Медушевский B.B. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки, Москва, 1976.

*(книга представлена в сокращении и отчасти упрощена)*

**Восприятие выразительных средств музыки**.

 Музыкальный язык (в некотором смысле стиль) состоит из системы выразительных средств – знаков. Избирая определённое выразительное средство (знак), композитор стремится наделить его отличительными признаками. Они позволяют сознанию выделить знак из контекста, отличить от других. Каждый знак играет важную смысловую роль – он должен представлять ощущения, элементы эмоций, представлений, идей.

 Музыкальный язык постоянно развивается, обновляется и видоизменяется. Это развитие осуществляется путём изобретения новых комбинаций знаков. Музыкальный язык обладает неисчислимым запасом свободной комбинаторики: гармонии, например, могут сопровождаться самыми разнообразными ритмическими рисунками; мелодические построения могут накладываться на различные синтаксические структуры. Эта комбинаторика даёт возможность выразить самое различное содержание. При таком употреблении музыкального языка обогащаются его выразительные средства, но его смысловая основа остаётся прежней. Напротив, преобразование устойчивых сочетаний не только создаёт новые выразительные средства, но и преобразует смысловые нормы, влияет на общее содержание.

Стили композиторов одной эпохи (например, стиль венских классиков) обычно различаются по незначительным изменениям музыкальных средств, которые выражаются в смещении и перестановке ожидаемых мотивов, фраз или гармоний. Но общая система выразительных средств, как и общая идея, обусловленная эпохой, всё-таки достаточно устойчива. Индивидуальные стили композиторов XX века отличаются, кроме комбинаторики, и идейно-смысловой основой.

 Восприятие музыкального произведения – сложная исторически и социально обусловленная деятельность. Она складывается из различных процессов – познавательных, эмоциональных, эмоционально-оценочных. Процесс восприятия начинается с распознавания использованных в произведении языковых элементов (мотивов, фраз, гармонических оборотов) и соответствующих им содержательных значений. Эта творческая деятельность слушателя связана с интуитивным пониманием смысла музыки.

 При слушании музыки существенным моментом оказываются эмоционально-оценочные процессы. Распознавая эмоции, заложенные в художественном содержании музыки, слушатель одновременно и проникается ими, то есть воспринимает их не только со стороны, как образ, как чьи-то чувства, но и как собственные переживания. Эмоционально-оценочные реакции слушателя могут быть положительными или отрицательными в зависимости от того, насколько музыка отвечает на его желания и художественные потребности. В процессе освоения происходит соотношение произведения со всеми сторонами личности слушателя, с его психической организацией, темпераментом, системой идеалов, навеянных культурой общества, но индивидуально им преломлённой.

 Распознавание основано на сравнении прослушиваемого произведения с хранящимися в памяти образцами-эталонами. Быстрота узнавания (понимания) языка музыкального произведения определяется наличием в памяти чётких, полных и прочных образцов-единиц этого стиля. Чем меньше знакомо музыкальное средство, тем труднее протекает процесс соотношения признаков распознаваемого произведения с признаками образца-эталона и тем больше требуется таких опознавательных признаков. Хорошо знакомое средство схватывается мгновенно по незначительному числу признаков; остальные домысливаются.

 В музыкальной памяти существуют сильные, легко возбуждаемые эталоны трезвучий и септаккордов, но не существует столь же ярких эталонов аккордов пятизвучных (нонаккордов) и шестизвучных (комплекс из двух трезвучий – бифункциональный аккорд). При столкновении с малоизвестным произведением в первую очередь опознаются знакомые его элементы. Опознать в данном случае – значит соотнести с известным.

 Восприятие одного элемента музыкальной речи напрямую зависит от окружающих его средств, которые могут изменять его напряжение, а, следовательно, и эмоциональное воздействие. Приведём ещё несколько примеров. Отклонение через ***D43*** не принадлежит, казалось бы, к числу особенно глубоких и оригинальных гармонических оборотов. Что же заставляет его звучать с такой выразительной силой в арии *«Erbarme dich»* из «Страстей по Матфею» Баха?

 В этой редкой по психологической глубине образа арии целый ряд средств (контрастность ритмики, ассоциирующаяся с взволнованной речью, принцип сдерживания, выраженный в противопоставлении взволнованной мелодии и мерного шага басов) внушает представление о значительности и огромной напряжённости чувства. Это напряжение насыщает собой мелодический ход в приведённом гармоническом обороте, который воспринимается уже не как безличный компонент гармонии, но как самостоятельный полифонический голос, наполненный внутренней страстью.

 Попробуем, например, в заключительной партии энергичного финала классической сонаты в полтора-два раза замедлить темп, снять в левой руке движение восьмыми, оставив лишь фундаментальные басы гармонии. На наших глазах музыка превращается в довольно шаблонный мотив. Это происходит потому, что страсть, стремление (образные качества, создаваемые фактурой – бурно несущейся большой звуковой массой) полностью исчезают при названных искажениях. Экстраординарное средство – D7, лишаясь образного подкрепления со стороны фактуры, темпа и артикуляции, обесценивается и начинает восприниматься уже не как признак предельного напряжения сил, но как выразитель поверхностной чувствительности. Так происходит «снижение» образа – исчезает благородство, появляется пошлость. А из-за этого мы начинаем другими глазами смотреть и на мелодическое развитие.

**Значение и роль музыкальных средств**.

Все музыкальные средства обладают конкретным значением, которое определяет задачу и цель их применения в музыкальном произведении. Рассмотрим эту систему значений. Будем различать три основные группы значений – синтаксические, семантические и коммуникативные.

 *Синтаксические значения* указывают на связь данного знака с другими знаками. Например, смена гармоний может служить признаком перехода к сильной доле такта; переключение в тональность доминанты может означать появление неустойчивых разделов формы. Таким образом, изменения одного музыкально-выразительного средства указывает на появление чего-то нового, или уже звучавшего раннее.

 *Семантические значения* связывают музыкальные знаки с событиями и явлениями мира, с представлением о мире. Здесь действует принцип ассоциации, особенно если композитор обращался к изобразительности.

 Предметность понимается при этом широко. Сюда включаются не только вещи, но и их свойства, отношения друг к другу, действия людей, поступки, переживания, эмоции. Музыкальные знаки могут, например, отсылать к физическим свойствам предметов и различным типам движений, таким, как воздушность, лёгкость, массивность, плотность, упругость, плавность, сопротивление, торможение, удар, отталкивание, прорыв, кружение, качание, колыхание, вздохи, шаги. Музыка может также отсылать к свойствам более общего характера (безжизненность, неотвратимость, фатальность, шутливость, необычность), к элементам эмоций и психических движений (напряжение, стремление, разочарование, сомнение, нерешительность, уверенность), чертам личности и т.д.

 *Коммуникативность* – это обращение композитора к слушателю, предугадывание реакции слушателя, его отклика. Композитор применят знаки, чтобы выразить своё отношение к отображаемым явлениям мира; но, в то же время он предполагает, каким может быть восприятие слушателя, пытается донести ему свое отношение, наладить понятийный диалог, заинтересовать его.

