

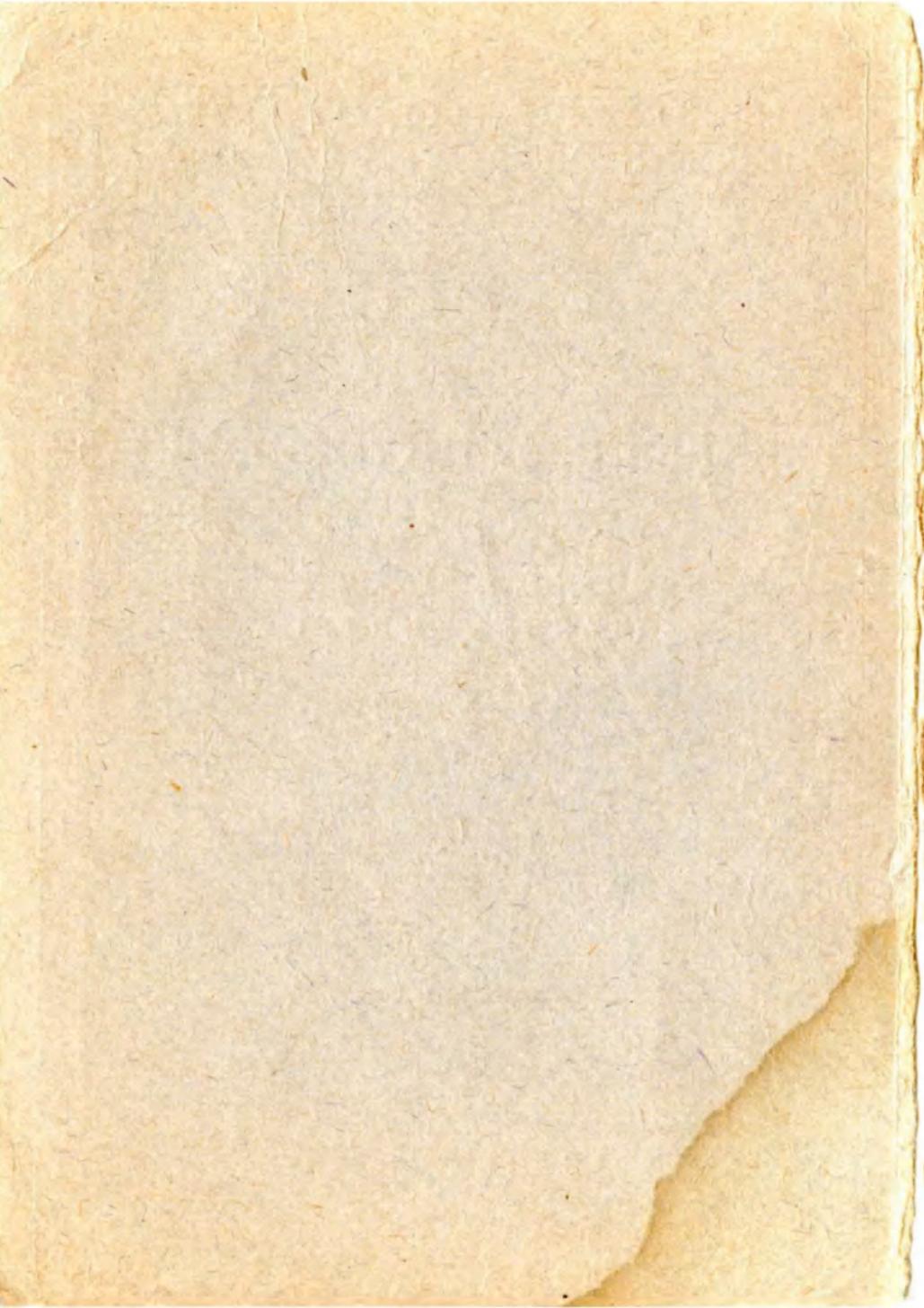
**ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ**

П. В. АКИМОВ

ВВЕДЕНИЕ В ПОЛИФОНИЮ

**НА ОСНОВЕ ЭНЕРГЕ-
ТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ
(ERNST KURTH)**

«ACADEMIA» 1928



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ

П. В. АКИМОВ

ВВЕДЕНИЕ В ПОЛИФОНИЮ

НА ОСНОВЕ ЭНЕРГЕ-
ТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ
(E R N S T K U R T H)

« А С А Д Е М І А »
ЛЕНИНГРАД
1 9 2 8

„ПЕЧАТНЯ“

ТИПОГРАФИЯ ПРОИЗВ.-КООП. АРТЕЛИ

ЛЕНИНГРАД, ПРАЧЕШНЫЙ, 6

ТЕЛЕФОН № 1-25-06

ЛЕНИНГР. ОБЛАСТЛИТ

№ 1 2 4 5 1

ЗАК. — 1637

ТИРАЖ

1.100

Понятие мелоса.

Определение мелодии, как последования звуков разной высоты, обнаруживающих определенную связь в отношении лада, метра, ритма и тембра, является чисто внешним, не исчерпывающим внутренней психологической сущности мелодического процесса.

Точно также и понятие о мелодической линии, даже если слегка раздвинем рамки геометрического (пространственного) термина и будем представлять себе движение некоей точки во времени,—и это понятие только внешним образом характеризует явление мелодии: нет тут и намека на живую волю, на скрытое в мелодии ощущение активной силы.

Мелодия, как движение, как активный процесс. Итак, при определении мелодии нужно учесть признак движения, но нельзя упускать из вида явлений силового динамического потока—ощущения сил, пронизывающих цепь тонов. В обыденной речи мы часто применяем выражения, указывающие на ощущение движения в мелодической линии: „мелодический

пробег, ход, поток, подъем, скачок, развертывание, fuga⁴ и т. д.

Мелодия, как линейное единство. С точки зрения внутренней сущности мелодического процесса не чередование звуков, но глоссандирующий момент перехода, передвижения через тоны имеет существенное значение при оценке основного содержания мелодии.

Связь звуков мелодии создается ощущением силы. Мелодия воспринимается, как замкнутое (само по себе завершенное) целое, как линейное единство, спаянное действием порождающей ее силы.

Отдельные по порядку звуки мелодии не суммируют того ощущения, которое связывается с впечатлением замкнутого участка мелодической линии. При музыкальном восприятии мелодии мы чувствуем в ней ее постоянное становление, ее развитие в движении, мы переживаем в мелодии, как основной ее импульс, ощущение движущей силы.

Застывшая неподвижность нотной записи не дает представления о той активности, о действительной силе, которую обусловлено продвижение тонов мелодии. Чтоб получить ясное ощущение силового потока, достаточно внутренне (беззвучно) проинтонировать мелодическую линию. „Мы почувствуем тогда мелодическое напряжение, скрепляющее звучащие элементы и создающее при восприятии органическую связь звуков мелодии, связь, раскрывающуюся в развертывании мелодической линии, аналогичном процессу роста“ (И. Глебов).

Мелодия, как явление внешнего и внутреннего (психологического) порядка. Элементы подсознательного в мелодии.

Временное последование тонов мелодии—явление внешнего порядка, которому в области психологической, внутри нас, соответствует, как причина движущего силового потока, процесс непрерывной смены напряжений. Но это ощущение движений и сил скрыто и оттесняется в область подсознания непосредственным действием интенсивного чувственного звукового раздражения.

Внешнее проявление мелодии в звуке—последняя стадия в процессе ее возникновения; это—поверхность, под которой развивается подсознательный процесс—игра сил и напряжений, приводящая путем превращения скрытой под гранью сознания энергии к внешней форме проявления мелодии.

В образовании мелодии ощущение напряжений—энергия движений предшествует процессу звучаний. Возникновение мелодии начинается с созревания внутреннего возбудительного процесса и заканчивается конкретизацией его в чувственно воздействующем на нас внешнем звуковом воплощении этого процесса,—другими словами, первичный психический процесс завершается явлением конкретно звучащей мелодии.

Таким образом, корни исследования о существовании мелодии приводят в область подсознательного: можно установить, что именно подсознательные явления играют наиболее существенную роль в мелодическом процессе. Движущая сила не только связывает отдельные звуки между собою, она господствует над ними,

пронизывает всю линию. Ощущение этой силы указывает на порождающую его первопричину — энергию психических напряжений. Мелодия — энергетический поток. Становление мелодии выражается в звуках, но заключается не в них.

Сущность процесса восприятия мелодии.

То же нужно сказать о слушании мелодии. Простое восприятие акустического чувственного раздражения является компонентом (слагающей) более сложного процесса восприятия мелодии — переживания движений посредством участия собственной воли (Riemann).

