

Л. А. Федотова

Герман Эрпф и его идея новой тональности

Аннотация

Статья посвящена Герману Эрпфу — немецкому ученому первой половины XX века, ученику и последователю Г. Римана. В центре внимания — книга Эрпфа «Очерки гармонической и звуковой техники новой музыки» (1927). Это одно из первых теоретических исследований гармонических техник современной музыки. Самой значительной заслугой Г. Эрпфа является разработка проблемы новой тональности. Сформулированный им принцип — «техника центрального созвучия» подтверждается композиторской практикой и получила дальнейшее теоретическое развитие во второй половине XX века. Эрпф описывает последовательный путь к новой структурности. В его книге предложены аналитические эссе о музыке рубежа веков и новейшей музыке XX века (Шёнберг, Мийо, Хиндемит, Стравинский).

Ключевые слова: Герман Эрпф, новая тональность, техника центрального созвучия и другие гармонические техники XX века.

L. A. Fedotova

Hermann Erpf and his idea of a new tonality

Summary

The article is devoted to the analysis of the *Essays on harmonic and sound techniques of new music* (1927) by Hermann Erpf, a German scientist of the first half of the 20th century, G. Riemann's student. The article contains a list of Erpf's works on harmony, orchestration, musical form. In his book he follows Schoenberg's study of harmonic techniques of modern music. One of the most significant ideas of Erpf the theorist was the development of a new tonality and his concept of the "sound center technique".

The section of the article *On the ways of a new systemic nature and some of its specific forms* states that Erpf introduces a new tonal material (for example, a group of symmetrical chords), "extrafunctional links", and a special status of "sound paint". Erpf describes several types of the new tonal structure (including "tonality visualization", "multiple tonality", "twelve-tone technique" and — especially — "sound center technique" and "ostinato basis technique"). All of the Erpf's theoretical observations are accompanied by a detailed analysis of the music samples (from Liszt to Schoenberg, Hindemith, Stravinsky). A special section of the article *The Meaning of H. Erpf's Book "Essays on the Harmonic and Sound Techniques of New Music" in the context of the development of theoretical thought in the 20th century*, reviews in particular theoretical works by Yu. N. Kholopov, who developed the Erpf's concept, but also linked his idea of "sound center technique" with the search for a general logical law of modern harmony (be it tonal, modal, serial or modal music).

Keywords: Herman Erpf, new tonality, central harmony technique, harmony techniques of the 20th century.



Г. Эрпфе и его книге «*Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*»

Герман Эрпф (1891—1969) — немецкий музыкальный ученый, композитор, ученик и один из последователей Гуго Римана¹. С 1919 года он вел преподавательскую деятельность в консерватории Пфорцхайма, университете Фрайбурга, академии музыки Мюнстера, Эссена, в Высшей школе музыки Штутгарта (был ее директором).

Приведем перечень основных опубликованных трудов Г. Эрпфа, который свидетельствует о широте его интересов и о желании исследовать новую ситуацию в развитии музыкального искусства XX века:

— *Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik* (Пути развития современной музыки, 1922²);

— *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik* (Очерки гармонической и звуковой техники новой музыки, 1927)³;

— *Harmonielehre in der Schule* (Гармония в школе, 1930);

— *Vom Wesen der neuen Musik* (О сущности новой музыки, 1949);

— *Neue Wege der Musikerziehung* (Новые пути музыкального воспитания, 1953);

— *Gegenwartskunde der Musik* (Современные тенденции музыки, 1954);

— *Jagesfragen des Musiklebens* (Насущные вопросы музыкальной жизни, 1957);

— *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde* (Учебник оркестровки и сведения об инструментах, 1936, 1959);

— *Form und Struktur in der Musik* (Форма и структура в музыке, 1967).

Как настоящий ученый Эрпф подходит к обсуждению проблем не только с позиции собственно композиторской техники (гармония, формообразование, оркестровка). Он также — историк и социолог музыки, исследователь психологии восприятия

и насущных задач музыкального образования. Интересны его наблюдения об исторической эволюции музыкальной культуры рубежа XIX—XX веков. В Послесловии «Очерков гармонической и звуковой техники новой музыки» Г. Эрпф определяет историческую роль отдельных групп композиторов. Так, композиторов, родившихся между 1850 и 1870 годами — поколение современников Г. Малера, Р. Штрауса, — он называет завершителями романтического искусства, наследниками Вагнера — Листа. Следующее поколение родившихся между 1870 и 1890 годами — в их числе М. Рeger, А. Шёнберг — также представляет, по Эрпфу, «завершающее развитие», но здесь, по его выражению, «начинаются сомнения и эксперименты» [25. S. 213]⁴ как в технических вопросах композиции, так и в смысле творчества вообще. Следующее поколение, например, представители Первого фестиваля камерной музыки в Донауэшингене — «стоит в центре конфликта», в поисках «новых фундаментальных основ» музыки, «каждый стоит на своей эстетической платформе»; постоянно звучат вопросы «Где мы находимся? Куда мы идем?» [25. S. 213]. Как пишет Эрпф, композиция долго развивалась с идеей расширения технических средств; но теперь устремления направлены в сторону собственно исполнительских задач (исполнитель — соавтор композитора), нового слушательского восприятия.

