

*На правах рукописи*



**ЗАХАРОВ Юрий Константинович**

**МЕЛОДИЯ  
В КОНТЕКСТЕ ИНТОНАЦИОННОГО  
И ЛИНЕАРНО-ГАРМОНИЧЕСКОГО  
РАЗВЁРТЫВАНИЯ ЛАДА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание  
учёной степени доктора искусствоведения

**Нижний Новгород – 2017**

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО  
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

**Научный консультант:** доктор искусствоведения, профессор  
**Чигарёва Евгения Ивановна**

**Официальные оппоненты:** **Гончаренко Светлана Сергеевна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная  
консерватория имени М.И. Глинки»,  
профессор кафедры теории музыки

**Денисов Андрей Владимирович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Российский государственный  
педагогический университет имени  
А.И. Герцена», профессор кафедры теории и  
истории культуры

**Гервер Лариса Львовна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки  
имени Гнесиных», профессор кафедры  
аналитического музыкознания

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Уральская государственная кон-  
серватория имени М.П. Мусоргского»

Защита состоится 26 июня 2017 года в 12 часов на заседании диссер-  
тационного совета Д 210.030.02 при ФГБОУ ВО «Нижегородская государст-  
венная консерватория имени М.И. Глинки», 603005, Нижний Новгород,  
ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Ниже-  
городская государственная консерватория им. М.И. Глинки». Полный текст  
диссертации и автореферата размещен на официальном сайте консерватории  
<http://nnovcons.ru>

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

Учёный секретарь  
диссертационного совета



Бочкова Татьяна Рудольфовна

## Общая характеристика работы

Диссертация посвящена исследованию мелодии как одной из форм ладового развёртывания, мелодии, взятой в контексте многоголосной музыкальной ткани. Основная часть работы связана с анализом венско-классической и раннеромантической музыки, однако в некоторых разделах есть выходы за пределы названных эпох.

Изучение тональной мелодики связано с комплексом сложных проблем. Мелодию невозможно вычленишь из целостной музыкальной ткани, устроенной по законам гармонии. Если, изучая мелодию, постоянно видеть её в контексте всей фактуры, то окажется, что мы изучаем также и гармонию. Если же в качестве объекта изучения избрать одну лишь мелодическую линию, то мы рискуем выпустить из внимания и управляющие ей закономерности.

Чтобы максимально прояснить природу отношений между мелодией и гармонией, нужно прибегнуть к категории *лада*. Согласно определению Ю.Н. Холопова, лад есть «системность высотных связей, также и сама конкретноразвучивающаяся система музыкально-логического соподчинения звуков и созвучий»<sup>1</sup>. В такой трактовке лад предстаёт как своего рода генеральная категория, вне которой звуковые явления лишены музыкального смысла. Категория лада включает в себя как вертикальный, так и горизонтальный параметр музыкальной фактуры; применима в отношении одноголосия и многоголосия; охватывает все этапы исторической эволюции музыки – от монодии до современных композиторских техник. Развёртываясь во времени, лад порождает конкретную звуковую ткань музыкального произведения.

Так понимаемая категория лада по универсализму и по содержанию практически сравнивается с категорией *гармонии*. Ведь и этимология этих понятий сводится к единому смыслу *слаженности, согласия, соразмерности*.

Есть, однако, и отличие. Говоря о *ладе*, мы подразумеваем конкретную звуковысотную систему, которая может иметь собственное название (дорийский, фригийский, мажор, минор) или не иметь его. Понятие *гармонии* не тре-

---

<sup>1</sup> Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – С. 29.

бует такой конкретизации. Гармония – это вообще эстетическая соразмерность, согласованность звуковысотных элементов в музыке (имплицитруемая наличием лада). Кроме того, гармония – это ещё и наука.

Переходя во временное становление, то есть развёртываясь в музыкальном высказывании, лад (и гармония) предстают в двух аспектах – горизонтальном (линейном) и вертикальном (аккордовом).

Музыкальная ткань в *линейно-гармоническом аспекте* – это совокупность многих звуковысотных линий, к числу которых относится и мелодия, и другие фактурные голоса, и соединение аккордов через голосоведение. Этот аспект включает в себя и линейные процессы, выявленные в музыке австрийским музыковедом Г. Шенкером.

В *вертикальном аспекте* музыкальная ткань предстаёт как последование созвучий или аккордов.

Мы считаем возможным сопрягать понятия *лада* и *гармонии* в составе выражения «линейно-гармонические развёртывание лада». В принципе, можно было бы говорить и «линейное развёртывание лада», но термин «линейно-гармонический» акцентирует *звуковысотную* природу линий, что можно признать желательным и удобным.

Мелодия – одно из важнейших средств *линейно-гармонического развёртывания лада*. Мелодия детерминирована ладом и (в комплексе с другими линиями) переводит лад во временное становление.

**Степень разработанности темы.** В отечественном музыковедении первым, кто сформулировал проблему ладовой детерминации мелодии, был Б.Л. Яворский. Он, в частности, писал: «Мелодия есть раскрытие выразительной возможности внутренней слуховой настройки, т.е. развёртывание во времени потенциальной энергии определённого лада»<sup>2</sup>. «Мелодия существует только в ладу, так как лад есть организованное внимание. <...> Лад определяет область возможных в нём мелодических процессов; но лад не предопределяет индивидуальный вид мелодического оформления»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> 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. 35.

<sup>3</sup> Там же. С. 36. Следует иметь в виду, что понятие «лад» в теории Б. Яворского трактуется как определённое соединение тритоновых систем.

Методы приложения теоретических предпосылок Яворского непосредственно к анализу музыкального текста разрабатывали его последователи<sup>4</sup>, в том числе С.В. Протопопов<sup>5</sup>. Однако теория Яворского не получила своего развития в трудах последующих учёных в силу существенных расхождений её основополагающих установок (тритон как ладовый «двигатель», неустойчивость, логически предшествующая устойчивости<sup>6</sup>, функциональная система, несовместимая с римановской) с традиционными.

Знаменательные образцы мелодических анализов можно найти на страницах книги Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (первое издание – 1930)<sup>7</sup>. Однако в центре внимания Асафьева – не мелодия как таковая, а процессуальная сущность музыки. Именно эту сущность в 1917-23 годы учёный пытался охарактеризовать через понятие «мелос», а несколько позже (после знакомства с идеями Э. Курта<sup>8</sup> и в поисках более адекватного термина для объяснения силы, связующей тоны мелодии) пришёл к понятию «интонация».

В 1952 г. вышла из печати книга Л.А. Мазеля «О мелодии»<sup>9</sup>; материалы, изложенные в ней, частично вошли в учебное пособие «Строение музыкальных произведений» (1960, переизд. 1979)<sup>10</sup>.

В работах Мазеля вводится понятие *мелодико-линейной функции* звуков (*вершина-источник, вершина-горизонт, скачок к вершине, «размах»*), рассмотрены планы строения мелодии (скачок и его заполнение, волна, соединяющая вершины меньших волн, кульминация в начале шестого такта 8-тактового периода). Однако не выработано последовательной методологии анализа мелодии в контексте многоголосной музыкальной ткани.

<sup>4</sup> А. Альшванг, Л. Кулаковский, Н. Брюсова, М. Пекелис и другие.

<sup>5</sup> Протопопов С.В. Элементы строения музыкальной речи. Ч. 1-2. – М.: Музсектор Госиздата, 1930, 1931. Ч. 1. – 168 с. Ч. 2. – 176 с.

<sup>6</sup> Первый вступающий в музыкальном построении звук воспринимается «в состоянии некоторой ладовой туманности» [Яворский Б.Л. Конструкция мелодического процесса, с. 19]; его ладовое значение будет выяснено лишь впоследствии; начального ладового покоя не существует; покой достигается лишь в результате разрешения всех неустойчивых моментов в устойчивые.

<sup>7</sup> Второе издание: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с. Мелодические анализы см. на с. 47-49, 63, 80-87 и др.

<sup>8</sup> Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie). – Bern: Dreschel, 1917. – XII+526 S. Kurth E. Zur Motivbildung Bachs. Ein Betrag zur Stilpsychologie // Bach-Jahrbuch. – 1917. – S. 84-128.

<sup>9</sup> Мазель Л.А. О мелодии. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.

<sup>10</sup> Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: уч. пос.-е. 2-е изд. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

В течение практически всей второй половины XX века советские музыковеды, писавшие о мелодии, действовали в рамках парадигмы, заданной исследованиями Л.А. Мазеля. Некоторые исследователи выходили за пределы этой парадигмы, что было связано с обращением к анализу музыки XX века и музыки с необычным претворением тонального принципа. Отметим работы Г. Мокреевой<sup>11</sup> и С. Беловой<sup>12</sup>. Михаил Папуш напечатал две объёмных статьи<sup>13</sup>, посвящённых методологическому прояснению самого понятия мелодии.

В 1990-2000-е годы исследованием мелодики позднего романтизма занималась О.Е. Шелудякова. В двух своих диссертациях<sup>14</sup> она поднимала такие музыкально-культурологические вопросы, как взаимодействие монологических и диалогических принципов в музыкальном высказывании, проблема «своего» и «чужого» слова в позднеромантической музыкальной культуре, способы музыкального воплощения типичных для романтизма образов томления, восторга, отчаяния, крушения и катастрофы.

В 1980-90-е годы благодаря усилиям двух крупнейших музыковедов – Ю.Н. Холопова и М.Г. Арановского (действовавших независимо друг от друга) – намечается выход за пределы традиции, заложенной Мазелем.

М.Г. Арановскому в книге «Синтаксическая структура мелодии»<sup>15</sup> удалось создать новую, вполне самостоятельную концепцию. Он выделяет в мелодии слой основы и слой орнаментации, высвобождает понятие мотива от метроритмической обусловленности, вводит понятия тонцентра, мелодической синтагмы, мелодического предложения. Описывая мелодические функции звуков в их зависимости от гармонии и метра, Арановский пользуется семиотическими приёмами.

<sup>11</sup> Мокреева Г.Ю. О мелодике Стравинского // Вопросы теории музыки: Сб. статей. Вып. 2. Ред.-сост. Ю.Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1970. – С. 290-324.

<sup>12</sup> Белова С.Н. О некоторых структурных особенностях мелодического тематизма К. Дебюсси // Музыкознание: сб. статей. Вып. VIII-IX. – Алма-Ата, 1976. – С. 180-205. Белова С.Н. Черты стиля инструментальной мелодики Д. Шостаковича: автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1979. – 22 с.

<sup>13</sup> Папуш М.П. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – С. 135-174. Папуш М.П. Элементы учения о мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. – М.: Музыка, 1978. – С. 145-167.

<sup>14</sup> Шелудякова О.Е. Мелодика эпохи позднего романтизма: стилевые аспекты : дисс. ... канд. иск. – М., 1996. – 230 с. Шелудякова О.Е. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма : дисс. ... докт. иск. – Екатеринбург, 2006. – 710 с.

<sup>15</sup> Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.

Взгляды Ю.Н. Холопова на сущность мелодии и на научные подходы к её изучению с достаточной полнотой изложены в статье «Мелодия»<sup>16</sup>. Благодаря настойчивым усилиям Холопова в курсы *гармонии* и *истории музыкально-теоретических систем* были введены разделы, посвящённые теории австрийского музыковеда Г. Шенкера<sup>17</sup>.

Эта теория послужила истоком мощного музыковедческого течения в англоязычных странах, однако у нас до 1990-х годов была практически неизвестна. В 2003 году перевод «Свободного письма» Шенкера осуществил красноярский музыковед Б.Т. Плотников<sup>18</sup>. Перевод «Учения о гармонии» (первой части «Новых музыкальных теорий и фантазий») был выполнен Е. Лагутиной в рамках её дипломной работы и диссертации<sup>19</sup>.

Г. Шенкер не считал мелодию феноменом, достойным музыкально-теоретического анализа<sup>20</sup>. Однако на самом деле сложно придумать методы, более подходящие к анализу мелодии, чем те, что показаны в книге Шенкера «Свободное письмо». Ведь мелодия – это звуковысотная линия, а на высвечивание именно линейной стороны гармонических структур и направлены все усилия австрийского музыковеда.

Новые подходы к исследованию лада и мелодии были намечены в книге Ю.Н. Холопова «Введение в музыкальную форму»<sup>21</sup>, увидевшей свет в 2006 г., уже после смерти её автора. В этой книге учёный назвал лад «живым существом», «облик которого тождественен всей структуре, даже всему тексту данного музыкального целого». «Вся звуковая постройка и есть лад, но только лад в

<sup>16</sup> Холопов Ю.Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: «Сов. энциклопедия», 1976. Стб. 512-529.

