

Б·В·АСАФОВЪЕВ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ

ПО КОНЦЕРТАМ

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов)

Путеводитель по концертам

*(Словарь
наиболее необходимых терминов
и понятий)*

Издание 2-е

Всесоюзное издательство «Советский композитор»
Москва 1978

Составитель
Дмитриев А. Н.

Редактор
Ливанова Т. Н.

А $\frac{90107-027}{082(02)-78}$ 487-78

Асафьев Б.

А 90

Путеводитель по концертам. (Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий). Изд. 2-е, доп. Ред. Т. Ливанова. М., «Сов. композитор», 1978.

с. 200

На обороте тит. л. сост.: А. Дмитриев.

Эту книгу выдающийся советский музыковед Борис Владимирович Асафьев написал в 1919 г. /первое издание/. дополнил и расширил в 1942 г. Книга не утратила научно-познавательной ценности. Особый интерес в ней представляют статьи проблемного характера, отражающие новаторские философско-эстетические взгляды Асафьева на музыкальные явления.

Настоящая работа Игоря Глебова (Б. Асафьева) является вторым дополненным и расширенным изданием его же «Путеводителя по концертам» (вып. 1) — «Словаря наиболее необходимых музыкально-технических обозначений», выпущенного в свет Издательством Музыкального отдела Народного Комиссариата просвещения в 1919 году в Петрограде.

Идея создания подобного рода работы возникла у Асафьева в первые годы его музыковедческой деятельности, когда непосредственно после Великой Октябрьской революции открылась свободная дорога для просвещения и образования широких масс. Асафьев горячо откликнулся на запросы времени и весь свой талант музыковеда — мыслителя — композитора — общественного деятеля посвятил этой важнейшей жизненной задаче. В каждой работе, созданной в то сложное время, у Асафьева была мысль и страстное желание раскрыть задачи, стоящие перед искусством, объяснить насущные проблемы, связанные с новым толкованием музыки как жизненно актуальной эстетической категории. Вот названия нескольких работ Асафьева, написанных им в 1918 году и характеризующих направленность его мысли в то время: 1) Русская музыка [Ее психологические основы, формы воплощения и основные моменты развития]. Программа лекции для предполагавшегося народного университета в Тенишевском училище; 2) Пути в будущее [Пути развития русской музыки. Анализ основных течений музыкальной мысли в западной и русской музыке. Проблемы

формы и содержания. Симфонизм]; 3) К возрождению русской музыкальной школы [О задачах в воспитании композиторов. Возражение против тупого академизма. Призыв к сознательному творчеству, к творческому мышлению]¹

В работах подобного рода у Асафьева все время сквозила мысль суммировать свои наблюдения над музыкой как специфическим средством общения людей.

Опубликованный в 1919 году краткий «Путеводитель», по существу, является словарем-справочником, как его определил сам автор (в одном из Предисловий к подготавливавшемуся новому изданию в 1931 году)². Созданный в 1918—1919 годы «Путеводитель» (вып.1) по своему содержанию уже тогда был необычен. В нем наряду с расшифровкой необходимых технических обозначений были попытки расширить и углубить данный жанр, внести в него элементы энциклопедического плана, что и было отмечено в прессе. В «Путеводитель» (вып. 1) одновременно с музыкальными терминами был введен ряд новых для того времени понятий, которые относились к раскрытию больших музыкальных проблем философско-эстетического порядка (с новаторским их толкованием), таких, как «Форма и формы», «Стиль.. «Соната», «Симфония» и др.

Все это было несколько непривычным для обычного музыкального словаря. Но, как затем отмечает в одном из «Предисловий» (к редакции 1931 года) сам Б. В. Асафьев, он все время лелеял мысль о создании небольшой компактной музыкальной энциклопедии, в которой раскрывались бы важнейшие музыкальные термины и понятия.

Выпуск второй (вторая часть этого «Путеводителя») должен был содержать краткие пояснения к исполняемым произведениям и более или менее развернутые данные о композиторах и их творчестве. К сожалению, Асафьев успел написать только первую часть данной работы.

Как известно, в 20-х годах, наряду с большой педагогической и общественной работой, а также композиторской

¹ См.: Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева.— Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 5. М., Изд. АН СССР, 1957, с. 301—302.

² См.: Приложение.

деятельностью, Асафьевым завершено множество основополагающих работ по теоретическому и историческому музыкознанию. Таковы работы по музыкальной форме, истории русской и зарубежной музыки, монографии и исследования о Чайковском, Мусоргском, Скрябине, Стравинском и др. Среди этих книг, в которых определилась направленность творческой мысли Асафьева, он снова в начале 30-х годов вернулся к «Путеводителю», существенно его переделал и внес ряд дополнений. Среди важнейших статей-понятий, введенных в новый вариант «Путеводителя», следует отметить такие, как «Мелодия», «Сонатная форма», «Мелос», «Интонация» и др.

Некоторые статьи были пересмотрены. Например, в «Путеводителе» 1919 года термин «Интонация» объясняется как «точность исполнения, чистота спетого или сыгранного звука». В позднейших толкованиях Асафьева этот термин претерпевает коренные изменения, вырастая в новое понятие, развитое до целостной системы, определяющей самое существенное начало музыки.

Но, как известно, опубликование второго переработанного издания словаря не состоялось, хотя в последующие годы автор и продолжал работать над ним, намереваясь его еще более уточнить и расширить.

В самые суровые блокадные годы в Ленинграде Асафьев снова возвращается к «Путеводителю», совершенствуя и отработывая объяснения важнейших категорий в музыке.

Новый облик «Путеводителя-словаря» уже напоминает своеобразную философскую работу, в которой главный акцент сделан на еще более углубленном обосновании философско-эстетических положений, которые были дороги Асафьеву как мыслителю.

Если в издании 1919 года такая важнейшая категория, как «Стиль» занимала полстраницы текста малого формата и, по существу, приближалась к другим статьям, в которых объяснялись инструменты, названия тональностей, музыкальные термины и т. д., то в редакции 1942 года объяснение подобного рода терминов поднималось до крупных статей-исследований. Например, раскрытие термина «Форма и формы» уже выросло до трех четвертей печатного листа,

представляя собой самостоятельное изложение данной проблемы. Таким образом, рядовые вопросы терминологии и информации постепенно отодвигались на второй план, а главенствующее положение начинали занимать статьи проблемного содержания. Кроме того, в редакцию 1942 года были введены новые темы — «Советская музыка», «Развитие», «Голосоведение», «Импрессионизм», «Экспрессионизм», «Кант» и т. д.

В своей непрекращающейся работе над данным изданием Асафьев главное внимание обращал не только на расширение круга необходимых понятий, но и на отточенность и доходчивость формулировок, особенно в статьях «Интонация», «Развитие», «Форма и формы» и пр.

Сохранившиеся материалы «Путеводителя» — автографы и машинописные копии с многочисленными авторскими правками — с очевидной убедительностью говорят о постоянной направленности научной мысли Асафьева: он отлично понимал, что происшедший после Великой Октябрьской революции социальный переворот введет за собой переворот и в области эстетики, а следовательно, и в музыкознании. Поэтому все его помыслы о новом содержании, о функциях и задачах искусства, об общественном смысле музыки, о советской музыкальной культуре должны были получить максимально ясное и отчетливое выражение. Поэтому так сложно и долго шел путь оттачивания отдельных формулировок, ибо Асафьев во многом двигался по целине, создавая популярную и в то же время научно-глубокую концепцию музыкальных явлений. Он в самом строгом смысле слова соединил здесь популярность и доходчивость с глубоким проникновением в сущность тех интонационных процессов, которые имеют место в музыкальном искусстве и которые должны быть раскрыты широким массам любителей музыки. В этом отношении просветительские тенденции Асафьева не покидали его до самых последних дней. Вот отчего он бережно сохранял и время от времени совершенствовал все материалы своего «Словаря-путеводителя», считая необходимым издание этого труда самым широким тиражом. К сожалению, Асафьеву не удалось это сделать при жизни. Да и после его кончины (в 1949 году) прошло более четверти века, прежде чем

новый облик его работы увидел свет.

В основу настоящего издания положены автографы и машинописные копии последних вариантов словаря и различные дополнения других лет. Данные материалы с разных сторон освещают различные проблемы, дополняя и варьируя друг друга. Большое количество материалов говорит о тщательности работы Асафьева над «Словарем-энциклопедией» и неугасаемом желании найти нужные эталонные формулировки. Поэтому в настоящем издании в отдельных случаях, главным образом в основополагающих статьях, приходилось действовать выборочно, составляя из отдельных вариантов целостные статьи — «Опера», «Форма и формы» и др. Последний вариант авторского предисловия (1942) мы помещаем перед текстом словаря. В приложения вынесена вторая редакция предисловия (1931). В итоге данное издание является своего рода «Музыкальной энциклопедией наиболее необходимых терминов и понятий» (как сам автор именует свой труд в позднейших его редакциях), в котором отразились новаторские философско-эстетические взгляды Асафьева на музыкальные явления и по сей день не утратившие своей ценности. При пользовании словарем читателю помогут «Необходимые пояснения к тексту» (см. в конце книги).

А. Дмитриев

Данная краткая музыкально-терминологическая энциклопедия является расширенным и переработанным вариантом вышедшего в 1919 году моего Словаря музыкальных терминов и технических обозначений, как справочника-путеводителя по концертам (издание Музо Наркомпроса). Целью было создать как бы введение в музыку для вовлекаемых под воздействием Великой Октябрьской революции широких масс слушателей в музыкально-концертную жизнь и симфоническую культуру. Поэтому все основные понятия музыки (кроме чисто технических обозначений) даны здесь хотя и в теоретическом контексте, но не в виде формально-сухих определений, а в облике рассуждений о данном термине-явлении, рожденном художественным культурно-историческим процессом. Иначе говоря, каждому данному рассуждению в теоретическом аспекте предшествовало изучение мною истории данного же термина, т. е. процесса его зарождения и испытанной им длительной эволюции — ряда трансформаций содержания. Таким образом, путеводитель-справочник получает характер лаконичной энциклопедии. Мне хотелось не просто внушить памяти слушателей, любителей музыки плакатные определения, готовые формулы, а вызвать познавательный интерес — работу мысли над данным музыкальным понятием, вырабатывавшимся порой веками музыкальной истории и в развитии тон-восприятия людей. Развитии, которое шло сложными путями и скачками и в котором далеко еще не все ясно для музыкознания, не

отвыкшего от привычных этикеток и от понимания терминов как извечно сложившихся. Достаточно сказать, например, что такое понятие, как форма, имеет в музыке два резко очерченных расходящихся смысла. С точки зрения непрерывно изменчивого становления человеческих интонаций форма в музыке тоже всегда создается и воссоздается (уже чье-либо яркое исполнение, то есть в сущности интонирование даже популярного, широкого и давно известного произведения открывает в нем новые качества формы и даже качественно-новую форму). С точки же зрения тон-архитектоники, зрением постигаемой музыки, форма всегда схема, по которой «текут» или ткуются звуки — «музыкальные элементы» (мелодия, гармония, ритм), словно они не составляют проявления живой интонации, как человечески осмысленного звуко-содержания и звуко-произнесения. Вот в таком отношении вся моя данная работа — полемична, ибо всецело базируется на слухово-интонационном постижении музыки (тут необходимо вспомнить Руссо), а не на зрительно-умозрительном и механически конструктивном.

Вот то основное, на что мне хотелось указать в авторском предуведомлении. Эта вторая серия «Путеводителя-справочника», вышедшего в 1919 году, таким образом расширяет и углубляет намеченные там принципы, и потому, несмотря на иное название, является развитием тех же основоположений, подтвержденных, на мой взгляд и по моим наблюдениям, всей эволюцией музыки в СССР.

Сентябрь. 1942 г.

*Игорь Глебов
(Б. Асафьев)*

Важнейшие сокращения:

Англ.	— английский, по-английски.
Букв.	— буквально.
Греч.	— греческий, по-гречески.
Итал.	— итальянский, по-итальянски.
Лат.	— латинский, по-латински.
Муз.	— музыкальный, музыкальных.
Напр.	— например.
Нем.	— немецкий, по-немецки.
Оп.	— опера.
Собств.	— собственно.
Ст.	— столетие (или в.—век).
Уменьш.	— уменьшительно.
Ф-п.	— фортепиано.
Франц.	— французский, по-французски.

А

А (a) — муз. звук или тон ля (см.).

АГОГИКА * — учение об изменениях в степени скорости (темп) движения в музыке. Термин введен немецким музыкальным исследователем Гуго Риманом в 1884 г.

ADAGIO (*итал.* — ада́джо) — медленное движение музыки, а также название музыкальной пьесы или части сонаты или симфонии [квартета], если они написаны в этом темпе.

AGITATO (*итал.* — аджитáто) — волнуясь, возбужденно.

AD LIBITUM (*лат.* — ад ли́битум) — по желанию. Указание на некоторую свободу исполнения, а также [на то], что партия голоса или инструмента с таким обозначением может исполняться, а может и не исполняться.

A-DUR — (*лат.* — А дур) — тональность (см.) и гамма ля мажор.

AIS (*лат.* — аис) — муз. звук или тон ля-диез.

A CAPPELLA (*итал.* — а капéлла) — хор [вообще пение] без сопровождения (аккомпанемента) каких-либо инструментов.

АККОМПАНеМЭНТ *, **АККОМПАНИРОВАТЬ**, **АККОМПАНИАТОР** — сопровождение, сопровождать, исполнитель, который сопровождает своей игрой на каком-либо инструменте пение или игру других исполнителей.

* Пояснения и дополнения к словам, отмеченным звездочкой, даны в конце книги в разделе «Необходимые пояснения к тексту».

дополняя и поддерживая их. Например, исполнение романса (см.) обычно требует окружения главного голоса (пение) фортепианным, или ансамблевым (несколько инструментов), или оркестровым сопровождением. В произведениях выдающихся музыкантов аккомпаниатор по отношению к солисту отнюдь не занимает подчиненного положения, так как сопровождение — в особенности современного романса, да и классической художественной песни — требует, помимо хорошей техники, еще внимания, чуткости и музыкальности.

АККОРД — одновременное звучание нескольких звуков, сводимых к точно определенным соотношениям друг к другу, чаще всего по терциям. Напр., если взять тоны: *до*, *ми*, *соль*, *до* — это будет аккорд трезвучие (см.) с удвоенным основным тоном *до* (основным, потому что от него строится по терциям этот аккорд). Удвоение звуков аккорда не меняет его названия. Расположение тонов в аккорде может быть разнообразным. Напр., тоны *до*, *ми*, *соль*, *до* можно распределить среди певчих хора (или по оркестровым инструментам) так, чтобы самые низкие голоса брали басовое *до*, средние голоса — *соль* и *ми*, а верхние — верхнее *до*, но можно верхнему голосу поручить *ми*, средним *соль* и *до* и т. д. Пока басовым голосом будет *до* — аккорд не изменяется. Но, если заменить басовое *до* одним из других тонов данного сочетания (*ми* или *соль*), получится одно из обращений этого аккорда:



а) примеры расположения трезвучия в его основном виде;

б) первое обращение трезвучия называется секстаккорд;

в) второе обращение трезвучия называется квартсекстаккорд.

АКУСТИКА * — отдел физики. Акустика изучает происхождение, свойства и соотношения звуковых явлений. Название происходит от греческого слова *akouein* (акуейн) — слышать — и было дано этой отрасли знания французским физиком Совёром (1653—1716). Обычно акустика делится на три направления: 1) физическая или математическая (ее объект: звуковые явления, их образование, состав и их распространение); 2) физиологическая (звук и его отношение к слуховым органам и процессы слышания и слушания) и 3) музыкальная (звук как музыкальный тон: конструкция и свойства музыкальных инструментов; архитектура помещений, предназначенных для музыкальных исполнений). После Совёра выдающимися исследователями в области акустики считаются: Бернулли, Эйлер, Био, Хладни, Каньяр-Латур (изобретатель сирены — аппарата для точного вычисления колебаний воздуха, образующих звук), Гельмгольц (его знаменитая вышедшая в 1863 г. работа: «Учение о слуховых ощущениях» — русский перевод 1875 г. крайне устарел), Тиндаль (его работа «Звук» переиздана ГИЗ'ом в 1922 г.), Эллис, Штумпф (автор наиболее положительной среди гипотез о происхождении музыки), Абрахам, Хорнбостель и др. В обыденной речи под акустикой понимают свойства того или иного помещения или концертного зала отражать и распространять звуки, т. е. в сущности явление резонанса (см.).

АКЦЕНТ — ударение, выделение, подчеркивание отдельного звука или сочетаний звуков (аккорд), которые в таком случае интонируются (воспроизводятся) с большей напряженностью (интенсивностью).

ALLA BREVE (*итал.* — алла брэве) — тактовое обозначение, указывающее на то, что при данном четном размере основная доля такта не четверть ($\frac{1}{4}$), а половина ($\frac{1}{2}$), т. е. что надо вести счет не на четыре, а на два.

ALLARGANDO (*итал.* — алларгáндо) — замедляя (собств. расширяя).

ALLEGRETTO (*итал.* — аллегрétто) — см. аллегро.

ALLEGRO (*итал.* — аллéгро) — обозначение и степени скорости движения (быстро, подвижно) и [иногда] его характера (весело, легко). Употребляется так же, как название

пьесы или же части (обычно первой — «первого движения») сонаты и симфонии. Аллегretto обозначает по отношению к аллегро более умеренное движение, но не теряющее легкости (самый характерный пример аллегretto — вторая часть Седьмой симфонии Бетховена).

АЛЛЕМАНДА — старинный величавый танец, возникший не позднее середины XVI в. От музыкального сопровождения этого танца ведет свое начало музыкально-танцевательная форма (размер-такт — четный, 4/4), ставшая неизменной составной — первой, если нет прелюдии, частью инструментальной сюиты (см.) XVII-XVIII вв.

АЛЬТ* (от лат. слова *altus* — альтус — высокий) — 1) еще до XVIII в. обозначение высокого тенора. В наше время альт — низкий детский и женский (контральто) голос; 2) струнный инструмент, по виду подобный скрипке, но несколько больший размером. Характер звука (тембр) альта матовый и более густой, чем у скрипки. Роль альта в оркестре — заполнение звуков (звукового пространства) между виолончелями и контрабасами [находящимися] снизу, и скрипками (первыми и вторыми) [находящимися] сверху. Строй альта (*ля-ре-соль-до*, считая вниз от ля первой октавы) на квинту (см.) ниже скрипичного.

Как и скрипка, альт — смычковый инструмент, т. е. звук на нем издается трением смычка о струны [или] щипком (см. пиццикато).

АМБУШЮР (см. духовые инструменты) — приспособление губ [и языка] исполнителя к отверстию трубки инструмента.

A-MOLL — (*лит.* — а моль) — тональность и гамма ля минор (см.).

АНАПЕСТ — см. стопа.

АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК — деревянный духовой инструмент с клапанами (см. духовые инструменты), который по отношению к гобою (см.) является тем же, чем альт по отношению к скрипке, и строится квинтой (см.) ниже гобоя, будучи несколько больших размеров. Характер звука (тембр) очень своеобразный: «гнусливый», носовой. Образцовый пример использования англ. рожка в русской музыке — во

вступлении к арии и в самой арии Ратмира в третьем действии оп. «Руслан и Людмила» Глинки.

ANDANTE (*итал.*— андánте)— спокойное, не слишком медленное движение, ровная отчетливая поступь музыки. Так же как ададжо и аллегро, анданте, кроме обозначения степени скорости движения, становится нередко названием отдельной пьесы, чаще всего части сонаты, симфонии или струнного квартета (см.). Напр., Анданте кантабиле (певучее, напевное) в первом струнном квартете Чайковского.

ANDANTINO (*итал.*— андантíно)— несколько более оживленное движение, чем анданте.

ANIMA (*итал.*— áнима)— душа: *con anima, animato, animando* (кон áнима, анимáто, анимáндо)— с душою, с чувством, одушевляясь.

АНСАМБЛЬ (*франц.*)— совместная игра или совместное пение нескольких самостоятельных и вместе с тем взаимосоподчиненных инструментов или голосов, а также инструментов и голосов. Есть выражение: хороший ансамбль. Оно означает: стройное отчетливое исполнение, когда все участники составляют одно целое, дисциплинированное единство, каждый член которого, выполняя свое особое задание, чутко прислушивается к работе остальных. Надо поэтому делать различие, напр., между выражением: ансамбль оперы и ансамбль из оперы. В первом случае подчеркивается спаянное солидарное исполнение или обозначается группа таких исполнителей, во втором — часть или момент музыки в опере, где солисты, хор, оркестр соединены в ансамбль, как особого рода форму объединенного исполнения. Напр., величавый ансамбль (с участием еще духового оркестра на сцене) в интродукции (см.) оп. «Руслан и Людмила» Глинки.

АНТРАКТ— музыка, исполняемая в опере или в драматическом театре между актами перед открытием занавеса и служащая введением к предстоящему действию. Например, антракты из музыки Бетховена к трагедии Гете «Эгмонт», Глинки — к «Князю Холмскому», Шуберта — к «Розамунде», а в операх: антракт к третьему действию в «Лоэнгрине» Вагнера, антракты в «Руслане и Людмиле» Глинки, звон

перед коронацией в «Борисе Годунове» Мусоргского и т. д. (см. интермеццо).

APPASSIONATO (итал.— апассионáто) — страстно, взволнованно.

АППЛИКАТУ́РА — распределение пальцев рук исполнителя в той или иной последовательности или сочетании звуков согласно с техническим устройством и механикой того или иного инструмента (клавиши, струны, клапаны).