Оформление мелод. линии.

В становлении мелод. линии под влиянием движущих сил выражается ее основное содержание — стремление к выявлению формы, к оформлению, протекающее в непрерывном чередовании диалектически взаимодействующих элементов, в их взаимном тяготении и отталкивании, в сменах нарастающего напряжения и разряда. „Только из факта наличия музыкальной формы, образующейся уже в ощущении простейшего сопряжения хотя бы двух звуков разной высоты, выступают остальные свойства процесса звучания в связи с воздействием их на человеческую психику“ (И. Глебов).

Понятие о кинетической энергии и динамике в применении к мелод. процессу.

Как линейное единство, мелодия пронизана активной силою — энергией; эта энергия проникает и отдельные ее тоны. Состояние напряжения отдельных звуков мелодии выражается в стремлении к преодолению инерции, присущей мертвому неподвижному тону, в стремлении вовлечь

его в сферу протекания звучащего тока. Это кинетическая (от греческого слова *κίνησις*—движение, *κινέω*—двигать) энергия—энергия движения, выраженная „живою силою“—силою, одухотворяющею звучащую материю, пронизывающею ее жизненным импульсом. В этом же смысле можно говорить о первоначальном импульсе, о первоначальном запасе энергии, с которого начинается развитие напряжений мелодической линии.

Понятие о динамике, помимо специального значения этого термина (обозначающего оттенки силы звука: *f*, *p*, *crescendo* и т. д.), может получить более широкое толкование, характеризующее игру и смену напряжений, в которой выражается процесс мелодического оформления. (В физике под динамикой разумеют часть механики, изучающую движение под действием сил; в противоположность динамике статика рассматривает условия равновесия сил).

Общее понятие об импульсе метрического акцента. Совпадение и несовпадение кульминаций. Следует разграничить понятия о кинетическом импульсе и об импульсе метрического акцента. Момент кульминации (наивысшего подъема) мелодической линии далеко не всегда совпадает с метрическим (тактовым) акцентом, в котором находит выражение метрический импульс.

Приводим примеры совпадения метрической и кинетической (ритмической) кульминаций:



регистр являлся символом нормального жизненного тонуса, крайние — символизировали изменения этого тонуса в сторону повышения или понижения активности. Звук непосредственно выражал внутреннее переживание: стон — выражение боли, ласковое урчание — выражение симпатии, гневный крик превращал звук в орудие защиты, устрашения врага (по Буцкому: Непоср. данные музыки).

Единство линии, как первичного явления по отношению к отдельным тонам.

Однако не только в отношении происхождения музыки вообще, но и в отношении живого психологического процесса возникновения мелодии нужно сказать, что первичным фактором этого процесса является не представление об отдельных звуках, последовательность которых организована в ясной гармонической связи, — всегда в основе этого процесса замкнутое на известном протяжении единство целого образования мелодической линии.

Стадии в процессе осознания мелодии:

1) **оформление общего линейного представления.**

2) **Фиксирование отдельных линейных точек (кульминаций и др.).**

При возникновении представления данной мелодии, при сочинении новой или при воспоминании знакомой, прежде всего оформляется в воображении ее замкнутый отрезок — единство цельной фазы движения.

Позднейшая стадия ясного осознания мелодии — фиксирование первичного явления ощущения фазы движения по ясно выступающим отдельным тонам — организация линии по отдельным точкам, а их

объединение в отношении данной тональности представляет процесс дальнейшего более позднего упорядочения в сравнении с тем процессом, который вызван действием сил, первоначально оформляющих линию, как энергетически замкнутое целое.

Протекающая в области подсознательного часть процесса восприятия мелодии состоит в оформлении общего линейного представления, охватывающего замкнутую связь движений на протяжении более или менее длительного отрезка звучащей линии.

3) Организация мелодии в отношении тональной и гармонической структуры. Выделение отдельных тонов из мелодической линии—вторичная стадия в осознании мелодии. При этой вторичной стадии не все линейные пункты с равной степенью отчетливости и одно-

временно возникают в сознании. Прежде всего вырисовываются в воображении пограничные точки отдельных фаз движения, точки покоя (разряда напряжений) или кульминационные пункты, к которым мелод. движение устремляется, как к целевым тонам, высшие и низшие точки линейного развертывания кривой. Фиксирование других отдельных тонов между этими и точное осознание интервалов относится к позднейшей стадии процесса уяснения мелодии при ее восприятии. Завершением процесса является исчерпывающая организация звуков мелодии в отношении ее гармонической и тональной структуры.

У музыкально развитых и одаренных все эти стадии звуковой организации совершаются

стика первой стадии в процессе осознания мелодии.

Дальше фиксируем отдельные точки. В первую очередь точку do_2 , с которой предшествующий звук si_1 оказывается непосредственно сопряженным тяготением случайного вводного тона (вспомог. нота); движение $si_1—do_2$ —толчок, как бы по инерции захватывающий соседние тоны (mi_2 b, re_1 b). Для уяснения скачка сопоставляем точки do_2 и mi_1 béc., образующие интервал малой сексты. Нота re dièze сопряжена с mi béc. тяготением случайного вводного тона (вспомог. нота к mi béc.). Попытка проинтонировать скачок re b— re dièze обнаружит, что в момент, предшествующий появлению ноты re dièze, нота mi béc. всплывает в сознании, как целевая установка на пути участка линии. Без ясного ощущения взаимоотношений этих тонов интонирование скачка на дважды уменьш. октаву могло бы представить затруднения. (Разумеется, интервал дважды ум. 8 не может быть здесь заменен малою 7: наиболее правильная с точки зрения соответствия энергетическим тяготениям орфография подсказывает здесь именно ноту re dièze, но не mi bem.). Целевая установка дальнейшего движения на протяжении первой фазы—нота sol_1 , достигаемая к концу этой фазы и показанная в окружении сопряженных звуков (вводящих тонов) la b и fa dièze; нота la b, благодаря скачку (к которому предшествующие два звука представляют момент подготовки, разбега, запасаения нарастающих напряжений), и своему ритмическому положению, отчетливо всплывает в сознании одновременно

с нотой sol_1 , с которою сопряжена тяготением вводящего тона.

Начальная нота второй фазы ($si_1 b$) приводится в непосредственную связь с нотой $la_1 b$ второго такта (продолжающийся прирост напряжений) и возникает в сознании одновременно с последующим $la_1 b$, с которым, как и нота sol_1 (вторая осьмая 3-го такта), связана соотношением вводящего тона и т. д.

Итак, на протяжении первой фазы прежде всего всплывают в сознании тоны do_2 , $la_1 bém.$ b вместе с сопряженным звуком sol_1 и звук $mi_1 bés.$

Мелодическое заключается не в отдельных звуках, охваченных движением, и не в их чередовании, но в самом движении через звуки под влиянием общего напряжения цепи.

Кривая напряжений. В мелодическом потоке ряды энергии сменяются нарастающими напряжениями формирующего движения.

Воспользовавшись системой координатных осей, отмечая по одной из них промежутки времени, по другой силу напряжения, получим графическую схему кривой напряжений в виде волнообразной линии. (Представление ступенчато-ломаной линии, соответствующее вступающим мгновенно изменениям высоты тона, противоречило бы непрерывному характеру изменений напряжения: ведь и при длящемся звуке той же высоты напряжение не остается постоянным.)



Понятие о фазе движения, как о единстве мелодического образования.

Внутри промежутков, которые замкнуто оформлены движущей силой, и возникают, как линейное целое, уже не распадающееся более на части, господствует, как единое дыхание, напряжение энергии, которая протекает непрерывно без полного ее исчерпания внутри промежутка. Такие участки линии, охваченные единым порывом движущей силы, представляют фазы движения, линейные фазы. Внутри фазы движение направлено к высшей точке, все равно, будет ли она расположена на границе фазы или в ее середине. В последнем случае наблюдаем постепенный разряд напряжения энергии к концу фазы. Полный разряд не всегда имеет место. Линейная фаза или совпадает с мотивом или объединяет несколько мотивов.

Мотив, как элементарная формально-конструктивная единица.

В мотиве ряд звуков группируется вокруг центральной опорной точки, совпадающей с метрическим, по другому толкованию — с ритмическим, акцентом. Полная форма мотива включает три части: затактовую (предикт), отмеченную моментом ритмического упора (икт) и последнюю, представляющую окончание мотива на слабом времени (женское окончание или постикт), как бы ритмическое последствие. В неполном мотиве отсутствует предиктовая часть и даже могут отсутствовать оба первые момента; центральный наиболее активный момент тогда подразумевается, остается впечатление отголоска мыслимых напряжений.

