

V

ВПРОСЫ
ИСТОРИИ,
ТЕОРИИ,
МЕТОДИКИ

ВИТМ

В. Н. ХОЛОПОВА

Мелодика

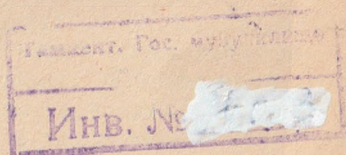
7
X-73

Вопросы истории, теории, методики

В. Н. ХОЛОПОВА

Мелодика

Научно-методический
очерк



МОСКВА «МУЗЫКА» 1984

Рецензент —
кандидат искусствоведения
С. П. ГАЛИЦКАЯ

Холопова В. Н.
X73 Мелодика: Научно-метод. очерк. —
М.: Музыка, 1984.—88 с., нот., схем
(Вопросы истории, теории, методики).

В очерке В. Н. Холоповой рассматриваются специфические особенности мелодики и основные проблемы теории этого важнейшего элемента музыки.

Адресован педагогам и студентам музыкальных вузов.

X $\frac{4905000000-470}{026(01)-84}$ 63—84

78

От автора

Данная работа посвящена мелодике многоголосной музыки. Задача ее состоит в том, чтобы рассмотреть существенные свойства мелодии, идущие от взаимодействия главного мелодического голоса с полным многоголосием произведения, показать тенденцию развития мелодики в музыке нового и новейшего времени к полимелодике и панмелодизму. Мелодия понимается здесь в узком и широком смысле. В узком—это «естественное пение» типа *bel canto*, сложившееся приблизительно к XVIII веку и постепенно преобразовавшееся к концу XIX века в полимелодику. В широком смысле слова мелодия, мелодика — «горизонтальная» проекция музыкальных голосов. Поэтому представление о мелодике в музыке необъятно широко. Претендовать на хотя бы относительную его исчерпанность в одной работе так же невозможно, как на исчерпанность в одном исследовании понятия музыки.

Автор выделяет три основные проблемы, которые представляются ему первоочередными, наиболее крупными и наименее разработанными в теории мелодики: мелодическая интонация, мелодическая линия и мелодическое формирование. Им посвящаются части очерка, которые обрамляются подводящими разделами о понятии мелодии, специфике теории мелодики — и кратким заключением к работе. При изложении каждой из основных проблем отбирается наиболее существенное и научно новое: в понятии мелодии акцентируется органическая взаимосвязь ее с полным многоголосием, свойства мелодической интонации показываются как отражение общемелодических качеств интонации, в мелодической линии объясняются ее исходные предпосылки и выводятся основные мелодико-линейные модели, в мелодическом формировании раскрывается действие наиболее активного элемента — мелодической «линейности».

Понятие мелодии

«Они пели тогда столь сладостно, что сладость еще во мне звучит», — таким эпитафием (перефразировкой из Данте) начал свой дневник музыкальных путешествий по Франции и Италии 1770 года Чарлз Бёрни¹. «У композиторов, одержимых чувством мелоса, для которых мелодия — это всё: и мелодия в обыденном смысле, и мелодия — сила, делающая каждый элемент музыки очагом сердца, у таких композиторов — да еще исполнителей — всегда музыка вызывает состояние душевной приподнятости, праздничности, она в них неотделима от восторженно-внутреннего пения...» — писал Асафьев². «...Думалось о безграничности пространств: что же делать — это мелодия!» — говорил Лядов в связи с игрой А. Рубинштейна³. «Несомненно, мелодии — это созданные богом существа...» — представлялось романтикам первой половины XIX века⁴. «Мелос — „праформа духовного“,» — в идеалистическом духе определял мелодическое начало австрийский композитор XX века Хауэр⁵. «Ведь какая это радость, — восклицал Стравинский, взявший в неоклассический период курс на музыку мелодического принципа, — окунуться в многотембровое многозвучие струнных и насытить ими мельчайшие частицы полифонической ткани!»⁶ «Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке», — говорил Прокофьев⁷. «Прежде всего твердо установим, что единственная форма музыки — мелодия, что без мелодии музыка просто не мыслится, что музыка и мелодия нераздельны», — утверждал Вагнер⁸. «Но и любовь — мелодия», — увековечил ценность музыки-мелодии Пушкин.

¹ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Л., 1961, с. 19.

² Асафьев Б. В. Антон Григорьевич Рубинштейн. — Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 205—206.

³ Там же, с. 203.

⁴ Брентано (фон Арним) Б. Гюндероде. — В кн.: Музыкальная эстетика Германии, т. 2. М., 1982, с. 64

⁵ Хауэр J. M. Deutung des Melos. Leipzig, Wien, Zürich, 1923, S. 48.

⁶ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 199—200.

⁷ Сов. музыка, 1948, № 1, с. 66.

⁸ Вагнер Р. Музыка будущего — В кн.: Рихард Вагнер: Избранные работы. М., 1978, с. 528.

Мелодия имеет и локально-исторические рамки и экстраполируется на искусство музыки вообще. Слово «мелодия» (от греч. *μελος* — напев и *ὄδη* — песня) перешло от древнегреческого языка к итальянскому и затем распространилось в других странах⁹. Музыканты первой половины XX века еще помнят о традиции связывать понятие «мелодия» с Италией. Так, Асафьев, возрождая древнегреческий термин «мелос», обособляет при этом «мелодию» как логически частный случай. Он рассматривает мелос как «решительно все проявления горизонтальности», сказывающиеся также и «в итальянской оперной специфической мелодии (т. е. то, что преимущественно и называют мелодией)» (разрядка моя — В. Х.)¹⁰. Понимая мелодию в этом локальном смысле, Асафьев прослеживает ее исторический путь. «Утверждаю, что мелодии еще не существовали даже на первоначальных стадиях европейского многоголосия. Наоборот, эти стадии (включая *ars antiqva* и *ars nova*) вели к мелодии»¹¹. Вслед за эпохой Возрождения происходит «рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской новой музыкальной практики, душой которой была мелодия»¹². «Гомофония же и есть не что иное, как мелодия с ее акустически дополненным отражением и фундаментом, мелодия с опорным басом и выявленными призывками»¹³.

В странах Западной Европы именно итальянская устремленность к мелодии хорошо видна при сравнении с музыкальными установками в других, географически непосредственно близких странах. Например, во Франции один из крупнейших мастеров XVIII века Куперен в трактате «Искусство игры на клавесине» (1716), когда говорит о душе музыки, выделяет не мелодию, а — в соответствии со стародавней традицией этой страны — ритм: «Ритм же — это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить». («Итальянские сонаты совершенно чужды такого рода ритма», — добавляет он¹⁴.)

Параллельно с кристаллизацией мелодии в узком, «итальянском» смысле в западноевропейской музыкальной практике

⁹ Об истории слова «мелодия» и проблеме терминологии см. Холопов Ю. Н. Мелодия — «Музыкальная энциклопедия», т. 3 М, 1976, столб. 511—512, 524—526.

¹⁰ Асафьев В. В. Музыкальная форма как процесс. Л, 1971, с. 207.

¹¹ Там же, с. 356.

¹² Там же, с. 319.

¹³ Там же, с. 350.

¹⁴ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине М, 1973, с. 29. Установка на первый план ставить ритм и даже мелодию выводить из ритма сохраняется и в дальнейшие столетия французской музыки. Так, Венсан д'Энди в «Курсе музыкальной композиции» показывает построение мелодии на основе акцентов (логического, высотного, эмоционального) и демонстрирует возникающую таким путем «ритмическую мелодию» (*D'Indy V Cours de composition musicale. 1 livre. Paris, 1912, p. 23—38*).

шло и уточнение понятия, закрепление его за главным голосом в музыкальной теории — от конца эпохи Возрождения и на протяжении эпохи барокко.

Еще в XVII и начале XVIII века слово «мелодия» относилось к многоголосию, и слово «мелопэз» означало «контрапунктист». Но поскольку еще раньше, с XVI века, многоголосие стало называться также «гармония», то «контрапункт» (мелопэзическое искусство) стал рассматриваться как частный случай «мелодии». З. Кальвизиус назвал свое учение о многоголосии (конец XVI века) «Мелопэя...», а Дж. Б. Дони (XVII век) уже протестовал против широкого понятия мелодии, которое включало в себя контрапункт. Лишь в 30-х годах XVIII века у Маттезона и Руссо слово «мелодия» закрепляется за главным голосом музыкальной ткани, «мелодия» противопоставляется «гармонии», а под «мелопэзом» понимается не контрапунктист, а изобретатель «певучего» и «трогательного» главного голоса¹⁵.

Многовековое представление о мелодии как многоголосии не могло не сказаться на практике времен становления мелодии как одноголосия «итальянского» типа. Этот вопрос поднимает М. Н. Лобанова, разбирая проблему «гармонического контрапункта» в творчестве И. С. Баха: «Уместно высказать предположение: не понимал ли Бах под словом „мелодия“ многоголосное письмо, не разделял ли он тем самым старинное убеждение в том, что „мелодия“ — совокупность линий, а „гармония“ — отдельный момент-срез этой „мелодии?“»¹⁶.

Интересно, что Бёрни в дневнике путешествий 1770 года обратил внимание своего читателя на мелодическое двухголосие народного итальянского (венецанского) пения: «...Простой мелодии, не сопровождаемой вторым голосом, в этом городе не услышать: большинство песен на улицах поется дуэтом»¹⁷.

Тем не менее типизированная форма европейской мелодии в музыке нового времени, то есть мелодии в узком, локально-историческом смысле слова, состоит в ее одноголосии. Этот один, ведущий голос концентрирует в себе художественную мысль и эстетическое обаяние произведения, он подчиняет своей музыкальной власти все остальные компоненты фактуры, становящиеся тем самым ее аккомпанементом.

«Попытку определения» такой мелодии дал Бузони: «Ряд повторяющихся (1) восходящих и нисходящих (2) интервалов, который членится и приводится в движение ритмом (3), который содержит в себе скрытую гармонию (4) и передает наст-

¹⁵ Об изменении понятия мелодии от многоголосия к одноголосию см.: Dahlhaus C. *Musica poetica und musikalische Poesie*. — «Archiv für Musikwissenschaft», 1966, № 2, S. 117—118.

¹⁶ Лобанова М. Некоторые композиционные аспекты Шести мотетов И. С. Баха в связи с музыкально-эстетическими представлениями немецкого барокко. — В кн.: Проблемы организации музыкального произведения: Сб. научных трудов МДОЛГК. М., 1979, с. 143.

¹⁷ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия, с. 77.

роение (5), который может быть независимым от слов текста как выразительность (6) и независим от сопровождающих голосов как форма (7), не меняет своей сущности от выбора абсолютной высоты звучания (8) и инструмента (9)» (Цифрами обозначены девять аргументов, которые должны дать объясняющий комментарий)¹⁸.

В этой лаконичной до сухости, но емкой формулировке охвачен едва ли не полный круг основных атрибутов мелодии разбираемого типа: музыкальная самостоятельность, независимость от параллельно идущего слова, главенство над другими голосами фактуры, взаимодействие с ритмом и гармонией, активное формообразующее значение, многообразие интервалики в ее внутренней конструкции, несущественность тембра и абсолютной высоты звучания. Не хватает лишь интонационного осмысления мелодии, но к нему не сразу пришел даже Асафьев.

Асафьев в мелодии типа *bel canto*, «человечнейшем из всех элементов музыки средстве выражения», постоянно выделял свойство плавности, дления, перелива звуков. О «непрерывности, плавности „вливания“, впеваания тона в тон» писал он во второй книге «Музыкальной формы как процесс»¹⁹. Интереснейшее определение мелодии составило у него целую статью в «Путеводителе по концертам», откуда приведем выдержку. «Мелодия — поступательное продвижение тонов, при котором каждый последующий тон, обусловленный предыдущим, вступает с ним в контрастное (той или иной степени) отношение и вызывает необходимость дальнейшего сдвига или замыкания < > Она ведет за собой слух и последовательно, как протяженная линия, разворачивается перед воспринимающим музыку сознанием. Оттого и зрительная проекция (изображение на плоскости) мелодии дает горизонтальную линию различного рисунка. В общеупотребительных суждениях о музыке мелодии всегда придается громадное значение, ее называют „душой“ музыки, и оценка творчества композитора обычно исходит от оценки его мелодического дара..»²⁰

В подчеркивании «поступательности» уже видна будущая «непрерывность», «впевание» тона в тон, хотя здесь, в ранней работе²¹, весьма ощутима печать «доинтонационного» куртовского «энергетизма». Примечательно обращение к зрительному ряду при объяснении мелодии. Закономерно отмечена значимость мелодии для музыки, а мелодический дар — как верный критерий композиторского таланта

¹⁸ Busoni F. *Wesen und Einheit der Musik*. Berlin, 1956, S. 51. Формулировка впервые была дана в 1913 году.

¹⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 322.

²⁰ Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Изд. 2-е. М., 1978, с. 81—82.

²¹ «Путеводитель» написан в 1919 году (изд. 1-е).

Четыре важнейшие особенности европейской мелодии нового, отчасти новейшего времени, мы выделим в качестве специфических: 1) одноголосная мелодия царит в произведении, среди всех его голосов, 2) прелесть мелодической певучести таится в распевании скрытой в ней плавной секундовой линии, 3) мелодичным пением проникается как человеческий голос, так в не меньшей степени и музыкальный инструмент, 4) свою полную, до малейших деталей, осмысленность и выразительность мелодия получает только во взаимодействии со всем многоголосным целым произведения.

Поскольку о первой особенности уже достаточно говорилось, а о второй и четвертой будет речь впереди, остановимся на третьей и коснемся роли музыкального инструмента в строительстве мелодической культуры нового времени.

Расцвет мелодического начала не только в человеческом пении, но параллельно и в музыкальном инструментарии снова пронизательно подметил Асафьев: «В Италии за пел не только голос человека... Хорошо известно, как за пела скрипка. <..> Пение *bel canto* стремится стать и „игрой *bel canto*“»²². Сама певческая культура *bel canto* не сложилась бы, если бы не подражала богатым музыкальным возможностям инструментальной игры. «Искусство *bel canto* — высокое искусство, роль которого не следует преуменьшать даже в пылу полемики. Голос как музыкальный инструмент, сходный по возможностям и безупречности звучания с любым солирующим инструментом оркестра, будь то скрипка или флейта, или виолончель, голос, который достигает такой техники, что перестает ощущаться преодоление трудностей ... — вот то, к чему стремилась итальянская школа пения и в чем она добилась величайших успехов»²³.

С другой стороны, пение на фортепиано, скрипке, виолончели и т. д. стало настоящим эстетическим законом исполнительства в XIX веке. И культура инструментального пения достигла таких высот, что на протяжении XIX века инструментализм делается устойчивым хранителем мелодических сокровищ, средоточием мелодичности и певучести. Например, в исполнительской манере великого русского певца Шаляпина есть поразительное приближение к типично виолончельному «пению» (знаменитая «Элегия» Масне). А Направник при этом о Шаляпине говорил: поет, будто Рубинштейн играет. Позднее мы покажем, что мелодическая привлекательность романсов Шумана неотъемлема от привлекательности мелодики фортепиано, а просящаяся на голос певучесть романсов Рахманинова идет из глубин мелоса партии фортепиано. И ведь знаменитая «бесконечная мелодия» Вагнера идет в его операх больше всего в оркестре.

²² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с 321—322

²³ Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура Л—М, 1947, с. 13.

То, что сфера инструментализма сразу же стала для мелодии второй родиной, чрезвычайно благоприятной для пышного ее цветения, имеет свои важные объективные причины. Ведь инструментализм — стихия чисто музыкальная. Если мелодика вокальная, рождающаяся вместе со словом, всегда несвободна от взаимодействия с ним — от общего смысла слова, интонирования и артикулирования его деталей и оттенков, попросту от задачи фонического донесения слова до слушателя, то мелодика инструментальная репрезентирует музыку и только ее самое. По чисто музыкальным законам она организует поток своих пленяющих интонаций, по законам музыки как таковой она возводит свою стройную и совершенную звуковую архитектуру. Новоевропейская инструментальная мелодия, таким образом, является великолепным выражением торжества музыки как самостоятельного, автономного вида искусства.

Такая мелодия, имея вокальный импульс и природу, одновременно замечательно демонстрирует явление мимесиса (подражания), органически присущее музыке как виду художественного творчества. Чудо искусства рождается тогда, когда некая содержательная сущность возникает в материале и средствах, ей чуждых, сразу целостной и неожиданной, как Афродита из пены морской. Жилы и кость животных, конский волос, дерево, металл, современная пластмасса изначально отнюдь не приспособлены к передаче «приподнятости», «праздничности», «сладоности», «праформ духовного» и всего того, что внушает «прекрасное пение». И лишь когда чудодейственный мимесис превращает столь бесчувственный и инертный материал в одухотворенную человеческую песнь, перед нами предстает свершение искусства.

В переплетении инструментального и вокального воплощения мелодии возник и вторичный мимесис: мелодия инструментальная повторилась в вокальном тембре. Новоевропейская мелодия, для которой в принципе безразличен конкретный выбор тембра (по бузониевскому определению), пройдя через звучание в дереве и металле, предельно очистилась от всего случайного, довела до художественной идеальности свои интонации, выстроила в совершеннейшую линию перелив своих тонов, мелодическое звуковедение, предельно отточила архитектонику, превратив в стройную зримую конфигурацию свой временной процесс. Этот музыкальный идеал и стал образцом для подражания, миметирования у лучших певцов.

Погружение мелодии нового времени в инструментальную стихию не только вызвало чудо мимесиса, но и обогатило мелодика теми могущественными силами, которыми располагал уже высокоразвитый к этому времени инструментализм. Особенностью сформировавшейся мелодии было ее одноголосие. Принципиальным свойством инструментального творчества этого времени было многоголосие. Дело не только в том, что полностью

сложившаяся тонально-гармоническая система насытила собой звучание мелоса, мелодии, что гармония спроецировала свое благозвучие, полнозвучие и совершенную логику формообразования на главный голос музыкальной ткани, а и в том, что все более мелодизирующиеся побочные голоса стали составлять в соотношении с главным единую, целостную музыкальную конструкцию. Иначе говоря, мелодия, постоянно совершенствуясь в инструментальной сфере, стала реально превращаться в многоголосное, как минимум двухголосное, музыкальное построение. Красота множества мелодий XIX века, в частности русской музыки, — а это крупнейшая школа мелодии! — излучается полимелодическими сплетениями музыкальных голосов. В результате явление мелодики в своем развитии от XVIII через XIX к XX веку, обретшее полимелодическую сущность, по закону диалектической спирали стало переключаться со стародавним «домелодическим» пониманием его как многоголосия, и принципы Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Стравинского сблизились с мелодическими принципами И. С. Баха. А в австронемецкой культуре, возможно, и не было этого диалектического скачка, поскольку у Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера, Малера, Хиндемита просматривается родственное всем им искусство создания мелодики, основанное на живительном взаимодействии нескольких (двух и более) распетых голосов

Хотя исторический диапазон мелодии в узком смысле простирается от границы XVII—XVIII веков до XX столетия, как особый век мелодии выделяется XIX век Музыкальный романтизм с его культом художника-гения и верой в интуитивные, не распознаваемые простым разумом силы, с его всемерным возвышением музыки, кажущейся столь нематериальной, но неотразимо воздействующей на человеческую душу, вызывал к жизни потоки певучего мелоса. «Всякая музыка, естественно говоря, есть пение (или то, что к нему принадлежит, его дополняет, обрамливает)», — писал А. Серов²⁴. «Меня тянет к пению, к кантилене, а не к речитативу, хотя, по отзыву знающих людей, я последним владею недурно», — делился своими музыкальными ощущениями Бородин²⁵ (в связи с созданием «Князя Игоря»).

Свежие резервы естественных мелодий были открыты благодаря расцвету национальных европейских школ, приобщивших к европейской профессиональной культуре сокровища народной музыки. И мелодии не только итальянские, французские, немецкие, но чешские, польские, норвежские, русские вплелись в венки песен Европы.

Русская музыкальная культура во всех ее слоях издревле была мелодической, несмотря на многократно возникавшие в ее истории установки на речитативность как буквалистское отра-

²⁴ Серов А. Н. Избр статьи, т 2 М., 1957, с 193

²⁵ Бородин А. Письма, вып 2 М., 1936, с 109

жение слова (от культовой «словесной мелодии» до омузыкаливания речи у «кучкистов» и Прокофьева). «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен»,— справедливо писал Гоголь. Цветение мелодии в XIX веке во всей Европе сомкнулось с русской мелодической традицией, отнюдь не случайно приведя к такому пику мелодийности, как творчество П. И. Чайковского.

Мелодия в XIX веке была настолько самостоятельной и самодовлеющей, что, например, в немецкой музыкальной теории, наиболее развитой к этому времени в Европе, она стала возвышаться над тематическими и композиционными понятиями (тема, период и др.) А в 1912 году вышла любопытная книга немецкого юриста Г. Нитце «Право на мелодию»²⁶ В ней освещалась история вопроса начиная от времени Прусского законодательства 1829/30 годов, закреплявшего за издателем исключительную собственность на опубликованную мелодию, в силу чего всякая аранжировка рассматривалась как перепечатка чужого материала. Оговаривалась возможность передачи права на мелодию, давалось определение мелодии с юридической точки зрения, утверждалось, что «мотив в сегодняшнем смысле» еще не составляет готовой мелодии. Формулировка же была следующей: «Мелодия в смысле § 13 Abs 2 LUG есть самостоятельная, внутри себя законченная, способная к преобразованиям композиция»²⁷

В XX веке в судьбе мелодики наступили типичные для этого столетия кардинальные перемены. В самом крупном плане пути европейской мелодики пошли по двум руслам. Одно было преобразованием и гипертрофией линейно-секундовой основы мелоса, приведшей к всемерному развитию горизонтальных связей голосов, гармонических комплексов. Другое стало развитием и также гипертрофией гармонически-скачковой стороны. Первое русло составило творчество Стравинского, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Шостаковича (обратим внимание, что в этом списке имена трех крупнейших русских классиков XX века). Второе сформировалось в нововенской школе, наиболее законченно у Веберна, отдельные черты его проявились у самых разных композиторов второй половины столетия, вплоть до настоящего времени — у Мессиана, Ноно, Штокхаузена, Булеза, Лютославского, Пендерецкого, Гурецкого, Денисова, Шедрина, Слонимского, Тищенко, Губайдулиной и многих других. В своих крайностях первая тенденция привела к линейаризму, вторая — к пуантилизму. Хотя скачковая и пуантилистическая мелодика утратила такое природное мелодическое качество, как секундовый перелив из тона в тон, она сохранила другое органическое свойство—архитектонику зрительно-пространственного порядка, бла-

²⁶ Nitze H. Das Recht an der Melodie München, Leipzig, 1912.

