

ЗАХАРОВ ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ

n-station@rambler.ru

Кандидат искусствоведения; доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова

125565, г. Москва,
ул. Фестивальная, д. 2

YURY K. ZAKHAROV

n-station@rambler.ru

Ph. D.; Assistant Professor of the Subdepartment of Music History and Theory of Victor Popov Academy of Choral Art

2 Festival'naya Street,
Moscow
125565 RUSSIA

АННОТАЦИЯ

На пути к новым методам анализа тональной мелодии (песни Ф. Шуберта)

Статья посвящена разработке и практическому применению нового метода анализа мелодии, основанного на преобразовании и развитии теории Г. Шенкера. Редуцируя фактуру к строгому гармоническому четырехголосию и прослеживая за ним действие линий переднего, среднего и глубинного планов, автор статьи рассматривает мелодию как особую линию, движущуюся между разными голосами и взаимодействующую с шенкериянскими *линейными ходами*. Помимо этого, в статье предлагается новый способ отображения формы мелодии с помощью схем, сочетающих нотные и графические элементы; вводятся понятия «динамический треугольник», «мелодический амбитус», «твердая часть», отображающие движение мелодии в контексте лада.

Ключевые слова: мелодия, линейно-гармонический анализ, лад, амбитус, Г. Шенкер, Ф. Шуберт

АБСТРАКТ

Towards New Methods of Tonal Melody Analysis (F. Schubert's Songs)

The article concerns the elaboration and practical application of a new method of melody analysis, based on the transformation and development of H. Schenker's theory. The ideas of this Austrian musicologist began to spread within Russian music theory only recently owing to works by Yu. Kholopov and B. Plotnikov, the latter had not only translated "Der freie Satz" into Russian, but had also demonstrated the application of Schenker's methods to his own analytical studies. While reducing the music to the strict harmonic four-part texture and tracing behind it foreground, middleground and background pitch-lines, melody is regarded in the present paper as a specific line which moves between different voices and interacts with the schenkerian linear progressions. In addition, new means of representation of a melody form using schemes combining notation and graphic elements are offered in the article. The introduced concepts "dynamic triangle", "melodic ambitus" and "steady kernel" reflect the motion of a melody within a mode.

Keywords: melody, linear-harmonic analysis, mode, ambitus, H. Schenker, F. Schubert

Юрий Захаров

НА ПУТИ К НОВЫМ МЕТОДАМ АНАЛИЗА ТОНАЛЬНОЙ МЕЛОДИИ (ПЕСНИ Ф. ШУБЕРТА)

Методы

В эпоху господства тональной системы в европейской музыке мелодию невозможно помыслить вне гармонии. Насколько бы индивидуальной, выразительной, непредсказуемой в своем движении ни была мелодия, все равно она следует канве гармонических голосов, переходя от одного к другому, движется по звукам аккордов, соединяет эти звуки друг с другом. В то же время мелодия сама до некоторой степени управляет развертыванием гармонического комплекса. Она наделена особым иницилирующим началом и движущей силой.

В нашей стране к анализу мелодии обращались такие крупные музыковеды, как Б. Л. Яворский [17], Л. А. Мазель [6], М. Г. Арановский [1] и В. В. Ме-душевский [7, 86–105], развивавший асафьевскую концепцию *интонации*. Ю. Н. Холопов рассматривал мелодию (в симбиозе с иными фактурными формами) как *развертывание лада во времени* [13, 365–366], что созвучно идеям Яворского.

Разделяя эту теоретическую установку, мы полагаем, что увидеть мелодию в линейно-гармоническом контексте удобнее всего с помощью аналитических методик австрийского музыковеда Г. Шенкера [21]. Анализируя мелодику, мы будем опираться на некоторые его положения, развивая и дополняя их.

В англоязычном мире подход Шенкера к анализу музыки когда-то называли структурным¹. Однако вернее было бы назвать его *линейным*. Именно шенкерианский подход воспитывает особое понимание гармонической ткани произведения, основанное на одновременном видении и поверхностного слоя голосоведения, и нескольких глубинных слоев, воспитывает умение *слышать линии*, правящие становлением музыкального произведения, а тем самым — ощущать его единство и находить ключевые точки формы.

¹ Характерно название первого англоязычного труда, пропагандирующего методику Шенкера, — «Структурное слышание» [20].

Сам Шенкер в свойственной ему полемической манере принципиально отказывался от понятий *мелодия* и *мотив* [16, I, 34–36], отождествляя таковые с поверхностными феноменами, недостойными внимания аналитика. Однако его американские последователи, и прежде всего Ф. Зальцер, немало страниц уделили именно проблемам мелодического анализа [20, I, 41–45, 118–129, 200–204]. Так же поступали и последующие американские музыковеды (А. Форт [18], А. Комар [19] и другие).

Послужившие истоком мощного музыковедческого направления на Западе и в США, методы Шенкера лишь недавно стали распространяться в нашей стране благодаря усилиям Ю. Н. Холопова. В 2003 году перевод «Свободного письма» Шенкера осуществил красноярский музыковед Б. Т. Плотников [16]². Перевод «Учения о гармонии» (первой части «Новых музыкальных теорий и фантазий») был выполнен Е. В. Лагутиной в рамках ее дипломной работы [5] и диссертации [3]. Эта же молодая исследовательница в 2013 году опубликовала перевод ранней статьи Шенкера «Дух музыкальной техники» (1895) [4; 15].

Учитывая, что в названных публикациях достаточно полно раскрыта терминологическая система Шенкера, мы позволим себе лишь кратко охарактеризовать ее основные элементы.

