

Григорьева Г.В.

М.Г. АРАНОВСКИЙ: УЧЕНИЕ О МЕЛОДИИ¹

M.G. ARANOVSKY'S THEORY OF MELODY

Аннотация. В статье анализируется теория мелодического синтаксиса, разработанная выдающимся российским музыковедом М. Г. Арановским (1928—2009), и разъясняются причины того, почему эта теория оказалась невостребованной в практике консерваторского преподавания.

Abstract. The article presents the theory of musical syntax elaborated by the outstanding Russian musicologist M.G. Aranovsky (1928–2009). In spite of the theory's merits, it has not been in demand in the Moscow Conservatoire teaching practice; the reasons for this are discussed.

Ключевые слова: М. Г. Арановский, мелодический синтаксис, музыкальное высказывание, Ю. Н. Холопов.

Key Words: M. G. Aranovsky, melodic syntax, musical utterance, Yu. N. Kholopov.

В творческом наследии М.Г. Арановского (1928–2009) есть несколько проблем, занимавших его на протяжении всей жизни. Центральной среди них является проблема музыкального мышления. В своих воспоминаниях М.Г. пишет: «Я понял, что больше всего меня интересует формирование музыкальной мысли, ее развитие и превращение в форму»². Сама же идея «музыкальной мысли» возникла у него еще в работе над сравнительно ранней книгой о мелодике Прокофьева³. Под углом зрения музыкального мышления были написаны его известные статьи, составлены сборники, он же многое определяет в книге «Симфонические искания».

Далее М.Г. пишет: «Я убежден, что изучение музыкального мышления как главной духовной силы музыки должно быть генеральной линией музыкознания. Но для того, чтобы это осуществить, необходима смена всей научной парадигмы музыкознания <...> Я это понял, когда перешел от изучения прокофьевской мелодики к более общим проблемам, связанным с мелодическим синтаксисом. Даже терминология оказалась мало подходящей. Сначала я пытался приспособить ее к тому, что находил в музыке, в нотах и приходил в отчаяние, потому что музыка и теория не совпадали <...> И тогда я понял, что чему-то надо отдать предпочтение. Если я отдам предпочтение выработанным в консерваторском курсе понятиям, то они разойдутся с той музыкальной реальностью, которая мне открывается. Если я отдам предпочтение музыке, то придется выработать собственную методологию, которая может оказаться непонятной многим чита-

¹ Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на посвященном памяти М. Г. Арановского заседании Музыковедческого форума-2010 (Москва, ГИИ-РАМ им. Гнесиных).

² Арановский М. Из воспоминаний // Музыкальная Академия. 2010. № 1. С. 26.

³ Арановский М. Мелодика Прокофьева. Л., 1969.

телям. Все-таки я выбрал музыку <...> Мне удалось создать систему музыкального синтаксиса, адекватную его природе. Но многими коллегами я так и не был понят. Они с уважением относились к моим стараниям, но мой подход не разделяли <...> Я также понимал, что со своими идеями я не смогу прорваться сквозь бастионы консерваторской системы»⁴.

Думается, настало время по достоинству оценить сделанное М.Г. в этой области. Я постараюсь коротко рассказать о его книге «Синтаксическая структура мелодии»⁵, изданной почти двадцать лет назад и оказавшейся на периферии современной музыкальной науки. Книга эта содержит как авторскую *теорию мелодики*, так и оригинальную *методику мелодического анализа*, что позволяет говорить о созданном М.Г. *целостном учении о мелодии*⁶.

