

Министерство культуры РСФСР  
Государственный музыкально-педагогический  
институт имени Гнесиных

Л. С. Дьячкова

МЕЛОДИКА

Учебное пособие  
по курсу «Мелодика»  
(Специальность № 17.00.02. Музыковедение)

Москва 1985

Дьячкова Л. С. Мелодика: Учеб. пособие по курсу «Мелодика» / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1985. — 96 с.

В пособии освещаются вопросы теории и истории феномена мелодики, систематизируются новые мелодические формы и явления в свете современных теоретических представлений, рассматривается их специфика в музыке XX века.

Пособие адресовано студентам историко-теоретико-композиторских и исполнительских факультетов музыкальных вузов.

Рецензенты: доктор искусствоведения Ю. Н. Холопов,  
кафедра теории музыки Астраханской консерватории

Печатается в соответствии с решением  
Редакционно-издательского совета  
Государственного музыкально-педагогического института  
им. Гнесиных

Людмила Сергеевна Дьячкова  
МЕЛОДИКА  
Учебное пособие по курсу «Мелодика»

Художник В. Я. Гит Редактор Е. Н. Подосенова  
Технический редактор З. А. Савельева  
Корректоры Е. Л. Литвиненко, Г. О. Саулина  
Темплан 1985, поз. 65

Подп. в печать 29.09.85. Л-113741 Формат 60×84/16

Бум. офсетн. № 1 Печать офсетная

Печ. л. 6 Учетн.-изд. л. 4.65 Тираж 800 экз. Заказ 1671

Цена 25 к.

Государственный музыкально-педагогический институт  
им. Гнесиных, Редакционно-издательский отдел. Москва,  
121069, ул. Воровского, 30/36  
Ф-ка «Картолитография», ул. Зорге, 15

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс мелодики является одним из самых молодых в комплексе теоретических предметов музыкального вуза<sup>1</sup>. Проблематика мелодики изучается студентами в рамках ряда дисциплин. Наиболее полно она разработана и представлена в курсе анализа (труды Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Бобровского, Е. Назайкинского, В. Холоповой, Ю. Холопова), а также в курсе полифонии (работы С. Скребкова, В. Протопопова, Ю. Евдокимовой).

В качестве самостоятельной дисциплины курс мелодики имеет свою специфику: наряду с общетеоретическими и историко-аналитическими вопросами он предполагает практическую работу студентов, ориентированную на принцип стилистического моделирования. Последнее обусловило разработку несколько иной, чем в курсе анализа, проблематики, в которой, наряду с вопросами стилистики, интонационной выразительности, значительное место занимают вопросы структуры и техники мотивно-мелодического развития. Специфика курса предполагает и более насыщенную информацию о развитии мелодических учений в нашей стране и за рубежом.

Опираясь на фундаментальные исследования в области мелодики в трудах Б. Асафьева и Л. Мазеля, мы сосредоточили основное внимание на новых малоразработанных явлениях современного мелоса, проблемы которого рассматриваются в свете теории и практики музыки XX века.

Поскольку подобный курс в учебной практике не имеет устоявшихся традиций, его проблематика, равно как и структура, могут варьироваться с учетом специфики того или иного факультета. Ограниченный объем работы не позволил обособить теоретическую и историческую части курса, как это происходит на практике. Этим же обусловлено отсутствие практических заданий на моделирование мелодических стилей.

Настоящее пособие адресовано студентам историко-теоретико-композиторских и исполнительских факультетов музыкальных вузов и может быть использовано педагогами в учебном процессе.

---

<sup>1</sup> В Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных заслуга в его организации и написании программы принадлежит В. П. Бобровскому (9).

## ВВЕДЕНИЕ

Проблемы мелодики<sup>2</sup> относятся к фундаментальным в современном музыкознании. Они привлекают в наши дни внимание многих исследователей. Им посвящено большое число работ как в нашей стране (Б. Яворский, Б. Асафьев, Л. Мазель, Е. Ручьевская, М. Арановский, С. Григорьев, Ю. Холопов, Е. Назайкинский, В. Медушевский, В. Холопова, В. Задерацкий, В. Зак, М. Папуш, А. Милка и др.), так и за рубежом (Э. Курт, Э. Тох, П. Хиндемит, С. Сабольчи, А. Эдвардс, К. Дальхауз, Л. Абрагам, Д. Христов и др.).

Выделение вопросов мелодики в отдельную самостоятельную проблему обусловлено целым рядом причин. Одна из них связана с интенсивностью мелодических процессов в современной музыке, вызванных возрождением линейных полифонических принципов мышления в художественной практике. Возросшая роль мелодического начала в формообразовании сказалась прежде всего в том, что мелодические принципы развития стали ведущими на всех уровнях композиционного целого. В связи с этим, освоение форм и средств выразительности современной музыки не может осуществляться без проблемного анализа современных мелодических принципов мышления.

Другая причина коренится в той особой роли, которая отводится мелодии в теории музыкального восприятия. В музыке XX века, отмеченной неслыханным плюрализмом, в условиях сосуществования разных стилей, направлений и течений, проблема восприятия является центральной. Согласно этой теории, музыкальное восприятие отличается мелодической активностью, организованностью и направленностью, и любая музыка воспринимается как мелодия (24). Сама же мелодия представляет собой определенный пласт эмоционально-образного содержания музыкального произведения. Эксперименты авангардного и поставангардного искусства особенно остро ставят вопрос о специфике мелодии и ее месте в системе выразительных средств.

---

<sup>2</sup> Термин мелодика (греч. *μελωδικός* — мелодический, песенный) означает: а) совокупность мелодических закономерностей, специфических черт, присущих мелодической организации отдельного произведения или мелодическому стилю композитора, композиторской школы и т. п.; б) учение о мелодии.

Под термином мелодия (греч. *μελωδία*, от *μελός* — напев, песня) в работе подразумевается конкретное мелодическое образование, главный голос музыкальной ткани произведения.

Актуальность вопросов мелодики обусловлена также и тем значением, которое придается ей музыкальной эстетикой, социологией и музыкальной критикой. Традиция рассматривать мелодическое начало как основу реалистического искусства, важный критерий качества музыки любого жанра становится предметом острой полемики в связи со многими явлениями современной музыки: в наше время феномен мелодии «часто рассматривается только с оглядкой на прошлое, как нечто для нас недостижимое и более уже не обязательное» (20, с. 170). Поэтому исследование мелодики в ее живых и многообразных художественно-созидательных проявлениях — насущная потребность советского музыкознания.

Проблема мелодики в современной музыке имеет множество аспектов. Мы будем рассматривать ее с точки зрения системно-диалектических представлений, в тесной связи с новыми явлениями в области процессов современного художественного творчества, его тенденций и направлений. И хотя проявления мелодического начала практически безграничны, большинство современных исследователей видит свою задачу в том, «чтобы свести это многообразие к общим принципам» (77, с. 11). Именно с этих позиций в предлагаемой работе освещаются вопросы теории и истории мелодии, делается попытка осмысления и систематизации новых мелодических принципов в свете современных теоретических представлений, ставятся вопросы специфики мелодии в современной музыке. Мелодика рассматривается в контексте общих закономерностей музыкального мышления и новых аспектов композиционной техники. Структурно-композиционные особенности мелодики анализируются в историческом ракурсе.

УЧЕНИЕ О МЕЛОДИИ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Мелодия является самым важным, но в то же время самым сложным и не до конца изученным феноменом музыки. Многие выдающиеся композиторы — В. А. Моцарт, М. Глинка, Р. Шуман, Р. Вагнер, И. Стравинский, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, П. Хиндемит, О. Мессиаан единодушны в своем воззрении на мелодию как основу музыки, без которой последняя просто невысказана. Главенствующее положение мелодии среди других элементов музыки объясняется ее способностью аккумулировать в себе последние и репрезентировать художественное целое.

Общепризнанности мелодии как первооснове музыки не соответствует степень разработанности ее научной проблематики. Говоря о мелодике как науке, нельзя не отметить три отличительные особенности ее развития. К первой из них относится отсутствие преемственности в учении. С одной стороны, учение о мелодии является наиболее ранним и ведет свою родословную с античных времен: в условиях монодической культуры вся прикладная теория музыки Древней Греции по существу была наукой о мелодии («Музыка есть наука о совершенном мелосе» — Аноним II Беллермана; 69, стб. 524). Более того, не было ни одной исторической эпохи, которая в своей системе взглядов на музыку обошла бы вниманием вопросы мелодики<sup>3</sup>.

С другой стороны, говорить о целостном, систематическом учении о мелодии, последовательно опирающемся на традиции, как это было свойственно развитию теории контрапункта и теории гармонии, не приходится. «Учение о мелодии, — пишет К. Дальхауз, — парадоксальный предмет, так как единственно неизменным в его развитии в течение столетий является жалоба на то, что его просто не существует... Те, кто писал о мелодии, чувствовали себя первыми: ранние попытки оказывались мертвым прошлым, которое никто не вспоминал» (85, с. 10).

«Искусство сочинить хорошую мелодию, — писал И. Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер» (1739), — является в музыке самым существенным. Тем более достойно удивления, что самое важное до настоящего времени отодвигается всеми учителями на второй план...

---

<sup>3</sup> Естественно, эти вопросы рассматривались с разной степенью обстоятельности: в отдельные эпохи, например, в XVIII, XX века, к ним проявлялся повышенный интерес, в другие — отводилась более скромная роль.

Бесспорно, я первый даю по этому вопросу четкое описание и указываю систематический путь... Насколько мне известно, никто до настоящего времени не писал специально и подробно о мелодии» (42, с. 259).

Спустя столетие А. Маркс, осуждая современную музыкальную науку, видел главный ее недостаток в отсутствии учения о мелодии, которое, по его мнению, заслуживало определенного места в теории музыки. Маркс полагал, что ему удалось заложить фундамент этого учения, составляющего основу преподавания композиции. Однако в 1937–1939 годах П. Хиндемит в «Руководстве по композиции» вновь констатировал отсутствие в «настоящее время подлинного учения о мелодии» (85, с. 10). Таким образом, речь шла каждый раз о создании принципиально новых теоретических концепций.

Дальхауз считает, что отсутствие преемственности в учении вызвано не столько недостатком самих теорий, сколько их аутентичностью — исторической обусловленностью и ограниченностью теорий конкретной практикой искусства: ограниченность практических руководств техническими закономерностями служила причиной их дальнейшей несостоятельности. «Трудность разработки систематического учения о мелодии, — пишет Л. Мазель, — заключается в первую очередь не в недостатке накопленных наукой фактических данных (как это часто утверждают), а скорее, наоборот, в их изобилии и разнообразии» (32, с. 4).

Вторая особенность состоит в том, что долгое время не было полной ясности и определенности в отношении места учения о мелодии в системе теоретических дисциплин. Ответ на этот вопрос зависел от того, считать ли мелодику элементарной, фундаментальной, основополагающей дисциплиной (А. Маркс, Г. Гегель) или обобщающей, завершающей цикл теоретических дисциплин. Согласно одной точке зрения, которая была односторонней, собственно мелодическое начало являлось изначальной формой музыкального искусства и исторически предшествовала гармонии. Противоположная — более верная — точка зрения, распространенная и в настоящее время, основывалась на том, что мелодия — многосоставный элемент музыки и в ней фокусируются проявления других средств музыкальной выразительности. Поэтому учение о мелодии должно опираться на весь круг музыкально-теоретических дисциплин.

И третья особенность заключается в том, что оспаривается сама необходимость в подобном учении, поскольку его предметом является то, чему нельзя научить. Существует большое количество высказываний, свидетельствующих о распространенности взгляда на мелодию как на элемент, менее всего поддающийся систематизации и подчиняющийся

своду правил. Вот некоторые из них. «Почти невозможно дать определенные правила в этой области, где хороший вкус имеет бóльшее значение, чем все остальное» (Ж. Ф. Рамо; 42, с. 413). «Мелодическая одаренность — это дар. Это значит, что мы не можем развивать его обучением: мы, единственно, можем управлять его эволюцией при помощи проницательной критики. ... из всех элементов музыки мелодия наиболее доступна слуху и наименее доступна как дар» (И. Стравинский; 63, с. 31).

В противовес гармонии, опиравшейся на системные принципы, эстетику мелодии отличала антисистематическая установка. Эта позиция вытекала из самой природы художественного мышления, из присущей ему непосредственности. В подобном воззрении сказалось и влияние «эстетики вдохновения», которая резко разделяла и противопоставляла вдохновение, «озарение» и знание, умение; «данное» и созданное. «Понятие мелодии, господствовавшее в XVIII–XIX вв., вытеснило предшествующую мелодическую технику и роль сделанного, наработанного в рефлексии мелодии» (85, с. 13)<sup>4</sup>.

Мелодия воспринималась как единый художественный импульс, а мелодическая мысль рассматривалась как «данность». Но, как справедливо заметил Дальхауз, это порождало своеобразное противоречие, поскольку мелодическая мысль является скорее результатом работы. Оно снимается, если «озарение» относить не ко всей мелодии («мелодической мысли»), а лишь к ее началу (порождающей интонации, порождающей модели), которое надо затем развить. Действительно, в творческом процессе наряду с «интуитивным замыслом», с которым чаще всего связано представление о вдохновении, непременно входит «строительная работа» (А. В. Луначарский), а наряду с вдохновением — «рассуждения» (А. С. Пушкин). О роли начального творческого импульса убедительно сказано П. Чайковский: «Даже и теперь иные вещи требуют кусания ногтей, выкуривания громадного количества папирос, прохаживания себя по комнате, — прежде чем дойдешь до изобретения основного мотива» (79, с. 388). Таким образом, предметом учения о мелодии может являться техника, которая дает возможность развития мелодии из импульса, и музыкальная теория накопила и обобщила многообразные виды такой техники. Конечно, этим не исчерпываются потребности развивающейся

---

<sup>4</sup> «Большое искусство, примененное в сочинении, не должно бросаться в глаза» (И. Маттезон; 42, с. 261).



науки о мелодии. Музыкальная наука нуждается и «в краткой, лаконичной характеристике мелодического движения» (77, с. 250), и в диалектическом познании существа эволюции мелодического мышления, что порождает необходимость привлечения все более широкого круга исторических явления и рассмотрения их с историко-генетической позиции.

Наука о мелодии формировалась и развивалась по нескольким направлениям. Синтезирующая сущность мелодического феномена обусловила рассмотрение вопроса мелодии в теоретических и практических учениях о контрапункте, гармонии, форме<sup>5</sup>.

К ним относятся: «Искусство контрапункта» Ф. де Витри (XIV в.), «Искусство контрапункта» Дж. Артузи (1595), «Учение о контрапункте» («Gradus ad Parnassum») И. Фукса (1725), «Универсальная гармония» М. Мерсенна (1637), труды Ж. Ф. Рамо: «Трактат о гармонии» (1722), «Происхождение гармонии» (1737), «Доказательства принципа гармонии» (1750). Г. Риман, Л. Бусслер, Г. Лейхтентритт касались вопроса о строении мелодии, отводя ему скромное место во всеобъемлющем учении о форме.

Эта традиция продолжена и в наше время: «Контрапункт 1», «Контрапункт 2» Г. Шенкера, «Основы линейного контрапункта» Э. Курта, «Контрапункт» К. Епписена, «Контрапункт» В. Пистона, «Учение о контрапункте» Е. Кршенека; «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане и Изольде» Вагнера» Э. Курта, «Гармония и мелодия» Э. Сигмейстера, «История гармонии и контрапункта» И. Хоминского и т. д. Из отечественных работ следует назвать «Проблемы классической гармонии» Л. Мазеля, «Учение о гармонии» Ю. Тюлина, «Строение музыкальных произведений» Л. Мазеля, «Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана, «Историю полифонии» В. Протопопова, «Историю полифонии» Ю. Евдокимовой, «Полифоническое мышление И. Стравинского» В. Задерацкого.

В последнее десятилетие разработка вопросов мелодии связана с развитием теории фактуры.

Особо следует выделить работы, рассматривающие мелодику как часть учения о композиции. Признание в мелодии основ композиционной техники («В основу всего искусства композиции, — пишет Маттезон, — мы кладем мелодию» — 42, с. 260) приводит к освещению проблемы мелодики с чисто технологической стороны, подчинению ее закономерностям структуры, формального членения и вообще каким-либо правилам.

Разработка принципов практического преподавания мелодии содержится в следующих трудах: «Микролог» Гвидо д'Ареццо (XI в.), «Установления гармонии» Дж. Царлино (1558), «Учение о музыкальной

---

<sup>5</sup> Необходимо иметь в виду, что античное и средневековое учение о гармонии, как отмечает А. Лосев, — наука философская, выходящая далеко за рамки музыкальной практики и теории, благодаря космологическим и антропологическим исследованиям.

композиции» А. Маркса (1837–1847), «Большое учение о композиции» Г. Римана (1902–1903, т. 1 — «Учение о мелодии»), «Полное руководство к сочинению музыки» И. Гунке (1859, ч. 1 — «Учение о мелодии»). В XX веке можно назвать «Новые музыкальные теории и фантазии» Г. Шенкера (1935, т. 3), «Руководство по композиции» П. Хиндемита (1937, т. 1), «Технику моего музыкального языка» О. Мессиана (1944, гл. 8–11).

Вопросы мелодики освещались в общефилософских и эстетических трактатах. Поскольку в античности музыка понималась в неразрывной связи с практикой общественной жизни, постольку сведения о мелодике содержатся в «Государстве» Платона, «Политике» Аристотеля. Недостаточно отчетливая дифференциация эстетических идей и общей музыкальной теории в XVII–XVIII века проявилась в том, что вопросы мелодики освещались в трудах видных философов и ученых — Р. Декарта, М. Мерсенна (XVII в.), Ж. Ж. Руссо, Ж. Л. Даламбера, Д. Дидро, Х. Шубарта, М. Шабанона (XVIII в.). Эти традиции прослеживаются и в последующие эпохи в работах Г. Гегеля, Э. Ганслика<sup>6</sup>.

В наше время проблема мелодики охватывает самые различные вопросы музыкальной эстетики, социологии и музыкальной критики и носит дискуссионный характер, поскольку мелодическое начало рассматривается как основа реалистического искусства, а сама мелодия утверждается как носительница гуманистических идей.

Особый интерес представляют работы, специально посвященные мелодике, появление которых свидетельствует о том, что мелодика оформляется в самостоятельную область музыкознания. Их список открывают труды немецкого музыканта и ученого XVIII века И. Маттезона<sup>7</sup>.

В его работах «Зерно мелодической науки» (1737) и «Совершенный капельмейстер» (1739), по признанию автора, излагается «теоретическое обоснование науки о мелодии», а также анализируются правила сочинения мелодии, ее ритм, метр, различные жанровые типы. Из работ других авторов следует назвать: «Мелодия, ее сущность и особенности» К. Нихельмана (1755), «Основные правила упорядочивания звуков (Tonordnung) в общих чертах» Й. Риппеля

---

<sup>6</sup> С эстетических позиций мелодия рассматривалась и в работах музыкантов (см., например, труды Маттезона).

<sup>7</sup> Вместе с тем, достойно упоминания и намерение К. Монтеверди написать полемический трактат «Мелодия, или вторая музыкальная практика» (1633), а также работа Д. Дони «К разговору о совершенной мелодии» — из трактата «О сценической музыке» (1635).

(1755), «План трактата о мелодии» Е. Барона (1756), «Руководство к изобретению мелодии и ее развитию» И. Даубе (1798), «Трактат о мелодии» А. Рейхи (1814), «Элементарная мелодика» Л. Бусслера (1879), «Новая школа мелодики» Г. Римана (1883)<sup>8</sup>.

Особенно возрастает количество работ по мелодике в XX столетии. Среди них и такие капитальные труды по мелодике, как «Основы линейного контрапункта Э. Курта (1917), «Учение о мелодии» Э. Тоха (1923), «О мелодии» Л. Мазеля (1952), «Искусство мелодии» А. Эдвардса (1956), «История мелодии» Б. Сабольчи (1957), «Учение о мелодии» К. Дальхауза и Л. Абрагама (1972), «Теоретические основы мелодии» Д. Христова (1973), и монографии, посвященные определенному мелодическому стилю: «О мелодике С. Прокофьева» М. Арановского, «О мелодике Римского-Корсакова» С. Григорьева, «О мелодике массовой песни» В. Зака, «Мелодика Моцарта и стиль» В. Зигмунда-Шульца и отдельные статьи.

Изучению мелодики в большой мере посвящены труды музыковедов, исследующих фольклор, древнюю и восточную музыку. Здесь следует упомянуть работы Д. Разумовского, А. Серова, П. Сокольского, В. Петра, В. Металлова, М. Бражникова, В. Беляева, Н. Успенского, А. Кастальского, Х. Кушнарева, Л. Кулаковского, Е. Гиппиус, Ф. Рубцова, И. Земцовского, И. Истомина, С. Галицкой и др.

Проблематика учения о мелодии порождается самой музыкальной практикой и отчетливо вырисовывается в соответствии с характером своего времени, того или иного исторического периода. В теории формируются определенные тенденции в постановке и решении теоретических и композиционно-технических задач, в разработке различных систем взглядов.

Принципиальное значение имел круг проблем, связанный с природой, сущностью мелодии и ее движущими силами. Основное внимание научной мысли концентрировалось вокруг двух главных вопросов — генетических связей мелодии с речью, языком и взаимоотношения мелодии с гармонией.

Отдельные этапы исторического развития музыкального искусства

---

<sup>8</sup> Маттезон, Нихельман, Риппель связывают учение о мелодии с учением о метроритме; Рейх и Маркс разрабатывают проблему структурного членения мелодии; Риман в своей теории рассматривает мелодию как результат синтеза важнейших музыкальных средств — ритма, гармонии, метра, темпа.

определялись осознанием общности интонационной природы, синтаксической организации и семантических возможностей музыки и речи. На пересечении этих проблем рождались споры о путях развития музыки (в опоре на речь или независимо от нее), специфике вокальной и инструментальной мелодики (требование Маттезона, чтобы и инструментальная мелодия была «речью в звуках»), соотношении слова и музыки.

Традиция выделения музыки из речи дошла до нас из античной теории. Некогда разговорная речь и музыка объединялись в нераздельное целое. Аристоксен определил мелос путем отделения его от речи: «В отличие от речи мелос — это интервально-ступенчатое движение звуков». «Движение голоса бывает двояким: одно называется сплошным и разговорным, другое интервальным и мелодическим» (Аноним (Клеонид); 69. стб. 525)<sup>9</sup>.

Античное учение, отделив мелодию от речи, понимало все же мелодию как явление синкретическое: «В мелосе есть три части: слова, гармония и ритм» (Платон; 49, с. 181). Речевые интонации являлись движущей силой мелодии. Композиторы на протяжении столетий черпали выразительность в бесконечном многообразии интонирования человеческой речи, открывая каждый раз новые его грани<sup>10</sup>.

Примечательно, что речевое начало музыки выступало на передний план в эпохи ломки интонационных представлений. Так было на заре XVII века, когда развитие нового гомофонно-гармонического стиля было связано с зарождением речитативного стиля в итальянской музыке, зачинателем которого явился Якопо Пери. Об этом же свидетельствует и небывалый расцвет мелодического речитатива в современной музыке, как в вокальной, так и в инструментальной.