<sup>17</sup> С начала 1970-х годов Ю.Н. Холопов рассказывал о теории Г. Шенкера своим ученикам, однако не имел возможности публиковать какие-либо труды, ей посвящённые. Небольшая статья [Холопов Ю.Н. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки. Вып. 5. – М.: Музыка, 1979. – С. 234-253] вышла в 1979 году, а книга [Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. – М.: Композитор, 2006. – 160 с.] была издана лишь после смерти её автора.

<sup>18</sup> Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / пер. Б.Т. Плотникова. – Красноярск, 2003. Т. 1: текст. – 152 с. Т. 2: нотн. примеры. – 128 с. Первое немецкоязычное издание: Schenker H. Neue musikalischen Theorien und Phantasien: III. Der freie Satz. – Wien: Universal Edition, 1935. In 2 Teile: XXII+240 S.; [IV]+119 S.

<sup>19</sup> Лагутина Е.В. Парадоксы «Учения о гармонии» Х. Шенкера: дипл. работа. В 2-х т. – М.: МГК, 2010. Т. 1. – 123 с. Т. 2. – 165 с. Лагутина Е.В. Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии»: дисс. ... канд. иск. В 2-х т. – М., 2014. Т. 1. – 258 с. Т. 2. – 267 с.

<sup>20</sup> Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III. Т. 1, с. 34-35.

<sup>21</sup> Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.

фактуре. Соответственно, то, что составляет “фактуру” мелодии – её изложение, отделку, в первую очередь обнаруживает закономерное единство с тем или другим ладогармоническим содержанием»<sup>22</sup>.

Однако такая трактовка категории *лада* разделяется не всеми современными музыковедами. Это связано с тем, что ещё жива традиция мыслить лады преимущественно горизонтально – как звукоряды со «взвешенными» (т.е. обладающими той или иной степенью устойчивости) ступенями, а гармонию – преимущественно вертикально, как «сферу звуковысотных отношений музыкальных тонов в многоголосной ткани»<sup>23</sup>.

Мы же в настоящей работе отказываемся от противопоставления (хотя бы и диалектического) гармонии и лада и считаем, что лад вбирает в себя в равной степени и горизонтальный, и вертикальный параметр музыкальной ткани, и что именно наличие ладовой системы наделяет звуки музыкальным смыслом.

Представляется, что путь к адекватным методикам анализа мелодии лежит именно через объединение двух музыкально-теоретических концепций, в центре одной из которых находится представление о первоструктуре и её пролонгациях, рождающих звуковысотные линии (Г. Шенкер), а в центре другой – представление о ладе как звуковысотной системе, развёртывающейся во времени (Б. Яворский – Ю. Холопов).

**Актуальность темы** настоящего исследования определяется тем, что на сегодняшний день всё ещё не создано теории, которая на основе большого количества анализов нотного материала смогла бы описать мелодию как одно из важнейших средств линейно-гармонического развёртывания лада и предложить новые способы анализа мелодии в её движении между ладовыми «точками опоры» (устоями).

**Цель работы** – создание теоретической модели, описывающей мелодию как существенную форму интонационного и линейно-гармонического развёртывания лада.

<sup>22</sup> Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. – С. 365.

<sup>23</sup> Девуцкий В.Э. Стилистический курс гармонии: учебн. пособие. – Воронеж: изд. Воронежского ун-та, 1994. – С. 10. О.И. Кулапина называет лад «горизонтальным параметром строения народной музыки» [Кулапина О.И. Ладогармоническая система русского фольклора: категории и принципы организации: дисс. ... докт. иск. – Саратов, 2006. С. 106], а гармонию – «вертикальным параметром» [с. 118-119].



Для достижения поставленной цели следует решить следующие **задачи**:

- 1) раскрыть понятие «развёртывание лада» в двух аспектах:
  - а) развёртывание как пролонгация первоструктуры, происходящая в форме звуковысотных линий; б) развёртывание как перевод заложенных в ладу высотных отношений в «звуковую материю» путём интонирования;
- 2) разработать методику анализа мелодии в контексте звуковысотных линий разного уровня абстракции – от перволинии (Urlinie) до классического гармонического четырёхголосия;
- 3) выявить специфику *музыкальной* интонации, описав её как способ «материализации» отношений между звуковысотными элементами лада;
- 4) рассмотреть мелодию как результат интонационной реализации линейно-гармонического комплекса;
- 5) найти методы свёрнутого отображения мелодии в её движении между ладовыми опорами;
- б) наметить пути к выявлению индивидуального мелодического замысла музыкального произведения.

**Объектом исследования** в диссертации являются процессы ладового развёртывания в музыкальных произведениях преимущественно тональной эпохи и горизонтальные связи, возникающие между звуковысотными элементами в ходе этого развёртывания.

В качестве **предмета исследования** выступают различные формы явления лада: интонирование (понятое как перевод отношений между элементами лада в звуковую материю), гармоническая структура произведения (представленная в двух ипостасях – как процесс и как результат), а также мелодия. Мелодия рассматривается, во-первых, в контексте звуковысотных линий, посредством которых лад развёртывается во времени, и, во-вторых, как интонационный процесс.

Сформулированная цель исследования может предполагать анализ взаимодействия лада и мелодии, гармонии и мелодии на примере музыки любой исторической эпохи. Однако вовлечение в орбиту исследования всей европейской музыки от средневековья до настоящего времени невозможно в рамках одной работы. Поэтому требуется **ограничение материала**.

Методики Г. Шенкера разрабатывались на основе анализа произведений классико-романтического периода и были нацелены на выявление законов, действующих в рамках классической мажорно-минорной системы. Поэтому и нам целесообразно обратиться к анализу прежде всего *тональной* музыки. Работа с тональным многоголосием ставит перед исследователем особые задачи, связанные с изучением движения мелодии в контексте многих фактурно-гармонических линий, координируемых гармоническими вертикалями. В качестве основного материала были избраны произведения венских классиков и немецких романтиков (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман).

Однако в процессе написания диссертации рассматривался вопрос и о применимости положений разрабатываемой теории к музыке других эпох.

Третья глава, посвящённая выявлению сущности музыкальной интонации, была написана после подробных анализов русских знаменных стихир. Материал этих анализов был частично включён в статью «Ладовое строение знаменных стихир XVII века»<sup>24</sup>. Обращение к эпохе монодии было обусловлено тем, что процессы интонационного выявления лада в то время не были осложнены многоголосием и взаимодействием аккордов как основных единиц гармонической системы.

Рассмотрев интонационное развёртывание лада в тональный период, мы естественным образом пришли к вопросу о том, как модифицировались лад и интонирование в пост-тональной музыке. Правомерно ли пользоваться понятием «интонация» (в асафьевском смысле) по отношению, например, к додекафонной музыке? Есть ли в ней ладовые алгоритмы, управляющие последованием звуковысотных структур? Возможно ли выявление плавных звуковысотных линий? Ответы на эти вопросы искались в ходе анализа мелодики песен А. Веберна ор. 23 и 25. Однако в диссертацию включены лишь выводы, сами же анализы опубликованы в отдельной статье<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Захаров Ю.К. Ладовое строение знаменных стихир XVII века (на примере догматика первого гласа) // Искусство музыки: теория и история [Электронный журнал]. № 14. 2016. – С. 1-28. Режим доступа: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti\\_2016\\_14\\_1\\_28\\_zakharov.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zakharov.pdf) (дата обращения: 12.05.2016).

<sup>25</sup> Захаров Ю.К. Интонация в додекафонной музыке (на примере песен А. Веберна ор. 23 и 25) // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: Сб. статей / редкол.: К.В. Зенкин, М.И. Катунян (отв. ред.), А.С. Соколов. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. – С. 447-460.

**Методология исследования** основана на теоретических концепциях и аналитических практиках, разработанных в трудах Э. Курта, Г. Шенкера, Б. Асафьева, Б. Яворского и Ю. Холопова. Перечислим идеи, послужившие истоком нашей работы.

**Э. Курт.** Идея о линейно-динамической сущности мелодии. Понятия потенциальной и кинетической энергии в приложении к мелодии и гармонии. Понятие *фазы движения*.

**Б. Асафьев.** Концепция *интонации*. Понятие *мелоса*. Диалектическая трактовка идей Курта о сущности мелодического начала.

**Б. Яворский.** Трактовка понятий *интонация* и *тяготение*. Ладовая обусловленность мелодии.

**Г. Шенкер.** Концепция переднего, среднего и заднего (глубинного) планов музыкальной ткани. Техника последовательных редукций. Линейная сторона гармонии.

**Ю. Холопов.** Эволюция мелодии от античности до XX века. Развёртывание лада в фактуре (фактура как изложение ладовых форм).

Заимствуя аналитические методики Шенкера, мы дополняем их разработкой методов приведения музыкальной ткани к строгому четырёхголосию, вводим понятие *гармонических голосов* и утверждаем возможность несовпадения мелодии с гармоническим сопрано.

Оперируя терминами «интонация» и «мелодия», мы включаемся в отечественную традицию их применения, сформировавшуюся в трудах Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворского, Л.А. Мазеля, В.В. Медушевского, В.Н. Холоповой. Однако, в отличие от названных учёных, избираем в качестве предмета рассмотрения именно **музыкальные** интонации, вынося за скобки их связь с речевыми и декламационными. В работе также учитывается динамическая («энергичная») сторона интонации: в интонировании реализуются внутрילадовые тяготения и «потенциальная энергия» (*Э. Курт*) аккордово-функционального происхождения.

**Научная новизна** результатов проведённых исследований обусловлена, во-первых, существенным обновлением теории *музыкальной интонации* и *теории мелодики*, а во-вторых, разработкой новых аналитических методик.

Начиная с Б. Асафьева, музыкальные интонации традиционно рассматривались как частный случай интонаций вообще. Понятие интонации связывалось с человеческим голосом, речью, просодией, дыханием, с протягиванием звука и приданием ему качественной окраски. Мы же считаем, что сущность музыкальных интонаций кроется в природе лада. Интонирование есть звуковая реализация лада во времени, а интонации выражают или воплощают в «звуковой материи» отношения между элементами ладовой системы.

Изучая развёртывание лада в интонационном и линейно-гармоническом аспектах, мы обосновали особую роль *мелодии* в их взаимодействии.

Среди *новых аналитических методик*, разработанных в диссертации, отметим следующие:

1) методика редуцирования музыкальной ткани до правильного гармонического четырёхголосия, восполняющая необходимые шаги редукции на переднем плане;

2) методика линейно-гармонического анализа мелодии, понятой как озвучивание фрагментов гармонических голосов, и вместе с тем – как реализация линейных ходов среднего и глубинного планов;

3) способы числовой оценки потенциальной энергии функционально-гармонического происхождения и потенциальной энергии диссонирующих интервалов;

4) методика анализа формы мелодии на основе совмещения классических определений формы с линейным планом периодов и песенных форм; построение особых схем, выявляющих каркас устоев и поступенных ходов, на которых держится мелодия.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в формировании нового взгляда на сущность музыкальной интонации, а также в достижении понимания мелодии как существенной формы линейно-гармонического развёртывания лада.

**Практическая значимость** результатов исследования состоит в возможности написания на их основе новых разделов вузовских курсов «Гармония» и «Музыкальная форма». Это разделы, включающие в себя анализ гармонии и формы с использованием теории Г. Шенкера, а также главы, демонстрирующие практические методы анализа тональной мелодии.

На основе материалов первой главы может быть написана работа, посвящённая истории изучения мелодии в СССР.

Материалы второй главы могут послужить необходимым компонентом русскоязычного учебника, излагающего теорию Г. Шенкера.

Материалы первой и третьей главы могут быть использованы в обзорных работах, посвящённых теории интонации Б.В. Асафьева и её эволюции во второй половине XX века.

### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Мелодия есть существенная форма линейно-гармонического развёртывания лада. Мелодия детерминирована ладом и (в комплексе с другими линиями) переводит лад во временное становление.

2. Представление о линейной природе музыкальной ткани, сформированное в теории Г. Шенкера, может и должно служить отправной точкой мелодического анализа. Однако для правильного понимания движения мелодии в контексте шенкерианских линий необходима выработка дополнительных аналитических процедур. К их числу относятся представленные в диссертации методы приведения музыкальной ткани к гармоническому четырёхголосию, а также способы отображения стадий формирования мелодии на пути от глубинных уровней к поверхностным<sup>26</sup>.

