***Лад и тональность***

**Определение лада**. С понятием лада связано понятие музыкального строя. Изучение строя началось ещё в Античности. Первым это сделал Пифагор в своих опытах со струной. В итоге был изобретён пифагоров строй, в эпоху, когда царила монодия (одноголосие).

Недостатком данного строя было несовпадение диезов и бемолей. Разница в их звучании называлась «коммой». В одноголосии, где отсутствовали интервалы, это совпадение ещё не ощущалось. И только к началу Возрождения, когда хор стал петь интервалы, а затем и аккорды, когда заиграли аккомпанирующие инструменты, стало слышно жёсткое и фальшивое звучание аккордов. Выявились издержки пифагорова строя. Музыканты стали искать новый строй.

Впервые новый строй появился в XVI веке. В следующем столетии он был детально описан учёным Рам**о** в работе о гармонии. Если Пифагор строил чистую квинту только от первого обертона (постоянно брал за основу последний звук квинты), то Рамо рассмотрел второй и четвёртый обертоны и вывел мажорное трезвучие. Так появились главные функции. Новый строй назывался «чистый». Но здесь снова появлялась «пифагорова комма», т.е. диезы и бемоли не совпадали. Поэтому строй существовал недолго.

Затем появляется темперированный строй, где за основу берётся один обертон (т.е. октава) и эта октава делится на 12 равных частей. Что позволяет от любого звука построить равномерную последовательность полутонов. Этот строй разрабатывали одновременно несколько ученых, а позже Бах закрепил его в «Хорошо темперированном клавире».

Недостаток темперированного строя заключается в том, что все интервалы звучат одинаково, вне контекста (как в мажоре, так и в миноре, как в диссонирующем, так и в консонирующем аккорде). И таким образом, у каждого музыканта есть «зонный» слух – т.е. каждый звук имеет свою зону, который включает разное количество колебаний, но слух воспринимает их как один звук. А в «живом» исполнении голосом или на не темперированном инструменте происходит непроизвольное обращение к пифагоровому строю, где диезы звучат на некоторую долю выше, чем бемоли.

Мажоро-минорные системы имели применение ещё в эпоху барокко. Минорный лад с мажорной доминантой (гармонический минор) в результате повышенной VII ступенью, которая образовывала вводный тон к тонике, формируя ум.5. В каждой функции есть наиболее яркая ступень, которая представляет функцию. В тонике это – III ступень, в субдоминанте – VI, и в доминанте, соответственно – VII.

В период классицизма появилась мажорная субдоминанта в миноре и «оминоривание» вообще. Наиболее яркое применение мажоро-минорных систем происходит в эпоху романтизма. В звукоряде используются 10-11 звуков, в отличие от прежних семи ступеней.

На базе всей тональной музыки можно выделить 4 мажоро-минорных формы лада:

1. одноимённые мажор и минор
2. параллельные мажор минор
3. одноимённые минор и мажор (встречается редко) – колорит этой системы более суровый, с преобладанием минорного звучания
4. минор и параллельный мажор

Параллельные системы совпадают по звукоряду, и их можно украсить за счёт гармонических трезвучий или септаккордов.

Итак, в широком смысле слова *лады – это все системы логически связанных отношений с чётким распределением функций*. Как известно, в тональности центральным элементом является тоника (основной тон). Ход от одной функции к другой в рамках лада составляет фазу, ещё известную как гармонический оборот. Самый устойчивый из всех существующих оборотов – T - S - D, который закрепился в музыкальной практике с того момента, как к началу барокко сформировался полноценный лад.

**Особенности лада в фольклорном творчестве**.Известно, что народная музыка представлена практически единственным жанром – песней. Не менее известным является факт, что в большинстве стран мира песня излагается одноголосно, или хором в унисон. Подобное, одноголосное существование ранней музыки обозначается музыковедами как ***монодия***.

«*Модальные лады* – те, которые в основном принципе опираются на определенные звукоряды данного лада (а тяготение к центральному тону может отсутствовать). *Тональные лады* те, которые в основном принципе опираются на тяготение к центральному звуку или созвучию». В модальности звукорядная основа непременна, господство центра соблюдается в разной мере. В тональности – господство центра непременно, звукорядная основа соблюдается в разной мере».