В музыкальном искусстве XX столетия в экспрессивных и изобразительных целях широкое распространение получают поиски специфического способа интонирования, более гибкого, естественного и темброво разнообразного, чем пение. В связи с этим используются различные типы сочетания музыки и речи с разной степенью их приближения друг к другу, в художественном синтезе или комплементарности: наряду с прямым использованием специфических приемов разговорной

---

<sup>9</sup> В XX веке на повестке дня вновь стоит вопрос различия вокального и речевого интонирования. Так, например, А. Шенберг в «Предисловии» к «Лунному Пьеро» в связи с новой техникой *Sprechstimme* выделяет специфическую особенность речевого звука — его высотную неустойчивость.

<sup>10</sup> Так, в частности, в создании «жизненной, не классической мелодии» М. Мусоргский опирался на «говор человеческий» (43, с. 192).

речи («Перезвоны» В. Гаврилина), введением характерной интонации поэта А. Вознесенского в «Поэтории» Р. Щедрина («...живая интонация Вознесенского является неременной частью партитуры «Поэтории», — подчеркивает композитор; 80, с. 81) и т. п. используется интонирование в особой манере, требующее специфической формы записи. А. Шенберг в «Лунном Пьеро» обозначает разговорную речевую мелодию (Sprechmelodie) крестиками (см. пример 38). Мелодекламация в «Свидетеле из Варшавы» записана «нотами» на «нитке» в условном диапазоне, что приводит, таким образом, к неограниченному числу вариантов звуковысотной линии.

Важным достижением научной мысли о музыке явилось осознание ее интонационной природы. Идея интонационной природы музыкального искусства была развита в музыкальной эстетике Руссо<sup>11</sup>. По его мнению, именно речевые интонации придавали выразительность и нравственную силу музыке, а каждому национальному языку был свойственен определенный тип интонирования, который сказывался и на характере той или иной национальной музыкальной культуры (42, с. 415, 438). Вспоминается в связи с этим признание И. Стравинского: «Когда я работаю над словом в музыке, мои музыкальные слюнные железы возбуждаются звучаниями и ритмами слогов. Вначале было слово — для меня буквальная истина» (64, с. 222).

Сторонник противоположной точки зрения — соотечественник и современник Ж. Ж. Руссо — М. Шабанон отвергал взгляд на музыку как на подражание акцентам речи и считал, что музыка развивается по собственным законам и неподвластна слову. «Музыка — это только мелодия, пение. Она отличается от речи; она развивается по своим особым законам и не зависит от произнесения слов» (42, с. 487).

Сходной точки зрения придерживался французский композитор О. Мессиян: «...голос должен прежде всего петь, а уже потом обращаться к подробностям текста и имитировать интонации речи...» (100, с. 44). Все это свидетельствует о том, что обе эти стороны в музыке находятся в диалектическом взаимодействии, допускающем выдвижение и преобладание одной из сторон в отдельные эпохи.

---

<sup>11</sup> Эта проблема ставилась и раньше в «Универсальной гармонии» Мерсенна (1637), в которой особое внимание уделялось роли акцента и интонации в пении.

В наше время проблемы музыкальной интонации относятся к ключевым. Особенно большой вклад в их развитие внес академик Б. Асафьев. Его теория интонации как главной формы проявления эмоции и мысли в музыке является неизменной составной частью общего теоретического музыкознания (см. работы Л. Мазеля, Е. Ручьевской, Е. Назайкинского, В. Медушевского). Применительно к мелодии вопросы интонации были поставлены и рассмотрены в трудах Б. Асафьева «Речевая интонация» и Л. Мазеля «О мелодии». К исследованию интонационных процессов обращаются лингвисты, психологи, акустики. В художественной музыкальной практике вопросы интонирования являются той демаркационной линией, которая разделяет искусство и не искусство; именно так стоит вопрос в связи с экспериментами авангардного и поставангардного искусства.

Другой аспект проблемы соотношения мелодии и речи связан с проблемой синтаксиса: родство между языком и музыкой прослеживается в близости их синтаксической организации. Принцип взаимосвязи мелодии и слова лег в основу средневекового учения о мелодике. Музыкальная грамматика и синтаксис средневековья были развиты по аналогии с речевыми. Структура мелодии уподоблялась структуре словесного текста. «Как в стихотворных размерах имеются буквы и слоги, части и стопы, стихи, — указывает Гвидо д'Ареццо в «Микрологе», — то также и в музыке (*in harmonia*) есть фтонги, то есть звуки, которые... соединяются в слоги, а сами (слоги), простые и удвоенные, образуют невму, то есть часть мелодии (*cantilena*), части складываются в отдел» (69, стб. 526). Таким образом, букве соответствует звук (*vox, sonus, phtongus*), слогу — отдельный тон или группа от двух до четырех тонов (*musicae syllaba*), слову или части речи — мелодический оборот (*neuma, musicae pars*), предложению — музыкальный отрывок (*distinctio, membrum*; 86, стб. 34, 35).

Новый этап в развитии музыкального синтаксиса был связан с утверждением гомофонно-гармонического склада и становлением инструментальной музыки. Это — период формирования рифмованного синтаксиса квадратных структур с периодической расчлененностью и регулярной акцентностью: «отдельные периоды „звучащей речи“ охватывают одинаковое количество тактов» (Маттезон). Музыка выступала как речь, поскольку она как речь была расчленена, и инструментальная мелодика по Маттезону, как уже отмечалось выше,

являлась «речью в звуках»: «как и в вокальных произведениях, так и во всех инструментальных мелодиях, больших и малых, должны иметься правильные цезуры, точки и т. п. Без этого ясности в них не будет» (42, с. 267). Но если для Маттезона ритмическая пропорциональность служила одним из моментов музыкального подобия речи, то по убеждению композиторов XIX века (Даргомыжского, Мусоргского) и особенно XX века, музыка приобретала речевую выразительность в случае отказа от ритмико-синтаксической схемы, в условиях синтаксической асимметрии, нерегулярности акцентов и основывалась, по определению Шенберга, на способности музыкального языка выразить мысль без «поддержки периодичности». Подобный тип мелодии в немецком музыкознании (Г. Бесселер) получил название «мелодия прозы» (Prosamelodik).

Взаимодействие мелодии со словом имело большое значение и для развития музыкальной образности. Вслед за Платоном представитель эстетики Возрождения Царлино предписывал композитору воспроизводить смысл (*soggetto*), содержащийся в речи (41, с. 496). Это предписание переросло в доктрину эмблематичного искусства барокко: учение о мелодии того времени многочисленными нитями связано с «теорией аффектов», «теорией подражания», риторикой, что нашло отражение в появлении своеобразных интонационных музыкальных «словарей», созданных на основе систематизации семантики мелодических оборотов. По существу, мелодия представляла собой совокупность семантических формул — устоявшихся элементов выразительности.

Новое использование слова в музыке дает современная композиторская практика, в которой обнаруживается не только стремление к автономной трактовке слова, но и освобождение его от семантической нагрузки. Так, например, в «Прерванной песне» Л. Нано используются главным образом фонические свойства отдельных звуков, слогов; в «O King» Л. Берио (II ч. симфонии) вначале вместо слов фигурируют лишь вокально-тембровые краски, но постепенно голосовая артикуляция все яснее формирует словесные единицы, которые в свою очередь слагаются в имя Мартин Лютер Кинг.

Еще более ожесточенная полемика велась по вопросу соотношения мелодии и гармонии. Естественно, что эта проблема обозначилась лишь в эпоху гомофонно-гармонического склада в связи с осознанием в музыке новых художественных закономерностей. В полемику были

втянуты видные музыканты и философы-просветители XVIII века. Однако и в последующие эпохи этот давний спор долго не находил разрешения (достаточно указать, что в XX веке Хиндемит и Мессиа́н придерживались противоположных точек зрения). Существо спора заключалось в утверждении примата мелодии или гармонии в вопросах их происхождения и функционирования в качестве главного конструктивного и выразительного средства музыки.

Сторонники «гармонической» концепции, выразителем которой был Ж. Ф. Рамо, абсолютизировали законы гармонии, объявив их содержанием музыки и подчинив гармонии мелодию: «именно гармония ведет нас, а не мелодия» (42, с. 412). Они считали, что гармония превалирует над мелодией не только по своему значению, но и по своему историческому происхождению. Она возникла прежде мелодии, и без знания ее правил всякое сочинение музыки обречено на неудачу<sup>12</sup>.

Противоположной точки зрения, согласно которой за мелодией сохранялось главенствующее положение в системе музыкальной теории и практики, придерживался Маттезон<sup>13</sup>. В мелодии он видел основу и содержание музыки и всякое сочинение, по его мнению, должно было начинаться с сочинения мелодии. Фактически теория музыкальной композиции, разработанная Маттезоном, являлась теорией построения мелодии, и все правила сочинения музыки выводились им из подробно рассмотренных свойств и структуры мелодии.

Во Франции с Рамо полемизировал Руссо, отдававший первенство мелодии. Особенно широкое распространение «мелодическая» концепция получила в XX веке, чему немало способствовала художественная практика с ее линейными установками, а также работы Э. Курта.

«Мелодия — наша исходная точка, она главенствует! — утверждает О. Мессиа́н. — Как бы ни были сложны наши ритмы и гармонии, они никогда не заслонят собой мелодию, но навсегда останутся верными ее слугами. И особенно „верной“ будет гармония — она не может существовать самостоятельно даже потому, что незримо присутствует в любой мелодии» (100, с. 4). «...ритм останется гибким сопровождением мелодического развития, гармония, оставаясь „верной“

---

<sup>12</sup> Это стало господствующим воззрением теоретиков и в «гармоническом» XIX веке, когда музыкальная теория испытывала сильнейшее влияние функциональной школы, абсолютизовавшей гармонические установки.

<sup>13</sup> Ему принадлежит одна из ранних работ о мелодии — «Зерно мелодической науки» (1737), которая затем вошла в качестве специальной главы «О мелодии и гармонии» в его главный теоретический труд «Совершенный капельмейстер» (1739).



мелодии, вытекает из нее, подчиняется ее „желаниям“» (100, с. 31).

Естественно, что обе концепции обнаруживают ограниченное понимание одного из элементов музыкального языка и одностороннее противопоставление их друг другу. Уже в XVIII веке были попытки установить равновесие и взаимозависимость между гармонией и мелодией. Такую диалектическую позицию занимал Ж. Л. Даламбер, в XIX веке — А. Рейха, в нашем столетии большинство исследователей (Э. Тох, Б. Асафьев и др.).

В настоящее время развитие научного знания в сфере мелодии характеризуется следующими специфическими областями исследования: 1) систематизацией мелодических принципов организации на уровне общих закономерностей; 2) систематизацией мелодических форм и явлений на уровне историко-стилистических закономерностей; 3) рассмотрением теоретических концепций в историческом ракурсе (история учения о мелодии); 4) выработкой методологических установок анализа мелодических структур.

Исследование общих закономерностей мелодического процесса нельзя вести в отрыве от всей системы композиционных и выразительных средств. С одной стороны, мелодика анализируется в свете своей обусловленности общими закономерностями музыкального мышления, подвижность которого определяет эволюцию мелодии. С другой стороны, в контексте музыкального произведения мелодия выступает как сложное синтетическое целое, объединяющее гармонические и фактурные закономерности. Поэтому каждая конкретная мелодическая форма рассматривается как структурно организованное целое, которое вбирает в себя выразительность всех составляющих компонентов музыкальной ткани. И это же является причиной того, что мелодика бедна общими универсалиями, простирающимися за границы определенных исторических эпох. В целом система категорий и связей, на которые опирается учение о мелодии, представляет собой не столько свод правил, сколько фиксацию тенденций, наблюдений, с помощью которых познаются детали, определяется индивидуальное и особенное. В круг проблем, которые ставились музыкальной теорией, входило изучение закономерностей мелодической линии, ритма, лада, гармонии, музыкального синтаксиса, структурного членения мелодии,

мелодического развития<sup>14</sup>. Наиболее полно исследованы и систематизированы эти закономерности в отношении мелодики гомофонно-гармонического склада в книге Л. Мазеля «О мелодии».

Основы теоретического учения о мелодии обозначились еще в античности, однако историко-стилистический подход к мелодическим явлениям сформировался как проблема только в XX веке (Э. Курт, Л. Мазель, Б. Саболичи). Если на протяжении веков эмпирической областью для построения теоретических обобщений всегда являлась современная музыкальная практика, то в теоретическом музыкознании XX века (как впрочем и в художественной практике) наблюдается ретроспективная тенденция: объектом анализа продолжает оставаться не только музыка XIX века, но и инструментальная мелодика И. С. Баха, западноевропейская и древнерусская монодическая культура, мелодические стили композиторов Ренессанса и т. п. Это было вызвано и потребностями развития исторической науки, и самой современной исполнительской и композиторской практикой, которая вобрала в себя музыку «доклассических» эпох. Интерес к музыкальной культуре прошлого стимулировался стремительным развитием современной музыки, разрушающей стереотипы классической мелодии, в течение столетий считавшейся сутью и воплощением мелодического. В этих условиях особенно остро встала проблема типологии, как обобщающей поступательной эволюции мелодического искусства, так и простирающейся за пределы определенных исторических эпох в поиске мелодических прототипов, инвариантов, допускающих различные историко-стилистические варианты развития.

Крупной работой исторического профиля явилась «История мелодии»

---

<sup>14</sup> Подобный круг вопросов был очерчен еще в античности. Мелос в античной теории рассматривался с пяти точек зрения: 1) рода или жанра мелодии — номического, дифирамбического, трагического, который определялся движением в высоком, среднем или низком регистрах; 2) ладогармонических закономерностей («совершенный» мелос начинался и оканчивался мезой и охватывал все ступени одного лада; в «несовершенном» мелосе отсутствовали отдельные ступени лада или он мог начинаться с мезы, но не оканчиваться ею); 3) сохранения или изменения «этоса» (придерживаться одного жанра или переходить от трагического к дифирамбическому); 4) линейных закономерностей (мелос мог быть, как формулирует Аристид, «восходящим, нисходящим или закругленным»); 5) структурного членения, допускающего «различение отдельных фигур»: хода секунд, мелодического скачка, цепи восходящих или нисходящих интервалов, повторения звуков и т. п. (86, стб. 34).

венгерского исследователя Б. Сабольчи (109). В книге дается исторический обзор мелодических форм. В своей типологии, охватывающей процесс развития мелодического искусства, Сабольчи опирался на ладозвукорядную сторону мелодии, рассматривая вопросы становления и развития ладовых систем, как проблему общестилистического характера.

Автор выделяет десять стадиальных мелодических типов: 1) примитивная мелодия (от внезвукорядного интонирования к пентатонике); 2) мелодика первой цивилизации (от пентатоники к диатонике); 3) начало мажорной мелодии в Европе — XI–XIII вв. (раннее средневековье); 4) великий диатонический стиль XIV–XVI вв. (позднее средневековье и Ренессанс); 5) мелодика барокко — 1600–1780 гг.; 6) мелодика рококо — 1720–1750 гг. (танцевальные ритмы, бельканто); 7) классическая мелодика — с 1780 г.; 8) мелодика романтиков; 9) позднеромантическая мелодика; 10) современная мелодика.

Болгарский исследователь Д. Христов в работе «Теоретические основы мелодики» делает попытку обнаружить некоторые существенные закономерности, лежащие в основе эволюции мелодии, опираясь на стадии художественного роста ритмического феномена. Он выделяет пять фаз, две из которых — промежуточного типа<sup>15</sup>.

Первые три фазы связаны с эволюцией ритма, две последующие определяются аккордово-построенной мелодикой (77, с. 66, 199).

1. Начальная или генетическая фаза (фольклор, отдельные произведения профессиональной музыки до XIV в.) — изохронный ритм (равномерный) и безмензуральная мелодика (без фиксации длительности звука).

2. Первая промежуточная фаза (приблизительно между XI и XIV вв.) — обогащение изохронного ритма дроблением и суммированием, когда на один слог приходится несколько длительностей.

3. Развитая фаза — цветистая мелодика (XIII–XVIII вв), которая строится уже с учетом ритмической выразительности (предполагается наличие тактовой организации).

4. Вторая промежуточная фаза между цветистой и гармонически-функциональной мелодикой (примерно 1600–1780 гг.) — время перехода от полифонии к гомофонии, время генерал-баса и свободного стиля Баха и Генделя.

5. Фаза гармонически-функционально построенной мелодики, окончательное установление которой датируется Сабольчи 1780-м годом.

По мнению Христова, в одной мелодии возможно совмещение различных черт нескольких фаз. Современную мелодику он относит к третьей промежуточной фазе, являющейся результатом нового синтеза гомофонности и полифоничности (77, с. 139). В другом разделе той же работы исследователь выделяет мелодику строгого и свободного стиля,

---

<sup>15</sup> Фаза промежуточного типа определяется неточностью своих границ.

гармоническую и внетональную мелодику.

Наряду с попыткой хронологической периодизации мелодической эволюции наблюдается стремление свести все многообразие мелодических форм к определенным структурным типам, лежащим в основе разных конкретных исторических явлений. Так, Э. Курт противопоставил логику мотивно-мелодического развития линейной бесконечной мелодики Баха и Вагнера структурным принципам и приемам развития мелодизма венских классиков.

Общеизвестные мелодический стили средневековой монодии, классифицированные по принципу соотношения с текстом<sup>16</sup>, служили прототипами для более поздних мелодических стилей. Ю. Евдокимова отмечает связь техники мелодического колорирования в многоголосии начал XII века и раннего Возрождения (XV век) с мелизматическим стилем григорианской монодии (15, с. 14).

В современно немецком музыкознании центральными категориями являются: мелодия неравномерного членения, неквадратной структуры (*Prosamelodik*) и мелодия равномерного членения, периодической структуры (*Korrespondenzmelodik*; Г. Бесселер). *Prosamelodik* характерна для григорианского хора и нидерландской школы, *Korrespondenzmelodik* — для вокальной полифонии XII–XIII веков, а начиная с XVII века и для всей музыкальной культуры, главным образом для венских классиков (6, с. 177).

В советском музыкознании гомофонному и полифоническому тематизму (мотивно-составному) противопоставляется песенный «протяженный» (В. Холопова; 75). Все это свидетельствует о том, что и по вопросу типологизации мелодических структур нет еще единой системы взглядов.

Если, подходя к мелодике с научных позиций, учитывать, что каждая наука является условной моделью, то есть понятийной структурой, отражающей определенные аспекты реальности, то в первую очередь следует остановиться на ее понятийном аппарате. Несмотря на то, что накоплено немало наблюдений и сделаны определенные обобщения, говорить однозначно о развитии, едином понятийно-терминологическом аппарате, выстроенном в систему, в науке о мелодике не приходится. Наибольшее развитие он получил в трудах Э. Курта,

---

<sup>16</sup> Силлабический, основанный на соответствии слога ноте; мелизматический, импровизационно расцвечивающий словесную основу мелодии; и силлабо-мелизматический, сочетающий силлабику и мелизматику.

Л. Мазеля, Д. Христова, в монографии В. Зака, в исследовании А. Милки.

В связи с тем, что проблема понятийно-терминологического аппарата — предмет отдельного исследования, мы лишь наметим возможные здесь направления. Поскольку мелодия охватывает тот аспект звуковысотных связей, который выражен в последовательности звуков по горизонтали, то в понятийной системе должны найти отражение характеристики движения: его траектория, линейность, процессуальность, что обуславливает введение специфических терминов: линия, остов, соединительная интонация, соединительная линия. Терминологический аппарат может быть создан и по аналогии с тем, традиционным, который имеется в учении о гармонии. Например:

| <b>Гармоническая система</b>                         | <b>Мелодическая система</b>  |
|--|--|
| единица вертикали: интервал, аккорд, созвучие        | единица горизонтали: тон, мотив, контур                                    |
| Гармоническая функция: Т — не Т                      | Мелодическая функция: устой (опора) — неустой                              |
| Дифференциация неустоя: D и S                        | Дифференциация устоя (опоры): конечный устой (тоника) и доминирующий устой |
| Последовательность аккордов                          | Последовательность мотивов   |
| Связь аккордов: функциональная, линейная, фоническая | Связь мотивов: ритмическая, интонационная, логически-функциональная        |
| Классификация аккордов                               | Классификация мотивов  |

Особо следует остановиться на понятии мелодии. Термин мелодия полисемичен. В настоящее время мелодия понимается как ведущий элемент музыкальной речи, основной компонент художественной ткани, центральная категория музыкальной науки. В музыкальной теории существует несколько значений мелодии, которые отражают ее пространственные, образные, процессуальные и функциональные характеристики. В первом значении мелодия определяется как линия, обладающая структурной целостностью, «последовательный ряд звуков, связанных между собой в единое целое» (Ю. Холопов; 69, стб. 512).

Это достаточно традиционное понимание, встречающееся и в античности (слияние звуков, которые не равны по высоте и глубине), и в средневековье [«Мелос есть движение высоких и низких звуков» (“Melos est actus acuti aut gravioris soni”) — Марциан Капелла; Мелодия — то же что и кантус» (“Melum est idem quod cantus”) — И. Тинкоторис; «Мелодия есть опускание и поднимание звуков, надлежащим

образом сделанное» (*Melodia est remissio et intension per sonos concinnos facta*) — Ф. Гафори; 93, стб. 21], и в XIX веке [«последовательность звуков или серия звуков, в основе которых лежит полный смысл и порядок» — А. Маркс; 93, стб. 23; «сочетание музыкальных звуков... в которых звуки следуют один за другим, ...называется мелодией» — П. Чайковский; 69, стб. 12] и в XIX веке [«Мелодия — многообразное по высоте и ритму последование звуков» — Э. Тох; 66, с. 11].

Во втором значении мелодия определяется как музыкальная мысль, музыкальный образ, обладающий смысловым единством и представляющий собой концентрацию музыкальной выразительности (Л. Мазель, Ю. Холопов). (Мелодия — «основной образ музыкальной красоты» — Э. Ганслик; 93, стб. 23. «Мелодия есть развитая, замкнутая интонационная структура» — М. Арановский; 2, с. 38).

Обе эти стороны (структурная и образная), составляют сущность мелодического феномена, диалектически сплетены, взаимосвязаны.

В третьем значении со времен античности мелодия определяется как процесс, течение. «Мелос существует в становлении» (Аристоксен), и последовательно появляющиеся части мелодии объединяются в одну целостность (86, стб. 25). И в четвертом значении мелодия выступает как психологический феномен — комплексный результат слуховых, зрительных, временных, пространственных и других ощущений слушателя в процессе восприятия музыки (2, с. 35). «Мелодия — объективная категория, которая функционирует не как композиционно-техническая, а как воспроизводимая слушателем-субъектом» (85, с. 14).

О мелодии как проекции всей музыкальной мысли в целом пишет Ю. Холопов (69, стб. 513). М. Папуш рассматривает мелодию как сложное результирующее целое, как единую область, в которой осуществляется синтез мелодических, гармонических и фактурных закономерностей. Мелодия — это «одноголосная линия, одноголосная последовательность звуков, на которой свертываются все функциональные отношения целого и которая музыкально осмысливается с точки зрения этих связей» (47, с. 174). Это и позволяет рассматривать каждую форму мелодии как структурно организованное целое, которое обобщает в себе выразительность всех составляющих компонентов музыкальной ткани.

