

Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений
культуры и искусства

Тверской музыкальный колледж имени М.П. Мусоргского

Н. Вашкевич

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Учебное пособие.

Конспективный дополнительный материал к курсу теории музыки
в МУ.

Семантика (*греч.* - значение единиц языка) – смысловой, образно-выразительный или изобразительный знак в музыке. Семантика музыкальной речи, средства выразительности в музыке, образно-эмоциональный строй, анализ музыкального произведения – понятия неотделимые, и находятся в ряду важнейших проблем музыкального образования всех уровней

Тверь, 2006 год.

Данный вариант текста исправлен и дополнен в 2014-м году для интернет-сайта «Погружение в классику» (литература), -

<http://intoclassics.net/news/2014-05-05-25876>

СОДЕРЖАНИЕ

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Предисловие.....	3
Интонационно-выразительное и изобразительное начало	
в музыке.....	5
Мажор, минор; ступени лада.....	6
Красочные свойства ступеней лада.....	8
Диатонические лады.....	10
Интервалы.....	12
Аккорды.....	16
Хроматизм и альтерация.....	17
Выразительность тональностей. Тональность, трезвучие, тон – семантическое (ладо-фоническое) единство разноуровневых единиц классической гармонии.....	19
Ритм, метр, темп.....	32
Ритмо-мотив «Хвала Богу» в музыкальном языке Бетховена.....	35
Выводы Альберта Швейцера о музыкальном языке И.С.Баха (20-25 мотивов-символов).....	36
16 основных мелодических оборотов музыкального словаря Дерика Кука.....	39
Кадансы. «Каданс - самая мускулистая сфера интонаций» (Б. Асафьев).....	41
Музыка ритмов сердца.....	45
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ (классификация; примеры жанрового анализа: Бетховен. Сон 21, I ч., тема ГП, ПП; Бородин. «Для берегов отчизны ...»).....	50
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС.....	56
Фактура, музыкальный склад, фактурное преобразование гармонии.....	59
Типы народно-песенного многоголосия.....	60
Введение в гармонию.....	62
О полифонии (словарь терминов).....	65
СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ.....	69

Предисловие

Каждый элемент музыкального языка в произведении может играть разные роли (наука о функционировании языка в искусстве называется *семиотика*). Основные две из них: *семантическая функция (роль)* – это то, что традиционно называют выразительным значением (семантика – *греч.* значение единиц языка); и *коммуникативная, формообразующая роль, конструктивная функция музыкального языка*, - все то, от чего зависит «материальное» существование произведения.

Например, *восходящее движение* в мелодии может быть преддверием кульминации (местной или общей), выполняя коммуникативную функцию, и требовать от исполнителя энергичного активного звукоизвлечения. Но мерное *восходящее движение* – знаковый (т.е. семантический) мотив пробуждения жизни, воскрешения, и потребует иных исполнительских задач: одухотворенного благостного звучания.

Семантика - сущностная сторона музыкальной речи; проблема всех уровней музыкального образования, от ДМШ до ВУЗа. Мухаринская Лидия Сауловна (светлая ей память!) кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств БССР, доцент Белорусской Государственной консерватории на занятиях истории музыки считала важнейшей характеристику семантики музыкального языка и жанровых основ тематизма изучаемых произведений. Тематический материал оперной, симфонической, камерной музыки Мясковского, Прокофьева, Шостаковича в ее объяснении обретал удивительную красоту и глубину содержания. И в классе Маргариты Сергеевны Миненковой на методике и практике преподавания теоретических дисциплин определение образно-выразительного значения элементов музыкальной речи, т.е. семантики было принципиальным требованием к подготовке каждого урока теории музыки. То же в курсе гармонии будь то при объяснении аккорда (главного трезвучия, побочного, аккорда мажора-минора) или гармонического оборота требовались не только его ладово-функциональные характеристики, динамические (формообразующие) свойства, но и фонические его качества, и, если это возможно, их семантика.

Первые навыки анализа музыкального произведения, не только структурного, но, что очень важно, образно-эмоционального, жанрового, анализа интонационного строя произведения, студенты должны получать в музыкальном училище. Эта задача может быть решена лишь на основе знания выразительного значения элементов музыкальной речи, т.е. семантики. К сожалению, сведений об этом в учебниках теории музыки почти нет. Предлагаемый ниже материал есть попытка восполнить этот недостаток.

Далеко не все в пособии может быть усвоено на первом курсе. Это и не предполагается. Практическое освоение семантики требует времени. Семантика - проблема и теоретических дисциплин, и специальных.

По тексту предлагаемая работа *намеренно компилятивная*. Материал пособия – собранные сведения из музыковедческой литературы отечественных и зарубежных авторов: Б.Асафьева, В.Медушевского, Е.Назайкинского, Ю.Холопова, Альберта Швейцера, Дерика Кука и др. Среди цитируемых источников почетное место занимает «Методика теории музыки и сольфеджио» А.Островского, - первое учебное пособие в нашей стране, где представлен материал о выразительности музыкального языка, в

частности, о ладах, интервалах, тональностях.

Кроме семантики в материал пособия заодно включены несколько тем информационного характера,- то, что необходимо знать (в самом общем виде) учащимся с первого курса: краткие сведения вводного характера о жанрах, о гармонии, о полифонии, словарь музыкальных форм, и др.

Изучение музыкальной семантики - один из путей в решении проблемы музыкального образования XXI в., в частности, проблемы воспитания «**интонационного слуха**», обозначенной Д.К.Кирнарской в книге «Музыкальное восприятие. Монография» (М., 1997).

Читаем заключительный раздел.

«В результате исследования,- пишет Д.К.Кирнарская,- были выделены механизмы адекватности в системе музыкального восприятия: *интонационный слух*, являющийся выразительным, интонационно-содержательным компонентом музыкального интеллекта, и *аналитический слух*, представляющий собой композиционно-логический компонент музыкального интеллекта [курсив здесь и далее ВНЛ]. В сфере музыкального восприятия и мышления правополушарную стратегию осуществляет интонационный слух, левополушарную стратегию осуществляет аналитический слух» (с.143).

«Для слушателей интонационного типа (читаем с.145) опорой их музыкальных впечатлений является интонационно-содержательная сторона звучания. [...] Для слушателей аналитического типа ведущим параметром звучания выступает вся совокупность высотно-ритмических звукоотношений в их иерархической соподчиненности – аналитическая форма произведения. Третий тип восприятия, названный в работе адекватным, включает в себя обе названные стратегии в органическом единстве.»

Ведущая роль в музыкальном восприятии принадлежит интонационному слуху, и развитие его должно быть приоритетом музыкального образования. Однако «господствующая сегодня система обучения [в музыкальных школах], замечает автор, рассчитанная на хороший аналитический слух, по сути, не соответствует действительному положению: в результате многие дети не выдерживают непосильных требований и бросают музыкальные занятия. От этого проигрывают все: и профессиональное сообщество музыкантов, и музыкальная культура в целом» (с.145).

«Музыкально-педагогические методы, применяемые к профессионалам, так же, возможно, чрезмерно аналитичны. Аналитическая методика «от частного к общему», когда целое складывается как сумма отработанных элементов, не соответствует правополушарной стратегии музыкального интеллекта, являющейся в психологическом отношении господствующей. (...) Быть может, методика «от общего к частному», опирающаяся на постепенное прояснение деталей в целостном, обобщенном образе разучиваемого произведения была бы более психологически адекватной» (с.145).

«Если в подготовке музыковедов [акцент на аналитический слух] представляется естественным, то в образовании исполнителей можно было бы представить предмет под условным названием «интонационное сольфеджио», где в центре внимания находилось бы не различение музыкально-грамматических элементов аналитической формы, а различение музыкально-выразительных нюансов исполнения» (с.144).

Изучение семантики музыкальной речи в решении этих задач, на наш взгляд, имело бы базовое значение.

ИНТОНАЦИОННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО В МУЗЫКЕ

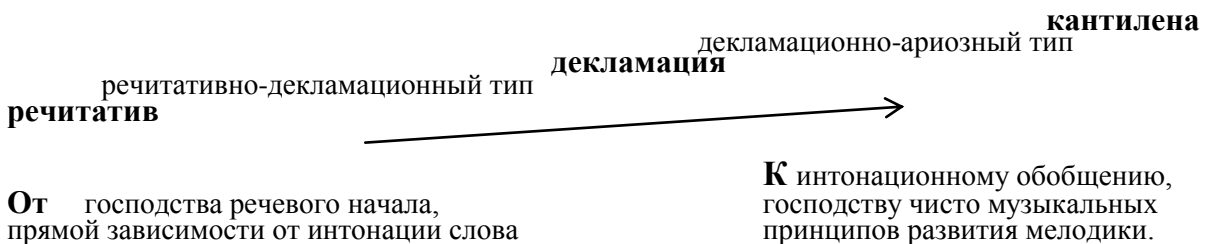
Два источника выразительности в музыке, две основы в фундаменте музыкального искусства: *интонация слова* и *весь окружающий нас звуковой мир*.

Первый источник муз. семантики – интонация речи, интонация слова.

Стоит ли повторять, что «важно не то, что сказано, а как сказано», т.е. с какой интонацией. Слово «здравствуйте» может прозвучать как признание в любви, но может и приговором. Все это неисчерпаемое интонационное богатство речи, зафиксированное нотными знаками, и есть музыка. «Музыка начинается там, где кончается слово».

Музыку называют интонационным искусством, «искусством интонируемого смысла». Музыкальная интонация – это, можно сказать, зафиксированная музыкальными средствами (муз. звуками) интонация слова.

В разных типах мелодии связь со словом неодинакова. Она очень тесная в *речитативах* («омузыкаленная» речь). Менее тесная в *декламации* (речь нараспев). В *кантилене* (мелодия широкого дыхания) интонация слова выступает в обобщенном виде, однако всегда присутствует, определяет ее смысловое значение.



В начале интонационного анализа необходимо представить (определить) интонационно-речевой эквивалент заданной мелодии (*Какого характера речь может соответствовать этой фразе, мелодии?*), подтверждая при этом свои выводы анализом метрики мотивов (соответствием ямбу или хореему (см с.56), интервалики (см.с.12), диапазона (мужской или женский) и т.п..

Фундаментальное значение интонации речи в становлении муз. искусства было известно со времен античности. В России эту проблему исследовал академик Асафьев Б.В. (Музыкальная форма как процесс, ч.П. Интонация. М., 1971).

Влияние слова на музыку не ограничивается интонационной стороной. Характер развертывания муз. материала, изложения музыкальной мысли иногда наглядно выявляет родство и даже преемственность с риторикой, с искусством ораторской речи (см. об этом у Асафьева с.363-364).

Второй источник – весь окружающий нас мир звуков: от абсолютной тишины ночного пейзажа до сотрясающих раскатов грома. Музыка способна воспроизводить картины мира вполне достоверно, красочно, объемно. Это область *звукоизобразительного* в музыке (в противоположность *интонационно-выразительному*, или, просто, *выразительному*).

Богатейший материал об изобразительном в музыке представлен в исследовании Е.Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (М.,1972). Высота звука в статике и в динамике, громкость, тембр, ритмо-временные условия (читаем об этом очерк II-й исследования, стр. 95-130)– все это не только музыкальные категории,

но и физические свойства, определяющие конкретные состояния предмета, и, тем самым, музыкальную семантику. Далекое, близкое, покой, движение, приближение, удаление, ускорение, замедление, хрупкость, твердость, объем, высота, глубина и т.п. - свойства не только материально-пространственные, но и реальные музыкально-семантические понятия.

В музыке имеет место даже звукоподражание, - от элементарного «ку-ку» до грохота мчащегося локомотива («Пасифик 231» Онегера).

К изобразительному в музыке относят и так называемые, *немые интонации* (термин Б.Асафьева, с.212), - выразительность жеста руки, пластика и движения человека: бег, шаг, прыжки; здесь же, видимо, и вся область мышечно-физиологических состояний: дыхание, мышечное напряжение, душевный трепет, сердечные ритмы.

Непроходимой грани между изобразительным и выразительным в музыке нет. Можно говорить лишь о преобладании одного над другим. Более того, природа многих интонаций, например, восклицательных (восходящих) или горестных (никнущих), имеет очевидные звукоизобразительные корни.

«Музыкальная восприимчивость, - пишет Альберт Швейцер, подчеркивая значение звукоизобразительности в музыке, - до известной степени есть способность звукового видения, какого бы рода оно ни было: видение линий, идей, образов или событий. И даже там, где мы не подозреваем, присутствует ассоциации идей» (Йоганн Себастьян Бах, М., 1965, с 328).

С другой стороны, откровенно изобразительные мотивы, замечает В.В.Медушевский («Интонационная форма музыки». М. 1993.с.72), могут иметь интонационное осмысление. «Например, вой ветра может быть услышан как мистическое слово; говорящими, гневающимися могут быть раскаты грома. Как шепот речи воспринимается шелест леса. Интонационно может быть услышан и ход мысли. (...) Она может быть мятущейся и успокоенной, радостной или скорбной, отчетливо ясной или только лишь жаждущей ясности».

Звукоизобразительное в творчестве ряда композиторов является чертой стиля (Григ, Дебюсси, Прокофьев и др.). Будучи неотделимой от интонационно-выразительного, в той или иной мере она характеризует творчество каждого композитора. (О звукоизобразительном в муз. языке И.С.Баха см. ниже стр.36)

Повторим еще раз. В музыкальном произведении практически любой 2-х – 3-х звучный мотив – это интонация речевой природы или «немая», изобразительная. Интонационное содержание музыкального произведения – мерило художественных достоинств его.

МАЖОР И МИНОР

СТУПЕНИ ЛАДА

Мажор и минор - молодые лады. Они утвердились к XVII веку, и пришли на смену многочисленным ладам средневековой музыки, ладам монодийным, одноголосным. Мажор и минор – это два основных лада классической музыки, лады гомофонно-гармонического стиля, лады гармонического многоголосия с тоническим трезвучием (аккордом) в качестве устоя.

Звукоряд мажора имеет акустическое обоснование, являясь по существу натуральным звукорядом обертонового ряда (отсутствует лишь IV ступень). Обоснования минору и минорному трезвучию в обертоновом звукоряде нет. Минор утвердился как красочно-выразительный антипод мажора. В классической музыке эти два лада – одно из многочисленных проявлений двуединства (борьбы и единства противоположностей – философского закона диалектики).

В классической гомофонно-гармонической музыке используется гармонический минор, минор с заимствованным из мажора автентическим кадансом (D7- t), обостренным вводнотоновым тяготением повышенной VII ступени (#VII) к тонике. Та же природа утверждения гарм. мажора: $\flat VI$ есть следствие обостренного плагального каданса с вводнотоновым тяготением $\flat VI - V$, заимствованного из одноименного минора. Гармонические лады, звукорядами отличаясь лишь одним звуком, - III ступенью, контрастируют в ней весь контраст.

МАЖОР
 maggiore (ит.)
 major (лат. большой)
 Dur, от лат. durus – твердый.

МИНОР
 minore (ит.)
 minor (лат. меньший)
 Moll., от лат. mollis – мягкий.

Общий колорит, характер звучания можно определить как

светлый, яркий

мягкий, матовый, теневой

Это следствие качественного состава интервалов на I ступени звукоряда:

Все интервалы на I ступени
 в мажоре, кроме чистых,
большие: б2, б3, б6, б7

Все интервалы на I ступени
 в миноре, кроме чистых, малые:
 м3, м6, м7, (исключение-б2)

О натуральных ладах.

Применение «чистой» мажорной диатоники, читаем у Ю.Холопова (источник см. на с.10), может быть связано и с образами простоты и наивности детского мироощущения, и с образами возвышенности и чистоты, спокойно-эпической величавости.

Натуральный минор в классической музыке выглядит как бы «дезальтерированным» гармоническим.

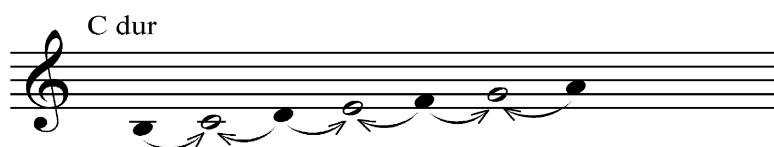
Колорит натурального минора - средство создания большого круга образов: от суровых архаических до мягких печальных, ласковых душевных.

Деррик Кук в кн. «Язык музыки» (см.с.39) предлагает более принципиальное разделение выразительных характеристик мажора и минора. Мажорную систему он сводит к выражению радости, а минорную - печали. Позитивные эмоции (радость, уверенность, любовь, покой, восторг и др.) воплощаются в мажорной музыке, а негативные (печаль, страх, ненависть, тревога, отчаяние) – в минорной.

Два качества характеризуют ступень в ладу.

I. Ладовая функция (ЛФ) ступени. Это роль ступени в ладу, то есть ее принадлежность к устою или неустою, степень устойчивости или неустойчивости (напряжения тяготения), направление тяготения (восходящее или нисходящее), способность ее быть звуком завершения (каданса) или развития, кульминации, начала фразы и т.д..

Традиционная схема следующая:



Эта схема тяготений в ладу условна, абстрактна. Все гораздо сложнее. Лад – явление не статическое, а динамическое. Перечислим метро-ритмические условия, которые способствуют закреплению за звуком функции тоники:

- долгое его звучание,
- частое повторение,
- окончание на нем муз. фразы,
- сильное время в такте и др.

В процессе развития мелодии в отдельных фразах всё перечисленное может относиться не к тонике, а к иной ступени, закрепляя за ней роль временного устоя, временной тоники (прим. - былина о Вольге и Микуле). Это явление получило название *ладово-функциональной переменности*, и характеризует не только ладо-ступеневые отношения в мелодии, но и аккордов в гармонии.

II. Красочные свойства ступени, фонизм (от греч.- фон, звук), тембр.

Фонизм ступени во многом зависит от ее ЛФ, от звуковысотного положения ее к тонике. Определить различие в тембре, например, звука *ми* и *фа* в До-мажоре и словами охарактеризовать казалось бы сложно, но реально. Прекрасный пример этого - «Умственные эффекты» Сары Гловер и Джона Кервена (Англ. XIX в.) в системе релятивной сольмизации

Релятивная (*относительная*) сольмизация (*сольфеджирование*) – одна из систем музыкального воспитания слуха, точнее, один из методов преподавания сольфеджио. В отличие от метода абсолютной сольмизации, где буквенная нотация и слоговая едины в обозначении абсолютной высоты звука, в относительном (релятивном) сольфеджировании абсолютную высоту звука обозначает буквенная нотация, а слоговая (*до, ре, ми*), (как изначально и предложил ее в XI в. Гвидо Ареттинский,) обозначает ступень лада: в F-dur звук *f* (I ступень) поется *до*; в Es-dur звук *es* поется тоже *до* и т.д.. Этот метод дает хорошие результаты в воспитании ладового слуха детей и поэтому на ранних этапах обучения используется во многих странах (в России в том числе).

С. Гловер и Д. Кервен внесли существенный вклад в релятивную сольмизацию. Они предложили систему освоения ступеней лада путем многоуровневой индивидуализации их характеристик, персонификации каждой ступени в сознании ученика: обозначая ступень определенным *жестом* (предполагая мышечно-двигательное и пространственное ее ощущение); характеризуя каждую ступень *словом* (в соответствии с **фоническими ее качествами**). И все это в совокупности со слуховыми и зрительными представлениями должно составлять, по определению Гловер и Кервена, «умственные эффекты» ладовой ступени. (*П.Вейс. Абсолютная и относительная сольмизация. В кн. Вопросы методики воспитания слуха. Л.,1967. Т.А.Енько. Формирование относительной системы воспитания музыкального слуха. М., 1985.*)

Предлагаемые ниже характеристики ступеней авторы не считают единственно возможными:

- V** *Соль* – величественный, яркий; ----- вертикальная ладонь;
«Квинта – самый полетный звук в аккорде, небесный, прозрачный, устремленный в чистоту» (В.В.Медушевский. Муз.акад.№4,2005,с.18)
- III** *Ми* – ровный, спокойный;----- горизонтальная ладонь;
- I** *До* – прочный, решительный;----- кулак;
- VII** *Си* – пронзительный, чувствительный;-- указательный палец вверх;
- VI** *Ля* – грустный, жалобный; ----- ладонь опущенная вниз;
- IV** *Фа* – унылый, внушающий страх; ---- указательный палец вниз;
- II** *Ре* – побуждающий, полный надежд;-----ладонь по диагонали запястьем вниз, пальцами вверх;

Бессмысленно «примерять» данные характеристики к каждому звуку мелодии. Возможно это лишь к наиболее весомому, часто повторяемому, опорному тону муз. фразы. Особенно наглядно иллюстрирует свои выразительно-красочные свойства ступень лада в кадансе. Совершенный каданс с тоникой в мелодическом положении примы (I ступень в сопрано, в мелодии), «прочный, решительный», - это безусловная *точка*, завершение мысли. Его функция коммуникативная, формообразующая. Иное дело несовершенные кадансы, кадансы с III ступенью в мелодии («ровный, спокойный звук, аналогия многоточию в устной речи) или V ступенью («яркой, величественной», некоторое подобие восклицательному знаку). Чаще эти кадансы вводятся как дополнительные, и играют роль эмоциональной дорисовки, роль последнего звука поющей души.

Светлое, восторженное звучание хоровой миниатюры Ц.Кюи «Уснуло все» в большой степени обусловлено заключительным разделом, где многократно повторенные дополнительные кадансы с тоникой в мелодическом положении терции звучат тихо и торжественно. Завершающий и доминирующий звук заключительного раздела - V ступень в сопрано, – последний «яркий» штрих в этой многокрасочной исполненной «величественности», радости и упоения картине.

В релятивной сольмизации I-я ступень минора – это VI-я мажора и далее как в параллельных тональностях. Согласиться с этим нельзя. Становление мажора и минора в классической музыке происходило на основе одноименности: Dur–moll, как уже говорилось (см. выше, с.6-7), лады-антиподы, выражение диалектического двуединства. «Лад европейской музыки – о д и н Мажорность и минорность – это скорее наклонения, а вернее - «направленности» (Асафьев). **Все характеристики ступеней мажора справедливы и для одноименного минора с одной поправкой: минор есть смягченный вариант мажора.**

Это обстоятельство подтверждают и методы анализа Д.Кука, соотечественника С.Гловер и Д.Кервена. Выразительные характеристики ступеней (для нас интересны сами по себе) он дает в сравнении с их положением в одноименном мажоре и миноре (см. источник с. 39).

Мажорная III, являясь близким призывком основного тона, читаем Д.Кука, не вступает с ним в какие-либо диссонантные отношения. Это способствует ощущению особой ясности, полноты, как определяет Д.Кук – «наслаждению».

Минорная III в выразительном отношении противоположна мажорной; ее нет в нижней части обертонового ряда, поэтому она обладает «ослабленным» звучанием. В контексте тонического трезвучия эти ступени обладают постоянным выразительным качеством: мажорная III- «продолжительное наслаждение», минорная III выражает «продолжительную печаль», «крайне сурова», «откровенно трагична».

VI ступень. Употребление **минорной VI**, не переходящей в V, ассоциируется с ощущением «острой неудовлетворенности»; разрешаясь, она рисует «вспышку боли».

Мажорная VI действует иначе. Не разрешаясь, она производит впечатление «продолжительного приятного ожидания», разрешаясь, выражает эффект вспышки «сладостного желания».

VII в натуральном миноре, являясь мягким диссонансом, служит воплощению не сильного, а тихого скорбного чувства.

Мажорная VII, контрастируя меланхолической минорной VII, «оптимистически» устремляется вверх к тонике (см. стр.39-40).

ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Лит.: Ю.Холопов. Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева (в кн. От Люлли до наших дней. М., 1967, с.270-274).

Признак диатоники – возможность расположения звукоряда на основных ступенях музыкальной системы (попросту, на белых клавишах).

По звуковому составу диатонические лады различны: от духордных (двузвучных) ладовых структур до семиступенных.

Достаточно индивидуальный колорит имеет **пентатоника**. Это ангемитонный (бесполутоновый) пятиступенный лад. Из 5ти вариантов интервального строения чаще используется пентатоника с мажорным трезвучием в основе и с минорным. Отсутствие м2 («чувственного» интервала) в звукоряде объясняет использование пентатоники в музыке светлого безмятежного характера, в образах откровения, мечты (Рахманинов. Сирень.(начало)) до настроений радости, праздника (Чайковский. На тройке)

Система диатонических ладов наиболее полно представлена семиступенными ладами

Эти лады называют по разному:

старинными,

средневековыми,

церковными: они утвердились в муз.культуре средневековья, в культовой музыке, в частности.

Называют *ладами народной музыки*: их можно встретить в народной песне;

называют *модальными ладами*.

Модус – небольшое муз. построение (в пределах фразы) со своим устоем (ладотональностью) на основе диатонического звукоряда. Это типичная для средневековой музыки ладо-тональная организация материала.

Все лады условно разделяют на лады с мажорным наклоном (на схеме обозначены сверху) и с минорным - (снизу):



Каждый лад характеризует отличительный от натурального мажора или минора интервал на I ступени: *фригийская секунда, лидийская кварта, дорийская секста* и т.п.

Как и все лады, диатонические семиступенные отличаются индивидуальным колоритом звучания, свои образно-выразительные возможности. Благодаря особенностям своего строения, они воспринимаются как разновидности привычных для нас мажора или минора, как более «светлые» или более «темные» их варианты.

Красочность есть наиболее ценная сторона этой группы ладов.

Лидийский лад -мажор с #IV,- лидийская 4 (ув.4). Вводный тон к V ступени (к тонической квинте) придает ему «большую резкость»; Дополнительный увеличенный интервал к интервальному составу мажора – это «интенсификация мажорности», «плюс мажорности», «сверхмажор»; «резкий, «горячий», зажигательный характер». (Шо-

пен, мазурка № 50 (Op.68 №3), второй эпизод).

Миксолидийский, -мажор с \flat (низкой) VII ступенью,- миксолидийская 7 (m7). «Как бы «смягченный», «охлажденный» вариант натурального мажора. Лишенный вводнотонового тяготения VII ступени к тонике, смягченный малой «минорной» септимой (на I ступени) миксолидийский лад приобрел суровый оттенок звучания. В таких красках, горделиво-суровом мужественном тоне звучит тема коды финала фортепианного концерта Э.Грига.

Дорийский, -минор с \sharp VI,-дорийская секста (6б). Просветленный минор (дорийская 6б – интервал одноименного мажора). Следствие \sharp VI – мажорная S («оттенок дорийского лада небесной красоты», - В.Медушевский), обнажающая контраст «сияния» дорийской VI-й «во мгле» натурального минора (Григ, «Сосна»: «алмазов льди-стых... сверкает покров...»).

Фригийский, -минор с \flat II, - фригийская секунда (m2, II-я низкая). Фригийский - «полюс минорности». Ему «свойственны мрачность, жесткость, холодность». В сравнении с минором, во фригийском уже все интервалы (кроме чистых) малые. \flat II в неаполитанской (мажорной) гармонии – это иной колорит,- суровый, мужественный (Мусоргский. «Борис Годунов», Песня Варлаама).

Локрийский -минор с \flat II и \flat V ступенями (со II и V низкой, с уменьшенной квинтой на I ступени). Его звучание неустойчивое, скованное; «самый мрачный и суровый (горько-печальный и т.п.)» (Ю.Холопов. Гармония. Теор. курс., М., 2003, с.140). «Многие теоретики,- замечает Ю.Холопов,- считают этот лад вообще несуществующим в реальной музыке». Случаи его применения редки и эпизодичны. Один из примеров,- Шостакович, I-й фантастический танец (Op.5), начало; - фантастика с подтекстом мягкой иронии и гротеска.

Мы не характеризовали **ионийский** и **эолийский** лады. Они совпадают по строе-нию с **мажором** и **минором**. Все, что говорилось ранее о последних (см.с.6) примени-мо к первым, но отчасти. Это совершенно разные, отличные друг от друга лады и по принадлежности к музыкальной эпохе, к музыкальному стилю, к музыкальному скла-ду. Главное их различие в том, что первые лады *монодийные*, с одним устойчивым то-ном; а мажор и минор (молодые лады, утвердились к XVII в.) - лады *гомофонно-гармонического многоголосия*. Их устой – тоническое трезвучие.

Гармонический мажор и минор называют условно-диатоническими. Их характер-ное качество – гармоническая напряженность. Как уже говорилось (см. с.7), \sharp VII в moll-е (заимствованная из Dur-a) и \flat VI в г.Dur-е (из moll-я) – это необходимое ладово-функциональное укрепление и объединение ладов.

Иное дело звукоряды (лады) с ув 2, имеющие мелодическую природу. Это само-стоятельные лады типичные для мелодики ориентальной музыки и ряда национальных культур. Хроматическая вводнотоновая ув. 2 в мелодическом движении (- концентра-ция чувственности, экспрессии) – их типичный мелодический оборот. (Напомним, для голосоведения академической гармонии ходы на ув.2 не свойственны, они стилисти-чески чуждые.) Не случайно дважды гармонические лады (звукоряды с двумя ув.2: минор с \sharp VII и \sharp IV, мажор с \flat VI и \flat II) иногда называют венгерской (цыганской) гам-мой. Характерное их качество - мелодическая напряженность. (Показательный пример дважды гармонического минора - хоровая миниатюра Римского-Корсакова «Восточ-ная песня».)

ИНТЕРВАЛЫ

Лит.: А.Л.Островский. Методика теории музыки и сольфеджио. Л.,1970,с.70-99.

«Всюду, где речь идет об интервале, я трактую этот важнейший элемент музыки как выразительный и считаю, что *интервал – одна из первичных форм музыки...*» Б.Асафьев.

Все предлагаемые ниже характеристики выразительности интервалов относительны, т.к. всякое эмоциональное состояние есть следствие воздействия комплекса средств выразительности: ритма, метра, темпа, регистра, динамики, артикуляции и др. Поэтому необходимо учитывать контекст.

Характеризовать можно интервал, являющийся основой мотива-интонации, основной музыкальной фразы.

Требуется раздельной характеристики интервал в его гармонической и мелодической форме.