Музыкальное произведение и, конкретнее, музыкальная ткань рассматриваются Шенкером как единство трех планов — дальнего (заднего), среднего и переднего. На дальнем плане находится *первоструктура* (*Ursatz*), представляющая собой контрапункт *перволинии* (*Urlinie*) и басового хода ступеней I–V–I. Существует три варианта перволинии: 3–2–1, 5–4–3–2–1 и 8–7–6–5–4–3–2–1³. Первый тон перволинии называется *головной тон*.

Перволиния, как и подавляющее большинство линий среднего плана, всегда идет вниз, что является выражением общего закона: «данный человеку в жизни образ конца как угасания всех напряжений по совершении пути и достижении его цели имеет свою аналогию и в музыке: перволиния ведет *вниз* к 1, и с ее достижением угасают все напряжения художественного организма» [14, 38].

Первоструктура, укорененная, подобно стволу дерева, в природе обертонового ряда, в результате органических процессов прорастивает из себя сначала структуры среднего плана (несущие ветви), а потом и передний план (мелкое ветвление и листву) — вплоть до фактически данной музыкальной ткани. Прорастивание происходит путем *продолгаций*. Продолгация в терминологической системе Шенкера означает продление во времени действия какого-либо элемента более глубокого уровня (ступени, интервала, аккорда) средствами уровня вышележащего.

² Отметим также три работы Б. Т. Плотникова, выпущенные под эгидой Красноярской Академии музыки и театра [8; 9; 10], и статью Н. О. Власовой [2].

³ Ступени верхнего и средних голосов Шенкер обозначает арабскими цифрами с галочкой над ними; галочки в тексте данной статьи мы не используем во избежание типографских проблем.

Начальная пролонгация первоструктуры, или ее первая проекция на музыкальную форму, происходит за счет *прерывания*. Прерывание — это недоведение перволинии до первой ступени, а конкретнее говоря — остановка на второй ступени, после чего вновь возникает головной тон, и перволиния наконец-то плавно спускается к первой ступени. Основные формы прерывания — 3-2 | 3-2-1 (на басу I-V | I-V-I) и 5-4-3-2 | 5-4-3-2-1 (на таком же басу). Прерывание может править и формой периода (например, первое предложение — 3-2, второе — 3-2-1), и старинной двухчастной формой, и классической песенной формой (например, начальный период модулирует в доминанту, и получается 3-2, в середине на заднем плане выдерживается «2», в репризе — 3-2-1), и сонатной формой (экспозиция — 3-2, разработка — пролонгация «2», реприза — 3-2-1).

Еще один необходимый нам шенкерровский термин — это *вспомогательный тон* (Nebennote) среднего плана, а именно, внедрение в перволинию шестой (5-6-5-4-3-2-1) или четвертой ступени (3-4-3-2-1). Вспомогательный тон удлиняет путь к V ступени первоструктуры и, говоря языком функциональной гармонии, может приводить к введению субдоминанты (на среднем или переднем плане).

Основным средством пролонгаций среднего и переднего планов является *линейный ход* (Zug)⁴. Линейный ход — это поступенное движение, берущее свое начало от какого-либо тона линии более глубокого уровня. Вот пример пролонгации перволинии линейными ходами: 3₃₋₄₋₃₋₂₋₁-3-2, 3₃₋₄₋₃₋₂₋₁-2₂₋₁₋₇-1. На первом уровне среднего плана все ходы — нисходящие, кроме начального подъема к головному тону. Такой ход ответвляется от тона перволинии и движется «внутри» линейного комплекса, заканчиваясь на консонансе к басу. На переднем плане ходы могут быть как восходящими, так и нисходящими.

Поясним смысл еще двух шенкерских терминов — «смешение» (Mischung) и «кроющий тон» (Deckton).

Смешение — введение хроматических вариантов диатонических ступеней (Шенкер объясняет его как смешение диатонических звукорядов — как правило, звукорядов одноименных мажора и минора). На первом уровне среднего плана применяется лишь один вид смешения — проникновение в перволинию варианта третьей ступени из одноименной тональности (замена мажорной тонической терции на минорную и наоборот). На переднем плане смешением называется любое проникновение ступеней из одноименной тональности в какую-либо линию.

⁴ Переводя термин «Zug», Б. Плотников делает следующее примечание: «Шенкерский термин *Zug* в русском тексте представлен тремя равнозначными терминами: русскими понятиями (*линейные*) *ход* и *последовательность* (имея в виду направленное поступенное движение), а также иноязычным термином *прогрессия*, применяемым Остером в его английском переводе. Никола Мейой в своем французском переводе пользуется термином *lignes conjointes* — *соединяющие линии*» [16, I, 59].

Кроющий тон — тон, вынесенный выше перволинии и выше верхнего голоса переднего плана. Такой тон все время привлекает к себе внимание слуха, хотя реальные линейные ходы движутся ниже его. Мы дополняем этот шенкеровский термин понятием *кроющая линия*, которая вбирает в себя несколько соседних кроющих тонов.

К понятийной системе Шенкера мы добавим еще два понятия.

Субход — это аналог перволинии, порождаемый местной тоникой (тоникой subsystemы). Например, модуляция в тональность доминанты (тоникализация пятой басовой ступени, в то время как в перволинии стоит «2») часто приводит к возникновению субхода 5–4–3–2–1 по новой тональности.

Консонантная надстройка — это звук (или два звука — например, терция), лежащий выше одного из тонов перволинии или линии среднего плана на расстоянии терции, кварты, квинты или сексты. Консонантные надстройки не участвуют в движении ведущих линий и принадлежат к феноменам переднего плана; используются для расширения мелодического диапазона, для обогащения мелодического и фактурного рисунка.

