

УДК 78.01; 781.41

**О СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЛИНИЙ****Захаров Ю.К.***Академия хорового искусства имени В.С. Попова, Москва, e-mail: n-station@rambler.ru*

В статье обсуждается возможность представить смысл музыкального произведения путём описания и нотографического изображения звуковысотных линий, прослеживаемых в его фактуре. Линии выявляются в ходе редукций по методу Г. Шенкера. В качестве материала для анализа берётся Adagio из клавирной Токкаты e-moll И.С. Баха и песня «Herzeleid» Р. Шумана. Трактовка категории «смысл» заимствуется из трактата А.Ф. Лосева «Самое само». Автор статьи уподобляет линейно-гармоническую картину музыкального произведения его эйдосу. Понятие «эйдос» рассматривается в свете диалектики эйдоса-логоса, выявленной в работе Лосева «Музыка как предмет логики». Результатом исследования является описание интрамузыкального смысла названных произведений как феномена, равного их линейно-гармонической структуре, а также нахождение связи между рисунком звуковысотных линий песни Шумана и её экстрамузыкальным смыслом.

**Ключевые слова:** смысл музыки, линейно-гармонический анализ, Г. Шенкер, метод редукции, музыка И.С. Баха и Р. Шумана, философия А.Ф. Лосева, эйдос и логос

**ON THE MEANINGFULNESS OF THE HARMONIC LINES****Zakharov Y.K.***Victor Popov Academy of choral arts, Moscow, e-mail: n-station@rambler.ru*

The article raises the question of the possibility to present the meaning of a musical work by note-graphical representation and description of its pitch lines. Lines are identified in the course of H. Schenker's reduction method. Material for analysis is taken from the J.S. Bach's Adagio from clavier Toccata e-moll and the song «Herzeleid» by Robert Schumann. Interpretation of the category of «sense» («meaning») is borrowed from the A. Losev's treatise «Samoye Samo» («The Quintessence of Thing»). The author assimilates the linear-harmonic picture of a musical work to its eidos. The concept of «eidos» is considered in the light of the «eidos-logos» dialectic, elaborated in Losev's «Music as a subject of logic». The result of the study is a description of the intramusical meaning of named musical works as a phenomenon equal to their linear-harmonic structure, as well as finding the correlation between the pitch lines pattern of the Schumann's song and its extramusical meanings.

**Keywords:** musical meanings, linear-harmonic analysis, H. Schenker, the reduction method, J.S. Bach's and R. Schumann's music, the philosophy of A. Losev, eidos and logos

В настоящей статье речь пойдёт о звуковысотных линиях, выявляемых в ходе анализа по методу Г. Шенкера<sup>1</sup>, и об их связи с содержанием музыкального произведения.

Вопрос о таинственной связи между музыкой и её содержанием, между художественной тканью произведения и миром немзыкальных образов, между музыкальным текстом и его смыслом давно занимает как музыковедов, так и философов. Даже краткий обзор литературы на эту тему занял бы тысячи страниц, поэтому воздержимся от него. Лишь отметим (несколько упрощая проблему), что смысл произведения можно искать либо внутри, либо вне его. В первом случае внимание аналитика будет сосредоточено на самой ткани произведения, на выявлении разнообразных систем элементов внутри него и описании взаимоотношений между этими элементами. Во втором – на описании различных образных и понятийных систем (находящихся вне произведения) и на трактовке текста произведения в контексте этих систем.

<sup>1</sup> С теорией Генриха Шенкера русскоязычные читатели могут ознакомиться по книгам [6; 7; 8; 10; 11].

Оба направления поиска не отрицают (а в некоторых случаях успешно дополняют) друг друга. Однако второе из них, т.е. попытка трактовать произведение в контексте немзыкальной реальности, не всегда уместно. Из чего следует, что начинать надо всё-таки с поиска смысла произведения внутри самого произведения.

Что есть смысл? Заимствуем ответ на этот вечный вопрос из работы А.Ф. Лосева «Самое само». В этой работе философ, вслед за Гегелем, занимается диалектическим выведением первичных категорий, начиная с категории *бытия*. Описав её шестичленную диалектическую развёртку (*бытие, небытие, становление, ставшее, факт, эманация*), Лосев переходит к категории «сущность». «Бытие достигло у нас последней определённости и стало всесторонне определённым бытием. Погружаем его в инобытие, начинаем его отрицать, объединяем с небытием. (...) Ничего нового мы со своим инобытием не можем получить, как перейти к такой определённости бытия, которая сама уже не есть бытие (...). Но определённое бытие, взятое вне самого бытия, есть его смысл, его сущность.