Часто мелодию отождествляют с темой. В таком случае происходит сужение понятия, поскольку мелодия шире понятия темы. Если под темой понимается индивидуально, образно-конструктивный

инвариант развития (Е. Ручьевская, В. Вальков), то мелодия становится темой лишь при определенных условиях. В целом мелодико-интонационное развитие может быть ориентированно на тему, но далеко не исчерпывается ею. Само же понятие мелодии обладает известной широтой, так как вмещает в себя многообразные художественные образцы различных эпох и стилей.

## Глава 2

### МЕЛОДИКА В СИСТЕМЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВА

Обусловленность мелодии общими закономерностями музыкального мышления — чрезвычайно важный вопрос в истории и теории мелодики. Подвижность системы художественного мышления, музыкального языка определяет и эволюцию мелодии. Изменение и усложнение мелодических форм продиктовано новыми явлениями в ее интонационно-высотной, ладовой, ритмической, синтаксической и композиционной организациях, возникшими в результате закономерного эволюционного развития. Все это в полной мере относится и к мелодике XX века. Ее вопросы неотделимы от особенностей современной композиционной техники, новые аспекты которой связаны:

- 1) с принципом равенства и универсальности всех параметров звучания;
- 2) с мобильным характером формообразующих средств;
- 3) с новыми ладогармоническими системами.

Специфика современной композиторской техники не всегда сводится к особенностям той или иной звуковой системы: «организация музыкального произведения базируется не только на многообразных звуковых связях, но и на сложно рассчитанных изменениях других параметров звука» (60, с. 116). Введение в сферу неспецифических средств (громкостная динамика, агогика, тембр) организации, основанной на столь же дифференцированных связях и тонких градациях, как и между звуковысотными элементами, привело к тому, что функциональные сферы элементарных и сложных средств стали тесно переплетаться (54, 60). Это еще больше обострило вопрос о специфике современной мелодии, ее месте в системе выразительных средств.

#### Интонационно-высотная сторона мелодики

Важнейшей посылкой кардинального сдвига в мелодике стал процесс

интенсивного обновления интонационного строя музыки, активного проникновения в ее ткань новых мелодико-ритмических и ладогармонических структур. Именно интонационный строй является той магистралью, которая в первую очередь определяет перестройку системы средств музыкального языка. И не случайно «интонационные представления, — пишет В. Медушевский, — обретали значимость в эпохи ломки музыкальных языковых норм, фиксируемых школьной наукой, когда на короткое время обнажались исходные основы музыки» (39, с. 178). Новые типы интонирования знаменовали собой смену музыкально-стилевых формаций. Достаточно вспомнить в этой связи, как кардинальные изменения в интонационном строе на рубеже XVI–XVII веков — Ренессанса и барокко — вызвали перестройку ладовой системы, фактурных средств, принципов формообразования, произвели революцию в гармоническом языке в целях воплощения новых художественных принципов в музыкальном искусстве.

В современной музыке мы сталкиваемся с аналогичным явлением. Новый этап в развитии музыкального искусства связан в первую очередь с изменением, расширением интонационных представлений, с зарождением новой, эстетически более широкой концепции музыкального звука, с прорывом в звуковой «космос».

Первичное узкое синтаксическое понимание интонации как синонима мотива, попевок, мелодической фразы было преодолено уже в функциональном понимании интонации Б. Асафьевым, расширяющем ее структурные и интонационные рамки. Интонация, отмечает Е. Ручьевская, как материальный носитель художественного смысла, как единство содержания и формы, выявляясь в любом компоненте музыкального текста, не может быть ограничена определенными конструктивными рамками. В конечном итоге, в произведении все элементы (мелодия, гармония, инструментовка и т. д.) имеют интонационную природу (53, с. 12).

В настоящее время расширение конструктивных рамок интонации дополняется раздвижением шкалы ее выразительных возможностей. Если раньше смысловое значение интонирования детерминировалось преимущественно высотой и длительностью звучания, то теперь интонация осознается в синкретическом единстве — она существует как бы в многокоординатном, многомерном пространстве всех свойств звука — вплоть до тесситурных нюансов, оттенков вибрации, которые



мыслятся в совокупности, где ни один из параметров интонационной формы принципиально не устраним (39). Так, темброво-сонорное начало становится существенной частью музыкального интонирования. Не случайно многие темы в современной музыке начинаются с протянутого звучания одного тона. Нивелировка высотно-ритмической выразительности интонирования создает потенциальные возможности для темброинтонирования, структурно-экспрессивная сторона которого основывается на регистровой тесситуре и динамике нарастания и замиранья звучания, а также на тембровом модулировании. Процесс зарождения музыкальной мысли происходит как бы на наших глазах (см., например, «Поэторию» Р. Щедрина, Виолончельный концерт № 1 Б. Тищенко, «Психодраму» и «Элегию» Т. Бэрда). Показательны в этом плане и указания Д. Лигети в «Приключениях» на 14 способов артикуляции гласной «а».

Раздвижение шкалы выразительных возможностей интонации открыло новые горизонты для разрастания, увеличения звукового «мира», пересмотра выразительных возможностей звука, что и определило генеральную линию поисков современных композиторов и вызвало перестройку системы средств музыкального языка в сторону усиления темброво-сонорных элементов. Композиторы заново осмысливают звуковое пространство, смело расширяя его границы, используя предельно высокие и низкие оркестровые регистры, меняя привычные слуховые представления об их выразительных возможностях. Достаточно вспомнить в этой связи, как бесплотность звучания верхнего регистра фортепиано, используемая Л. Бетховеном часто для передачи сферы возвышенного созерцания, высокой печали, приобретает в концерте № 3 для фортепиано с оркестром Р. Щедрина принципиально иную выразительность — иступленность, «раскаленность» тона с весомой осязаемостью каждого звука. Это влечет за собой почти беспредельное разрастание семантического спектра интонирования.






Общее увеличение звукового поля современной музыки происходит не только за счет расширения его внешних границ, но и за счет выявления его внутренних ресурсов. Одно из принципиально новых свойств современного музыкального интонирования — закрепленная в нотном тексте его зонная природа, при которой происходит как бы расщепление звука до звукового пятна, звукового поля (59)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Подобные тончайшие звуковысотные отношения фиксируются с помощью специальных обозначений, достаточно индивидуальных у разных композиторов. Например, повышение звука на четверть тона или три четверти тона К. Пендерецкий обозначает † и ††.

Таким образом, рельефной конкретной музыкальной интонации противостоит «зонная» интонация. Призванная передать едва уловимые колебания эмоционально-чуткого строя музыки, многообразные нюансы интонирования, зонная интонация порою утрачивает границы оптимальной отчетливости, а само интонирование приближается к экмелическому, в котором существенную роль играет лишь относительная высота звука. Возрастание значения нечетливого сонорного звучания, суммарности восприятия отмечается как одна из ведущих тенденций в музыке XX века, а принцип противопоставления сонорной и традиционной сфер звучания существенен для драматургии многих современных произведений.





Процессы, наблюдаемые в интонировании, носят всеобщий характер и распространяются на всю систему музыкальных средств, проявляясь на разных уровнях композиции.

Явление «зонности» прослеживается также в современной ритмической организации, в которой традиционная «абсолютная» ритмика, имеющая точную длительность, уступает место ритмике «относительной». Длительности выдерживаются свободно без точного отсчета и сводятся к долгой ноте , полудолгой ноте , короткой ноте , фигурам ритмического ускорения и замедления  и фигуре, обозначающей использование неравномерных длительностей  (см. «Хроматическую поэму для органа» С. Слонимского)<sup>18</sup>. Мерой длительности в фортепианном концерте № 3 Р. Шедрина становится оптимальная продолжительность дыхания отдельного музыканта (см. ц. 20 партитуры).

«Зонность» проявляется не только в стирании граней между дифференцированным (музыкальным) и недифференцированным (немузыкальным) звучанием, но и в расширении видовых границ горизонтали и вертикали, что приводит к слиянию функций мелодии, гармонии, фактуры.

Наблюдаемое в современной музыке сближение разных средств музыкальной выразительности становится возможным благодаря обнажению их интонационной сущности, которая выступает в качестве единой основы, позволяющей возвести стилистическое единство вертикали

---

В. Лютославский  и  Я. Ксенакис предписывает едва заметные повышения или понижения звука с помощью знака  или . В качестве контроля вводится число возникающих биений в секунду (3–0–7 и т. д.).

<sup>18</sup> Теорией музыки еще не унифицирована система записи новых ритмических явлений.

и горизонталь в общий принцип. В последнем случае горизонталь и вертикаль выступают как пространственно-временные проекции интоном.

Интеграция горизонтали и вертикали отчетливо выявилась уже у А. Скрябина, И. Стравинского, Б. Бартока и композиторов нововенской школы. Одним из первых осознал эту закономерность Скрябин. Еще в 1910 году, в период создания «Прометея», демонстрируя «гармонии» будущего сочинения, композитор указывал на тождество гармонии и мелодии и строгое соблюдение этого принципа в его музыке (55, с. 47). Примечательно в этой связи и высказывание Бартока, который неоднократно отмечал, что оригинальные мелодические обороты народных песен привели к новым гармоническим комбинациям: «Своеобразная приверженность к квартовым ходам в наших старых мелодиях явилась толчком к образованию квартаккордов. Таким образом, и здесь можно горизонтальную последовательность проецировать на вертикаль» (7, с. 248). Шенберг закрепил это не только на практике, но и в теории. Так, по справедливому замечанию М. Хайд, в определении гармонии как «двух или более интервалов», данном А. Шенбергом в лекции «Композиция с 12-ю тонами», нет указания на вертикальную одновременность, но есть представление об охвате звуками некоторого пространственного континуума по горизонтали и вертикали (94, с. 564). Так, посредством включения горизонтального вектора, при котором гармония определялась интервальным содержанием не только вертикали, но и горизонтали, было расширено понимание гармонии: одни и те же интонационные комплексы представляли как в мелодико-горизонтальной проекции, так и в аккордово-вертикальной, образуя линию сквозного развития мелодических комплексов в гармонические и наоборот.

Показательны также и закономерности современного мелодического мышления. Аккорд, перестав в ряде стилей быть опорой для вертикали, становится опорой для горизонтали, и гармония, выступая резонатором хроматически усложненной мелодии, играет режиссирующую роль в интонационно-мелодическом процессе. Параллельно с этим происходит и расширение возможностей каждого из средств за счет взаимообогащения характерными свойствами друг друга, что и оборачивается порою утратой ими своей видовой автономии. В сверхмногоголосии Д. Лигети, К. Пендерецкого, Р. Щедрина, так же как и в алеаторике, ярко обозначена тенденция к преодолению дискретного характера смен гармонии, а в пуантилистической фактуре А. Веберна, Л. Нано — тенденция к преодолению слитности, континуальности мелодической линии, наделению ее максимальной дискретностью. Крайнее проявление этих процессов приводит к исчезновению и отрицанию таких основополагающих элементов музыки, как мелодия, ритм, гармония. Их полная нивелировка наблюдается в микрополифонии Лигети, в которой происходит переплавка составляющих ее ритмических, мелодических элементов в плотную нерасчленимую ткань, где, по словам

композитора, «исчезают отдельные голоса, а музыкальными элементами оказываются их сплетения» (30).

Следствием процессов, протекающих в музыкальном интонировании, явилось не только расширение круга выразительных средств в современной музыке, но и интенсивное перемещение элементов неспецифического, то есть сонорного ряда (тембр, динамика, артикуляция и т. п.) в специфический, т. е. формообразующий (54, 69). В результате формообразующую функцию начинают выполнять элементы, сфера действия которых ранее ограничивалась, в основном, выразительными функциями. Так, конструктивным принципом в мелодии тембров (*Klangfarbenmelodie*) выступает логическая последовательность последних. Единицей вертикали в «Анакласисе» (*Anaklasis*) Пендерецкого выступает регистр, в «Отдалении» (*Lontane*) Лигети формообразующими факторами являются плотность и разреженность звучания; структурными компонентами мелодического движения в ряде партитур Пендерецкого, Слонимского, Щедрина становятся графические элементы — прямые, волнистые, ломаные линии.

Максималистское проявление техники звуковой графики прослеживается в так называемой «графической музыке» поставангарда, в нотной записи которой используются наряду с лабиринтами графических линий различного рода геометрические фигуры (треугольники, квадраты, круги). Подмена специфики музыки свойствами живописи приводит к разрушению каждого из искусств. Такие эксперименты называются «музыкальными аттракционами». Так, в некоторых направлениях современной музыки декларируется принцип равенства и универсальности всех параметров звучания (60). Сама же система формообразования утратила присущую ей стабильность и приобрела мобильный характер.

Новые аспекты композиционной техники были также связаны с новыми ладогармоническими системами. Мелодия и гармония не являются независимыми элементами в общей системе музыкального мышления. Наступившие изменения в области звуковысотной организации, выдвижение иных конструктивных принципов, необычайное разнообразие звуковысотных связей сыграло важную роль в переосмыслении принципов мелодического формообразования.

#### Ладогармоническая сторона мелодии

Основные координаты музыки — высотная и временная — представлены ладовой и ритмической организацией. Ладовая организация

и есть та специфическая основа музыкального мышления и языка, которая отличает речевое интонирование от музыкального: последнее является по существу ладовым. Лад не приносится извне, он исторически складывается в практике музыкального интонирования, порождается им. Ладовая организация интонационна по своей природе. Лад и интонирование находятся в диалектическом взаимодействии: будучи результатом интонирования, лад сразу становится его основой. Ладовая организация порождается интонированием, но она же и структурирует его (36, с. 13).

Интонирование в его стадияльных типах подразделяется на экмелическое (новое использование Ю. Холоповым греческого слова экмелика — немелодический), носящий характер глиссандирования, и интонирование в достаточно точных звуковысотных отношениях, опирающееся на фиксированную и дифференцированную систему высот. И тот, и другой тип в свою очередь допускает деление.

Наиболее ранний тип интонирования — экмелический — характерен для фольклорной стадии искусства. Но уже он предполагает более или менее точную фиксацию высоты стержневого тона (или даже двух тонов), выполняющих роль опоры, достигаемой с помощью скользящих глиссандирующих интонаций без фиксации дифференцированных интервальных отношений.

На более поздних стадиях развития — в профессиональном искусстве экмелическое интонирование сохраняет свое значение как специфический прием. В современной музыке оно вновь становится неотъемлемой частью музыкального интонирования. Использование глиссандирующих интонаций вызвано обращением к элементам речевого интонирования, стремлением воплотить разнообразные и неповторимые интонации человеческого голоса, что свидетельствует о развитии лучших традиций западноевропейского и русского оперного и вокального искусства. В русской и советской музыке экмелическое интонирование связано и с воссозданием особой исполнительской манеры народного пения, что обусловлено новым отношением композиторов к фольклору, стремлением максимально приблизиться к фольклорному первоисточнику, восстановить его исконные свойства. Как верно заметил Щедрин, композиторы XX века с легкой руки Стравинского увидели особую привлекательность в глиссандировании, придыхании, форшлагах (63, с. 12) — во всем том, что отличает стиль и манеру народного вокализирования и составляет

неотъемлемую часть интонационной природы родной речи. Достаточно вспомнить «Свадебку» Стравинского, стихию русской народной песенности в опере Щедрина «Мертвые души» («Не белы, белы снега», «Ты полынь, полынь-трава»), «Поразтроньтися, люди добрыя»), «Плачи» Денисова и многое другое.

Вместе с тем в отдельных случаях в сочинениях современных композиторов 60–70-х годов экмелическое интонирование выступает как базисное явление. В современных графических мелодиях инструменты глиссандируют в пределах звуков, обозначенных линиями, без дифференцированной интервальной структуры.

Интервальные отношения в фиксированном интонировании так же предполагают разную степень дифференциации. Если для европейской музыки XVII–XIX веков наименьшей единицей деления является полутон (темперированная хроматика), то для античной, восточной и современной европейской музыки в качестве такой единицы выступают микротоны — четверть тона, треть тона и т. д. (нетемперированная хроматика). В электронной музыке границы деления значительно расширяются, но структурный предел регулируется восприятием, поскольку интервальные отношения сложнее четвертитоновых переводят подобное интонирование в разряд экмелического.

Таким образом, исторически лад формировался как система качественно определенных высотных отношений. Основным материалом музыки является ладовая интонация, а лад функционирует в качестве материально-звуковой основы музыкальной композиции. «Конкретные виды и типы лада, — считает Ю. Холопов, — реализуются как системы интервалов и составляемых из них горизонтальных рядов и вертикальных групп» (68, стб. 132). Это позволяет ладу выполнять две функции: конструктивно-логическую и семантическую, где лад выступает как носитель образной эмоционально-смысловой выразительности.

Конструктивная функция лада обусловлена двумя его сторонами. Одна из них определена спецификой интервальной структуры лада, отраженной и закрепленной в его звукоряде; другая — качественной дифференциацией звуков лада, и в этом случае лад предстает как система опорных и неопорных тонов.

Обе стороны лада существуют в единстве. Вместе с тем, в определенных исторических формациях, по мнению Л. Мазеля, одна сторона может преобладать, выступать на передний план, брать на себя

управляющую функцию, а другая сводиться к минимуму. Тем самым порождается мелодический или гармонический тип ладовой системы. К мелодическим относится модальная система: интервально-звукорядная сторона является несущей опорой в музыке средневековья, Ренессанса и современности. Очевидно, и в античности преобладал мелодический тип ладовой системы: «В античной музыке притяжение неопорных тонов опорными, видимо, проявлялось очень слабо, на первом плане было согласование тонов, выразившее гармонию и строй души» (36, с. 36). В мажороминорной ладогармонической системе музыки XVII–XIX веков ведущим становится динамическое сопряжение тонов и аккордов. Достигнув критической точки в альтерационно-хроматическом стиле вагнеровского «Тристана», гармонический тип сопряжения утрачивает свое безраздельное господство и, сохранив ведущее положение в музыке таких композиторов как Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, уступает место интервально-звукорядным конструкциям в творчестве позднего Скрябина, Дебюсси, Бартока, Мессиана.

И та, и другая сторона лада играет существенную роль для целостности мелодических образований и их контуров. Интервально-звукорядная сторона ладовой модели выступает в качестве линейной первоосновы мелодии (сходную роль выполняет серия в додекафонной композиции), составляет структурно-генетический остов любой мелодии, обладающей, по Г. Шенкеру, многослойной вертикальной структурой, и может быть обнаружена с помощью «метода редукции» — последовательного «снятия» слоев структуры (69, стб. 517). Подобный опорный гаммообразный стержень — явный или скрытый, диатонический или хроматический — реализует линейную основу мелодии, объединяет непрерывным движением участки мелодической линии, способствуя ее плавности, связности, придает мелодическому движению целенаправленность. Опора на стабильный звукоряд способствует ощущению целостности, единства. Вместе с тем, специфика звукоряда может влиять и на общий контур мелодии. Э. Лендвай, исследуя закономерности музыкального языка Бартока, отметил противоположные свойства мелодической линии в хроматике и диатонике: хроматика сочетается естественнее всего с круговыми формами «мелодической линии, представленными «воронкообразными» ходами, симметричными структурами; диатоника с гаммообразными мотивами, «прямыми» линиями» (74, с. 353). Но единство и определенность мелодии не в меньшей мере обусловлены притяжением звукового потока к опорной точке-устою (мелодической тонике), вокруг которой образуется поле тяготения прилегающих звуков. И здесь проявляется вторая сторона лада, выраженная системой опорных и неопорных звуков. Эти опорные звуки выполняют роль ладового стержня, регулятора и осуществляют

координацию тонов мелодической линии, формируют типовые ладовые, а следовательно и мелодико-интонационные формулы, организуют и унифицируют очертания мелоса. Последнее особенно характерно для более ранних стадий исторического развития. Так, профиль григорианской монодии определяли три координаты: финалис, реперкусса и амбитус. Точно также конечный и опорный тон имели непосредственное значения для очертания мелоса в русской народной песне, особенно в ее более древних пластах. Подобная зависимость прослеживается и в мелодической организации современной музыки, особенно в произведениях последних десятилетий (см., например, «Гимны» А. Шнитке, «Псалм» Г. Гурецкого).

В соответствии с типом системы опорных звуков различаются кварто-квинтовая координация мелодической линии и трезвучная, при которой роль устойчивых тонов выполняют звуки консонирующего трезвучия. Кварто-квинтовая координация характерна для античных ладов, пентатоники, средневековых диатонических ладов: наиболее ранние типы интонирования представлены трихордными попевами. Трезвучная координация отличает мажороминорную систему. Принцип опоры на трезвучие обусловил новый тип мелодических связей: единство, целостность мелодической линии обеспечивало не только гаммообразное движение, но и движение по звукам аккорда («терцовая поступенность» — термин Д. Христова). Признаки нового мелодического стиля определялись мелодической разработкой аккордов. «Что только не могла взять мелодия хотя бы из одного-единственного трезвучия, смотря по тому, как оно было разбито и ритмизировано! — восклицает Э. Тох. — Весь богатый мир чувств, который способна выразить музыка, мог быть в нем исчерпан. Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт извлекли из трезвучия тысячи образов, полных возвышенного величия, глубочайшей скорби и необузданной веселости» (66, с. 62).

В современной музыке в условиях индивидуализации ладовых систем, допускающей отождествление лада с конкретным комплексом интонаций, координация мелодической линии осуществляется с помощью конструктивного интервала или группы интервалов. К ним относятся те интервалы, которые выполняют функцию ведущих элементов, унифицирующих интонационно-звуковой материал и выступающих в роли микротипа. Конструктивные интервалы охватывают мелодические построения и гармоническую вертикаль, играют регулирующую роль



в развитии и несут определенную семантическую нагрузку. Наиболее концентрированное воплощение подобный принцип организации получает в музыке Бартока, который широко использует технику симметричных интервальных групп. И звукоряд, и мелодическая линия, и вертикаль в его сочинениях конструируются с помощью интонационно-интервальных моделей. Ладовая система Бартока вырастает на основе определенных ладовых констант и является следствием интеграции инварианта и суммы преобразований ладовой ячейки. В качестве инварианта выступает простая интервальная модель, и звукоряд (как и звуковая ткань в целом) является диспозицией этой модели: 2–3–2 (см. пример 1).

Лад в мелодической системе выступает и в качестве главного носителя образно-смысловой выразительности. Выразительная функция лада базируется на ладогармонической семантике отдельных звуков, интервалов, мелодических оборотов и самих ладов в целом. Каждый лад обладает своей ярко выраженной спецификой. Индивидуальное своеобразие ладов широко использовалось в музыкальном искусстве разных эпох, начиная с античности. Показательны общеэстетические характеристики отдельных ладов, имевшие место в античной и средневековой теории. Видная роль отводится ладам в создании образно-смысловых контрастов в художественных концепциях романтиков и импрессионистов. В целом в ладовой характеристике мелодии находят отражение как общие выразительные возможности основных ладов, так и частные, единичные, специфичные для тех или иных композиторов (мелодический минор Грига, лидомиксолидийский ряд Бартока, лады Шостаковича и т. п.).

