером; она не исходит от композитора, но витает над ним как некая сила, направляемая природой и законами музыкального искусства. Становление музыкальной техники представлено Шенкером в виде растянутого в истории процесса познания и постижения композитором музыкальных законов, в ходе которого музыка все больше становилась искусством, наполняясь искусственностью в хорошем смысле слова. Искусство — *die Kunst* — Шенкер сближает с искусственностью — *die Künstlichkeit*. Для него искусственно то, что не имеет природного образца: мотивная повторность, феномен контрапункта, феномен гармонии — но, конечно, они искусственны в некотором, если можно так сказать, высшем смысле.

В этом он почти цитирует Э. Ганслика², который в трактате «О музыкально-прекрасном» [4] говорит, что мелодии и гармонии нет в природе, они изобретены духом человека. Именно в этом смысле они искусственны, то есть

¹ Например, первая часть трилогии «Новые теории и фантазии одного художника» — «Учение о гармонии» (1906) — сочетает в себе разделы, излагающие элементарную «школьную» теорию, и значительно контрастирующие им «фантазийные» главы, сугубо индивидуально осмысляющие законы тональной гармонии. К. Грунски в рецензии на первое издание книги писал: «Содержание подтверждает название, речь идет о частично новых представлениях, выраженных в форме фантазии, не строго систематизированной, но приятно упорядоченной» [15].

² Эдуард Ганслик (1825–1904) с 1856 года был профессором музыки в Венском университете, включая годы обучения там Шенкера; они были лично знакомы, состояли в переписке. Многие положения ранней статьи Шенкера созвучны идеям Ганслика.

«добавлены» человеком к природе музыки. Однако эта «добавленность», эта «искусственность», которая со временем становится естественной, оправдана тем, что представляет собой звенья совершенствующейся музыкальной техники, все более и более, так сказать, раскрывающей в музыке музыку, воплощая ее дух.

В новейшей философии понятие «дух» мало востребовано. Пережив вершину своей популярности в немецком трансцендентализме у Гегеля и Шеллинга, оно подверглось критике уже в XIX веке. Поместив в 1895 году слово «дух» в заглавие своей работы, Шенкер в этом смысле поступает вопреки тенденции времени.

Дух для Шенкера — *идеальная творящая сила*, которая может управлять миром и человеком, оставляя свой след в результатах его деятельности. Не случайно в тексте шенкерской статьи можно встретить не только дух техники, но и дух гармонии, дух исполнителя и дух композитора-творца, дух искусственности и дух настроения.

Процессом перехода духовного, нематериального смысла в реальное звуковое содержание руководит музыкальная техника. Однако техника никогда не мыслилась как создание «новой природы», но всего лишь как искусственная реализация заложенных в природе сил и энергий. Возможно, поэтому статья Шенкера открывается размышлениями о происхождении музыкального искусства.

Можно выделить три наиболее существенные темы, которые затронул Шенкер в первых отделах статьи: происхождение музыки, соотношение слова и музыки и так называемая ассоциация идей.

Происхождение музыки. Как видно уже из первого предложения статьи, музыка — самое возвышенное из искусств! — возникает у Шенкера чуть ли не из физиологической потребности человека; она была вызвана творящей силой, появляющейся при возвышенном состоянии духа. Научившись петь, люди стали получать радость и удовольствие собственно от процесса пения, что стало движущей силой для музыкального творчества. В конце концов, люди научились претворять в музыкальную фантазию свои мысленные представления, образы предметов и чувства. Шенкер выводит принципы музыкального творчества: имманентно-музыкальный — «пение ради пения», «абсолютный культ» музыки — и экстрамузыкальный, импульс которого заимствуется из области, внешней по отношению к музыкальной субстанции, будь то спонтанный выплеск чувств или выражение осмысленных представлений.

Соотношение *слово* — *звук*. Поскольку потребность в музыкальном звуке и слове, так же как способность их создавать, заложены в человеке изначально, Шенкер считает излишним поднимать проблему первородства речи и музыки. Объединяя их по времени возникновения, Шенкер, однако, разделяет их по сферам естественного применения: музыкальный звук он делает сферой возвышенного состояния духа, а слову отдает «озвучивание быта». Это кажущееся разделение на высокое и низкое — вовсе не уничижение слова. Последнее очень скоро восстанавливает свою ценность и незаменимое значение для развития музыкального искусства, что видно в следующих словах: «для бесцельно творящей и бесцельно пребывающей потребности в звуке должно было стать благом приобщение к слову и его законам» («Дух музыкальной техники»; [14, 136]). Музыка, по Шенкеру, в отличие от слова, изначально была бесцельной, спонтанной и бессознательной, поэтому не обладала уникальным свойством речи как логической системы выражения — умением создать законченную, покоящуюся

