**МЕЛОДИЯ**

**Определения мелодии**.Мелодия (*греч*. – распев лирической поэзии, напев, пение) – один, или единственный в монодии, голос музыкальной фактуры, который трактуется в теории музыки как композиционно-техническое и ладовое целое. Реже словом «мелодия» обозначают всякий голос многоголосной фактуры («горизонтальное» измерение музыки), то есть в отрыве от многоголосного целого. В гомофонном складе, например, в музыке венских классиков, мелодия противопоставляется аккомпанементу и басу. Это, последнее понимание мелодии господствует в элементарной (школьной) теории музыки и поныне.

Совокупность мелодий, обладающих любым типологическим родством, в теории нередко именуют словом «мелос».

В словаре Брокгауза-Ефрона мелодия определена как «певучее последование звуков, принадлежащих к какой-нибудь гамме или ладу». В мелодии допускаются недалёкие модуляции, но преобладание главного лада необходимо. Кроме того, мелодия должна иметь симметрическое построение и определённый ритм. Мелодия, как музыкальная мысль, должна быть закончена тонально и ритмически, то есть иметь каденцию в конце. Мелодия заключает в себе мотив, то есть известную ритмическую фигуру, которая повторяется определённое количество раз в первоначальном или изменённом виде и составляет рисунок мелодии.

Мелодия музыкальной пьесы, выполняемая голосом, называется кантиленой. Мелодия имеет формы предложения, или периода. Мелодия, не имеющая строго ритмической симметричной формы, называется речитативом. В крупном сочинении мелодия, имеющая преобладающее значение, называется главной, другие же, менее значительные, – второстепенными. Всего чаще мелодия помещается в верхнем голосе, но встречается и в среднем, и в нижнем. Мелодия составляет главный элемент в музыке; без неё не обходилось и не обходится ни одно музыкальное сочинение, будь оно безыскусственным продуктом народа или плодом сознательного творчества. Для слушателя музыка без мелодии – то же, что картина без рисунка.

Трактовка мелодии в советском музыкознании отличается некоторой упрощённостью. Наиболее распространённым было метафорическое определение: «Мелодия  – одноголосно выраженная музыкальная мысль». Мелодия непосредственно связана с ритмом, однако условно область мелодии и ритма разделяются так, что к мелодии относится изменение звука по высоте, а к ритму организация звуков во времени по длительности и акценту. Было выведено представление об иерархическом соотношении мелодии, гармонии и ритма; на вершину была водружена мелодия, по отношению к которой «гармония является хотя и очень важным, но всё же вспомогательным средством выражения»; остальные «компоненты» (музыки) имеют второстепенное значение.

**Этимология, значение и история термина «мелодия»**.Греческое слово *melos*, первоначально имело более общий смысл; y Гомера и других античных мыслителей применяется для обозначения последования звуков, образующих нечто целое, поэтому первоначальное значение термина *melodia* можно понимать и как «способ пения». От корня *mel* – в греческом языке происходит большое число слов: *melpo* – пою, вожу хороводы; *melogрapia* – сочинение песен; *melopoipa* – сочинение произведений (лирических, музыкальных), теория композиции.

Основной термин греков – «мелос» (Платон, Аристотель, Аристоксен, Аристид Квинтилиан и др.). Музыкальные писатели Средневековья и Возрождения пользовались латинскими терминами: мелодия, мелос, мелум (*melum* – то же, что кантус). Современная терминология (мелодия, мелодика, мелизматика и сходные термины того же корня) закрепилась в музыкально-теоретических трактатах и в повседневном обиходе в эпоху перехода от латинского языка к национальным (XVI-XVII века). В русском языке исконный термин «песнь» (также «напев», «голос») с его широким кругом значений постепенно (в основном с конца XVIII века) уступил место термину «мелодия». В начале ХХ века Б. В. Асафьев вернулся к греческому термину «мелос» для определения мелодического движения, певучести («перелив звука в звук»).

Применяя термин «мелодия», большей частью акцентируют лишь одну из её сторон и сфер проявления. В связи с этим могут быть указаны и основные значения термина:

**1)** Мелодия – последовательный ряд звуков, связанных между собой в единое целое – мелодическая линия, в противоположность аккорду (элементу гармонии) как объединению звуков в одновременности.