Акты полагания будут теперь уже не актами полагания, но актами смысла» [5, с. 462]. «Сущность была у нас *определённостью бытия, но без самого бытия*, совершенно так, как в зеркале предмет *отражается*, но не существует там реально. Сущность в этом отношении подобна зеркалу. (...) Это есть именно *смысл бытия, а не само бытие*» [5, с. 464-465]. Поскольку сущность по своей природе есть соотношение, «а смысл есть сущность в её бытии, то смысл и есть не что иное, как *полагание самого соотношения*» [5, с. 468].

Итак, смысл – это определённость бытия вне самого бытия, *отражение* структуры бытия, *зеркало* сетки отношений между элементами структуры вне вещи, в которой воплощена структура.

В музыке генеральной категорией, как бы заключающей в себе всю её звуковысотную многоуровневую структурированность, является категория *лада*. Согласно Ю. Холопову, лад есть «системность высотных связей, также и сама конкретно-звуковая система музыкально-логического соподчинения звуков и созвучий» [9, с. 29]. Вне лада нет ни музыки, ни её смысла.

Отсюда понятно, что желающий искать смысл музыки должен в первую очередь описывать её ладовую организацию. При этом лад может представлять в различных аспектах – как предзаданная система модальных звукорядов с определёнными функциями ступеней, как тональная система с функциями аккордов, как разворачивающаяся в конкретном произведении система логически соподчинённых звуковысот и их комплексов. Во внимание принимаются и вертикальный (аккорды), и горизонтальный (голосоведение, линии среднего плана по Шенкеру) аспекты гармонической структуры.

В данной статье мы бы хотели в первую очередь сосредоточить внимание на описании тех линий, которые в терминологии Шенкера называются «линейные ходы». Линейный ход (*Zug*) – это поступенная (в том числе и с хроматическими вариантами ступеней) звуковысотная линия, берущая своё начало с какого-либо тона линии более глубокого уровня. На среднем плане все ходы – нисходящие (кроме начального подъёма к головному тону). Они ответвляются от тона перволинии и движутся «внутри» линейного комплекса, заканчиваясь на консонансе к басу. На переднем плане ходы могут быть и восходящими.

Такие линии (как и все прочие) суть средство становления гармонической системы конкретного произведения, то есть осуществление развёртывания лада во времени. Причём акцент будет сделан не на технике выявления линий, а на описании их содержательности. Вслед за Б.Т. Плотнико-

вым<sup>2</sup>, слегка перефразируя Г. Малера<sup>3</sup>, мы спросим: о чём рассказывают нам гармонические линии?

А во вторую очередь мы попробуем поискать, не имеют ли найденные в произведении линии каких-либо внемузыкальных коннотаций.

В поисках гармонических линий мы обратимся к анализу двух произведений, относящихся к разным эпохам западноевропейской музыки. Это *Adagio* из клавирной Токкаты e-moll BWV 914 И.С. Баха и песня «Herzeleid» («Печаль сердца») op. 107 № 1 Роберта Шумана.

**Adagio** представляет собой третью часть Токкаты (написанной в контрастно-составной форме) и занимает место между небольшой двойной фугой (un poco Allegro) и итоговой трёхголосной фугой Allegro. Оно написано в импровизационном характере и целиком построено на аккордовых (арпеджио) и гаммообразных фигурациях. Где же в нём линии?

Оказывается, в подоснове всех quasi-гомофонных пьес И.С. Баха, основанных на принципе развёртывания (аллеманды, куранты из английских и французских сюит, прелюдии из «Хорошо темперированного клавира», нефугированные части из скрипичных сонат и партит, виолончельных сюит и т.п.), изобилующих движением восьмыми и шестнадцатыми, всегда лежит логически выверенная линейная структура. Комплекс фактурных голосов выявляет скрытое четырёхголосие, где все голоса (за исключением иногда баса) движутся максимально плавно (зачастую по хроматической гамме); нисходящее движение преобладает над восходящим.

Прежде чем делать линейный анализ *Adagio*, опишем его структуру в традиционных терминах. Перед нами – старинная двухчастная форма; обобщённый тональный план:

|| T – D || Tr – T ||.

Первые семь с половиной тактов занимает *ядро* (отклонение в субдоминанту на тоническом органном пункте и возврат в тонику – в мажорном варианте). Далее идёт развёртывание, подчинённое фригийскому ходу баса I–VII–VI–V. Развёртывание приводит к каденции на доминанте.

<sup>2</sup> «Что поведали мелодические линии» – название одного из разделов шестой главы («На пути к музыкальному содержанию») книги Б. Плотникова [6, с. 139].

<sup>3</sup> Из неопубликованной программы Третьей симфонии (II часть «Что рассказывают мне цветы на лугу», III часть «Что рассказывают мне звери в лесу», IV часть «Что рассказывает мне ночь»). Этот вариант названий частей содержится в письме Г. Малера к Ф. Леру от 29.08.1895. Сохранились наброски Малера и с другими вариантами названий [1, с. 104–106].

