

Войтенко Олексій Сергійович – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, відділення «Музичні комп'ютерні технології» Київського інституту музики імені Р. М. Глієра.

ORCID iD. <https://orcid.org/0000-0001-6880-5903>

«TRAITÉ D'HARMONIE» ШАРЛЯ КАТЕЛЯ І ЙОГО ВІДБИТТЯ У ТВОРЧОСТІ РІХАРДА ВАГНЕРА

Наголошено, що «Трактат про гармонію» Шарля-Симона Кателя має особливе значення в історії європейського музикознавства як перший підручник гармонії, офіційно введений у навчальний процес Паризької консерваторії. Ця праця фактично є одним із наріжних каменів сучасних традицій викладання музично-теоретичних дисциплін, тому є всі підстави розглянути її як методологічне джерело для численних сучасних підручників з гармонії. Звернення до деяких зразків творчості Р. Вагнера у проекції на кателівську методику надало можливість актуалізувати кілька принципових питань гармонії як компонента композиторської практики, з одного боку, і як навчальної дисципліни, з іншого. Методичні принципи Кателя яскраво виявляються у сфері вагнерівського голосоведення, якому властива своєрідна функціональна перемінність оркестрових голосів. Загалом, спираючись на виклад основ акордових з'єднань, наведений у «Трактаті» Ш. Кателя, учень може оволодіти трьома видами гомофонно-гармонічного письма: фортепіанним, оркестровим і хоровим. Окрім того, спільні моменти між методичними принципами Ш. Кателя і вагнерівськими прийомами організації фактури дають змогу виявити історичну спадкоємність між кателівським ученням і естетикою музичного імпресіонізму на межі ХІХ–ХХ століть.

Ключові слова: педагогіка Ш. Кателя, творчість Р. Вагнера, діяльність Б. Асаф'єва, Паризька консерваторія, гармонія, голосоведення, інструментовка, музична освіта, музичний імпресіонізм.

Наука про гармонію вперше в європейському музикознавстві стала дисципліною консерваторського навчального курсу завдяки праці «Traité d'harmonie» (1802) Шарля-Симона Кателя¹ (1773–1830), французького композитора, теоретика і педагога. Протягом кількох десятиліть ХІХ століття «Трактат з гармонії» Ш. Кателя був основним посібником з вивчення гармонії в Паризькій консерваторії.

У цьому вищому музичному навчальному закладі, заснованому 1795 року, були вироблені основні форми організації освітнього процесу, які й сьогодні поширені в консерваторіях усього світу². Принцип колективної організації навчального процесу,

¹ Про життя і творчу діяльність Ш. Кателя див.: Грищенко С. М. Катель, Шарль-Симон // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 2 : Гондольера – Корсов. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 744; Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. Москва : Гос. муз. изд-во, 1934. 145 с.; Catel Ch. A Treatise on Harmony / translated by C. Clarke. London : J. Alfred Novello, 1854. 57 p.; Suskin S. Catel, Charles-Simon // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 vol. New York : Macmillan, 1995. Vol. 4. P. 7–8.

² Докладний виклад історії музичної освіти – консерваторської зокрема – містить Музичний словник Гроува (Education in music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 vol. New

запроваджений паризькою педагогічною школою, передбачав диференційоване викладання теоретичних дисциплін і забезпечення їх вивчення відповідною музично-теоретичною літературою. Зародження паризької музично-теоретичної педагогіки датують травнем 1801 року, коли в Консерваторії відбулося кілька засідань спеціальної комісії з питань уніфікації методів викладання гармонії. Після тривалих дискусій педагогічну методику Ш. Кателя, ще не викладену в посібнику, було введено у навчальний план закладу.

Отже, «Трактат з гармонії» Ш. Кателя (далі «Трактат») – це перший консерваторський підручник з гармонії, який і сьогодні становить історико-методологічну основу навчальних посібників з цієї дисципліни¹. Однак цей труд досі не привернув уваги українських музикознавців, можливо, тому, що його не перекладено ні російською, ні українською². Українські читачі знають про нього переважно за трьома джерелами: за «Історією вчень про гармонію» Л. Шевальє³, есе Й. Рижкіна «Традиційна школа»⁴, а головне – за монографією Б. Асаф'єва «М. І. Глінка»⁵. У російсько- та україномовному музикознавстві не так часто зверталися до методики Ш. Кателя (праці І. Котляревського⁶, С. Тишка і С. Мамаєва⁷, Л. Мазеля⁸, В. Беркова⁹, О. Степанова¹⁰, С. Богоявленського¹¹, О. Полоцької¹²), щоразу апелюючи до трьох вказаних джерел.

Стикло охарактеризуємо їх. «Історія вчень про гармонію» Люсьєна Шевальє стала першою в СРСР перекладною працею з історії теоретичної думки, вона помітно

York : Macmillan, 1995. Vol. 6. P. 1–58). В есе Р. Вейсона, присвяченому історії музично-теоретичної педагогіки, наведено хронологію створення державних консерваторій в Європі (Wason R. *Musica practica: music theory as pedagogy* // *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. P. 60): Париж (1795), Прага (1811), Грац (1813), Відень (1817), Лейпциг (1843), Мюнхен (1846), Берлін (1850). Стилий огляд історії Паризької консерваторії дає А. Радіге: Радіге А. *Французские музыканты эпохи Великой французской революции*. Москва : Гос. муз. изд-во, 1934. 145 с.

¹ Паризьку реформу музичної освіти не завжди однозначно оцінюють у сучасному музикознавстві. Зокрема, серйозні сумніви в її ефективності висловлює Н. Арнонкур (Харнонкурт Н. *Музыка в нашем житті* // *Музыка як мова звуків*. Суми : Собор, 2002. С. 4–6; Харнонкурт Н. *Розуміння музики та музична освіта* // *Там само*. С. 10–19).

² Сьогодні переклад «Трактату» Ш. Кателя здійснює автор цієї статті.

³ Шевальє Л. *История учений о гармонии*. Москва : Гос. муз. изд-во, 1932. 184 с. Цей розгорнутий розділ із першого тому другої частини «Музичної енциклопедії» А. Лавіньяка та Л. Лорансі (див. Шевальє Л. *История учений о гармонии*. Москва : Гос. муз. изд-во, 1932. С. XIII).

⁴ Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. *Очерки по истории теоретического музыкознания* : в 2 вып. Вып. 1. Москва : Гос. муз. изд-во, 1934. С. 79–121.

⁵ Асаф'єв Б. В. М. И. Глинка. Ленинград : Музыка, 1978. 312 с.

⁶ Котляревський І. А. *Вступ до класифікації музично-теоретичних систем*. Київ : Муз. Україна, 1974. 48 с.

⁷ Тышко С. В., Мамаев С. Г. *Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»*. Ч. 2 : Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. 508 с.

⁸ Мазель Л. *О некоторых сторонах концепции Б. В. Асафьева* // *Статьи по теории и анализу музыки*. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 277–307.

⁹ Берков В. О. *Гармония* // Берков В. О. *Избранные статьи и исследования*. Москва : Сов. композитор, 1977. С. 195–236.

¹⁰ Степанов А. А. *Методика преподавания гармонии* Москва : Музыка, 1984. 131 с.

¹¹ Богоявленский С. Н. *Советское теоретическое музыкознание (1941–1966)* // *Вопросы теории и эстетика музыки*. Вып. 6–7. Ленинград : Музыка, 1967. С. 164–194.

¹² Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России : дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. муз. акад. им. Гнесиных. Москва, 2009. 690 с.

вплинула на розвиток радянського музикознавства, а ім'я Ш. Кателя, вірогідно, стало відомим радянському читачеві саме завдяки їй¹. Праця Й. Рижкіна «Традиційна школа»² опублікована у написаному спільно з Львом Мазелем двотомнику «Нариси з історії теоретичного музикознавства»³ (1934–1939), який має принципове значення для радянської музичної науки. Огляду кателівської методики у статті Й. Рижкіна присвячено кілька сторінок: її трактовано у підкреслено полемічному тоні, і все ж дослідник визнає її значення для західноєвропейської педагогічної традиції⁴.