Существенное значение для мелодии имеют вопросы ладового развития, которое связано: а) с накоплением ладовой неустойчивости, альтерированных и хроматических звуков, диссонирующих интервалов, отклонений; б) с ладовой и гармонической «перекраской» звуков, интонаций, мелодических оборотов; в) с введением новых ладовых разновидностей. Все это особенно интенсивно используется в современной музыке (Стравинский, Дебюсси, Барток, Мессиан)<sup>19</sup>.

XX век — эпоха радикальной перестройки гармонической системы. Расширение ладозвукорядной основы, разрастание аккордового

---

<sup>19</sup> Вопросы ладовой выразительности мелоса подробно освещены в работах Л. Мазеля.

материала приводит к активному преобразованию и изменению структурных принципов звуковысотной организации. С нарушением целостности и стабильности традиционная гармоническая система утрачивает свой универсальный характер. Сменившая ее новая система многозначна в своей основе, обладает широтой и подвижностью, предполагает разные типы связей и соподчинений. В качестве составных компонентов она включает множество подсистем, действующих как отдельно, так и в совокупности, слагаясь в суммарную или интегрирующую целостность. Последние представлены разными типами организации — тональной, модальной, атональной, серийной.

Параллельно с возникновением новых звуковысотных систем развивались и новые типы мелодики. Естественно, мелодика подвергалась интенсивному внутреннему преобразованию в первую очередь под непосредственным воздействием новой интонационной среды. Однако новые качества обрела мелодия и в опоре на сематические и конструктивные ресурсы современных гармонических образований, на основе которых создавалась ее новая координатная система.

Общие закономерности традиционной тональной организации определялись действием принципа «тяготение — разрешение». Зона его распространения охватывала все без исключения структурные уровни: любой звук мелодии отличался многокоординатностью в пространстве, обладая множеством ладогармонических характеристик (аккордовый — неаккордовый, консонантный — диссонантный, диатонический — хроматический, натуральный — альтерированный и т. д.). Подобные функциональные значения каждого тона свидетельствовали об осознании новой выразительности звука.

Выдвижение на первый план мелодических принципов в музыке XX века и трудности характеристики гармонического феномена делали связь мелодии с гармонией не совсем ясной, проблематичной<sup>20</sup>. Тем не менее в современной мелодике можно отметить ряд принципиально новых особенностей, связанных с изменениями в гармонии. Они

---

<sup>20</sup> Одним из первых, кто связал преобразование интонационной структуры мелодии с новыми явлениями в гармонии, был Э. Тох. Характерной чертой современного мелодизма он считал отказ от «мелодической разработки одной гармонии», свойственной «гармоническим мелодиям» Гайдна, Моцарта, Шуберта, что было вызвано как более интенсивным ритмом гармонических смен, так и многообразием самой гармонии.

сводятся к следующему:

1. Непосредственное влияние на мелодику оказала новая трактовка диссонанса, освобожденного от подчинения консонансу. Эмансипация диссонанса (именно так было определено его новое качество) изменила интервальный облик мелодии: эстетически оптимальными становятся скачки на большие и диссонирующие интервалы.

2. Возникновение новых аккордовых образований, допускающих гармонические вертикали любого типа, со всей отчетливостью выявило основополагающий характер принципа структурного единства горизонтали и вертикали, выступающего на уровне универсальной закономерности. По сути новая вертикаль становится фундаментом, на котором базируется процесс активного вживления в мелодию новых интонаций<sup>21</sup>.

3. Новое отношение к хроматике, которая из надстроечного явления перешла в базисное, вызвало не только концентрацию хроматических образований в мелодике, особую конструктивную роль полутона, но и сформировало специфический тип координатной системы. В отличие от тональной она базировалась на идее звукового обновления, которая выступает техническим и эстетическим нормативом целого ряда стилей. Ее исходные посылки коренились в теоретическом равноправии всех 12 звуков хроматической шкалы и в особенностях новой функциональности, которая систему «тяготение — разрешение» заменила системой «тождество — контраст», «инвариант — вариант». В отдельных случаях эта закономерность выросла в проблему новых звуков, а вариативная техника стала ведущим принципом развития.

4. Следствием распространения модальных явлений в современной музыке, замены классической тонально-аккордовой техники модальной линейностью явилось возросшее значение оstinатного принципа организации. Новый тип мелодической тоники, формируемый линейным способом путем группировки мелодических ячеек вокруг опорного тона, и особенности ее трактовки, при которой централизирующая функция тона непосредственно связана с реальной продолжительностью звучания, выдвигают на первый план эффект оstinатности и оstinатно-стержневую или оstinатно-осевую координату мелодической линии.

5. Преобладание в современном мелосе интервального, а не аккордового способа организации материала сопровождалось самодовлеющей

---

<sup>21</sup> Об этом же свидетельствуют высказывания Скрябина, Бартока, Мессиана и других композиторов.

конструктивной и фонической ролью интервала.

Композиторы часто используют какой-либо интервал в качестве ядра, повторяя его из мотива в мотив в процессе мелодического развертывания и развивая ритмически, темброво и интонационно. Такие интервалы принято называть конструктивными (Р. Траймер, Ю. Холопов) или «тематическими» (В. Валькова), что подчеркивает их влияние на мелодические построения и гармоническую вертикаль. Использование конструктивных интервалов в определенном образно-конкретном значении является общей тенденцией современной музыки и обусловлено системой устойчивых интонационных комплексов в мелодическом стиле того или иного композитора<sup>22</sup>.

Естественно, соприкосновение мелодической и гармонической сфер современной музыки далеко не исчерпывается указанными принципами, а рассмотренные общие признаки дополняются специфически индивидуальными чертами той или иной конкретной звуковысотной системы. Качественные изменения, которые внесла, например, ладогармоническая система полюсов Стравинского, показательны и для его мелодики. Основу системы определяет оstinатность. «Полюс» Стравинского, уступая по силе гравитации классической тонике, проявляет свое действие только в реальном звучании: сам способ утверждения полюсов основан на многообразных видах возврата в различных тонально-гармонических формах.

Оstinатность ярко выражена и в мелодике Стравинского. При мотивно-попевочном характере тематизма, основном принципе развития — мотивной вариантности, становление протяженной линии происходит из многократного повторения интонационной модели. Не случайно тема, как правило, не стремится к завоеванию новых звуковых высот, нет в ней последовательного движения к вершине, кульминации. Таким образом, единая оstinатная сущность охватывает все стороны музыкального языка, оstinатность мелодии как бы специально приспособлена к оstinатной системе полюсов: многократное возвращение раз избранных попевок связано с реальным утверждением полюсов (см. пример 2а, b).

В противовес оstinатности Стравинского в композиционной технике Шенберга повторность используется совершенно на иной основе, в другой функции, что вызывает впечатление ее фактического отсутствия (именно в этом видел Стравинский одно из отличий своей музыки от музыки Шенберга).

---

<sup>22</sup> Это явление характерно, например, для мелодического стиля позднего Шостаковича. В симфониях № 14, 15, в скрипичной сонате ор. 134 происходит поляризация квартальных интонаций, воплощающих властное, императивное начало, и группы секундовых, терцовых интонаций, соответствующих лирическим образам.

В двенадцатитоновых и атональных композициях Шенберга формирование звукового пространства идет на основе микропостроений, унифицирующих ткань. Для музыки Шенберга характерна опора на своеобразную систему «интонационных модусов» — базисные интонационные комплексы, которые создают интонационную общность и генерируют все мелодические и гармонические образования композиции, тем самым воплощая шенберговскую «унифицирующую идею». Вся ткань строится на вариантных преобразованиях, детальной разработке, комбинировании и взаимодействии этих комплексов. Таким образом, данная техника опирается на широкое использование многочисленных приемов повторности, вплоть до секвенций, которые Шенберг декларативно отвергал. Но эта повторность тщательно вуалируется как максимальным подавлением любых инерционных тенденций (синтаксических, звуковысотных, регистровых, ладовых, артикуляционных, графических), так и ведущим принципом звукового обновления (см. пример 3).

В условиях непрерывного и равномерного функционирования всей хроматической шкалы, при одинаково высоком уровне интонационной концентрированности, мелодия, как и композиция в целом, не имеют отчетливо выраженной точки перспективы: она оказывается как бы не в фокусе нашего восприятия и носит размытый, «зонный характер». В результате в мелодике Шенберга интонационная перенасыщенность приводит не только к утрате интонационной заостренности, но и к интонационной неопределенности, аморфности (не случайно додекафонную музыку сравнивают с беспредметной живописью и абстрактной поэзией), а общая атмосфера настороженности, болезненной напряженности прямо противоположна стихийно-импровизационному мускульно-динамическому накалу тем Стравинского. Так, будучи едиными в некоторых своих посылах — опора на интонационный комплекс (инвариант), на широкую систему вариативных повторов, но разнясь сущностью систем звуковысотных (неомодальная у Стравинского, атональная и додекафонная у Шенберга) и интонационных (фольклорно-попевочная основа музыки Стравинского и речевое интонирование мелодики Шенберга), данные мелодические стили, бесспорно относясь к новым мелодическим явлениям начала века, демонстрируют разные возможности. Все это свидетельствует о том, что мелодика чутко реагирует на любые изменения в системе композиционных средств.

Вопросы ритма в мелодии представляют настолько самостоятельную и чрезвычайно сложную область музыки, что мы считаем целесообразным

ознакомление с их разработкой в фундаментальных трудах по ритму В. Холоповой (72, 73, 76).

### Глава 3

## МЕЛОДИЧЕСКАЯ ГРАФИКА. ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ЛИНИИ

### Понятие линии

Мелодию образует комплекс выразительных средств: метр, ритм, лад, гармония, линия, тембр, громкость, регистр, темп, артикуляция. Но наиболее специфическим компонентом мелодии является линия<sup>23</sup>, вбирающая в себя предметно-звуковую и пространственно-звучащую стороны мелодии.

В музыкознании существует несколько трактовок понятия линии. В первой — наиболее общей трактовке — мелодическая линия — это последовательно развертывающаяся интонационно-звуковая реальность, обладающая объективной скрепляющей основой. Подобный подход опирается на способность слушателя как выделять интонационно значимые элементы голоса или ткани и связывать их в единую логическую цепь, образующую линию голоса или «совокупную мелодическую линию» (62), так и трансформировать многолинейную, многомерную текстуру в линейную пространственно-временную проекцию звучащего материала и трактовать звучащий материал как линию (65).

Вторая трактовка термина связана с математическим представлением о линии как о следе движущейся точки. Феномен линии в таком случае связан с предметностью и константностью, с оценкой переместившегося объекта как того же самого, с траекторией его движения. Критерием неразрывности движения является сопоставимость, сопряженность его участков, как смежных, так и далеких по количественным и качественным характеристикам. Эта сопоставимость названа Е. Назайкинским принципом автокорреляции (45). Последний является опорой для целенаправленных изменений, и действие его обеспечивается множеством внешних и внутренних факторов. Предметная целостность линии определяется тембровым, фактурным, интонационным единством. В то же время логика интонационных сопряжений отдельных звуков в некую целостную мелодическую линию основана на определенной системе ладовых, ритмических и гармонических, функциональных тяготений.

---

<sup>23</sup> Линия — от лат. слова *linea*, буквально — нитка.

Со свойствами константности и предметности связана способность линии сохранять свою целостность в условиях ее слабой выраженности. Феномен линии может возникать и без реальной связности воспринимаемого движения: так ощущение линии оказывается возможным даже в случае разделенного артикуляционными паузами мелодического движения, переброса звуков в разные регистры, что кстати, наблюдается уже в мелодике Баха, в передаче их разным инструментам. Но процесс убывания реальной и возрастание роль иллюзорной связности не беспределен. Высотно-регистровая, тембровая, динамическая дифференциация звуков, доведенная до логического предела, приводит к распаду линии, лишая ее объективной скрепляющей основы. Эта тенденция явственно прослеживается в современной музыке. «Рваный» рисунок мелодической линии свойственен атональной музыке. Исчезновение мелодической линии наблюдается в пуантилизме: обособление звуков или групп звуков посредством пауз, регистра, тембра, динамики, артикуляции ведет к утрате динамического сопряжения мелодических ячеек (см. пример 4). Имеет место и явление «размытой» — сонорной линии: феномен звукового расщепления мелодической линии связан с использованием эффекта зонного интонирования и основан на преобразовании унисона в четвертитоновый кластер (см. пример 5). Все это, бесспорно, приходит в противоречие с единым принципом централизованности, избирательности восприятия, в то время как ясно очерченная линия мелодического голоса становится средоточием интонационной выразительности.

Другая крайность наблюдается в графических партитурах, в которых на первый план выступает траектория, конфигурация мелодического движения.

На основе использования техники глиссандо, партии отдельных инструментов записаны с помощью сплошных непрерывных линий — прямых или извилистых, свободно передающих общее направление движения без фиксации высоты и длительности звука. Подобное графическое воплощение звуковысотных и временных параметров характерно для композиторской техники К. Пендерецкого (начиная с середины 60-х, его партитуры обладают графической наглядностью). В «Каприччио для гобоя и 11 струнных» скрипки глиссандируют (в унисон!) в пределах звуков, обозначенных «осциллографической» кривой, соло гобоя и канон низких струнных обозначены прямыми линиями, фиксирующими звуковысотность без указания длительностей (см. пример 6).

Отсутствие в подобных мелодических линиях дифференцированной интервальной структуры делает несколько однообразной их пространственно-временные характеристики.

В третьем — наиболее распространенном значении — понятие линии связано с организацией звукового пространства: под линией понимается звуковысотный контур мелодии, очертания и профиль которого складываются из направления движения звуков, расстояния между ними и соотношения начальных и конечных звуков с кульминационными. Возникающий мелодический рельеф в силу ассоциации воспринимается как рисунок, линия, обладающая определенной направленностью<sup>24</sup>.

Следует подчеркнуть, что понятие «мелодическая линия» и «мелодия» нетождественные: последняя включает в себя мелодическую линию как важный и характерный компонент наряду с другими — ладом, ритмом, гармонией.

### Характеристика линии

Линия, графическая сторона — один из наиболее наглядных и показательных элементов в процессе исторического развития мелодии. На ранних этапах становления музыкального искусства «эволюция мелодии определяется прежде всего изменяющимся отношением к мелодической линии и ритму» (77, с. 102). Изменения пространственных представлений связывались с расширением диапазона, новыми способами овладения звуковым пространством, тесситурным и тембровым разнообразием — со всем тем, что раздвигало границы выразительных возможностей мелодики и в то же время опиралось на соответствующие эстетические и технические нормы. Так, если общий диапазон мелодической линии напева в эпоху средневековья и Проторенессанса ориентировался на диапазон (амбитус) избранного лада, в эпоху Ренессанса — на представления о вокальных возможностях человеческого голоса, в эпоху барокко — на технические возможности инструментов, то в художественных образцах нашего времени эта тенденция доводится до своего предела: необычайная широта диапазона становится

---

<sup>24</sup> Следует выделить еще одно специфическое значение термина как приема изложения мелодического материала. В этом смысле линейность, наряду с точностью и объемностью, является фактурной характеристикой мелодии.



одной из отличительных черт современной мелодики. Так, например, мелодия Д. Шостаковича из сонаты для скрипки с фортепиано, ор. 134 охватывает диапазон четырех октав от  $g$  до  $g^4$  (см. пример 7).

Являясь характерным элементом мелодии, линия действует не обособленно, а лишь в комплексе с другими средствами. Ее взаимоотношения с ними многообразны и многозначны. Однако выразительная функция мелодической линии усиливается в случае нивелирования таких элементов, как ритм, а иногда и лад; происходит активизация мелодической линии, усиливается эффект ее художественного воздействия и она становится воплощением индивидуального начала в мелодии (см. пример 8).

Изображение мелодической линии выступает на первый план в невменной нотации, в которой отсутствует фиксация точной высоты звука и ритма. Аналогичной функцией наделяется мелодическая линия в силлабическом стиле средневековой монодии, в которой общая статичность тонального и ритмического движения способствует концентрации внимания на мелодической линии (см. пример 9).

В индивидуальной характеристике мелодических линий черпала свою выразительность и контрастная полифония.

Логическое завершение эта тенденция получила в графических лентах. В условиях полной нейтрализации ритма и стирания мелодических интервалов не только исключается всякая возможность дифференцированного восприятия мелодической линии, но сама линия утрачивает индивидуальное своеобразие, являющееся существенным признаком мелодизма.

Выразительность линии обусловлена целым рядом признаков, вытекающих из типа отношения составляющих ее тонов. К ним относятся: 1) направление и общая конфигурация мелодического движения; 2) дистанционность мелодического движения; 3) диапазон; 4) интервальная плотность (интервальная структура) мелодического пространства; 5) ладофункциональная дифференциация тонов; 6) фактурные особенности мелодической линии.

Остановимся на них подробнее.

1. Одним из существенных признаков характеристики линии является *направление движения*. Под ним понимается регистровое изменение интонационного уровня: его повышение, понижение или преобразование на неизменной высоте. Принято считать, что подъем

(движение линии вверх) ассоциируется с возрастанием напряжения, а понижение — с его спадом<sup>25</sup>. Это сущностное свойство как вокальной мелодики, в которой оно проявляется наиболее отчетливо, так и инструментальной. В элементарных динамических свойствах регистровых подъемов и спадов коренятся закономерности мелодической линии.

Различные соотношения подъемов и спадов образуют несколько типов контуров:

1. Контур, соответствующий только одному направлению мелодического движения:

а) линия без подъемов и спадов —————

б) нисходящая линия 

в) восходящая линия 

2. Контур, соединяющий оба направления.

Сочетания подъема и спада образуют волну, которая является одним из наиболее естественных проявлений звуковысотной динамики. Трехфазность мелодической волны — начало с нулевой точки, усиление, связанное с движением вверх и спад напряжения — имеет бесчисленные жизненные аналогии. Выразительное и формообразующее значение волны велико, так как она является естественной единицей мелодического дыхания, движения и способна объединить все многообразие составляющих ее компонентов в одно целое. Волна может быть прямой и обращенной, простой и сложной, симметричной и ассиметричной.

Симметричное равновесие подъема и спада:

а)  б) 

Преобладание подъема над спадом:

в)  г) 

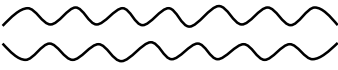
Преобладание спада над подъемом:


д)  е) 

3. Особые сочетания подъемов и спадов:

а) бесконечный ряд равновеликих подъемов и спадов образует

<sup>25</sup> Эта закономерность, как показал Е. Назайкинский, не распространяется лишь на крайний нижний вокальный регистр, в котором «движение вверх к наиболее удобным для пения звукам может создавать ощущение спада напряжения, а понижение до предела усиливает напряженность» (44, с. 52). Естественно, нарушение общей закономерности (нисходящие нарастания, восходящие угасания) может стимулироваться конкретным художественным замыслом.

волнистую линию 

б) смена направлений на уровне отдельных звуков (или нескольких) создает изломанную линию 

Таким образом, форма и характер всей линии зависит от местоположения и трактовки кульминации или акцентного звука. А сами контуры могут охватывать как линейное пространство в целом, так и каждый его атом, проявляясь в макро- и микромасштабах на уровне отдельных элементов мелодической линии. Типология же мелодических контуров является типологией звуковысотной динамики и ее выразительных возможностей.

Расположение элементов подъема и спада и общая характеристика конфигурации линии — специфически важные моменты для целого ряда исторических музыкальных стилей. Так, нисходящая линия (1б) представляет древнейшую модель мелодии<sup>26</sup>. Она лежит в основе (часто в скрытом виде) большинства мелодий и характерна для архаичных напевов и народных песен.

По мнению Б. Асафьева, для мелоса русской протяжной песни характерно направление «в облике волнообразного, широко раскинувшегося мелодического потока с импровизационно-лирическим отступлением», что соответствует контуру 2а (5, с. 27).

К. Еппесен в характере мелодических линий видит «психологический фундамент сущности стиля», который позволяет глубже ощутить отличие одного исторического стиля от другого (95, с. 49). В парящей неподвижности мелодической линии григорианского хора (контур 2д) воплощается ощущение замкнутости, отрешенности, предельной сосредоточенности на смысле слова. В конфигурации баховской мелодики с ее устремленностью к кульминации, с акцентированием процесса развития (контур 2в) получает отражение драматически экспансивный характер баховского стиля. У Палестрины равновесие элементов подъема и спада в мелодической волне (контур 2а) находится в прямом соответствии с эмоциональной уравновешенностью его музыки (95). В отличие от поступательно устремленной волнообразной динамики мелоса Чайковского, в мелодике Рахманинова, по наблюдению Л. Мазеля, моменты спада напряжения преобладают над фазой подъема, что обусловлено склонностью композитора продлевать одно эмоциональное состояние.

Одной из характерных тенденций современной мелодики наряду с упомянутой необычайной широтой диапазона является многопрофильность мелодического контура (3б). Крайняя усложненность рисунка мелодии нивелирует выразительность линейной логики, снижает осязаемость границ звукового пространства.

Таким образом, графическая сторона мелодии имеет не только организующее, но и особое выразительное значение. Музыка повышенного эмоционального тонуса, накала связана с волнообразной динамикой, пластичными контурами, ярким кульминированием. Геометрически прямолинейный рисунок способен подчеркнуть красоту простой

---

<sup>26</sup> По Аристотелю — движение мелодии сверху вниз является более красивым и совершенным (1, с. 237).

конструкции с присущей ей ясностью граней, чистотой линий. В музыке, использующей технику звуковой графики, направление движения, его энергия становятся главным средством выразительности.

2. Немаловажную роль для характеристики мелодической линии играет *дистанционность мелодического движения*, основанная на величине шага (дистанции) мелодического интервала<sup>27</sup>. Различается несколько типов мелодического движения, которые могут сочетаться между собой в разных комбинациях: поступенное (частный случай — глиссандирование), скачкообразное и движение, связанное с повторением одного звука или его продлением<sup>28</sup>.

Основой мелодической линии является поступенное движение. Оно способно создавать впечатление непрерывности, плавности, связанное с песенной природой мелодии. К тому же поступенное движение может служить «индикатором» не только мелодического начала, но и ладовой структуры (не случайно элементарная линейная первооснова мелодии есть вместе с тем и мелодико-ладовая ее ячейка (69). Поэтому ход секунд (Sekundgang, термин П. Хиндемита) — специфическое средство мелодии, обладающее двойной силой сцепления — линейной и ладовой.

Секундовые связи могут быть реализованы на расстоянии посредством поступенного движения опорных тонов мелодии. Оно образует скрытый внутренний гаммообразный конструктивный стержень мелодии («мелодический ствол»), который можно назвать соединительной линией. Наличие соединительной линии, охватывающей поступенное движение опорных тонов мелодии, является одним из важных факторов, сообщающих мелодии естественность течения. Она способствует возникновению связей крупного плана и выступает как средство, регулирующее протяженность и звуковысотную архитектуру мелодии.

Чем прихотливее в интонационном отношении мелодия, тем сложнее ход секунд в ней. Он может делиться на несколько пластов — главный, побочный, вспомогательный, складываться из звуков, находящихся в разных октавах; движение мелодии может осуществляться по

---

<sup>27</sup> Термин «дистанционность мелодического движения» использует, опираясь на Л. Кулаковского, Ю. Бычков (11). Данное понятие также распространено в немецком музыкознании.