3. Музыкальное интонирование есть актуализация (во времени и в звучании) звуковысотных элементов лада и отношений между ними. Музыкальная интонация, с одной стороны, является результатом «квантования» непрерывного процесса интонационного развёртывания лада, с другой стороны – результатом звукового воплощения волевого акта, формирующего музыкальное высказывание в *ладовой среде* и использующего заложенные в лад потенциальные отношения между звуковысотами.

4. Развёртывание лада должно рассматриваться в двух аспектах – линейно-гармоническом и интонационном. Линейно-гармоническое развёртывание рождает комплекс звуковысотных линий, которые можно мыслить, в контексте теории Г. Шенкера, на разных стадиях пути от абстрактного к конкрет-

---

<sup>26</sup> См. также в статье: *Захаров Ю.К.* На пути к новым методам анализа тональной мелодии (песни Ф. Шуберта) // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 1 (20). – С. 110.

ному (вплоть до линий реальных фактурно-гармонических голосов). Интонационное развёртывание означает звуковую материализацию логических и динамических отношений, заложенных в ладу; оно принадлежит уровню предельно конкретного.

5. В тональную эпоху *именно в мелодии* интонирование напрямую сопрягается с линейно-гармоническим развёртыванием лада.

**Степень достоверности** результатов проведенных исследований определяется, во-первых, широким охватом научных трудов, посвящённых анализу мелодики и теории музыкальной интонации<sup>27</sup>, а во-вторых, большим количеством аналитических примеров, что повышает объективность полученных выводов.

**Апробация работы.** Отдельные главы диссертации обсуждались на заседаниях кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В.С. Попова в 2012 и 2013 году. Полностью работа обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 15 марта 2013 г. и 20 января 2014 г. Диссертация рекомендована к защите 27 мая 2016 г.

Методы анализа мелодии в условиях додекафонии (включая метод редукции) нашли своё отражение в стендовом докладе «Интонация в додекафонной музыке», представленном в рамках конференции «Наследие Ю.Н. Холопова и современное музыкознание» (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 24-27 сентября 2012 г.).

История распространения идей Шенкера в России была раскрыта в докладе «Акцепция теории Г. Шенкера в России: находки и перспективы», прочитанном в рамках научной конференции «Современные методы анализа музыки разных эпох: теория и практика» (ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 9 октября 2014 г.).

Методы анализа гармонии на основе теории квинтовых индексов введены автором в курс «Гармония», читаемый им в Академии хорового искусства имени В.С. Попова.

---

<sup>27</sup> Приняты во внимание и работы последних лет: *Акопян Л.О.* Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Глава 2. Мелодия // Искусство музыки: теория и история [Электронный журнал]. 2014. № 10-11. – С. 126-227. *Зенкин К.В.* Музыка — Эйдос — Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения и библиографии.

В первой главе анализируется музыковедческая литература XX (и первого десятилетия XXI) века, посвящённая проблеме мелодики.

Вторая глава содержит описание методик Г. Шенкера и разработанных на их основе новых методов анализа мелодии в контексте гармонических голосов и в контексте линий (*Züge*) переднего и среднего плана.

В третьей главе раскрывается сущность музыкальной интонации как ладового явления. Рассматривается динамическая сторона интонирования; ставится вопрос о применимости понятий *кинетическая* и *потенциальная энергия* в анализе мелодии и гармонии.

В четвёртой главе разрабатывается методика анализа тональной мелодии на примере произведений В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

## Основное содержание работы

Во **Введении** содержится постановка основных проблем диссертации, формулируются цель, задачи и методы исследования, а также даётся краткий обзор зарубежной музыковедческой литературы о мелодии XVIII – первой половины XX века. Там же обрисована проблематика каждой из глав, характеризуется теория Г. Шенкера, рассматриваются возможные пути рецепции его идей в наше время; содержится обоснование понятия *музыкальная интонация*.

### Глава первая. Опыты анализа мелодии в XX веке

**1. Эрнст Курт.** Взгляды Курта на сущность мелодии, на взаимоотношения мелодии с гармонией изложены в диссертации в виде пятидесяти тезисов<sup>28</sup>. Обсуждается возможность ассимиляции взглядов Курта современным музыковедением, перечисляются те из его идей, которые сохраняют свою актуальность. Среди таковых можно отметить следующие.

<sup>28</sup> См. также в статье: *Захаров Ю.К.* 50 тезисов Э. Курта о мелодии, гармонии и энергии тонов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4 (30). Ч. 3. – С. 55-59. Режим доступа: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-292X\\_2013\\_4-3\\_12.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2013_4-3_12.pdf) (дата обращения: 28.02.2014).

1) Энергия вводного тона действительно занимает главенствующее место среди факторов формирования отношений между ступенями в мажорно-минорной системе. Она же является и мостиком, вводящим в лад хроматику.

2) «Следы» этой вводнотоновой энергии ощутимы в верхнем звуке большой терции и в мажорном трезвучии. Большая терция содержит скрытое напряжение – некоторую долю силы, разлагающей аккорд, выводящей его из неподвижности. Благодаря этой силе мажорное трезвучие может стать исходной точкой гармонического движения, направленного вниз по квинтовому кругу. Этим объясняется «субдоминантовая» направленность мажора.

3) Чтобы обрести устойчивость, мажорное трезвучие должно (в противовес стремления к субдоминанте) иметь над собой доминанту. Этим и объясняется наличие в заключительных каденциях как субдоминанты, так и обязательно доминанты над тоникой.

Представление о *кинетической энергии* даёт возможность мыслить линейную функцию тона, входящего в мелодию, как направленную силу или как вектор, способный повлиять на направление последующего мелодического движения.

*Потенциальная энергия*, по мысли Э. Курта, возникает в результате преобразования кинетической энергии движущихся тонов, когда они вбираются в один аккорд. Мы же полагаем, что потенциальная энергия возникает у аккордов в силу их участия в функциональной системе лада, в частности – в результате положения аккорда относительно тоники.

**2. Борис Асафьев.** В 1920-е годы универсальным понятием, которое схватывало бы музыкальную процессуальность, для Асафьева был *мелос*. Учёный писал: «Как интонационная сфера – это понятие объединяет решительно все проявления горизонтальности: в протяжной песне, в мерной танцевальной мелодии, в декламационных интонациях, в орнаменте, подголоске, в тематической и лейтмотивной области, в итальянской оперной специфической мелодии <...> и т. д. Таким образом, мелодия оказывается частным случаем проявления мелоса или просто техническим термином»<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – С. 207.



Самое ценное для Асафьева в теории Э. Курта (с которой он познакомился в 1924 г.) – это переход от дискретного осмысления мелодии и темы к осмыслению целостному, к видению мелодии как непрерывной «мелодической кривой». Однако возможность такого целостного восприятия и осмысления мелодии Асафьев видит не в действии «психических энергий», а в *интонировании* («...если мы не в состоянии музыкально освоить (т. е. проинтонировать) и после этого ощутить, воспринять нотную запись, то какими бы “психическими энергиями” мы её не наделяли – всё это будет произволом»<sup>30</sup>).

**3. Болеслав Яворский.** Слышание тритона как неустойчивого интервала является, согласно взглядам учёного, врождённым. Различные разрешения тритонов и различные сцепления разрешений образуют «системы»; соединение (взаимоврастание) систем образует лады. Основным элементом ладовой структуры является сопоставление двух разнокачественных моментов – неустойчивого (тритон) и устойчивого (разрешение тритона). Именно это сопоставление (реализованное одногласно) Яворский и назвал **интонацией**.

Таким образом, лад предстаёт как сложная динамическая комбинация систем, в которой скрыто множество различных тяготений и которая находится в состоянии неустойчивого равновесия. Развёртываясь во времени, лад рождает музыкальное высказывание, в процессе которого равновесие нарушается и вновь достигается.

Среди значимых для нас идей Яворского отметим следующие:

1) лад есть система сложно дифференцированных отношений между элементами, в качестве которых могут выступать как отдельные высоты (тоны), так и аккорды;

2) эти отношения существуют не только в логическом пространстве, т.е. не просто мыслятся, но ощущаются как напряжения или тяготения;

3) мелодия есть развёртывание во времени потенциальной энергии определённого лада; это развёртывание выражается путём последования интонаций во времени;

4) интонация всегда одногласна.

---

<sup>30</sup> Асафьев Б.В. Предисловие редактора // Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / предисл. и ред. Б.В. Асафьева. – М.: Музгиз, 1931. – С. 27.

**4. Иван Шишов и Лев Кулаковский.** В статье 1928 года<sup>31</sup> Кулаковский разрабатывает новый метод анализа мелодии, основанный на теории Б. Яворского. Каждая ступень лада рассматривается как выразитель той или иной функции (например, в мажоре: седьмая – вводный тон доминанты, четвёртая – обратно-сопряжённый тон доминанты, шестая – вводный тон субдоминанты). Приводится методика вычисления ладометрических индексов. Статистическому ладовому анализу подвергаются сотни русских, украинских, польских, киргизских, негритянских песен. Вводится понятие мелодического рисунка и мелодического центра.

В последующих статьях<sup>32</sup> в связи с идеологическим давлением Кулаковский отходит от теории ладового ритма и начинает заниматься «анализом выразительности» или «содержательным анализом» в противовес анализу формальному.

В статье «К вопросу об анализе мелодического строения»<sup>33</sup> И.П. Шишов предлагает новый метод анализа мелодии, основанный на арифметических действиях над интервалами и построении специальных схем. Эти схемы выявляют *мелодический остов*, а также элементы звуковысотной симметрии в рассматриваемых мелодиях. Схемы Шишова являются результатом редукции мелодического рисунка с учётом метрических, но без учёта гармонических факторов. В расчёт не принимается функционирование тонов мелодии в качестве аккордовых или неаккордовых звуков, ладовые тяготения и т.п.

**5. Лео Мазель.** Согласно Мазелю, музыкальная интонация черпает свою семантику из речевой в результате художественного претворения интонационной стороны речи на ладовой основе. Мелодия состоит из интонаций как из музыкальных слов, но не сводима к их сумме, а подчиняет их особой мелодической логике.

На конкретных примерах музыковед показывает различные случаи воздействия гармонических факторов на мелодические (обострение выразительно-

<sup>31</sup> Кулаковский Л.В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. 1928. № 4/5. – С. 13-38. № 6. – С. 16-38.

<sup>32</sup> Кулаковский Л.В. Анализ выразительности народных мелодий // Музыкальное образование. 1930. № 6. – С. 25-35. *Он же.* О методологии анализа мелодии // Сов. музыка. 1933. № 1. – С. 86-94.

<sup>33</sup> Шишов И.П. К вопросу об анализе мелодического строения // Музыкальное образование. 1927. № 1/2. – С. 150-158. № 3/4. – С. 26-31.

сти отдельных звуков, перегармонизация одинаковых мелодических фраз, дифференциация аккордовых/неаккордовых звуков и т.д.), однако эти анализы ограничиваются описанием отдельных случаев.

Мазель ввёл понятие *линейно-мелодической функции* звука, интервала, интонации. Звук может функционировать как вершина-источник, вершина-горизонт, вершина-кульминация, опевание опорного тона, элемент нисхождения, скачок к вершине-источнику, размах перед скачком, элемент мелодического противодействия основному направлению мелодии, элемент торможения в конце мелодии.

Наблюдения Мазеля интересны и показательны, однако не дорастают до систематической методологии анализа.

**6. Проблема мелодии в трудах отечественных музыковедов 1960-80-х годов.** В рассматриваемый период учёные обращались к анализу мелодики таких композиторов, как Й. Гайдн, К. Дебюсси, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, анализу мелодики русской народной и советской массовой песни, однако – в большинстве своём – не ставили своей целью создание новой *теории мелодии* или выработку новой методологии анализа. Подавляющее большинство музыковедов развивали традиции Б. Асафьева и Л. Мазеля.

С. Григорьев в своей книге «О мелодике Римского-Корсакова»<sup>34</sup>, в целом придерживаясь терминологии Мазеля, по-новому трактует проблему функционального соотношения мелодии и гармонии. Он рассматривает *мелодическое начало, гармонию и ритм* как равноправные «элементы мелодии», и говорит, что в разных случаях один из этих элементов обладает *конструктивно-определяющей*, а другие – *конструктивно-соподчинёнными* функциями.