В центре нашего внимания будет книга-учебник Эрпфа «Очерки гармонической и звуковой техники новой музыки»⁵. На титуле книги значится: «Dem Andenken meines Lehrers Hugo Riemann» (Памяти моего учителя Гуго Римана). Действительно, как верный ученик Римана Эрпф следует его функциональной концепции. Г. Эрпф пишет во Введении о том, как важно для всякого музыканта (композитора, исполнителя, критика) понимать техническую сторону музыкальной композиции. «Там, где кончается способность проникнуть в глубокие тайны

органической игры сил в музыкальном сочинении, — говорит он, — ... начинается чувственная демонстрация „содержания“». И продолжает: «Бетховен писал хорошую музыку, а не плохие лирические поэмы» (то есть программные экзерсисы) [25. S. 13].

«Очерки» Г. Эрпфа — одно из первых теоретических исследований современных техник гармонии, в них он в определенной степени подхватывает почин А. Шёнберга (в частности, последних глав его *Harmonielehre* [27]).

Задачи музыкальной теории Эрпф определяет во Введении так:

- 1) объяснять сочинения живой музыки;
- 2) обучать технике композиции;
- 3) учитывать «те таинственные связи, которые объединяют закономерности музыки с закономерностями других областей творчества и знания» [25. S.1].

Эрпф пишет об исторической относительности всех теоретических концепций, к ним относится и теория Римана, которую тоже можно развивать и преобразовывать. Одновременно Г. Эрпф утверждает, что все новые теоретические концепции были бы невозможны без учета фундаментальных идей римановского учения.

По мнению Г. Эрпфа, новые «в высшей степени ценные импульсы» к развитию теоретической мысли дал Э. Курт, который «исходным пунктом своих наблюдений сделал не формально-теоретические понятия, а живое художественное произведение» [25. S. 13]. Говоря далее об «Учении о гармонии» А. Шёнберга, Эрпф выделяет его находки в морфологии новых звуковых ресурсов. К ним он относит, например, квартовую структуру аккордов в качестве самостоятельного принципа, а также идею двенадцатиступенности звукового материала в новой музыке⁶. Учение Шёнберга важно, по мнению Эрпфа, и с педагогической точки зрения: Шёнберг побуждает ученика к творческой инициативе.

Знаменательно название труда Г. Эрпфа “*Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*”. Перевод слова *Klang* в данном случае может быть более объемным: *Klang* —

не только звук, но также тон в совокупности с его обертонами, тембр, созвучие. Так трактовал этот термин Риман, так объясняют его и отечественные музыкальные словари [См.: 7; 12]. Г. Эрпф добавляет к термину «гармоническая» (техника) разъясняющее «звуковая», то есть, говоря современными терминами, фоническая, сонорная. Этому качеству современных гармонических техник автор, также как и Э. Курт, уделяет в своем учебнике значительное место. Как тут не вспомнить мысль А. Шёнберга о *Klangfarbe* (букв.: звукокрапка) — о явлении, которое, по мнению Шёнберга, способно обновить музыку нового века, «усилить в неслышанной степени чувственное, духовное, психическое наслаждение, даваемое искусством» (*Harmonielehre*, 1911 [27. S. 507]).

Одной из самых значительных идей Г. Эрпфа-теоретика является разработка проблемы новой тональности. Мысли о новой структуре тональности в начале XX века, можно сказать, носились в воздухе. Термины «пантональность», «политональность», «атональность» произносит в своем учебнике 1911 года А. Шёнберг. Статьи и книги о политональности и атональности писали Д. Мийо, А. Казелла [6; 3]. Свои идеи о новой логике тональности в 1920-е годы высказывали Э. Курт [4], Н. Рославец [10].

Заслуга Г. Эрпфа состоит в том, что он дает широкую теоретическую разработку этой темы, исследуя истоки, разновидности, конкретные формы новой тональности.

И еще одно. Большую ценность представляет включенный в «Очерки» Г. Эрпфа раздел «Анализ избранных примеров» [25. Приложение, S. 125—202). Анализируется музыка классиков — Моцарта и Бетховена, романтиков — Вагнера, Брукнера, Листа, Шопена, композиторов рубежа веков и «новейшая музыка» — Малер, Хиндемит, Шёнберг, Мийо, Стравинский⁷. В книге Г. Эрпфа аналитическая часть занимает почти половину ее объема. Метод гармонического анализа Эрпфа ценен не только широким охватом образцов музыки, но и особой манерой интонационного слышания

гармонии, а также объяснением структурной логики новой тональности (например, «техники звукового центра», «техники остигатной основы»).

О путях к новотональной системности и некоторых ее конкретных формах

Г. Эрпф неоднократно упоминает о своем негативном отношении к понятию «атональность». Например: «бессмысленность громкого слова „атональность“», которое «ничего позитивного не несет» [25. S. 189]. Но, как исторически мыслящий ученый, он признает, что музыка в ее социальной функции, как «культурное выражение времени» [25. S. 204], меняется, ей присущи противоречия между старым и новым, которые становятся все глубже. И закономерен его вопрос: почему термин тональность используется как исключительное средство даже тогда, когда реальность «больше похожа на умеренную атональность?» [25. S. 203]. Эрпф делает интересное наблюдение: можно, пользуясь исключительно трезвучиями, создать размытую тональную картину; и можно находиться «внутри» тональности, не применяя ни одного трезвучия [25. S. 70, 110].