**2)** Мелодия (в гомофонном письме) – главный голос (например, в выражениях «мелодия и сопровождение», «мелодия и бас»); при этом под мелодией подразумевается не всякое горизонтальное объединение звуков (оно имеется и в басу, и в других голосах), а только такое, которое представляет собой средоточие певучести, музыкальной связанности и осмысленности.   
        **3)** Мелодия – смысловое и образное единство, «музыкальная мысль», концентрация музыкальной выразительности. В качестве неделимого целого мелодическая мысль предполагает течение от исходной точки к конечной (развитие в процессе, в силу чего музыку относят к временному искусству, в отличие от пространственных, как архитектура и живопись). Последовательно появляющиеся элементы мелодии относятся к одной и той же, постепенно вырисовывающейся сущности. Целостность и выразительность мелодии, по сути, определяют ценность музыкального произведения. Отсюда трактовка мелодичности как достоинства музыки (мелодия – «последование звуков, которые производят приятное или, если можно так сказать, гармоничное впечатление»).

**Природа мелодии**. **Общность мелодии и речи**. Возникнув как первичная форма музыки, мелодия сохраняет следы своей изначальной связи с речью, стихом. Подобно речи, мелодия представляет собой обращение к слушателю с целью воздействия на него, способ общения людей; М. оперирует звуковым материалом. Как в мелодия, так и в речи важное значение имеют высота звука (тесситура, регистр), ритм, громкость, темп, оттенки тембра, определённая расчленённость, логичность соотношения частей, в особенности динамика их изменений, их взаимодействие.

Связь со словом, речью (в частности ораторской) проступает также в средней величине мелодической фразы, отвечающей длительности человеческого дыхания; в сходных (либо даже общих) приёмах украшения речи и мелодии (музыкально-риторические фигуры). Глубокое постижение общности реально-жизненного и условно-художественного (музыкального) содержаний звуковой речи позволило Б. В. Асафьеву охарактеризовать термином интонация звуковое выражение музыкальной мысли, как явление (по его словам, «музыка отражает действительность через интонацию»).

Отличие мелодической интонации от речевой заключается в иной природе мелодического (как и вообще музыкального) – в пользовании тонами, расположенными на ступенях с точно фиксированной высотой, музыкальными интервалами соответствующей системы строя; в ладовой и особой ритмической организации. Сходство со стихом – это частный и особый случай связи с речью.

В теории музыки первым делом изучается важность мелодии. Связь главного голоса с прочими голосами гомофонной музыкальной ткани не должна, однако, абсолютизироваться. Почти любая мелодия гомофонного склада может быть оформлена и действительно оформляется в многоголосии по-разному. Тем не менее, между изолированно взятой мелодией и, с другой стороны, отдельным рассмотрением гармонии, контрапункта, инструмен-товки нет достаточной аналогии, т. к. последние изучают, хотя и односторонне, полноценнее целое музыки. Музыкальная мысль (мелодия) многоголосного сочинения в одной мелодии никогда целиком не выражается; это достигается лишь в совокупности всех голосов.

Мелодия – многосоставный элемент музыки. Главенствующее положение мелодии среди других элементов музыки объясняется тем, что в мелодии объединяется ряд перечисленных выше компонентов музыки, в связи с чем мелодия может представлять собой и зачастую действительно представляет всё музыкальное целое. Наиболее специфический компонент мелодии – звуковысотная линия. Остальные представляют собой самостоятельные элементы музыки: ладо-гармонические явления; метр, ритм; структурное членение мелодии на мотивы, фразы; тематические отношения и элементы формы; жанровые признаки, динамические нюансы, темп, агогика, исполнительские оттенки, штрихи, тембровая окраска и тембровая динамика, особенности фактурного изложения.