Применительно к мелодическим интервалам можно сделать изначальные обобщения.

Большие интервалы (б2, б3, б6, б7) имеют отношение к мажорности, их характеризует простор, движение к свету; **малые** интервалы, напротив, – минорность, затененность.

«**Широкие**» интервалы (квинты, сексты, септимы, октавы) характеризует открытость высказывания, душевные откровения; «**узкие**» (прима, секунды, терции) – внутренний мир чувств, эмоциональная сдержанность.

Прима мелодическая. В сущности – повторение одного и того же звука. Интервал внутреннего сосредоточения, осмысления трагических ситуаций, интервал псалмодирования, благоговейного молитвословия.

В зависимости от контекста, прежде всего от лада, повторяющийся звук (репетиция) может звучать с разным выразительным знаком. В миноре – с семантикой трагедии. Повторяющиеся звуки (7-ми, 4-х, 5-ти кратные) - основа мелодики первой части и репризы романса Бородина «Для берегов отчизны ...». В его музыке налицо эмоциональное состояние потерянности, безвозвратной утраты. Яркий пример - последняя заключительная фраза романса. Скорбные слова, - «но жду его: он за тобой !...», - на одном звуке в восьмикратном повторе звучат на фоне мрачной гармонии плагального каданса (ум.VII 2 – t 4\6 – ум.VII 3\4 - t) в элегическом (погребальном) колорите *до-диез минора*. Это *смерть*, дающая мистическую надежду на встречу с любимой.

С принципиально иной семантикой – в мажоре. В. Медушевский: Третий ноктюрн Листа («Грезы любви»,- «Люби, люби, пока дано любить», As dur) начинается с псалмодического вживания в один звук, придающий молитвенному взыванию к любви силу онтологической достоверности» (Муз. академия, 2005 №4 с.13)

Ценный материал о выразительном значении мелодической примы (и в целом о семантике музыкальной речи) предоставил нам Сергей Полозов в статье «*Семантика многократной репетиции звука в вокальной музыке Ф.Шуберта*» (ж-л «Муз. академия» № 1, 2010 г., с.168-171).

«Согласно исследованиям А.Мооля, пишет С.П.Полозов, любое повторение фрагмента сообщения заставляет несомненно им информацию стремиться к нулю». «Репетиция на одном звуке в связи с отсутствием звуковысотного разнообразия (...) сводит на нет, уничтожает мелодическое начало». «В вокальных мелодиях песен Шуберта, цитирует С.Полозов Ю.Хохлова, такие отрывки **обычно связаны с образом смерти – смерть человека характеризуется в них через «смерть мелодии».** «**Многократное повторение звука на неизменной высоте в шубертовской мелодии, выступает символом смерти.**»

Сюжет песни «Смерть и девушка» (один из многих примеров, которые приведены в статье) основан на противопоставлении теплоты человеческого голоса, пишет С.Полозов, холоду голоса смерти. Ее вокальная партия открывается безжизненной репетицией на звуке *d* 16-ти кратным повтором. От нее веет мертвенным холодом. Подобные репетиции есть в песне «Путевой столб» из цикла «Зимний путь», где нет прямого упоминания о смерти, но речь идет о трагической судьбе, о роковом пути.

«Отсутствие интонационного разнообразия (в мелодиях с многократной репетицией звука), как ни парадоксально, становятся у Шуберта мощнейшим выразительным средством», - вывод С.Полозова.

Повтор, читаем статью, может «охватывать разные масштабные уровни (от отдельных звуков до музыкального произведения в целом)» с неизбежной «устремленностью информативности муз. материал к нулю», и, в условиях соответствующего контекста, быть знаком трагедии.

Логика объяснения этого факта проста, а потому весьма убедительна. Можно предположить, что **это свойство семантического словаря не только музыки Шуберта, но и позднего времени.**

Малая секунда гармоническая. Этот интервал можно назвать «совершенным» диссонансом. В условиях классической ладовой музыки мажора и минора он требует немедленного «разрешения», успокоения, разрядки.

Но он же – незаменимая краска в фонической (тембровой) гармонии. В музыке XX века *m2* может быть в структуре даже опорных, тонических созвучий.

Во второй части «Коллажа на тему В-А-С-Н» композитор А. Пярт проводит основную тему параллельными *m2* созвучиями-кластерами, и добивается удивительного эффекта объемного вибрирующего звучания космического масштаба, одновременно и всеобщей скорби, и благоговения.

Отметим и другое, *m2* (и даже параллелизмы *m2*) – обычное явление гетерофонного многоголосия русской народной песни (См. об этом с. 63-64).

Малая секунда мелодическая.

M2 – интервал чувственности, сентимента. Ни одна лирическая эмоционально-проникновенная музыкальная тема не может обойтись без *m2*. Она основа большинства хореических интонаций лирической музыки: интонаций печали, стонания, горестных раздумий. (В большей мере это характерно для нисходящих *m2* интонаций).

M2 – интервал экспрессии, повышенной эмоциональной напряженности. Она основа хроматизма и ладовой альтерации, основа хроматических интервалов с их остро-напряженным тяготением, основа вводнотоновости в гармонии и аккордовой альтерации.

Большая секунда гармоническая – мягкий диссонанс. (Не жестко звучит даже целотоновое созвучие-кластер, где 6 больших секунд). В романсе А.Бородина «Спящая княжна» мерно чередующиеся *b2* – основная краска звукописного полотна сказочного сна. Их тембровые переливы – «звуковой слепок» физиологического состояния погружения в сон, забытья.

Гармоническая *b2* в большинстве случаев носитель конкретной ладовой функции аккорда (септаккорда), и в отличие от *m2* не создает той ладовой неустойчивости и напряженности.

Большая секунда мелодическая. В ее звучании уверенность и твердость (I и II ступени в «умственных эффектах» - *твердый, прочный; побуждающий, полный надежд*). Мелодическое движение по большим секундам обрисовывает мажорную *b3*, полностью разделяющее ее семантику.

Величие и достоинство - портрет царя Бориса в монологе «Достиг я высшей власти» («Борис Годунов») в первых вступительных фразах вокальной партии с мелодическим движением

по б2.

Тем же интонационным ходом по б2 открывается гимническая ария Кутузова (о Москве) «Величаява, в солнечных лучах» (Прокофьев. «Война и мир»).

Терции большие и малые, гармонические и мелодические. Эти интервалы – прямые аналоги мажору и минору.

«Ходом на малую терцию [И.С.Бах] часто передает неудовольствие и нечто похожее на отвращение» - А. Швейцер (И.С.Бах. М., 1965, с.406).

Наиболее рельефно большие и малые терции обнаруживают свою семантику в произведениях с сопоставлениями мажора и минора, с терцовыми красочными переливами светотени в аккомпанементе: Лист «Радость и горе», Шуберт «Вечерняя серенада» на словах «При луне шумят..., и никто, о друг мой...».

Главное достоинство гармонических терций (наряду с секстами) – эти интервалы «мягкие» «певучие» консонансы. Они – основа параллельного движения голосов, дуэта «идеального» согласия, единения. В русской народной песне параллелизм терций и, в меньшей степени, секст - основа многоголосия, называемого второй (нижний голос в терцию к основному напеву). Вторы типичны для городских бытовых песен и заимствованы, вероятно, из практики церковного обиходного пения, где в терцию к главному напеву («пути») строится партия верхнего голоса, - сопрано.

Кварта гармоническая не обладает ярким отличительным тембром. Она бесцветна. Верхний звук кварты отсутствует в обертоновом ряду ее основания (ее нижнего звука). Может быть, поэтому в полифонии строгого письма (XV-XVI в.) кварта считалась диссонансом, требуя в двухголосии приготовления и разрешения. Диссонансом «отчасти» в учебниках теории музыки считается и сейчас.

Кварта мелодическая – основа утвердительных интонаций, интервал зачина многих патриотических мелодий. Восходящая ямбическая кварта – это всегда автентический оборот, - это утверждение вершины в качестве устоя (тоники) доминантовой V-й ступенью (основанием кварты). Но даже при хореическом мотиве в нисходящем движении ладо-функциональное отношение вершины (как устоя) и основания сохраняются.

Квинта гармоническая. По тембру этот интервал не «пустой», как принято характеризовать квинту, а, скорее, «пустынный», интервал необъятной дали, тоски («Край ты мой заброшенный...» Свиридов. Поэма памяти Сергея Есенина); неясного предчувствия, тревоги (Шостакович. Одиннадцатая симфония «1905 год». I ч., Дворцовая площадь).

Квинтовый тон - «самый полетный звук в аккорде, небесный, прозрачный, устремленный в чистоту» (В.Медушевский)

Квинта мелодическая. Выразительность ее неразрывно связана с национальным характером русской народной песни и мелодики русских классиков. В звучании восходящей квинтовой интонации простор и затаенная тревога, уносящийся в безбрежную даль одинокий голос души. Квинтовый тон в русской мелодике – «слуховой горизонт», «гармоническая опора, стержневой интервал мелодического движения» (А.Островский),

Сексты гармонические. Все сказанное ранее о терциях во многом справедливо и для секст (их обращений). Устойчивая б6 на V ступени лада мажорна, м6 – минорна. (Но все наоборот, если они на III ступени). Сексты наряду с терциями (как уже говорилось) – основа параллельного движения голосов, дуэта согласия, единения. (Еще раз упомянем «Вечернюю серенаду» Шуберта с мягкими секстовыми мотивными переключками. Прекра-

сен «диалог» параллельных терций и секст в Прелюдии Баха (ХТК, т.2, *f moll*).

Сексты мелодические. Секста – «широкий» интервал, «открытый», интервал душевного откровения. Секста – интервал русского романса. Восходящая секста в качестве начальной интонации (с широким просторным восхождением от V-й доминантовой ступени к III-й, «ровной», «спокойной», «доверительной») изначально декларирует эмоционально-психологическую атмосферу: светлое мажорное состояние души или горестное минорное (Романсы Глинки «Не искушай», «Не пой, красавица», Варламова «Красный сарафан» и др.)

Септимы. **Малая септима в гармонической форме** – «мягкий» диссонанс с тяготеющей к разрешению (вниз на ступень) вершиной. **Большая септима** и в интервале и в аккорде – «жесткий», «кричащий» диссонанс. Большие септаккорды с $\flat 7$ в структуре («вибрирующие» созвучия) – яркие характерные краски–тембры в изобразительной музыке (в фонической гармонии) (Григ «Лебедь»).

В мелодической форме $m7$ – интервал большого дыхания, открытого чувства. Тяготеющая на ступень вниз к разрешению вершина воспринимается естественно как физиологическая необходимость заполнения скачка. Иная выразительная природа большой септимы. В мелодическом восходящем (или нисходящем) движении $\flat 7$ звучит как средство высшего напряжения, как октава (или тоника) с вводнотоновым задержанием. (Заключительный дуэт Аиды и Радамеса «Прощай, земля, где мы так долго страдали». «Аида» Верди.)

Октава гармоническая. Октавное дублирование звука – это средство умножения его обертонового богатства. Звучание мелодии в октаву приобретает совершенно иные тембровые качества: оно объемно, насыщено. «Октавное удвоение мелодии,- пишет В.Медушевский,- символ соборности души, сродненной с небом». Тема Г.П. g moll симфонии Моцарта в октавном изложении, «благодатно укрепленная свыше,- нежно парит в вышине и своей небесной силой притягивает к себе и нас» («Христианские основания сонатной формы». Муз.акад.№4,2005,с.20).

Октава мелодическая. Интервал бескрайнего простора, поднебесья. «*Ах ты, степь широкая,*» - восходящая секста в мелодии; «*степь раздольная,*» - уносящаяся вдаль и ввысь мелодическая октава. В русской народной песне октава (наряду с секстой и септимой) является кульминационным интервалом. «Эффект эхо» характерен для мелодической октавы,- упоминает слова Л.Кулаковского Е.Назайкинский в книге «О психологии музыкального восприятия» (М., 1972, с.134-136). Октава, как и квинта, секста, малая септима, обладает «сходными пространственно акустическими предпосылками» (Назайкинский). Звуки этих интервалов «входят в спектральный комплекс гармоник и образуются между основным тоном и обертонами», «создавая реверберационные отзвуки».

Тритон - неустойчивый, (в изолированном виде) не известно, куда тяготеющий, устремленный. Этот интервал в разных формах и видах используется «для передачи неопределенности, настороженности» (Л.Островский), напряженного тревожного состояния, «недоброго предчувствия», скорбного сосредоточия, вопроса и т.п. Употребление его, добавил бы Д.Кук, связано с выражением чуждых, мрачных, враждебных, разрушительных сил. «Дьяволом в музыке» называли тритон в старые времена (Г.Виноградов, Е.Красовская. Занимательная теория музыки. М.,1991, с.92)

АККОРДЫ

На I курсе в МУ изучаются аккорды терцового строения. Они основа классической музыки.

Три качества характеризуют аккорд:

- *Структура*, - интервальный состав аккорда.

- *Динамические качества*. Это ладовая функция, т.е., способность аккорда быть устойчивым или неустойчивым, принадлежать к аккордам S группы или D, и т.п.; и, неразрывно с этим, формообразующая роль, т.е. способность быть аккордом показа или развития, аккордом движения, кульминации, каданса (серединного, заключительного, прерванного, дополнительного).

- *Фонические качества* (тембр, характер звучания), зависящие от структуры аккорда, а также от расположения звуков аккорда (широкого, тесного), мелодического положения (т.е. от звука в сопрано, в верхнем голосе), регистра, дублировок тонов, артикуляции, инструментровки, динамики и т.п.

В этом разделе речь пойдет главным образом о фонических качествах аккордов (и в самых общих чертах).

В диатонических ладах (нат., гарм. и мелод. Dur-e и moll-e) 4 вида трезвучий (Dur 5/3, moll 5/3, ум 5/3, ув 5/3) и 7 септаккордов: м Dur 7, м moll 7, м ум 7 (он же полууменьшенный), (ум) ум 7, Б Dur 7, Б moll 7, (Б) ув 7.

Dur 5/3 (Б 5/3, - большое) - «абсолютный» консонанс. Dur 5/3 - основа натурального обертонового ряда, его первые 6 обертонов, и, таким образом, основа всякого музыкального звука. Dur 5/3 иногда отчетливо слышится в обертонах звука колокола. «Чистейшее» мажорное трезвучие возбуждают обертоны вращающейся юлы (детской игрушки). Этические требования средневековья к музыке как искусству приобщения к высоким духовным божественным идеалам объясняют традицию завершения минорных произведений звучанием Dur 5/3, созвучием несравненной консонантности. **Moll 5/3 (малое, м.5/3)** не обладает этими качествами. Терцовый его звук противоречит обертоновому ряду основного тона, и, следствие этого, moll 5/3 менее консонантно. Но! не менее прекрасно. Его мягкое грустное звучание – закономерный контраст в палитре музыкальных средств выразительности светлому яркому утверждающему звучанию мажора, - закономерное выражение диалектического двуединства. «Чистые» краски Dur и moll 5/3,- свет и тень, «Радость и горе» (- название романса Ф.Листа) не теряют своего значения в музыке и наших дней.

Уменьшенное (ум) 5/3. В его структуре тритон. По звучанию оно остро неустойчиво и диссонантно,- читаем в учебнике гармонии Е.Н.Абызовой (М.,1994,с 149, 154). «Поскольку трезвучия в классической гармонии консонантны», постольку ум 5/3 в основном виде практически неупотребительно.

Увеличенное (ув) 5/3 – яркая краска в гармонической палитре многих композиторов. Ув 5/3 удобно рассматривать в сопоставлении с уменьшенным септаккордом. Именно эти контрасты сопоставления аккордовых средств использовал Э.Григ в ф-но пьесе «Весной». Звонящий воздух, неясные мечты, пробуждение желаний - настроения I раздела. Это следствие Fis dur-а, «жесткой» (по Геварту, с.19) «ослепительной» тональности, следствие высокого регистра, активного аккомпанемента в фактуре с «капельным» ритмом, ритмом сердцебиения (см. с 45-49) и, наконец, звучания **ув 5/3**, созвучия двух больших (!) терций и увеличенной (!) квинты,- пространственного, стремящегося ввысь, полетного аккорда.

Иное эмоциональное состояние: волнение, драматизм, - иные гармонические краски: - напряженность, скованность, оцепенение звучания **уменьшенного септаккорда (ум 7)** – созвучия трех малых терций, двух как бы сцепленных тритонов-«дьяволов». Аккордом *разработок* иногда называют ум септаккорд (добавим, и всех напряженных разделов в форме: связок, драматических вступлений и др.); иногда называют *бетхо-*

венским аккордом.

Совершенно иной колорит уменьшенного септаккорда в мелодической форме, в арпеджио. «Водяной аккорд» (Г.Виноградов, Е.Красовская. Занимательная теория музыки. М.,1991,с.97), - гармония Баркароты П.Чайковского (средний раздел), «Бахчисарайского фонтана» В.Власова, и др.

М Dur 7. В Dur-е и гарм. moll-е на V ступени он является доминантовым септаккордом. Д 7 - основа автентического каданса, важнейший кадансирующий аккорд классической гармонии. В его звуковом составе V ступень в басу с утверждающим кварто-квинтовым ходом-интонацией к тонике и ум 5, жестко тяготеющая в тоническую терцию. Редкое произведение классического гомофонного стиля обходится без Д7. М Dur7 почти неотделим от ладофункциональных свойств Д. Лишь в редких случаях он используется вне связи с ладовой функцией. И тогда мы слышим его фонические качества, его колорит, его светлый (Dur 5/3 в основе) и мягко диссонирующий тембр. Примерно так он звучит в пьесе из Детского альбома П.Чайковского «Мужик на гармонике играет». Многократно повторяясь аккорд теряет свои ладовые качества, уже не требуя разрешения, завершая эту жанровую зарисовку мягким чуть унылым звучанием, истаивающим дремотным настроением.

М moll 7 и м ум 7. У этих аккордов есть общее в колорите: минорность звучания (в первом moll 5/3 в основании, во втором на терцовом тоне) и мягкая диссонантность малой септимы. В лейтмотиве Шехеразады в Симфонической сюите Н.Римского-Корсакова эти созвучия (м moll 7 и м ум 7), «струящиеся» в переливах арфовых арпеджио, – мягкий нежный фон ажурной импровизации солирующей скрипки (и опять же с гармонической фигурацией м moll 7 аккорда).

Большие септаккорды (Б Dur 7, М moll 7, ув 7). Общее в их структуре и колорите - большая септима, «вибрирующая» своей острой диссонантностью. Она не тяготеет, подобно малой, движением вершины на ступень вниз. Скорее, она воспринимается внедренным тоном или восходящим задержанием к октаве. В гармонической ткани эти аккорды в соответствии со своими яркими звуковыми качествами, как правило, выполняют фоническую функцию. Чередование Б Dur 7 и Б moll 7 открывает романс Э.Грига «Лебедь», предопределяя сюжетный контраст: прекрасная мечта высокого полета и трагедия.

ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ

Хроматизм (от греч. - цвет, краска) – *полутоновое изменение диатонических ступеней*. Хроматизмом называется *введение в мажор или минор звуков, не входящих в их семиступенную диатонику* (Способин).

Различают *внутритональный* (внутриладовый) хроматизм (вспомогательного и проходящего типа) и *модулирующий*.

Выразительность хроматизма зависит от темпа.

В быстром темпе она полностью соответствует смысловому значению термина: *цвет краска*; его роль звукоизобразительная («Шествие гномов» Грига, «Полет шмеля» Римского-Корсакова, «Песня за прялкой» Мендельсона).

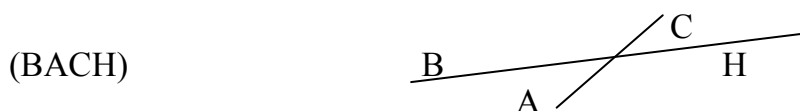
Медленный темп связывает хроматизм с интонационной стороной музыки, с речевыми интонациями. Вводнотоновость – это концентрация экспрессии. С пылкой страстью, с переполняющим чувством любви звучат слова Пушкина «Мой голос для тебя...» в прочтении Рубинштейна в романсе «Ночь». В мелодической линии романса хроматические звуки исключительно восходящего тяготения. И совершенно иная эмоциональная сфера, обусловленная семантикой нисходящего хроматического движения

в низком регистре – хор Crucifixus (распят) с темой вариаций на basso ostinato. В мессе h moll Баха – это кульминация трагического.

Альтерация от лат. altero – изменяю. В теории музыки альтерация – узкое понятие: - это обострение существующих в ладу тяготений путем замены целотоновых на полутоновые. Альтерация – частный случай хроматизма: устоя,- I. III. V- неизменны; альтерируются лишь II и IV ступени.

Целенаправленное обострение тяготений при альтерации приводит к предельной ладовой напряженности, наивысшей эмоциональной экспрессии. При этом восходящая альтерация – это экспрессия озарения, восполнения. Напротив того, нисходящая – это экспрессия скованности, болезненности, утомления.

Следствие альтерации – образование множества хроматических интервалов (в курсе теории музыки мы не говорим об альтерации в гармонии). Особое значение из них имеют вводнотоновые (в м2 тяготении к устоям) интервалы: обратимые ум3-ув6, ум6-ув3, дв ум5-дв.ув4 дв.ум8-дв.ув1 и др. К хроматическим относят и характерные ум7-ув2, ум4-ув5. С давних времен (и до наших дней) альтерация являлась средством создания трагических образов, образов мучительных раздумий, предельного напряжения сил. Скорбно-лирический колорит фуги g moll предопределен ум7 в исходном тематическом зерне темы. Сосредоточенная, сурового величия фуга cis moll Баха (ХТК I) открывается лаконичной темой (всего 5 звуков), в основе которой распетая ум4,- «выражение страдания, муки» (Ю.Холопов. Гармония. Теор. курс. М., 2003,с.282), - тема «креста». Возможно, эта тема произошла от «В-А-С-Н». Бах не мог не знать свое «звучащее» имя, эту «щемящую», «зависающую» в неразрешимом вопросе интонацию распетой ув1, и опять же, с проекцией креста:



Лишь однажды использовал композитор свою тему, - в «Искусстве фуги», - в своем последнем оставшемся незавершенном сочинении. В XX веке столь же, вероятно, не случайно совпадение характера «звучания» инициалов и творческого портрета композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Д.Д.Ш. в немецком буквенном выражении – это D – D – eS-C-N, - неразрешенная ум4, понижающая, хрупкая скорбно-вопрошающая интонация.

Существует множество подобных мотивов, но монограммы В-А-С-Н и D–D–eS C Н – «говорящие», интонационно-выразительные портреты самих композиторов, автографы. С той лишь разницей в семантике мелодических контуров и ладовых связей: - в восходящем альтерационно-напряженном мотиве В-А-С-Н вера в Господа, в торжество Божьего Промысла; с другой стороны, никнувшая интонация D–D–Es-C-N – психологическая драма, проблемы личностного в мире.

Альтерация – типичное средство внутриконфликтных тем, тем драматических, тем с сопоставлением двух контрастных образно-эмоциональных состояний:

- неумолимая действительность - - личностное,
- общественное - - - - - индивидуальное,
- жесткое, давящее - - - - - хрупкое, ранимое,
- типичное, множественное - - - - - единичное, неповторимое,
- бесчувственное - - - - - одухотворенное,
- механистическое, неумолимое - - душевное, трепетное.

Такова тема с moll фантазии Моцарта, где в первом тематическом образовании ув2, ум3, ум7. Такова тема вступления 5-й симф. Шостаковича.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

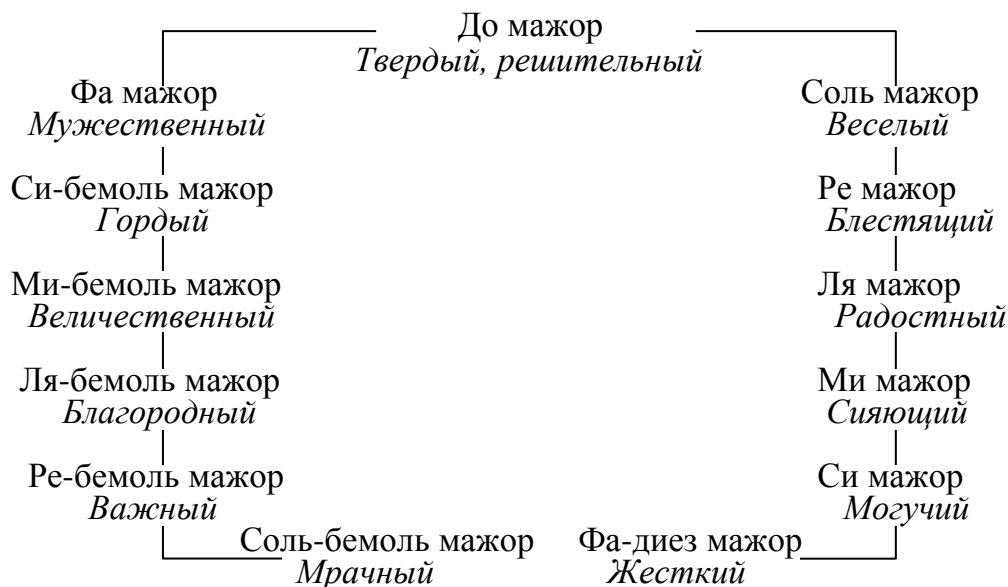
Тональность, трезвучие, тон – семантическое (ладо-фоническое) единство разноуровневых единиц классической гармонии.

А.Л.Островский. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970. с. 46-49.

Н.Л.Вашкевич. Выразительность тональностей. Минор. (Рукопись) Тверь, 1996.

Выбор тональности композитором является делом не случайным. В большой мере он связан с ее выразительными возможностями. Индивидуальные красочные свойства тональности – это факт. Далеко не всегда они в единстве с эмоциональным колоритом музыкального произведения, однако всегда присутствуют в его красочно-выразительном подтексте, в качестве эмоционального фона.

Анализируя образное содержание большого круга мажорных произведений, бельгийский музыковед и композитора Франсуа Огюст Геварт (1828-1908) представил свой вариант выразительности **мажорных тональностей**, обнаруживающий определенную систему взаимодействия. «Краска, свойственная мажорному наклонению, - пишет он, - принимает оттенки светлые и блестящие в тонах с диезами, строгие и мрачные в тонах с бемолями...», по существу повторяя вывод Р.Шумана, сделанный полвека ранее. И далее. «До – Соль – Ре - Ля мажор и т.д. – все светлее и светлее. До – Фа - Си-бемоль – Ми-бемоль мажор и т.д. – все мрачнее и мрачнее». «Как только мы дойдем до тона Фа-диез мажор (6 диезов), восхождение прекращается. Блеск тонов с диезами, доведенный до жесткости, внезапно стирается и посредством незаметного переливания оттенков отождествляется с мрачной краской тона Соль-бемоль мажор (6 бемолей)», что создает подобие замкнутого круга:



Выводы Геварта не во всем бесспорны. И это понятно; в одном слове отразить эмоциональный колорит тональности, присущую именно ей палитру оттенков, ее отличительный нюанс невозможно.

К тому же надо учитывать и индивидуальное «слышание» тональности. Например, Ре-бемоль мажор у Чайковского можно с уверенностью назвать *тональностью любви*. Это тональность романса «Нет, только тот, кто знал», сцены письма Татьяны, П.П. (темы любви) в «Ромео и Джульетта», и др..

И однако, «несмотря на некоторую наивность» (как заметил Островский), для нас характеристики тональностей Геварта - ценность. Иных источников мы не имеем.

В этой связи удивляет список имен «теоретиков тональной характеристики», «чьи

работы были у Бетховена»: Маттесон, Л.Мицлер, Клинбергер, Й.Г.Зульцер, А.Хр.Кох, И.И. фон Хейнзе, Хр.Ф.Д.Шубарт (об этом сообщает Ромен Роллан в кн. «Последние квартеты Бетховена». М., 1976, с.225). «Проблема характеристики тональностей замала Бетховена до конца жизни».

Труд Геварта «Руководство к инструментровке», где помещен материал о тональностях, перевел на русский П.Чайковский. Интерес великого композитора к этому говорит о многом.

«Выразительность **минорных тональностей**, - писал Геварт, - менее разнообразна, темна и не так определена». Правомерны ли выводы Геварта? Сомневаться заставляет тот факт, что среди тональностей, обладающих бесспорно конкретными и яркими эмоциональными характеристиками, минорных не менее, чем мажорных (достаточно назвать си минор, до минор, до-диез минор). Ответить на этот вопрос было задачей совместной курсовой работы студентов I-го курса Т.О. Тверского муз.училища (1977-78 уч. год) Бынковой Инны (г.Калязин), Добрынской Марины (Старая Торопа), Зайцевой Татьяны (Конаково), Зубряковой Елены (Клин), Щербаковой Светланы и Яковлевой Натальи (Вышний Волочек). В работе анализировались пьесы инструментальных циклов, действующие все 24 тональности квинтового круга, где случайность выбора тональности минимальна:

Бах. Прелюдии и фуги ХТК, I том,
Шопен. Прелюдии. Соч.28,
Шопен. Этюды. Соч.10, 25,
Прокофьев. Мимолетности. Соч.22,
Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Соч.87,
Щедрин.24 прелюдии и фуги.

В нашей курсовой работе анализ ограничивался лишь первой экспонированной темой по заранее оговоренному плану. Все выводы об эмоционально-образном содержании необходимо было подтверждать анализом средств выразительности, интонационных особенностей мелодики, наличием изобразительных моментов в музыкальном языке. Обращение за помощью к музыковедческой литературе было обязательным.

Заключительным этапом нашей аналитической работы стал статистический метод многоступенчатого обобщения всех итогов анализа пьес конкретной тональности, метод элементарного арифметического подсчета повторяющихся слов-эпитетов и тем самым выявления доминирующей эмоциональной характеристики тональности. Мы понимаем, что охарактеризовать словами сложно-красочный колорит тональности вообще не просто, тем более одним словом, и потому затруднений было много. Выразительные качества отдельных тональностей (ля минор, ми, до, фа, си, фа-диез) обнаружались уверенно, в других – с меньшей однозначностью (ре минор, см-бемоль, соль-диез).