Анализируя строение мелодии, мы не ограничиваемся применением и развитием теории Шенкера, используя, помимо нее, и традиционное учение о гармонии, и собственные разработки о мелодическом амбитусе, о форме мелодии в связи с типами перволинии, о роли тонического массива (*начальной* или *конечной «твердой части»*) в структуре мелодии.

Мы считаем допустимым применение термина «амбитус» при анализе тональной мелодии, осознавая, что это одна из характеристик модальных ладов Средневековья и Возрождения. Используя этот термин, мы делаем акцент на *линейной* стороне мелодического процесса и заостряем внимание на тех же параметрах, что и при анализе средневековой монодии, — а именно, на отношении самого верхнего и самого нижнего звука мелодии, а также ее реперкусы к главному устою. Под реперкусой в данном случае понимается наиболее часто повторяемый и интонационно выделенный тон мелодии.

Говоря о мелодическом амбитусе, мы будем применять характеристики «автентический» и «плагальный» в трактовке, близкой традиционной. Остовом автентического амбитуса является квинто-кварта 1–5–8 или квинта 1–5, остовом плагального — 5–1–5. В автентический амбитус может, кроме того, входить нижний вводный тон 7_1 , а иногда и нижняя «6» в роли задержания или вспомогательного звука к «7».

Плагальный амбитус заметно специфицирует мелодический процесс, заставляя нас говорить об опоре на нижнюю «5», о напряжениях, возникающих между ней и обычными опорными тонами «1», «5» и «3».

Подавляющее большинство тональных мелодий в начальных тактах опирается на звуки тонического трезвучия. Данное правило начинает нарушаться лишь с середины XIX века в условиях функциональной инверсии. Ведь и сама перволиния рождается тоническим трезвучием и является формой его разветвления. Это же относится и к структуре мелодии.

Если мелодия в первых двух тактах строится на звуках тонического трезвучия (с возможным кратким захватом одного-двух соседних звуков в качестве опеваний или проходящих), мы будем называть такую часть мелодии *начальная твердая часть* (пример — песня Ф. Шуберта «Куда?» из цикла «Прекрасная мельничиха»). Если же звуки тоники выделены в качестве опорных в ходе поступенного движения или в чередовании со звуками доминантовой гармонии, мы будем говорить о *начальном показе тоники* (пример — «В путь» из того же цикла). Как правило, уже в рамках первой фразы все три звука тонической гармонии выделены в качестве или более длительных, или начальных/конечных, или попадающих на сильные доли.

Понятие «твердая часть» мы используем, чтобы подчеркнуть ярко выраженную «тоничность», т. е. гармоническую устойчивость, достигаемую путем явного мелодического показа тонического трезвучия. В таких примерах, как песня В. А. Моцарта «К Хлое», его же клавирная Соната C-dur KV 309 (главная партия I части) мы ощущаем почти тот же эффект, как после первых тактов Героической симфонии Л. Бетховена, где дважды утверждается Es-dur'ное трезвучие. Звуки тонической гармонии (например, 1-3-5-8-3), вызванные к жизни начальной твердой частью, подобно ровным горизонтальным линиям, «неслышно звучат» на протяжении всей мелодии. В результате мелодия ощущается как движущаяся в пространстве, *размеченном* этими линиями.

В мелодии может сформироваться не только *начальная*, но и *конечная твердая часть*.

Конечная твердая часть может существовать в двух видах: а) движение по звукам тонического трезвучия (плюс каденционная мелодическая формула); б) движение по нисходящей гамме 8_11 или 3_18_11 . Гамма, являющая весь звукоряд данной тональности и скрепляющая опорные тоны T_3 , дает почти столь же отчетливый тонический массив, как и движение по звукам трезвучия, что и позволяет рассматривать ее как одну из форм твердой части.

В последующих анализах мы будем приводить развернутые и сжатые *схемы мелодий* в виде специальных нотных примеров. На развернутой схеме отражаются линейные ходы двух-трех уровней (перволиния; ходы, управляющие каждым предложением; возможно, ходы переднего плана), консонантные надстройки, кроющие тоны и линии, а также каденционные гаммы (при наличии). Твердые части заключены в прямоугольники и обозначаются аккордовыми вертикалями из «белых» нот. На сжатой схеме линейные ходы сводятся к минимуму (могут быть полностью сняты). Начальный показ тоники и твердые части отражаются в виде аккордовых вертикалей.

План мелодического анализа:

- 1) линейно-гармонические факторы;
- 2) аккордово-гармонические факторы; функциональность;
- 3) мелодический амбитус;
- 4) схемы мелодии;
- 4) вывод.

Данный план может корректироваться в связи с *индивидуальным мелодическим замыслом* каждого произведения.

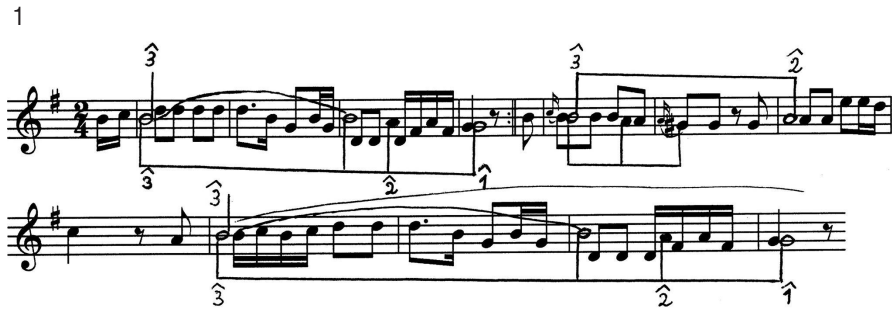
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

Ф. ШУБЕРТ. «Куда?» (из цикла «ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА»)

Рассмотрим лишь первый раздел этой песни (т. 3–22) — простую трехчастную форму.