АППОДЖИАТУ́РА (итал.) — один из видов музыкального орнамента-украшения (см. форшлаг).

АРАНЖИРÓВКА, АРАНЖИРОВАТЬ — переложение или приспособление музыкального произведения к исполнению на другом инструменте (или инструментах) или в ином облике, чем оно было написано. Напр., аранжировкой будет переложение для ф-п. оперы или какой-либо оркестровой пьесы (см. клавираусцуг).

А́РИЯ — пьеса для одного голоса или инструмента с сопровождением оркестра или фортепиано, самостоятельная или же составляющая часть какого-либо циклического (состоящего из нескольких отделов или номеров) произведения: оперы, оратории, кантаты, балета (в старинных французских балетах) или сюиты. Наибольшего расцвета достигла ария вокальная, особенно в итальянских операх с конца XVII ст., как соединение выразительного и виртуозного пения — в форме так называемой арии да капо (букв.— «ария сначала», *aria da capo*). Эта ария состояла из трех частей, причем третья часть обычно была повторением первой, но с различного рода украшениями для показа гибкости, ловкости, беглости и блеска исполнения. Другой тип арии — двухчастный: сопоставление медленного движения (с певучей развитой мелодией) и движения быстрого (с виртуозной по своему характеру музыкой). Подобного рода драматическая «большая ария» занимала видное место в операх XIX в. Образцы арий в наиболее известных русских операх: ария Ратмира (в третьем акте «Руслана и Людмилы» Глинки), арии Княгини (третий акт) и Наташи (четвертый акт) в «Русалке» Даргомыжского, ария Марфы (второй акт) в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Ария Ленского в опере «Евгений Онегин» Чайковского представляет собою образец арии мечтательной и элегической (грустное раздумье): в

ариях такого типа виртуозная сторона всецело подчинена выразительной.

АРИОЗО — ария небольших размеров. Мелодия ариозо нередко приближается к «напевной речи», к декламации, не развиваясь самостоятельно музыкально, как это свойственно арии.

ARCO (*итал.* — *арко*) — смычок, игра смычком.

ARPEGGIO (*итал.* — *арпеджо*) — аккорд, исполняемый в «разбивку», в последовательности звуков.

АРФА — один из древнейших струнных инструментов, проследить существование которого можно по памятникам изобразительного искусства в Египте вплоть до 3000 лет до нашей эры. Это обрамленный деревом и металлом треугольник, внутри него натянуты струны (числом до 46—47, т. е. около семи октав), постепенно укорачивающиеся и, значит, с постепенно повышающимися тонами. Звук на арфе извлекается щипком. Большой переворот в применении арфы (как сольного и оркестрового инструмента) внесло изобретение Эраром около 1810 г. механизма педалей, благодаря которому весь строй арфы [инструмента диатонического] перестраивается вверх и обратно на полтона (см.) и тон (см.).

AS (*лат.* — *ас*) — муз. звук или тон *ля-бемоль* (см.). *As-dur* (*ас дур*) и *as-moll* (*ас моль*) — тональности и гаммы: *ля-бемоль мажор* (см.) и *ля-бемоль минор* (см.)

ASSAI (*итал.* — *ассái*) — весьма, очень. Это обозначение увеличивает степень скорости [того] движения, к которому прилагается. Напр., *аллегро ассái* — скорее, чем *аллегро*; *ада́джо ассái* — медленнее, чем *ададжо*.

A TEMPO — (*итал.* — *а тёмпо*) — возвращение к первоначальной степени скорости движения, вслед за предшествующим замедлением или ускорением темпа (см.).

АТОНАЛЬНОСТЬ*, **АТОНАЛЬНЫЙ** — обозначения попыток некоторых современных композиторов выйти в своих сочинениях из круга звукосочетаний, обусловленного каждой отдельной тональностью (см.) или ладом (см.). Сильный толчок этому стремлению дал композитор Арнольд Шёнберг (1874—[1951]).

ACCELERANDO (*итал.* — *аччелерáндо*) — ускоряя.

BAGATELLE (франц. багатэль; безделушка) — название для небольших по размерам, изящных или забавных пьес. У Бетховена. фортепианные пьесы ор. 33, 119.126.

БАЛАЛАЙКА — [русский народный] трехструнный щипковый инструмент с корпусом треугольной формы, грифом с ладами (см.). Обычный строй: *ми-ми-ля (e-e-a)*. Шесть видов: пикколо, прима, секунда, альт, бас, контрабас.

БАЛЕТ — театрально-музыкальное произведение, основанное на танце и пантомиме. Происхождение современного спектакля балета — в феодальных празднествах и маскарадах. Расцвет — во Франции, начиная с 1581 г., когда при французском дворе был представлен Ballet comique de la Reine («Комедийный балет королевы»). Как пышное зрелище с торжественными выходами, процессиями, танцами, под инструментальную и вокальную музыку, балет вошел составной частью в придворную французскую оперу XVII в. (Люлли). Новый расцвет балета связан с деятельностью выдающегося балетмейстера Новерра (1727—1810). Музыкальная же реформа в балете начинает заметно сказываться лишь в 30-х и 40-х годах XIX в. в произведениях композитора Адана («Жизель» — 1841 и др.). Одновременно балет вновь становится существенным элементом парижской «большой оперы» (Россини, Обер, Мейербер, Галеви). Крайне оживил и обогатил балетную музыку Лео Делиб (1836—1891), композитор, обладавший утонченным дарованием в отношении изящной изобразительной инструментовки, четкости и гибкости ритма и умения сжато и пластично иллюстрировать действие. Его главные балеты: «Коппелия» (1870) и «Сильвия» (1876). Со времени Делиба балет стал и для композиторов-симфонистов привлекательным полем действия, как цепь из самостоятельных и иллюстративных музыкальных пьес, разнообразных танцев (сольных и ансамблевых) и сопровождений пантомимы. В русской музыке балеты занимают видное место. Напр., «Спящая красавица» (1889) и «Щелкунчик» (1892) Чайковского, «Раймонда» и «Времена года» Глазунова, «Петрушка», «Весна священная» и «Пульчинелла» Стравинского.

БАЛЛАДА — в первоисточках своих танцевальная песня, впоследствии же повествуемое в стихах народное предание фантастического характера. Этот вид баллады и повлиял на ее возрождение в романтической музыке XIX в., особенно в немецкой городской лирической песне (Шуберт, Лёве, Шуман и др.), а также и в музыке инструментальной, главным образом, фортепианной (Шопен, Лист, Григ). Не имея определенной схемы, музыкальная баллада тем не менее сочетает в себе пластичность и наглядность изображения вымыслов о чудесном («ужасном» и «страшном») с драматичностью выражения конкретных чувств любви и ненависти, страдания и радости, мечтательной грусти и возбужденного порыва, наряду с музыкой спокойного повествовательного (эпического) характера.

БА́НДА — название играющего на сцене (обычно духового) оркестра в опере, в балете и в других формах театральных представлений.

БА́НДЖО — [струнно-щипковый плекторный] инструмент американских негров, завезенный ими из Африки. Входит в состав джаз-банда (см.). Некоторые европейские композиторы стали включать банджо в свои партитуры (см.).

БАРАБА́Н — инструмент из многообразной группы ударных: это круглый полый резонансовый ящик (цилиндр), сверху и снизу, т. е. с двух сторон покрытый туго натянутой кожей; барабаны бывают различных размеров, из них самый большой называется турецким. Звук извлекается ударами по натянутой коже (мембране, см.).

БАРИТО́Н — 1) мужской голос, расположенный между тенором и басом; 2) медный духовой инструмент, по характеру звука расположенный между инструментами высокого и низкого регистра (см.).

БАРКАРО́ЛА — вокальная или инструментальная пьеса, своим ритмом и движением подражающая плавному и мерному колыханию волн и передающая впечатления от моря, от морских прогулок. Ее происхождение в песнях лодочников (гондольеров) в Венеции (Италии).

БАС (*итал.* — basso — ба́ссо — низкий): 1) низкий мужской голос; 2) низкая партия или низкий голос в музыкальной пьесе — безотносительно к исполняющему инструменту;

3) басовый инструмент (струнный — контрабас — и ряд духовых: фагот, контрафагот, бас-кларнет, туба и т. д.).

B (в) (лат.— бе) — муз. звук или тон *си-бемоль*.

B-DUR (лат.— бе дур) — тональность и гамма *си-бемоль мажор*.

БЕКА́Р — или отказ — знак (\flat), указывающий на приведение звука в то состояние, в каком он был до своего повышения на полтона (диез) или понижения на полтона (бемоль). Напр., если звук *си* был понижен стоящим возле него бемолем (\flat), то, чтобы он звучал после этого опять как *си*, надо поставить рядом с ним знак *бекар* (\natural). То же, если он был повышен диезом (\sharp):



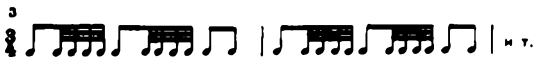
B-MOLL (лат.— бе моль) — тональность и гамма *си-бемоль минор*.

БЕМО́ЛЬ — знак (\flat), понижающий звук или ноту на полтона, т. е. указывающий на перемещение данного звука, без изменения его названия, на ближайший снизу полутон (см. дубль).

BERCÉUSE (франц.— берсе́з) — колыбельная песня. В музыке так называются пьесы, мерный ритм и движение которых воспроизводят колыхание или спокойное ровное раскачивание. Много колыбельных песен написано русскими композиторами и в виде отдельных романсов (Мусоргский, Чайковский) и как лирические сцены в операх («Садко», «Царь Салтан», «Кашей» Римского-Корсакова, «Мазепа» Чайковского). Среди инструментальных колыбельных выделяются: «Berceuse» для фортепиано польского композитора Шопена и колыбельная Жар-птицы в одноименном балете Игоря Стравинского.

BIS (лат.— бис — дважды): 1) требование повторения [исполненной пьесы] публикой; 2) повторение какого-либо отдела муз. пьесы, предписываемое композитором.

БОЛЕРО́ — испанский танец в трехдольном размере с сопровождением кастаньет (см.). Его ритмический стержень [может быть таким]:



БУБЕН — ударный инструмент: обруч, стянутый кожей, по которому нанизаны бубенчики.

БУКВЕННЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ — тонов, ладов и тональностей: С, с (це) — до, D, d (дэ) — ре, E, e (е) — ми, F, f (эф) — фа, G, g (гэ) — соль, H, h (ха) — си, B, b (бэ) — си-бемоль. Большие буквы с прибавлением слова *dur* (дур) служат для обозначения тональностей или гамм мажорного лада (напр., A-*dur* — ля мажор), малые буквы с прибавлением слова *moll* (моль) — для обозначения тональностей минорного лада (напр., a-*moll* — ля минор). Прибавление к букве слога *is* (ис) означает диез, повышение на полтона (напр., *a^{is}* — ля-диез), прибавление слога *es* (ес) или *s* (с) означает бемоль и указывает на понижение на полтона (напр., *des* — ре-бемоль, *as* — ля-бемоль). (См. октава и ключи.)

БУРРÉ — старинный французский танец двух видов: в трехдольном размере (3/8) и в двухдольном (♩). Движение быстрое и легкое.

БЫТОВАЯ МУЗЫКА* — музыка как один из видов художественного общения и эмоционального высказывания, не требующая для своего существования специальных профессиональных организаций и исполнительских сил, легко воспроизводимая в повседневном быту и крайне чуткая к непосредственным переживаниям людей, а потому всегда насыщенная живыми интонациями, излюбленными данной эпохой. Ее облик текуч и разносторонен: от простейших наигрышей даровитого чуткого самоучки до эмоционально-чутких лирических импровизаций и крупных композиций сильных мастеров бытового жанра, каковыми в истории русской музыки являлись в XIX в. композиторы «разночинной» демократической городской лирики — песен и романсов, вернее, песне-романсного жанра (Алябьев, Варламов, Гурилев, Донауров, Дюбюк, Пасхалов, Соколов и др.). Их презрительно и глубоко несправедливо именовали дилетантами — это с ложно понятых понятий о самодавлеющем профессионализме — тогда как музыкальная культура русского города им в сильной мере обязана созданием богатейшего

эмоционально-отзывчивого напевного мелодического стиля, на который с любовью откликались и Глинка, и Даргомыжский, и, особенно, Чайковский, чья интонационная система в существенной своей части коренится в бытовой песенно-романсной лирике, связанной к тому же и с деревенским крестьянским сентиментальным романсом.

В

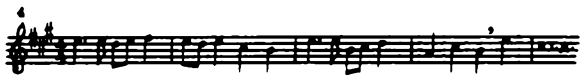
ВАЛТОРНА (нем. Waldhorn — вальдхорн, лесной рог) — охотничья витая труба, в своем развитии ставшая одним из необходимейших медных духовых инструментов в европейском оркестре. Валторна представляет собою завитую трубку с широким раструбом. Звучность ее мягкая, плавная. Диапазон (см.) — обширный. Благодаря этому валторна может исполнять широкие развитые мелодии и связывать группы медных и деревянных инструментов, смягчая переход от группы к группе. Число валторн в оркестре от 4 до 8 (Скрябин).

ВАЛЬС * — 1) общеизвестный и распространенный [трехдольный] танец вращательного движения. Происхождение вальса — в средневековых французских и особенно немецких танцах «с прыжками». По мере приближения к XIX в. число названий подобных танцев разнообразится, и предками вальса являются как лендлер (см.), так и «немецкий танец» (Deutscher Tanz — дойчер танц). «Немецкие танцы» писали и Гайдн, и Моцарт, и Бетховен. Распространение вальса как танца городской буржуазии начинается с Вены (80-е и 90-е годы XVIII в.) и, несмотря на нападки моралистов, упорно растет. Множество вальсообразных танцев писал в 20-х годах XIX в. Франц Шуберт. Но «золотой век» венского вальса — это творчество Иоганна Штрауса (1825—1899). Его предшественниками в этой области были Иосиф Ланнер (1801—1843) и Иоганн Штраус (1804—1849) — отец упомянутого композитора. Все они венцы. Обычный тип развившегося вальса — это несколько вальсовых мелодий, как звенья, сцепленных друг с другом и образующих несколько отделов. В конце, в виде заключения (кода), повторяются некоторые из мелодий, как бы для закрепления в памяти наиболее

характерных мотивов данного вальса. Первому отделу часто предшествует вступительная музыка в медленном движении, из которого постепенно разворачивается вальс. В русской музыке много красивых мелодичных вальсов (вальсы Глинки, вальсы в балетах Чайковского и Глазунова); 2) пьесы, написанные в вальсовой форме и характере, но не предназначенные композитором для танцев, сочиняются и для оркестра (самостоятельные и как части симфоний, напр. у Чайковского) и особенно для ф-п. Замечательны по своей выразительности и утонченности вкуса вальсы Шопена. Имеются вальсы и для пения.

ВАРИАЦИИ* — повторения какого-либо напева или мелодий [также мелодико-гармонической темы] в измененном облике. В основном своем виде такой выбранный для вариаций напев называется темой. Число следующих за ним различных видоизменений может доходить до 30 и свыше («Ария с 30 вариациями», написанная И. С. Бахом для своего ученика Гольдберга, 33 вариации Бетховена на вальс Диабелли). Способы преобразования темы крайне многообразны — от нанизывания на ней украшений (орнаментов), причем ее облик легко узнается, до сочинения на основе данной темы нового характера музыки, в которой меняются и размер, и степень скорости движения (темп), и тональность (см.) темы: она становится идеей, оплодотворяющей собою дальнейшее развитие мыслей. Основное свойство вариационных форм поэтому заключается в присутствии тождественной единой предпосылки (темы целиком, или ее частей, или даже ее отдельных свойств, напр., только ее ритмического остова или направления мелодической линии или рисунка напева) во всех последующих преобразованиях. Этим достигается объединение музыки, несмотря на разнообразие сопоставляемых друг с другом с разных точек зрения вариаций. Происхождение такого рода форм уходит в даль веков. По-видимому, это один из первобытных видов музыкального мышления. Сравнительное музыкознание (наука о муз. творчестве первобытных культур) находит очень давние следы варьирования напева как в его «обрастании» новыми побегам (так называемая гетерофония, греч., инозвучие, а в области русского крестьянского пения лучшим выражением этой манеры

служит так называемый подголосок), так и в виде «прорастания» напева (вариант). В европейской музыке разнообразные навыки инструментальных вариаций начинают складываться в ряды последовательных изменений напева — в форму вариаций в вышеуказанном облике — приблизительно с середины XVI в., как это видно из музыки испанских лютнистов (см. лютня). Образцом применения вариаций в вокальной области может служить баллада Финна из оп. «Руслан и Людмила» Глинки: один и тот же короткий напев (из шести тонов) служит основой для целого ряда сменяющихся связных картин-эпизодов, образующих в целом единое и неразрывно спаянное сказание о любви и приключениях Финна и Наины (см. поэму Пушкина «Руслан и Людмила»). Вот этот напев:



Из только инструментальных симфонических вариаций в русской музыке можно назвать как пример вариации из Третьей сюиты Чайковского.

ВВОДНЫЙ ТОН — одно из важнейших понятий в европейской музыке. Формально — VII ступень гаммы (расстояние в полтона до октавы). Этот тон обладает ясно выраженным свойством устремления в основную I ступень (см. тоника) гаммы. Характерное название вводного тона свойственно французской музыкальной теории — *ton sensible* («чувствительный», чуткий тон).

VELOCE (*итал.* — велоче) — быстро.

ВЕНТИЛИ — см. медные духовые инструменты.

ВЕРТИКАЛЬ — современные муз. теоретики пользуются этим понятием для обозначения комплекса одновременных звукосочетаний. Музыка, в которой аккордовые (одновременные) сочетания преобладают над мелодическим («горизонтальным») следованием голосов, является хотя и многоголосной, но противопоставляется многоголосной же музыке, движение которой обуславливается взаимоотношением мелодических линий. В такой музыке всякое вертикальное звукосочетание самостоятельного значения не имеет и в каждый данный миг является только следствием или показателем горизонтальных перемещений голосов (как если бы предста-

вить себе в некий момент последовательное движение голосов остановленным: тогда каждый тон каждого голоса совпадает с каким-либо из звуков другого голоса, находящимся выше или ниже его). Вот два примера — один типично вертикальных сочетаний (начало вступления к оп. «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова), другой — горизонтальное последование (из вступления к «Мейстерзингерам» Р. Вагнера):

50 Adagio

p

56 Sehr mässig bewegt

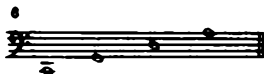
p

ВИБРА́ЦИЯ — 1) периодические колебания упругого звучащего тела, вызываемые щипком, трением, ударом и т. д. и воспринимаемые слухом как звучание; 2) быстрое чередование звука являлось также следствием напряженной подачи звука и одним из видов орнаментации (украшения) в вокальной и инструментальной музыке, по-итальянски называвшихся *vibrato* (вибра́то); 3) в общеупотребительном значении вибрация понимается как дрожание голоса от недостаточной устойчивости, опоры и силы.

VIVACE (*итал.* — вива́че) — очень живо.

VIOLINO (*итал.* — виоли́но) — скрипка (см.), чрезвычайно распространенный — и как сольный и как оркестровый — четырехструнный смычковый инструмент.

ВИОЛОНЧÉЛЬ (*итал.* — cello — чéлло) — четырехструнный инструмент, принадлежащий к группе смычковых инструментов, как и скрипка, но большего размера, так что во время игры он ставится на пол, помещаясь между коленями исполнителя. Благодаря гибкости и подвижности, широкому объему (диапазону) звуков, виолончель занимает второе после скрипки место как сольный инструмент, а в ансамблях и в оркестре играет чрезвычайно важную роль как в качестве басового голоса, так и в качестве инструмента, ведущего мелодию. Свойства и характер звучания (тембр) виолончели можно передать словами: теплый, задушевный, волнующий тон. Строй виолончели октавой ниже альты:



ВИО́ЛЫ — семейство струнных смычковых инструментов, господствовавшее до середины XVIII в.

ВИРТУО́З (*итал.* *virtu* — вирту́ — доблесть, мужество) — исполнитель, в совершенстве овладевший техникой пения или игры и блестяще обнаруживающий свое искусство.

ВОКАЛИ́З — пьеса, служащая упражнением в пении без слов (на гласные) — для выработки и достижения подвижности и гибкости голоса.

ВОКАЛИ́ЗА́ЦИЯ — пение без слов, на гласные.

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА * — музыка, предназначенная для исполнения человеческим голосом — с инструментальным сопровождением или без сопровождения (см. *a cappella*). Пение может быть всецело связано со словами (с текстом — стихами или прозой), но может быть и самостоятельным (редко). Хор или отдельные голоса без слов иногда входят в состав оркестра так же, как инструментальные тембры (например, в «Прометее» Скрябина). В отношении связанности со словом и зависимости от него различаются два вида вокальной музыки, границы которых, конечно, скрещиваются: музыка песенная (сольная и хоровая) и речитативная. В песенной музыке на первый план выступает как самостоятельное музыкальное единство — мелодия, а слово (текст) находится в подчиненном к ней отношении. В речитативе же пение становится близким речи и зависит от ее характера: или это выразительный возбужденный говор (драматическая декламация, ораторская речь), или обыденный говор. Отчетливо выделяя слова и слоги, речитатив передает музыкальные оттенки и динамику речи и нередко превращается, как это бывает в опере, в получение-полуговорок, но с отчетливо выпеваемыми концовками фраз (кадансами). — В западноевропейской музыке высшей точкой развития хорового пения без сопровождения считается эпоха творчества композитора итальянской культовой музыки Джованни Пьерлуиджи Палестрина (1525—1594). В ту же эпоху вслед за освобождением человеческой личности от оков средневековой церковной догматики и обогащением эмоциональной жизни наряду с распространением светской вокальной многоголосной песни (мадригал) начинается постепенное развитие монодии (см.) — одноголосного пения с инструментальным сопровождением (или без него). Усовершенствование техники пения приводит к пышному расцвету итальянской оперы с конца XVII в. и к преобладанию концертно-виртуозного вокального стиля. Эта эпоха выдвинула многих исключительных вокалистов.