Каковы причины, побудившие автора к созданию этого труда? В развернутом Предисловии М.Г. обстоятельно показывает необходимость пересмотра всех сложившихся в теории музыки взглядов на природу мелодии, начиная от Ж.-Ф. Рамо и А. Рейхи с их опорой на чувственную природу этого феномена, талант создателя, на «божественное откровение», не подвластные законам. Столь же несостоятельными и односторонними, по мнению М.Г., были и взгляды Г. Римана, на долгое время заковавшие мелодию в узкие рамки двуединства «мелодия–гармония», утвердившие равноправие этих координат по горизонтали и вертикали и тем самым уничтожившие понимание мелодии как самостоятельной линии. И тут же – рядом с Риманом! – симптоматичное для М.Г. упоминание Ю. М. Лотмана с его «специализированной цепочкой знаков» по отношению к структуре мелодической линии. Отсюда – путь к важнейшим положениям теории М.Г. о *целостности музыкальной формы мелодии* наряду с ее *индивидуализированностью, потенциальной способностью к самостоятельному существованию*. И далее: мелодия есть «*музыкальное произведение, данное в форме его первичной целостности*», создающее музыкальный образ, заключающее в себе мысль, автономное как *акт музыкальной речи*. Это утверждение автор аргументирует ссылкой на фольклор, где мелодия существует в самостоятельном виде в жанре песни. Так формируется основополагающая методологическая установка М.Г. – «**мелодия есть первичная форма музыкального высказывания**», первоначальной единицей которого является, аналогично речи, *предложение*, а в нем – *слова и синтагмы*; критерий расчленения, таким образом – важнейший инструмент для аналитических операций мелодии как «словесного» акта.

Я опущу анализ М.Г. огромного количества трудов по теории мелодии (Э. Курт, Э. Тох, Л. Мазель, К. Янечек и др.), рассматривающих мелодию в совокупности всех выразительных средств, в первую очередь лада и ритма. Выделю лишь главное.

Особое место занимает теория мотива как части темы-мелодии (А. Б. Маркс), возымевшая большое влияние на теорию композиции и ставшая основой «обучения ремеслу», как пишет об этом М.Г. Весьма значима здесь и роль известной тактометрической теории Римана, приравнявшего мотив к такту и по сути схематизировавшего процесс создания музыкального тематизма и способов его развития. М.Г. отдает должное изысканиям Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева в области мелодического синтаксиса, специфики интонационных процессов, на пересечении которых развивались концепции Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, на долгое время определившие направленность аналитической науки в консерваторских курсах.

⁴ Арановский М. Из воспоминаний, указ. изд. С. 26.

⁵ Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.

⁶ Вспоминаю, как М. Г. был увлечен работой над этой книгой; в Рузе, где мы постоянно встречались, он охотно делился своими соображениями, а на его даче нотами были завалены рояль, стол и все мыслимые поверхности, он с головой был погружен в музыку. Книга писалась им вдохновенно, на подъеме. Тем болезненнее было для него всё то, что сопутствовало ее обсуждению и публикации.

Здесь я позволю себе кратко обрисовать ситуацию в аналитической науке, сложившуюся в консерватории в середине 1980-х годов, – это те самые «бастионы консерваторской системы», имеющие непосредственное отношение к рассматриваемой проблеме.

Кардинальный пересмотр преподаваемого в московской консерватории курса анализа музыкальных произведений, блистательно разработанных Мазелем и Цуккерманом, начался Ю. Н. Холоповым с активной «реанимации» тактометрической теории Римана, с одной стороны, и классификации форм по А. Б. Марксу, с другой. На кафедре теории музыки развернулись словесные баталии: сторонники устоявшегося в течение десятилетий курса пытались противостоят натиску возрожденных Холоповым основ немецкой теории, преодолению схематизма которой в свое время были посвящены курсы Мазеля и Цуккермана. Холопов же сумел внедрить свою методологию через читаемый им курс гармонии, в котором большое внимание уделялось сочинению студентами музыкальных образцов в формах, начиная с эпохи монодии и кончая современностью. Помимо этого Холопов регулярно читал лекции по форме на факультете повышения квалификации для приезжающих в Москву педагогов, ввел этот же курс у аспирантов с целью их «переучивания» после лет студенчества. Не вдаваясь в подробности системы Холопова, скажу только о принципиальном положении, касающемся теории мотива. Он спроецировал ее на античную теорию стоп, породившую систему *текстомузыкальных форм*, где слово было порождающей единицей музыки. Отсюда же – опора на песенность как основной формообразующий фактор (так возродились в его курсе забытые песенные формы, заменившие привычные трехчастные, пять форм рондо по А. Б. Марксу и пр.). Безусловно, новации Холопова имели важное значение; во многом благодаря им заметно возрос профессионализм студентов в области теоретических и практических знаний о доклассических формах и формах современной музыки. Однако из курса ушла гибкость классификации форм, привычная не одному поколению музыковедов, ушло и его неповторимое «музыкальное наполнение», которым так силен он был в эпоху моих незабвенных учителей и которое Холопов потом неоднократно называл «музыкальной фразеологией в духе социалистического реализма».

