

Захаров Юрий Константинович

ЛИНЕАРНЫЕ ФАКТОРЫ В ВЕНСКО-КЛАССИЧЕСКОЙ МЕЛОДИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНИХ СИМФОНИЙ Й. ГАЙДНА)

Статья посвящена выявлению рудиментов монодического функционирования тетраордов и пентаордов в тональной мелодике. Предлагается новый аналитический метод, основанный на оценке "квинтовой удалённости" крайних тонов тетра- и пентаордов от тоники. Вводятся понятия "квинтовый индекс", "вектор", "векторная схема". В результате открывается возможность увидеть в гайдновских мелодиях сцепление разнонаправленных тетра- и пентаордов и описывать линейную функцию входящих в них тонов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/14.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. I. С. 63-71. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. **La Música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)** // Monumentos de la Música Española. No. V / Transcripción y estudio por H. Anglés. Barcelona: C.S.I.C. y Instituto Español de Musicología, 1947. II: Polifonía profana. Vol. I. 295 p.
2. **Pope I.** Villancico // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
3. **Russell E., Gomez M.** Vasquez Juan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
4. **Sainz de Robles F. C.** Historia y antología de la Poesía Española (en lengua castellana del siglo X al XX). Madrid: Aguilar, Colección Obras Eternas, 1967. 2223 p.
5. **Schack A. F. de.** Historia de la literatura y del arte dramático en España. Madrid: Impresor de Camara de S. M. Isabel de Católica, 23, 1885. T. I. 200 p.
6. **Stevenson R.** Spanish Music in the Age of Columbus. Hague: Martinus Nijhoff, 1960. 335 p.

**COMPOSITIONAL ORGANIZATION OF VILLANCICO
AND CANCIÓN IN SPANISH MUSIC OF THE XVTH-XVITH CENTURIES****Zhaleeva Renata Rail'evna***Novosibirsk State Conservatoire (Academy) named after M. I. Glinka
Renata-Ispania@yandex.ru*

The article is devoted to the main song genres of the Spanish Renaissance – villancico and canción – poorly covered in the national musicology. The data on genre notions appearance in authentic texts and the characteristics of types are presented. The main result is the formation of the author's typology of genres compositional organization in accordance with the parameters of poetic-musical form. The author draws on the material of the representative collection – *Cancionero Musical de Palacio*.

Key words and phrases: Spanish Renaissance; villancico; canción; mudansa; Vuelta; refrain.

УДК 781.43

Искусствоведение

Статья посвящена выявлению рудиментов монодического функционирования тетраордов и пентаордов в тональной мелодике. Предлагается новый аналитический метод, основанный на оценке «квинтовой удалённости» крайних тонов тетра- и пентаордов от тоники. Вводятся понятия «квинтовый индекс», «вектор», «векторная схема». В результате открывается возможность увидеть в гайдновских мелодиях сцепление разнонаправленных тетра- и пентаордов и описывать линейную функцию входящих в них тонов.

Ключевые слова и фразы: мелодика; лад; монодия; тетраорд; пентаорд; линейнизм; векторная схема; Й. Гайдн.

Захаров Юрий Константинович, к. искусствоведения, доцент
*Академия хорового искусства имени В. С. Попова, г. Москва
n-station@rambler.ru*

**ЛИНЕАРНЫЕ ФАКТОРЫ В ВЕНСКО-КЛАССИЧЕСКОЙ МЕЛОДИКЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНИХ СИМФОНИЙ Й. ГАЙДНА)[©]**

Как анализировать тональную мелодику? В венско-классическую эпоху мелодия почти полностью определяется гармоническим планом периодов и песенных форм, линиями гармонических голосов. Она движется по звукам аккордов, соединяет эти звуки друг с другом, достаточно часто переходя в общие формы движения; в ней мало индивидуализированных интонаций.

Каким же образом выделить и описать *собственно мелодические* явления, самостоятельные в сравнении с голосоведением и другими факторами, обусловленными гармонией?

Нам представляется, что решению этой задачи должно предшествовать выделение линий *среднего* и *переднего* планов по методике Г. Шенкера [8, т. 1, с. 50-58, 78-85]. Рассматривая мелодику на фоне этих линий, а также и на фоне гармонических голосов, мы лучше поймём, каким образом она вытекает из них и в чём именно она самостоятельна.

Однако темой настоящей статьи будет поиск скрытых в классической мелодике линейных феноменов иного рода.

В средневековой монодии большая роль принадлежит тетраордам. Это объясняется структурой модальных диатонических семиступенных ладов, где основной строительной единицей является кварта и, соответственно,

тетрахорд (русский обиходный звукоряд строится из соединённых тетрахордов, а звукоряды западных церковных ладов – из разьединённых).