Звучание комплекса др. голосов (в особенности в гомофонном складе) оказывает существенное влияние на мелодию, придавая её экспрессии особую полноту, порождая тонкие ладовые, гармонические, интонационные нюансы, создавая выгодно оттеняющий мелодию фон. Действие всего этого комплекса тесно связанных друг с другом элементов осуществляется через мелодию и воспринимается так, как если бы всё это принадлежало только мелодии.  
        Закономерности мелодической линии коренятся в элементарных динамических свойствах регистровых подъёмов и спадов. Всякое движение линии вверх естественно связывается с общим (динамическим, эмоциональным) подъёмом, вниз – со спадом. Иногда композиторы намеренно нарушают эту закономерность, сочетая подъём мелодии с ослаблением динамики, а нисхождение – с усилением, и достигают этим своеобразного выразительного эффекта. Изгибы мелодической линии, нарастания и спады чутко отображают оттенки внутреннего эмоционального состояния в их элементарной форме.

**Народные и профессиональные мелодии** **от Античности до Модернизма (ХХ век)**. Народные мелодии являются выражением глубин народного сознания, возникающей естественным путём, которое питает профессиональную, композиторскую музыку. Важную часть русского народного творчества составляют отшлифованные веками старинные ***крестьянские мелодии***, воплощающие первозданную чистоту, эпическую ясность и объективность народного мировосприятия. Величавое спокойствие, глубина и непосредственность чувства органически связаны в них со строгостью, диатонической ладовой системы.

Русская городская мелодика ориентируется на трезвучный гармонический остов (типичны, в частности, открытые ходы по звукам аккорда), квадратность, большей частью имеет чёткое мотивное членение, рифменные мелодические каденции.

***Восточный мукам и рага***. Древнейшая восточная (отчасти и европейская) мелодика опирается в структурном отношении на принцип макама (принцип раги, лада-модели). Многократно повторяющийся структурный остов-звукоряд (большей частью нисходящий) становится прообразом (моделью) для множества конкретных звуковых последований со специфической вариационно-вариантной разработкой основного ряда звуков.

Руководящий напев-модель есть одновременно и мелодия, и определённый лад. В Индии такой лад-модель называется *para*, в странах арабско-персидской культуры и в ряде среднеазиатских советских республик – макам (маком, мугам, мукам), в Древней Греции – ном («закон»), на Яве – патет (*patet*). Сходную роль в древнерусской музыке выполняет глас как совокупность попевок, на которые распеваются мелодии данной группы (попевка аналогична мелодии-модели).

В древнерусском культовом пении функция лада-модели осуществляется с помощью так называемых погласиц – откристаллизовавшихся в практике устной певческой традиции кратких мелодий.

***Погласица и псалом*** в европейской культовой музыке. Мелодика античности базируется на богатейшей ладо-интонационной основе, где определяющее значение имеет ритмическое развитие (в свою очередь, обусловленное ритмом поэтического стиха)

Мелодика же григорианского хорала (григорианское пение) отвечает своему христианско-литургическому назначению. Содержание григориан-ских мелодий полностью противоположно искусству языческого античного мира. Телесно-мускульному импульсу мелодий античности противостоят здесь предельное отрешение от телесно-двигательных моментов и сосредоточение на смысле слова (понимаемого как «божественное откровение»), на возвышенном размышлении, погружение в созерцание, самоуглубление. Поэтому в хоральной мелодии отсутствует всё, что подчёркивает действие – чеканный ритм, мерность членения, активность мотивов, сила тонального тяготения.

Григорианский хорал – культура абсолютной мелодии («единение сердец» несовместимо с «разномыслием»), не только чуждой какой-либо аккордовой гармонии, но вообще не допускающей никакого «многогласия». Ладовая основа григорианских мелодий – т.н. церковные тоны (четыре пары строго диатонических ладов, классифицирующихся по признакам финалиса – конечного тона, а также тона повторения). Каждый из ладов, кроме того, связан с определённой группой характерных мотивов-попевок.

Уравновешенность линии хоральных мелодий выражается в часто встречающемся аркообразном её построении; начальная часть мелодии представляет собой восхождение к тону повторения, а заключительная – нисхождение к конечному тону. Ритмика хорала точно не фиксируется и зависит от произнесения слова. Соотношение текста и собственно музыкального начала обнаруживает два основных типа их взаимодействия: речитацию, псалмодирование и пение (*cantus*) с их разновидностями и переходами.

