



ОТ АВТОРА

Учебное пособие «Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм» — соединенное в один том второе издание моих четырех работ, опубликованных под рубрикой «Вопросы истории, теории, методики» (М., «Музыка») в качестве «очерков» и «научно-методических очерков», предназначенных для курсов «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма» в музыкальных вузах и училищах: Мелодика (1984), Музыкальный ритм (1980), Фактура (1979), Музыкальный тематизм (1983). Став составными частями одного тома, прежние работы получили названия: часть I — Мелодика, часть II — Ритмика, часть III — Фактура, часть IV — Тематизм.

В настоящем издании весь текст первоначальных публикаций сохраняется без существенных изменений. Изменения касаются главным образом рекомендуемой «Основной литературы», приводимой в конце каждой части. Литература дополнена названиями наиболее существенных книг, статей, авторефератов по соответствующим темам, появившихся после 1-го издания каждой работы. При этом в списки литературы не включены многочисленные обобщающие учебники и учебные пособия по анализу музыкальных произведений, музыкальной форме и композиции, в которых затрагиваются проблемы мелодики, ритмики, фактуры и тематизма. Обращение к ним также предполагается: *Гнесин М.* Начальный курс практической композиции. М.; Л., 1941; *Способин И. В.*

Музыкальная форма. М.; Л., 1947, М., 1958, 1962, 1967, 1972, 1980, 1984; *Скребков С.* Анализ музыкальных произведений. М., 1958; *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М., 1960, 1979, 1986; *Козлов П. Г., Степанов А. А.* Анализ музыкального произведения. М., 1960, 1964; *Тюлин Ю.* и др. Музыкальная форма. М., 1965, 1974; *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967. *Месснер Е.* Основы композиции. М., 1968; *Бонфельд М. Ш.* Теоретический курс анализа музыкальных произведений. Вологда, 1982; *Ручьевская Е.* и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988; *Задерацкий В.* Музыкальная форма, вып. 1. М., 1995; *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX вв. М., 1998; *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. СПб., 1998; *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб, 1999, 2001; *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bände. Leipzig, 1837–1847; *Riemann H.* Grundriss der Kompositionslehre. 1. Teil. Leipzig 1922; *Stöhr R.* Formenlehre der Musik. Halle (s.a.); *Wiehmayr Th.* Musikalische Formenlehre in Analysen. Magdeburg, 1927; *Thilmann J. P.* Musikalische Formenlehre in unser Zeit. Dresden, 1950; *Frączkiewicz A., Skołyszewski F.* Formy muzyczne, Kraków, 1966. Иностранные работы в рекомендованных списках представлены ограниченно, в соответствии с их наличием в отечественных музыкальных библиотеках.

Издание «Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм» предназначено в качестве учебного пособия для курсов «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма» в музыкальных вузах и музыкальных училищах, также — для курсов сочинения, полифонии, инструментовки, «Музыка как вид искусства», «Теория музыкального содержания» и других.

В. Н. ХОЛОПОВА
Март 2002

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МЕЛОДИКА





МЕЛОДИКА

ПОНЯТИЕ МЕЛОДИИ

«Они пели тогда столь сладостно, что сладость еще во мне звучит», — таким эпиграфом (перефразировкой из Данте) начал свой дневник музыкальных путешествий по Франции и Италии 1770 г. Чарлз Бёрни¹. «У композиторов, одержимых чувством мелоса, для которых мелодия — это всё: и мелодия в обыденном смысле, и мелодия — сила, делающая каждый элемент музыки очагом сердца, у таких композиторов — да еще исполнителей — всегда музыка вызывает состояние душевной приподнятости, праздничности, она в них неотделима от восторженно-внутреннего пения...» — писал Асафьев². «...Думалось о безграничности пространств: что же делать — это мелодия!» — говорил Лядов в связи с игрой А. Рубинштейна³. «Несомненно, мелодии — это созданные богом существа...», — представлялось романтикам первой половины XIX в.⁴. «Мелос — „праформа духовного“», — в идеалистическом духе определял мелодическое начало австрийский композитор XX в. Хауэр⁵. «Ведь какая это радость, — восклицал Стравинский, взявший в неоклассический период курс на музыку мелодического принци-

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

² Асафьев Б. В. Антон Григорьевич Рубинштейн // Избр. труды. Т. 2. М., 1954. С. 205–206.

³ Там же. С. 203.

⁴ Брентано (фон Арним) Б. Гюндероде // Музыкальная эстетика Германии. Т. 2. М., 1982. С. 64.

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

па, — окунуться в многотембровое многозвучие струнных и насытить ими мельчайшие частицы полифонической ткани!»⁶ «Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке», — говорил Прокофьев⁷. «Прежде всего твердо установим, что единственная форма музыки — мелодия, что без мелодии музыка просто не мыслится, что музыка и мелодия нераздельны», — утверждал Вагнер⁸. «Но и любовь — мелодия», — увещевал ценность музыки-мелодии Пушкин.

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

⁶ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 199–200.

⁷ Сов. музыка. 1948. № 1. С. 66.

⁸ Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 528.