VOLTA (*итал.* — вольта — раз) — указание на повторение какой-либо части пьесы. Чтобы отделить неизменяемую при повторении часть от изменяемой, над нотоносцем ставятся:
1. ————— 2. —————, т. е. первая вольта, вторая вольта.

ВОСЬМА́Я НО́ТА, или **ДОЛЯ** — см. ноты.

VOCE (*итал.* — *воче*) — голос.

ВЫСО́ТНОСТЬ, **ВЫСОТА ТОНОВ** — см. гамма.

Г

G, g (*лат.* — *ге*) — муз. звук или тон *соль* (см.).

ГАВО́Т — старинный французский танец, четного размера (алла бреве), примыкавший в средние века к народному танцу *branle* (бранль). В XVII в. гавот как музыкальная пьеса принимает свои характерные очертания (четкий, несколько «подскакивающий» подвижный напев с затактом, с ясно разграниченными отделами) и на грани XVIII в. включается в сюиту (см.), в оперу (как танец с пеннем) и в балеты.

ГАЛО́П — танец, возникший в первой четверти XIX в. Ритм галопа имеет своим источником ритм верховой езды — быстрый и отчетливый бег хорошо обученной лошади. Мелодии галопа стремительны и порывисты, но при этом с очень дробными и подчеркнутыми акцентами. Размер четный (обычно 2/4 в такте).

ГА́ММА — формула (или схема) лада. Это звукоряд или последование тонов, расположенных в отношении друг друга в строго определенном порядке — поступенно — вверх и вниз. В состав каждой гаммы входят семь [или меньше, или больше] основных тонов-степеней. Предел или граница каждой гаммы — октава (расстояние от любого данного тона до его повторения вверх или вниз). Так, гамма до мажор состоит из тонов: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до*, которые обозначаются также латинскими буквами: *c, d, e, f, g, a, h, c* и т. д. Если гамма продолжается, то сохраняется то же последование названий тонов. Гаммы бывают разного вида (диатонические, хроматические, целотонные и т. д.) в зависимости от расстояния между ступенями (тонами), но последование ступеней остается неизменным. Например, если гамма принадлежит ладу (или строю) мажорному, то с какого бы из семи основных тонов она не начиналась, последование тонов внутри гаммы остается неизменным по такой ладовой схеме: тон — тон — полутон — тон — тон — тон — полутон. Выражая эту схему цифрами, получим: 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2, считая в

данном случае тон за меру (единицу) расстояния. Если подставить под цифры последование звуков от *до*, то окажется, что оно целиком совпадает с данной схемой и служит образцом, по которому строятся все остальные диатонические мажорные гаммы от любого из двенадцати звуков, составляющих европейскую музыкальную систему.

Итак:

<i>до</i> — <i>ре</i> ,	<i>ре</i> — <i>ми</i> .	<i>ми</i> — <i>фа</i> ,	<i>фа</i> — <i>соль</i> .	<i>соль</i> — <i>ля</i> ,	<i>ля</i> — <i>си</i>
тон	тон	полутон	тон	тон	тон
1	1	1/2	1	1	1

си — *до*

полутон

1/2

В пределах одного и того же лада или строя может быть двенадцать гамм, каждая из семи тонов, причем расстояние между тонами гамм одинакового лада всегда остается неизменным. Значит, если построить гамму мажорного лада (или мажорную гамму) от *ре*, то, чтобы между III и IV и между VII и VIII ступенями сохранить расстояние в полутон, придется посредством знака диез (#) повысить тоны *фа* и *до*. Получится гамма: *ре*, *ми*, *фа-диез*, *соль*, *ля*, *си*, *до-диез*, *ре*. Если построить мажорную гамму от звука *фа*, то, наоборот, придется один из звуков (*си*) понизить, чтобы сохранить требуемые схемой расстояния: *фа*, *соль*, *ля*, *си-бемоль* (*силь*), *до*, *ре*, *ми*, *фа*. На нотоносце эти три гаммы имеют следующий вид:



Но, если строить гаммы не мажорного, а минорного лада — отношения (или расстояния) между тонами будут иные, и полутона разместятся иначе. Напр., *до-минорная* натуральная гамма имеет следующий вид: *до*, *ре*, *ми-бемоль*, *фа*, *соль*, *ля-бемоль*, *си-бемоль*, *до* — 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1.

Сумма расстояний тонов остается та же, как и в мажорной гамме (шесть тонов), но распределение звуков иное. В современной музыке употребляются различные лады, а потому и различные виды гамм, как скал или последований тонов, обнаруживающих лад в различных тональностях (см.). Основными гаммами европейской музыки являются упомянутые диагонические гаммы (т. е. те, в которых преобладают расстояния в тон) мажорного и минорного лада, с их подвидами (гармонические мажорные и минорные гаммы, мелодические минорные гаммы). Затем — гамма хроматическая (сплошь по полутонам), целотонная (по целым тонам), пятитонная (архаический звукоряд или гамма первобытных муз. культур: пять тонов в октаве с пропущенными полутонами, напр., *до, ре, ми, соль, ля, до* и т. д.), гамма из чередования тона с полутоном (напр., *ля, си, до, ре, ми-бемоль, фа, соль-бемоль, ля-бемоль, ля-бикар*), которую любил применять композитор Римский-Корсаков. Усвоение гамм практически необходимо. Через них слух приучается к узнаванию последовательных расстояний между звуками и к различению высотностей, т. е. взаимного соотношения и расположения тонов большего и меньшего напряжения. Свойство высотности обуславливает передвижение тонов на различных расстояниях (см. интервал) и служит основой музыкальной речи как последований, взаимоотношений точных и устойчивых тонов и расстояний между ними.

ГАРМО́НИУМ (или фисгармо́ния) — клавишный инструмент типа органа небольших размеров, в котором звук получается посредством надувания мехов, проводящих воздух к колеблющимся язычкам (см.), соприкасающимся с клавишами (см.).

ГАРМО́НИЯ (греч.) — сочетание, согласие, единение. В музыке это понятие включает в себе несколько значений. Главные из них: 1) наука о происхождении, соединении и соотношении аккордов и о присущих им свойствах (функциях); 2) метод (способ) построения и связывания аккордов (системы гармонии); 3) вид [гомофонно-гармонического] музыкального мышления, в котором аккордовые (вертикальные) сопоставления образуют руководящие средства выра-

жения. В основе учений о гармонии лежит явление обертонов (см.)—о сложном составе каждого из звуков.

G-DUR (лат.—ге дур)—тональность и гамма соль мажор.

ГЕКСАХОРД—шестизвучие, средневековый шестиступенный звукоряд (напр., до, ре, ми, фа, соль, ля). объединяющий три вида тетрахордов (см.) и служащий основой сольмизации.

ГЕНЕРАЛ-БАС—теория и практика расшифровки аккордов, не выписываемых целиком, а обозначаемых условными цифрами, подписанными под нижним басовым голосом, сопровождающим данную мелодию. Такого рода техника (цифрованный бас) была особенно распространена в XVII и XVIII вв., будучи связана с так называемой монодией с сопровождением. Название генерал-бас означает непрерывный, непрерывный басовый голос (итал. basso continuo—бассо континуо) и было перенесено из практики сопровождения и самостоятельной инструментальной игры на теорию композиции (сочинения музыки), главным образом, на теорию гармонии (см.). До конца XVIII в. в каждом оперном и симфоническом оркестре был исполнитель партии чембало (тип фортепиано)—партии, восполнявшей гармонию, на котором лежала обязанность импровизировать (см.) по цифрованному басу аккорды. Это было искусство сопровождения, требовавшее знаний, чуткости и большой технической сноровки, в особенности при аккомпанировании певцам.

G-MOLL (лат.—ге моль)—тональность и гамма соль минор.

GES (лат.—гес)—муз. звук или тон соль-бемоль.

GES-DUR (лат.—гес дур)—тональность и гамма соль-бемоль мажор.

ГЕТЕРОФОНИЯ (греч.—инозвучие)—обрастание напева группирующимися вокруг него соседними тонами и новыми мотивами (подголосками). Это еще не многоголосие (полифония) в развитом (дифференцированном, расчлененном) виде, когда каждый голос получает самостоятельное значение, а одна из переходных к многоголосию стадий, достигающая, однако, высоких ступеней развития (когда все голоса образуют сложный подвижный непрерывный измен-

чивый горизонтальный комплекс). Гетерофония в таком облике подвижной вокальной ткани, возникающей из вариантов-подголосков, в целом образующих деревенский хор. до сих пор живет в крестьянской бытовой песне. Примеры простейшей гетерофонии:



(оба примера взяты из сб.: Крестьянское искусство СССР, ч. I и II. Искусство Севера. Л., 1927—1928).

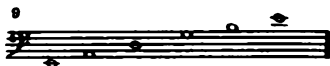
ГИМН* — музыкальное произведение (чаще всего вокальное), целью которого является восхваление или прославление выдающегося события, нации, народа, великих людей. Гимны бывают религиозные и светские, с ярко подчеркнутым классовым содержанием, а среди последних надо различать гимны официальные, государственные, революционные.

ГИС (лат.— гис) — муз. звук или тон *соль-диез*.

ГИС-MOLL (лат.— гис-моль) — тональность и гамма — *соль-диез минор*.

ГИТАРА — шестиструнный (и более) [«русская» гитара — семиструнная] щипковый инструмент с плоским корпусом, напоминающим цифру 8, и довольно широким грифом (рукояткой), снабженным поперечными перевязками («ладами»). чтобы пальцы левой руки точно находили тоны. Гитара, как и лютия (см.), по-видимому, завезена в Европу с востока

маврами в период господства их в Испании. Древнейшие ее изображения восходят к концу XII в. В XVII и XVIII вв. гитара стала одним из любимых «домашних» инструментов высшего общества во Франции и в Англии, в Испании же она издавна и до сих пор является крайне распространенным национальным инструментом. В XIX в. гитара, почти повсеместно в Европе, начала обслуживать мелкобуржуазные круги общества и внедрилась в мещанский быт, выдвинув своих виртуозов и свой концертный стиль. Сейчас наблюдается возрождение интереса к гитаре, повышение художественного уровня репертуара и усовершенствование игры в сторону большей утонченности (испанский гитарист А. Сеговия). В России гитара появилась уже в середине XVIII в. и быстро распространилась, выдвинув ряд виртуозов (от А. Сихры до И. Деккер-Шенка и др.). Звучность гитары слабая, но приятная. Техника игры может быть доведена до чрезвычайной легкости, беглости, элегантности и блеска. Обычный строй гитары:



(обычно нотируется в ключе *соль* октавой выше).

GLISSANDO (*итал.*— глissандо—скользя)— 1) способ пения, присущий первобытным музыкальным культурам, имеющий характер соскальзывания из тона в тон по мелким, неразличимым европейским слухом, интервалам (расстояниям); 2) в европейской музыке способ заполнения широких расстояний или пробегов посредством скольжения пальца по струнам или по клавишам. Особенно пленительный и часто употребляемый эффект дает глissандо на арфе.

GLOCKENSPIEL (*нем.*— гlockеншпиль)— колокольчики (см.).

ГОБОЙ— духовой деревянный инструмент. Характер звука (тембр) носовой, отчасти напоминает свирель. Воздух вдувается в цилиндрическую трубку через особую трость (мундштук)—с двойным язычком, звук получается несколько «зажатый», надтреснутый, но чистый, светлый, даже пронзительный. Происхождение гобоя лежит в глубокой

древности (Сирия, Египет). В средние века было несколько разновидностей инструментов типа гобоя. В военных оркестрах XVII в. начинает закрепляться гобой, близкий к современному, и в течение XVII-XVIII вв. завоевывает себе прочное положение в симфонических оркестрах.

ГОЛОС* — 1) духовой инструмент, естественно принадлежащий человеку, посредством которого является возможность петь (связывать тоны, различной высоты и степени напряжения): находящиеся в человеческой гортани связки колеблются (вибрируют) под напором воздушной струи, вытекающей из легких, вследствие чего возникает звук. На объем и характер голосов влияет пол, возраст и устройство гортани и резонирующей звук носоглоточной области и рта. Делятся человеческие голоса на детские (дисканты и альты), женские (сопрано, меццо-сопрано и контральто) и мужские (тенора, баритоны и басы), а по областям звучания на высокие (дисканты, сопрано, тенора), средние (вторые дисканты, меццо-сопрано, баритоны) и низкие (альты, контральто и басы); 2) голос — отдельная партия [в многоголосном сочинении] в хоре и в оркестре.

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ* — способ сочетания и связывания голосов в полифонической вокальной и инструментальной музыке. Движение вокальных или инструментальных голосов, образующее звукоткань. Это специфический музыкальный термин, качественно-интонационное содержание которого с трудом поддается словесному пояснению, особенно в своем музыкально-логическом значении и практике. Аналогия с движением строчек прозы или стиха, управляемым закономерностями строя речи, этимологией и синтаксисом, лишь в малой мере помогает осознанию логики музыкального голосоведения (большей частью образуемого не одной, а несколькими одновременно звучащими «линиями» — голосами) людьми, лишенными культуры слуха и воспитания действенного, а не пассивного слухового восприятия. Неорганизованное хаотическое или случайное голосоведение не только искривляет мышление композитора, оно просто не реализует звуко-образы-идеи, искажая музыку. Отсюда важность дисциплины голосоведения в композиторском образовании и в воспитании композиторского слуха. С пониманием.

все более и более чутким, логики музыкального голосоведения раскрываются перед сознанием все новые и новые смысловые качества музыки и ее художественно-интеллектуальная целеустремленность. Осмысленность, здравость голосоведения—залог разумности музыки и ее красоты. Наоборот, тупое, путанное или механическое голосоведение отрывает музыку и от живой интонации, и от всей художественной культуры эпохи, снижая музыку как искусство и как мышление до случайностей и мимолетностей образно-чувственных высказываний.

ГОМОФОНΙΑ— (*греч.*— подобозвучие, однозвучие)— вид музыки, где самым выпуклым и руководящим является голос, ведущий напев (мелодию), тогда как остальные голоса только его дополняют и всецело ему подчинены.

ГОНГ*— [ударный инструмент].

GRAVE— (*итал.*— гра́ве— величаво, серьезно)— обозначение характера поступи музыки и вместе с тем медленного движения.

ГРАММОФОН— аппарат для механического воспроизведения музыки, построенный по принципу фонографа (см.), цилиндр которого заменен здесь плоским вращающимся диском. Аппарат этот возник еще в 1888 г., но усовершенствован в 90-х годах и постепенно получил громадное распространение как один из незаменимых и практичных механических инструментов, обуславливающий возможность широкой и неограниченной музыкальной репродукции (воспроизведение и распространение спетой или сыгранной музыки).

GRAZIOSO (*итал.*— грациóзо), **CON GRAZIA** (*итал.*— кон гра́циа)— легко, изящно.

ГРИГОРИА́НСКОЕ ПЕ́НИЕ— круг [одноголосных] песнопений католической церкви, установленный, согласно порядку церковных служб, еще в конце VI или начале VII в. нашей эры, по преданию— папой Григорием I. Напевы григорианского хора долгое время служили и продолжают служить композиторам в качестве мелодического материала высокой художественной ценности.

GROSSO (*итал.*— грóссо)— большой.

ГРОТЭСК — причудливый. прихотливый. В музыке гротеск выражается в необычных звуковых сопоставлениях, в непривычных сочетаниях инструментальных тембров, в подчеркивании того, что неожиданно и странно для слуха в условиях данной общепринятой системы сочетания звуков. Подобными приемами пользовались еще композиторы-классики (Гайдн, например) для придания музыке оттенков комизма, юмора и иронии (насмешки).

ГРУППЕТТО (*итал.*) — особый вид вокального или инструментального украшения (орнамент) посредством окружения какой-либо ноты расположенными возле нее сверху и снизу (вспомогательными) нотами. Напр.:



ГУСЛИ — старинный русский народный (струнный щипковый) инструмент (часто упоминается в устной словесности — в былинах, в песнях). В своем первобытном облике состояли из деревянной доски, лежавшей на коленях у гуслеяра, с натянутыми на ней струнами, перебираемыми пальцами обеих рук.

Д

ДА САРО — сокращ. D. C. (*итал.* — да кáпо — с начала) Напр., da saro al fine (да кáпо аль фíнэ) — значит повторить пьесу или ее отдел с начала до слова fine (конец).

ДАКТИЛЬ — см. стопа.

D, d (*лат.* — дэ) — муз. звук или тон *ре* (см.)

D-DUR (*лат.* — дэ дур) — тональность, называемая также *ре мажор*.

ДЕКА — деревянная отполированная доска (поверхность) над полым ящиком, служащая для усиления звучания (резонирования) натянутых над ней струн (у смычковых инструментов, у рояля, гитары и других струнных инструментов с резонансовыми ящиками).

ДЕКЛАМАЦИЯ—1) искусство чтения и ораторской речи, основанное на раздельном отчетливом произношении слов поставленным голосом с соразмерной акцентуацией и силой; 2) исполнение вокальной музыки в точном следовании строению текста (стиха) и с отчетливой подачей слова. Великие мастера ораториальной музыки XVII—XVIII вв. (Шютц, Гендель, Бах) точно так же, как выдающиеся оперные реформаторы той эпохи (Монтеверди, Люлли, Глюк), в высшей степени учитывали значение декламации и роль ораторского искусства в отношении музыки.

D-MOLL (*лат.*—дэ моль)—тональность и гамма ре минор.

DECRESCENDO (*итал.*—декрещендо)—постепенно убавляя силу звучности.

ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ (флейты, гобои, кларнеты, фаготы)—группа сольных и, главным образом, оркестровых инструментов, которые изготавливаются преимущественно из дерева разных сортов. Звук извлекается вдуванием воздуха в трубку через отверстие (непосредственно вырезанное сбоку цилиндрической трубки—у флейты, и отверстие в мундштуке, вкладываемом в губы,—у кларнета), или через трость с язычками (гобой, фагот). Длина воздушного столба видоизменяется посредством зажима или открывания отверстий в трубке (прямой или изогнутой); это достигается с помощью системы клапанов, различной у различных инструментов. В отношении тембра (см.) деревянные инструменты можно разделить, следуя Римскому-Корсакову («Основы оркестровки»), на инструменты темной звучности, носового тембра (гобой, фаготы) и инструменты светлой звучности, грудного тембра (флейты, кларнеты).

DES (*лат.*—дэс)—муз. звук или тон *ре-бемоль*.

DES-DUR (*лат.*—дэс дур)—тональность и гамма *ре-бемоль мажор*.

ДЕТОНИРОВАНИЕ—не чистое воспроизведение звука (выше или ниже, чем требует слух) и соотношение с другими звуками мелодии или аккорда. Детонировать—значит не уметь [воспроизводить и] выдерживать взятый звук на его высоте.

ДЕЦИМА (от лат. *decimus* — дэцимус — десятый) — интервал (расстояние) от любой данной ступени гаммы до десятой от нее. Напр., *до — ми* (через октаву).

ДЖАЗ-БАНД * — американский негритянский оркестр, получивший широкое распространение в послевоенной Европе. По своему составу и характеру исполнения джаз-банд органически связан с породившей его своеобразной культурой — музыкой североамериканских негров, в которой оригинальная мелодика сочеталась с исключительно богатой и утонченной ритмикой. Состав джаз-банды постоянно меняется в отношении количества инструментов и числа исполнителей. Но основное ядро его обычно составляют: саксофоны (см.), банджо, сарюсофон (см.), одна-две скрипки, контрабас, две трубы, валторны, тромбон, рояль (иногда и челеста), а главное — замечательный подбор ударных и ударноглицсандирующих инструментов (флексатон, пила и др.). Существенные качества исполнения: прежде всего, блестящая виртуозная игра на ударных, ибо в них — главная сила воздействия музыки джаза: применение *glissando* и вибраций: широкое пользование сурдинами (особенно у медных инструментов), преобладание приемов выразительной и виртуозной сольной игры и импровизации над обычного типа исполнением оркестровой партии. Это последнее свойство придает джаз-банду ансамблевый характер, но зато требует исключительной сыгранности, тренировки и дисциплины от всех участников оркестра.

GIOCOSO (итал. — джокóзо) — весело.

ДИАПАЗОН — 1) у древних греков так назывался интервал октавы; 2) обозначение звукового объема — от самого низкого до самого высокого тона, воспроизводимого данным голосом или инструментом.

ДИАТОНИЧЕСКИЙ ХОД — такое расстояние между соседними тонами гаммы, которое не переходит предела (данного) тона (как меры расстояния или интервала секунды). Например, *до — ре*, *до — ре-бемоль*, *до — си*, *до — си-бемоль*. Но не *до — до-диез*, *до — до-бемоль*. Гамма называется диатонической, если в ней чередуются, поступенно поднимаясь или поступенно опускаясь, семь основных музыкальных звуков или тонов, составляя в целом пять тонов (расстояний)

и два полутона, при различном их размещении в звукоряде (см. гамма). Напр., *до — ре — ми — фа — соль — ля — си — до* или *соль — ля — си — до — ре — ми — фа — соль*. Сравнивая последнюю гамму с гаммой *соль — ля — си — до — ре — ми — фа-диез — соль*, легко заметить различие в перемене расположения полутонов. Вследствие этого, гамма без *фа-диез* будет гаммой от ступени *соль* диатонической гаммы до мажор, а гамма от *соль* с *фа-диезом* будет диатонической гаммой новой тональности *соль мажор*.