Вторая часть формы начинается в параллельном мажоре, который вскоре трактуется как субдоминанта для *ре мажора*. Тт. 14–19 организуются ходом баса *G-Fis-E-D* (гармонизация верхнего тетраорда *G-dur*, где *D* в конце тоникализуется).

Далее развёртывание через посредство субдоминанты главной тональности (т. 21–22) ведёт к каденционному разделу в ми миноре, ознаменованному новым типом фактуры (т. 23–27). Последние три такта (27–29) представляют собой дополнение на тоническом органном пункте.

Тональный план – I–V; III–VII–IV–I – подчинён *принципу обхода ступеней*.

Выполним две редукции *Adagio*. В первой из них снимем всё движение шестнадцатыми, оставив лишь подразумеваемые аккорды (целыми и половинными длительностями). Учитывая большой регистровый охват и волны арпеджио, прокатывающиеся по трём октавам, не будем пока ограничивать число гармонических голосов четырьмя. Чтобы сделать звуковысотные линии более наглядными, воспроизведём содержание конца каждой строки (системы) в начале следующей строки.

Пример 1. И.С. Бах. *Adagio* из Токкаты BWV 914. Редукция

Первая редукция являет нам сложное переплетение гармонических линий.

В ядре на базовую линию *g-gis-a-gis* накладываются *h-a-(gis)* и *d-c*, образуя пирамидальную конструкцию.

В развёртывании базовая линия плавно движется вниз (*(gis)-g-fis-e-dis*). Поначалу над ней возникает шаг *ais-h*. А далее (т. 10–11) линия, лежавшая ранее в основе ядра, вдруг воспроизводится октавой выше ( $g^2-gis^2-a^2-g^2$ ), после чего опускается в первую октаву (*g-fis*). *Cu*, достигнутое в 9-м такте, никуда не исчезает, но даёт начало причудливой линии среднего голоса *h-a-ais* ↓ *ais-h*, а в самом последнем аккорде (т. 13) возобновляется в основном регистре (т.е. в первой октаве).

Этот же звук *h* открывает собой вторую часть формы. В момент его смещения в а в верхнем голосе возникает *d*, а в т. 17 – *g* второй октавы. Этому *g* суждено стать истоком длительного спуска *g-(fis)-f-(e)-d-c-h-ais-a-gis-g-fis-e*, который держит на себе всю гармоническую структуру вплоть до конца произведения. (Ноты, указанные в скобках, в реальной фактуре звучат не во второй, а в первой октаве. То же касается и нотного примера.)

В 25-м такте на этот ход наслаивается линия *c-h-a-gis*. В дополнении (т. 27–29)

*gis* разрабатывается вспомогательным звуком *a*, и эту линию (*gis-a-gis-a-gis*) с обеих сторон облекают вспомогательные линии *h-c-d<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-h*, *h-a<sup>2</sup>-a-gis* и *e<sup>2</sup>-dis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>*. Гармоническая структура дополнения воспроизводит (в усложнённом виде) структуру начального ядра.

В басовом ключе в т. 17 в скобках отмечены *ми* и *ля* – основные тоны звучащих в тот момент аккордов. Тетрахорд *G-Fis-E-D* выписан в малой октаве; он частично поддержан (в реальной фактуре) и в большой октаве.

Итак, первая редукция открыла нам как основные, так и вспомогательные линии, управляющие гармоническим развёртыванием произведения.

Во второй редукции, пользуясь методом Г. Шенкера, дифференцируем более важные линии по значимости, а прочие выпустим.

Главным тоном в *Adagio* является «3». В первой части старинной двухчастной формы движение урлинии 3–2 поддержано ходом среднего плана 3-2-1-7#.

На грани между первой и второй частями происходит *прерывание*. Во второй части урлиния вновь начинается с «3», но уже на фоне тоникализированной III ступени в басу.

Пример 2. Линейная схема *Adagio*

Но когда же эта «3» перейдёт в «2»? Оказывается, только в конце 26-го такта. Весь отрезок от такта 14 до такта 26 – это пролонгация третьей ступени урлинии. Основное средство пролонгации – *регистровое поднятие*. В 17-м такте «3», как уже отмечалось, вступает

октавой выше и даёт начало плавному спуску *g-fis-f-e-d-c-h-ais-a-gis-g*, который далее воссоединяется с ходом урлинии «3-2-1». «1» достигается на первой доле 27-го такта. В создании таких протяжённых линий и заключается мастерство композитора.