Кварта занимает особое положение среди первых интервалов натурального (обертонового) ряда: её звуки оспаривают друг у друга роль устоя или основного тона. Акустически естественным основным тоном кварты выступает её верхний звук, так как в обертоновом ряду верхний звук кварты является октавной дублировкой основного тона этого ряда. С другой стороны, в конкретных мелодических формулах с квартовым амбитусом нижний звук кварты также претендует на роль устоя – так как устой (за исключением случаев, когда речь идёт о части звукоряда ниже финалиса плагального лада) традиционно мыслится лежащим вблизи нижней звуковысотной границы попевки.

В рамках одного напева это ведёт к переменности устоев. Действительно, в тетрахордах мелодия в своём движении всё время «переваливается» с одного устоя на другой, с нижнего на верхний и обратно.

При этом верхний звук тетрахорда выступает в качестве «возбудителя» мелодического движения. Появляясь, он переподчиняет себе только что пропетые звуки и одновременно заставляет нас предслышать дальнейшее движение мелодии в сторону нижней опоры тетрахорда.

Такое свойство кварты противодействует её гармоническому, вертикальному слышанию и превращает тетрахорд в основную форму развёртывания моодии или модалной мелодии.

Исчезают ли такие свойства тетрахорда в условиях тональной мелодики? Нам представляется, что они сохраняются в *снятом* виде, причём тетрахорд уравнивается в правах с пентахордом.

Поступенное движение мелодии в рамках кварты или квинты является одним из собственно линейных феноменов, самостоятельным в сравнении как с интонационной структурой мелодии, так и с линиями, выявляемыми анализом по Шенкеру. Аналитическому описанию этого феномена и будет посвящена настоящая статья.

Связывая тетра- и пентахорды со структурой классического мажора и минора, мы покажем специфичность их функционирования в мелодии, а также вскроем их направленность, которая может либо способствовать мелодическому движению к следующей опоре, либо подчинять тоны мелодии только что отзвучавшему устою.

В классическом мажоре и миноре гармоническая вертикаль является господствующей и подавляет «горизонтальные» качества кварты. Основная роль переходит к квинте. Квинта – крайний интервал центрального и главных трезвучий; их основные тоны также находятся на расстоянии квинты друг от друга. Поэтому роль тетрахордов и пентахордов в тональных ладах, по крайней мере, уравнивается. Их базовое соотношение раскрывается в структуре мажорной гаммы с её квинто-квартовым остовом – пентахорд 1-5 и тетрахорд 5-8, причём мелодическому движению 5-8 или 5-1 соответствует квинтовый ход баса D-T.

Чтобы корректно описать функционирование тетра- и пентахордов в тональной мелодике, нужно разработать аналитический механизм, отображающий эти полихорды *в связи* со структурой мажора и минора, где одновременно действуют как законы диатонического звукоряда, так и тональные функции.

Возьмём обычную схему расположения звуков диатонического семиступенного звукоряда по квинтам (см. Пример 1). Заполним квинты поступенным движением. Получим шесть **пентахордов**, расположенных в диапазоне трёх с половиной октав. Центр полученной системы (тоника «до») смещён влево.



Пример 1. Пентахорды (мажор)

Обозначим центр цифрой «0», и далее по квинтам: *соль* – «1», *ре* – «2», *ля* – «3» и т.д. Это – номера квинт вверх от центра. Будем называть их **квинтовые индексы** и обозначать «q_i» (термин «квинтовый показатель» встречается в книгах Ю. Н. Холопова [5, с. 13-14, 26-32; 6, с. 30-31; 7, с. 136-139]).

Поскольку акустически основным тоном квинты является нижний звук, естественным направлением пентахорда является нисходящее. Таким образом, если начать движение, например, от «ля», то оно, «перекатываясь» от *ля* к *ре*, от *ре* к *соль*, от *соль* к *до*, достигнет своей цели на тонике. Отметим на схеме такую направленность (**векторы**) пентахордов стрелками. Чем больше «номер» звука, тем дальше расстояние до тоники, выраженное в квинтах.

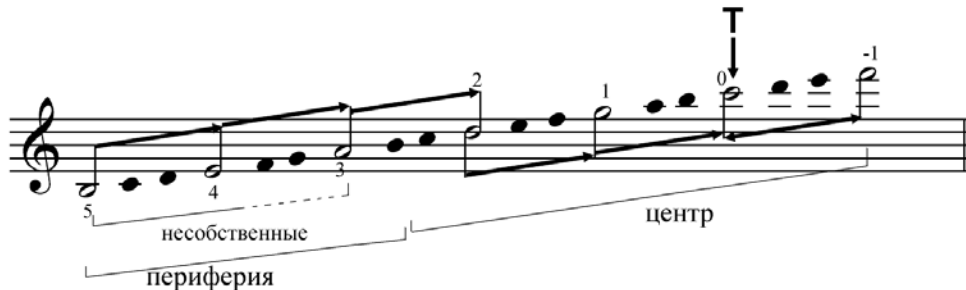
Согласно намеченной логике, звуку «фа» нужно присвоить номер «-1». Это будет значить, что он находится ниже тоники, и тут возникает противоречие в направленности пентахорда: естественному нисходящему вектору противостоит тяготение к тонике. Поэтому предлагается на схемах приписывать этому лидийскому пентахорду *двунаправленный* вектор.