⁹ Об истории слова «мелодия» и проблеме терминологии см.: Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Столб. 511–512, 524–526.

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

¹¹ Там же. С. 356.

¹² Там же. С. 319.

и фундаментом, мелодия с опорным басом и выявленными призывками»¹³.

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

Параллельно с кристаллизацией мелодии в узком, «итальянском» смысле в западноевропейской музыкальной практике шло и уточнение понятия, закрепление его за главным голосом в музыкальной теории — от конца эпохи Возрождения и на протяжении эпохи барокко.

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

¹³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 350.

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

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

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

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

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

Попытку определения такой мелодии дал Бузони: «Ряд повторяющихся (1) восходящих и нисходящих (2) интервалов, который членится и приводится в движение ритмом (3), который содержит в себе скрытую гармонию (4) и передает настроение (5), который может быть независимым от слов текста как выразительность (6) и независим от сопровождающих голосов как форма (7), не меняет своей сущности от выбора абсолютной высоты звучания (8) и инструмента (9)». (Цифрами обозначены девять аргументов, которые должны дать объясняющий комментарий¹⁸).

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

¹⁷ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. С. 77.

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

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

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

В подчеркивании «поступательности» уже видна будущая «непрерывность», «впевание» тона в тон, хотя здесь, в ранней работе²¹, весьма ощутима печать «доинтонационного» куртовского «энергетизма». Примечательно обращение к зрительному ряду при объяснении мелодии. Закономерно отмечена значимость мелодии для му-

¹⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 322.

²⁰ Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978. С. 81–82.

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

зыка, а мелодический дар — как верный критерий композиторского таланта.

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

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

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

С другой стороны, пение на фортепиано, скрипке, виолончели и т. д. стало настоящим эстетическим законом исполнительства в XIX в. И культура инструментального

²² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 321–322.

²³ Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. Л.; М., 1947. С. 13.

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

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

Такая мелодия, имея вокальный импульс и природу, одновременно замечательно демонстрирует явление мимесиса (подражания), органически присущее музыке как виду художественного творчества. Чудо искусства рождается тогда, когда некая содержательная сущность возникает в материале и средствах, ей чуждых, сразу целостной и неожиданной, как Афродита из пены морской. Жилы и кость животных, конский волос, дерево, металл, современная пластмасса изначально отнюдь не приспособлены к передаче «приподнятости», «праздничности»,

«сладости», «праформ духовного» и всего того, что внушает «прекрасное пение». И лишь когда чудодейственный мимесис превращает столь бесчувственный и инертный материал в одухотворенную человеческую песнь, перед нами предстает свершение искусства.

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

Погружение мелодии нового времени в инструментальную стихию не только вызвало чудо мимесиса, но и обогатило мелодику теми могущественными силами, которыми располагал уже высокоразвитый к этому времени инструментализм. Особенностью сформировавшейся мелодии было ее одноголосие. Принципиальным свойством инструментального творчества этого времени было многоголосие. Дело не только в том, что полностью сложившаяся тонально-гармоническая система насытила собой звучание мелоса, мелодии, что гармония спроецировала свое благозвучие, полнозвучие и совершенную логику формообразования на главный голос музыкальной ткани, а и в том, что все более мелодизирующиеся побочные голоса стали составлять в соотношении с главным единую, целостную музыкальную конструкцию. Иначе говоря, мелодия, постоянно совершенствуясь в инструментальной сфере, стала реально превращаться в многоголосное (как минимум двухголосное) музыкальное построение. Красота множества мелодий XIX в., в частности русской музыки, — а это крупнейшая школа мелодии! — излучается полимелодическими сплетениями музыкальных голосов. В результате явление мелодики в своем развитии от XVIII через XIX к XX в., обретшее

полимелодическую сущность, по закону диалектической спирали стало перекликаться со стародавним «домелодическим» пониманием его как многоголосия, и принципы Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Стравинского сблизились с мелодическими принципами И. С. Баха. А в австронемецкой культуре, возможно, и не было этого диалектического скачка, поскольку у Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера, Малера, Хиндемита просматривается родственное всем им искусство создания мелодики, основанное на живительном взаимодействии нескольких (двух и более) распетых голосов.

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

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

Русская музыкальная культура во всех ее слоях издревле была мелодической, несмотря на многократно возникавшие в ее истории установки на речитативность как буквалистское отражение слова (от культовой «словесной мелодии» до омузыкаливания речи у «кучкистов» и Прокофьева). «Покажите мне народ, у которого бы больше

²⁴ Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. М., 1957. С. 193.

²⁵ Бородин А. Письма. М., 1936. Вып. 2. С. 109.

было песен», — справедливо писал Гоголь. Цветение мелодии в XIX в. во всей Европе сомкнулось с русской мелодической традицией, отнюдь не случайно приведя к такому пику мелодийности, как творчество П. И. Чайковского.

Мелодия в XIX в. была настолько самостоятельной и самодовлеющей, что, например, в немецкой музыкальной теории, наиболее развитой к этому времени в Европе, она стала возвышаться над тематическими и композиционными понятиями (тема, период и др.). А в 1912 г. вышла любопытная книга немецкого юриста Г. Нитце «Право на мелодию»²⁶.