Помимо ряда статей, Холопов оставил обширные неопубликованные материалы, касающиеся вопросов формообразования. Его ученицы Т. С. Кюрегян и В. С. Ценова уже после смерти ученого по этим материалам подготовили к изданию книгу «Введение в музыкальную форму» (М., 2006). В ней есть развернутая глава о мотиве (гл. 5), где многое могло бы быть соотнесено с книгой Арановского. Таковы положения о мотиве как «зародыше мысли», о «строительной» функции мотива, о связи мотива и слова и многое другое. Но в книге этой нет даже упоминания труда Арановского – при том, что сам М.Г. в списке литературы к своему труду о мелодии называет статью Ю. Н. Холопова «Метрическая структура периода и песенных форм»⁷.

Когда вышла книга, я советовала М.Г. обратиться в консерваторию с предложением прочитать курс лекций по мелодике. Вспоминаю, что у него был разговор на эту тему с заведующим кафедрой теории музыки Е. В. Назайкинским, который не сказал ничего определенного, ответил уклончиво, и чтение этих лекций так никогда и не состоялось. Думаю, что основной причиной была непростая ситуация, связанная с Холоповым.

Вернусь теперь к книге М.Г. Ее исходная посылка – *мелодия как акт музыкального высказывания* – породила кардинальный пересмотр терминологии. Вместо несколько неопределенного с точки зрения масштаба и структуры понятия *фразы* вводится понятие *синтагмы*, объединяющей два разных начальных мотива и дающей толчок развитию мелодии. Ново здесь и понятие *тонцентра*

⁷ В сб. Проблемы музыкального ритма. М., 1978. Книга М. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» значится в списке литературы учебного пособия В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений». М., 1999. С. 157.

как главного носителя выразительности синтагмы. Множество примеров, в частности вокальных, с анализом мелодического движения убеждают в том, что на формирование мелодической синтагмы повлияла речевая ситуация с ее паузами и цезурами. Для подкрепления своих выводов автор обращается к структурной лингвистике (Ф. де Соссюр и др.), где бинарность синтагмы (ее «двухмотивность») выступает основой иерархии языковых единиц. Подробно рассмотрев различные варианты взаимодействия синтагм, М.Г. приходит к выводу: «<...> синтагма способна проявить себя как полноценный компонент мелодического высказывания. Реализация же типа семантики – уже функция художественного текста. Тип задает возможности и границы, а контекст воплощает их в непредсказуемо многообразных вариантах»⁸. Далее анализ мелодии ведется уже на уровне *предложения как однократного изложения мелодии с делением на синтагмы*.

Сперва может показаться, что речь идет лишь о замене привычной терминологии. Но если внимательно вчитаться в дальнейшие главы труда, проследить за ходом аналитической мысли ученого, обнаружится целая цепь новых выводов о закономерностях построения мелодии и способах ее развития. Таково, например, наблюдение над *звуковысотной прогрессией* в иерархической системе значимых тонов (*тонцентров*) внутри предложения, что отражает свойственный речи процесс *обновления значений*. В музыке это связано с требованием *новизны средств*, которое логически обосновано начальной синтагмой и служит способом дальнейшего семантического движения. Подробно и под новым углом зрения анализируются известные примеры из музыки Моцарта, Бетховена, Шумана, Чайковского, Рахманинова, Прокофьева.

Книга существенно обновляет представления о *масштабных закономерностях* внутри предложения; норма квадратности, соответствующая, по определению автора, четырем синтагмам, обладает массой вариантов в их сочетаниях – повторах, перестановках и прочих видах комбинаций. Здесь приведены сложные числовые схемы и ряды, далее раскрывающие свой смысл во множестве примеров, среди которых, помимо классических, вновь возникают образцы музыки XX века, в частности Шостаковича. Весь этот раздел служит внушительным дополнением к учению о масштабных структурах, разработанного, как известно, Мазелем и Цуккерманом. В контексте учения Арановского как изначально строгая логика масштабных структур, так и различные способы ее нарушения оказываются тесно связаны с речевыми закономерностями. Первую часть книги автор заканчивает следующим выводом: «В музыке вопрос о том, что за чем следует, имеет колоссальное значение, на этом основаны все техники композиции, музыкальные формы, способы изложения материала. Поэтому реальный порядок синтагм значим. Каждое место в этом порядке функционально, поэтому перемена мест <...> влечет за собой изменения в сфере смысла. Но порядок содержит только п р е д п о с ы л к и, только в о з м о ж н о с т и (разрядка автора – Г. Г.), которые реализуются в зависимости от конкретного мелодического содержания синтагм»⁹.