В мелодии очевидным образом выделяется пятая ступень, похожая на тон речитации средневековых ладов. Однако является ли она головным тоном?

Обратим внимание: эта пятая ступень нигде не переходит в четвертую, давая начало линии 5–4–3–2–1. Мы полагаем, что головной тон в этой песне — «3», а «5» — кроющийся тон.



Первая часть (т. 3–10) и реприза (т. 15–22) — периодичности⁵ со схемой 3₃₋₂₋₁, 3₃₋₂₋₁. Головной тон истинной перволинии доводится до «1» только в самом конце песни. Мелодия движется между нижней и верхней пятой ступенью, фигурируя сначала тонический квартсекстаккорд, а потом доминантовое трезвучие.

Середина — прерывание 3_{3-2-1#} — 2. Здесь две фразы: в первой мелодия украшает задержаниями терцовый ход⁶ с хроматизмом 3–2–1#, во второй делает неожиданный скачок от «2» перволинии вверх к e''. Думается, что эта квинта (a'–e'') — не что иное, как сдвиг начальной «остовной» квинты g'–d'' на тон вверх (ради середины как неустойчивого раздела и ради достижения кульминационного тона). Таким образом, начальный кроющийся тон в середине сдвигается на ступень вверх, а в репризе возвращается обратно. Возникает *кроющаяся линия* – d''–e''–d''.

Заметим, что многие опорные звуки мелодии находятся *выше* перволинии. Так происходит в начальных фразах крайних частей («5» над «3») и во второй фразе середины («6» над «2»). Во второй фразе начальной периодичности мелодия, напротив, спускается ниже перволинии и гармонического

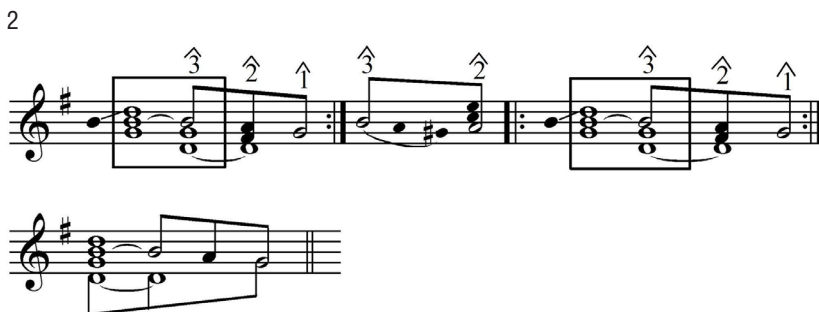
⁵ Периодичность — сумма двух одинаковых предложений.

⁶ Терцовый ход — линейный ход (Zug) в объеме терции.

сопрано, достигая альты и тенора. Это значит, что линейная подоснова скрывается за внешним слоем мелодического рисунка, базирующегося на гармонических вертикалях.

В песне «Куда?» — плагальный амбитус 5–1–5. Интонационно выделенный тон — верхняя «5» (аналогия с реперкуссой).

Начальная периодичность и реприза относятся к типу построений с *начальной твердой частью*, которая в данном случае представляет собой сцепку тонического трезвучия с тоническим квартсекстаккордом. В недрах твердой части заключен головной тон «3», от которого далее исходит линия 3–2–1:



Твердая часть, как обычно, продуцирует в сознании слушателя комплекс горизонтальных линий (в данном случае расположенных на высотах 5–1–3–5), которые выступают в роли каркаса мелодии.

Но основное своеобразие песни кроется в том, что мелодия начального построения (и репризы) строится почти исключительно на движении по звукам тонического и доминантового трезвучий (лишь затактовый «пролет» 3–5 заполнен проходящим тоном *c*). Казалось бы, разве может быть интересной мелодия, состоящая из пропевания простейших аккордовых вертикалей (и притом практически лишенная будто бы свойственных природе любой мелодии секундовых ходов⁷)? Однако перед нами — одна из самых популярных, «знаковых» для творчества Шуберта мелодий. В чем же ее секрет?

Попробуем исключить из мелодии движение по звукам аккордов. Получим:



⁷ Секундовые ходы присутствуют в перволинии, но она замаскирована за мелодическими фигурациями.

Чем проигрывает данная мелодия шубертовскому варианту?

Потеряна «магия» ярких сопоставлений аккордовых вертикалей.

Исчезла «объемность» мелодического амбитуса; исключены линии, которые у Шуберта задаются твердой частью.

Значительно упрощен смысл мелодии: теперь она сводится к простейшему украшению перволинии 5–4–3–2–1.

Какой фактор обуславливает объемность амбитуса? — Прежде всего, напряжение между нижней «5» и перволинией 3–2–1. Возникает динамический треугольник, левая грань которого — вертикальная линия 5–3, верхняя — 3–2–1, нижняя — 5–1 (сходятся в точке «1»):



Нижний звук *d* в этом треугольнике — особая устойчивая точка, на которую опирается мелодическое становление при соединении аккордовых вертикалей T–D–T.

Второй фактор, увеличивающий амбитус, — это кроющийся тон *d''* (верхняя «5»). Откуда такая настойчивость в повторении этого тона? Думается, что верхний *d* порожден нижним *d*, будучи его октавной дублировкой.

Значимость верхнего *d* становится очевидной лишь при анализе более крупных структур. Оказывается, что кроющаяся линия *d''–e''–d''* действует не только в первом разделе (простая трехчастная), но и в масштабах всей песни. В частности, во второй части второго раздела (т. 27–34) выделяется кроющийся тон *d* (тоникализированный), а в третьем разделе (т. 40, 46–49) — тон *e*. Можно сказать, что кроющаяся линия первого раздела предвосхищает и задает план мелодического развития всей песни.