Отвечая себе на заданный вопрос, он объясняет: защитники тональной, трезвучной гармонии имели ясное представление о материальной и структурной базе тонального музицирования; композиция же второй половины XIX — начала XX века столь интенсивно расширяла свой звукоматериал, что привела тональность к пределу. Однако, говорит Эрпф, новый закон структурного развития еще не найден, индивидуальные находки и идеи в этом плане пока шатки и расплывчаты. Так что сам собой возникает сакраментальный вопрос: «возможно ли более высокое единство, подобное тональности?» [25. S. 116].

Свою попытку определить новые закономерности музыкальной композиции Эрпф резюмировал в шестом из «Очерков», назвав его «Типы трактовки тональности». Здесь он сформулировал собственную плодотворную идею

тональной организации: «техника звукового центра». Эта идея рождена из живой практики и получила солидное теоретическое развитие во второй половине XX века (особенно у Ю. Н. Холопова).

Г. Эрпф приходит к заключению, что на место слова «тональность» целесообразно поставить четкое понятие «централизованное функциональное отношение» [25. S. 110]. Новое мышление не должно терять эту ключевую идею структурности. Новизна, однако, в том, — разъясняет автор, — что классическая тональность демонстрировала единый тип структурности (по материалу, тематическому и метрическому членению), а новая тональность — это разные типы организации при господстве центральной идеи.

В шестом очерке своей книги Г. Эрпф описывает последовательный путь к новой структурности. Тональность перестраивается изнутри. Новые элементы, расширяя ее границы, одновременно ослабляют централизованные отношения, порождая свободные, «внефункциональные связи». Мелодия романтической тональности (в отличие от классической) все чаще метрически выделяла побочные и хроматические ступени лада. В гармонии новизна начиналась с внимания к отдельному созвучию: особый индивидуальный облик и красота («абсолютный красочный эффект» — это выражение Э. Курта присутствует и на страницах книги Г. Эрпфа) обособляют его, придают ему выразительную и конструктивную самостоятельность.

Эрпф так описал новый статус аккорда: «Интервальная конструкция более не анализируется ухом для установления функционального суда, — наоборот, она комплексно сливается в едином красочном впечатлении» [25. S. 83]⁸. К новым созвучиям Эрпф относит, например, многозвучия различной природы, — прежде всего такие, интервальное строение которых уже не объясняется обертоновым звукообразованием. Среди них:

— вводнотоновые многозвучия (*Leittonmehrklänge*), в которых какой-либо тон трезвучия

подменяется одним или двумя вводными звуками. Например, первое созвучие лейтгармонического комплекса вагнеровского «Тристана» Эрпф объясняет не как самостоятельный функциональный аккорд, а как «свободное вводнотоновое образование», в котором прима доминанты (e) заменена двумя вводными звуками (*dis* и *f*) [25. S. 162—163];

— так называемые *Klirrklänge* (звенящие созвучия с дополнительными тонами), имеющие индивидуальный красочный характер и не вписывающиеся в функциональную каденцию. Например, в пьесе № 2 ор. 19 Шёнберга — в целом, тональной — уже готовится «новая звукопространственная организация», которая «ставит красочное регистровое качество <...> на передний план» (S. 187). Эрпф объясняет созвучия с дополнительными тонами и хроматическими «вводнотоновыми парами» (см. такты 5, 6, 9 примера 1) как созвучия функционально вуалированные, «независимые индивидуальности определенной остроты и регистровой краски» (25. S. 189);

— симметричные созвучия, состоящие, в отличие от функциональных аккордов, из одинаковых интервалов и равнозначных тонов, а потому их сущностная характеристика — это интервальный состав и индивидуальный фони́зм. Заслуга разработки теории симметричной гармонии принадлежит именно Эрпфу⁹. Он дал полную классификацию симметричных аккордов (шесть разновидностей) и определен-

но заявил об их «внефункциональном существовании» [25. S. 74] и даже — о возможности придать симметричному созвучию господствующее положение в построении гармонической структуры. Эрпф приводит в пример «Фауст-симфонию» Листа, где центром притяжения оказывается симметричное увеличенное трезвучие, которое либо фигурируется мелодически опевающими звуками, либо высотно передвигается по типу красочных цепей (*Ketten*). Такую технику интервальных и аккордовых («тембровых») дублировок Эрпф называет микстурами, поясняя: микстура — это «единственный сложный голос ... определенной характеристической окраски» [25. S. 78].

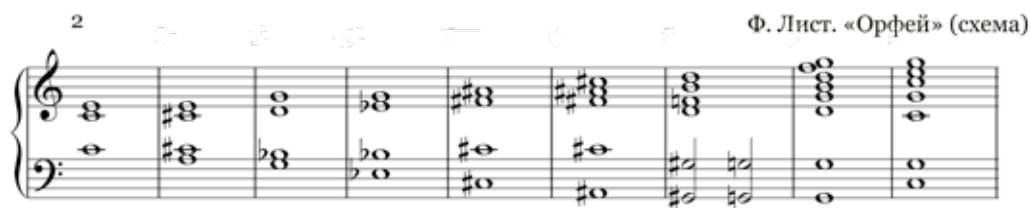
Индивидуализация и дифференциация звучности вертикального комплекса, в свою очередь, «оборачивается для общей структуры потерей целостности отношений» [25. S. 124], подрывает тональное единство¹⁰.