Весьма обычны мотивы, включающие только оба первых момента; они тоже считаются за полную форму мотива (Праут). При сложном размере часто можно подметить разделение мотива на части—субмотивы. Курт отождествляет понятия мотива и фазы.

Тема. Тема состоит из нескольких характерных по определенному своеобразие контура мотивов, либо из повторений и видоизменений одного и представляет замкнутое, укладывающееся в объем внимания единство, при чем именно это своеобразие рисунка в связи с признаком единства определяет границы темы.



Благодаря соотношению кульминаций трех последних фаз (ритмических волн) этой темы, все они оказываются охваченными ритмической волною более крупного масштаба. Аналогично объединяются и первые две фазы. Наконец, и эти крупные волны обнаруживают единство целого: нарастающее напряжение в первой из больших волн достигает кульминаций в точке $si_2 b$, но продолжается во второй, отмечая нотою do_4 момент общей кульминации всей темы.

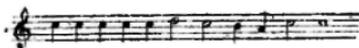
Интонационный процесс и интервалика.

Речевая интонация и переход от нее к музыкальной интонации.

Интонации музыкальной—проявлению звучаний, сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений—противопоставляется интонация речевая, звучания которой не выражены постоянными, измеряемыми в определенных интервалах отношениями звуков.

Псалмодия.

Переход от речевой интонации к музыкальной представляет так называемый напевный говор—музыкальное сказывание, при котором голос воспроизводит целые фразы на неизменяемой звуковой высоте и в особых местах прибегает в помощи музыкальных интервалов. Примером напевного говора является церковная псалмодия. Ритмика и размеренность ее заимствуются из обычной речи, вследствие чего остается впечатление несколько мидифицированного обыденного говора. Простейший вид псалмодии—речитация на одном тоне с заходом в тот или иной соседний и возвращением обратно в исходную точку.



Интонация, как отношение и форма (И. Глебов).

Музыкальная интонация представляет отношение по крайней мере двух звучаний и характеризуется двумя существенными факторами мелод. становления: расстоянием (принцип дистанции) и направлением (принцип высотности). Интонация, чтобы

стать музыкой, должна вызвать последующий звук: только тогда возникает движение со всеми вытекающими из него следствиями, только тогда осуществляется возможность сравнения в отношении сходства и различия, сравнение же—основа всякого познания. Момент тождества — повторение — является первоосновой музыкальной формы. После повторений отклонение от тождества обостряет момент сравнения интонаций и приводит к ощущению контраста. Из $a \dagger a$ получаем $a \dagger a \dagger v$; сравнение требует возвращения в a ; возникает $a \dagger a \dagger v \dagger a$. Этот ряд может усложняться. По мере развития слуховых навыков возвращения в a могут быть не обязательными. Через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков в процессе интонирования.

В музыке первобытных культур повторения, движения от первоначальной точки, моменты тождества доминируют над моментами контрастов. Всей музыке устной традиции (народному творчеству) присуща импровизационная манера движения на основе завоеванных памятью интонаций, представляющих, в соответствии со степенью развития слуха, достояние данной эпохи.

Зафиксированные памятью отношения звучаний являются окристаллизовавшимися звукообразованиями — формами. Интервал — форма, ибо это отношение 2-х элементов некоей системы, пусть даже простейшей—двучленной. Когда сложились устойчивые звукоотношения, каждый звук сознанием мыслится как член отношения: отдельных изолированных звуков в музыке нет.

Оформление — процесс сопряжения ряда звуков. Форма — итог этого процесса: окристаллизовавшийся в сознании как временно постоянный комплекс, формула, включающая в себе ряды звукоотношений. Всякая музыкальная интонация — и момент оформления, и форма (Игорь Глебов).

Движение поступенное и скачком. При поступенном (секундовом) движении с наибольшей отчетливостью обнаруживается ощущение непрерывного движения внутри замкнутой фазы, т. к. цепь тонов при этом не подвергается разрыву. С этой точки зрения гамма представляет наиболее совершенную мелодию, поступенное продвижение наиболее мелодично. Но и значительные расстояния между отдельными звуками мелодии не разрывают ее, так как эти пустоты, промежутки, заполнены энергией движущих сил. Мелодическое становление не прерывается скачком, энергия движущих сил обнаруживает интенсивный кинетический размах, усиление напряжения, необходимого для преодоления интервального промежутка.

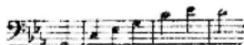
Разрывает ли скачок линию? Энергетическое значение скачка. Ощущение кинетической энергии при скачках иногда оттеняется воздействием гармонического стимула — стремлением объединять звуки мелодии в аккорде, рассматривая их как части разложенного на составные элементы в форме гармонич. фигурации трезвучия или септаккорда.

Движение по гармоническим тонам в линейно - напряженной мелодии и при создании гармонического фона.

По существу это представление противоречит представлению линейно напряженной линии: энергетический смысл линии затушевывается при односторонней концентрации внимания на впечатлении целого аккордового комплекса.



Тут только внешний облик гарм. разложенного аккорда. Кинетическая энергия рвет и мечет вокруг тоники, стремясь расшатать ее неподвижную устойчивость.



Движение при повторении тона.

В мелодич. линии напряжение ощущается всегда, даже и там, где повторяется звук определенной высоты: тут является ощущение движения на месте, ощущение настойчиво сдерживаемого порыва к движению.

Пример: Trio из Scherzo сонаты Бетховена ор. 2 № 3. В первых 6 тактах мелодия повторяет звук *mi* в разных октавах: 

Продолжение трио аналогично.

Vibrato, трель, разнообразные формы мелизмов, как симптомы имманентного движения в мелодике.

Имманентное (представляющее сущность самого понятия о мелосе) ощущение движения в мелодике с особою отчетливостью сказывается в явлениях вибрато и в разнообразных мелизмах.

Тенденция к вибрированию длящихся звуков—характерный симптом энергии, присущей тону, как слагающему элементу мелодической линии. Обычное разъяснение *vibrato*, как средства повышения тембровой выразительности, неудовлетворительно: именно из соображений чистоты тембра предпочтителен был бы звук ровной, неизменной высоты. *Vibrato* характеризует тяготение к движению, расшатывание тона, разрушение его инерции, устойчивости. Вполне устойчивая неподвижная интонация в большей степени чисто слуховое впечатление, нежели музык. тон. *Vibrato*—пробуждение из свободного от напряжений состояния, с *vibrato* начинает дрожать жизнь в звуке, на смену акустически-физиологическому впечатлению в нем нарастает напряжение, обнаруживается импульс к продвижению в том или ином направлении.

При музыкально выразительной темпераментной игре вибрато производится невольно и бессознательно. Музыкальный тон пронизан волей к движению, и эта воля нарастает в интенсивности вместе с продолжительностью длящегося звука. При заключительных нотах мелодии, где уже исчерпана энергия напряжений, само собою исчезает *vibrato*.

Также обстоит дело с разного рода так называемыми мелодическими „украшениями“.

Трель—более грубая форма вибрирования, расшатывания неподвижного звука из его покойного состояния. Трель и ее разновидности (*Pralltriller*, *Mordent*) характеризуют противление звука ощущению покоя, длящееся в звуке дей-

ствии внутренней динамики. Трель чаще встречается у инструментов с клавиатурой. На фортепиано и его предшественниках (клавесине) еще и другая причина частого применения мелизмов: короткий звук, быстро ослабевающий в силе, устраняется повторным нажатием клавиши.

Идея группето - разбег, размах перед скачком. Графический знак \curvearrowright отчетливо символизирует идею взлета на высоту, в наиболее пластичной форме выраженную в последованиях вроде



Аналогичен характер движения в мелодических образованиях, подобных группето (Doppelschlag):



В последнем примере происходит легкий нажим, толчок к продвижению звука в определенном направлении.

Невмы с их графич. символикой подъема и падения отражают ощущение движения в мелодике эпохи грегорианского хора.

Интересным фактом, подтверждающим скрытую в звуке энергию движения, является двойное слышание примы на клавишном инструменте. Двойное звучание примы на клавишном инструменте. Двойное слышание примы на клавишном инструменте при сходе в одном звуке 2-х мелодических линий. Риман объясняет это явление ссылкой на значение интеллекта в слуховом восприятии. Причина не только в этом, но и во внутренней

динамике линий, устремленных, как к цели, в точку схождения.

Эффект неожиданного обрыва быстрых пассажей.

Связь внешней динамики с направлением движущихся линий и разъяснение этой связи.

ным, звукам низким.

Агогические изменения в связи с ростом напряжений.

