

МЕЛОДИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО И ГОМОФОННОГО ТИПА КАК ПРОБЛЕМА ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ ПОЗДНЕГО ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО)

Анализируется современное состояние теории мелодии; вводится термин «мелодия в полифонической музыке»; рассматриваются терминологические пары «строгий» и «свободный» стили, «контрапункт» и «полифония» с позиции их влияния на теории мелодической организации; ставится проблема многообразия мелодических концепций в историко-стилевом контексте, их конечности и одновременно преемственности; предлагается рассматривать принципы мелодической организации не на законченных стиливых образцах, как это традиционно принято, а на примере «переходного» стиля позднего французского барокко (в инструментальной музыке Ф. Госсека, А. Доверня, Ж.-Ж. Кассанеа де Мондонвиля).

Ключевые слова: мелодия; полифония; Госсек; Мондонвиль; Довернь.

Теория мелодии – одна из самых разветвленных и древних в музыкознании. От Античности и до наших дней ученые и философы, композиторы и музыкальные теоретики стремились создать универсальную мелодическую концепцию. Наиболее плодотворных результатов теория мелодии добилась в анализе конкретных композиторских стилей. После распространения теории мелодии Л.А. Мазеля [1] в отечественном музыкознании появляется ряд работ, не теряющих своей актуальности и по сей день¹. И лишь к концу XX в., стремясь осознать последние явления музыкально-художественной практики, а также произведения композиторов доклассической эпохи, исследователи становятся перед фактом: теория, созданная на базе музыки гомофонной, не в состоянии охватить весь комплекс стилистических явлений, выходящих за пределы мажорно-минорной тонально-гармонической системы.

Многообразие аналитических методик, оставивших след в истории становления теории мелодии, не сделало ни одну из них непререкаемой на долгие времена, но каждая в отдельности внесла свой вклад в формирование подхода к анализу мелодии. Появившиеся в последнее столетие «Основы линейного контрапункта» Э. Курта [6], «Теоретические основы мелодии» Д. Христовой [7], «Свободное письмо» Г. Шенкера [8], «Музыкальные стили с точки зрения композитора» Ц. Когутека [9] содержат положения, способные вывести теорию мелодии за пределы классико-романтической традиции и указать пути к формированию обновленной теории, способной к широкому стилистическому охвату музыкальных явлений.

В то же время создание комплексной теории встречает множество препятствий, основное из которых – несоизмеримость явлений, которые необходимо обобщить в границах всеобщей и постоянно продвигающейся во времени истории музыки. Однако сегодня всем очевидно, что в рамках единой концепции и терминологии невозможно описать и музыку раннего Средневековья, и композиции Б. Бартока, П. Хиндемита, П. Булеза. Задача подобной теории – сформулировать общие законы музыкознания, действующие на все времена – насколько всеобъемлюща, настолько и невыполнима. Показательно, что развивающаяся параллельно теоретическим воззрениям на мелодию историческая эволюция представлений о ладе в конечном итоге привела к отказу от идеи о всеобщих и на все времена универсальных законах ладообразования. Музыка оказалась настолько подверженной эволюционным

процессам, настолько различной по звуковысотной организации, что потребовала разработки теоретических моделей, ограниченных рамками определенных стилей и исторических эпох. Так сформировались и по прошествии времени исчерпали свой объяснительный потенциал в отношении к вновь появляющейся музыке теория модальности, тональные и ладовые теории XX в. Аналогичным образом можно развивать и теорию мелодии, ведь мелодия (по принципам ее строения и существования в рамках многоголосия) в эпоху строгого, свободного письма и в музыке XVIII – первой половины XX в. отличается существенно, если не кардинально. И если теория мелодии гомофонного стиля устоялась в теоретической и педагогической практике, то теория мелодии полифонического стиля до настоящего времени не была предметом специального рассмотрения.

Необходимо отметить, что используемое в музыковедческих текстах словосочетание «полифоническая мелодия» по сути уже содержит противоречие. Полифония – это принципиальное многоголосие, мелодия – это одноголосие. Мелодия, строго говоря, не может быть полифонической, даже если в ней присутствует так называемое скрытое многоголосие (термин С. Скребкова). Поэтому в соответствующих контекстах правильнее говорить о «мелодии полифонической музыки» или «мелодии полифонических стилей».