Монографія Б. Асаф'єва «М. І. Глінка» містить найбільш ґрунтовний виклад вчення Ш. Кателя (додаток до роботи⁵). Учений дає цілісне уявлення про структуру Трактату: коментує кожен із чотирнадцяти розділів, наводить повний російський переклад авторського вступу⁶ і чотирьох протоколів засідань консерваторської комісії 1801 року⁷. Б. Асаф'єв насамперед розглядає зарубіжний етап біографії М. Глінки (навчання у німецького теоретика З. Дена), а кателівський Трактат є однією зі складових загальної культурної парадигми, сформованої класиками паризької музичної педагогіки в особі Ш. Кателя, Ф.-Ж. Госсєка, Е.-Н. Мєгюля, та зокрема Л. Керубіні. Про їх спільну діяльність Б. Асаф'єв говорить як про «педагогіку здорового глузду»⁸.

Б. Асаф'єв переконаний, що методика Ш. Кателя має особливе значення для музичної освіти й музичного мистецтва в його найширшому контексті. У коментарях до одного з розділів Трактату учений наголошує: «Усе це настільки інтонаційно законмірно й логічно, що думка й слух розрізнять переважно ту ж техніку – від Мєгюля, Катєля, Керубіні, через все ХІХ століття, до мелодично дивовижного голосоведення Гуно, здравості партитури “Арлезіанки” й “Кармен” Бізе, мудрої, суворої органної наспівності у Франка, найтоншим досвідом “перебування” на вістрі суворої законмірності, – ось-ось, як здалося б, порушеної (Равель із його, як павутиння, вишуканою інтонаційністю), до тверезої інтелектуальної гри майстерності-ремєсла, що скромно приховує високу духовність, до Дебюссї (згадаємо партитуру “Пеллеаса” з її принципом найсуворішої інтонаційної економії: нічого, жодного “шурхоту” даремно, поза контролем слуху й інтелекту). Але та ж економія й мотивованість кожної миті звуку-руху у Глінки (знову спадає на думку “Ніч у Мадридї”)»⁹.

¹ У викладі основних елементів вчення Ш. Катєля Л. Шевальє багато в чому спирається на «Повний трактат з теорії та практики гармонії» (1844) Ф.-Ж. Фетиса (Fetis F.-J. Complete Treatise on the Theory and Practice of Harmony [Translated by P. Landey]. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, 2008. 282 p.).

² Рижкин И. Я. Традиционная школа // Рижкин И. Я., Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания. Москва : Музгиз, 1934. Вып. 1. С. 79–121.

³ Рижкин И. Я., Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания : в 2 вып. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1934. 180 с. Вып. 2. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1939. 248 с.

⁴ Методику Ш. Катєля згадано й у другому томі нарисів у роботі Й. Рижкіна, присвяченій вченню М. Гарбузова: Рижкин И. Я. Теория многоосновности (Н. Гарбузов) // Мазель Л. А., Рижкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания : в 2 вып. Вып. 2. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1939. С. 206, 236.

⁵ Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Ленинград : Музыка, 1978. С. 284–307.

⁶ Там само. С. 295–296.

⁷ Там само. С. 294–295.

⁸ Рос.: «Педагогика здравого смысла» (Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Ленинград : Музыка, 1978. С. 284).

⁹ Рос.: «Всё это настолько интонационно закономерно и логично, что мысль и слух различат в основном ту же технику – от Мєгюля, Катєля, Керубіні, через весь ХІХ век, к мелодически изумительному голосоведению Гуно, здравости партитуры “Арлезіанки” и “Кармен” Бізе, мудрой, суровой органной напевности у Франка, тончайшим опытом “бывания” на острие строгой закономерности, –

Отже, Б. Асаф'єв визнає унікальну цінність методики Ш. Кателя не лише для навчального процесу, а й у контексті найвищих досягнень європейського музичного мистецтва. Це означає, що вчення Ш. Кателя містить оптимальний набір складових, якими визначається об'єктивна художня предметність викладеного в Трактаті комплексу навчальних практик. Звернення до вчення Ш. Кателя в сучасних умовах дає змогу актуалізувати спрямування викладання музично-теоретичних дисциплін загалом і гармонії зокрема. У 1871 році Г. А. Ларош сформулював цю проблему так: «*Часто доводиться чути, що теорія гармонії в тому вигляді, як її викладають у найбільш поширених підручниках нашого часу, далеко відстала від сучасної композиторської практики і не може пояснити багато явищ у сучасних творах*»¹.

Згідно з Б. Асаф'євим, М. Глінка, Ш. Гуно, С. Франк, Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Равель – реципієнти методики Ш. Кателя. Який механізм цієї спадкоємності?

З'ясуємо це на прикладі творчості Р. Вагнера. Один із багатьох інструктивних нотних прикладів кателівського Трактату особливо зацікавлює Асаф'єва: «*Чим не підхід до “Isoldes Liebestod”?*»². Така аналогія має під собою ґрунт. Порівняємо нотний текст прикладу № 266 із Трактату (Стаття VIII, «Каданси»)³ (приклад 1) з його аналогом – початком останньої картини у третій дії опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера⁴ (приклад 2).

Приклад 1.

Ш. Катель. «Traité d'harmonie». Приклад №266



вот-вот, казалось бы, нарушенной (Равель с его, как паутина, изысканной интонационностью), к трезвой интеллектуальной игре мастерства-ремесла, скромно скрывающей высокую духовность, к Дебюсси (вспомним партитуру “Пеллеаса” с её принципом строжайшей интонационной экономии: ничего, ни единого “шелеста” зря, вне контроля слуха и интеллекта). Но ведь эта же экономия и мотивированность каждого мига звука-движения у Глинки (опять приходит на мысль “Ночь в Мадриде”))» (Асаф'єв Б. В. М. И. Глінка. Ленинград : Музыка, 1978. С. 298).

¹ Рос.: «*Нередко приходится слышать жалобы на то, что теория гармонии в том виде, как она излагается в наиболее распространенных учебниках нашего времени, далеко отстала от современной композиторской практики и неспособна объяснить множество явлений в современных сочинениях*» (Ларош Г. Мысли о системе гармонии и её применении к музыкальной педагогике / Ларош Г. А. // Собрание музыкально-критических статей : в 2 т. Т. 1. Москва : Об-во «Муз-теорет. б-ка в Москве», 1913. С. 246).

² Рос.: «*Чем не подступ к “Isoldes Liebestod”?*» (Асаф'єв Б. В. М. И. Глінка. Ленинград : Музыка, 1978. С. 299).

³ Тут та далі нумерація прикладів із «Трактату» Ш. Кателя наводиться за лондонським виданням 1854 р. (Catel Ch. A Treatise on Harmony / translated by C. Clarke. London : J. Alfred Novello, 1854. 57 р. Відзначимо, що асаф'євська гіпотеза про витоки вагнерівського «Liebestod» фактично не отримала розвитку в радянському музикознавстві за винятком згадки в роботі О. Степанова (Степанов А. А. Методика преподавания гармонии Москва : Музыка, 1984. С. 87–89).

⁴ Цей чотиритакт наведено у фортепіанному перекладенні Ханса фон Бюлова, яке, згідно з Е. Куртом (Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. Москва : Музыка, 1975. С. 55), робилося паралельно до створення опери та було авторизоване.