Поэтого подъем линии связан с нарастанием энергии. При естественном воспроизведении голоса и инструментом высокие звуки требуют большего напряжения; отсюда связь внешней динамики (*crescendo* и *dimin.*) с направлением движущихся линий; отсюда же, в связи с ростом напряжений, на небольших участках линии некоторое оживление в движении, либо замедление, обычное в противоположном случае.

Происхождение пространственных представлений в музыке.

Проецирование звука в пространство.

Так как мы не можем себе представить движения в иной форме, как лишь в форме пространственной, то и мелодия,

Дифференциация звуков в связи с пространственными ощущениями.

сущность которой в смене напряжений, должна запечатлеться в нашем чувственном восприятии в пространственном образе. Таким путем возникает в нас ряд неясных представлений пространственного характера, которым в конкретном мире не соответствует никакого объекта. Только лишь движение, как первопричина мелодии, определяет тот способ, по какому мы устанавливаем взаимоотношение чувственных слуховых ощущений—проэцирование звука в пространство. Отсюда выражения: высота тона, низкие, высокие звуки, расстояния-интервалы. На самом деле нет, конечно, звуков высоких и низких—есть звуки с большим или меньшим числом колебаний, вызывающие большую или меньшую степень напряжения ощущений.

Объективация или материализация звука.

Звуковые феномены, сочетаясь с ощущением движения, выступают из сферы невещественного, и из звучания, невещественного по своей природе, свободного от пространственного протяжения и массы, рождается проблеск ощущений наполовину предметного свойства, своего рода осязаемая телесность внутри звуковой игры. Среднее положение между материальным и нематериальным характерно для музыкального мира ощущений. Мы бессознательно относим явления музыкального становления к несуществующим объектам, которые с некоторою степенью отчетливости конкретизируются в нашем сознании. Это процесс объективации или материализации звука.

Психическая энергия звучания тяготеет к выявлению в образах материального мира и создает подобие материи в нашем ощущении— воплощается. Отсюда выражения: звуковое вещество, звуковая ткань, массивная звучность, компактность звука, разработка, архитектоника, пластика, тяжелый, легкий голос и т. д. Курт определяет самое понятие о музыкальной форме, как ощущение движения, отнесенное к пространству. Определение это можно принять, поскольку процесс оформления сопровождается неизбежными явлениями материализации звука. Понятие о движении звуков мелодии, о продвижении тонов связано с процессом объективации: если покидается один звук, то становится уже звук другой высоты; тон недвижим, только ощущение движения господствует над цепью звуков, объединяя их в замкнутое целое.

Ощущение массы и тяжести в звуке Звук создает массу и пространство там, где их не существует. Превращение звука в материальный образ— явление вторичного порядка и не сопровождается появлением действительного ясного объекта. Объекта нет в нашем представлении, он только в нашем ощущении. Впечатление от него такое, будто его свойства не отражают наглядного, осязаемого, но дают лишь намек на осязаемое— преобладают ощущения массы, веса, тяжести (мышечные), хотя не вполне исключены и зрительные.

Развитие напряжений в мелодическом оформлении.

Целеустремленность к тонике—основа гаммы. Простейшая мажорная гамма—основная форма тонально организованной мелодии—представляет замкнутую фазу движения: мелодич. пробег от основного звука, устремленный, как к цели, замыкающей движение, к своей октаве. Целеустремленность к октаве—первооснова и существо скалы (гаммы); во вторичной стадии восприятия фиксируются отдельные тоны с их гармоническими взаимоотношениями.

Гамма и лад. Гамма представляет конкретное воплощение в простейшей мелодической (энергетической) форме ладового принципа, характеризующего замкнутость и единство данной интонационной системы посредством установления определенных соотношений с тоникой элементов лада.

Тональные взаимоотношения звуков натуральной гаммы. Для уяснения понятия о ладе, рассмотрим эти соотношения в применении к натуральному мажору. Перед нами три основных гармонических комплекса (созвука): тонический—с, е, g, субдоминантовый—f, а, с и доминантовый—g, h, d, в соответствии с тремя основными функциями тоналности. Тоны субдоминанты (f) и доминанты (g) обнаруживают наиболее простое соотношение с тоникой, будучи связаны с нею наиболее близким сродством по натуральной скале (соотношение 3-го обертона с 1-ым, либо, наоборот, первого с третьим).



Итак, тоны гаммы представляют здесь сопоставление простейших соотношений.

Состояние кризиса вводных тонов, признаки обостренного напряжения. На пути устремленного к тонике пробега гаммы наивысшая интенсивность кинетического напряжения обнаруживается в звучании вводного тона. Его напряженность характеризуется весьма обычными при вводном тоне предъемами, трелями, группето. Вводный тон представляет состояние кризиса, разрешение вводного тона сопровождается ощущением разряда напряжений. Полутон, отделяющий вводный тон от тоники лада, является символом обостренной, повышенной в интенсивности силы.

Равным образом, на границе первого тетрахорда гаммы обнаруживается как бы промежуточная цель на пути гаммы, отмеченная некоторым акцентом, вследствие полутонового приближения к ней от третьей ступени (e—f).

Таким образом, наивысшего напряжения при восходящем движении кинетическая энергия достигает в точках h и e.

Динамика скалы. Динамика скалы обнаруживает рост напряжения энергии при восходящем движении, падение при нисходящем, которое происходит под влиянием подсознательного ощущения тяжести падающей линии. В соответствии с этим повы-

шение 6 и 7 ступени восходящей минорной гаммы; нисходящая гамма этих повышений обычно не применяется; так называемый мелодический лад мажора пользуется в нисходящем движении понижением 7-ой и 6-ой ступеней.

Обострение напряжений посредством хроматизма. Различия в силе напряжений. Посредством альтерации, посредством случайных вводных тонов создается обострение напряжений мелодической линии, при чем „случайный“ знак характеризует тяготение в смежную ступень более интенсивное, чем тяготение, присущее обычному вводному тону, что находит разъяснение в невольном сопоставлении ступени, измененной хроматически, с соответственной ступенью привычной диатонической гаммы.

Глубокое беспокойство характеризует хроматический стиль: тут обнаруживаются разряды напряжений большой интенсивности.

Разновидности диатонических гамм. Случайные знаки в пределах даже диатонической гаммы могут быть чрезвычайно разнообразны и создают понятие расширенной тональности, тональности, включающей элементы более или менее близких к данному строев. Такова, напр., восточная гамма (гармонический мажор с пониженной 2-ой ступенью), объединяющая признаки 2-х минорных гармонических гамм (Лезгинка в „Руслане“ и мн. др.).

Церковные лады и musica ficta Применение случайных знаков к церковным ладам создало так называемую musica ficta (одухотворенную).

Перед *finalis* (—конечная цель, наименование ясно характеризует ощущение целеустремленности мелодического движения; более поздней эпохе принадлежит наименование начального звука лада *fundamentum*—основной, характеризующее ощущения энергетического свойства), в дорическом, миксолидийском и эолийском ладе повышался вводный тон; посредством понижения 6-ой ступени дорийского лада создавался вводный тон сверху к квинте и т. д.

Диссонанс созвучия и диссонанс мелодический Понятие об акустическом диссонансе,—по существу тождественное с понятием о диссонансе аккордовом и характеризующее напряженное в смысле определенных тяготений состояния вертикального момента звучания, момента вертикального разреза через звуковую ткань, поскольку это напряжение независимо от обнаружения кинетической энергии мелод. линий в точках разреза,—это понятие может быть пополнено понятием о диссонансе мелодическом, представляющем непосредственное обнаружение кинетической энергии в данной точке в горизонтальном направлении, т. е. в направлении движения мелод. линии. Состояние неразряженных напряжений, состояние возбуждения, восприимчивости к движению, как результат общего напряжения цепи, характеризует эту форму диссонанса. В диссонансе созвучия энергетическое напряжение обнаруживается в потенциальной форме и может, вообще говоря, разрядиться в той или иной точке, притом разными способами.



Понятие о тембровом диссонансе отождествляется с понятием о диссонансе акустическом.

Все точки линейной фазы диссонанты. Внутри линейной фазы все точки линии не способны завершить движения и, следовательно, диссонанты в той или иной степени.



Тема представляет двукратный подъем, устремленный к кульминации на ноте si. Достижение этой точки сопровождается чрезвычайной концентрацией интенсивности напряжений. Благодаря обострению тяготений, вводный тон вырезывается, как сверкающее острие. Разряд напряжений вызывает падение линии.