Уже в первом разделе книги Эрпф вводит термин *Klangketten* — цепочки созвучий вне функциональных связей, даже «вне *Tonart* вообще» [25. S. 35]. В них каждый шаг от созвучия к созвучию «полон индивидуальности и красочной характерности», даже если в последовательности только трезвучия (см. пример 2).

Связь созвучий в таких *Ketten* осуществляется либо благодаря общим тонам в них, либо секундовыми сдвигами голосов, нередко — по инерции секвентного продвижения.

1

А. Шёнберг. ор. 19, № 2



Еще более эффектны цепи из многозвучий. Многозвучия, по мнению Эрпфа, уже сами по себе функционально многозначны. Это, например, «двойные доминанты» (по Эрпфу, это созвучия с элементами обеих доминант, т. е. *D* и *S*), созвучия с «вводнотоновыми парами», с множеством вводных тонов, а также симметричные созвучия. Такие многозвучия и цепи из них находятся, по Эрпфу, «на краю тональности» [25. S. 94], «„парят“ между различными тональностями, выводя на первый план собственную ценность и окраску» [25. S. 95].

Целый очерк (третий) Эрпф посвящает внефункциональным связям. Новым качеством гармонии становятся «звуковая краска и звуковая острота», которые создаются не только «диссонантной прелестью», но и особым вниманием к положению созвучия в звуковом пространстве, по Эрпфу, — к «тесситурной окраске», плотности. Романтики, — пишет Эрпф, — индивидуализируют регистры: «высвобождается все звуковое пространство» [25. S. 83]. Это дает «возможности тончайших градаций выразительности», «становится важным средством музыкальной техники композиции» [25. S. 81, 83].

Начало Камерной симфонии Шёнберга (см. пример 3) тонально зыбко, неопределенно. Это состояние достигается выбором созвучий особой структуры (симметричные квартовые, большетерцовые, малотерцовые аккорды) и их внефункциональными связями в последовательности. Первое квартовое многозвучие как будто вписывается в каденцию: неустой и его разрешение в *F-dur*’ное трезвучие, последнее, однако, оказывается вводной гармонией (верхняя атакта) в главной тональности *E-dur*. Очередная квартовая звучность (мелодическая тирата из кварт) «упирается» в увеличенное

трезвучие и следующую затем *Ganztonkette* — нисходящую целотоновую цепь увеличенных аккордов. И лишь уменьшенный септаккорд далее «правильно» разрешается в тонику, и то — не сразу, что «смазывает» функциональную определенность каденции.

В шестом, заключительном, очерке Эрпф описывает несколько типов новотональной структуры. Одним из первых явлений такого рода он называет «расширение тонального круга» (*Tonkreis*). Речь идет о взаимодействии параллельных и одноименных тональностей, об охвате нескольких ступеней тонального круга. Например, во Вступлении к «Тристану» Вагнера есть «определенная последовательность цепных модуляций через высшую взаимосвязь тонального круга» [25. S. 117]: основная тональность *a-moll* эпизодически сопоставляется с одноименной *A-dur* и параллельной *C-dur*; последняя привлекает одноименный *c-moll* и параллельный к нему *Es-dur*. Так, в кульминационном эпизоде достигается далекий строй тритонового отношения к главному. Примеров такого рода много у Малера, Хиндемита. Шёнберг же в «Песнях Гурре» и в струнном Квартете *op. 10* уже «перешагивает границы тонально определенной структуры и поворачивает к другим трактовкам тональности» [25. S. 118].

Еще одним типом обновления гармонической техники является, по Эрпфу, «вуалирование тональности» (*Tonartsverschleierung*), которое достигается различными средствами. Прежде всего — избеганием функционально определенных созвучий, подменой однозначных функциональных каденций ложными на диссонантных созвучиях (например, *Klirrklang*). Окончание сочинения такими созвучиями — это «уклонение в регион неопределенности». Как пишет Эрпф, каденция «пе-

3 А. Шёнберг. Камерная симфония, ор. 9

рестала быть средством заключения, ее место заполняют другие силы» [25. S. 119].

Очередным средством расширения тональности Эрпф называет «тональную краску» (*Tonartfärbung*), имея в виду смешение ладотональных оттенков при избегании традиционных функциональных отношений. Это сопровождается образованием специфических созвучий, например, из кварт, квинт, секунд, даже пентатоновых многозвучий (*pentatonische Mehrklänge*)¹¹. Эти созвучия, подчеркивает Эрпф, не содержат полутонов и тритонов (см. пример 4).

Характеризуя красочный тональный круг этого фрагмента сочинения П. Хиндемита, Эрпф пишет о преобладающей нижнедоминантовой (т. е. субдоминантовой) темной краске, которая сменяется далее светлой верхнедоми-

нантовой окраской. Смешанные краски возникают за счет привлечения тонов более отдаленных квинтовых регионов (в тактах 13—16). Звуковая острота этих тактов снимается возвращением кварто-квинтовых созвучий начала. Заключительное созвучие Эрпф называет «доминанто-тоническим созвучием из трех прим» (тоники, субдоминанты и доминанты). По мнению Эрпфа, «оно внушает — после предыдущей темной краски — ощущение мажорного окончания в миноре» [25. S. 192].