ДИВЕРТИСМЕНТ — инструментальное произведение — цикл пьес различного характера. Дивертисменты (*итал.* *divertimenti* — дивертименти) были особенно распространены в XVIII в., подобно серенадам (см.) и кассациям, и обычно исполнялись на открытом воздухе как увеселительная музыка, во время обедов, гуляний и т. п.

DIVISI (*итал.* — дивизи) — разделение группы струнных инструментов в оркестре (напр., первых скрипок) на подгруппы.

ДИЕЗ (#) — знак повышения звука или ноты на ближайшее расстояние, т. е. перемещение звука без изменения его названия на полтона вверх (см. дубль).

ДИЛЕТАНТ* — любитель и знаток искусства. В противоположность профессионалам, посвятившим себя всецело искусству как деятельности, дилетантами являются люди, для которых искусство (в данном случае музыка) не служит исключительно источником заработка и не составляет главного дела всей жизни, хотя они и могут обладать и знаниями, и вкусом. Дилетант — любитель музыки — редко достигает полного овладения техникой и формами выражения искусства, которое к тому же не является для него средством заработка. Понятия дилетант и дилетантизм (любительство) обычно с несколько пренебрежительным оттенком противопоставляются профессионалу и профессионализму в искусстве. Это объясняется, с одной стороны, упадочническим характером, какой приняло любительство в буржуазном обществе, и с другой — полным отрывом там же искусства профессионального от искусства самодеятельного. На самом же деле, история музыки знает имена выдающихся музыкальных деятелей дилетантов.

DIMINUENDO (итал.— диминуэндо)— постепенно уменьшая силу звучности.

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ— см. нюансы.

ДИРИЖЁР*, или **КАПЕЛЬМЕЙСТЕР**— музыкант, управляющий хором, или оркестром, или ансамблем различного состава. Основное задание для дирижера— следить за ритмичностью (ровностью, соразмерностью) исполнения, подчиняя всех сочленов исполнительского коллектива своей направляющей воле (но не произволу, потому что дирижер ограничен замыслом композитора, фактурой и стилем произведения). Взмахи дирижерской палочки указывают обычно на последование и распределение сильных и слабых, ударяемых и неударяемых долей такта. Сильная (тяжелая) доля обозначается опусканием палочки вниз, слабая— подъемом ее или отведением в сторону. Кроме того, дирижер намечает степень скорости движения (темп) и соотношения и изменения длительностей звуков (ритм), указывает вступления различных голосов (инструментов) после пауз (см.), распределяет степени силы звучности (динамические оттенки или нюансы), словом, он должен иметь в своем сознании план исполнения всего сочинения как в целом, так и в малейших подробностях. Поэтому искусство дирижирования современным оркестром является едва ли не одной из самых трудных и ответственных областей музыкального исполнительства. Развитие его шло параллельно развитию оперного и симфонического оркестра и достигло высокой степени совершенства в течение XIX в. В это время один за другим, начиная с Берлиоза и Р. Вагнера, стали выдвигаться выдающиеся дирижеры как исполнители-толкователи произведения, а не «отметчики такта», как это происходило раньше. До конца XVIII в. дирижером был один из руководящих исполнителей— первый скрипач или чембалист, оставлявший в ответственных местах свой инструмент и показывавший такт и темп; если же дирижер и выделялся из состава оркестра, то главной задачей его было «выстукивать» ритм в буквальном смысле, т. е. ударять палкой по полу или по пюпитру. Среди замечательных дирижеров XIX в., недавнего прошлого и дирижеров текущего столетия необходимо назвать Артура

Никиша (1855—1922), Феликса Мотля (1856—1911), Густава Малера (1860—1911), Сергея Рахманинова (1873—[1943]), Вильгельма Фуртвенглера (1886—[1954]), Артуро Тосканини (1867—[1957]), Владимира Дранишникова (1893—1939).

DIS (лат.— дис) — муз. звук или тон *ре-диез*.

ДИСГАРМОНИЯ — впечатление несогласованности, нестройности звуков и расхождения голосов.

ДИСКА́НТ — 1) см. голос; 2) один из видов средневекового многоголосия.

ДИССОНА́НС* — в обычном обывательском представлении всякое созвучие, ощутимое на слух как резкое и раздражающее (отсюда обычное суждение: «в этой музыке много диссонансов» — суждение, в котором понятие диссонанса приравнивается к дисгармонии и к внемusыкального порядка раздражениям). На самом же деле диссонанс — явление глубоко закономерное — могущественное выразительное средство. Диссонанс — это комплекс тонов в их последовании или созвучии, который обуславливает дальнейшее движение музыки благодаря ощущению неравновесия или беспокойства — ощущению, вызывающему необходимость перехода данного комплекса тонов в последующий. Это ощущение возникает оттого, что в европейской системе музыки составляющие ее тоны соотносятся друг с другом в неравных степенях сопряжения. Напр., октава (в последовании и в одновременном звучании) в сравнении с таким тесным расстоянием, как полутон, воспринимается как состояние относительного покоя, не требующее перехода в новое звучание с такой настойчивостью, с какой этого требует малая секунда (полутон). Так как музыкальное становление проявляется в отношениях и во взаимодействии противоположностей, то, хотя в теории имеются точные разграничения между отдельными созвучиями по степени их консонантности (благозвучие, ощущение звукового равновесия) и диссонантности, тем не менее в различные эпохи эти отношения меняются, и что еще важно — одно и то же созвучие в пьесах различной эпохи, характера и стиля воспринимается различно. В конце XIII в. интервал терции, являющийся для современного слуха несомненным консонансом (общеупотреб-

бительно пение параллельными терциями), воспринимался как диссонанс. Один и тот же диссонансирующий аккорд в музыке, напр., Моцарта, затем Бетховена, Вагнера и в близкой нашему времени прозвучит с различной «остротой», в зависимости от своего окружения теми или иными звуко-сочетаниями, более консонантными или же более диссонансирующими. Обобщая сказанное, можно определить диссонанс как звуко сочетание, которое воспринимается слухом как раздражение, требующее восстановления равновесия или возвращения к устойчивому звуко сочетанию. к точке покоя. Возвращение может быть непосредственным, немедленным, а может отдалиться цепью других более или менее диссонантных созвучий: чем напряженнее и настоятельнее будет движение музыки, тем беспокойнее будет она ощущаться, тем сильнее ее воздействие. Диссонанс является чем-то вроде «закваски» («дрожжей»), вызывающей брожение в последовании и сочетании звуков.

ДО — муз. звук или тон с (це).

DOLCE (итал.— дольче) — нежно.

ДО МАЖО́Р — гамма или тональность C-dur (см.)

ДОМИНА́НТА — 1) V ступень в диатонической гамме; 2) аккорд, построенный на V ступени гаммы; 3) [доминантовая] тональность, отстоящая на пять ступеней (на квинту) вверх от данной.

ДО МИНО́Р — название гаммы или тональности c-moll (см.).

ДО́МРА — народный лютнеобразный струнный щипковый инструмент. Корпус его круглый или овальный, выпуклый снизу и плоский сверху, шейка длинная. звук извлекается плектром (см.).

ДОРИ́ЙСКИЙ ЛАД или **СТРОЙ** — см. средневековые лады.

ДРА́МА — вид (жанр) сценического искусства и литературное произведение, в основе которого лежит динамика страстей и изображение борьбы характеров.

ДРАМАТИ́ЧЕСКАЯ МУ́ЗЫКА — 1) музыка, соединенная со сценическим действием (см. муз. драма); 2) музыка, воспринимаемая как действие (инструментальная драма) в силу своей напряженности, контрастности и в силу ощутимой

в ней борьбы — в противовес музыке созерцательного характера с одним главенствующим настроением.

ДУБЛЬ — двойной. Напр., дубль-диез (знак \times повышает ноту на тон), дубль-бемоль ($\flat\flat$) понижает на тон.

ДУОЛЬ — см. триоль.

DUR (лат. — дур) — мажорный (лад, строй, тональность, интервал, аккорд).

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ — [муз. инструменты], звук в которых достигается вдуванием равномерно распределяемого воздуха в различной длины, величины диаметра и форм трубки (цилиндрические, конусообразные, прямые, изогнутые, витые). По материалу, из которого выделываются духовые инструменты, их разделяют на деревянные и медные (деление в значительной мере устаревшее, но еще повсеместно наблюдаемое). Другое деление — по способу вдувания воздуха и соответствующим механизмам (инструменты с язычками и без них, инструменты с мундштуками и т. д.). Воздух направляется в трубки либо через специальный механизм (напр., мехи в органе или фисгармонии), либо через губы играющего. Губы (их форма, способ вдувания и приспособления к различного типа отверстиям инструмента — то, что в отношении, главным образом, медных духовых, называется амбушюр (*ambouche*, франц.)) становятся механизмом, воспроизводящим тон и регулирующим проходящий в трубку воздух, — подобно колеблющимся язычкам (см.) в органе или гармоние. Амбушюр сильно влияет на тембр (характер звука) игры. Одним из характерных свойств духовых инструментов является непрерывная их изменчивость до сих пор, в то время как струнные оркестровые инструменты уже с XVII в. выработали устойчивые формы и остановились на них.

ДУЭТ — сочинение для двух голосов или инструментов с сопровождением (аккомпанементом) или без него.

Е

Е (лат.) — муз. звук или тон, *ми*.

E-DUR (лат. — е дур) — тональность и гамма *ми мажор*.

E-MOLL (лат. — е моль) — тональность и гамма *ми минор*.

ES (лат.— эс)— муз. звук или тон *ми-бемоль*.

ES-DUR (лат.— эс дур)— тональность и гамма *ми-бемоль мажор*.

ES-MOLL (лат.— эс моль)— тональность и гамма *ми-бемоль минор*.

ESPRESSIVO (итал.— эспрессиво)— *выразительно*.

Ж

ЖИГА — 1) средневековый струнный смычковый инструмент; 2) старинный народный танец (вероятно, ирландского происхождения), распространившийся в Европе в XVII в. после своего расцвета при дворе Елизаветы в Англии (1558—1602) и завоевавший себе прочное место в камерной музыке. Подвижность, гибкость и упругость ритмики и мелодики жиги, задорность и бойкость ее «бега», наконец, способность к развитию и присущая ее музыке бодрость сделали жигу неотъемлемой частью сюиты и именно финалом сюиты— высшей точкой ее ритмического и динамического развития. Размеры жиги различны: и нечетные (9/8, 9/16, 3/4, 3/8) и четные (12/8, 6/8, 6/4), но для мелодического рисунка характерным признаком остается дробное деление долей— на три (часто с затактом), с акцентом на первой из каждой тройки долей. Пример: тема жиги из четвертой партиты Баха:



ЖОНГЛЁР — в середине века имя жонглер (как и менестрель) было собирательным обозначением бродячего певца, музыканта, актера, акробата и фокусника— словом «потешника», скомороха. Более прочное положение занимали те из жонглеров, которые (приблизительно с X—XI вв.) становились полуоседлыми и оседлыми в городах, а до роста и

укрепления городов — при монастырях и замках, в качестве «сказителей» средневековых былин (так наз. *chansons de geste*, франц.—шансон де жест—песни о подвигах) или певцов-исполнителей, подбиравших напевы к стихам рыцарей-трубадуров. В конце XIII в. в Париже была «улица жонглеров». В XIV в. во Франции и других странах выделяются из этой среды затейников на все руки прочные профессиональные организации музыкантов-инструменталистов; так, ими было основано в 1321 г. «Братство и корпорация парижских менестрелей» [«Братство св. Юлиана»], просуществовавшее до 1776 г. В Вене еще с 1288 г. возникло музыкантское «Братство св. Николая», а в Руане (Франция) с 1454 г. существовало объединение музыкантов-инструменталистов, инструментальных мастеров и учителей танцев.

3

ЗАДЕРЖАНИЕ — один из приемов связывания созвучий и усиления напряженности движения музыки. Посредством задержания одного (одних) и перемещения одного или нескольких тонов из предшествующего сочетания звуков в последующее образуется синкопа (см.) и диссонанс (см.). Ощущение неравновесия требует дальнейшего продвижения к точке опоры, к консонансу.

ЗАТА́КТ, или **АНАКРÚЗА** * — один или несколько начальных тонов, не составляющих полного такта и тяготеющих к сильной первой доле последующего такта. Пример: начало Интернационала, начало итальянской революционной песни «На баррикады».

ЗВУ́К * — колебания (вибрации) какого-либо упругого тела в воздушном пространстве, производимые ударами, вдуванием или щипком и трением, чем вызывается быстрое перемещение (сжатие и расхождение) воздушных волн. Движение их можно сравнить с движением кругов, расходящихся по воде от брошенного камня. Наши слуховые органы (нервы, слуховой аппарат — ухо), воспринимающие идущие через воздушную среду раздражения, различают отчетливо (как музыкальные тоны) лишь звуки строго определенной

высоты, зависящей от числа равномерных колебаний звучащего тела в секунду. Чем больше число колебаний, тем выше (острее) звук.

ЗВУКОРЯД — комплекс следующих друг за другом тонов, объединяющий или суммирующий звуки данной системы. Звукоряд содержит все организуемые в пределах этой системы последования тонов и потому более ограниченные (напр., пределами октавы) и вместе с тем подчиняющиеся какому-либо строго определенному распорядку (напр., диатоническая гамма). С этой точки зрения понятие звукоряд шире понятия и лада, и гаммы (см.), и тональности (см.), ибо все они являются звукорядами. Так, древнегреческий звукоряд («завершенная система», как его называли) объединял в себе все виды диатонических тетрахордов (см.) и образованные из их сцепления звукоряды-лады (дорийский, фригийский, лидийский). Звукоряд натуральных тонов или обертонов (см.) включает в себе тоны нескольких аккордов от данного основного тона. Обширным звукорядом является и хроматическая гамма (см.), объединяющая в себе звуки всех диатонических гамм темперированной системы.

ЗИНГШИЛЬ (нем.) — немецкая комическая опера с разговорным диалогом, обычно с сюжетом бытового характера.

ЗНАКИ* — знаки музыкального исполнения (движение — темп, динамические — сила и характер движения, тембровые оттенки и т. д.). В данном словаре помещены лишь наиболее употребительные. Их градации почти ускользают от словесного анализа. Напр., об одном хотя бы «пиано» (*piano*) в пианистическом искусстве пришлось бы написать своего рода трактат, ибо динамические и тембровые качества от *piano* к *pianissimo* и от *piano* к *forte*, в сущности, безграничны. Точно так же термины характера движения и скорости (*grave* — *гравэ*, *adagio* — *адáджо*, *lento* — *лэ́нто*, *andante* — *андáнте*, *andantino* — *андантино*, *allegro* — *аллэ́гро*, *allegretto* — *аллерпéтто*, *moderato* — *модерáто*, *vivo* — *вйво*, *vivace* — *вивáче*, *presto* — *прéсто* и т. д.) давно стали весьма неопределенными для исполнителей и понятными лишь из интонационных качеств музыки. Между тем это вовсе не отвлеченные символы и не случайные вспомогательные

разъяснения нотного письма, это — средства передачи словесными терминами всех «неозначенных» нотацией, непередаваемых нотами, т. е. мерами длительности и высотности, природных свойств музыки как искусства живой человеческой интонации, и как эмоциональной «речи тонов», и как процесса озвучивания ритма, ибо и инструментальная мелодия и гармония развивались в этом процессе как звуко-оболочки ритма, а человеческий голос как вокализация ритма, прежде чем стать элементами самостоятельного великого искусства. Знаки же, собственно нотация — это наглядное пособие для различения высотностей и звуко-расстояний, а одновременно и для измерения ритмодлительностей, т. е. знаки музыкальной метрики. Образно сказать — это «верстовые столбы и вехи на тракте», но не музыка, музыка же в движении «по тракту» и в озвученном мелодией и гармонией проявлении ритма движения.

Не упоминаем здесь о разного рода конструктивных знаках в нотной системе (знаках повтора периодов и тактов, знаках сокращений, возврата к началу сочинения, внутритактовых акцентов и делений и т. п.) — как не касающихся области экспрессии — «произнесения нотной записи», ее реализации голосом или инструментом, т. е. интонирования, чем и является процесс музыкального исполнения.

ЗНАКИ ПОВЫШЕНИЯ И ПониЖЕНИЯ — см. бемоль, диез, дубль-бемоль и дубль-диез.

И

ИЗМЕНЕНИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ИЛИ НАПРАВЛЕНИЯ МЕЛОДИИ ИЛИ ТЕМЫ — см. увеличение, уменьшение.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ И ИЛЛЮСТРАТИВНАЯ МУЗЫКА — весьма широкая область музыки — от примитивных стадий звукоподражания до «перевода» на язык музыкальных форм чисто музыкальными средствами зрительных впечатлений и пластических образов и до отображения музыкой как искусством тон-ощущений окружающей нас действительности (метод музыкального импрессионизма с его звуконаглядностью и конкретностью музыкально вос-

производимых чувств зрения и осязания, т. е. своего рода слышания действительности).

ИКТ (лат. *ictus* — йктус, ударение, удар) — сильная ударяемая доля в метрической стопе (см.), а с точки зрения интонационной — ударный тон (или созвучие), к которому тяготеют подчиненные ему тоны.

ИМИТАЦИЯ (лат. — подражание) — 1) прием выведения движения в многоголосной музыке из одной предпосылки: мотив или напев, не отзвучавший еще в одном голосе, повторяется буквально или в несколько ином виде в другом голосе, или голосах. Напр., приводим точную имитацию — канон (см.) из Четвертой симфонии Бетховена (схематическое изложение):



Зарождение имитации прослеживают до XII в., в ранних опытах европейского многоголосия. Способы имитирования чрезвычайно многообразны. У некоторых композиторов частое пользование имитацией служит характерным отличием их стиля (Палестрина — итал. композитор XVI в., Бах — нем. композитор XVIII в., Сезар Франк — франц. композитор XIX в., Глазунов — русский композитор XIX — XX вв.); 2) имитацией называется также всякое полное или частичное «отраженное» повторение (не связанное, а примыкающее к только прозвучавшему мотиву) подобное эхо, причем соответственно меняется и сила звучности. Прием этот прослеживается уже в XVI в. (у Орландо Лассо), очень распространяется в опере (XVII в.), а также в

инструментальной музыке как средство динамического контраста.

ИМПРЕССИОНИЗМ* (от франц. *impression* — энпрэссь-бн — впечатление) — направление в муз. творчестве конца XIX в., особенно сильно проявившееся во франц. музыке и наиболее ярко выраженное у композитора Дебюсси (1862—1918). Это направление (истоки его наблюдаются в музыке Листа, затем у Бородина и Мусоргского) ставило своей целью довести выразительные интонационные качества музыки до утонченных темброво-колористических средств звуко-изобразительного и осязательного порядка, чтобы музыка стала слышанием конкретно зримой и осязаемой, чувствуемой в ее наглядности действительности. Такая предпосылка преуменьшает роль организующего сознания и творческую переработку действительности, предполагая безвольное (пассивное) созерцание явлений и воспроизведение настроений. Но, несмотря на это, импрессионизм дал музыке много ценного как раз в отношении приближения ее к конкретному миру вещей и явлений, приучив композиторов к наблюдению за конкретной действительностью и выведя их из области отвлеченной игры со звуками на свежий воздух, в природу, на улицы городов. Импрессионизм обогатил музыку новыми ритмами и красочными (тембровыми, колоритными) утонченнейшими звучностями. Но при всем том композиторам-импрессионистам не удалось переключить свои впечатления и настроения, порожденные внешним миром, в действие, в активное участие человека в жизни.

ИМПРОВИЗАЦИЯ (лат. *improvisus* — импровизус, непредвиденный, неожиданный) — необходимо различать в музыке несколько значений этого понятия: 1) в общеупотребительном смысле импровизация — любительское «подбирание» музыки за инструментом, неумелое сочинение музыки; 2) в своем историческом обнаружении импровизация — это одновременное сочетание двух творческих способностей, сочинение музыки во время (в процессе) ее исполнения. Напр., если композитор сочинял перед публикой за фортепиано или за другим каким-либо инструментом (нередко и даже обычно бывало, что композитор фантазировал на тут же данную тему), то в таком случае он передавал в звуках свои

мысли устно, не записав их предварительно. Большинство великих музыкантов добетховенской эпохи, да и сам Бетховен были великими мастерами импровизации. Импровизатором же должен был быть в XVIII в. каждый исполнитель партии клавира (чембало) в оркестре и в различных ансамблях (см. генерал-бас); 3) еще одно значение импровизации стоит в связи с так называемыми свободными формами сочинения и с творчеством, которое не следует предопределенным формальным схемам и соединяет в себе видимую свободу изложения («свободу от схем») с неожиданностью в сопоставлении идей и распределении материала при строгой внутренней закономерности, каждый раз иначе проявляемой.

IMPROMTU (*франц.* — энпронтю — экспромт) — как бы неожиданно и непреднамеренно вылившееся сочинение; это, скорее, «моментальная» передача или изложение настроения или состояния (иногда сопоставление его с другим), чем вытекающее из данных предпосылок музыкальное развитие идей. Обычный тип *impromtu* — фортепианные пьесы трехчастного склада, причем третья часть — повторение первой и с кратким заключением — кодой. Образцы — у Шуберта и Шопена.