О секвенции. Вовлечение в сферу линейной фазы усиливает напряжение энергии в точке мелодической линии. То же самое наблюдается в секвенции: мелодическая фигура, будучи подчеркнута благодаря повторениям, выступает в сознании в качестве замкнутого единства, что вызывает концентрацию напряжений и отдельной ее точки.

Представляя движение по инерции в сторону развития или уменьшения силы напряжения линейного единства, секвенция в то же время обнаруживает момент накопления энергии.

Метрический акцент, как движущий импульс.

Метр и ритм. Понятие метра означает абсолютное деление времени, отмечаемое акцентом на сильной доле такта и более слабыми акцентами внутри такта. Понятие ритма характеризует определенные изменения энергии временные соотношения частей музыки, ритм—закон временных отношений. Простейшая форма таких соотношений—равномерическая, характеризующаяся признаком периодического появления отмеченной акцентом группы звучаний через равные промежутки времени, но возможны и разнообразные иные формы соотношений.

Сближение понятий ритма и метра, возможное при равномерическом ритме, дает повод к частому смешению понятий ритма и метра (напр., у Эб. Праута и в особенности у Эр. Курта).

Ритмические процессы в мелодической линии: ритм, как пульсация звучаний. Наиболее общая формулировка понятия о ритмических процессах заключается в определении понятия, как закономерного оформленного выявления изменений кинетических напряжений в мелодической линии, а так как только отдельные фазы (замкнутые единства) могут быть обособлены в сознании при восприятии мелодической линии, то, следовательно, ритмические процессы представляют периодические волнообразные смены фаз нарастания и разряжения

напряжений (Рязанов), при чем для исчерпывающей точности следует дополнить, что ритмическое восприятие такой смены фаз протекает в направлении фиксирования и установления закономерности существующих между ними временных соотношений. Закономерная смена фаз ощущается, как движение. Движение является первоосновою, существом ритма. Слово ритм в переводе с греческого обозначает текучесть. Подразделение длительностей и акцентов внутри фазы представляет вторичный признак понятия.

Отношение характера кинетических ощущений в понятии ритма к движению тела. При ритмическом восприятии чередований метрического акцента ощущение кинетики проецируется на телесное движение. С представлением такого ритма связано равномерное ощущение шага. Здесь общее кинетическое ощущение преобразуется в ощущение поступи. В этом смысле метрический акцент является моментом, приближающим к нам движущее становление.

Соотношение длительностей и распределение акцентов — формы выявления ритмических напряжений. Подразделение длительностей и распределение акцентов — явления вторичные, лежащие на поверхности основного становления; это формы, в которых основное движущее становление находит выражение своих напряжений. Как

Чередование отдельных ритмических образований не исчерпывает существа ритма. мелодия не есть чередование отдельных тонов, а представляет ощущение единой силы, пронизывающей их цепь, так и ритм не есть чередование отдельных

ритмических образований, но представляет выявление первоначального движущего импульса, вследствие которого выступают эти отдельные ритмические образования.

Непосредственное воздействие ритма на энергию мускульных движений Ритмически-действенная (в отношении примитивных ощущений шага-метра) музыка, напр., марш, значительно повышает мускульную энергию и способна противодействовать чувству усталости.

Тут сказывается активная сила ритма непосредственно относящаяся к телесному движению и способная на него воздействовать обратно. Непосредственное воздействие этой силы в танцевальной музыке сказывается в ее способности вызывать пляс. Выражение „ноги ходуном заходили“ характеризует способ воздействия этой силы.

Ритм интонаций и ритм такта. Не всегда ощущение движения в мелодике сопровождается чисто физическим ощущением движущей поступи; точнее, при всякой мелодии ощутимы в большей или меньшей степени толчки поступи, но ими не исчерпывается движущая сила мелодических напряжений. Психическая энергия, лежащая в основе мелодики, более общего характера. Мы уже наблюдали примеры несовпадения кульминаций ритмически пульсирующих звучаний мелодической линии с формально-метрическими акцентами: ритм интонаций не всегда, значит, совпадает с толчками шага-метра. Многие линии несут сильные напряжения, в то же время энергически сопротивляясь преобладанию и господству метриче-

ского акцента. Впрочем, вне воздействия этого последнего музыка вряд ли возможна.

Ритмическое оформление В мелодии равнометрического типа (примеры на 7 стран.) со- в речитативе. впадения кульминаций обычны. Весьма свободною в отношении ритма формой является вокальный речитатив—музыкальная декламация—прозаическая речь в пении (определение Римана). В речитативе, посредством разнообразного изменения звуковой высоты и длительности при свободном точно согласованном со смыслом текста ритмическом оформлении, осуществляется музыкальная передача всех оттенков, напряжений, акцентов, подъемов и падений устной речи.

Соотношение ритма и текста Римановское определение речитатива указывает на связь в вокальной музыке, как часть более обширной проблемы речевой и музыкальной интонации. текст с ритмом в вокальной музыке. Поскольку стихотворный текст благоприятствует так называемой строфической структуре музыки, обуславливая замыкание музыкальной мысли равномерно чередующимися концовками, в соответствии с правильным соотношением длительности строк стихотворной речи,—в той же степени и прозаическую речь можно поставить в связь с свободным от равномерной группировки ритмическим оформлением.

Затронутая здесь попутно проблема о соотношении текста и музыки в сфере вокального искусства, помимо элементарных, само собой понятных требований: расположения каденций в соответствии с перерывами речи,

а также соответствия музыкальных акцентов с ударениями на слогах текста, — обнаруживает, конечно, зависимость музыки от текста и в смысле необходимого соответствия как общей передачи настроения текста, так и передачи всевозможных отдельных его нюансов. (Последнее условие, как свидетельствует отзыв Мендельсона об одной „скандально-веселой“ мессе Гайдна, нередко нарушалось классиками).

Соединение слова и пения, усиливая значение обоих элементов, достигает наибольшей степени художественного воздействия при условии претворения текста в музыку. Исследования И. Глебова на материале русской оперной литературы приводят к установлению характерных для того или другого композитора приемов в музыкальной передаче разнообразных оттенков выражения речи: удивления, сомнения, вопроса и т. д. и отсюда к углубленной постановке проблемы о связи речевой и музыкальной интонации.

Песенно-напряженная мелодия и мелодия танцевального танцевального характера. В отношении ритмической структуры можно различить мелодию танцевального характера, движение которой организуется и направляется толчками-ударами шага-метра, и песенно-напряженную мелодию, в которой свободно развивающееся напряжение господствует над импульсом метрического акцента. Термин „танцевальный“ (не вполне отчетливый, хотя и с достаточным успехом сменивший прежний термин „песенной“ мелодии) лишь подчеркивает отношение метрического акцента к движениям тела, наиболее ярко ощущимое

в музыке, сопровождающей танец, но разумеется, здесь не имеется в виду ограничивать понятия: к танцевальной нужно отнести всякую равномерно расчлененную мелодию, напр., и вокальную куплетную форму. Характерною особенностью музыки танцевального типа является совпадение границ линейной фазы и образований метрического порядка: предложения, фразы и (метрического) мотива.

Связь происхождения метр. акцента с ощущением ритмических мускульных движений при работе. Основываясь на наблюдении ритмичных по самой природе движений тела, рук и ног, происхождение метрического акцента в музыке относят к мышечному чувству ритмических движений при работе (Карл Бюхер).

Специфическая форма закономерно упорядоченного и расчлененного движения обнаруживается в чередовании тяжелых и слабых толчков при ощущении ритма, как следствие толчков поступи.

Опыт Праута. Опыт с тикающими часами (Праут) доказывает естественную группировку акцентов по 2.

Риман определяет „отношением второго к первому в форме противопоставления“ синтетический прообраз метрического образования. Различение сильной и слабой доли по акценту и некоторому удлинению сильной доли является при этом средством уяснения ритмического распорядка.



Акценты имеют вторичное значение—это модификации (изменения) естественной динамики, не заменяющие собою ее. Риман, однако, не устанавливает основного в понятии ритма—ощущения движущей силы.

Характер метрического акцента, как было сказано,—ощущение тяжести, веса при шаге,—толчек, удар. Поэтому и ударные инструменты оркестра исполняют специальную ритмическую роль.

Зависит ли метрический акцент только от большей силы звука на сильном времени? Однако, акцент метра зависит не от бóльшей силы звука на сильном времени: при исполнении на органе (без перемены регистров), при отсутствии динамического усиления на сильном времени, мы отчетливо воспринимаем метрические акценты: они пульсируют в нас, как бы отражая потрясения тела при ходьбе.

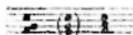
Направления полифоническое и гармоническое.