Монодический лад с развитым и определённым мелодическим звукорядом (модальный тип, модальная система) характерен для старинных песен европейских народов, в т. ч. и русского, средневекового европейского хорала, древнерусского певческого искусства; встречается также в фольклоре множества внеевропейских народов.

«Западная» модальная система (ранний средневековый лад), исторические границы которой неопределённы, зародилась в мелодиях раннехристианской церкви. В исполнительской практике модальная система закрепилась в VII-IX веках, далее развивалась в рамках средневековой ладовой системе IX-XIII веков (типологически сюда же относится и древнерусская ладовая система). Впоследствии постепенно она врастала в модальную гармонию Возрождения (условно XIV-XVI века.).

Тональная (мажорно-минорная) система начала развиваться в XVII-XIX веках; в модифицированном виде тональная система применяется и в XX веке, названная новой высотной системой. Именно тональная система – самая богатая в сравнении со всеми более ранними (несмотря на ограничение минимальным числом ладов). Мажорно-минорная система – лад иного типа, где многоголосие, аккорд – это не просто форма изложения, а важный компонент лада

Итак, ***натуральные лады*** (от лат. *natura* – природа, естество), известные также как диатонические или монодические, в русской теории музыки – лады (ладовые звукоряды), присущие традиционной и народной музыке. Термин возник из ныне устаревшего резкого противопоставления профессиональной и «естественной» («народной») музыки. В действительности традиционная и богослужебная музыка (например, знаменный распев православных, григорианское пение католиков), по отношению к которым применяется понятие натуральных ладов – настоящие *профессиональные* традиции и, наоборот, [гармония](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29) народной музыки (например, еврейских певцов или русских [частушек](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B0)) последних двух столетий во многом обязана «искусственной» европейской тональности.

Эти и другие (например, лидомиксолидийский, распространённый в народной музыке Польши и Молдавии) натуральные лады – центральный элемент [модальных систем](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29) на большом историческом и географическом пространстве, от античности до современности и от Японии до Испании. Модальные тоны натуральных ладов (например, фригийская [секунда](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BA%D1%83%D0%BD%D0%B4%D0%B0_%28%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B0%D0%BB%29), дорийская [секста](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B0) и т. д.) широко использовались для стилизации архаичности, древности и средневековья (т. н. модализмы) в академической музыке композиторами-романтиками в XIX веке, а также в XX веке [джазовыми](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7) музыкантами.

Ознакомимся с поисками, возрождением, синтезом и претворением этих и других ладов в композиторской практике.

**Поиск новых ладов** начался ещё с XIX века, но тогда он ещё не стоял во главе угла. Один из наиболее распространённых искусственных ладов – симметричный. К симметричным ладам относится целотонная гамма (состоящая только из больших секунд), 12-ступенный звукоряд и многое другое. Симметричные лады использовались преимущественно для показа неземного мира, фантастических существ и событий, сказочных персонажей. В итоге развитие симметрии привело к разрушению тональности и к появлению додекафонии (12-ступенного лада).

Ассиметричные лады – это звукоряды с малым количеством ступеней, лады с узкодиапазонным расстоянием (трихорды, тетрахорды). Сюда относится и привычный для нас семиступенный диатонический лад.

Лады бывают простые и синтетические (смешение двух ладовых структур). Лады обладают определёнными красками, семантикой; эти свойства используются в художественной практике.

Также лады делят на диатонические и хроматические (хроматика, от *chromo* – «краска» – расцвечивание тонов). Эти два понятия используются лишь в тональной сфере. У композиторов-романтиков эти две сферы четко разделены в семантическом понятии (земное изображается хроматизмом, небесное – диатоникой). Хроматика позволяет широко употреблять мажоро-минорные и одноимённые лады.

Среди всего разнообразия созданных искусственно к ХХ столетию ладов можно выделить следующие 4 типа:

1. целотонный звукоряд, где лад базируется на двух трезвучиях;
2. уменьшённый лад (полутон + тон или тон + полутон), центральным элементом которого является уменьшенный септаккорд;
3. увеличенный лад (полтора тона + полутон, или два полутона и тон в любой последовательности);
4. тритоновые лады или дважды лады.