Вторая часть книги посвящена членению на разных уровнях музыкальной формы; в его основе лежат *грамматические (текстовые)* и *неграмматические (контекстные) средства сегментации*. К первым автор относит лад, гармонию и метр, причем последнему придает главенствующее значение, замечая, что «<...> будучи абстрактной системой временной организации музыки, метр содержит теоретически неограниченные возможности членения. Оно может быть продолжено “в глубину” и раздвинуто “в ширину” по отношению к той области средних значений, которые представлены тактом и внутритактовой пульсацией»¹⁰. Рассматриваются и неграмматические средства – ритм, звуковысотность, темп, динамика, артикуляция. Вновь – множество примеров с убедительными доказательствами действенности предложенной методики анализа (таково

⁸ Арановский М. Синтаксическая структура мелодии, указ. изд. С. 180.

⁹ Там же. С. 250.

¹⁰ Там же. С. 254.

указание на тематические «калейдоскопы» во многих темах Моцарта, где не выставленные в нотах темповые нюансы возникают в исполнении и способствуют ощутимому на слух членению¹¹, и др.).

Последний раздел книги трактует о *средствах сочленения*, то есть о связности мелодических структур. И здесь – детальная разработка авторской системы понятий, осветить которую в кратком сообщении нет возможности. Кратко скажу лишь о Заключении труда, где автор обобщает сказанное на его страницах в знаменательной фразе: «<...> позволим себе назвать предложенную <...> теорию мелодического синтаксиса звуковысотной (в противоположность римановской тактометрической); курсив автора – Г. Г.)¹². И в этом – новизна его исследования, дающего рецепты глубинного анализа чисто мелодических явлений, по сути дела отсутствующего в нашей науке.

Теперь постараюсь ответить на вопрос, почему книга Арановского о мелодии оказалась не востребованной в практике преподавания курса форм? Частично на него ответил сам автор в цитированных «Воспоминаниях»: «Я до сих пор считаю “Мелодический синтаксис” недооцененной работой. Свою роль сыграла здесь <...> леность мышления: слишком утомительно было разбираться в деталях возникшей у меня системы. Я усматриваю в этом общий порок музыкознания: оно с трудом поддается трансформации и внедрению новых понятий. Значительно проще и легче придерживаться привычных постулатов и терминов. Слишком долго музыковедение развивалось обособленно, слишком долго целым поколениям музыкантов внушалась одна и та же система. Но возможно <...> виновен и сам автор, который слишком углублялся в детали и отдавал предпочтение микроанализу»¹³.

С последними словами трудно не согласиться: именно по указанной причине текст читается нелегко и может испугать обилием цифр и схем; другой видимый недостаток книги заключается в том, что она не выдержана полностью ни в жанре исследования, ни в жанре учебника и находится где-то между ними, что также затрудняет ее путь к практическому использованию. Однако это не мешает книге быть оригинальным, по сути единственным на сегодня специальным отечественным трудом в области теории мелодии. Остается только пожалеть, что его автору не удалось прочитать курс по этой проблематике. Надеюсь, мое сообщение привлечет внимание к фундаментальной, истинно новаторской работе М.Г. и будет способствовать ее внедрению в практику.

¹¹ Там же. С. 262.

¹² Там же. С. 295.

¹³ Арановский М. Из воспоминаний, указ. изд. С. 26.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Арановский М.* Из воспоминаний // Музыкальная Академия. 2010. № 1.
Арановский М. Мелодика Прокофьева. Л., 1969.
Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
Проблемы музыкального ритма. Сб. ст. М., 1978.
Холопова В. «Формы музыкальных произведений». М., 1999.