Основываясь на «многоголосном» понимании мелодии в трактатах эпохи строгого стиля, на некоторых положениях работы С.И. Танеева², а также опираясь на ряд работ отечественных и зарубежных музыковедов³, предлагаем определить мелодии музыки полифонической как *звуковысотные линии, организованные гармонически и ритмически на основе и в результате их взаимной координации и соподчинения в многоголосной фактуре*.

Комплексное теоретическое исследование мелодии полифонической музыки предполагает охват огромного, многовекового пласта музыкальных явлений, традиционно подразделяемых на «строгий» и «свободный» стили. Данная традиция связана с тем, что сами понятия «строгое» и «свободное» письмо вошли в российское музыкознание, начиная с С.И. Танеева, со страниц учебников полифонии Л. Бусслера, впервые опубликованных в переводе на русский язык в 1885 г. Постепенно накопленные в течение столетия музыкально-исторические и музыкально-теоретические данные по различным вопросам полифонии в начале

XXI в. начинают пересматриваться. В работах Н.А. Симаковой [13] и К.И. Южак [14] основополагающая периодизация полифонической музыки приближается к ее трактовке в современном зарубежном музыкознании [15–17]. Однако в русскоязычной литературе и в настоящее время сохраняется неоднозначность в определении понятий «строгий» и «свободный» стиль, особенно в учебной практике⁴.

В работах по истории и теории полифонии в настоящее время понятия «строгий» и «свободный» стили используются параллельно с терминологической парой «контрапункт» – «полифония». Показательно с этой точки зрения название работы Н.А. Симаковой «Контрапункт строгого стиля и fuga: История, теория, практика» [13], а также использование понятия «контрапункт свободного стиля»⁵. Тенденция терминологической унификации понятий в отечественном и зарубежном музыкознании, на наш взгляд, будет продолжена. Осложняется введение «новых» понятий, прежде всего, устоявшейся учебной практикой⁶, а также наличием авторитетных исследований в XXI в., определяющих контрапункт как художественное явление прежде всего [19]. В связи с этим взгляд на традиционные понятия «строгого» и «свободного» стиля будет пересматриваться, чтобы снять существующие противоречия, в том числе и в общепринятых учебных программах курса полифонии. Если проанализировать даже самые новые из них, которые рассчитаны на обучение студентов-теоретиков⁷, нетрудно заметить существенное расхождение между принципами изучения «строгого» и «свободного» стилей.

В первом случае особое внимание уделяется вопросам *сочинения мелодий и их сочетаний в простом и сложном контрапункте*, а также канонической техники.

Во втором – *вопросы мелодической организации полифонии не затрагиваются вовсе или только упоминаются*, а всё внимание сосредоточено на вопросах теории fuga; не возникают они и при экскурсе в историю полифонии «свободного стиля». Это тем более странно, что в историческом ракурсе «свободный стиль» – длительная, разноплановая эпоха, захватывающая классико-романтическую музыку и отчасти музыку XX в., предлагающая яркие мелодии и даже мелодические эксперименты⁸. Несмотря на это, в трудах полифонистов XX в. отчетливо прослеживаются определенные приоритеты. Изучению «строгого письма» посвящено значительное большее количество работ как в России, так и за рубежом. Что касается полифонии «свободного письма», то различные ее аспекты представлены неравномерно. Чаще всего рассматриваются вопросы *теории fuga*. В то же время почти не заметно проявление интереса к теории *полифонической мелодии* «свободного стиля». Характерно, что в зарубежном музыкознании термины «строгий» и «свободный» стили используются значительно реже, чем понятия «полифония» и «контрапункт», причем значение этих терминов не ограничено определенной музыкально-стилевой ситуацией. «Контрапункт» – это прежде всего композиционный принцип, основанный на функциональном соподчинении голосов (в композициях на *cantus planus* и т.д.), «полифония» – композиция, основанная на мелодической самостоятельности голосов⁹.

Таким образом, *объединяющим началом для «строгого» и «свободного» стилей, для «контрапункта» и «полифонии» является категория «мелодия», имеющая наряду с уникальными стилевыми особенностями некие общие закономерности, благодаря которым возникает полифоническая фактура*. Очевидно, что в данной ситуации необходимо не традиционное размежевание в виде антитез «строгого» и «свободного» полифонических стилей, или гомофонии и полифонии, а выявление общих закономерностей мелодической организации в полифонической и гомофонной музыке, не исключающих различные историко-стилевые реализации.