И все равно, даже вскрыв эти факторы, мы не объяснили *всего* в шубертовской мелодии. Слишком долго она движется исключительно по звукам аккордов, и в особенности — тонического трезвучия. Почему так?

Видимо, потому, что структура мелодии поддерживает идею, заложенную в фортепианном сопровождении, — непрерывное «мерцание» сменяющих друг друга простых гармонических вертикалей. Аккомпанемент изображает струение ручья, непрерывное журчание воды. Конечно, создать музыкальное соответствие такому образу можно различными средствами, но Шуберт избирает именно арпеджированное *perpetuum mobile* (каковое, будучи помещено в средний регистр, ассоциируется еще с движением мельничного колеса).

Итак, перечислим факторы, влияющие на формирование мелодии в т. 1–10 и 15–22:

1) динамический треугольник, образованный напряжением между нижней «5» и линией 3–2–1;

2) остов амбитуса 5–1–5, верхний тон которого участвует в кроющей линии 5–6–5;

3) отражение фактурной идеи фортепианного сопровождения в структуре мелодии.

В середине (т. 11–14) — два главных мелодиеобразующих фактора: ход перволинии 3–2, пролонгированный ходом переднего плана 3–2–1_♯, и рождение кроющей линии 5–6(–5), которая вступает в контрапункт с перволинией.

Ф. ШУБЕРТ. «ЗАСОХШИЕ ЦВЕТЫ» (из цикла «ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА»)

Сложная (или, скорее, промежуточная⁸) двухчастная форма этой песни генетически произошла из особым образом трактованной простой трехчастной. А именно, композитор провел ладовую и смысловую грань между серединой и нерепризной третьей частью⁹, в результате чего возникла структура *период–середина, период–середина; период, период с расширением*, или, в свернутом виде, ||:a b:||:c:||. Мы рассмотрим первую сцепку «период–середина» (т. 3–16).

Начальное расположение гармонического четырехголосия — *e–h–g'–h'*. Верхний *e''* — кроющий тон.

Мелодия, как и в песне «Куда?», построена в основном на аккордовых звуках, мигрируя между гармоническим альтом, сопрано и кроющим тоном. Медленный темп (*Ziemlich langsam*), редкие мерные аккорды сопровождения, длительное пребывание на тонической гармонии рождают ощущение застылости, траурности, вполне соответствующее смыслу текста.

5

⁸ Промежуточной (между простой и сложной) принято называть форму, у которой первая часть — период, вторая — простая форма. В данном случае первая (минорная) часть — период + середина (эта структура повторена), а вторая (мажорная) — период + его повторение с расширением.

⁹ Намек на репризность — в тождестве начальных мотивов первой и третьей частей.

Не препятствует ли этому эффекту гибкий рисунок мелодии, в которой довольно много шестнадцатых? При внимательном вслушивании начинает казаться, что за внешним слоем мелодии есть глубинный уровень выдержанных, почти что неподвижных гармонических линий, в которых таится оцепенение.

Для объяснения этого эффекта обратимся к анализу линейных факторов.

Перволиния на протяжении всей минорной части песни стоит на «5». (В E-dur'ной части ходом 5-5[#]-6 вводится вспомогательная «6», и далее перволиния опускается до «1» — это видно в фортепианной партии в заключительной каденции.)

В следующих нотных примерах показано, как исходная глубинная структура — T, D → Тр — дорастает до конечного варианта, запечатленного в шубертовском нотном тексте.

1

T D⁶ → Тр⁵

2

3

4

перечень

5

(1) Начальное расположение (тоники с удвоенной квинтой) выбрано, чтобы избежать параллельных октав при соединении тоники с последующим аккордом. Возможные параллельные квинты между сопрано и басом ($E-h \rightarrow D-a$) вуалируются с помощью задержания, которое дает кадансовый квартсекстаккорд G-dur'a. Так возникает линия среднего плана 5–4–3. Остановка на «3» вызвана тоникализацией этой ступени.

На следующем уровне (2) вводится хроматический ход $5-5_b$ (специфический вариант *смещения*, который можно обосновать как $3-3_b-2-1$ по G-dur'y).

Далее (3) вводится *обмен голосов* сопрано ↔ тенор, в результате чего хроматический ход $h-b$ попадает в тенор. К моменту наступления Dp сопрано «бросает» d и возвращается на свою «законную» ноту a . Тенор же, проведя взятую у сопрано линию ($h-b-a$), на последнем аккорде возвращается к своей «родной» h .

Потом (4) в сопрано добавляется задержка на ноте h , что приводит к отеснению звука d'' на более позднее время и вместе с тем — к переченью с тенором. Очевидно, это переченье входило в замысел Шуберта. Добавляются шестнадцатые, плавно соединяющие «обменный тон» d'' с g . Эти шестнадцатые составляют субход (переднего плана) G-dur'a.

Наконец, на поверхностном уровне (5) усложняется мелодическая фигурация в начале, а сопрановое a (в заключительной каденции) также входит в мелодию.

Учитывая e'' , которое появляется в первой фразе в качестве кроющего тона, мы можем говорить о *кроющей линии* 8–7–6–5–4–3 (= субход $6^5-4-3-2-1$). Во втором предложении эта линия доходит лишь до h (8–7–6–5 или 6^5-4-3 по G-dur'), что подтверждает пребывание перволинии на «5» на протяжении всего периода.