Дальнейший нисходящий «бег» пентахордов приведёт либо к выходу за пределы диатоники, либо к появлению уменьшённой квинты, пентахорд которой принципиально отличается от предшествующих диссонированием крайних опор, что делает его несамостоятельным.

Предлагается далее зону диатонического мажорного звукоряда от «-1» до «2» считать *центром* лада (в его линейно-звукорядной развёртке), а зону от «3» до «5» – *периферией*. Пентахорд «ре-ля» при этом обретает некую соединительную роль между центром и периферией.

Обратимся к **тетрахордам**. Естественная для тетрахорда направленность – в условиях обертонового звукоряда, т.е. при вертикально-гармоническом слышании – это восходящая направленность (в силу того, что верхний звук кварты является октавной дублировкой основного тона обертонового ряда).

Построим схему мажорного звукоряда, написав восходящую цепочку кварт, заполненных поступенным движением (см. Пример 2). Центр цепочки (тоника «до») получится смещённым вправо.

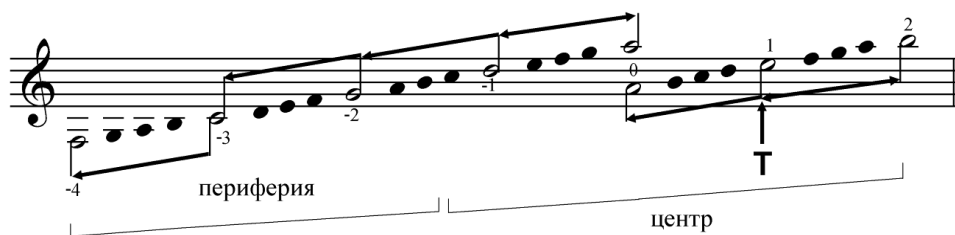


Пример 2. Тетрахорды (мажор)

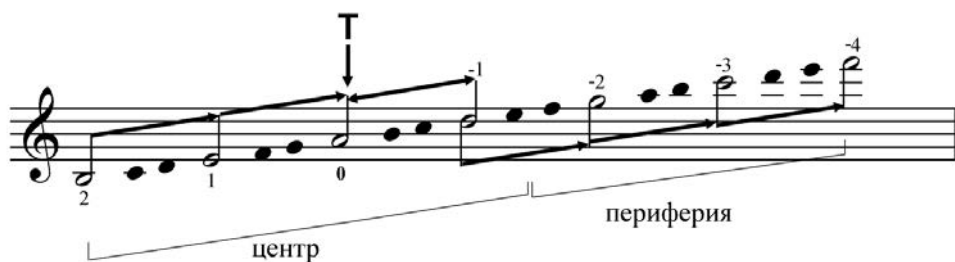
Обозначим цифрами краевые тоны тетрахордов в порядке их удаления от тоники. Получим те же номера, что и выше в случае с пентахордами, – квинтовые индексы («соль» = 1, «ре» = 2 и т.д.). Центром будем считать тетрахорды «2→1», «1→0» и «0↔1», периферией – «5→4» и «4→3».

Тетрахорд «0↔-1», как и аналогичный ему пентахорд, будет иметь двунаправленный вектор. Однако заметим, что этот тетрахорд, будучи по структуре ионийским, не имеет в себе такой интервальной и динамической противоречивости, как лидийский пентахорд. Поэтому он используется не реже других тетрахордов. Его особая роль заключается в том, что он, будучи по структуре равным «доминантно-тоническому» тетрахорду «1→0», пытается продлить «бег по гамме» через первую ступень к четвёртой, однако это противоречит тяготению последней в тонику. На практике такой «спор векторов» разрешается благодаря тому или иному гармоническому контексту.

Сделав аналогичные вышеприведённым тетра- и пентахордовые схемы натурального минора (см. Примеры 3, 4), мы обнаруживаем смещение точки центра в пентахордовом ряду вправо, а в тетрахордовом – влево, в результате чего область положительных индексов уменьшается (их остаётся только два), а область отрицательных – увеличивается.



Пример 3. Пентахорды (минор)



Пример 4. Тетрахорды (минор)

Полихорды с отрицательными индексами образуют *отрицательную*, или субдоминантовую область ладового поля, а полихорды с положительными индексами – *положительную*, или доминантовую. В мажоре периферия лада располагается в зоне положительных индексов, а в миноре – в отрицательной области.

Увеличение (в миноре) области тетра- и пентахордов с отрицательными индексами означает лёгкость движения от тоники вниз по квинтам (или вверх по квартам) в сторону параллельного мажора. Движения как мелодического, так и гармонического: в миноре бас достаточно часто спускается по цепочке нисходящих квинт ($q_i = 0 - -1 - -2 - -3 - -4$). В мажоре это невозможно, потому что уже вторая квинта будет уменьшённой, а для минора потому и характерно, что четыре пентахорда уводят вниз от тоники. В результате тоника минора ослабляется (что компенсируется «насильственным» скачком на уменьшённую квинту при переходе от баса с $q_i = -4$ к басу с $q_i = +2$ [П₇]).