Композитором всегда учитывается, что музыка с помощью предметно-информирующих значений отсылает нас и к отрицательным явлениям и свойствам. Эти образы в типичных случаях складываются из следующих предметных значений, являющихся отрицательными в глазах людей: бездушие, автоматизм, механистичность (что воспринимается как античеловечность), грубость, резкость, жёсткость.

 Вторым способом выражения оценки является использование резких инородных вкраплений в стиль и язык сочинения. Известно, что слишком резкие и немотивированные нарушения стилистических норм музыкального языка сопровождаются отрицательным эмоциональным отношением. Так, например, Бах в хорале *«Jesu Leiden, Pein und Tod»* слово «злой, плохой» сопровождает стремительным углублением в сторону бемолей, создающих некоторый дискомфорт при восприятии, ощущение ладотональной чужеродности, психологического диссонанса.

 **Определение стиля**.

Как известно, понятие «стиль» разномасштабно. Оно охватывает творчество различных композиторов, композиторских школ, исторической эпохи. Соответственно можно говорить об индивидуальном композиторском или исполнительском стиле, об историческом, эпохальном, национальном стиле. Разнообразны и стилистические значения, которые образуются в результате суммирования отдельных характерных элементов музыкального языка.

 Можно выделить два типа знаков, определяющих стиль эпохи или композитора. Одни средства музыкального языка наиболее активно выражают дух стиля, эстетику стиля.

 Так, стиль позднего композитора-классика мы выделяем на фоне общего стиля венского классицизма по следующим средствам: устремлённой мелодике, по целеустремлённым тональным планам, по крайне экономному интонационному развитию, по логике преодоления преград, которая пронизывает все стороны его произведений. В произведениях же ранних классиков мы ощущаем живость фантазии, которая проявляется в прихотливом мелодическом рисунке, в частых неожиданностях, в пестроте фактурных смен (т. н. игровая логика, присущая классицизму), в обилии тематического материала.

 Другие средства информируют нас о стиле более явно. Это, например, параллелизмы сложных аккордов, характерных для стиля импрессионизма, квартовые и секундовые гармонии ХХ века, тетрахорд в пределах уменьшенной кварты и рахманиновская субдоминанта. Главный признак, по которому сознание выделяет данные средства, – их резкое отличие от языковых норм других стилей. Неожиданность этих средств объясняется тем, что образуются они не за счёт свободной комбинаторики музыкального языка, а за счёт изменения и развития языковых грамматических норм.

 Порой знаки представлены жанрами, которые специфичны для конкретной эпохи; например, соната и симфония в период классицизма; народная песня и танцы в период романтизма; массовая песня в советский период. Жанры представлены эпохой, они обуславливают авторское творчество (но никак не наоборот). Поэтому освоение жанровых значений предполагает наличие у слушателя социально-исторических знаний. Другими словами, слушателю удается хорошо распознавать и понимать музыкальный язык произведения прошлых эпох, если ему знакомы особенности, ценности и идеи этой эпохи.

Обратимся к принципу коммуникативности, когда композитор обращается к слушателю, налаживает с ним посредством музыкального языка диалог. Коммуникативные значения многообразны.

 Рассмотрим характерный коммуникативный приём – оттягивание, способ, активизирующий внимание слушателя. Нередко композитор просто старается затянуть изложение и вызвать любопытство слушателя, чтобы обеспечить себе его внимание. В музыке это коммуникативное значение реализуется на разных масштабных уровнях. Носителем его могут выступать паузы, исполнительские замедления, оттягивание сильной доли, предикты. Приём оттягивания, благодаря задержке, формирует эффект усиленного ожидания; поэтому он резко повышает уровень внимания, и содержит в себе зародыш эмоционального напряжения.

 Противоположный способ использования этого приёма мы видим в «жестоких» романсах, в «цыганской» манере пения и её художественном воспроизведении. Качество «страстного томления» в подобных случаях формируется в результате сочетания трёх опознавательных признаков: стремления, напряжённости и недоведённости до цели (практически все признаки основаны, в первую очередь, на неустойчивой доминантовой функции). Здесь напряжённость трактуется в эмоциональном плане: основной её смысл состоит уже не в подготовке внимания к ожидаемому звуку или гармонии, а в самоцельном любовании этой напряжённостью.

 Восприятие происходит следующим путем: музыка пробуждает у слушателей эмоциональные и физические реакции. Связь знака с эмоцией, возникшей у слушателя, может быть воспринята им двумя способами: как бы со стороны, как образ, как чувство или движение. Например, эмоциональное напряжение, выражаемое мелодическими, тесситурными, громкостными, тембровыми, гармоническими средствами, слушатель может распознать холодно, как чьё-то понятие, как чьё-то напряжение. Тогда эти знаки выступят лишь в своём информирующем значении. Но если произошел эмоциональный отклик, то напряжение фиксируется не только в сознании, в представлении, но и в реальных мышечных напряжениях, как ощущение, принадлежащее самому слушателю.

 А частота смен музыкальных фраз может не только информировать слушателя о частоте дыхания и соответственно – об эмоциональной возбуждённости, но и в некоторой степени воздействовать на ритм дыхания слушателя, заражать его этим ритмом. Эффект заражения может проявляться и в видимых реакциях. Таково действие ритма.

В европейской культуре, в условиях концертного слушания естественные двигательные реакции заторможены, «свёрнуты» в представления. В неевропейских культурах музыка большей частью адресуется к движущемуся слушателю. Степень готовности слушателя к заражению во многом регулируется культурными установками общества. Считается, что восточная культура требует большего погружения слушателя в эмоциональный мир музыки, а в европейской музыке более весома роль познавательного начала.

 Типичный для стиля классицизма приём кратковременного запаздывания ожидаемого звука, замены его мелкой паузой на сильной доле активизирует внимание слушателя, и обладает предметным значением (рисует образ, иногда производит впечатление взволнованного сбоя дыхания, или недоведённого до конца, грациозно остановленного движения).

 Музыкальный язык функционирует по-разному. По-разному реализуется и протекает процесс восприятия музыки. Поэтому разграничим два вида музыкальных знаков – специфически-музыкальные и неспецифически-музыкальные, заимствованные музыкальным искусством. Первые используются только в музыке, и поэтому их восприятие всецело опирается на музыкальный опыт слушателя. Вторые применяются не только в музыке, и поэтому при их восприятии слушатель может использовать колоссальные запасы общего жизненного опыта – биологического (ориентировка в пространстве, восприятие посредством органов чувств) и социального (речевого, культурного).

 В связи с этим существуют два диаметрально противоположных высказывания, встречающихся в литературе и музыке:

1. Для музыки не существует границ, она не нуждается в переводе, она интернациональна по своей природе, её язык общепонятен и не требует специального изучения
2. Музыкальный язык подобен естественному, овладение им не совершается мгновенно, а требует многих лет музицирования или слушания; музыкальные культуры отличаются друг от друга в не меньшей степени, чем естественные языки, соответственно, между культурами пролегает глубокая существенная граница.