Принципиально новым в исследовании Григорьева явилось выделение семи видов (категорий) мелодики: 1) мелодии песенного склада; 2) мелодии гармонического происхождения; 3) фигурации; 4) сопровождающий контрапункт-фон; 5) мотивы-штрихи; 6) речитативы; 7) многоголосные мелодии и обособленные гармонические слои.

<sup>34</sup> Григорьев С.С. О мелодике Римского-Корсакова. – М.: Музгиз, 1961. – 196 с.

М.И. Папуш в одной из работ приходит к следующему определению: «мелодия, таким образом, предстала как одноголосная линия, одноголосная последовательность звуков, на которой свёртываются все функциональные отношения целого и которая музыкально осмысливается с точки зрения всех этих связей»<sup>35</sup>. В работах Папуша ставится также проблема интонации (интонация – эта первичная объективация звуков с точки зрения *изменения звучания*) и интонационного анализа мелодии.

Большинство работ В.И. Зака<sup>36</sup> посвящено мелодике массовой песни. Заметив, что в мелодиях таких песен наиболее отчётливо выделены ладово-определяющие тоны, автор приходит к понятию *линии скрытого лада*. Это те ступени, на которые падают метрические и ритмические акценты мелодии, образуя её интонационный остов. Зак считает, что именно этот скрытый ладовый каркас выступает в качестве «генетической подосновы» мелодии, с одной стороны, влияя на её выразительность, с другой – обуславливая лёгкое запоминание слушателем.

В исследовании Л.Э. Красинской<sup>37</sup> ставится вопрос о претворении речевой интонации в мелодии, о взаимодействии стихового и музыкального метра.

**7. Юджин Нармур.** Рождённая как альтернатива методам Г. Шенкера, концепция Нармура<sup>38</sup> постулирует необходимость анализа музыкального текста «от ноты к ноте» (т.е. без учёта глубинных первоструктур); однако на последующих этапах анализа всё равно используется метод редукции. Нармур исходит от подсказанной ему Л. Мейером<sup>39</sup> когнитивной модели «импликация-реализация», регистрирующей слушательские ожидания последующего интер-

<sup>35</sup> Папуш М.И. К анализу понятия мелодии (см. сноску № 13). – С. 174.

<sup>36</sup> Зак В.И. О мелодике массовой песни. – М.: Советский композитор, 1979. – 356 с. Зак В.И. Броскость лада в песенной интонации // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 29-54. Зак В.И. Общительный характер популярной интонации // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 281-301. Зак В.И. О закономерностях песенной мелодики. – М.: Сов. композитор, 1990. – 294 с.

<sup>37</sup> Красинская Л.Э. Оперная мелодика П.И. Чайковского. К вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации: Исследование. – Л.: Музыка, 1986. – 248 с.

<sup>38</sup> Narmour E. The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model. – Chicago and London: University of Chicago, 1990. – 443 p. Narmour E. The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model. – Chicago and London: University of Chicago, 1992. – 431 p.

<sup>39</sup> Л. Мейер (1918-2007) – американский музыковед, автор работ: Meyer L. Emotion and Meaning in Music. – Chicago & London: Univ. of Chicago Press, 1956. – 307 p. Meyer L. Explaining Music: Essays and Explorations. – California: Univ. of California Press, 1973. – 284 p.

вала на основании уже воспринятого. Интервалы различаются по своим характеристикам – величине и направлению.

Первая группа базовых мелодических форм (т.е. последований из двух интервалов) называется *процесс* (второй интервал хотя бы по одной из характеристик такой же, как первый).

Вторая группа форм объединена общим названием *reversal* (*обратный процесс*): второй интервал хотя бы по одной из характеристик – не такой, как первый. В итоге получается 8 первичных форм (архетипов) мелодии:

- 1) P (процесс) – два узких интервала, оба восходящие или оба нисходящие;
- 2) IP (интервальный процесс) – два узких интервала в противоположных направлениях;
- 3) VP (регистровый процесс)<sup>40</sup> – первый интервал узкий, второй широкий, в одном направлении;
- 4) R (обратный процесс) – первый интервал широкий, второй узкий, в противоположном направлении;
- 5) IR (интервальный обратный процесс) – первый интервал широкий, второй узкий, в одном направлении;
- 6) VR (регистровый обратный процесс) – широкие интервалы в разных направлениях;
- 7) D (дупликация) – повторение звука на одной высоте;
- 8) ID (интервальная дупликация) – узкий интервал в одну сторону и точно такой же интервал в другую сторону.

Если же слушательские ожидания ни в отношении ширины интервала, ни в отношении его направления не оправдываются, тогда возникает третья группа – *ретроспективные формы*.

В результате всякая мелодия представляется составленной из трёхзвучных ячеек, что напоминает ДНК, складывающуюся из генов (неспроста Нармур назвал одну из своих программных статей «Генетический код мелодии»<sup>41</sup>).

<sup>40</sup> Буква V означает вектор, т.е. направление интервала.

<sup>41</sup> *Narmour E.* The “genetic code” of melody: Cognitive structures generated by the implication-realization model // *Music and the cognitive sciences.* Ed. S. McAdams, I. Deliège. – London: Harwood Academic, 1989. – P. 45-63.

**8. Юрий Холопов.** В «Музыкальной энциклопедии» Ю. Холопов определяет мелодию следующим образом: «Мелодия – смысловое и образное единство, “музыкальная мысль”, концентрация музыкальной выразительности в качестве развёрнутого во времени неделимого целого. Мелодия-мысль предполагает процессуальное течение от исходной точки к конечной, которые понимаются как временные координаты единого и замкнутого в себе образа; последовательно появляющиеся части мелодии воспринимаются как относящиеся к одной и той же лишь постепенно вырисовывающейся сущности»<sup>42</sup>.

Упомянув о попытках многих авторов XX века создать самостоятельное учение о мелодии (подобное учению о гармонии или контрапункте), Холопов доказывает невозможность и неправомерность существования такого учения. С другой стороны, Холопов подчёркивает особую роль мелодии как слоя, способного репрезентировать все стороны музыкального целого.

В книге «Введение в музыкальную форму»<sup>43</sup> феномен мелодии рассматривается в контексте учения о фактуре, понимаемой как звуковое явление лада, как «изложение ладовых форм». Следуя такому пониманию лада, мелодию нужно понимать как избирательную линейную реализацию ладовых элементов.

**9. Вячеслав Медушевский.** В.В. Медушевский ввёл в наше музыковедение третье измерение – духовную вертикаль. Происходило это посредством развития понятия «интонация». Взяв его у Асафьева, Медушевский придал ему ещё большую глубину и многомерность. «Интонация», – пишет учёный, – «есть эманация смысла в форму»<sup>44</sup>. В той же книге читаем: «В глубинной своей основе мелодия – уникальный духовный организм, вызванный к жизни мировоззренческим содержанием исторического, национального и индивидуального стиля, жанра, конкретным художественным замыслом данного сочинения»<sup>45</sup>.

Мелодия складывается из сопряжения интонаций. Музыкальные грамматики (лад, гармония, метроритм и т.д.) не предопределяют развитие мелодии, а помогают оформиться интонации. Поток интонаций как бы накладывается на

<sup>42</sup> Холопов Ю.Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: «Сов. энциклопедия», 1976. – Стб. 512.

<sup>43</sup> Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму (см. сноску № 21).

<sup>44</sup> Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Композитор, 1993. – С. 86.

<sup>45</sup> Там же.

«недискретные линии опорных тонов»; этот процесс регулируется грамматикой масштабно-тематических структур.

Особое внимание Медушевский уделяет средневековому, монодическому мелосу, отличительный признак которого – «обращение закона земного тяготения: притягивающее начало находилось не внизу, а в вышине ... Восходящее движение было не напряжённым волевым преодолением тяжести, но освобождением легкокрылой радости»<sup>46</sup>.

Труды В. Медушевского напоминают нам, что мелодия – это живой организм, который питается интонационными токами, делающими его причастным жизни и смыслу.

Идеи В. Медушевского вызвали новую волну теоретического интереса к музыкальной интонации. К исследованию этого понятия обращались такие музыковеды, как В.Н. Холопова<sup>47</sup>, Л.Н. Шаймухаметова<sup>48</sup>, Л.П. Казанцева<sup>49</sup> и другие. Их взгляды кратко рассмотрены в этом же подразделе диссертации.

**10. Марк Арановский.** Монография «Синтаксическая структура мелодии»<sup>50</sup> содержит в себе абсолютно новую, целостную и разработанную во всех своих частях *концепцию мелодии*. Согласно Арановскому, именно *звукорысотность* придаёт мотиву и мелодии индивидуальное содержание. Поэтому инструменты анализа мотива и мелодии должны быть ориентированы *преимущественно* на звукорысотную сторону.

На глубинном уровне концепции Арановского располагается диада «устой-неустой». На её основе учёный выделяет *слой основы* и *слой орнаментации*.

Арановский выводит мотив из-под господства метрики: «Главный признак мотива состоит не в сильной доле, и даже не в совпадении опорного тона

<sup>46</sup> Там же, с. 87.

<sup>47</sup> Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебн. пособие для музыковедов консерваторий. В 2-х ч. – М.: Мос. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1990, 1991. Ч. 1. – 140 с. Ч. 2. – 122 с. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: «Лань», 2002. – 368 с.

<sup>48</sup> Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Монография. – М.: ГИИ, 1999. – 311 с. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы: Уч. пос. для вузов искусства и культуры. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.

<sup>49</sup> Казанцева Л.П. Музыкальная интонация. – Астрахань: «Волга», 1999. – 40 с. Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. – С. 6-12. Казанцева Л.П. Образно-смысловые свойства музыкальной интонации [Электронный ресурс] // Педагогика культуры. Режим доступа: <http://www.pedagogika-cultura.ru/poisk-po-avtoram/k/kazantseva-1-p/1025-kazantseva-19>.

<sup>50</sup> Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии (см. сноску № 15).

с сильной долей, а в том, что он образуется *вокруг и в связи с опорным тоном*»<sup>51</sup>. Структура мотива – это интонационный цикл с фазами *прецентра, тонцентра* и *постцентра*. «Индивидуальность, а следовательно, специфика мотива заключена в его *звуковысотной* (интонационной) форме»<sup>52</sup>.

Единица следующего структурного уровня названа Арановским *синтагмой*. «Синтагма должна состоять как минимум из двух мотивов, отличающихся друг от друга»<sup>53</sup>. «Тонцентр второго мотива в норме явно преобладает над тонцентром первого и выступает как кульминант, к которому устремлено звуковысотное движение всей синтагмы»<sup>54</sup>.

Структурной единицей следующего уровня является *мелодическое предложение*; его музыкальный смысл определяется логикой последования тонцентров. Арановский выделяет 4 типа такой логики: 1) звуковысотная прогрессия (главный тонцентр каждой последующей синтагмы выше предыдущего); 2) звуковысотная регрессия; 3) стабильный звуковысотный уровень; 4) равновесие прогрессии и регрессии.

## **Глава вторая. Мелодия в контексте гармонических голосов**

Вторая глава содержит «аналитическое ядро» диссертации. Здесь объясняются принципы рассмотрения музыкальной ткани, разрабатываются и демонстрируются аналитические процедуры для работы с линейной стороной гармонического изложения.

Теоретической базой сформулированных в данной главе методов служит концепция Г. Шенкера. Отталкиваясь от методов Шенкера, мы дорабатываем и трансформируем их, т.е. представляем в определённой интерпретации. Необходимость такой интерпретации обоснована, во-первых, желанием освободиться от догматической стороны этих методов, а во-вторых, потребностью сделать предметом исследования именно *мелодию*.

---

<sup>51</sup> Там же, с. 111-112.

<sup>52</sup> Там же, с. 66.

<sup>53</sup> Там же, с. 138.

<sup>54</sup> Там же, с. 139.



**1. Аналитические методы Г. Шенкера и опыт их применения (две песни Р. Шумана).** В англоязычном мире подход Шенкера к анализу музыки когда-то называли структурным<sup>55</sup>; между тем, вернее его следовало бы назвать *линейным*. Именно шенкериянский подход воспитывает особое понимание гармонической ткани произведения, основанное на одновременном видении и поверхностного слоя голосоведения, и нескольких глубинных слоёв, воспитывает умение видеть (и слышать) линии, правящие становлением музыкального произведения.