²⁷ Ibid, S 60

годаря чему удержала и право именоваться мелодикой. Итальянец Ноно, разрабатывая новую мелодическую манеру в своем творчестве 50—60-х годов в «Canziones a Guiomar» для колоратурного сопрано, хора, инструментального ансамбля и в других сочинениях, стремился к созданию нового *bel canto*, опирающегося на совершенно иной тип вокальной экспрессии. Оба русла развития европейской мелодики XX века отличает самодовлеющий инструментализм с присущими ему природными качествами — свободой использования диапазонов, регистров, интервалики, звуковой массы и скорости движения, что придает в целом принципиально иной интонационный облик музыке XX века по сравнению с предыдущими периодами. Лишь небольшой островок «ретро» в европейском творчестве середины 70-х — начала 80-х годов неожиданно вернул на концертную эстраду старую вокально-напевную мелодию.

Определения

мелодических понятий.

Мелодия и фактурное целое.

Особенности теории мелодики

Мелодия в многоголосной музыке — преимущественно главный голос музыкальной ткани, который выражает целостную музыкальную мысль-характер, является основным средоточием интонационности произведения и на котором свертываются все функциональные отношения целого (гармонические, метроритмические, фактурные, архитектурные и т. д.)²⁸ По аналогии с главным голосом мелодией может называться также и подчиненный голос фактуры, если он рельефен и закружен.

Мелодика — собирательное понятие, обобщающее мелодии многих произведений (например, мелодика романсов Чайковского).

Мелос — древнегреческий термин, со времен Гомера и Гесиода обозначавший напев, способ пения, также самостоятельное мелодическое начало в музыке в противоположность началу ритмическому. Термин приобрел широкое употребление в 10—20-х годах XX века, в частности у Асафьева²⁹.

Монодия — принципиально одноголосный музыкальный склад, с реальной координацией тонов по горизонтали и скры-

²⁸ Мысль о свертывании на мелодии функциональных отношений целого проведена в статье Папуш М. К анализу понятия мелодии — В кн. Музыкальное искусство и наука, вып 2 М., 1973

²⁹ Отметим еще термин польского музыковедения XX века «мелика», обозначающий интервальную структуру мелодии в отличие от ритмической ее структуры См в статье Мейер К. О мелодии — В кн. Критика и музыковедение М., 1980, с 62

той координацией по вертикали³⁰. Этот тип изложения характерен для многих древних и восточных культур — античности, средневековой Европы, Древней Руси, Средней Азии, Закавказья и др. Монодическая тенденция стала заметной в творчестве композиторов XX века (Варез, Стравинский, Щедрин, Т. Олах, Тертян и др.)³¹.

Хотя мелодия — один из элементов музыкальной ткани, допускающий условное фактурное обособление, в то же время она сама обладает комплексностью, полиэлементностью. Мелодия содержит в себе то же, что все музыкальное произведение: интонационность, лад и гармонию, ритм и метр, мелодическую линию, фактурный рисунок, архитектонику, динамику. Среди названных элементов выделяется один, с которым связана специфика этого музыкального явления, — мелодическая линия.

В соотношении мелодии с элементами, которые входят в нее (и во все произведение), первоочередную важность имеет феномен, отраженный в нашем определении мелодии, — на мелодии свертываются элементы целого и само целое.

Важно не только то, что чаще всего подчеркивается, — осмысление мелодии через гармонию, но и множественность взаимодействий подобного рода.

Остановимся на взаимодействии мелодии со всей фактурой.

У мелодии и всей фактуры прежде всего есть общая образная идея. В романсе Рахманинова «Вешние воды» бурный, порывистый аккомпанемент — широкое инструментальное раскрытие и дорисовка радостно-взволнованного характера вокальной мелодии, в свою очередь впитывающей и конденсирующей эту выразительность партии фортепиано. В романсе «Фонтану Бахчисарайского дворца» А. Власова, в арии Далилы «Открылась душа» Сен-Санса образность партии сопровождения насыщает своим содержанием ведущую мелодию, обогащает ее интонационный характер.

В некоторых случаях — при унисонах вокальной партии и инструментального сопровождения — сам тембровый колорит певческого голоса проникается тембро-фактурной краской и вибрацией инструмента. Прекрасные примеры у Шумана: «О, если б цветы угадали», «Слышу ли песни звуки» из цикла «Любовь поэта».

При соотношении главного мелодического голоса с полной фактурой выявляются функции голосов, деление на главный и побочные. Здесь оказывается, что не всегда вокальному голосу поручается основная, тематическая мелодия. Одним из выразительнейших приемов немецкой романтической Lied XIX века стало перераспределение функций вокала и фортепиано, так

³⁰ См. специальное исследование по теории монодии: Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981, с. 18—22

³¹ Монодия — также античный литературный жанр, как бы «песнь одного».

что самая рельефная мелодия исполняется инструментом, а голосу поручается более простой контрапункт, с протянутыми, естественно вокализируемыми звуками. Замечательный пример — «Напевом скрипка чарует» Шумана. Возникает удивительный музыкальный эффект естественной полимелодики: каждый голос является главным по-своему, поскольку у фортепиано самая индивидуальная и разработанная мелодия, а человеческое пение не может не главенствовать благодаря своей роли в камерно-вокальном ансамбле. В случае обратной расстановки фактурных сил образовалась бы плоская одноплановая картина соподчинения голосов.

При взаимодействии главного мелодического голоса со всей фактурой на основной мелодии свертывается та секундовая плавность, которая пронизывает побочные голоса. Ведь основой мелодичности является секундовый перелив звуков. Если главный голос, например, речитативен или основан на скачках, а плавность интервальных ходов передана голосам сопровождения, в полном фактурном комплексе происходит перенесение певучести побочных голосов на характер звучания главного. Один из примеров — в романсе Рахманинова «Вчера мы встретились». Первая, тихая кульминация (на слове «прощайте») достигается не на самом высоком звуке (*ре*) и без непосредственного подхода к ней в вокальном голосе. Плавный ход к кульминации проведен в партии фортепиано (см. звуки *си-бемоль — до-диез — ре — ми-бемоль — ми-бикар — фа — фа-диез*):

1 [Moderato (♩=56)]

И бро-ви сдвигну-ла, и вы-дернула ру-ку,

и мол-вила: про-щай-те,

Хотя секундовая линия фортепиано подводит не к *ре*, а к *фа-диез*, этот постепенно достигнутый *фа-диез* по принципу гармонического единства аккорда мгновенно передает свою кульминационную функцию верхнему вокальному *ре*, которое и звучит как целевая и плавно опетая точка мелодического развития.

Общепризнанно всеохватное влияние на мелодию гармонического фактора. Гармония придает мелодической последовательности интонационную осмысленность в системе звуковысотных отношений. Композиторов нередко привлекает выразительный эффект раскрытия гармонией скованной, застывшей на повторении одного звука мелодии. Его использует, например, Шуберт в песне «Смерть и девушка» для передачи безжизненно-монотонной речи Смерти:

2 Mäßig (♩=54)

Ру- ку мне дай, ди- тя, ты так ми- ла! Я

в мир и- ду не ра- ди мще- нья.

Приведенная мелодия необычна тем, что в ней шестнадцать раз подряд дается один и тот же звук (*ре*) и лишь в кадансе добавляются четыре иных звука. Конечно, такое тверждение все одной и той же ноты не может быть музыкально оправданным в отрыве от полного многоголосия. Гармония же разнообразием своей аккордики при каждой гармонической смене вносит в главный голос слышимый интонационно-смысловой поворот, запечатлевая в вокальном голосе всю глубинную свою логику и выразительность.

Гармония воздействует на мелодию не только логикой функциональности, но и фонизмом. Так, обертоны, идущие от глубокого баса и окутывающие все более высокие голоса, достигают и самого верхнего, мелодического, благодаря чему звуки ме-

лодии резонируют с призвуками гармонии и приобретают особую тембровую наполненность. Например, в прелюдии до-диез минор ор.11 №10 Скрябина акустические призвуки басового до-диез используются композитором для эффекта, напоминающего русский колокольный звон: удар большого колокола и ответ малых колоколов, из перезвонов которых рождается основная мелодия прелюдии.

То, что сказано здесь о влиянии гармонии, необходимо сказать и о метроритме. Поскольку метрическая система определеннее выражена в сопровождении, чем в основной мелодии, сверка с ней составляет необходимое условие правильной организации метроритма в мелодии.

На мелодии свертывается также и вся музыкальная форма, весь процесс формообразования. Мелодия принимает естественное участие в формообразовании уже потому, что через мелодику осуществляется тематическое развитие — все мелодические участки произведения функционально соотнесены друг с другом и по отношению к целому.

Мелодика непосредственно связана и с динамикой и с архитектурой формы. Волны динамических напряжений и разрядок, кульминации (их подготовка, вершина, спад) — все это выявляет себя через мелодическую систему произведения. Архитектоника сочинения — выстроенная последовательность частей, разделов — есть также и пропорционально выверенная последовательность мелодий и их комплексов.

Соотношение музыкально-теоретических учений (а также музыкально-теоретических учебных дисциплин) в настоящее время таково, что большинство из названных элементов мелодии рассматривается другими разделами теории музыки — теорией гармонии, музыкальной формы, музыкальной ритмики, фактуры. Это означает, что, например, гармонические закономерности, действующие в мелодии, присущи гармонии как таковой и охватываются соответствующим учением. То же можно сказать о ритме и метре, фактуре, музыкальной форме. Причем для музыки нового времени теории гармонии и музыкальной формы имеют значимость самую большую, гораздо большую, чем теория мелодики.

Как же должна складываться теория мелодии, этой царицы музыки на протяжении нескольких столетий?

Поскольку мелодия так ярко выделяется в музыкальном контексте, может быть выделена в самостоятельную и теория мелодики. Но если ее составлять из отрывков учений о гармонии, форме, ритмике и других, получится не самостоятельная теория, а научный конгломерат. Зерном учения должны стать те специфические элементы, которые или присущи только ей одной, или в ней находят свое наивысшее выражение. Из приведенных нами мелодических элементов такими являются два — интонационность (состав интонаций) и мелодическая линия

(мелодический рисунок). Мелодическая линия свойственна одной лишь мелодии и для нее специфична, а интонационность, хотя присутствует во всем, что составляет музыку (интонационная гармония, интонационный ритм, интонационная вся целостная музыкальная форма), находит свое самое рельефное и концентрированное выражение в главном и непременно индивидуализированном музыкальном голосе — мелодии. Таким образом, вопросы интонационности и мелодической линии являются краеугольными камнями учения о мелодии многоголосной музыки нового времени.

Кроме того, поскольку любое музыкальное произведение обретает свой смысл и свою художественную законченность только в какой-то определенной, обычно априорно избираемой музыкальной форме, вопрос о претворении музыкальной формы в мелодике оказывается также насущным. Далее, поскольку в формировании музыки разбираемого периода основополагающую роль играет гармония, взаимосвязи мелодии с гармонией все время должны находиться в поле зрения исследователя. В целом учение о мелодике по отношению к музыке нового времени может обособиться, только оставаясь в системе других музыкально-теоретических учений (о гармонии, музыкальной форме, ритмике, фактуре, оркестровке и т. д.) и находясь с ними в органическом взаимодействии.

Мелодическая интонация

Интонация в музыке — выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой, непосредственно воздействующей форме, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и внемузыкальных ассоциативных представлений.

Музыкальная интонация целостно охватывает всю звуковую структуру произведения, но не все элементы насыщает в одинаковой мере. Именно мелодия, главный носитель тематизма и отсюда индивидуальности сочинения, пользуется привилегией интонационно быть максимально концентрированной. Таким путем в интонационном составе музыкальной ткани она выходит на первый план. Интонационные преимущества мелодии отражает и теория музыки. Учение об интонации распространяется на все музыкальное искусство. Но в первую очередь теоретики апеллируют к главному голосу музыкальной ткани — мелодии. Так поступают и Б. В. Асафьев, вводящий понятие мелодической «попевки», и М. Е. Тараканов, исследующий вокальную интонацию опер Берга, и другие авторы. Поскольку теория музыкальной интонации живо развивается до сих пор, изложим самые

значительные для нас взгляды разных ученых на ее природу.

Музыкальная интонация — важнейшее современное научное понятие, отражающее сущность музыкальной выразительности, природу музыкального воздействия, специфику музыки как вида искусства. Заслуга ее открытия принадлежит почти исключительно Асафьеву, а разработка — советскому музыковедению. Лишь с 60-х годов XX века теория интонации стала распространяться и в зарубежном музыкознании³².

Асафьевская интонация происходит от речевой интонации и соотносится со словом «тон» (*нем.* Ton) как обозначением музыкального звука, в отличие от физического звука вообще (*нем.* Klang). Причем Асафьев не был одинок в выведении музыкальной интонации из звучания речи. В 1923 году в Москве вышла книга Л. Л. Сабанеева «Музыка речи». Известна также разработка «интонации» Б. Л. Яворским, хотя и в специфически ладовом аспекте³³. В 20-е годы музыковедческие работы такого типа тесно взаимодействовали с литературоведческими, разрабатывавшими и по существу открывавшими закономерности мелодического интонирования литературной речи, прежде всего стиха (труды А. В. Луначарского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Б. М. Эйхенбаума и др.). Асафьевым предположительно в 1925 году было написано исследование «Речевая интонация», задуманное как вторая часть к «Обоснованию русской музыкальной интонации», впоследствии введенному в «Музыкальную форму как процесс» под названием «Основы музыкальной интонации».

Музыкальная интонация у Асафьева мыслилась как имеющая общий смысловой исток с выразительной интонацией словесной речи и все время сопоставлялась с явлениями языка, речи, слова. Это можно проследить во всем его музыкально-исследовательском творчестве. Обратимся, например, к одному из определений интонации в книге «Музыкальная форма как процесс»: «Вот это явление или „состояние тонового напряжения“, обуславливающее и „речь словесную“, и „речь музыкальную“, я называю интонацией»³⁴. Та же параллель «речи

³² В западноевропейской истории музыки на протяжении сотен лет под словом «интонация» (*лат.* intonatio, *нем.*, *англ.* Intonation, *итал.* intonazione), как известно, понималось нечто совсем иное — вступительная часть к грегорианским песнопениям, служившая настройке на определенную ладовую высоту. Исполнявшаяся сначала голосом (кантора или священника), потом порученная органу, она послужила основой инструментального жанра аналогичного названия («Intonazioni» для органа в двенадцати ладах А. и Дж. Габриели, 1953), а также жанров токкаты, ричеркара, прелюдии, запечатлевших в себе импровизационный характер звучания.

Слово «интонация» употреблялось также для обозначения мелодических оборотов в пении сольфеджио (гамм, тетракордов и т. д.)

³³ Яворский Б. Конструкция мелодического процесса — В кн.: Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии. М., 1929, и другие работы.

³⁴ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 355

словесной» и «речи музыкальной» составила основу его первой книги об интонации — «Речевая интонация». В качестве исходной установки автор писал: «...Крайне необходимо, преподавая сольфеджио, указывать ученикам на то, что речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока. Отсюда естественно вытекает обязательность наблюдения за оттенками и изгибами человеческой речи и за проявлениями тесной связи мелодической линейности и мелодической конструктивности с движением и динамикой речевого потока»³⁵. Музыкально-речевая двухосновность была особо важным предметом в его изучении Мусоргского, Чайковского. Вопросы «интонационного словаря»³⁶, «интонационно-языкового обновления», «интонационных кризисов» — развитие той же линии. По аналогии со словесным языком Асафьев представляет существование музыкального языка, интонационного по природе, обладающего собственной спецификой: «Сейчас уже нащупываются законы музыкальной интонации — языка, обходящегося без понятий и конкретных представлений, но крайне, как оказывается, конкретного»³⁷. Строя теорию специфически музыкального, интонационного языка, Асафьев стал выделять и единицы такого языка, которые назвал попевками. О них он писал еще в «Речевой интонации»: «Попевка — интонационно конструктивный элемент мелодии — образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф. Таким образом, чтобы усвоить смысл песенности, сущность песенного стиля и форму напевов через интонирование их, необходимо приучить слух к характерным песенным оборотам-попевкам»³⁸.

Развитием теории музыкальной интонации в новом направлении явилось исследование темброартикуляционной стороны музыки XX века. На протяжении XX столетия произошло обновление едва ли не всей звуковой материи музыки. Композиторов разных творческих школ привлекли новые экспрессивные возможности, которые могут быть найдены в самом звуке музыкальных инструментов и человеческого голоса. Специальная работа над экспрессией и новым качеством музыкального звука была присуща нововенской школе (Шёнбергу, Бергу, Веберну), Прокофьеву, Варезу и многим их современникам. Новую страницу в историю темброартикуляционной интонационности вписала музыка второй половины XX века, когда наметилась модификация темброартикуляционной стороны исполнительства в принципе на всех традиционных инструментах. У

³⁵ Асафьев Б. Речевая интонация. М — Л, 1965, с. 7—8

³⁶ О возможном воздействии «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля на систему асафьевских понятий речи, языка, интонации интересно пишет Е. М. Орлова в ее кн.: Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л, 1964, с. 413—414.

³⁷ Асафьев Б. Исторический год — Сов. музыка, 1933, № 3, с. 107.

³⁸ Асафьев Б. Речевая интонация, с. 19—20.

исполнителей появились и специальные пособия по новому типу интонирования, например «Новые возможности игры на деревянных духовых инструментах» Б. Барталоцци³⁹.

Новые завоевания в темброартикуляционной интонационной сфере музыки отразились и в теоретических трудах музыкантов-исследователей XX века. Так, М. Е. Тараканов в книге «Музыкальный театр Альбана Берга» проблеме новой музыкальной интонации уделил почти четверть своего крупного исследования: 138 из 558 страниц!⁴⁰ Звукоинтонационную необычность оркестра Прокофьева чутко подметил Ал. Г. Шнитке в одной из статей⁴¹. Им же разработана теория тембровой модуляции, охватывающая тончайшие стороны интонационной жизни современной музыки⁴².

Новая волна интереса к музыкальной интонации возникла в отечественной научной мысли, когда к ее интерпретации стали подходить с позиций философии, эстетики, семиотики, лингвистики, психологии, физиологии и целого ряда других смежных наук.

Одна из задач состояла в многообразном дальнейшем исследовании общности интонации словесной речи и музыки. Так, преимущественно этому вопросу посвящен очерк «Интонация в речи и в музыке» книги Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (М., 1972). Широко используя данные современной психологии, развивая музыкальную психологию как ветвь научного знания, Назайкинский отмечает влияние не только звучания речевой интонации на звучание интонации музыкальной, но говорит о воздействии всего речевого опыта человека на восприятие им музыкальной интонации. Исследователь выделяет здесь роль фонетического и синтаксического речевого опыта, рассматривает общие со словесной речью функции музыкальной интонации: характеристическую функцию, функции передачи эмоциональной и логически-смысловой информации. Назайкинский справедливо указывает на многообразие понимания музыкальной интонации, отсутствие единого значения этого слова. Он уточняет, со своей стороны, характеристики как речевой, так и музыкальной интонации. Речевая интонация в узком смысле слова — только звуковысотная кривая речи, в широком смысле — система субэлементов: движение тонов, ритм, темп, тембр, динамика, артикуляционные факторы. Музыкальную интонацию

³⁹ Bartolozzi B. New Sounds for Woodwind. London, New York, Toronto, 1967.

⁴⁰ Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга М., 1976, гл. о вокальной интонации в опере «Воцек» — с. 101—149, гл. о вокальной интонации в «Лулу» — с. 335—434

⁴¹ Шнитке Ал. Г. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева. — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974.

⁴² Шнитке Ал. Г. Родство тембров и его функциональное использование: Рукопись. М., 1970. Библиотека Московской консерватории.

он представляет аналогичным образом, в узком и широком смысле, и с определенным масштабным ограничением — только на синтаксическом масштабном уровне. Назайкинский демонстрирует также и естественные различия музыкальной и речевой мелодики.

Другая крупная задача в изучении музыкальной интонации была связана, наоборот, с противопоставлением ее слову, речи и на этой основе принципиальным разделением музыки и слова как различных коммуникативных систем.

Подключение структурно-системного лингвистического подхода потребовало соотнести музыкальную интонацию со следующими элементами словесного языка и речи: лексемами, фонемами, интонациями, интонами.

Ряд таких соотнесений делает, например, А. С. Соколов. Интонома — «это интонационно-экспрессивная постоянная, служащая для различения речевых поступков (например, повествования или вопроса); это абстракция, ибо нельзя воспроизвести интоному в чистом виде, например, интоному вопроса»⁴³. Из сравнения словесной интономы и музыкальной интонации следует, что оба явления роднит подобие конкретного содержания, но фундаментально различает самостоятельность, вычленяемость музыкальной интонации и вспомогательное, сопутствующее смысловое значение речевой интономы. Соколов подчеркивает также принципиально различный характер звуковысотной организации музыкальной и речевой интонации: «Важным признаком, отличающим музыку от словесной речи, является отсутствие в последней дискретной звуковысотной организации и нормативность для нее плавных, а не прерывистых изменений звуковых параметров. В лингвистике встречается мнение о том, что дискретных звуков (аллофонов) в словесной речи не существует вовсе»⁴⁴.

При сравнении словесного и музыкального языка становится очевидным отсутствие точных параллелей между уровнями словесного и музыкального языка. Словесная лексема — смысловая единица со строго очерченным, отграниченным значением, которое вносится в словарь русского языка. Фонема, словесная интонация и интонома создают ее тембровое и мелодическое звучание. В словесном языке так называемая мелодика речи (последование словесных интонаций) имеет дополнительное к смыслу эмоционально-эмфатическое значение. Музыкальная интонация (также асафьевская «попевка») имеет внешнее выражение, подобное словесной интонации, интономе и фонеме (вырисовывается в первую очередь мелодико-тембровыми средствами), но действительный смысл, подобный словесной лексеме. Это смысловая единица музыкального языка, однако без строгой отграни-

⁴³ Соколов А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств. Канд. дис. М., 1981, с. 77

⁴⁴ Там же, с. 78

ченности, замкнутости значения. Принципиально трудна и ее знаково-графическая фиксация, препятствующая внесению в словарь, использующий лишь три традиционных знака: букву, цифру и ноту.