Неопределенность возникла с ре-диез минором. Его характеристика условна. Из 8-ми анализированных произведений в тональности с 6-ю знаками в 7-ми композиторы предпочли ми-бемоль минор. Ре-диез минор, «весьма редкая и неудобная для исполнения» (по замечанию Я.Мильштейна), у нас была представлена лишь одним произведением (Бах ХТК, fuga XIII), что не давало возможности дать ей характеристику. Как исключение в наших методах, мы предложили воспользоваться характеристикой ре-диез минора Я.Мильштейна как **высокой тональности**. В этом многозначном определении и неудобство для исполнения, психологическая и физиологическая напряженность интонирования для струнников и вокалистов, и нечто возвышенное, и что-то жесткое.

Наш вывод: **не подлежит сомнению, минорные тональности подобно мажорным обладают конкретными индивидуальными выразительными качествами.**

По примеру Геварта, мы предлагаем следующий, по нашему мнению приемлемый вариант односложных характеристик минора:

ля минор -	легкий
ми минор -	светлый
си минор -	скорбный
фа-диез минор -	взволнованный
до-диез минор -	элегический

соль-диез минор -	напряженный
ре-диез -	«высокая тональность»
ми-бемоль минор -	суровый
си-бемоль минор -	сумрачный
фа минор -	печальный
до минор -	патетический
соль минор -	поэтический
ре минор -	мужественный

Получив утвердительный ответ на первый вопрос (обладают ли минорные тональности индивидуальными выразительными качествами), мы стали решать второй: есть ли (подобно мажорным тональностям) система взаимодействия выразительных характеристик у минорных тональностей?, и если есть, какова она?

Напомним, таковой системой в мажорных тональностях у Геварта стало расположение их по квинтовому кругу, обнаруживающее закономерное просветление их колорита при движении к диезам и затемнение – к бемолям. Отказывая минору в индивидуальных эмоционально-красочных свойствах, Геварт, естественно, не мог видеть в минорных тональностях какую-либо систему взаимосвязей, считая таковой лишь постепенность эмоциональных переходов: «их выразительный характер не представляет, как в мажорных тонах, такой правильной постепенности» (5, с.48).

Оспаривая Геварта в первом, попытаемся найти иной ответ и в другом.

В поисках системы были испробованы различные варианты расположения минорных тональностей, сравнения их с мажорными, варианты связей с другими элементами музыкальной системы, а именно, - расположение

по квинтовому кругу (подобно мажорным),

по другим интервалам,

по хроматической гамме;

расположение по эмоциональным характеристикам (тождеству, контрасту, постепенности эмоциональных переходов);

сравнения с параллельными мажорными тональностями,

с одноименными,

анализ колорита тональностей, исходя из звуковысотного их положения на ступенях звукоряда относительно звука До.

Шесть курсовых работ – шесть мнений. Из всех предложенных две найденные закономерности в работах Добрынской Марины и Бынковой Инны оказались перспективными.

Первая закономерность.

Выразительность минорных тональностей в прямой зависимости от одноименных мажорных тональностей. Минор есть смягченный, затемненный (подобно свету и тени) вариант одноименного мажора.

Минор – то же, что и мажор, «но только бледнее и туманнее, как и всякий вообще «минор» по отношению к одноименному ему «мажору» (Н.Римский Корсаков. См.с.31).

Сравним:

До мажор минор	твердый, решительный патетический,
Си мажор минор	могучий скорбный,
Си-бемоль мажор минор	гордый сумрачный,
Ля мажор минор	радостный легкий,

Соль мажор минор	веселый поэтический,
Фа-диез мажор минор	жесткий взволнованный,
Фа мажор минор	мужественный печальный,
Ми мажор минор	сияющий светлый,
Ми-бемоль мажор минор	величественный суровый,
Ре мажор минор	блестящий (победный) мужественный.

В большинстве сопоставлений мажора-минора взаимосвязь очевидна, но в некоторых парах не совсем. Например, Ре мажор и минор (блестящий и мужественный), Фа мажор и минор (мужественный и печальный). Причина, возможно, в неточности словесных характеристик тональностей. Допуская приблизительность наших, нельзя полностью опираться и на характеристики, данные и Гевартом. К примеру, тональность Ре мажор Чайковский характеризовал как торжественную (5. с.50). Подобные поправки почти исключают противоречия.

Мы не сопоставляем Ля-бемоль мажор и соль-диез минор, Ре-бемоль мажор и до-диез минор, поскольку эти пары тональностей разноименные. Противоречия в их эмоциональных характеристиках закономерны.

Вторая закономерность.

Поиски кратких словесных характеристик тональностей не могли нам не напомнить нечто родственное с «умственными эффектами» Сары Гловер и Джона Кервена.

Напомним, это название метода (Англия. XIX в.) персонификации ступеней лада, т.е. словесной, жестовой (и вместе с тем и мышечной, и пространственной) характеристики их, что призвано обеспечить высокий эффект («умственный эффект!») ладового воспитания слуха в системе релятивной сольмизации.

С релятивной сольмизацией учащиеся МУ знакомятся с I-го курса и на теории музыки (умственные эффекты – незаменимая возможность объяснения темы «Ладовые и фонические функции ступеней лада»), и на сольфеджио с первых уроков. (О релятивной сольмизации упомянуто на стр.8)

Сравним характеристики ступеней Сары Гловер с нашими парами одноименных тональностей, расположив их на белоклавишном До мажоре:

МИНОР	СТУПЕНИ мажорного лада в «умственных эффектах»	МАЖОР
си минор - - скорбный	VII, Си – пронзительный, чувствительный	Си мажор - - могучий
ля минор - - легкий	VI, Ля – грустный, жалобный	Ля мажор – - радостный
соль минор - - поэтический	V, Соль – величествен- ный, яркий	Соль мажор - - веселый

фа минор - печальный	V, Фа – унылый, внушающий страх	Фа мажор - - мужественный
ми минор - - светлый	III, Ми – ровный, спокойный	Ми мажор - - сияющий
ре минор - - мужественный	II, Ре – побуждающий, полный надежд	Ре мажор – - блестящий (победный)
до минор - - патетический	I, До – прочный, решительный	До мажор – - твердый, решительный

В большинстве горизонталей родство эмоциональных характеристик (за некоторым исключением) очевидно.

Не убеждает сопоставление IV-й ступени и Фа мажора, VI-й ст. и Ля мажора. Но, заметим, именно эти ступени (IV-я и VI-я) в том качестве, как их «услышал Кервен», по мнению П.Вейса (2, с.94), менее убедительны. (Впрочем, сами авторы системы «не считают данные ими характеристики единственно возможными» (там же, с.94)).

Но возникает проблема. В релятивной сольмизации слоги До, Ре, Ми и т.д. – это не конкретные звуки с фиксированной частотой, как в абсолютной сольмизации, а название ступеней лада: До (прочный, решительный) – это 1-я ступень и в F-dur, и Des-dur, и в C-dur. Вправе ли мы соотносить тональности квинтового круга со ступенями лишь До мажора? Может ли До мажор, а не какие либо другие тональности, определять их выразительные качества? Свое мнение по этому поводу мы хотим высказать словами Я.Мильштейна. Имея ввиду значение До мажора в ХТК Баха, он пишет, что эта «тональность как организующий центр, как незыблемый и твердый оплот, предельно ясный в своей простоте. Подобно тому, как все цвета спектра, собранные вместе дают бесцветный белый цвет, так и C-dur³ная тональность, сочетая в себе элементы других тональностей, до известной степени имеет нейтральный бесцветно-светлый характер» (4, с.33-34). У Римского-Корсакова еще более конкретно: C dur - тональность белого цвета (см. ниже, с.30).

Вывод.

Выразительность тональностей в прямой связи с красочно-фоническими качествами ступеней До мажора.

До мажор есть центр тональной организации в классической музыке, где ступень и тональность образуют неразрывное взаимоопределяющее ладо-фоническое единство.

«То, что C-dur ощущается как центр и основа, - как бы подтверждает наши выводы Эрнст Курт в «Романтической гармонии» (3,с.280), - является следствием двух причин. Во-первых, сфера C-dur является в историческом смысле родиной и началом дальнейшего гармонического развития в диэзные и бемольные тональности. (...) C-dur во все времена означает – и это гораздо более существенно, чем историческое развитие, - основу и центральный исходный пункт самых ранних занятий музыкой. Это положение укрепляется и определяет не только характер самого C-dur, но одновременно с этим и характер всех других тональностей. E-dur, например, воспринимается в зависимости от того, как он первоначально выделяется на фоне C-dur. Поэтому абсолютный характер тональности, определяемый отношением к C-dur, обусловлен не природой музыки, но историческими и педагогическими истоками».

Семь ступеней До мажора – это всего семь пар одноименных ближайших к До мажору тональностей. А как быть с остальными «черными» диэзными и бемольными тональностями? Какова их выразительная природа?

Путь уже есть. Опять к До мажору, к ступеням его, но теперь к альтерированным. Альтерация обладает широкой сферой выразительных возможностей. При общей напряженности звучания альтерация образует две интонационно контрастные сферы: повышающая альтерация (восходящая вводно-тоновость) – это область эмоционально-экспрессивных интонаций, ярких жестких красок; понижающая (нисходящая вводно-тоновость) – область эмоционально-теневых интонаций, затемненных красок. Экспрессия колорита тональностей на альтерированных ступенях и причина эмоциональной полярности диэзных и бемольных тональностей в том же высотном положении их

тоник на ступенях До мажора, но уже не натуральных, а альтерированных.

МИНОР	ДО МАЖОР альтерированные ступени	МАЖОР
си-бемоль минор – - сумрачный	СИ \flat	Си-бемоль мажор - - гордый
	ЛЯ \flat	Ля-бемоль мажор – - благородный
соль-диез минор – - напряженный	СОЛЬ \sharp	
	СОЛЬ \flat	Соль-бемоль мажор – - мрачный
фа-диез минор – - взволнованный	ФА \sharp	Фа-диез мажор - - жесткий
ми-бемоль минор - суровый	МИ \flat	Ми-бемоль мажор – - величественный
ре-диез минор - - высокая тон.	РЕ \sharp	
до-диез минор - - элегический	ДО \sharp	

В этих сопоставлениях не оправдывает, на первый взгляд, лишь до-диез минор. В его колорите (по отношению к до минору патетическому) в соответствии с повышающей альтерацией следовало бы ожидать эмоциональное прояснение. Однако сообщим, в наших предварительных аналитических выводах до-диез минор характеризовался как возвышенно-элегический. Колорит до-диез минора – это звучание 1-й части Лунной сонаты Бетховена, романса Бородина «Для берегов отчизны...». Эти поправки восстанавливают равновесие.

Дополним наши выводы.

Колорит тональностей на хроматических ступенях До мажора в прямой зависимости от типа альтерации, - повышающей (усиление экспрессии, яркости, жесткости) или понижающей (затемнение, сгущение красок).

На этом курсовая работа наших студентов завершилась. Но ее итоговый материал о выразительности тональностей совершенно неожиданно предоставил возможность на новом уровне рассмотреть **семантику трезвучия** (мажорного и минорного) и **тона** (по существу, отдельно взятых тонов в хроматическом звукоряде).

ТОНАЛЬНОСТЬ, ТРЕЗВУЧИЕ, ТОН – СЕМАНТИЧЕСКОЕ (ЛАДО-ФОНИЧЕСКОЕ) ЕДИНСТВО

Наш вывод (о *прямой связи выразительности тональностей с красочно-фоническими качествами ступеней До мажора*) обнаружил единство двух единиц, - *тональность, тон*, объединив по существу две независимые системы: До мажор (его натуральные и альтерированные ступени) и систему тональностей квинтового круга. В нашем объединении совершенно очевидно недостает еще одного звена, - *аккорда*.

Родственное явление (но не одно и то же) отмечал С.С. Григорьев в своем исследовании «Теоретический курс гармонии» (М., 1981). *Тон, аккорд, тональность* представлены Григорьевым в качестве трех разноуровневых единицы классической гармонии, являющимися носителями ладовых и фонических функций (с.164-168). В триаде Григорьева эти «единицы классической гармонии» функционально независимы друг от друга; но наша триада – качественно иное явление, она элементарна, у нас единицы гармонии – составные элементы ладо-тональности: тон – I-я ступень лада, аккорд – тоническое трезвучие.

Попытаемся найти по возможности объективные ладо-фонические характеристики *аккордам* (мажорным и минорным трезвучиям в качестве тонических).

Один из немногих источников, где есть нужная нам информация, яркие и точные ладо-фонические характеристики аккордов (острая проблема в преподавании гармонии и сольфеджио в училище) – это упомянутый выше труд С. Григорьева. Воспользуемся материалом исследования. Впишутся ли наши характеристики созвучий в ладо-фоническую триаду тон-созвучие-тональность?

Диатонический До мажор:

Тоника (тоническое трезвучие) – центр притяжения, покой, равновесие (2, с.131-132); *«логический вывод из предшествующего ладофункционального движения, конечная цель и разрешение его противоречий»* (с.142). Опорность, устойчивость, прочность, твердость – общие характеристики и тонического трезвучия, и тональности До мажор Геварта, и I-й ступени мажора Кервена.

Доминанта – аккорд утверждения тоники в качестве опоры, центра ладовых тяготений. «Доминанта – центростремительная сила внутри ладофункциональной системы» (с.138), «концентрация ладофункциональной динамики». «Яркая, величественная» (Кервен) V-я ступень – это прямая характеристика аккорда Д с его мажорностью звучания, с активным квартовым ходом в басу при разрешении в Т и восходящей полутоновой интонацией вводного тона, интонацией утверждения, обобщения, созидания.

Эпитет Геварта «веселый» (Соль мажор) явно не дотягивает до колорита Д5/3. Но и применительно к тональности согласиться с ним трудно: уж слишком простоват для «Соль мажора светлого, радостного, победного» (Н. Эскина. ж-л Муз. жизнь №8, 1994, с.23).

Субдоминанта, по Риману, – аккорд конфликта. В определенных метроритмических условиях S оспаривает у тоники функцию устоя (2, с.138). «S – центробежная сила внутри ладофункциональной системы». В противовес «действенной» Д, S – аккорд «контрдействия» (с.139), независимый, гордый аккорд. У Геварта Фа мажор – мужественный. По характеристике П. Мироносицкого (последователя Кервена, автора учебного пособия «Ноты-буквы», см. об этом 1, с.103-104) IV-я ступень – «как бы тяжелый звук».

Характеристика IV-й ступени в «умственных эффектах», – «унылый, внушающий страх» (по мнению П. Вейса (см. 1, с. 94), – не убедительное определение), – не дает ожидаемой параллели с колоритом Фа мажора. Но это точные эпитеты звучания минорной гармонической субдоминанты и ее проекции – фа минора печального.

Трезвучия VI-й и III-й ступеней – медианты, – серединные, промежуточные как по звуковому составу от Т к S и Д, так и функционально: VI-я – мягкая S (легкий ла минор), грустная, жалобная VI-я в «умственных эффектах»; III-я – мягкая Д (светлый ми минор, ровная, спокойная III-я ступень. Побочные трезвучия противоположны в ладовом наклонении к тонике. «Романтическая терцовость», «нежные и прозрачные краски медиант», «отраженный свет», «чистые краски мажорных или минорных трезвучий» (2, с.147-148) – эти тонкие образные характеристики лишь часть из адресованных аккордам III-ей и VI-й ступеней в «Теоретическом курсе гармонии» С.С. Григорьева.

Трезвучие II-й ступени, не имеющее общих звуков с тоникой (в противопо-

ложность «мягкой» медиантовой VI-й) - как бы «жесткая» субдоминанта, активный и действенный аккорд в S группе. Гармония II-й ступени, побуждающей, полной надежд (по Кервену), - это «мужественный» ре минор.

«Блестящий» Ре мажор – прямая аналогия мажорной гармонии на II-й ступени, аналогия аккорду DD. Именно так он звучит в кадансе DD – D7 – T, укрепляя его, образуя как бы автентический оборот вдвойне.

До мажоро-минор одноименный:

Одноименная **минорная тоника** – смягченный теневой вариант мажорного трезвучия. Патетический до минор.

Натуральная (**минорная**) d одноименного минора – это доминанта, лишенная «первичного признака» (вводного тона) и теряющая остроту тяготение к T 5/3, теряющая напряженность, яркость и торжественность мажорного трезвучия, оставляя лишь просветленность, мягкость, поэтичность. Поэтический соль минор!

Медианты одноименного до минора. **Мажорная VI-я** (VI-я низкая), - торжественный аккорд, смягченный суровым колоритом субдоминантового звучания. Ля-бемоль мажор благородный! Трезвучие III-ей ступени (III-я низкая) – мажорный аккорд с квинтовым остовом до минора. Ми-бемоль мажор величественный!

VII-я натуральная (одноименного минора) – мажорное трезвучие с колоритом архаики сурового натурального минора (Си-бемоль мажор гордый!), основа фригийского оборота в басу, - нисходящего движения с явной семантикой трагического

Неаполитанский аккорд (по природе может быть II-й ступенью одноименного фригийского лада, может быть вводнотоновой S), - возвышенная гармония с суровым фригийским колоритом. Ре-бемоль мажор у Геварта – важный. Для русских композиторов эта тональность серьезного тона и глубоких чувств.

До мажор параллельного объединения (До мажор-ля минор):

Сияющий Ми мажор – прямая иллюстрация **III-ей мажорной** (гарм D параллельного минора, - яркой, величественной).

До мажоро-минор в хроматической системе, представленный побочными D (например, A dur, H dur), побочными S (hmoll, bmoll) и др. И везде мы найдем убедительные звуко-красочные параллели.

Этот обзор дает нам право сделать очередные выводы.

Каждый ряд нашей триады, каждый звуковысотный ее уровень демонстрирует единство взаимозависимых ладо-функциональных и семантических качеств элементов триады тон, трезвучие, тональность.

Каждое трезвучие (мажорное или минорное), каждый отдельный звук (в качестве тоники) обладают индивидуальными красочными свойствами. Трезвучие, тон есть носители колорита своей тональности и способны сохранять его (условно говоря) в любом контексте хроматической системы.

Подтверждением этого является тот факт, что два элемента нашей триады, - **созвучие и тональность**, - в теории музыки нередко элементарно идентифицируются. Для Курта, например, аккорд и тональность иногда были синонимами. «Абсолютное действие аккорда, - пишет он, - определяется своеобразием характера *тональности*, находящим свое наиболее отчетливое выражение в представляющем ее тоническом аккорде» (3, с.280). Анализируя гармоническую ткань, трезвучие он часто называет тональностью, наделяя его присущим ей звуковым колоритом, и что важно, эти гармонически звуковые краски конкретны и независимы от контекста, от ладофункциональных условий и главной тональности произведения. Например, о Ля мажоре в «Лоэнгрине» читаем у него: «Струющаяся просветленность тональности A dur, и в ча-

стности, ее тонического трезвучия, приобретает лейтмотивное значение в музыке произведения...» (3,с.95); или: «...появляется светлый аккорд E dur, а затем аккорд с более матовой, сумеречной окраской – As dur. Созвучия выступают как символы ясности и мягкой мечтательности...» (3,с.262). И действительно, тональность, представленная даже своей тоникой – устойчивая музыкальная краска. Тоническое трезвучие, например, Фа мажора «мужественного» сохранит колорит своей тональности в разном контексте: и будучи D5/3 в Си-бемоль мажоре, и S в До мажоре, и III-ей мажорной в Ре-бемоль мажоре, и N5/3 в Ми мажоре.

С другой стороны, оттенки его цвета не могут не меняться. Геварт по этому поводу писал: «Психологическое впечатление, делаемое на нас тоном, не абсолютно; оно подлечит законам, подобным тем, которые существуют в красках. Как белый цвет кажется белее после черного, так точно диезный тон Соль мажор будет тускл после Ми мажора или Си мажора» (15,с.48)

Безусловно, фоническое единство созвучие-тональность наиболее убедительно и наглядно в До мажоре, той исходной изначальной тональности, которая взяла на себя миссию закрепления за другими тональностями определенного колористического лица. Убедительно оно и в близких к До мажору тональностях. Однако с удалением на 4 и более знаков фонические соотношения, гармонические краски становятся все более сложными. И однако, единства не нарушают. В сияющем Ми мажоре, например, яркое D5/3 – это могучий Си мажор, твердая гордая S (как мы ее характеризовали) – радостный Л мажор, светлая минорная VI-я – элегический до-диез минор, активная II-я ступень – взволнованный фа-диез минор, III-я – напряженный соль-диез минор. Это палитра Ми мажора с гаммой присутствующих только этой тональности характерных жестких неповторимых цветов сложных оттенков. Простые тональности – простые чистые краски (3,с.283), далекие многозначные тональности – сложные краски, необычные оттенки. По словам Шумана, «менее сложные чувства требуют для своего выражения и более простых тональностей; более сложные лучше укладываются в необычные, с которыми слух встречается реже» (6,с.299).

О фонической «персонификации» тона в «Теоретическом курсе гармонии» С.С. Григорьева есть лишь несколько слов: «Фонические функции отдельного тона более неопределенны и эфемерны, чем его ладовые функции» (2,с.167). Насколько это верно, усомниться нас заставляют наличие конкретных эмоциональных характеристик ступеней в «умственных эффектах». Но красочность тона много сложнее, богаче. Триада, - тон, аккорд, тональность, - это система, основанная на единстве взаимозависимых ладо-функциональных и семантических качеств. Ладно-фоническое единство тон-аккорд-тональность - самокорректирующая система. В каждом элементе триады явно или потенциально присутствуют красочные свойства всех трех. **«Наименьшая единица ладотональной организации – тон – «поглощается» (аккордом), - цитируем Степана Степановича Григорьева, - а наибольшая – тональность – в конечном счете оказывается укрупненной проекцией важнейших свойств созвучия»** (2,с.164).

Красочная палитра звука **МИ**, к примеру, - это ровное и спокойное (по Кервену) звучание III-й ступени До мажора; «чистые», «нежные и прозрачные краски» медиантового трезвучия, особый свето-теневой «романтический» колорит трезвучий терцового соотношения в ладу. В цветовой палитре звука МИ переливы красок Ми мажора-минора, - от светлых до сияющих

12 звуков хроматической гаммы – 12 неповторимых красочных соцветий. И каждый из 12 звуков (даже взятый отдельно, вне контекста, единичный звук) – значимый элемент семантического словаря.

«Любимым звуком романтиков, - читаем Курта, - является fis, так как он стоит в зените круга тональностей, своды которого возвышаются над C dur. Вследствие этого романтики особенно часто применяют аккорд D dur, в котором fis в качестве терцового тона обладает наибольшей силой напряжения и выделяется необычайной яркостью. (...)

Звуки cis и h также привлекают возбужденное звуковое воображение романтиков своим большим тональным расслоением от середины – C dur. То же касается и соответствующих аккордов. Так в «RosevomLiebesgarten» Пфицнера звук fis со своей интенсивной, свойственной ему одному окраской приобретает даже лейтмотивное значение (возвещение весны)» (3,с.174).

Примеры более близкие нам.

Звук СОЛЬ, веселый, поэтический, звенящий трелью в верхних голосах в песенно-танцевальной теме рефрена финала 21-й сонаты Бетховена «Аврора» - яркий красочный штрих в общей картине жизнеутверждающего звучания, поэзии утра жизни (Аврора богиня утренней зари).

У Бородина в романсе «Фальшивая нота» педаль в средних голосах (та самая «западающая клавиша») – звук ФА, звук мужественной скорби, печали, - психологический подтекст драмы, горечи, обиды, оскорбленного чувства.

В романсе Чайковского «Ночь» на слова Ратгауза тот же звук ФА в тоническом органном пункте (глухие мерные удары) уже не просто печаль. Это звук, «внушающий страх», это набат, – вестник трагедии, смерти.

Трагический аспект VI-й симфонии Чайковского становится абсолютным в коде финала. Ее звучание – это скорбное прерывистое дыхание хорала на фоне почти натуралистически изображенного ритма предсмертного биения сердца. И все это в скорбном трагическом тоне звука СИ.

О КВИНТОВОМ КРУГЕ

Контраст фонизма тональностей (как и их ладовых функций) заложен в различии квинтового соотношения их тоник: квинта вверх – доминантовая яркость, квинта вниз – мужественность плагального звучания. Высказал эту идею Р.Шуман, разделял ее Э Курт («Всё более интенсивное просветление при переходе к высоким диезным тональностям, противоположный внутренний динамический процесс при нисхождении к бемольным тональностям» (3,с.280)), пытался практически реализовать эту идею Ф.Геварт. «Смыкающийся квинтовый круг, - писал Шуман, - дает самое лучшее представление о нарастании и падении: так называемый тритон, середина октавы, то есть Fis, является как бы высшей точкой, кульминацией, от которой – через бемольные тональности – идет падение снова к безыскусственному C-dur» (6,с.299).

Однако собственно замыкания, «незаметного перелива», - слова Геварта, - «отождествления» красок Fis и Ges dur (5,с.48) нет и не может быть. Понятие «круг» применительно к тональностям остается условным. Fis и Ges dur - тональности разные.

Для вокалистов, например, бемольные тональности психологически менее трудны, чем диезные, жесткие по колориту и требующие напряжения в звукоизвлечении. У струнников (скрипачей) различие звучания этих тональностей обусловлено аппликатурой (психо-физиологические факторы), - «тесной», «сжатой», то есть с приближением кисти руки к порожку грифа в бемольных, и, напротив, - с «растяжкой» в диезных.

Нет в мажорных тональностях у Геварта (вопреки его словам) и той «правильной постепенности» в изменении красок. (Не вписывается в этот ряд «веселый» Соль мажор, «блестящий» Ре и другие). Тем более, нет ее, постепенности в эпитетах, и у нас в минорных тональностях, хотя зависимость колорита минора от одноименного мажора закономерно предполагает ее (!!! слишком мал бы круг анализируемых циклических произведений; к тому же не было и не могло быть у учащихся I-го курса должных навыков анализа для подобной работы).

Две основные причины неубедительности итогов работы Геварта (и нашей тоже).

Во-первых. Характеризовать словами тонкий, едва уловимый эмоционально-красочный колорит тональности очень сложно, а одним словом вообще невозможно

Во-вторых. Мы упустили фактор тональной символики в формировании выразительных качеств тональности (об этом у Курта 3,с.281; у Григорьева 2,с.337-339). Вероятно, случаи расхождения эмоциональных характеристик с предполагаемыми в связи с T-D и T-S ладофункциональными соотношениями, факты нарушения постепенности нарастания и спада эмоциональной экспрессии обусловлены именно тональной символикой. Она есть следствие предпочтения композиторами отдельным тональностям для выражения определенных эмоционально-образных ситуаций, в связи с чем за некоторыми тональностями закрепились устойчивая семантика. Речь идет, например, о си миноре, который начиная с Баха (месса hmoll) приобрел значение скорбного, трагического; о победном Ре мажоре, выступившем тогда же в образном контрасте к си минору, и других.

Определенное значение здесь может иметь фактор удобства отдельных тональ-

ностей для инструментов, - духовых, струнных. Для скрипки, например, это тональности открытых струн: G, D, A, E. Они дают тембровую сочность звучания вследствие резонирования открытых струн, но главное – удобство игры двойными нотами и аккордами. Возможно, не без этих причин открытый по тембру ре минор закрепил за собой значение тональности серьезного мужественного звучания, будучи избранным Бахом для знаменитой чаконны из второй партиты для скрипки соло.

Мы завершаем наше повествование прекрасными словами, высказанными Генрихом Нейгаузом, словами неизменно поддерживающими нас на протяжении всей работы над темой:

«Мне кажется, что тональности, в которых написаны те или другие произведения, далеко не случайны, что они исторически обоснованы, естественно развивались, повинувшись скрытым эстетическим законам, приобрели свою символику, свой смысл, свое выражение, свое значение, свою направленность».

(Об искусстве фортепианной игры. М.,1961.с.220)

Некоторые высказывания о выразительности тональностей известных музыкантов.

О минорных тональностях.

«... Известные чувства и настроения пользуются неким «избирательным правом» [...] в отношении тональностей».

Генрих Нейгауз. (Об искусстве фортепианной игры. М.,1961.с.220)

«*f-moll* я бы назвал тональностью страсти, и не только потому, что Аппассионата написана в этом ладу. Бах пользовался тональностью *f-moll* для выражения глубокой религиозной страсти». «Впоследствии *f-moll* служил лучшим ладовым средством для выражения более «земных», человеческих страстей».

Г.Нейгауз.(с.219)

Тональность *es-moll* родина «скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубокой печали»

Г.Нейгауз. (с.219)

«*b-moll*- тональность мрачной патетики»

А.Энштейн. (Моцарт. Личность и творчество. М.,1977)

«Скорбно-выразительные» возможности тональности *f-moll*».

Я.Мильштейн. (Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. М.,1967 ..300)

f-moll - тональность «со смертельной, роковой (физической или душевной) мукой сердца».

Маттесон. (Там же, с.34)

f-moll – «одна из самых меланхолических, грустных, тоскливых тональностей.[...] не столь траурна, как *es-moll*, и не столь остро-болезненна, как *cis-moll*, но зато она передает глубокие сосредоточенные чувства, сдерживаемую печаль и скорбь тоньше, чем какая-либо другая тональность».

Г.Риман. (Там же,с.45)

«Отенок выразительной грусти и трагизма - свойственен *cis-moll* и *dis-moll*».

Я.Мильштейн. (с.45)

fis-moll – «тональность с печалью более задумчивой и страдающей от безнадежной любви, чем трагичной, мрачной и угрюмой».

Маттесон. (там же, с.34)

«Патетически-драматический *c-moll* и скорбно-трагический *d-moll*»...

«Известно применение *g-moll* 'ной тональности для арий *lamento*»...

С.Павчинский. (Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М., 1967, с.63).

as-moll. «Он [Шуберт] любит *ля-бемоль минор* с его бесконечной глубиной». О музыке Ф.Шуберта Э.Пихт-Аксенфельд. //ж-л Муз.жизнь. 5-6, 1995. С.25.