Что же касается первых тактов второй части, то ход *g-fis-e-d* (первый шаг которого поначалу кажется принадлежащим урлинии) на самом деле есть октавная дублировка басового тетра хорда I–VII–VI–V (по *соль мажору*), над которым надстраивается ход среднего голоса *h-a-g-fis* (аналог 3-2-1-7 из первой части).

Рассмотрим подробнее линейную структуру каждой части.

1. Ядро (т. 1-7/8) построено на линии среднего плана 3-3#-4-3# (продолгация третьей ступени через добавление вспомогательной «4» и *смещение*). Напомним, что *смещение* – это введение хроматических вариантов диатонических ступеней (Шенкер объясняет его как *смещение* диатонических ладов – как правило, одноимённых мажора и минора).

С 8-го такта вступает в действие ход баса I–VII–VI–V, дублирующий в дециму ход среднего плана 3#-3-2-1-7#. Сдвиг «3#» в «3» Бах оформил как яркое интонационное событие, введя уменьшенный терцкварткорд и кроющий ход *ais-h*. В 10-м такте композитор продолжил захват верхнего регистра, разместив в середине второй октавы кроющую линию<sup>4</sup> *g-gis-a-g*. Эта линия предвосхищает регистровый сдвиг урлинии во второй части формы.

2. Линейный ход *h-a-g-fis* на фоне басового тетра хорда *G-Fis-E-D* отражает кратковременную тоникализацию сначала III ступени (G), а потом VII (D) и борьбу между этими устоями. Однако не в этих ходах заключается основное содержание второй части. Главное здесь – конечно же, регистровое поднятие и продолгация «тройки» урлинии октавным хроматизированным линейным ходом (т. 17–26).

В 25-м такте верхним вспомогательным *c*<sup>2</sup> вводится кроющая линия *h-a-gis*. Её последний звук, как уже говорилось, в дополнении разрабатывается вспомогательным *a* (пример 1).

Появление *f*<sup>2</sup> в линейном ходе *g-fis-f-e-d-c-h-ais-a-gis-g* (конец такта 19) можно рассматривать как важнейшее интонационное событие. Именно это *f*<sup>2</sup> выводит назван-

ную линию за пределы диатоники и инициирует столь длинный спуск.

Но какое же содержание раскрывают все отмеченные нами звуковысотные линии?

Выражаясь языком философских парных категорий, содержание это можно подразделить на *общее и особенное*.

Общее (для всех музыкальных произведений, написанных в европейской тональной системе) заключается в пролонгированной развёртке тонической гармонии, или, говоря языком Шенкера, *первоструктуры*. К общему относится не только сама *первоструктура*, но и усложняющие её на среднем и переднем планах линейные ходы.

Конкретнее говоря, *общим* линейно-гармоническим содержанием рассматриваемого *Adagio* будут:

1) *первоструктура* 3-2-1 на басу I–V–I в ми миноре;

2) прерывание 3-2 | 3-2-1 на басу I–V | III–V–I;

3) вспомогательный тон (3-4-3) в первой линии, украшенный *смещением* (3-3#-4-3#);

4) линейные ходы среднего плана 3-2-1-7# и 3-2-1-7 по G-dur;

5) линии баса I–VII–VI–V (продолгация I–V в первой части) и III–II–I–VII (I–VII–VI–V по G-dur);

6) кроющая линия *h-a-gis* (во второй части).

Такое содержание мы относим к *общему* потому, что оно может встретиться и в других произведениях тональной эпохи. Точнее говоря, *первоструктура* 3-2-1 встречается в огромном числе произведений, прерывание типа I–V | III–V–I – в подавляющем большинстве минорных, названные линейные ходы – очень часто, линии баса I–VII–VI–V – в большинстве произведений эпохи барокко. Кроющая линия *h-a-gis* в конце пьесы – тоже не редкость.

Теперь попытаемся ответить на вопрос об *особенном* линейном содержании именно данного произведения.

Здесь в первую очередь нужно назвать идею расширения и охвата широкого диапазона. Диапазон захватывается постепенно.

1. В ядре – за счёт напластования малых кроющих линий *h-a(-gis)* и *d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>*, а также консонантной надстройкой *e<sup>2</sup>*.

2. На протяжении всего произведения – в захвате басов *mi, re, do* большой октавы, что позволяет нам указывать начальную I *первоструктуры* именно в большой октаве.

3. С 10-го такта начинается новый этап «захвата»: сначала первый мотив 1-го такта размещается октавой выше, порождая *g<sup>2</sup>*, потом эта *g<sup>2</sup>* даёт начало кроющей линии *g<sup>2</sup>-gis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>* с консонантной надстройкой *c<sup>2</sup>*.