Освещая проблему лада в широком смысле этого слова, выделяют следующие понятия: лады модального типа, лады тонального типа, в музыке ХХ века – сонорные (и другие, искусственные) лады, серийные структуры.

Под модальными ладами чаще всего подразумеваются «старинные» лады, или лады народной музыки (лидийский, фригийский, дорийский и т.д.), пентатонику, «венгерскую» гамму с двумя увеличенными секундами и им подобные. Под тональными ладами – мажор и минор классического типа.

Таким образом, существуют два типа ладовых структур – модальный, где за основу принимается звукоряд, и тональный, где за основой является система тональных функций: тоника, субдоминанта, доминанта.

В лада модального типа звукоряд соблюдается строго – в них типично выдерживание ладового звукоряда на всём протяжении построения с данным устоем. В ладах тонального типа, наоборот, тональные функции ощущаются с предельной отчётливостью, а звукоряд основных ступеней данного лада может соблюдаться или не соблюдаться (т.е. «расшатываться» за счёт альтерации и хроматизма).

В тональных ладах (мажор и минор) основой лада является устой и неустой (по отношению к тонике); сильное и непрерывное тяготение к тонике. В модальных одноголосных ладах действительны другие критерии: в качестве устоя выступает тон (отдельный звук). Обычно в мелодии этот звук находится внизу или в середине. В модальности возможны побочные опоры.

Модальное одноглосие – это первичный тип развития ладовой структуры. Если взять музыку в целом, то окажется, что модальная монодия станет количественно преобладающим типом лада. Выше уже было отмечено, что она свойственна древнегреческой музыке, древневосточным, европейским, африканским, народной музыке экзотических стран, григорианским мелодиям, древнерусским распевам. В период романтизма модальность (уже гармонизованная) переживает возвращение в творчестве русских композиторов (особенно Могучей кучки) и некоторых других национальных школ, как Польша, Венгрия. Новый импульс к развитию модальное одноголосие получило в музыке ХХ века.

Всякий лад, и всякое развитие в ладу, воспринимаются на основе ранее слышанного. Такое свойство известно под названием апперцепция. Набор ладов, которые отложились в сознании слушателя, можно обозначить как ладовые структуры. В древности звукоряды были представлены модусами. Позже их сменили мажорные и минорные лады.

**Разные формы тональности и ладово-тонального синтеза в музыке модернизма**. Для сочинений ХХ века характерно сочетание двух разных элементов, причём на самых разных уровнях. Это может быть полигармония, полифункциональность, полиладовость, политональность и другие виды сочетаний. Особо широко используется политональность.

Построение новой тональности и лада нередко начинается у композиторов с изобретения новых аккордов. Например, Римский-Корсаков использует в некоторых своих произведениях внетональную диатонику, где аккорды достаточно просты, но выходят за пределы главной тональности.

Француз Оливье Мессиан при построении лада отталкивается от идеи звуковых витражей, по аналогии с разноцветными витражами в соборе (блики разных гармонических красок, различные наслоения аккордов на низком басу, гроздья аккордов).

Политональность может быть мелодическая и аккордовая, а также промежуточная. Часто заключительное построение в политональности завершается синтезом двух тональностей, что создаёт общую тонику – как правило, диссонирующую.

В некоторых случаях композиторы обращались к мнимой политональности, когда линии (мелодические или аккордовые) записаны в разных тональностях, а звучат в одной.

В музыке ХХ века нередко при построении или развитии тональности (лада) происходит ладово-тональная децентрализация. Тональность часто не выдерживается на протяжении произведения. По ходу развития могут появиться эпизоды, где происходит децентрализация по аналогии с высшей тональностью: тональный фрагмент здесь – тоника, децентрализованный – подчинённая функция. Однако в этом случае децентрализация рассматривается как приём, а не как средство разрушить тональность. Например, атональные эпизоды являются связкой между частями, изложенными в разных тональностях.