***Мелодика полифонических школ эпохи Возрождения*** отчасти опирается на григорианский хорал, однако отличается иным (светским) образным содержанием, своеобразным интонационным строем, рассчитана на многоголосие. Высотная система основывается на старых восьми «церковных тонах» с прибавлением к ним ионийского и эолийского с их плагальными разновидностями (последние лады существовали, вероятно, с начала эпохи европейской полифонии, но в теории были зафиксированы лишь в середине XVI века). Доминирующая роль диатоники в эту эпоху не противоречит факту систематического применения вводнотоновости.

Несмотря на связь с многоголосной, аккордовой гармонией, полифоническая мелодика всё же мыслится линеарно (то есть не нуждается в гармонической опоре и допускает любые контрапунктические комбинации). Линия строится по принципу гаммы, а не трезвучия. Общий контур мелодии – паряще-волнообразный, не обнаруживающий тенденции к экспрессивным нагнетаниям; тип линии – преимущественно бескульминационный.

Непрерывное обновление в мелодии, особенно характерное для полифонии строгого письма XVI-XVII веков, исключает возможность метрической и структурной симметрии (периодичности) крупного плана, образования квадратности, периодов классического типа и связанных с ними форм.

***Мелодика древнерусского певческого искусства*** типологически представляет собой параллель западному григорианскому хоралу, но резко отличается от него по интонационному содержанию. Поскольку заимствованные первоначально из Византии мелодии не были твёрдо фиксированы, то уже при перенесении их на русскую почву, а тем более в процессе семивекового бытования главным образом в устной передаче (так как крюковая запись до XVII века не обозначала точной высоты звуков) под непрерывным воздействием народной песенности они подверглись коренному переосмыслению и в дошедшем до нас виде, несомненно, превратились в чисто русское явление. Мелодии старых мастеров – ценное культурное достояние русского народа. («С точки зрения музыкального своего содержания древнерусский культовый мелос ценен ничуть не меньше памятников древнерусской живописи», – отмечал Б. В. Асафьев.)

Общая основа ладовой системы знаменного пения – т.н. обиходный звукоряд (или обиходный лад). Большинство мелодий классифицируется по принадлежности к одному из 8 гласов. Глас есть совокупность определённых попевок (их несколько десятков в каждом гласе), сгруппированных вокруг своих мелодических тоник. Линия мелодии характеризуется плавностью, преобладанием гаммового, секундового движения, избеганием скачков внутри построения (изредка встречаются терция и кварта). При общем мягком характере выражения (надлежит «пети кротким и тихим голосом») мелодическая линия крепка и сильна. Древнерусская культовая музыка всегда вокальна и преимущественно одноголосна. Выразительное произнесение текста определяет ритмику мелодии (выделение ударных слогов в слове, важных по смыслу моментов; в конце М. обычен ритмический каданс, главным образом с помощью крупных длительностей). Размеренная ритмика избегается, ритм крупного плана регулируется длиной и членением строк текста. Мотивы-попевки варьируются.

Мелодия доступными ей средствами иногда изображает те состояния или события, о которых говорится в тексте. Вся мелодия в целом (а она может быть и очень длинной) строится по принципу вариантной разработки попевок. Вариантность состоит в новом проведении попевки со свободным повторением, изъятием, прибавлением отдельных звуков и целых звуковых групп. Мастерство распевщика (композитора) проявлялось в умении создать длинную и разнообразную мелодию из ограниченного количества положенных в основу мотивов. Принцип неповторности относительно строго соблюдался древнерусскими мастерами пения, новая строка должна была иметь новый напев. Отсюда огромное значение вариационности в широком смысле слова как метода развития.