ИНВЕНЦИЯ (*лат.* *inventio* — инвенция — изобретение) — пьеса в имитационном стиле. Таковы двухголосные инвенции и трехголосные симфонии у Баха. Смысл этой формы отчасти тот же, что и у *impromtu* (см.) — раскрытие в звуках как бы внезапно мелькнувшей идеи, мысли, находки — «изобретение». Но «экспромты» у романтиков Шуберта и Шопена — приближающаяся к импрессионизму звукопись настроений, и на первый план у них выдвигается чувствительная волнующая мелодия; у Баха же, с присущей его строгому и суровому мышлению организованностью, инвенция является «изобретением» в отношении обнаружения динамических свойств и способности к четкому и гибкому, пластичному движению избранной темы-идеи.

INCALZANDO (*итал.* — инкальцандо) — ускоряя.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА (очерк ее развития — см. сонатная форма) — в противовес вокальной обладает несравнимо большими возможностями и разнообразием средств выражения и отличается как размахом форм (от

самых малых размеров до величественных построений), так и множеством колористических (красочных) и динамических (сила звучания) оттенков. Особенности и свойства материала и конструкции каждого инструмента крайне расширяют и качества, и пределы звучностей. Отсюда обилие все новых и новых звуко сочетаний и обогащение выразительности (экспрессии) инструментальной музыки. Одна, напр., литература столь распространенного инструмента, как фортепиано, включает в себе наследие изобретательности и творческой работы воображения многих поколений композиторов различных стран. Расцвет современной нам оркестровой инструментальной музыки начинается с эпохи творчества жизнерадостного венского композитора Иозефа Гайдна (1732 — 1809) и его современника Вольфганга Моцарта (1756 — 1791), закрепивших классические формы оркестровой симфонии и камерных ансамблей (квартеты, квинтеты, трио и т. п.) — ансамблей для смычковых и других инструментов, как тематически организованные, обычно четырехчастные циклы. Их завоевания нашли совершеннейшее воплощение в творчестве Людвига Бетховена (1770 — 1827), обогатившего инструментальную музыку произведениями, отобразившими великую революционную эпоху. Гайдн, Моцарт, Бетховен инструментально мыслят — вот что важно, а не переключивают «музыку вообще» на инструменты. Происхождение инструментальной музыки уходит в даль веков. Можно думать, что причины, ее породившие, были сперва прикладного порядка: военные сигналы, и мирные пастушьи наигрыши, и охотничьи зовы равно могли породить инструментальные импровизации. Первобытная, крайне практическая магия и медицина, ставшие культом, наконец, танцы также вызвали потребность в инструментальной музыке (на первых ее шагах ритмоударной и шумовой, с господствующими разновидностями инструментов, четко отмечающих ритм, и инструментов, обнаруживающих еще почти нерасчлененные на тоны шумовые комплексы и сложные звуко смещения). Продолжающееся с первых этапов изобретения и построения человеком музыкальных орудий-инструментов развитие инструментальной музыки шло различными путями в различных культурах. Далеко еще не все ясно в истории обмена музыкальными ин-

струментами и их заимствования странами и народами друг у друга. Если европейцам их оркестры и их инструментальная музыка представляются вершиной развития, то не надо забывать, что в пределах других культур давно уже были созданы оркестры, чуждые европейскому уху, но являющиеся не менее высокими достижениями породившей их культуры, чем для нас оркестровые звучности Гектора Берлиоза (1803—1869, франц. композитор, выдающийся мастер инструментовки), Рих. Вагнера (1813—1883), Рих. Штрауса (1864—[1949]), Дебюсси, а в России Чайковского (1840—1893), Римского-Корсакова (1844—1908). Из оркестровых внеевропейских культур инструментальной музыки следует назвать хотя бы яванский оркестр «гамелан» — продукт индокитайской культуры.

ИНСТРУМЕНТОВКА * — умение различать и сочетать звучности отдельных инструментов и применять это умение в композиторской практике: выражение своих мыслей на языке отдельных инструментов, но соединенных в оркестр (см.), и называется инструментовкой. Поэтому надо отделять инструментовку как искусство и мастерство от чисто ремесленных приспособлений и различных переложений на оркестр той или иной музыки. Среди композиторов можно наблюдать два основных типа оркестраторов: для одних инструментовка — средство выражения (Бетховен, Вагнер, Чайковский, Шостакович), для других [по преимуществу] — достижение утонченной изобразительности; их цель — оркестровый колорит (красочность звуко сочетаний). К ним принадлежат Берлиоз, Римский-Корсаков, Дебюсси.

ИНСТРУМЕНТЫ — орудия, механизмы для извлечения муз. звуков. Обычно принято разделять инструменты на: 1) струнные — а) смычковые, как-то — скрипки, альты, виолончели и контрабасы; б) щипковые: арфа, гитара, балалайка, лютня, мандолина; 2) духовые, т. е. те, у которых звук зависит от вдуваемого воздуха — а) деревянные, как — флейты, гобои, кларнеты, фаготы, частью саксофоны; б) медные: трубы, валторны, тромбоны, тубы; в) орган и фисгармониум — особый вид духовых инструментов: соединение механики клавишных инструментов с аппаратом мехов, нагнетающих воздух; 3) ударные — а) определенной высоты:

литавры, колокола, ксилофон, металлофон — набор, как «колокольчики» звучащих стальных пластинок. челеста; б) неопределенной высоты: барабаны различных форм, тарелки, гонги, бубны, кастаньеты, треугольник, тамтам. Что касается фортепиано и его предков (клавесин, чембало, клавикорд, верджиналь и др.) — это инструменты струнно-ударные (и щипковые). Они принадлежат к весьма пестрой группе клавишных. В настоящее время приобретают все большее и большее значение как распространители музыки так называемые механические инструменты, воспроизводящие звук без участия человека, как исполнителя. Сюда относятся инструменты с часовым механизмом (муз. ящики, табакерки и т. п.), с рукояткой (органчики, шарманки), с колокольчиками и молоточками (так называемые карильоны, известные еще в средние века), самоиграющие фортепиано (пианола) и гармонумы.

ИНТЕРВАЛ (лат.) — одно из краеугольных специфических понятий музыки: в обычном словоупотреблении — расстояние от одной ступени гаммы, принятой за точку отправления, до любой другой ступени. В науке о звуках интервал рассматривается как отношение двух тонов по их высотности (число колебаний в секунду), строго математически вычисленное и выверенное. Каждый интервал, будучи либо последовательным, либо одновременным отношением звуков, т. е. либо мелодическим, либо гармоническим, воспринимается не как количество, безотносительное к сопряженности составляющих его звуков, а как качество, выражающее степень звукосопряжения или тяготения тонов друг к другу. Расстояние измеряется количеством тонов и полутонов (полутон — наименьшая мера «на слух», причем в европейской музыке равенство полутонов — основная предпосылка всей системы звукосоотношений). Основание интервала — его нижний тон, а вершина — верхний. Напр., от *до* до *фа* два с половиной тона (пять полутонов), от *до* к *си* вверх — пять с половиной тонов (одиннадцать полутонов). Для обозначения интервалов служат латинские названия числительных: секунда (расстояние от любой ступени гаммы к соседней, рядом лежащей: напр.: *ре-ми* или *си-до*), терция — от любой ступени к третьей от нее (напр., *ля-до* или

соль-си), кварта — от любой ступени к четвертой от нее (напр., *соль-до* или *фа-си*), квинта — к пятой (*до-соль*, *си-фа*), секста — к шестой (*соль-ми*), септима — к седьмой (*фа-ми*), октава — к восьмой (*до-до*, *ре-ре* и т. д.). Понятием унисон или прима обозначают ноль (0) расстояния — это когда два или несколько голосов одновременно воспроизводят (интонируют) один и тот же тон. Усвоение интервалов слухом содействует осознанию и различению свойства высотности тонов и присущей различным отношениям высоты различной степени звукосопряжения.

ИНТЕРЛЮДИЯ (*лат.*) — то, что играет в промежутке. — музыка, связывающая проведения тем в фуге (см.), соединяющая как инструментальный наигрыш или ригурнель (см.) отдельные строфы (см.) песен, куплетов и т. п.

ИНТЕРМЕДИЯ (*лат.*) — вставная сцена, прерывающая течение действия и отличающаяся иным характером, иной музыкой (напр., интермедия-пастораль «Искренность па-стушки» в оп. «Пиковая дама» Чайковского).

ИНТЕРМЕЦЦО (*итал.*) — вставная или промежуточная пьеса (в сущности, это развившаяся и ставшая самостоятельной пьесой интерлюдия) между частями или отделами какого-либо произведения, как, напр., в симфониях, сонатах или в операх, где инструментальные интермеццо разделяют действие, а также дают ему иное направление и готовят слушателя к новому повороту драмы. (Такое значение имеет интермеццо во втором акте оперы «Царская невеста» Римско-го-Корсакова.) Во многих отношениях интермеццо сходно с антрактом (см.).

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (*лат.*) — исполнение (художественное истолкование) музыкального произведения, иначе говоря, разумное, организованное, а не случайное воспроизведе-ние музыки.

ИНТОНАЦИЯ* (*лат.*) — точность или чистота воспроизведения звука. Но это качество воспроизведения зависит от положения данного звука во всей системе интонаций как обнаружения музыки и потому касается не только изолированного тона, а всей совокупности и взаимообусловленности тонов, воспринимаемых не отвлеченно, как количества колебаний, а качественно — в их выразительной сущно-

сти. Поэтому в современном понимании интонация имеет более расширенный смысл и вовсе не означает автоматического, только пассивного издавания чистого звука голосом или инструментом.

Значение интонации крайне велико, ибо музыка — преимущественно интонационное искусство, и интонация вносит существенные отклонения в произведения, не изменяя основных его конструктивных свойств. Когда отсутствует длительная традиция исполнения, интонация может повлиять на оценку произведения, внося в исполнение новые выразительные оттенки. Интонация — качественная сторона звукообнаружения, «осмысление», «одушевление» звучаний. В этом смысле интонация противопоставляется механической артикуляции, пассивной подаче звука и составляет важнейший признак музыки как живой выразительной речи. Конечно, при всяком звуковоспроизведении надо принимать во внимание затрату энергии на преодоление сопротивления материала, ибо музыкальный тон не есть нечто отвлеченное: он обнаруживается через посредствующую звукоизвлечению материальную среду (инструмент и его механизм). Но акустически качественная сторона звучания (чистота, точность) в активном процессе звукоизвлечения находится в тесной связи с стремлением к выразительности, ибо музыка социально существует не как количество (составляющее измеряемую сторону музыки расстояния тонов и соотношения высотностей), а как «одушевленная», осмысленная речь. Это особенно становится ясным, если сравнить зрительное постижение музыкальной архитектоники через нотную запись или акустический и математический анализ музыки, как ряда отношений чисел воздушных колебаний, с восприятием музыки в конкретном ее звучании (даже при мысленном интонировании «про себя», внутренним слухом): осмысленное (осознанное) обнаружение музыки, реализация звукоотношений в их отвечающей данной системе сопряжения тонов чистоте и точности, т. е. интонация, является именно тем процессом, в котором «снимаются» акустическая и физиологическая стороны звукоизвлечений и музыка становится социальным фактором, могучим средством общения людей в силу вызываемых ею интеллектуальных эмоций. Сама по себе механическая точность

звуконзвечения еще не делает музыку социально необходимой. Только если данная система сопряжения тонов вызвана структурой общества, в исторически конкретной действительности, требуемые этой системой и ей отвечающие обусловленные ее пределами процессы звуконзвечения перестают быть механическими и становятся музыкально осмысленными, выразительными. Такое явление и есть интонация, осмысленное звуконзвечение, социальное обнаружение музыки. Тем самым ни акустические, ни математические, ни психофизиологические ее свойства не отрицаются, а переключаются в высшую стадию становления. Как в интонации речевой (человеческой речи), так и в музыкальной различимы некоторые относительные постоянные и характерные звукосопряжения, постоянные постольку, поскольку постоянны вызывающие их причины. Они являются тем же, чем в речевой интонации ее различные категории, виды и оттенки. Повторяясь в музыкальных произведениях той или иной эпохи, они образуют своего рода музыкальные семантические (обладающие определенным смыслом, значением) ряды или комплексы «музыкальных речений», раскрывающие содержание музыки как одной из форм общественного сознания. Наблюдая за проявлением повторяющихся, характерных для музыки конкретной исторической эпохи «музыкальных речений», можно говорить об интонациях римского стиля *а сарпелла*, народнических опер Мусоргского, импрессионистской звукописи Дебюсси и т. д., ибо приведенные в некую систему эти постоянные, повторяющиеся музыкальные речения или звукообразы и определяют собою стиль (см.) эпохи. Учение о музыкальной интонации как осмысленном звуконзвечении предохраняет мысль о музыке от уклона в отвлеченные построения, от механистических тенденций и в равной мере от психологического релятивизма. Оно заставляет видеть в противоречии между постоянно изменчивой практикой сочинения и интонирования и медленно поддающимися реорганизации системами звукосопряжения и теориями музыки диалектическую сущность музыкального становления, а не формальное преодоление академизма или разрушение школьной схоластики личной «творческой волей» композиторов. Кроме того, это учение при всяком исследовании музыкального творчест-

ва и практики сочинения выводит слух за пределы формального анализа звукоотношений, заставляя наблюдать за их социальной обусловленностью и чутко прислушиваться к источникам музыкальных интонаций (человеческая речь, шум и звуки окружающей жизни и природы). С этой стороны, учение об интонации помогает, напр., осознать творчество Мусоргского, который постоянно опирался не на механическое усвоение опыта композиторов предшественников и не на застывшие схемы сочинений, а на живое наблюдение за музыкой человеческой речи, т. е. за проявлением музыкальных свойств в языке и за их выразительностью, и творчество композитора вовсе иной эпохи — Дебюсси. Последний, также стремясь обогатить музыкальный язык, искал новых интонаций главным образом в звучаниях, шумах и ритмах природы и в проявлениях жизни, в которых люди фигурируют лишь как один из многих элементов данной совокупности явлений, красок и движений, а не как перерабатывающие окружающую действительность активные строители жизни.

ИНТОНИРОВАНИЕ — точное (чистое) воспроизведение тона голосом или инструментом.

ИНТРОДУКЦИЯ (лат.) — 1) вступительная часть какой-либо пьесы, напр. медленная музыка, предшествующая *allegro* симфонии, или музыка перед балетом, оперой, сьюттой, вальсом, постепенно в него вводящая; 2) более самостоятельный и развитой отдел какого-либо крупного произведения, напр. интродукции в больших операх, представляющие собою широко разработанные вводные сцены (напр.: свадебный пир в «Руслане и Людмиле» Глинки).

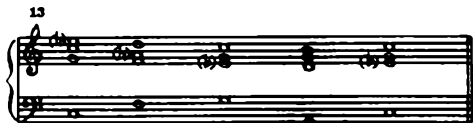
ИОНИЙСКИЙ ЛАД — см. средневековые лады.

К

КАВАТИНА (итал.) — сольная (с сопровождением) вокальная или инструментальная пьеса широкого мелодического склада и медленного движения; характер музыки мечтательный, созерцательный. Чаще встречаются вокальные оперные каватины (напр., каватина князя в оп. «Русалка»

Даргомыжского). Среди инструментальных — лучший пример — это каватина из струнного квартета op. 130 В-дур Бетховена.

КАДА́НСЫ* — мелодические обороты или определенные последования аккордов, служащие для разграничения отделов или для их заключения (замыкания). Кадансы закрепляют лад или тональность и устанавливают равновесие (полные совершенные кадансы) или же подчеркивают то или иное направление движения, образуя как бы «разрез» — цезуру внутри какого-либо отдела (полукадансы). Но в обоих случаях значение кадансов сводится к сжато формулированию (итог, краткое изложение) основных мелодических или гармонических соотношений данной музыки, благодаря чему кадансы получают вид концовочных формул. Обычная в европейской музыке формула совершенного каданса заключает в себе все тоны лада в последовании главных аккордов:



и представляет собою движение от одной точки опоры к другой, как нарушенное и восстановленное равновесие (см. сонатная форма).

КАДЕ́НЦИЯ* (итал.) — музыка, состоящая, главным образом, из виртуозных (блестящих) пассажей соло в произведениях как концертного, так и камерного стиля. Обычно каденция помещается перед заключением пьесы (или части концерта) в момент наибольшего напряжения, и исполнителю предоставляется выказать в ней блеск и мастерство своей игры (или пения).

КАКОФО́НИЯ (греч.) — несладкая, разноголосица.

CALANDO (калάνдо — от итал. calare — калáрэ — уступать) — сдерживая движение и уменьшая силу звучания.

КА́МЕРНАЯ МУ́ЗЫКА* — собственно «комнатная» му-

зыка, ведет свое происхождение от обычая королей, принцев и вообще знатных людей иметь к своим услугам штат музыкантов для домашнего развлечения. Другой исток камерной музыки—это музицирование на дому исполнителей—профессионалов и любителей музыки. Подобного рода собрания, начавшие развиваться еще в XVI в., весьма содействовали развитию серьезных музыкальных вкусов и усовершенствованию техники ансамблевой игры. Так возникла камерная музыка—особый вид или жанр музыки для небольшого числа исполнителей (ансамбль) при ограниченном помещении и числе слушателей. Композиторы должны были добиваться усиления воздействия музыки путем не увеличения, а наибольшего сокращения средств выражения. Ансамблем, оказавшимся в данном отношении особенно гибким и способным передавать самые разнообразные намерения, является струнный квартет (две скрипки, альт и виолончель). Из других камерных ансамблей чаще всего встречаются—струнный квинтет, струнное трио и фортепианное трио (скрипка, виолончель и ф-п.), ф-п. квинтет и квартет (т. е. различные составы струнных с ф-п.) и т. д. Сольные пьесы для отдельных инструментов и с сопровождением ф-п., а также вокальные ансамбли и широко развитая область городской художественной лирики (песня и романс) точно также относятся к камерной музыке. В течение XIX в. эта серьезная и сосредоточенная отрасль музыки стала мало-помалу, точно так же, как и симфоническая оркестровая музыка, культивироваться не на дому и не в салонах, а почти всецело в публичных концертах, но в более замкнутых помещениях в сравнении с концертами симфоническими. Поэтому в наше время камерная музыка уже не является в большей своей части «комнатной», соответственно чему и «домашней музыкой», в узком смысле [слова], стали называть музыку менее сложную, чем камерная, исполняемую своими средствами и более доступную. Впрочем, к области домашнего музицирования надо отнести также широко распространенную игру на ф-п. в четыре руки. Если сравнивать музыку оркестровую симфоническую и театральную с ансамблевой камерной музыкой с точки зрения приемов сочинения, техники и средств, то можно провести отчасти

параллель между живописью монументальной (фрески) и декоративной (напр., театральной) и между станковой картиной, назначение которой было украшать стены небольших помещений.

КАМЕРТОН* (нем.) — нормальный уровень строя инструментов, а также в обычном словоупотреблении прибор для настройки, показывающий точную высоту (число колебаний) какого-либо тона. Обычно это звук ля (а) первой октавы:



число колебаний которого, как было установлено парижской академией в 1858 г., равняется 870 простым или 435 двойным.

КАНОН (греч. — правило) — в музыке это строгая и непрерывная точная имитация (см.), применяемая различными способами. Имитируемый голос может быть показан в возвратном движении или в обращенном виде, в увеличении или в уменьшении (т. е. тоны, его составляющие, могут быть, каждый относительно с другими, увеличены или уменьшены в своих длительностях). Каноны бывают двухголосные и многоголосные, в зависимости от числа подражающих друг другу голосов. Применение вокального канона как драматически выразительного средства имеет место в первом действии оп. «Руслан и Людмила» Глинки — во время всеобщего оцепенения и ужаса, и в «Евгении Онегине» Чайковского (дуэт Онегина и Ленского перед дуэлью).

КАНТ* — в тесном смысле слова приветственная или хвалебная ансамблевая с солистом или хоровая песнь по поводу ли праздников (культовых, обрядовых, школьных), выдающихся событий (государственных или внутри каких-либо организаций, корпораций или обществ, напр., масонские гимны и песни — в сущности своей — канты; в России напомним о Бортнянском; кантами являлись у нас также некоторые полковые марши с текстом), наконец, в честь отдельных деятелей. Границы канта и гимна не всегда четко различимы: можно сказать, что кант — недоразвившееся до масштабов общественности или государственного признания,

т. е. не ставшее гимном торжественное песнопение. Во всяком случае в канте обязательный признак — это четко охватываемая (осязаемая) слухом, ясная мелодически и очень отчетливая в отношении симметрии и гармонического склада конструкция (обычно шестнадцатитакт, т. е. период с четными гранями: $16=8+8=4+4+4+4$ — для всех доступно отличимыми). Истоки канта уходят в XVI в., и в некотором отношении тут можно говорить о переходе заздравной и застольной песенной лирики Ренессанса с ее реликтами полифонии в строго-рационалистические «культы Разумности» во всех гуманистических проявлениях человеческого духа в XVII и XVIII вв. В музыке, как известно, влияние «света Разума» (можно даже сказать декартианство) привело в конце концов к развитию конструктивной логики в отношении архитектоники музыкальных форм и даже к схематизации движения в облике строго симметричных тактовых построений. Для таких построений всякая живая интонация и выросшая из нее мелодия (напев) теряли — в конструктивно-логическом плане — свое качественное содержание: важно было, чтобы ее контуры и особенно гармоническое содержание совпали с уже размеченными теоретически «концовками» всего периода, его первой половины, его четвертыми долями и даже с двутактовыми формулами, т. е. внутренними гранями. В истоках этой рассудочной архитектоники лежали, конечно, давние народные танцевальные ритмоформулы плясовых песен, но здесь, перейдя в область музыки высшего слоя культуры, они, лишенные своих бытовых конкретных стимулов, получили вышеописанный сурово-формальный склад. Требования простоты и доступности для восприятия сочетались тут с большими композиционными трудностями; надо было добиться ясности и естественности склада и строя периода сквозь строгие преградь-схемы, точно рассчитанные. Словом, это было в музыке чем-то вроде культуры сонета в поэзии. Широко развившаяся область так называемых песенных форм (малых форм, служивших «архитектоническими кирпичами и плитами» для величавых симфонических построений) в основе своей имела учение о периоде как отдел музыкально-конструктивной логики. Практически это учение особенно последовательно

выразилось в канте, ибо строго по нормам разумной конструкции построенная естественная мелодия и являлась кантом. Кант мог бытовать отдельно, но мог и входить как своего рода тезис в большие композиции и занимать в них видное положение по своей, легко слушателями воспринимаемой естественности компоновке музыкальных элементов: мелодии и гармонии как звукооболочки ритма. Это тоже важнейшее качество канта, откуда возникает присущая канту маршевость и массовость (хоровая солдатская песня).