Иное качество полифонии XVII и последующих веков не исключает преемственности полифонических стилей. «Общее понятие полифонии как системы выразительных средств, объединяющих “ансамбль мелодий” с их характеристическими особенностями, ладо-тональной структурой и разновременностью кадансовых точек, остается действительным и для новой эпохи, наступившей с рождением гомофонно-гармонического склада» [24. С. 6].

Возможно, что путь к современному учению о мелодии заключается в синтезе двух исторически сложившихся подходов к исследованию её специфики. Один из них проявлен в работах Л. Мазеля и направлен на анализ средств музыкальной выразительности¹⁰. Второй подход представлен в трудах Э. Тоха, Р. Лаха, Г. Шенкера, Д. Христова, которые отдавали предпочтение исследованию целостной мелодической линии, анализируя её преимущественно на материале «доклассической» музыки¹¹. Особое внимание к музыке Средневековья, Возрождения и барокко в последние десятилетия XX в. связано не только с необходимостью изучить музыкально-стилистические явления, ранее лежавшие вне поля зрения исследователей, но и с осознанием невозможности определить без этого знания закономерности современной практики, преемственно связанной со старинной музыкой.

На рубеже XIX–XX вв. начинается новая эпоха¹² со своими методами организации музыкального языка, исключаящими абсолютный приоритет мелодики в системе выразительных средств, лишней раз подтверждая, что «мелодия» с комплексом ее закономерностей – явление исторически преходящее. Универсальному пониманию мелодии как эстетической категории в Античности, «многоголосному» пониманию мелодии в полифоническую эпоху, гомофонной организации мелодии Нового времени приходит на смену мелодия XX в., осмысление которой должно учитывать специфику современных музыкальных стилей и принципов их организации.

Из вышесказанного вытекает необходимость периодического пересмотра теории мелодии, особенно в свете процессов, происходивших в музыкальном искусстве в переломные эпохи. К таковым, несомненно, принадлежит и закат французского музыкального барокко, приходящийся на 30–50 гг. XVIII в. В то время непоясненность стилистических тенденций, которые уже в скором времени будут формировать художественные устремления композиторов, стала причиной повышенного внимания к возможностям интонационной выразительности мелодии. Это, в свою очередь, обусловило пере-

смотр прежних стилевых канонов мелодического письма, да и всего комплекса средств музыкальной выразительности, под влиянием тенденции к взаимопроникновению гомофонного и полифонического стилей. Именно с этой точки зрения анализируется музыка Франсуа Жозефа Госсекса¹³, Антуана Доверня¹⁴, Жан-Жозефа Кассанеа де Мондонвиля¹⁵ в диссертации автора статьи «Взаимодействие гомофонного и полифонического мелодических типов в инструментальных произведениях композиторов эпохи позднего французского барокко». Говоря кратко, состояние теории мелодии в настоящее время таково, что даже самые новые аналитические методы зачастую остаются недостаточно обоснованными с исторической точки зрения, а исследование

ведется на основе наиболее репрезентативных образцов. Расцвет теорий и их объяснительного потенциала всегда опирался на музыкальный материал, представляемый в качестве доказательства теории, имеющий черты каноничности и репрезентативности. А вот что между этими зонами «хрестоматийной стабильности» – большой вопрос. Особенно важно, что в этих периодах переходности и неустойчивости взаимодействуют разные идеи, изучая которые можно понять, почему и как развивались одни и не замечались другие, вполне потенциальные мелодические модели, а также поможет прояснить суть такого нового для отечественного музыковедения понятия, как «мелодия полифонического стиля».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Арановский М.Г. «Мелодика С. Прокофьева» [2]; Холопова В.Н. «О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского» [3]; Цуккерман В.А. «Выразительные средства лирики Чайковского» [4]; Якубов М. «Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии)» [5] и др.

² Предпосылки для создания целостной теории «свободного стиля» намечены в работе С.И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» [10]. По мнению классика отечественной полифонии, основу полифонии свободного письма составляет тональная ладовая система, пришедшая на смену модальной системе. Вкупе со второй важнейшей особенностью, которую отмечают практически все исследователи – «инструментализмом» – она определяет другие важнейшие параметры «свободного стиля» (характер мелодического движения, ритмику, особенности взаимодействия голосов, форму).