Еще одна форма обновленной жизни тональности на рубеже веков — «множественная тональность» (*Mehrtonart*). Эрпф уточняет: правильнее говорить битональность (а не политональность), как это чаще бывает на практике и естественнее объясняется в теории. Как и Д. Мийо [6], Эрпф считает, что битональность возникает лишь при условии, когда каждая тональность представлена хотя бы простейшей функциональной каденцией (а не одним аккордом), а также в особых фактурных условиях (с регистровым, тембровым контрастом слоев). Эрпф замечает, что битональность часто используется наряду с другими техниками, например, в смешении с остинатной техникой, с тональной краской. Битональность встречается в случаях и «чисто функциональ-

П. Хиндемит. «Жизнь Марии», ор. 27
(«Рождение Марии»)

4 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

36 37 38 39 40 41 42

ного, и абсолютно внетонального характера» [25. S. 121].

Наконец, особое внимание в этой главе уделяется «функционально-свободным типам письма»: технике звукового центра, технике оstinатной основы, двенадцатитоновой технике. Как считает Г. Эрpf, они возникли примерно к 1910 году. И хотя невозможно пока, говорит он, дать исчерпывающую теорию функционально-свободных взаимосвязей, все же и в такой музыке, «если она создается музыкантами, которые знают свое ремесло», всегда есть свои закономерности, «даже там, где таковые не сразу осознаются» [25. S. 122].

Важнейшими среди таких типов Эрpf называет технику звукового центра (*Technik des Klangzentrums*) и двенадцатитоновую технику (*Zwölf-Töne-Musik*). Приведем полный текст характеристики первой из них.

«„Техника звукового центра“ имеет своим существенным признаком определенное по интервальному строению, положению в звуковом пространстве и окраске созвучие, которое повторяется вновь и вновь в последовательности после кратких переходных участков. В результате это созвучие, представляющее собой чаще всего многозвучие с особой звуковой привлекательностью, приобретает в опреде-

ленном элементарном смысле характер звукового центра, от которого развитие исходит и к которому оно вновь устремляется. Связующие построения развиваются контрастно, подобно доминантовому произрастанию из тоники, так что происходит как бы чередование: тоника-нетоника-тоника, и в этом отношении такое построение отталкивается от функциональной гармонии. Эффект может быть поддержан, а также усложнен благодаря ритмо-метрическим средствам, благодаря тематизму, краске, положению в звуковом пространстве. После того, как впечатление установилось, возможны изменения самого звукового центра, — без нарушения взаимосвязи. Возможны различные промежуточные формы и комбинации с другими типами, особенно с „техникой остигатной основы“» [25. S. 122].

В качестве типичных образцов такого свободно-функционального письма Эрпф приводит пьесу А. Шёнберга ор. 19 № 6, третью часть струнного квартета И. Стравинского ор. 22. Так, в пьесе Шёнберга¹² звуковым центром является шестизвучие, в котором важное значение имеют контрастный интервальный состав двух созвучий и наличие в них «вводно-тоновых пар» (*g-fis, f-fis, c-h*), а также регистрово-пространственное расположение созвучий. Работа с центральным комплексом состоит, по Эрпфу, в варьировании благодаря высотным транспозициям, в добавлении или пропуске тонов, разнообразии регистровых и красочных оттенков.

Техника звукового центра, как считает Эрпф, тесно смыкается с техникой остигатной основы (*Technik der ostinaten Unterlage*). Это взаимодействие автор описывает так: «Если аккорд звукового центра расширяется до последовательности нескольких созвучий, то он, при повторении на регулярных расстояниях, может стать остигатной основой»; «Если остигатная звуковая последовательность сокращается до отдельно повторяемого созвучия, то речь идет о технике звукового центра» [25. S. 127 и 158].

Такое соединение свободно-функциональных техник Эрпф показывает на примере Трех

пес для струнного квартета И. Стравинского (см. пример 5).

Звуковой центр здесь образуется ритмически «рассеянным» кластером: двузвучие *cis-d'* у альты-*arco*, *C-des-es-d'* у виолончели и альты-*pizzicato*. Эрпф пишет: «Весь комплекс состоит из нескольких нерегулярно связываемых остигатных движений, которые образуют фигурацию удерживаемого звукового центра. Мелодико-ритмическое событие ... богато и разнообразно, несмотря на отсутствие “тематической работы”. <...> Созвучие красочно дифференцируется до почти полного растворения звучащей субстанции» [25. S. 201—202]. В мелодии первой скрипки, которая свободно развивается на этом фоне, также есть остигатные повторы малообъемных интонационно-ритмических мотивов. Контрастно контрапунктирующие фразы второй скрипки (хроматически «поперек» центру *g* в мелодии) также повторяются.

Принцип (и технику) *двенадцатитоновой музыки* Эрпф обсуждать отказывается, так как это явление еще «непосредственно связано с современностью» (S. 85). Но при этом он утверждает, что двенадцатитоновая техника совершенно автономна, она «исключает любой другой закон взаимосвязи» [25. S. 124]. В очерке «Внефункциональные связи» Эрпф лишь намечает пути к такой технике: «блуждающая мелодика», «взаимопроникновение мелодического и аккордового начал», «замкнутое во времени и пространстве построение из двенадцати неповторяемых тонов», «полное признание темперированного строя» [25. S. 85]¹³.