По ряду причин кант не превратился в окаменелую отстоявшуюся форму, но всюду сохранил черты своего происхождения то ли из хоровой плясовой песни, то ли из сельских приветственных ансамблей (славления и т. п.), т. е. именно себя в массовом раскрытии в противопоставление камерной и салонной замкнутости. Кант как явление песенной лирики поэтому глубоко противоположен понятию Lied, и вот причина, вследствие которой симфонисты и оперные композиторы стали включать его как основной элемент в те части и отделы симфоний и опер, через которые необходимо было внушить слушателям чувство хорового массового действия. Если кант в подобного рода сочинениях удавался, он придавал свой отпечаток всему развитию данной части. Этого и добивался Бетховен в заключительной части Девятой симфонии, создавая знаменитую мелодию «К радости». Не в одной мелодии тут дело, а в обобществленном впечатлении от напева, гармонии и поступательного ритма, и потому это кант. Гигантски развитый финал симфонии и воспринимается как распространенный в нарастающих вариантах гимн-кант.

Аналогичный пример в русской музыке — «Славься» Глинки, светлый классический кант с русскими стилевыми особенностями, но не без бетховенских стимулов. Весь финал оп. («Иван Сусанин») разросся из канта как тезиса и стимула развития. Примеров жизнеспособности интонаций и форм канта можно немало насчитать в русской музыке (особенно в операх) через весь XIX в. и далее до наших дней, когда элементы канта как одного из стилевых явлений массовой хоровой лирики «дожили» до претворения их в современном советском понимании массовости и массовой песни. В пределах приблизительно последней трети XVIII в. и

первой трети XIX в. образовался в России своеобразный стиль канта почти параллельно развитию русской архитектуры через екатерининский классицизм к величавому ампиру.

CANTANDO (*итал.* — кантáндо) — певуче.

КАНТА́ТА (от *итал.* *cantare* — канта́ре — петь) — так называется большое произведение для соло, хора и оркестра, воспевающее какое-либо событие или великого человека, передающее впечатления от природы, отражающее музыкально глубокие душевные переживания или потрясения, но все это не в драматическом действии, а в лирическом созерцании. Кантата зародилась в XVII в. в Италии, в XVIII в. получила большое распространение во Франции и в Германии (как культовая кантата, особенно у И. С. Баха). В XIX в. в сочетании с развившейся симфонической музыкой и богатыми выразительными и изобразительными средствами кантата нашла новые пути развития и сблизилась со светской ораторией (см.) и симфонией с пением. Таковы кантатообразные произведения вроде «Осуждения Фауста» Берлиоза, «Пустыни» — оды-симфонии Давида, «Рая и Пери» и [сцен из] «Фауста» Шумана. В русской музыке замечательным образцом кантаты является «По прочтении псалма» С. Танеева.

КАНТИЛÉНА * (*итал.*) — небольшая, но имеющая в основе своей выразительную мелодию пьеса чувствительного характера. Слово кантилена употребляют еще как обозначение широкой и плавной мелодии итальянского типа.

КАНЦО́НА (*итал.*) — песня. Одна из форм лирической поэзии эпохи Возрождения, связанная с многоголосной вокальной музыкой. В конце XVI в. из переложений вокальных канцон лютнистами и органистами развивается инструментальная канцона.

КАНЦОНÉТТА — уменьш. от канцона. В XVI-XVII вв. канцонетты — подвижные песенки для нескольких голосов. В XIX в. и канцоны и канцонетты, совсем потеряв связь со старинными своими формами, становятся просто названиями для песен или салонных инструментальных пьес общедоступного характера.

КАПÉЛЛА — организованный хор при соборе, при дворе; в XVII в. название капелла перешло и на исполнителей-инструменталистов, составлявших оркестр при каком-либо

владельцем князе или помещике. В настоящее время это название обычно дается хору.

КАПЕЛЬМЕЙСТЕР — руководитель капеллы (см. дирижер).

КАПРИЧЧО (*итал.*) — инструментальная пьеса «капризного», контрастного и своенравного движения, с неожиданными сопоставлениями, яркими красочными эффектами и сменами ритмов, движений и характера музыки. Напр. «Итальянское каприччио» Чайковского и «Испанское каприччио» для оркестра Римского-Корсакова. Название каприччо появляется еще в XVI в. (Италия) и прилагается к вокальным и инструментальным пьесам свободного (не ограниченного какой-либо схемой) склада.

КАССАЦИЯ — см. серенада.

КАСТАНЬЕТЫ — испанский ударный инструмент: две щелкающие друг о друга деревянные пластинки в форме раковин, соединенные шнурком. Надеваются на руки.

КВАРТА (см. также интервал) — три вида кварт принято различать в муз. теории — чистые, увеличенные и уменьшенные, напр., *до — фа*, *до — фа-диез*, *до — фа-бемоль*:



Подъемом голоса на чистую кварту начинается «Интернационал».

КВАРТЕТ — 1) ансамбль (вокальный или инструментальный) для четырех голосов или партий, а следовательно, четырех исполнителей. В инструментальной камерной музыке (см.) квартет — многочастное (чаще всего состоящее из четырех отделов) сочинение; 2) группа исполнителей, составляющих квартет; 3) струнные (смычковые) инструменты оркестра в их совокупности. Хотя I и II скрипки, альты, виолончели и контрабасы составляют квинтет (см.), но название квартет все еще сохранилось за ними от той поры, когда партия виолончелей сливалась с партией контрабасов.

КВАРТСЕКСТАККОРД — см. аккорд и трезвучие.

КВИНТА (см. также интервал) — различают три вида

КВИНТ (как и кварт): чистые, увеличенные и уменьшенные, напр., до — соль, до — соль-диез и до — соль-бемоль:



Падением голоса на квинту заканчивается первый стих «Интернационала» (два последние слога в слове «заклейменный»).

КВИНТЕТ — 1) ансамбль для пяти голосов или инструментов; 2) многочастное произведение для пяти инструментов; 3) совокупность струнных (смычковых) инструментов оркестра.

КЛАВЕСИ́Н — клавишный инструмент, один из предшественников фортепиано (звук получался щипыванием струны концом пера).

КЛАВИАТУ́РА — пространство, занимаемое клавишами (см.) на фортепиано, органе, фисгармоннуме и других клавишных инструментах.

КЛАВИКО́РД — клавишный инструмент, один из предшественников фортепиано (в отличие от клавиесина звук в клавикорде получается от удара струны тангентом, а не от щипка).

КЛАВЫ́Р — 1) обобщенное название для различных видов клавишных инструментов — предков фортепиано, а также и самого фортепиано, рояля и т. п.; 2) клавир в обычном словоупотреблении — сокращ. от клавираусцуг (см.).

КЛАВЫ́РАУСЦУГ — так по-немецки называется переложение для ф-п. сочинения, написанного для оркестра, хора и вообще для ансамбля голосов и инструментов. Чаще всего под клавираусцугом понимают переложение оперы.

КЛА́ВИША (лат. *clavis* — клáвис, ключ) — конец рычага, при надавливании которого поднятый молоточек ударяет по струне и заставляет ее звучать (фортепиано); в инструментах типа органа механизм клавишей открывает доступ воздуха в отверстия трубок.

КЛА́ПАНЫ — механические приспособления у духовых инструментов, открывающие или закрывающие прорезанные в трубке отверстия, благодаря чему то удлиняется, то

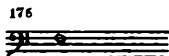
сокращается струя воздуха, вдуваемая в трубку, и звук соответственно этому повышается или понижается.

КЛАРНЕТ — деревянный духовой инструмент (см.) с цилиндрической трубкой и язычком (см.). По своей гибкости и подвижности, по широте диапазона, по благородству, нежности и теплоте своего светлого грудного тембра кларнет является выразительнейшим голосом в оркестре. Свое значение, однако, и свое выдающееся положение среди духовых инструментов он занял не сразу после того, как был изобретен (конец XVII в.). Только с дальнейшим усовершенствованием конструкции и увеличением клапанов начинается «известность» кларнета. В оперный и симфонический оркестры он стал внедряться в середине XVIII в., и с этой поры начинает занимать в них по праву принадлежащее ему место. Моцарт особенно оценил свойства кларнета и применял его не только в оркестре, но и в ансамблях (известный Квintет ля мажор с кларнетом). По своему виду кларнет несколько напоминает рожок. Воздух вдувается в трубку через клювообразный мундштук с тростниковым язычком на конце. В оркестре употребляются обычно не менее двух кларнетов (in B, in A), а также еще малый кларнет (в тоне Es или D) для высоких регистров и бас-кларнет — одна из богатых по тембру разновидностей этого инструмента.

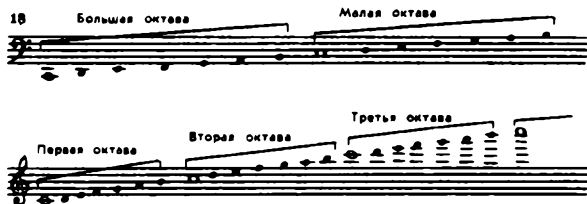
КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА — музыка, которая считается образцовой. В частности, этим понятием пользуются для обозначения периода расцвета немецкой музыки от Баха до Бетховена и, в более узком смысле, для определения эпохи венских классиков: Гайдна, Моцарта и Бетховена — эпохи развития, подъема и совершенствования симфонии, сонаты и камерных ансамблей. Вообще же классиком считается композитор, чьи произведения надолго сохраняют свое влияние и служат образцом для изучения и подражания. О классицизме как стиле музыки см. стиль.

КЛЮЧИ — знаки, ставящиеся на нотных линиях (слева, в начале нотного стана). Цель их — точно обозначить местонахождение ноты, принятой за отпpаичную, по сравнению с которой распределяются на линейках и между ними остальные ноты. Так, если нота *до* считается на третьей линейке (альтовый ключ), то на четвертой будет нота *ми*, на

пятой — *соль*, а в промежутках между ними — *ре* и *фа*. Самые употребительные теперь ключи — это ключ *соль* (скрипичный), при котором нота *соль* первой октавы лежит на второй линейке, и басовый ключ *фа*, при котором нота *фа* малой октавы находится на четвертой линейке:



В нотах для фортепиано употребляются одновременно два нотных стана: для правой руки — в скрипичном ключе и для левой — в басовом, чтобы распределить ноты, выходящие за пределы линии нотного стана, с наибольшим удобством для глаза играющего, тогда как при одном ключе пришлось бы прибегать к добавочным черточкам в значительной мере больше, чем теперь. Пример расположения в двух ключах пятиоктавного звукоряда на двух нотных станах с общепринятым перечислением октав (см.):



Второй пример — один аккорд, но в разных расположениях, составах и регистрах на фортепиано (органе):





Знак 8 указывает, что данный аккорд надо взять октавой выше: знаки (Г и L) указывают на размещение нот аккорда между левой и правой руками, точно так же, как встречающиеся буквенные обозначения *m.g.* (франц. *main gauche* — мен гош — левая рука) и *m.d.* (*main droite* — мен драйт — правая рука).

СОДА (*итал.* — ко́да — хвост) — заключение пьесы, иногда несколько тактов, а иногда, как, напр., в симфониях, большой отдел, замыкающий и подытоживающий все развитие.

КОЛОКОЛ — металлический ударный инструмент в форме опрокинутой чаши [натуральные колокола] или висячих трубок [оркестровые]. Колокола издавна играли большую роль в деревенском быту как средство сигнализации (набат), как счет времени, как способ магического воздействия на службе у церкви. В оркестре их роль ограниченная и применяются они в симфонической музыке не часто (значительно больше в музыке театральной).

КОЛОКОЛЬЧИКИ — [оркестровый ударный инструмент], набор их бывает простой или клавишный (см. инструменты и металлофон).

КОЛОРАТУ́РА (*лат.* — раскраска) — всевозможные виды виртуозных украшений (орнаментов).

КОЛОРАТУ́РНОЕ ПЕНИЕ — пение, уснащенное украшениями и блестящими переходами (пассажами). Эпоха расцвета такого пения — итальянская опера с конца XVII и до середины XIX в.

КОЛОРАТУ́РНОЕ СОПРАНО — высокий, легкий и крайне подвижный и гибкий женский голос, способный к колоратуре.

КОЛОРИ́Т — см. тембр.

СОЛ (*итал.* — коль) — предлог — с: напр., *col arco* (коль арко) — играть смычком, *col legno* (коль лёньо) — ударять по

струнам деревом (обратной стороной смычка), *col basso* (коль бáссо) — исполнять ноты вместе с их нижней октавой (в ф-п. партии). Это обозначение показывает также, что какой-либо нижний инструментальный голос движется вместе с контрабасом (напр., виолончель, фагот).

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА — см. опера.

КОМПОЗИТОР * (от *лат.*, *componere* — компо́нере — складывать, сочетать, выдумывать) — сочинитель, создатель музыки, человек, обладающий способностью соединять в стройное целое элементы (части, составы) музыки (мелодия, гармония, ритм, тембр) путем новых, до него еще не использованных перемещений, перестановок и сочетаний тонов. Композитор всегда является выразителем определенной социальной идеологии.

КОМПОЗИЦИЯ — 1) музыкальное сочинение; 2) состав или построение сочинения.

CON (*итал.* — кон) — предлог — с; напр., *con fuoco* (кон брйо) — с огнем, с воодушевлением, *con fuoco* (кон фуо́ко) — пламенно, *con grazia* (кон гра́циа) — нежно, изящно, *con espressione* (кон экспрэссьо́нэ) — выразительно, *con sentimento* (кон сентимэ́нто) — с чувством, *con spirito* (кон спи́рито) — одушевленно, *con tenerezza* (кон тэ́нэрэ́цца) — нежно, *con tristezza* (кон тристэ́цца) — печально.

КОНСЕРВАТО́РИЯ * — высшее музыкальное учебное заведение. Слово (от *итал.* *conservare* — консерва́ре — сохранять) ведет свое происхождение от старейших (XVI в.) итальянских консерваторий, бывших благотворительными (попечительными) учреждениями, в которых обучали музыке (главным образом, пению) вначале преимущественно детей — сирот или немущих. Первой консерваторией, организованной в плане государственного профессионального муз. образования (сперва в целях обучения игре на духовых инструментах для военных оркестров), была Парижская консерватория, возникшая по декрету революционного правительства в 1795 г. взамен королевской школы пения для приготовления оперных певцов, существовавшей с 1784 г. В России первая консерватория возникла в Петербурге в 1862 г., главным образом, благодаря инициативе и энергии пианиста, композитора и выдающегося обществен-

ного музыкального деятеля А. Г. Рубинштейна (1829—1894), а затем — вторая в Москве (1866) под руководством его брата Н. Г. Рубинштейна (1835—1881).

КОНСОНАНС — последование или сочетание тонов, вызывающее ощущение покоя, равновесия и чувство опоры и устойчивости в сравнении или в отношении ему предшествующих или за ним следующих созвучий. Консонантные сочетания не обуславливают муз. движения в той мере, в какой это делают диссонансы (см.), и преобладание их в сочинении воспринимается как преобладание неподвижности (статичности) над динамическими свойствами музыки. Из интервалов консонансами считаются: октава, квинта, терция, секста и отчасти кварта — в зависимости от ее положения. Консонирующими аккордами — мажорные и минорные трезвучия (см.).

КОНТРАБАС — самый большой по размеру и наиболее низкий по диапазону смычковый инструмент из семейства скрипок в симфоническом оркестре. В европейском оркестре начинает занимать свое положение опорного нижнего голоса (фундамента) с начала XVIII в., но в полной мере выдвинул значение контрабаса Бетховен (скерцо Пятой симфонии, речитатив Девятой симфонии). Строй контрабаса нотируется октавой выше его фактического звучания:



Для ноты *до* (*c*) контроктавы присоединяется пятая струна или же механизм для понижения тона *ми* (*e*).

КОНТРАЛЬТО — самый низкий среди женских голосов.

КОНТРАПУНКТ — 1) вид многоголосной музыки, представляющий собою последование двух или нескольких самостоятельных голосов, которые в каждый данный момент звучания образуют друг с другом одновременное сочетание (вертикаль); следовательно, в противоположность гомофонии (см.) в контрапункте нет полного подчинения всей ткани руководящему мелодическому голосу; 2) учение о контрапункте как об искусстве сочетания и способах соединения одновременно движущихся и соотносящихся голосов.

КОНТРАФАГОТ — см. фагот.

КОНТРДА́НС — (*англ.* country-dance — кáнтри дэ́нс, сельский танец) — танец, состоящий из нескольких фигур и соответственных им ритмически различных следующих одна за другой музыкальных пьес. В Европу контрданс проник еще в конце XVII в. и в течение XVIII в. повсеместно распространился. Остроумные и инструментально затейливые контрдансы писал Моцарт для венских придворных и буржуазных балов. В XIX в. контрданс преобразовался в кадрили.

КОНЦÉРТ — 1) вокальная хоровая (и многохорная) эффектная пышная и полнозвучная пьеса из нескольких отделов, особенно привившаяся в культовой пении с XVIII в.; 2) виртуозная инструментальная пьеса для инструмента соло с оркестром, для нескольких инструментов или группы их, сопоставляемых с оркестром в целом (так называемые в XVIII в. «большие концерты», *итал.* concerti grossi — концэрти грóсси), а также для концертирующих ансамблей. Концерты пишутся как в одной, объединяющей различные отделы, части, так и в нескольких (обычно в трех) частях и сочиняются в расчете на то, чтобы показать в наиболее ярком виде лучшие выразительные свойства инструмента (-ов) и чтобы исполнитель (-и) мог (-ли) блеснуть своей техникой и блеском игры. Таким образом, в концерте проявляется, как главное свойство, соревнование или состязание в исполнении; 3) концерт означает также публичное исполнение музыкальных произведений одним или несколькими исполнителями или же исполнительским коллективом (хор, оркестр). В первом своем виде концерты называются камерными, во втором — симфоническими (если концерт инструментальный, и хор в нем выступает совместно с оркестром, а не самостоятельно). Концерты делятся также по типу солистов, напр., клавирабенд — вечер или концерт только из фортепианных произведений, лидерабенд — концерт из вокальных произведений и т. д. Публичные и общедоступные концерты начали распространяться только с того времени, как феодальное общество стало переходить в общество буржуазное, и музицирование (исполнение и слушание музыки, независимой от игр и танцев, т. е. от прикладной ее роли) начало принимать все более и более организованные формы общес-

твенного наслаждения музыкой независимо от ее прикладного значения, как музыки для танцев, застольной, приветственной, музыки встреч, шествий, музыки культа и т. д.— (см. концертная жизнь).

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР— 1) первый из первых скрипачей в оркестре, ведущий за собой главную (струнную) группу инструментов и наблюдающий за строем оркестра; 2) пианист в оперном театре, проходящий и репетирующий партии-роли с певцами, играющий в театральном оркестре по мере надобности партии ф-п., дирижирующий за сценой и нередко ведущий оперу в качестве заместителя дирижера.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ *— формы европейского общественного исполнения и слушания музыки в городах, особенно в крупных столичных центрах, сложились постепенно и, конечно, могли вырасти только в условиях экономического благосостояния буржуазии, т. е. связаны с эпохой первоначального накопления и с развитием промышленного капитализма. Правда, наиболее просвещенная часть аристократии и создававшаяся в Европе интеллигенция и музыканты-профессионалы вызывали к жизни концертные организации (в виде академий, муз. коллегий и т. п.) еще до того, как окончательно сформировалось буржуазное общество. Но полный расцвет концертной жизни все-таки начался вместе с завоеванием буржуазией политических прав. Раньше всего это произошло в Англии. Там и возникают уже с начала XVIII в. устойчивые общественные концертные организации, которые вызывают подражание во Франции— парижские *concerts spirituels* (консёр спиритюэль)— духовные концерты, дававшиеся с 1725 г. в дни, когда церковь запрещала спектакли в опере. Рост частной антрепризы, концертных агентств (уже в конце XVIII в. предприниматель везет в Англию композитора Гайдна) все более и более вытеснял концертные организации-общества, существовавшие обычно на средства богатых любителей музыки и на членские взносы (как в России с 1859 г. Русское музыкальное общество). Тем самым концерты стали превращаться в коммерческие предприятия с сопутствующей им колоссальной рекламой и с подчинением артистов условиям, диктуемым концертными частными агентствами. Лишь в немногих областях муз. жизни Западной Европы, где государство или городские общины еще

держат в своих руках субсидирование (главным образом, это касается оперных театров), сохраняется в некоторой степени уважение к интересам музыки и ее деятелей. В итоге европейская музыкальная культура переживает тяжелый и болезненный кризис.