³ В отечественной теории музыки новый взгляд на теорию мелодии предложил М. Папуш [11, 12], в зарубежной – Д. Христов [7], в области полифонической музыки наиболее важными в данном ракурсе рассмотрения проблематики мелодии считаем труды Э. Курта [6], Г. Шенкера [8], Ц. Когоутека [9], С. Танеева [10].

⁴ Исследованию данной проблемы посвящена магистерская диссертация автора статьи.

⁵ Использование термина «контрапункт свободного стиля» имеет предысторию, которую рассматривает в вышеупомянутой работе Н.А. Симакон [13. С. 75–78]. В настоящее время употребление данного термина лишь вносит терминологическую путаницу.

⁶ Новые учебные пособия по полифонии (работы конструктивной направленности) появляются нечасто. Обычно без существенных изменений переиздаются учебники, написанные сорок-пятьдесят лет назад (например, учебник С. Григорьева и Т. Мюллера для музыкальных училищ и консерваторий, впервые появившийся в 1961 г.). Новые подходы к изложению теории и практики полифонии не всегда находят оформление в виде учебных пособий. Показателен тот факт, что система Х.С. Кушнарева, по которой воспитывалось не одно поколение музыкантов не только в Ленинградской консерватории, но, благодаря его ученикам и последователям, практически во всех республиках бывшего СССР, так и не была изложена в виде учебника или иного систематического пособия (программа курса полифонии Кушнарева не так давно была издана К.И. Южак, [18]).

⁷ Программы курса «Полифония» В.П. Фраёнова [20], И.К. Кузнецова и Н.А. Симакон [21], Т.Н. Дубравской [22].

⁸ Так А. Рейха написал полифонический цикл с творческой целью исследовать, насколько мелодия гомофонного образца подходит для музыки полифонической.

⁹ В заключении статьи «Полифония» в Новом музыкальном словаре Гроува авторы ясно разграничивают понятия «полифония» и «контрапункт», несмотря на упоминание, что данные термины зачастую используются синонимично («If, despite different in usage, the terms “counterpoint” and “polyphony” are practically synonymous, they nonetheless signify two different styles of writing in Adorno’s view: “counterpoint” denotes a composition in which parts are graduated according to rank, “polyphony” is a melodic arrangement of parts of equal importance»). Необходимо также отметить, что в середине XX в. термины «контрапункт» и «полифония» и в зарубежном музыковедении использовались с опорой на музыку определенной эпохи аналогично понятиям «строгий» и «свободный» стиль в отечественном музыковедении. Например, Апель в «Музыкальном словаре» (1944) рекомендовал использовать термин «полифония» применительно к средневековой музыке как оппозицию монодии, а «контрапункт» – к индивидуальным композиторским стилям (подробнее об этом см.: [23]).

¹⁰ Ряд современных музыкальных стилистических направлений может и должен быть исследован с позиций традиционной теории музыки. Так анализирует спектральную музыку Д.В. Шутко [25], инструментальную музыку Франции 1945–1970 гг. Т.В. Золотова [26].

¹¹ Генрих Шенкер в работе «Свободное письмо» исследует линейное движение на примере тональной музыки (подробнее см.: [8]).

¹² С точки зрения изменения внутренней организации мелодического строения гомофонного образца можно привести следующие примеры:

1. Вычленение мотива как ярко образной, смысловой единицы мелодии и компоновка мотивов в полимотивные конструкции у Густава Малера: «Исходя из рельефных мотивов, своего рода “первичных фонем” музыкальной речи, Малер и строит свои полимотивные конструкции, развернутые как в горизонтальном, так и в вертикальном измерении» [27. С. 189].

2. Смена традиционных комплексов песенной, романсной, ариозной и сонатной, симфонической, инструментальной в целом мелодики конструкциями нового типа у Р. Штрауса: «“Электра” значительно меняет наши представления о “мелодической линии”. Она разорвана, до предела обнажена, перенасыщена острой интерваликой, предвосхищая мелос нововенской школы (скачки на огромные расстояния, вне-тональные блуждания, резкие смены направления движения, настолько частые смены ритмического рисунка с постоянными замедлениями и ускорениями темпа вплоть до конвульсивной скороговорки, что вообще уничтожается ощущение ритмической упорядоченности)» [27. С. 216].