Рассуждая о тетра- и пентахордах в контексте классического мажора или минора, мы выносим на первый план линейные аспекты мелодических процессов и голосоведения. С этой точки зрения, сцепление названных полихордов должно иметь свою функциональную логику, «добавочную» или поверхностную в сравнении с логикой последования аккордов. Предположим простейшее: взяв некий тон, отличный от тоники, мы, согласно его индексу, должны – путём мелодических тетра- или пентахордов – довести его до тоники. Неправильным будет, например, сыграть в до мажоре «ля-соль-фа-ми-ре» и в ближайших тактах не продолжить это движение пентахордами «ре-до-си-ля-соль» и «соль-фа-ми-ре-до».

Это элементарное правило необходимо дополнить двумя другими.

1) Возможен эллипсис – пропуск одного тетра- или пентахорда. В результате получается секвенция с секундовым шагом; очевидная линейная логика секвенции восполняет в данном случае логику последования полихордов.

2) Тетрахорд может быть заменён аналогичным ему пентахордом, и наоборот.

Связь периферийных полихордов с центром весьма слаба. Она (в рамках линейной логики) будет наблюдаемой только при соблюдении правил следования индексов $5 \rightarrow 4 \rightarrow 3 \rightarrow 2 \rightarrow 1$. Периферийные полихорды сцепляются друг с другом посредством явной секвенции.

Как уже говорилось, акустически естественной для тетрахорда направленностью является восходящая. Однако модальное свойство тетрахордов – вызывать ощущение «перекачивания» устоя с одного краевого тона на другой – проявляется и в ладах тонального типа. Именно это свойство часто применяется для мелодического выявления отклонений и вообще любых смещений опоры с одного тона на другой.

Аналогично, пентахорды создают устремление к своему нижнему звуку, а если их играть вверх, возникает ощущение преодоления напряжения. Восходящие пентахорды используются реже, за исключением 1-5 – яркого выражения тонической гармонии. Как правило, использование восходящих пентахордов предполагает в течение ближайшего такта возврат мелодии вниз.

Отметим также, что всякий пентахорд своим появлением утверждает соответствующее ему трезвучие и придаёт ему больший вес в сравнении с окружающими аккордами, вплоть до превращения его в местную тонику (образование подсистемы).

В рамках тональной гармонии мелодические полихорды неминуемо подчиняются звучащим в данный момент аккордам, *ходу ступеней* баса. Ступени баса (основные тоны аккордов) мы можем обозначить теми же индексами, как и краевые тоны тетра- и пентахордов. Смены гармоний в музыке венско-классического периода подчинены той же квинтовой логике (например, последование D → Sp, D-T в мажоре будет обозначено $q_i = 3 \rightarrow 2 \rightarrow 1 \rightarrow 0$), причём стрелки символизируют тут и обычное аккордовое тяготение. S-T будет обозначаться «-1 ↔ 0».

Аккорды решающим образом влияют на векторы мелодических тетра- и пентахордов. Возникает двуплановая картина: более весомыми будут направленности, заданные гармонией (например, тетрахорд 8-7-6-5, гармонизованный S-T, получает нисходящий вектор), но первичные линейные векторы (для тетрахорда – вверх) при этом не отменяются, а составляют второй план, который также слышен.

Не всегда вопрос о направленности тетрахорда в связи с гармонизацией решается легко. В особом положении находится, например, тетрахорд «-1 ↔ 0». Даже в условиях классической тональной гармонии верхний и нижний звуки этого тетрахорда оспаривают друг у друга роль опоры. Это является обратной стороной того факта, что субдоминантовая гармония, взятая после тонической, оспаривает у последней роль устоя и почти не тяготеет в тонику (или тяготеет в неё лишь благодаря линейному тяготению ступеней $4 \rightarrow 3$ и $6 \rightarrow 5$).

Попробуем отобразить на нотном примере основные варианты гармонизации тетрахорда «-1 ↔ 0», делающие более весомым верхний или нижний устой (У).

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (F-c). It contains four measures of music, each representing a different harmonic realization of the F-c tetrachord. Arrows above the notes indicate the direction of the melodic movement. Below the staff, chords are indicated by letters: S, T, D, and U. The first measure has chords S-S, T-T, T-D₇, and T-S. The second measure has D₇-T and S-S. The third measure has S-T. The fourth measure has S-S.

Пример 5. Варианты гармонизации тетрахорда f-c в C-dur

Как видим, результат зависит не только от гармонизации, но и от направления движения (сравните $4/S \rightarrow 1/T$, но $1/T \rightarrow 4/S$).