Позже, по мере развития атональной музыки, тональность, как таковая, исчезала полностью. В серийной технике появляется даже такое явление как алеаторика – максимальная свобода письма. Есть модуль, который трактуется как угодно, в любой перестановке, допускает любую импровизацию. Данное явление является наиболее неорганизованным среди всех направлений в музыке.

Применялись также тонально-хроматические системы. Напомним, что есть хроматика двух видов – альтерационная (вводится для обогащения тональности) и модуляционная (которая расширяет тональность, способствует уходу из неё). Хроматика, представленная 17 тонами, широко используется романтиками в XIX веке. На основе мажоро-минора введены системы хроматизма, позволяющие ещё больше расширить лад. В таком случае хроматика считается частью диатоники.

В ХХ веке при построении тональности очень распространены формы синтеза диатоники и хроматики. Например, используется 12-ступенная система – с тоникой, но без лада. В хроматической системе теряется ощущение тонального центра, что ведёт к расшатыванию формы. Чтобы закрепить ощущение тонального центра, композиторы вводили приём остинато, более частое применение аккорда, считающегося основным.

***Динамика***

Шкала обозначения уровня громкости в музыке очень относительна, и выбирается исполнителем интуитивно. Композитор даёт намётки, а исполнитель их прорабатывает. Поэтому динамику считают исполнительским средством. В реальном исполнении динамические градации очень богаты и многоплановы, но в фиксации эти градации очень скромны.

Существуют два вида использования динамики:

1. барочная (террасообразная) – резкая смена динамики, без крещендо и диминуэндо. Это связано с инструментами барокко – органом и клавесином, где динамику можно сменить, лишь переключив регистр;
2. волновая динамика – развилась в эпоху романтизма, связана с развитием оркестровой музыки. В творчестве ранних романтиков уже достаточно богато развиты динамические нюансы – например, после вилочек, обозначающих крещендо, стоит ***sp*** вместо ***ff***, часто применяется динамический взлёт и уход на коротком промежутке.

***Тембр***

К тембру также есть два подхода:

1. тембровое варьирование – исполнение одной темы разными инструментами или группами инструментов, чтобы показать разные грани и краски её характера;
2. монотембр – одна тема сопровождается одним тембром. Среди романтиков впервые это было введено Берлиозом, как лейтмотив одного героя или характера.

И тембр, и динамика – явления конечные, цельные, в них нет составляющих частей, как в ритме и ладовой организации. И в то же время и тембровое и динамическое изменение очень легко воспринимаются всеми (подобно окружающим звукам в повседневной жизни, тембрам голосов и т. п.), сильно влияя на слушателя.

***Метр и размер***

Как известно, метр  в музыке  – это мера, определяющая величину  ритмических  построений вплоть до малых композиционных форм (например,  периода). В  элементарной теории музыки  метром называют равномерное чередование сильных и слабых долей.

Метр в музыке – понятие иерархичное. Как человеческая жизнь организована секундами, минутами, часами, днями, годами, и в разные моменты выделяется одна линия. Так и в музыке прослеживаются несколько уровней музыкального времени.

Первый уровень указан в размере – движение долями. В музыке при исполнении важно ощущать высшие временные отрезки, чтобы всё произведение звучало цельно, но при этом высвечивались и детали.

Помимо пульсации основными длительностями бывает и внутридолевая пульсация (более мелкими длительностями, как например шестнадцатые ноты в размере 4/4).

Размеры бывают чётные и нечётные. Метры бывают акцентные и безакцентные. В акцентных метрах подчёркивается сильная доля – за счёт акцента, громкости, длительности, движения какого-либо голоса к сильной доле, затактового движения, движения баса. Акцентные метры чаще применяются в инструментальной музыке, реже – в вокальной.

Безакцентные метры свойственны импровизации (особенно в народной эпической музыке типа баллады, былины, наигрыша) и речитативу.

***Темп***

Темп (второй вид ритмической организации) – это скорость воспроизведения. Существуют три вида темпов, которые делятся по характеру и трактуются выше, чем просто скорость. Эти темпы склады-вались в эпоху барокко, когда господствовала теория аффектов. В рамках данной эпохи темпы скорее выражали характер.