О мажорных тональностях

«В *Ля-бемоль мажоре* написано много произведений, сокровенный смысл которых - чистейшее целомудрие». «Я думаю, что когда Венера рождалась из пены морской, то море мурлыкало ей песенку в *Ля-бемоль мажоре*». Г.Нейгауз. (Об искусстве фортепианной игры. М., 1961. с.220-221)

«*Ми-бемоль мажор* и *До мажор* – две из трех его (Бетховена) излюбленных тональностей для торжественных маршей (третья – *Ре мажор*). *До мажор*, в частности, еще тональность жизнерадостная. Именно ее Бетховен связал с образом «Веселья». Р. Роллан. (Последние квартеты Бетховена М., 1976, с.85.). *Ми-бемоль мажор* выражает «торжественные и грациозно-ласковые настроения», грацию и величие, - цитирует Ромен Роллан Пауля Мейса (там же).

D-dur – «тональность, несомненно олицетворяющая энергию, яркий колорит и даже триумфальность». Я.Мильштейн. (Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. М., 1967, с.33)

«Светлый, открытый, театрально-приподнятый *D-dur*». Я.Мильштейн. (с.150)

«Подобно свежему, росистому утру, светлый *F-dur*». Г.Риман. (Там же, с.186)

«*Фа мажор* чаще всего выражает пасторальное начало и отдых на лоне природы»- Л.Бетховен в разговоре с Шиндлером. Р.Роллан. (Последние квартеты Бетховена. М., 2076, с.225)

«Чарующая светлая прелесть *A-dur* 'ной тональности». Я.Мильштейн. (с.330)

E-dur – «тональность сочной зелени, расцветшей весны». Г.Риман. (Там же, с.175)

E-dur, *Fis-dur*, *Cis-dur* – «эти тональности являются родиной пасторальных настроений, картин природы: *E-dur*, возможно, ближе к свежим, ранне-весенним настроениям, *Cis-dur* - к летним, «цветущим» образам, *Fis-dur* же, как тональность, лежащая где-то посередине, - по словам Римана, она «светлее», чем *E-dur*, но менее «горячая», чем *Cis-dur*, - удобна для воплощения грациозно-шутливых или идиллически спокойных пасторальных образов». Я.Мильштейн. (с.196)

«...зерна бетховенского *Es-dur* 'а как носителя образов энергии...» С.Павчинский. (Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М., 1967 с.63)

«О цветном звукосозерцании Н.А. Римского-Корсакова» -

- это название статьи, автор которой Ястребцев В.В., засвидетельствовавший у композитора уникальный дар синопсии, слышания тональностей в цвете (СПб., Русская музыкальная газета. 1908, №39-40, с.842-844).

Цитируем Ястребцева.

«Привожу следующую, возможно полную, тщательно выверенную таблицу «звук-цветовых» ощущений Римского-Корсакова:

C-dur - Белый.

- го.
- c-moll - Тоже белый, но несколько туманней C-dur'a, с легким оттенком желтовато-
- Des-dur - Темноватый, теплый.
- cis-moll - Багряный, несколько зловещий, трагический.
- D-dur - Дневной, желтоватый; царственный, властный.
- Es-dur - Темный, сумрачный, серо-синеватый. (Тон «городов» и «крепостей»).
- E-dur - Синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный [...].
- e-moll - Синеватый, как рефлекс E-dur'a.
- F-dur - Ясно-зеленый, пасторальный. Цвет весенних березок.
- f-moll - Зеленоватый, как рефлекс F-dur'a.
- Fis(Ges)-dur- Серовато-зеленый.
- fis-moll - Бледно-серовато-зеленоватый.
- G-dur - Светлый, откровенный; коричневато-золотистый.
- g-moll - Без определенной окраски. Имеет характер элегико-идиллический.
- As-dur - Как доминанта от "cis-moll'я" и "Des-dur'a" имеет характер нежный, мечтательный. Цвет же этой тональности серовато-фиолетовый, так как уже само имеет оттенок фиолетовый с легким сероватым отливом.
- as(gis)-moll- То же, что и As-dur, но только бледнее и туманнее, как и всякий вообще «минор» по отношению к одноименному ему «мажору».
- A-dur - Ясный, весенний, розовый. Это цвет вечной юности, вечной молодости.
- a-moll - Отчасти розоватый, по ассоциации с A-dur'ом, но бледнее. Это как бы отблеск вечерней зари на зимнем, белом, холодном, снежном пейзаже; тогда как A-dur - это уже сама заря - утренняя, (весенняя или летняя): яркая, жгучая, полная жизни, молодости и красоты.
- B-dur - Несколько темный. Сильный.
- b-moll - По словам Римского –Корсакова, это один из самых мрачных тонов.
- H-dur - Мрачный, темно-синий со стальным, пожалуй даже серовато-свинцовым отливом. Цвет зловещих грозовых туч.
- h-moll - Серо-стальной с зеленоватым оттенком. Несколько суровый и жесткий (от H-dur'a) »

Цитированная литература

1. Вейс П. Абсолютная и относительная сольмизация. // Вопросы методики воспитания слуха. Л., 1967.
2. Григорьев С. «Теоретический курс гармонии». М., 1981.
3. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
4. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С Баха. М., 1967.
5. Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970.
6. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956

РИТМ МЕТР ТЕМП

Определение

Ритм (греч – течение) в широком понимании – это время в музыке. Музыку называют временным искусством. Вне времени (вне ритма) музыки не может быть. «В начале был ритм, потом музыка», - Ганс Бюлов о значении ритма, перефразируя библейское изречение.

Ритм – это временная организация материала. Его суть во временной соизмеримости музыкального материала.

Ритм обнаруживает себя на разных уровнях:

- на уровне чередования звуков в мелодии (У Способина это «организованная последовательность звуков одинаковой или различной протяженности»);
- на уровне чередования тяжелых и легких долей (- это метр);
- напряжений и спадов в гармонии;
- тембров в оркестровом произведении;
- на уровне различных типов синтаксического членения муз материала, чередования музыкальных фраз определенной протяженности (масштабно-тематические структуры, - МТС), чередования рельефа и фона в музыкальной форме, функций частей и типов изложения, разделов и т.д. Таким образом, ритм – сложное, иерархическое явление. В фактуре даже отдельного музыкального произведения он может быть разноплановым, разномасштабным, многомерным.

Пример - активное движение шестнадцатыми, сдерживаемое мерной метрической долей четвертной. То же – в стремительного темпа вальсе, дирижируемого «на раз», когда такт выступает в качестве метрической доли второго уровня, уравнивая общее звучание умеренным движением.

Какова природа музыкального ритма?, где его истоки? Вероятно, большое значение в его становлении имели и имеют ритмы окружающего нас звукового мира. Но главное в ином. Музыка по своей природе антропоцентрична (об этом см. Е.Назайкинский, «О психологии музыкального восприятия», М.,1972. с.188-210). То есть, временная организация музыки - слепок ритмо-двигательных способностей человека: ритмов мышечных сокращений, ритмов сердечного цикла, ритмов речи, дыхания и т.п.. Наиболее элементарное проявление ритма – пульсация (темп, в частности). В определении природы пульса (темпа) в музыке есть две версии (теории), - шаг и сердечный пульс. Версия с шагом мало убедительна. Частотный диапазон шага ограничен, и семантически шаг связан с небольшим кругом музыкальных жанров: маршами, танцами, изобразительной музыкой. Первостепенную роль надо отдать сердечному пульсу (мы повторяем сведения статьи «Музыка ритмов сердца, см.с. 45). Шкала метронома Мельцеля (40-200) - это слепок диапазона сердечного пульса. Но важнее другое, - в физиологии восприятия музыки сердце – «главное действующее лицо». Всякая эмоция есть «результат большего, или меньшего, укорочения какой-нибудь группы мышц» (И.М.Сеченов. Рефлексы головного мозга. М.,1961, с.5)), и сердечной мышцы прежде всего. Мы можем не ощущать пульс, но сердце всегда присутствует. Всякая эмоция – это состояние сердечной деятельности, всякий ее нюанс – изменение сердечного пульса, сердечного тонуса.

Зонная природа ритмического слуха

Человек не может воспроизвести звук по высоте с математической точностью. Мы это делаем с некоторой допустимой погрешностью, т.е. в допустимой частотной зоне. То же и в воспроизведении ритма. Наш слух зонный (термин Н.Гарбузова). Но зонность слуха не отождествляют с понятием «приблизительность», «несовершенство». (Ухо человека достаточно точный «инструмент». Для настройщика, например, отклонение от частоты звука на 1 Гц. (1/100 тона) – брак в работе (см. об этом В.Н.Л. «Муз. строи. ...», Тверь, 2004; [<http://intoclassics.net/news/2011-02-13-21457>] <http://files.mail.ru/3QZ11K3QZ11K3QZ11K3QZ11K3QZ11K3QZ11KXX>). Зонная природа слуха – ценное качество. Зонное интонирование, как и зонное воспроизведение ритма, – это возможность осознанного, целенаправленного выбора необходимого варианта звучания мелодии. Оно - условие подлинно выразительного одухотворенного исполнения.

Зонное воспроизведение ритма, – по существу, суть термина АГОГИКА (от греч.-увод, унесение. Термин введен Риманом в конце XIX в.), - это небольшие отклонения от темпа, замедления или ускорения, не обозначенные в нотах и обуславливающие выразительность музыкального исполнения. Музыкальная фразировка осуществляется в первую очередь агогикой. Наделение звука весомостью в мотиве, во фразе, выявление

кульминации (местной или общей) может достигаться не динамическим (громкостным) акцентом-ударом, а «оттяжкой» звука, почти не заметной временной задержкой его. В исполнении большого мастера даже движение по, казалось бы, равным шестнадцатым не может быть механистичным. Оно распевно, исполнено индивидуальной временно'й жизнью каждого звука, и составляет закономерный для музыки *процесс-течение, т.е. ритм*.

Особым видом *агогики* является *temporubato* (итал. похищенное время.). Это указание на демонстративно-свободное отношение к темпу, к метру, обусловленное особыми выразительными задачами. *Rubato* – часто используемый нюанс в музыке А.Скрябина, музыке томления, мечты, неясных желаний, побуждений.

О выразительности ритма.

Ритм, будучи фундаментом музыкального искусства, выполняет в ней коммуникативную функцию: обеспечивает существование музыки в качестве временно'го искусства. Ритм играет свою роль в членении материала в синтаксисе (от субмотивов, мотивов и до больших построений), в членении материала в форме на самых различных уровнях.

Коммуникативная роль ритма – это **и масштабно-тематические структуры (МТС)**, то есть последовательность фраз (измеряемых в тактах) в определенном соотношении (масштабе) по протяженности. **МТС** играет важную драматургическую роль, обеспечивая особенности изложения музыкальной темы.

4 типа масштабно-тематических структур:

Последовательность равновеликих фраз (в тактах), -1 + 1 + 1 + 1 или 2 + 2 + 2 + 2 называют **периодичностью**. Периодичность в музыкальной теме обеспечивает эффект образной постоянности, неизменности (Чайковский. Ноябрь. На тройке). Примерами могут служить многие произведения в жанре колыбельной.

1 + 1 + 2 или 2 + 2 + 4 - **суммирование**. Эффект обобщения, завершения.
(Чайковский. Март. Песнь жаворонка).

2 + 1 + 1 или 4 + 2 + 2 - **дробление**. Эффект разобщения, неустойчивости (Чайковский. Январь. У камелька). Дробление свойственно разработочным разделам

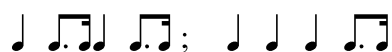
2 + 2 + 1 + 1 + 2 - **дробление с замыканием**. - сложная МТС, свойственная для полного изложения муз. темы, где



(Чайковский. Октябрь. Осенняя песнь)

Ритмическая организация музыкальной ткани является отличительным признаком ряда музыкальных жанров: в первую очередь, моторных, жанров движения: маршей, танцев и других. Перечислим некоторые характерные ритмо-формулы.

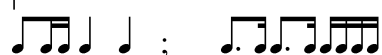
Марш - 4/4 (♩ = 120)



Вальс - 3/4 (плавный танец)



Полонез - 3/4 (торжественный)



Мазурка - 3/4 (стремительный)





Полька - 2/4 (быстрый танец)	
Тарантелла - 6/8 (стремительный)	
Танго - 2/4 (медленный танец)	
Фокстрот - 4/4	


Ниже приводим примеры ритмо-мотивов, непосредственно связанных с семантикой муз. речи.

Открывает этот ряд *ямб* и *хорей* (двусложные поэтические стопы) и их трехсложные варианты: *анapest* (с окончанием подобно ямбу на сильной доле), *дактиль* и *амфибрахий* (с окончанием на слабом времени). Ямб и хорей – один из примеров выражения диалектического двуединства в музыке. Об интонационно-выразительном значении их см. на стр.56.

Периодические, т.е. мерно повторяющиеся ритмы.

В медленном темпе их называют - *ритмом шага*: 

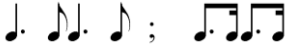
В умеренном движении - *ритм andante*:
Он же может быть «капельным» ритмом (ритмом весенней капли). 

В подвижном или быстром темпе - *ритм бега*, он же может быть *ритмом страха*: 

Непериодические ритмы.


Ритм качания (ритм баркарол, ритм колыбельных): 

Пунктиры.

В медленном движении они могут быть выражением «немых» интонаций, - физиологического состояния надломленности болезненности усталости, *ритмом траурного шествия*, тяжелой усталой поступи: 

В двойном, тройном пунктире семантика трагического выражена еще более (Шостакович. Симф. № 5, вступление).

В быстром темпе пунктиры – средство активизации движения, и характерны для моторных жанров, жанров движения: танцев, маршей и т.п.

Синкопы:  и т.п.

Та же зависимость от темпа. Синкопа в быстром – общее оживление, праздничность, ритмическая активность, упругость (Краковяк из «Ивана Сусанина» Глинки); синкопа в медленном темпе – область речевых интонаций (скованная речь, волнительная, прерывистая, сбивчивая), или немых интонаций (стесненное дыхание, например, подавленное, болезненное).

Нарушение метрики, смещение сильной доли (это суть синкопы) ведет к образованию хореических интонаций, лирического раздумья, часто, горестных интонаций («Осенняя песнь» Чайковского).

В метрике и в выразительности синкоп можно проследить аналогию с сердечными ритмами, вернее с нарушением их. В медицине термин *синкопа* - это *глубокий обморок, вызванный внезапным упадком сердечной деятельности*, - определение, имеющее прямое отношение к семантике синкопы в музыке.

РИТМО–МОТИВ «ХВАЛА БОГУ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ БЕТХОВЕНА

Количество перечисленных нами ритмо-мотивов, имеющих неоспоримо очевидную семантику, совсем невелико. Однако в музыкальном языке отдельных композиторов иногда обнаруживаются мелодические обороты, которые, являясь следствием определенной литературной или жизненной ассоциации, закрепляются в качестве мотивов-символов. Об одном из таких мотивов в музыкальном языке Бетховена пишет Евгений Рубаха в статье «Замыслы Бетховена» (Музыкальная жизнь 1995, № 7-8, с.39-40): ритм крика перепела в силу творческих обстоятельств приобрел значение мотива «Хвала Богу».

В 1803 году на стихи поэта XVIII века З.Ф.Заутера Бетховен пишет песню «Крик перепела», по словам Е.Рубахи, «возвышенную картину самопогружения в божественную гармонию мироздания».

Третья строфа поэтического текста гласит:

*Вновь означает его прерывистый крик:
«Хвала Богу! Хвала Богу,
который может тебя вознаградить».*

Бетховен знал, как кричит перепел: краткий пунктирный зов в высоком регистре и подвижном темпе. В 1807 году он «прозвучит» (будет представлен в нотно-графическом варианте) в его VI («Пасторальной») симфонии в конце II части («Сцена у ручья», птичье «трио»: переклички соловья, перепела и кукушки):

Шестая симфония, II ч.


Fl. Соловей
cresc.
Перепел
Ob.
Cl. Кукушка

С таким незатейливым ритмо-мотивом (документально воспроизводя его, следуя названию стихотворения) вряд ли было возможно воплотить содержание стихотворения, создать картину божественного постижения мира.

Бетховен находит иной путь решения проблемы, находит необходимый ритмо-интонационный вариант, сохранив лишь внешнее ритмическое сходство с криком перепела.. Вариант этот уже был, - соната (написанная двумя годами ранее) №14, «Лунная», op 27 №2, I часть (музыку которой по жанру с полным основанием определяют как Ave Maria). Обратите внимание на фрагмент песни. Та же фактура (триольность, тесситура), тот же темп. Изменен лишь лад: не элегический *cis moll*, а благородного возвышенного звучания *Des dur*, «тональность любви»:

"Крик перепела"

"Lo - be Gott! Lo - be Gott!"
D D D T

«Услышанное» поэтом Заутером высокое слово «Хвала Богу» в крике перепела и предложенный Бетховеном метро-ритмический вариант музыкального прочтения, -  - закрепили за этим мотивом конкретную семантику. Этот «ритм, - цитируем Е.Рубаху, - стал в сознании композитора чем-то вроде психологического ключа, кода, при помощи которого перед ним – и перед нами – возникает картина божественного откровения».

Для нас важно то, что этот мотив обогатил общий музыкальный семантический словарь. Прислушаемся к мелодиям лирико-возвышенного звучания. Мы во множестве найдем эту ритмо-интонацию, этот мотив и в добетховенской музыке, и после. С Бетховеном он лишь получил свое имя, озвученное для нас музыковедом Евгением Рубахой.

ВЫВОДЫ АЛЬБЕРТА ШВЕЙЦЕРА О МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ И.С.БАХА (20-25 МОТИВОВ-СИМВОЛОВ)

Альберт Швейцер (1875 – 1965), протестантский теолог, мыслитель (сформулировал свой исходный принцип мировоззрения – «благоговение перед жизнью», считая его основой нравственного обновления человечества); врач и миссионер (в 1913 организовал госпиталь в Ламбарене (экваториальная Африка), где более полувека лечил местных туземцев от заразных и трудноизлечимых болезней: тропической лихорадки, проказы и др.); органист и музыковед, автор одного из фундаментальных трудов в баховедении «И.С.Бах» (русск. издание М.,1965); общественный деятель (Ноб. пр. мира, 1952).

Анализируя все произведения кантатноораториальных жанров наследия И.С.Баха, сопоставляя родственные ситуации музыкального прочтения поэтического текста, варианты воплощения определенных душевных состояний, А.Швейцер пришел к следующему выводу. *«Почти все характерные выражения, бросающиеся в глаза благодаря их постоянному повторению в кантатах и «Страстях», сводятся приблизительно к двадцати – двадцати пяти основным темам, обусловленным преимущественно зрительными представлениями [курсив ВНЛ]. В качестве примера, - продолжает Швейцер, - четко отграниченных групп приведем следующее: уже упомянутые мотивы шага для выражения уверенности, нерешительности, колебания; синкопированные мотивы утомления; тема, изображающая тревогу; волнообразные линии, образно передающие мирный покой; змеевидные линии, дико вздымающиеся при слове «сатана»; чарующе-оживленные мотивы, появляющиеся, когда речь идет об ангелах; мотивы просветленной, наивной, оживленной радости; мотивы мучительной и благородной скорби.»* (И.С.Бах. М.,1965, с.356).

«И для интерпретации *инструментальных сочинений*,- пишет Швейцер,- ценно знание баховского звукового языка. Многие пьесы из «ХТК», из скрипичных сонат или из Бранденбургских концертов «заговорят», если понять значение отдельных мотивов, подобные которым в кантатах снабжены текстом» (с.357). «Слушатель же увидит тогда, что баховские органские произведения не запутанно сложны, а величаво просты» (с.222).

Перечислим некоторые мотивы.

Мотивы шага.

"твердая убежденность":




"горделивые шаги": 


"упрямое топтание на месте": 

Ритмо-мотивы радости: 

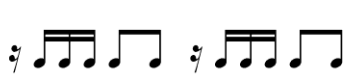


ритм "мирной радости": 

"просветленная радость": 

Ритм "торжественности": 



Ритмы блаженства, блаженного покоя: 



"радостное успокоение и блаженство": 

с мотивом радости: 

Мотив воскресения: 









"Трехопадение": 

"Приближение к смерти": 

Смерть и погребение: 

Мотив утомления: 

Мотивы скорби: 

(Cruzifixus): 



Ритм скорби: 



Мотив тревоги: 

Ритмо-мотив испуга: 

Изобразительные мотивы.

Мотив волн: 

Ритмо-мотив ангелов:  Струнные Духовые

Мотивы-символы Швейцера, обусловленные зрительными представлениями (как он считал), в большинстве имеют и интонационно-речевую природу. Они (как и методы исследования Швейцера музыкального языка Баха) сохраняют свое значение для анализа музыки композиторов всех эпох.

16 ОСНОВНЫХ МЕЛОДИЧЕСКИХ ОБОРОТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛОВАРЯ Дерика КУКА

И.Дабаева, Л.Салимова. «Теоретическая концепция Дерика Кука» (по материалам кн. Д.Кука «Язык музыки». Перевод Л.Салимовой) в сборнике «Современные зарубежные музыкально-теоретические системы», М.,1989, ГМПИ им. Гнесиных, с.135-150.

Кук Дерик Виктор (1919-1976) – английский музыковед. Книга Кука «Язык музыки» - один из ключевых трудов XX века, - исследование о музыкальной семантике, о содержательной сущности музыки; - итог большой аналитической работы с классической музыкальной литературой XIX - начала XX века.

16 муз. оборотов, о которых говорит Кук – мелодические рисунки, абстрагированные (обособленные) от ритма, от контекста. Но и в этом «обнаженном» ступеневом варианте записи семантика их, представленная автором, убедительная и впечатляющая. Цитируем Дерика Кука, И.Дабаеву и Л.Салимову (с.145-146).

1. Восходящее движение в мажоре – **I - (II) - III - (IV) - V** – выражает нарастающую, активную, утвердительную эмоцию радости.

2. Восходящее движение в мажоре – **V - I - (II) - III** – является вариантом названной выше последовательности, однако чаще всего **V - I - III** выражает «чистую, бесхитростную радость», а **I - III - V** – в большей степени чувство полноты, триумфа, устремленности.

3. Восходящее движение в миноре **I - (II) - III - (IV) - V** – связано с выражением эмоции страдания, сожаления, жалобы.

4. Восходящее движение в миноре **V - I - (II) - III** выражает «полную трагедию, стойкое ощущение мужественности».

5. Нисходящее движение в мажоре **V - (IV) - III - (II) - I** – связано с передачей ощущения спокойной радости, признания, приятного блаженства, утешения, успокоения.

6. Нисходящее движение в миноре **V - (IV) - III - (II) - I** – передает «угасающую скорбную эмоцию»; в контексте может ассоциироваться «с приятием горя, безволием, нерешительностью, депрессией, пассивным страданием, отчаянием, связанным со смертью». Если в конце добавляется повышенная **VII**, к основной эмоции добавляется ощущение горечи.

7. Волнообразное движение в миноре **V - III - (II) - I** – передает «чувство страстного взрыва горестной эмоции с оттенком отчаяния».

8. Движение **I - (II) - III - (II) - I** в миноре ассоциируется с состоянием «неподвижности, не поднимающегося до протеста и не падающего до «соглашения», скорбного размышления, одержимости мрачными чувствами, опасности, страха, неизбежного рока».

9. Движение в мажоре **(V) - VI - V** – выражает простое утверждение радости, радостный трепет, спокойствие, томление (если **VI** является задержанием).

10. Движение **(V) - VI - V** в миноре. Задержание **VI** к доминанте создает эффект «взрыва скорби». Кук отмечает, что вряд ли можно найти «страницу горя» в музыке любого тонального композитора любого периода без его участия.

11. Движение **I - II - III - II** в миноре представляет собой сплав мрачной тоники с малой терцией (гармонизация терции как минорной сексты к доминанте) и после-

довательности VI-V с ее эмоциональным эффектом.

12. Движение в мажоре I - (II)-(III)-(IV) -V-VI -V – это восходящий оборот I – III -V с прибавлением V-VI -V: «невинность» и «чистота» этой фразы вбирает в себя все «радостные» элементы гаммы. Связано с выражением «абсолютного счастья».

13. Движение в миноре I - (II)-(III)-(IV) -V-VI -V, наоборот, вбирает две самые «горестные» ступени гаммы и связано с мощным утверждением «несчастья»: «протест», заключенный в последовательности I – III -V, устремляется к «стону» (V-VI -V).

14. Нисходящее движение в мажоре VIII –VII –VI -V выражает приятие покоя, утешение. Этот оборот близок мажорному V- IV-III –II -I и часто сливается с ним.

15. Нисходящее движение в миноре VIII –VII –VI -V связано с углублением скорбной эмоции, приятием горя, пассивным страданием, смертью. Близкий ему оборот V- IV- III –II -I в миноре, оборот с оттенком «бесконечного отчаяния». Если является продолжением первого [нисходящая гамма], приобретает завершенность, законченность, и часто рисует наступление самой смерти.

16. [Нисходящая хроматическая гамма]. Эффект заполнения интервалов полутонами заключается в придании нисхождению «фатального» характера. Благодаря хроматизации возрастает ощущение скорби.

В заключении приводим некоторые замечания Д.Кука о выразительном значении отдельных элементов музыкального языка.

Двухдольный и трехдольный метр. Двухдольный – более жесткий и управляемый, трехдольный – более мягкий и непринужденный.

Темп. «Радость, выраженная в определенном движении тональных сопряжений, может быть взволнованной, если темп – *allegro*, беззаботной – *moderato*, спокойной – *adagio*; отчаяние выражается другим движением: оно может быть истеричным, если темп – *presto*, покорным – *lento*».

Восходящее движение ассоциируется с «активизацией жизненных сил», **нисходящее** – с их «угасанием».

Восходящее движение в мажоре естественно передает «нарастающее чувство наслаждения», утверждение радости,

нисходящее – «убывающее чувство наслаждения», утешение, приятие радостного известия,

Восхождение в миноре связано с нарастанием чувства скорби, Оно может быть возбужденным, агрессивным, утвердительным, протестующим;

нисходящее часто связывается с неистовым отчаянием, ощущением покорности року.

Верхние регистры обладают эффектом света, разреженности,

нижние создают ощущение темноты, тяжести, приземленности.

О форме, о связи музыки с архитектурой. Более всего эта связь проявляется в произведениях старинных полифонистов: в них, как утверждает Кук, «темы иногда не более эмоциональны, чем бруски или глыбы камня», во всех этих случаях «первоначальный материал – ничто, интеллектуальная конструкция – все, и на слушателя воздействует прежде всего форма», а в результате возникает сходство ощущений, получаемых от полифонического и архитектурного произведений.

КАДАНСЫ –

«Каданс - самая мускулистая сфера интонаций»

Б. Асафьев

Каданс (читаем словарь) – гармонический оборот, завершающий музыкальное произведение, его часть или отдельное построение. (Классификацию кадансов см. в разделе «Музыкальный синтаксис», с.56). Каданс – это гармоническая цезура, знак членения музыкального материала. В этом его формообразующая, коммуникативная функция. Вместе с тем кадансы отличают яркие эмоционально-выразительные качества. Кадансы – часть музыкального семантического словаря.

Прямая аналогия кадансам – цезуры в устной речи, знаки препинания в письменной. Они (знаки препинания) являются едва ли не единственной возможностью наделить записанную словом мысль интонацией. А потому для определения «выразительной значимости» кадансов» (Б.Асафьев) (определения их семантики) сравнения кадансов со знаками препинания могут быть перспективны. Речевой синтаксис – база музыкального.

Воспользуемся одним из школьных наглядных пособий, иллюстрирующим различие интонационно-смыслового звучания одного и того же текста в зависимости от того или иного знака препинания, - точки, запятой, тире, и т.д. (в скобках – их синтаксические, то есть коммуникативные значения):

Я знаю его , он не подведет . **запятая** – повествование (перечисление, обособление).
Я знаю его . Он не подведет . **точка** – констатация, утверждение (завершение мысли).
Я знаю его , - он не подведет . **тире** – пояснение (пропуск члена предложения).
Я знаю его : он не подведет . **двоеточие** - (причина, пояснение, а именно); как бы, внимание!- важное обстоятельство.
Я знаю его ! Он не подведет . **восклицательный знак**, торжественная плакатная речь.
Я знаю его ! Он не подведет !
Я знаю его ? Он не подведет ? **вопросительный знак**.
Я знаю его . Он не подведет ?
Я знаю его ... Он не подведет . **многоточие** – раздумье (неоконченная мысль, пауза).
Я знаю его , он не подведет ...
Я знаю его (он не подведет). **скобки** – напоминание (вставка, доп. информация).

Все эти словестные характеристики, естественно, приблизительны.

Пример подобной аналогии предложил в XIX столетии Гуго Риман для пояснения функциональных связей предложений и музыкальных фраз в нормативном периоде (см. схему с. 58).

Серединный каданс Риман обозначил **точкой с запятой**. Могла бы быть просто **запятая** при неделимом первом предложении. **Серединный каданс – знак дыхания** перед последующей необходимой фазой изложения мысли (в периоде это второе предложение с драматургической функцией ответа),- глубокий, свободный, неторопливый вдох на цезуре. (Д 3\5 - типичная гармония серединного каданса, - наиболее близкий неустой к Т, мажорный аккорд утверждения созвучия в качестве устоя.)

Двоеточие, совпадающее с кульминационной зоной («золотое сечение»), каданса не образует, но **цезура в зоне кульминации** – несомненно имеет место. Римановское двоеточие - безоговорочно подходящий знак препинания, знак внимания!, наиболее динамичный знак препинания, требующий движения, непременно ответа, дообъяснения. Кульминация - наивысшая точка напряжения в развитии материала, крутой поворот в динамике музыкальной ткани.

Заключительный совершенный каданс – это **точка**, безусловное завершение мысли. Семантику его определяет,
во первых, - фонизм ступени в мелодическом положении тоники. В совершенном каданс - это I-я ступень, - «прочный, решительный» (по Кервену, см. об этом с.8);
во вторых, лад, - мажор или минор. Минор есть смягченный вариант мажора

(см. там же, с.7).