CORDA (*итал.*— кóрда)—струна. В партии ф-п. *una corda* (одна струна) означает нажатие левой педали, а *tre corde* (три струны)—отпускание ее.

КОРНЕ́Т-А-ПИСТО́Н—медный духовой инструмент с вентилями, конической формы, по виду напоминающий трубу, но по звуку более мягкий и изнеженный (появление его в оркестре датируется 1829 г.— в оп. «Вильгельм Телль» Россини). Одно время корнет-а-пистон был чрезвычайно популярным сольным инструментом среди любителей музыки.

CORNO (*итал.*— кóрно)—см. валторна.

КРАКОВЯ́К—остро синкопированный (с подчеркнутыми ударами на слабых долях такта) бойкий и подвижный польский танец в двухдольном размере. Следы его восходят к XV в., название — от имени области (Краковия).

CRESCENDO (*итал.*— крещéндó) усиливая силу звучности.

КСИЛОФОН—ударный инструмент, представляющий собою набор деревянных пластинок, настроенных в хроматической гамме (см.). Звук звонко-щелкающего тембра производится парой молоточков непосредственно по пластинкам.

КУПЮ́РА (*франц.*)—сокращение. пропуск.

Л

ЛАД*— 1) свод, строй и вместе с тем система соподчинения тонов, выявляющая и сосредоточивающая в себе на каждой исторически сложившейся стадии музыкального искусства закрепившийся в общественном сознании отбор муз. звуков, в которых вращаются интонации, определя-

ющие эмоционально-образное содержание и выразительность музыки на данной стадии ее развития. Лад выражает себя конкретно в характерных напевных сочетаниях тонов, суммирующих его состав,—макомы восточных музык, гласовые мелодийные кадансовые обороты в византийской и славяно-русской системах осмогласия, образные попевки народной крестьянской песни, или в отвлеченно-логических формулах-звукорядах (напр., европейские мажорные и минорные гаммы с их своеобразным явлением вводнотонности), в гармонических последованиях (кадансовые формулы европейской музыки) или даже в господстве наиболее выразительного для данной интонационной области интервала (напр., кварта—квинта, начиная с древнейших ладовых систем; эпоха кристаллизации терций, расцвет секстовости в недавнее время, особенно в романской лирике европейских романтиков), интервала, вовлекающего в свою сферу соседние тона.

Несмотря на кажущуюся неподвижность («стабильность») ладовых формул каждой эпохи, лад как отражение постоянно обогащающейся и утончающейся в выразительных возможностях интонации всегда — в становлении, в развитии, в преобразовании, хотя бы и выглядел неподвижным, словно ледник. Так, европейская система мажор-минора, тонально окрашенная и инструментально-темброво-колорированная, содержит в себе в качественно-преображенном облике «ладовые своды» от самых архаических культур музыки, затем круга античных (музыкальная культура Средиземноморья) и средневековых ладовых систем звукорядов до близкой к нашей современности эпохе господства «тритона» (ув. кварта) как интервала, составляющего наиболее «нервный», движущий, «взрывающий» элемент музыкальной интонации, и до современных ладово-конструктивных систем.

Далеко не все признаки лада поддаются формальным определениям, но если таковые не являются рассудочными построениями, а вытекают из органической интонационно-прирожденной природы ладовости — на данном историческом этапе музыки.—они легко усваиваются слуховым восприятием как присущие ладу качества. Напр., не всякий полутон

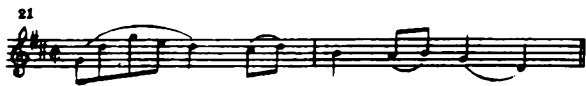
есть вводный тон (*tone sensible*), и тем не менее слух европейского слушателя произвольно постигает эту важную качественную разницу. В то же время опыты искусственного рассудочного насаждения и прививки слуху новых ладовых систем, не вырастающих из потребностей живой интонации и не назревающих в творчестве, обычно терпят поражение, не охватывая массового восприятия. Так происходит в наше время с опытами атональности с подменой интонационно-органических свойств европейской ладовости внешне конструктивными, хотя бы и формально логически продуманными принципами строения лада. 2) система соотношений части тонов звукоряда, пределы которого (т. е. данной области соотношений) очерчены, во-первых, определенной высотой каждого звука и, во-вторых, его отношением к звуку, принятому за устой, за руководящий тон. Так, европейский мажорный лад основным своим признаком имеет наличие интервала большой терции (см.) — два тона от тоники, от отправного звука. В минорном ладу столь же существенным признаком является расстояние малой терции от начального тона. Сопоставления этих двух ладов — основных ладов европейской музыки — играют большую роль в смене музыкальных впечатлений. Гамма в своем отношении к ладу является его формулой — обобщенным, в виде скалы, выражением связи тонов друг с другом и с тоникой, благодаря чему легко осуществляется обнаружение одного и того же лада любой тональности (см.), ибо единый по существу своему мажорный (или минорный) лад может отражаться в любой из 12 (считая по числу полутонов в октаве, с каждого из которых как с тоники может начинаться гамма) тональностей (см.) и, например, музыка, сочиненная в G-dur (ге дур, или соль мажор), является обнаружением тональности соль, принадлежащей мажорному ладу.

ЛАДЫ — тонкие деревянные или металлические поперечные полоски на грифе лютнеобразных инструментов, отмечающие собою деления струны.

LARGHETTO (*итал.* — ларгетто) — менее медленно, чем *Largo*. Хороший пример *Larghetto* — вторая часть Второй симфонии Бетховена.

LARGO (*итал.*— ларго)— широко, протяжно. Largo— самое медленное движение в музыке.

LEGATO (*итал.*— легато)— исполнять связно, сливая звуки друг с другом; знак легато— лига (связка):



LEGGIERO (*итал.*— леджьеро)— легко (легкость звучания и движения).

ЛЕЙТМОТИВ— руководящий мотив (напев), связываемый в опере или в симфонической музыке с представлением о ком-либо из действующих лиц, героев драмы, поэмы или сказания, а также с явлением природы или поэтической идеей. Лейтмотивы как выразительный и связующий элемент (составная часть) встречаются в музыке до Вагнера, но применить их в полной мере как систему, как ядро музыкального развития действия и как средство характеристики, удалось только ему, в его музыкальных драмах (см. опера) «Тристан и Изольда» (1859), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (пост. 1868), «Кольцо нибелунга» (пост. 1876) и «Парсифаль» (пост. 1882). Сопоставления, соединения и видоизменения лейтмотивов образуют сложную звуковую ткань. Опыт Вагнера отразился на всем последующем развитии европейской оперы вплоть до наших дней.

ЛЕНДЛЕР— южнонемецкий и австрийский танец в трехдольном размере, в характере вальса, но менее подвижный.

LENTO (*итал.*— ленто)— очень медленно; движение, подобное Largo, и более медленное, чем Adagio.

ЛИБРЭТТО (*итал.*)— книжечка, содержащая текст оперы, а в переносном смысле— самый текст или содержание оперы.

ЛІГА— знак связности, слитности (см. Legato).

LIED (*нем.*— лид)— 1) лирическая песня для одного или нескольких голосов, с инструментальным сопровождением и без него. Перевод слова Lied на русский язык словом «песня» не совсем точно передает смысл данного вида соединения

поэзии и музыки. Чтобы ощутить разнообразие и богатство содержания немецкой вокальной лирики — городской песни, созданной композиторами германской и австрийской буржуазной интеллигенции, необходимо познакомиться с лучшими образцами Lied эпохи расцвета, особенно с песнями Франца Шуберта (1797—1828), Шумана (1810—1856), Брамса (1833—1897) и Гуго Вольфа (1860—1903); 2) инструментальная пьеса лирического характера, небольшая по объему. Пример: *Lieder ohne Worte* — Песни без слов для ф-п. Мендельсона (1809—1847).

ЛИДЬИ́СКИЙ ЛАД — см. средневековые лады.

ЛИНЕА́РНЫЙ — см. полифония.

ЛИ́РИКА * — род поэзии, выражение душевных состояний лица, их переживающего и высказывающего, в противоположность драме, где действие разворачивается в обнаруживаемой борьбе враждующих сил и личностей.

ЛИТА́ВРА — богатый оттенками ударный инструмент. Литавра представляет собою как бы разрезанный пополам медный шар или котел, покрытый туго натянутой кожей (мембраной), а внутри полый. Каждая литавра при ударе издает только один звук, но можно настраивать — повышать и понижать этот звук в определенных границах при помощи особого механизма. Происхождение литавр давнее: предлагают, что они появились в Европе со времени крестовых походов, будучи вывезены с востока. «Трубы и литавры» как приветственная музыка на всякого рода торжествах прослеживается до XVI в. и глубже. В современном оркестре обычно употребляются не менее чем две литавры: большая и малая.

LUGUBRE (*итал.* — люгубре) — мрачно, сурово-скорбно.

ЛЮ́ТНЯ — струнный щипковый инструмент очень давнего (с Востока) происхождения, овальной формы, различных величин и разнообразной настройки. На памятниках искусства изображения лютни встречаются уже в XIII в., но эпоха распространения и популярности ее — это XVI—XVII ст. В XVIII в. лютню из камерной («домашней») музыки вытесняет клавесин, а в оркестре — более сильные по звучности инструменты. Но значение лютни в истории музыки как инструмента, вызвавшего для себя колоссальную литературу-

ру, служившего посредником (мостом) между различными областями муз. творчества, выдвинувшего ряд блестящих виртуозов и способствовавшего развитию форм инструментальной музыки, очень велико и плодотворно. В наше время в Западной Европе (особенно в Германии) вновь возрождается интерес к лютне и лютневой музыке. Движение это связано с борьбой за поднятие вкусов в бытовой музыке и с развитием форм муз. самодеятельности в противовес муз. профессионализму и искусству «большой концертной эстрады», как искусству для немногих.

ЛЯ— муз. звук или тон *a*.

ЛЯ-МАЖОР, ЛЯ-МИНОР— гаммы и тональности *A-dur* и *a-moll*.

ЛЯ-БЕМОЛЬ МАЖОР, ЛЯ-БЕМОЛЬ МИНОР— гаммы и тональности *As-dur* и *as-moll*.

М

МА (*итал.*—*ma*)—но. Напр., *Allegro ma non troppo* (аллэгро ма нон трóппо) значит: скоро, но не слишком.

МАДРИГÁЛ— поэтический жанр (род, вид), распространившийся в Италии с XIV в., с сюжетами главным образом идиллического и пасторального характера (воспевание прелестей сельской жизни и пастушеского—идеализированного—быта). В соединении с музыкой (вокальные ансамбли на 3, 4 и более голосов) мадригал в разнообразных и гибких формах получил широкое распространение. Эпоха расцвета мадригала как многоголосного, частью вокального, частью инструментального ансамбля с искусной и многогранной обработкой текстов и мелодического материала длилась приблизительно столетие, от середины XVI в. (мадригалы Аркадельта) до середины XVII в. (мадригалы Монтеверди и Карло Джезуальдо, князя Венозы), выдвинув кроме названных ряд выдающихся композиторов. Мадригал заключал в себе не только лирический, но и комический, и сатирический жанры, отображая в так называемых мадригальных комедиях (пьесы, сопровождаемые пением мадригалов или состоявшие из цепи мадригалов) окружающий быт. Тем самым

подготавливалось возникновение оперы, особенно комической, которая и вытеснила мадригал.

MAESTOSO (*итал.*— маэсто́зо) — величественно.

МАЖО́Р — название мажорного лада, мажорных тональностей и гамм (их — 12 по числу полутонов в октаве). В общеупотребительном значении мажор противопоставляется минору как светлый, ясный и мужественный лад — ладу мягкому, печальному и пассивному. Но противопоставление это очень условно и относительно.

МАЗУ́РКА — польский национальный танец в трехдольном размере. Ритм мазурки упругий, но капризный, с меняющимися акцентами. Постоянному «соревнованию» («спору») долей такта за ритмический упор соответствует изысканный четкий мелодический рисунок. Название — мазурка — связано с областью Мазурия, откуда по преданию происходит танец (с XVI в.). По своему вкусу и изяществу выделяется преломление ритмов и интонаций этого танца в музыку салонную и камерную в блестящих мазурках для ф-п. польского композитора Шопена.

МАНДОЛИ́НА — струнный щипковый инструмент (четырёх- и шестиструнный) грушевидной формы. Звук производится зацепляющим струну плектром или медиатором. Мандолина наследовала в XVIII в. более крупному по размеру родственному ей инструменту мандоре (тоже из семейства лютневых).

MARCATO (*итал.*— марка́то) — отчетливо выделяя каждый звук.

MARCIA (*итал.*— ма́рча) — марш, мерная и четкая музыка, сопровождающая шаг, бег, ходьбу, обусловлена характером движения; отсюда разнообразие видов марша и различие в их темпах (степенях скорости): марши военные, марши похоронные (*marcia funebre* — ма́рча фунэ́брэ), торжественные (*trionfale, solenne* — трионфа́ле, солле́ннэ), веселые, шуточные, величественно-трагические: марши для маршировки и физкультуры, марши сигнальные и т. д. В симфонической и театральной музыке много примеров преобразования марша как прикладной музыки в самостоятельные художественные формы: похоронный марш из третьей «Героической» симфонии Бетховена, из муз. драмы «Гибель

богов» Вагнера, из ф-п. сонаты [b-moll] Шопена; бодрые венгерские марши Шуберта, Берлиоза и Листа; фантастический марш Черномора из оп. «Руслан и Людмила» Глинки.

МАССОВАЯ ПЁСНЯ * — собств. хоровая песенная лирика в противоположность сольной камерной и салонной песне (Lied) и романсу. Понятие массовой песни насыщено сейчас многообразным муз. содержанием: оно выросло из интенсивного коллективного лирического высказывания масс, связанного, как народный отклик, со всеми выдающимися событиями эпохи борьбы и строительства за все годы после Великой Октябрьской революции. В сущности, и в прошлом всегда выдвигалась хоровая массовая лирика во времена народных движений, связанных с политическими переворотами и перемещениями интересов искусства на сторону массовой понятности, всеохватности и востания в народный энтузиазм (хоровая лирика Древней Греции, эпоха распространения христианства, эпоха борьбы гуситов в Чехии и реформации в Германии — хоралы Лютера и крестьянских войн, наконец, песенная гимническая лирика буржуазной революции). Но в нашей стране движение в сторону массовой хоровой лирики, обусловленное гигантским социальным переворотом, перерастает все бывшие до сего дня опыты, и мы, современники, даже не в состоянии пока учесть громадности и силы влияния этого, в сущности, глубоко нового жанра (и даже формации) музыки на все стороны этого искусства и на всю муз. культуру. И ритмическая и образно-интонационная сторона советской массовой хоровой лирики в лучших своих образцах являют безусловно качественно новые художественные ценности. Почти ни один из композиторов СССР не прошел мимо этого выдающегося становления песенности.

MATELOTE (франц. — матлёт — матрос) — матросский танец.

MAESTRO (итал.) — маэстро, мастер, композитор, дирижер.

МЁДНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ — инструменты, изготавливаемые из металла. Как и у деревянных духовых, звук производится вдуванием воздуха, напором воздушной струи, идущей через плотно прилегающие к мундштуку губы исполнителя. Воздушная струя приводит в движение столб

воздуха в медном полом пространстве трубок различных диаметров и длины; прямой цилиндрической (тромбоны и трубы), конусообразной, с широким раструбом (трубы и валторны), загнутой на конце (саксофоны). Наиболее завитая (округлая) трубка у валторн. Отверстия в трубках, то открываемые, то закрываемые клапанами, а также особо устроенные приспособления (вентили или пистоны), позволяют уменьшать, удлинять, сжимать, разрезать плотность воздушного столба и тем самым изменять звук. Виды медных духовых инструментов не менее разнообразны, чем деревянных. Обычный состав медных инструментов в симфоническом оркестре — это две-три трубы, от четырех до восьми валторн, три тромбона и бас-туба.

МЕЙСТЕРЗЫНГЕРЫ — мастера-певцы, члены городских музыкальных (певческих) корпораций или обществ в Германии (XV—XVI вв.), в которых исключительно преобладали зажиточные ремесленники. Корпорации певцов-бюргеров (горожан) организовывались наподобие цехов, делились на учеников, подмастерьев и мастеров и управлялись уставом и сводом правил (табулатура) — мелочью разработанными предписаниями о том, как сочинять стихи, как подбирать к ним напев («тон») и как изобретать новые напевы. Выдающимся из мастерзингеров был сапожник по ремеслу поэт Ганс Сакс (1494—1576) из Нюрнберга. Произведение, отражавшее быт и нравы этой эпохи, и, именно, Нюрнберг XVI в. — опера Рихарда Вагнера: «Нюрнбергские мастера пения» («Мейстерзингеры»).

МЕЛОДЕКЛАМАЦИЯ — чтение стихов и прозы под музыку.

МЕЛОДИЧНЫЙ — говорят про мотив, если он представляется слуху широким, плавным, ясным; о произведении — если оно напевно.

МЕЛОДИЯ* — поступательное продвижение тонов, при котором каждый последующий тон, обусловленный предыдущим, вступает с ним в контрастное (той или иной степени) отношение и вызывает необходимость дальнейшего сдвига или замыкания. Каждый взятый тон или усиливает неустойчивость, или уравнивает соотношения. Каждый момент такого продвижения становится результатом предше-

ствующего пути и исходной точкой для последующего, будучи вместе с тем не механическим присоединением тона к тону, а новым качеством, новым образованием. Поэтому каждая мелодия — одновременно и поступательное продвижение и единство, в котором сочетаются (объединяются) все моменты продвижения. Будучи обнаружением музыкального движения, следовательно, явлением динамическим, мелодия обусловлена целым рядом факторов (акустических, психофизиологических и социологических). В своем протекании во времени она осязается слухом как звуковая горизонталь, в противоположность вертикали (аккордам, одновременным звуко сочетаниям). Она ведет за собой слух и последовательно, как протяженная линия, разворачивается перед воспринимающим музыку сознанием. Оттого и зрительная проекция (изображение на плоскости) мелодии дает горизонтальную линию различного рисунка. В общеупотребительных суждениях о музыке мелодии всегда придается громадное значение: ее называют «душой» музыки, и оценка творчества композитора обычно исходит от оценки его мелодического дара и от преобладания заимствованных или самостоятельных мелодий в его сочинениях. Это понятно, ибо музыка как искусство организованного движения находит в мелодии свое главное непосредственное проявление, вызывающее могущественные рефлексии, — находит, конечно, благодаря закономерному и организованному обнаружению в мелодии динамических выразительных свойств музыки. Эти закономерность и организованность повсюду едины, поскольку едины акустические (физические) свойства материала музыки. Но они находят различные формы проявления в различные эпохи и в различной социальной среде. Европейцу могут казаться вовсе неорганизованными, хаотическими напевы чуждых ему культур, хотя ритмическую сторону их он усвоит (на этом, между прочим, основано столь частое приписывание удивительных и только ритмических свойств непонятной еще музыке). Естественно, что всякая мелодия обусловлена нормами, выработавшимися в системе звукоотношений, которой она принадлежит, и потому является не случайным механическим набором тонов, а органическим единством, как закономерно организованное в пределах гос-

подствующих звукорядов и ладов выразительное последование. Нормальный или классический тип европейской мелодии движется в границах равномерной темперации (см.). Границы эти определены звукорядом из равных 12 полутонов одного из господствующих ладов (мажор или минор) и одной из 24 тональностей (12 мажорных и 12 минорных). Кроме указанного значения, слово мелодия употребляется в том же смысле, как и песня, или служит названием инструментальной или вокальной пьесы небольшого размера. В обычном словоупотреблении мелодия понимается либо как верхний голос пьесы (мелодия, мотив, напев) с сопровождением, либо как мелодически ясные, т. е. легко схватываемые отрывки какого-либо большого произведения.

МЕЛОДРАМА — драматическая пьеса, идущая под музыку (первый образец такого произведения — «Пигмалион», мелодрама, сочиненная в 1762 г. французским философом Ж. Ж. Руссо, отчасти с его музыкой); впоследствии мелодрамами стали называться театральные пьесы чувствительного содержания с острыми драматическими столкновениями (конфликтами), в которых музыка играла незначительную роль.

МЕЛОС (греч. — мелодия, песня) — это понятие объединяет все формы мелодии и свойства мелодичности (вернее, мелодийности) — качественную, выразительную сторону всех видов звукосотношений как последований во времени.

МЕМБРАНА (см. фонóграф) — натянутая на какую-либо раму чувствительная вибрирующая пластинка из кожи, пергамента, каучука и т. п.

МЕНЕСТРЭЛЬ — см. жонглёр.

МЕНЗУРАЛЬНОЕ НОТНОЕ ПИСЬМО — см. нотация.

MENO (итал. — мéно) — менее; напр., *meno mosso* (мéно мóссо) — менее оживленно.

МЕНУЭТ — старинный изящный французский танец в трехдольном размере, плавной поступи. Возник в XVII в. и пользовался распространенностью в кругах аристократии, особенно на придворных балах. Менуэт постепенно проник в оперную, симфоническую и камерную музыку, стал неотъемлемой принадлежностью сюиты (см.) и мало-помалу потерял свою чинность, грацию и лоск, особенно в руках

композиторов немецкого бюргерства. Но тем самым менуэт выиграл—уже как независимое музыкальное произведение—в отношении мелодической свежести, ритмической бойкости (его темп ускорился), непосредственной веселости и здорового юмора. В таком виде он проник в симфонию и нашел в Гайдне и Моцарте (особенно в первом из них) своего преобразователя. Менуэты в симфониях и квартетах Гайдна—это до сих пор не потерявшие своего обаяния остроумные и жизнерадостные пьесы. Отсюда был переход к превращению менуэта в скерцо, что и совершилось отчасти уже в музыке Гайдна, а вполне—у Бетховена.