в себе самой мысль. Именно этому училось музыкальное искусство, объединяясь со словом и подражая ему. Данному процессу Шенкер уделяет много внимания, размышляя над каждым его этапом. Сначала музыка прислушалась к интонации слова, затем, строго следуя за текстом, научилась членению речи, и только спустя столетия сформировалось подлинное музыкальное искусство со своей логикой, подобной логике языка.

Ассоциация идей. Итак, музыка поглотила речевую логику, научилась создавать законченную мысль — мелодию, с появлением которой и началось, по мнению Шенкера, собственно музыкальное искусство. Музыкальная мысль для развития потребовала специфических музыкальных средств: повторения и мотива. Шенкеру это видится так: сначала музыка следовала за интонацией речи, затем звук набрался мужества «покинуть берега слова и вышел в открытое море широких музыкальных интервалов» [ibid, 137]. Но новая интонация — широкие, не свойственные выровненной речи, скачки в мелодии — не обладала той логической связью, которой отличаются слова. Эту особенную, чисто музыкальную звуковую связь необходимо было доказать, закрепить в слуховом ощущении. И здесь музыка прибегла к самому естественному и простому способу — повторению. Чуждая слову звуковая связь должна неоднократно достигнуть уха и восприятия, чтобы стать понятной³. Повторение Шенкер считает коренным свойством музыкального искусства, которое заключено в музыке как собственный формообразующий принцип.

Напрашивается параллель с идеей Веберна и конкретно — с фрагментом из его лекции «Путь к новой музыке», где говорится: «Как легче всего добиться наглядности? — Путем повторения. На этом зиждется все формообразование, все музыкальные формы строятся на этом принципе» [2, 131].

Повторяющийся небольшой музыкальный фрагмент, по Шенкеру, есть мотив. Как автор определяет это понятие в «Учении о гармонии», «мотив есть ряд звуков, ограниченный повторением» [15, 4]. В «Духе музыкальной техники» отмечается: «музыкальный мотив есть знак себя самого, лучше сказать, он не больше и не меньше того, чем является» [14, 138]. Здесь тоже очевидны связи с Гансликом, который в своем эстетическом труде «О музыкально-прекрасном» говорит, что «в языке звук не более как знак, т. е. служит средством выразить содержание, совершенно чуждое этому средству, тогда как в музыке звук есть предмет, т. е. он становится сам себе целью» [4, 102].

Повторение и мотив составляют для Шенкера суть еще одного, более сложного понятия, которым ученый пользуется в статьях и трудах раннего и среднего периодов творчества, — *ассоциации идей*. Термин, как известно, заимствован из психологии, положения которой начиная с середины XIX века активно проникают в другие науки. В науку о музыке его принес все тот же Ганслик, в упомянутом выше труде (1854) использующий данное понятие в разговоре о программной музыке, в которой чувства слушателя «направляются текстом (словами), надписями и другими внешностями, вызывающими ассоциацию идей» [там же, 46]. Немецкий физик, физиолог и психолог Г. Гельмгольц (1821–1894) в труде «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории

³ Здесь можно привести цитату из другой статьи Шенкера (того же 1895 года) — «Слушание музыки»: «Только привычка смогла победить бессилие безопытного в начале искусства воспринимающего уха, она могла подарить душу первым мелодическим строчкам, которые создало свободное изобретение» [14, 101].

музыки» (1863) применяет термин *ассоциация идей* в его оригинальном значении: как психическое действие связывания отдельных элементов в последовательность за счет близкого расположения этих элементов во времени, пространстве и т. п. Как отмечает Е. В. Назайкинский, в целом музыковеды и эстетики понимали под ассоциацией связывание любых форм отражения, как простых, так и сложных: ощущений, настроений, представлений, образов памяти, эмоциональных процессов, логических категорий и т. д. Понятие ассоциации входит и в современное определение музыки, сформулированное Т. В. Черденченко: «Музыка — искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании. Художественная деятельность в музыке направлена на звуковой материал <...> с целью воплощения особой образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы внешнего мира, внутренних переживаний человека со слуховыми ощущениями» [11, 359].