Первое высказывание предполагает восприятие, основанное на неспецифически-музыкальных знаках, на ассоциативном мышлении, которое, даже неподготовленному слушателю помогает распознать общий смысл, заложенный в произведении – на базе житейского опыта. Тогда как второе высказывание подразумевает профессионального музыканта, и видит различного рода препятствия, связанные с отсутствием стилевого и жанрового воспитания, с незнанием музыкальных элементов прошлых эпох.

Рассмотрим подробнее две выделенные группы знаков и их функции в музыке. Специфическими музыкальными средствами являются лад и гармония, тесно связанные с музыкальной системой, возникшие и существовавшие в ней, функционирующие только в её пределах.

 Другой тип выразительных средств меньше связан с музыкальной системой, может в принципе существовать и вне её рамок. Такие средства, как темп, ритм, регистр, тембр, звуковысотный рисунок, штрихи (артикуляция), громкость, фактура, – встречаются и вне музыки. Поэтому в расшифровке выразительных значений этих средств принимает участие не только музыкальный, но и весь жизненный опыт.

 Лад и гармония обладают широкой областью выразительности, в своих значениях они зафиксировали внутреннюю сущность психических явлений (оттенки чувств, ощущение стремления, томления, разочарования и др.). «Проникая глубже в тайны гармонии, научись выражать более тонкие оттенки чувства», – советовали композиторы романтизма.

 Способы овладения языком музыки радикально отличаются от способов усвоения естественного языка. Окружающие не говорят ребёнку: «Вот это радостное созвучие, а это – печальное», как это часто происходит в естественном языке. Различать эмоциональный колорит созвучий ребёнок приучается самостоятельно. Обучающую функцию принимает на себя сама музыка (наряду, конечно, с текстом в песнях, движением и т.д.). Известно, что раньше всего ребёнок начинает реагировать в музыке на громкость, ритм и темп, тембр, звуковысотную линию – то есть на неспецифически-музыкальные средства. Эти средства проясняют, а затем и закрепляют в сознании ребенка значения специфически-музыкальных средств выразительности.

 Семантический (содержательно-смысловой, определяющий значение) синтаксис – это нормы организации содержания музыки, это логика музыкальной выразительности, законы построения образной системы музыкального произведения. Эти законы так же истинны и реальны, как законы обычной логики. Их можно использовать по-разному, можно игнорировать, но нельзя избежать. Невозможно, например, соединив радостный колорит с умиротворённой звучностью, получить ликование.

Нельзя забывать о правиле согласования художественных целей музыки с условиями её бытования, исполнения, с законами восприятия.

 Частое употребление определённых связей и соотношений делает их естественными для слуха.

 Формула «напряжение + устремление + недоведённость до цели стремления = томление» охватывает всю романтическую музыку XIX века, достигая своего пика развития у Р. Вагнера. И такой элемент художественной мысли, как эмоциональное напряжение, воплощаются в музыке множеством различных приёмов.

 Музыка легко передаёт, например, ощущение массы, скорости, ускорения, силы, напряжения. Следовательно, музыка обладает способностью воссоздавать любые виды движения – от дрожащих движений в воде и величественно вздымающихся волн океана до характернейших жестов человека. А жест, движение – вернейший определитель эмоционального состояния.

 Или воспроизведение музыкой речевых интонаций с их комплексным единством тембра, звуковысотной линии, громкости и артикуляции. Несмотря на отсутствие глиссандирующей мелодической линии, моделирующие возможности музыки велики. Что мы назовём грубой музыкальной интонацией? Очевидно, не мотив, сыгранный флейтой на пианиссимо, округлый по звуковысотной линии, с мягкой артикуляционной атакой и плавным затуханием, так как отображение грубой интонации требует других средств.

 В жизни нас окружают смешанные краски, и наши эмоции сплошь и рядом бывают смешанными (комплексными, согласно психологии) – боль о прошлом сочетается с надеждой на будущее, к радости примешивается горечь мысли о недолговечности счастливых обстоятельств. Интонации речи редко бывают однотипными: сквозь кокетливость проскальзывают нотки ласковости, нетерпения, сердитости. Сердитая речь временами смягчается. И музыка может отражать эту множественность оттенков. Поэтому, пытаясь выразить впечатления от музыки в словах, мы прибегаем не к одному, но к ряду эпитетов, стараясь охватить разные нюансы.

 Интерес романтиков к тонким нюансам человеческих переживаний стимулировал поиски новых гармонических приёмов.

 В музыкальном языке романтизма отступления от норм в музыке не менее ценны, чем сами нормы. И, тем не менее, грамматические нормы крайне важны в музыке: не будь норм в музыке, не было бы в ней и их нарушений. Это отношение к грамматике очень хорошо выражена в одном из афоризмов романтизма: «Да вьётся всегда вокруг цепи правил серебряная нить фантазии».

Новизна и разнообразие для человека не менее приятны, чем однообразие и порядок.

**О художественном моделировании эмоций в музыке**.

Моделирование эмоций в музыке осуществляется не натуралистически, а в художественном переосмыслении. Чувства, воплощённые в музыке, не тождественны жизненным. Они всегда опосредованы художественным идеалом, системой ценностных представлений. Художественные эмоции представляют собой не слепок сиюминутных переживаний, а плод нередко весьма долгого обдумывания житейского опыта. На них воздействую художественная форма, к совершенству которой стремится композитор. Таким образом, жизненные эмоции представляют собой только исходный материал музыки. Музыка не может и не должна быть слепком эмоции.

 Из-за того, что художественное содержание очень сжато, то или иное эмоциональное состояние экспонируется лишь столько времени, чтобы у слушателя сложился устойчивый образ эмоции.

 Например, в реальной жизни переживания человека в напряжённой ситуации, сопровождаются лихорадочно сменяющимися мыслями и чувствами, страхом и надеждой. Но в программной музыке (созданной по сюжету, в качестве иллюстрации) XIX века, особенно в операх линия переживаний героев логически выпрямлена. Для чего? Слушатель должен успеть заметить, распознать чувства героини и проникнуться ими – только в этом случае он начинает сопереживать, так как процесс заражения требует времени. Поэтому только раздельная подача крупным планом каждого из чувств, обуревающих героя, отвечает коммуникативным требованиям оперного жанра.

 Аналогичное упорядочивание мы видим в организации образной композиции траурного марша. Переживания человека в траурной ситуации обычно включают в себя скорбь, более светлые воспоминания, размышления. В жизненной эмоции эти состояния хаотично перемежаются. В указанном же жанре их соотношение упорядочено и согласовано с нормами музыкальной композиции (у романтиков, как правило, от светлых воспоминаний к скорбному настоящему).

 Жизненные эмоции в музыке обычно качественно преобразуются. Это выражается в преувеличении эмоции, в сочетании несочетаемых признаков или, наоборот, в преднамеренно неполном воспроизведении всего комплекса эмоции.