Итак, хотя в реальной фактуре хроматический ход $h-b$ находится в теноре, изначально он принадлежал ведущей линии среднего плана, т. е. верхнему голосу. Именно это «обемоливание» пятой ступени и скрывается за фактически данной мелодической линией, привнося в гармоническую структуру семантику *застывания*.

Заметим, что появление в начальном периоде тона b имеет чисто *линейную* причину. Если же мы захотим найти ему вертикально-гармоническое объяснение, нам придется либо говорить о гармонической субдоминанте в D-dur (который реально не появляется в этом построении), либо о типичной для Шуберта ладовой переменности (мажор — одноименный минор).

Основной гармонический замысел начального построения нам видится в особом способе отклонения в параллельный мажор. Берется e-moll'ное трезвучие. Бас смещается на D , образуя диссонирующую кварту к g ; $g-h$, будучи задержаниями, переходят в $fis-a$; полученная доминанта к параллели разрешается в свою тонику. Так Шуберт, сдвигая бас на секунду вниз, фактически, изобретает новый способ модуляции — непосредственно

через кадансовый квартсекстаккорд целевой тональности, безо всякой его подготовки.

В серединообразном построении, следующем за начальным периодом, действуют подъем 2–3–4–5 и линия среднего голоса 2–3–3–2, контрапунктирующие звуку *h* перволинии. Мелодия активно движется между названными линиями, как бы «размораживаясь», чтобы создать образ живого человеческого дыхания.

Подъем «берет силы» из энергии доминант (к тональностям *e-moll* и *G-dur*). Во втором двутакте подъем (и движение в сторону параллельного мажора) прерывается — *e-moll* «не отпускает от себя»; поэтому начатая линия *fis-g* возвращается обратно к *fis*. Мелодия делает скачок к кроющему тону *e''* и переходит на вспомогательный *fis''*.

Амбитус автентический; в основе лежит 3–5–8 (тоника «1» в рассматриваемой части песни не затрагивается). Интонационно выделенный тон — *h* («5»).

7

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with several notes, including a prominent *fis* note. Above the staff, there are markings for fingerings (5, 4, 3) and dynamics (f, G). The bottom staff shows a harmonic accompaniment with chords and individual notes. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Начальная твердая часть 3–5–8 за счет смещения верхнего *e* в *d* трансформируется в 3–5–7 (= 1–3–5 в *G-dur*). Общие звуки *g-h* остаются на месте. В середине тон *h* выступает в роли стержневого: снизу и сверху от него возникают кварты. Нижняя разрешается в терцию *g-h*, верхняя (*h-e''*) — в *h-dis*. В последнюю секунду происходит обмен голосов альт ↔ сопрано, в результате чего мелодия достигает кульминационного тона *fis''*.

Форма мелодии в первом 8-такте — период с твердой частью в начале каждого предложения: 5₅₋₄₋₃, 5.

Линии третьей и пятой ступеней, заданные твердой частью, продолжают звучать на протяжении всего периода. Тон «*h*» является главным *мелодическим* устоем. В сравнении с ним *e''* менее устойчиво (в контексте мелодии *e''* воспринимается, скорее, как тон на кварту выше главного устоя, и эта кварта все время хочет разрешиться в терцию *h-d''*). Смещение *e''* в *d''* (минорного секстаккорда в мажорное трезвучие) в образном контексте песни рождает далекую ассоциацию с последней (тринадцатой) вариацией в хоре *Crucifixus* из Мессы *h-moll* И. С. Баха и потому привносит особый смысловой оттенок перехода в мир иной, в мир вечного покоя.

В продолжение всего рассмотренного фрагмента тон *h* остается господствующим — поэтому столь ярко воспринимается его смещение *h-his-cis* в E-dur'ной части песни.

Итак, основным мелодиеобразующим фактором в периоде является смещение начальной твердой части *g-h-e* в мажорное трезвучие *g-h-d*, происходящее под действием местной тоникализации третьей ступени (III), а в середине — выстраивание кварт (*fis-h, h-e''*) к центральному тону и балансировка между e-moll и G-dur, линейно выраженная через подъем *fis-g-a-h*. Значимую роль играет также возврат к кроющему тону *e''* и превышение его (*fis''*).

Теперь рассмотрим первый раздел (период с расширением) песни Ф. Шуберта «Весенний сон» (из цикла «Зимний путь»).

Мелодия кажется предельно безыскусной, простой и понятной. Все фразы имеют закругленный рисунок; всякий скачок дается с заполнением.

Гармония отличается от классической начальным шагом Т-Тр, где Тр выдерживается чуть дольше, чем это могло быть у Моцарта. Возникает терцовая цепочка функциональных басов I-VI-IV с опорой на несовершенные консонансы между мелодией и басом, альтовым голосом и басом, что общает всем гармоническим вертикалям особую мягкость.

8



Действительно, в таком круговом движении есть нечто завораживающее. Однако в начальных тактах второго предложения этот принцип нарушается, и возникает неожиданный упор на октаву *A-a* на фоне вспомогательной субдоминанты.

Но сказанного недостаточно для объяснения привлекательности и утешающей силы этой мелодии.

Рассмотрим линейные факторы. Сводя фактуру к гармоническому четырехголосию, мы обнаруживаем, что сопрано в конце первого предложения не может идти с *e''* на *cis''*, так как этому мешает ход тенора *d'-cis'*. Поэтому оно движется с *h'* на *a'*.

9



Такое расхождение между сопрано и мелодией в 3-м такте объясняется, видимо, желанием композитора оставить перволинию на «3» (3_{3-2-1}).

Во втором предложении перволиния идет $4^{всп}-3-2-1$ (+ два такта расширения с кроющей линией $5-4-3$). Гармоническое сопрано совпадает с перволинией. Мелодия активно движется между альтом, тенором и сопрано.