Светло и благостно звучит заключительный совершенный каданс в пьесе «Апрель» (Си-бемоль **мажор!**) из «Времен года» Чайковского. Но тот же совершенный каданс в «Баркароле» («Июнь», № 6) в поэтическом соль **миноре (!)** – грустная сцена расставания.

В музыке XIX века, например, Шумана, Чайковского, каданс с «прочной решительной» примой в сопрано и с коммуникативной ролью банальной точки, часто **уступает место** несравненным по своей семантике, интонационно выразительным и изобразительным возможностям, **несовершенным кадансам** с терцовым или квинтовым тоном в сопрано. В музыке романтиков последний аккорд – прощальное заключительное слово художника, состояние его души. Он (последний аккорд) по существу – исток постлюдии (стилистического явления романса XIX века).

Семантика несовершенного каданса с квинтой в заключительной тонике в **мажоре сравнима с восклицательным знаком**. V-я ступень, - по Кервену, - «величественный, яркий»!, «самый полетный звук в аккорде, небесный, прозрачный, устремленный в чистоту» - слова Медушевского. (см.с.8). Таков заключительный аккорд романса Чайковского «Благословляю вас, леса», величественного гимна природе, бытию. Тот же каданс в романсе «День ли царит», музыке восторженного признания в любви; и опять же любовь и выражение безбрежного счастья в романсе «Закатилось солнце». Не случайно, два последних романса в сияющем Ми мажоре

Иной оттенок **каданс с квинтой в мелодии** приобретает в **миноре**: «Март» (g moll) Чайковского из «Времен года», «Октябрь» (d moll), романс «Соловей» (c moll), «Снова, как прежде, один...» (a moll). Эти произведения совершенно различные по эмоциональной глубине, но заключительная квинта в сопрано, не теряя «полетности», «прозрачности», «устремленности в чистоту», в **миноре** становится эмоциональным тоном смирения, надежды.

III-я ступень, - терция в заключительной тонике, – «ровный, спокойный» (По Кервену). В **мажорных произведениях**, - Чайковский, «Май» из Времен года (D dur.), Шуман, «Отчего» (Des dur),- этот каданс – **прямая аналогия многоточию**, благостное послезвучие, душевные отзвуки услышанного. Семантика III-й ступени в мажоре - «продолжительное наслаждение» (Д.Кук. см.с.9).

III-я ступень в миноре (терцовый тон в заключительной тонике) - Чайковский, «Он так меня любил!» (d moll), «Мы сидели с тобой...» (cis moll). Это то же **поэтическое многоточие**, но в **миноре** - погружение в мир грусти, элегические воспоминания о невозвратном счастье. У Дерика Кука III ступень в миноре – «продолжительная печаль», «крайне сурова», «откровенно трагична».

Серединный и заключительный кадансы составляют группу, объединенных по признаку места в форме (см.с 56-57). В этой же группе и **дополнительный каданс, вторгающийся, прерванный каданс**. Для определения семантики их плодотворными могут оказаться аналогии с некоторыми приемами изложения мысли в письменной речи (литературе, поэзии). Может быть, и устной, то есть из области риторических приемов.

Дополнительный каданс (чаще- плагальный) вводится после заключительного, как бы продлевая звучание тонике. В произведении их может быть несколько, образующих заключительные построения. Примеры этого есть во всех умеренного темпа пьесах из «Времен года» Чайковского. Дополнительные кадансы сравнимы с традиционными словами прощания в письмах. Они, замечает Асафьев, - «просто росчерки пера: «всего Вам хорошего», «остаюсь любящий, уважающий Вас» и т.д., и т.д. – росчерки, иногда очень назойливые и длительные...». Позволим себе не согласиться. Письмо без слов прощания,- искренних душевных слов,- теряет свою ценность, как и лирическая пьеса («У камелька», «Март», «Апрель», «Май») без трогательных груст-

ных интонаций расставания в дополнительных кадансах.

Чехов А.П. – О.Л.Книппер-Чеховой: *Обнимаю, целую, ласкаю мою подругу, мою жену; не забывай меня, не забывай, не отвыкай! Каплет с крыши, весенний шум, но взглянешь на окно, там зима. Приснись мне, дуся! Твой муж А. (1902 г. Ялта)*

Вторгающийся каданс.

Его суть в наложении последующего материала на предыдущий, то есть, когда заключительная тоника, не получив необходимого времени для своего утверждения в качестве «точки», становится первым аккордом нового построения. Вторгающийся каданс – одно из средств «динамического сопряжения» (Тюлин) в сонатной форме, и типичны для связи ее разделов: вступления, темы ГП, ПП, ЗП, разработки.

Вторгающийся каданс во многом **близок оперному кадансу** (разновидность прерванного: K-D7-D7→S). В прошлые времена в истории развития оперы он был средством преодоления номерной структуры спектакля (отсюда название, - оперный!).

С некоторыми оговорками, **вторгающийся каданс** сравним с так называемым *переносом* в поэзии. Это когда точка в поэтическом тексте не совпадает со стиховой цезурой, то есть с окончанием строки (что наиболее естественно в поэзии). Точка, оказываясь в середине строки, «ломает», «взрывает» мерный ритм «дыхания» стиха.

У Пушкина: *На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользит и падает; веселый,
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег.*

Точка в середине строки (в данном случае точка с запятой) подчеркивает контраст двух эмоциональных сфер, приобретающий зримый характер: гусь–снег, тяжелый–веселый, скользит и падает–мелькает вьется.

Прерванный каданс – замена ожидаемой тоники. Типичный пример - D7-VI. Для прерванного каданса (как и для вторгающегося) характерен эффект неожиданности. Они – разновидность эллипсиса. В некоторых случаях прерванный каданс можно сравнить с разного рода ситуациями «крутого поворота» в повествовании, связанными со словами-восклицаниями: «вдруг!», «не может быть!», «постойте, все было иначе!», и т.п. Особенно убедительными подобные эмоциональные ощущения бывают в сценических произведениях: появление непрошенного персонажа, стук в дверь, звук выстрела за сценой, «немые» сцены, например, в *Ревизоре* Гоголя «поражающие как гром» слова жандарма, или заключительная сцена в «Каменном госте» Пушкина: *- входит статуя командора, Анна падает.*

С другой стороны, **прерванный каданс** в музыке часто воспринимается как **желанная отсрочка завершения действия**, радость продления прекрасного и глубокого душевного состояния (Шопен, прелюдии №4, №6); счастье еще раз услышать одухотворенное и благотворящее слово Господа, переданное нам великим Бахом (многочисленные примеры заключительных построений с оборотом D7 - D7→S в прелюдиях и фугах ХТК).

Интонационно-семантическое содержание кадансов в музыке многозначно, несравненно и трудно объяснимо словом. По определению «музыка – искусство интонированного смысла» (Асафьев).

Значение каданса не только в семантике гармонической цезуры. Но каданс как **«самая мускулистая сфера интонаций»** (Б.Асафьев. Музыкальная форма как процесс. М.,1971,с.94) имеет большое драматургическое, конструктивно–тематическое значение. «Они (кадансы, пишет Асафьев) содержат в наиболее сжатом, лаконичном строе существенные признаки лада и тональности, нередко сопутствуемые и мелодически-обобщенной интонацией основного напева или темы» (с.354.). «Интонационная чуткость в отношении мелодического и гармонического содержания и конструкции кадансов составляет один из характернейших признаков интеллектуально-стилевой деятельности, умного мастерства и обнаруживания «личного почерка» композитора

(для наблюдения в данном отношении и данной области особенно любопытны Моцарт и Глинка)» (там же).

Анализу особенностей музыкального языка кадансов (кадансирующих разделов) в «Руслане» Глинки был посвящен интереснейший доклад в Тверском музыкальном училище преподавателей Д.Е. Жукова и кандидата искусствоведения, ныне доцента МГК А.А. Филиппова (1991г.).

Заключительный каданс нередко становится выразителем тематического комплекса произведения, средством концентрации идейно образного строя произведения. Он иногда выполняет роль последнего слова автора, наблюдателя со стороны, роль идейно-образной оценки произведения, роль постлюдии (о чем мы уже говорили), сфокусированной в одной аккордовой формуле.

Рахманинов. Романс «Утро» (F dur). Дважды повторенный заключительный каданс, – III-высокая–тоника, - это как бы оправдание выбора ярких красочно-изобразительных гармонических средств мажоро-минора, в частности, модуляции из C dur в сияющий E dur, в тональность III-й высокой ступени (мажорная D параллельного минора): *«И солнца луч, природу озаря, с улыбкой посылал ей жгучие лобзанья»!*

Рахманинов. Мелодия (ор 3). Та же ситуация, тот же яркий «лучезарный» аккорд (запоминающийся гармонический оборот с высокой III-й в экспозиционной теме) дважды будет повторен в заключительном кадансе как нечто прекрасное, упоительное. Драматургически это повторение, как и в предыдущем примере, - подтверждение законного права присутствовать в палитре этого музыкально-живописного произведения, где аккорды мажоро-минора представлены почти всеми типами хроматических медиант.

Чайковский. «Мы сидели с тобой...» (элегический cis moll). Вся краткая постлюдия романса – это трехкратный повтор плагального каданса в триольных ритмах утомленного сердца. В них сердечная боль (*«в сердце жизненный звук уж давно отзвучал»*), в них, в этих несовершенных кадансах с терцией в сопрано в повторяющемся мотиве вопроса, многоточие безысходности, одиночества. Неслучаен здесь и S аккорд, - DD с ув.6,- горестный, трагичный, иногда называемый гармонией Чайковского.

Дебюсси. Лунный свет. Des dur. Гармония третьей низкой (средний раздел; аккорд одноименного минора) в тематическом материале пьесы – одна из многих красок пленэра, - погружение в минорно-сумрачный завораживающий колорит. Дважды повторенный заключительный каданс с этим аккордом (третья низкая в сопоставлении с натуральной) - это логическое обобщение выразительных средств пьесы, прекрасное резюме музыкально-живописного повествования.

Прокофьев. Марш из «Трех апельсинов» - центральный оркестровый эпизод в опере, ставший самостоятельным концертным номером. Знаковое сочинение в творчестве композитора. Музыка его – концентрация настроений спектакля: энергия, радость, юмор, экспрессия. Удивителен заключительный каданс марша: по существу классический автентический совершенный каданс, но представленный не двумя-тремя аккордами, а серией в 15 созвучий, составляющих два расходящихся линейных аккордовых пласта. Этот каданс - щедрый авторский «росчерк», памятный автограф своим слушателям. Этот каданс, - гигантская точка в 15 аккордов на 4-х тактах, – характеристика музыкального языка композитора в целом, его стиля, – яркого, живописно-изобразительного, юношески-оптимистического, жизнеутверждающего.

МУЗЫКА РИТМОВ СЕРДЦА

Н. Вашкевич «Музыка ритмов сердца ...»
Консультант врач-кардиолог Ворошилов Д.Г.
<http://intoclassics.net/publ/5-1-0-114>
<http://files.mail.ru/EF5PFOEF5PFOEF5PFOEF5PFOEF5PFOXX>

План-конспект статьи

1. Семантика ритмов сердечного цикла.
2. Ритмы сердцебиения – неотъемлемая часть семантического словаря музыки романтизма.
3. Сердечный пульс – этимологическая основа темпа и периодических ритмов в музыке.

Наше сердце при умеренном (нормальном) пульсе (65-90 в минуту) бьется в трехдольном метре. Посмотрите на фонокардиограмму (ФКГ). Мы даем ее в параллели с электрокардиограммой (далее – ЭКГ). Несовпадение зубцов ЭКГ и тонов ФКГ естественно: ЭКГ – это электроимпульсы возбуждения сердечной мышцы и так называемые «токи действия»; тоны ФКГ – следствие мышечно-двигательной работы сердца, прежде всего клапанов. Для нас важна именно ФКГ, фиксирующая динамический процесс в сердце:

Первый удар, который мы слышим в фонендоскоп - **основной тон (I-й тон)** в сердечном ритмо-периоде (сильная доля такта), – это энергичный хлопок-замыкание митрального и трехстворчатого клапана. Они почти синхронно срабатывают в следствие мощного сокращения желудочков сердца: левого (с выбросом насыщенной кислородом крови в аорту большого круга кровообращения) и правого желудочка в малом круге с движением обедненной крови к легким для насыщения ее кислородом. Этот хлопок динамическим толчком бегущей волной проносится по всему организму и легко прощупывается, например, в запястье.

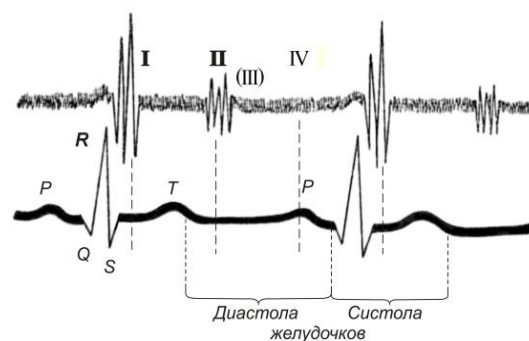
Второй тон по интенсивности значительно уступает первому. Это срабатывают «запорные» клапаны на выходе из желудочков в аорте и легочной артерии. И этот тон при нормальном пульсе по времени точно совпадает со 2-й долей 3-х дольного такта.

I-й и II-й – основные тоны сердечного ритмо-цикла. Кроме них есть «иногда фиксируемые» III-й и IV тоны. О клиническом значении **III тона** «мало известно». Он появляется через 0,12 – 0,08 секунды после начала II тона и в трехдольную сетку явно не укладывается.

IV тон – предсердный. На ФКГ его место отмечено пунктиром. Работа сердца начинается с заполнения кровью предсердий, и IV тон, по существу, - первый тон сердечного ритмо-цикла. IV тон соответствует окончанию зубца P и возникает «через 0,2 – 0,3 секунды после II-го тона», по времени точно совпадая с 3-й долей трехдольного метра.

IV тон можно назвать тоном эмоционального возбуждения, «эмоциональной нагрузки». Оно, эмоциональное возбуждение (вне которого не может быть восприятия музыки, искусства) проявляется на ЭКГ значительным увеличением зубца P, а значит, и интенсивностью IV тона.

Вариантов нотной записи ритмов сердца (при нормальном пульсе (ММ ♩. =) 65-90) может быть несколько. Одно из условий их нотного выражения - соблюдение динамической иерархии: I-й тон наиболее интенсивный, II – менее, IV-й – наиболее слабый.



Ритмы сердцебиения с доминирующими I-м и II-м тонами -



Синкопированные варианты ритма со второй доли -



Триольный вариант ритма с IV-м тоном -



Все ссылки на нормальный пульс не случайны. *В работе сердца нет метрической организации, подобной музыкальному метру, и нотная запись ритмов сердца не всегда возможна. Метр в сердечном цикле изменчив, эпизодичен и жестко зависит от пульса.*

Трехдольность фиксируется при пульсе от 65 и до 90. В кардиологии это диапазон нормального пульса, *пульс активного, деятельного сердца.*

С понижением пульса до 60-50 происходят изменения сердечного ритмо-цикла, связанные прежде всего с интервалом Т – Р, он увеличивается (см. ЭКГ). Время Т-Р – пауза в сердечном цикле, время отдыха сердечной мышцы, период естественного заполнения предсердий кровью. Сердечный ритмо-период расширяется по времени и постепенно приобретает **очертание четного четырехдольного метра:**



50-60 в музыке и сердце – это пульс покоя, ритм умиротворенного сердца.

С пульсом 100, 110 и выше постепенно устанавливается **двухдольность**. Изменения параметров сердечного цикла здесь качественно противоположные. При повышении сердечного пульса (тахикардия) интервал Т - Р уменьшается (до полного исчезновения); сердце лишается необходимой передышки, происходит постепенное наслаивание волны Р на предыдущую волну Т, и, как результат, ухудшение кровообращения миокарда. *130 -200 и более – в музыке и сердце - пульс душевно-психологического стресса или физического напряжения.*

Три частотно-метрические порога в работе сердца (три уровня сердечного тонуса) имеют основополагающее отношение к семантике темпа и метра в музыке.

Варианты нотной записи парных (2-х или 4-х дольн.) ритмов сердцебиения с доминирующими I и II тонами при пульсе (ММ $\text{♩} = 50-60$ -

Варианты ритма с IV тоном (4-я доля такта). IV тон наиболее слабый, и записан на слабом времени –

Тот же ритм в качестве как бы суммарного в синкопированных средних голосах, организованных мерным ритмом баса (или верхнего голоса) -

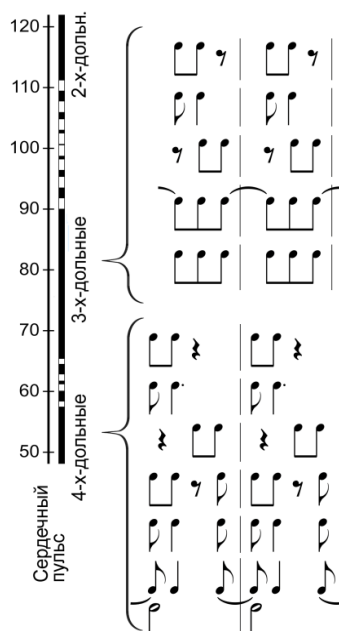


Наше сердце бьется в хорее (дактиле или амфибрахии - трехсложных аналогах хорей с окончанием стопы на безударном тоне). Хорей – «женская» стопа, *ритмоинтонация смирения.*

Все сказанное для наглядности объединим общей схемой: шкалой сердечного пульса с обозначенными зонами 3-х и 4-х-дольного метра сердечного ритмо-цикла, и вариантами сердечных ритмов в этих зонах (см. схему).

Зафиксированные нами ритмы мы называем *ритмами сердцебиения*. Это не случайно. *Сердцебиение* (внешне ничего не говорящее понятие) в кардиологии - это «ощущение сокращений собственного сердца», «ощущение учащенной, усиленной или неправильной работы сердца» (Мед. Энциклопедия). Сердцебиение не патология, но *состояние организма, связанное с сердечным возбуждением*, обусловленным либо внешними факторами (бытовыми психо-эмоциональными, проблемами здоровья), либо подсознательными причинами. *Сердцебиение – та ситуация, когда все перечисленные нами ритмы могут быть реально ощутимыми, могут реально звучать.*

Ритмы сердцебиения, внедренные в тематический материал музыкального произведения, являясь остиной ритмической основой фактуры сопровождения, могут иметь ключевое образно-выразительное значение. При всех возможных контрастах это будет музыка сердечного тона, музыка радости и грусти, любви и тревоги, музыка жизни.



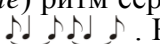
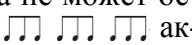
Семантика ритмов сердцебиения будет зависеть от двух факторов.

Во-первых, - **от темпа** (частоты сердечного пульса): *в медленном темпе* (пульс 50-60,- четные ритмы 2-х или 4-х дольные) семантика их - *волнения, сдерживаемые волей, рас-судком; при активизации темпа* (пульс 65-90,- триольные ритмы) - *нескрываемое сердечное возбуждение*. Закономерность проста: активнее эмоциональное возбуждение – выше пульс.

Во-вторых, семантика ритмов сердцебиения *будет эмоционально-противоположной направленности в зависимости от лада*.

В миноре – это ритмы утомленного сердца. В зависимости от контекста, они могут окрашивать образно-эмоциональный строй произведения *от настроений светлой печали, грустных раздумий до тяжелых предчувствий, безутешного горя, трагедии*. Триольный вариант ритма встречается чаще других. Внешне – элементарные триоли, но напрямую производные от *сердцебиения*. В миноре при пульсе (темпе) 65 – 90, семантика их однозначна.

Ритмы сердцебиения могут быть основой всего аккомпанемента романса. Таковы «На сон грядущий» П.И.Чайковского (Н. Огарев), «Вчера мы встретились» С.В.Рахманинова (Я. Полонский) и другие. В иных случаях они могут звучать лишь эпизодически. У Чайковского в романсе «Я ли в поле да не травушка была...» (И. Суриков) ритмы сердцебиения появляются в фортепианных связках между куплетами – небольшой, но яркий штрих в трагическом музыкальном полотне. Эпизодически (во второй строфе и в заключении) триольные ритмы встречаются в романсе Рахманинова «Уж ты, нива моя...» (А.К. Толстой). Не редко ритмы сердцебиения вводятся в зонах наибольшего душевного волнения, в кульминациях. В романсе П.И. Чайковского «Мы сидели с тобой...» (Д. Ратгауз) это третья (заключительная) строфа.

Прямая иллюстрация зависимости метро-ритма сердечного цикла от пульса - романс Рахманинова «О, не грусти!» (А. Апухтин). В фактуре сопровождения в первой строфе (темп *Andante*) ритм сердцебиения синкопированный в четном метре, волнения, сдерживаемые волей . Но с убыстрением темпа (третья, кульминационная строфа, *Con moto*) с нарастанием душевных переживаний метрическая организация сердечного цикла не может оставаться размеренно двухдольной. При пульсе 65 – 75 он уже триольный:  активный ритм возбужденного жизненной трагедией сердца.

Один из примеров ритмов сердцебиения в симфонической музыке – похоронный марш на смерть Зигфрида Р. Вагнера из третьего действия «Гибели богов. Они вне точных временных соотношений; это пульс сердца, испытывающего нечеловеческую боль, вселенские содрогающие предсмертные биения на фоне порывов ветра безжизненной космической бури:



Заставить колотиться наше сердце, как ни парадоксально, могут в равной мере самые противоположные эмоциональные состояния. В музыке полярность этих эмоций зависит от лада: мажора или минора. В миноре - это ритмы утомленного сердца,

в мажоре семантика их - это широкий диапазон эмоциональных состояний: *от чувства умиротворения, до сердечного возбуждения, связанного с переживанием неумной радости, восторга, упоения счастьем, любовью*. Как у А.С. Пушкина: «И сердце бьется в упоение, ... ».

Среди примеров – вновь романс П.И. Чайковского «Нам звезды кроткие сияли» (А. Плещеев), романсы С.В. Рахманинова – «В молчаньи ночи тайной...» (А. Фет), «Здесь хорошо» (Г. Галина), «Утро» (слова М. Янова), Н.А. Римского-Корсакова – «Октава» (А. Майков), «На нивы желтые нисходит тишина» (А. Толстой). Иногда эти ритмы, как и в минорных романсах, вводятся лишь в кульминационной зоне, например, в последней строфе романса Чайковского «Благословляю вас, леса...» (А. Толстой) или в коде-кульминации романса «День ли царит...» (А. Апухтин).

В ритмо-фактуре романса Чайковского «Нет, только тот, кто знал» (сл Л. Мея (из И.В.Гете)) от первого до последнего такта звучат парные синкопированные ритмы сердцебиения в мажорном ладу с семантикой эмоционального возбуждения, упоения любовью. По музыкальному языку этот романс предвосхищает тему П.П. увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», бессмертную тему любви, где тот же тип мелодики, та же тональность Ре-бемоль мажор и те же ритмы блаженства, сердечного упоения.

Ритмы сердцебиения имеют едва ли не главенствующее значение в тематическом материале финала VI-й симфонии Чайковского (*Adagio lamentoso*), в его эмоционально-образной драматургии. Они (ритмы сердца) в фактуре сопровождения темы ПП, они - основа невероятного драматизма кульминации финала, они в последних тактах трагического эпилога симфонии, - в коде. Тема побочной партии финала, - музыка всеобщей радости, надежды, ликования, - в коде оборачивается траурно-погребальным звучанием, горестным прерывистым дыханием хора на тоническом органном пункте скорбного си минора на фоне почти натуралистически изображенного предсмертного биения сердца. Его последние затухающие тоны в глухих отзвуках контрабасов, тоны усталого, утомленного жизнью сердца.

Ритмы сердцебиения – стилевое явление эпохи романтизма, неотъемлемая часть семантического словаря музыки XIX столетия.

Романтизм – музыкальный стиль, где царит чувство, где главный герой – личность, человек, его сложный душевный мир, его характер, неординарный, мятущийся, его сердце, отождествляемое с самой душой, совестью, с любовью и разлукой, счастьем и страданием. Романтизм – это тот стиль, где вся музыка – голос сердца. И закономерно, что биение сердца обнаружило себя в музыкальном языке именно XIX века. Ритмы сердца - «опознавательный признак» музыки романтизма (воспользуемся образным выражением Е.М.Царевой).

Звучание ритмов сердца в большей мере отличает вокальную музыку. Они в фактуре сопровождения «Приюта» Шуберта, «Лорелей» Листа, в романсах Грига.

Особая роль ритмов сердцебиения принадлежит русскому романсу второй половины XIX – начала XX века. Эпизодически встречаются они в романсах М.И. Глинки, А.А. Алябьева. Пульсирует сердце мерным ритмом упоения любовью в романсе Н.Г. Рубинштейна «Клубится волною» (слова Мирзы Шафи в переводе Петра Чайковского), в романсе Бородина «Фальшивая нота». Ритмы сердцебиения отличают романсы Римского-Корсакова. Но нигде столь часто и в столь прямом соответствии их семантике ритмы сердцебиения не звучат, как в романсах П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. С ритмами сердцебиения каждый четвертый романс Чайковского, каждый второй (!) романс Рахманинова.

Примеров и звучания ритмов сердцебиения в инструментальной музыке значительно меньше, чем в вокальной, но они есть. Музыка сердца (в прямом смысле, ритмами сердцебиения) звучит в инструментальной музыке Э. Грига (популярной пьесе «Весной» (ор. 43 № 6), в «Ноктюрне» (ор. 54 № 4)). С ритмами сердца жемчужина фортепианной миниатюры пьеса Шумана «Отчего?» – музыка светлой надежды, мечты. Ритмы сердцебиения есть в инструментальной музыке Ф. Шуберта

Примеры единичные, но уникальные есть в музыке позднего, «предромантического» периода творчества Бетховена. Один из них – лирическая тема заключительного раздела сонаты ор. 110 (№ 31), знаменитое *Arioso dolente*. Бьется, трепещет сердце. Его ритмы и в партии сопровождения, и в мелодии.



(*Arioso dolente* этой сонаты (жалобно, скорбно) – эпитафия стихотворения Анны Ахматовой «Зов»)

Примеров звучания ритмов сердца в музыке XX века (по меньшей мере, в отечественной) очень мало. Эти ритмы с необыкновенно яркой конкретной семантикой оказались стилистически чуждой краской в музыкальной палитре нового времени. Сердечность, сентимент, «тонкие струны души» для музыки XX века, вероятно, не главное. XX столетие в искусстве – время более сложных проблем, требующих не столько душевного, сколько интеллектуального напряжения. Романтическая сердечность стала банальностью

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

классификация

Лит. В. Цуккерман. Муз. жанры и основы муз.форм М., 1964

Жанр (франц.) – род, вид.

Семантика и жанр в музыке понятия преемственные. И то и другое объединяет проблема содержания. В первом случае – это содержательная сторона слова (если проводить аналогию с устной речью), в другом – предметом характеристики является музыкальная мысль, а именно музыкальная тема (будь то в структуре периода или даже фразы), музыкальное произведение (от простых по форме до сложных произведений сонатно-симфонического цикла, сценических оперных, ораториальных..

Жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения.

Ранее в искусствоведении использовался лишь термин *жанровость*, и характеризовал произведения народно-бытового характера. Это сохранилось и в наши дни: жанровая живопись, жанровые сцены, жанровая музыка (в тематизме которой песенно-танцевальный народно-бытовой музыкальный материал).

Простое перечисление жанров бессмысленно, т.к. *жанры*

- *неравнозначны по масштабам* (от арии до оратории, от мелодии до симфонии),
- *жанры расщепляются* (песни лирические, колыбельные, исторические),
- *жанры эволюционируют* (сравните сонаты Скарлатти, Моцарта, Листа).

Необходима систематизация, систематизация по ряду признаков (представленных ниже в виде вопросов), - от внешних признаков к внутренним, к содержательным:

1) *Где исполняют* (большой или малый концертный зал, эстрада, оперная или драматическая сцена, улица или площадь, домашняя обстановка)? (Классическая музыка, камерная эстрадная, бытовая, культовая и т.п.)

2) *Кто исполняет* (состав исполнителей, их численность, участие голосов или инструментов)? (Симфоническая музыка, музыка духового оркестра, вокальная, скрипичная).

3) *Для кого исполняют* (состав аудитории, ее численность, музыкальная подготовленность, вкусы)? (Классическая музыка, легкая, детская, популярная).

4) *Для чего исполняют* (прикладное значение – организация движения, сигнализация, применение в быту)? (Музыка отдыха, танцевальная, праздничная, парадная).

5) *Что исполняется* (содержание произведения – круг его образов, тип выразительности и отвечающий ему устойчивый комплекс художественных приемов)?

Последний из всех аспектов, - содержательная сторона, - для практического жанрового анализа музыкального произведения самый важный. Это жанры не только муз. произведений, но и муз. тем, и выступающие в качестве жанровых признаков тематического материала отдельные муз. фразы.

Классификация по содержательным признакам

Отчасти она повторяет триаду литературных жанров: *лирика, эпос, драма*. Но драма, предполагающая конфликтность ситуации и требующая не менее 2-х тематических образований, в нашем случае, в классификации отдельных тем-персонажей, неуместна.

3 группы жанров:

лирические

мир чувств,
переживаний;
субъективное начало,
личностное;
индивидуальные
душевные излияния

эпические

рассказ,
повествование;
объективное
начало;
взгляд со стороны

моторные жанры, жанры движения

жанры,
связанные с
организацией
движения

Первичные жанры (народно-песенные и бытовые, изначальные для жанров профессиональной музыки):

<i>народная лирическая песня</i>	<i>былины, исторические песни</i>	<i>танец</i>
--	---	--------------

романс	гимн	марш
ария	баллада	танец
арияетта	рассказ	этюд
монолог	новеллетта	токатта
песня, канцона	сказка	вечное движение
элегия	легенда	скерцо
ламенто	рапсодия	юмореска
размышление	фантазия	бурлеска
мечты, грезы	в опере: увертюры,	финалы циклов
пастораль	вступления,	муз.табакерка
ноктюрн	интродукции	и др.
серенада	картина	
баркарола	программная музыка	
колыбельная	хорал	
поэма	речитатив	
медл. части		
сон.-симф. циклов:		
Andante, Adagio,		
Lento, Largo, Grave		

Иные, дополнительные признаки классификации

*Временной оттенок
процесса сочинения*

экспромт
муз.момент
мимолетность

Метод развития

фантазия
каприччио
каприс
причуды
импровизация

Местоположение

прелюдия
интермеццо
антракт
постлюдия
финал

Признак – форма

рондо
соната
концерт
вариации basso ostinato
миниатюра и др.