4. Вторая часть формы также начинается с постепенного расширения диапазона («5»,

<sup>4</sup> Кроющей линией мы называем линию, включающую в себя кроющий тон (Deckton) и прилегающие к нему звуки, или состоящую из нескольких кроющих тонов, или, наконец, спускающуюся от кроющего тона на несколько ступеней. Она всегда лежит выше урлинии.

потом «7»). Но самая яркая точка – внезапное регистровое поднятие, порождающее плавную нисходящую линию *g-fis-f-e-d-c-h-ais-a-gis-g*, украшенную хроматизмами.

5. В дополнении (т. 27–29) композитор вновь охватывает достигнутый ранее диапазон за счёт возобновления *mi* большой октавы в басу и краткой верхнеоктавной переборки *ля* в составе вспомогательной линии *h-a<sup>2</sup>-a-gis*.

К числу особенного можно также отнести яркое введение кроющего тона *h* в 9-м такте, возобновление его в конце первой и начале второй части и «настаивание» на нём в тт. 23–26.

В развёртывании лада линейно-гармоническое содержание всегда дополняется вертикально-гармоническим или функциональным (если иметь в виду под функциями традиционные тонику, доминанту, субдоминанту и двойную доминанту) – как общим, так и особенным.

Например, в ядре происходит отклонение в субдоминанту и возврат в мажорную тонику (такое содержание встречается часто и потому относится к *общему*). Гармоническая красота рождается пирамидальным вступлением голосов *g-h-d* (особенное), где последняя *d<sup>2</sup>* вкупе с *gis* резко обостряет тяготение в субдоминанту. Субдоминанта выдерживается очень долго, усиливая ожидание возврата в тонику.

В 8-м такте очень ярко звучит VII<sub>4</sub><sub>3</sub> в *h-moll* (индивидуальная находка). Так Бах подчёркивает, во-первых, шаг перволинии 3-2, а во-вторых, введение кроющего тона *h*.

В 10-м такте очень красиво звучит нисходящее напластование *mi* минорного и до мажорного трезвучий *g-e-h-g-e-c-g-e-c* (особенное) – так решена гармонизация VI ступени в басу.

Из функционально-гармонических особенностей второй части отметим резкое сопоставление ре мажорного, ре минорного и *mi* мажорного трезвучий в т. 19–20. Так оформлено отклонение в *a-moll* и, соответственно, гармонизация верхней линии *fis-f-e-d-c* (фрагмента октавного линейного хода). Подкладывая под каждый тон этой линии столь яркие гармонии, Бах значительно динамизирует ладовое развёртывание, что неминуемо сказывается и на характере, и на эмоциональном содержании музыки.

В целом можно сказать, что вертикальные тонально-гармонические функции в каком-то смысле находятся на службе у линейно-гармонических процессов, обостряя тяготение каждого тона линии в последующий и как бы вливая в линии энергию.

Подытожим наши рассуждения о линейно-гармоническом содержании ба-

ховского *Adagio*. Это содержание – чисто внутримызыкальное, не подразумевающее никаких внешних отсылок к образам природы, событиям жизни и т.п. Оно раскрывается в наблюдении над движением звуковысотных линий, выявляющих гармоническую жизнь *mi* минора. Движение линий, согласно мысли Шенкера, строится на прорастании первоструктуры в ветви среднего плана и в побеги и листву переднего плана. Таким образом получается, что на *общее* содержание, по мере продвижения к переднему плану, постепенно накладывается особенное, индивидуализированное. Так и в *Adagio* – первоструктурная основа 3-2 | 3-2-1 на басу I–V | III–V–I облекается сначала ходами 3-2-1-7# и 3-2-1-7 с тоникализацией VII ступени, потом пролонгацией третьей ступени перволинии с регистровым поднятием и спуском, потом кроющими линиями, в результате чего и вырастает величественное звуковысотное древо. Это древо уже запечатлено в нотной записи как свершившийся факт, но при каждом исполнении произведения вновь постепенно прорисовывается во времени.

Обратимся к анализу песни Р. Шумана «*Herzeleid*» («Печаль сердца»). Она была сочинена в 1851 году и входит в опус 107 «*Sechs Gesänge*» (на слова Т. Ульриха, Э. Мёрике, П. Хайзе, В. Мюллера и Г. Кинкеля).

Стихотворение Тита Ульриха представляет собой лирический отклик на смерть шекспировской Офелии.

Песня написана в куплетной форме (2 куплета). Форма куплета – период, замкнутый половинной каденцией. Первые две фразы расширены и «допеваются» мелодией в партии фортепиано (структура периода (4 + 3) + (2 + 2)). Размеры первой и второй фразы позволяют видеть в подоснове формы сложный период из четырёх предложений – об этом говорит и распределение строк поэтического текста.

Тональность – та же, что и в *Adagio* И.С. Баха – *e-moll*. Линии, принадлежащие разным планам, так же управляют развёртыванием музыкальной мысли. Но смысл, рождаемый этими линиями, – совсем иной.