***Европейская мелодика XVIII-XIX веков*** основана на мажорно-минорной тональной системе и органически связана с многоголосной тканью (не только в гомофонии, но и в полифоническом складе). «Мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе» (П. И. Чайковский). Мелодия продолжает оставаться средоточием мысли, однако, сочиняя мелодию, композитор (возможно, бессознательно) создаёт её вместе с основным контрапунктом – басом, согласно намеченной в мелодии гармонии. Высоко-развитость музыкальной мысли воплощается в феномене мелодической структуры благодаря сосуществованию в ней генетических слоев, в сжатом виде содержащих предшествующие формы мелодики:

**1)** первичная линеарно-энергетическая форма (в виде динамики подъёмов и спадов);

**2)** фактор метроритма, расчленяющего эту стихию (в виде тонко дифференцированной системы временных соотношений на всех уровнях);   
        **3)** ладовая организация линии (в виде богато выработанной системы тонально-функциональных связей).

Развитие европейской мелодики «гармонической» эпохи проходит ряд историко-стилистических стадий (барокко, венская классика, романтизм), каждая из которых характеризуется комплексом специфических признаков. Своеобразием отмечены и индивидуальные мелодические стили отдельных композиторов. Но можно отметить и некоторые общие закономерности мелодики «гармонической» эпохи, обусловленные особенностями господствовавших эстетических установок, направленных на наиболее полное раскрытие внутреннего мира индивидуума, человеческой личности:

Общий, «земной» характер экспрессии (в противоположность некоторой отвлечённости мелодики предшествующей эпохи); непосредственное соприкосновение с интонационной сферой бытовой, народной музыки; пронизанность ритмом и метром танца, марша; сложная, разветвлённая метрическая организация с дифференциацией лёгких и тяжёлых долей; метроритмическая и мотивная повторность как выражение активности жизнеощущения; тяготение к квадратности, становящейся структурным ориентиром; трезвучность и проявление гармонических функций в мелодии, скрытое многоголосие в линии, подразумеваемая и примысливаемая к мелодии гармония; структура линии, мотива, фразы, темы определяется метром; метрическая расчленённость и периодичность сочетаются с расчленённостью и периодичностью гармонической структуры в мелодии; в связи с реальной или подразумеваемой гармонией вся линия мелодии отчётливо подразделяется на звуки аккордовые и неаккордовые.

***Мелодика ХХ века*** обнаруживает картину большой пестроты – от архаики древнейших слоев народной музыки, своеобразия внеевропейских музыкальных культур (негритянской, восточноазиатской, индийской), массовой, эстрадной, джазовой песни до современной тональной, новомодальной, двенадцатитоновой, серийной, сериальной музыки, электронной, алеаторической, стохастической, музыки с техникой коллажа и других, ещё более крайних течений и направлений. Ни о каком общем стиле, и ни о каких общих принципах мелодики здесь не может быть и речи; по отношению ко многим явлениям и само понятие мелодии либо неприменимо вовсе, либо должно иметь другой смысл (например, «тембровая мелодия»).

**Учения о мелодии в разные эпохи**. Начатки учения о мелодии содержатся в трудах о музыке Древней Греции и Древнего Востока. Т. к. музыка древних народов преимущественно одноголосна, вся прикладная теория музыки по существу была наукой о мелодии. То же в значительной мере касается и музыковедения эпохи европейского Средневековья, во многом, за исключением большей части учения о контрапункте, также и эпохи Возрождения: «Музыка есть наука о мелодии» (Исидор Севильский). Учение о мелодии в собственном смысле слова ведёт начало с того времени, когда музыкальная теория стала различать гармонику, ритмику и мелодику как таковую.

Античное учение о мелодии рассматривает её как явление синкретическое: «В мелосе есть три части: слова, гармония и ритм» (Платон). Звук голоса – общее у музыки и речи. В отличие от речи мелос – это интервально-ступенчатое движение звуков. По Квинтилиану, различаются мелодии восходящего, нисходящего и закруглённого (волнообразного) рисунка. В эпоху античности была подмечена закономерность, согласно которой восходящий скачок влечёт за собой возвратный ход по секундам вниз, и наоборот.

В период Средневековья и Возрождения новое в учении о мелодии выразилось, прежде всего, в установлении в качестве единственно правомерных иных взаимоотношений со словом, речью. В эпоху раннего Средневековья отцы католической церкви требовали полного подчинения мелодии, музыки «слову Божьему: пусть раб Христов так поёт, чтобы не голос поющего, а слова угождали богу» (Иероним).