Теперь рассмотрим, казалось бы, более однозначный тетрахорд «1→0». Его векторная направленность в сторону тоники также может быть оспорена гармонизацией:

Пример 6. Варианты гармонизации тетраchorда c-g в C-dur

В тетра- и пентахордах, относящихся к центру лада, крайние тоны обычно гармонизируются как прима или квинтовый тон аккорда.

Что касается периферийных тетраchorдов, то в них крайние звуки могут оказаться в роли терцовых тонов. Такие тетраchorды мы будем называть *несобственными*. Их индексы отступают на второй план, и они уже не требуют непременно доведения до тоники. Например, тетраchorд *ми-фа-соль-ля* («4→3» в до мажоре) можно гармонизовать T-S («0↔-1»), и, в таком случае, значение «4→3» фактически нивелируется. Подобный эффект возникает и в случае мелодических дублировок (например, тетраchorд *фа-ми-ре-до* в среднем голосе дублируется *ля-соль-фа-ми* в сопрано). Здесь в качестве основного должен рассматриваться тетраchorд, принадлежащий области центра.

Чтобы играть самостоятельную роль в мелодии, полихорды должны быть так или иначе выделены (артикулированы). Их крайние звуки должны быть или точками смены направления мелодического движения, или звуками сравнительно большей длительности, или попадать на сильные доли.

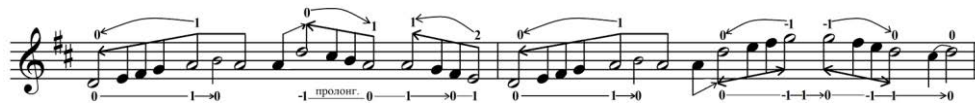
Кроме того, мы, пользуясь техникой редукции, можем выявлять тетра- и пентахорды, состоящие из опорных тонов мелодической линии и гармонических голосов. Такие полихорды могут занимать до 8-ми тактов. Их роль в мелодическом развёртывании очень важна.

Помимо соединения друг с другом первичных ладовых интонаций, тетра- и пентахорды привносят в мелодию свои индивидуальные динамические и устоеобразующие качества. Если отмечать на схеме не просто полихорды как таковые, но показывать их векторы – как естественные, так и привнесённые гармонизацией, то *мелодия предстанет состоящей из сложно-сбалансированных разнонаправленных отрезков, крайние тоны которых имеют индексы, символизирующие их квинтовую удалённость от тоники*.

Линейные формы явления лада, ставшие предметом нашего исследования, можно изучать на материале любой музыки как венско-классического, так и романтического периодов. Однако первые примеры применения нашей методики естественнее всего показать на «чистых» венско-классических образцах, к числу которых, безусловно, относятся симфонии Й. Гайдна 1787-1795 годов (№ 88-104). Всего нами было проанализировано более 50-ти фрагментов; для публикации мы выбрали несколько наиболее показательных образцов, взятых из симфоний № 100, 102, 103 и 104.

В приведённых ниже примерах краевые тоны тетра- и пентахордов отмечены «белыми» нотами; стрелками на вязке обозначены естественные (акустические) векторы полихордов, стрелками в форме лиг над или под вязкой – векторы, обусловленные гармонией. Цифрами выражены квинтовые индексы, а цифрами под нотным станом – квинтовые индексы основных тонов гармонии. Тонические гексахорды обозначены 6(T).

Пример 7. Симфония № 104. Главная партия I части



Пример 8. Линейная схема главной партии

Редко встречаются периоды со столь отчётливой полихордовой структурой. Оба предложения начинаются с пентакорда « $0 \leftarrow 1$ », но имеют разное продолжение. Первое заканчивается неполной гаммой, состоящей из двух тетракордов, ведущих слушателя в доминантовую область лада. Из-за восходящей направленности тетракордов последним опорным тоном оказывается звук *ля*. Во втором предложении за начальным пентакордом следует отход в субдоминантовую область ($q_i = -1$). Таким образом, очерчиваются оба края ладового поля, и достигается полное равновесие.

Сделаем векторную схему примера:

первое предложение $0 \leftarrow 1 \rightarrow 0 \leftarrow 1 \leftarrow 2$;

второе предложение $0 \leftarrow 1 \rightarrow 0 \leftrightarrow -1 \rightarrow 0$.

Обратим внимание, что в четырёх из шести выявленных полихордов мелодия движется в сторону, противоположную их вектору, т.е. преодолевает линейно-гармоническое напряжение.