\* \* \*

При распознавании знака эмоции наступает целый комплекс изменений в организме – повышается или снижается скорость психических и физиологических процессов, меняется степень напряжения. Комплекс изменений охватывает все стороны жизнедеятельности – дыхание, движение, речь, восприятие, мышление, поведение. Эмоции либо активизируют восприятие, либо, наоборот, тормозят его, ограничивая контакт с окружающим. Под воздействием чувства мысли несутся, обгоняя друг друга, либо возвращаются к неотвязчивой идее. Иногда же – при сильном потрясении или чрезмерном удивлении – мыслительная деятельность как бы прекращается вовсе: оцепенение охватывает не только двигательную сторону, но и само сознание. Все эти целостные комплексы изменений, будучи зафиксированы в глубинах памяти, и составляют суть наших интуитивных представлений об эмоции.

 Среди других искусств музыку выделяется особой силой эмоционального воздействия, с её способностью не просто описать ситуацию чувства, но как бы «изнутри» воспроизвести его.

 Мажорность и минорность – это не два средства, но широчайший спектр промежуточных значений от «нулевых» до ослепительного мажора или трагедийного минора. И весь этот спектр соответствует и нашим эмоциональным состояниям: одни из них, например, удивление, растерянность, оцепенение, характеризуется слабой выраженностью эмоционального отношения.

 Жизненные эмоции тесно связаны с движением. Окрылённой радости сопутствуют движения порывистые, лёгкие и быстрые. Скорбная подавленность выявляется в плетущемся, тяжёлом шаге. Движения робости – скованные, свёрнутые, останавливающиеся на полпути. Напротив, уверенный жест и шаг заканчиваются на акценте. Нега обнаруживает себя в жестах плавных и томных, а раздражительность – в резких, но при этом не таких упорядоченных и размеренных, как в состоянии уверенности.

 Всё это многообразие человеческих движений – шага, бега, прыжка, жестов – музыка воспроизводит с величайшей точностью, а через движение воссоздаёт разноголосую симфонию многообразных чувств и переживаний людей.

 Эмоционально-выразительные движения воспроизводятся в музыке с помощью знаков-интонаций. Это, прежде всего, фактура, тембр, громкость, регистр, способные характеризовать массу движущегося тела. По этому признаку мы отличаем в музыке тяжёлый шаг от изящного взмаха руки. Другая сторона рассматриваемого изобразительного знака – темп и ритмический рисунок, предающие скорость и ускорение движений. Далее – метроритмическая организация, характеризующая движения ровные, размеренные или нервные, неупорядоченные, спотыкающиеся. Звуковысотная организация мотивов намекает на направление движения. Наконец, одна из самых важных сторон знака, воспроизводящего движение, – это штрихи, артикуляция. Легато, связывающее несколько звуков в выразительную группу, соответствует плавному, округлому движению. Резко акцентированные звуки ассоциируются с движениями сильными и решительными, звуки неакцентированные, но краткие – с движениями несмелыми, неуверенными.

 Признаком, отличающим эмоцию, может служить уже само наличие или отсутствие движения. По этому признаку многие чувства можно разделить на открытые и затаённые, сдержанные.

 В трагических произведениях XVIII, и особенно XIX века часто состояние опустошённости, оцепенения, вызванного душевными потрясениями, передаётся через скупую мелодическую линию и застывшее сопровождение. Передача гнева немыслима без штрихов резких, сильных. Напротив, страх или ужас часто характеризуются при помощи тремоло струнных, как бы воспроизводящих дрожь. Этот приём сопровождает все сцены, связанные со смертью, кладбищем или склепом; он характеризует страх или ужас, доводящий до галлюционации.

 Ещё одним средством определения эмоций оказывается эмоциональное напряжение. Оно сопровождает ощущение влечения, томления, желания и отсутствует при светлом созерцательном настроении, умиротворённости, унынии, огорчении, тихой грусти, опустошённости, при чувстве облегчения.

 По мнению физиологов, напряжение – мышечное чувство. Современные электрофизиологические исследования показывают, что состояние напряжения связано с активацией мускулатуры, даже при отсутствии явных движений. В состоянии эмоционального покоя эта активность минимальна или отсутствует вовсе.

 Напряжение является нестабильным признаком: между полюсами полнейшей безмятежности и предельной эмоциональной накаленности располагается непрерывная шкала различных степеней напряжённости. Изменение степени напряжения преображает эмоции. Вместо печали, к примеру, возникает скорбь, страстная тоска, с трудом сдерживаемое отчаяние.

 Для выражения эмоций, связанных с напряжением, в музыке существует много средств. Это использование высокой тесситуры человеческих голосов и некоторых музыкальных инструментов, в сумме с повышенной громкостью и соответствующим тембром. Это резко диссонирующие сочетания, как бы имитирующие напряженность тембра.

В выражении напряжения особенно велика роль принципа конфликтного взаимодействия сил, направленных противоположно друг другу. Этот принцип воспроизводит жизненные ситуации борьбы, сдерживания, сопротивления и попыток преодоления, в которых чаще всего и возникает напряжение. В музыке он проявляется в бесчисленном множестве и может выражаться в последовательности и одновременности (в вертикали и горизонтали). Это может быть противопоставлении нисходящих и восходящих мелодических линий, ритмического оживления и сдерживания, в тематических взаимодействиях, в контрастных сочетаниях исполнительских средств – например, замедления с усилением громкости. Напряжение может возникать из-за противоречия ладовых тяготений и реального движения голосов.

 Чуткий барометр эмоционального состояния – дыхание. Почти каждая эмоция обладает свойственным только ей типом дыхания. Это видно на следующей схеме:

*радость* *– 17* вдыханий в минуту

*пассивная грусть* *– 9* вдыханий в минуту

*активная грусть* *– 20* вдыханий в минуту

*страх – 64* вдыхания в минуту

*гнев* *– 40* вдыханий в минуту

 Эта система моделируется музыкой при передаче определённого эмоционального состояния. При этом воссозданное в музыке дыхание не только опознаётся слушателем, но и в какой-то мере передаётся ему. Воздействие музыки на дыхание слушателей отмечалось многими исследователями.

 С частотой дыхания соизмерима скорость чередования музыкальных фраз. Под влиянием ассоциаций с дыханием, учащение пульсации фраз приводит к нарастанию возбуждённости, а укрупнение фраз – к успокоению. При одинаковом темпе двух разделов один может восприниматься как более оживлённый из-за участившегося дыхания фраз. Очевидно, эти же выразительные предпосылки лежат в основе известного приёма последовательного дробления в разработках сонатных форм.

 Воспроизведение частоты дыхания – могучее средство выразительности в руках исполнителя, способное творить чудеса. Например, в условиях стремительного ровного бега шестнадцатых в прелюдиях Баха исполнитель при помощи укрупнения музыкального дыхания может достичь величественного эффекта – внутренней невозмутимости духа, спокойно взирающего на суету жизни.

 При этом ассоциации с музыкальным дыханием проявляют себя при восприятии музыки как прямо, так и опосредованно, через связь с речевым опытом (лингвистами установлено, что длина фраз в эмоционально окрашенном тексте много короче, чем в повествовательном).