Вертикальный момент в полифонии. Полифония в столь же малой степени представляет последование аккордов, как линия чередование тонов. В основе полифонии стремление к умножению и повышению напряжения мелодического движения посредством объединения нескольких линий. Самодовлеющий характер получающихся при этом гармонических сочетаний выявился лишь впоследствии, и вертикальный момент имеет вторичное значение. Однако, объединение линий возможно лишь в случае, если и этот момент будет учтен.

**Тембровый
(гармониче-
ский) диссо-
нанс.**

Между одновременными звуками господствует притяжение, сцепление, которое направлено к закреплению звучания в консонирующем аккорде—трезвучии.

Это сцепление—активная сила, вызывающая определенные взаимоотношения между тонами, поглощение, всасывание их массой аккорда в общем ощущении единства. Консонирующее трезвучие—устой, символ покоя—следствие уравнивания сил. Гармония—игра сил, тяготеющих к состоянию равновесия—трезвучию. Пока сцепления тонов не дают равновесия, господствует тембровый диссонанс—особого рода состояние напряжений, тяготеющих к устою.



Гармонический диссонанс сказывается в продолжающемся действии неуравновешенных сил, в тяготениях к „разрешению“ диссонирующих элементов звучания.

Представляет ли тембровый консонанс состояние полного разряда напряжений. Однако, и тембровый консонанс не представляет состояния полного разряда напряжений в аккорде, т. к. нужно принять во внимание пронизанность отдельных звуков аккорда кинетическую энергию мелодических линий, а также функциональные тяготения аккорда.



Но, разумеется, состояние аккордового диссонанса более ярко выражает напряжение энергии в звучащем комплексе.

В обосновании и формулировке понятия о связующей силе, действующей между звуками комплекса и объединяющей их в представлении консонирующего аккорда, различают 2 способа.

Обоснование аккорда, как единства, при посредстве натурального звукоряда.

Hugo Riemann исходит из натуральной скалы, звуки которой воспринимаются, как единство (Риман, без достаточно убедительной мотивировки, ограничивается первыми 6 звуками скалы).

Слияние звуков по Штумпфу (синергии).

Карл Штумпф указывает на явления слияния звуков: это такое соотношение 2-х звучаний, при котором они образуют не сумму, но целое. При одновременном звучании 2-х тонов с простым отношением чисел колебаний в сознании возникают два процесса, которые стоят между собою в более тесной связи, чем в том случае, когда соотношение чисел колебаний менее простое. Степень слияния совпадает со степенью консонантности.

Различие точек зрения: обоснование явления во внешней природе и психологическое.

Таким образом, первоначальное явление консонанса представлено по Штумпфу не трезвучием, но 2-х голосным интервалом. Трезвучие возникает в результате суммирования интервалов.

Прообраз консонанса (объединение отдельных звуков в целое) для Штумпфа не во внешней природе, как для Римана, но внутри нас.

Возможность примирения точек зрения. Силы, возникающие при одновременном звучании тонов и вызывающие их слияние в единство, Штумпф называет синергиями. Противоречий обе точки зрения не представляют: опираться ли на внешние данности (консонирование элементов натуральной скалы) или на явления психологического порядка,—выводы обнаруживают полное соответствие.

Менее убедительна Римановская попытка обоснования минора помощью унтертонового звукоряда: трезвучие минора не обладает свойством консонантности вполне равноценной мажорному, еще в более резкой степени различна степень консонантности любого трезвучия и его обращений (см. „Курс гармонии“ Акимова).

Противоположность тенденций вертикальных и горизонтальных основных сил. Итак, действие вертикально направленных сил сцепления имеет результатом такое соотношение одновременных звучаний, при котором они образуют не сумму, но целое.

Подобно тому, горизонтально направленная кинетическая энергия вызывает такое соотношение отдельных звуков, при котором чередование их представляет не сумму, но целое,—единство линии.

Обе эти силы музыкального ощущения—вертикальная и горизонтальная—стремятся вовлечь звук в сферу своего действия, противопоставляя самодовлеющему значению тона. В музыкальном становлении все обусловлено

связью тонов: отдельные звуки сами по себе не имеют значения и ускользают от сознания, охватывающего сложные комплексы звучаний.

Тенденции вертикальных и горизонтальных основных сил взаимно противоположны и вызывают противоположность направлений гармонического и линейно-контрапунктического (полифонического) в музыке.

Взаимопроникание сил. Но учитывая момент борьбы, конфликта этих сил, нельзя упустить из вида и явлений их

взаимопроникания: с одной стороны, вертикальный момент дает импульс к продвижению голоса, подчеркивая и временами усиливая напряжение энергетических сил (переход потенциальной энергии в кинетическую); с другой стороны, кинетическая энергия отдельных голосов является источником напряжений в аккорде.

Вертикальный момент по существу статичен: силы направлены к закреплению звучаний в консонирующем аккорде. Линия пронизана напряжением движущих сил.

Тем не менее столкновение вертикальных и горизонтальных сил обнаруживает не только моменты конфликта, но и моменты объединения.



Восходящее смещение септимы (проходящей в первом такте) означает преодоление вертикальных сил; во втором такте импульсы горизонтальный и вертикальный объединяются.

Источники потенциальной энергии (состояние напряжений, тяготений в аккорде) являются:

1) кинетическая энергия движущихся голосов, 2) состояние тембрового диссонанса и 3) функциональная связь с тоническим устоем (функциональные тяготения). (По попытку энергетического обоснования функциональных тяготений на основе акустики см. в „Курсе гармонии“ Акимова). Потенциальная

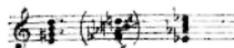
энергия в аккорде  обусловлена состо-

янием тембрового диссонанса; в аккорде ,

отнесенном к До-мажору,—доминантовою функциею аккорда, но и независимо от функциональной связи, могла бы быть обусловлена тяготением вводного тона в том случае, если (подразумеваемая) линия верхнего голоса обнаруживает устремленность в тонику лада.

Потенциальная энергия, вообще говоря (в зависимости от условий, связанных с понятием о логике голосоведения), может получить разряд в любой точке созвучия.

В ложной последовательности (для избежания обычной смутной расплывчатости в определении этого понятия следует ограничить его объем вполне исчерпывающим понятие признаком энгармонизма), в зависимости от установки на новую тонику, наблюдается явление перераспределения напряжений внутри аккорда.



Иногда в связи с такой установкой, потенциальная энергия как бы возникает (или исчезает) сама собою.



Ее эквивалентом в дан. случае является волевой импульс, устанавливающий перемену лада.

**Принципы
строгости
письма (стиль
эпохи Орландо
Лассо, Пале-
стрины).**

Попытки многоголосной музыки начинаются с IX века, но только в XV и XVI в. приводят к созданию и закреплению традиций так называемого строгого стиля.

Характерные особенности строгого стиля обнаруживаются в стремлении к наибольшей простоте и ясности изложения.

**Особенности в
отношении рит-
ма, голосове-
дения, способа
использования
диссонирую-
щих сочетаний.**

Благородная простота стиля выявляется в спокойном характере движения, в отсутствии ритмической пестроты; мелодическая линия не обнаруживает резких скачков на трудно интонируемые интервалы, ее напряжения покойно-уравновешены, модуляции не уводят за пределы близко родственных строев и протекают диатонически.

В отношении вертикального момента особенностью стиля является опора всего содержания музыки на простейшие консонирующие созвучия. Применение диссонансов обосновы-

вается или появлением их в поступенном движении на слабых частях такта (в качестве проходящих либо вспомогательных тонов), или приготовлением задержанного на сильном времени диссонанса консонирующей нотой, вступающей синкопически; задержанные диссонансы разрешаются в направлении наиболее естественных тяготений вертикального момента, смещением диссонирующего тона на ступень вниз.



Впоследствии, как результат развития, расширения и видоизменения, сообразно новым условиям применения диссонанса и новым потребностям усложненного ритмического движения, наиболее простых, строго логичных принципов строгого письма, возникает стиль свободный, соответствующий стремлению к более энергичному выявлению психических напряжений.

Система Фукса; В теоретических курсах контрапункта большинство авторов опирается на систему теоретика Фукса (начало XVIII в.), изложенную в его книге *Gradus ad Parnassum*. Всецело на базе этой системы стоит и замечательнейший из русских теоретиков контрапункта С. И. Танеев. Система учитывает важное педагогическое значение техники

ее положительные и отрицательные стороны.