Изменение темпа выполняет две функции:

- содержательную

- формообразовательную

Например, если темп меняется постепенно (обычно у романтиков), это готовит восприятие к смене музыкального материала. И наоборот, если темп меняется резко, это подчеркивает цезуру, новый раздел.

Ровный ритмический рисунок имеет богатейший спектр применения, но преобладает в хоралах (основанных на крупных длительностях) и в этюдах.

Намного чаще используется пунктирный ритм на равных уровнях длительностей. Он обогащает музыку, где помимо мелодических и гармонических средств, появляется развитый ритмический рисунок.

В фольклорном творчестве встречается ещё один ритм – *acsac* (аксак). Это обращённый пунктирный ритм – вначале короткая доля, затем длинная, который обычно присущ народным танцам.

Изменение ритмической организации может коренным образом изменить драматургию и характер, как мелодии, так и музыки в целом.

Таким образом, в теории музыки темп – это скорость исполнения музыкального произведения. То есть  одно и то же произведение можно исполнять в разном темпе. Несовпадение скорости воспроизведения музыки с замыслом автора снимает значительную часть влияния музыкального произведения. Например, если ускорить произведение, обозначенное композитором, как медленное, оно уже потеряет свою и глубину. Очень важно накладывать все структуры музыки на соответствующий, правильный темп. Выбор темпа должен быть обусловлен целями автора.

Темпо-ритм создает свое особое поле влияния на психо-телесные реакции человека. Самой распространенной реакцией человека на темпо-ритмические музыкальные структуры является танец. Замечено, что человек, позволяющий своему телу соответственно реагировать на танцевальные ритмы, имеет меньше запретов, связанных с телом. Так сказать, вокруг его тела меньше морали. К такой музыке, прежде всего, относятся джаз и рок.

Темп, поддерживаемый только звучанием барабанов, с наложением часто повторяющихся ритмических рисунков не нуждается в подробной эмоционально-ментальной обработке. Эту информацию сможет «обработать» и тело. Эмоциональность и мышление освобождаются от участия в процессе реагирования, отдавая приоритеты телу. «Освобождение мышления» в этом случае уже не является обычным явлением, и сознание оказывается в измененном состоянии, что можно определить по изменению мимики и движений тела. Особенно это касается экстремальных (как правило, ускоренных) темпо-ритмических сочетаний.

Например, рок-н-ролл (танцевальный жанр 50-х годов, предшественник рока) и родственные ему музыкальные формы имеют около 120 ударов в минуту, то есть около 2 Гц. Но в последнее время всё большее распространение получают музыкальные направления, где частота ударов в минуту достигает 240 (быстрее, чем **Presto**), то есть приближается к 4 Гц. Образно говоря, она – прямой удар непосредственно по мозгу и по желудочно-кишечному тракту. Профессиональным заболеванием немалого процента среди эстрадных музыкантов является язва желудка, нередко связанная с обсуждаемыми параметрами музыки. Также эта частота затрагивает сердечнососудистую, иммунную и нервную системы.

Сотрудник университета Бен-Гурион обследовал 28 студентов с более чем семилетним стажем вождения. Им было предложено совершить виртуальную поездку по улицам Чикаго под разную музыку – от спокойных баллад до быстрой танцевальной музыки, или передвигаться в полной тишине. Темп менялся от 60 до 120 и более ударов (тактов) в минуту. Любая пьеса звучала достаточно громко для усиления эффекта воздействия.

Результаты эксперимента свидетельствуют, что по мере увеличения темпа вождение становится все более и более рискованным: машина чаще проскакивает на красный свет, случаются дорожные происшествия. При прослушивании быстрой музыки вероятность таких инцидентов почти в два раза больше, чем при полной тишине во время виртуальной поездки. Происшествия случаются примерно в два раза чаще у тех, кто едет под быструю музыку, чем у тех, кто едет под музыку в среднем и медленном темпе. Наблюдения за сердечным ритмом испытуемых показали, что у любителей водить машину под музыку практически нет изменения сердечных биений, значит, они более рассеянны и не реагируют на опасность.

На основе прочитанного можно сделать вывод, что темп не только определяет характер произведения, но также влияет и на состояние слушателей; а в ряде случаев (как с поп-музыкой) он даже способен формировать характер слушателя, особенно в случае регулярного обращения к эстрадной музыке.