<sup>28</sup> Указанная классификация типов мелодического движения была еще в античности (1, с. 236).

диатонической или хроматической гамме. Соединительная линия обладает выразительностью скрытого голоса. Скрытая или мнимая полифония таких квази-голосов придает одноголосной мелодии объемность, рельефность и имеет большое выразительное и конструктивное значение. Создание логически оправданного хода секунд Хиндемит считает важнейшим условием работы над мелодией (см. пример 10).

Поступенное (гаммообразное) развертывание мелодической линии (скрытое или явное) — основополагающий принцип мелодического формообразования музыки разных эпох. Он был распространен в полифонической музыке в эпоху средневековья, Ренессанса, играл немаловажную роль у Баха. С полифоническими традициями связано возрождение принципа поступенного развертывания в музыке XX века. Как дань баховской традиции воспринимается особая роль последнего в «Музыкальном приношении» Р. Щедрина, написанном к 300-летней годовщине со дня рождения И. С. Баха, и в мелодике его же более раннего полифонического цикла «24 прелюдии и фуги»<sup>29</sup>.

В построении мелодии не менее важную роль играет скачковое движение. При этом оба противоположных начала — поступенное движение и скачок — находятся в определенном соотношении. Еще в эпоху античности, как указывает Ю. Холопов, была подмечена закономерность, согласно которой восходящий скачок влек за собой возвратный ход по секундам вниз и наоборот (69, стб. 525). Эта закономерность получала название *принцип заполнения скачка*, принцип «мелодического противовеса», мелодического выравнивания. Нарушение равновесия (скачок) и стремление к восстановлению покоя (поступенное движение), или обратный прием — секундовое движение с последующим скачковым охватом — можно считать естественной предпосылкой мелодического развертывания. Закономерное соотношение скачков и плавных движений — одно из важных условий пластичности мелодической линии, ее сжатий и растяжений. Естественно, этот принцип имеет самые различные проявления. «Размер и характер

---

<sup>29</sup> Удельный вес мелодических линий с поступенным развертыванием в цикле чрезвычайно велик, но сам принцип имеет много оттенков. Поступенность может составлять не только основу мотива (см. фуги 5, 14, 15, 17, 18, 20, 22), но и всей темы. Подчеркнутая и усиленная метрической регулярностью, гаммообразность становится мощным формообразующим средством, выступая в качестве внутреннего графического и ладотонального стержня, на который нанизываются варианты мотива и который «цементирует» тему.

скачков, — пишет Л. Мазель, — их соотношение с поступенным движением и с движением по звукам аккорда — образуют одну из характерных черт того или иного мелодического стиля» (32, с. 12).

История развития музыкального искусства свидетельствует о расширении возможностей выбора интервала для скачка в мелодии. Этот выбор определялся не только многовековым доминированием вокальной хоровой музыки, исключавшей из мелодии все то, что составляло трудность для пения без сопровождения, но и техническими и эстетическими нормами того или иного исторического периода, обусловленными как строем, так и типом ладовой системы. Так, пифагоров строй долгое время являлся той основой, которая определяла колорит и особенности музыки. Акустической нормой была квинта, а эстетически необходимым движением — движение параллельными совершенными консонансами. Внутри квинтового остова терция выступала на равных правах с секундой и квартой, он не был расщеплен терцией. Кварто-квинтовый комплекс был мерилем ладотональных разрешений.

Утверждение терции как консонанса, превращение трезвучия в основу лада привело к его терцово-трезвучной реорганизации. Терция и секста приобрели особую роль не только в гармонии, но и в мелодии. Секстовость стала эмблематическим знаком лирической песенно-ариозной кантилены классиков и романтиков.

Наращение хроматических явлений в музыке XX века, эмансипация диссонанса в техническом и эстетическом аспектах, особая роль полутона как конструктивной и интонационно-тематической единицы, доминирование инструментальной музыки определили многие особенности современной мелодики. Экономное отношение к скачку как элементу более напряженному и индивидуализированному уступило место расточительному использованию широкой, к тому же диссонантной и необычной интервалики (увеличенная или уменьшенная октава и т. п.). Напряженность звучания больших интервалов должна была восполнить утрату динамизма ладовых сопряжений, ликвидированных додекафонной техникой. Зародившись в недрах австро-немецкого экспрессионизма, в частности в музыке Шенберга, это явление получает широкое распространение в современном мелодизме (см. пример 11).

Таким образом, для развития многовекового музыкального мышления характерно осмысление сначала абсолютных консонансов (примы,

октавы), затем совершенных (квинты, кварты) и несовершенных консонансов (терции, сексты). В современной музыке «эмансипация секунд и тритона, — пишет Ю. Холопов, — исчерпала линию подъема от абсолютного консонанса к крайним диссонансам» (71, с. 86).

Стадия формирования интервальной системы, ее количественного роста и внешнего обогащения новыми интервалами завершилась в эпоху барокко [«Система строгого стиля — последняя в музыкальной истории, которая отвергает определенные интервалы (септиму, нону, большую сексту и проч.)»<sup>30</sup>; 77, с. 102] и сменилась длительным периодом стабилизации, в рамках которого шла качественная переоценка художественной выразительности тех или иных интервалов. «Практически каждая эпоха, каждый индивидуальный стиль обладает своей мелодико-интервальной характеристикой (это связано с различными образно-эмоциональными замыслами), но каждая из них располагается в рамках уже сложившейся целостной системы мелодических интервалов» (77, с. 103). В условиях современной музыки обращает на себя внимание дальнейшее расширение интервальной системы за счет интенсивного развития области микрохроматики. Макроинтервалика уступает место микроинтервалике, которая начинает играть заметную роль в современном мелодизме. В результате идея постепенности в мелодической линии приобретает качественно новое значение. Так, мелодическая линия несет на себе заметный отпечаток специфики стиля эпохи, отражает сущность развития музыкального сознания.

Следует заметить, что в современном мелодизме конструктивную роль играет и аккорд. Начиная с гармонической эпохи роль трезвучия и шире — аккорда — становится ведущей и остается значительной в музыке XX века. П. Хиндемит считает, что любую, за редким исключением, мелодическую последовательность можно воспринимать как горизонтальное изложение аккордов, обогащенное неаккордовыми звуками. Трезвучие и различные септаккорды часто являются остовом (явным или скрытым) в мелодиях Прокофьева, Шостаковича и многих других современных композиторов, порождая явление «скрытой гармонии», «линейного аккорда» (Д. Христов).

В такой режиссирующей роли выступает аккордика в мелодической интонационной системе Щедрина. Часто в качестве стержня мелодии

---

<sup>30</sup> Речь идет о мелодических интервалах.

используется терцовый аккорд (трезвучие, его обращение или септаккорд), вокруг которого плетутся прихотливые мелодические узоры. Достаточно вспомнить вокальные партии персонажей оперы «Мертвые души», соло контральто из первой части «Поэтории», соло контральто из эпилога оратории «Ленин в сердце народном» (см. пример 12).

По этому же принципу построены многие темы прелюдий и фуг.

Не менее показательны для мелодизма, особенно современного, использование как репетиционного повтора одного звука, так и длительно тянувшихся, выдержанных звуков. Семантический спектр этого приема чрезвычайно широк. Он связан и с речевым интонированием, и с созданием скерцозных, юмористических, гротескных, напряженно-импульсивных образов. Статичность линейного движения компенсируется артикуляционной энергией и ритмической динамикой (см. пример 13).

3. Показателен для характеристики линии и общий *диапазон звукового пространства*. Мелодии широкого диапазона обладают большим динамическим и эмоциональным потенциалом («Бóльший диапазон всегда означает бóльшее напряжение мелодико-интонационного выражения», — пишет Д. Христов; 77, с. 177). Изменения пространственного объема играет существенную роль в процессе мелодического развития: расширение диапазона ассоциируется с возрастанием напряжения, усилением динамики звучания, с повышением эмоционального тонуса; сужение его связано с процессами спада, затухания, замирания.

4. Немаловажны для динамической характеристики мелодической линии также способ заполнения (постепенно или стремительно) и внутренняя *интервальная структура, интервальная плотность*<sup>31</sup> звукового пространства. Предпосылки выразительности последней коренятся в способности более узких интервалов усиливать линейную связь тонов, выявлять линейное начало, подчеркивать выразительную динамику линии. В современной музыке используются такие мелодические структуры, в которых уровень интервальной плотности не только не обеспечивает энергетическую линейную связь тонов, но и не допускает ее.

5. Важным фактором выразительности линии становится *ладовая структура* звукового пространства.

Взаимодействие лада и мелодической линии определяется принципом соответствия или противоречия («взаимодополнения» — по Л. Мазелю).

---

<sup>31</sup> Вопросы интервальной плотности разрабатываются Ю. Коном, В. Задерацким.



Соответствие между ладом и мелодической линией проявляется в связи ладовых центров с мелодическими опорами и в реализации мелодией напряженности ладовых тяготений.

Система ладовых опор была существенна для построения линий средневековой монодии, мелодический контур которой полностью определялся ладовыми показателями — диапазоном (амбитусом), доминирующим тоном (реперкуссой) и конечным тоном (финалисом). Выделение опорных звуков лада имело важное значение для развития мелодической линии в русской протяжной песне. По наблюдению Б. Асафьева, в процессе движения наблюдаются две тенденции: кружение вокруг оси (или точки опоры) и стремление отдалиться от нее, выливающееся во взаимодействие и борьбу двух точек опоры (5, с. 24). Динамика линии этого противоборства становится одним из главных средств.

Взаимодействие линии и лада в тональной гармонической системе носит более сложный характер. Освободившись от постоянной необходимости фиксации ладовых опор, линия обретает необычайную свободу и гибкость. К тому же более тонкие дифференцированные отношения обогащают выразительность линии, наполняют ее новой семантикой. Наряду со случаями, когда ладово яркие и характерные моменты усиливают выразительность мелодической линии (чаще всего это проявляется в кульминационные моменты), имеют место такие случаи, когда интенсивность мелодической линии ослабляет ладовые впечатления и наоборот — интенсивное гармоническое развитие осуществляется при мелодической неподвижности (см. прелюдия e-moll Шопена, *Liebestraum* № 3 Листа).

6. Существенное значение для выразительности мелодической линии имеет и способ ее изложения, *ее фактурные характеристики*: наряду с нормативной линейностью, следует выделить точечность и объемность, имеющие прямо противоположную направленность. Если точечность полностью нивелирует динамический эффект линии (см. пример 4), то объемность, напротив, усиливает его.

Принципиально новое качество — *объемность* — получает линия при использовании дублировок ведущего голоса. Параллельное гоморитмическое ведение голосов было названо Ю. Тюлиным «мелодической лентой» или «ленточным движением». Впервые этот прием был зафиксирован в средневековой системе раннего многоголосия — в примитивном параллельном органуме, в котором на основе ритмически однородного

движения голоса сливаются в утолщенную мелодическую линию, состоящую из двух, а возможно из трех и четырех голосов.

На протяжении всей истории музыкального искусства наблюдается широкое применение разнообразных видов мелодических лент — консонантных и диссонантных, двухголосных и многоголосных (комплексных по Ю. Тюлину), протяженных и кратких, выступающих на уровне общезначимого принципа или индивидуального приема, свойственных самым разным стилям, и, естественно, по-разному трактуемых. Так, на смену квинтовой, октавной и квартовой диафонии параллельного органума пришла терцовая диафония гимеля и секстаккордовое ленточное движение фобурдона. Принцип терцового удвоения ведущего голоса (терцовая или секстовая «втора») встречается в русской народной песне, свойственен русскому строчному многоголосию, партесному пению, является общим признаком русской музыки XVIII века — «российских песен», кантов, показателен и для хоровой фактуры Бортнянского. И если терцовые ленты в мелодике Шуберта или Брамса наделяют ее чертами песенности, то использование их Шопеном или Скрябиным воспринимается как мелодизированный пассажно-технический прием.

Особенно широко представлено ленточное движение в музыке XX века. В художественном отношении его использование является качественно новой ступенью и связано с принципиально иной трактовкой диссонанса и вертикали. Современная эпоха открыла новые яркие источники выразительности и прежде всего в области темброво-сонорных возможностей мелодизма и гармонии. Необычно остро, «варварски» звучали обрамленные остродиссонантной интерваликой (тритоны, секунды, септимы, ноны) фольклорные интонации в творчестве Стравинского и Бартока (см. примеры 14, 15). Еще большую экстатическую напряженность диссонантные ленты придали мелодизму Скрябина (см. пример 16).

Новую выразительность обрела мелодия, усиленная «обертонами» совершенных консонансов — квартовые, квинтовые ленты показательны для мелодического стиля Бартока, Хиндемита.

В комплексных мелодических образованиях аккордового типа, включающих наряду с трезвучиями сложные диссонанирующие аккорды, вплоть до кластеров, линия превращается в пласт. Подобные мелодико-гармонические комплексы характерны для музыки Стравинского, Дебюсси, Равеля, Мессиана, Прокофьева. Свое завершение эта тенденция

получает в мелодических пластах кластерного типа, как например, в «Драматической песне» С. Слонимского (см. пример 17). Таковы потенциальные возможности выразительности мелодической линии, которые в соединении с интонационными, ладогармоническими, ритмическими и структурными особенностями приводят к созданию определенной музыкальной мысли, характера, образа.

#### Глава 4

### СТРУКТУРНЫЕ ЕДИНИЦЫ МЕЛОДИИ. МОТИВ. ТЕХНИКА РАЗВИТИЯ МОТИВА

#### Структурные единицы мелодии

Необычайно широкие коммуникативные возможности мелодики особо остро ставят проблему музыкального синтаксиса — закономерностей временного членения мелодии, необходимого для восприятия музыкальной речи. Актуальность проблемы связана с тем, что с одной стороны, организация мелодии уподобляется метрике словесного текста, носит структурный характер и всегда представляет собой структурные единицы, находящиеся между собой в активном взаимодействии. С другой стороны, в отличие от языка и речи музыкальный текст неоднозначно поддается членению, что в свою очередь порождает трудности выделения синтаксических единиц<sup>32</sup>. Это обусловлено, во-первых, тем, что в каждом произведении складываются свои величины единиц; во-вторых, в произведениях разной стилистической ориентации обособление и функционирование единиц находится в прямой зависимости от того, каким рядом средств — композиционным, синтаксическим или фоническим — определяется мелодический процесс, поскольку кристаллизация конструктивных и функциональных единиц происходит только в процессе мелодического становления.

Синтаксическое разграничение интонационного мелодического потока может быть реализовано в тоне, мотиве, фразе, предложении, периоде. Сам ряд синтаксических единиц построен по принципу перехода от микроуровня к макроуровню, как в масштабном отношении, так и в смысловом, и представлен элементами мелодической системы,

---

<sup>32</sup> Не случайно, например, проблема фразировки (объединения нот в синтаксически-смысловые группы с соответствующей артикуляцией), по мнению А. Швейцера имеет принципиальное значение в интерпретации музыки И. С. Баха.

находящимися в иерархическом соподчинении. Для музыкального синтаксиса характерен процесс объединения мелких структурных единиц в более крупные с общей тенденцией углубления цезур по мере роста единиц. К тому же мелодический синтаксис обладает не только иерархической структурой, но и функциональным подобием, допускающим взаимозависимость структурных единиц<sup>33</sup> (46).

В гомофонной музыке в качестве основной наименьшей «элементарной» синтаксической единицы чаще всего выступает мотив. Наряду с этим, в современной музыке в направленности эволюции мелодической системы наблюдаются две тенденции. Одна из них реализует поиск на макроуровне и связана с преодолением не только структурных рамок темы, но и мотива. Характерным становится свободное развертывание мелодических построений, речитативных фраз, потока интонаций, не допускающих расчленения. В отдельных случаях начинает функционировать новая структурная единица, носящая условный характер волны (синусоида волны или осциллографическая кривая).

Другая тенденция, проявляющаяся в чрезвычайной дифференцированности музыкальных элементов, связана с открытием новых «элементарных» частиц мелодии. Смысловую значимость в мелодическом процессе начинают приобретать не только отдельные звуки, но и их элементы. Так, если единицей мелодического измерения, «атома» в пуантилистической музыке, где каждый звук изолируется настолько, что кажется лишенным каких-либо взаимоотношений с другими тонами, становится тон, то в электронной музыке таким «атомом» является обертоном звука.

Для целостности мелодического пространства не менее существенно наличие композиционных единиц. В их роли выступают изоморфные интонационные элементы мелодической структуры, неизменно или вариативно повторяемые. Эти интонационные константы являются смысловыми единицами развития и функционируют в качестве интонационных моделей, формул, которые цементируют мелодический каркас. При этом интонационно-конструктивный элемент мелодии может не обладать синтаксической самостоятельностью.

Таким образом, выделение основных интонационных элементов, их видоизменение и взаимодействие определяют движущие силы мелодического

---

<sup>33</sup> Так, тон может брать на себя функцию мотива, мотив — функцию фразы, фраза — предложения и т. п.

развития. Интеграция же в мелодическую целостность происходит на основе инварианта и суммы его преобразований.

В качестве подобных структурных ячеек — интонационных моделей — мелодии могут выступать попевка, мотив, фигура, интервальный комплекс. Представляя характерную группу сопряженных тонов (мелодический оборот), эти понятия все же различны по своему содержанию, временным и стилистическим границам применения. Так, попевки являлись ладоинтонационными формулами древней монодии. Фигуры (как интонационные, так и метроритмические) выступали в качестве семантических формул, получивших широкое распространение в музыке XVII века. Метроритмическая сущность классического мотива связана с его распространением в музыке XVII, XIX и во многом XX века. Конструктивная роль интервалов со всей определенностью выявилась в композиционной технике XX века. К тому же семантическая значимость попевки, фигуры, интервального комплекса не предполагает их синтаксическую самостоятельность, хотя и не исключает ее полностью. Напротив, мотив почти всегда обладает синтаксической самостоятельностью и не всегда семантической. В связи с этим необходимо оговориться, что мотивная формульность в работе понимается широко — как включающая в себя порою и систему попевок, фигур или интервальных комплексов. Вместе с тем, мы не пользуемся в качестве структурной единицы понятием интонации, поскольку оно не имеет определенных структурных границ.

Таким образом, интонационная повторность и шире — мелодическая формульность — является сущностным общестилевым признаком мелодизма на протяжении огромного исторического периода, охватывающего как все монодические культуры древности и современности, так и полифоническое искусство средневековья и Возрождения, мелодическая техника которых опиралась на развитую и строгую систему специфических мелодических оборотов — моделей. Подобная формульность обеспечивала интонационное единство композиции.

Наше же внимание будет сосредоточено на структурах, где в качестве основного элемента мелодической системы выступает мотив. И это не случайно. Именно мотив, будучи средоточием интонационного смысла темы, носителем индивидуального начала в музыкальном произведении, чаще всего выступает в роль мелодической и тематической константы.

## Мотив

Мотив<sup>34</sup> является основным элементом мелодической система. Это — преобладающая наименьшая семантическая и синтаксическая единица, содержащая не менее одной сильной (акцентной) доли. Именно мотив чаще всего выступает в качестве «элементарной» частицы, которая обладает смысловой целостностью и в тоже время представляет собой определенную конструктивно-формальную синтаксическую единицу.

Важнейшим условием функционирования мотива в роли мелодической константы является его повторяемость — точная или видоизмененная, сопряженная или не расстоянии, обеспечивающая ему репрезентативную функцию.

Выделение и осознание роли начального мотива (или группы мотивов) было связано с развитием индивидуализированного тематизма и формированием нового идеала целостности, интонационного единства музыкальной композиции, истоки которого прослеживаются уже в имитационной полифонии Ренессанса.

Начальный мотив — самая яркая в интонационном отношении часть темы. Он «приобретает свое значение ведущего, наиболее представительного мотива, — пишет Е. Назайкинский, — разумеется, благодаря целому ряду психологических и историко-музыкальных причин» (45; с. 206). И если в первом случае это обусловлено законом предпочтения начальных, свежих впечатлений, то «историко-эволюционные предпосылки формирования титульной функции, — по мнению ученого, — восходят к тематической роли первых слов текста, таких, как *Kyrie eleison*, *Sanctus*, *Agnus Dei* в хоровой полифонической музыке» (45). Эта же тенденция прослеживается и в традиции имитационной полифонии, где начальные интонации темы являются наиболее характерными и запоминаемыми.

Но заглавный мотив, являясь средоточием интонационного смысла темы, выполняет не только репрезентативную функцию. Он воплощает в себе глубинную, генеральную интонацию, о порождающей, эвристической

---

<sup>34</sup> От латинского слова *moveo* — двигаю.

Обычно мотив состоит из метрически слабого и сильного времени или, наоборот, сильного и слабого. Мотивы, состоящие только из одного, сильного, времени называются усеченными или сокращенными. Объединение двух или нескольких мотивов составляет фразу. Часть мотива, допускающая реальное отчленение, но не обладающая индивидуальностью мотива, образует субмотив.

и направляющей функции которой пишет В. Медушевский (39). Эта интонация наделяет музыкальную мысль структурным ядром, влияет на отбор элементов, осуществляет контроль за смысловым соответствием деталей целому, за сохранением единства интонационного строя. О такой функции мотива можно говорить, начиная с середины XV века, когда на основе имитационной техники слагаются новые нормативы интонационной целостности музыкального сочинения.

Таким образом, функция мотива как композиционной единицы в мелодическом процессе обусловлена возможностью расчленения мелодических построений на мотивы, выделения определенного количества повторяющихся мотивов, их сопоставления. Сами же приемы мотивной техники — варьирование, разработка, прораствание мотива — и составляют основу искусства мелодического развития. Некоторые мелодии представляют собой непрерывное развитие одного мотива. Подобные мономотивные темы характерны для мелодического стиля Бетховена, Шумана, Листа, Скрябина. В целом сложный процесс интонационного развития опирается на внутреннюю взаимообусловленность мотивных последований и руководствуется законом интонационной целостности музыки.

Поскольку мотив представляет собой единство ритмических, мелодических, гармонических, ладовых, интервальных, звуковысотных факторов, постольку каждая из перечисленных выше сторон, составляющих характеристику мотива, может быть принята за основу классификации мотивов. Так, по ритмическому признаку различают ямбические и хореические мотивы; по конфигурации мелодического рисунка — поступательно-устремленные, волнообразные, одноуровневые (основанные на возврате к одному центру) и т. п.

Типология мотивов не имела и не имеет единого основания<sup>35</sup>. Но на протяжении многих веков систематизация интонационно-мелодических формул составляла основу композиторской и исполнительской практики.

Тенденция типизации мелодических оборотов восходит к григорианскому

---

<sup>35</sup> Даже в учении о барочных музыкально-риторических фигурах, получившем широкое распространение в европейской музыкальной теории XVII–XVIII веков, отсутствовали стабильные, достаточно конкретные определения и классификации фигур (19).

хоралу, в пределах которого осуществился переход от устной традиции к письменной, отвечавший целям унификации. «Первые эксперименты монастырских канторов с записью музыки на пергаменте внешне выглядели исключительно как попытка унифицировать память певцов и прихожан, заставить их возвращаться к одному напеву с максимальной для этого времени точностью» (56; с. 7).