Развитие теории музыкальной интонации осуществил В. В. Медушевский — в ряде статей, посвященных теории «интонационной формы», понятиям «редуцированной и развернутой формы», «двойственности музыкальной формы», соотношению композиции и драматургии, семиотическому осмыслению музыкального стиля, вопросам музыкального восприятия и воспитания, а также в обобщающем труде «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы»⁴⁵. Задача, поставленная им в плане соотнесения музыкальной интонации с языком, речью, словом, — раскрытие специфики интонации как невербальной, несловесной формы выражения.

Исследователя интересовала природа естественности, живости, эмоционального полнокровия музыкальной интонации, подобия ее самому живому человеку. Подключив к музыковедению большой комплекс смежных наук, гуманитарных и естественных, он нашел важнейшее условие в том, что музыкальной интонацией заведует не абстрактно-логический, аналитический «механизм» человеческого мышления, какой управляет словом, речью, словесными конструкциями, а «механизм» конкретно-чувственный, образный, работающий с целостностью. Поэтому восприятие музыки «охватывает мир в целостных образах и фиксирует его с помощью интонационно-пластических знаков культуры; признаки и свойства не умеет отвлекать от вещи, стало быть, не владеет приемом изолирующей абстракции. <...> Оно (музыкальное восприятие. — В. Х.) осваивает художественный метод типизации, индивидуализирующего обобщения, свертывая в интонациях многовековой опыт культуры»⁴⁶.

Конечно, музыкальное искусство как форма общественного сознания, имеет сложную внутреннюю структуру, отражающую идейно-социальные стороны действительности, способную выразить мысли о мире, даже целые философские концепции. Оно не охватывается работой одного лишь образного мышления. Тем не менее, Медушевский вплотную подводит к естественно-научному объяснению глубинной природы музыки и музыкальной интонации, смыкаясь с представлением Асафьева об интонационном

⁴⁵ Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Рукопись; Ориентированность музыки на правое полушарие мозга и вопросы музыкального воспитания. — В кн.: Тезисы 5-й научной конференции по вопросам развития певческого голоса, музыкального слуха, восприятия и музыкально-творческих способностей детей и юношества. М., 1977; Музыкальный стиль как семиотический объект. — Сов. музыка, 1979, № 3; О содержании понятия «адекватное восприятие». — В кн.: Восприятие музыки М., 1980; Человек в зеркале интонационной формы. — Сов. музыка, 1980, № 9.

⁴⁶ Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы, с. 46—47.

строе музыки как «языке без понятий, но крайне конкретном».

Обосновав при помощи современных научных методов природу музыкальной интонации, Медушевский вступил в мир невербального мышления, внепонятийного воздействия. Хотя вся эта сфера хорошо знакома чувственному опыту каждого соприкасающегося с музыкой, с научной точки зрения она полна загадок и неожиданностей.

В качестве важнейшего закона исследователь снова подтвердил и обосновал принципиальную целостность интонации как ее существенное качество. Музыкальная интонация синкретична, неразложима на элементы — мелодическую линию, интервалику, ритмический рисунок, тембровую окраску и т. д., что составляет типичное внутреннее свойство и музыкальной грамматики, и любого вида словесно-понятийного мышления. В его работах очерчивается широчайший круг содержания интонации, отмечаются возможности воспроизведения в ней всякого рода движений и поистине необозримое поле музыкально-речевых интонаций. Это конкретные, детализированные виды интонационного содержания. Так, в области движений интонация воплощает эффекты легкости, невесомости, тяжести и т. п. Она воплощает траектории и временные характеристики движений: неподвижность, стремительность, равномерность, неравномерность, вращение, взлет, спуск, качание. Движения по своему характеру могут быть размашистыми, собранными, вкрадчивыми, торопливыми и т. д. В области музыкально-речевых интонаций автором подразделяются интонации интеллектуальные, эмоциональные, волевые, образительные. Выделяются интонации монологического типа: воззвание, заклинание, повествование, проповедь, ораторская речь и проч., интонации диалогические: обсуждение, спор, спокойная беседа; реплики-переспросы, возражения и многие другие. Интересен вопрос о типах информации, которые несет музыкальная интонация, в частности: о себе как неповторимой индивидуальности, о группе, в которую входит данный индивид, о поле, о возрасте, о физическом и психическом состоянии человека, о ситуационной реакции персонажа музыкального произведения.

Важнейшее качество музыкальной интонации, которое характеризует Медушевский,— способность типизации, обобщения. Интонация воспроизводит не только одномоментные, преходящие движения, состояния, но фиксирует в себе и обобщенные содержания, накопленные длительным временем функционирования музыки, в результате огромного социально-культурного, культурно-художественного опыта. Они также запечатлены в чувственной памяти человека. К обобщенно-типизирующим интонациям относятся в первую очередь жанровые и стилевые: «вальсовая», «баркарольная», «балладная» интонация, интонация «брамсовская», «баховская», «листовская».

Принципиальный интерес представляет генерализирующая интонация. Термин «генерализация» заимствован исследователем из естественных наук. Генерализирующая интонация может быть обобщающей интонацией целого произведения, отражающей саму драгоценную целостность музыкального сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека.

Идея генерализирующей интонации предельно проясняется, на наш взгляд, в области исполнительского искусства, когда эта интонация реально звучит. Например, в исполнении гениальных художников можно заметить, как в одном произведении при всем многообразии и сложности его звуковой конструкции, несметном количестве выразительных деталей все время звучит как бы «одно и то же». Единая выразительно-смысловая музыкальная интонация, с самого начала устанавливающаяся пианистом или певцом, проходя через тысячи вариантов ее преломлений в композиции произведения, создает чудо выразительно-смысловой целостности всего сочинения и оценивается как художественная законченность, совершенство исполнения (и произведения). Например, в исполнении Третьей баллады Шопена И. Падеревским благодаря манере брать аккорды в свободном арпеджато все время звучит интонация балладного повествования. «Генерализирующая интонация» Медушевского может стать важнейшей проблемой музыкально-исполнительского творчества.

Самое существенное, что в разбираемых работах Медушевского рассматриваются механизмы обобщающего действия музыкальной интонации. Их объяснение дает психология, биология, нейросемиотика и другие науки на стыке гуманитарных и естественных.

Еще в работах Б. М. Теплова есть удивительный вывод о способности музыкального содержания представлять в двух временных состояниях — в свернутом и развернутом. То же подтверждает нейросемиотика. Эти психологические механизмы приводят к сложной двусторонней работе музыкального восприятия, где осознанию целостности непременно способствует не только сукцессивное, но и симультанное существование музыкальной интонации. «Одномоментный образ будущего произведения, — пишет Медушевский в статье «Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки», опубликованной в упоминавшемся сборнике «Восприятие музыки», — вспыхивает с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания (эту готовность к действию — перцептивному в данном случае — психологи называют установкой); звучащее воссоединяется с отзвучавшим. Действие механизма свертывания распространяется и за пределы произведения: благодаря ему музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох!» (с. 185).

Эти механизмы свертывания и развертывания, подключающие действие музыкальной памяти и, следовательно, социального опыта, зафиксированного в чувственно-воспринимающей сфере, и объясняют существование «балладных» и «брамсовских» генерализирующих целое сочинение интонаций.

Примечательно, что Асафьев не замыкал интонацию в какие-либо структурные границы и допускал ее существование как на самом малом (типа интервала или одного звука), так и на самом крупном уровне (симфония как интонация). Основатель интонационной теории ощущал и воспринимал музыкальную интонацию как раз так, как ее объяснила позднейшая наука.

Рассмотренная теория Медушевского, по нашему мнению, делает смелый шаг вперед в научном обосновании специфики музыки как вида искусства и сферы общественного сознания. Она имеет и философское значение, так как основывается на ярко выраженном материалистическом, антиидеалистическом методе, позволяющем естественно-научным путем объяснять явления духовного порядка.

Дополняя теорию Медушевского, следует сказать, что в процессах свертывания музыкального целого в его наиболее характерную часть и развертывании такой части в целое могут участвовать многие исторически сложившиеся, устоявшиеся в человеческом опыте музыкальные элементы. Такими конденсаторами целого способны выступить и практически выступают не только интонации аффектов, интонации жанра, индивидуального композиторского стиля, но и интонации, типизированные в композиционном осознании музыкального произведения,— ладогармонические, ритмические, тембровые и др.

Возьмем, к примеру, ладогармоническую область. Подобно тому, как при грандиозном свертывании пространного музыкального содержания в одну обобщающую музыкальную формулу возникает интонация «балладная» или «брамсовская», таким же путем возникает и обобщающая интонация мажора, гармонического или натурального минора и т. д. Интонационно обобщающими являются и кварто-квинтовые гармонии с их характерным «пустым», незаполненным звучанием, и вводно-тяготное гармонического минора, так что за вводным тоном закрепилось вполне семантическое название «*nota sensibile*» («чувствительная нота»), и аккорды с секстой с их своеобразным колоритом тяготеющих консонансов, и многие подобные ладообразования.

В классической музыке (в широком смысле слова) сила выразительности устоявшихся ладогармонических средств бывает столь велика, что именно благодаря в первую очередь ей формируется целостная и конкретно-содержательная, конкретно-выразительная интонация, а музыкальные средства, изображающие разного рода жизненные состояния (предположим, размаши-

стость или собранность, большую грузность или большую легкость), имеют дополняющее, побочное или внешнее значение. И эти типизированные собственно музыкальные (здесь ладогармонические) интонации также «промысливаются дыханием, связками, мимикой, жестами — целостным движением тела» (Медушевский). Особенность их заключается лишь в том, что сложились они не в практически бытовой, а в художественной жизни, в естественной эстетической сфере существования музыки. При этом ничуть не менее конкретные, чем жанровые или стилевые, ладогармонические интонации гораздо менее «видимы», а для неспециалиста — вообще невидимы и воздействуют на человеческую душу каким-то таинственным образом. Эта неуловимость воздействия музыки и давала повод к ошибочным идеалистическим утверждениям о существовании в мире «чистой духовности» без материальных основ.

Наряду с ладогармоническими интонациями в том же плане могли быть рассмотрены ритмоинтонации, темброинтонации и другие типизированные, усвоенные человеческим опытом музыкальные обороты.

В итоге теоретическая система музыкальных интонаций включает в себя разнородные типы, сложившиеся в практике и слушания музыки и профессионального музыкального творчества, композиторского и исполнительского: 1) эмоционально-экспрессивные интонации (жизненные и типизированные музыкальным искусством); 2) предметно-изобразительные интонации, передаваемые в музыке как временном искусстве через изображение движений (изображение явлений внешнего мира и искусства); 3) музыкально-жанровые интонации; 4) музыкально-стилевые интонации; 5) интонации отдельных, типизированных в музыке средств, — ладогармонических, ритмических, мелодических, тембровых и т. д. С точки зрения масштабной дифференцируются: 1) генерализирующая интонация всего произведения; 2) интонации отдельных разделов, построений, тем; 3) детализирующие интонации отдельных моментов. Творчество исполнителя создает исполнительские варианты всех видов интонаций.

Эмоционально-экспрессивные интонации — интонации вдоха, томления, радости, героического подъема, интонации драматической музыки, лирической музыки и т. д.; предметно-изобразительные (изображение движений) — имитирующие, например, журчание ручья, приливы волн, скачку коня, птичье пение, колокольный звон, перебор струн, настройку инструментов. Музыкально-жанровые интонации — воспроизведение черт марша, баркаролы, игры джазового ансамбля и т. д.; музыкально-стилевые интонации — воссоздание типичных черт музыки Бетховена, Вивальди, Баха и т. д. Интонации отдельных, типизированных в музыке средств — мажорность, «пустые квинты», «секундовые трения», «воздушная септима», острый пунктирный

ритм, активный ямбический затакт, плавное покачивание мелодической линии и многие другие.

Генерализирующая интонация произведения может быть намечена в виде авторской ремарки, дающей указание к исполнению: «*Ziemlich geschwind, unruhig* (довольно быстро, беспокойно)» в песне Шуберта «Флюгер» из «Зимнего пути», *Allegro pesante* в «Танце рыцарей», *Adagio scherzoso* в «Кормилице», *Andante eleganza* в «Танце девушек с лилиями» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Так же, но с меньшим радиусом действия, могут быть показаны интонации среднего уровня — разделов, построений, тем: например, выразительными ремарками *Allegro passionato* и *Andante amoroso* отмечены разделы в романсе Бородина «Арабская мелодия». Детализирующие интонации — отдельные краткие выразительно-смысловые обороты, например, типа музыкально-риторических фигур (тирата, восклицание, вопрос и др.).

Не все виды интонаций обязательно присутствуют в каждом произведении. Например, могут отсутствовать все виды интонационной изобразительности (предмета внешней действительности, музыкального жанра, стиля). Не все виды интонаций одинаково важны для произведения и его исполнения — могут превалировать либо экспрессивно-эмоциональные, связанные с близостью жизненных истоков и прототипов, либо типизированные ладоинтонации, ритмоинтонации, имеющие прототипы в самой музыке. Не может быть лишь такой музыки, которая не опиралась бы ни на один из рядов интонаций. При этом основой целостности является какой-то один вид интонаций.

Поскольку интонации — выразительно-смысловые единства, они не связаны каким-либо одинаковым для всех временным объемом. Их способность к свертыванию в единовременном представлении памяти, к выражению целого через часть, их зависимость от опыта отдельного индивидуума делает временные границы крайне нестабильными, разнообразными, вариантными. К числу предельно широких по временной развертке относятся интонации индивидуальных композиторских стилей, поскольку они предполагают выстраивание в один ряд множества музыкальных произведений одного автора. В то же время для музыкально эрудированного, знающего это множество опусов профессионала-музыканта и любителя музыки вся развертка может свернуться на нескольких характерных, кристаллизирующих индивидуальный стиль интонациях очень малой протяженности — до одной фразы, мотива, аккорда или гармонического оборота.

Менее широкими, но еще достаточно крупными являются интонации отдельных произведений — генерализирующие интонации. Они складываются и в крупных, например, контрастно-составных формах, и в малых формах, как романс или инструмен-

тальная миниатюра. Далее, интонации дифференцируются по составляющим произведение темам, поскольку тема — основной носитель индивидуального начала в музыке. Наконец, музыка знает и наименьшие по длительности образования, исторически сложившиеся как музыкально-смысловые единства, — интонации протяженностью в синтаксическую фразу, мотив, ритмоформулу. Таковы античные стопы (точнее их сочленения), наделенные, согласно античным учениям, определенным этосом (насмешливый ямб, героический дактиль, священно-торжественный пеон и т. д.). Таковы средневековые модальные ритмические ордо, также обладающие каждый своим этосом.

Древнерусские гласовые попевки знаменного распева составляли оригинальную в музыкальном средневековье систему нескольких сотен музыкально-выразительных единиц с определенной «физиогномикой» каждого попевочного оборота: подъем, колесо, перегиб, унылка и т. д.⁴⁷. Сложившийся к XVI—XVII векам и существовавший в течение XVIII века свод музыкально-риторических фигур также был собранием типизированных, даже стандартизированных музыкальных формул-интонаций. Развитием музыкально-риторических фигур были те образительные фигуры у И. С. Баха, которые отмечены А. Швейцером в его исследовании⁴⁸. В XIX веке типизированными интонациями были мотивы вопроса, вздоха, мотивы рока (у Чайковского) и некоторые другие. Краткими выразительно-смысловыми формулами стали оперные и симфонические лейтмотивы (у Вагнера, Римского-Корсакова, Скрябина и других композиторов).

И помимо лейтмотивов в музыке различных авторов сложились мелодико-ритмические формулы, в которых сконцентрировались характерные для того или иного стиля интонационные обороты. Их постоянно отмечал, например, Б. В. Асафьев («мотивы ходьбы, странствий» у Мусоргского, интонация «жалобы Купавы» в «Снегурочке», «похоронные фанфары» оркестрового введения к арии Ленского «Что день грядущий мне готовит», «секстовость»). По отношению к музыке Чайковского ряд таких оборотов выделил В. А. Цуккерман, дав им следующие музыкально-грамматические названия: противодвижение, пара задержаний, хореическая пара, опеваемое задержание, отклонение, микроволна, «накопление», «прохождение», его усложнение⁴⁹. Интонации скорби, восклицания, повеления, вопроса, вопроса-ответа выделила в музыке разных авторов В. А. Васина-Гроссман⁵⁰.

Предельно краткие интонации воплощаются в минимальном

⁴⁷ См.: Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева М 1900

⁴⁸ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 337—406.

⁴⁹ См.: Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971, с. 131.

⁵⁰ См.: Васина-Гроссман В. Музыка поэтического слова, ч. 2, 3. М., 1978, с. 340—365.

звуковом материале — одном-двух звуках. Например, мотив вопроса (и у романтиков XIX века и в системе музыкально-риторических фигур XVI—XVIII веков) сложился как восходящее двузвучие. А некоторые музыкально-риторические «вздохи» и «восклицания» имеют вид одного звука с паузой.

Таким образом, музыкальная интонация в своей звуковой протяженности простирается в тех же пределах, в каких вообще может простирается и звучать музыка,— от системы произведений одного стиля до одного-единственного звука.

При этом следует отделять феномен интонации от других явлений в музыкальном искусстве, с которыми она логически соприкасается. Так, стилевая интонация, или интонация индивидуального стиля, не идентична всему стилю, так как это образ стиля, выраженный в конкретно-чувственном звучании музыки или памяти о ней. Генерализирующая интонация произведения не тождественна полной музыкальной композиции этого произведения: она, в частности, не меняется вместе со сменой композиционных единиц — тем, тональностей, гармоний, фактур и т. д. — и непосредственное всего звучит в исполнительском слое интонирования. Интонация, обобщающая содержание темы и мотива, не равна также этим последним, поскольку тематизм, тематические единицы относятся к композиционному логическому ряду и обслуживают одними и теми же приемами музыкальные произведения с самым различным интонационным строем. Конечно, интонация не тождественна и интервалу как единице одной лишь звуковысотной системы, в то время как интонация — репрезент целостного выразительного смысла музыки. То же следует сказать и о соотношении с тембром, когда она выражается изолированной темброточкой в однозвучных музыкальных формулах.

Интонационный анализ со времен разработки Асафьевым теории интонации стал весьма освоенным и устоявшимся в советском музыкознании. Но по большей части принята работа с интонациями как малыми звуковыми оборотами (в объеме мотивов и интервалов). Покажем возможность интонационного анализа и на основе крупных выразительно-смысловых единств, охватывающих все произведение, его крупные части и разделы, также проведения развернутых тем.

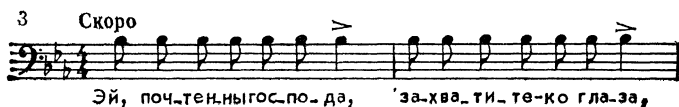
Приведем интонационный анализ двух музыкальных произведений, вокального и инструментального («Раёк» Мусоргского и этюд Скрябина op. 8 № 5), применяя разобранное толкование асафьевской интонации Медушевским и нашу классификацию типов интонаций. Анализ как принципиально дифференцирующий метод привнесет определенные подразделения целостных музыкальных интонаций, но в иных отношениях, чем анализ музыкальной формы или гармонии,— в соответствии с границами индивидуальных для данного произведения выразительно-смысловых единств.

**Мусоргский. «Раёк» (памфлет)
для голоса и фортепиано
(слова М. П. Мусоргского)**

Эта «романсовая опера» показывает целую вереницу разнообразных персонажей⁵¹. Несмотря на это, все произведение проникнуто одной генерализирующей интонацией — сатирической, иронической, осмеивающей. Генерализирующая интонация внутренне едина, однородна и как таковая единственна в произведении: только она одна выдерживается от начала до конца и выдерживается непрерывно, без пропусков и перебивов. Интонации разделов, тем, рисующие отдельные персонажи райка, проникнуты этой всеобъемлющей интонацией.

В нашем анализе мы будем придерживаться задаваемого произведением интонационного порядка, выявляя каждый раз ту координирующую с нашим музыкальным опытом основу, которая обеспечивает содержательную целостность интонации, отмечая попутно, каким образом выявляет себя генерализирующая интонация. Конечно, словесной характеристике поддается только одна, ассоциативная сторона интонации. Непереводимая же на язык слов невербально-звуковая сторона предполагается слышимой, представляемой читателем текста.

Первый интонационный раздел (раёшник: «Эй, почтенны господа, захватите-ко глаза») опирается на смысловую ассоциацию с речью балаганного зазывалы (жанровый тип интонации)⁵². Об этом говорит быстрая ритмическая скороговорка на одном звуке, с бойкими акцентами на концах стихов:



Далее зазывания раёшника украшаются всевозможными вивеватыми оборотами, чтобы все больше завлекать публику. На словах «Разливалась реченька на три рукава» в партии фортепиано появляется кружащаяся мелодия — интонационный контрапункт к скороговорке певца (предметно-изобразительный тип интонации).

⁵¹ Раёк — балаганный ящик с отверстиями для вставных картинок.

⁵² Для сравнения, в качестве негативного случая, представим неинтонационное прочтение данного музыкального текста. Например, если читать ноты в медленном темпе и без достаточной артикуляции, то при всей правильности воспроизведения записанных звуков не возникнет осмысленная музыкальная интонация, не появится отраженный в звуках живой человеческий портрет.

Ироничная генерализирующая интонация все время звучит в первом интонационном разделе, создавая пародию на зазывалу, обостряемую тем, что в образе бойкого балаганщика, взахлеб заговаривающего честную публику, предстает сам автор произведения, М. П. Мусоргский («Вступление — я сам»).

Основным способом создания и осмысления интонации в первом разделе, таким образом, служит ее жанровая ориентация (на жанр ярмарочного представления), а сопутствующим — предметно-изобразительная (на изображение движения речки, мельничного колеса, речи-заговаривания).

Интонация второго раздела («Заремба. Подражание Генделю») создается и осмысливается через стиль — Мусоргский применил здесь прием полистилистики. Процитированный материал — хор юношей из «Иуды Маккавея» Генделя — подвергнут некоторой композиционной обработке и несколькими гармоническим правкам (во второй редакции). В целом инородный стиль представлен в весьма непосредственном своем виде.

Для смысла данного фрагмента чрезвычайно важно влияние генерализирующей интонации произведения. Ирония, сатира звучит здесь очень ярко. Одно лишь полистилистическое включение отрывка из Генделя в музыкальную ткань Мусоргского сразу же создает такую стилевую игру, что окрашивает цитату, поданную как символ музыкального академизма, в иронический тон. Общий иронический характер раздела приобретает много дополнительных оттенков в связи с содержанием словесного текста. Так, введенные в «Раёк» слова Зарембы «минорный тон — грех прародительский, а мажорный тон — греха искупление» сочетаются с цитированной музыкой таким образом, что «минор» приходится, действительно, на до-диез минор, а «мажор» — на си мажор у самого Генделя. А на слова «Так-то, витал в облаках с птицами небесными» в фактуре появляется привнесенная Мусоргским артикуляция невесомого *staccato*.