Уже первый взгляд на произведение позволяет отметить необычность гармонического замысла: вся песня развёртывается на неустойчивых гармониях (преимущественно на доминанте, с отклонениями в VI и IV ступень), и лишь в последних двух тактах (т.е. уже после окончания второго куплета) бас *си* наконец-то переходит в *mi*. Конечно же, это приводит к формированию подспудного напряжения, которое мучает сердце. Многократное повторение звука *си* в мелодии способствует усугублению ощущения тоски.

Langsam

Die Wei - den las - sen matt die Zwei - ge han - gen, und

Пример 3. Р. Шуман. Начало песни «Herzeleid»

I фраза

II фраза

III фраза

IV фраза

Пример 4. «Herzeleid», первый куплет. Редукция

Но как же в таком случае, обстоит дело с первоструктурой? Ведь начальная тоника (с басом *mi*) отсутствует...

Действительно, здесь мы имеем вариант первоструктуры с отсечённой начальной тоникой (...-V-I). Головной тон – *si* («5»). Мелодия вступительных тактов фортепиано содержит мотив *креста* – полутоновое опевание *h-c-ais-h*.

Сделаем редукцию, сведя партии вокала и фортепиано к классическому четырёхголосию (пример 4).

Во второй редукции покажем все линии переднего и среднего плана.

Спуск 5-4-3-2 во втором предложении можно было бы отнести к урлинии; тогда последний аккорд первого куплета следовало бы считать точкой прерывания (5-4-3-2 || 5-4-3-2-1). Но после прерывания, по канонам Шенкера, в басу должна вступить I сту-

пень, а её нет. Поэтому есть подозрение, что на протяжении всей песни истинная урлиния так и остаётся на «5» (тем более что в конце второго куплета мелодия также остаётся на «5»). А спуск 5-4-3-2 во втором предложении первого куплета назовём «перволинией куплета» (пример 5).

Первая фраза песни построена на прерванном обороте (ход ступеней переднего плана V-VI, линейный ход в среднем голосе – 3-2-1).

В основе первых двух фраз – ход ступеней среднего плана V-VI, причём VI ступень тоникализируется (отклонение в C-dur). В верхнем голосе возникает «составной» линейный ход: 5-4-3 (в тт. 1-4 мелодии) и 3-2<sup>секвар</sup>-1 или 5-4-3 по до мажору (в тт. 5-7).

Итак, смысл первого 7-тактового предложения – прерванный оборот, реализованный сначала на переднем, а потом и на среднем плане.

Пример 5. «Herzeleid». Линейная схема

Пример 6. «Herzeleid». Линейный паттерн

Во втором предложении перволиния движется  $6^{всп.}-5-4-3-2$ . Расположение вспомогательной «6» или «4» на грани двух предложений практически не встречается в музыке венско-классического периода и может быть признано характерной особенностью именно шумановских гармонических структур. (В песне «Herzeleid» со вспомогательной «6» начинается второе предложение, а, например, в песне «О, если б цветы угадали» из цикла «Любовь поэта» «6» перволинии располагается в конце первого предложения.)

Спуску  $6-5-4-3-2$  в редуции контрапунктирует бас  $IV^{6>}-IV\#-V$ . На  $IV^{6>}$  возникает «неаполитанская гармония», очень ярко реализованная в мелодическом взлёте *f-a-c*.

В последнем такте предложения вокальная партия спускается на  $7\#$  (в гармонический альт), а мелодия, как и перволиния куплета, застывает на «2». Смещение гармонических опор с «3» и «5» на «4» и «6» свидетельствует о романтической стадии развития гармонического языка. Речь идёт о своего рода функциональной инверсии – перенесении опоры с твёрдых тонических устоев на соседние традиционно неустойчивые звуки.

Проанализировав линейную структуру песни, зададимся вопросом: а какой смысл запечатлели в себе гармонические линии? Рассмотрим их как таковые.

Отстранимся на время от шенкеровской идеи о басовом арпеджировании. В данном случае будет правильным включить в линию, относящуюся к нижним слоям среднего плана, VI и IV ступени, которые вполне можно рассматривать как вспомогательные. Это перенос свойств линий верхнего и средних голосов на басовую линию (пример 6).

Итак, получаем, что над первоструктурой  $\dots-V-I$  (точнее, над её пятой ступенью) складывается линия  $V-VI-IV-V$ . Сразу же бросается в глаза, что данная линия (действующая в масштабе всего куплета) представляет собой вариант и укрупнение начального мотива из вступительных тактов (*h-c-ais-h*).