Р. Вагнер. Опера «Трістан та Ізольда». «Liebestod». Клавір

Обидва нотні приклади, безумовно, подібні, це легко сприймається на слух і без особливих труднощів надається аналізу. В обох – висхідний секвенційний рух із кроком на велику секунду та малу терцію відповідно. Ланки секвенцій в обох побудовах ідентичні (автентичні акордові співвідношення), але у Р. Вагнера лінія сопрано дещо більш складна ритмічно й мелодично. Відмінність між цими фрагментами досить відчутна: фактура у Вагнера організована гомофонно-гармонічно, а в кателівському триголосої верхні голоси утворюють канонічну секвенцію¹. Припустимо, що інструктивний приклад із Трактату Ш. Кателя є тематичним прототипом вагнерівського «Liebestod». Тоді закономірно запитати: чи знав Вагнер цю працю? Можливо, але в біографічних джерелах немає жодних свідчень про це. Лише один музично-теоретичний посібник («Methode des Generalbasses» Й. Б. Лож'є, 1818, переклад німецькою мовою з англійської 1819) відіграв помітну роль у творчому становленні Вагнера: про це композитор розповідає у першому томі мемуарів «Моє життя»².

Питання про те, чи міг Р. Вагнер вивчати Трактат Ш. Кателя та із якими музично-теоретичними працями він узагалі був знайомий, потребує особливого розгляду. Можна дійти висновку: на жаль, на цьому гіпотеза Б. Асаф'єва вичерпана, спираючись лише на явну композиційну подібність двох нотних фрагментів, стверджувати, що Р. Вагнера сприйняв кателівську дидактику, щонайменше, поспішно, бо взаємодія між ними, вірогідно, значно складніша, ніж очевидна зовнішня спадкоємність між прикладом №266 із Трактату і першими тактами «Liebestod». Отже, ідея про інтерпретацію вагнерівської творчості в контексті вчення Ш. Кателя зберігає свою цінність, а її розвиток вимагає, по-перше, розширення кількості музичних прикладів із творів Р. Вагнера і певного коригування дослідницької позиції, по-друге, – поглибленого вивчення змісту Трактату.

¹ Питання про те, як у Ш. Кателя взаємодіють парадигми гармонічного й поліфонічного мислення потребує окремого дослідження. Імітаційної поліфонії в Трактаті не розглянуто навіть по дотичній.

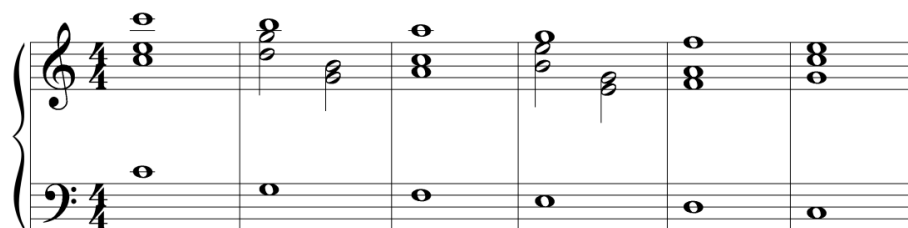
² Вагнер Р. Моя жизнь : в 2 т. Т. 1. Москва : АСТ ; Астрель, 2003. С. 72–73. У «Музичному словнику Гроува» (Charlton D. Logier, Johann Bernhard // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 vol. New York : Macmillan, 1995. Vol. 11. P. 132–133) вказано, що в більш пізній роботі Й. Лож'є (System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Komposition. Berlin, 1827) було вперше вжито поняття «музикознавство» (англ. – «musicology»).

Деякі моменти вчення Ш. Кателя виявляються у вагнерівському голосоведінні. З'ясуємо особливості кателівського трактування багатоголосного складу акордових вертикалей та їх поєднань¹. Стисло це можна сформулювати так: питання акордових з'єднань Ш. Кателя, практично, не турбують². Єдине обмеження на акордові поєднання – це абсолютна заборона прямого руху голосів у квінту або октаву (поняття про паралелізм Катель не вводить взагалі), тоді як єдиною вимогою є принцип зв'язку між акордами (з одним спільним тоном, з двома або взагалі без них), а звичне для нас поняття про гармонічне з'єднання має свій термінологічний аналог: приготування квінти³. Крім того, у Трактаті немає даних про розміщення акорду і його мелодичне положення, не обумовлено закономірностей подвоєння акордових тонів (у секст-акордах зокрема), принципово не обмежується нормативна кількість голосів, до яких не застосовується традиційна хорова номенклатура «S–A–T–B», проте визначаються лише контурні голоси: фр. – *la basse* та *chant* (буквально – «спів»).

Форми руху голосів при цьому можуть бути досить неординарними, і з певних методичних позицій вони будуть видаватися неприйнятними. Це демонструє фрагмент (№ 61; приклад 3), який містить потроєння основного тону тризвуку в першому такті, подвоєння терцій тризвуків у третьому і п'ятому тактах, стрибки середніх голосів з екстремальним збільшенням відстані між верхньою парою голосів.

Приклад 3.

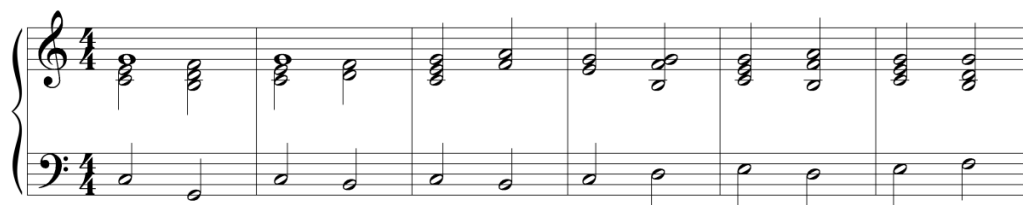
Ш. Катель. «Traité d'harmonie». Приклад № 266



Показовим є приклад (№ 82), протягом шести тактів відбувається модуляція між три- чотири- і п'ятиголосним складом (приклад 4; орфографію збережено).

Приклад 4.

Ш. Катель. «Traité d'harmonie». Приклад 82



¹ Специфіка акордового складу і похідних від нього форм голосоведіння – не найбільш ключова характеристика кателівського вчення. Обсяг цієї статті не дає змоги охарактеризувати його вичерпно, тому пропонуємо читачеві звернутися до наведених вище джерел.

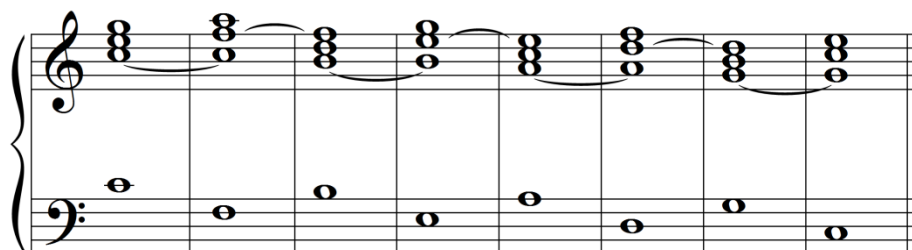
² Цю думку висловив Л. Шевальє (Шевальє Л. История учений о гармонии. Москва : Гос. муз. изд-во, 1932. С. 92), проте не розвинув її.

³ Приготування досконалого консонансу – ідея, яка є досить незвичною для сучасної практики.

Повна свобода голосоведення властива й акордовій послідовності (№ 56) з приготовленими квінтами, обидва верхні голоси якої постійно міняються місцями (приклад 5).

Приклад 5.

Ш. Катель. «Traité d'harmonie». Приклад № 56



Те, що у Трактаті зневажено принципово важливі елементи гармонічного голосоведіння, може спочатку збентежити, але в цьому більше переваг, ніж недоліків. Насамперед такий підхід пов'язаний із творчою свободою гармонічного викладу, адже так можна досягнути значно більшої кількості можливих варіантів розміщення акордових вертикалей, ніж у випадку з шістьма канонічними видами розміщення тризвуку та десятима видами секстакорду. Крім того, через відсутність стереотипної орієнтації навчального акордового багатоголосся на вимоги хорового виконавства, інструктивні гармонічні етюди з кателівського Трактату тяжіють переважно до узагальненої клавірної фактури, кількість голосів у якій може вільно коригуватись будь-коли, бо вона не обмежена умовами абстрактного хорового «чотириголосся-взагалі» на кшталт заборони ходів на збільшені інтервали чи суворого дотримання теситурних обмежень.