 Сильная доля в музыке естественно связывается с выдохом, а слабая – с вдохом. Представим теперь, что сильная доля в плавной, протяжённой мелодии маскируется, выдержанные звуки перетягиваются через сильную долю, – возникает ощущение, будто вся мелодия длится на необыкновенно затянувшемся вдохе. А отсюда – ощущение избытка чувств, полноты переживания.

Такая выразительная предпосылка свойственна многим мелодиям Рахманинова. Конкретно это выражается в его синкопах (четверть-половинная-четверть) и систематическом избегании акцентов на сильных долях. Многие его медленные мелодии разливается так широко, что заставляют нас вспомнить бескрайние просторы русской земли. Дыхание фраз идёт здесь как бы поверх метра: каждая фраза начинается не с первой, а со второй восьмой или четверти – и такое строение мелодии как бы отражает инстинктивное дыхательное движение груди, раскрывающейся навстречу солнцу и воздуху.

 Избегание сильных долей, благодаря которому создаётся необыкновенная широта мелодии, которая как будто «парит» не только над метром, но и над синтаксической структурой, характерно многим композиторам романтикам.

 Существенной стороной жизненной эмоции является ощущение стремления. Оно характеризуется наличием чёткого образа желаемого будущего. Материальным носителем эмоциональных стремлений чаще всего выступают гармонические тяготения. Не случайно многочисленные в оперной музыке «темы любви» представляют собой как бы сгустки тяготений. Напряжённость и острота стремлений, создаваемых комплексом средств – задержаниями, альтерациями, отклонениями, эллипсисами, звуковысотной мелодической линией, – рождают ощущение всеохватывающей «полноты чувства», которое усиливается фонической полнотой звучания.

 Стремление – необходимый компонент чувства томления. Оно возникает при соединении желания с его неразрешённостью, недоведённостью до цели. Соединение устремлённости с незавершённостью создаётся оттягиванием ожидаемого, избеганием устойчивости, повторением остро тяготеющего гармонического оборота (например, субдоминанта – доминанта). Неустойчивость, тональные блуждания по минорным тональностям в разработках сонатных форм часто ассоциируются с напряжёнными поисками выхода из ситуации.

 Отсутствие устремлённости является важным отличительным признаком ряда эмоций. Устремлённость несовместима, например, с унынием, грустью, меланхолией, созерцательным настроением. Вспомним, как в произведениях пасторального характера избегаются средства, создающие острые тяготения, – секвенции, отклонения и модуляции, динамизм функционального развёртывания, направленность мелодических линий. Предпочтение же отдаётся пентатонике, плагальности с их мягкими, спокойными тяготениями.

 Устремлённость старательно избегается и в музыке, рисующей состояние трагической безысходности, обречённости, зловещие образы рока, судьбы. Сущность состояния обречённости заключается в отсутствии перспектив; поэтому и в музыке, передающей это состояние, отсутствуют ярко выраженные гармонические устремления, так как интенсивное гармоническое напряжение говорило бы о желании, ожидании, о жизни. И действительно, большинство трагически-безысходных мелодий основывается на остинатной повторности одного лишь гармонического оборота. Гармоническая остинатность нередко поддерживается остинатными видами развития и в других сферах – в мелодике, ритме.

 Музыка способна с большой точностью отображать многие физические характеристики эмоциональной речи: длину фраз, их ритмическую организацию (плавную или порывистую, неровную, насыщенную паузами), тесситуру, звуковысотную линию с её подъёмами и спадами, резкость или мягкость ударений, тембр – и посредством этого в конечном результате воспроизводить эмоциональное состояние.

 Интонема гнева характеризуется «тёмным» тембром, увеличением шумовых элементов, дрожанием голоса, сокращением длительности звука, энергичным выдохом, атакой звука, широкими интервалами, превышающими октаву, значительной интенсивностью произнесения.

 Для выражения испуга показателен пульсирующий выдох, стаккато, усиленный приступ, произнесение ударных слогов на высоких тонах.

 Интонема печали создаётся завуалированным тембром, малой изменчивостью звуковысотной линии и малой крутизной мелодических интервалов. Речевая мелодия начинается высоко и постепенно понижается (в диапазоне не более сексты) одновременно с падением интенсивности. Интонирование предложений отличается монотонностью, однообразием динамического и мелодического профиля.

 Интонеме радости свойственен широкий диапазон мелодии, «скачущий» характер (он создаётся значительной изменчивостью интервалов), светлой, тёплой, блестящей окраской голоса, увеличением длительности ударных гласных, высоким тоном.

 Поскольку перечисленные признаки эмоциональных интонем речи во многом обусловлены физиологическими причинами, они оказываются универсальными и проявляют себя в речи разных народов.

 Средством отображения эмоциональной возбуждённости служит темп. Но темп, – явление многомерное. В конструктивном плане он может складываться из живости ритмических рисунков, скорости пульсации метрических долей (при этом метр сам имеет много уровней), мотивов, фраз, разделов формы. Многие быстрые движения в музыке Баха не кажутся возбуждёнными, настолько широко и величаво-спокойно её дыхание (широкие фразы и др.).

 Рассмотрим, как чувство, близкое к меланхолии, проявляется в музыкальной ткани. Темп смены фраз (около 10-ти фраз в минуту) совпадает с темпом дыхания в состоянии пассивной грусти. Ниспадающие интонации близки к свойственной меланхолии линии дыхания.

 В этот выразительный контекст естественно может вплетаться и другой признак меланхолии – постоянное возвращение к одной идее (например, рельефная, сразу запоминающаяся фраза повторяется 3-4 раза целиком или фрагментарно). «Остинатность» мышления обнаруживается и в постоянном возвращении к одним и тем же звукам.

 Тематическую насыщенность, пестроту фактурных смен, свойственную многим мажорным произведениям классицизма, можно связать, по-видимому, с эмоцией возбуждённой радости, – одно из её проявлений заключается в быстром чередовании разных мыслей.

 Жизненные эмоции в разной степени «родственны» между собой: наиболее близкие часто сменяют друг друга, иные почти никогда не соседствуют (например, состояние философской углублённости, сосредоточенности – и игривой беззаботности). Музыка может сопоставить самые далёкие эмоции. Но для того, чтобы создать иллюзию плавного, постепенного «перелива» из одного эмоционального состояния в другое, она должна использовать какие-то промежуточные стадии.

 Изменения эмоциональных состояний, их связь с ситуацией особенно отчётливо видны в программной и вокальной музыке, будучи усилена словом.

 В музыке классицизма очень часто используется фигура «преодоления»: устремление наталкивается на преграду, при этом резко возрастает уровень напряжения, далее следует прорыв и просветление. Эта фигура моделирует волевые качества личности композитора.