Жанровый анализ муз. произведений логично проводить от внешних признаков к внутренним, от определения жанра всего произведения к жанровому анализу его отдельных муз. тем, жанровых признаков тематического материала.

Жанровыми признаками характеризуется каждый муз. жанр. Жанровый признак – это присущий жанру определенный круг средств выразительности. Среди жанровых признаков главенствующее значение имеет мелодика, метро-ритм, фактура.

Не все темы жанрово однозначны. Нередко в одной муз. теме есть признаки двух и более муз. жанров. *Жанры взаимодействуют*, повторяем сказанное выше. (Жанровая сложность темы означает сложность ее образного строя).

Главную роль в этом взаимодействии играет лирическое начало. Присутствие личности художника определяет всякое произведение искусства; печать личностного всегда есть и в музыке эпических жанров, и моторных, и в этюде, в бурлеске, и в танцевальных жанрах и даже маршах.

Жанр (как вид музыкального произведения) в музыкальном словаре - понятие емкое. Одно слово (подобно иероглифу) заключает в себе большой объем информации о типе конкретного музыкального произведения, отличительных свойствах, о его содержании, эпохи бытования, социальном значении. «Жанр как набор стабильных признаков рядом исследователей рассматривается как «гиперзнак», выполняющий функцию преднастройки на те или иные схемы восприятия» (Г.И.Иванченко. Психология восприятия музыки. М., 2001, с.115)

Предложенный вариант классификации жанров (вариант В.Цуккермана) не единственный, не окончательный. Так, например, А. Сохор в отдельную группу выносит **изобразительную музыку**. И это убеждает. «Зимнее утро», например, (вторая пьеса из Детского альбома П.Чайковского) - зарисовка ненастья, неуютного скованного тревожного состояния. По всем признакам - пьеса моторного жанра (в ее музыкальном материале многократный повтор хореического ритмо-мотива («стенающая» интонация) при активном движении в темпе *скоро*). Однако точно определить конкретный жанр из группы перечисленных моторных почти невозможно. Звукоизобразительные задачи определили свою жанровую специфику произведения.

ПРИМЕРЫ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА

Мелким шрифтом в тексте упоминаются сведения о жанрах из музыкальных словарей, учебников музыки, муз.энциклопедии.

Бетховен. Соната op.53 - одно из ярких сочинений композитора. Соната «Аврора» ее давнее название. «Белая» соната, «Поэма земли и неба», такими словами именовал ее Ромен Роллан; «восторженный гимн бытию» (В.Галацкая).

Уникальное явление: ряд ярких наименований у одного произведения! (Найдется ли подобное в мировой музыкальной литературе?) Но есть ли основание называть музыку сонаты этими словами?... соответствуют ли они истине?... в чем земное?, где небесное?...

Подтверждение реальности этих столь образных характеристик сонаты можно найти в жанровых особенностях уже первых экспозиционных тем первой части, - темы II и III.

Тема II ритмо-фактурного склада, а значит моторного жанра, жанра движения. По всем признакам это **токката**.

Токката – «произведение для клавишных инструментов – ф-но и органа, где видное место принадлежит беглой пальцевой или аккордовой технике» (В.Цуккерман. с.108.). Ранняя клавишная токката (16 в.) имела функцию вступления. Большинство токкат начинались аккордовыми последованиями (многие - тремя-четырьмя «ударами» одного аккорда); их сменяли пассажные разделы. Большую роль в истории токкаты сыграли композиторы Дж.Фрескобальди, Д.Букстехуде, в творчестве которых токката приобретает ораторский пафос, драматизм, богатство фантазии, виртуозную фактуру. Во 2-й пол. 17 в. токката превращается в самостоятельный концертный жанр. Кульминационным пунктом развития старинной токкаты и обобщением всех ее исторических тенденций явилось творчество И.С.Баха.

В 19-м и затем в 20-м веке наблюдается активное возрождение интереса к жанру токкаты. К нему обращались композиторы К.Дебюсси, М.Равель, С.Прокофьев, А.Хачатурян, Ф.Бузони, Э.Кшенек и др.

Токкат в качестве самостоятельных произведений не столь много. Но токкатность (т.е. присутствие жанровых признаков токкаты в тематическом материале) – неотъемлемая черта стиля музыки XX века, явление, характерное для музыкального языка и начинающих композиторов, и классиков русской музыки Прокофьева, Шостаковича. Итал. *tokkata* – *прикосновение, удар*; *tokko* – *удар литавр*. Токката в музыке XX в. – жанр созвучный пульсу времени, жанр интонации «удара», «кулака», экспрессии всепоглащающего движения.

Начало темы – активная пульсация аккордов восьмыми в низком регистре. Звучание затаенное (*PP*), как бы издалека. Краткий, в верхнем регистре мотив-подголосок, дважды прозвучавший октавным отзвуком, придает объемность звучанию темы. Точный секвентный повтор 4-х тактовой фразы (Cdur - Bdur) приводит к кадансирующему построению (серединный каданс) и первой кульминационной волне (*sf, f*). Второе предложение (повторного строения как бы разомкнутого периода) выполняет функцию связующей партии. Теперь фактура динамизирована ритмо-фигурацией шестнадцатыми. Это новая фаза развития, стремительный поток, неукротимое движение – все то, что составляет суть жанра токкаты. Токката – это движение. Движение, развитие, эволюция, диалектика – родственные категории объединяемые понятием жизнь, бытие. (Движение есть суть жизни, суть бытия). Тема ГП своим жанром (жанром токкаты) (подобно эпиграфу) декларирует собой художественную идею всей сонаты: «Поэма земли»!, «Восторженный гимн бытию»!

Интерес к проблемам диалектики (бытие – есть процесс, движение!) будет характеризовать композиторов романтизма раннего периода. Идею *развития* (идею законов диалектики) в понимание природы внес Фридрих Шеллинг, философскими трудами которого увлекалась творческая интеллигенция того времени: «В движенье мельник жизнь ведет, в движенье».... (Шуберт. «Прекрасная мельничиха»).

Трудно предположить, что Бетховен *философски* обосновывал выбор жанра (токката) для темы ГП сонаты. Однако заметим, в библиотеке композитора наряду с художественной литературой, трудами по истории и теории музыки, были книги о философии, в частности, сочинения Канта, философа, внесшего вклад в развитие идеи диалектики мышления. «Нет такого сочинения, которое было бы для меня слишком ученым», – из письма Бетховена к Гертелю¹ (А.Сохор. Этические основы бетховенской эстетики. Сб. ст Людвиг ван Бетховен. Л., 1970. с.6). Кто знает, может быть композитору были известны труды своих современников, Гегеля и «духовного отца» романтизма Шеллинга, в трудах которых законы диалектики приобрели законченный классический вид?!

Но где небо, где Аврора?...

Тема II II (*dolce molto legato, E dur*) аккордово-гармонического склада. Это прямой признак **жанра хорала**.

Хорал – (нем. Coral, позднелат. Cantus choralis) – хоровое песнопение зап.-христ. церкви. Вначале – одноголосное (Григорианский, Протестантский хорал), с конца 17 в. – многоголосное пение. Хоралом называют хоровые обработки христианских песнопений. Высочайшего совершенства искусство обработки хоральных напевов достигло в творчестве И.С.Баха.

В настоящее время хорал – музыка не ограниченная принадлежностью к культуре. Жанровые признаки хорала – аккордовый склад, неторопливое размеренное движение, серьезность характера. (СМЭ.1982).

Хорал – особый жанр. Духовный текст («божественное слово») определяет место хорала в группе эпических жанров. Но всякое пение, тем более, произнесение слов молитвы, – привносит долю личностного начала, лирического. Хорал – жанр духовного откровения, – храмовое пение, призванное открыть путь к божественной благодати, открыть величие неземного божественного света.

Тема III – хорал, возвышенное молитвенное пение.

Вопреки канонам Бетховен избирает для темы III тональность *E dur сияющий!*, лучезарный! (вместо предполагаемого в сонатном *allegro G dur-a, - веселого*, по Геварту. см.с.19).

Варьированный повтор музыкального материала первого предложения октавой ниже одухотворяет это хоровое действие диалогом светлой лирики женских голосов и мужественностью тона теноров и басов. Хоральная тема III – это – божественная

песнь, «царственная картина солнечного восхода» (В.Галацкая), «Поэма неба!», сияние богини утренней зари **Авроры**, богини Эос! (греч.)

«Вышла из мрака младая с перстами пурпурными Эос» ... «На' небо вышла сиять для блаженных богов и для смертных,»... «в раннем тумане рожденная,»... «в тихом сиянии,»... «светлоокая,»... «златовласая,»... «светлозарнокудрявая,»...

Гомер. Одиссея (В.А.Жуковский)

Совершенной иной жанр приобретает тема **III во втором, вариационном ее проведении** (dolce). Хорал теперь выступает в роли сопровождения. Солирующий мелодия – орнаментальный вариант верхнего голоса хорала. Гомофонно-гармонический склад этой темы – прямой признак лирического жанра. На фоне аскетически строгих аккордовых вертикалей хорала звучит мелодия удивительной красоты, хрупкости и чистоты. Повторное проведение музыкального материала в октаву (период повторного строения) превращает тему в диалог влюбленных, диалог сердечных признаний.

Орнаментика мелодической линии - прямое предвосхищение мелодики романтиков, Шопена, Шумана (тема-рефрена Арабесок, пьеса «Вечером» из Фантастических сцен, отдельные песни цикла «Любовь поэта» и др.). Это особый тип музыкальной ткани (утонченной лирики), когда ведущий голос рождается из фактуры сопровождения, он есть мелодический контур гармонической фигурации в фактуре сопровождения и составляет нераздельное семантическое единство с ней.

Музыка этой темы – **песнь души, лирическое откровение**. Это по существу третья тема экспозиции, с индивидуальными жанровыми признаками.

Но мыслимо ли подобное: в тематическом материале классической сонаты три контрастные темы? Что их объединяет? Есть ли жанр, способный логически объединить эти столь контрастные темы?...

Их может объединяет жанр – **поэма** (и только поэма).

Поэма. Истоки жанра в поэзии. Масштабы его неопределенны, содержание многолико: от симфонической поэмы Листа до одностраничной пьесы Скрябина. Если термин «поэма» применен к небольшому произведению, то это означает, что композитор желал подчеркнуть либо необычность, особую утонченность эмоции (Скрябин), либо ее значительность, глубину, пылкость (фортепианная «Поэма любви» Грига, соч.43). Поэмы же крупных форм (инструментальные или оркестровые) характеризует возвышенность, приподнятость тона, особое чувство вдохновенности, контрасты чувствований – порою очень сильные, свобода в их чередовании. Крупные поэмы, как правило, не могут ограничиться рамками лирики, даже широко понимаемой, и сочетают ее с выходами в сторону эпоса, картинности, танцевальных жанров (В.Цуккерман. с.84-85).

Соната op.53 - соната-поэма, «**Поэма земли и неба**», музыка высокого эмоционального накала, сочинение естественным образом объединившее в логическое целое **моторику** неудержимой энергии движения (токату), **эпос** молитвенного хорала, **лирику** хрупкого любовного высказывания, душевного откровения.

Повторим, мы анализировали жанровые особенности лишь темы ГП и ПП, и не учитывали музыку интермеццо и финала, образно-эмоциональное содержание которых позволило бы сделать более глубокие и интересные выводы.

А.П.Бородин Для берегов отчизны дальней...

Слова А.Пушкина.

Жанр романса – **элегия**.

Элегия – жанр, пришедший в музыку из поэзии. Его истоки – искусство Древней Греции. Элегией называли траурное пение в сопровождении авлоса. Это был поэтико-музыкальный лирический жанр.

Первые элегии как самостоятельный жанр в Западной Европе встречаются в 17 веке. В русской музыке жанр ярко проявился в романсе, сохраняя тем

самым изначально присущую жанру неразрывную связь поэзии и музыки. Становление жанра было тесно связано с поэзией В.Жуковского, А.Дельвига, Е.Баратынского, Н.Языкова, А.Пушкина. Русский элегический романс, как правило, представляет собой вокальный монолог с характерным соединением в мелодике песенно-романсовых и декламационных оборотов, с простой, типичной для бытового романса фортепианной фактурой (часто «гитарная» арпеджированная, реже аккордовая) (МЭ т.6 М., 1982).

С 19 в создаются инструментальные и оркестровые элегии.

Изначальное определение жанра как траурное пение для нашего времени требует оговорки. Грустная мечтательность или печальное размышление – вот обычный характер элегии. Частые мотивы элегий - воспоминание о невозвратном былом, иногда – об ушедшем дорогом человеке (В.Цуккерман. с.73). Но тема утраты, смерти в элегии - это повод осознать саму жизнь, понять ее ценность. Ближайший родственник элегии – **эпитафия**, - жанр и профессиональной поэзии, и фольклора (припомните трогательные прощальные слова благодарности и доброй памяти на табличках могильных крестов или оградках сельских кладбищ в былые времена). Образец жанра эпитафии - стихотворение В.Жуковского «Воспоминание»:

*О милых спутниках, которые наш свет
Своим соупствием для нас животворили,
Не говори с тоской: и х н е т,
Но с благодарностью: б ы л и.*

Большинство элегий – минорные произведения. Контрастом к темам грустных настроений в них нередко выступают эпизоды мажорных светлых воспоминаний. Но есть примеры элегий и в мажоре. «Резы» Шумана (элегическая музыка, без которой, практически, не обходится ни одна гражданская панихида) - мажорное произведение. Ре мажор - тональность прекрасной «Элегии» (образец жанра!) из Серенады для струнного оркестра П.И.Чайковского.

«Для берегов...» – элегия и по поэтическому тексту, и по музыке. Но по жанровым признакам тематического материала музыка романса неоднозначная, сложная. Этот романс - яркий пример взаимодействия жанров в одной теме.

В музыкальной ткани романса три пласта, и в каждом свои жанровые признаки.

Мелодика *вокальной партии* романса декламационная. Ее первые такты - повторяющиеся звуки на одной высоте, мелодические примы. Прима - интервал **псалмодии**, благоговейного молитвословия, интервал внутреннего сосредоточения (см.с 12). Развиваясь интонационно, расширяясь в диапазоне, мелодия постепенно приобретает черты монолога. (**Монолог**–жанр размышления, размышление наедине с собой, как бы «мысли вслух»).

Размеренная поступь *в басовой партии* фортепианного сопровождения, повторяющаяся ритмо-формула с пунктирным мотивом – это жанровые признаки **траурного марша**.

Мерное чередование аккордов в партии правой руки фортепиано (*средние голоса музыкальной ткани*) - так называемый **ритм Andante**, - пульс сердца. Его драматургическая функция – сдерживающее начало; коммуникативная функция – временно'e соподчинение контрастного тематического материала, драматического монолога и моторики траурного шествия.

Музыка средней части романса (слова «*Но ты от страстного лобзанья...*») претерпевает существенные жанровые изменения. Элегический до-диез минор проясняется ярким колоритом Ми мажора, Си мажора. *Басовая партия* обогащается **твердой решительной «размашистой» поступью** четвертных с **утвердительными героическими интонациями** восходящего поступенного движения от V-й к III-й ступени («активизация жизненных сил» - Дерик Кук). *Вокальная партия* (*appassionato*) в новых ладотональных условиях, со скачками на широкие интервалы в мелодической линии (**почти bellcanto**, *итал.*- раскрепощенное *прекрасное пение*), обогащается **интонациями протеста**, приобретает **черты волевого мужественного высказывания**.

В репризе тематический материал повторяет жанровые особенности первого раздела. Но это не точный повтор. Реприза динамизирована, ее звучание более напряженное, драматичное. Вокальная партия становится прерывистой. Она раздроблена на отдельные слова-мотивы. Экспрессия, внутренний надрыв слышится в ней. Поэтический текст вопреки синтаксису дважды прерывается паузой (*асинтаксической цезурой*, см.с.77). Это подобно речи человека, скованной дыханием, человека, испытывающего нескрываемые душевные страдания.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

Литература.
И.В.Способин. Музыкальная форма.
Музыкальная форма. Ред. Ю.Н.Тюлин

Музыкальная речь, подобно устной речи, расчленена.

Граница членения - *цезура*.

Признаком цезуры может быть долгий звук,
пауза,
ритмический или мелодический повтор
и др..

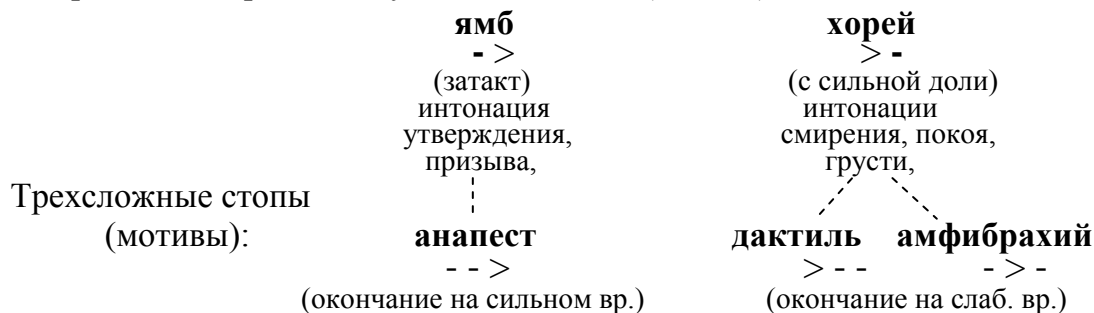
Наименьшая синтаксическая единица – *мотив*. *Мотив* – два, три звука с одним ударным. (Мотив подобен слову)

Субмотив, - один ударный звук. Им иногда открывается муз.тема. (*Бетх.*, сон. № 5, 8.)

Мотив – это синтаксическая единица; его музыкально-смысловое содержание - *интонация*.

Аналогия мотиву в поэзии – *стопа*.

Метрическое строение двусложной стопы (мотива):



Фраза – синтаксическая структура (1 – 2 такта), включающая несколько мотивов.

В музыкальной драматургии имеют большое значение соотношения фраз определенной протяженности (измеряемых в тактах). Это так называемые *масштабно-тематические структуры*. Их 4. (См. об этом с.33).

Предложение – муз. построение (2 – 4 и более тактов), ограниченное кадансом (гармонической цезурой).

Кадансы классифицируются по трем признакам.

По гармоническому содержанию (с участием D, или S):

автентический ,- T – D – T, T – D, D – T;
плагальный,- T - S – T;

По месту в форме (в муз. построении):

серединный,

заключительный,

прерванный (замена ожидаемой тоники. Типичный пример - D7-VI; иногда K-D2-T6; K-D7-D7 → S (т.н. оперный каданс) и др..)

дополнительный (чаще плагальный, который вводится после заключительного каданса);

вторгающийся (когда заключительная тоника становится первым аккордом нового построения);

По степени устойчивости:

половинный (остановка на неустое,- полуплагальный-T-S; полуавтентический (типичный для нормативного периода)-T-D);

полный каданс (остановка на тонике);

сложный (включающий аккорды S, D и T);

совершенный каданс (это заключительный, сложный каданс с T и D (D7) в основном виде, с T на сильном или относительно сильном времени и в мелодическом положении примы)

Кадансы обладают яркой семантикой. «Каданс – самая мускулистая сфера интонаций» - .Б. Асафьев. При их характеристики уместны параллели со знаками сьме в пной речи (имеющими органическое родство с цезурами в музыке), возможны параллели с риторикой.

Характеристика **автентического и плагального** кадансов дана в теме «Введение в гармонию» (с.62). *О семантике срединного, заключительного, совершенного, несовершенного, дополнительного, превращенно* и др. см. статью с. 41-44.

Период — муз.построение, состоящее обычно из двух предложений в вопросо-ответном соотношении (как бы сложно-подчиненное предложение с главным на 1-м месте, придаточным на 2-м). В классической музыке XVIII века **период** – наиболее типичная синтаксическая структура изложения музыкальной темы.

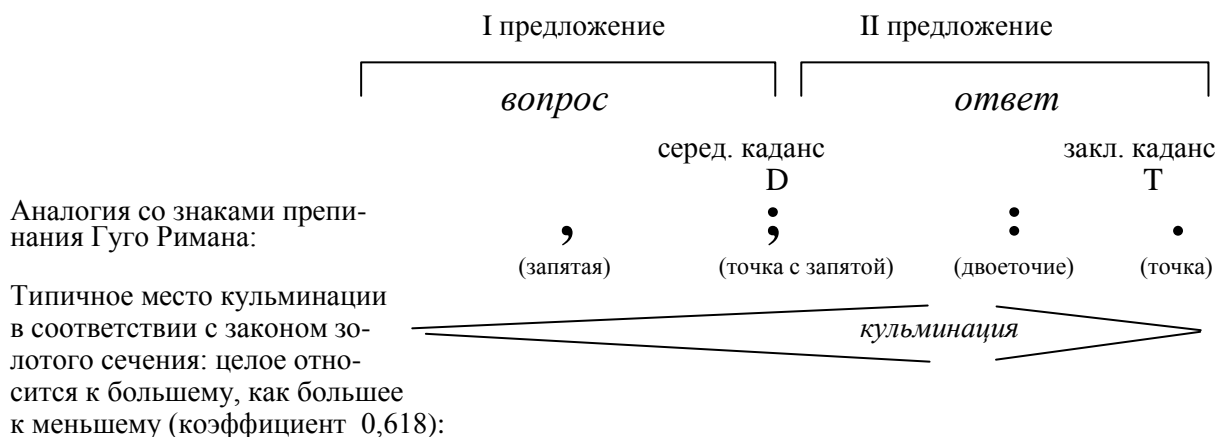
Период – структура; его музыкально-образное содержание – ***муз. тема***.

Тема – музыкальное построение структурно оформленное, образно индивидуализированное и лежащее в основе муз. произведения.

Средства выразительности, определяющие индивидуальное образное содержание темы, называют тематическим материалом.

Совокупность тем и тематических материалов в произведении называют тематизмом произведения.

Нормальный (нормативный) экспозиционный *период* состоит из двух предложений, он квадратный (предложения в тактах кратные двум: 4 + 4, 8 + 8, реже 2 + 2, 16 + 16), с срединным полуавтентическим кадансом (что в большей мере обеспечивает его вопросо-ответную драматургию) и с полным заключительным кадансом. Он может быть однотональным или модулирующим, повторного строения (когда второе предложение повторяет начало первого) или неповторного.



Разновидности периодов

Ненормативный период, - если он неквадратный, не два предложения (напр., три), иной срединный каданс, неполный закл. каданс (разомкнутый период), *сокращенный период* (напр., 7 + 7), *расширенный период*. Расширение наиб. характерно во втором (кульминационном) предложении. вследствие более активного развития (напр., секвентного, прерванного каданса, и т.п.).

Встречаются *периоды с дополнением*. Дополнение - это кадансирующий оборот (1-2т) после заключительного каданса.

Иногда дополнение значительно разрастается, перерастая в самостоятельное предложение (иногда два и более), образуя *сложный период* (*определение Тюлина*).

У Способина, и Мазеля иное определение: *сложный период* – тот, когда каждое предложение может рассматриваться как самостоятельный период.

Сложным периодом можно считать и такой, в развитии которого (обычно в начале) можно выделить самостоятельный элементарный период.

Прим., Бетх., сон.№5, I, тема ГП.

Двойной период, - дважды повторенный варьировано. *Прим., Бетх., Сон. №8, II.*

Наиболее типичной синтаксической *структурой изложения темы* является **период**.

Уточним:

Период – типичная структура темы гомофонного склада классического стиля музыки 18-19 века.

Нормативной период называют песенной структурой, свойственной песенно-танцевальной жанрам бытовой (городской) музыки. Для народной крестьянской песни период – далеко не норма.

Структурой темы может быть **предложение** (самостоятельное, замкнутое).

Структурой темы может быть **свободное построение** (*по Тюлину*), - построение не делящееся на предложения и не имеющее вопросо-ответных связей, обычно, свободного развертывания. (*Прим., Р.К., «Восточная песня»*).

Для полифонической музыки период не типичен. Тема в полифонии по структуре - от краткой музыкальной фразы до развернутого построения.

ФАКТУРА, МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД, ФАКТУРНОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ГАРМОНИИ, НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ (словарь)

Фактура – характер изложения музыкального материала произведения (его музыкальная ткань).

Фактура характеризуется количеством голосов, плотностью, регистром, диапазоном, принадлежностью к муз. складу и др.

Музыкальный склад – наиболее типичный способ изложения материала.

Основных складов три:

Одноголосие

(**монодия**, от *греч. monos* – один и *ode* – пение)

Разновидность - **усложненное одноголосие** - изложение мелодии параллельными интервалами, аккордами (утолщенная мелодия, мелодический пласт)

Полифония

(*греч. poly* – много, *phonē* – звук) – сочетание достаточно самостоятельных развитых голосов. (По крылатому образному определению – разговор уважающих себя и не перебивающих друг друга собеседников). (Условно) главенство горизонтали над вертикалью.

Два типа полифонии: *контрастная* (интонационно индивидуальные голоса), *имитационная* (подражание), когда в голосах проводятся общие мелодические обороты. В народной музыке – *подголосочная полифония*, *гетерофония* (промежуточный склад между полифонией и усложненным одноголосием. См ниже с 60-61).

Гомофония

(*греч. homos* – равный) - ведущий голос с гармоническим сопровождением. Главенство вертикали над горизонталью.

Разновидность - **аккордово-гармонический** склад – это аккордовая фактура при отсутствии выразительного ведущего голоса.

В произведениях инструментальной музыки (ф-но, в частности) гомофонного склада различают **4 типа фактурного преобразования гармонии** (можно сказать, 4 типа гармонических фактур), (Ю. Тюлин. Краткий теор. курс гармонии. М., 1960):

- *гармоническая фигурация*, - всевозможное арпеджирование. (Это фактура большинства лирических пьес, романсов).

- *ритмическая фигурация*, - повторения аккордов в определенном ритме, обусловленным жанром (Шопен. Прелюдия е moll).

- *колористическое наложение*, - дублировка звуков аккорда (от 5-6 ти голосов в гармонической ткани до 16 ти (-cis moll прелюдия Рахманинова, реприза) и более),.

- *мелодическая фигурация* - мелодизация гармонической ткани введением тематически значимых подголосков. (Шуман. Фантастические пьесы. Отчего?.)

В одной теме может быть смешение типов гарм. фактур (типов фактурного преобразования гармонии).

Средством мелодической фигурации являются **неаккордовые звуки**.

(Мелодии, построенные только по звукам аккордов, немногочисленны).

4 типа неак. звуков.

На сильном времени (такта или метрической доли) – *задержание*, - неак. звук, задерживающий появление аккордового тона:



На слабом времени – *вспомогательный*,
– опевающий:

- *проходящий*, – неак. звук в поступенном
(гаммообразном) движении:

- *предъем*, – неак. звук, появляющийся
ранее своего аккорда:



Все неаккордовые звуки - прилегающие (т.е. в секундовом отношении) к аккордовому.

ТИПЫ МНОГОГОЛОСИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Лит.: Л.С.Мухаринская. В поисках современного образа. Сов.муз..1969.с.93-96.

<http://intoclassics.net/publ/5-1-0-245>;

В.М.Щуров. Основные типы русского народного песенного многоголосия. Тбилиси, 1985.

Н.Вашкевич. Гетерофония. Рукопись. Метод. кабинет. Тверь.1997

Бурдонное (волыночное) пение, пение на выдержанном (педальном) звуке. Ранняя форма многоголосия.

...Бурдонное многоголосие, вероятно, больше свойственно хороводной, плясовой песне, инструментальной народной музыке (игре на гудке, колесной лире); в меньшей – лирическим песням.

Гетерофония (от *греч.heteros-другой*; другой звук, разноголосие) - многоголосие звучащих в одновременности двух-трех вариантов напева. Подголоски вариантнорнаментального или мелизматического типа - одно из средств варьирования. Гетерофония – древнейший и наиболее устойчивый тип русского крестьянского народнопесенного многоголосия, сохраняющий свое ведущее значение до наших дней.

Гетерофонны многие многоголосные песни Тверского края, записанные в последние десятилетия фольклористами Тверского муз.училища Королевой Л.К. и Некрасовой И.Н.

Гетерофонны практически все многоголосные песни DV диска ИВАН КУПАЛА (1999г). Это народные песни, записанные от фольклорных сельских ансамблей разных регионов России (от Архангельского края до Астраханского), и представленные с музыкальным сопровождением синтезатора (Достойный внимания пример использования народной песни в поп.музыке, пример популяризации фольклора).

Расслоение мелодической линии, «размывание» мелодического контура, «вибрирующее» звучание секундовых «наплывов» – неповторимое красочно-колористическое явление гетерофонного многоголосия русской крестьянской песни. Но колорит - это внешняя сторона. Семантика гетерофонии в ином. Часто гетерофонные «пучки» акцентируют метро-ритм напева. В лирических песнях их диссонантность концентрирует напряженность хореических интонаций. В песнях с драматическим содержанием гетерофонное расслоение «воспринимается как подчеркивание, - отмечает И.И. Земцовский, - как своего рода устный «курсив»» наиболее значимых фрагментов текста.

Гетерофонное расщепление мелодии – национальная исполнительская традиция, физиологическая потребность певцов быть участниками сотворчества, потребность привносить свой интонационный вариант в звучание напева, свой вариант интонирования слова.

Свадебная песня «По селям» (Нелидовский район, запись И.Н.Некрасовой) - пример так называемой «точечной» гетерофонии:



В следующем примере (трехголосная песня толока (помочная), Гомельская обл., записана в 1967 г.) гетерофония образует сплошной мелодический пласт:

ММ ♩ = 84

Ой бо-рам і - ду, ой пе - сні пя-ю ды го-ра³ ма - е³ а-дзі - на³ е

о³ цо³ ды³ го-ра³ ма³ - е³ а³ - дзі - на - е.