Непряним визнанням такого підходу є в біографічному нарисі «Моя гармонія» композитора Ю. Іщенко розповідь про свої юнацькі заняття з херсонським викладачем В. Павковичем, методика якого має багато спільного з кателівською: «Всеволод Володимирович став навчати мене гармонії у довільному фортепіанному викладі. Великий плюс такого методу – увага до акордової вертикалі як такої. На початкових етапах вивчення гармонії це дуже корисно та, певне, методично правильно. Чотириголосся є набагато складнішим, адже синтезує вертикаль і горизонталь. У нашому ж випадку роль горизонталі, тобто голосоведіння, вельми умовна і не відволікає уваги від звукового наповнення акорду. Оскільки в акорді може бути чотири, п'ять і більше звуків, учень змушений оволодівати мистецтвом чути “вагу” акорду: тонову щільність у зв'язку з функціональним смислом, взаємодію різних подвоєнь – адже, на відміну від чотириголосся, їх може бути більше, ніж одне, – поєднання в одній вертикалі різних типів положень та багато інших тонкощів, які підказує скоріше смак, ніж знання»¹.

¹ Рос.: «Всеволод Владимирович стал обучать меня гармонии в свободном фортепианном изложении. Большой плюс такого метода – внимание к аккордовой вертикали как к таковой. На начальных этапах изучения гармонии это очень полезно и, видимо, методически правильно. Четырёхголосие много сложнее, потому что синтезирует вертикаль и горизонталь. В нашем же случае роль горизонталей, то есть голосоведения, весьма условна и не отвлекает внимание от звукового наполнения аккорда. Поскольку в аккорде может быть четыре, пять и более звуков, ученик вынужден овладевать искусством слышать “вес” аккорда: тоновую плотность в связи с функциональным смыслом, взаимодействие различных удвоений – ведь, в отличие от четырёхголосия, их может быть

Переконливо продемонструвати художнє втілення викладених закономірностей можна на прикладі головної теми Увертюри до одного з найвідоміших творів вагнерівського доробку – опери «Тангейзер» (1845), нотний текст якої розглянемо в чотирьох різних варіантах викладу. Спершу звернемося до її фортепіанної транскрипції. Найважливіша властивість фактури цього гомофонно-гармонічного складу – нефіксована кількість голосів: від триголосся в перших тактах до шестиголосся в останніх (приклад 6).

Приклад 6.

Р. Вагнер. Опера «Тангейзер». Увертюра. Клавір

The musical score is for a piano transcription of the main theme from Wagner's 'Tannhauser' Overture. It is marked 'Andante maestoso' and begins with a piano (*p*) dynamic and 'molto tenuto' instruction. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score consists of three systems of music, each with a grand staff. The first system shows a complex texture with triplets and various chordal structures. The second system continues this texture, with dynamic markings of *p* and *mf*. The third system concludes the fragment with a final chord and a double bar line.

Скільки реальних оркестрових партій лежить в основі розглянутого фрагмента та який при цьому фактичний характер руху оркестрових голосів? На жаль, при заданих умовах визначити це неможливо, адже у клавірному викладі названі фактори практично анулюються. Тому розглянемо партитуру (приклад 7).

больше, чем одно, – соединение в одной вертикали разных типов расположений, и многие другие тонкости, которые подсказывает скорее вкус, чем знание» (Ищенко Ю. Я. Моя гармония // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. Київ, 2012. С. 245–246).

і взаємними перехрещуваннями. Яка при цьому структура результуючих гармонічних вертикалей, їх розміщення? Яка логіка тембрових і гармонічних дублювань? Для більшої наочності адаптуємо партитуру: всі строї зведемо до їх спільного знаменника *in C* і виділимо контурне двоголосся (приклад 8).

Приклад 8.

Р. Вагнер. Опера «Тангейзер». Увертюра. Адаптована партитура

Реальна кількість автономних голосів цього складу варіюється від трьох (перші такти; всі голоси подвоєно) до шести в зоні «золотого перетину» з несподіваним введенням додаткової партії валторни. Мелодичний голос тут утілено стабільним унісоном валторни і кларнета. Це дублювання мікстового типу не слід прирівнювати до гармонічного дублювання. Однак звернімо увагу на деякі випадки перетину мелодії з одним із середніх голосів, у результаті чого відбувається фактичне потроєння мелодичного голосу. Басовий голос тут здебільшого викладено унісоном фাগотів (зокрема й октавним унісоном), які іноді розводяться у квінту і в сексту – інтервали, які мають гармонічну «вагу».

У партії другого кларнета відбувається несподіване паузування, у результаті чого вдається уникнути паралельних квінт *фа-дієз – до-дієз / мі – сі*, неминучих при очевидному можливому рішенні – зведенні кларнета в унісон з четвертою валторною. На межі четвертого і п'ятого тактів акорд II ступеня переноситься через тактову риску зі зміною розташування, але з альтерацією IV ступеня ладу *ля – ля-дієз*, унаслідок чого це акордове поєднання перебуває «за крок» від гармонічного синкопування. Цей зворот можна визнати своєрідним ускладненим переміщенням.

Рух пари середніх голосів насичено взаємними перехресцями і стрибками. У партії четвертої валторни міститься несподіваний квінтовий стрибок, у результаті якого, імовірно, уникається подвоєння септими секундакорду домінанти у звороті прохідного типу на витриманому басі¹. Особливо відзначимо хід паралельними унісонами, утворений після розв'язання ввіднотонної побічної домінанти в тонічний тризвук із подвоєнням терцієвого тону, типовим для перерваного звороту.

Отже, функції оркестрових голосів тут трактовано своєрідно: протягом шістнадцяти тактів середні голоси постійно змінюють вертикальну диспозицію, рухаються стрибками, а басова лінія еволюціонує від унісонного викладу аж до гармонічного руху паралельними секстами. А. Шнітке пов'язує таку функціональну перемінність² із творчістю авторів першої половини ХХ століття: «<...> Утвердження принципу функціональної перемінності в сучасному оркестрі, властиве Д. Шостаковичу, С. Прокоф'єву, І. Стравінському, Б. Бриттену (та іншим носіям неокласичної тенденції), – результат синтезу гомофонного і поліфонічного мислення, оркестрового і камерного письма. Функціональна перемінність голосів – явище принципово аномативне, тому важко здійснити класифікацію величезної кількості прийомів, які стоять на межі між поліфонією й гетерофонією. Можна лише виділити цю сферу фактурної нестійкості, відзначивши її полярні випадки»³.

Підкреслимо, що викладена сукупність форм вагнерівського голосоведіння відчутно розширює уявлення про гармонічний стиль оркестрової музики в середині ХІХ століття, а тому розглянутий фрагмент із «Тангейзера» видається таким, який набагато випереджає свій час.

Не можна не зважати, що у третій дії опери ця тема звучить повторно, повністю розкриваючи свій драматургічний потенціал як Хор пілігримів (приклад 9).

Тут бачимо стабільний чотириголосний виклад (*divisi* тенорів та басів), здебільшого ординарний за характером, навіть при деяких випадках перехресцями і стрибків. Загальна специфіка голосоведіння докорінно відрізняє цей хорівий фрагмент від щойно розглянутого оркестрового, що, фактично, можна вважати іншим типом ансамблевого письма.