 Напротив, у романтиков борьба устремлённого и тормозящего начала часто заканчивается победой последнего. Романтическое стремление к недостижимому слышно во многих мелодиях романтизма. На фоне общего мечтательно-созерцательного настроения неторопливо растёт и ширится лирическая волна. Она создается устремлённостью мелодической линии. Но стремление прерывается, – вместо страстно ожидаемой цели мелодия вновь ниспадает, с возврат к предыдущему, повторением того, что уже звучало. Реально появившееся оказывается вовсе не таким прекрасным, как это рисовалось в воображении, а гораздо более будничным. Так моделируется ощущение смутной неудовлетворённости, характерное для многих страниц романтической музыки.

 В задержании содержится и устремлённость, тяготение и напряжение, вызванное быстрыми акустическими биениями звуков малой секунды. Задержание, как это отражает сам термин, представляет собой оттягивание, запаздывание ожидаемого элемента. Всякая же задержка, как отмечалось нами раннее, рождает напряжение.

Жизнь музыкальной эмоции зарождается только в комплексе признаков, раскрывающих разные её стороны, ни один из выраженных в музыке признаков не достаточен для воплощения целостной эмоции.

Примеры ясно показывают, что целостная музыкальная эмоция синтезируется из отдельных семантических значений. Наглядно это можно представить в виде формул, фиксирующих частичные, промежуточные синтезы:

Импульсивные, + радостная, светлая = ликование

возбуждённые окраска

быстрые движения

Резкие движения + печальные краски = бурное отчаяние

Ожидание + напряжение = стремление, влечение, желание

Стремление + недоведённость до цели = томление

 Так, например, движение, изображённое средствами фактуры, становится в сочетании с радостной окраской структурным опознавательным признаком эмоции ликования.

**Коммуникативная функция музыки**.

Музыкальное произведение – как и любая другая художественная форма – отражает действительность, фиксирует отношения человека к миру. Но оно также и особым образом воздействует на слушателя, управляет его восприятием, организует впечатление.

 Термин «коммуникативная функция» (проблема обращения к слушателю, «общение» с ним) проник в искусствознание из лингвистики сравнительно недавно. Однако данная проблематика обсуждается уже не одно тысячелетие. По мнению античного теоретика Цицерона, например, для ясной речи нужны глубокие мысли – они определяются широтой кругозора, хорошими знаниями логики, темы выступления. Он выделил три цели речи: убеждать, услаждать, увлекать. Отсюда вытекают три ораторских стиля: «точный, чтобы убеждать, умеренный, чтобы услаждать, мощный, чтобы увлекать».

 О направленности музыкального произведения на восприятие, писали выдающиеся композиторы. Например, суждение романтиков о том, что «каждое музыкальное кушание должно быть удобоваримо, а для этого не должно состоять из слишком большого числа ингредиентов».

 Из музыковедческих трудов о восприятии музыки выделим в первую очередь учение о музыкальной форме Асафьева (книга «Музыкальная форма как процесс»), которое представляет собой значительный вклад в теорию коммуникативной функции. Асафьев выделяет такие стороны деятельности музыкального сознания: различение, запоминание, сравнение, узнавание сходства и выделении различий. Слушатель пытается понять, какой принцип заложен в основании произведения: преобладание тождества или контраста (в психологическом плане – узнавание повторностей или различения несходных элементов).

**Механизм восприятия**. Восприятие складывается из тесно переплетённых между собой познавательных, эмоциональных и эмоционально-оценочных процессов.

 Познавательные процессы состоят в распознавании аккордов, тональностей, музыкальных тем, разделов формы и т.д., и в постижении их художественного смысла. Слушатель следит за развитием произведения; одновременно он запоминает, и «стягивает» музыкальный материал, развивающийся во времени, в образ произведения, не зависящий от времени. (Как известно, музыка – искусство временное, в отличие от других пространственных; для представления музыкального произведения слушателю необходим определённый отрезок времени, тогда как скульптурное, архитектурное произведение, или произведение живописи можно оценить в одномоментности).

 В процессе сочинения, когда композитор избирает пути взаимодействия мелодии, гармонии, ритма и т.д., методы их взаимодействия или контраста, могут сосуществовать два способа. Два способа восприятия определяются разным подходом к использованию музыкальных средств. Это метод проясняющий (от лат. *clarus* – ясный, делать ясным), и эвристический (метод поощрения «самостоятельной» исследовательской деятельности слушателя, стимулирование его на музыкальные «открытия» и «находки»). Слушателю необходимо испытывать как удовольствие порядка в организации произведения в целом, так и удовольствие неожиданности.

 Например, немецкий композитор и музыковед XVIII века Иоганн Шейбе был убеждён, что достоинство музыки состоит в краткости, ясности, естественности. Но вместе с тем, по его мнению, «сочиняя произведение, композитор заранее должен обдумать, в каком месте для разнообразия применить новый оборот, где это уместно, естественно и необходимо. Такой приём держит напряжённое внимание слушателей. Очень важно, чтобы такое неожиданное изменение, соответствующее тексту, удивило внезапностью и привело в волнение... нужно использовать все средства, чтобы не допустить у слушателя сонливости и поддержать в них постоянное внимание» (логичный, актуальный и в настоящее время принцип развития формы).

 Проясняющая функция проявляется тогда, когда музыкальная структура, через механизмы восприятия и понимания рождает эффекты убеждающей ясности музыки, её стройности, доходчивости, естественности, простоты, ожидаемости, лёгкости и т. д. Проясняющей функцией обладают все приёмы, которые облегчают распознавание элементов музыкального произведения, предвидения и запоминания музыки. Это, например, ясное разделение музыкальных элементов на рельеф и фон, всяческое их подчёркивание; всевозможные внутренние аналогии; замаскированные и явные повторы разного уровня (повтор фраз, периодов, частей и т.п.).

 Эвристическая функция музыки выражается в воздействии на механизмы активизации внимания. Эта функция обостряет восприятие, интуитивные и сознательные процессы мышления. Композитор, наделяя произведение эвристической функцией, пытается достичь эффекта живости изложения, завлекательности, интересности.

 Слушатель получает наслаждение, когда музыка отвечает его многообразным ожиданиям. Но перед серьёзной музыкой стоит трудная коммуникативная задача, связанная с тем, что потребности слушателей неодинаковы. Поэтому музыка стремиться найти точки соприкосновения с массовым слушателем, опереться на них и, притянув его к себе, подобно магниту, повести за собой. В произведениях романтиков, это например, могут быть особая теплота, искренность, доверительность лирических высказываний, эмоциональная открытость музыки (по аналогии с речью и стилями письменного выражения). Особенности коммуникации также определяются числом «общающихся», характером и возрастом слушательской аудитории, её потребностями, интересами, подготовкой.

 Важной стороной коммуникационной системы являются условия и формы музицирования. Условия определяют степень включённости музыки в контекст (степень её важности в данной ситуации и условиях; её первостепенное или вспомогательное значение), и, напротив, вовлечённость слушателей в процесс восприятия музыки. Способы восприятия и требования к музыке различны; например, в условиях светской беседы, характерной для придворного музицирования классицизма, слушать музыку можно было лишь «краем уха»; такое же «фоновое» восприятие свойственно прикладной музыке, звучащей в ситуациях отдыха и развлечения. Понятно, что в этих условиях музыка не могла быть слишком сложной и насыщенной. Напротив, в обстановке концертного музицирования произведения можно рассчитывать на большее внимание слушателя.