Пример 9. Симфония № 103. Главная партия IV части



Пример 10. Линейная схема главной партии

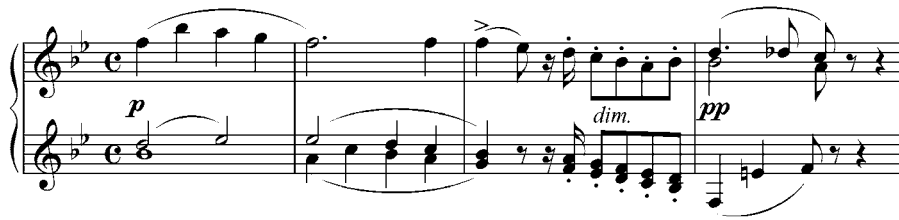
Главная тема этой рондо-сонатной формы представляет собой усложнённую разновидность *большого предложения*, у которого вторая половина сжата за счёт более концентрированного расположения мотивов (каноническая секвенция второго разряда). В первой фразе показ тоники осуществляется через сопряжение нисходящего тетракорда « $0 \leftarrow 1$ » с восходящим тоническим гексахордом $5 \uparrow 3$. Несмотря на то, что верхний звук тетракорда гармонизован как неаккордовый (задержание на фоне D), он оказывается главным устоем. Это происходит потому, что в момент достижения нижней опоры гармония сменяется на тоническую, а квинта тоники подчинена основному тону.

Учитывая и второй тетракорд (спрятанный в гексахорд), отметим, что es^2 является главной линейной опорой первой фразы (*господствующим тоном*).

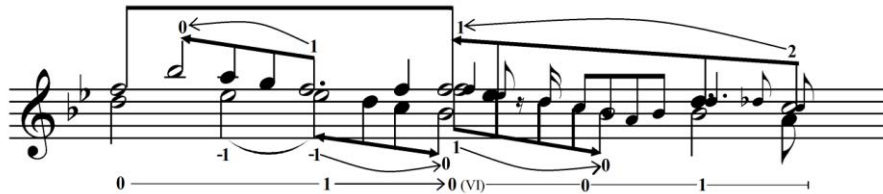
Во второй фразе соединены два тетракорда; оба гармоническими средствами переподчинены вперёд по формуле $-1 \rightarrow 0 \rightarrow 1$. Опора es^2 сменяется опорой *b*.

В канонической секвенции нужно учитывать тетракорды двух голосов. Первый тетракорд появляется в нижнем голосе и ведёт от *b* к *f* (« $1-2$ »). Тетракорд верхнего голоса des^2-as в рамках *f*-moll оказывается несобственным. Следующий тетракорд as^2-es^2 (несобственный в рамках *c*-moll) может быть рассмотрен и как возвращающий к главной тонике по формуле « $-1 \rightarrow 0$ ». Обратим внимание, что два тетракорда верхнего голоса подчинены своей линейной логике и по *Es*-dur могут быть оценены как $-2 \rightarrow -1 \rightarrow 0$.

В этом проявляется своего рода полифония (совместное действие) гармонических и линейно-мелодических структур: гармония, по квинтовым индексам, движется $1-2-3 \rightarrow 2 \rightarrow 1$, а мелодические тетракорды — $-2 \rightarrow -1 \rightarrow 0$.



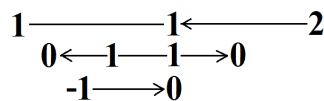
Пример 11. Симфония № 102. I часть, вступление



Пример 12. Линейная схема темы вступления

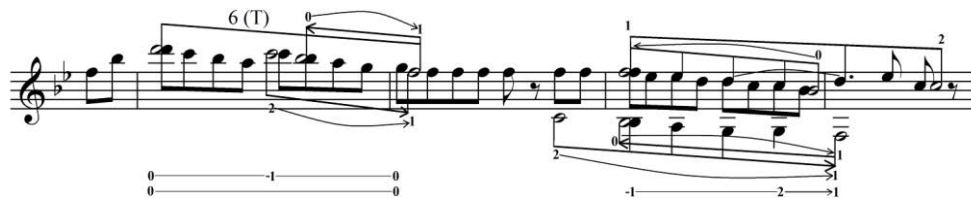
В подоснове мелодической структуры данного фрагмента лежит линия « $f^2 \downarrow c^2$ ». Fa^2 вступает с первой же доли, но начинает двигаться вниз только через два такта.

На переднем же плане видны и другие линии – тетрахорд $b^2 \downarrow f^2$ и пентахорд $f^2 \downarrow b$, составляющие полную гамму. Им контрапунктирует тетрахорд $e^2 \downarrow b$ в среднем голосе.



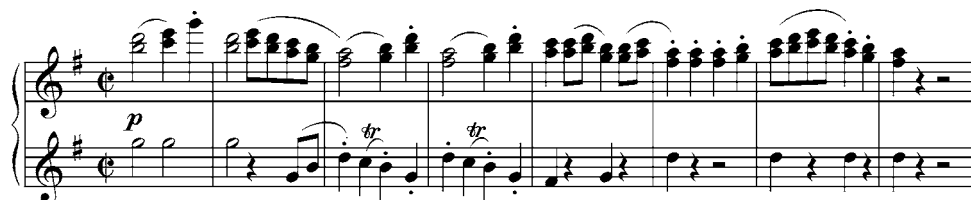
Пример 13. Векторная схема темы вступления

Из этой схемы видно, что f^2 («1») так и не переходит в тонику, но остаётся господствующим тоном (« $1 \leftarrow 2$ »). Во вступлении формируется тема главной партии.