¹ У фортепіанному перекладенні К. Кліндворта (1830–1916) тут виставлено паузу (див. приклад б), якої немає в оригіналі, та й вона суперечить його логіці. Є безліч фортепіанних транскрипцій Увертюри до «Тангейзера» (вони є у вільному доступі на сайті нотної бібліотеки <http://imslp.org/>), проте лише у версії К. Кліндворта нетиповий хід голосів вирішено вказаним чином.

² Учення про тембро-фактурну функціональність належить В. Цуккерману (Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды : в 2 вып. Вып. 2 : О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Москва : Сов. композитор, 1975. 464 с.). У кандидатській дисертації автора статті цієї статті (Войтенко А. С. Стилевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра в произведениях Н. Я. Мясковского : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2012. 183 с.) розроблено поняття про тембро-функціональну дифузію.

³ Рос.: «Утверждение принципа функциональной переменности в современном оркестре, свойственное Д. Шостаковичу, С. Прокофьеву, И. Стравинскому, Б. Бриттену (и иным носителям неоклассической тенденции), – результат синтеза гомофонного и полифонического мышления, оркестрового и камерного письма. Функциональная переменность голосов – явление принципиально аномативное, поэтому трудно провести классификацию огромного количества стоящих на границе между полифонией и гетерофонией приёмов. Можно лишь выделить эту область фактурной неустойчивости, отметив её полярные случаи» (Шнітке А. Функциональная переменность голосов фактуры // Шнітке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. Москва : Композитор, 2004. С. 92).

Приклад 9.

Р. Вагнер. Опера «Тангейзер». Третя дія. Хор пілігримів

Andante maestoso ♩ = 50

Ten. Be - glückt darf nun dich, o! Hei - mat ich schau - nen, und grü - ßen

Baß.

Ten. froh dei - ne lieb - li - chen Au - en; nun laß - ich ruhn den - Wan - der -

Baß.

Ten. stab, weil Gott ge - treu ich ge - pil - gert hab!

Baß.

Підкреслимо, що більш довільне голосоведіння в оркестровому викладі теми (див. приклад 7) і більш суворе в хоровому (приклад 9) можуть бути протиставлені одне одному лише залежно від того, які наші уявлення про нормативи викладу. Якщо «шкільною» нормою багатоголосного гомофонно-гармонічного ансамблевого письма вважаємо мінімум стрибків і перехрещувань, уникання гармонічних синкоп і «табуєваних» послідовностей досконалих консонансів, повноту акордових вертикалей і узгодження структури тембрових дублювань з межами синтаксичних побудов, то форми голосоведіння хорового й оркестрового варіантів Хору пілігримів у «Тангейзері» – принципово різні. Якщо той самий норматив припускає неповне розміщення акордів, не лімітує стрибків і перехрещувань, не фіксує кількості реальних голосів – а саме так ці питання розглядаються в Трактаті Ш. Кателя, – то підстав для такого протиставлення цих двох фрагментів немає, більше того, стає очевидним, що їх слід розглядати в стильовій сукупності з фортепіанним варіантом Хору (див. приклад 6).

Отже, незалежно від того, чи знав Р. Вагнер Трактат Ш. Кателя, його музику можна інтерпретувати з позицій кателівської дидактики. Здійснений аналіз нотних фрагментів із «Тангейзера» переконує, що, спираючись на виклад основ акордових поєднань, наведений у Трактаті, учень може опанувати три види гомофонно-гармонічного письма: фортепіанне, оркестрове і хорове.

Повною мірою це властиво й розглянутому чотиритактному клавірному фрагменту вагнерівського «Liebestod» (див. приклад 2): з його тексту неможливо визначити характер руху реальних оркестрових голосів та їх кількість, тому для цього потрібне й порівняння з партитурою (приклад 10).

Р. Вагнер. Опера «Трістан та Ізольда». «Liebestod». Партитура

Sehr mässig beginnend
pp *Isolde*

Mild und lei - se wie er lä - chelt, wie das Au - ge hold er öff - net,

Bassclarinette in A Clarinette in A (I)

3 Posaunen

ppp Bratschen *trem.* *ppp*

Violoncelle *trem.* *pp* (geth. mit dämpfer) *pp* (geth. mit dämpfer)

Contrabässe (nur 2) (4) *pp* (mit dämpfer)

Відповідно до застосованих формальних моделей ведення голосів, цей фрагмент можна вважати більш «класичним», ніж тема з «Тангейзера», навіть незважаючи на ясно відчутні паралельні квінти (до – соль / до-бемоль – соль-бемоль та ре-дієз – ля-дієз / ре – ля) у середніх голосах на межі обох двотактів. Однак між цими двома прикладами є докорінна відмінність: у партитурі «Тангейзера» (див. приклад 7) без найменших ускладнень визначимо кількість реальних оркестрових голосів, тоді як у «Liebestod» це можливо лише із застосуванням «мікроскопа» (приклад 11).

Багатоголосний оркестровий склад тут містить від шести до семи окремих голосів (непарні і парні такти відповідно) спільно з вокальною лінією, яка неточно дублює партії кларнетів і тому виступає автономним голосом. Слід розуміти, що структура такого багатоголосся виявляється лише у схематичному викладі, тоді як на слух окремі його голоси, практично, не розрізнявані як в оркестровому звучанні, так і в клавірній редукції¹.

¹ Така висока концентрація голосів в обмежених теситурних умовах властива фортепіанному письму деяких пізніх творів О. Скрибіна (зокрема – Прелюдії оп. 74 № 4).

Приклад 11.

Р. Вагнер. Опера «Трістан та Ізольда». «Liebestod». Схема

Mild und lei - se wie er lä - chelt, wie das Au - ge hold er öff - net,

Однак не слід недооцінювати фортепіанне письмо оперного клавiру як засіб спрощення оркестрової партитури з неминучим усередненням складних багатоголосних конструкцій. У відомій праці «Романтична гармонія та її криза в «Тристані» Вагнера», у розділі про специфіку музичного імпресіонізму Е. Курт здійснює сміливе узагальнення: «<...> Оркестровий колорит спричинив вирішальний вплив на формування імпресіонізму не тільки як такий, а й завдяки фортепіанним перекладенням. Не можна недооцінювати підготовче значення техніки і способів фортепіанного письма з погляду розробки специфічного фортепіанного стилю імпресіоністів. І тут насамперед слід вказати на музичні драми Вагнера, перекладення яких уособлювали самостійний фортепіанний стиль. Передусім у них було здійснено плідне змішування суто оркестрових ефектів з піаністичними»¹.

Підкреслимо, що фортепіанне письмо клавiрних перекладень вагнерівської музики з його нестабільною функціональністю фактурних голосів Е. Курт розцінює як самодостатній стильовий феномен, передбачаючи музичну естетику межі ХІХ–ХХ століть. Як було щойно продемонстровано, загальна специфіка форм голосоведення, властивих цьому різновиду письма, цілком відповідає кільком приписам, викладеним у Трактаті Ш. Кателя. Так можна визначити загальну лінію спадкоємності: кателівське вчення – творчість Р. Вагнера – музичний імпресіонізм – нова музика² початку ХХ століття. Це вагомий аргумент на користь цитованого висловлювання Б. Асаф'єва про «педагогіку здорового глузду»³ Ш. Кателя, методичні принципи якої мають очевидну художню життєвість.

¹ Рос.: «<...> Оркестровий колорит оказал оплодотворяющее воздействие на формирование импрессионизма не только сам по себе, но и благодаря фортепианным переложениям. Нельзя недооценить подготавливающее значение техники и способов письма переложений с точки зрения выработки специфического фортепианного стиля импрессионистов. И здесь в первую очередь надо указать на музыкальные драмы Вагнера, переложения которых представляли самостоятельный фортепианный стиль. Прежде всего в них осуществилось плодотворное смешение исконно оркестровых эффектов с пианистическими» (Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. Москва : Музыка, 1975. С. 403).