10

↑ 3 2 ↑ кроющая

В начале второго предложения мелодия, реализуя вспомогательный оборот $S_{64}-T$, спускается *ниже линии первой ступени*. В этом состоит индивидуальная шубертовская находка¹⁰ (как правило, мелодический контур в начале второго предложения не бывает ниже начала первого предложения).

Обратим внимание: мелодия выявляет четвертую ступень лишь через пять восьмых после появления этой ступени в перволинии. Тем самым задается *ожидание* или *предслышание* ввода этой ступени в мелодию.

E'' в 3-м и 6-м тактах мелодии первоначально претендует на роль консонантной надстройки. Однако в расширении мелодия не только возвращается к этому e , но и вырачивает из него линию $e-d-cis$ (cis – в партии ф-но после последней каденции). Становится ясно, что e'' – это кроющий тон, а $e''-d''-cis''$ – кроющая линия.

Схема мелодии такова:

11

3 3 4 3 2 ↑

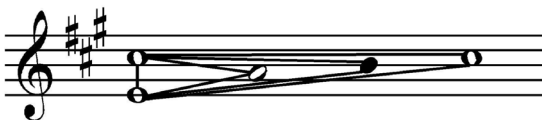
И вновь сказанного оказывается мало, чтобы объяснить поведение шубертовской мелодии.

¹⁰ Такой прием используется Шубертом не единожды: см., например, песню «Постоялый двор» из того же цикла.

Думается, что разгадка ее логики лежит все же в соотношении *амбитуса* с опорными тонами внутри него. В случае плагального амбитуса 5–1–5 всегда возникает интонационное и гармоническое напряжение между нижней пятой ступенью и тоном мелодии, звучащим в данный момент.

Посмотрим на первое предложение. Здесь внутри каркаса 5–5 движется ведущая линия 3–1–2–3. Отвлечемся сейчас от аккордовых вертикалей. 3–1–2–3 в сочетании с границами амбитуса — это ярко выраженная развертка тонической гармонии. Повтор тона «3» означает, что перволиния стоит на нем. В каждый момент действует «динамический треугольник», левую грань которого составляет вертикаль 5–3, а остальные грани движутся вместе с тонами ведущей линии:

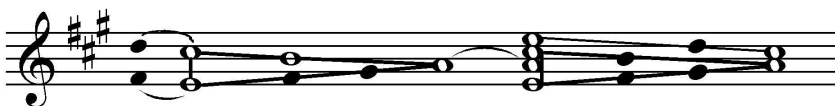
12



Внутренним слухом мы постоянно слышим нижнюю опору «5». Верхняя «5» реализуется лишь единожды (как октавная дублировка нижней). Если бы мелодия не вернулась к *cis*, мы бы могли не воспринять ее в качестве стоящего головного тона; все «линейные токи» в конце первого предложения оказались бы исчерпанными.

Во втором предложении секста *e–cis*'' сдвигается в *fis–d*'', отражая упор на субдоминанту. Далее она возвращается на *e–cis*'', после чего верхняя и нижняя линии¹¹ сходятся в *a*, вновь образуя треугольник. Кроющая линия *e–d–cis* удваивает верхнюю грань треугольника.

13



Такова общая динамическая картина линейных факторов и вертикально-гармонических отношений между границами амбитуса и внутренними опорными тонами. *Cis* — сильная побочная опора, *a* — главная, *h* — проходящий тон, *d* и *fis* — вспомогательные тоны (неустой).

Нижняя *e* постоянно перетягивает на себя роль устоя, но в итоге остается «ни с чем». Такой устой, *оспаривающий* у тоники право на главенство, мы называем *промежуточным*.

Итак, именно *линии* и напряжения между ними и опорными тонами определяют контур мелодии. В чем же тогда роль гармонии, гармонических функций? — Функции действуют на переднем плане, в то время как

¹¹ Логика нижнего голоса — соединение нижней пятой ступени с тоникой: 5–6–7–1.

линейные факторы — прежде всего на среднем и глубинном. Конкретное последование аккордов и функционально-гармонические напряжения вливают в линии непосредственно ощущаемую нами энергию, которая колеблется значительно быстрее и интенсивнее, чем то могло быть обусловлено линейными факторами (в этом — специфика тонального периода в эволюции европейской музыки).

Например, мелодия в первой фразе движется от «3» к «1», осуществляя развертку тонического трезвучия на фоне постоянно ощущаемой внутренним слухом нижней *e*. Но как придать конечному тону фразы значение не окончательной, но лишь промежуточной остановки? — Сменить тоническую функцию на Тр.

Как «вытолкнуть» мелодию с *a* и *h* обратно на *cis* во второй фразе? — Применить динамичное последование S⁶-D (оно же необходимо и для подготовки каденции).

А вот наличие вспомогательной субдоминанты в начале второго предложения предопределено линейными процессами *среднего* плана: она необходима для гармонизации вспомогательного тона «4» перволинии. Этот тон влечет за собой и смещение «остовой сексты» 5-3 на 6-4.

Таким образом, функционально-гармонические факторы действуют в тесном содружестве с линейными и нужны, в первую очередь, для обострения напряжений, заданных линейным планом, и для «вливания» энергии в мелодическую линию.

Опыты мелодического анализа, предпринятые в настоящей статье, подводят нас к следующим выводам.

Проекция мелодии на звуковысотные линии, выявляемые анализом по методу Шенкера, создает объемную и разноплановую перспективу. Рассматривая ее, мы видим, какие из линий мелодия реализует на поверхностном, т. е. реально слышимом уровне музыкального произведения, а какие остаются спрятанными в глубине линейно-гармонического процесса, однако не менее, а иногда и более важными для понимания его смысла (как, например, *h-b-a-g* в песне «Засохшие цветы»).