Пение должно быть «как бы размерено по метрическим стопам». Отделы мелодии, как в стихах, должны быть равны, а некоторые – повторять друг друга. Учёные выделяют разного рода симметричные отношения.

Яркий представитель эстетики Возрождения Царлино в трактате «Установления гармонии», ссылаясь на античное определение мелодии, предписывает композитору «воспроизводить смысл, содержащийся в речи». Царлино различает в музыке четыре начала, совместно обусловливающие удивительное воздействие её на человека, это: гармония, метр, речь (*oratione*) и художественная идея («сюжет»); первые три из них составляют собственно мелодию.

Трактовка мелодию как представления чувства-аффекта (в тесной связи с текстом) соприкасается с пониманием её на основе музыкальной риторики. Более подробная теоретическая разработка современной приходится на XVIII век. Учения о мелодии нового времени исследуют уже гомофонную мелодику (членение которой есть одновременно и членение всего музыкального целого). Изучение мелодии в XVII-XIX веках ведётся большей частью не в специально посвященных ей работах, а в трудах по композиции, гармонии, контрапункту. В духе просветительского рационализма учёные видят сущность мелодии в совокупности, прежде всего, 4 её конкретных качеств: лёгкости, ясности, плавности и красоты (привлекательности). Чтобы достичь каждого из этих качеств, он рекомендует столь же конкретные технические правила. Например, для достижения плавности – восемь правил. Перечислим некоторые из них:

**1)** тщательно следить за равномерностью звуковых стоп и ритма;

**2)** не нарушать геометрического соотношения определённых сходных частей, т. е. точно соблюдать мелодические числовые пропорции;

**3)** чем меньше в мелодии внутренних заключений, тем она плавнее.  
          
        К концу барокко музыканты понимают мелодию как совокупность и взаимодействие всех основных средств музыки – гармонии, ритма, такта (метра) и темпа.

**Направление мелодического движения**.Мелодическое движение в своем развитии принимает разнообразные формы. Рисунок мелодического движения складывается из его различных направлений. Основные из них:

1. восходящее движение;
2. нисходящее движение;
3. волнообразное движение, образующееся от последовательно чередующихся восходящего и нисходящего направлений;
4. «горизонтальное» движение на повторяющемся звуке.

Здесь следует указать, что первые три направления движения могут быть: поступенными (т.е. по соседним ступеням звукоряда), скачкообразными (по любым интервалам звукоряда больше секунды) или смешанными. Волнообразное движение может происходить в пределах сравнительно небольшого диапазона, быть восходящим и нисходящим. Если мелодическая линия носит форму повторяющегося мотива на разных ступенях гаммы, такой мелодический рисунок называется секвенцией. Высшая точка мелодии, или вершина, при условии совпадения её с наибольшим динамическим напряжением, называется кульминацией. Расстояние между крайними по высоте звуками мелодии называется диапазоном мелодического движения.

**Роль мелодии в музыкальном произведении**.В гомофонной музыке функция мелодии присуща обычно верхнему, ведущему голосу, тогда как второстепенные средние голоса гармонического заполнения и бас, составляющий гармоническую опору, не обладают в полной мере типичными качествами мелодии. Мелодия представляет основное начало музыки; «самая существенная сторона музыки – мелодия» (С. С. Прокофьев). Дело других компонентов музыки – контрапункта, инструментовки, гармонии «дополнять, дорисовывать мелодическую мысль» (М. И. Глинка).

Одноголосной является народная музыка многих народов; у ряда народов одноголосие составляло единственный вид профессиональной музыки в определённые исторические периоды или даже на всём протяжении их истории. В мелодии, помимо важнейшего в музыке интонационного начала, проявляются и такие музыкальные элементы, как лад, ритм, музыкальная структура (форма). Именно через мелодию, в мелодии они в первую очередь выявляют свои выразительные и организующие возможности. Но и в многоголосной музыке мелодия всецело главенствует, она – «душа музыкального произведения» (Д. Д. Шостакович).