Процесс типизации мелодических оборотов тесно связан с искусством импровизации. Импровизационная техника средневековья и Возрождения регламентировалась и контролировалась определенными правилами. «Импровизатор не создает материю, а составляет ее из готовых блоков — издавна запомнившихся музыкальных отрезков. Он манипулирует этими блоками, сочетая их в подобие мозаики. При этом чем меньше блок, тем непредвиденнее музыкальные события (56; с. 57)<sup>36</sup>.

Таким образом, мелодическая формула выполняет двойственную функцию; с одной стороны — это точка ориентации в процессе исполнения, с другой — результат процесса интонационной стандартизации<sup>37</sup>.

В XVII–XVIII веках процесс типологизации музыкальных интонаций выходит на качественно новый семантический уровень и достигает небывалого размаха, что было обусловлено, в первую очередь, эмблематическим характером художественного мышления барокко, опирающегося на типизированные образные представления. В эту эпоху остро осознается родство музыкального искусства со словесным — ораторским искусством и поэзией, что выражается также в стремлении сблизить понятийный аппарат музыки с речевым, создать «словарный

---

<sup>36</sup> Практика колорирования, орнаментирования сопровождалась составлением свода типизированных формул. Так, Ганасси классифицирует диминуции (разложение длительностей напева на мелкие доли) на простые и сложные в зависимости от длительности каждого тона в них, от сходства или различия используемых мелодических оборотов и ритмических пропорций, основанных на равном или смешанном количестве дробящихся длительностей. Интервальный ход на большую секунду *d–e* Дж. Бовичелли иллюстрирует 35 диминуциями — формулами возможных украшений (56; с. 51).

<sup>37</sup> Интонационная формульность композиции григорианского хора послужила развитию теории центоформы (от латинского слова «cento», означающего «лоскутное одеяло»).



фонд» нового стиля, музыкальную риторику.

Практика «озвучивания текста» выработала устойчивые приемы согласования музыки с текстом на уровне отдельных слов и целых фраз. Так, за музыкальными фигурами закрепились более или менее определенная семантика, они стали своего рода знаками, эмблемами определенных понятий.

«В музыке процесс типизации сыграл особую, исторически прогрессивную роль. Он позволил освоить и утвердить многие приемы, открывшие богатейшие возможности музыки как выразительного языка. Не случайно мы так часто находим в музыкально-риторических фигурах прототипы выразительных и изобразительных приемов, которыми полна музыка последующего времени» (19, с. 39).

Дальнейшее развитие семантика мотивов получает в программной инструментальной и оперной музыке XIX века, в индивидуализированных системах лейтмотивов, постепенно утрачивая свой всеобщий и приобретая индивидуально-авторский характер.

Формульность языка — явление распространенное и в XX веке. Она представлена сериями, ладовыми звукорядами, определенными типами ритмики, созвучий, интонаций: например, особую конструктивную и выразительную роль в современной интонационной системе играет полутон.

В музыкальной теории XX века типология мотивов осуществляется на основе выявления их структурной функции в процессе развертывания мелодической мысли. Осознается важность не только свойств и особенностей входящих в мелодию мотивов, но и самого принципа их взаимодействия.

Структурная функция мотива<sup>38</sup> может определяться с точки зрения:

1) общелогических принципов развития, выраженных асафьевской триадой  $i, m, t$ , где  $i$  — импульс,  $m$  — движение,  $t$  — завершение (начальный, развивающий, завершающий мотив);

2) интонационно-смыслового соотношения мотива с интонационным инвариантом, мелодической константой (основной, производный, контрастный, соединительный мотив);

3) способов преобразования основного мотива (развивающий, продолжающий, орнаментирующий и т. п.).

---

<sup>38</sup> Мотивная функциональность нами понимается более широко, чем А. Милкой, связывающего ее с проявлением мотивных тяготений, основанных на повторности каких-либо элементов мотивной структуры (высотного, ритмического и т. д.) (40).

## Техника развития мотива

Вопросы мелодической техники неотделимы от существа эволюции музыкального искусства. Она формировалась и шлифовалась в недрах монодиетических культур Востока и Запада, западноевропейского многоголосия — полифонического и гомофонного, в простейших и высокоразвитых художественных образцах народного и профессионального искусства. При всем стилистическом несхождении мелодических типов линейная техника опирается на единый устойчивый комплекс приемов мелодического развития. Принципы работы с интонационно-мелодическим материалом, сложившиеся на ранних стадиях мелодического искусства, явились тем источником, который питал на протяжении веков, включая и наше столетие, профессиональное искусство. Интенсивное развитие и обогащение мотивной техники шло за счет новой трактовки одних и тех же приемов, их новой направленности, что стимулировалось изменением и самого интонационно-мотивного материала. Все это при достаточно ограниченном арсенале музыкальных средств создавало неограниченные возможности развития.

Обращает на себя внимание и то, что этот комплекс средств связан с определенным кругом приемов, служащих обновлению материала при повторении, то есть средства развития базируются на принципе повтора. Это обусловлено не только самым более ранним типом остинатно-вариантных систем, но и спецификой музыкального развития, которая определяется двумя важными его сторонами — сохранением и изменением — и понимается в современном музыкознании как «целенаправленное движение, изменение и преобразование констант» (45; с. 193). В качестве константы в мелодическом развитии выступает мотив. В свою очередь мотив репрезентируется целым рядом элементов — ритмом, интерваликой, рисунком линии, звуковысотностью, гармонией, масштабом. Принцип развития осуществляется в вариативном изменении одних сторон при сохранении других. Само же развитие может преследовать разные цели — сохранение интонационного единства или последовательный переход на новый интонационный уровень. Типология принципов мотивного развития может быть осуществлена на основе: 1) способов преобразования исходной модели (вариационный и вариантный, разработочный и свободно развивающийся); 2) доминирующего компонента, получающего развитие (ритмический, масштабный и т. п.); 3) историко-стилевых признаков (полифонические,

классические, додекафонные приемы развития и т. п.).

Для специального рассмотрения нами избраны средства развития, связанные с принципами видоизмененной повторности, поскольку различные ее виды имеют большое значения для общей структуры мелодии.

Основные виды повторности — точный и видоизмененный повтор. Буквальное повторение является наипростейшим видом развития мотива. Смысл его в утверждении, закреплении начального ядра, поэтому чаще всего оно встречается в начальных разделах мелодии (см. тему любви Ромео и Джульетты, тему «Улица просыпается» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»).

Видоизмененная повторность затрагивает отдельно или в совокупности ритмику, интервалику, звуковысотность, ладотональность, гармонию, фактуру<sup>39</sup>. Условно (поскольку трудно однозначно провести границу) она подразделяется на вариационную и вариантную повторность.

Под вариационностью мы подразумеваем повторность, усиливающую и заостряющую определенные черты мотива. Преобладание константного начала обеспечивает узнаваемость мотива. При вариантной повторности преобладает мобильное начало, оно сохраняет или растворяет в себе характерность мотива, допуская более свободные его преобразования.

В вариационной повторности изменению могут подвергаться самые различные стороны мотива. Наибольшее распространение получила секвентная повторность, орнаментальное варьирование или колорирование, масштабное варьирование, перегармонизация мотива, образно-жанровая трансформация мотива.

Секвенция предполагает звуковысотное и ладогармоническое развитие мотива — повторение его на другой высоте с сохранением ритма и внутренних интервальных соотношений. Секвенцирование мотива может носить и более свободный характер, что проявляется в изменении его интервалики. Эти изменения обусловлены гармонической корректировкой или необходимостью усиления напряженности (см. «Киарину» из фортепианного цикла Р. Шумана «Карнавал»)<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> В работе не рассматриваются тембровые, регистровые, динамические преобразования исходного мотива, носящие скорее внешний, чем внутренний характер.

<sup>40</sup> Расширение интервалики в целях усиления интонационной экспрессии наблюдается и при повторе мотива с одного и того же звука.

Секвенция — один из наиболее сильных и непосредственно действующих приемов развития мелодии. Истоки этого приема прослеживаются в мелизматическом стиле григорианской монодии.

В последующие столетия наблюдаются как периоды интенсивного развития секвенций (XII, XIII или XVII, XVIII, XIX века), так и периоды, в которые им отведена скромная роль (XX век). Но в каждую эпоху искусство секвенцирования обогащалось новыми выразительными возможностями.

Выразительность секвенции могла опираться на динамику линейного движения центробежного или центростремительного типа. Первый из них встречается у И. С. Баха. Непрестанно обновляемая секвенция лежит в основе бесконечно развивающейся мелодии, в безостановочном движении которой расходуется энергия ядра темы. Второй тип представлен в музыке XIX века. Секвенцирование динамически устремленных мотивов, концентрирующих в себе наиболее яркие черты интонационного развития, становится средством больших симфонических нарастаний.

В других случаях источником выразительности секвенционного развития является колорит гармонического или тонального движения. В золотых секвенциях музыки XVII–XVIII веков мотив в своем продвижении расцвечивался переливами мерцающих звучностей побочных септаккордов диатоники. Подобные секвенции относятся к наиболее выразительным фрагментам хоровой музыки Бортнянского. Секвенции в музыке Римского-Корсакова основаны на принципе красочного сопоставления тональностей, акцентируют новое тональное освещение мотива.

Секвенция может рассматриваться как основное средство закрепления интонационного материала и его звуковысотного развития. В таком качестве она выступает в мелодике Скрябина, Прокофьева.

В творчестве многих композиторов XX века секвенция входит в арсенал формообразующих средств, но носит скрытый характер в силу ритмических и регистровых преобразований отдельных звуков секвенцируемого мотива (см. пример 3).

Орнаментальное варьирование или колорирование — фигурационное обогащение отдельного тона, интонационного оборота, мотива, способствующее их выделению. Оно часто используется в народной музыке (в быстрых песнях, народно-танцевальных и инструментальных

мелодиях), составляет основу импровизаторского искусства мугама. Техника украшения, расцвечивания берет также начало в мелизматическом стиле григорианской монодии и сохраняет свое значение в последующие исторические периоды.

Каждую эпоху отличает своя манера использования приема колорирования. Так, например, взаимопротивоположную направленность имеют ренессансная и барочная орнаментика. «Мелизматика эпохи барокко и классицизма лишь подчеркивает красивый рельеф основной мелодии, выявляет, усиливает скрытую художественную энергию каждой интонации» (56, с. 53). Примером соотношения оригинала и его орнаментированных версий могут служить проведение рефрена в рондо Моцарта a-moll (K. 541) (см. пример 18).

«Ренессансная орнаментика — самодовлеющая стихия, ведущая к полному или частичному уничтожению первоначального мелодического контура... Ренессансные диминуции навязывают напеву свою интонационную энергию, свое направление движения, свои мелодические качества, лишая его собственной логики развертывания... Диминуции равноправны по отношению к оригиналу, преобладают в звучащей фактуре и выходят на первый план» (56, с. 54). В примере 19 приведены исходный мотив и одна из его орнаментированных моделей, рекомендуемых С. Ганасси.

Барочные формы мелодической орнаментики (фигуры типа трелей, группетто, опевающие вспомогательные звуки, мордент, тираты) постепенно утрачивают свой прикладной характер и становятся органической составной частью интонационного содержания тематизма. Новую выразительность орнаментика обретает в творчестве классиков и романтиков (достаточно вспомнить изысканную прихотливость мелодики Шопена, в которой естественно растворена мелодическая орнаментика).

Современная музыка дополнила орнаментику новыми приемами — вибрато, глиссандо и т. п. Вариативное заполнение интервальных полей составляет дальнейшее развитие приема колорирования (см. пример 20).

Повторение мотива может сопровождаться свободным прибавлением (аддиция) или изъятием (элизия) отдельных звуков, группы звуков в начале, конце или середине мотива.

Закономерное или произвольное изменение масштабных величин мотива также рассматривается как активное средство его развития.

Ритмические вариации финального номер «Весны священной» Стравинского построены на сжатиях и растяжениях остигатного тематического комплекса, включающего в качестве счетных единиц двенадцать шестнадцатых:

$$\frac{12}{16}; \frac{12}{16}; \frac{11}{16}; \frac{10}{16}; \frac{11}{16}; \frac{12}{16}; \frac{6}{16}; \frac{12}{16}; \frac{5}{16}; \frac{7}{16} (72).$$

Широко представлен этот способ развития в виде специфического приема аддиции<sup>41</sup> — продления мотива поступенным движением на один или несколько звуков в мелодической технике средневековья, проторенессанса, Ренессанса и в современной музыке. В стилях, которым свойственна строго формульная структура мелодической линии, этот прием вносит значительное разнообразие в повторность основных мотивов. Особая роль его в музыке второй половины XX столетия связана со стремлением воплотить процесс медленного и трудного зарождения интонации, мелодической мысли. (Примерами могут являться многие темы Г. Уствольской, Б. Тищенко, Р. Щедрина, а также «Гимны» А. Шнитке, «Элегия» Т. Бэрда, «Псалм» Г. Гурецкого и др.).

Последовательное возрастание масштабной величины мотива, часто сопровождаемое расширением диапазона напева, может быть связано с искусством распева, импровизации в развертывании основной мысли и встречается в русской протяжной песне. Особенно показателен этот пример для современной мелодики (см. пример 21).

Произвольная масштабная иррегулярность получает широкое распространение в музыке многих современных композиторов и, как правило, компенсируется однотипностью счетных долей ритмического рисунка при отсутствии метрических обозначений. Показательно в этом плане масштабное развитие темы из фортепианного концерта № 3 Щедрина:

$$\text{ц. б} \text{ — } \frac{14}{8} \frac{10}{8} \frac{5}{8} \frac{11}{8} \frac{15}{8} \frac{5}{8} \frac{10}{8} \frac{3}{8} \frac{11}{8} \frac{4}{8} \frac{8}{8} \frac{3}{8} \frac{13}{8} \frac{3}{8} \frac{7}{8} \frac{2}{8} \frac{20}{8}.$$

Мелодика с подобным масштабным развитием обычно отличается импульсивностью и экспрессией.

Вычленение отдельных интонаций мотива — субмотивное развитие — относится к разработочным приемам развития, особенно широко применяемым классиками.

Перегармонизация мотива подразумевает гармоническое, тональное и ладовое его варьирование при сохранении звуковысотной и ритмической основы. Этот специфический прием «гармонической» эпохи встречается уже в искусстве барокко, начиная с творчества Монтеверди, и связан с распространением форм *basso-ostinato*, но лишь в XIX веке он переходит в разряд основополагающих принципов развития

<sup>41</sup> От латинского слова *additio* — добавлять.

в творчестве Шопена, Листа, Вагнера, Римского-Корсакова. Принцип перегармонизации мотива становится определяющим в гармоническом развитии многих произведений Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна», прелюдии), широко представлен он и в музыке советских композиторов (см. пример 22).

Другой специфический прием, возникший в музыке романтиков, но подготовленный диалектикой сонатной формы классиков, — образно-жанровая трансформация мотива, лежащая в основе техники метаморфоз Листа, Р. Штрауса, Шопена, отчасти Чайковского.

К приемам вариационного развития мотива при сохранении его звуковысотности наряду с перегармонизацией относится переритмизация мотива (она будет рассмотрена в разделе ритмическое варьирование), а также регистровое варьирование отдельных звуков мотива. Подобное развитие мотива связано с преобразованием линейного изложения в точечное<sup>42</sup>. Данный прием встречается преимущественно у композиторов XX века — Айвза, Прокофьева, но в качестве ведущего средства интонационного развития выступает в додекафонной технике (см. примеры 23, 11).

*Вариантная повторность* включает в себя такую группу преобразований мотива, как инверсия (замена восходящих интервалов мотива нисходящими и наоборот), ракоходная инверсия<sup>43</sup>, а также варианты прорастания и подхваты. Все они сложились в практике полифонического письма средневековья, Ренессанса (как раннего, так и Высокого), барокко, получили также распространение и в творчестве композиторов XIX и XX веков. Характерность этих приемов коренится в тенденции к преодолению точной повторности и в их симметричной сущности, связанной с принципом зеркального отражения (вертикальная симметрия инверсии и горизонтальная симметрия ракохода). Степень узнаваемости варианта мотива достаточно высока.

Все вышеназванные варианты преобразования мотива могут присутствовать в одной мелодической структуре. Особенно последовательно

---

<sup>42</sup> Принцип регистрового преобразования мотива распространяется на отдельные звуки.

<sup>43</sup> Подробнее о роли мотивной инверсии и ракохода в мелодической технике см. в статье М. Якубова (81).

такой тип развития применяется в додекафонной технике.

Вариантные прорастания (термин В. Протопопова) — обновленное продолжение одинаково начинающихся мотивов — составляют специфику полифонического мелодизма на всех этапах исторической эволюции. Характерен этот тип развития и для русской протяжной песни, представляющей собой ряд свободных вариантов преобразования исходного мотива. Широко представлен он и в мелодике современных композиторов — Дебюсси, Хиндемита, Шостаковича, Тищенко, Бэрда и др.

Вариантная цепляемость или вариантный подхват (термин Л. Мазеля) — заимствование начала мотива из конца предыдущего, в результате чего образуется «цепная» связь звеньев (см. романсы Глинки: «Сомнение», «Я помню чудное мгновенье»).

В современной музыке необязательность фиксированной, определенной высоты звучания открывает новые возможности мотивного варьирования — превращение высотно определенных мотивов в чисто ритмические и сонорно-шумовые (см. пример 24). Растворение мотива означает его переход в общие формы движения: гаммообразную линию, арпеджио, репетицию одного звука, тремоло. Обычно избирается та общая форма, которая ближе интервальному строению мотива.

### Ритмическое развитие мотива

Простейшим видом ритмического развития мотива является ритмическое остинато, которое может сопровождаться варьированием мелодического рисунка (см. пример 25). Истоки этого приема прослеживаются в модусной ритмике XII века. В период XII–XIV веков в творчестве Ф. Витри и Г. Машо ритмическое остинато становится одним из ведущих принципов построения формы целого (техника *talea* в изоритмическом мотете).

Противоположный случай — ритмическая асимметрия (ритмическое антиостинато), проявляющаяся в варьировании ритмики при звуковысотной устойчивости мелодического рисунка (см. пример 26). Принцип ритмической асимметрии в мелодическом построении иногда проводится параллельно с мотивной асимметрией. Это характерно не только для современного мелодизма, но и для линейной техники барокко.

Частным случаем такого ритмического развития является акцентное варьирование — перемещение ударения с одного звука на другой при мотивной остинатности (см. пример 27). Став характерной чертой



ритмики XX века, в первую очередь в творчестве Стравинского, оно воплощает в себе не только традиции народной музыки — русской, болгарской, но и профессионального искусства более ранних эпох. Так, в качестве ведущего приема развития акцентное варьирование использовалось в мелодической технике Машо, Монтеверди.

Переритмизация мотива предполагает контраст ритмической симметрии и асимметрии одного метра при повторении мотива (см. пример 28). При переметризации мотива его появление сопровождается сменой тактового размера при сохранении высотно-мелодической линии (см. пример 29 а, б).

В ритмическое развитие мотива входит явление ритмической инверсии, последовательное увеличение или уменьшение длительностей мотива или делимости единицы времени.

Рассмотренный выше комплекс приемов преобразования мотива и определяет собой методы работы с интонационным материалом в мелодическом развитии.

## Глава 5

### СТРУКТУРНЫЕ ТИПЫ МЕЛОДИКИ

Вопросы структуры мелодики неотделимы от этапов ее исторического развития, совпадающих с основными этапами истории музыки в целом. Мелодика исторически изменчива. В своей эволюции она проходит целый ряд историко-стилистических стадий, каждая из которых характеризуется комплексом специфических признаков. Мы можем говорить о мелодике античности, григорианского хорала и древнерусского певческого искусства, о мелодике полифонической школы эпохи Возрождения, о европейской мелодике «гармонической» эпохи XVII–XIX веков, мелодике XX века. В свою очередь эта типология предполагает внутреннюю детализацию. Так, европейская мелодика объединяет такие достаточно несхожие явления, как мелодика барокко, венского классицизма и романтизма. Свообразием отмечены и индивидуальные мелодические стили, допускающие стилистическую вариантность внутри одного направления, о чем свидетельствуют, например, мелодические стили Гайдна, Моцарта, Бетховена, объединенные одним понятием стиля венских классиков.

Но, вместе с тем, структура мелодии подчиняется всеобщим закономерностям формообразования, единым системообразующим принципам, которые достаточно универсальны и носят как бы надисторический характер, реализуясь в исторически разных типах мелодики.

Структурная целостность — один из основополагающих принципов мелодической организации, одно из условий существования и восприятия мелодии. В качестве универсалии, отражающей важные типологические закономерности музыкального мышления, выступает принцип симметрии, понимаемый в общем смысле как система соответствий, как способ согласования многих частей целого, и означающий инвариантные отношения в строении формы. В качестве инварианта могут выступать образования различного происхождения, но в мелодике особую роль играют, с одной стороны, метрическая, масштабная симметрия, основанная на согласовании тактов, их групп и характерная для регулярного синтаксиса, с другой — мотивно-тематическая симметрия, основанная на интонационных связях мотивов.

Таким образом, целостность и единство мелодическим образованиям способны обеспечить такие факторы, как регулярный синтаксис и интонационно-мотивные связи, которые берут на себя управляющие функции. Эти два формообразующих принципа мелодической системы составляют две комплементарные стороны мелодики, взаимодействие которых не только различно в ее историческом развитии, но во многом определяет сам тип мелодической структуры.

Важнейшей закономерностью взаимодействия синтаксической и мотивной симметрии является их обратная зависимость: усиление конструктивной функции одной из них неизбежно влечет ослабление другой. В то же время не исключается их параллельное действие, при котором формообразующие функции разделены между ними поровну. При равном соотношении обоих принципов создается впечатление их полной нераздельности. Именно такое равновесие было нормой для классической музыки. Регулярный синтаксис в совокупности с интонационно-мотивными связями, заключенными в интонационно-мотивной повторности, сообщали мелодике XIX века единство, целостность, рельефность и обеспечивали ее запоминаемость, доступность.

Целостность отношений была поколеблена во второй половине XIX века. Как считает Дальхауз, уже Вагнер показал, что оба принципа могут не совпадать, составлять альтернативу: мелодическая последовательность может основываться или на синтаксической регулярности, которая в «Лознгрине» граничит со схемой, или, как в музыкальной драме, начиная с «Золота Рейна», на мотивных связях, которые образуют густую сеть. В первом случае регулярный синтаксис делает необязательной мотивную повторность, хотя и не исключает ее.

Во втором — мотивная повторность, развитая в систему, может обходиться без регулярной периодичности структур (85). Подобные закономерности, когда управляющие функции берет на себя только одна из сторон, прослеживаются на разных этапах исторического развития мелодики. Рассмотрим каждую из сторон в отдельности.

Синтаксис может быть регулярным, иррегулярным и вариативным. В *регулярном синтаксисе* принцип симметрии выступает в качестве несущей композиционно-технической основы. Он предполагает закономерное последование периодических, «квадратных» в своей основе, структур: число тактов в синтаксических группах строго определено и соответствует степени числа два — 4, 8, 16, 32. Классический принцип согласования тактов и тактовых групп, подчинение ритмики схематизму последних, регулярности акцентов и длине фраз — все эти признаки синтаксической квадратности создают легко доступную для восприятия мелодии и шире — музыки — основу в виде равномерной пульсации, аналогичную рифмованному синтаксису поэзии. Это во многом и определяет непосредственную силу воздействия тематизма, опирающегося на квадратные структуры. Не случайно становление квадратного синтаксиса связывается с развитием инструментальной музыки, по отношению к которой он выполняет ту же функцию, что и текст в вокальной музыке.