строного письма. Значению вертикального момента в полифонии эта обычная система практического изучения техники контрапунктического письма уделяет исчерпывающее внимание. Ее слабая сторона в неправильности самой установки всей системы на вертикальный момент. В то время, как по существу этот вертикальный момент относится к явлениям вторичного порядка и возникает в процессе объединения линий, в системе Фукса ему уделяется значение момента исходного, всецело определяющего движение линий.

Самое название контрапункт **Контрапункт, коптралinearность и паралinearность.** (*Punctum contra punctum*) свидетельствует о неправильной оценке сущности полифонии. Термин „контрапункт“ следовало бы (по предложению Курта) заменить термином „контралinearность“ (сопоставление контрастирующих линий), либо еще лучше термином „паралinearность“ (в полифонии не всегда объединяются контрастирующие линии, и слово паралinearность обозначает лишь одновременное протекание линий).

Мелодика полифонии (Баха) и ее отличия от мелодики так наз. классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.).

Мелодика Баха представляет резко отличные от мелодики классиков соотношения внешней и внутренней структуры. От классиков не

стых) предложения (более общее понятие). Периодом сложное предложение называлось только в том случае, если обнаруживало: 1) вполне определенную законченность (заключение кадансом на основной или побочной тонике, не половинным), 2) сходство тематического содержания обеих частей, 3) единство тональности (при чем отклонение в близкую тональность не считалось нарушением этого требования). Разграничение понятий по признаку этих „трех единств“ не имеет значения. Из 2-х сложных предложений образуется простая двухчастная форма (большей частью по схеме $A + B; C + B_1$ или $A + B; C + A_1$).

Из трех сложных предложений (периодов), при условии контрастирующей средней части, — простая трехчастная форма (по схеме $A + B + A_1$).

Периодичность структуры, как результат воздействия акцентов метра. Периодичность структуры — общий признак построения мелодии в музыке классиков. Явление это связано с распадением мелодической линии в двухтактовые группы, обусловленным равномерной метрической акцентуацией.

Мелодическое оформление возникает под давлением акцентирующего, равномерно и с большою силою пульсирующего основного ритмического ощущения и подчиняется распорядку опорных ритмических пунктов по четным числам.

Отклонения от закономерной симметрии. Отклонения от закономерности симметрической структуры (расширения, сокращения) могут быть непосредственно сведены

к ней же и воспринимаются на основе ясно ощущимой закономерности основной схемы.



Плененный изящным изгибом линии в 3-м такте, композитор развивает мотив 3-его такта в последующих 2-х тактах, заставляя линию спадать волнистыми извивами. 4-х тактная основа 6-ти тактного предложения здесь ясно ощущима.

Отклонения от закономерной группировки по числу тактов, выраженному степенью 2-х, Праут обозначает не совсем удачным термином „неправильный ритм“.

В пьесе Лядова это отклонение компенсируется в последующем предложении, представляющем вполне аналогичное расширение; таким образом восстанавливается ритмическое равновесие.

Вся пьеса Лядова написана в 6-ти тактном ритме.

Главная партия финала c-moll'ной Патетической сонаты Бетховена представляет пример расширенного (более примитивным способом) до 17-ти тактов восьмитактного сложного предложения. В третьей части главной партии из *Scherzo G-dur'*ной сонаты op. 14 № 2 того же композитора ощущение „квадратности“ избегнуто посредством выпуска 2-х тактов первой фразы придаточного предложения по формуле: 4-ый такт = 6-ому.

Равномерный ритм мы определили, как особое, близкое более примитивному восприятию музыкального в искусстве, видоизменение энергии движения, сущность которого в отношении мелодико-кинетических ощущений к движениям человеческого тела и прежде всего к шагу—поступи.

Но не во все времена и на для всех стилей момент метрического импульса имеет одинаковое значение.

Ритм — фактор, организующий развитие напряжений. Выдвинутая Э. Куртом проблема соотношения кинетической и ритмической энергии в мелодике отпадает сама собою, если

не ограничивать понятия о ритме импульсом метрического акцента, а определить это понятие, как фактора, организующего выявление и воздействия кинетической энергии во времени.

Соотношение ритма и метра в полифонии и у классиков. Полифонический стиль направлен главным образом на выявление кинетической энергии самой по себе, на свободное ли-

неарное оформление; в классицизме же метрический импульс, покоящийся на ощущении шага, проступает с такою силою наружу, что острота его акцентов прорезывает неразумное воздействие мелодической энергии и вызывает постоянные перерывы линейного движения посредством закономерно чередующихся концовок. Весь характер классической мелодии коренится в равновесном жизненном основном ощущении силы метрического акцента.

Хотя сила ритмического ощущения проникает полифонную мелодию (в течение ее исто-

рического развития до Баха) в постоянно возрастающей степени, но отношение этой силы к телесному движению не является еще определяющим самую форму сочинений, как это случилось при господстве классицизма.

Отграничение мелких метрических групп по признаку акцента, более крупных — по признаку характеристического содержания.

Легкие и тяжелые такты.

Чем сильнее ощущение метрического акцента проникает в образование мелодии, тем более широкие метрические групповые единицы оно охватывает, распространяясь по все более расширяющимся кругам, начиная с простого такта, переходя к двухтактовым группировкам, к четырехтактовым и т. д., так как под воздействием этого ощущения и самые отдельные опорные точки тактов приходят между собою в соотношение более сильного и более слабого толчка тяжести: 1-ый и 2-ой такты; 2-ой и 4-ый; 4-ый и 8-ой такты и т. д. Легкими тактами оказываются такты нечетного порядка.

Приблизительная граница ритмическому отграничению групп — период (Riemann); более крупные формы разграничиваются по признаку характеристичного содержания. В полифонной мелодии оформление по признаку характеристического содержания вступает, начиная с простейшей линейной фазы.

Ритм такта в скрытой форме таит воздействие к симметрической группировке, отесняемое в полифонической музыке более энергичным воздействием движущей силы мелодии.

Применение понятия о симметрии, связанного с наблюдением пространственных соотношений, к последованию акцентов во времени, находит (по Курту) разъяснение в ссылке на существо равнометрического ритма: ритмическое ощущение непосредственно проэцируется на движение нашего тела, а через посредство установления связи с симметрией тела и его движений, возникает ощущение симметрии сохраняемых сознанием „звуковых отложений“ (термин П. Б. Рязанова) мелодической линии.

Симметричность структуры во все времена с наибольшей отчетливостью обнаруживалась в формах танцевальной музыки.

Характер ритмического оформления Баховской мелодии. Несвязанное, свободное развитие движения является формальным принципом мелодики композиторов доклассической эпохи.

Мелодия развивается свободно, независимо от периодического округления и чередования двухтактных упоров, ее оформление не предрешено всецело определенной заранее метрической сеткою. И у Баха и у доклассических мастеров полифонии встречаются нередко и периодические построения, в особенности в тех художественных формах, которые возникают под влиянием народной музыки и танца (сюиты); вообще же говоря, линейное оформление полифонического стиля развивается из внутреннего нарастания мелодического напряжения, не будучи связано определенной системой распределения акцентов. Понятие о художественной симметрии

в строении старинной мелодики имеет более общий характер.

Неразмерность линий. Протяженность отдельных линейных фаз определяется здесь первоначальной движущей силой, которая выявляется в мелодии, не подчиняясь в столь сильной степени воздействию акцентирующего метрического импульса, заставляющего линию классической мелодии распадаться на равномерные отрезки. Формирующая энергия мелодической линии обнаруживается в ничем не связанном развитии ее наростаний и снова разряжений, в развитии целого ряда наростаний, которые сами по себе образуют замкнутую цепь, протекающую в сменяющихся волнах вполне свободной и самой разнообразной протяженности.

Пластичность в связи с отсутствием симметрично чередующихся разрывов линии. Основная черта полифонической линии—неразмерность ее развертывания, чрезвычайно гибкое пластическое оформление мелодической энергии. Линия пластичнее, потому что не связана симметрией акцентов. Отдельные отрезки ее отграничиваются по линейным фазам, по точкам покоя (разряда) и кульминациям. Надо, впрочем, заметить, что и у классиков, даже при сохранении общего симметрического соотношения больших групповых единств (периодов, предложений) нередки случаи чрезвычайно гибкого оформления мелодии посредством смены фаз разнообразнейшей протяженности внутри этих формальных единиц боль-

шого масштаба: тут сказывается преодоление метра ритмической энергиею в собственном смысле слова.

Гармоническое подошущение в классической мелодии и его связь с распадением линии на равномерные отрезки.