**Мелодия и тема**. С мелодией тесно связано такое понятие как тема. Николай Метнер в своём труде «Музыка и мода» писал о теме и её развитии следующее:

«Самый первичный, основной «смысл» музыки – это ***тема***, которая является зерном формы, главным содержанием её; и развитие темы, представляющее собой как бы раскрытие зерна, то есть формы всего сочинения. Тема есть, прежде всего, наитие (по-немецки *einfall*), творческий процесс. Она обретается, а не изобретается. Процесс работы с этой темой и является главной задачей художника. Если художник подделывает тему вместо созерцания темы наития, то у подделанной темы он научается лишь подделывать и произведение.

По творчеству мастеров мы видим, что именно тема давала им право говорить простым, понятным, даже как бы обыкновенным языком. Отсутствие же такого подлинного наития всегда заставляет композитора изобретать, насколько это возможно, большее число интересных деталей, которые сложностью своей прикрыли бы скудость темы. Тема есть доступнейшая простота и единство всего произведения, таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие. Тема есть закон для каждого отдельного произведения.

Каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка. Она имеет свой пульс-ритм, свою светотень-гармонию, свое дыхание – каденции, свою перспективу – форму. Она требует себе часто в качестве сопроводителей иные темы. Она сама намечает их, а часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой.

Тема не есть всегда мелодия, и только мелодия. Она больше чем мелодия, ибо, как это доказал Бах в своих фугах и венские классики в симфониях, она обладает способностью превратить как бы в сплошную мелодию самое сложное построение формы. Но тема чаще всего бывает заключена и легче всего воспринимается нами в образе мелодии. Мелодия является как бы излюбленной формой темы. Тема есть наиболее яркая печать индивидуальности автора. Простота вдохновенной темы представляет собою неразгаданную тайну. Всякая попытка разгадать тайну её простоты бесплодна. Каждая вдохновенная тема неповторима.

***Мелодия***, как излюбленная нами и прекраснейшая форма темы, должна рассматриваться именно только как *форма* темы. Если у величайших мастеров мелодия часто производит на нас впечатление кульминации их тематического вдохновения, то мастера меньшего калибра своими слащавыми мелодиями нередко вызывают у нас обратное впечатление. У них мелодическая форма уже не заключает в себе той потенции к развитию, какая свойственна мелодическим темам великих мастеров. Подобные мелодии уже нельзя назвать темами. Им не предшествовало никакое созерцание, наитие, вдохновение. Они большей частью изготовляются как конфетки для услаждения вкуса непритязательной публики. Такие мелодии обыкновенно обусловливают собой крайнюю бедность и всех остальных элементов и смыслов».

**Интонация как ладомелодическая сторона**. Русский музыковед-академик Борис Асафьев был первым, кто рассматривал проблему интонации. Формулировки Асафьева двойственны. В целом, интонация рассматривается им как явление комплексное, включающее все элементы музыки. Но нередко Асафьев применяет термин «ритмоинтонация», позволяющий не включать ритм в понятие интонации. Асафьев полагал, что в комплексном явлении интонации ведущую роль играет ладомелодическая сторона, и потому особое значение также и ритма (при некоторых обстоятельствах) специально оговаривал. Труды же В. Холоповой всем своим содержанием убедительно показывают, что ритмическая сторона музыки (а значит, и комплексного явления интонации) имеет отнюдь не меньшее значение (выразительное, формообразовательное, национально-характерное), чем звуковысотная.

Мы можем предпочесть вторую трактовку, с учётом того, что в некоторых случаях вспомогательные музыкально-выразительные средства, как ритм, тембр, регистр и др., могут существенно влиять на характеристику интонации.

**Воздействие мелодии**.Мелодия воздействует на слушателя особенно интенсивно и многообразно. Мелодия пробуждает не только эмоции, но и ощущения, образы и даже убеждения. Она сильно влияет практически на все жизненные функции, в особенности на нервную систему, дыхание и кровообращение.  Именно мелодико-гармоническая сторона музыки  развивает интуицию, скорость и образность мышления. Она может выступать в роли интеллектуального катализатора.