Квадратность приобрела нормативное значение для некоторых стилей XVIII, XIX и XX веков и особенно для некоторых жанров — главным образом связанных с движением (марш, танец). Именно классики с исчерпывающей полнотой «познают достоинства квадратности и подчиняют ее себе». «Квадратность, — пишет В. Цуккерман, — представляет для классиков не тиски, а познанную необходимость, то есть органический язык, на котором они говорят, а потому эта познанная необходимость и есть подлинная свобода» (37, с. 567).

Группировка тактов в квадратном синтаксисе может быть сведена к нескольким разновидностям, в которых акцентируются масштабные закономерности возникающих структур. Системные масштабные образования, сформировавшиеся в гомофонном тематизме и названные Л. Мазелем масштабнотематическими или масштабнотаксическими структурами, представлены следующими разновидностями: периодичность, суммирование, дробление и дробление с объединением<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Отсылаем читателя к подробному описанию этих структур впервые сделанному в советском музыкознании Л. Мазелем (32, 35).

Простейшей структурой является периодичность ( $a a a$  или  $a a_1 a_2$ ) — ряд тождественных или сходных построений. Периодичность может быть частичной (равенство величины построения при интонационном их различии) и полной. Смысловое значение периодичности заключается как в утверждении мотива в качестве структурно-тематической единицы, так и в углублении заложенной в нем экспрессии. Периодичность обладает широким диапазоном выразительных возможностей, ей свойственна тенденция к разомкнутости.

Сочетание двух или нескольких периодичностей образует группу периодичностей. Наиболее часто встречается пара периодичностей ( $aa bb$ ), получившая особую распространенность в народной музыке.

Структура суммирования ( $1 + 1 + 2$ ) связана с активными процессами роста в музыке. Ее универсальность обусловлена отражением общелогических процессов развития мысли от ряда отдельных утверждений к последующему ответу-обобщению. Масштабная сторона суммирования заключается в объединении малых построений в более крупные, а структурная сторона — в преодолении повторности непериодическим построением. При суммировании наблюдается интенсивность мелодического, гармонического и метроритмического развития. С суммированием связан принцип завершающей перемены, названный В. Цуккерманом «перемены в четвертый раз» ( $a a a b$ ). Особую разновидность представляет прогрессирующее суммирование ( $2 + 2 + 4 + 4 + 8 + 8 + 16 + 16$ ).

Противоположной суммированию является структура дробления ( $2 + 1 + 1$ ), в которой после крупного построения следуют более мелкие. Дробление может сочетаться с вычленением мотивов. Меньшая замкнутость структуры обуславливает ограниченность ее применения.

Структура дробления с объединением ( $2 + 2 + 1 + 1 + 2$ ) воплощает основные этапы логического развертывания мелодической мысли. Она характерна для классических тем, отличающихся последовательным и интенсивным развитием, а также для танцевальных и песенно-танцевальных мелодий.

*Для иррегулярного синтаксиса* характерны свободная группировка тактов, асимметрия метра и ритма. Он опирается не на заранее составленную схему, а вытекает из особенностей поэтического замысла. Его признаки — асимметрия целого и частей, что особенно заметно при межтактовой асимметрии переменного метра. Но и при постоянном метре такты образуют только ориентировочную опору, а не основу реальной ритмики и составляют иррегулярные группы<sup>45</sup>. В общем, все указанные признаки могут сочетаться в разных комбинациях.

Нерегулярная группировка ритмики, асимметрия фраз и акцентов наиболее близки к декламации, речевому интонированию, слиянию слова с музыкой на основе разговорной речи и вызывают ассоциации с музыкальной прозой. Структурная незамкнутость, открытость иррегулярного синтаксиса не может придать мелодике необходимой

---

<sup>45</sup> В арии Паллады из оперы Монтеверди «Коронация Пoppей» четырехдольные такты образуют асимметричные группы:  $\frac{4}{4} \frac{8}{4} \frac{12}{4} \frac{8}{4} \frac{9}{4} \frac{19}{4}$  и т. д.

целостности, но, вместе с тем, обладая большой экспрессией, он способен передавать малейшие душевные движения.

Иррегулярный синтаксис есть прежде всего достояние народной песни. В то же время он свойственен огромному по протяженности историческому периоду, ориентированному на полифонический тип мышления и включающему в себя ранний и Высокий Ренессанс, барокко. Иррегулярный синтаксис прослеживается в свободной группировке тактов в произведениях Монтеверди, Шютца, Д. Скарлатти, Бортнянского, в современной музыке, начиная с атональных опусов Шенберга, Берга, а также в сочинениях Стравинского, Бартока, Шостаковича, Щедрина, Тищенко и других композиторов.

*Вариативный синтаксис* занимает промежуточное положение и связан с преобразованиями как регулярных, так и иррегулярных структур. Нарушение квадратности может быть вызвано расширением периода или дополнением к нему. В вариативном синтаксисе происходит комбинирование неквадратности целого с квадратностью частей ( $2 \times 3$ ;  $4 \times 3$ ), квадратности целого и неквадратности частей ( $1 + 3 = 4$ ), неквадратности целого с регулярной периодичностью частей ( $3 \times 2$ ;  $5 \times 2$ ) и т. д. И регулярность, и иррегулярность могут быть случайными, а не закономерными явлениями. Но в отдельных случаях нарушение нормативной структуры становится важным фактором формообразования и выразительности, а в других — воспринимается как отклонение, исключение.

К вариативному синтаксису могут быть отнесены и случаи неоднозначной сегментации музыкального текста, которые затрудняют выделения синтаксических единиц. Именно так воспринимается бесконечная мелодика И. С. Баха, в которой Дальхауз, опираясь на Курта, отмечает преднамеренное «скрещивание» тактов; благодаря метрической или мотивной «двусмысленности» последних, дифференциация и слитность утрачивают осязаемость, невзирая на секвентную стихию.

*Мотивные связи.* Экспозиция и развитие мелодической мысли основываются не только на синтаксическом принципе согласования тактов и тактовых групп, то есть на ритмико-синтаксической квадратности, но и на принципе согласования мотивов. Мелодическое движение базируется, в таком случае, на последовательном взаимодействии функционально осмысленных и интонационно сопряженных мелодических элементов. Единство и целостность системы зависит от количества и силы имеющихся внутренних связей, которые определяются:

1) регламентированностью или нерегламентированностью мелодических констант;

2) типом функциональных мелодических связей или, другими словами, принципами интонационного сопряжения мотивных звеньев.

В роли мелодических констант чаще всего выступает мотив. В таком случае регламентированные мелодические структуры характеризуются функционированием одного или нескольких мотивов в качестве мелодических констант. Регламентированность свойственна мелодике с момента ее зарождения. Так, древнейшая восточная (и отчасти европейская) мелодика опиралась на принцип макама или раги («нома» в Древней Греции), представлявшего собой многократное повторение выполняющего функцию лада напева — модели со специфической вариантной разработкой основного ряда звуков. Действенность этого принципа прослеживается и в системе интонационных модусов-комплексов григорианского хорала или древнерусских гласов, когда каждому гласу соответствовала своя определенная, довольно многочисленная группа характерных мотивов-попевок. Интонационные модели в музыке Машо представлены всего лишь комплексом из пяти характерных мотивов-попевок, и мастерство композитора проявляется в умении создать длинную и разнообразную мелодию из ограниченного количества положенных в основу мотивов.

Постепенно в ходе исторического развития тотальная обусловленность мелодии моделями-интонациями сводилась к более свободной и гибкой регламентации, которую осуществляла в мелодии уже индивидуализированная, «порождающая», глубинная интонация. Этот процесс совпал с процессом кристаллизации тематизма. Регламентация свойственна и классической теме, как мономотивной, так и построенной по принципу контрастного диалога. В более скрытом виде она присутствует и в барочной теме, оформленной в полифонический период типа развертывания, в котором Курт отмечает «внедрение мотивного содержания (ядра — Л. Д.) в свободное течение мелодического потока» (26, с. 72). Регламентация свойственна также и современной мелодике Дебюсси, Стравинского, Бартока, Шенберга, Веберна, Прокофьева, Щедрина, Тищенко и других композиторов. Конечно, система интонационных модусов в атональных и додекафонных сочинениях Шенберга сильно отличается от системы попевок григорианского хорала, но сам принцип — один и тот же.

Регламентация же в целом предполагает наличие устойчивого комплекса интонаций, который обеспечивает интонационное единство мелодии. В качестве примера рассмотрим интонационную структуру вокальной партии пассакалии «Ночь» (№ 8) из «Лунного Пьеро» Шенберга. Музыкальная форма пассакалии представляет собой 3-частную куплетно-строфическую форму (АВВ<sub>1</sub>) со свободным претворением закономерностей вариаций на басса-остинато. Более широкая трактовка остинатного принципа сказывается как в тематической концентрации (четверной канон темы в разделе А), так и в рассредоточенном характере тематизма (разделы В и В<sub>1</sub>): тема утрачивает свою целостность, распадаясь на отдельные мотивы, которые, видоизменяясь, множатся и отражаются в разных голосах фактуры, делая всю ткань полем функционирования темы. Отступая от неизменности басовой формулы, Шенберг, тем не менее, сохраняет интонационную и частично звуковысотную остинатность как ведущий конструктивных принцип.

Сама тема слагается из двух контрастных мотивов: мотива терций (“а”) и мотива хроматически нисходящих секунд (“b”), обнаруживающего свою преемственность с традиционными скорбно-интонационными басовыми формулами (см. пример 30)<sup>46</sup>. Эти мотивы выступают в качестве двух мелодических и тематических констант. Они ведут самостоятельную жизнь, свободно сочетаются и комбинируются по горизонтали и вертикали, образуют сложные контрапункты и исчерпывают собой интонационное содержание всех голосов. Основными приемами развития мотивов в сопровождении являются: 1) транспозиция и секвенцирование; 2) инверсионные и ракоходные варианты; 3) ритмические преобразования, включающие ритмическое увеличение и уменьшение; 4) взаимные прорастания (см. примеры 31 a, b, c, d).

В вокальной партии те же две мелодические константы получают более свободное развитие. В семи тактах раздела А, образующих структуру дробления (3 + 2 + 1 + 1), орнаментированные версии мотивов дополнены их перестановками (см. пример 32А): “b” (3), “a” (2), “b” (1), “a” (1). Экспозиционный характер раздела подчеркнут

---

<sup>46</sup> Данные мотивы в свою очередь состоят из субмотивов: так, определенную самостоятельность в дальнейшем развитии получает ход на сексту (субмотив “с”).

сохранением исходной звуковысотности мотивов (исключение составляет мотив “b” в 6-м такте). Сходное интонационное содержание мелодической линии наблюдается и в разделе В. В нем усилены моменты развития, более изощренной становится техника преобразования мотивов (см. пример 32В).

Таким образом, мелодические структуры и в атональной музыке представляют собой не свободный поток интонаций, а регламентированные построения, поскольку в них в качестве мелодических констант функционируют определенные интонационные модели, которые и осуществляют принцип автокорреляции в мелодической линии. Известны два исторических типа мелодии с регламентированным контрастным сопоставлением двух мотивов: диалог контрастной классической темы и запевно-припевная структура в народной песенной и танцевальной музыке. У Шенберга такой контраст не облекается в типизированную формулу, а носит более свободный характер в пространственно-временной реализации полифонической ткани.

Мелодические структуры, в которых выявление базисных мотивов затруднительно, относятся к нерегламентированным. Локализация интонационно-мотивных зон, повышение самостоятельной роли каждого звена, отсутствие стремления звуков к группировке, ослабление их связей на расстоянии, преобладание мобильной идеи приводит к утрате рельефности целого, что и наблюдается в некоторых мелодических стилях современной музыки. В них происходит не только ослабление принципа автокорреляции, когда разнообразное содержание горизонтали все же допускает выделение круга характерных интонаций, но и его нарушение.

Поле функционирования нерегламентированных структур, связанных с принципом свободного развертывания, значительно меньше. Чаще всего они занимают подчиненное положение и используются как оттеняющий контраст по вертикали (сопровождение) или по горизонтали: именно так воспринимается его действие в оперном речитативе. Но в отдельных случаях он переходит в разряд ведущих.

В мелодической системе различаются два типа функциональных мелодических связей: общелогический, последовательно воплощающий этапы развития, и инвариантный. Первый тип определяется наличием «конструктивно отмеченных начала и конца» — то, что в литературоведении известно как принцип «фразы» (31; с. 111–112), воплощенных в асафьевской триаде *i, m, t* (где *i* — импульс, ядро, *m* — движение, развитие, *t* — завершение). Связи между элементами подобной



системы, так же как и их функции, отличаются однозначностью, одновалентностью, а сама система сформировалась на основе регулярного синтаксиса. И, хотя такой тип структуры характерен для классических тем, отличающихся последовательным и интенсивным развитием, сфера его проявления гораздо шире — гомофонный тематизм вообще. Поэтому он встречается также среди песенно-танцевальных мелодий. В структурно завершенной классической теме с ее рифмованной группировкой мотивных звеньев, с детализированной разработкой интонационных образований, мотив проходит основные этапы логического развертывания мелодической мысли: а) изложение мотива и его повтор (точный или вариантный); б) собственно развитие, представленное последовательностью субмотивов; в) растворение мотива, знаменующее завершение. Логически разработанные принципы развития в большинстве случаев сохраняют свою действенность в современной мелодике, опирающейся на регулярный синтаксис.

Второй тип функциональных мелодических связей (инвариантный) опирается на соотношение константных и неконстантных элементов внутри целого и определяется функциями повтора, варианта, дополняющего контраста<sup>47</sup>.

Связи между элементами многозначны, амбивалентны и вызваны полифункциональностью мотивов, порожденной их функциональной переменностью. Сущность последней заключается в том, что каждый мотив совмещает в себе одновременно две функции — начала (i) и продолжения (m): являясь импульсом (i) для последующего развития, он в то же время вариантно связан с предшествующим материалом (m). Устойчивость структуры обусловлена как достаточно прочными внутрилинейными связями, возникающими между элементами, так и бесконечной множественностью вариантов их соотношения.

В качестве примера рассмотрим мелодию из «Легенды для саксофона-альта и оркестра», ор. 66 Флорана Шмитта (1918). Ядро (инвариант) мелодии составляет 2-х тактная фраза, в которой можно выделить два мотива, сходные в своей гаммообразной поступенности, но контрастные по ритмике, а, главное, по направленности движения: нисходящий мотив “а” и восходящий мотив “б” (см. пример 33). Динамика подъемов и спадов определяет профиль мелодии, ее развитие и структуру, в двух разделах которой (6 т. + 3 т.) наблюдается

---

<sup>47</sup> В литературоведении подобный принцип организации обозначен как принцип «орнамента» и предполагает бесконечное следование сходных отдельных единиц (31).

сходное расположение подъемов и спадов. Мелодическое развитие основано на противоборстве динамики нисходящего и восходящего движения и заключается в переходе от длительного спада и слегка намеченного подъема в начале построения (т. 1–2, т. 3–4 и т. 7) через их равновесие в симметричной волне (т. 5 и т. 8) к длительному подъему в конце построения (т. 6 и т. 8–9). Вместе с тем, не менее существенно и развитие, заключенное в ритмическом и интонационном варьировании составляющих мелодию мотивов. При этом каждое, казалось бы, незначительное преобразование исходных интонаций обязательно становится импульсом для последующего развития (ср. варианты мотива “b”: *e, f, g*, (т. 2), — *e, f, as, g* (т. 4), — *es, f, g, a* (т. 5) и т. д.)

При мобильности формообразующих средств в современной музыке инвариантные связи могут быть прослежены на самых различных уровнях: ритмическом, интонационном, звуковысотном, тембровом, фактурном и т. п. Все это способствует резкому возрастанию удельного веса оstinатных и вариантных приемов развития, которые выступают в качестве ведущего начала в мелодическом, линейном формообразовании. Естественно, возможна разная степень выраженности инвариантной основы. В зависимости от этого в мелодике проявляется центростремительная или центробежная направленность.

Основу вариантного метода развития составляют три типа повтора:

1. Свободная оstinатность, в которой преобладает константное начало;
2. Вариантные прорастания, в которых доминирует идея мобильности;
3. Комбинаторика, где стабильное и мобильное начала взаимоуравновешены.

*Свободная оstinатность* (термин В. Задерацкого) предполагает узнаваемость исходной формулы и заключается в сочетании неизменности одной из сторон оstinатно повторяемого мотива с активным развитием другой. Если для Стравинского ведущим приемом мотивной вариантности становится ритмическое варьирование, при котором звуковысотная стабильная основа мотива расцветивается ритмической игрой (см. пример 26), то для Щедрина константная ритмика оstinатных структур допускает необычайно смелую ладо-интонационную раскраску<sup>48</sup> (см. пример 25).

---

<sup>48</sup> По такому принципу построено большинство тем фуг из полифонического цикла Щедрина «Двадцать четыре прелюдии и фуги».

Многократное повторение звуковысотной или ритмической модели становится важным формообразующим фактором. Характерность мотива-ядра в процессе развития мелодии не растворяется, а, напротив, усиливается и заостряется в сложной вариантности. Акцентируемая мотивная инвариантность связана с проявлением центростремительных сил. Этому типу мелодики свойственны количественно-динамические накопления. Сам же остигатный элемент призван выражать скорее единство и качественную определенность образа, нежели его развитие.

Метод вариантной (или свободной) остигатности, открытый Стравинским и генетически связанный с фольклорной основой его творчества — попевочным тематизмом, в дальнейшем приобретает черты универсальности (он встречается у того же Стравинского в неоклассический и в серийный периоды) и получает широкое распространение у композиторов, мелодику которых отличает тяготение к мономотивности. Однако этот общий принцип в каждом конкретном стиле получает индивидуальное претворение. Если у Стравинского он является носителем импровизационно-стихийного начала, то у других композиторов служит выражению крайней экспрессии. Так, у Щедрина последняя обусловлена таким свойством художественного мышления композитора, как умение остановить движение в момент предельного напряжения. Показательна в этом плане тема его концерта № 3 для фортепиано с оркестром.

*При вариантных прорастаниях или свободном разворачивании* допускаются более свободные изменения мелодического оборота, его общей протяженности, метрические смещения звуков и интонации. Здесь преобладает *центробежная направленность*, при которой на первый план выступает тематическое обновление. Мелодическая самостоятельность мотивных прорастаний, базирующаяся на возможности нового развития одного или нескольких исходных интонационных зерен, становится сильным средством размыкания формы и ведет к ее тематической открытости, структурной бесконечности.

Принцип свободного прорастания прослеживается уже в баховском полифоническом периоде типа разворачивания с его краткими мотивными заставками и развернутыми линейными продолжениями, в секвентной стихии которых растворяется характерность мотива-ядра. Постепенное и последовательное видоизменение характерных интонаций ядра в каждом новом звене секвенции позволяет говорить

о вариантных прорастаниях исходного мотива, которые становятся важным принципом мелодико-тематического развития.

Тип свободного развертывания, прорастания характерен и для структуры русской протяжной песни, представляющей собой ряд вариантных преобразований исходного мотива. Широко представлен он и в мелодике таких современных композиторов, как Хиндемит, Шостакович, Тищенко. Однако в первую очередь здесь следует выделить Дебюсси. Показательна та характеристика, которую дал его музыке известный современный кубинский писатель, автор целого ряда работ о музыке Алехо Карпентьер в своем романе «Превратности метода»: ощущение «легкого вздох здесь, чуть слышного стопа там, намек на тему; эмоции, которая умирала, едва успев родиться» (21, с. 20). Еще более примечательно известное высказывание самого композитора о своих устремлениях в области тематизма: «Мне хотелось бы прийти, и я приду, — к музыке, по-настоящему освобожденной от мотивов, или построенной на едином продолженном мотиве, который ничем не прерывается и нигде не возвращается в первоначальной форме» (13, с. 240).

При известной корректировке это высказывание довольно точно формулирует основной принцип его композиций. Конечно, речь в данном случае идет не столько о мотиве, сколько о теме. Дебюсси, как правило, избегал точного повторения начальной темы в последующих разделах. Его тема — это неповторяющееся и невозвращающееся единичное состояние. Как целостная конструкция она распадается на блоки, которые могут свободно комбинироваться в произведении, звучать в вариантах; каждый блок-мотив может начать самостоятельную жизнь. Иными словами, инвариантом служит не вся тема целиком, а только мотив, интонационные прорастания которых порождают новые темы. Подобный метод в чем-то родственен технике *cantus firmus* старых мастеров, который также допускал свое расчленение, оставаясь интонационной моделью для видоизмененных мелодических образований в других голосах.

В качестве примера рассмотрим линию мелодического голоса в прелюдии Дебюсси «Шаги на снегу» (см. пример 34). Как и в отрывке из «Лунного Пьеро» Шенберга в основе композиции лежит остинатно-вариационные принципы. Драматургия прелюдии строится на последовательном использовании остинатно-вариационных форм. Всю композицию можно представить как цепь из девяти чередующихся и объединяющихся

в одновременности полифонических (бассо-остинато) и гармонических (сопрано-остинато) вариаций. Соединение полифонических и гармонических средств варьирования происходит на основе оstinатного трехзвучного мотива *d, e, f*.

Вариации распадаются на два цикла. В основе первого цикла, включающего четыре вариации, лежит последовательное изменение оstinатным мотивом его функции в многоголосии (при сохранении регистровой позиции): фон (первая вариация), ось (вторая вариация), рельеф (третья вариация), пропуск оstinатного элемента (четвертая вариация) — (см. схему)<sup>49</sup>.

Схема

| № вариации  |   | 1   | 2   | 3    | 4     | 5     | 6     | 7     | 8     | 9     |
|---|---|-----|-----|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Мелодические контрапункты (м)                         |   | м   | м   | –    | м     | м     | м     | –     | м     |       |
| Оstinатный элемент (о)                                | о | о   | о   | о    | –     | о     | о     | о     | –     | о     |
| Аккордовые последования (а)                           | – | –   | а   | а    | а     | –     | а     | а     | а     | а     |
| Полифонический (п) или гармонический (г) тип вариации |   | п   | п/г | г    | п     | п     | п/г   | г     | п/г   |       |
| Такты   | 1 | 2–4 | 5–7 | 8–10 | 11–15 | 16–19 | 20–25 | 26–28 | 29–31 | 32–36 |

Так, первая вариация — полифоническая: к одноголосному изложению мотива присоединяется контрапункт верхнего голоса. Вторая вариация соединяет полифонические и гармонические средства варьирования: основной мотив, ставший средним голосом фактуры, сопровождается не только новым контрапунктом, но и «гармонизируется» нисходящими параллельными трезвучиями. Третья вариация — гармоническая, где мотив выступает в качестве мелодии-остинато.

Особенность четвертой вариации заключается в отсутствии оstinатного мотива, но появление новой темы позволяет рассматривать вариацию как венец полифонического развития.