Темп, как и любое другое музыкально-выразительное средство, может быть использован как во благо, так и во зло. Молодым исполнителям и композиторам не следует преуменьшать роль темпа в музыке. Также юным слушателям не следует недооценивать опасности ритмов и темпов современной поп-культуры, особенно её западного образца.

***Фактура***

Фактура есть звуковая ткань произведения. Фактура относится к важнейшим средствам музыкальной выразительности. Развитая фактура придаёт музыке художественное богатство, чувство полнокровного выражения.

Фактура классифицируется по таким критериям, как количество голосов, внутреннее качество голосов или групп голосов, характерное отношение голосов, их функции.

Выделяют следующие типы фактуры:

1. Одноголосие – монодия, мелодия полифонического типа, мелодия гомофонного типа;
2. Гетерофония – подголосочность, дублировка (точная или свободная), сонорика (как любое сверхмногоголосие – кластерное, пуантилистическое и т.п.);
3. Многоголосие – полифония (контрапунктическая, имитационная, хоральная), гармония (гомофонно-гармоническая, аккордовая), смешанная – полифонно-гармоническая.

Фактурные преобразования аккорда, многообразие типов фактурного воплощения одной гармонии – возможности, рождённые спецификой гармонического склада. Всё это даёт основание утверждать, что фактура – достояние именно гармонического многоголосия. В полифонии такая активность фактуры недостижима, т.к. ткань целого зависит от каждого голоса.

Наиболее важные общие типы фактурного изложения в гармоническом многоголосии – фактура аккордовая и гомофонная. *Аккордовая фактура* характеризуется монолитностью, моноритмичностью. Однако её верхний голос способен быть носителем мелодического начала. Возможна мелодизация также басового голоса.

*Гомофонная фактура* характеризуется регистровым и ритмическим (а отсюда – и функциональным) распределением музыкальной ткани на солирующий голос и аккомпанемент. Солирующий голос может быть расположен по-разному относительно плана сопровождения: наверху, внизу или в середине музыкальной ткани.

Часто вместо аккордовой фактуры композитор применяет фигурации: ритмические, гармонические (поочередной показ звуков аккорда), или мелодические (с неаккордовыми звуками). В гармоническом складе фигурационные (фактурные) вариации – одни из самых распространённых приёмов работы с тематическим материалом.

При анализе фактуры важно обращать внимание на количество голосов. Фактура может быть одинаковой на протяжении всего музыкального произведения, и может меняться. В фактуре важен функциональный фактор (для чего используется), фактор фонический (как звучит) и голосоведение.

В полифонии и гомофонии возможны дублировки в октаву, терцию, сексту, нону и т.п. Это как-бы «утолщает» звучание. Такое параллельное звучание называют ленточным, оно может присутствовать в многоголосных произведениях. Два крайних голоса называют «контурное двухголосие», которое как-бы составляет рельеф аккорда. Всегда учитывается движение крайних голосов при подходе к кульминации.

Когда произведение одноголосное, может присутствовать мелодический фактор – органный пункт, бас, скрытая мелодия, остинато и многое другое. Рассмотрим отдельно такой элемент фактуры, как органный пункт, его применение в многоголосной ткани произведения.

***Органный пункт*** – явление, связанное с усложнением вертикали, укрупняет впечатления слушателя. Органный пункт выделяется в самостоятельный пласт, представляя временное явление, особое соотношение статичности и динамики.

К органному пункту можно отнести выдержанные звуки в верхних голосах и остинато. Органный пункт – это своего рода педаль, которая может быть одинарной, двойной, тройной и даже четверной. При органном пункте создаётся функциональный конфликт, но его начало и конец – монофония, успокоение. Органный пункт может быть реальным или скрытым, выдержанным или представленный ритмическим повторением одного звука. По положению в фактурной ткани голосов – басовый, сопрановый, в средних голосах.