С отчетливой размеренной ритмической акцентуацией при оформлении классической мелодии связана выработка четко проступающего аккордового скелета, отмечающего отрезки мелодии. В момент каданса отрезок мелодии замыкается заключительными или полужаключительными (в соответствии с половинным кадансом) тонами, которые определяются своею принадлежностью к легко подразумеваемой и всплывающей в сознании гармонической подоснове мелодии. В мелодии классического типа симметричность акцентов оказывает влияние на ясное ощущение скрытой аккордовой подосновы, заставляя ожидать вступающую на равных расстояниях смену наиболее существенных, замыкающих части музыки, аккордовых последований. Одновременно с распадением линии в группы растет, благодаря однообразному распределению акцентов, степень опоры на гармоническое ощущение при заключениях. Интенсивность гармонического подошущения (подсознательного ощущения) так же характерна для мелодии классического (или танцевального) типа, как и равномерные расстояния в акцентировке и в аккордовых сменах, которыми это подошущение обусловлено.

Линия полифонической музыки (песенно-напряженная) в гораздо меньшей степени

способна приобретать характер мелодической фигурации на определенно осязаемой гармонической основе.

Обусловленность самостоятельных линий в полифонии преодолением метра. Гармонически - гомофонный стиль тесно сплетается с периодической структурой. Полифония технически связана с свободным от акцентовой симметрии развитием мелодии: совпадение моментов смены фаз и кульминаций, наростаний и разряжений, большей частью неизбежное при симметрической структуре, противоречило бы идее объединения самостоятельных линий.

Отрезки, на которые распадается линия при симметрической структуре, совпадают во всех голосах: этим объясняется, что контрапунктирование отдельных линий на основе общей периодической схемы большей частью вызывает попеременное появление в начале такта ритмической кульминации то в одном голосе, то в другом—условие, обеспечивающее симметричное протекание линий (Концертный вальс Глазунова).

Вообще же искусство полифонии коренится в своеобразной несвязанности мелодических линий, выявление энергии которых противится стеснениям акцентовой симметрии.

Уменьше проследить развитие напряжений и изменения ритмического масштаба в одногласной линии является достаточной предпосылкой к изучению практического курса полифонии, изложение которого, выходящее за пределы настоящей книжки, неизбежно связано

с анализом произведений мастеров стиля и требует постоянной опоры на нотный материал.

Здесь достаточно было ограничиться изложением общих положений современного учения о звуковой энергетике.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стр.
Понятие мелоса	3

Мелодия, как движение, как активный процесс. Мелодия, как линейное единство. Мелодия, как явление внешнего и внутреннего (психологического) порядка. Элементы подсознательного в мелодии. Сущность процесса восприятия мелодии. Оформление мелод. линии. Понятие о кинетической энергии и динамике в применении к мелодическому процессу. Общее понятие об импульсе метрического акцента. Совпадение и несовпадение кульминаций. Генетический процесс в мелодике. Единство линии, как первичного явления по отношению к отдельным тонам. Стадии в процессе осознания мелодии: 1) оформление общего линейного представления; 2) фиксирование отдельных линейных точек (кульминаций и др.); 3) организация мелодии в отношении тональной и гармонической структуры. Анализ мелодической структуры с энергетической точки зрения. Кривая напряжений. Понятие о фазе движения, как о единстве мелодического образования. Мотив, как элементарная формально-конструктивная единица. Тема.

Интонационный процесс и интервалика 16

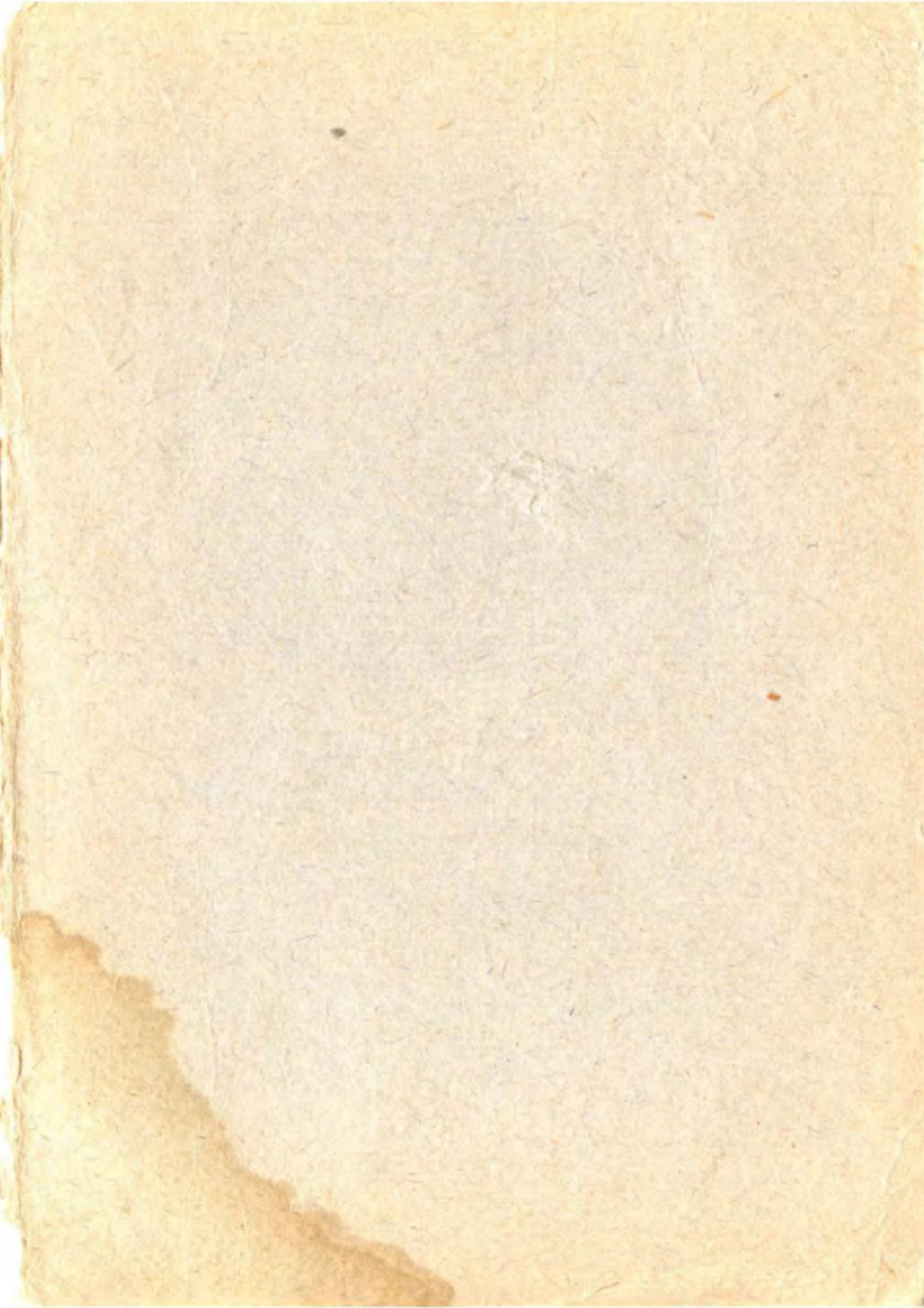
Речевая интонация и переход от нее к музыкальной интонации. Псалмодия. Интонация, как отношение и форма. Движение поступенное и скачком. Разрывает ли скачек линию? Энергетическое значение скачка. Движение по гармоническим тонам в линейно-напряженной мелодии и при создании гармонич. фона. Движение при повторении тона. Vibrato, трель, разнообразные формы мелизмов, как симптомы имманентного движения в мелодике. Двойное звучание прима на клавишном инструменте. Эффект неожиданного обрыва быстрых пассажей. Связь внешней динамики с направлением движущихся линий и разъяснение этой связи. Агогические изменения в связи с ростом напряжений.

Происхождение пространственных представлений в музыке 22

Прозирование звука в пространство. Дифференциация звуков в связи с пространственными ощущениями. Объективация или материализация звука. Ощущение массы и тяжести в звуке.

Развитие напряжений в мелодическом оформлении 25

Целеустремленность к тонике—основа гаммы. Гамма и лад. Состояние кризиса вводных тонов, признаки обостренного напряжения. Динамика скалы. Обострение напряжений посредством хроматизма. Различия в силе напряжений. Разновидности диатонических гамм. Церковные лады и musica-ficta. Диссонанс созвучия и мелодический. Все точки линейной фазы диссоантны. О секвенции.



Цена 90 коп.

ЛЕНИНГРАД
№ 2

СКЛАД ИЗДАНИЯ
«АКАДЕМІА»

ЛЕНИНГРАД, Пр. Володарского, 53-6, тел. 138-98
МОСКВА, Тверская, 26, тел. 545-13