Подголосочная полифония – (пение с «переливами») – эпизодическое ответвление от основного напева–стержня контрапунктирующих подголосков.

В «Систематизированном сборнике песен» (<http://intoclassics.net/news/2010-10-16-19094>) это песни: «Среди долины ровныя», «Вниз по Волге-реке», «Ивушка».

В учебниках теории подголосочность – это разновидность полифонии, - полифония народнопесенного многоголосия. В противоположность ей, гетерофонию относят к одноголосному складу, вернее, усложненному одноголосию (образующему как бы утолщенную мелодию, мелодический комплекс, мелодический пласт).

Пение с «подводкой» - хоровое двух-трехголосие с верхним контрастно противопоставленным основному напеву солирующим голосом-подводкой, контрапунктирующим основной мелодии (нередко оспаривающим с ней роль ведущего голоса).

Пример подводки – «Вот мчится тройка удалая», сл.Ф.Глинки; «Гулял по Уралу Чапаев-герой».

Пение «второй» (вторить в терцию) – простейшее ленточное терцовое (реже, в сексту) двухголосие.

Примеры вторы – «Тонкая рябина», «Зорка-Венера», «У зари-то, у зореньки», «То не ветер ветку клонит».

Подголосочная полифония, подводка, втора к крестьянскому многоголосию имеет косвенное отношение. Это многоголосие городской народной культуры, стили позднего происхождения (рубежа 19-20 в.), результат влияния бытового романса, отчасти храмового многоголосия, отчасти – заимствование южного многоголосного пения.

Кантовый склад пения, гомофонный, с аккордово-гармоническим резонированием на каждый тон мелодии.

Кант – жанр городского фольклора. Кантовое пение развивалось под влиянием западно-европейской музыкальной (изначально, польской) культуры. Для канта типично 3-голосие с парал. в терцию движением верхних голосов и басом, создающим гармоническую опору. Для канта характерна квадратность структур.

Примеры мелодий близких к канту: «Солдатушки, браво ребятушки», «Донцы-молодцы», «Взвейтесь, соколы, орлами».

В конце XIX и в XX веке появились новые формы многоголосия. Стилистически они неоднородны:

развитое двух-трехголосие подголосочного типа, с подводками, с гетерофонией (см. примеры в сб. «Русские свадебные песни терского берега Белого моря» Д.М.Балошова и Ю.Е.Ерасовской.Л., 1969)

хоровое контрапунктическое многоголосие, заимствованное из южных районов страны;

хоровое многоголосие с гомофонной основой, распространяемое деятельностью городских и сельских хоровых кружков с профессиональными (или полупрофессиональными) обработками песен в репертуаре.

Фольклористы отмечают, что в наше время можно услышать исполнение народными певцами старинной песни в двух вариантах: в присущей ей одноголосном звучании и в многоголосном «современном».

ВВЕДЕНИЕ В ГАРМОНИЮ

ЛАДОВЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ ладовофункциональная гармония

ФОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ фоническая гармония

Лит.: Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М.1981

Классическая гармония – гармония ладовых функций, ладово-функциональная гармония.

Ладовая функция (ЛФ) – роль аккорда в ладу: аккорд может быть устоем (постоянным или временным) или неустоем, обладать определенной степенью и характером тяготений тонов, иметь отношение (принадлежность) к той или иной группе аккордов, обладать динамическими качествами, т.е. быть аккордом показа, развития, каданса, кульминации и т.п.

T, S, D – главные трезв. лада. Их ЛФ наиб. яркие. Они – основа гармонии, – главные, – «три «столпа» (как называет их Риман), держащие на себе все здание классической гармонии.» (Ю.Н.Холопов. Теор. курс гармонии. М.,2003, с.271).

T – центр притяжения в ладу, покой, равновесие, «логический вывод из предшествующего ладовофункционального движения, конечная цель и разрешение его противоречий» (Григорьев).

Условия закрепления за аккордом функции устоя (тоники, **T**):

- метро-ритмические условия (сильное время),
- частое появление,
- протяженность звучания,
- начало и конец муз.построения,
- автентические обороты,
- консонантное созвучие.

Последние 2 условия характерны для классич. муз.. В муз. XX в. тоническим может быть любое созвучие, напр., с м2, с тритонами в структуре и др..

Наличие устоя (**T**) – свойство всех стилей (от классич. музыки до атональной). Но иногда **T** прямо не обнаруживается (напр., у Скрябина и др.). Однако существует как бы в «подтексте» (Григорьев), «в скрытом режиссирующем значении» (Тюлин).

D (лат. – господствующий) и **S** (лат. – под доминантой) – неустой. Характеризовать их удобно в сравнении, соответственно, в *автентическом (D – T, греч. – главный) и плагальном (S – T, греч. – боковой, косвенный) кадансах.*

T – D – T

Наиболее устойчивый оборот.
Абсолютное закрепление **T** как центра системы.

D – аккорд «действия».

Наиболее легко интонируемый
3-й обертоном нат. обертоном звукоряда.

В системе «умственных эффектов» Гловер, Кервена V-я ступень –

T – S – T

Неустойчивый оборот, ослабление **T**,
разобщение, оспаривание у **T** функции
уста. Аккорд «конфликта» (Риман).

S – аккорд «контрдействия» (Григорьев).

В нат. обертоном звукоряде отсутствует.
Объясняется гипотетическим унтертоном-
вым звукорядом.

VI-я ступень – «унылый, внушающий

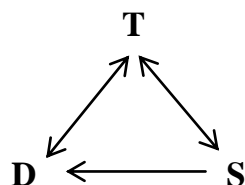
«величественный, яркий».

страх».

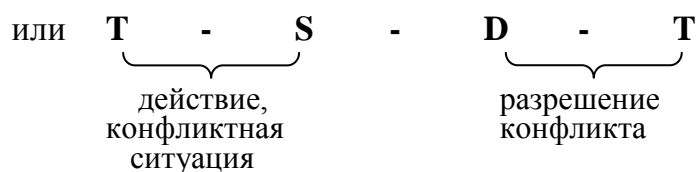
«Первичный **D** признак» (Григорьев) – VII ст. с восходящим вводно-тоновым тяготением к I-й ступени; «мужская» интонация, утверждение, обобщение, просветление, мажорность.

Первичный признак **S** – VI ступень с нисходящим тяготением к V-й ступени; интонация смирения; покой, грусть, затемнение, минорность.

Объединение автентического и плагального оборота дает **основной функциональный оборот**:



- «концентрированное выражение диалектической логики ладовой организации» (Григорьев).



Нарушение функционального оборота, а именно, оборот **D – S**, не редкость, и связано с определенными задачами:

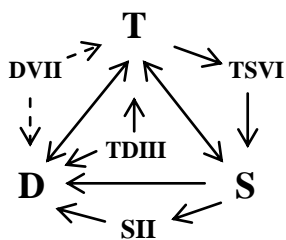
- *драматургическими* («крутой поворот в сферу неустойчивости»; ход к T окружным путем; расширение каданса; повторное кадансирование Чайковский, Вр.года №4, 10 (перед репризой), 11 и др.);
- *изобразительными, жанровыми* (грезы, мечты (Скрябин. пр.№5 оп.11); сказка, фантастика, - Мендельсон, увертюра «Сон в летнюю ночь», вступ.);
- *стилистическими* (черты русской народно-песенной гармонии, - Чайковский, хор «Соловушка»).

Трезвучия II, III, VI, VIII – **побочные**. Их ладовые функции определяются звуковой общностью с **D** и **S**. Расположение всех трезвучий по терциям иллюстрирует это:



По ладово-функциональным качествам и колориту побочные 5/3 индивидуальны и незаменимы в гармонической палитре. Они противоположны по ладовому наклонению тонике и этим могут вносить эффект ладового колорирования, красочности, игру света-тени. Наиболее «нежные, прозрачные краски медиант» (Григорьев); - «чистые краски», «отраженный свет».

Полный функциональный оборот будет выглядеть следующим образом:



Эта схема взаимосвязей аккордов весьма условна. В музыкальных произведениях можно встретить самые неожиданные соотношения аккордов. Тяготения в ладу не статичны; они изменчивы. Лад – явление динамическое (см. об этом с.7-8). В гармонической ткани в зависимости от метроритмических и иных условий тоника может терять свои ладо-функциональные качества, частично или полностью передавать функцию устоя другому аккорду. Это явление в гармонии называют **ладово-функциональной переменностью**.

Способствует ЛФ переменности

- редкое появление тоники,
- приглушение Т-Д связей и интенсивность терцовых и секундовых соотношений аккордов,
- натуральные лады, диатонические секвенции,
- распространение условий закрепления устоя (см. выше) на другие аккорды
- и тп..

примеры: Чайковский. Вр. года, № 5, начало; хор «Ночевала тучка», Римский-Корсаков. Былина о Вольге и Микуле.

Фоническая гармония.

Каждый аккорд в музыкальном произведении характеризуется двумя неотъемлемыми качествами:

- *ладовой функцией* (см. выше) и
- *фонизмом* (греч. – звук) – колоритом звучания, тембром, который зависит прежде всего от структуры аккорда, расположения, мелодического положения, а также от дублировок, звукового диапазона, регистра, динамических и артикуляционных условий исполнения, инструментовки и т.п.

Решая определенные художественные задачи, композитор может игнорировать ЛФ аккорда, отбирая созвучия главным образом по их колориту, *фонизму*. Такую гармонию называют **фонической** или **гармонией фонических функций**. (**Фоническая функция** – это роль аккорда как краски в общем колорите произведения). Фоническая гармония обычно свойственна произведениям красочного звукоизобразительного характера, и характерна для музыки композиторов романтиков, импрессионистов, музыки XX века.

Признаки фонической гармонии:

- отсутствие разрешения аккорда, мелодико-гармонических ладовых связей его звуков: долгое звучание созвучий, разделение их паузами;
- нарушение функционально логичных последований аккордов, например, D - S, прерванные обороты, дезальтерация, ложные D7, энгармонические модуляции, эллипсисы;
- усложнение структуры аккордов: многотерцовые созвучия, «фамильные» аккорды, «декоративные» аккорды-«пятна» и т.п.;
- регистровое и тембровое обособление аккордов;
- аккордовые параллелизмы.

Фоническая гармония – черта стиля музыки Грига, Листа, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева и др.

Примеры: Григ «Лебедь»; Рахманинов «Дитя, как цветок», «Ночью в саду»; Прокофьев Мимолетности, Дебюсси Прелюдии, и др.

О ПОЛИФОНИИ

словарь терминов

Лит. С. Григорьев и Т. Мюллер. Учебник полифонии. М., 1969
Учебники музыкальной формы И. Способина, Ю. Тюлина.
Рекомендуемое пособие для практического изучения полифонии –
Д. Жуков, Практический курс полифонии строгого стиля. Метод. пособие. Тверь 1995

ПОЛИФОНИЯ (*греч. poly*–много, *phonē*– звук) – вид многоголосия, основанный на сочетании и развитии достаточно самостоятельных мелодических голосов.

Синоним–**КОНТРАПУНКТ** (от лат. punctum contra punctum, букв. – точка против точки. Термин встречается впервые у Фукса, 1660-1741)

Два типа полифонии в классической музыке:

Контрастная (голоса интонационно индивидуальны),

Имитационная (подражание), когда в голосах проводятся общие мелод. обороты.

В нар.-песенном многоголосии –

подголосочная полифония и *гетерофония* (см. с.60-61).

ПОЛИФОНИЯ (контрапункт) СТРОГОГО СТИЛЯ. VI- XVIв., вокальная музыка асаpella, гл. образом, культовая. В полифонии строгого стиля существуют многочисленные правила (каноны), ограничивающие творческую свободу композитора. Однако строгий стиль вводится в преподавание полифонии и в наше время

(«Канон – тот оселок, на котором тупится бездарность, и заточается талант». Павел Флоренский)

Среди правил -

- необходима плавность голосоведения; скачки – исключение; допустимы не более чем на сексту; на ч.8 только вверх; скачок требует заполнения;
- ходы на ув. и ум. инт запрещены;
- необходим разнообразный метроритмический рисунок голосов; подряд не более двух восьмых; минимум пауз и повторяющихся звуков;
- вертикаль (интервал, аккорд) только консонанс; если диссонанс,- обязательно готовить диссонирующий тон и правильно разрешать его;
- и т.п.

Для полифонии строгого стиля характерна диатоника. Модуляции могли быть только в натуральные лады на основе неизменного (диатонического) звукоряда.

Норм следования аккордовых вертикалей не существовало (классическая гармония – явление позднее).

ПОЛИФОНИЯ СВОБОДНОГО СТИЛЯ. С XVII века. Полифонию свободного стиля характеризует раскрепощение полифонической ткани как в горизонталях, так и в вертикалях, обусловленное художественно-выразительными задачами.

Различают **простой** контрапункт и **сложный**.

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ– это полифония, позволяющая перемещать голоса относительно друг друга в опр. системе т.е. давать новые комбинации соотношений уже сочиненных голосов.

Перемещение по вертикали – **вертикально–подвижной контрапункт**.

Перестановка двух голосов на интервалы, в сумме составляющие октаву, называют **двойным контрапунктом октавы** (наиболее простой);

встречается **контрапункт дуодецимы**,

реже - **децимы**.

В двухголосии - **двойной**. Он дает 2 варианта соотношений голосов.

В трехголосии - **тройной** - (6 вариантов). И т.д.

Смещение голосов по горизонтали (на один такт, полтакта, 2 такта) – это **горизонтально подвижной контрапункт**.

Вдвойне-подвижной контрапункт – позволяющий перемещать голоса и по вертикали, и по горизонтали.

ИМИТАЦИЯ – повторение каким-либо голосом мелодии, непосредственно перед тем изложенной в др. голосе. Имитация – основа полифонической техники.

Имитация возможна в любой интервал. Чаще встречается в октаву.

Возможна – точная имитация,

- в увеличении,
- в уменьшении,
- в обращении
- ракоходная (возвратная),
- свободная,
- ритмическая,
- двойная, т.е. на две темы

Голос, начинающий имитацию, назв. *начальным*, или *пропоста* (ит. «proposta» - предложение); голос, повторяющий, – назв. *имитирующим*, или *риспостой* (ит. «risposta» - ответ, возражение).

КАНОН – это непрерывная имитация, когда воспроизводится в другом голосе не только тема (зерно), но и контрапункт к ней, затем контрапункт к этому контрапункту и т.д.

Бывает простой канон,
бесконечный канон,
канон-секвенция (каноническая секвенция),
двойной канон

ФУГА – произведение имитационной полифонии; наиболее сложный, обобщающий тип полифонической музыки, требующий знания всей полифонической техники.

Количество голосов – от 2-х до 5-ти и более.

Три раздела:

Разделы или части – эти понятия условны. Скорее, это фазы тонального развития. Для полифонии характерна бесцезурность. Там, где цезуры есть, можно говорить о разделах. По этим признакам говорят о форме, например, двухчастной, техчастной, рондальной.

экспозиция (первая часть)	ср. часть	реприза (закл. часть)
поочередное проведение темы по голосам в тон. Т – Д – Т – Д и т.д., или Т – d – Т – d и т.д., редко Т – S.	проведение темы в др. родственных тональностях.	возвращение к главной тональности.

Экспозиция – поочередное проведение темы в главной тональности и в тон. Д, иногда d тональности, редко S тональности.

В двухголосной фуге Т – Д,

в 3-х -голосной Т – Д – Т,
4-х - Т – Д – Т – Д,
и т.д.

Тема (Т) в главной тональности – **вождь**,
Проведение темы в тон. Д – **ответ, спутник**.

Противосложение – контрапункт к первому ответу.

Противосложение бывает **удержанное**, т.е. неизменное ко всем темам и ответам (в сложном контрапункте октавы, - вертикально-подвижном),
неудержанное, т.е. каждый раз новое.

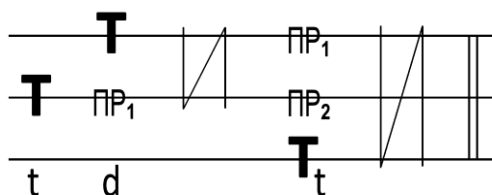
Ответ бывает **реальный** – точная транспозиция темы в тональность Д;
или **тональный** – чуть измененный в начале для постепенного введения новой тональности.

Связка от темы к противосложению (два и более звуков) – **кодетта**.

Интермедия – построение между проведениями темы (и ответа). Интермедии могут быть во всех разделах фуги. Они могут быть секвентными. Интермедия - напряженный участок действия (прообраз разработок сонатных форм).

Порядок вступления голосов (сопрано, альт, бас) может быть различный.
Возможны дополнительные проведения темы.
Возможна контрэкспозиция – вторая экспозиция.

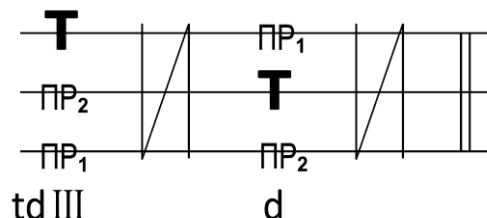
Схема экспозиции
Фуги с moll №2 Баха
ХТК I (3-х гол.):



Средняя часть. Признак – появление новой тональности (не экспозиционной, не Т и не Д), часто параллельной. Иногда ее признак – начало активного развития: тема в увеличении, стреттная имитация.

Стретта – сжатая имитация, где тема вступает в другом голосе ранее ее окончания.
Стретта может быть во всех разделах фуги, но более типична для закл. части, или ср. части. Эффект «тематического сгущения».

Схема средней части
Фуги Баха с moll № 2,
ХТК I:

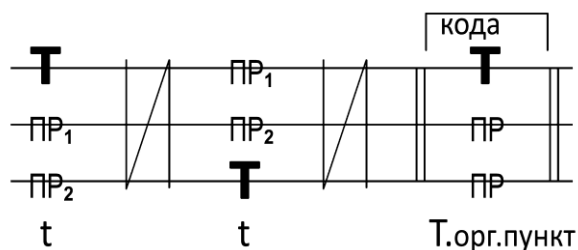


Заключительная часть (реприза)

Признак ее – возвращение главной тональности с проведением в ней темы. Может быть одно проведение, 2, 3 и более. Возможны Т – Д проведения.

Часто бывает кода – небольшое кадансирующее построение. Возможен Т органичный пункт, возможно добавление голосов.

Схема заключительной части фуги Баха с moll № 2, ХТК I:



ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ.

Фуга

Главные признаки фуги – структура, определенные типы полифонической техники, обработки темы. Однако, фугу считают самостоятельным жанром. Фугу (как и ее разновидности) отличает индивидуальный, особый тип звучания, индивидуальный тип тематизма.

Двойные фуги – фуги на две темы. 2 типа.

Двойные фуги с совместной экспозицией тем, звучащих одновременно. Обычно четырехголосные.

Они похожи на фуги с удержанным противосложением, но, в отличие от последних, двойные фуги начинаются с двухголосия обеих тем (противосложение в обычных фугах звучит только с ответом). Темы обычно контрастны, структурно замкнуты, тематически значимы. Прим. «Kyrie eleison» из «Реквиема» Моцарта.

Двойные фуги с отдельной экспозицией тем. Средняя часть и заключительная, как правило, общие. Иногда отдельно экспозиция и средняя часть на каждую тему при общей заключительной части.

Фугетта – маленькая фуга. Либо фуга менее серьезного содержания.

Фугато – экспозиция фуги. Иногда экспозиция и средняя часть. Часто встречается в разработках сонат, симфоний, в разделах циклов (кантатах, ораториях), в полифонических (на *bassoostinato*) вариациях.

Инвенция – (изобретение, выдумка) у Баха пьесы педагогического репертуара. Полифоническое имитационное произведение. Часто полноценные фуги, иногда двойные, иногда «октавные» (т.е. ответ в октаву). Часто в двухчастной форме.

Ричеркар – старинное название фуги, искусно разработанная фуга.

Канцона полифоническая – певучая фуга.

Хоральные обработки – традиция органных контрапунктических обработок напевов *григорианского* хора или напевов *протестантского* хора

Григорианский хорал (VI – VII вв.) - свод христианских песнопений на латинском языке, отобранный римской церковью при участии папы Григория – I, - т.н. антифонарий.

Протестантский хорал возник в XVI в. в период реформации и Крестьянской войны в Германии. В основе его немецкие национальные песни, напевы прихожан, напевы других национальностей. На немецком языке. Напевы протестантского хора - основа хоральных обработок Баха.

Хоральный напев в обработках называют *cantus firmus* (лат.- неизменный). Отметим, что хоральные обработки у Баха не только полифонического склада, но и гомофонного с активной мелодической фигурацией.

Прелюдия XV –XVIII вв. Подобно хоральным обработкам, по складу могут быть полифоническими, могут быть гомофонными бесцезурного типа с полифоническим развитым голосоведением или даже просто с гармонической фигурацией.

Вариации на *bassoostinato*. Эти старинные вариации иногда называют полифоническими. Вариации в циклах могут быть имитационными, каноническими и даже фугированными (см. с.73).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

словарь

Музыкальная форма - это структура всего произведения, его строение.

«Формы – одежды музыкальной мысли». Альфред Корто.

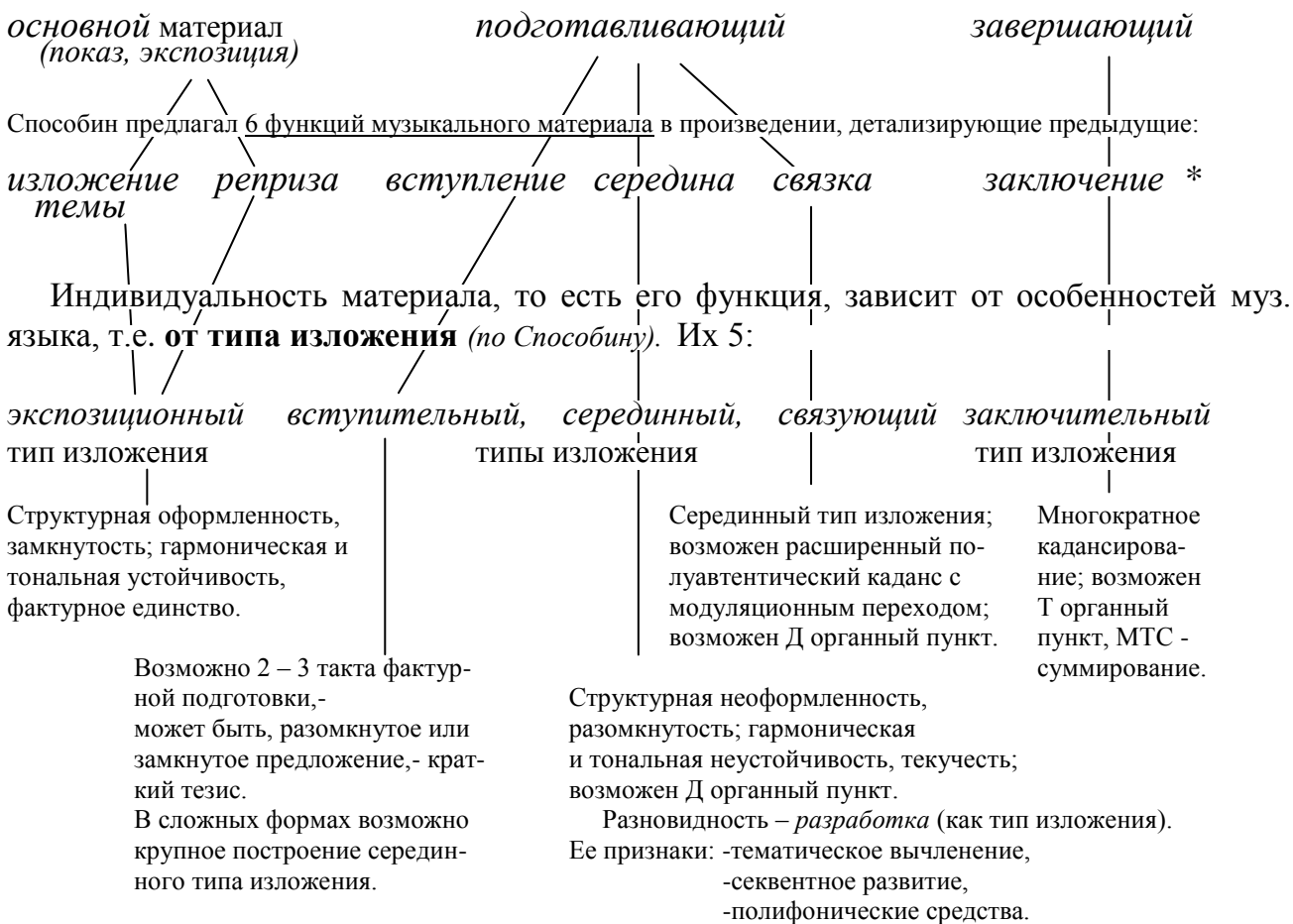
О ф-но искусстве. М.1965.с.20.

Существуют внешние, и внутренние признаки членения муз. произведения, признаки формы.

Внешние – это жанр произведения: инструментальная музыка или вокальная, миниатюра или крупное произведение, лирическая или танцевальная. Жанр уже определит возможный круг форм. Информация о жанре в заглавии произведения, в нюансах, темпах, метре, в муз. складе, в фактуре. Внешние признаки членения – это нотный текст: знаки сокращения нотного письма, репризы, появление нового нюанса, изменение темпа или возвращение к прежнему, – все это признаки нового раздела. К внешним признакам можно отнести изменение метра, ключевых знаков, изменение фактуры.

Внутренние признаки в самом музыкальном материале. Для успешного анализа формы необходим гармонический анализ (все представленные ниже формы – формы классического гомофонно-гармонического стиля, структуры, в формообразовании которых главенствует гармония). Необходимо обращать внимание на фактуру, необходимо сольфеджировать и слышать в совокупности с гармонией мелодические линии, выявлять **функции муз. материала, типы изложения** и методы развития его, повторы тем и тематического материала, различать «рельеф» (изложение тем) и «фоновый» материал.

. В муз. произведении музыкальный материал может восприниматься (по Тюлину) в трех качествах, - **функциях материала**:



* Добавим еще одну функцию материала – *припев*. Его функция обобщения, утверждения музыкальной мысли запева; иногда, - дополнения ее новым материалом.

В процессе анализа произведений сложных форм удобно обозначать на черновике последовательность разделов буквами: заглавными (А, В, С и т.д.) основные разделы, прописными – подразделы. При необходимости – более конкретно: С – середина, R – разработка, СВ – связка, А₁, А₂ – варьированный повтор, Вступ., Закл., Кода, , и т.п. Иногда необходимо в схеме дополнительно отмечать структуры изложения тем, тональные планы, количество тактов, тематический материал. Это помогает делать обобщения.

Памятка для начинающих.

Чтобы определить границу темы (завершение мысли), иногда достаточно найти заключительный каданс: Д7 – Т (на сильном вр., в мелод. положении примы).

Простая ОДНОЧАСТНАЯ - это форма произведения, в основе которого одна музыкальная тема.

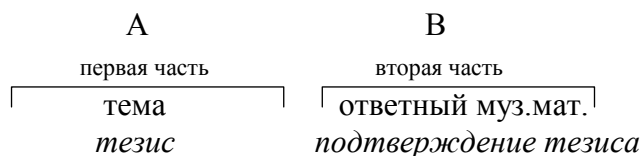
Наиболее типичная структура одночастной формы (муз. темы) – период разных типов: расширенные, часто, с дополнениями, сложные периоды, иногда свободные построения.

В произведениях в одночастной форме часто бывают вступления и заключения, как и во всех других формах. В сложных формах – коды.

Область применения: инструментальные и вокально-хоровые миниатюры, прелюдии, песни, романсы, пьесы педагогического репертуара.

Разновидность – *развитая одночастная форма*.

Простая ДВУХЧАСТНАЯ – форма произведения, основанная на изложении темы и ответного к ней муз. материала.

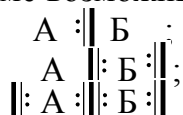


По тематическому материалу II часть бывает:

- на материале I части (*a - a₁*),
- на обновленном материале (*a - б*),
- *репризная двухчастная* («с включением», по Тюлину), когда во II части вводится неустойчивый серединного типа материал («включение»), после чего повторяется второе или первое предложение I части. (*реприза*):



В двухчастной форме возможны повторы разделов, выписанные композитором или обозначенные:



Памятка. Повторы (со знаком репризы или выписанные) форму не меняют.

Повторное строение во II части для двухчастной формы не характерно. Возможно, это варьированная строфа (вокальная форма) в инструментальной музыке.

Область применения: прелюдии, инструментальные и хоровые миниатюры, программные пьесы, танцы, песни, романсы.

Разновидности двухчастной:

- **развитая** двухчастная;
- **старинная** двухчастная;
- **сложная** (составная) двухчастная, когда каждая часть в простой двухчастной или трехчастной форме.
- **двойная** двухчастная (варьировано повторенная):

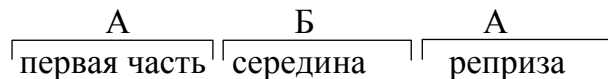
: A B A₁ B₁ (схематически ||:A B :||

Простая ТРЕХЧАСТНАЯ - это форма,

I часть которой – изложение темы,

II часть (середина) - муз. материал контрастный тематически или по типу изложения к теме,

III часть (реприза) - повторение исходной темы:



Середина по тематическому материалу может быть

- на материале темы: A - A₁ - A ;
- на новом материале: A - B - A ;
- разработочной: A - R - A ;
- типа связки: A - CB - A .

(Три разные темы, -A-B-C,- не образуют трехчастную форму. Это может быть составная форма, может быть вокальная варьированная строфа в инструм. музыке.)

Реприза бывает *точная (статическая)*; ее изначальный вариант Da Capo al Fine, т.е. с начала до слова конец) и *измененная (динамическая)*,- от нескольких звуков до значительного.