Попробуем для примера обосновать простейшие нормы-запреты в построении гармонической вертикали и в голосоведении.

 В стиле венского классицизма, как известно, избегается уменьшённое трезвучие; оно заменяется секстаккордом. Причина неблагозвучия уменьшённого трезвучия заключается в странном акустическом звучании, выпадающем из норм классического языка.

Как известно, композиторы классицизма стремились к чистым гармониям и чистому голосоведению, уподобляя музыку ясной, разборчивой речи. Музыкальное произведение, лишенное шероховатостей, понапрасну отвлекающих внимание и загружающих сознание трудностями расшифровки, воспринимается без напряжения – и потому формирует положительную эстетическую реакцию у слушателя.

 Несомненно, что оборот TDTST более естественен, чем TSTDT, – не только на тональном, но и на функциональном уровне. Поэтому во многих музыкальных темах эпохи классицизма первое предложение строится целиком на чередовании тоники и доминанты, а субдоминанта появляется лишь на кульминации во втором предложении. Логика такого развития основана на том, что прежде появляется функция нам более знакомая и потому более привычная. Двигаться же всегда естественнее от привычного к непривычному, чем наоборот.

 Действие эвристической функции проявляется в эффекте неослабевающего интереса к произведению, который сохраняется не только в процессе слушания, но и выходит за рамки текущего восприятия, вызывает желание повторно прослушать произведение, разобраться в нём.

Несовпадение появившегося звучания с мысленным прогнозом образует реакцию на непредвиденность. Непроизвольное внимание мгновенно приковывается к элементам, несущим новизну.

 Один из сильнейших приёмов воздействия – ложный ход. Так иногда в литературоведении называют приём, когда предвосхищающее воображение читателя направляется по ложному пути с тем, чтобы истинная развязка ошеломила своей неожиданностью и оставила прочный след в сознании читателя. На самом-то деле реально появляющаяся развязка логично вытекает из предшествующих событий, и только в силу «ослепления» читателя эта логичность замечается им лишь *post factum*.

 В музыке на гармоническом уровне ярким примером использования описываемого приёма является прерванный оборот; на уровне формообразования – замена ожидаемых тревожных образов ослепительным финалом и т.п.

 Например, если музыка ставит своей целью приведение слушателя в экстатическое состояние, то в её структуре мы можем наблюдать такие приёмы воздействия, как гипнотизирующая остинатность, заворажи-вающая своей постепенностью нагнетания. Напротив, развитая в европейском симфонизме функция глубокого осмысления мира, невольно способствует усложнению музыкального языка, вызывая потребность в большом числе проясняющих приёмов (один из наиболее употребительных – реприза).

 Развлекательная музыка более робко, чем академическая, заявляет о своей познавательной функции, а её творческая функция проявляется главным образом лишь в умеренном расширении выразительных средств; поиск новых приёмов (например, электронных тембров) производится лишь для привлечения внимания. Такой коммуникативной организации структуры (которая обеспечивала бы доходчивость «с первого раза») требуют условия её бытования.

Известна закономерность: в драматических произведениях тональный план контрастнее, чем в более уравновешенных. Вполне очевидно, что такая частая и резкая активизация внимания является необходимым условием шутливо-игровой музыки, но противопоказана музыке созерцательной, философски-сосредоточенной и углублённой.

 Репетиционно повторяемый звук перед началом темы чаще всего трактуется как звук доминанты. Опираясь на эту традицию, наш слух вправе ожидать такой исход. И внезапный тональный сдвиг в данном случае активизирует внимание, повышает яркость следующей темы.

**ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ музыкального произведения**

**Роль развития в музыкальном произведении**. При характеристике временной («горизонтальной») стороны музыки часто используют такие понятия, как процесс, изменение, движение, развитие. Говорится, например, о развитии естественном и надуманном, инициативном и вялом, о развитии в целом и частных сторон музыкального произведения – развитие фактурное, тематическое, метрическое, тональное.

Развитие может проявлять себя как последовательность простых или сложных элементов музыки (звуковых высот, громкостей, аккордов, тональностей, фраз, мотивов, тем, частей формы и т.д.). Обычно эта последовательность многослойная, с наложением этих же элементов друг на друга.

 В «горизонтальном» развитии могут происходить следующие процессы, которые формируют развитие: экспонирование (показ, введение) тем, представленных в единственном варианте; повтор (сиюминутный или дистантный) тождественных тем; изменённый повтор (вариация, вариант, полифоническая обработка) сходного материала; контраст при введении нового материала; в отношении рельефа и фона – чередование тематических сгущений и разряжений.

Композитор может мыслить от целого к части, – так рождается принципы дробления, вычленения, разработки (работа с мотивами и фразами, их изменение посредством гармонического или фактурного контекста; тембровых метро-ритмических, ладовых и др. преобразований). Мышление от частного к целому – естественно, не в начале произведения – рождает мотивно-интонационную подготовку темы, синтез новой темы. Также это может быть неполное изложение (заранее) основной темы вокального произведения в оркестровом или фортепианном вступлении.

 В «вертикальном» развитии одна тема образуют одноголосие, одновременное звучание двух тождественных тем даёт дублировку, звучание двух сходных тем – вариантную и вариационную гетерофонию, различных – контрастную полифонию, наложение фона на рельеф – гомофонную фактуру.

 В «диагональном» развитии появление идентичных тем образует имитационную полифонию, появление сходных тем – свободные имитации, различные темы образуют контрапункт.

Следует понимать, что все указанные принципы развития могут проявлять себя в одном произведении, как в различных частях формы, так и в одной, поочерёдно и одновременно. Например, в первой экспозиционной части предпочтительнее горизонтальное развитие с поочередным показом тем, инструментальных тембров и т.п.; но при этом одновременно может иметь место и вертикальный принцип развития – взаимодействие рельефа и фона, образующее гомофонную фактуру. Развитие по диагонали чаще применяется в развивающей части и в зоне кульминации. Все вышеперечисленные виды развития, выбор этих принципов развития и отношение к ним формирует тип смыслового развития, характер произведения.

 Можно выделить два типа смыслового развития – повествовательный и событийный. Первый тип основан на изложении авторской мысли о предмете повествования. Последовательность смен эмоциональных состояний при этом не обусловлена реальными временными причинами, условиями и ситуацией. Например, в трёхчастной арии барокко *Da capo* отсутствуют переходы эмоций. Контрастирующие чувства даны в логическом сопоставлении. Здесь ощущается упорядочивающая деятельность сознания, мышление противопостав-лениями (радость – печаль, упадок и надежда). Напротив, событийная драматургия основана на том, что события представляются и показываются так, как если бы они развёртывались без участия постороннего наблюдателя.