В том же порядке этот цикл повторяется и в следующих четырех вариациях с ладовым, мелодическим, гармоническим обновлением и усложнением интонационного материала. В целом образуется форма сложного периода повторного строения с кодой (девятая вариация) или песенная куплетная форма.

На протяжении всей прелюдии в мелодической линии возникают новые образования (исключение составляют шестая и восьмая вариации). Вместе с тем, они интонационно связаны не только между собой, но и с основным оstinатным мотивом, о чем свидетельствует


<sup>49</sup> Подобное проведение оstinатного элемента невольно ассоциируется с тянущейся цепочкой следов на снегу, то четко обозначенных, то едва заметных, то вовсе исчезающих, будто занесенных снегом.

преобладание характеризующих основной мотив секундовых и терцовых интонаций, трезвучная и гаммообразная основа мелодических построений (слегка намеченных в остинатном элементе), опора на диатонику, акцентирование интонации *d–e* или *des–es*. Все вышеизложенное позволяет рассматривать данные мелодические образования как варианты прорастания одной интонационной модели.

Основу развития при *вариантной комбинаторике* составляет метод комбинирования: оперирование заданными структурными элементами (мотивами, комплексами или рядами звуков) с помощью перестановок, слияний, сцеплений, преобразований (инверсионных и ракоходных) и вторичных производных их соединений по горизонтали и вертикали, что и обеспечивает сохранение образного единства и слитности целого при постоянном обновлении. К тому же при повторении мотивов допускается свободное изъятие или прибавление отдельных звуков и целых звуковых групп, не говоря о различных ритмических преобразованиях.

Тип вариантной комбинаторики получил широкое распространение еще на ранних стадиях развития музыкального искусства. (Он был ведущим в эпоху средневековья и Ренессанса; характерен он и для русского знаменного пения). Например, мелодический голос в произведениях Г. Машо — не бесконечная линия, в которой преобладают общие формы движения, а мотивно-насыщенная мелодическая конструкция. Относительная устойчивость мотивных ячеек приобретает большое конструктивное значение в условиях полифонического склада. В качестве инвариантов (мелодических констант) выступают несколько мотивов, бесконечными вариантами которых исчерпывается содержание всех голосов во всех произведениях композитора (57, 58). В схеме примера 35 даны мотивные инварианты, а в мелодии размечены все их преобразования (см. пример 35).

Заново мотивную комбинаторику открыли уже XX веке. Такой «провал» в эволюции данного приема развития объясняется его связью с мелодическими стилями, в которых мелодической константой является мотив, а не тема, и функциональная логика с максимальной причинностью связей (как это характерно для классической темы) заменена принципом вариантных комбинаций. С принципом мотивной комбинаторики сходны структурные принципы серийной техники. Мотивная техника в серийных сочинениях композиторов нововенской школы вырастает в опоре на интонации-модели, в качестве которых

выступают интервальные группы сегментированной серии. Интенсивное внутреннее развитие, связанное с вариантным преобразованием и комбинирование этих моделей, сочетается с интонационным смысловым единством всей формы. Особенно показательна в этом плане мелодическая техника Веберна. Форма в его сочинениях, отличающаяся отточенной интонационной структурой, является как бы производно-тематической областью, вырастающей из начального интонационного импульса, чему немало способствует и структурная симметрия — полная, как в ор. 24, или частичная — самих серий. Стравинский сравнивал течение музыки Веберна со спиралью, имеющей конкретную точку выхода, что достаточно точно отражает характер движения в сочинениях композитора —  .

Техника вариантной комбинаторики прослеживается не только в атональных и серийных сочинениях. Встречается она и в мелодике Бартока, Прокофьева, Щедрина, Бэрда и многих других современных композиторов.

Тяготение Бартока в своей композиционной технике к вариантности обусловлено важнейшими принципами его эстетики. В своих последних статьях венгерский композитор говорил о своей приверженности к конструктивным изменениям, к активной тематической работе. «Я никогда не допускаю, чтобы одна и та же музыкальная идея появлялась дважды в том же виде, я никогда не повторяю какой-либо раздел в точности, без изменений. Этим объясняется мое тяготение к варьированию и к трансформации тем», — отмечал композитор в 1937 году (46, с. 743). Данное высказывание свидетельствует о стремлении композитора сообщить различные оттенки одному и тому же материалу. В этом смысле противоположностью является позиция Стравинского, который, в отличие от Бартока, стремился привести к единому знаменателю множество материала.

По такому общему принципу (инвариант — преобразование) возведены многие мелодические конструкции Бартока. Так, вариантность является важнейшим средством развития в «Микрокосмосе», представляющем собою цикл характерных миниатюр.

Специфика миниатюры обусловила поиск таких средств, которые могли бы создать обновление музыкального образа без изменения его внутренней сущности. Поэтому Барток предпочитает «форме-процессу» — «форму-состояние», позволяющую увидеть различные грани исходного материала. Стабильность формы, в которой время как бы поглощается пространством, вызывает и соответствующие средства

развития, заполняющие это пространство. Среди них на первый план выступает не разработочный, а вариантно-колористический метод преобразования музыкальной мысли, ее многократное освещение и нюансировка. Избранный Бартоком метод развития — симметричные преобразования (явные и скрытые, точные и свободные) — предполагают не колористическую роскошь, изощренную звукопись, как у Дебюсси, а скорее контролируруемую «импровизационность», в основе которой лежит весьма точный конструктивный расчет.

В примере 36 представлена мелодическая линия пьесы № 99 «Скрещенные руки» из цикла «Микрокосмос». Мелодия имеет трехчастную репризную структуру (4 + 4, 6, 9). Вся пьеса является производной начального мотива. В качестве интонационного инварианта можно выделить мотив первого такта — поступенное восходящее движение в объеме чистой кварты  $c^1-f^1$ . Второй такт — его трансформированная инверсия, повторенная с незначительными изменениями в т. 3–4. В т. 5–7 основной мотив (слегка варьированный) дважды используется в прямом движении и свободном ритмическом обращении. Такты 15–18 представляют собой инверсию т. 1–4, а т. 19–20 повторяют т. 3–4. В основе средней части (т. 9–14) лежит принцип распевания квартовой интонации  $f-c$ , поступенное заполнение которой приводит к ракоходному варианту начального мотива (т. 11).

В ином — драматическом — плане принцип мотивной комбинаторики используется в начальной теме Третьего фортепианного концерта Щедрина. Мелодию темы, необычайно широкую, с бесконечностью свободного развертывания, отличает интенсивная интонационная работа. Активное интонационное обновление, акцент на внутренней изменчивости мотива выдвигает на первый план процессуальное начало. Но при непрерывном интонационном развитии вся тема представляет собой производную область двух основных мотивов, в которых цепная связь звеньев подкреплена явно ощутимым родством их с исходным звеном<sup>50</sup>.

Рассмотренные выше два принципа формирования структурной целостности мелодических образований (общелогический и инвариантный) не исчерпывают собой все историческое многообразие мелодических структур. Более того, как уже неоднократно подчеркивалось, одни и те же принципы в каждую эпоху действуют на существенно иной основе, качественно преобразовываясь и переосмысливаясь. Вместе с тем, можно говорить об отдельных универсальных закономерностях, которые коррелируют интонационное содержание мелодии, но не определяют в полном объеме его художественную специфичность.

---

<sup>50</sup> Анализ этой темы дан в статье автора настоящей работы «О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт)» (14).



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ведущая роль мелодии в интонационно-коммуникативной системе музыки определяет актуальность изучения ее проблем. Круг их предельно широк. В данном пособии мы ограничились вопросами, связанными с особенностями мелодики в современном музыкальном искусстве и состоянием науки в области ее изучения. В самых общих чертах были рассмотрены некоторые теоретический и исторические аспекты мелодического феномена в соотношении его с живой современной художественной практикой, в которой мелодия играла и играет большую роль, и с требованиями современного научного знания, нацеленного не только на многоконтактный подход к изучаемым явлениям (с эстетических, социологических, психологических позиций), но и на более широкое включение их в историко-культурный контекст.

В работе содержится краткий исторический обзор учения о мелодии, затронуты особенности интонационного строя современной мелодики, рассмотрены конструктивные и выразительные возможности отдельных ее сторон, обобщены некоторые принципы формирования структурной целостности мелодических образований. Мы пытались показать, что собственно художественные закономерности развития мелодии тесно смыкаются с процессами общей эволюции музыкального мышления. Поэтому мелодические явления рассматривались в диалектическом единстве синхронного подхода, обращенного к системообразующим принципам внутренней организации мелодии, с диахронным, в котором мелодия предстает как исторически развивающийся феномен.

Конечно, рамки данного учебного пособия не позволили достаточно подробно остановиться даже на затронутых проблемах. Тем более остались вне поля зрения еще многие вопросы мелодии. Не вошла в пособие и монографическая часть курса — история мелодических стилей и связанные с ней практические задания по их моделированию. В специальной разработке нуждаются проблемы мелодии и жанра, мелодии и стиля, мелодии и критики и т. п. Это — задачи дальнейших исследований.

При всем своем стилевом и жанровом своеобразии мелодия является феноменом музыкального искусства, продолжающим свое развитие, требующим постоянного внимания со стороны науки и критики, что делает необходимым дальнейшее совершенствование и углубление научных знаний о мелодике.

# НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

## 1 Б. Барток. «Микрокосмос», «Мелодия в тумане»

Two systems of piano music in 3/4 time. The first system features a melody in the right hand starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*) later. The left hand plays chords with fingerings 2, 3, 2. The second system continues the piece with similar dynamics and includes fingerings 2, 2, 3, 2 in the right hand. Both systems include a 'Ped.' (pedal) marking with a dashed line and an asterisk.

## 2 Allegro giusto ♩ = 116 И. Стравинский. «Петрушка», «Русская»

Two systems of piano music in 2/4 time. System a) includes a glissando and an 8th-note triplet, with a dynamic of mezzo-forte (*mf*). System b) features a triplet in the bass line. A box labeled 'ПОЛЮС e' is located below system a).

## 3 Sehr langsam (♩ = 108) А. Шенберг. Пять пьес для фортепиано, ор. 23, № 1

A single system of piano music in 4/8 time. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and firsts, and dynamic markings like accents (>) and hairpins. Below the staff, a diagram shows the rhythmic scheme: 3, 1, 3, 1, 3, 1.

схема: 1.3 или 3.1

4 Moderato andante  $\text{♩} = 72$

Б. Тищенко. Соната для фортепиано № 3

5  $\text{♩} = 80$

В. Лютовский. «Книга для оркестра»

7 Д. Шостакович. Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, ч. 1

Andante  $\text{♩} = 100$

8 Г. Уствольская. Соната для фортепиано № 3

Tempo I  $\text{♩} = 92$

9 Градуал «Viderunt»



11

А. Эшпай. Соната для скрипки и фортепиано № 2

*rubato*  
*f sempre cresc.* *ff*  
*ff* *fff*

12

Р. Щедрин. «Ленин в сердце народном», Эпилог

*Lento* ♩ = ca 50  
*p dolce*

Ты спо - кой - но спи, до - ро - гой Иль - ич.

13

Б. Тищенко. «Sinfonia Robusta», op. 46

*Allegro moderato* ♩ = 100-104  
 (Corni F) *poco allarg.* *a tempo* *poco allarg.* *a tempo*

14

И. Стравинский. «Петрушка» 15

Б. Барток. «Три деревенские сцены», № 1

*Allegretto* ♩ = 69  
*f* *mf*

Знай, то - гда о - сла -

16

А. Скрябин. Этюд, op. 65, № 2

*Allegretto* ♩ = 80 *rit.* *a tempo*  
*poco cresc.*

17

С. Слонимский.

«Драматическая песнь для симфонического оркестра»

♩ = 100  
*div. con sord.*  
 V-ni I II *f* *p*  
 V-le V-c

18

В. Моцарт. К 511, Рондо

a) **Andante**

*p*

*cresc.*

19

С. Ганасси

(7)

20

Т. Бэрд. Сцены для виолончели, арфы и оркестра

**Andante**

*ppp dolce*

*7:6*

*12:8*

21

Э. Денисов. Соната для скрипки соло, ч. 3

**Presto**  
*con sord.*

*pp*

22

Р. Щедрин. Концерт для фортепиано с оркестром № 1, ч. 2

**f**

23

Ч. Айвз

## Соната для фортепиано № 2 «Конкорд», ч. 1 «Эмерсон»

24

## С. Слонимский. Концерт-буфф, ч. 2

Cadenza  
Fl. solo

*p cantabile*

самый высокий звук

*sff*

25

## Р. Щедрин. 24 прелюдии и фуги, fuga C

Allegretto (♩ = 116)

26

Larghetto [♩ = 60]

## И. Стравинский. «Симфония псалмов», ч. 2

*mf*

27

## И. Стравинский. Каприччио для фортепиано с оркестром, ч. 2

♩ = 108

28

Н. Римский-Корсаков. «Млада», «Идоложервенный хор»

**Allegro moderato**

29

Д. Шостакович. Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, ч. 3

**Andante** ♩ = 88

a) *pizz.* **f**

b) **p** *cresc.*

30

А. Шенберг. «Лунный Пьеро», № 8, «Ночь»

**Gehende** ♩ (ca 80)

31

А. Шенберг. «Лунный Пьеро», № 8

a)

b)

c)

d)

32

А. Шенберг. «Лунный Пьеро», № 8

**A**

**p**

**B**

**f**



33

Ф. Шмитт. «Легенда для саксофона-альта и оркестра», ор. 66

1 a  
2 b c 3 a1 4 b1  
c1 3 5 a2 b2 6 c2 6 a3 = a2  
b3 6 b3 b3 7 a4 + b4 c4 c4  
8 a b c 6 6 6  
9 6 8 6

34

Triste et lent (♩ = 44)

К. Дебюсси. «Шаги на снегу»

a) 3 3  
b) 3 3  
c) 3 3  
d)

35

Г. Машо. Баллада

Andante ♩ = 68-72

Схема мотивов

a) b) c) d)

36

Б. Барток. «Микрокосмос», «Скрещенные руки»

Lento ♩ = 72

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Античная музыкальная эстетика (Сост. А. Ф. Лосев). — М.: Музгиз, 1960.
2. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. — Л.: Музыка, 1969.
3. Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальной формы. М.: Музыка, 1984.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. — Л.: Музыка, 1971.
5. Асафьев Б. Речевая интонация. — М.; Л.: Музыка, 1965.
6. Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений. — М.; Лpz.: Сов. композитор; VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976.
7. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. — В кн.: Бела Барток. М.: Музыка, 1977.
8. Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1929.
9. Бобровский В. Программа-конспект по курсу мелодики / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1975. — (Машинопись).
10. Брянцева В. Орнаментика. — В кн.: Музыкальная энциклопедия. М., 1978, т. 4.
11. Бычков Ю. Мелодическая линия и лад. (К вопросу об эмоционально-динамических факторах ладообразования) / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1985 (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина 22.01.85; № 875).
12. Гунке И. Полное руководство к сочинению музыки. Учение о мелодии. — СПб.: Изд-во М. Бернарда, 1863.
13. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977, вып. 3.
14. Дьячкова Л. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт). — В кн.: Советская музыкальная культура. М.: Музыка, 1980.
15. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие средневековья X–XIV веков. — М.: Музыка, 1983.
16. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. — М.: Музыка, 1980.
17. Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок. — В кн.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. Композитор, 1982.

18. Зак В. О мелодике массовой песни (опыт анализа). — М.: Сов. композитор, 1979.
19. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII и первой половины XVIII в. — М.: Музыка, 1983.
20. Зигмунд-Шульце В. Роль мелодии в музыке социалистического реализма. — В кн.: Интонация и образ. М.: Сов. композитор, 1965.
21. Карпентьер А. Превратности метода: Роман. — Иностран. литературы, 1977, № 9.
22. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка, 1976.
23. Корчмар Л. Учение о мелодии в XVIII веке. — В кн.: Вопросы теории музыки. М.: Музыка, 1970, вып. 2.
24. Костюк А. О мелодической ориентации музыкального восприятия. В кн.: Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980.
25. Критика и музыкознание. — Л.: Музыка, 1980, вып. 2.
26. Курт Э. Основы линейного контрапункта. — М.: Музгиз, 1931.
27. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М.: Музыка, 1975.
28. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1. — М.: Музыка, 1983.
29. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979.
30. Лобанов М. Дьёрдь Лигети. «Lontano»: Вкладыш в программу концерта Мос. гос. филармонии. — М., 1984.
31. Лотман Ю. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.
32. Мазель Л. О мелодии. — М.: Музгиз, 1952.
33. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М.: Музыка, 1973.
34. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. — М.: Сов. композитор, 1978.
35. Мазель Л. Строение музыкального произведения. — М.: Музыка, 1979.
36. Мазель Л. О природе и средствах музыки. — М.: Музыка, 1983.
37. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1967.
38. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976.
39. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. — В кн.: Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980.

40. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. — Л.: Музыка, 1982.
41. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1966.
42. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1971.
43. Мусоргский М. Письма. — М.: Музыка, 1981.
44. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972.
45. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982.
46. Нестьев И. Бела Барток. — М.: Музыка, 1969.
47. Папуш М. К анализу понятия мелодии. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М.: Музыка, 1973, вып. 2.
48. Папуш М. Элементы учения о мелодии. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М.: Музыка, 1978, вып. 3.
49. Платон. Государство. — В кн.: Платон. Собр. соч. в 3-х т. Т. 3, ч. 1. М.: Мысль, 1971.
50. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях: западноевропейская классика XVII–XIX вв. — М.: Музыка, 1965.
51. Протопопов В. Вариационные процесс в музыкальной форме. — М.: Музыка, 1967.
52. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. — М.: Музыка, 1970.
53. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977.
54. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. — В кн.: Современные вопросы музыкознания. М.: Музыка, 1976.
55. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. — М.: Музгиз, 1925.
56. Сапонов М. Искусство импровизации. — М.: Музыка, 1982.
57. Сапонов М. Музыкальные формы Гильома де Машо: Дипл. работа / МДОЛГК им. Чайковского. — М., 1973. — (Машинопись).
58. Сапонов М. Мензуральная ритмика и ее апогей в музыке Г. де Машо. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. — М.: Музыка, 1978.
59. Сниткова И. Новые принципы фактурной организации в современной музыке / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1982. — (Машинопись).

60. Соколов А. О некоторых закономерностях развития музыкальных средства на современном этапе. — В кн.: Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. — Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982.
61. Способин И. Музыкальная форма. — М.: Музыка, 1972.
62. Старчеус М. Об инвариантных механизмах музыкального восприятия. — В кн.: Восприятие музыки. — М.: Музыка, 1980.
63. И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. — М.: Сов. композитор, 1973.
64. Стравинский И. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971.
65. Титов Т. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия. — В кн.: Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980.
66. Тох Э. Учение о мелодии. — М.: Музгиз, 1928.
67. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. — М.: Музыка, 1976.
68. Холопов Ю. Лад. — В кн.: Музыкальная энциклопедия. М., 1976, т. 3.
69. Холопов Ю. Мелодия. — В кн.: Музыкальная энциклопедия. М., 1976, т. 3.
70. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1975.
71. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. — В кн.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982.
72. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М.: Музыка, 1971.
73. Холопова В. Музыкальный ритм. — М.: Музыка, 1980.
74. Холопова В. О теории Эрнэ Лендваи. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1972, вып. 1.
75. Холопова В. Музыкальный тематизм. — М.: Музыка, 1983.
76. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. — М.: Сов. композитор, 1983.
77. Христов Д. Теоретические основы мелодики. — М.: Музыка, 1980.
78. Цуккерман В. Общие принципы развития и формообразования в музыке. — М.: Музыка, 1980.
79. Чайковский М. Полн. собр. соч. В 17-ти т. Т. 5. — М.: Музгиз, 1959.
80. Григорьева Л., Платек Я. Родион Щедрин. — Муз. жизнь, 1975, № 2.

81. Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии). — В кн.: От Люлли до наших дней. — М.: Музыка, 1967.

82. Baron E. Abriß einer Abhandlung von der Melodie. — Berlin, 1756.

83. Bussler L. Elementarmelodik... — Lpz, 1879.

84. Chominski J. Historia harmonii i kontrapunkti. — Krarów, 1958, 1960.

85. Dahlhaus C., Abraham L. Melodielehre. — Köln, 1972.

86. Dahlhaus C. Melodielehre. — Die Musik in Geschichte und Gegenwart, IX. — Kassel, 1961.

87. Daube J. Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung. — Wien, 1798.

88. Doni D. Discorso Sopra la perfettione delle melodie. — Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica. — Rome, 1635.

89. Edwards A. The Art of Melody. — New York, 1956.

90. Fellerer K. Zur Melodielehre im XVIII Jahrhundert. — Budapest, 1962.

91. Guido Aretinus. Micrologus. — Rome, 1955.

92. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. T. 1. — Mainz, 1937.

93. Hüschen H. Melodie. — Die Musik in Geschichte und Gegenwart IX. — Kassel, 1961.

94. Hyde M. The Telltale Sketches: Harmonic Structure in Schoenberg's Twelve-Tone Method. — Musical Quarterly, 1980. Vol. 66, № 4.

95. Jeppesen K. The style of Palestrina and the dissonance. — Copenhagen; London, 1946.

96. Krenek E. Studies in counterpoint based on the twelve-tone techniques. — New York, 1940.

97. Marx A. Die Lehre von der musikalischen Komposition; praktisch theoretisch. — Leipzig; Breitkopf und Härtel, 1841.

98. Mattheson J. Kern Melodischer Wissenschaft. — Hamburg, 1737.

99. Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. — Hamburg, 1739.

100. Messiaen O. The technique of my musical language. — Paris. 1956.

101. Michelman Chr. Der Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften. — Danzig, 1755.

102. Rameau J.-Ph. Traité de l'harmonie. — Paris, 1722.

103. Reicha A. Traité de mélodie, abstraction faite de ses rappots avec l'harmonie. — Paris, 1814.

104. Riemann H. Neue Schult der Melodik. — Hamburg, 1883.

105. Riepel J. Grundregeln zur Tonordnung insgesamt. — Frankfurt; Leipzig, 1755.
106. Rouseau J. J. Dictionnaire de Musique. — Paris, 1768.
107. Siegmeister E. Harmony and Melody. — Belmont, 1965–1966.
108. Siegmund-Schultze W. Mozart Melodik und Stil. — Leipzig, 1957.
109. Szabolcsi B. A History of Melody. — New York, 1965.
110. Zarlino G. Le institutioni harmoniche. A Facsimile of the 1558 Venice Ed. — New York, 1965.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |    |
|--|----|
| Предисловие.....   | 3  |
| Введение.....  | 4  |
| Глава 1. Учение о мелодии: вопросы теории и истории .....                                    | 6  |
| Глава 2. Мелодика в системе композиционных и выразительных средства ..                       | 23 |
| Глава 3. Мелодическая графика. Общие предпосылки выразительности<br>мелодической линии ..... | 38 |
| Глава 4. Структурные единицы мелодии. Мотив. Техника развития мотива.                        | 51 |
| Глава 5. Структурные типы мелодики .....   | 65 |
| Заключение.....  | 81 |
| Нотное приложение.....   | 82 |
| Библиографический список.....  | 91 |