В ней освещалась история вопроса начиная от времени Прусского законодательства 1829–1830 гг., закреплявшего за издателем исключительную собственность на опубликованную мелодию, в силу чего всякая аранжировка рассматривалась как перепечатка чужого материала. Оговаривалась возможность передачи права на мелодию, давалось определение мелодии с юридической точки зрения, утверждалось, что «мотив в сегодняшнем смысле» еще не составляет готовой мелодии. Формулировка же была следующей: «Мелодия в смысле § 13 Abs. 2 LUG есть самостоятельная, внутри себя законченная, способная к преобразованиям композиция»²⁷.

В XX в. в судьбе мелодики наступили типичные для этого столетия кардинальные перемены. В самом крупном плане пути европейской мелодики пошли по двум руслам. Одно было преобразованием и гипертрофией линейно-секундовой основы мелоса, приведшей к всемерному развитию горизонтальных связей голосов, гармонических комплексов. Другое стало развитием и также гипертрофией гармонически-скачковой стороны. Первое русло составило творчество Стравинского, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Шостаковича (обратим внимание, что в этом списке имена трех крупнейших русских классиков XX в.). Второе сформировалось в нововенской школе, наиболее законченно у Веберна, отдельные черты его проявились у самых разных композиторов второй половины столетия, вплоть до настоящего времени —

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

²⁷ Ibid. S. 60.

у Мессиана, Ноно, Штокхаузена, Булеза, Лютославского, Пендерецкого, Гурецкого, Денисова, Щедрина, Слонимского, Тищенко, Губайдулиной и многих других. В своих крайностях первая тенденция привела к линейаризму, вторая — к пуантилизму. Хотя скачковая и пуантилистическая мелодика утратила такое природное мелодическое качество, как секундовый перелив из тона в тон, она сохранила другое органическое свойство — архитектонику зрительно-пространственного порядка, благодаря чему удержала и право именоваться мелодикой. Итальянец Ноно, разрабатывая новую мелодическую манеру в своем творчестве 50–60-х гг. в «Canziones a Guiomar» для колоратурного сопрано, хора, инструментального ансамбля и в других сочинениях, стремился к созданию нового *bel canto*, опирающегося на совершенно иной тип вокальной экспрессии. Оба русла развития европейской мелодики XX в. отличает самодовлеющий *инструментализм* с присущими ему природными качествами — свободой использования диапазонов, регистров, интервалики, звуковой массы и скорости движения, что придает в целом принципиально иной интонационный облик музыке XX в. по сравнению с предыдущими периодами. Лишь небольшой островок «ретро» в европейском творчестве середины 70-х — начала 80-х гг. неожиданно вернул на концертную эстраду старую вокально-напевную мелодику.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЙ. МЕЛОДИЯ И ФАКТУРНОЕ ЦЕЛОЕ. ОСОБЕННОСТИ ТЕОРИИ МЕЛОДИКИ

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

²⁸ Мысль о свертывании на мелодии функциональных отношений целого проведена в статье: Папуш М. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.

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

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

Монодия — принципиально одноголосный музыкальный склад, с реальной координацией тонов по горизонтали и скрытой координацией по вертикали³⁰. Этот тип изложения характерен для многих древних и восточных культур — античности, средневековой Европы, Древней Руси, Средней Азии, Закавказья и др. Монодическая тенденция стала заметной в творчестве композиторов XX в. (Варез, Стравинский, Щедрин, Т. Олах, Тертерян и др.)³¹.

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

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

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

²⁹ Отметим еще термин польского музыкознания XX века «мелика», обозначающий интервальную структуру мелодии в отличие от ритмической ее структуры. См.: *Мейер К.* О мелодии // Критика и музыкознание. М., 1980. С. 62.

³⁰ См. специальное исследование по теории монодии: *Галицкая С. П.* Творческие вопросы монодии. Ташкент, 1981. С. 18–22.

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

Остановимся на взаимодействии мелодии со всей фактурой.

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

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

При соотношении главного мелодического голоса с полной фактурой выявляются функции голосов, деление на главный и побочные. Здесь оказывается, что не всегда вокальному голосу поручается основная, тематическая мелодия. Одним из выразительнейших приемов немецкой романтической Lied XIX в. стало перераспределение функций вокала и фортепиано, так что самая рельефная мелодия исполняется инструментом, а голосу поручается более простой контрапункт, с протянутыми, естественно вокализируемыми звуками. Замечательный пример — «Напевом скрипка чарует» Шумана. Возникает удивительный музыкальный эффект естественной полимелодики: каждый голос является главным по-своему, поскольку у фортепиано самая индивидуальная и разработанная мелодия, а человеческое пение не может не главенствовать благодаря своей роли в камерно-вокальном ансамбле. В случае обратной расстановки фактурных сил образовалась бы плоская одноплановая картина соподчинения голосов.

При взаимодействии главного мелодического голоса со всей фактурой на основной мелодии свертывается та секундовая плавность, которая пронизывает побочные

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru