

3. Письма А. Чехова. И. Л. Леонтьеву (Щеглову). 2 ноября 1888 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi3/pi3-311-hm?cmd=0&hash=1888.517>
4. Ярон С.Г. Воспоминания о театре (1867—1897). — Киев, 1898.
5. Театральные антрепренеры // Театр. — 1897. — 26 янв.
6. Леонидов Л. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. — М.: Искусство, 1960.
7. Городиський М.П. Київський театр «Соловцов». — Київ, 1961.
8. Глама-Мещерская А.Я. Воспоминания. — М.; Л.: Искусство, 1937.
9. Театр и музыка // Одесский листок. — 1894. — 2 апр.
10. А. Городской театр // Одесский листок. — 1894. — 21 апр.
11. А. Городской театр // Одесский листок. — 1894. — 23 апр.
12. Дорошевич В. Драма в Одессе или отсутствие драмы в Одессе // Южнорусский альманах. — 1899.
13. Несколько слов по поводу открытия весеннего сезона // Театр. — 1896. — 24 мар.
14. До-ч В. [Дорошевич В.]. Открытие Городского театра // Одесский листок. — 1894. — 3 сент.
15. Городской театр // Новороссийский телеграф. — 1894. — 2 сент.
16. До-ч В. [Дорошевич В.]. Несколько слов об итогах первого полумесяца театрального сезона в нашем Городском театре // Одесский листок. — 1894. — 18 сент.
17. Г. Открытие сезона в Городском театре // Одесский листок. — 1899. — 26 авг.
18. Г. Городской театр // Одесский листок. — 1899. — 27 авг.
19. Г. Нора Ибсена // Одесский листок. — 1899. — 2 сент.
20. Царь Федор Иоаннович // Одесский листок. — 1899. — 8 сент.
21. Г. Царь Федор Иоаннович // Одесский листок. — 1899. — 10 сент.
22. Г. Гроза // Одесский листок. — 1899. — 25 сент.
23. К антрепризе Городского театра // Театр. — 1900. — 10 окт.
24. К заседанию театральной комиссии // Одесский листок. — 1901. — 4 сент.

УДК 781.43  
ББК 85.31

**Ю.К. ЗАХАРОВ**

## **ИВАН ШИШОВ: ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ АНАЛИЗА МЕЛОДИИ В СССР**

Статья посвящена жизненному и творческому пути композитора И.П. Шишова. Рассматривается также его работа «К вопросу об анализе мелодического строения» (1927). Излагается метод Шишова, основанный на числовом представлении мелодических интервалов и поиске элементов числовой и графической симметрии, проявляющейся в интервальной структуре мелодии.

*Ключевые слова:* Шишов И.П., мелодика, звуковысотная симметрия, история музыкознания в СССР, Яворский Б.Л., Асафьев Б.В.

**И**ван Петрович Шишов (1888—1947) — ныне почти забытый композитор, пианист и музыковед. Пик его известности пришелся на 30-е годы прошлого века. В 1929 году в филиале Большого театра была поставлена опера Шишова «Тупейный художник», в 1926—1940 вышло из печати множество его романсов и песен, из которых наибольшей популярностью пользовалась «Любушка» на стихи М. Исаковского и песни на стихи П.-Ж. Беранже. В конце 1930-х годов под руководством Шишова в Музгизе началось издание Полного собрания сочинений П.И. Чайковского.

В шеститомной Музыкальной энциклопедии Шишову отведено несколько строк — «автор первой в советском музыковедении работы о мелодике» [1, стб. 348]. Однако напечатана эта работа была в труднодоступном теперь журнале «Музыкальное образование» за 1927 году и никем до сих пор не анализировалась. Вместе с тем это малоизвестное исследование в контексте отечественной музыковедческой мысли 1920-х годов занимает свое определенное место.

### **Жизнь и творчество**

Иван Петрович Шишов родился в Новочеркасске в семье донского казака — военного фельдшера. Отец и брат его матери были музыкантами казачьего полка. Начальное образование И.П. Шишов получил у местных пианистов Н.Ф. Андропова и Э.И. Иваньского, у которых он брал частные уроки, и с 13 лет выступал в концертах в качестве аккомпаниатора.

В 1908 году Шишов переехал в Москву, где поступил в музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Среди учителей Шишова были А.Н. Корещенко (теория музыки), И.Н. Протопопов (гармония и контрапункт), В.С. Калинин (хоровой класс) и А.Д. Кастальский (фуга). С 1913 года 25-летний студент сочиняет романсы и фортепианные пьесы; выступает в концертах как пианист. Окончив училище по классу специальной теории и композиции, Шишов начинает педагогическую деятельность — преподает музыку в Лазаревском институте восточных языков и Московской

народной консерватории. В течение нескольких лет берет частные уроки у известного пианиста и музыковеда Э.К. Розенова.

В 1917 году Иван Шишов оказался среди тех музыкантов и композиторов, кто сочувствовал Февральской революции. Подобно А. Гречанинову, он сочинил и опубликовал вариант нового гимна России («Свободная Россия», гимн-марш)<sup>1</sup>, который, как и все прочие, не был утвержден Временным правительством. После октября 1917 года Шишов примкнул к победившим революционерам и даже стал «музыкантом-красноармейцем в автобригаде в Москве» [2, л. 2], как он сам написал в анкете после поступления на работу в Московскую консерваторию.

В 1920 году Шишов под эгидой Политуправления Красной Армии<sup>2</sup> занимается культурно-просветительской деятельностью — в частности, организует «образцово-симфонический оркестр ПУРа» и дирижирует им. В концерты оркестра, помимо обработок революционных песен, включались и произведения русской и зарубежной классики<sup>3</sup>.

Результатом этой «культурно-массовой работы» стало то, что на протяжении 1930—1940-х годов (практически до самой своей смерти) Шишов осуществлял шефство над художественной самодеятельностью Московской области и других регионов страны (известны его поездки в Киев, Новочеркасск, Ростов-на-Дону). В архиве композитора сохранилось множество рукописных листов с программами концертов самодеятельности в разных городах Советского Союза, где рядом с каждой фамилией указаны какие-либо дополнительные сведения об исполнителе, стоят знаки вопроса, стрелки и т. п. По всей видимости, эта деятельность отнимала у Шишова очень много времени и сил, чему он был совсем не рад. Даже в годы войны (1941—1945) он оставался в Москве в качестве шефа-руководителя художественной самодеятельности УНКВД Московской области.

По прошествии самых трудных, революционных, лет Шишов возвращается к композиторской и музыкально-теоретической деятельности. В 1921—1923 годы он несколько раз участвовал в «авторских концертах коллектива композиторов» под эгидой Московской филармонии. Концерты проходили в Малом зале консерватории. Особенно крепкая дружба связывала Шишова с композитором Вячеславом Викторовичем Пасхаловым. Среди других его товарищей — М. Иванов-Борецкий, А. Гедике, Г. Конюс. В эти же годы Шишов стал научным сотрудником ГИМНа<sup>4</sup>. Особенно привлекали исследователя проблемы

строения мелодии. Он стремился найти методы точного анализа мелодического рисунка, основанные на математических действиях. Однако вплоть до 1927 года ни один из его текстов не был опубликован.

Композиторское творчество Шишова первой половины 1920-х годов, в основном, ограничивается вокальной и фортепианной музыкой. Наряду с традиционной вокальной лирикой и некоторым количеством «советски-ориентированных» песен, среди его произведений есть такие, как «Послание в Сибирь» (на стихи А.С. Пушкина), «Кот-Котыч» и «Перламутровым гребнем...» на стихи Н. Простосердова, и даже почти что авангардные по музыкальному языку «Настроения. Три миниатюры для голоса с фортепиано» (1920). Вторая половина 1920-х годов в творчестве Шишова была ознаменована созданием произведений крупной формы. В 1925 году Иван Шишов завершил первую симфонию, получившую название «Степная»<sup>5</sup>. А в 1926 году он приступил к сочинению своего первого крупного замысла, принесшего ему настоящую известность, — оперы «Тупейный художник» (по Н. Лескову). Через два года она была закончена и в 1929 году поставлена в Москве в филиале Большого театра.

В 1920-е годы продолжается и преподавательская деятельность Шишова. Он работает в Музыкальной школе (техникуме) имени М.М. Ипполитова-Иванова и в Музыкальном техникуме для слепых. А в сентябре 1925 года Шишов начинает преподавательскую деятельность в Московской консерватории (на научно-композиторском факультете), где становится руководителем факультативного класса мелодики<sup>6</sup>. К этому времени он уже женат и имеет троих детей.

Преподавая в консерватории, Шишов еще больше сблизился с профессором Г. Конюсом и стал в некотором отношении его ассистентом. Сохранилось характерное воспоминание об Иване Петровиче профессора К. Кузнецова: «Помню Шишова на одном из докладов Г.Э. Конюса, с громадными таблицами, изображающими схемы, математически измеримые пропорции отделов музыкальных произведений. Эти таблицы были изготовлены тонко и тщательно Иваном Петровичем» [3, с. 3]<sup>7</sup>.

Консерватория издавала (с 1926 года) журнал «Музыкальное образование»<sup>8</sup>. Это был настоящий научный журнал, где тексты статей были представлены не только на русском, но и на немецком языке; содержался обзор основных музыкальных событий и музыкально-теоретиче-

<sup>1</sup> Хранится в Музыкальном отделе Российской государственной библиотеки.

<sup>2</sup> В ведение Политуправления РВС Республики (ПУР) входила политически-просветительская и агитационная работа в Красной Армии.

<sup>3</sup> В Музее им. М.И. Глинки (ВМОМК) сохранились афиши выступлений этого коллектива от 17 сентября и 10 октября 1920 года. Концерт 17 сентября состоялся в Большом зале консерватории.

<sup>4</sup> Государственный институт музыкальной науки был основан в 1921 г. при непосредственном участии Н.А. Гарбузова и просуществовал до 1931 года.

<sup>5</sup> Позднее — в 1930-е годы — была сочинена симфония «Полевая».

<sup>6</sup> В те годы научно-композиторский факультет подразделялся на два отделения — композиторское и музыкально-научное (научно-исследовательское, МУНАИС), а последнее, в свою очередь, на четыре специализации — акустическую, историческую, теоретическую и этнографическую.

<sup>7</sup> Кузнецов Константин Алексеевич (1883—1953) — профессор Московской консерватории, в годы войны — заведующий кафедрой истории музыки. Земляк И.П. Шишова.

<sup>8</sup> В 1925 году педагоги консерватории выпустили сборник статей под названием «Музыкальное образование». С 1926 г. было решено издавать журнал под тем же названием. Журнал выходил от двух до пяти раз в год (от четырех до шести номеров в год — некоторые номера были двояны). Последний выпуск журнала — № 6 за 1930 год.

ских публикаций в России и в Европе. Здесь, в частности, публиковали свои работы Н. Гарбузов (две статьи о своей теории многоосновности, две статьи о теории ладового ритма Б. Яворского), Г. Конюс (теория метротектонизма), Л. Кулаковский (анализ мелодики народных песен), К. Кузнецов («Стиль в музыке»), М. Иванов-Борецкий (статья об Э.Т.А. Гофмане как авторе музыкальных произведений и статей о музыке). Здесь же было опубликовано факсимиле «московской черновой тетради» Л. Бетховена (с набросками квартетов № 13 ор. 130 B-dur и № 15 ор. 132 a-moll) и комментарии Иванова-Борецкого к этой тетради. В этом журнале увидели свет первые две статьи Л. Мазеля (выпускника консерватории, впоследствии крупнейшего ученого-теоретика) — «Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм» и «Прелюдия A-dur Шопена с точки зрения теории многоосновности ладов и созвучий» (№ 2 и 3 за 1930 г.). Здесь же в 1927 году была опубликована и статья И.П. Шишова «К вопросу об анализе мелодического строения» [4].

С 1929 года «Музыкальное образование» перешло в ведение Главпрофобра, а с 1930-го — Наркомпроса РСФСР. Новый главный редактор Пшибышевский<sup>9</sup>, сочувствовавший Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), приступил к изгнанию со страниц журнала всех публикаций, в основе которых лежал «формализм», то есть подлинно научные методы исследования. Исчезли переводы статей на немецкий язык; сузилась их тематика. В передовице, помещенной в последнем номере журнала за 1928 год, сказано: «МГК не достаточно заботилась о том, чтобы хорошего музыканта одновременно сделать и хорошим общественником» [5, с. 13].

Все это было отражением и следствием происходивших в стране процессов изгнания свободомыслия и насильственного насаждения советской идеологической диктатуры. Возможно, именно поэтому Шишову было сложно продолжать свои исследования структуры мелодии. Если в конце 1920-х годов он, получив ученое звание доцента, еще активно пытался провести в жизнь свои планы по созданию кафедр мелодики, то в 1930-е годы его консерваторская деятельность была сведена к минимуму. Друг и покровитель Шишова Г.Э. Конюс в 1933 году умер. Кафедра мелодики так и не была создана<sup>10</sup>, и в 1934 году Иван Петрович был «отчислен как не имеющий педагогической нагрузки»<sup>11</sup>.

Все это привело к тому, что Шишов целиком переключился на композиторскую и редакторскую деятель-

ность. Еще в 1930 году Шишов поступил на работу в Государственное музыкальное издательство, и теперь, в середине 1930-х годов, его карьера в этом учреждении пошла вверх. Он стал главным редактором и председателем консультационной комиссии Музгиза. Под его началом проходила подготовка и издание Полного собрания сочинений П.И. Чайковского (эта работа была начата в 1939 году и окончена много лет спустя после смерти Шишова). Сохранилось, в частности, письмо дирекции Дома-музея Чайковского в Клину от 1946 года, где содержится просьба Шишову написать статью о новой редакции оперы «Евгений Онегин» [6].

Что же касается творчества, то в 1930-е годы Шишов как композитор работает достаточно плодотворно, хотя его музыка далеко не всегда получает признание. В 1933 году он закончил оперу «Меткий стрелок»<sup>12</sup>. В середине этого десятилетия им было сочинено также много вокальной музыки. Среди самых известных произведений — песни на стихи П.-Ж. Беранже, одна из которых — «Четыре капуцина» — даже вошла в репертуар Л. Утесова.

В 1935 году поэт М. Голодный<sup>13</sup> предложил Ивану Шишову написать песню на свой текст, начинающийся словами «Шел отряд по берегу». Шишов сочинил «Песню об отряде Щорса». Авторы представили эту песню на конкурс, объявленный газетой «Правда». 31 июля 1935 года газета опубликовала их опус под рубрикой «Конкурс на лучшую песню». Но музыка Шишова не получила признания<sup>14</sup>. В эти же годы Шишов пишет музыку к трем художественным фильмам — «Солнце восходит на западе» (совм. с М. Гнесиным; фильм не сохранился), «Я люблю» (1936, о революционном движении шахтеров Донбасса), «Директор» (1938, о борьбе с троцкистами).

В 1938-м Шишов приступил к сочинению новой оперы — «Петр Первый» на либретто В. Латова. С началом Великой Отечественной войны эта тема обрела особую актуальность — во многих номерах газеты «Правда» за первые военные годы рассказывалось о том, что композитор Шишов работает над новой народно-патриотической оперой, чтобы показать, что дух советского народа не сломлен. Эта опера, к сожалению, так и не была окончена. Правда, в годы войны Шишов написал ряд других крупных произведений — ораторию «Минин и Пожарский», балет «В гостях у казаков»<sup>15</sup>, музыкальную комедию «Цветочница из Руана».

В 1939 году на родине Шишова — в Новочеркасске — широко празднуется 25-летие его творческой деятельности. Устраиваются концерты, публикуется множество статей в газетах. Правда, в материальном отношении композитор заслужил от советской республики не так уж много. В это же время он пишет в черновике одного

<sup>9</sup> Болеслав Пшибышевский — в 1929—1931 годах директор Московской консерватории. Сократил преподавание музыкально-теоретических дисциплин в пользу политэкономических. Расстрелян в 1937 году.

<sup>10</sup> В предисловии к переведенной с немецкого книге Э. Тоха «Учение о мелодии» М.В. Иванов-Борецкий писал: «В МГК уже несколько лет как учреждена кафедра мелодики, занимаемая нашим исследователем строения мелоса И.П. Шишовым» [6, с. 3]. Однако в книге, посвященной истории Московской консерватории, утверждается, что наименование «кафедра» употреблено здесь лишь «как указание на то, что по проблемам этого курса писались дипломные работы студентов» [7, с. 585, сн. 2].

<sup>11</sup> Учетная карточка И.П. Шишова. Распоряжение № 592 от 11.11.1934. См.: [2].

<sup>12</sup> Поставлена не была.

<sup>13</sup> Настоящая фамилия — Эпштейн.

<sup>14</sup> Тогда М. Голодный обратился со своими стихами к композитору М. Блантеру, который и сочинил донныне популярную «Песню о Щорсе». Это было уже в 1936 году.

<sup>15</sup> Вариант названия: «В гостях у гвардейцев» (см.: [8]).

из писем<sup>16</sup>: «Я работаю главным редактором Музгиза, на мне вся сложность и тяжесть работы по академическому изданию Чайковского. Все свободное время я посвящал творчеству — своей основной работе. Все это труд малооплачиваемый, а самый главный тормоз в моей работе это мои жилищные условия <...> Мне приходится преодолевать тяжелые жилищные условия; — в двух комнатах размещаться с семьей, состоящей из жены, замужней дочери с маленьким ребенком и 18-летним сыном» [9, л. 11об.].

### Теоретическая концепция мелодии Ивана Шишова

В 1920-е годы в отечественном музыковедении отмечалась волна интереса к строению и сущности мелодии.

С одной стороны, разработке понятия *мелодии* много внимания уделил Б.Л. Яворский в процессе развития своей теории ладового ритма. В его работе «Конструкция мелодического процесса» [10]<sup>17</sup> мелодия предстает как «развертывание во времени потенциальной энергии определенного лада» [10, с. 35]. «Лад определяет область возможных в нем мелодических процессов; но лад не предопределяет индивидуальный вид мелодического оформления» [10, с. 36].

«Продолжительность всего мелодического процесса определяется продолжительностью внимания, нужного для осознания возможного <...> разрешения всех неустойчивых звуков, встречающихся в развертывании данного процесса» [10, с. 9].

С другой стороны, интерес отечественных музыковедов к сущности мелодии обострился в результате знакомства с книгой Э. Курта «Основы линейного контрапункта» [12]<sup>18</sup>. Эта книга (в немецкоязычном варианте) попала в руки молодого Б. Асафьева в 1924 году. Идеи о непрерывности мелодического процесса, об относительной независимости мелодии от гармонической вертикали, высказанные в ней, ускорили собственные научные поиски Асафьева и вплотную подвели его к разработке теории *интонации*.

У теории ладового ритма в двадцатые годы было множество последователей. На Всесоюзной конференции по вопросам теории и практики ладового ритма, состоявшейся в феврале 1930 года, было прочитано 13 развернутых докладов<sup>19</sup>. Среди тем докладов были и такие: «Методы музыкально-педагогической работы на основе теории слухового тяготения в Первом московском музыкальном техникуме» (С.В. Протопопов); «О методах работы на

основе ладового ритма в Московской народной консерватории (1906—1916) и в детских группах музыкальных школ» (Н.Я. Брюсова); «Применение теории ладового ритма в курсах изучения музыкальной литературы на инструкторско-педагогическом факультете Московской государственной консерватории» (М.С. Пекелис).

Перспективы использования теории Яворского для целей мелодического анализа были раскрыты в статье Л. Кулаковского «К вопросу о строении народных мелодий» [13]. Ключ к ладово-мелодическому анализу давала таблица функциональных значений, приписываемых каждой ступени натурального мажора и минора:

Ступени	Значение в мажоре	Значение в миноре
I	T <sub>I</sub>	T <sub>I</sub>
II	So.c. (®)	Do.c. (®)
III	T <sub>III</sub>	T <sub>III</sub>
IV	Do.c. (®)	So.c. (®)
V	T <sub>V</sub>	T <sub>V</sub>
VI	Sbv. (®)	Dbv. (®)
VII	Dbv. (®)	Sbv. (®)

Эти функциональные значения выведены из известных схем Яворского, отображающих ладовый момент доминанты (*h-f*) в единичной системе и ладовый момент субдоминанты (*d-a—dis-as*) в двойной системе. Отсюда для мажора получается: VII ступень — вводный тон доминанты, IV ступень — обратно-сопряженный тон доминанты, VI — вводный тон субдоминанты, II — обратно-сопряженный тон субдоминанты. В натуральном миноре субдоминанта представлена четвертой и седьмой ступенями.

Учитывая продолжительность звучания каждой ступени в мелодии конкретной песни, Кулаковский выводит так называемые ладометрические индексы, отражающие процентное участие той или иной функции в мелодии. Это, в свою очередь, открывает путь, во-первых, к анализу баланса устойчивости-неустойчивости внутри каждой мелодии, а во-вторых, к статистическому анализу преобладания той или иной функции на материале большого числа песен (что автор и делает, беря в круг исследования не только русские, но и украинские, польские, киргизские, и даже «индейские» и «негрские» песни).

Что же касается Асафьева, то его собственные аналитические наблюдения, касающиеся мелодии, вошли в книгу «Музыкальная форма как процесс». Там же есть ссылка на неизданный текст Асафьева, касающийся «обобщения зрительных проекций мелодических линий на материале русских народных песен» [14, с. 80 (сноска)]. Правда, мелодия оставалась для Асафьева лишь частным проявлением *мелоса*, то есть процессуальной сущности музыки, каковую сущность он и охватывал понятием «интонация».

<sup>16</sup> Цитируемые далее строки были вычеркнуты автором письма из черновика.

<sup>17</sup> «Экспериментально-психологические» подходы к теории мелодии содержались и в статье «Восприятие ладовых мелодических построений», написанной Б. Яворским совместно с С.Н. Беляевой-Экземплярской [11].

<sup>18</sup> В данном контексте необходимо отметить также переведенную на русский язык книгу Эрнста Тоха «Учение о мелодии» [6], где немало внимания уделено описанию видов мелодического контура.

<sup>19</sup> Итог обсуждению подвел А.В. Луначарский, на тот момент уже смещенный с поста наркома просвещения и назначенный председателем Ученого комитета при ЦИК СССР.

Концепция Ивана Шишова в контексте упомянутых теорий стоит особняком. При анализе мелодии он более всего опирается на числовые (сложение и вычитание интервалов) и графические методы. Возможно, к этому его подтолкнули личные контакты с Г. Конюсом и впечатление от его теории метротектонизма. Ведь, как известно, Конюс в ходе демонстрации результатов своих исследований широко пользовался схемами, где указывались суммы тактов, занимаемых разделами музыкальной формы, и подчеркивались элементы симметрии. В частности, статья Конюса «К нотному метротектоническому плану *Adagio sostenuto* сонаты op. 27 № 2» была опубликована в том же номере журнала «Музыкальное образование», что и статья Шишова.

Что же представляла собой теория И.П. Шишова, изложенная в уже упомянутой статье «К вопросу об анализе мелодического строения»?

Саму статью можно было бы условно поделить на три части: 1) введение, где, во-первых, помещен список литературы (в основном немецкоязычной) о мелодии, начиная с 1755 года, и, во-вторых, дается схема синтаксического членения музыки от мельчайшей единицы (моры) до периода и строфы;

2) описание методов выделения мелодического остова (на основе арифметических действий над интервалами);

3) исследование соотношения «мелодической ткани» с остовом на конкретных примерах; детальный анализ двух примеров — Этюда №25 *f-moll* (op. posth. № 1) Ф. Шопена и дуэта Левко и Ганны из оперы «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова.

В первой части статьи Шишов рассматривает синтаксическое членение музыкальной речи по аналогии с членением речи поэтической, обращаясь к «старым добрым» древнегреческим терминам. На это, как указывает сам автор, его натолкнули мысли, высказанные Юлием Мельгуновым в его работе «О ритме и гармонии русских народных песен» [16].

«В основание ритмического измерения времени, — пишет Ю. Мельгунов, — принимается продолжительность выговора краткой гласной (*chrònos pròtos*) — мора. Это есть вместе с тем и кратчайшая ритмическая единица времени — неделимая. Для выговора долгой гласной требуется вдвое более времени, чем для выговора короткой. Так как русский язык не знает разницы между долгими и короткими гласными, то в приложении учения Аристоксена к нашему языку мы должны разуметь условно под долгой Аристоксена — соединение двух слогов.

Из различных сочетаний долгих и коротких слогов получаются различные —

1. Стопы. Несколько стоп, соединенных вместе, образуют —

2. Колоны (равняющиеся обыкновенно, при современном способе печатания стихов, строке,) и

3. Периоды.

Периоды образуют:

4. Строфы или системы.

Но самая существенная роль в составлении стопы принадлежит разнице не между долгой и краткостью, а между ударяемыми и неударяемыми слогами» [16, с. 367].

Согласно Мельгунову, мора — наиболее краткая длительность в мелодии рассматриваемой песни. Это же утверждает и Шишов: «мора — кратчайшая нота в мелодии».

Преодолевая технически не вполне ясный момент промежуточных звеньев между мельчайшей нотой мелодии и стопой, Шишов, во-первых, выстраивает цепочку «мора → полумотив → мотив», а во-вторых, пишет, что «древнегреческую стопу можно сравнить и с мотивом» [4, с. 152—153]. В мотиве, или стопе, различаются, как минимум, два момента — сильный (ударный) и слабый (безударный).

Далее иерархия выстраивается так же, как и в работе Мельгунова: две стопы дают один колон, два колона — период, два периода — строфу.

Справедливости ради надо заметить, что в дальнейшем изложении своей теории Шишов практически не пользуется этой схемой. Значимым моментом оказывается лишь различие между стопами (мотивами), начинающимися со слабой доли и начинающимися с сильной.

Утверждение Шишова «Для образования кратчайшего мелодического мотива необходимо наличие не менее двух нот разной высоты, имеющих один динамический центр» [4, с. 153] представляется автору данной статьи неверным. Мотив вполне может быть образован и из сочетания нот одной высоты; важно лишь, чтобы был «один динамический центр».

Во второй части статьи, приступая к описанию выделения остова из мелодической ткани, Шишов вводит четыре графических символа: дуга (полукружие, разомкнутое вниз), черта, пунктирная дуга и пунктирный квадрат.

Дуга отмечает «момент смены высоты тона с акцентом», то есть момент перехода от слабой доли к сильной в случае, если этот момент находится внутри мелодической фразы (а еще лучше — внутри затактового мотива).

Черта изображается под нотами, первая из которых падает на сильную (или относительно сильную) долю, а последующие занимают собой слабое время («акцент падает на тон, от которого голос, идя далее, меняет высоту»).

Пунктирная дуга отмечает «внутритактовые, как бы ослабленные акценты», то есть переход от слабой к относительно сильной доле (к «немотивообразующему» икту). В некоторых случаях такой дугой отмечается переход к сильной доле после паузы (когда Шишов мыслит эту грань внутри одного мелодического отдела — см. далее анализ скерцо из Сонаты № 4 Л. Бетховена).

Пунктирный квадрат означает границу между отделами (фразами, предложениями, периодами).

Думается, что значок «пунктирная дуга» Шишов применяет несколько произвольно.

Над чертой, а также внутри дуги и квадрата ставятся цифры, равные величине мелодического интервала. Например, ход на терцию вверх обозначается «+2», на секунду вниз — «-1», и т. п.

Далее Шишов описывает процедуру, называемую им «приведение интервалов» (видимо, испытывая удовольствие от математического термина «приведение»).

«Если мы имеем на черте не один, а два интервала, — пишет исследователь, — то при двух из большего можно вычесть меньший, оставив знак большего; если же они равны и с противоположными знаками, то их можно сократить; если равны, но с одинаковыми знаками, то — сложить. Когда же на черте находится более двух интервалов, то сначала их слагают в суммы с одинаковыми знаками и потом с двумя суммами поступают как с двумя интервалами» [4, с. 154].

Такое сложное описание, однако, означает очень простые вещи: числа, стоящие *над* чертой, складываются (учитывая минусы, указывающие на нисходящее движение), а числа, стоящие *внутри* дуг и квадратов, не складываются.

В результате получаются, например, такие схемы:

Пример 1. Русская народная песня «Яблонька»



Пример 2. И.С. Бах. Фуга с-moll из II тома ХТК



«Приведение интервалов» дает более краткий ряд чисел. Он состоит из чередования итоговых сумм и — «нетронутых» чисел, разместившихся внутри дуг. Например, в песне «Яблонька» возникает ряд «-3, +4, -3, +3, -4». Реализуя его в нотах, Шишов получает «мелодический остов» этой песни. Мы бы применили тут термин «редукция».

В анализе темы из фуги И.С. Баха мы видим даже двухшаговую редукцию — в первый раз снимаются два начальных мелодических шага ( $-1+1=0$ ) и шестнадцатые в конце такта ( $-1+(-1)=-2$ ), а во второй раз все мелодическое движение второй половины такта сводится к скачке  $d^{\flat}-a$ .

Редукция может затрагивать и числа, находящиеся *внутри* дуг. Это означает введение дифференциации между сильной и относительно сильной долей:

Пример 3. Белорусская народная песня



Здесь в исходном варианте нигде нет места, где бы над чертой стояли хотя бы два числа, поэтому уже в первой редукции Шишову приходится складывать «-1» (стоящий *внутри* первой дуги) и «+1» (над второй чертой), а во втором такте — «-1» и «-1» (в дуге). В сложении участвуют только числа в дугах, соответствующих относительно сильным долям.

Необходимо обратить внимание на большие дуги и пунктирные скобки, нарисованные Шишовым под нотными примерами. Скобки отмечают числа, которые надлежит сложить в ходе редукции. Например, в белорусской песне в первом такте складываются «-1» и «+1» (получается ноль), а во втором такте — «-1» и «-1» (получается «-2», которое в редукции стоит в пунктирной полукружии).

Дуги означают элементы цифровой симметрии, которую Шишов (видимо, ориентируясь на Конюса), настойчиво ищет в своих примерах. Ведь если удастся обнаружить симметрию в *каждом* примере, это будет означать *закономерность*, которой подчиняется любая мелодия. «Выделяя таким методом мелодический остов, — пишет Шишов, — мы на момент переходим из временной области выражения данной мелодической организации в область как бы начертательную, пространственную, цель которой выявить характер расположения основных интервалов остова» [4, с. 154]. И продолжает далее: «Всякая художественная мелодическая организация подчинена естественным законам равновесия, несмотря на бесконечное разнообразие и видоизменение элементов, входящих в ее состав» [4, с. 155].

Правда, в поисках симметрии Шишов допускает некоторые натяжки. В примере с фугой Баха он берет для анализа не саму тему, а *ответ*, и в результате получается симметрия «+1 -3 +1» (а иначе было бы «-1 +1 -3 +1»). В правой части примера с песней «Яблонька» Шишов захватывает в нижнюю пунктирную скобу последнюю восьмушку третьего такта, что позволяет ему трактовать вторую половину мелодии не как «+2 -3», а как «+3 -4» (что симметрично первой половине). Интуитивно Шишов чувствует, что предложенный им вариант правильнее. А почему правильнее? Да потому, что в варианте «+3 -4»

в остов мелодии попадает нота «си» (а не «ля»); а «си», во-первых, стоит, хотя и на второй доле, но на более сильном времени, чем «ля», а во-вторых, оказывается в данном случае аналогом тона речитации — второй мелодической опорой после «ми». Но все эти факторы Шишов в своей теории не учитывает.

Что же представляют собой мелодические остовы, полученные по методу Шишова? Это редукции мелодического рисунка, в которые включены все «киктовые» тоны, а также предшествующие им предыктовые. В общем случае эти остовы правильно отражают движение мелодии между нижней и верхней границей своего амбитуса. Если же не совсем правильно, то Шишов может «подправить» свои редукции, как в случае с «Яблонькой».

Действительно, в ходе анализа мелодии всякий исследователь сталкивается с проблемой сделать наиболее органичную и информативную редукцию.

Например, Г. Шенкер [17] в своих редукциях опирается на первоструктуру и ее первичные пролонгации (список которых «кодифицирован»). Это означает, что за всякой мелодией будут искажаться более глубинные слои, которые, в конце концов, должны свестись к *перволинии* (3-2-1, 5-4-3-2-1 или 8-7-6-5-4-3-2-1). Каждому звуку перволинии должны подстоять определенные гармонические вертикали (*ступени баса*). Следовательно, в основе шенкерянской редукции лежат *гармонические факторы*.

М. Арановский [18] в своих анализах выделяет *слой основы* и *слой орнаментации*. Эта дифференциация у него основана на различии *устоев* и *неустоев*. В пользу устойчивости какого-либо тона говорит: 1) его сравнительно большая продолжительность; 2) размещение на сильной доле такта; 3) господствующее высотное положение; 4) приемы опевания и другие способы мелодического выделения; 5) гармоническая краска; 6) громкость и артикуляция; 7) мелизматические приемы [18, с. 112]. Напомним, что Арановский стремился доказать самостоятельность мелодических явлений в сравнении с гармонией и метроритмом.

Можно рассмотреть еще один анализ Шишова.

Пример 4. Л. Бетховен.

Соната для ф-но № 4 Es-dur (op. 7), III часть



Нижняя строка — очевидно, результат не первой, а второй редукции. Первые полтора такта Шишов оставил без изменений. Во втором такте не стал суммировать «+2» и «+2» (чтобы потом — см. следующий нотный пример — выявить симметрию). Зато третий и первую половину четвертого такта свел всего лишь к одной ноте —  $es^2$  (+2-1-2+1). Далее он получил  $b$ , сложив «+2» и «-5» в 4-м

такте. Содержание пятого такта нивелировано (+1+2-3=0). А вот дальнейшая редукция выполнена последовательно.

Получив выразительный волнообразный остов, Шишов ищет в нем элементы симметрии. Для этого он делит его на разделы, обозначенные буквами А, В и С. Поясним. Звуковысотный смысл этих разделов становится ясным из следующего нотного примера.

Пример 5. Симметрия звуковысотных фигур



Действительно, каждая из этих фигур внутри себя симметрична.

Как бы редуцировал Шенкер эту бетховенскую мелодию? Видимо, так:

Пример 6. Анализ темы

III части Сонаты № 4 по Шенкеру



В чем отличие полученных схем? Схема Шишова выявляет опорные тоны мелодии и границы мелодического амбитуса. Эта редукция целиком относится к переднему плану. Редукция по Шенкеру выявляет урлинию и ходы среднего и переднего планов в иерархической подчиненности поверхностных линий глубинным.

Представляется, что методы Шишова проигрывают методам как Шенкера, так и Арановского и в своей органичности, и в информативности. Да и сам результат — высотное соотношение ударных тонов — вряд ли может вскрыть сущность мелодии, так как такое соотношение есть следствие наложения линий становящегося линейно-гармонического комплекса на метрическую сетку.

Тем не менее, сама идея поиска некоей логической подосновы за конкретным видом мелодического рисунка, безусловно, верна.

В *третьей части своей статьи* Шишов рассматривает вопрос о соотношении мелодии и ее остова. Интересен один из примеров, иллюстрирующих постепенное наращивание мелодической ткани на остове.

Пример 7. Анализ песни «Ай, во поле липенька»



В поисках сущности мелодического остова Шишов прибегает к терминам энергии и движения. Он пишет, что мелодический остов «представляет собой ряд силовых моментов различных степеней и направлений, подчиненных закону симметрии, но как бы на момент

остановившихся в своем действии, вследствие удаления соединяющей их материи» [4, с. 26].

Свои схемы автор считает как бы фотокадром динамических процессов — толчков, падений, остановок.

Рассуждая о строении мелодических фраз, Шишов говорит о напряжении, рождающемся между двумя точками остова — отправной (т.е. первым звуком фразы) и конечной (последним звуком фразы). «Каждый мелодический ход остова, выраженный одной цифрой, — пишет автор, — имеет 2 точки, из которых 1-я (отправная) обладает свойством отталкивающим, — возбуждающим к движению, а 2-я (конечная) обладает свойством притяжения. Сила энергии, развивающаяся у исходной точки, зависит от интервала, на который она простирается, и пути. <...> Расширение ткани в начале мелодического организма можно назвать активным моментом, и, напротив, расширение в конце (после опорной точки) — пассивным» [4, с. 27].

Под интервалом имеется в виду высотный интервал между первым и последним звуком фразы (и ее остова), «путь» означает мелодический контур и, в особенности, его протяженность (длину).

Далее следуют подобные рассуждения о конечной точке. В этом, безусловно, проявляется влияние бытовавших и в Германии, и в России в 1910—1920-е годы представлений о музыке (и в частности, о мелодии) как об энергетическом процессе, преодолевающем сопротивление материала, о кинетической и потенциальной энергии тонов мелодии и аккордов.

Заканчивается статья, как уже говорилось, двумя подробными анализами произведений Шопена и Римско-Корсакова. Вот несколько слов о первом из них.

В главной теме Этюда *f-moll* (точнее, в ее вступительной части, которая позже станет «припевом») Шишов выделяет два мотива — *a* (+1+1) и *b* (+4—1).

Пример 8. Ф. Шопен. Этюд *f-moll*  
(3 новых этюда, op. posth., № 1), тт. 1—2



Трижды проведя сцепление этих мотивов, Шопен далее трансформирует первый из них: «+1+1» → «+1-2».

Пример 9. Ф. Шопен. Этюд *f-moll*, тт. 1—5



На границе мотива «+1+1» и его трансформации «+1+2», по мысли Шишова, рождается третий мотив *c*, который ляжет в основание второй темы этюда (*es-f-es-f-es-f*).

Второй мотив *b* порождает и начальную фразу главной темы:

Пример 10. Ф. Шопен. Этюд *f-moll*, тт. 9—10



Все это, по мысли Шишова, приводит к особой «монолитности» мелодической структуры этюда и к тому, что мелодия, несмотря на обилие изгибов и хроматизмов, легко воспринимается.

Спустя год после статьи И. Шишова в журнале «Музыкальное образование» была напечатана уже упомянутая статья Льва Кулаковского «К вопросу о строении народных мелодий» [13]. Помимо функционального анализа, в этой статье описывается «скрытый ладовый ритм» мелодий и выявляется взаимодействие рисунка мелодии (как самостоятельного параметра) с ладовыми тяготениями.

Методы Кулаковского, в основе которых лежит ладовый анализ, автору данной статьи представляются гораздо более органичными и действенными, нежели методы Шишова. Хотя, конечно, и Кулаковскому не удалось создать универсальный алгоритм анализа мелодии. В 1930—1933-е годы, попав в тиски политического давления, он полностью отказался от теории Яворского и перешел к чисто описательным способам «анализа музыкального содержания» мелодий [19; 20]. Впоследствии Кулаковский обрел значительный авторитет музыковеда-этнографа, который на основе работы в многочисленных фольклорных экспедициях создал труд «Песня, ее язык, структура, судьбы» [21], а закончил жизнь уникальной попыткой воссоздания древнерусского мелоса на материале «Слова о полку Игореве» [22].

В фонде И.П. Шишова в архиве ВМОМК им. М.И. Глинки [23]<sup>20</sup> хранится документ, свидетельствующий о глубоком интересе, проявленном Шишовым к исследованиям Кулаковского. Это восьмистраничная машинопись на листах формата, превышающего А4. Она целиком состоит из цитат, взятых Шишовым из статьи «К вопросу о строении народных мелодий». На отдельном листке Шишов выписал таблицу ладометрических индексов — результат статического ладового анализа народных песен.

Следовательно, Шишов не был «герметичен» в своей теории и был готов воспринять научные методы, отличные от его собственных.

Итак, хотя аналитические методы Шишова порой излишне прямолинейны и неорганичны, в основе их лежит естественное для всякой научной деятельности стремление найти теоретическую модель, управляющую как общей структурой мелодии, так и порождением всех ее частей из начальных.

<sup>20</sup> Конспект статьи «К вопросу о строении народных мелодий» хранится в архиве в одном конверте с нотными примерами Шишова к его собственной статье «К вопросу об анализе мелодического строения». Причем на конверте неверно указан год публикации (1927 вместо 1928) и отсутствует фамилия Кулаковского. В связи с этим можно сделать ложный вывод, будто автором машинописного текста является сам Шишов.

Не зная о теории Шенкера, он ищет методы редукции мелодической ткани и выявления ее остова, которому, по мысли Шишова, должна быть присуща архитектурная и числовая симметрия.

Ведя свои научные поиски в 1920-е годы, то есть за 20—30 лет до изобретения М. Бэббитом set-теории и почти за полвека до начала использования в отечественном музыкознании числовых обозначений интервальных структур (4.6 etc.), Шишов отслеживает мотивные трансформации с помощью числовых обозначений интервалов.

И хотя его поиски не привели к существенным результатам, в своей интенции они были верны. Возможно, лишь общественно-политические условия не дали Шишову возможности развернуть эти поиски в должном масштабе и воспитать учеников, которые, быть может, смогли бы сказать новое слово и в исследовании мелодии, и в анализе сложных звуковысотных структур музыки XX века.

### Список литературы

1. Шишов Иван Петрович // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. — М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1982.
2. Личное дело И.П. Шишова // Архив Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Оп. 23. Ед. хр. 9.
3. Знамя коммуны. — 1939. — 17 июня.
4. Шишов И.П. К вопросу об анализе мелодического строения // Музыкальное образование. — 1927. — № 1/2; № 3/4.
5. Музыкальное образование. — 1928. — № 6.
6. Тох Э. Учение о мелодии. — М.: Гос. изд. муз. сектор, 1928.
7. Московская консерватория, 1866—1966 / ред. кол.: Л.С. Гинзбург, А.И. Кандинский, А.А. Николаев, В.В. Протопопов, Н.В. Туманина (Рукавишникова). — М.: Музыка, 1966.
8. Дроздов А.Н. Памяти И.П. Шишова // Советская музыка. — 1947. — № 4.
9. Служебная и общественная деятельность И.П. Шишова (разл. рукописн. и печатн. материалы) // Архив ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 19 (И. П. Шишов). Ед. хр. 324.
10. Яворский Б.Л. Конструкция мелодического процесса // С.Н. Беляева-Экземплярская, Б.Л. Яворский Структура мелодии / Труды Гос. акад. худ. наук. Вып. 3. — М.: ГАХН, 1929.
11. Беляева-Экземплярская С.Н., Яворский Б.Л. Восприятие ладовых мелодических построений // Сборники экспериментально-психологических исследований / Труды Гос. акад. худ. наук. Психофизическая лаборатория. Вып. 1. — Л.: Academia, 1926.
12. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. статьей Б.В. Асафьева. — М.: Музгиз, 1931.
13. Кулаковский Л.В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. — 1928. — № 4/5; № 6.
14. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
15. Конюс Г.Э. К нотному метротектоническому плану Adagio sostenuto сонаты op. 27 № 2 // Музыкальное образование. — 1927. — № 1/2.
16. Мельгунов Ю.Н. О ритме и гармонии русских народных песен // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. 1. — М., 1906.
17. Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / пер. Б.Т. Плотникова. — Красноярск, 2003. Т. 1: текст; Т. 2: нотн. примеры.
18. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. — М.: Музыка, 1991.
19. Кулаковский Л.В. Анализ выразительности народных мелодий // Музыкальное образование. — 1930. — № 6.
20. Кулаковский Л.В. О методологии анализа мелодии // Советская музыка. — 1933. — № 1.
21. Кулаковский Л.В. Песня, ее язык, структура, судьбы. — М.: Сов. композитор, 1962.
22. Кулаковский Л.В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. — М.: Сов. композитор, 1977.
23. «К вопросу о строении народных мелодий» (журнал «Музыкальное образование» [1927]) // Архив ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 19 (И.П. Шишов). Ед. хр. 631.