Значение книги Г. Эрпфа «Очерки гармонической и звуковой техники новой музыки» в контексте развития теоретической мысли в XX веке

Г. Эрпф первым теоретически сформулировал один из новых принципов звуковысотной организации музыки, а именно — принцип и технику звукового центра. Эта идея рождена композиторской практикой, как и композиторскими размышлениями о судьбе тональности.

5 И. Стравинский. Три пьесы для квартета струнных

Viol. 1

Viol. 2

arco

Bratsche

pizz.

Cello

mf pizz.

fp subito

ff

pizz. mf

f p f p f p sempre sim.

Предтечами нового музыкального «звукосозерцания» были многие явления предшествующей и современной Эрпфу эпохи, возникшие в музыке Вагнера и Римского-Корсакова, Скрябина и Дебюсси, Шёнберга и Берга, Бартока и Стравинского.

Еще Н. Римский-Корсаков писал о лейтгармонии как некоем тематическом комплексе, который в процессе движения, «вследствие ритмических, темповых, динамических, фразировочных и красочных изменений... может представлять многочисленные видоизменения своего коренного вида» [9. С. 395]. При этом «коренной вид» всегда диссонантно характерен и фонически ярк (например, лейтгармония Лешего, по мнению Римского-Корсакова, — «беспримерно дикого характера»).

Э. Курт в своем исследовании вагнеровской гармонии указывает, что лейтгармонический Тристанов-комплекс, обладая особой смысловой символикой, является конструктивным

стержнем в тональной структуре оперы, который новым — надтональным — образом организует музыкальную форму, будучи ее звуковысотнo-тематическим центром.

О «новой музыкальной логике, новой ясной и точной системе организации звука» размышлял Н. Рославец [10. С. 34]. Его теория «синтетаккордов», рожденная, во многом, на основе скрябинской музыки и скрябинского представления о «гармониемелодии» и «гармоние-тембре», фактически строится на идее избранного гармонического комплекса, своеобразного модуса как источника для всего сочинения. В этом синтетическом методе письма, по Рославцу, «творчество мелодического контура идет параллельно и одновременно с творчеством его гармонического фундамента» [11. С. 30].

Показательна шёнберговская техника «развивающей вариации», т. е. развития до исчерпания возможностей основной мысли на базе

избранного созвучия или мотива. А. Шёнберг подчеркивал, что это — не простое нанизывание вариаций-картин, но симфонический метод «созидания посредством развивающей вариации» [24. С. 350], — созидания с некоей центральной мыслью, идеей, темой, которая активно развивается до исчерпания ее выразительных возможностей. Такая техника претворена самим А. Шёнбергом, также — А. Бергом, А. Веберном. А. Берг так писал о технике в сцене «Воццека», названной им «Инвенцией на шестизвучие»: «Это шестизвучие... подвергается всем мыслимым вариациям путем разделения, обращения, перегруппировки и изменения положения всех его тонов» [Цит. по: 14. С. 244]. М. Тараканов называет такую технику «вариантно-комплексной гармонией» [14. С. 224].

Напомним еще, что о «тематическом происхождении созвучий» писал в своих статьях о венгерской новой музыке Б. Барток [1. С. 255]. Метод техники лейтгармонического центрального созвучия он использовал в своих сочинениях (например, в балете «Чудесный мандарин»).

И. Стравинский, будучи противником понятия «атональность», вместе с тем по-своему формулировал свое ощущение звуковой системности: важна «не столько тональность в собственном смысле слова, сколько то, что можно было бы назвать полярностью звука, интервала или даже звукового комплекса» [13. С. 188].

Итак, плодотворная теоретическая идея Германа Эрпфа о технике звукового центра как новотональном методе композиции в XX веке родилась не на пустом месте. Заслуга Эрпфа, однако, состоит в том, что он первым теоретически обосновал это явление, описал исторический путь к такой технике, определил системные составляющие этой техники, наконец, дал образцы анализа новотональной музыки.

Теоретическая идея Г. Эрпфа широко и глубоко развита Ю. Холоповым в ряде его научных и методических трудов [17; 18; 19; 20]. Очень важные резюме Ю. Холопова следующие: на

основе техники центрального созвучия «рождается новый тембро-ритмо-высотный континуум музыкальной формы» [17. С. 265]. И еще: стилистические и конструктивные свойства центрального элемента в такой технике распространяются на всю форму: «достигается эффект единообразия гармонии, сравнимый с моноладовостью в системе мажора и минора» [17. С. 365]. И — главное: идею Эрпфа о системе звукового центра Ю. Холопов связал с поиском общего логического закона новой гармонии, поиском единой, как он выразился, «алгебраической формулы», что очень непросто в условиях «безбрежного моря высотных структур» [20. С. 10]. Общий принцип современной гармонии сформулирован так: «образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента» [17. С. 8; 15. С. 129]. И разъяснение: «тональные функции... не отменяются. Они преобразуются...» [19. С. 74]. Принцип функциональных отношений в каждой конкретной звуковысотной системе (тональной, модальной, серийной, сонорной) свой, в зависимости от характера центрального элемента (аккорда, модуля, серии, сонора).

Переключка теоретических идей первой и второй половины XX века свидетельствует о непрерывности и преемственности развития европейской звуковысотной системы.