В данном разделе кратко характеризуется терминологический аппарат Г. Шенкера. Более подробно объяснены следующие термины: *ступень, пролонгация, смешение, ход (Zug), вспомогательные ступени («4» и «б»); перехват (переброска), обмен голосов, кроющий тон, диминуция.*

Далее по методу Шенкера анализируются две песни Р. Шумана – «Цветовенок душистый» (шенкеровский анализ этой песни<sup>56</sup> уже давно стал дидактическим примером для обучающихся методу Шенкера в США<sup>57</sup>) и «В сиянье тёплых майских дней» (эта песня целиком в работах Шенкера не рассматривается, указана лишь специфика её начального гармонического оборота III<sup>3#</sup>-V-I).

Дополняя анализы Шенкера собственными наблюдениями, мы пытаемся показать, что вскрытие *ходов ступеней*, принадлежащих разным планам, помогает лучше увидеть логику гармонического развёртывания, чем обычные методы анализа. В частности, доказываем, что тональность первой песни из цикла «Любовь поэта» – A-dur.

Во второй песне («Цветовенок душистый») с помощью найденной линии басовых ступеней I-I<sup>#</sup>-II-III<sup>3#</sup>-IV объясняется<sup>58</sup> модуляционная цепочка в середине формы и отклонение в субдоминанту в репризе.

<sup>55</sup> Характерно название книги Ф. Зальцера — «Структурное слышание» [Salzer F. Structural Hearing: Tonal Coherence in Music. – N.Y.: Charles Boni, 1952. – Vol. 1. 283 p.; Vol. 2. – 349 p.].

<sup>56</sup> Шенкер Г. Свободное письмо. Т. 2, с. 10, пример 22b.

<sup>57</sup> Forte A. Schenker's conception of musical structure // Journal of Music Theory. Vol. 3. 1959. No. 1. – P. 1-30.

<sup>58</sup> Это объяснение содержит новые идеи в сравнении с анализами Шенкера и его последователей. Наш анализ опубликован в статье: Захаров Ю.К. Дополнение к Шенкеру: линейно-гармонический анализ двух песен Р. Шумана. Режим доступа: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_2-1\\_21.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_2-1_21.pdf) (дата обращения: 15.03.2016).

**2. Понятие о гармонических голосах.** Гармонические голоса – это фактура музыкального произведения, освобождённая от фигураций и наименее весомых неаккордовых звуков. Изложение в виде гармонических голосов – результат *редукции*, в ходе которой восстанавливается «нормативное» четырёхголосие. В случае развитого голосоведения такое изложение достигается поэтапно: оставшиеся после первой редукции проходящие неаккордовые звуки, задержания (иногда также проходящие и вспомогательные обороты) снимаются во второй редукции.

В процессе редукции удаляются дублировки голосов, а в случае *обмена голосов* (частичного взаимопереноса материала между ними) нужно восстановить простейший вариант голосоведения.

В зависимости от реальной фактуры гармоническое четырёхголосие может иметь как тесное, так и широкое расположение; необходимо также решить вопрос о начальном мелодическом положении аккордов.

Редуцируя фактически данную музыкальную ткань к строгому четырёхголосию, можно поступить двояким образом. Во-первых, можно постараться всюду сохранить самый высокий голос и сделать так, чтобы он совпадал с гармоническим сопрано. Во-вторых, можно исходить из того, что гармонические голоса должны двигаться в максимальной степени поступенно, а мелодия может свободно перемещаться между ними, иногда поднимаясь и выше сопрано.

Мы избираем второй из названных методов. Тогда все скачки в мелодии будут аналитически восприниматься как реализация скрытого двух- (иногда и трёх-)голосия, то есть как миграция между двумя-тремя соседними линиями.

В результате возникает представление о мелодии как об относительно независимой линейной сущности, свободно мигрирующей между гармоническими альтом, тенором и сопрано.

**3. Анализ песен Ф. Шуберта и Р. Шумана.** Раздел посвящён выработке тактики гармонического анализа, адаптирующей шенкерианскую методологию к задачам настоящей диссертации.

Выбор вокальной музыки в качестве объекта анализа ставит музыковеда перед необходимостью учитывать сразу *две* мелодические линии (вокальную партию и гармоническое сопрано инструментального сопровождения). Рас-

считаются песни Ф. Шуберта «Полевая розочка», «Куда?», «Постоялый двор», «Утренний привет», «Дождь слёз», а также песни Р. Шумана «О, если б цветы угадали», «О свиданьях, о разлуках...» (op. 101 № 1) и хор «Доброй ночи» («Gute Nacht») op. 59 № 4.

План анализа.

1) Приведение к гармоническому четырёхголосию.

2) Поиск линейных ходов среднего плана и гипотеза о первоструктуре.

Построение аналитического нотного примера, на котором показаны ходы среднего и переднего плана.

3) Построение сжатого нотного примера, где отображена первоструктура и основные ходы среднего плана.

4) Описание особенностей пролонгации первоструктуры (контрапункта урлинии и баса). Нарушение норм и их смысл.

Результаты редукций анализируются с целью выявления гармонической логики и контрапункта линий, принадлежащих разным планам.

В качестве примера приведём линейный анализ хора «Gute Nacht»:

The image shows a musical score for the chorale 'Gute Nacht' by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and bass line. The vocal line has a melodic line with a 'подъём 3-5' (rise 3-5) and a '5' above it. The bass line has a 'V' below it. The second system shows the vocal line with a descending line of notes (5, 4, 3, 2, 1) and the bass line with a descending line of notes (7, 6, 5, 4). Roman numerals V, II, II, VI, II, V, I are placed below the bass line to indicate the harmonic structure.

Головной тон («5») достигается подъёмом 3-5; это происходит дважды – в первом и втором предложениях начального периода. В конце каждого из них V ступень тоникализируется.

Во второй части формы урлиния спускается 5-4-3-2-1. Её гармонизация не вполне обычна. Под «4» подкладывается II ступень, которая тоникализируется. Под «3» – отклонение в VI ступень. Далее, согласно квинтовой логике, бас движется VI-II-V-I. Такой ход баса, усугублённый тоникализациями II и VI, как бы замедляет движение перволинии, оттягивая наступление звука *as*.

Редукции позволили выявить и другую линию, управляющую всем развёртыванием второй части. Это ход в объёме октавы: *as-g-ges-f-es-des-c-b-as*. Именно этот ход поддерживает перволинию, питает её своими соками и в иных условиях сам мог бы претендовать на её роль. Прямое сопоставление *es-dur'*ного и *es-moll'*ного трезвучий в 9-м такте также объясняется действием линии *as-g-ges-f-es-des-c-b-as*.

Представим эту линию как пролегающую полностью в верхнем регистре, т.е. из второй октавы в первую:



В результате открывается, что линейно-гармонический образ произведения подобен особой волне, у которой подъём представлен двумя линиями, а после достижения вершины следует плавный спад.

**4. Строение мелодии в его зависимости от линий среднего плана и от гармонических голосов. «Формующие линии».** Если третий раздел был посвящён анализу *гармонической структуры* песен Шуберта и Шумана, то предметом аналитических процедур в четвёртом разделе становятся именно *мелодии* рассмотренных ранее произведений. Вводятся новые понятия: *субход*, *перволиния начального построения*, *кроющая линия*, *консонантная надстройка*, *тон-импульс*.

Субход – аналог урлинии в рамках subsystemы, т.е. линия 3-2-1 или 5-4-3-2-1, где «1» – местная тоника.

Перволиния начального построения – аналог урлинии в рамках первой части формы. По Шенкеру, урлиния достигает первой ступени лишь единожды

– в конце произведения (после чего может следовать дополнение или кода). Однако в однотональных первых частях (написанных в простой двух- или трёх-частной форме) более развёрнутых произведений можно усматривать «собственную» перволинию, спускающуюся к «1»; по Шенкеру, такая линия относится к низшим слоям среднего плана.

Кроющая линия – линия, включающая в себя кроющий тон (возможно, с его вспомогательным звуком) или состоящая из кроющих тонов; также линия, спускающаяся от кроющего тона к ближайшей нижележащей линии.

Консонантная надстройка – звук (или два звука – например, терция), лежащий выше одного из тонов линии среднего или переднего плана и составляющий консонанс с этим тоном и с басом.

Мелодию (как, в принципе, и любой фактурный голос) достаточно часто можно рассмотреть как пропевание фрагментов постоянно нисходящих линий. Эти линии по очереди спускаются ниже диапазона мелодии и «выпадают» из внимания; их исчезновение компенсируется возникновением новых линий на верхней границе диапазона.

Рассмотрим мелодию песни Р. Шумана «Тот лишь поймёт меня» («Nur wer die Sehnsucht kennt» из песен Миньоны на стихи И.В. Гёте, оп. 98а № 3):



Представим её как комплекс нисходящих линий:



В данном примере источником линий всякий раз становится звук  $es^2$ . Он вливает как бы новый интонационный импульс, заставляющий мелодию под-

няться до него и начать новый спуск. В отличие от кроющего тона, мы будем называть такой звук *тон-импульс*.

*Формующие линии* – это совокупность линий заднего, среднего и переднего планов (переднего – после снятия диминуций). Формующие линии управляют разрастанием первоструктуры в целостный музыкальный организм. Они, в конечном итоге, определяют и форму произведения, и тональный план, и последовательность аккордов.

Факторы, определяющие структуру мелодии со стороны формующих линий и гармонических голосов:

- 1) перволиния;
- 2) начальный подъём и ходы среднего плана;
- 3) субходы и местные тоники, которые притягивают мелодию в каденционных зонах;
- 4) ходы переднего плана;
- 5) гармоническое сопрано, движение которого предопределяется ходами переднего плана;
- 6) другие гармонические голоса (альт и тенор) – в отдельных тактах мелодия движется по ним;
- 7) обмен голосов (обычно тенор-сопрано) и переброска тенора на октаву вверх; дублирование мелодией тенора октавой выше;
- 8) кроющие тоны и кроющие линии;
- 9) “нижняя” (т.е. находящаяся ниже первой ступени основного регистра) пятая ступень, выступающая в роли мелодической опоры.

Особенно активно на мелодический рисунок влияет напряжение между гармоническим сопрано и перволинией, а в каденционных зонах побочной тональности – между перволинией и тоникой субсистемы.

Рассмотрим мелодию начального периода песни Ф. Шуберта «Дождь слёз». К каким выводам мог бы привести её анализ, основанный на традиционном видении музыкальной ткани?

- 1) Мелодия имеет волнообразную структуру (близкую синусоиде).

2) В этой синусоиде можно разграничить верхние и нижние «волны» – удаления от «нулевого уровня», каковым является тоника (ля первой октавы):



Остаются без ответа вопросы о брошенных септимах *cis* и *a* в 7-м такте (*cis* входит в VII<sub>43</sub>, а *a* – в V<sub>7</sub> по E-dur).

3) Анализ мелодических устоев приводит к выявлению двух опорных кварт: *e-a* и *h-e<sup>2</sup>*. Первая кварта управляет движением мелодии ниже «нулевого уровня», вторая – выше. В кварте *e-a* главный устой – верхний звук; в кварте *h-e<sup>2</sup>* устои оспаривают друг у друга роль главного. В последней фразе в кварте *a→e* устой смещается на нижний звук, что объясняется модуляцией в E-dur.



Что нового может добавить к сказанному анализ в контексте гармонических голосов и шенкерских линий?



1) Мелодия движется в пространстве между сопрано и альтом, в начале каждого предложения поднимаясь терцией выше сопрано (к *консонантной надстройке*). В 7-8-м тактах мелодия с помощью скачков соединяет линии сопрано и альта.

2) Все опорные тоны мелодии, кроме заключительной тоники E-dur, совпадают с тонами перволинии. Это начальный  $cis^2$  (головной тон), *h* в тт. 3 и 4, а также  $cis^2$  в 7-м такте.



3) Звук  $cis^2$  – на самом деле не брошенный; он принадлежит урлинии и переходит в *h*, на котором урлиния заканчивает первую часть формы. А звук *a* (брошенная септима D<sub>7</sub>) в контексте линии сопрано плавно переходит в *gis*.

4) Во II предложении от линии среднего плана 3-2-1 ответвляется субход E-dur'a – *a-gis-fis-e*. Возникает разрыв между урлинией (которая делает шаг  $cis^2-h$ ) и субходом; с помощью скачка  $cis^2-fis$  мелодия пытается объединить эти линии. Скачок *a-dis* является репликатом предыдущего и соединяет сопрано с альтом. Мелодия не удержалась на уровне урлинии и спустилась к местной тонике. Чтобы компенсировать возникшее напряжение, Шуберт пишет фортепианное дополнение, где мелодия активно движется между *h* и *e*.