Открывается возможность показать, как именно глубинная структура через последовательные усложнения дорастает до конечного варианта, запечатленного в нотном тексте.

Оказывается, что мелодия не всегда совпадает с гармоническим сопрано, но может свободно двигаться между разными гармоническими голосами. Большое влияние на мелодию оказывает кроющая линия (если она есть).

В некоторых случаях нашему взгляду открывается своего рода полифония между перволинией, гармоническим сопрано и кроющей линией; рождающееся в результате напряжение и предопределяет структуру мелодии.

Становится ясным, что потенциальная энергия, рождаемая функциональными соотношениями аккордов (тяготение доминанты в тонику и др.), в линиях, образно говоря, переходит в кинетическую, то есть

формирует стремление тона, входящего в линию, перейти в следующий — выше- или нижележащий.

В связи с этим становится лучше видна и роль традиционных ладовых опор — устойчивых ступеней, задающих звуковысотную сетку координат, внутри которой движется мелодия. Разумеется, в венско-классическую и раннеромантическую эпохи основной осью этой системы является линия первой ступени. На мелодию, опустившуюся ниже этой линии, начинает действовать своего рода «сила выталкивания», как при погружении в воду (начало второго предложения в песне «Весенний сон»).

Другие линии этой системы координат задаются третьей и пятой ступенями. Так раскрывается природа «твердой части»: горизонтальные линии устойчивых ступеней невидимо пронизывают все произведение и как бы держат мелодию на себе.

В случае плагального амбитуса в результате скрытого присутствия в этой сетке диссонирующей кварты $5\uparrow 1$ возникают так называемые *динамические треугольники*. Их суть заключается в задании вертикальной грани $5\uparrow 3$ или $5\uparrow 5$, которая под действием названной кварты рождает линейное напряжение, а это напряжение, желая разрядиться, продуцирует встречные линии $3-2-1$ ($5-4-3-2-1$) и $5-6-7-1$. Эти линии и регулируют движение мелодии.

Понятие о мелодическом амбитусе и действующих внутри него разновесомых опорных тонах (речь идет о главном устое «1», побочных «3» и верхней «5» и промежуточном устое — нижней «5») вскрывает динамику мелодического процесса в его временной развертке.

Графически все названные факторы отображаются, во-первых, в линейной схеме (которую можно дополнить гармоническими голосами — альтом, тенором и сопрано), и, во-вторых, в развернутой и сжатой схемах мелодии.

Так мы приближаемся к желаемому видению мелодии одновременно и в контексте линейно-гармонического комплекса, управляющего становлением музыкального произведения, и внутри системы разнокачественных устоев, а именно такое видение и позволяет понять, в чем заключается индивидуальность каждой мелодии и скрытая в ней движущая сила.

Использованная литература

1. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии. Исследование. М.: Музыка, 1991. 320 с.
2. *Власова Н. О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы 20 века. М.: Музиздат, 2011. С. 123–145.
3. *Лагутина Е. В.* Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии»: дисс. ... канд. иск. В 2 т. М., 2014. 258 с.; 267 с.
4. *Лагутина Е. В.* «Дух музыкальной техники» (1895) — первая публикация научной теории Х. Шенкера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 62–68.
5. *Лагутина Е. В.* Парадоксы «Учения о гармонии» Х. Шенкера: дипл. работа. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2010.
6. *Мазель Л. А.* О мелодии. М.: Госмузиздат, 1952. 300 с.
7. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
8. *Плотников Б. Т.* Монолог о практике содержательного анализа: уч. пособие для муз. вузов. Красноярск: КГАМиТ, 2005. 265 с.
9. *Плотников Б. Т.* Очерки и этюды по методологии музыкального анализа: уч. пособие. Красноярск: КГАМиТ, 2002. 290 с.
10. *Плотников Б. Т.* Практика анализа хоровой музыки. Красноярск: КГАМиТ, 2006. 174 с.
11. *Стручалина Э. А.* К проблеме гармонического новаторства Шуберта // *Laudamus*. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М.: Композитор, 1992. С. 262–272.
12. *Стручалина Э. А.* Роль гармонии в построении малой формы в песнях Шуберта // Актуальные проблемы ладогармонического мышления: Сб. трудов. Вып. 63 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982. С. 156–166.
13. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
14. *Холопов Ю. Н.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006. 160 с.
15. *Шенкер Х.* Дух музыкальной техники / пер. Е. Лагутиной // Научный вестник московской консерватории. 2013. № 2. С. 69–82.
16. *Шенкер Г.* Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / пер. Б. Т. Плотникова. Красноярск, 2003. Т. I: текст. 152 с.; Т. II: нотн. примеры. 128 с.
17. *Яворский Б. Л.* Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии / Труды Гос. акад. худ. наук. Вып. 3. М.: ГАХН, 1929. С. 7–36.
18. *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory*. Vol. 3. 1959. No. 1. P. 1–30.
19. *Komar A.* The Music of "Dichterliebe": the Whole and Its Parts // Robert Schumann. *Dichterliebe* / Ed. by A. Komar. N. Y. & L.: Chappell, 1971. P. 63–94 (Norton Critical Scores).

20. *Salzer F.* Structural Hearing: Tonal Coherence in Music: in 2 vols. N. Y.: Charles Boni, 1952. 283 p.; 349 p.
21. *Schenker H.* Neue musikalischen Theorien und Phantasien: III. Der freie Satz: Das erste Lehrbuch der Musik: in 2 Bd. Wien: Universal-Edition, 1935. 240 S.; 119 S.