Примечания

- ¹ Сведений об Г. Эрпфе в русскоязычной литературе почти нет. В статье приводится информация из немецких изданий (например, [26]) и аналогичных электронных источников.
- ² Здесь и далее цифры в скобках обозначают дату издания труда.
- ³ Ю. Холопов переводит название этой книги так: «О технике гармоний и созвучий новейшей музыки» [20. С. 136].
- ⁴ Здесь и далее, в случае ссылок или цитирования, в скобках указываются страницы книги Г. Эрпфа “*Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*”. Leipzig, 1927.
- ⁵ Книги Г. Эрпфа не переведены на русский язык. Перевод данного труда производился по изданию: Erpf H. *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig, 1927. Параллельно с автором статьи перевод сделан Л. Трофимовой в дипломной работе «Герман Эрпф. “Очерки о гармонической и звуковой технике новой музыки” (перевод и комментарии)» (1996 год, руководитель Л. А. Федотова); рукопись хранится в библиотеке Казанской консерватории.
- ⁶ Эрпф упоминает и А. Хабу, его «теоретический вызов темперированному 12-ступенному делению октавы» [25. S. 14].
- ⁷ Как известно, глубинному методу анализа тональной музыки, в это же время, посвятил свои теоретические изыскания Г. Шенкер (например, в «Учении о гармонии», которое является первой частью его капитального труда «Новые музыкальные теории и фантазии...», 1906—1935 [23]). Гармонический анализ, в основном, периода расширенной тональности второй половины XIX века, является существенной составляющей также учебников гармонии А. Шёнберга, исследования Э. Курта [27; 28; 4].
- ⁸ Позднее И. Стравинский высказывал подобную мысль о новой сущности гармонической вертикали: аккорды «освобождаются от всякой зависимости, дабы стать новыми сущностями, свободными от любых обязательств» [13. С. 188].
- ⁹ Правда, об одном классе симметричной гармонии — о квартаккордах, а также о целотоновых созвучиях — писал в своем учебнике 1911 года Шёнберг. Позднее, в 20-е годы, появились статьи о квартовой гармонии М. Мачинского и А. Казеллы [5; 3].
- ¹⁰ Э. Курт верно заметил: «тональность покоится единственно на идее трезвучия и потому будет поколеблена в своих устоях в тот момент, когда совершится отход от этой основы» [4. С. 290].
- ¹¹ Отметим, что этот факт специфической модальной гармонии первым обнаружил и терминологически обозначил именно Г. Эрпф.
- ¹² Желательно иметь перед глазами нотный текст пьесы ор. 19 № 6. Анализ этой пьесы см. в книге: Федотова Л. А. Атональность в начале XX века [16. С. 59—60].
- ¹³ Атоналист Й. Хауэр предпочитал обертоновому именно темперированное слышание и потому избегал всякой дифференциации — метроритмической, динамической, тембровой в своих атональных композициях. См., например, его цикл «Атональная музыка» (анализ пьесы № 1 из него — в пособии Ю. Н. Холопова [21. С. 26—29]).