Музыкальный материал рождает предчувствие художественной концепции. Чем дальше движется мысль композитора, тем определённее становятся её очертания, пока она, наконец, не замыкается в совершенное целое. Чем ближе внешнее музыкальное впечатление совпадает с внутренним музыкальным ожиданием, тем больше будет эстетическое удовлетворение.

 Ощущение развития, «движения» в музыке возникает не только при интуитивной оценке звучащего материала и его соотношения с предшествующим, но и в результате непрерывного предугадывания, предвосхищения, ожидания дальнейшего.

 Возникновение ожиданий – только одна сторона восприятия развития. Другая важная сторона – обратные связи. При реальном появлении музыкального материала музыкальное сознание сравнивает, сличает то, что прозвучало с тем, что ожидалось. Близость, сходство ожидаемого и реально наступающего способствует большей плавности и естественного развития. Напротив, расхождение этих моментов создаёт предпосылки для эффектов неожиданности, новизны, своеобразия.

 Вообще художник не обязан делать своё произведение энциклопедией всех возможностей развития. Даже в вариационной форме, как бы специально приспособленной для этой цели, художник не реализует все возможности. Уже каждая последующая вариация несёт с собой новые черты, которые тоже могут быть развиты (экономия материала, так отчасти и происходит в некоторых произведениях).

 В экспозиционном разделе музыкальные темы могут быть представлены с разной полнотой. Темы произведений классицизма, особенно сонатные, интригуют своей краткостью. Реализация возникших ожиданий тематического развития отсрочена и осуществляется в последующих разделах формы. Многие романтики, напротив, свои темы с исключительной широтой показывают уже в экспозиции.

 Степень полноты высказывания в рамках экспозиции радикально влияет на ожидаемое развитие. «Темы в сонатной форме должны быть доведены до предельной сжатости и лаконичности; значение их заключается не в самодавлеющей выразительности, а в той потенции развития, которую они в себе содержат. Есть выразительные мелодии, которые всё, что они имели в себе, уже сказали, не нуждаясь ни в каком развитии, которое могло бы вскрыть в них новые стороны, новые грани», – говорил П.Чайковский (один из самых великих симфонистов и мелодистов XIX века).

 Потенциально богатая тема вначале показывается скромно, оставляя открытой возможность последующего её раскрытия. Этот приём создаёт явственное ожидание и желание доразвития, художественного завершения, стремление к полноте высказывания в рамках всего произведения. Он делает широкое развёртывание темы в последующих разделах неназойливым, естественным, желанным. Также «сбережение» экспозиционности (показа, демонстрации тем) требует активизации фантазии слушателя, стимулирует его на открытия и находки.

 **Природа модуляции**.

Как известно, модуляцией является любое изменение. Обратимся к гармонии, как области наиболее разработанной.

Модулирующий аккорд может быть понят лишь с точки зрения новой системы. Поэтому он как бы служит толчком, импульсом, изменяющим способ восприятия. Смена общих тональных установок и составляет сущность отклонения и модуляции.

 Сознание слушателя непрерывно «примеряет» поступающую музыкальную информацию к избранной мысленно модели лада (тональности). Если музыкальная речь выходит за рамки первоначальной установки, то тут же подбирается другая, более адекватная установка, происходит «пробирование» нового тонального центра.

 Исходя от того, что в основе модуляции лежит смена способа восприятия, смена общей точки зрения, с позиции которой оцениваются явления, полученное абстрактное понятие модуляции можно относить уже не только к гармонии, но и к другим сферам музыкальной организации.

 В родственную «тональность» (тональность может заменить образный центр; коммуникативный принцип типа искренность/открытость или замкнутость/отчужденность; жанровые признаки типа вальсовость/ маршевость в многочастных произведениях) легче модулировать. Но она не так ярка. Яркость вносят более далёкие соотношения.

 Законы родственности организуют музыкальную драматургию, процесс развития в целом. Мы чувствуем, например, что шутливые интонации в сравнении с драматическими – это далёкие образные «тональности», а соотношение взволнованной лирики и плачевных интонаций можно определить как соотношение первой степени родства. От родства образов во многом зависит техника драматургических модуляций. В первом случае плавный постепенный переход потребовал несколько промежуточных звеньев, в то время как во втором случае переходы осуществляются более легко.

 Родственность общих установок, так же как и тональных, зависит от наличия общих элементов. Например, для взволнованной лирики и патетических кульминаций такими общими элементами являются напряжённость эмоционального тона, тревожная возбуждённость. Иногда напротив, два раздела объединены лишь стилистически и конструктивно. Во всём обнаруживается полярность. Миру мысли и созерцания противостоит мир действия. Просветлённости противостоит тревожность, сосредоточенности – устремлённость, спокойствию – возбуждённость (которая сказывается в ритме дыхания фраз, в темпе).

 Характер взаимодействия установок определяется также их соотносительной прочностью. Известно, например, что если долго выдерживается одна тональность, а потом резким поворотом берётся другая, то это может неприятно поражать слух. Эффект объясняется тем, что длительное пребывание в одной тональности чересчур сильно укрепило первоначальную установку и для естественного начала модуляционного движения необходимо прежде «расшатать», поколебать устойчивость и незыблемость «инерции покоя». Такую роль в сонатных формах обычно выполняют вступительные построения.

 Точно так же приходиться преодолевать «притяжение» исходной образной «тональности». Чем дольше используется какая-либо установка, тем больше она укрепляется, – и это явление не составляет специфики музыки. При переходе от одной установке к другой (от одной части к другой контрастной) первая не забывается сразу, а держится некоторое время в восприятии в виде фона, в виде «тайной мысли». Длительность затухания определяется её прочностью, тем, насколько продолжительно и энергично она внедрялась в сознание.

Чем глубже конкурирующая (вторая) установка вытесняет основную, тем труднее вернуться к основной к установке. Если память об основной модели ещё очень сильна, то возникает своего рода тяготение новой установки к основной, желание вернуться к исходному пункту. Наоборот, если конкурирующая модель глубоко овладела нами, то возвращение к старой модели ожидается уже с меньшей охотой. Для естественного возвращения в этих условиях нужна специальная подготовка (например, подготовка репризы посредством доминантовой функции).

 Так возникает своеобразный закон глубины отхождения от центрального момента. Он состоит в том, чтобы не отклониться дальше, чем следует, чтобы не пропустить тот момент, когда память о первоначальной установке ещё не совсем угасла, чтобы вовремя подхватить основную линию. Иначе говоря, существует некоторая точка, за которой возвращение к старому теряет свою естественность и желанность, воспринимается как насильственное. Так, вместо естественности формы и тонального развития, может возникнуть нежелательная механистичность, угловатость и неестественность бессвязного чередования фрагментов.

Если композитор по ряду соображений решает возвратиться к исходному материалу несколько позднее критической точки, то он должен предварительно повысить уровень старой установки путём введения напоминающих элементов – отдельных интонаций, элементов образности, ритмических признаков.

 Меру глубины отхождения тонко чувствуют композиторы – и это выявляется не только в их творчестве, но и в критических суждениях.