² Ю. Холопов пропонує вважати початком епохи нової музики десяти роки ХХ століття (Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада : сб. ст. / сост. К. И. Южак. Москва : Музыка, 1972. С. 35).

³ Рос.: «Педагогика здравого смысла» (Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Ленинград : Музыка, 1978. С. 284).

Підіб'ємо підсумки.

1. Трактат Ш. Кателя – це важлива пам'ятка музично-теоретичної думки початку XIX століття, яка поклала початок консерваторській традиції викладання гармонії.

2. Згідно з Б. Асаф'євим, деякі елементи кателівського вчення відображені у творчості найзначніших європейських композиторів XIX – початку XX століть, зокрема Р. Вагнера.

3. Взаємодія між парадигмами творчості Р. Вагнера і педагогіки Ш. Кателя виявляється у принципах вагнерівського оркестрового голосоведення і в стилістиці клавірних редакцій його оперних партитур.

4. Засвоївши викладені в Трактаті Ш. Кателя принципи організації акордових вертикалей та їх поєднань, учень може оволодіти принаймні трьома різними видами багатоголосного письма: оркестровим, фортепіанним і хорovým.

5. Розглянуті принципи організації оркестрового багатоголосся (приклади з опер «Трістан та Ізольда» і «Тангейзер») багато в чому передбачили композиторську технологію XX століття¹.

У статті розглянуто лише один прояв складного історико-стильового механізму парадигматичної взаємодії між гармонією як «шкільним» вченням та гармонією як елементом творчої практики; це відкриває перспективу для подальших досліджень у даній сфері. Композиторська практика в кожен історичну епоху визначається станом розвитку музично-теоретичної думки і дидактичними традиціями, сформованими на цій основі. Не викликає сумніву, що цей зв'язок взаємозумовлений, тоді як окремі характеристики обох впливів теоретичної і практичної складових завжди перемінні. У «*Traité d'harmonie*» (1802) Шарля-Симона Кателя оптимально поєднано основні компоненти музичної практики межі XVIII–XIX століть, тому цю працю слід вважати одним з історичних еталонів навчального посібника, який відповідає основним творчим запитам свого часу. Вивчення його у XXI столітті надасть можливість відкрити нові культурні грані складної і сповненої суперечностей музичної епохи Романтизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. В. М. И. Глинка. Ленинград : Музыка, 1978. 312 с.
2. Берков В. О. Гармония // Берков В. О. Избранные статьи и исследования. Москва : Сов. композитор, 1977. С. 195–236.
3. Берков В. О. К вопросу о функциональной теории в России (Стасов, Серов, Ларош, Танеев) // Берков В. О. Избранные статьи и исследования. Москва : Сов. композитор, 1977. С. 47–73.
4. Богоявленский С. Н. Советское теоретическое музыкознание (1941–1966) // Вопросы теории и эстетика музыки. Вып. 6–7. Ленинград : Музыка, 1967. С. 164–194.
5. Вагнер Р. Моя жизнь : в 2 т. Т. 1. Москва : АСТ ; Астрель, 2003. 560 с.
6. Вебер К. М. Сочинительская манера г-на концертмейстера Фески в Карлсруэ // Музыкальная эстетика Германии XIX века : антология : в 2 т. Т. 2 / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Москва : Музыка, 1982. С. 75–76.
7. Войтенко А. С. Стилевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра в произведениях Н. Я. Мясковского : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2012. 183 с.

¹ Досліджений на прикладі вагнерівського «*Liebestod*» принцип організації оркестрової фактури (множина голосів, що виводяться з простих акордових поєднань; здебільшого ці голоси – неточні варіантні дублювання) є надзвичайно характерним для творчості В. Сильвестрова.

8. Грищенко С. М. Катель, Шарль-Симон // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2 : Гондольера – Корсов. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 744.
9. Ищенко Ю. Я. Моя гармония // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. Київ, 2012. С. 245–267.
10. Котляревський І. А. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем. Київ : Муз. Україна, 1974. 48 с.
11. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем.; предисл. и коммент. М. Этингера. Москва : Музыка, 1975. 552 с.
12. Ларош Г. А. Мысли о системе гармонии и её применении к музыкальной педагогике // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей / авт. вступ. ст. М. И. Чайковский, воспоминания Н. Д. Кашкина : в 2 т. Т. 1. Москва : Об-во «Муз-теорет. б-ка в Москве», 1913. С. 246–259.
13. Мазель Л. А. О некоторых сторонах концепции Б. В. Асафьева // Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 277–307.
14. Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания : в 2 вып. Москва : Гос. муз. изд-во. Вып. 1. 1934. 180 с.; Вып. 2. 1939. 248 с.
15. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. муз. акад. им. Гнесиных. Москва, 2009. 690 с.
16. Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции / пер. с фр. Г. М. Ванькович и Н. И. Игнатовой ; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва : Гос. муз. изд-во, 1934. 145 с.
17. Рыжкин И. Я. Теория многоосновности (Н. Гарбузов) // Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания : в 2 вып. Вып. 2. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1939. С. 206–245.
18. Рыжкин И. Я. Традиционная школа // Рыжкин И. Я., Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания. Москва : Музгиз, 1934. Вып. 1. С. 79–121.
19. Степанов А. А. Методика преподавания гармонии Москва : Музыка, 1984. 131 с.
20. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. 2 : Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. 508 с.
21. Харнонкурт Н. Музыка в нашому житті // Музыка як мова звуків / пер. Г. Курков. Суми : Собор, 2002. С. 4–6.
22. Харнонкурт Н. Розуміння музики та музична освіта // Музыка як мова звуків / пер. Г. Курков. Суми : Собор, 2002. С. 10–19.
23. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада : сб. ст. / сост. К. И. Южак. Москва : Музыка, 1972. С. 35–76.
24. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды : в 2 вып. Вып. 2 : О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Москва : Сов. композитор, 1975. 464 с.
25. Шевалье Л. История учений о гармонии / пер. с фр. З. Потаповой и В. Таранущенко ; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва : Гос. муз. изд-во, 1932. 184 с.
26. Шнитке А. Функциональная переменность голосов фактуры // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. Москва : Композитор, 2004. С. 92–93.
27. Catel Ch. A Treatise on Harmony / translated by C. Clarke. London : J. Alfred Novello, 1854. 57 p.
28. Catel Ch.-S. Traité d'harmonie. Paris : l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802. 73 p.

29. Charleton D. Logier, Johann Bernhard // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vol. New York : Macmillan, 1995. Vol. 11. P. 132–133.
30. Education in music // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vol. New York : Macmillan, 1995. Vol. 6. P. 1–58.
31. Fetis F.-J. *Complete Treatise on the Theory and Practice of Harmony* [Translated by P. Landey]. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, 2008. 282 p.
32. Suskin S. Catel, Charles-Simon // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vol. New York : Macmillan, 1995. Vol. 4. P. 7–8.
33. Wason R. *Musica practica: music theory as pedagogy* // *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. P. 46–77.