На фоне органного пункта употребляются отклонения, модуляции, секвенции. В ХХ веке появляются внедряющиеся органные пункты. Часто на его фоне идёт параллельное движение секстаккордов, квартсекстаккордов, терций, секст и др. Возможны любые гармонии и отклонения, но доминантовый органный пункт предрасположен и к более острым гармониям (в отличие от более статичного тонического органного пункта).

Органным пунктом часто подчеркивается восточный характер музыки, которой свойственно одно состояние, дезактивность, медитация.

***Слух***

С музыкально-выразительными средствами напрямую связана способность их дифференциации и определения, за которую отвечает слух.

В человеческой жизнедеятельности различают две категории слуха:

- слух фономатический, который воспринимает речевые компоненты;

- слух интонационный – воспринимает мелодические компоненты.

Речевой диапазон охватывает от 16 Герц до 3 тысяч Герц. Музыкальный диапазон частот определяется от 16 до 17-20 тысяч Герц.

В различном контексте и в различных ситуациях музыкальный слух трактуют по-разному:

- слух, как данность;

- слух, как способность (восприимчивость к музыкальным звукам);

- слух, как дарование, как талант;

- слух, как гениальность (паталогически врождённый).

Если мыслить более широко, слух имеет две составляющие:

а) анатомо-физиологические данные;

б) окружающая музыкальная среда, которая способствует развитию слуха.

Что касается качества и характеристик музыкального слуха, то и здесь можно выделить несколько разновидностей. Например, **слух** может быть **абсолютный** и **относительный**.

Относительный слух опирается на ладовую связь и интервальные отношения звуков после тональной настройки. Абсолютный слух выполняет то же без настройки.

Активный абсолютный слух (так называемый природный) – это способность узнать высоту звука и тональность, а также способность воспроизвести заданный звук голосом без настройки.

Абсолютный пассивный слух даёт возможность определить высоту звука, но не воспроизвести её голосом. Подобный слух вырабатывается, чаще он опирается на тембральную память – т.е. связан с тем инструментом, на котором музыкант играет.

У некоторых людей в мозгу цветовой и слуховой нерв расположены близко по отношению друг к другу. При звуковом раздражении в какой-то мере задействуются и нервные окончания, отвечающие за цвета. Эти люди обладают так называемым «цветным слухом».

По отношению к музыкально-выразительным средствам выделяют следующие виды слуха:

* Мелодический слух, который состоит из 3 компонентов – чувство лада, метро-ритмические ощущения, интонационные ощущения;
* Гармонический слух – сложный процесс. Это и способность различать комплекс звуков, их линий, и наоборот, слышать в массе отдельные линии, т.е. полифоническое восприятие многоголосия;
* Тембровый слух связан с регистровыми, динамическими и высотными параметрами;
* Метро-ритмический слух – ощущение равномерного движения;
* Ладовый слух – способность эмоционального переживания звуковых соотношений;
* Внутренний слух – способность представления звуков, их отношений между собой, переживать их в себе. Внутренний слух базируется на внутреннем «пропевании», т. е. мышечной деятельности;
* Внешний слух (есть у всех) – способность, так или иначе, откликаться на внешние звуковые раздражители.

Внутренний слух – одна из форм музыкальной памяти. Являясь высшей формой деятельности, он необходим всем музыкантам.

Внутренний слух вырабатывается на базе прослушанного ранее и зависит от осознания прошлого. Внутренний слух бывает мелодический и гармонический. Для развития внутреннего музыкального слуха предлагаются следующие формы работы:

- запоминание мелодии наизусть;

- пение «про себя», чередование пения вслух и «про себя»;

- написание музыкального диктанта;

- так называемый процесс «расшифровки», когда перед игрой на музыкальном инструменте музыкант вначале внимательно просматривает нотный текст, проигрывает его про себя, представляет его звучание, характер, темп.

*Библиография*

1. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. Казань, 1992.
2. Красникова Т. Музыкальная фактура и стиль. Истоки и эволюция. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.
3. Магницкая Т. Музыкальная фактура: теория, история, практика. М.: Издательство МГИК, 1993.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.
5. Музыкальная форма. Под ред. Ю. Тюлина. М.: Музыка, 1974.
6. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности, структура, функции. М.: Музыка, 1985.
7. Холопова В. Фактура. М.: Музыка, 1979.