Теперь рассмотрим линейные ходы верхнего голоса. Они, как и положено, ниспадают  $5-4-3$ ,  $3-2-1$  и  $6-5-4-3-2$  (перволиния стоит на «5»). За этими спусками кроется трёхпланная структура (пример 7).

Пример 7. Ступеневая схема

В принципе так обычно и бывает, но здесь особенно хорошо видно: ходы поверхностных уровней как бы «подвешены»



к тонам глубинных линий (в данном случае к тонам перволинии 5-6<sup>всп.</sup>-5) и медленно, но неумолимо сползают вниз. В смысловом контексте данной песни такая графика линий, конечно же, несёт семантику увядания, как бы бессильного опускания рук.

Как же сочетаются все эти линейные ходы с движением нижнего голоса?

Перволиния образует с нижним голосом довольно жёсткий контрапункт: октава переходит в большую септиму, которая «неправильно» разрешается в дециму; децима вновь переходит в октаву (см. пример 6). Это двухголосное развитие идеи, заложенной в начальном мотиве *h-c-ais-h*. Его семантика несомненна: *сжатие, сужение, ограничение объёма*. А если перейти на язык душевных переживаний – скованность перед лицом неумолимых обстоятельств, мучение, попытка вырваться из замкнутого круга (резкий гармонический сдвиг в начале второго предложения) и вновь – оковы двойной октавы *H-h*.

Можно только удивиться тому, насколько графически зримо, лаконично и убедительно выражена идея сжатия и скованности в этом контрапункте двух линий. А линейные ходы среднего плана заполняют пространство между ними, *смягчая* резкий диссонанс. Заполнение пространства происходит по законам тональной гармонии – путём реализации трезвучий *h-g-e* и *c-a-fis*.

В результате подобных аналитических экзерсисов 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-H*. Именно эта чисто музыкальная «реальность» и является прямым средством воплощения общего замысла песни – трагического переживания смерти Офелии.

### Заключение

Итак, в поисках как интра-, так и экстрамузыкального содержания мы обратились к анализу гармонических линий, выявляемых частично с помощью обычной редукции, а частично – по методу Г. Шенкера, и линии нас не подвели! Созерцание линий и в самом деле способно приоткрыть завесу над тайной музыкального смысла.

Может быть, в данном случае уместно провести аналогию с лосевской трактовкой понятия «эйдос». Диалектически противопоставляя *эйдос* и *логос*, А.Ф. Лосев писал: «Эйдос есть наглядное изваяние смысла, логос – метод этого изваяния и как бы отвлечённый план его» [4, с. 428]. Эйдос – картина смысла, «логос – метод соединения отдельных моментов картины смысла» [4, с. 429].

И ещё: «Эйдос – идеально-оптическая картина смысла; логос – отвлечённая от этой картины смысловая определённость предмета. Эйдос – живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины (...). Логос – сущность самого эйдоса, по отвлечении всех синопитических связей, конструирующих живой лик, или явленность, предмета. (...) *Логос есть эйдос, лишённый своей меональной основы, а эйдос есть логос, озаменованный меональной непрерывностью, превращающей его в идеальную картинность*» [4, с. 496].

Непрерывно растущие и прорастающие одна из другой гармонические линии, движущиеся в сплошном поле ладовых напряжений (и у Баха, и у Шумана это прежде всего тонально-функциональные напряжения), – это и есть *эйдотическая картина* музыкального произведения. Картина, которую можно мыслить и процессуально, и единомоментно – в свёрнутом виде. Что же в таком случае будет логосом? Позволительно предположить, что логос – это лад, взятый как *система отношений между звуковысотными элементами*, т.е. как бы вне самих этих элементов и их движения во времени. Именно гармонические поля и движущиеся сквозь них линии и дают ту самую «сплошность», которая отличает эйдос от логоса.

Подобным образом рассматривая логос и эйдос музыкального произведения, мы осознаём, что входим в некоторое расхождение с Лосевым, который в работе «Музыка как предмет логики» доказал, что эйдос музыки есть *число* (музыка – алогическое становление числа, его жизнь во времени, «чисто-алогически выраженная предметность жизни чисел» [4, с. 508–512]). Однако мыслить музыкальные эйдосы как текущие гармонические поля с движущимися в них звуковысотными линиями можно считать попыткой составить об этих эйдосах более конкретное и образное представление, приближенное к гармонической структуре отдельных произведений. Что, в общем, также лежит в русле лосевской мысли.

К.В. Зенкин в статье «Музыкальный смысл как энергия (*energeia*)» поддерживает лосевскую идею мыслить о музыке в эйдотических категориях. Он пишет: ««эйдос» – это единство содержания и формы; оформленная идея-конструкция, идеальная модель, прообраз. Именно такие понятия оказываются наиболее адекватными специфике образно-художественного, а не отвлечённо-научного мышления. (...) Музыкальный эйдос... не содержит конкретных жизненных образов, понятий и т.п.» [3].