¹³ Ф.-Ж. Госсек (François-Joseph Gossec), 17.01.1734 – 16.02.1829 – французский композитор, профессор консерватории, основатель одного из самых знаменитых оркестров Европы XVIII в. (Concert des Amateurs), музыкальный представитель французской революции 1789 г., автор инструментальной симфонической (симфонии, концертные симфонии, марши для оркестра) и камерной музыки (сонаты, секстеты для духовых, трио, дуэты, отдельные произведения для различных инструментов, преимущественно духовых), вокальной светской (гимны и другие революционные произведения для хора, романсы, арии), религиозной (мессы, мотеты, оратории) и театральной музыки (оперы, балеты, дивертисменты).

¹⁴ А. Довернь (Antoine Dauvergne) 3.10.1713 – 11.02.1797 – французский композитор, скрипач, содиректор Духовных концертов (с 1762 г.), директор Парижской оперы (1769–1772 гг., 1780–1782 гг., 1785–1790 гг.), автор 18 сценических произведений (в жанрах: балет, героический и комический балет, лирическая трагедия, лирическая комедия, интермедия, трагедия), отдельных арий, кантат и мотетов, духовных произведений для хора, инструментальных сочинений.

¹⁵ Жан-Жозеф Кассанеи де Мондонвиль (Jean – Joseph Cassanéa de Mondonville), 25.12.1711–8.10.1772 – французский композитор, скрипач – виртуоз, впервые применивший способ касания открытой струны (натуральные флажолеты), автор театральной музыки (трагедия «Тезей», 1765 г., пасторали, балеты, оперы-балеты), духовной вокальной (оратории, мотеты для хора – grand motets, мотеты для солирующих голосов – petits motets) и инструментальной музыки (пьесы для клавесина, трио-сонаты, камерные сонаты для различного состава инструментов, концерт для скрипки с голосом, 1747, концерт для скрипки с оркестром, голосом и хором, 1752). Большинство произведений Мондонвиля утеряны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
2. Арановский М.Г. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.
3. Холопова В.Н. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского. М.: Сов. композитор, 1973. С. 322–346.
4. Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
5. Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии) // От Люлли до наших дней. М., 1967.
6. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
7. Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. М., 1980.
8. Шенкер Г. Свободное письмо / Пер. Б.Т. Плотникова. Красноярск, 2003.
9. Kohoutek C. Hudební styly z hlediska skladatele (stručná antologie základů starší kompoziční praxe a teorie). Praha, 1976.
10. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. 2-е изд. М., 1959.
11. Папуш М. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука. М., 1973. Вып. 2. С. 135–174.
12. Папуш М. Проблемы учения о мелодии: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1977.
13. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga: история, теория, практика. М., 2002.
14. Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. СПб., 2003. Кн. 2.
15. Kontrapunkt. DIE MUSIC IN GESCHICHTE UND GEGENWART. Bd 8. S. 1021–1024.
16. Kurt-Jürgen Sachs, Carl Dahlhaus Counterpoint / New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2 ed. URL: www.grovemusic.com
17. Wolf Frobenius, Peter R. Cooke, Caroline Bithell, Izaly Zemtsovsky Polyphony // New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2 ed. URL: www.grovemusic.com
18. Южак К. Программа курса Х.С. Кушнарева «Полифония И.С. Баха». Две версии – две эпохи. СПб., 2003.
19. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д, 2004.
20. Примерная программа по дисциплине «Полифония» для музыкальных училищ по специальности «Теория музыки» / Сост. В.П. Фраёнов. М., 2001.
21. Программа-конспект дисциплины «Полифония» по специальности «Музыковедение» / Сост. И.К. Кузнецов, Н.А. Симакова. М., 2001.
22. Программа-конспект дисциплины «Полифония» по специальности «Музыковедение» / Сост. Т.Н. Дубравская. М., 2002.
23. Ringer D. Melody // New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2 ed. URL: www.grovemusic.com
24. История полифонии. Вып. 3: Западно-европейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М., 1985.
25. Шутко Д.В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов (теоретические основы музыкального языка): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004.
26. Золотова Т.В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). Исследование. Киев, 1989.
27. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 3 февраля 2011 г.