Проведённый анализ позволяет увидеть мелодию как линейную силу, порождаемую движением линий среднего плана и стремящуюся «увязать» эти линии друг с другом, сделать их взаимодействие максимально выявленным.

**5. Мелодические редукции М. Арановского в контексте теории Г. Шенкера.** В этом разделе сравниваются мелодические редукции Арановского, основанные на выделении *слоя основы*, с редукциями, которые можно получить по методу Шенкера.



Арановский в своих редукциях исходит из традиционных для российского музыкознания категорий *опорности-неопорности*, однако применяет их к анализу не ладовой системы в целом, а мелодической линии по преимуществу. В мелодической линии формированию качества опорности служит сравнительно бóльшая длительность звука, положение на сильной доле, высокая (или, наоборот, слишком низкая) тесситура, динамика, выделенность за счёт участия в определённых мелодических формулах (опевание, целевой тон скачка). Гармонические вертикали также учитываются, но не в первую очередь.

Результатом редукции у Арановского становятся цепочки опорных тонов (тонцентров), каковые в большинстве случаев оказываются разбросанными в довольно широком звуковысотном диапазоне:



(Р. Шуман. *Frühlingsgesang* из цикла «Альбом для юношества») <sup>59</sup>

Результатом редукции по Шенкеру всегда оказываются плавные звуковысотные линии разных уровней (от поверхностного к глубинному):



Эти линии являются подосновой фактического мелодического рисунка; между ними и реальной мелодией ощущается органическая связь, отсутствующая в редукциях Арановского. Такая связь высвечивается теорией Шенкера благодаря наличию в ней верной предпосылки о поступенном линейном развёртывании базовых элементов тональной системы во времени.

## Глава третья. Музыкальная интонация как ладовое явление

**1. К понятию «музыкальная интонация». Интонирование как актуализация элементов лада во времени.** Данная глава посвящена поиску методов анализа *музыкальной интонации*.

Отделяя музыкальную интонацию от речевой, мы тем самым не оспариваем факт сущностного единства всех вообще видов интонирования, но пыта-

<sup>59</sup> Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. – С. 91.

емся чётко выделить предмет исследования и найти соответствующий ему метод. Если говорить об интонации в её синкретической сущности, то для её характеристики придётся пользоваться набором до конца не определимых качеств – таких, как контур, направленность, баланс напряжений, качество движения и т. п. В то время как *музыкальные* интонации адекватнее описывать с помощью *ладовых* категорий. В речи лада нет; лад есть только в музыке.

Развёртываясь во времени, ладовая система отношений между звуковысотными элементами должна перейти в становление и породить некую последовательность структур.

В принципе, такое становление можно мыслить и как до-материальный процесс. Но если мыслить его диалектически – одновременно материальным и идеальным, – то развёртывание лада означает перевод заложенных в нём отношений в звуковую материю. Этот процесс не может происходить без или вне интонирования. А если мыслить заложенные в ладу отношения между звуковысотными элементами как напряжения, то интонирование оказывается реализацией таких напряжений во времени и в материи. Это соприкасается с асафьевским определением интонации как «состояния тонового напряжения»<sup>60</sup>.

В эпоху монодии путём интонирования обнаруживается дифференциация устоя (главного и побочных) и неустоев. Например, в контексте дорийского лада линия *d-f-g-a-a-b-a-g-a* – это подъём от главного устоя к реперкуссе, опевание этого побочного устоя и остановка на нём.

В классическую эпоху тональной гармонии лад сначала должен явить свой центральный элемент (мажорное или минорное трезвучие), потом перейти к доминанте, тем самым нарушив равновесие; далее равновесие восстанавливается, и так далее. Этот процесс осуществляется опять-таки через интонационное сопряжение звуков трезвучий между собой, через разрешение неустойчивых интервалов или ступеней в устойчивые.

В додекафонной музыке и в условиях других техник, не предполагающих тонального тяготения, «индивидуализированный модус» (термин Ю.Н. Холопо-

---

<sup>60</sup> Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – С. 355.

ва) опять-таки реализует себя в интонировании интервалов, заложенных, например, в серии. Только это интонирование уже не подразумевает психического переживания тяготений одного интервала или аккорда в другой, а также подчинения интонируемого звука некоей тонике.

Поэтому, анализируя интонацию, надо каждый раз объяснять, какие именно из отношений между элементами лада она актуализирует.

Связь музыкальной интонации с ладом лучше всего чувствовали исследователи монодической (духовной и фольклорной) музыки. Например, Х.С. Кушнарёв в своей монографии о старинной армянской музыке писал: «Процесс становления интонации на ладовой основе в то же время является процессом обнаружения ладовых отношений»<sup>61</sup>.

Исследователь якутского музыкального фольклора Э.Е. Алексеев утверждал, что лад складывается «в процессе непосредственного интонационного становления конкретного песенного образца»<sup>62</sup>. Только интонационное осмысление народно-песенной мелодики способно «выявлять сущность организующейся звуковысотности в её нерасторгаемом единстве с процессуально-динамической природой мелоса»<sup>63</sup>.

Однако лад, как было установлено во второй главе, развёртывается и через разрастание линейно-гармонического комплекса от первоструктуры к конечному виду музыкальной фактуры.

Наличие двух аспектов ладового развёртывания (интонационного и линейно-гармонического) имплицировано звуковысотной природой ладовой системы и временной природой музыки. Раз есть звуковысотность и есть время, то неминуемо рождаются звуковысотные линии. Раз есть система логических связей между элементами лада и необходимость перевести эту систему из идеальной плоскости в материальную, то невозможно обойтись без интонирования.

Формующие линии, логически предшествуя музыкальной форме и конкретному виду фактуры, обладают более высоким «бытийным статусом», не-

<sup>61</sup> Кушнарёв Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки: монография. – Л.: Музгиз, 1958. – С. 414.

<sup>62</sup> Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни): исследование. – М.: Музыка, 1976. – С. 115.

<sup>63</sup> Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект [Электронный вариант книги]. Режим доступа: <http://eduard.alekseyev.org/rfi/chapter2.html> (дата обращения: 31.08.2016).

жели интонирование. Интонирование *реализует* эти линии, вливает в них энергию, необходимую для их продвижения в звуковой материи, но не может их *изменить*. Интонирование позволяет мелодии делать скачки с одной линии на другую, а также привносит в музыкальное высказывание семантику, заданную «интонационным словарём».

**2. Интонации в монодии. Главный, побочный и промежуточный устои.** Ранняя ладовая система в условиях монодии начинается с различения (выделения) *устоев* и *неустоев*, или *опорных* и *неопорных* тонов. Простейшие ладовые структуры состоят всего из двух звуков, один из которых берёт на себя роль устоя. Обычно это сочетается с переменностью устоев.

Следующим этапом в эволюции ладовых систем является формирование ладов с малым звукорядом – в объёме терции или кварты. В действие вводится вертикально-гармонический фактор – интервал между устоями.

Весомая роль в монодических ладах принадлежит *тетрахорду*. Она обусловлена особым положением кварты среди других консонирующих интервалов: в кварте и верхний, и нижний звук в равной степени претендуют на роль устоя<sup>64</sup>. Также и в тетрахорде краевые тоны оспаривают друг у друга роль главного устоя: акустически более сильным является верхний тон, но попевки, как правило, заканчиваются на нижнем. Это ведёт к переменности устоев.

Тон, обретающий временную роль устоя в условиях переменности устоев, мы будем называть *промежуточным устоем*. Промежуточный устой отличается от побочного тем, что в момент его вступления главный устой перестаёт ощущаться устоем, а через мгновение, когда наше сознание начинает предвосхищать дальнейшее движение мелодии, мы ощущаем оба устоя как одновременно существующие и находящиеся в состоянии динамического противостояния. Побочный же устой всегда подчинён главному, в том числе и в момент своего вступления. Побочные устои находятся, как правило, в терцовом или квинтовом отношении к главному, а промежуточный – в секундовом или квартовом.

В монодических ладовых системах становится очевидной первичная функция музыкальной интонации – звуковая реализация двух или нескольких

<sup>64</sup> Верхний – по законам обертонового ряда, как дублирующий основной тон этого ряда двумя октавами выше; нижний – в силу естественной тенденции отдавать предпочтение более низкому звуку как более устойчивому.

тонов и «взвешивание» каждого из них с позиций устойчивости-неустойчивости.

**3. Интонации в классической мажорно-минорной системе. Роль мелодии.** В условиях, во-первых, многоголосия, и во-вторых, тональной гармонической системы интонационный аспект ладового развёртывания просматривается сложнее, чем в условиях монодии.

В эпоху монодии смысл (а музыкальный смысл в церковном искусстве определялся смыслом слова) непосредственно воплощался в интонировании. Лад, переходя в интонирование, порождает музыкальное высказывание: интонирование одного звука → нескольких звуков (выделение устоя/неустоев) → интонирование попевки → текстомузыкальной строки → всего песнопения.

В эпоху тональности смысл выражается, прежде всего, в становлении комплекса *формирующих линий*; роль интонаций здесь вторична. Многоголосие умножает, даже возводит в степень количество конкретных интонационных прорисовок таких соотношений, как T-D, T-S и т. д. Следовательно, каждый шаг развёртывания лада в последовательность аккордов воплощается с помощью *комплекса интонаций*, допускающего варианты преобразования и взаимозамену элементов. Это приводит к нарушению непосредственной связи между смыслом и интонацией.

В таких условиях на первый план выступает понятие *мелодии*.

Мелодия является неотъемлемой частью становящегося линейно-гармонического комплекса, а потому причастна *непрерывности* смыслового становления. В то же время, мелодия – это то, что интонируется. Следовательно, именно в мелодии интонирование напрямую соприкасается со смыслом.

Можно сказать, что в мелодии запечатлевается диалектическое единство двух аспектов ладового становления – интонационного и линейного. Диалектика состоит в том, что рост линейно-гармонического комплекса определяется замыслом произведения и законами музыкальной материи (т.е. факторами, предшествующими интонационной реализации), но именно интонирование реализует этот комплекс, приводит его в существование.

В результате оказывается, что по мелодии можно судить как о рисунке формирующих линий, так и об интонационном воплощении ладовых тяготений.

Перечислим факторы, которые учитываются при анализе интонаций:

- 1) положение в контексте линий разного уровня;
- 2) положение в контексте соприкосновения разнофункциональных аккордов (какое из внутрिलाдовых отношений или напряжений реализуется);
- 3) техническая характеристика;
- 4) индивидуальный выразительный смысл.

**4. Технический язык описания интонаций.** В этом разделе анализируется первый восьмитакт главной партии Симфонии Й. Гайдна № 104 D-dur (I часть). План анализа: 1) линейный анализ; 2) выделение интонаций; 3) интонации в контексте гармонических голосов; 4) актуализация ладо-функциональных отношений в интонациях; 5) техническая характеристика интонаций. В техническую характеристику входит: а) затактовая или с сильной доли; б) внутри- или межфункциональная; в) контур интонации (направление, наличие или отсутствие скачка); г) диатонические или хроматические интервалы.

С точки зрения линейного анализа, названный фрагмент управляется *секстовым арпеджированием (fis-a-d)* и октавным линейным ходом (от *d* первой октавы к *d* малой), размещённым в нижнем голосе фактуры (этот ход дублируется в сексту и в дециму в других голосах).

Деление мелодии на интонации приводит к выявлению восьми интонаций низшего масштабного уровня, четырёх – среднего и одной – крупного. Подробно рассматривается роль каждой интонации в контексте гармонических голосов и в реализации внутрिलाдовых напряжений.

Технические характеристики интонаций подытоживаются в таблице на с. 273.

В конце раздела на одном нотном примере (с. 275 диссертации) отображены и формирующие линии, и разноуровневые интонации, и ладовые функции, которые они реализуют. Однако статичное изображение не может выявить динамические факторы, стоящие за интонациями; сущность интонаций скрывается за графической конкретностью линий и нотных символов.

**5. Динамические факторы мелодиеобразования. Кинетическая и потенциальная энергия гармонии и мелодии.** Можно предположить, что существует три источника *кинетической энергии* тона, принадлежащего мелодии:

1) интонационный жест<sup>65</sup> композитора или исполнителя; 2) влияние уже отзвучавшей части мелодии на её продолжение; 3) гармонические напряжения, сокрытые в аккордах (потенциальная энергия функционально-гармонического происхождения, а также энергия, рождённая аккордовыми диссонансами).