Третий интонационный раздел («За ним бежит вприпрыжку Фиф вечно юный») содержит сатиру на Ф. М. Толстого (Ростислава). Смысловая целостность интонации здесь опирается на четкую, легко схватываемую ритмоформулу:



Опыт знания такой интонации есть у каждого человека, даже не искушенного в музыкальном искусстве. Приведенная ритмоформула возникает как самое элементарное ритмическое скандирование четырехстопного хорея или ямба (распространеннейшего метра у разных народов, использованного и Мусоргским в «Райке»). Это и детские считалки, дразнилки, песни («гори, гори ясно»), это и ритм барабанной дроби («старый барабанщик»).

И эту местную интонацию «Райка» неотступно сопровождает все та же генерализирующая сатирическая интонация. Вкрадчивые короткие лиги, изящные *staccato*, «подпрыгивающие» форшлагги наглядно передают смысл ключевых слов раздела «За ним бежит вприпрыжку Фиф вечно юный». На словах «всю жизнь он вертелся, ну и завертелся» в фортепианной партии появляется кружащаяся триольная фигурация.

Следующий, четвертый интонационный раздел представляет собой столь изощренную, художественно выполненную сатиру, которую трудно с чем-либо сравнить. Объект сатиры двойной — все тот же упоенный поклонник итальянской оперы и Аделины Патти Ф. М. Толстой и сама итальянская опера с ее окостенелыми штампами.

Стержнем интонации четвертого раздела является жанр. Ремарки гласят: *Tempo di Valse* (обозначение в нотях), «Салонный вальс» (комментарий Ламма).

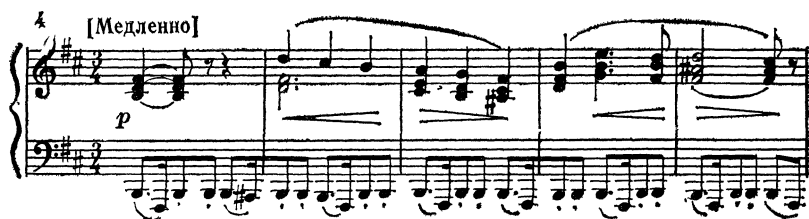
И как нигде цветет всеми красками здесь генерализирующая интонация. Сатирический тон входит и в рисунок ритма, и в мелодическое движение голоса, и в словесный текст (который дробится на бессмысленные слоги), вызывает странности в гармонии, а больше всего наполняет собой артикуляцию. В мелодике первой середины (си минор) возникает будто незаметная интонационная поправка к итальянизированному вальсу — по мере накопления итальянских оборотов с паузами и вздохами слышимо пробиваются контуры сверхпопулярного русского романа «Очи черные». Примеры сатирического дробления слов — «О, Па-па Патти!», «парик, рик, рик, паририк!», «Па-па», «Ти-ти!» Сатирический штрих в гармонии — «дилетантские» фальшивые аккорды (словно куда пальцы попали) в тактах 3, 7 и аналогичных. Ремарки *con grazia*, *con dolore*, *con passione* — насквозь ироничны. В конце появляется еще виртуозная басовая *Cadenza ad libitum*, приводящая к трели (*quasi trillo*), «похожей на полоскание в горле», как сказал бы П. И. Чайковский, после чего звучит пародийно-бравурный оркестровый ритурнель *accelerando* и *crescendo*.

В следующем разделе формы зло высмеивается критик А. С. Фаминцын, дошедший до судебного процесса с В. В. Стасовым. Раздел основан на развитии интонаций двух различных тем, расположенных перекрестно — $a b a^1 b^1 / a^2$ (простая трехчастная форма с синтезирующей кодой). Интонация «а» воплощается в пунктирном ритме партии фортепиано. Смысл переданного в нем неровного шага и страдальческих вздохов раскрывается словами: «Вот плетется шаг за шагом тяжело раненый младенец, бледный, мрачный, истомленный». Целостная интонация имеет здесь предметно-образительную основу.

Интонация «b» создается и осмысливается иначе, чем «а». Мусоргский снова прибегает здесь к цитированию и полисти-

листке. Цитатно воспроизводится романс Фаминцына, выдержанный в духе итальянского *bel canto*: закругленная мягкая кантилена (один из оборотов даже напоминает «Травиату» Верди), симметричная квадратная метроритмика. Таким образом, хотя собственного стиля у Фаминцына нет, мелодия его романса интонационно осмысливается через стиль, но это стиль итальянской оперы.

Интересное переинтонирование получил романс Фаминцына в варианте b^1 . Если первоначально он звучал в мажоре (романтический фа-диез мажор), то здесь проведен в миноре (безысходный си минор). Минорный вариант появляется сразу после слов «и погиб» и в композиционном отношении дан как квазитрагическая кода («Удар моральный он понес, бедняжка, воли великой удар»). Печальный исход для пародируемого героя показан в коде еще одним важным интонационным штрихом. Одновременно с минорным вариантом романса на $\frac{3}{4}$ в верхнем голосе (у певца и фортепиано) в нижнем голосе (на $\frac{2}{4}$) глухо звучит оstinатно повторяемый мотив с пунктирным ритмом. Это остаток интонации «а», главной характеристики морально погибшего героя. Но теперь пунктирный ритм входит в новый фанфарный мотив и осмысливается не через изображение объектов внешнего мира, а через музыкальную жанровость. В итоге в коде образуется сложный, противоречивый интонационный контрапункт, поскольку соединяются романсовая интонация « b^1 », понимаемая через стиль, и фанфарная интонация «а», понимаемая через жанр:



Генерализирующая ирония «Райка» так же неотступно присутствует в каждом мелодическом обороте разобранного раздела, как и в остальных.

Следующий крупный раздел произведения содержит сатиру на А. Н. Серова. Интонационный состав музыки многолик, пестр и внутренне сложен.

Выделяются интонации четырех самостоятельных тем. Первая из них — вступительная, фанфарная, на слова «Вот он! Титан!» Она представляет собой такую цитату из «Рогнеды» Серова, в которой больше слышен Вагнер («Свадебный марш» из «Лоэнгрин»), но по сравнению с Вагнером в цитате не звучит

ничего, кроме одних лишь фанфар (благодаря этому музыка иронически примитивизируется). Первая интонация при всей своей простоте оказывается трехосновной: стиль Серова (неорганичное сочетание вагнеризмов с русизмами), стиль Вагнера, жанр фанфары. Трехосновность интонации не означает утраты ею целостности и служит пародийной трехсмысленности: 1) мы слышим музыку Серова, 2) на самом деле это как бы опера Вагнера, 3) а опера Вагнера — словно скопище одних лишь фанфар, которыми и следует приветствовать музыкального титана — Серова.

Интонация второй темы также многоосновна. Это цитата песни Дурака из той же «Рогнеды», для которой взята плясовая песня «Из-под дуба, из-под вяза» (она же — «Барыня»). При этом в сопровождении все время мелькают воинственные вагнероподобные тираты. Интонационная трехсмысленность происходит от сочетания стиля Серова со стилем Вагнера и стилем русской плясовой песни. Генерализирующая сатира памфлета Мусоргского здесь заключена уже в непосредственном переплетении русской «Барыни» с германизованными фанфарами и тиратами. Сплошь сатиричен и словесный текст: «Кресло гению скорей! Негде гению присесть»; «Всех директоров долой! Он один их всех заменит. Вот вскипел!»⁵³ и т. д.

Интонация третьей темы снова связана с цитированием Серова (хор «Смерть ему» из I действия «Рогнеды»). Интонационное понимание этого раздела зависит от индивидуального восприятия. Если слушателю хорошо известен приведенный Мусоргским отрывок из Серова, его интонационное впечатление будет опираться на знакомую музыку этого композитора. Если же фрагмент не ассоциируется с другим произведением, не воспринимается как цитата, слушатель будет искать опоры в своем общемзыкальном опыте. Начиная со слов «И пошел, и пошел» в музыке образуется местный интонационный контрапункт. Верхний, главный мелодический голос интонационно опирается на элементарные ритмоформулы, встречающиеся в самой разнообразной музыке, начиная с народной, например



(И только короткие тираты у фортепиано добавляют снова вагнерианский оттенок.) Нижний фигурационный голос непосред-

⁵³ При переходе от второй интонации к третьей — еще один интонационный штрих слова «и вскипел» проиллюстрированы трелью у фортепиано. Этот интонационный момент опирается на предметную изобразительность

ственно передает бурную эмоцию, кипение страстей (в конце идут слова: «О скандал, о скандал, к ним в компанию попал!»).

Интонация четвертой темы приходит сразу же на смену третьей («И тотчас же осерчал, с яростью на них напал и жестоко оттрепал»). В основу положена сильно переделанная, перегармонизованная «Сказка Дурака» из той же «Рогнеды»: к отчасти сохранившимся мелодическим фразам добавлена ультрахроматическая гармонизация параллельными уменьшенными септаккордами (они много раз звучат в других моментах «Рогнеды»). Музыкальная интонация осмысливается через ассоциации с хроматическим стилем позднеромантической оперы. Но поток хроматических гармоний здесь столь интенсивен, что такого не встретишь и у Вагнера. В этом хроматическом гармоническом экстремизме снова ощутим сатирический тон Мусоргского.

Отдельной интонацией наделен небольшой переход к финалу, от слов «И тьма настала». Ведущей интонационной ассоциацией становится жанр речитатива романтической оперы (речитативная мелодия у голоса, тремоло, сползающие хроматизмы, резкий акцент у фортепиано).

Перед пародийно-торжественным финалом вводится прелюдия: «И в венке из роз и лилий, и камелий белоснежных предстала муза». Это иронический портрет великой княгини Елены Павловны (богини Евтерпы). Интонационную основу создает фактура фортепиано: ажурнейшие воздушные арпеджио, а также нежнейшие трели, относящиеся к строке «И полилися ароматы». Целостность интонации зиждется на предметной и образительности. Ирония заключается в противоречии божественного облика великой княгини, показанного в музыке, и ее административного произвола в жизни — она уволила с поста главного капельмейстера Русского музыкального общества Балакирева, что и послужило поводом для создания Мусоргским его памфлета «Раёк».

Наконец, финал «Райка» — гимн музе, который поют все четыре героя, «с усердием, во все горло» (ремарка Мусоргского). Он интонационно двусмыслен и тем самым едко сатиричен в своей основе. Воедино сведены две крайние жанрово-стилистические противоположности — античный гимн божеству, торжественно исполняемый на цитрах (арпеджио у фортепиано), и простонародная «Барыня», на мотив которой Дурак поет в «Рогнеде» песню. Слова, как всегда, конкретизируют авторскую иронию «О преславная Евтерпа, о великая богиня, ни-спошли нам вдохновенье, оживи ты немощь нашу... Мы тебя во-век прославим, воспоем на звонких цитрах!»

«Раёк» — ярчайшее по интонационности произведение художника-реалиста Мусоргского. Мы многократно находим здесь типы интонаций, обобщенные в нашей классификации, хотя и не все. В их отборе видны индивидуальные особенности данного

произведения и вообще стиля Мусоргского. На первом месте в образовании интонации стоит стиль, за которым идет жанр, после чего следует предметная изобразительность и, наконец, музыкальные ритмоформулы. Обратим внимание, что нет самостоятельного влияния ни внемузыкальной экспрессивно-выразительной (неизобразительной) сферы, ни музыкальной ладогармонической области. Из отдельных музыкальных средств наиболее чуткими проводниками интонации оказываются артикуляция и фактурный рисунок — «внешние» для системы музыкальных средств XIX века.

Свою смыслоопределяющую функцию несет также и словесный текст. Слово конкретизирует и уточняет смысл обобщенной тем или иным путем музыкальной интонации. Например, вращающаяся фигурационная мелодия, как во вступительном разделе «Райка», может и передать общее эмоциональное оживление, и отразить какую-нибудь конкретную деталь, например вращение веретена. Слово у Мусоргского, как всегда, верно направляет ассоциацию, уточняя, что речь идет о вращении мельничного колеса, жернова, переносно — о высказывании правды («всю правду мели»).

Удивительно последовательно в столь крупном сочинении проведена генерализирующая сатирическая интонация, интонация осмеивания — мы отмечали ее присутствие всюду, в каждом разделе. Такое интонационное единство чрезвычайно ценно с эстетической точки зрения. Оно говорит о художественной законченности произведения (даже такого стилистически пестрого, как «Раёк») на интонационном уровне, самом важном уровне музыкального содержания.

Скрябин. Этюд для фортепиано ми мажор ор. 8 № 5

Среди произведений раннего Скрябина (тем более скрябинского творчества дальнейших периодов) этюд ми мажор выделяется яркой мажорностью настроения, бодрой крепостью и простотой своего ритмического движения, отсутствием какой-либо изломанности или изнеженности. Генерализирующую интонацию этюда можно образно определить как радостный весенний порыв бодрых, молодых сил.

Соответственно избранной композитором для этого произведения сложной трехчастной форме с эпизодом, предполагающей значительный контраст между крайними частями и средней, в этюде содержатся два крупных интонационных единства — крайних частей и средней. Каждое из них обладает тонкой детализированностью внутренних нюансов, что так свойственно музыке романтической традиции XIX века.

Первое интонационное единство охватывает первую часть этюда, написанную в простой двухчастной репризной форме (период—4+4 такта, середина—4 т., реприза—4 т.). Смысловая целостность на этот раз формируется на основе гармонии—гармонического комплекса с участием задержаний, среди которых на первом плане стоят тоника с секстой и доминанта с секстой. К моменту написания Скрябиным ми-мажорного этюда гармонические обороты с задержаниями и созвучия тоника с секстой стали достаточно стабильными интонационно-содержательными константами. Гармонические задержания ассоциируются с выразительнейшими моментами лирического напряжения, со «вздохами», с лирической и психологической музыкальной семантикой вообще (для музыкантов сам теоретический термин «задержание» выразителен и вызывает целый рой ярких музыкально-содержательных представлений). Семантичны, хотя и не столь древни, гармонии тоника с секстой и доминанты с секстой. Особенно распространенными они стали в романтической, лирической музыке XIX века, в связи со стилями Шопена, Верди, Чайковского, Рахманинова и другими. Выразительная особенность их в том, что от основного тона вверх откладывается «лирическая секста», столь характерная для XIX века,—напевная, широкая, консонирующая. В то же время, замещая квинту, секста придает аккорду неустойчивость, неразрешенность, воздушность, неопорность. Таким образом, названные гармонические средства очерчивают весьма определенный содержательный круг.

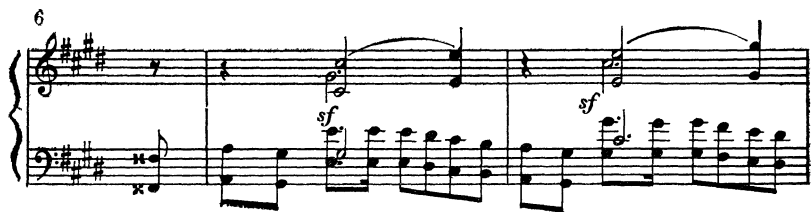
Отметим еще несколько деталей первого интонационного единства. Быстрый темп ($\text{♩} = 72$), ремарка *Brio* («Живо, весело, возбужденно») показывают, что романтической мелодии присущ характер бурного порыва. Авторские акценты на мелодических вершинах в первом такте указывают, что в мелодической линии должны быть яркие эмоциональные взлеты к этим вершинам. В то же время автор предостерегает от чрезмерной романтической аффектации в исполнительском интонировании пьесы и ставит ремарки *mf* и *semplice* («просто»).



Мелодической фигурой «взлета», со скачком к высокому звуку в конце, пронизана по существу вся мелодия первой части. Мотив «взлета» впоследствии станет типичным скрябинским мотивом «полета», «мечты».

На протяжении простой двухчастной формы ведущая интонация развивается, претерпевает метаморфозы. В начале второго предложения периода и в начале развивающей середины гармонии тоники и доминанты с секстой окрашиваются минорным ладом. Минор утончает и углубляет лирику произведения, внося новые блики выразительности. Эффект утонченности достигается и в тихой репризе (нюанс *p*), где «бриозная» музыка постепенно стихает.

Второе интонационное единство охватывает эпизод сложной трехчастной формы. Своей целостностью оно обязано мелодико-стилевой предпосылке — использованию патетических романтических фраз с энергичным подъемом голоса на широкий интервал и ораторски-декламационным пунктирным ритмом:



Тема эпизода сложной трехчастной формы идет только в минорных тональностях. Казалось бы, благодаря устойчивой семантике минора в музыке такое звучание должно отклоняться от генерализирующей интонации произведения. Но в данном случае семантика минора во многом преодолевается. Секвентные фразы с пунктирным ритмом столь упруги и напористы, так бурно вздымаются одна за другой, что и при их драматической минорности остаются по-прежнему «весенним порывом молодых сил». Примечательно, что здесь, как и в первой теме (первом интонационном единстве), непрерывно звучит скрябинская мелодическая фигура «взлета». На среднюю часть приходится также и динамическая кульминация этюда, динамическая вершина «порыва».

Общая реприза этюда точна по гармонии (и форме), но варьирована по фактуре, динамике (сюда введена техническая этюдная трудность — октавные репетиции) Первоначальная интонация восстанавливается, но в нее привносится большая эмоциональность, устремленность

В коде выделено и закреплено зерно мелодической интонации — фигура «взлета», «порыва», со скачком к вершине, на гармониях с задержаниями (секстовым и другими).

Интонации разобранного этюда ми мажор Скрябина как выразительно-смысловая целостность формируются на двух основах — гармонической (типизированные гармонии) и мелодико-стилевой (стилистически типизированная мелодика). В этом отношении этюд Скрябина ор 8 № 5 находится в ос-

новном в контрастной комплементарности к «Райку» Мусоргского. Как видим, насколько принципиально отличны эстетика, тематика творчества, музыкальный язык Мусоргского и Скрябина, настолько контрастен у них и способ формирования выразительно-смысловых музыкальных единств — интонаций.

Таким образом, природа интонаций отнюдь не одинакова у разных композиторов, в разных произведениях — она может быть и полярно противоположной, — и способ, тип образования интонаций в произведениях того или иного мастера существенно характеризует весь его индивидуальный музыкальный стиль.

Интонационный анализ — это раскрытие музыкально-выразительного и индивидуального в музыкальном произведении. Он первостепенно важен для понимания воспринимаемого смысла музыки, для показа индивидуальной неповторимости отдельного произведения. Но он не решает всех, даже важнейших проблем музыкального произведения. В частности, вопросы музыкальной стилистики, норм и запретов стиля, вопросы художественного качества, уровня выполнения композиции, степени ее совершенства не могут быть решены в пределах имеющейся методики интонационного анализа.

Мелодическая линия

Понятие «мелодическая линия» очень точно схватывает суть явления. Действительно, линия непрерывна, длительна, обладает плавностью переходов, в ней гибко вычерчивается путь движения звуков мелодии, так что при восприятии возникает тот или иной индивидуальный, характерный мелодический рисунок. Мелодическая линия придает главному голосу и всему произведению логическую связность и наглядную архитектурность. Способы построения мелодической линии, применение специальных линейных приемов входят в арсенал профессиональных навыков и средств композитора, говорят об уровне композиторского мастерства.

Укажем на две фундаментальные предпосылки, которые использовались композиторами, сознательно или бессознательно, для построения мелодической линии. Они разнородны и связаны с различными областями музыкальных ощущений и представлений

Первая из них идет от особенностей голосового, вокального звуковедения, от специфики пения на дыхании. Наиболее естественным и поэтому исходным интервалом здесь оказывается секунда. Таким образом, движение секундами составляет основополагающее условие построения мелодической линии, создания ощущения плавности, непрерывности, певучести, того, что и носит название мелодичности.

Вторая предпосылка связана с тем реализующимся в му-

зыке комплексом пространственно-временных связей, благодаря которым мелодия, развертывающаяся во времени, воспринимается с подключением зрительно-пространственных представлений. В результате «линия» и «рисунок» мелодии имеют не переносный, метафорический смысл, а отражают одну из особенностей реального бытования музыки.

Секундовость как основа мелодичности в разбираемый исторический период проявляет себя так, как это закономерно для состояния его музыкального языка, соотношения музыкальных средств. Период этот справедливо характеризуют как гармоническую эпоху, и гармонический фактор чрезвычайно существенно влияет и на мелодику. В мелодической линии гармония непосредственно сказывается в образовании скачков. Систематическое чередование секундового движения со скачками (на интервалы до октавы и выше) составляет органическое свойство мелодики «гармонической эпохи».

Не на всех этапах истории музыки существовало такое мелодическое правило. Например, русский монодический знаменный распев отличался столь исключительной плавностью мелодической линии, что ход на терцию, через ступень, носил особое название — «ска́чек». Западная, грегорианская монодия не была столь последовательно плавной, но секунды и там составляли преобладающий интервал. Эти свойства монодии восприняла и полифония строгого стиля⁵⁴. Здесь было выработано твердое теоретическое правило, запрещавшее последование двух скачков подряд и требовавшее непременно заполнения каждого мелодического скачка.

В мелодике музыки нового времени цепочки скачков уже не удивительны, правило мелодического скачка с заполнением перестало быть столь обязательным, да и сами скачки в условиях инструментализма приобрели невиданный размах. И все же вследствие вокальной интонационной ориентации хотя бы частичное или минимальное заполнение скачка просматривается как всеобщая тенденция мелодической линии.

Для постижения тайн мелодичности интересно пронаблюдать, как мелодия, несмотря на неизбежные скачки, стремится всевозможными путями быть распетой секундами.

На эту закономерность постоянно обращали внимание теоретики музыки разных времен. А. Б. Маркс в «Учении о музыкальной композиции» показывал пути образования мелодий из гамм — ладовых звукорядов⁵⁵. Х. Шенкер, И. В. Способин, Л. А. Мазель прибегали к аналитическому методу редукции, выделению ведущей опорной линии, состоящей из секунд, гам-

⁵⁴ «Мелодии строгого письма носят следы происхождения от основных песнопений католической церкви и отличаются всеми свойствами этих песнопений» (Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959, с. 7).

⁵⁵ См.: Маркх А. В. Die Lehre von der musikalischen Komposition. I. Theil Leipzig, 1863, S. 21—56.

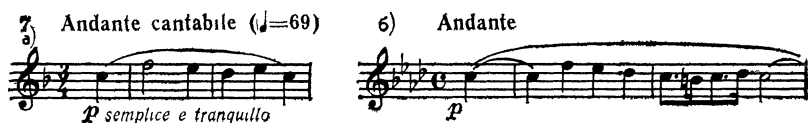
мообразного «стержня», «ствола»⁵⁶. Яворский писал о «соединительной интонации», то есть вводноновом разрешении на расстоянии⁵⁷.

Выделим следующие виды секундового движения: открытое секундовое движение, заполнение скачка с участием секунд и, наоборот, плавное движение со скачковым охватом, кроме того, скрытое секундовое движение — скрытое двух- и многоголосие, секундовая линия вершин⁵⁸, секундовое движение в побочном голосе (плавная линия, скрытая в другом голосе).

Примечательный пример открытого секундового движения представляет собой главная тема финала Девятой симфонии Бетховена. Со строгой плавностью линии связан архаически-торжественный характер темы-гимна на слова шиллеровской оды «К радости»

Выдающийся французский композитор-мелодист Бизе советовал одному музыканту-любителю: «У вас слишком скачет мелодия, нужно писать по возможности по соседним ступеням»⁵⁹. (При этом он в виде рисунка изобразил правильный ход мелодической линии.) И в самом деле, в одной лишь опере «Кармен» знаменитая Хабанера (первая часть) построена только по соседним ступеням (использована народная песня), множество других мелодий, которые у всех на слуху, — почти по одним лишь соседним ступеням: оркестровая и хоровая темы из начала I действия, песенка Кармен из того же действия, начальная оркестровая тема из «Цыганской песни» II действия, куплеты Тореадора (первый раздел), тема гадания Кармен, оркестровый антракт к IV действию (вступительная и основная темы), оркестровая тема начала IV действия.

Примеры такого взаимодействия плавных ходов со скачками приведем из музыки Шопена. В ноктюрнах фа мажор ор. 15 № 1 и фа минор ор. 55 № 1 начальные квартовые запевы плавно заполняются линией секунд, а в мазурке си-бемоль мажор ор. 7 № 1, наоборот, начальный гаммообразный взлет к вершине уравнивается широкими скачками вниз



⁵⁶ См. Schenker Н. Neue musikalische Theorien und Phantasien Bd 3 Leipzig, 1956. Способин И. В. Музыкальная форма М., 1980, с. 20. Мазель Л. О мелодии М., 1952, с. 134.

⁵⁷ Яворский Б. Конструкция мелодического процесса — В кн. Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии, с. 97.

⁵⁸ «Ряд частных вершин разной высоты, нередко образующих восходящую скалу» (Способин И. В. Музыкальная форма, с. 14), «Голос вершин» (Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений М., 1967, с. 90).

⁵⁹ Письмо Э. Галамберу от 1865 г. — Бизе Ж. Письма. М., 1963, с. 160.

в) Vivace ($\text{♩} = 50$)

f *cresc.* *ff* *tr*

pscherz.

Скрытое двух- и многоголосие — очень известная мелодическая форма. Мелодия разобранного нами этюда ми мажор Скрябина (такты 1—4) представляет собой такой идеальный случай скрытого двухголосия, когда абсолютно все звуки скрытых мелодических линий соединены секундовыми ходами. Пример скрытого трехголосия с внутренним секундовым голосоведением возьмем из музыки XX века — мелодию III части (скерцо) Восьмой симфонии Шостаковича. Несмотря на угловатость одноголосной линии, жесткий штрих струнных (*marcato*), вся быстрая инструментальная мелодия наполняется секундами, что в конце концов придает ей эстетическую привлекательность.

Пример плавной линии мелодических вершин — одна из самых замечательных мелодий Римского-Корсакова, ариозо Любаши «Ведь я одна тебя люблю» из «Царской невесты»:

3 Lento ($\text{♩} = 63$)

molto espressivo

Ведь я од- на те- бя люблю. О, вспом-ни, вспомни, милым мой,

свой стыд де- ви- чий для те- бя за- бы- ла я.

За- бы- ла я от- ца и мать, за- бы- ла пле- мя и свой род,

cresc.

о них сле- зы не про- ли- ла, все для те- бя.



Все для те-бя, все для те-бя!



А ты ме-



-ня по-ки-нешь!

Вся огромная мелодия (21 такт), за исключением одного незначительного разрыва (перед т 5), выдержана в этом принципе⁶⁰ С волнующей реалистической силой передает Римский-Корсаков драму чувств героини — безнадежные упреки, сетования, восклицания, плач. В то же время эти интонации душевной боли складываются в изумительно певучую мелодию, идеальную по плавности движения ее вершин, с ровным подъемом и спадом, с кульминацией в точке золотого сечения. Благодаря мастерству создания совершенной мелодии композитор вводит жизненную драму в эстетическую сферу искусства.

Своеобразный вид скрытого плавного движения составляет помещение секундовой линии в побочный голос. По принципу свертывания на главном голосе всех отношений целого поступенность побочного голоса сообщает главному свою певучесть, наполняет его звуки напевностью, даже если бы главная мелодия была речитативной.

Особым мелодико-фактурным композиционным приемом такая взаимопередача певучести является у Рахманинова. Композитор широко пользуется им в своих романсах, заслуженно относимых к числу самых совершенных произведений в этом жанре. Один из многих примеров — «Островок» ор 14 № 2 («Из моря смотрит островок» на слова К. Бальмонта из П. Шелли). Мелодия главного голоса разбита на фразы по 2, 1, 1/2 такта, в которых есть и скачки, и плавное движение. Примечательны голоса фортепианной партии. Басовый голос представляет собой медленно и плавно (*legato*) движущуюся нисходящую гамму в огромном диапазоне — от *соль* первой октавы до *соль* контроктавы. Приблизившись к басовой регистровой границе фортепиано, тот же голос еще раз проходит свой путь, словно продолжаясь все дальше вниз. После трехтактовой середины басовая

⁶⁰ Интервалы в цезурах между построениями (здесь перед т 9) не считаются, поскольку это «мертвые интервалы».

гамма опять возобновляет свое неторопливое нисхождение, на этот раз до *соль* большой октавы. В итоге — 60 секундовых шагов по гамме вниз, из них 44 без перерыва. И столь необычайно плавлен не только бас. По мере своего движения басовый голос увлекает и другие голоса, которые подстраиваются к нему в дециму и наделяются такой же плавной текучестью Штрих legato Рахманинов ставит только у баса В главном вокальном голосе неоднократно *pop legato*. Но певучесть побочных голосов передается всему целому, наполняя кантиленностью и фразы основной вокальной линии, особенно ее вершинные *tenuto* В таком интонационном взаимодействии главного голоса с побочными находит свое выражение многоголосная сущность мелодии конца XIX века.

Зрительно-пространственный аспект мелодической линии был показан и так или иначе истолкован многими мыслителями о музыке. К графическим изображениям мелодии иногда прибегали композиторы для наглядной иллюстрации правильного построения мелодии в целом. Мы упоминали простейшую мелодическую графику Бизе. Более сложные рисунки мелодии оставил Танеев, обучавший правилам контрапункта. «Наглядно он изображал это так, что графический чертеж мелодии должен представлять собою не однообразный ряд мелких подъемов и спусков (вроде *a*), а линии вроде *b*»⁶¹.



(Заметим, что «линии вроде *b*» наделены более рельефными мелодическими вершинами, возможно, и кульминациями.)

Закономерности мелодического рисунка притягивали к себе внимание также и других музыкантов-теоретиков. Так, например, Э. Хофман посвятил этому вопросу отдельную книгу «Сущность мелодии», где он вычертил типичные «синусоиды мелодии» и дал им определения в виде математических формул. Х. Мюбе в книге «Музыкальный анализ» одну из глав посвятил «графическому изображению мелодического движения» и в координатах высоты и длительности тонов передал мелодическую линию произведений З. Келера, А. Добровольского, Бартока, Верди, Штокхаузена⁶².

⁶¹ Энгель Ю Д С И Танеев как учитель — В кн С И Танеев Из научно педагогического наследия М, 1967, с 62

⁶² См Hoffmann E Das Wesen der Melodie Berlin, 1924, M u h e H. Musikanalyse Leipzig, 1978, S 105—111

Подступ к психологическому объяснению пространственных связей, возникающих при восприятии музыки, сделал Курт в «Основах линейного контрапункта». В разделе «Происхождение пространственных представлений в музыке» он писал: «Когда мелодия, будучи в сущности развертыванием напряжения, находит свое наглядно-осозательное оформление (*Sinnliche Eifolgung*), она неизбежно принимает пространственную форму; ибо мы не можем себе представить движение в пространстве без конкретизации движущегося объекта. Поэтому в музыкальном отношении возникает ряд комплексов впечатлений, хотя неясных, но несомненно носящих пространственный характер <...> Этот пространственный мир настолько владеет нашим слышанием, что почти все словесные выражения связаны с представлениями пространственных величин»⁶³. Далее Курт называет интервал, высокие и низкие тоны.

О зрительной проекции мелодии, о звуковой горизонтали упоминал Асафьев в своем развернутом определении мелодии.

Е. В. Назайкинский, посвятивший пространственным компонентам восприятия музыки отдельный очерк в своей книге «О психологии музыкального восприятия», указывал: «Существенно изучение пространственных ощущений и представлений и для теории мелодии. Об этом говорит уже тот факт, что именно по отношению к мелодии чаще всего возникает потребность в определениях, терминах, эпитетах пространственного характера. Линия, рисунок, высота, восхождение, спад, скачок, раскручивание, поворот, излом, профиль — этот перечень можно было бы продолжить. Проблема вертикали, упорядочивающей мелодическое движение, является здесь, очевидно, центральной. Она теснейшим образом связана и с теорией музыкального звуковысотного слуха» (с. 95).

Естественно-научное подтверждение феномену пространственных связей музыки было дано при подключении к музыкознанию нейропсихологии и медико-психологических методов исследования. Так, К. Прибрам формулирует важнейший научный тезис о том, что «высота звука (а следовательно, и гармония) имеет в нервной системе пространственный код...» (разрядка моя. — В. Х.)⁶⁴. А вот какой вывод содержится в статье И. Д. Рудь и И. И. Цуккермана «О пространственно-временных преобразованиях в искусстве»: «Скорее мозг преобразует развертывающееся во времени музыкальное сообщение, т. е. временную последовательность, в некую пространственную структуру, прототипом которой может быть „видимая музыка“ — спектрограмма во времени. Сохраняемая памятью в виде „пространственной“ записи с заданным порядком развертки музыка обнаруживает во многом, что относится к ее строению.

⁶³ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 55—56.

⁶⁴ Прибрам К. Языки мозга. М., 1975, с. 186.

сходство с архитектурой Это сходство проявляется в закономерностях соотношения частей, в дальних и ближних связях между элементами структуры, в ритмическом рисунке, присутствии и архитектурному произведению, и музыкальному сочинению и т. п. По данным клинических исследований, амузия, т. е. расстройство в узнавании музыки вследствие мозговых нарушений, сопровождается и расстройством восприятия пространственных структур, характерных для архитектурных форм»⁶⁵

Упоминание двоякого действия амузии, когда человек теряет способность отличать друг от друга мелодические интервалы и одновременно — величины в пространстве, представляется особенно наглядным доказательством органических связей выотно-мелодических и пространственных построений. А из самого факта этих связей вытекают очень важные следствия для понимания причин некоторых видов музыкального формирования. Благодаря координации временного и пространственного рядов действует и обратная связь — пространственные эстетические нормы проецируются на музыкально-временные и накладывают на них свой отпечаток. Так в музыке, в частности в мелодии, возникают эстетические, художественные закономерности, которые даже противоречат временной, векторной физической ее природе. В то же время влияние пространственных принципов не может быть абсолютным и единственным, хотя бы уже потому, что на них в свою очередь также воздействует и накладывает свой отпечаток процессуально-временной фактор.

Наиболее общим, заметным и ощущаемым принципом пространственной эстетики, влияющим на музыку, является принцип зеркальной симметрии. Если в музыке не видеть пространственных структур, а находить одни лишь временные, однонаправленные процессы, зеркальный порядок должен показаться музыкально алогичным: какая-либо осмысленная музыкальная последовательность, прозвучав однажды, затем как бы бессмысленно проводится от своего конца к началу. Допущение же зрительно-пространственных структур в формировании музыкального материала объясняет зеркальную симметрию в музыке как эстетическую, художественную закономерность, как проявление логики красоты.

Оговорим одну важную особенность влияния пространственных форм на музыкальные. Это влияние происходит в крупном и общем плане, как направляющий принцип. Бесчисленные музыкальные примеры показывают, что в мелодической линии зеркальная симметрия проявляется почти всегда неточно, а случаи интервально точных отражений редки, исключительны. Пространственная структура указывает мелоди-

⁶⁵ В кн. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 270.

ческой линии общее направление движения — вверх, вниз, на том же уровне. И из этих общих направлений движения складываются все стройные симметрии в одноголосной мелодике и многоголосной полимелодической музыкальной ткани. Степень точности симметрии в мелодической линии непосредственно зависит от принадлежности тому или иному масштабному уровню произведения. Симметрия точнее всего на наименьшем уровне (мотива, фразы), менее выдерживается на среднем уровне (периода, малых форм) и минимальна на высшем уровне (крупных форм). Психология дает этому объяснение⁶⁶. Наименьший уровень воспринимается единым актом внимания, в нем как бы не течет время, и воздействие временного фактора минимально. По мере возрастания масштабного уровня усиливается и влияние процессуальности необратимого течения времени. На самом высшем уровне (как сонатно-симфонический цикл, многоактная опера) вообще не встречается точной зеркальной мелодической симметрии.

Зеркальная симметрия в мелодической линии образуется в разных измерениях и масштабах: по горизонтали, по вертикали, в горизонтально-вертикальной двумерности, на масштабных уровнях краткой мелодической попевки, более емкой мелодической фразы, полной мелодии, мелодики всего произведения.

Зеркальность по горизонтали, или горизонтальная зеркальность, имеет схематический контур:



В следующих кратких попевках партии Виолетты («Травиата» Верди) взволнованные реплики героини принимают четкие зеркальные контуры (пример 9а), а в лирической теме из квинтета соль минор Моцарта ощущение отточенной зеркальности возникает несмотря на неравенство «сторон» симметричного «треугольника» и его неодинаковое звуковое заполнение (пример 9б):

9а) [Vivacissimo] *p* *agitato*

Не по-нять вам э той стра-ти, что мне серд-це на-пол-ня-ет!

9б) Allegro *mf* *p*

⁶⁶ См. об этом Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с 98—99

В начальной фразе «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского видна определенная конструктивно выверенная зеркальность:

10 Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza,
ma poco sostenuto



Зеркальная симметрия в более емких, развернутых фразах весьма любима композиторами-мелодистами. В ней, помимо пространственной структуры, находит свое выражение еще и певческая мелодическая волна, с выразительным повышением голоса к вершине и спадом, например «О красавица младая» (фраза Герцога в квартете из «Риголетто»). Фразовая (как и мотивная) симметричная волна может быть также обращенной — Шуман, «Вечером», начало.

Для формирования точной мелодической симметрии композиторы иногда прибегают к приему имитации в обращении. Примеры — начало «Маленькой ночной серенады» Моцарта и тема центрального эпизода из финала Четвертой фортепианной сонаты Прокофьева.

11 Allegro



6) [Allegro con brio, ma non leggere]



По мере увеличения масштабов музыкального построения, укрупнения уровня формы симметрии становятся все более расплывчатыми, приблизительными, без выдерживания этого принципа во всех деталях мелодической линии. Если в краткой теме, как шеститактовая мелодия крестьянского хора из «Арлезианки» Бизе, весьма наглядна симметричная линия, а в восьмитактовой мелодии флейты из финала Четвертой симфонии Брамса от основной волнообразной поступенной темы финала отслаивается множество проникновенно-нежных коротких «вздохов», то в массе широких мелодических тем зеркальный контур намечается только благодаря кульминации: подъем к кульминационной точке и спад. В расположении кульминационной вершины явно сказывается временной, процессуальный фактор — куль-

минация сдвигается ближе к концу, в зону золотого сечения или в предконечную фазу.

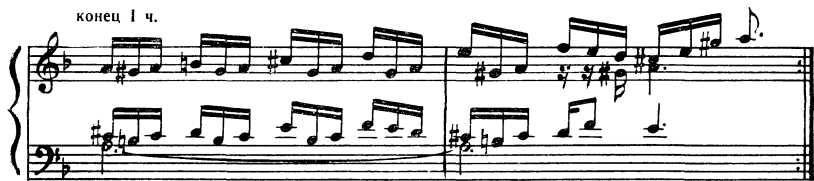
Вопрос о мелодической зеркальной симметрии во всем произведении, в законченной музыкальной форме включается в проблему формообразования и разрешается вместе с нею.

В связи с вопросом о линейной зеркальности в музыкальной форме обратим внимание на одну такую симметрию, которую нередко создавал И. С. Бах в двухчастной форме барокко (в клавирных сюитах, скрипичных партитах). У Баха традиционная двухчастная форма организована весьма часто с участием крупных начальных и конечных «рифм» (сходство начал первой и второй частей между собой и их окончаний). В этих «рифмах» мотивы по их линейной направленности могут быть и тождественными и противоположными, взаимообращенными. Один из удивительных примеров — жига из Шестой Английской сюиты ре минор. В ней линии начала и конца первой части устремлены вверх, линии начала и конца второй части (путем обращения) — вниз; кроме того, линии мотивов заключительных тактов пьесы расположены во взаимном обращении⁶⁷:

12 начало I ч



конец I ч.



начало II ч



⁶⁷ Бах, безусловно, руководствовался здесь определенной символикой. Не исключено, что это была символика совершенной фигуры круга. В таком случае указанные линии суть полукружия, которые при своем объединении создают ту совершенную законченность, с помощью которой великий мастер завершает пьесу, сюиту и цикл сюит.



В мелодиях разных веков встречаются такие изысканные линейные симметрии, которые по эффекту промежуточны между горизонтальными и вертикальными. Их

схема \wedge \vee . Располагаются и записываются они компо-

зитором по горизонтали, но мы при восприятии эти зеркально-симметричные элементы сопоставляем и по вертикали. Зеркальность создается композитором с помощью полифонических приемов обращения, а иногда — ракоходного обращения. Такая мелодическая техника характерна, в частности, для Римского-Корсакова. В «Золотом петушке» тема Звездочета включает ракоходное обращение, одна из тем Шемаханской царицы — простое обращение:

Moderato assai (♩=80)



6) [Moderato (♩=88)]



Ес_ ли_ кто_ лю_ бить_ спо_ со_ бен_ гус_ лям_ слад_ост_ ным_ подо_ бен

Великолепный образец зеркальной мелодии, составленной из темы и ее обращения, — в финале Второго фортепианного концерта Прокофьева, композитора, который вообще широко пользовался этим приемом⁶⁸:

⁶⁸ См. об этом Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева — В кн. От Люлли до наших дней М., 1967. Указанный пример см. на с. 212.

Прекрасного эффекта внутренне зримой красоты достигают композиторы-мелодисты с помощью вертикальной зеркальной симметрии. Этот вид симметричной структуры особенно внутренне нагляден, как бы видим в некоем представляемом пространстве. К нему тяготели Бетховен, Брамс, Чайковский, Барток и многие другие композиторы. Закономерность вертикальной симметрии в музыке была столь давно почувствована и осознана, что она на несколько веков закрепилась как всеобщее правило голосоведения в учении о гармонии. Правило относилось к крайним голосам и учило, что при движении мелодии в одном направлении бас должен следовать в противоположном.

Зеркальность по вертикали, или вертикальная зеркальность, имеет схему \langle . Обращение к

зеркальности по вертикали есть обращение к двух-, иногда к многоголосию, точнее к проецированию линейного соотношения нескольких синхронных мелодий на главный голос фактуры. Практически мы имеем здесь дело с полимелодикой. Мелодическую зеркальность по вертикали нетрудно найти и в кратких попевках, и в более длительных фразах, и в полных темах, и с определенными неточностями, в законченных формах. Примеры вертикальной зеркальности на уровне малой и развернутой фраз — начало III части Третьей симфонии Брамса и «тема любви» из «Евгения Онегина» Чайковского:

15 *Allegro giocoso*

6) *Andante con moto* ($\text{♩} = 72$)

Примеры тем с выдержанной вплоть до одного звука взаимной отражаемостью мелодии и баса — тема трио из скерцо Девятой симфонии Бетховена, первая середина из II части Шестой симфонии Чайковского:

16 [*Presto* ($\text{♩} = 116$)]

6) [Allegro con grazia (♩=144)]

Много таких тем у Брамса — в I и III частях Третьей симфонии, в оркестровых Вариациях на тему Гайдна. Любовь Брамса к тщательнейшей отделке, доведению до законченности мелодических голосов относится и к подобным полимелодическим соотношениям.

Образцом целой формы, где крайние голоса складываются в замечательный ансамбль противодвижений, является I часть «Лунной сонаты» Бетховена. Только в середине возникает новая конфигурация голосов, когда бас застывает в напряженной неподвижности, а верхний голос свои интонации оформляет в отточенные горизонтально симметричные фигуры (по три звука). Изумительная стройность зеркальных взаимоотражений двух основных мелодических линий в «Лунной сонате» — одно из условий беспримерной ее гармоничности.

Наиболее эстетически совершенные симметрии в мелодической линии — синтезирующие горизонтальную и вертикальную зеркальность. Эта двумерная горизонтально-вертикальная

зеркальность имеет схему



. Она со-

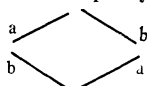
ставляет наиболее законченный случай полимелодики.

Примеры двумерной зеркальности в малом масштабе — один из мотивов Царя Додона («Золотой петушок» Римского-Корсакова), трагический мотив из сцены в спальне Графини («Пиковая дама» Чайковского):

17) ♩=100

6) ♩=76

Двумерную зеркальность в масштабе периода создает Брамс в первой вариации оркестровых Вариаций на тему Гайдна. Тщательно разрабатывая мелодическую ткань, он применяет прием сложного двойного контрапункта:



Как пример целого произведения, где мелодика имеет пространственные очертания горизонтально-вертикальной зеркальности, возьмем романс Рахманинова «Я был у ней» ор. 14 № 4 на слова Кольцова (тональность ми-бемоль мажор).

Основное двухголосие здесь снова составляют главный голос — вокальная мелодия — и бас. Как свойственно технике романсов Рахманинова, функция создания плавности передается голосу фортепиано, который движется секундами, а вокальной партии, освобожденной от этой мелодической обязанности, предоставляется возможность создавать большое линейное разнообразие и включать экспрессивные скачки, декламационные повторы звуков, эмоциональные мелодические волны и т. д., в соответствии с общим замыслом романса, интерпретацией словесного текста.

Романс «Я был у ней» написан в куплетной форме типа периода из трех предложений. Двумерная зеркальная симметрия действует в его крайних куплетах (предложениях), а в среднем лишь временами появляется вертикальная симметрия. Тем не менее произведение в целом охватывается принципом двумерной линейной симметрии. Вот эта линейная структура в первом предложении:

18 *Vivente*

mf

Я был у ней,

colla parte

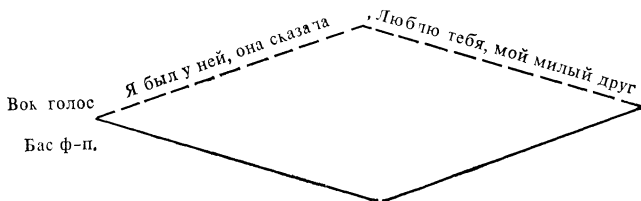
p

f

о — на ска — за — ла.

Музыка романса взволнованна, порывиста, и чувство радостного смятения передано прежде всего в неожиданных поворотах мелодии вокальной партии. Басовый же голос фортепиано (подчеркнут штрихом *marcato*) ведет неуклонную плавную линию вниз с возвращением в каденции. Вокальные фразы, линейно слабо объединенные внутри главного голоса, в соединении с линией баса сразу же встраиваются в красивейшую двумерную зеркальность, благодаря которой в них также начинает светиться прекрасная мелодическая архитектура⁶⁹.

Контуры двумерной симметрии здесь таковы

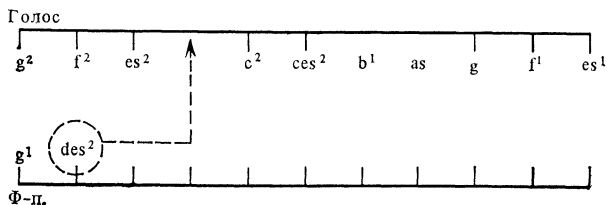


Совершенство линейной зеркальности, плавность течения баса, свертываясь на эмоционально выразительном главном голосе, как раз и порождают то великолепное сочетание музыкальной мелодичности и глубокого эмоционального настроения, которое отличает романсы Рахманинова.

В дополнение к сказанному отметим в том же романсе рахманиновское мастерство мелодического построения линий вершин, включая кульминацию. Кульминационная точка (на словах «Пускай она мне изменит») приходится не на золотое сечение, а сдвинута к концу формы. Это яркая динамическая вспышка на наивысшем звуке (g^2). Она достигается октавным скачком, без всякой местной подготовки. Подход же к ней идет на протяжении всей музыки романса, но идет дискретно, по мелодическим вершинам и местным кульминациям. Линия вершин такова. es^2 (1-й куплет), des^2 , f^2 (2-й куплет), наконец, g^2 (3-й куплет, кульминация). Чрезвычайно искусно выполнен спад пос-

⁶⁹ Необходимость точно координировать фортепианное сопровождение с вокальным голосом подчеркнута в авторской ремарке «*colla parte*» — «вместе с партией» (следовать за главным голосом)

ле кульминации. Он осуществляется благодаря переплетению с вокальным голосом звуков фортепиано. В результате сквозь все ответвления линии мелодии на спаде от кульминации проступает следующий «мелодический ствол»:



В конце концов, можно указать такую тему, в которой и архитектоника, и гармония, и фактура и форма — все это мелодия. Такой мелодический феномен создал Чайковский в «Элегии» из «Серенады для струнного оркестра»:

19 Larghetto elegiaco (♩=69)

pp mp

pp mp

pp mp

pp mp

pp mp

mp pp

mp pp

mp pp

mp pp

mp pp

mp pp

10

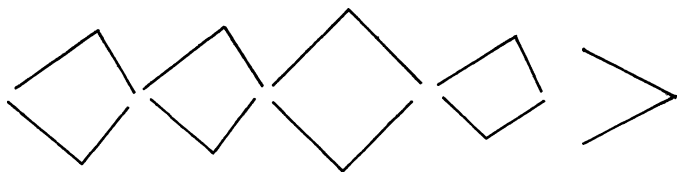
Musical score for measures 10-12. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Treble 1, Treble 2, Alto, Bass 1, and Bass 2. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for measures 10 and 11, and *mf* (mezzo-forte) for measure 12. The music consists of eighth and quarter notes with various articulations.

Musical score for measures 13-15. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Treble 1, Treble 2, Alto, Bass 1, and Bass 2. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) throughout all measures. The music continues with eighth and quarter notes.

20

Musical score for measures 16-18. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Treble 1, Treble 2, Alto, Bass 1, and Bass 2. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for measures 16 and 18, and *ff* (fortissimo) for measure 17. The music consists of eighth and quarter notes.

Звуковая архитектура темы такова:



Здесь пять мелодических волн, которые вместе с басом образуют совершенную вертикальную и горизонтальную симметрию (во всех волнах, кроме последней, это совершеннейшая двумерная горизонтально-вертикальная симметрия). И эти пять волн складываются в одну симметрию высшего порядка, также предельно совершенную, горизонтально-вертикальную. Все это геометрически выверенное мелодическое зодчество насквозь пропето человечнейшими лирическими интонациями Чайковского, в которых всегда звучит, как доказал Асафьев, русская речь, русская песня, русский говор

Отраженными от главного (верхнего) мелодического голоса являются не только бас, но и средние голоса классической четырехголосной фактуры. Альт и тенор являются дублировкой сопрано, повторяют все его движения, изгибы и имеют такой же законченный контур, как и главная мелодия. При всей ультрамелодичности темы ее гармонии классически выверены по вертикали. Но сами вертикали необычны, поскольку в них побочные ступени функционируют наряду с главными, что, впрочем, как раз соответствует идее Чайковского о развитии гармонии всех ступеней. Вся «Серенада для струнного оркестра» по мелодической технике уже очень близка вершинному созданию симфонизма Чайковского — Шестой симфонии. Здесь почти та же «мелодическая одержимость», о которой писал Асафьев в связи с «Патетической симфонией» великого русского художника.

При изучении проблемы зеркальной симметрии в мелодике исследователи обращали внимание не только на реально воплощенные композитором отражения, но и на потенциальные возможности, оставшиеся неосуществленными.

В одной из немецких работ начала XX века, книге Г. Шрёдера «Симметричное обращение в музыке»⁷⁰, показана возможность обращения в целом ряде классических произведений — Баха, Бетховена, Моцарта. Шрёдер выписал образцы таких обращений, причем самым длительным примером оказалась инверсия I части симфонии соль минор Моцарта (до побочной партии). Инверсия дана в полной фактуре и с соблюдением гармонических правил, причем в обращенной же ладотонально-

⁷⁰ Schroder H Die symmetrische Umkehrung in der Musik Leipzig, 1902, S 104—110

сти — ре мажор (мелодия начинается от звука *до-диез*). Нельзя сказать, что инверсия Шрёдера музыкально вполне совершенна, но то, что она вообще возможна, подводит к важным выводам. Сочинение гениального композитора может мыслиться автором с возможным зеркальным уравниванием, которое, как нимб, его окружает и придает сверхсовершенство организации. В симфонии соль минор Моцарта, этом немеркнушем музыкальном творении, поразительно то, что возможен еще один его инверсионный вариант, притом гораздо лучший по музыке, чем у Шрёдера, — в той же минорной ладотональности, от VII # ступени. Следовательно, композитором как бы мыслится обратимый контрапункт с несколькими производными! Удивительно, что в самом гениальном, индивидуально неповторимом музыкальном произведении кодируется вероятность появления *д в о й н и к о в*. ...Однако почтем за лучшее оставить Моцартово самому Моцарту.

Художественный смысл линейно-мелодических симметрий не охватывает всего содержательного комплекса музыкального произведения. Но он относится к тому слою в содержании произведения искусства, который является для него специальным и сущностным. Автор данного текста называет его эстетической гармонией.

Мелодика и музыкальная форма

С целостностью произведения, в том числе композиционной целостностью, с музыкальной формой мелодика органически связана уже по своей сути, поскольку на ней свертываются все отношения целого. И та композиционная законченность, которая существует во всем произведении, есть также и в мелодике, причем порождается одними и теми же формообразующими силами — тематизмом, гармонией, метроритмикой и другими элементами музыкального языка.

Однако у мелодики есть свои собственные возможности воздействия на музыкальное целое, на создание единства и законченности музыкальной формы, подобно гармонии или метроритмике.

В плане интонационном мы указали на такое удивительное содержательно-целостное явление, как генерализирующая интонация.

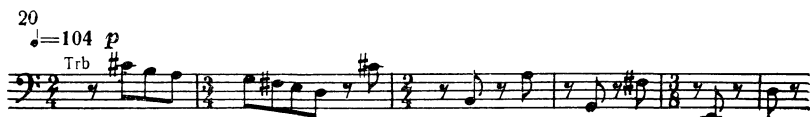
Весьма богатыми резервами располагает мелодика и в плане линейном. Мелодика способна играть самостоятельную формообразующую роль тогда, когда в ней особенно ярко выражена ее природная основа — секундовое движение. В этом случае линейность мелодии принимает форму мелодической линейности. Следовательно, предметом внимания станет формообразующее действие линейной, гаммообразной мелодической ли-

нии. Влияние же на музыкальную форму будет рассматриваться через соотношение мелодической линейности с ведущими факторами классической формы — тематизмом и гармонией — и в соответствии с дифференциацией музыкальной формы на функционально различные участки. В фактурном плане берется не только главный голос, но и координирующие с ним побочные.

Столь исключительное внимание к мелодической линейности объясняется тем, что никакие другие виды линейной конфигурации — как, например, рассмотренные нами основные модели горизонтальной, вертикальной и двумерной зеркальности — не имеют того активного влияния на организацию музыкальной формы, на ведущие формообразующие силы, которым обладает мелодическая линейность, движимая перетеканием секунд.

Остановимся на особенностях выявления в многоголосной музыке мелодической линейности — выразительности смысловых предпосылок ее воздействия и фактурных формах.

Поскольку мелодическая линейность есть движение секундами в одном направлении, то первой выразительной предпосылкой и является та интонационная плавность, которая определяет качество мелодичности вообще. Другие предпосылки идут от пространственных ассоциаций и эмоционально-энергетических возможностей развитой, длительной мелодической линии. Линейно движущаяся мелодия вызывает отчетливое зрительное представление — словно глаз видит некую линию, идущую вверх или вниз. С этим представлением связана способность мелодической линии к изображению движения во внешнем, предметном мире — приближения, удаления, подъема, опускания и т. д. Благодаря эмоциональной природе музыкальной интонации через дрящуюся секундовую линию может быть передана также линия эмоционального подъема или, наоборот, ослабления. Один из возможных эмоционально-энергетических эффектов мелодической линейности заключается в том, что конечная точка движения, словно достигнутая цель, может стать центром тяжести, динамической опорой, устоем. По фактурному рисунку линейная мелодика имеет разнообразные очертания. Это может быть одноголосная «прямая» гамма, восходящая или нисходящая, а также гамма с дублировкой в какой-нибудь интервал — терцию, сексту. В иных случаях гаммообразная линия излагается с перебросами звуков через октаву, как бы передуваниями, как в XX веке нередко писал мелодии Стравинский, например, в октете:



Заметим, что в скачках на диссонлирующие интервалы септимы и ноны в мелодии Стравинского проявляется тот «скачковый стиль», который типичен для музыки XX века.

Поступенные линии могут быть намечены также в мелодической фактуре скрытого двух- и трехголосия.

В музыке разных веков очень распространено такое усложнение мелодической линейности, которое получило название «мелодического сопротивления»⁷¹. Классический пример, где отступления от прямой линии мелодии звучат именно как интонационное «сопротивление» — тема любви из «Пиковой дамы» Чайковского.

Самым различным может быть диапазон поступенной линии — от движения в несколько звуков в одном направлении до движения в несколько октав. И чем продолжительнее поступенная линия, тем сильнее ее линейное качество и способность к самостоятельному действию в музыкальной форме.

В тех условиях нормативного многоголосия, в которых мы изучаем закономерности мелодии, линейным движением может быть пронизано два или несколько голосов, что приводит к полилинейности. В связи со зрительно-пространственными ассоциациями, которые сопровождают в музыкальном восприятии всякие линейные, в особенности линейные и прямолинейные движения, очень существенно соотношение линий по их направленности: параллельное или противоположное. Параллельное динамически менее активно, более инертно, так как это в конечном счете своего рода взаимная линейная дублировка голосов. Зато противоположное производит особо активный, заметный динамический эффект и может считаться концентрацией линейной активности в сфере мелодики.

Имеют значение и регистровые условия, в которых развиваются мелодические линии. Каждый музыкант и немусыкант обладает «абсолютным слухом» на различение регистров — высокого, среднего, низкого. Поэтому смена регистра при непрерывной гаммообразности безошибочно схватывается слухом и оценивается в выразительном плане. Особенно сильный регистровый эффект достигается при противоположном линейном движении, когда охватывается широкий регистровый диапазон, и все музыкально-звуковысотное «пространство» разрабатывается в произведении.

Активная позиция мелодической линейности в музыкальной форме видна в ее воздействии прежде всего на основополагающие факторы классической формы — тематизм и гармонию. Помимо того, она воздействует на архитектонику и динамику формы. Влияние на архитектонику неотделимо от тематической организации формы и осуществляется опосредованно, влияние

⁷¹ Термин В. А. Цуккермана. См.: Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. — Сов. музыка, 1940, № 9, с. 53.

на динамику непосредственно, поскольку с помощью мелодической линейности создаются кульминации, а также динамические подъемы и спады местного характера.

Роль секундового движения, гаммообразности в произведении претерпела значительную историческую эволюцию, вместе с изменениями всего музыкального языка. Мы рассмотрим формообразующую роль мелодической линейности в историческом плане, несколько расширив исторические рамки в обе стороны. Выделим три крупные эпохи, приняв во внимание относительность этих делений, — доклассическую XVI—XVII веков, классико-романтическую (начиная даже с позднего барокко) XVIII—XIX веков и современную эпоху XX века.

Роль поступенной, гаммообразной мелодической линии в эпоху XVI—XVII веков особенно значительна в хоровой музыке (частично связанной с традицией полифонии строгого стиля) и музыке органной, отражающей принципы хорового письма⁷².

Поскольку, по словам Танеева, «строгий контрапункт исключает все, что может представить трудности для голоса, поющего без инструментального аккомпанемента»⁷³, идущая отсюда стилистика примечательна тяготением к секундовой плавности и основных «тем», и сопровождающих голосов-контрапунктов.

Гаммообразность в основном тематизме мы встречаем прежде всего там, где используемый в качестве *cantus firmus* церковный хорал содержит поступенное движение в одном направлении. Пример — *Kyrie eleison* из одиннадцатой грегорианской мес-

⁷² В еще более раннюю эпоху средневековья на секундовой линейности основывался один из мелодических приемов, который носил название мелодической «аддиции» (*additio* — продление). Он заключался в продлении на одну или несколько ступеней гаммы каждой новой мелодической фразы, появлявшейся на данном отрезке музыкальной формы. Один из примеров — *Benedictus* Обрехта, где в верхнем голосе трехголосной композиции диапазон линейной мелодии расширяется от терции до ноты:



(Пример приведен в кн.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2. М — Л, 1941, с. 404—405)

⁷³ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма, с. 7.

сы, где распев слова «e-lei-son» включает семь звуков, гаммообразно идущих вниз: *си-бемоль, ля, соль, фа, ми, ре, до* (в нотном примере выписана только хоральная мелодия:



В качестве *cantus firmus* применялась и такая мелодия, которая представляла собой чистое гаммообразное последование — это гексахорд *ut, re, mi, fa, sol, la*, составленный в XI веке Гвидо д'Ареццо. Примерами могут послужить произведения и строгого и свободного стиля: шестиголосная месса Палестрины *ut, re, mi, fa, sol, la*, Фантазия для органа *ut, re, mi, fa, sol, la* Свелинка, Каприччио для органа *la, sol, fa, mi, re, ut* Фрескобальди. Практика сочинения на *cantus firmus* знает много примеров формального введения хоральной мелодии в полифоническое произведение и сравнительно малого влияния церковной католической мелодии на сочинение. Но закономерно и противоположное (особенно если принять во внимание введение светских напевов и большую свободу авторского выбора *cantus firmus*) — разработка избранной мелодии в виде полифонического произведения. В этом случае композитор XVI или XVII века обращается с *cantus firmus* так же, как композитор последующих времен обращается с темой («темой в старом понимании» называет подобную основополагающую мелодию В. В. Протопопов⁷⁴)

Таким образом, гаммообразная мелодия уподобляется главной или единственной теме сочинения. Остановимся подробнее на одном из названных выше сочинений — Каприччио для органа *la, sol, fa, mi, re, ut* Фрескобальди, обратив внимание не только на тематическое значение основополагающей мелодии, но и на ладогармонические следствия линейной мелодики.

Каприччио для органа Фрескобальди написано на мелодию, представляющую собой гексахорд Гвидо д'Ареццо в ракоходном движении (или обращении) — *la, sol, fa, mi, re, ut*. С большим контрапунктическим и ритмическим искусством композитор развивает избранную тему в крупную контрастно-составную композицию. Проводимая только от звуков *ля* и *ми*, тема звучит непрерывно. В действии весь арсенал богатейшей имитационной техники: увеличение, уменьшение, стретты, обращение, ракоходное движение, каноны с темой в различных вариантах. Среди контрапунктических голосов — фигурации нисходящей гаммы, плавное заполнение квартовых скачков. В моменты

⁷⁴ Протопопов Вл История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965, с. 11.

стретт, канонов, аккордовых дублировок вся музыкальная ткань состоит только из гаммообразных линий. Мелодическая гаммообразность занимает значительное место в многоголосном целом, а главное — она преобладает качественно, так как в любой момент произведения главный голос представляет собой гамму-гексахорд.

Гармонический стиль Фрескобальди, которого называют «итальянским Бахом», очень богат и оригинален. Если у И. С. Баха стилистическое объединение диатоники и хроматики шло на основе строго функциональной, вполне зрелой мажоро-минорной тональности, то у Фрескобальди, жившего за сто лет до Баха (1583—1643), объединение тех же высотных систем произошло под эгидой церковных диатонических ладов (в том же Каприччио в середине формы введена хроматическая гамма в диапазоне сексты, как вариант основного гексахорда). Это привело к таким последованиям аккордов, которые в эпоху торжества мажоро-минорной тональности и строгой гармонической функциональности или исчезли, или стали нетипичными. У Фрескобальди логическим принципом объединения подобных последований выступила гаммообразность линий крайних голосов (одного из них или обоих вместе), которая придала этим небольшим участкам связанность, непрерывность, цельность. Рассмотрим пример из Каприччио Фрескобальди:

23

The image shows two systems of musical notation for Example 23. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system shows a six-note scale in the bass staff (C, D, E, F, G, A) and a corresponding six-note scale in the treble staff (G, A, B, C, D, E). The second system shows a similar six-note scale in the bass staff (C, D, E, F, G, A) and a corresponding six-note scale in the treble staff (G, A, B, C, D, E). The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the linear movement of the six-note scale.

В примере 23 два проведения гексахорда (от *ля* и *ми*) даны в ракоходном варианте в двух нижних голосах, с дублировкой в квинту. Логика движущихся по сильным долям квинт диктует выбор гармоний — помещение трезвучий в начале каждого такта. Остановка на последнем трезвучии — *ля*, *до-диез*, *ми* — оказывается вполне закономерной, так как это конец линейного движения по гексахорду.

Аналогичная организация гармонии линейным движением с подстановкой трезвучий над гаммообразным басом наблю-

дается у многих композиторов указанной эпохи, например у Палестрины, у А. Габриели.

Пример сочинения с темой не в виде гексахорда, а в виде гаммы в октавном диапазоне — инструментальное трехголосное произведение Х. Карезаны (около 1640—1709)⁷⁵.

Процесс постепенного мелодического движения по звукоряду выявлял смысл старинного лада. Функциональные гармонические соотношения вступали в силу преимущественно в моменты ритмических остановок в заключительных каденциях. В остальном же, как можно было видеть на отдельных примерах, мелодическое линейное движение диктовало свою логику аккордовым, гармоническим последованиям. Мелодическая поступенность, гаммообразность во многих типичных (не исключительных) случаях принимала на себя тематическую роль, составляла сущность главных голосов музыкальной ткани. Таким образом, гаммообразность, мелодическая линейность активно направляли, а порой и определяли тематизм и гармонию, подходя к основам формообразования в доклассический период.

В эпоху XVIII—XIX веков, характеризующуюся торжеством строгой гармонической функциональности и господством мажоро-минорной тональности, резко изменилась роль мелодической линейности. В период, когда светские жанры стали преобладающими, инструментальные жанры уравнились с вокальными и даже получили перевес, когда необыкновенно усилилась динамика музыки, ближайшим помощником высотной организации выступил ритм (точнее метр, с его равномерным чередованием тяжелого и легкого времени), а мелодическая линия оказалась средством, в целом подчиненным в музыкальной форме, хотя непосредственная выразительность мелодических интонаций стала многообразнее и жизненно-конкретнее, а роль волнообразного мелодического профиля с вершиной-кульминацией стала весьма существенной для драматургии и динамики формы. Соответственно менялось отношение к мелодическим проблемам в теории музыки. Об эволюции от теории мелодики к «монизму» гармонии на протяжении XVIII века, о том, что «интерес к самостоятельным вопросам мелодии, в чем бы он ни выражался, в XIX веке сменился полным равнодушием к ним», — писал Корчмар⁷⁶.

Новое, меньшее значение мелодической линейности в произведениях классико-романтической эпохи становится ясным в сравнении с гармонией и тематизмом этих произведений.

Подчинение мелодической линии логике аккордово-гармонического развития проявляется очень ясно в делении на аккордо-

⁷⁵ Указано в кн.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, с. 23.

⁷⁶ Корчмар Л. О. Учение о мелодии в XVIII веке. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2. М., 1970, с. 466.

вые и неаккордовые звуки. С помощью метра в поступенной мелодике выделяются более сильные опорные моменты, с которыми сопоставляются более слабые неопорные. Обратим внимание на гармоническое значение звуков гаммообразного баса в Credo № 12 из Мессы Баха си минор:



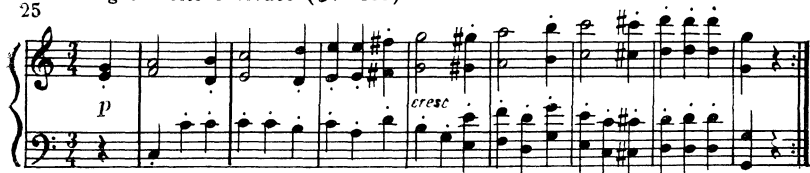
На протяжении первых одиннадцати четвертей выдерживается одна гармония, трезвучие тоники ля мажора. Мелодия баса, начинающаяся нисходящей гаммой в октавном диапазоне, на относительно сильной и сильной долях такта опирается на звуки этого аккорда, а все прочие звуки (за исключением начального *ля*) становятся проходящими и вспомогательными. Вся гармоническая последовательность, данная в примере, допускает функционально-гармоническое истолкование, и мелодия баса на сильных и относительно сильных долях поддерживает эту функциональность. Басовая мелодия представляет собой не полифонический, а гармонический контрапункт⁷⁷. Причем Credo № 12 еще имеет некоторые черты старинных церковных ладов, о чем говорит миксолидийский оттенок ля мажора.

Помимо деления на аккордовые и неаккордовые звуки, еще один показатель подчинения мелодической линии гармонией — это мелодия из одних лишь аккордовых звуков, то есть гармонизация каждого звука отдельным аккордом, отдельной функцией⁷⁸.

Приведем весьма редкий для данной эпохи пример из Бетховена, где главный мелодический голос темы представляет собой весьма продолжительную гамму (полторы октавы) с мелодическим скачком в каденции — тему менуэта из Первой симфонии:

⁷⁷ Термин из «Музыкальной формы» И. В. Способина (М., 1980, с. 301). Среди примеров, приведенных Способиным на гармонический контрапункт, есть отрывок из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», где гармонический контрапункт начинается как длительная нисходящая гамма с диапазоном в две октавы (указ. изд., с. 302).

⁷⁸ Так называемая абсолютная мелодия. См.: Галь Г. Особенности стиля молодого Бетховена. — В кн.: Проблемы бетховенского стиля, М., 1932, с. 64. «Абсолютную мелодию» было бы вернее назвать «абсолютной гармонией».



Примечательно, что тема, изложенная в форме периода, захватывает гаммообразным движением мелодии почти всю небольшую завершённую форму. Однако это характерная для Бетховена «абсолютно гармонизованная мелодия». Таким образом, если каждый звук гаммы объясняется гармонией, ее собственное, линейное влияние на гармонию здесь не обнаруживается. Другими яркими образцами «абсолютной мелодии» из бетховенской музыки могут послужить темы медленных частей Пятого фортепианного и скрипичного концертов.

Но и в XVIII—XIX веках мелодическая линейность прокладывает свои пути среди повсеместной гармонической функциональности. Используя линейность, оригинальнейшие гармонии создавал И. С. Бах, что составило одну из примечательнейших черт его неподражаемого гармонического стиля. В синтезирующем эпохи многоликом творчестве Баха эта линейность во многих случаях была остатком старой традиции, восходящей к гексахордному тематизму (например, в фантазии для органа соль мажор). И у Баха, и в более поздние времена, в XIX веке, на гармонию воздействовали участки плавных линий, которые присутствуют в мелодии вообще. Мы приводили замечательный пример из Чайковского — тему «Элегии» из «Серенады для струнного оркестра», — где свежо звучащие аккорды побочных ступеней возникали и логически оправдывались в контексте благодаря мелодической линейности. Свежесть, индивидуальную яркость придает линейная гармоническая логика прелюдии ор. 11 № 5 ре мажор Скрябина. В начале прелюдии (четыре аккорда) композитор словно в обратном порядке и в мажоре провел аккордику фригийского тетра хорда. Вся последовательность казалась повернутой против логики тональной функциональности: D₇—S—DIII—D⁶—T. Но выручила линейность — двойное расходящееся секундное движение мелодии и баса (наша зеркальность по вертикали). Она создала столь надежный интонационно-пространственный каркас, в который хорошо вписалась и функционально алогичная гармония.

Поступенная линия в разбираемый исторический период весьма разнообразно координирует с тональностью, в частности с ладовой краской, мажорной или минорной. Один из интересных примеров находим в финале фортепианной сонаты Гайдна си минор № 14 (№ 32):

[Presto]

26

а) экспозиция

б) реприза

Побочная тема финала построена в виде оstinатной мелодической фигурации в верхнем голосе и коротких гаммообразных мотивов в нижнем. Направление мотивов нижнего голоса различно в экспозиции и репризе сонатной формы финала. В экспозиции мотивы появляются в условиях мажора и сопутствуют динамике этого лада и напряжению побочной тональности своими пробегами вверх. В репризе, в условиях минорного лада главной тональности, они применяются Гайдном в обращении, подчеркивают тяготения вниз и способствуют успокоению музыки в главной тональности. Гаммообразность линий побочной партии выполняет добавочную к основным факторам формообразующую роль. Восходящие линии в середине формы и нисходящие в ее конце образуют зеркальную симметрию, хорошо ощутимую в этом небольшом, как обычно у Гайдна, финале. Поэтому пробеги вниз в конце финала особенно ясно говорят о конце как финала, так и цикла сонаты.

Один из частных случаев введения гаммообразного тематизма — намеренное воспроизведение черт старинных полифонических жанров, как в «Ave Maria» Верди для хора *a cappella*. В основу композиции положена восходящая гамма в диапазоне октавы. Как гексахорд у Фрескобальди, гамма в произведении Верди проходит непрерывно, в прямом и ракоходном варианте, и только от двух звуков, *до* и *фа*. Но сама гамма по своему ладовому характеру в высшей степени «странная», перенасыщенная альтерациями:

27

A ve Ma_ ri_ a,

Гармоническое развитие на основе такой гаммы, начинаясь и кончаясь в *до* мажоре, насыщено столь же «странными», как сама тема, гармоническими последованиями со скользящими сменами тоник *ре-бемоль* мажор, *фа-диез* мажор, *соль-диез* мажор, *фа* минор и т. д. Несомненно, гармоническое развитие произ-

ведения Верди во многом зависит от гаммы-темы. Но ладовая логика темы остается весьма загадочной.

Гаммообразная мелодика стала лишь частным случаем в индивидуализированном тематизме XVIII—XIX веков, и поступенность приобрела особое значение в тематическом процессе формы.

Во множестве произведений XVIII—XIX веков гаммообразность оказалась оттесненной с экспозиционных участков, ключевых в тематическом развитии формы, на другие, имеющие подчиненное значение с точки зрения тематизма. Подобно тому, как функциональный принцип в названный период четко разделил в области гармонии устойчивое и неустойчивое, в области метроритма — тяжелое и легкое, в области формы — экспозиционное и срединное, так в области тематизма в силу тех же тенденций произошло разделение на индивидуализированный тематизм и общие формы движения. Гаммообразность из-за однотипности своего строения попала в разряд общих форм движения (вместе с арпеджированными трезвучиями и некоторыми другими видами фактур). В этом качестве она заняла место в форме в тех моментах, где требуется наибольшая обобщенность — в заключительных разделах, кодах — или там, где необходима некоторая тематическая разрядка, нейтральность, отдых от индивидуализированного тематизма — в связующих, переходных построениях.

Несмотря на разделение индивидуализированного тематизма и общих форм движения, каждое классическое произведение обладает столь последовательным интонационным единством, что в одном и том же сочинении общие формы отражают интонационность основных тем.

Специальный композиционный прием, переводящий мотивы темы в общие формы движения, — прием «растворения мотива».

Чрезвычайно распространено растворение мотива или темы в гаммообразном движении в заключительном построении. Иногда композиторы сами отмечали заключительные гаммы в своих произведениях. Например, Мусоргский, никогда не имевший склонности к технологическому анализу музыки, описывал следующие моменты в фантазии «Ночь на Лысой горе»: «...Тема поезда без развития с ответом в *es-moll* (забудыжный характер в *es-moll* презабавен) заканчивается химической гаммой⁷⁹ полным ходом *in motto contrario* на *D-dur* <...> В конце шабаша врывается химическая гамма...»⁸⁰.

Если взять непосредственно близкую к авторскому словесному описанию первую редакцию «Ночи на Лысой горе» (сделанную самим Мусоргским), будет видно, что каждый из раз-

⁷⁹ Так Мусоргский называл хроматическую гамму.

⁸⁰ Мусоргский М. П. Письмо Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июня 1867 г. — Мусоргский М. П. Письма. М., 1981, с. 56.

делов заканчивается каким-либо видом гаммы: диатоническим, хроматизированным, целотоновым, хроматическим, полутоновым. Завершающие целотоновые гаммы *in motto contragio* даны перед цифрой 10 и незадолго до конца:



Заключительная гамма была предметом обсуждения в беседах Римского-Корсакова с Ястребцевым. Собеседниками было отмечено широкое использование ее в русской музыке. «Я сообщил Николаю Андреевичу курьезное наблюдение, что во всей русской музыке не найдется ни одного действительно крупного музыкального произведения, которое бы в коде или вообще в конце не имело бы в базах ниспадающей гаммы. „Знаете, это очень верное замечание, — сказал Николай Андреевич, — но обратили ли вы внимание на то, что, с другой стороны, крайне редки восходящие гаммы...“»⁸¹

Памятное начало этой традиции положил Глинка знаменитой «гаммой Черномора» в коде увертюры к «Руслану». У Чайковского использование гаммообразных растворов индивидуализированных тем в кодах стало одним из приемов развития его симфонической мелодики.

Удивительно и гениально просто линейный прием применен во II части его Шестой симфонии. Пятидольный вальс этой симфонии содержит две драматургически полярные, мелодически контрастирующие темы (см. примеры 29 а, б). Только одно в них сходно — в мотиве заключается последовательность нескольких секунд в одном направлении: в первой теме вверх, во второй вниз. Этой тенденции к поступенной линии вполне достаточно, чтобы оба мотива и обе темы легко «растворились» в общих формах движения. В коде из них вырастают две гаммы, восходящая и нисходящая, несущие в себе интонационность той и другой темы. Гаммы идут в наиболее заметном, встречном движении. Подчиненные общему характеру ре мажора, они носят неконфликтный, примиренный характер (пример 29 в).



⁸¹ Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 1. Л., 1959, с. 146.



Еще пример — главная партия и кода I части Второго струнного квартета Чайковского. Волнообразный мелодический рисунок темы в экспозиции превращается в прямую линию в коде, переходя в общую форму движения, но не утрачивая непосредственных связей с темой благодаря характерному ритму.

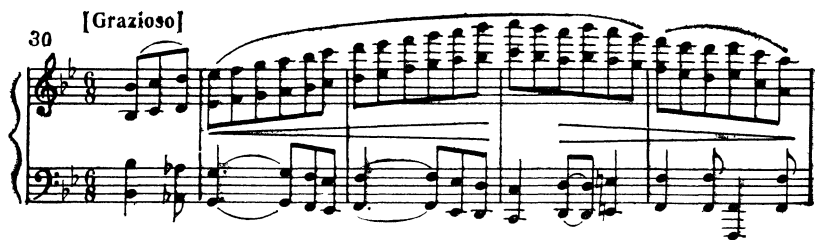
Гаммообразность в самых динамичных, эмоционально накаленных кодах, помимо роли тематического исчерпания, несет и функцию динамического утверждения. В коде «Франчески да Римини» Чайковского бушевание «адских вихрей», превращенное в стремительное поступательное движение, достигает роковой катастрофической силы.

Другие примеры гаммообразности в заключительных разделах укажем в этюдах Шопена. Так, долгими ниспадающими гаммообразными линиями заканчиваются этюды ля минор ор. 10 № 2 и соль-диез минор ор. 25 № 6. В обоих случаях в гамму превращены основные темы этюдов, обе гаммы — хроматические. Хроматизм, захватывая весь существующий звукоряд, создает впечатление законченности благодаря исчерпанию этого звукоряда до конца. Быстрое ниспадение мелодии по прямой способствует также большой прочности заключительной тоники.

Как бы далеко на периферию музыкальной формы ни отступала поступенная, линейная мелодика, в одном, виднейшем моменте формы ее динамические и организующие свойства оказались незаменимыми — в кульминации.

При подходе к кульминационной точке в гаммообразной линии реализуется прежде всего ее возможность передавать целенаправленное движение и придавать особую значимость, весомость конечной точке движения. При этой динамике линии сохраняется плавность секундового течения мелодии. Секундовая плавность может быть и опосредованной (как в линиях вершин ариозо Любаши Римского-Корсакова или романса «Я был у ней» Рахманинова), и непосредственной. Рассмотрим одну из выразительнейших кульминаций Брамса, где непосредственное впечатление производит именно эффект линейного развития, — куль-

минацию седьмой вариации, сокровенного лирического центра оркестровых вариаций Брамса на тему Гайдна:



Прежде чем достигнуть кульминации, кантиленная мелодия распространяется необыкновенно широко: она охватывает две октавы и, перейдя эту грань, вспыхивает яркой кульминацией. При этом важны регистровые изменения: начавшись в регистре человеческого голоса, плавная линия восходит к *до* четвертой октавы, звуку, недостижимому в вокальной кантилене. Одновременно с высоким подъемом верхнего голоса оркестровые басы постепенно спускаются на «дно» оркестрового диапазона. Вершинное *до* совпадает с басовым *до* большой октавы и диапазон крайних точек доходит до пяти октав. Возникает то ощущение регистровой предельности, которое выделяет этот момент по всей музыке вариаций. Необычности кульминации способствует также один гармонический момент. Дело в том, что в этой вариации сначала намечена традиционная кульминация на кадансовом квартсекстаккорде — см. второй такт примера 30. Она достаточно подготовлена гармонически и линейно, поставлена в хорошие регистровые и метрические условия. Но безостановочное линейное восхождение мелодии продлевается еще почти на октаву и создает новую, гораздо более сильную кульминацию.

Все силы, всю интенсивность мелодической линейности призвал Чайковский для осуществления кульминаций в его Шестой симфонии. В статье о мелодизме музыки Чайковского Асафьев писал: «Чайковский... принялся за то, что теперь известно как Шестая симфония, обнаруживая во всей этой работе силу душевного напряжения, очевидно, и придавшую всей Шестой его симфонии мелодическую одержимость, которая держит слушателей в течение всей музыки как единство. Словно сила, правящая этим единством, составляет одну непрерывную мелодию: вся симфония поет»⁸². Мелодика поющей Шестой Чайковского достойна отдельного исследования. Мелодические кульминации являются теми узлами драмы, где «мелодическая одержимость» достигает наивысшего накала.

⁸² Асафьев Б. В. Избр. труды. т. 2, с. 71.

На протяжении одной лишь I части возникает несколько кульминационных вспышек, местных и центральных. Все они насыщены силами мелодической линейности и в этом отношении взаимоподобны. Экспрессия музыки Шестой симфонии такого рода, что кульминации окружаются непосредственными секундовыми подходами, а в особенности спадами. Таковы местные кульминации в связующей (такт 38) и побочной партиях (т. 121), таковы обе центральные кульминации в разработке (зона т. 263—304). Открытый драматизм звучит в кульминациях с грозным скрещиванием идущих друг другу навстречу противостоящих линий — таково столкновение партий скрипок (затем альтов) с контрабасами (затем виолончелями) в связующей (т. 39—41), противоборство высоких струнных, деревянных и трубы с тромбонами и фаготами в первой центральной кульминации (т. 267—270), наконец, последний трагический диалог проникнутых экспрессией человеческих страданий струнных и бесчеловечно-роковых «трубных гласов» медных во второй центральной кульминации (т. 285—304). В I части симфонии и во всем цикле есть мелодическая лейт-линия — нисходящий по секундам интонационный ход. Подчеркнем, что это не тема и не закругленная мелодия в обычном смысле, а именно линейная (линейная) последовательность, наделенная в произведении музыкально-семантическим значением. В I части она звучит во всех кульминациях, а в коде редуцированно обобщается в виде бесстрастно-равномерной нисходящей гаммы у струнных *pizzicato*. Таким образом, мелодическая линейность — стержень всякого мелодизма — благодаря своей выразительно-смысловой значимости в Шестой «Патетической» симфонии Чайковского композиционно стала в один ряд с темами, мотивами, мелодиями.

В целом в музыке XVIII—XIX веков мелодическая линейность имеет значение местное, локальное, не распространяющееся на целую композицию. Основные участки ее действия в музыкальной форме — разобранные нами кульминации и коды. Музыкальная форма у композиторов XVIII—XIX веков, за исключением особых, необычных случаев, не зиждется на системе собственно линейных приемов, не опирается на непрерывное действие линейных сил.

В музыке XX века мелодическая постепенность, линейность в большинстве стилей стала играть значительно более существенную роль, чем в музыке предыдущей поры. Потребность в ней возникла из-за преобразований, наступивших, в первую очередь, в гармонии. Поиски новой музыкальной выразительности вызвали к жизни такие музыкальные средства, которые не укладывались в систему классической тональности и гармонии и требовали новых средств сплочения. Как не раз бывало в истории музыки, в качестве нового выступило хорошо забытое ста-

рое. Композиторами XX века были использованы многообразные формообразующие свойства поступенной линии: и возможность объединить непрерывным движением какие-либо участки формы, и возможность подчеркнуть конечную точку, цель движения, и способность линии нести в себе ладовость, проецируя ладогармоническую структуру по горизонтали.

Разумеется, мелодическая гаммообразность служила одновременно также средством и приемом выразительности. Возьмем как пример музыку Прокофьева. Произведения Прокофьева буквально пронизаны гаммообразными линиями. Нет такого участка в форме или слоя в фактуре, где не заняла бы своего места гамма. На гамме основываются и мелодические темы (скерцо из Второго фортепианного концерта), и гармонические контрапункты к ним (главная партия Первого фортепианного концерта), а также вступления, затакты (начало финала Четвертой сонаты для фортепиано), коды, заключительные такты (*glissando* в четыре октавы в конце Второго фортепианного концерта). Гаммы заполняют временные промежутки между фразами, используются как фактурные украшения. Энергичные линии устремляются к вступлениям новых гармоний, тональностей. Гаммы укрепляют звукоряд, усиливают тональные тяготения. Самое главное их значение — в линейно-динамическом воздействии. Стремительные линии гамм активизируют все гармонические, мелодические процессы, процесс формы в целом. Они сообщают тот бодрый, жизнерадостный тонус, который так выделяет музыку Прокофьева среди явлений музыкальной жизни XX века.

Формообразующее качество гаммообразной линии в XX веке вполне ясно проступает в соотношениях линии с гармонией и линии с тематизмом.

Одним из ярких новаторских стилей, открывших перспективы музыке XX века, был стиль Дебюсси. Ослабление функциональных тяготений и возрастание фонизма в гармонии Дебюсси, отразившее общую тенденцию импрессионизма — усиление красочности за счет динамики, — потребовало нахождения новых форм связи, необходимых для сохранения композиционной целостности музыкального произведения. И одно из средств, оболюбванное Дебюсси, — плавность перехода, которую может дать поступенное гаммообразное движение. Примером, где поступенность выступает как реальная движущая сила гармонического развития и где возникает великолепная по законченности и совершенству музыкальная композиция, может послужить прелюдия для фортепиано «Затонувший собор». Рассмотрим особенности соотношения в ней линии и гармонии⁸³.

В фортепианной прелюдии «Затонувший собор» очень ярко

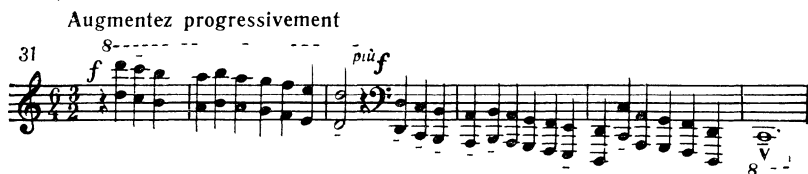
⁸³ Для чтения анализа прелюдии «Затонувший собор» желательно иметь ноты

проявился новый красочно-живописный характер музыки Дебюсси. Ради красочного звукового колорита и картинной живописности композитор вводит ряд необычных ладогармонических средств, одновременно отказываясь от некоторых традиционных. Основу гармонии составляют «пустые» созвучия без терции и трихордные комплексы, избегнуты традиционные трезвучия в качестве опоры. Отсутствие традиционных аккордов доминанты и интонации вводный тон — тоника говорит о значительном ослаблении тяготений к тонике. О том же говорит и использование диатонических ладов без тяготеющего вверх вводного тона — дорийского минора и миксолидийского мажора. Гармонические тяготения не исчезают в этой прелюдии (сохраняется соотношение басов доминанта — тоника, действующее аркообразно, на расстоянии), но значительно ослабляются и преобразуются. Ослабление гармонической динамики Дебюсси в необходимой для его замысла мере компенсирует динамикой, которую заключает в себе мелодическая линия.

В первых пятнадцати тактах прелюдии следует друг за другом ряд аккордов фонического характера. Самое существенное, что объединяет фонические комплексы в одну непрерывную, логическую последовательность, — поступенная линия *баса соль—фа—ми—ре—до*.

Следующий раздел формы (от такта 16) начат в тональности си мажор. Закономерному вступлению си мажора линия способствует тем, что басовое *си* является прямым продолжением падающей линии *соль — фа — ми — ре — до*. Гаммообразный ход преодолевает достигнутую тонику до мажора и переносит вес на новую тонику, си мажора. Скользящая смена тоник, тональностей — характерное свойство гармонического развития на основе гамм; с ней мы встречались у полифонистов XVI—XVII веков, а здесь снятие тяжести с устоев отвечает особенностям импрессионистического стиля Дебюсси.

Кульминация прелюдии в такте 28 также достигается при активном использовании поступенности. Ниспадающая гаммообразная линия становится наиболее непосредственным динамическим фактором. Она движется не сплошь прямолинейно, а, как это весьма часто происходит перед кульминациями, с «мелодическим сопротивлением» (в примере выписана только эта линия):



На протяжении всего доминантового преддыкта Дебюсси тщательно избегает той мелодической интонации, которая кон-

центрирует в себе всю силу и остроту тонального тяготения, — интонации *си* — *до*. Тем не менее комплекс средств с участием линейности и регистров создает необходимое кульминационное нагнетание. Одновременно он служит тональности: комплекс средств утверждает тонику до мажора.