Список литературы

References

1. Барток Б. Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка // Бела Барток: Сб. статей. — М.: Музыка, 1977. — С. 250—257 [Bartok B. Vengerskaya narodnaya muzyka i novaya vengerskaya muzyka // Bela Bartok: Sb. statey. — М.: Muzyka, 1977. — S. 250—257].
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. — Л.: Музыка, 1978. — 200 с. [Bershadskaya T. S. Lektsii po garmonii. — L.: Muzyka, 1978. — 200 s.].
3. Казелла А. Политональность и атональность. — Л.: Тритон, 1926. — 32 с. [Kazella A. Politonal'nost' i atonal'nost'. — L.: Triton, 1926. — 32 s.].
4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М.: Музыка, 1975. — 545 с. [Kurt E. Romanticheskaya garmoniya i yeye krizis v «Tristane» Vagnera. — М.: Muzyka, 1975. — 545 s.].
5. Мачинский М. Опыт классификации гармоний — Квартовые гармонии // De musica: Временник отдела истории и теории музыки Гос. ин-та истории искусств. — Вып. 3. — Л., 1927. — С. 191—197 [Machinskiy M. Opyt klassifikatsii garmonii — Kvartovyye garmonii // De musica: Vremennik otдела istorii i teorii muzyki Gos. in-ta istorii iskusstv. — Вып. 3. — L., 1927. — S. 191—197].
6. Мийо Д. Политональность и атональность // К новым берегам музыкального искусства. — Вып. 3. — М., 1923. — С. 15—25 [Miyō D. Politonal'nost' i atonal'nost' // K novym beregam muzykal'nogo iskusstva. — Вып. 3. — М., 1923. — S. 15—25].
7. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений / Сост. Г. А. Балтер. — М.-Leipzig: Советский композитор, 1976. — 486 с. [Muzykal'nyy slovar' spetsial'nykh terminov i vyrazheniy / Sost. G. A. Balter. — М.-Leipzig: Sovetskiy kompozitor, 1976. — 486 s.].
8. Паусов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. — М.: Советский композитор, 1977. — 392 с. [Paisov Yu. I. Politonal'nost' v tvorchestve sovetskikh i zarubezhnykh kompozitorov XX veka. — М.: Sovetskiy kompozitor, 1977. — 392 s.].
9. Римский-Корсаков Н. А. Разбор «Снегурочки» // Полное собрание сочинений. — Т. 4. — М.: Гос. муз. изд-во, 1960. — С. 393—426 [Rimskiy-Korsakov N. A. Razbor «Snegurochki» // Polnoye sobraniye sochineniy. — Т. 4. — М.: Gos. muz. izd-vo, 1960. — S. 393—426].
10. Рославец Н. А. О своем творчестве и своей музыкальной системе // Современная музыка. — 1924. — № 5. — С. 132—138 [Roslavets N. A. O svoem tvorchestve i svoey muzykal'noy sisteme // Sovremennaya muzyka. — 1924. — № 5. — S. 132—138].
11. Рославец Н. А. «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга // К новым берегам музыкального искусства. — Вып. 3. — М., 1923. — С. 28—33 [Roslavets N. A. «Lunnyy P'yero» Arnol'da Shonberga // K novym beregam muzykal'nogo iskusstva. — Вып. 3. — М., 1923. — S. 28—33].
12. Словарь иностранных музыкальных терминов / Сост. Т. Крунтяева, Н. Молокова, А. Ступель. — Л.: Музыка, 1974. — 136 с. [Slovar' inostrannykh muzykal'nykh terminov / Sost. T. Kruntayeva, N. Molokova, A. Stupel'. — L.: Muzyka, 1974. — 136 s.].
13. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / Сост. С. Савенко. — М.: РОССПЭН, 2004. — 368 с. [Stravinskiy I. F. Khronika. Poetika / Sost. S. Savenko. — М.: ROSSPEN, 2004. — 368 s.].
14. Тараканов М. Е. Оперный театр Альбана Берга. — М.: Советский композитор, 1976. — 560 с. [Tarakanov M. Ye. Opernyy teatr Al'bana Berga. — М.: Sovetskiy kompozitor, 1976. — 560 s.].
15. Теория современной композиции / Серия Academia XXI. — М.: Музыка, 2005. — 624 с. [Teoriya sovremennoy kompozitsii / Seriya Academia XXI. — М.: Muzyka, 2005. — 624 s.].
16. Федотова Л. А. Атональность в начале XX века. — Казань: Казан. консерватория, 2011. — 72 с. [Fedotova L. A. Atonal'nost' v nachale 20 veka. — Kazan': Kazan. konservatoriya, 2011. — 72 s.].
17. Холопов Ю. Н. Гармония: Практический курс. — Ч. 2. — М.: Композитор, 2003. — 624 с. [Kholopov Yu. N. Garmoniya: Prakticheskiy kurs. — Ch. 2. — М.: Kompozitor, 2003. — 624 s.].
18. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. — М.: Музыка, 1983. — 288 с. [Kholopov Yu. N. Zadaniya po garmonii. — М.: Muzyka, 1983. — 288 s.].

- daniya po garmonii. — М.: Muzyka, 1983. — 288 s.].
19. *Холопов Ю. Н.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. — М.: Музыка, 1972. — С. 35—76 [Kholopov Yu. N. Ob evolyutsii yevropeyskoj tonal'noy sistemy // Problemy lada. — М.: Muzyka, 1972. — S. 35—76].
 20. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1974. — 288 с. [Kholopov Yu. N. Ocherki sovremennoy garmonii. — М.: Muzyka, 1974. — 288 s.].
 21. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. — В 3 частях. Часть третья. — М.: Московская консерватория, 2009. — 196 с. [Kholopov Yu. N. Garmonicheskiy analiz. — V 3 chastyakh. Chast' tret'ya. — М.: Moskovskaya konservatoriya, 2009. — 196 s.].
 22. *Шевалье Л.* История учений о гармонии / Ред. М. В. Иванов-Борецкий. — М.: Гос. муз. изд-во, 1932. — 184 с. [Sheval'ye L. Istoriya ucheniy o garmonii / Red. M. V. Ivanov-Boretskiy. — М.: Gos. muz. izd-vo, 1932. — 184 s.].
 23. *Шенкер Г.* Новые музыкальные теории и фантазии. — Ч. III. Свободное письмо. В 2 томах / Пер. Б. Плотникова. — Красноярск, 2003. — Т. I. — 153 с.; Т. II. — 128 с. [Shenker G. Novyye muzykal'nyye teorii i fantazii. — Ch. III. Svobodnoye pis'mo. V 2 tomakh / Per. B. Plotnikova. Krasnoyarsk, 2003. — T. I. — 153 s.; T. II. — 128 s.].
 24. *Шёнберг А.* Доклад об оп. 31 (1931) // Стиль и мысль: Статьи и материалы / Сост. Н. Власова и О. Лосева. — М.: Композитор, 2006. — С. 335—354 [Shonberg A. Doklad ob op. 31 (1931) // Stil' i mysl': Stat'i i materialy / Sost. N. Vlasova i O. Loseva. — М.: Kompozitor, 2006. — S. 335—354].
 25. *Erpf H.* Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. — Leipzig, 1927. — 235 s.
 26. *Riemann H.* Musiklexikon (12. Aufgabe). — Mainz, 1959. — 474 s.
 27. *Schönberg A.* Harmonielehre. — Leipzig, 1977. — 507 s.
 28. *Schönberg A.* Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. — Mainz, 1957. — 191 s.