Созерцая такой чисто музыкальный эйдос, мы ощущаем цельность и смысловую наполненность музыкального произведения, переживаем смысл, заключённый в нём самом. Но вместе с тем никто не мешает нам, ощущая эту смысловую «сплошность» и несущие её энергичные линии, обратить взор и вовне произведения, задавшись вопросом «какое явление в мире или в душе человека обладает сходным эйдетическим содержанием?» В песне, конечно, сам текст подсказывает направление нашей мысли. А в случае с *Adagio* Баха мы свободны и наверняка каждый мог бы подобрать определённое жизненное содержание, соотносимое с внутримызыкальным смыслом. Однако это соотношение в большой степени субъективно, и потому в настоящей статье мы не будем предлагать каких-либо вариантов трактовки этой музыки во внемузыкальных понятиях.

### Список литературы

1. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. – М.: Советский композитор, 1975. – 496 с.
2. 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. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 2 (52). – Ч. 1. – С. 78–86.
3. Зенкин К.В. Музыкальный смысл как энергия (*energeia*) // Израиль XXI: электронный журнал. № 13 [декабрь 2008]. URL: <http://www.21israel-music.com/Energy.htm> (дата обращения: 03.04.2015).
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 405–602.
5. Лосев А.Ф. Самое само // Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 299–526.
6. Плотников Б.Т. Монолог о практике содержательно-го анализа. – Красноярск: КГАМиТ, 2005. – 266 с.
7. Плотников Б.Т. Очерки и этюды по методологии музыкального анализа: уч. пособие. – Красноярск: КГАМиТ, 2002. – 290 с.
8. Плотников Б.Т. Практика анализа хоровой музыки. – Красноярск: КГАМиТ, 2006. – 174 с.
9. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 512 с.
10. Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. – М.: Композитор, 2006. – 160 с.
11. Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III: в 2-х т. / пер. Б. Т. Плотникова. – Красноярск, 2003. – Т. 1. – 152 с. – Т. 2. – 128 с.

### References

1. Barsova I.A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1975. 496 p.
2. Zakharov Yu.K. *Dopolnenie k Shenkeru* [In addition to Schenker: linear and harmonic analysis of two songs by R. Schumann]. In: *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kulturologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]. Tambov: Gramota Publ., 2015. no. 2(52), Part 1. pp. 78–86. Available at: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_2-1\\_21.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_2-1_21.pdf) (accessed 4 April 2015).
3. Zenkin K.V. *Muzikalnyy smysl kak energiya (energeia)* [Musical sense as an energy (*energeia*)]. In: *Israel XXI, 13* [December 2008]. Available at: <http://www.21israel-music.com/Energy.htm> (accessed 3 April 2015).
4. Losev A.F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a Subject of Logic]. In: *Losev A.F. Forma – Stil – Vyrazhenie* [Form – Style – Expression]. Moscow: Mysl Publ., 1995. pp. 405–602.
5. Losev A.F. *Samoye samo* [The Quintessence of Thing]. In: *Losev A.F. Mif – Chislo – Sushhnost* [Myth – Number – Essence]. Moscow: Mysl Publ., 1994. pp. 299–526.
6. Plotnikov B.T. *Monolog o praktike sodержatel'nogo analiza* [Monologue about the Practice of meaningful Analysis]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Academy of Music and Theatre, 2005. 266 p.
7. Plotnikov B.T. *Ocherki i etjudy po metodologii muzykal'nogo analiza* [Essays and Studies on the Methodology of Musical Analysis]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Academy of Music and Theatre, 2002. 290 p.
8. Plotnikov B.T. *Praktika analiza horovoy muzyki* [Practice analysis of choral music]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Academy of Music and Theatre, 2006. 174 p.
9. Kholopov Yu.N. *Garmonia. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. A Theoretical Course]. Moscow: Muzyka, 1988. 512 p.
10. Kholopov Yu.N. *Muzykalno-teoreticheskaya sistema Hainriha Shenkera* [Musical-theoretical System of Heinrich Schenker]. Moscow: Kompozitor Publ., 2006. 160 p.
11. Schenker H. *Svobodnoye pismo* [Free Composition]. Transl. by B.T. Plotnikov. 2 vols. Krasnoyarsk, 2003. Vol. 1. 152 p. Vol. 2. 128 p.

### Рецензенты:

Чигарёва Е.И., доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, ФГБОУ ВПО (университет) «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», г. Москва;

Ефимова Н.И., доктор искусствоведения, профессор, и.о. проректора по научной работе, ФГБОУ ВПО «Академия хорового искусства имени В.С. Попова», г. Москва.