Именно мелодическая компонента музыки развивает коммуникативные способности и навыки межличностного общения, обеспечивает уникальную возможность общения без слов.  В 1992 году Л. Трэйнор и С. Трегуб опуб-ликовали в журнале *Journal Of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* результаты своего эксперимента. Исследователи проигрывали испытуемым разного возраста одну и ту же мелодию, периодически делая в ней ошибки. Дети замечали эти ошибки в любом случае, а взрослые – только, если «лишняя» нота не входила в основную тональность. Это означает примерно следующее: дети реагировали просто на изменение мелодии, а избалованные музыкой взрослые некоторые «ошибки» воспринимали как допустимую импровизацию.

**Мелодия и форма**.Мелодия, как и речь, не течет непрерывно, а делится на части. Части мелодии называются построениями; они бывают различные по продолжительности. Граница между построениями называется цезурой. Музыкальное построение, выражающее законченную музыкальную мысль, называется *периодом*.

Простейший тип периода состоит из восьми тактов. Период делится на две части, которые называются *предложениями*. Окончание музыкального построения называется каденцией. Если в периоде при окончании сохраняется начальная тональность, он называется однотональным. Период, в котором к моменту его окончания произошла модуляция, называется модулирующим периодом.

Какая бы музыка ни звучала – песня, танец или марш, мы всегда выделяем в них мелодию. Мелодия – это лицо любого музыкального сочинения, его суть, его душа. Мелодия сохраняет следы своей изначальной связи с речью, стихом, ритмом. Подобно речи, мелодия представляет собой способ общения людей – обращение к слушателю с целью воздействовать на него. Как в мелодии, так и в речи важны высота звука, ритм, громкость, темп, тембр.

*Итак, мелодия – это нечто не только осмысленное и законченное, но и выразительное, производящее приятное впечатление и обязательно эмоционально воздействующее на людей.*

Главное для мелодии – возможность спеть её или сыграть на инструменте. Она должна быть напевна, в ней не должно быть слишком широких скачков, она движется чаще всего плавно. Примеры различных типов мелодии можно найти уже в древней музыке. Античное пение, как и средневековое церковное пение, были ***монодичны***, т.е. в них был только один главный голос, поющий мелодию. Монодическая музыка (включая примитивные культуры, восточные культуры, европейский фольклор и григорианское пение) построена на звучании одной мелодии, с ритмическим аккомпанементом или без него; при этом мелодия может исполняться любым количеством певцов или инструменталистов, и может быть окружена т. н. «подголосками», что известно как ***гетерофония***.

В более поздние времена появилась ***полифония*** – многоголосие, в котором одновременно звучат несколько мелодий. В полифонической музыке (расцвет которой приходится на конец XVII века) реализуется одновременное сочетание двух или большего числа мелодий, причём каждая из них обладает определённой самостоятельностью.

Наконец, в ***гомофонном стиле***, потеснившем полифонию в XVIII веке, основой является последовательность аккордов, а в качестве мелодии часто рассматривается верхний голос (например, в хоровых четырехголосных изложениях хоралов).

Итак, мы познакомились с **4 основными способами изложения мелодии**:

Монодия – один голос

Гетерофония – один голос с подголосками

Полифония – многоголосие

Гомофония – один голос главный, а все остальные играют роль аккомпанемент.

Истинный исток и неисчерпаемая сокровищница мелодий – народное музыкальное творчество. Большую ценность в русском народном творчестве представляют старинные крестьянские мелодии, привлекающие величавостью, глубиной чувства.

Большинство великих произведений композиторов-классиков опирается на народные мелодии – песни и танцы. Например, в финале знаменитой симфонии может звучать русская народная песня *«Во поле берёза стояла»*ирадостные народные плясовые мелодии.

Мелодия – самое богатое средство музыкальной выразительности. Одна и та же мелодия может выражать и печаль и радость, в зависимости от того, как и при каких обстоятельствах её исполнить.

*Библиография:*

1. Арановская М. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991.
2. Бобровский В. Тематизм, как фактор музыкального мышления. М.: Музыка, 1989.
3. Метнер Н. Музыка и мода. Париж, 1987.
4. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977.
5. Холопова В. Музыкальный тематизм. М.: Музыка, 1980.