Следующий момент активизации линии — модуляция из до мажора в до-диез минор в тактах 40—47. Модуляция осуществляется с помощью плавного нисхождения баса от тоники до мажора к доминанте до-диез минора: *до* — *си-бемоль* — *ля-бемоль* (*соль-диез*).

Последний момент вступления поступенного движения — перед кодой, в тактах 63—64. Поступенность здесь дана для изображения движения величаво опускающегося собора. Кроме того, что она объединяет группу параллельных септаккордов в одну связную последовательность, она дает «растворение мотива», вычлененного из главной темы, и указывает на конец формы.

Чтобы яснее представить себе логику звуковысотной организации прелюдии «Затонувший собор» и роль в ней поступенного движения, выпишем в виде схемы последовательность басов прелюдии:

32



Поступенное движение баса прерывается лишь дважды, согласно программе — при изображении поднимающегося собора (равноинтервальная смена басов по большим терциям), и в момент, когда собор скрывается под водой («брошенный» в глубине басов *фа-диез*). Самостоятельная формообразующая роль линейной поступенности в этом произведении очевидна.

Если для Дебюсси, сохранившего и развившего в XX веке гармонический тип фактуры, столь существенной могла оказаться мелодическая линия, то для композиторов, в чьей музыке полифоническая фактура стала преобладающей, поступенная линия сыграла еще большую роль.

Хиндемит такую общую форму движения, как гамма, применял в новом значении. Его весьма затемненная хроматизмом гармония сама по себе часто не указывала направления своего движения; гамма становилась той ариадниной нитью, держась за которую по существу любая гармоническая последовательность выходила на просвет ясных трезвучных кадансов. Сравним два следующих отрывка из I части Концерта для скрипки Хиндемита (связующая партия):

33 [Mäßig bewegte Halbe ($\text{♩} \approx 92-100$)]

Хиндемит здесь словно демонстрирует возможность прийти из любой начальной точки в любую другую, если последовательность аккордов будет направляться прямолинейным движением гаммы⁸⁴. оба построения (они следуют одно за другим) начинаются одинаково, но первое заканчивается трезвучием до мажора, второе — трезвучием ми-бемоль мажора. Выразительный эффект линий — их динамическая устремленность, твердость поступи, решительное утверждение заключительного момента.

Подобная же четкая организация построений и разделов на основе мелодической линейности есть и в связующей, и в побочной партии, и в других моментах произведения. Последовательное применение одного и того же средства говорит о его сознательном введении в композицию. То, что композитор доверяет линейному движению столь важные формообразующие задачи, показывает, насколько необходимой может оказаться простая логика поступенности. Однако она не может разрешить всех задач высотной организации. Гармонические последования Хиндемита не всегда представляются достаточно логически стройными, и хотя целенаправленность мелодической линии многое проясняет, она не проясняет всей звуковысотной логики до конца.

Барток применяет поступенные, гаммообразные линии для организации крупных участков формы, а иногда и целой музыкальной формы. Один из примеров — заключение финала его Третьего фортепианного концерта. Так как прямое скольжение

⁸⁴ Существен и симметричный противовес нисходящему басу — в целом восходящая линия верхнего голоса

по гамме быстро исчерпывает звуковой диапазон, оно неоднократно прерывается индивидуализированным тематизмом, но каждый раз возобновляется. Гамма начинается за 15 тактов до коды и дискретно проходит в коде, в том числе и в последних тактах. Общее число охватываемых этим приемом тактов весьма внушительно — 140. Примечательно соотношение гаммообразной линии с тональностью. Первый раз, до коды, расходящееся движение линий останавливается на двух вводных тонах, с полутоновым тяготением к тонике — *ре-диез* и *фа* (цифра 641, тональность ми минор). Гаммы в коде неоднократно подводят к конечной цели — тонике ми минора, так что оба неустоя разрешаются на расстоянии. Самый конец формы отмечен также расходящимися линиями (хроматические гаммы), подчеркивающими заключительную тонику произведения.

В финале виртуозного, темпераментного Третьего концерта Бартока напористость гаммообразных линий отвечает общей жизнерадостности и эмоциональному подъему.

Особый и необычный способ тонально-гармонической организации при помощи гаммы применен Бартоком в I части Пятого квартета. Гамма в октавном диапазоне, на этот раз целотоновая, — *си-бемоль — до — ре — ми — фа-диез — ля-бемоль — си-бемоль* — проходит последовательно через всю форму первой части, утверждая в начале и в конце центральный, тонический звук *си-бемоль*⁸⁵. Каждый звук целотоновой гаммы выступает как тонический во всех партиях сонатной формы. Особенности сонатной формы I части Пятого квартета в том, что там имеются две темы побочной партии и зеркальная реприза. Схема формы с опорными тональными точками, складывающимися в гамму, такова:

экспозиция			разработка	реприза		
ГП	1-я ПП	2-я ПП	ГП	2-я ПП	1-я ПП	ГП
си-бемоль	до	ре	ми	фа-диез	ля-бемоль	си-бемоль
т. 25	т. 55	т. 59	т. 133	т. 160	т. 161	

Помимо гаммы, дискретно прочерченной через всю форму, многие местные участки организуются также при помощи прямых поступенных линий. Так, например, вторая тема побочной партии экспозиции (такты 45—58) не сразу опирается на свою тонику *ре* — к этому звуку бас фактуры приходит гаммообразно и достигает его только в такте 55 (выписан бас):

<i>си-бемоль</i>	<i>си</i>	<i>до</i>	<i>до-диез</i>	<i>ре</i>
т. 45—48	т. 49—52	т. 53	т. 54	т. 55—58

⁸⁵ См. об этом Чигарева Е. И. Взаимосвязи гармонии и формы в Четвертом квартете Б. Бартока. Дипломная работа М., 1968, с. 155.

Поступенность, кроме того, устанавливает на протяжении одного или нескольких тактов местные центры в тактах 25, 133, 160, а также в последнем такте I части. Таким образом, мелодическая линейность выступает в числе основополагающих средств музыкальной формы, охватывая и небольшие участки, и разделы формы, и целую форму от начала до конца.

У Шостаковича поступенность, как и у Бартока, охватывает большие пространства. Вместе с тем она выступает в более непосредственной связи с тематизмом. В длительных построениях она оказывается скрытым голосом фактуры и при этом твердо и определенно ведет к намеченной композитором точке. Такого рода направляющую роль поступенности в гармонии, теме и самой форме-процессе можно наблюдать в одной из лучших частей симфоний Шостаковича, в токкатной III части его Восьмой симфонии. Выделим в ней один раздел формы, середины характера, подводящий к динамизированной репризе (цифры партитуры 81—86). Раздел имеет немалую протяженность — 55 тактов. И весь он организован нисходящей линией скрытого голоса, неуклонно снижающейся и приходящей к концу лишь со вступлением репризы; в конце раздела, для особенно плавного подхода к интервалу сексты в репризе, от основной нисходящей линии отпочковывается противоположный, восходящий голос (см. звездочки)

[Allegro non troppo ($\text{♩}=152$)]

34 *f*

The musical score consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The melody is primarily descending, with several asterisks (*) marking specific notes. A double bar line is present after the second staff. The key signature has one sharp (F#).



Движение по ступеням Шостакович использует не только как основу длительного развития, но и на более кратких участках, например, в моменты модуляционного перехода от раздела к разделу, для плавной связи тональностей. Один из примеров — в «Интермеццо» из квинтета.

Форму «Интермеццо» принято определять как сонатную без разработки. Отметим характер перехода к побочной партии. Главная тональность «Интермеццо» — ре минор, в побочной партии — доминантовый лад от ля минора, с опорным трезвучием *ми — соль-диез — си*. Казалось бы, при мгновенной модуляции должно было бы появиться ощущение резкого сдвига. Однако переход при помощи гаммы идеально плавен и незаметен. Шостакович пишет две встречные поступенные линии: одна ровными длительностями поднимается к ноте *ми*, а другая, с удвоением в терцию, опускается к нотам *си* и *соль-диез*. Других голосов в фактуре нет. Встречные гаммообразные линии оказались важнейшим средством модуляции.

Как бы ни значительна была роль постепенности в организации гармонии и тематизма, в создании логики и динамики формы у Дебюсси, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Шостаковича, только у одного из композиторов XX века отдельные композиционные приемы складываются в законченную систему, иногда непрерывно действующую в произведении от начала до конца, — у И. Стравинского.

Применение системы поступенных линий наблюдается у Стравинского на протяжении всего творчества, по крайней мере, от «Весны священной» до «Агона»⁸⁶. На основе поступенного движения делаются заключения форм, модулирующие связки, переходы, подходы к кульминациям. Постепенность связывает гар-

⁸⁶ Более подробно об этом см.: Холопова В. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского — В кн.: И. Ф. Стравинский М., 1973

монические последования, утверждает тональные устои, она тесно взаимодействует с тематизмом, и нередко развитие от индивидуализированного тематизма к усложненным поступенным общим формам движения представляет единый, непрерывный процесс, очевидно продумываемый композитором с начала работы над сочинением.

В методе применения поступенности у Стравинского виден синтез того, что свойственно композиторам XIX века, с тем, что присуще современникам Стравинского и перекликается у них с принципами мелодики XVI—XVII веков.

В связи с ролью мелодики в процессе формообразования снова затронем вопрос о соотношении мелодической линии с гармонией и тематизмом.

Возьмем следующий пример модуляционного построения Стравинского — Интерлюдия из Симфонии в трех движениях:

35 ♩=76

mp

ff

attacca

Интерлюдия ведет от II части ре мажор к III части до мажор. Плавность модуляции достигается благодаря плавности мелодии верхнего голоса. В то время как нижний голос (валторны и другие басы оркестра) выдерживают исходный звук *ре*, верхний голос развивается с мелодическим сопротивлением, начиная от тоники первой тональности, кончая вводным тоном и тоникой новой тональности. Примечательно соотношение между

линейностью и ладовостью в верхнем голосе. Ладовый звуко-ряд гаммы *ре — ми — фа-диез — ля-бемоль — си-бемоль — си — до* тонально весьма нейтрален, также и по отношению к целевому *до*. Мелодическая же линия не только не нейтральна, а активна и целеустремленна — она прямолинейно направлена к новой тонике. Линия мелодии оказывается действенной, направляющей силой при установлении новой тональности, плавная секундовая связь гармонических ступеней осуществляется ею самостоятельно.

Типичное для Стравинского соотношение мелодической линейности с тематизмом можно увидеть на примере оформления темы II части Симфонии в трех движениях. Начальные 12 тактов главной темы составляют ее экспозиционный этап. Здесь в изложение индивидуализированной темы постепенно вкрапляются гаммообразные отрезки: в такте 3 они в роли генерального затакта, в т. 6 в каденционной роли (начавшееся растворение мотива в полукадансе), в т. 8 — подхватывают растворение, в т. 10—12 осуществляют его до конца, создавая тем самым заключительный мелодический каданс (после чего автор запутывает структуру одним тактом дополнения на главном мотиве).

В данном примере, как и у всего Стравинского, видна преемственность с мелодическими традициями Чайковского, вообще композиторов XIX века — в использовании заключительного растворения в виде гаммы. Но Стравинский не ограничивается лишь прежним методом мелодического развития, он его широко, системно развивает. Вместо четкого разграничения на индивидуализированную тему и общие формы движения композитор XX века тесно переплетает и эти стадии музыкальной формы, и их мелодический рисунок. У Стравинского линейная мелодия встраивается внутрь тематического рельефа мелодии. Тем самым между ними ликвидируется ясная функциональная граница и складывается нового типа гораздо более однородный мелос, в котором гибкими становятся переходы от более индивидуальных мелодических форм к более общим.

При таком соотношении мелодической линейности и индивидуального мелодического тематизма очень своеобразно организуются Стравинским его музыкальные формы. Композитор придерживается иерархической системы и распределяет мелодическую линейность соответственно уровням иерархии. Он учитывает при этом величину построений и создает формы мелодической линейности и их протяженность в зависимости от этой величины. Поскольку линейность мелодии определеннее всего выражена в разного рода завершающих разделах, то по ним наиболее естественно проследить иерархический рост мелодической линейности в музыкальной форме Стравинского. Схематически форма типа периода завершается линейным ходом приблизительно в 1—2 такта, малая форма типа двух- или трехчастной — отрезком в 2—4 такта, часть цикла — построением око-

ло десятка тактов, инструментальный цикл — разделом формы в несколько десятков тактов, форма балета, оперы, мелодрамы — нередко отдельным номером, отдельной самостоятельной музыкальной формой. Примеры: 2-тактовое завершение — в начальной теме II части Симфонии в трех движениях, 4-тактовое — в «Выплясывании земли» (трехчастная форма) из «Весны священной», 11-тактовое — в I части «Симфонии псалмов», свыше четырех десятков тактов — в финале Концерта для скрипки, заключение как самостоятельный номер — в первой части балета «Весна священная», в мелодраме «Персефона», в балете «Орфей», в частях балета «Агон».

Конкретные формы мелодической линейности разрабатываются Стравинским в зависимости от мелодического контекста и протяженности завершения во времени. Для наименьших заключений композитор довольствуется простой гаммой в одном голосе, для более крупных — полимелодической линейностью; если заключение длится несколько десятков тактов, оно наделяется тормозящим движением с сопротивлением. В самой же крупной форме, когда завершение кристаллизуется в виде отдельного номера, непрерывный линейный процесс развертывается одновременно на двух или нескольких масштабных уровнях: всей формы, отдельного номера, части номера. Последний случай — крупномасштабное, многоуровневое, непрерывное линейное мелодическое развитие — апогей мелодической линейности, достигнутой в XX веке у Стравинского.

Особенно это относится к произведениям неоклассического периода — «Персефоне», «Орфею», «Эдипу».

Остановимся на «Апофеозе Орфея» из балета «Орфей». В партитуре стоит ремарка: «Появляется Аполлон. Он вырывает лиру из рук Орфея и возносит свою песнь к небесам». Музыка финала «Орфея» мерно-спокойна и элегична. Основная мелодия (данная в куплетной форме) сопровождается двумя линейными голосами — басовым (у арфы) и сопрановым (у двух солирующих скрипок). Помимо того, что весь номер является линейно-мелодическим завершением балета, в партиях арфы и скрипок создаются два разных плана развития линейности — наименьший у арфы, с быстрым приходом к местной итоговой гамме (пример 36а), наибольший у солирующих скрипок, с итоговой гаммой в последнем, третьем куплете формы (от ц. 148 — пример 36б):



6) 2 V-ni soli
p *mf*
 sul ponticello (sempre)
 sempre *mf*
 148
dim. ord.

Самую большую масштабность мелодической линейности Стравинский придал в опере-оратории «Царь Эдип». В «Эдипе» два действия, и второе из них, заключительное, подчинено композиционной стратегии поступенной мелодической линии.

Характер мелодического развития в «Эдипе» скоординирован с его центральной смысловой идеей — фатальной предрешенностью трагедии. Гаммообразные линии, все более набирающие силу на протяжении II действия, становятся символом этой неотвратимости и осязаемым воплощением надвигающейся развязки. В начале и в конце этого трагического пути стоит другой символ — мотив кругообразной мелодической линии, как бы знаменующей собой кольцо судьбы. С него начинается I действие, в него непосредственно вливается итоговая гамма в коде II действия.

Линейно-драматургический процесс II действия таков:

ц. 94, Иокаста — «Не стыдно ли вам, цари» — главный мотив в форме мордента (ц. 96), линейные движения имеют местное значение (ц. 108—110);

ц. 121, Иокаста, Эдип — «Пророчества обманчивы всегда» — мордентный мотив «продвигается» на гаммообразной основе;

ц. 132, хор, Вестник — «Вот он — всеведущий пастух и вестник страшного» — в оркестре появляется быстрый гаммообразный пробег (ц. 134);

ц. 147, Пастух, Эдип — «Лучше б было промолчать» — в оркестр включается медленный поступенный ход, перекликающийся с итоговой гаммой (ц. 151);

ц. 172, Вестник — «Божественной Иокасты я видел мертвый

лик!» — оркестровая партия состоит из бурных драматических октавных тират;

ц. 173, хор — «В дом войдя, стала она волосы рвать» — мужской хор поет почти только секундами, складывающимися в волнообразный рисунок, оркестровые гаммы имеют местное значение;

ц. 178, Вестник — то же, что в ц. 172;

ц. 179, хор — «Когда сорвал Эдип засовы, труп Иокасты...» — волнообразный рисунок мелодии в оркестре начинает выпрямляться;

ц. 186, Вестник — развитие материала ц. 172;

ц. 187, хор — «Кровь, черная кровь потекла» — постепенное распрямление секундовых мотивов мужского хора, две медленные встречные гаммы в оркестре, постепенное ускорение гаммы до темпа бушующих драматических тират Вестника;

ц. 196, Вестник — тот же текст — тираты в оркестре соединятся с медленной восходящей гаммой, прообразом итоговой;

ц. 197, хор — «Вот он, вот он, царь Эдип» — мотив «кольца судьбы»; ц. 198 — «Вот он, вот он, царь ослепший!» — медленная восходящая итоговая гамма в оркестре, 13 т. (см. пример 37); ц. 200 — мотив «кольца судьбы», ц. 201 — второй «мотив судьбы» из начала I действия:

37 $\text{♩} = 50$

p sub.

8

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 37 to 40. The music is in 8/8 time with a tempo marking of quarter note = 50. The right hand features a melodic line with a long note in measure 37, followed by eighth notes and a half note in measure 38, and a half note in measure 39. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p sub.* is present. A dashed line with the number 8 indicates the end of the first system.

8

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 41 to 44. The right hand continues the melodic line with chords and eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dashed line with the number 8 indicates the end of the second system.

8

ff

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 45 to 48. The right hand features a more active melodic line with chords and eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present. A dashed line with the number 8 indicates the end of the third system.

Музыкальная теория и практика XX века, создавшая новые концепции по существу всех элементов музыкальной композиции — гармонии, тематизма, ритма, фактуры, темброартикуляции и т. п., выработала столь же новый взгляд и на мелодику. Из двух исторических пониманий мелодики и мелодии — в узком и широком смысле слова — актуальным для XX века стал широкий смысл. Этот переход от узкого к широкому значению в области мелодики составил аналогию расширению понятий также в сферах гармонии, ритма и др. Одним из признаков трансформации мелодического стал полимелодизм: мелодическое перестало концентрироваться в одной лишь кантиленной мелодии и до отказа насытило собой все многообразные, разнородные пласты фактуры вплоть до образования «панмелодизма» (у Стравинского, Шостаковича, Хиндемита, Берга и других композиторов). В некоторых случаях это привело даже к мелодической избыточности. «Современная музыка, как это ни странно, страдает иногда от перенасыщения мелодизмом», — заметил В. Цытович⁸⁷. У крупнейших же мастеров XX века примечательным свойством «панмелодизации» стало то, что и в главных и в побочных голосах развернулись такие активные формообразующие процессы, какие не были подмечены в композиторской практике прошлого. Особенно много о качественной новизне мелодического формообразования в XX веке говорит охват линейно-мелодическими силами громадных, невиданных ранее построений (например, целого оперного действия).

С позиций музыкального творчества XX столетия по-новому стали видеться мелодические явления и предыдущих эпох. В перспективе исторического развития европейской музыки более остро воспринимается и мелодический линейнизм XVI—XVII веков и доклассическая идея мелодии как многоголосия, и полимелодизм И. С. Баха, Брамса, Чайковского, Рахманинова, и теория линейности Курта. Ход развития музыки от нового к новейшему времени привел от понимания одноголосной сущности мелодии к пониманию многоголосной ее сути. Мелодия, выражающая себя не только в одноголосии, но и в многоголосии разных видов, в том числе в полимелодизме, панмелодизме, — принадлежит мелодии в широком смысле слова. Соответственно ее исторические горизонты гораздо шире, чем мелодии в узком смысле. «Бесконечную мелодию» услышал Вагнер в Двадцать восьмой сонате Бетховена. Бесконечной мелодии Вагнера посвятил Курт обширный раздел своей книги «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера». «Бесконечной» стали называть музыковеды широкую мелодику Шопена, Чайковского, Малера... Но ведь и вся музыка в каком-то смысле — «бесконечная мелодия».

⁸⁷ Цытович В. Размышления о роли мелодии в современной музыке. — В кн.: Ритмика и музыкознание, вып. 2. Л., 1980, с. 56.

Избранная литература

- Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.
- Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954.
- Асафьев Б. В. Мелодия.— В кн.: Путеводитель по концертам, 2-е изд. М., 1978.
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. Л., 1971.
- Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.— Л., 1965.
- Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии. М., 1929.
- Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981.
- Зак В. И. О мелодике массовой песни. М., 1979.
- Корчмар Л. О. Учение о мелодии в XVIII веке.— В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2: М., 1970.
- Критика и музыкознание: Сб. статей/Сост. О. Коловский. Л., 1980.
- Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
- Мазель Л. А. Заметки о мелодике романсов Глинки.— В кн.: Памяти Глинки. М., 1958.
- Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
- Мазель Л. А. Роль «секстовости» в лирической мелодике (о наблюдении Б. В. Асафьева).— В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2 М., 1956.
- Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки.— В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.
- Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Рукопись, 1981.
- Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
- Папуш М. К анализу понятия мелодии.— В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
- Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве.— В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
- Способин И. В. Музыкальная форма М, 1980
- Тараканов М. Е. Неотложные проблемы.— Сов. музыка, 1961. № 10.
- Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928
- Холопов Ю. Н. Мелодия.— «Музыкальная энциклопедия», т 3 М., 1976
- Холопов Ю. Н. Музикално-теоретичната система на Хайнрих Шенкер.— Музикални хоризонти [София], 1978.
- Холопова В. Н. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского.— В кн.: И. Ф. Стравинский М, 1973
- Христов Д. Теоретические основы мелодики. М., 1980.
- Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. Рига, 1974.
- Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.

- Шишов И. К вопросу об анализе мелодического строения.— Музыкальное образование, 1927, № 1—3.
- Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева.— В кн.: От Любли до наших дней. М., 1967.
- Dahlhaus C. Musica poetica und musikalische Poesie.— Archiv für Musikwissenschaft, 1966, № 2.
- Hauer J. M. Deutung des Melos. Leipzig, Wien, Zürich, 1923.
- Hoffmann E. Das Wesen der Melodie. 1. Teil. Berlin, 1924.
- Janeček K. Melodika. Praha, 1956.
- Mühle H. Musikanalyse. Leipzig, 1978.
- Schröder H. Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Leipzig, 1902.
- Szabolcsi B. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959.