Кинетическую энергию интонационного жеста можно оценить лишь косвенно.

Отзвучавшая часть мелодии может влиять на её а) направление; б) плавность/скачкообразность; в) преобладание мелких/крупных длительностей; г) ритм; д) агогику. Однако влияние уже отзвучавшей части мелодии на её продолжение не столь уж велико и плохо предсказуемо.

*Потенциальная энергия гармонических функций* – это энергия, которой обладают аккорды благодаря их притяжению к тонике. Потенциальная энергия тоники равна нулю. Энергию нетонических функций можно оценить в числах; хотя такая оценка основана на субъективных факторах.

Энергию доминанты мы принимаем равной двум. Анализируя мелодию, нужно оценивать энергию, принимаемую на себя *каждым тоном* аккорда. В случае доминанты энергия пятой и второй ступени будет равна двум, а энергия вводного тона и 4-й ступени (в D<sub>7</sub>) – трём.

Природа потенциальной энергии субдоминанты иная: субдоминанта тяготеет в тонику не в результате «квинтовой гравитации», а вследствие комплексного действия ладовых центрирующих факторов. Субдоминанта до какой-то степени оспаривает роль тоники (отношение T-S аналогично отношению D-T); свою роль играет и борьба тонов кварты (I-IV) за роль главной опоры.

Учитывая разноприродность энергии D и S, мы добавляем к числовым обозначениям субдоминантовой энергии индекс «s». Например, потенциальная энергия Ss<sub>3</sub> равна <sup>s</sup>1, а энергия терцового тона в этом трезвучии – <sup>s</sup>1,5.

Подобным образом приписываются числовые значения и тонам других аккордов, представляющих субдоминанту или двойную доминанту.

<sup>65</sup> Для описания субъект-объектной диалектики интонирования в диссертации вводится оппозиция «жест–форма». Интонация рождается волевым жестом музыканта (композитора, исполнителя, певца и т.д.); интонационный жест сопрягает между собой элементы ладовой системы, выводит её из состояния начального равновесия, воплощает ладовые отношения в звуковой материи. Интонация-жест влечёт за собой возникновение *интонации-формы*, т.е. своего рода линии, соединяющей звуковысоты. Эта линия «отпочковывается» от жеста и оказывается доступной анализу, в то время как жест ускользает от него.

*Потенциальная энергия диссонирующих интервалов* допускает более объективную числовую оценку, так как за каждым интервалом стоят отношения частот звуков, его составляющих (малая секунда – 16:15; большая септима – 15:8 и т.д.). Произведение числителя и знаменателя такой дроби даст нам число циклов, через которое синусоиды, соответствующие верхнему и нижнему звуку интервала, совпадут в нулевой точке. На основе этого можно составить *таблицу сонантности*; потенциальная энергия каждого диссонанса пропорциональна его сонантности:

интервал	количество циклов	коэффициент сонантности <sup>66</sup>	потенциальная энергия
третон	35	1	1
малая септима	45	1,29	1,1
большая секунда	72	2,06	1,36
большая септима	120	3,43	1,83
малая секунда	240	6,86	3

Хотя коэффициент сонантности имеет объективную природу, но ощущение потенциальной энергии, скрытой в диссонирующем интервале, всё равно субъективно и исторически эволюционирует. Произвольно приняв, что малая секунда обладает в три раза большей энергией, чем третон, пропорционально уменьшим коэффициенты из третьей колонки<sup>67</sup>.

Далее обсуждается вопрос о критериях оценки интонационного жеста и о его влиянии на мелодию и гармонию. Выделяются четыре критерия: 1) направление; 2) скорость; 3) энергичный рисунок; 4) качество приложения силы.

### **6. План анализа динамической картины жизни интонаций в мелодии.**

В этом разделе анализируется тот же отрывок из главной партии первой части Симфонии Й. Гайдна № 104 в соответствии со следующим планом:

- 1) характеристика каждого интонационного жеста;
- 2) характеристика участка мелодии, предшествующего жесту;
- 3) воздействие интонационного жеста на мелодию;

<sup>66</sup> Получается в результате деления числа из второй колонки на 35 (чтобы узнать, во сколько раз каждый из отмеченных в таблице интервалов диссонантнее тритона).

<sup>67</sup> Формула для расчёта показателей в четвёртой колонке:  $y=2 \times (x-1) / 5,86 + 1$ , где  $x$  – коэффициент сонантности, а  $y$  – показатель потенциальной энергии.



4) потенциальная энергия гармонического происхождения: а) энергия аккордовых функций; б) энергия диссонирующих интервалов в составе аккорда; в) энергия внутриаккордовых альтераций; г) энергия неаккордовых звуков.

В тональную эпоху интонирование есть приложение силы, «закладывающее» в звуковые вертикали и горизонталы потенциальную энергию и сообщаемые голосам кинетическую энергию. Здесь можно провести аналогию с гравитацией: если поднять какое-либо тело над поверхностью земли, оно – за счёт действия силы притяжения – получит потенциальную энергию. Если музыкант расположит звуки в определённом порядке (например, сформирует малый мажорный септаккорд на пятой ступени лада), они – благодаря действию лада – образуют комплекс, обладающий потенциальной энергией.

Гравитационные поля движущегося гармонического комплекса рожают сложный рисунок линий. Интонационные жесты не могут менять линии гравитационных полей, однако действуют в их пространстве, иногда входя с ними в противоречие. Жесты отражаются лишь в реальном рисунке голосов поверхностного уровня. В комплексе же это даёт ту конкретную музыкальную ткань, которую мы видим и слышим.

## Глава четвёртая. Закономерности строения мелодии

**1. Обусловленность мелодии со стороны линейно-гармонических и интонационно-динамических факторов. Форма мелодии. План анализа мелодии.** В данном разделе аналитически обобщаются выводы, полученные в предыдущих главах. Факторы, определяющие формирование мелодии, подразделяются на линейные (горизонтальные) и вертикально-гармонические.

Линейные факторы: 1) перволиния; 2) ходы среднего и переднего плана; подъёмы; 3) субходы (взаимодействие мелодии с местными тониками); 4) мелодия в контексте гармонических голосов; 5) особые приёмы голосоведения на переднем плане: обмен голосов; переброска тенора на октаву вверх; дублирование мелодией тенора октавой выше; 6) кроющие линии.

С линиями взаимодействуют *особые тоны*, заметно влияющие на формирование мелодии. Это *кроющий тон*, *тон-импульс* и «*нижняя*» *пятая ступень*.

Вертикально-гармонические факторы: 1) линейная развёртка аккорда, т.е. поступенное движение от одного его звука к другому; 2) движение по звукам аккорда; 3) интонационно-выделенное пропевание выразительного интервала в составе аккорда; 4) фигурации, построенные на звуках аккордов; 5) мелодическое выделение общих звуков соседних аккордов.

Далее обобщаются наблюдения о *потенциальной энергии* гармонии и мелодии, полученные в третьей главе. Чтобы учесть действие «гравитационного поля» основной тональности в подсистемах, вводится понятие «фоновой» потенциальной энергии квинтовой удалённости центра подсистемы от главной тоники. Эта энергия оценивается в квинтовых индексах<sup>68</sup>.

*Форма мелодии* находится в естественной зависимости от музыкального языка и музыкальных форм каждой эпохи. В ходе анализа формы тональной мелодии важно указать, как претворена первоструктура в данном произведении и где находится прерывание (если оно есть).

Типичными являются следующие разновидности соединения перволинии начального построения с формой периода: 1) 3-2, 3-2-1; 2) 3, 3-2-1 (вариант: 3-4-3, 3-2-1); 3) 3 3-2-1, 3-2-1; 4) 5-4-3-2, 5-4-3-2-1; 5) 5, 5-4-3-2-1 (вариант: 5-6-5, 5-4-3-2-1); 6) 5 5-4-3-2-1, 5-4-3-2-1.

В простых двухчастных формах (части формы отделены друг от друга двойной чертой ||): 1) 3 3-2-1, 3 3-2-1 || 3-2; 3-2-1; 2) 5 5-4-3-2-1, 5 5-4-3-2-1 || 5-4-3-2; 5-4-3-2-1.

В тексте диссертации также приведены варианты с модулирующими начальными периодами.

Подавляющее большинство тональных мелодий в начальных тактах опирается на звуки тонического трезвучия. Ведь и сама урлиния рождается тоническим трезвучием и является формой его развёртывания.

Если мелодия в первых двух тактах явным образом строится только лишь на звуках этого трезвучия, мы называем такую часть мелодии *начальная твёр-*

<sup>68</sup> Квинтовый индекс показывает, сколько шагов на чистую квинту отделяют данный звук от центра звуковысотной системы (от тоники). См.: *Захаров Ю.К.* Квинтовый индекс (об одном вспомогательном методе гармонического анализа) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 5 (43). Ч. 3. – С. 65-74. Режим доступа: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-292X\\_2014\\_5-3\\_17.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2014_5-3_17.pdf) (дата обращения: 25.05.2016).

*дая часть*. Если же звуки тоники выделены в качестве опорных в ходе поступенного движения или в чередовании со звуками доминантовой гармонии, мы говорим о *начальном показе тоники* (НПТ).

Понятие «твёрдая часть» используется, чтобы подчеркнуть ярко выраженную «тоничность», т.е. гармоническую устойчивость.

В мелодии может сформироваться не только начальная, но и *конечная твёрдая часть*. Две её разновидности: а) движение по звукам тонического трезвучия (плюс каденционная мелодическая формула); б) движение по нисходящей гамме  $8\downarrow 1$  или  $3\downarrow 8\downarrow 1$ .

Как правило, конечная твёрдая часть излагается *forte* и контрастирует предшествующим разделам периода или песенной формы, создавая особую драматургию на уровне малых форм.

Особое внимание уделяется *мелодическому амбитусу*. Мы считаем допустимым применение термина «амбитус» при анализе тональной мелодии. Используя этот термин, мы 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 на соотношении её устоев.

Остовом автентического амбитуса является квинто-кварта 1-5-8, что не исключает использования нижнего вводного тона  $7_1$  и даже нижней «б» в роли задержания или вспомогательного звука к «7». В некоторых случаях амбитус ограничивается тонической квинтой 1-5 (вариант –  $7_1-5^{-6}$ ).

Остов плагального амбитуса – 5-1-5. Как показывают анализы, 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».

Заканчивается первый раздел главы *планом анализа мелодии*, сформулированным на основе учёта всех вышеназванных факторов. Приведём его здесь в сокращённом виде.

1) Линеарные факторы (включая выделение кроющих тонов и линий, тонов-импульсов, консонантных надстроек). Индивидуальные и стилевые особенности гармонизации линий.

2) Характеристика мелодического амбитуса.

3) Мелодическая реализация аккордовых вертикалей и индивидуальные интонационные особенности.

4) Форма мелодии (наличие начальной и/или конечной твёрдой части, базовая музыкальная форма и её соединение с линейной схемой).

5) Анализ фраз и оценка колебаний потенциальной энергии.

**2. В.А. Моцарт. Песни, арии и сонаты.** В этом разделе анализируются песни В.А. Моцарта «К Хлое», «Wie unglücklich bin ich nit», ария «Мальчик резвый» («Non più andrai») из оперы «Женитьба Фигаро», мелодия колокольчиков (глокеншпиля) из оперы «Волшебная флейта», а также главные партии сонат G-dur KV 283 и C-dur KV 309.

Форма мелодии схематически представляется на нотных примерах, где линейные ходы даны в максимально сжатом виде, а НПТ и твёрдые части отражаются в виде аккордовых вертикалей. В случае наличия конечной твёрдой части выявляются её линейные и драматургические связи с предшествующими разделами.

В отдельных случаях мы прибегаем к графическому изображению колебаний потенциальной энергии функционального происхождения и фоновой энергии квинтовой удалённости аккордов от тоники.

Анализ закономерностей роста мелодического амбитуса главной партии сонаты G-dur KV 283 объясняет, почему Моцарт в расширении переместил материал 5-6-го тактов октавой ниже.

В ходе анализа сонаты KV 309 выявляется интересный факт: на границе между вторым и третьим предложением происходит функциональное переосмысление IV ступени в басу (имеются в виду функции в системе Шенкера). Из каденционной IV, прилегающей снизу к V, эта ступень превращается во вспомогательную IV, служащую для консонантной поддержки «б» урлинии.