Пример 14. Симфония № 102. Линейная схема главной партии I части

Сравним этот пример с предыдущим. Вторая фраза состоит из тех же полихордов (только добавляется пентахорд « $2 \rightarrow 1$ » в басу). А вот первая фраза имеет более широкий диапазон и строится на тоническом гексахорде $d^3 \downarrow f^2$. В этот гексахорд вставлены нисходящие пентахорд и тетрахорд, выделяющие тон f^2 (конечную точку векторов). Этот f , как и в примере из вступления, становится господствующим тоном. В тетрахорде $b-f$ верхний звук переподчиняется нижнему, т.к. верхний гармонизован субдоминантой, а нижний – тоникой.

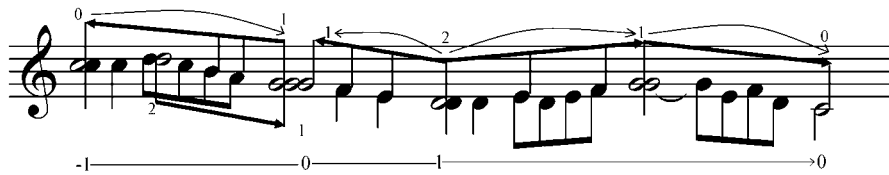


Пример 15. Симфония № 100. Главная партия I части



Пример 16. Линейная схема главной партии

В этом примере мелодия избегает точки равновесия, колеблясь между побочными опорами. Проследим, как это проявляется на уровне тетра- и пентахордов. Пентахорд e^2-a («3→2») чередуется с квартой и тетра-хордом d^2-a («1←2»). Опора пентахорда – звук a , а тетрахорда – d^2 . Между этими двумя опорами и происходит борьба. При этом линейная функция звука $ля$ меняется: как нижняя опора тетрахорда он тяготеет вверх (к d^2), а как нижняя опора пентахорда подчиняет себе e .



Пример 17. Симфония № 100, II часть, тт. 5-9

Фрагмент мелодии, отображённый в этом примере, целиком состоит из тетра- и пентахордов, что бывает довольно редко. Тетрахорды «0←1» (гармонически перенаправленный вниз) и «1←2» центрированы на звуке *соль*, выделяя его как местную мелодическую опору, которая в конце через нисходящий пентахорд благополучно перетекает в тонику.

Обратим внимание на то, как гармония влияет на направление векторов тетрахордов. В первом тетрахорде c^2 переподчиняется g , так как c^2 гармонизовано субдоминантой, а g – тоникой. Оба звука являются квинтовыми тонами аккордов, но субдоминанта подчинена тонике, и потому c^2 подчинено g . Второй тетрахорд вместе со своими аккордами является, казалось бы, транспозицией первого, однако гармонизован не просто T-D, а T-D⁷, в результате чего нижняя опора тетрахорда (d) подчиняется верхней (причём как слева, так и справа от себя). Из-за этого значение звука d как опоры значительно ослабляется.

Итак, мы выявили, каким образом подмеченные нами «атавизмы» модалного функционирования тетра- и пентахордов проявляются в мелодике Йозефа Гайдна.

Ещё раз отметим, что эти полихорды имеют естественный, заданный законами обертонового ряда, устой и в связи с этим – естественную направленность, или *вектор* (тетрахорды – восходящий, а пентахорды – нисходящий). Соответственно, в музыкальной ткани векторы тетра- и пентахордов могут быть направлены назад или вперёд. Гармонический контекст, в который помещаются полихорды, может изменить их вектор.

Мелодия или фрагмент мелодии, где действует один или несколько тетра- или пентахордов, может быть описан с помощью *векторной схемы*. Примерами векторных схем являются: «-1→0←1», «0←1←2», «0←-1→0». Можно строить и двухмерные векторные схемы. Такие схемы наглядно показывают внутреннюю динамику мелодической структуры.

В свете вышеизложенного, линейная функция каждого звука мелодии складывается из взаимодействия следующих факторов:

- 1) расположение звука внутри тетра- или пентахорда или функционирование его в качестве одного из крайних тонов;
- 2) расстояние краевого тона тетра(пента)хорда от тоники, выраженное в квинтовых индексах;
- 3) принадлежность тона или тетра(пента)хорда к положительной или отрицательной области ладового поля;
- 4) участие данного тона в векторной направленности тетра- или пентахорда (при этом учитываются как естественные, так и гармонически обусловленные векторы);
- 5) возможно, участие данного звука сразу в двух или нескольких полихордах, а также в линиях среднего плана (выявляемых в ходе редукции).

Так понимаемая линейная функция звука позволяет увидеть или услышать его как тон, обладающий кинетической энергией¹, на которую оказывает влияние направленность конкретного тетра- или пентахорда.