REFERENCES

1. Asafjev, B. (1978). *M. I. Glinka* [M. I. Glinka], Leningrad: Muzyka, 312 p. [in Russian].
2. Berkov, V. (1977). Concerning the question of functional theory in Russia (Stasov, Serov, Larosh, Taneev) [K voprosu o funktsionalnoy teorii v Rossii (Stasov, Serov, Larosh, Taneev)]. *Berkov, V. O. Selected articles and researches* [Berkov, V. *Izbrannyye statyi i issledovaniya*]. Moscow: Sov. kompozitor, pp. 47–73 [in Russian].
3. Berkov, V. (1977) *Harmony* [Garmoniya]. *V. Berkov, Selected articles and researches* [Berkov, V. *Izbrannyye statyi i issledovaniya*]. Moscow: Sov. kompozitor, pp. 195–236 [in Russian].
4. Bogoyavlenskiy, S. (1967). Soviet theoretical musicology (1941–1966) [Sovetskoe teoreticheskoe muzykovedeniye (1941–1966)]. *Questions of music theory and aesthetic* [Voprosy teorii i estetiki muzyki], No. 6–7. Leningrad: Muzyka, pp. 164–194 [in Russian].
5. Wagner, R. (2003). *My life* [Moya zhizn], in 2 vol., vol. 1. Moscow: ACT; Astrel, 560 p. [in Russian].
6. Weber, K. (1982). Mr concertmaster Feski's of Karlsruhe composing manner [Sochnitelskaya manera g-na kontsertmeystera Feski v Karlsruhe]. *Music aesthetic of Germany 19 century: antology* [Muzyikalnaya estetika Germanii XIX veka: antologiya], in 2 vol., vol. 2. Moscow: Muzyka, pp. 75–76 [in Russian].
7. Voytenko, A. (2012). *Style specifics of orchestral tone color functional interpretation in N. Yak. Myaskovsky's compositions*: dissertation. Tchaikovsky National Academy of Music [Stilevaya spetsifika funktsionalnoy traktovki orkestrivogo tembra v proizvedeniyah N. Ya. Myaskovskogo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: spets. 17.00.03 Muzyikalnoe iskusstvo], Kyiv, 83 p. [in Russian].
8. Grischenko, S. (1974). Catel, Charles-Simon [Catel, Charl-Simon]. *Music encyclopedia* [Muzyikalnaya entsiklopediya], in 6 vol., vol. 2. Moscow: Sov. kompozitor, p. 744 [in Russian].
9. Ischenko, Yu. (2012). My harmony. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Academy of Music No. 94, Yury Ishchenko and modern music space, No. 94* [Moya garmoniya. *Naukoviy visnik Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini Imeni P. I. Chaykovskogo. Vyp. 94: Yuriy Ischenko ta suchasniy muzichniy prostir*]. Kyiv, pp. 245–267 [in Russian].
10. Kotliarevskiy, I. (1974). *Introduction to the classification of theoretical systems of music* [Vstup do klasyfikatsii muzychno-teoretychnykh system]. Kyiv: Muz. Ukraina, 48 p. [in Ukrainian].
11. Kurth, E. (1975). *Romantic harmony and its crises in Wagner's "Tristan"* [Romanticheskaya garmoniya i eyo krizis v "Tristane" Wagera]. Moscow: Muzyka, 552 p. [in Russian].
12. Larosh, G. (1913). Thoughts on system of harmony and its relation to music pedagogics. *Larosh, G. A. Collection of crytical articles on music* [Myisli o sisteme garmonii i eyo primenenii k muzyikalnoy pedagogike. *Larosh, G. A. Sobranie muzyikalno-kriticheskikh statey*], in 2 vol, vol. 1. Moscow: Ob-vo "Muz.-teoret. b-ka v Moskve", pp. 246–259 [in Russian].
13. Mazel, L. (1982). About some aspects of B. V. Asafjev's theory. *Mazel, L. Article on music theory and anlysis* [O nekotoryih storonah kontseptsii B. V. Asafeva. *Mazel, L. Statyi po teorii i analizu muzyki*]. Moscow: Sov. kompozitor, pp. 277–307 [in Russian].

14. Mazel, L. and Ryizhkin, I. (1934, 1939). *Essays on history of theoretical musicology* [Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya], in 2 vol., vol. 2. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 180 p., 248 p. [in Russian].
15. Polotskaya, E. (2009). *Tchajkovsky and genesis of composer's education in Russia: dissertation* [P. I. Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii: dis. ... doktora iskusstvovedeniya: spets. 17.00.02 Muzyikalnoe iskusstvo]. Moscow, 690 p. [in Russian].
16. Radige, A. (1934) *French musicians of Great French revolution epoch* [Frantsuzskie muzykantyi epohi Velikoy frantsuzskoy revolyutsii]. Moscow: Gos. muz. izd-vo [Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo], 145 p. [in Russian].
17. Ryizhkin, I. (1934). Traditional school [Traditsionnaya shkola]. In: Mazel, L. and Ryizhkin, I. *Essays on history of theoretical musicology* [Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya], in 2 vol., vol. 1. Moscow: Gos. muz. izd-vo, pp. 79–121 [in Russian].
18. Ryizhkin, I. (1939). Theory of polibasicity (N. Garbuzov) [Teoriya mnogoosnovnosti (N. Garbuzov)]. In: Mazel, L. and Ryizhkin, I. *Essays on history of theoretical musicology* [Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya], in 2 vol., vol. 2. Moscow: Gos. muz. izd-vo, pp. 206–245 [in Russian].
19. Stepanov, A. (1984). *Methodics of harmony teaching* [Metodika prepodavaniya garmonii]. Moscow: Muzyka, 131 p. [in Russian].
20. Tyishko, S. and Mamaev, S. (2002) *Glinka's wanderings. Comments to "Notes"* [Stranstviya Glinki. Kommentariy k "Zapiskam"], in 4 vol., vol. 2. Kyiv: Zadruga, 508 p. [in Ukrainian].
21. Harnonkurt, N. (2002). Music in our life [Muzika v nashomu zhitti]. *Music as a tone language* [Muzika yak mova zvukiv]. Sumy: Sobor, pp. 4–6 [in Ukrainian].
22. Harnonkurt, N. Understanding of music and music education [Rozuminnyya muziki ta muzichna osvita]. *Music as a tone language* [Muzika yak mova zvukiv]. Sumy: Sobor, pp. 10–19 [in Ukrainian].
23. Holopov, Yu. (1972). On evolution of European tonal system [Ob evolyutsii evropeyskoy tonalnoy sistemyi]. *Problems of mode* [Problemy lada]. Moscow: Muzyka, pp. 35–76 [in Russian].
24. Tsukkerman, V. (1975). *Theoretical essays and etudes on music* [Muzyikalno-teoreticheskie ocherki i etudy], in 2 vol., vol. 2, Moscow: Sov. kompozitor, 464 p. [in Russian].
25. Shevalje, L. (1932). *History of harmony doctrine* [Istoriya ucheniy o garmonii]. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 184 p. [in Russian].
26. Schnitke, A. (2004) Functional variability of textural voices [Funktsionalnaya peremennost golosov faktury]. In: *Schnitke, A. Articles on music* [Statji o muzyike]. Moscow: Kompozitor pp. 92–93 [in Russian].
27. Catel, Ch. (1802). *Traité d'harmonie*. Paris: l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 73 p.
28. Catel, Ch. (1854). *A Treatise on Harmony*. London: J. Alfred Novello, 57 p.
29. Charleton, D. (1995) Logier, Johann Bernhard. *The New Grove Dictionary of Musik and Musicians*, in 20 vol., vol. 11. New York: Macmillan, pp. 132–133.
30. Education in music (1995). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in 20 vol., vol. 6. New York: Macmillan, pp. 1–58.
31. Fetis, F.-J. (2008). *Complete Treatise on the Theory and Practice of Harmony*. New York: Pendragon Press, 282 p.
32. Suskin, S. (1995). Catel, Charles-Simon. *The New Grove Dictionary of Musik and Musicians*. in 20 vol., vol. 4. New York: Macmillan, pp. 7–8.
33. Wason, R. (2008). *Musica practica: music theory as pedagogy. The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 46–77.