Возможны повторы выписанные композитором или обозначенные:

||: A :|| B A
||: A :||: B :||: A :||
A ||: B A :|| и т.п.

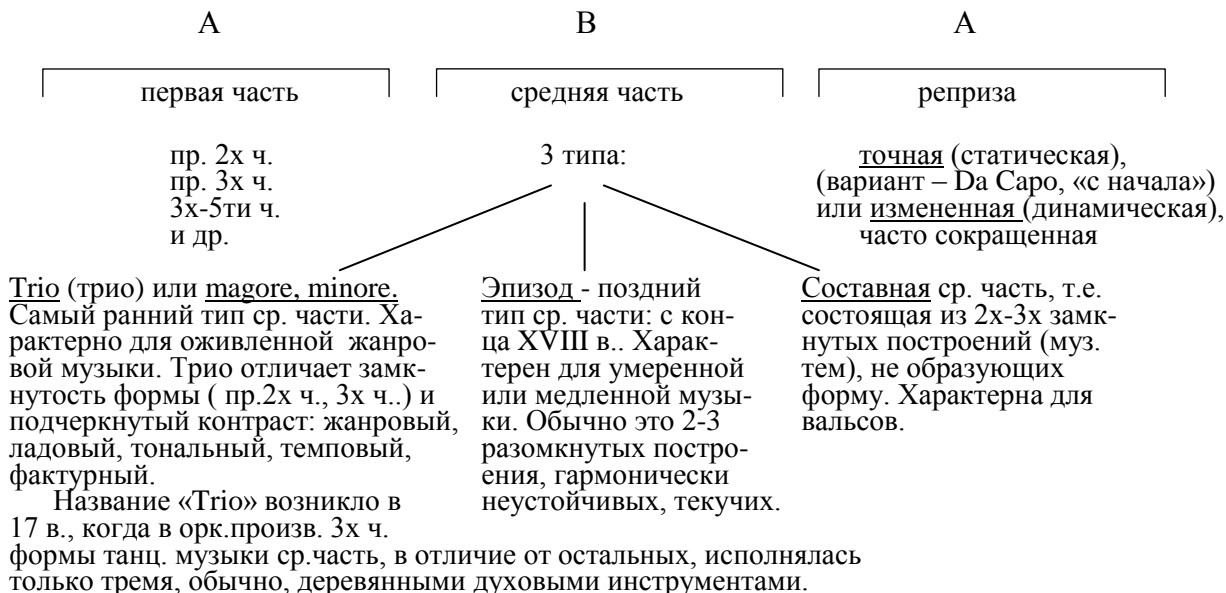
Последний вариант с выписанным варьированным повтором II-й и III-ей части,- A - B - A₁ - B₁ - A₂ ,- называют **трех-пятичастной** (*Способин*) или **двойной трехчастной** формой.

Трехчастную форму с активным тематическим развитием можно назвать развитой трехчастной.

Область применения: прелюдии, ноктюрны, танцы, марши, программные пьесы, хоры, песни, романсы, арии.

Сложная ТРЕХЧАСТНАЯ – форма, каждая часть которой является простой двухчастной, трехчастной и т.п. формой.

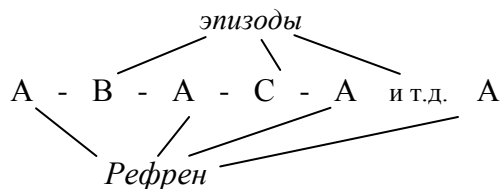
Сложная от слова сложение, сумма простых.



Область применения.

Форма отличается замкнутостью, устойчивостью, и используется в произв. самых различных жанров: маршах, полонезах, вальсах, ноктюрнах; в сонатно-симфонических циклах в средних частях: в менуэтах, скерцо, в медленных частях.

РОНДО – форма, где основная тема (рефрен) проводится не менее 3х раз, а между ее проведениями муз.материал иного содержания (эпизоды).



Термин «рондо» имеет 2 значения:

1. Рондо – жанр оживленной песенно-танцевальной музыки. Фр. *rondeau* – круг, хоровод; *refrain* – припев.
2. Рондо – форма. Произведения в форме рондо чаще соответствуют жанру рондо. Но форма рондо встречается и в медленной музыке.

Старинное рондо (куплетное).

XVII – XVIII в. .Рондо Дакена, Рамо, Куперена.

Количество частей от 5 и более.

Рефрен обычно в структуре периода.

Однотемное: A - A₁ - A - A₂ - A и т.д. A ; (эпизоды на материале рефрена);

Двухтемное: A - B - A - B₁ и т.д. A . (эпизоды на самостоятельном материале).

Классическое рондо.

XVIII в.. Основной тип - пятичастное рондо. Характерно обострение контраста рефрена и эпизодов. Рефрен обычно в пр. 2х ч. или пр.3х ч. форме.

По тематическому материалу и по типу изложения в эпизодах встречаются самые различные варианты рондо:

A B A C A - с двумя различными эпизодами;

A B A B₁ A - эпизоды на одном тематич. материале;

A B A R A - разработка во втором эпизоде;

A A₁ A B A или A B A A₁ A - эпизод на материале рефрена.

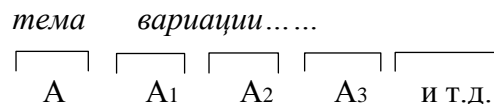
Кода может быть отдельной, может быть совмещенной с последним проведением рефрена.

Рондо XIX–XX века. Характерно усложнение структуры. Рефрен может варьироваться, могут изменяться тональности в его повторениях. Нередко обостряется контраст рефрена и эпизодов. Последние могут быть обособленными по форме: пр.2х, 3х ч..

Характерная черта рондо XIX- XX в. – использование формы в неразрывной связи с программой, обозначенной заглавием или подразумеваемой: Интродукция и рондо-капричиозо Сен-Санса, Арабески Шумана, «Джюльетта – девочка» Прокофьева и др..

Область применения. Рондо широко исп. как форма отд. произведения (инструментального, вокально-хорового), как часть циклического сочинения (сонаты, симфонии), как форма оперной сцены.

ВАРИАЦИИ (тема с вариациями) (вариационная форма) представляют собой изложения темы и нескольких повторений ее в измененном виде.



Вариации на basso ostinato (остинатный, неизменный бас), XVI-XVII в., – это вариации, построенные на повторении темы в басу. Темой может быть построение 4 – 8 тактов замкнутое (период или предложение) или незамкнутое, вторгающимся кадансом переходящее в вариацию. Количество вариаций в цикле от нескольких до нескольких десятков). Бах. Чакона *d-moll* для скрипки соло; «Crucifixus» из Мессы *h-moll*.

Вариации на basso ostinato в большинстве - это жанр *пассакалии* или *чаконь*. И то и другое – старинные, медленные трехдольные скорбные танцы – шествия.

Различия их неопределённые. Считается, что для пассакалии характерна одnogолосная тема с началом с третьей доли такта, а для чаконь – тема аккордово-гармонического склада.

Позднее вариации на basso ostinato и пассакалия стали синонимами,- жанром философского осмысления жизни, что объясняет возрождение интереса к ним у композиторов XX века. Шостакович. Симф. № 8,ч.III; Концерт для скрипки, ч.III.

В циклах вариаций всех типов, как правило, наблюдается *форма второго плана*, - чаще, это трехчастность (реже, рондо): Первые вариации обычно близки к теме (первый раздел). Интенсивное варьирование в следующих вариациях, кульминационная фаза,- средний раздел. Последние несколько вариации обычно возвращают к звучанию исходной темы (реприза).

Строгие вариации. Их можно назвать классическими (XVIII-XIXвек). Можно называть *фактурными* (фактура – основной метод варьирования). Строгие вариации называют *орнаментальными*: всевозможные опевания, мелизматика мелодически и ритмически *орнаментируют*, преобразуют ведущий голос, но тема всегда «просвечивает», узнается.

Тема обычно в пр.2х ч. или 3х ч. форме. Структура ее в вариациях, кадансы, гармония сохраняются. Моцарт. Сон.№11,ч.1.

Разновидность строгих – **двойные вариации**. В их основе изложение двух тем (обычно, жанрово контрастных) с последующим поочередным варьированием их.

Бетх. Симф.№5,ч.II.

Свободные вариации. (XIX в.) Их условно можно назвать жанровыми: активное варьирование (изменение фактуры, темпа, тональности) нередко преобразует каждую вариацию в жанрово индивидуальную пьесу, превращая вариации в сюитный цикл.

Шуман. «Симфонические этюды».

Вариации *soprano ostinato*, (глинкинские), - на неизменную тему в сопрано. Варьируется сопровождение (фактура, гармония). Характер варьирования часто в прямой зависимости от содержания поэтического текста. Глинка. «Персидский хор».

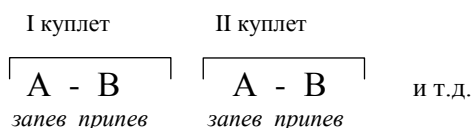
ВОКАЛЬНЫЕ формы

Формы вокальной и хоровой музыки

Специфика вокальных форм обусловлена синтетичностью жанра: взаимодействием музыки и поэзии с отличительными принципами формообразования.

Основные – **куплетная** форма и **строфическая**. Суть их в неизменно повторяющемся музыкальном материале на разные слова (т.е. с меняющимся поэтическим текстом).

Куплетная - форма типично песенная. Главный признак ее - наличие *запева* и *припева*.



Запев – это музыкальная мысль, тезис (в поэтическом тексте его функция информативная). Функция *припева* - подтверждение музыкальной и поэтической мысли запева,- резюме. В припевах с неизменным текстом (что наиболее типично) его функция - утверждение общей идеи произведения.

Куплет объединяет обычно 1-2 строфы поэтического текста.

Строфа в поэзии - это несколько строк (стихов) (от 2х и более), объединенных системой рифм. В 4х строчной строфе, например, может быть смежная рифма (парная) - *аа бб*, перекрестная - *аб аб*, охватная (опоясанная) – *абба*.

По структуре куплет (соотношение запева и припева) может быть различным.

Структурой запева может быть замкнутое предложение.

Роль припева в этом случае может выполнять повторение последней фразы, иногда – полное повторение запева хором, или с подводкой («Гулял по Уралу Чапаев-герой»).

Запев может быть в структуре периода,

припев – повторение второго предложения. Припевом может быть фраза-дополнение как

бы третье предложение, образующее сложный период («Зачем тебя я, милый мой, узнала»).

В народной песне *запев* (зачин) обычно – одноголосие; фраза или строка.
Припев – ответная фраза, иногда повторение текста запева; бесспорный признак – появление многоголосия.

Весь куплет может быть в простой двухчастной форме, где I ч. – запев, II ч. – припев, и даже в сложной двухчастной (Дунаевский. Марш энтузиастов.).

Наконец, запев и припев могут быть на самостоятельном муз. материале, т.е. две разные темы, не образующие форму («Песня о Родине» Дунаевского).

«Песня о Родине» - пример куплета с припевом на первом месте, что не является исключением.

Встречается два припева в куплете, точнее, припев к припеву; иногда он в качестве инструментального отыгрыша (Алябьев. «Соловей», Глинка. «Венецианская ночь»).

Куплетно-вариационная форма, - с изменением (варьированием) муз. материала в куплете (от нескольких звуков до значительного.).

Строфическая форма, когда в повторяющемся музыкальном материале нет деления на запев и припев:

I строфа II строфа III строфа

┌───┐ ┌───┐ ┌───┐ и т.д.

В музыкальной строфе, как и в куплете, одна, две (иногда и более) поэтические строфы. Форма строфы может быть одночастная, двухчастная.

Варьированная строфа, - с изменениями музыкального материала в строфах (от нескольких звуков – А - А₁ - А₂ и т.д., до значит. обновления - А – Б - С и т.д.).

Иная терминология в фольклористике.

Повторяющийся муз. материал в народной песне (в любом случае) называют (как принято у народных певцов) *куплетом*. Объем куплета (и вместе с этим структура, т.е. форма всей песни) определяется поэтическим текстом. В основе куплета может быть *строфа* (строфическая структура), может быть одна поэтическая *строка* (строчная структура). Куплет может содержать (иметь в основе) даже одну *фразу* (фразовая структура): *Весна – красна.// Что ты нам при-нес-ла? // Мо-ло-ду – шеч – кам - // По ди-тё – ноч – ку...//*. В куплете может быть *припев*. Припев называют *рефреном*, если это неизменно повторяющаяся лексическая конструкция: «Ой рана на Ивана», «Ай люли-люли» и т.п. По своему местоположению рефрен может быть *концевым* (в конце куплета), *начальным*, *обрамляющим*.

«Народное музыкальное творчество» под ред. А.Ф.Камаева и Т.Ю.Камаевой. М.,2005. с. 29-35.

Термин «строчная форма» используется и в профессиональной академической музыке (А.П.Милка.С-Пб). Строчной принцип формообразования отличает хоровые произведения Ипполитова-Иванова «Крестьянская пирушка», «О лебеди белой». В инструм. музыке – «Мужик на гармонике играет» Чайковского (Детский альбом.)

Сквозная форма – форма вокальной музыки, развертывание муз.материала в которой полностью подчинено развитию содержания (сюжета) поэтического произведения (обычно сложного композиционно). (Шуберт. Баллада «Лесной царь»)

В вокально-хоровой музыке столь же широко используются формы инструментальной музыки.

И наоборот. Вокальные формы широко используются в инструменталь-

ной музыке, прежде всего, в произведениях лирических жанров, родственных вокальным. Пример этого и формы с припевом (Шопен. Вальс *cis-moll*; Моцарт. Сон. №11, III.). Вокальные принципы формообразования - стилистическая особенность музыки (инструментальной, в частности) XIX века.

Вокальная музыка, повторяем, – жанр синтетический, жанр взаимодействия музыки и поэзии. В связи с этим, **при анализе вокального произведения необходимо обратить внимание на некоторые отличительные особенности языка вокально-хоровой музыки** (По материалам брошюры И.Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа муз. произведений». М.,1978, с.6-37).

I. Характер прочтения поэтического текста.

Музыка (композитор) может:

- Подчеркивать и углублять доминирующее настроение стихотворения.
- Заострять контраст, порой едва намеченный в тексте.
Даргомыжский. «Титулярный советник».
- Выявлять эмоционально-психологический подтекст (скрытый смысл).
Чайковский. «Ночевала тучка». Подчеркнутый контраст поэтического текста у Лермонтова Чайковский нивелирует однородностью фактуры и даже повторностью муз. материала в I-й и II-й строфе. В итоге сдержанное звучание хора обнажает философский подтекст стихотворения, - молитвенность.
- Вводит живописно-изобразительные моменты, «дорисовывать» содержание.
Глинка. «Попутная песня».
Рахманинов. «Весенние воды».
- Использовать прием «обобщения через жанр».
Глинка. «Венецианская ночь». Жанр баркаролы, обозначенный Пушкиным в заглавии стихотворения, получил реальное звучание в музыке.
- Может представить неадекватный, индивидуальный вариант прочтения текста.
Кюи. «Уснуло все». Пессимистическую концовку стихотворения Ратгауза. - «но без любви мертва природа; в ней счастья нет.» (черты обреченности, мрачности – стилистическая особенность творчества поэта) композитор «читает» в радостных, восторженных тонах как гимн любви.

II. Тип мелодики:

речитатив,

речитативно-декламационный тип,

декламация,

декламационно-ариозный тип или

кантилена?

Этот ряд обнаруживает закономерность постепенного перехода

от господства речевого начала,
от наиболее близкого выражения
интонации речи

к интонационному обобщению,
господству чисто музыкальных
принципов развития мелодики,

что так же важно для исполнительской трактовки произведения.

III. Сопровождение по фактуре

- может быть выдержанным, неизменным фактурно, выполняя функцию
- общей гармонической поддержки;
- носителя жанра: танцевальности, поступи, марша, бега, песни, гитарной фактуры бытового романса, баркаролы, и т.п.;
- изобразительного начала: колокольности, набата («Ночь» Чайковского, сл. Ратгауза), топота копыт и т.п.
- психологического фона;
- может быть изменчивым, находясь в прямой зависимости от сюжета стихотворения, что предъявляет совершенно иные требования к исполнителю

IV. Тематическое содержание вокальной партии и сопровождения

- может быть интонационно и эмоционально едино (Глинка. «Не искушай», где в вокальной партии и сопровождении имитационность, дуэтность, общие слова о едином чувстве),

- **может быть контрастным**, - от дорисовки основного образа до эмоционального контраста (Бородин. «Для берегов», где скорбному трагическому интонационному строю ведущего голоса противостоит сдерживающая скрывающая мерная поступь в аккомпанементе); и до конфликта (финальные сцены опер «Травиата», «Риголетто», «Кармен»)

V. Соотношение поэтического и музыкального ритма-метра, где

- **возможно совпадение метра (стопы)** (пример, -- Даргомыжский. «На севере диком»).

Напомним, единицей измерения протяженности звука в силлабическом стихосложении является *мора*. Короткий звук – одна мора (∪); долгий (тяжелый, ударный) – 2 моры (—). Амфибрахий в нотном выражении: ∪ — ∪.

- **Возможно (что чаще), несовпадение**, от несущественного до принципиального, до появления «встречного» ритма. В «Вакхической песне» Даргомыжского, празднично-возбужденной, в подвижном темпе и активном ритме, на всю поэтическую строку, по существу, лишь один ударный (долгий) звук. Еще более нагляднее это в «Попутной песне» Глинки: один из 6-ти ударных в строке. У Даргомыжского «Буря мглою небо кроет» один ударный на две строки. Все это обусловлено выразительными и звукоизобразительными задачами.

В поэтическом ритме большое выразительное значение имеет пропуск даже одного ударного слога в строке, - т.н. **пиррихий**: ∪ ∪ — ∪ («Ночевала тучка золотая»); или, напротив, два подряд ударных, - т.н. **спондей**: — — ∪ — («Швед, русский колет, режет, рубит»).

В романсе Рубинштейна «Клубится волною» от куплета к куплету в запеве происходит стремительная активизация ритма, его уплотнение. При этом теряется не только соответствие поэтической стопе. Ударные слоги оказываются на слабых долях такта. Итог – неумное возбуждение героя, волнительная скороговорка, сбивчивость речи.

VI. Учитывать тип цезур.

В поэтической строфе бывает **стиховая (рифмическая)** цезура (в конце стиха, строки) и **синтаксическая** цезура. В стихотворении она обычно приходится на конец строки, совпадая со стиховой цезурой. Но иногда не совпадает: синтаксическая цезура (точка) оказывается в середине строки, образуя так называемый **перенос**. (О семантике переноса в сравнении с вторгающимся кадансом см. с.43).

В вокально-хоровой музыке используется еще один тип цезуры, - **асинтаксическая**. Асинтаксические цезуры – это (в противоречие синтаксису) паузы, разделяющие слова внутри поэтической строки. Они обычно вводятся в наиболее напряженных участках формы, и являются сильнейшим средством смыслового акцента (скованное дыхание, «ком в горле»). См. Бородин. «Фальшивая нота», «Для берегов отчизны дальней...» (реприза).

Анализ всего перечисленного выше даст возможность с большей уверенностью решать исполнительские задачи.

СМЕШАННЫЕ формы. Эти формы - следствие взаимодействия разных принципов формообразования и развития в одном произведении. Наиболее часто это *вариационность* в сочетании с трехчастной формой (динамическая реприза, например), вариационность и рондо (варьированный рефрен) и др. Иногда это принципы *сонатности* (Т –Д соотношения тематизма) в первом разделе двухчастной, например. Иногда рондальность в трехчастных сложных формах. Например, Бетх. Сон №8, II ч., сон. №10, финал):

$\boxed{A} \boxed{C} \boxed{A}$ - трехчастная сложная с сокр. репр.
 $\boxed{a+b+a} \boxed{c} \boxed{a}$ - форма рондо.

Смешение двух принципов формообразования (гомофонно-инструментального и поэтического) - свойство вокальной музыки. Как правило, это *строфическая форма* в условиях периода из двух предложений, *строфическая* и простая двухчастная, *строфическая* и трехчастная.

Кюи. «Засветилось вдали».

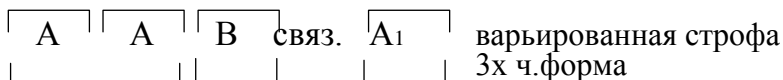
$\boxed{A} \quad \boxed{A_1}$ варьированная строфа
 $\boxed{(a-b)} \quad \boxed{(a-b_1)}$ сложный период

Чайковский. «Ночевала тучка»

$\boxed{A} \quad \boxed{A_1}$ варьированная строфа
 развитый период

Чайковский.

«Не кукушечка во сыром бору»



Развиваясь в русле варьированной строфы, с последним разделом А1 (реприза) форма приобрела черты 3-х частной..

В смешанных формах одна из двух бывает доминирующей (форма первого плана и второго). Иногда они бывают в равных условиях.

Все рассмотренные примеры смешанных форм – это следствие взаимодействия композиционных функций (принципов формообразования) в одновременности (то есть постоянное совмещение функций).

Однако возможно подвижное совмещение композиционных функций (- выводы В Бобровского, автора книги «О переменности функций музыкальной формы». М., 1970).

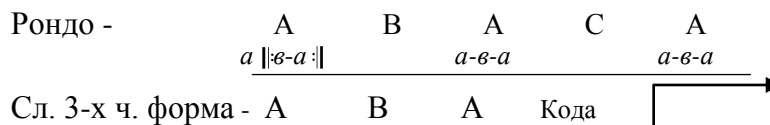
3 варианта этого динамического (процессуального) формообразования.

- *Композиционный эллипсис*, - выпадение ожидаемого раздела в форме. Напр., соната с пропуском П П или Г П в репризе.

- *Композиционное отклонение*, - введение не ожидаемого (чуждого для данной формы) раздела, однако в целом не разрушающего (не меняющего) форму. Напр., вторая разработка в репризном разделе сонатной формы. Скрябин. Симф. №3. I ч.

- *Композиционная модуляция*, когда включение раздела ведет к переходу формы в иную, из низшего ранга в высший.

Напр.,
Бетховен. «Элизе»:

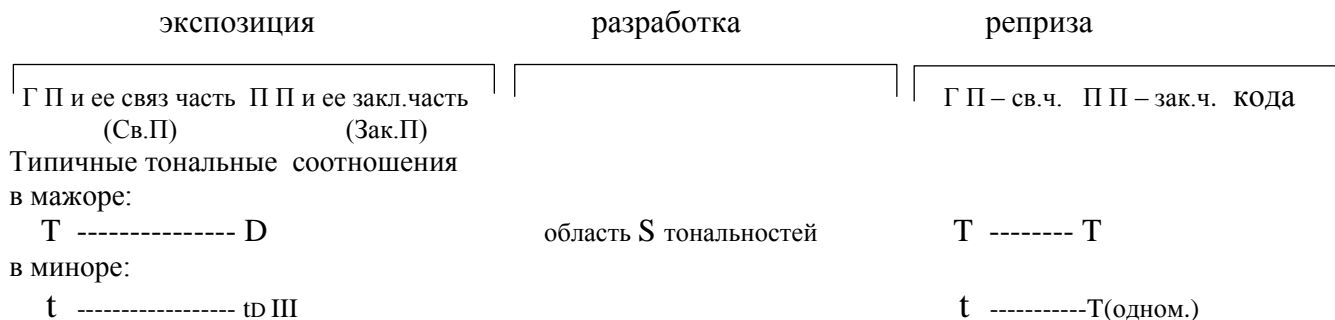


Проведение в закл. разделе темы А обусловило переход (модуляцию) сл.3х ч. формы в форму рондо.

СОНАТНАЯ ФОРМА, форма сонатного allegro – форма, основанная на изложении (*экспозиции*) двух основных тем: темы главной партии (Г П) и побочной партии (П П) контрастных тонально и тематически; *разработке* тематического материала их, и повторении их (*репризе*) с тональным сближением.

Памятка. *Партия* – раздел в форме; *тема*–муз. материал, муз. мысль в этом разделе.

Сонатная – сложная форма. Трактовка ее многообразна. Свои особенности и в каждой муз. эпохе и даже у композиторов. Здесь же лишь схема.



Возможны иные тональные соотношения кроме очень близких (параллель в мажоре) и очень далеких (тритоновое соотношение).

Связующая партия или св. часть? Партия (Св.П), если в разделе самостоятельная тема. Та же ситуация с З. П.

Присущий характер звучания произведений в сон.форме (в форме сонатного *allegro!*)— действенность, активность. Медленные сонаты – исключение.

Тюлин определяет драматургию сонаты как *динамическое сопряжение*: каждый последующий музыкальный материал есть прямое следствие предыдущего. Этот принцип во многом определяет особенности структуры и функций тем, и разделов сонатной формы. Динамическое сопряжение, по существу, - производное от асафьевской философской триады: *i - m - t* (*initium, movere, terminus*) (Б.Асафьев. Музыкальная форма как процесс. М.,1971, с.84), формулы диалектики, процессуальности в формообразовании, обнаруживающей себя на разных уровнях: и во взаимозависимости звуков в мотиве, фразе, и в функциональных связях разделов в форме, частей в циклах.

i в сон. форме – это тема Г П, активная, гармонически и структурно неустойчивая, определяющая собой звучание всей сонаты. Функция *m* (*движение*) - тема ПП (иногда две темы и более). Они устойчивы фактурно, гармонически, структурно. Замыкающее их заключительная часть (или тема З П) – это *t* (*умог, завершение*).

Это экспозиция. Внешне замкнутая она конфликтна и по тематическому материалу (Г и П партий), и, что первостепенно для сонаты, тонально (завершилась в тональности ПП). Тем самым, вся экспозиция становится неким импульсом, началом, т.е. *i*, но на ином уровне формообразования, и требует дальнейшего развития материала, *m*. Роль *m* теперь в сонатной форме выполняет разработка с типичной для нее вычлениением тематического материала, введением полифонических приемов развития, секвентностью, активным тональным развитием, с главенством S сферы тональностей, с жестко звучащим предыктом (D органным пунктом, предвосхищающим возвращение главной тональности в репризе). Предыкт обычно связан с кульминационной зоной в сонате.

В разработке иногда встречается так называемая *ложная реприза*, с предыктом и повтором темы главной партии, но не в главной тональности. После чего развитие возвращается вновь в свое русло и приводит к настоящей репризе.

Иногда встречаются *разработки с эпизодом*, т.е. с самостоятельной темой экспозиционного изложения.

Эпизод может быть вместо разработки. В ранних сонатах и сонатинах вместо разработки может быть связующее построение. Эти варианты изменяют общую картину драматургии сонаты.

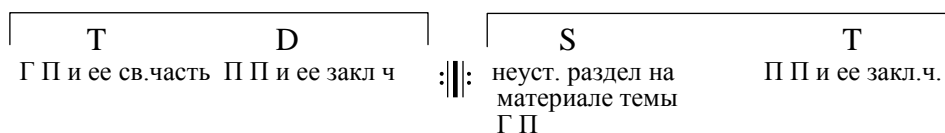
Реприза, где темы Г П и П П проводятся в основной, главной тональности – это функция *t* в сонатной форме.

Реприза может быть сокращенной, например, без связующей партии. Может быть с выпадением одной из партий, обычно темы ГП. И напротив, реприза может быть расширена, динамизирована введением разработочного материала. Редко встречаются зеркальные репризы, т.е. с темой П П на первом месте.

Для сонатной формы типична кода.

Разновидность – **СОНАТА БЕЗ РАЗРАБОТКИ**. Встречается в бесконфликтной музыке: в медленных частях сонатного цикла а так же в увертюрах.

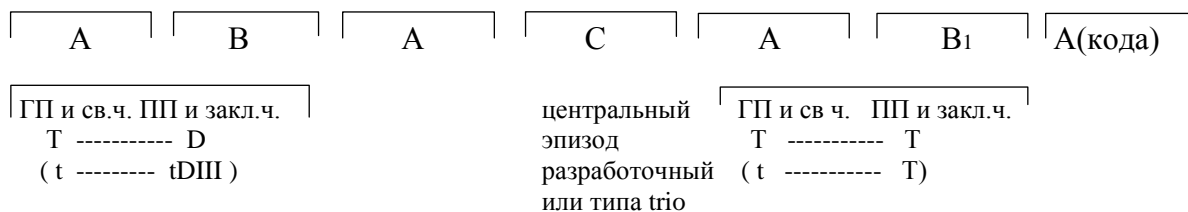
Предшественница классической сонаты – **СТАРИННАЯ СОНАТА**, или **ДВУХЧАСТНАЯ СОНАТА** (начало XVIII в., Доменико Скарлатти). Ее структура – это функциональный оборот высшего порядка (Т-D-S-T), обособленный тематически.



Это схема. На практике все сложнее. Очень много вариантов. Это этап становления сонатной формы.

В музыке в форме двухчастной сонаты позднего времени в заключительном разделе (коде) иногда проводится муз. материал темы ГП, что придает репризному разделу черты зеркальной (Моцарт, Соната Es dur I-я ч.4; Танеев, «Посмотри, какая мгла»).

РОНДО-СОНАТА – это 7-ми частное рондо, где рефрен и I-й эпизод тонально и тематически соотносятся как Г П и П П сонатной экспозиции, а рефрен и эпизод в третьем проведении – сонатной репризы:



В учебнике под рел. Тюлина различают два варианта формы: собственно *рондо-соната*, где доминируют сонатные принципы в формообразования (Бетх. Сон №8, финал), и *высшая форма рондо*, где доминируют принципы сложной 3-х-частной формы: замкнутость тем, родственное строение средней части и центрального эпизода (Бетх. Сон №4, финал).

СВОБОДНЫЕ – формы, не имеющие сходства со структурами, перечисленными выше. Это формы музыкальных произведений в жанре попури, фантазий, каприччио т др. и др. Правильнее назвать эти формы *нетипичными* (Аладов Н.И.).

Рекомендуемые учебные пособия:

Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1962

Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1960

Музыкальная форма. Редакция *Тюлина Ю.Н.* М., 1965

Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа муз. произв.. М., 1978

Вашкевич Николай Львович

Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис.

Словарь музыкальных форм

Конспективный дополнительный материал

к курсу теории музыки

Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений
культуры и искусства.

2014г.