Приведённые в настоящей статье результаты анализа функционирования тетрахордов и пентахордов в мелодике Й. Гайдна выявляют слой мелодических явлений, ранее скрытый за привычными методами анализа либо гармонии как таковой, либо мелодии как контура или как суммы музыкальных интонаций. Однако это лишь один из слоёв внутреннего устройства мелодии. Для полного раскрытия закономерностей мелодических процессов требуется учитывать все мелодиеобразующие факторы, т.е. рассматривать мелодию в интонационном, линейно-гармоническом и линейно-мелодическом аспектах.

Список литературы

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. Тамбов: Грамота, 2013. № 4. Ч. 3. С. 55-59.
2. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / предисл. и под ред. Б. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
3. Лучкина М. М. О претворении принципа формульности в мелодике вокально-хоровых сочинений Г. В. Свиридова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2010. № 126. С. 250-259.

¹ Термин «кинетическая энергия» применялся Э. Куртом [2, с. 41-42]. См. об этом подробнее в нашей статье [1].

4. **Филипп (Неседов), иеродьяк.** Гармоническая система гармонизации церковных распевов в песнопениях сборника «Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской Лавры», записанных Л. Д. Малашкиным. Троице-Сергиева Лавра, 2003. 147 с.
5. **Холопов Ю. Н.** Гармонический анализ. Ч. 1. М.: Музыка, 1996. 96 с.
6. **Холопов Ю. Н.** Гармония. Практический курс. Ч. 1. М.: Композитор, 2003. 472 с.
7. **Холопов Ю. Н.** Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
8. **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.

**LINEAR FACTORS IN MELODICS OF CLASSICAL VIENNESE MUSIC
(BY EXAMPLE OF JOSEPH HAYDN'S LATE SYMPHONIES)**

Zakharov Yurii Konstantinovich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Victor Popov Academy of Choral Arts, Moscow
n-station@rambler.ru

The article is devoted to revealing the rudiments of the monadic functioning of tetrachords and pentachords in tonal melodics. New analytical method based on the estimation of “quintal index number” is suggested. Index numbers demonstrate distance in perfect fifths from tonic tone. The notions of “quintal index number”, “vector” and “vectorial scheme” are introduced. As a result, Haydn’s melodies reveal the concatenation of multidirectional tetra- and pentachords, and it allows describing the linear function of every tone.

Key words and phrases: melodics; mode; monody; tetrachord; pentachord; linearism; vectorial scheme; J. Haydn.

УДК 1(091)

Философские науки

В статье исследуется, как опыт пребывания В. В. Розанова в должности учителя истории и географии в Брянских мужской и женской прогимназиях в 1882-1887 гг. отразился в его последующих работах, посвященных философским проблемам образования и воспитания, философскому осмыслению судьбы русской школы и – в более широком плане – судеб русской и европейской культур нового времени. Подвергаются рассмотрению предпринятый В. В. Розановым анализ причин кризиса отечественного образования, а также предложенные философом принципы построения новой русской школы.

Ключевые слова и фразы: философия образования и воспитания; культура; ценности; типы образования; принципы образования; классическое и реальное образование; национальная школа.

Золотарев Алексей Вадимович, к. филос. н.

Брянский государственный университет имени академика И. Г. Петровского
avzolo@yandex.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ВЗГЛЯДОВ В. В. РОЗАНОВА НА ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ ОБРАЗОВАНИЯ[©]

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ Проекта № 13-13-3200.

Важной частью творческого наследия В. В. Розанова является то, что сам он называл «философией воспитания и образования». Болея душой за судьбу России, за русскую культуру, Розанов хорошо понимал, сколь важную роль в судьбе этой культуры играет дело народного образования, формирование новых поколений граждан Отечества. По замыслу Розанова, «философия образования» должна была стать обсуждением «самого образования, самого воспитания в ряду остальных культурных факторов и также в отношении к вечным чертам человеческой природы и постоянным задачам истории» [5, с. II]. Недостаточно иметь одну только педагогику «как теорию некоторого ремесла ли, искусства ли», недостаточно лишь усовершенствовать дидактику и методику преподавания – для правильной постановки дела образования необходимо понять «геологические пласты» культуры, изучить ту культурную «почву», на которой стоит русская школа.

Взгляды Розанова по данному вопросу – весьма оригинальные, не вписывающиеся в рамки традиционных подходов – формировались на протяжении 90-х гг. XIX века и нашли отражение в сборнике статей под названием «Сумерки просвещения» (хотя к затрагиваемым в сборнике проблемам мыслитель неоднократно возвращался и в других своих работах, в том числе и более позднего периода). Основой для размышлений Розанова над проблемами философии образования послужило, с одной стороны, развитие идей русского почвенничества и славянофильства, а с другой стороны, глубокое осмысление Василием Васильевичем собственного педагогического опыта. Окончив в 1882 году историко-филологический факультет Императорского Московского университета, Розанов в течение десяти лет служил учителем в гимназиях нескольких