Анализ каждого произведения (фрагмента) завершается выделением основных факторов, влияющих на формирование мелодии.

**3. Ф. Шуберт. Песни.** Анализируются песни «В путь», «Весенний сон», «Майская ночь» (D 194), «Wehmuth» (op. 22 № 2, D 772).

В ходе анализа песен «В путь» и «Майская ночь» основное внимание уделяется движению мелодии в контексте гармонических голосов. Перемещаясь

между ними, мелодия проявляет собой их невидимый рисунок. Рассматривается соотношение гармонических голосов с формующими линиями.

В случае плагального амбитуса («В путь», «Весенний сон») возникает интонационное и гармоническое напряжение между «нижней» пятой ступенью и верхними опорными тонами мелодии, что может быть отображено в форме «динамического треугольника». Его левой гранью является вертикальная линия, соединяющая нижнюю пятую ступень с головным тоном урлинии (или с верхним опорным тоном, если он лежит выше); две другие грани сближаются и соединяются в точке «1» (т.е. на первой ступени).

Опорные тоны дифференцируются в соответствии с терминологией, выдвинутой в третьей главе (второй пункт): тоника – главный устой, нижняя «5» – промежуточный, «3» – побочный, «4» и «6» – вспомогательные тоны (неустой).

Интонационный анализ проводится в контексте ладовой трактовки интонаций. В частности, выявляются возможности интонационного сопряжения тоники с доминантой (на примере песни «В путь»).

**4. Ф. Мендельсон. Песни без слов.** В Песне без слов № 9 показана обусловленность гармонического плана (в частности, появление *h-moll'*ного трезвучия после *H-dur'*ного, роль отклонений в Sp, отсутствие каденции в конце третьего предложения) линейными факторами. Отмечен необычный случай формирования твёрдой части в третьем предложении периода.

При анализе Песни без слов № 20 основное внимание уделено озвучиванию мелодией гармонических голосов (здесь их 5), а также соотношению голосов с формующими линиями. Рассмотрено формирование «субдоминантовой области» (в зоне дробления) как пролонгации вспомогательной «4».

Нетрадиционная гармонизация начальной твёрдой части полным функциональным оборотом рассматривается как особенность раннеромантической гармонии. А в смещении опорных тонов итоговой гаммы (в расширении) с 1-3-5-8 на 2-4-6-8 усматривается тенденция к функциональной инверсии, также свойственной эпохе романтизма.

**5. Р. Шуман. «Herzeleid».** При анализе песни Шумана отмечаются необычные способы гармонизации вспомогательной «6» урлинии и особая роль «6» на границе двух предложений периода. Здесь мы сталкиваемся не с нару-

шением законов Шенкера, а с уничтожением жёсткой взаимозависимости между развёртыванием линий и формой на синтаксическом уровне (обусловленной метрической структурой периода). Грань между предложениями застигает перволинию в «недолжном» месте – на границе между «5» и вспомогательной «6», что можно связать с общей романтической тенденцией смещения опоры на неустойчивые ступени и неустойчивые гармонии. При этом «6», как и в песне Р. Шумана «О, если б цветы угадали», гармонизована неаполитанским секстаккордом, что нетипично для венско-классического стиля.

В результате линейного анализа нашему сознанию предстаёт своего рода концентрат гармонического смысла произведения – пульсация трезвучных гармонических полей, заключённая в жёсткие рамки контрапункта *h-c-h* и *H-C-A-ais-H*. Сочетание этих двух линий выражает сжатие, скованность, ограничение объёма. Именно эта чисто музыкальная «реальность» и является средством воплощения замысла песни – переживания трагической смерти Офелии.

**6. Выводы. Формующие силы мелодии.** Анализы, приведённые в предыдущих разделах главы, позволяют сделать вывод о *приоритетной роли линейно-гармонических факторов* в строении мелодии. Именно формующие линии, вызревая вместе с гармоническим замыслом произведения, в итоге проявляются в реально звучащей фактуре, в том числе и в мелодии.

В то же время, итоговый рисунок мелодии может существенно отличаться от рисунка линий среднего плана благодаря скачкам между гармоническими голосами и разнообразным диминуциям. Сцепление фраз друг с другом также определяется линейными факторами: линии среднего плана не прерываются между фразами, но доходят до конца построения.

*Второе место по значимости* занимают факторы, связанные с формой мелодии, соотношением твёрдых и «гибких» частей, а также с формированием устоев разного качества внутри мелодического амбитуса.

Твёрдые части можно считать частным случаем проецирования центрального элемента гармонической системы на фактурные формы. Начиная со второй половины XIX века роль, аналогичную тоническому трезвучию, начинают играть и другие гармонические вертикали – доминантсептаккорд, нонаккорд,

септаккорд второй ступени. Именно они и определяют гармоническое содержание твёрдых частей.

Интонационные факторы и оценка колебаний потенциальной и кинетической энергии в ходе анализа мелодии *занимают третье место*.

Дело в том, что развёртывание лада в интонировании с точки зрения диалектической философии непременно включает в себя *становление*, а становление – это непрерывный процесс отрицания того, что есть, перевод его из *бытия* в *небытие* и возврат к самому себе на новой стадии – на стадии *ставшего*. Поэтому реализация ладовых отношений в интонировании непременно включает в себя, наряду с логическими, и алогические моменты.

Анализируя интонацию, мы фиксируем запечатлённый в ней логос, но теряем процессуальную, «внелогическую» сущность, ибо её невозможно зафиксировать с помощью музыкально-теоретических инструментов.

*Индивидуальный мелодический замысел* формируется в синкретическом единстве с гармоническим и проходит через те же стадии формирования, что и произведение в его целостности. Благодаря этому по мелодии можно судить об урлинии и о ходах среднего плана.

И гармонический, и мелодический индивидуальный замысел произведения можно и даже необходимо мыслить как некий целостный образ. Для аналитика путь к этому образу лежит через построение *модели* произведения. В качестве примера приводится описание мелодического замысла песни Ф. Шуберта «Майская ночь».

## Заключение

Главный итог исследования – углубление и детализация видения мелодии как средства и результата ладового развёртывания, результата, относящегося преимущественно к линейному, т.е. горизонтальному аспекту.

С одной стороны, мелодия – одна из линий гармонического комплекса. Мелодия не является феноменом только лишь переднего плана. Она всегда отражает и ведущие линии среднего плана; в её подоснове угадывается и урлиния с прерываниями. Более того, мелодия, будучи одним из ведущих компонентов композиторского замысла, в каком-то виде изначально содержится в «зерне»,

«оплодотворяющем» лад, и потому её влияние сказывается на всех стадиях ладового «прорастания».

С другой стороны, мелодия непосредственно рождается интонационными жестами, которые «перебрасывают» её с одного гармонического голоса на другой, с одной линии на другую, проращивают в ней диминуции разного рода. Поэтому мелодия оказывается насыщенной интонациями, а через их посредство обретает связь и с внетекстовыми смысловыми феноменами. Однако отдельные интонации, скачки, сложные диминуции не могут завуалировать тот факт, что мелодия управляется прежде всего горизонтальными линиями гармонического комплекса, прорастающего из лада.

Мы считаем, что взгляд на мелодию как на одно из основных средств линейного развёртывания лада актуален и для гармонических систем, не основанных на принципе централизованной тональности. Ведь то, что Г. Шенкер называет первоструктурой, на самом деле является первичной формой явления лада, своего рода «аналитической табличкой», до которой можно свернуть лад, или его максимально лаконичным способом представления. Однако такое – ладовое – понимание первоструктуры позволяет ставить вопрос о подобного рода «табличках» не только для мажорно-минорной системы, но и для других ладов. А после нахождения таких кратких ладовых формул рассматривать их последовательные пролонгации в музыкальном высказывании.

## Публикации по теме исследования

### I. Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК Минобробразования РФ

1. Захаров Ю.К. 50 тезисов Э. Курта о мелодии, гармонии и энергии тонов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4 (30). Ч. 3. – С. 55-59. **0,6 п.л.**
2. Захаров Ю.К. Новое слово о сущности музыкальной интонации // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2013. – № 3. – С. 63-75. **0,6 п.л.**
3. Захаров Ю.К. Линейные факторы в венско-классической мелодике (на примере поздних симфоний Й. Гайдна) // Исторические, философские,



- политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 12 (38). Ч. 1. – С. 63-71. **1,0 п.л.**
4. Захаров Ю.К. «Лазарь, или Торжество Воскрешения» Ф. Шуберта – Э. Денисова: тематическая ткань в семантическом и интонационном аспектах // Музыкальная академия. – 2014. – № 2. – С. 14-22. **1,0 п.л.**
  5. Захаров Ю.К. Квинтовый индекс (об одном вспомогательном методе гармонического анализа) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 5 (43). Ч. 3. – С. 65-74. **0,8 п.л.**
  6. Захаров Ю.К. Иван Шишов: первые опыты анализа мелодии в СССР // Обсерватория культуры. – 2014. – № 3. – С. 90-98. **1,0 п.л.**
  7. Захаров Ю.К. Дополнение к Шенкеру: линейно-гармонический анализ двух песен Р. Шумана // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 2 (52). Ч. 1. – С. 78-86. **1,0 п.л.**
  8. Захаров Ю.К. Возможен ли анализ мелодии по методу Шенкера? // Музыкальная академия. – 2015. – № 1. – С. 179-186. **1,0 п.л.**
  9. Захаров Ю.К. На пути к новым методам анализа тональной мелодии (песни Ф. Шуберта) // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 1 (20). – С. 100-119. **1,0 п.л.**
  10. Захаров Ю.К. О содержательности гармонических линий // Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2 (часть 18). – С. 4028-4037. **0,9 п.л.**
  11. Захаров Ю.К. Квинтовые функции аккордов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12 (62). Ч. 4. – С. 71-75. **0,5 п.л.**
  12. Захаров Ю.К. Музыкально-теоретический анализ: аксиологический аспект // Культура и искусство. – 2016. – № 2 (32). – С. 244-252. **0,9 п.л.**
  13. Захаров Ю.К. У истоков анализа мелодии в СССР: Лев Владимирович Кулаковский [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2016. – № 2. – С. 41-51. Режим доступа: [http://e-notabene.ru/ca/article\\_19094.html](http://e-notabene.ru/ca/article_19094.html) (дата обращения: 31.05.2016). **0,67 п.л.**

14. Захаров Ю.К. Теория Г. Шенкера в России [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2016. – № 2. – С. 91-101. Режим доступа: [http://enotabene.ru/ca/article\\_19008.html](http://enotabene.ru/ca/article_19008.html) (дата обращения: 26.06.2016). **0,63 п.л.**
15. Захаров Ю.К. Секреты тональной мелодии // Культура и искусство. – 2016. – № 3 (33). – С. 392-405. **1,0 п.л.**

## II. Статьи в других изданиях

16. Захаров Ю.К. Об истолковании музыки в слове // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: мат-лы научн. конференций. – М.: Моск. гос. консерватория, 2002. – С. 203-211. (Научн. труды Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 36). **0,57 п.л.**
17. Захаров Ю.К. Поздние вокальные циклы Р. Шумана (к проблеме музыкального воплощения темы жизни и смерти) // Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX-XXI веков. Сб. трудов по мат. конф. 16-17 октября 2008 г. – М., 2009. – С. 189-210. **1,2 п.л.**
18. Захаров Ю.К. Новый опыт анализа мелодии (песни Ф. Шуберта) // Вестник АХИ имени В.С. Попова. – 2012. – № 2. – С. 102-127. **0,8 п.л.**
19. Захаров Ю.К. Индивидуальный гармонический замысел музыкального произведения [Электронный ресурс] // Philharmonica. International Music Journal. – 2015. – № 2 (4). Режим доступа: [http://enotabene.ru/phil/article\\_16969.html](http://enotabene.ru/phil/article_16969.html) (дата обращения: 28.12.2015). **1,3 п.л.**
20. Захаров Ю.К. Ладовое строение знаменных стихир XVII века (на примере догматика первого гласа) [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. – № 14. – 2016. – С. 1-28. Режим доступа: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti\\_2016\\_14\\_1\\_28\\_zakharov.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zakharov.pdf) (дата обращения: 12.05.2016). **1,23 п.л.**
21. Захаров Ю.К. Интонация в додекафонной музыке (на примере песен А. Веберна ор. 23 и 25) // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: Сб. статей / редкол.: К.В. Зенкин, М.И. Катунян (отв. ред.), А.С. Соколов. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. – С. 447-460. **0,7 п.л.**