Помимо указанного выше широкого значения Шенкер понимает ассоциацию в специфическом формальном, структурном смысле: как способ дифференциации и артикуляции музыкальной ткани (по своему существу непонятной, алогичной) через отождествление ее элементов с чем-то знакомым — элементами речи и окружающей действительности.

Шенкеру как философу музыки в целом свойственна удивительная «сверх-ассимиляция». Он интегрирует понятия и категории, заимствованные из разных направлений философии, из разных гуманитарных наук, не придерживаясь их точного оригинального значения, но вписывая их естественно в свою философско-научную систему. Но Шенкер перетолковывает на свой лад и традиционные для музыкальной науки понятия. Они раскрываются в последующих трех отделах статьи «Дух музыкальной техники», посвященных учебному тривиуму музыкально-теоретических дисциплин: полифонии, гармонии и анализу форм. Выбор понятий, затронутых Шенкером в этих разделах, во многом оригинален и не вытекает очевидным образом из названий. Автор поднимает некоторые вопросы и проблемы, связанные с областью музыкальной эстетики, поэтому наряду с привычными нам полифонией, контрапунктом и гармонией здесь встречаются также *настроение, искусственность, органичность, формализм* и др.

Шенкер пишет в статье «Безличная музыка»: «<...> Шопен, Шуберт, Мендельсон питали свои звуки тем, что хотели сказать о самом возвышенном в человеке или о мире природы. Их понятия, их представления сразу же становились настроением, а настроения сразу же становились музыкой» [14, 217]. Интересно, что эти эстетико-психологические тезисы тотчас превращаются у Шенкера в категории композиционно-технические, а именно — в требование определенной длительности произведения. Верный путь приблизиться к настроению композитора, творящего конкретное произведение, и тем самым правильно судить о нем, состоит, по Шенкеру, в неоднократном прослушивании музыкального сочинения. С помощью воспоминаний у слушателя до очередного прослушивания будет возникать «пролог» настроения, подобно тому как и композитор пребывает в некоем настроении еще до процесса сочинения.

Чрезвычайно любопытными оказываются размышления Шенкера об органичности содержания музыкального произведения. Даже восприняв речевую логику, музыкальное построение, по Шенкеру, не несет в себе понятийно-логической связи: ни одна мелодия не обладает волей диктовать, каково будет продолжение, любая последовательность звуков или музыкальных тем есть в этом смысле искусственная, неорганическая композиторская конструкция.

Понятие содержания Шенкер трактует в традиции Ганслика как имманентное, заключенное исключительно в звуках. Как торжество музыкального искусства звучит идея Шенкера о вневременной ценности музыкального содержания, независимого от исторической эпохи, интересов и вкусов, которое не в силах исчерпать ни композиторы-первооткрыватели, ни их многочисленные последователи и подражатели, ни исполнители, ни слушатели.

Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Шенкерова теория тоналнај музика // Музика XX века. Энциклопеди-ческиј словарь / под ред. Л. Акопяна. М.: Практика, 2011. С. 656–657.
2. *Веберн А.* Лекции о музике. Избранные письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
3. *Власова Н. О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С. 123–145.
4. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / пер. с нем. Г. Лароша; с предисл. переводчика. М.: Юргенсон, 1910. 162 с.
5. *Зенкин К. В.* Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом. URL: http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm (дата обращения: 17.05.2013).
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. / сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. Т. II. М.: Музыка, 1983. 432 с.
7. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
8. *Плотников Б. Т.* Монолог о практике содержательного анализа: учебное пособие для музыкальных вузов. Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2005. 265 с.
9. *Холопов Ю. Н.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера / науч. редакция и подготовка текста к печати В. Ценовой. М.: Композитор, 2006. 160 с.
10. *Холопов Ю. Н.* Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки. Вып. 5. М.: Музыка, 1979. С. 234–253.
11. *Чередниченко Т. В.* Музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 359–360.
12. *Federhofer H.* Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen. Hildesheim; Zürich; N. Y.: G. Olms, 1985. IX, [1], 380 p.
13. [Grunsky K.] Review by Karl Grunsky of Schenker's Harmonielehre, dated December 18, 1907. December 18, 1907 // Schenker Documents Online. The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker. Oswald Jonas collection, 12/27. URL: http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/review/oc_2p_20_121807.html (дата обращения: 17.05.2013).
14. Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901 / hrsg. von H. Federhofer. Hildesheim; Zürich; N. Y.: G. Olms, 1990. XXXII, 375 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Bd. 5.)
15. *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin: Cotta, 1906. XVI, 460 S.