Войтенко А. С. «Traité d'harmonie» Шарля Кателя и его отражение в творчестве Рихарда Вагнера. Отмечено, что «Трактат о гармонии» (1802) Шарля-Симона Кателя имеет особое значение в развитии европейского музыковедения как первый учебник по гармонии, официально введенный в учебный план Парижской консерватории. Эта работа и сегодня составляет основу преподавания музыкально-теоретических дисциплин, поэтому есть все основания для рассмотрения её как источника значительного количества современных учебников по гармонии. Обращение к некоторым образцам творчества Р. Вагнера в проекции на кателивскую методику позволило актуализировать несколько принципиальных вопросов гармонии как компонента композиторской практики, с одной стороны, и как учебной дисциплины, с другой. Методические принципы Ш. Кателя ярко проявляются в сфере вагнеровского голосоведения, которому присуща своеобразная функциональная переменность оркестровых голосов. В общем, опираясь на изложение основ аккордовых соединений, приведенных в «Трактате» Ш. Кателя, ученик может овладеть тремя видами гомофонно-гармонического письма: фортепианным, оркестровым и хоровым. Кроме того, общие моменты между методическими принципами Ш. Кателя и вагнеровскими приёмами организации фактуры позволяют выявить историческую преемственность между кателивским учением и эстетикой музыкального импрессионизма на рубеже XIX–XX веков.

Ключевые слова: педагогика Шарля-Симона Кателя, творчество Рихарда Вагнера, деятельность Бориса Асафьева, Парижская консерватория, гармония, голосоведение, инструментовка, музыкальное образование, музыкальный импрессионизм.

Voytenko Oleksii Serhiiovych – Candidate of Art Criticism, lecturer at the Chair of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine and of “Music Computer Technologies” Department at the R. Glier Kyiv Institute of Music.

ORCID iD. <https://orcid.org/0000-0001-6880-5903>

Charles Catel’s “Traité d’harmonie” and its Reflection in Richard Wagner’s Oeuvre.

Relevance of the study. Applying the doctrine of Charles-Simon Catel in modern conditions enables us to actualize the purpose of teaching musical theoretical disciplines in general and harmony in particular.

Main objective of the study. To reveal some aspects of continuity between Charles-Simon Catel’s methodic of harmony teaching and Richard Wagner’s oeuvre.

Methodology. The research included:

1. Studying of main text sources (first of all – by Ch. Catel and B. Asafiev) and summing up of the special problematics;
2. Analysis of several examples of R. Wagner’s orchestral polyphonic texture in the aspect of voice-leading;
3. Formalizing of R. Wagner’s orchestral voice-leading models according to Ch. Catel’s regulations.

Results/findings and conclusions:

1. “Traité d’harmonie” by Ch. Catel is an important artifact of music theory of the 19th century, certain “cornerston” of the conservatory tradition in harmony teaching.
2. According to B. Asafiev, some elements of the Catel’s doctrine are reflected in the works of the most significant European composers of the 19th – early 20th centuries, in particular – R. Wagner’s.

3. The interaction between the paradigms of R. Wagner's oeuvre and Ch. Catel's pedagogy is manifested in the principles of Wagner's orchestral voice-leading and in the style of the clavier editions of his opera scores.

4. Having mastered the principles of organizing the chord vertical and their combinations, described in Catel's "Traité d'harmonie", the student can also master at least three different types of polyphonic writing: orchestral, clavier and choral.

5. The inherent principles of orchestral polyphony organization (examples from the operas "Tristan and Isolde" and "Tanghäuser" by Wagner) have largely predicted the composing technology of the 20th century.

The science of harmony, for the first time in European musicology, has become a discipline of the conservatory educational course, thanks to the work "Traité d'harmonie" (1802) by Charles-Simon Catel (1773–1830), French composer, theorist and pedagogue. For several decades of the 19th century, "Traité d'harmonie" by Catel was the main harmony teaching guide at the Paris Conservatory.

This higher music school was founded in 1795; the main forms of the educational process organization were developed there, and today they are spread in conservatories around the world. The principle of the collective organization of the educational process, introduced by the Paris Pedagogical School, has conditioned a differentiated teaching of theoretical disciplines and the provision of teaching process by appropriate theoretical literature. The birth of Parisian musical theoretical pedagogy date from May 1801, when several consultative meetings of the special commission on the harmony teaching methods unification took place at the Conservatory. After lengthy discussions, the pedagogical method of Ch. Catel, not yet set out in the manual, was adopted into the academic activity of the institution.

"Traité d'harmonie" by Ch. Catel is the first conservatory textbook on harmony, which today forms the historical basis of this discipline modern textbooks. However, it still has not attracted the attention of Ukrainian musicologists, perhaps because it has not yet been translated into Russian or Ukrainian. Ukrainian readers know about Catel's "Traité d'harmonie" mainly on the basis of three sources: "History of the doctrines of harmony" by L. Chevalier, J. Ryzhkin's essay "Traditional school" and most importantly – according to the monograph "M. I. Glinka" by B. Asafiev.

Monograph "M. I. Glinka" by B. Asafiev contains the most thorough presentation of the Catel's teaching (supplement to the first edition of this work). The scientist gives a complete picture of the structure of the "Traité d'harmonie": comments on each of the fourteen articles, gives a complete Russian translation of the author's entry and four protocols of the Conservatory commission meetings in 1801. B. Asafiev first of all considers the foreign stage of the biography of M. Glinka (studying with the German theorist Z. Dehn), while Catel's "Traité d'harmonie" is at the same time one of the components of the general cultural paradigm formed by the classics of the Parisian musical pedagogy in the person of Ch. Catel, F. J. Gossec, E. N. Méhul, and in particular – L. Cherubini.

B. Asafiyev recognizes the unique value of Ch. Catel's methodology not only for the educational process, but also in the context of the highest achievements of European musical art. This means that the teaching of Ch. Catel contain an optimal set of constituents that determine the artistic objectivity of the teaching practice set forth in the "Traité d'harmonie".

According to B. Asafiev, M. Glinka, S. Gounod, S. Franck, J. Bizet, C. Debussy, M. Ravel are recipients of the method of Ch. Catel. The mechanism of this continuity is studied in the current article on the example of the work of R. Wagner, as the preconditions for this were formed by B. Asafiev. The interaction between the paradigms of R. Wagner's oeuvre and the pedagogics of Ch. Catel is manifested in the principles of Wagner's orchestral voice-leading and in the style of clavier editions of his opera scores.

The issue of chordal voice-leading is set out in the “*Traité d’harmonie*” quite specifically, and some of its important elements (chord positioning, number of voices, logic of doublings, etc.) seem to be ignored. Nevertheless, this approach has more advantages than disadvantages. First, it relates to the creative freedom of harmonic writing, as it is possible to achieve a much larger number of possible variants of chord positioning, than in the case of six canonical types of triad position and ten types of triad’s first inversion position. In addition, due to the lack of stereotyped orientation of educational chord polyphony on the requirements of choral performance, instructive harmonic sketches from Catel’s “*Traité d’harmonie*” tend to the generalized *clavier* texture. In general, having mastered the principles of organizing of chord vertical and their combinations, described in Catel’s “*Traité d’harmonie*”, the student can also master at least three different types of polyphonic writing: orchestral, *clavier* and choral.

The article’s research material is the well-known fragments of Wagner’s work: “Death of the Isolde” from the opera “*Tristan and Isolde*” and the main theme of the Overture from the opera “*Tannhäuser*”. The inherent principles of orchestral polyphony organization have largely predicted the composing technology of the twentieth century. In particular, the style of Wagner’s *claviers*, according to E. Kurth’s statement, made a decisive influence on the formation of the musical impressionism aesthetics. The general specificity of the voice-leading forms, inherent to the observed fragments of Wagner’s operas, is consistent with several of the precepts set forth in Catel’s “*Traité d’harmonie*”. Therefore, we can determine the general line of continuity: the Catelean doctrine – the oeuvre of R. Wagner – musical impressionism – a New music of the twentieth century beginning.

The article deals with only one manifestation of a complex paradigmatic interaction mechanism between harmony as a “school” doctrine and harmony as an element of creative practice; it opens the prospect for further research in this area.

Keywords: Charles-Simon Catel’s pedagogics, Richard Wagner’s oeuvre, Boris Asafjew’s activity, Conservatory of Paris, harmony, voice leading, orchestration, music education, musical impressionism.