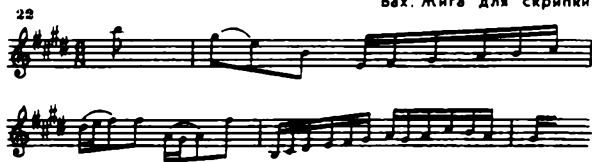
МЭССА—главное богослужение католической церкви. Музыкально-историческое значение мессы состоит в том, что на ее основе впервые стали вырабатываться циклические (состоящие из нескольких объединенных частей) развитые формы музыки. Церковь владела организованным исполнительским аппаратом, и композиторы могли развивать свое умение и проверять свою изобретательность на опыте, постепенно его расширяя и обогащая. Музыка месс—хоровая, без сопровождения и с сопровождением инструментов (особенно органа). Основные части мессы: *Kyrie* (кйрие)—господи, помилуй, *Gloria* (глориа)—слава, *Credo* (крéдо)—верую, *Sanctus* (сáнктуc)—свят, *Benedictus* (бенедй́ктус)—благословен, *Agnus Dei* (áгнуc дéи)—агнец божий. Выдающимися в западноевропейской музыке произведениями, далеко вышедшими за пределы культовых требований, являются Месса си минор (h-moll) И. С. Баха (1733) и Торжественная месса (*Missa solemnis*—мйсса солéмнис) Бетховена (1823).

МЕТАЛЛОФОН—см. инструменты и колокольчики.

МЕТР—размер, ритмичное чередование слабых и сильных, ударяемых и неударяемых долей, стоп (см.) такта (см.). Есть два основных вида таких чередований, обусловленных соотношениями четности и нечетности: двухдольный размер (сильная и слабая доля или наоборот) и трехдольный (сильная и две слабые доли). Все остальные виды размеров представляют собою сочетания этих последних, дающие новые единства (такты). Наиболее употребительные из простых метров: C —две половины, $\frac{2}{4}$ —две четверти, $\frac{3}{2}$ —три

половины, $\frac{3}{4}$ — три четверти, $\frac{3}{8}$ — три восьмых; из сложных: $\frac{4}{4}$ или С — четыре четверти, $\frac{6}{4}$ — шесть четвертей, $\frac{5}{4}$ — пять четвертей, реже $\frac{9}{4}$ — девять и $\frac{11}{4}$ — одиннадцать четвертей (хоры в оп. «Снегурочка» и «Садко» Римского-Корсакова); очень часто встречается размер $\frac{6}{8}$, реже $\frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$ — шесть, девять и двенадцать восьмых; совсем редко $\frac{6}{16}$ — шесть шестнадцатых (квинтет в оп. «Кармен» Бизе) и $\frac{9}{16}$ (Бетховен, Ариэтта в последней сонате, ор. 111). Обозначения размеров помещаются на нотном стане слева после обозначения ключа и [знаков] тональности, но не повторяются как ключ и диезы и бемоли на каждой нотной строке, а ставятся только в начале пьесы, а дальше лишь при сменах размеров. Верхняя цифра знака, определяющего размер, указывает сумму длительностей долей в каждом такте, нижняя цифра — величину доли, принятой за единицу измерения в данном такте. Значит, знак $\frac{6}{8}$ указывает, сколько долей в такте в общей сумме, т. е. тем самым устанавливается совокупность тактовых долей (а не количество тонов) каждого такта. Напр.:

Бах. Жига для скрипки



МЁТРИКА — учение о стихосложении и стихотворных размерах (см. стопа). В музыке — учение о видах такта и тактовых сочетаниях (простые и сложные размеры). Метр и такт — измерители (показатели) музыкального ритма.

МЕТРОНОМ — прибор для измерения степени скорости музыкального движения и установления точных темпов. Попытки построить такой прибор имели место еще в XVII и XVIII вв., но наиболее практично и удобно завершил эти поиски механик Мельцель из Вены (1816), чьим именем (метроном Мельцеля, сокращенно М. М.) и называют прибор. Устроен он с помощью часового механизма и вертикального маятника, прикрепленного с низу. Маятник снабжен делени-

ями с цифрами и подвижной металлической перекладиной. Каждое биение маятника равно одной доле такта, принятой за единицу измерения; скорость, с которой эти доли чередуются, измеряется посредством установки перекладины на цифру, указывающую число биений маятника в минуту. Напр., если над нотным станом, рядом с обозначением характера и скорости движения, написано *M. M.* ♩ = 120 и если пьеса в размере $\frac{4}{4}$, то надо поставить перекладинку на эту цифру, и тогда скорость биений маятника (каждое биение равно четверти, значит — две четверти в секунду) покажет точный темп пьесы. При *M. M.* ♩ = 120 скорость увеличится вдвое, при *M. M.* ♩ = 60 движение будет вдвое медленнее, чем при *M. M.* ♩ = 120.

МЕХАНИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ — см. инструмен-

MEZZO (*итал.* — мѣццо) — средний; напр., *mezzo forte* (мѣццо фѳрте) — средней степени силы; *mezzo voce* (мѣццо вѳче) — вполголоса, и т. д.

МѢЦЦО-СОПРАНО — см. голос.

MI (ми) — муз. звук или тон *e*.

МИ-БЕМОЛЬ МАЖОР, МИ-БЕМОЛЬ МИНОР — гаммы или тональности *Es-dur* и *es-moll*.

МИКСОЛИДИЙСКИЙ ЛАД — см. средневековые лады.

МИ МАЖОР — гамма или тональность *E-dur*.

МИ МИНОР — гамма или тональность *e-moll*.

МИННЕЗИНГЕРЫ — поэты-певцы средневековой феодалной Германии (XII—XIII вв.). Обычно принадлежали к знатному (рыцарскому) сословию. Миннезингеры — это немецкие трубадуры и труверы (см.).

МИНОР — название минорного лада, минорных тональностей (их 12 по числу полутонов в октаве) и гамм (гамма каждой минорной тональности имеет три вида: натуральный, мелодический и гармонический). В общеупотребительном значении минор противопоставляется мажору как мягкий, печальный и затуманенный лад — ладу светлому, ясному и мужественному. Это противопоставление во многом относительно.

MISTERIOSO (*итал.* — мистерьѳзо) — таинственно.

MODERATO (*итал.* — модерáто) — умеренно, сдержан-

но: напр., *allegro moderato* (аллэгро модерáто) — движение более сдержанное, чем обычная поступь аллегро.

МОДУЛЯЦИЯ — переход из тональности в тональность или из одного лада в другой посредством различного рода приемов, в основе которых лежит учение о родстве тонов (см. тональность).

MOLL (*итал.* — моль — мягкий) — минор.

MOLTO (*итал.* — мольто) — очень; это слово подчеркивает свойства или степень какого-либо обозначения движения, напр., *molto vivo* (мольто виво) — очень быстро; *allegro molto* (аллэгро мольто) — скорее, чем аллегро.

MOMENT MUSICAL — (*франц.* — моман мюзикаль — музыкальный момент) — ф-п. пьесы (Шуберт) типа экспромтов (см. *impromptu*) и т. п.

МОНОДИЯ (*греч.* — однозвучие) — одноголосное пение с инструментальным сопровождением, подчиненным мелодии (см. генерал-бас). Это стиль, возникший в конце XVI в. во Флоренции и являющийся одним из проявлений одноголосной (см. гомофония) как противоположаемой многоголосной (полифония) фактуры (см.)

МОНОХОРД (*греч.*) — инструмент, известный еще в Древней Греции и служивший для измерения интервалов посредством деления струны на пропорциональные отрезки. Прimitивный монохорд — струна, натянутая на резонансовом ящике.

МОРДЭНТ — вид мелодического украшения, напр.:



MORENDO (*итал.* — морэндо) — замирая, затихая.

MOSSO (*итал.* — моссó) — оживленно; *pù mosso* (пью моссó) — живее.

МОТЭТ* — в средние века многообразные многоголосные вокальные произведения (возможно с инструментальной поддержкой) на тексты религиозные и светские. С XVII в. мотет становится все более и более пышным и вокально-виртуозным произведением, приближаясь к кантате и кон-

церту. В XVIII в. мотет превращается в хоровой церковный концерт.

МОТИВ — в обычном словоупотреблении сближается с мелодией. В теоретических руководствах мотив — это мельчайшая частица мелодии, мелодическая «ячейка». Два мотива, «ячейки» образуют фразу, из фраз составляются муз. предложения, из предложений — период (см.). В значении лейтмотива (см.) это понятие равняется понятию тема (см.) в инструментальной музыке.

МОТО (итал. — мото) — движение; *con moto* (кон мото) — оживленно.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА — см. опера.

МУЗЫКА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ — музыка, сочиняемая вне мысли о записи, исполняемая наизусть и хранящаяся в памяти, не требуя зрительных ассоциаций или знаков. Хотя в основе ее лежат общемузыкальные законы «сложения тонов» (композиции), которые входят и в музыку письменную, но все же в силу особых условий хранения в сознании и восприятия музыка устной традиции знает и подчеркивает особые закономерности, которые в музыке зрительно-охватываемой (письменной, нотной записи) постепенно теряют свою служебную роль, обращаясь к памяти. Во всяком случае, именно в музыке устной традиции человечество вырабатывало и острое чувство интервалов, как тон-отношений, и систему опорных тонов и тонов, ими вовлекаемых (тяготеющих) и процесс образования ладовости, и систему попевок и подголосков и т. д. Конечно, вся народная музыка — преимущественно область музыки устной традиции, но не только она. Как показывают первые системы нотации городских очагов музицирования (напр., невмы), системы эти обращались больше к интонационной памяти, чем к зрительной (или, вернее, зримой) звуко-архитектонике, обусловленной развитием все более и более крупных «длящихся» форм и успехами симфонической музыки. В сущности, и вся многообразная сфера муз. исполнительства (и в особенности дирижерская), основанная на живом интонировании, является отображением композиционных навыков музыки устной традиции и их эволюции в условиях сложной жизни и культуры музыки современного города.

МУЗЫКОЗНАНИЕ (музыковедение) — научное исследование и познание явлений, объединяемых в понятие музыка.

Н

НАРОДНАЯ ПЁСНЯ — см. фольклор.

НАТУРАЛЬНАЯ ГАММА — см. обертоны.

НАТУРАЛЬНАЯ МИНОРНАЯ ГАММА — гамма от VI ступени любой мажорной тональности (см. эолийский лад).

НЕВМА (греч. — знак) — невмы, знаки служившие в качестве нотного письма (невменная нотация) в средние века (VIII—XI вв.) и явившиеся своего рода музыкальной стенографией, сокращенным и вместе с тем наглядным для памяти тогдашних певцов обозначением мелодических «формул» — попевок, из которых складывалась мелодическая линия. Длительностей невмы не указывали, да в этом и не было надобности, так как напевы были связаны с текстом и обусловлены его ритмикой. Невмы — мелодическое «линейное» письмо. Развитие полифонии (многоголосия) заставило искать других способов нотирования музыки. Первым шагом на этом пути явилось изобретение линий (X в.), на которые стали наноситься невмы, чтобы тем самым точно обозначить высоту тона. Из невм, посредством постепенных изменений, выработались европейские нотные знаки (см. нотация).

НОВЕЛЛЁТТА — фортепианное произведение, небольшое по размерам и не скованное какой-либо предопределенной схемой (установленный порядок, строй). Первыми образцами этого вида музыки являются фортепианные новеллетты немецкого композитора Шумана [названные так по имени певицы Клары Новелло].

НОКТЮРН (итал. *notturmo* — нотурно, ночной) — 1) (нем. — *Nachtmusik* — нахтмузик, «ночная музыка») — музыка, предназначенная, как и серенада (см.), для исполнения на открытом воздухе в честь кого-либо. Обычно это цепь из нескольких маленьких пьес для оркестра небольшого состава (преимущественно для духовых инструментов); 2) в XIX в. в романтической музыке ноктюрн превратился в «комнатную»

(камерную) пьесу мечтательного характера. Такой тип созерцательных ноктюрнов для фортепиано выдвинул композитор и пианист Джон Филд (1782—1837), а за ним — Фридерик Шопен.

NON TROPPO (*итал.* — нон трóппо) — не слишком (не преувеличивая быстроты или медленности движения), напр., *allegro ma non troppo* (аллэгро ма нон трóппо) — быстро, но не слишком.

НОТА́ЦИЯ — нотное письмо, способы записи музыки. Эти способы имеют за собой длительный исторический опыт. Европейская музыка пережила ряд эпох различных нотаций, каждая из которых оставляла след в дальнейших преобразованиях. От греков в средневековую Европу перешел буквенный способ обозначения тонов. Новый этап — это невменная нотация (см. невмы), затем так называемая хоральная (из невм, положенных на линии). С конца XIII в. получает свои основные очертания и организуется мензуральная нотация, в которой забота о согласовании и размежевании длительностей тонов и их все более и более точном изображении вместе с изображением высоты выступает на первый план. Это понятно: развитие многоголосия требовало полной независимости ритма музыкального от ритма словесного и такого способа изображения звуков, в котором взаимоотношение голосов было бы возможно [более] наглядным. Того же порядка требования шли от нарождавшейся инструментальной ансамблевой музыки. Постепенное упрощение и преобразование (в силу воздействий, шедших от скорописи, а с XVI в. от условий нотопечатания) мензуральной нотации привело к современному европейскому нотному письму.

НО́ТЫ (*лат.* — *nota*, знак) — графические (письменные) знаки, посредством которых изображаются музыкальные тоны и наглядно обнаруживается их взаимоотношение (высота и длительность). В европейской современной нотации расположение нот на пяти линиях нотного стана и на добавочных линиях (вверх и вниз) служит средством для зрительного распознавания высотностей. Для распознавания длительностей пользуются различным начертанием нот со строгим соподчинением их друг другу. За высшую единицу длительности принимается целая нота, за низшую — одна

шестидесятчетвертая доля целой ноты. Получается такое соотношение:

Целая нота

Восьмая

Тридцатая

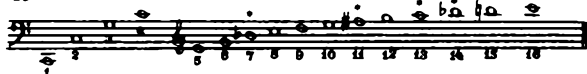
Шестидесятчетвертая

НЮАНСЫ — оттенки исполнения. Их можно разделить на обозначения: а) силы звука (динамические); б) степени скорости движения (темп); в) оттенки настроения и характера музыки, а значит и характера звука. а) Сила звука: ppp — piano pianissimo, pp — pianissimo p — piano, mf — mezzo forte, f — forte, ff — fortissimo, fff — forto fortissimo, crescendo и decrescendo (diminuendo) > , sf — sforzando и rf — rinforzando; б) степени скорости движения от самого медленно-го: Largo, Grave, Lento, Adagio, Andante, Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivo (Vivace), Presto (Prestissimo). Для обозначения постепенного ускорения: accelerando, постепенного замедления — rallentando, ritardando, ritenuto. Для усиления данного оттенка движения служит слово più, а слово meno — для уменьшения; в) оттенки звуковой окраски, характера и настроения крайне разнообразны; наиболее часто встречающиеся: dolce, lugubre, lamentoso, misterioso, risoluto, semplice, scherzando, con fuoco, con grazia, con espressione или espressivo, con sentimento, con spirito, con tristezza, con tenerezza и т.д.

Произношение и перевод приведенных здесь нюансов даны под соответствующими словами в порядке алфавита.

ОБЕРТÓНЫ — согласно акустическим исследованиям и наблюдениям, каждый музыкальный звук (тон) представляет собою сложное единство — он разлагается на ряд составляющих его тонов (обертонов или призвуков), которые образуют натуральный звукоряд или натуральную гамму, причем по мере восхождения от первого звука (первого обертона) призвуки звучат все слабее и слабее. Если взять тон *c* (*до*), то обертоны располагаются в следующем порядке:

25



7, 11, 13, 14 обертоны (отмеченные звездочками) не совсем соответствуют звучности этих тонов на фортепиано, т. е. темперированному строю, — они несколько ниже написанных нот, а 17 обертон — выше *des*³. Нужно отделить обертоны, улавливаемые слухом и влияющие на конструкцию аккордов, и обертоны, не различимые слухом. Как видно из приведенного ряда призвуков, основное трезвучие до мажора (*до-ми-соль*) входит в него, как 4, 5 и 6 тоны. Таким образом, учение о строении аккордов (гармония) в европейской музыке находит свое обоснование в природе — в натуральном ряде обертонов, конкретным обнаружением которых и является аккорд — как рациональное единство, образованное сочетанием тона, принятого за основной, с его призвуками. От аккорда в этом смысле как элемента гармонии надо отличать одновременные сочетания тонов (вертикальные комплексы), образуемые в точках соединения или сплетения самостоятельных мелодических линий («горизонталей»).

ОДНОРÓДНЫЙ ХОР — хор только из мужских, или только из детских, или женских голосов.

ОКТА́ВА — 1) расстояние (интервал) вверх или вниз от любой данной ступени гаммы до восьмой ступени, повторяющей данную; 2) консонанс — наиболее слиянное из созвучий; 3) октавный ряд: контроктава ($C_1, D_1, E_1, F_1, G_1, A_1, H_1$),

большая октава (С, D, E, F, G, A, H), малая октава (с, d, e, f, g, a, h), первая октава (с¹, d¹, e¹, f¹, g¹, a¹, h¹), вторая октава (с² и т. д.), третья октава (с³ и т. д.), четвертая октава (с⁴ и т. д.). Распределение октав на нотномосце — см. ключи.

ОКТЭТ — 1) ансамбль из восьми инструментов; 2) произведение, написанное для восьми инструментов.

ОПЕРА * — вокально-инструментальное произведение, музыкально выражающее и изображающее драматическое действие и предназначенное для исполнения в театре. Слово опера означает совокупность сочинений (от лат. *opus* — бпус, дело, творение) и появилось несколько позже возникновения первоначальных «драм на музыке» (пес в сопровождении музыки или положенных на музыку). Господствовавшее до последнего времени мнение о внезапном изобретении оперы в конце XVI в. поклонниками античной музыки и театра — кружком любителей поэзии и музыки в итальянском городе Флоренции — приходится сильно ограничить. Формы муз. театра слагались издавна и постепенно в течение средних веков и эпохи Возрождения. Уже литургические драмы (с XI в.), потом миракли (один из видов средневекового полурелигиозного, полусветского представления) выработали речитатив (см.) — существенный элемент (составная часть) оперного действия. В придворном театре эпохи Возрождения разнообразные комедии с музыкой, аллегорические и пасторальные пьесы и вставлявшиеся между актами «серьезных пьес» веселые интермедии, всевозможного типа уличные представления во время карнавалов и разного рода празднеств — словом, все виды зрелищ, в той или иной степени пользовавшиеся музыкой (причем в XVI в. для муз. сопровождения приспособлялись мадригалы), приготавливали пугь опере. Развитие одноголосного пения с инструментальным сопровождением как высказывание личного чувства, личных переживаний, пришедшее на смену пения ансамблем, в сильнейшей мере способствовало превращению актеров в певцов, так как театральное зрелище и театральное действие не удовлетворялось уже произносимым словом, а требовало слова выразительного в смысле обнаружения музыкальных (интонационных) свойств человеческой речи и отвечало запросам общества,

высвобождавшегося из-под церковной опеки, выдвигавшего личность в качестве полноправного самоопределяющегося, своему дарованию и своей предприимчивости обязанного деятеля. Показа деятельности, борьбы, подвигов и страстей требовали и от театра. Силу эмоционального воздействия могла дать театру музыка, и вот певец становится актером, и актер певцом (речевая декламация трагедии переходит в оперную героическую арию). Итак, мадригал (см.) как вокально-инструментальный ансамбль «разложился»: пение перешло на сцену, а инструментальное сопровождение — в оркестр. В этом «скачке», в этом превращении драматического актера в певца и певца из ансамбля — в актера, в сценический характер, и в образовании (постепенном) оркестра как симфонического истолкователя драматического действия — и заключалось то, что создало оперу, и то, чего не было во всех предшествующих к ней приближениях. Стремлением первых композиторов опер (как потом всех великих оперных реформаторов — Глюка, Вагнера, Мусоргского) и было — найти такие формы выражения человеческих эмоций (душевно волнение, соединенное со стремлением высказываться и выявить это волнение в действии), в которых бы слово стало озвученным, не теряя своей смысловой стороны, иначе говоря, чтобы музыка восполняла слово, усиливая его воздействие, — и не только тем, что слова поются, но и тем, что оркестр поддерживает пение, еще более обогащая выразительность музыки. Первыми создателями спектакля, в котором текст был сплошь музыкально озвучен, положен на музыку, по-видимому, можно считать итал. композитора Эмилио Кавальери (конец XVI и начало XVII в.) и его современников Пери и Каччини. Далекие перспективы и возможности открылись перед оперой в творчестве Клаудио Монтеверди (его знаменитая муз. драма «Орфей», 1607). С тех пор формы оперы непрерывно видоизменялись и усложнялись, то в направлении к внешнему блеску зрелища и к виртуозному пению, то в направлении к наилучшей выразительности пения и музыки. Вокальная сторона в опере имеет два вида: собственно пение (мелодическое) и речитатив — следующая оттенкам человеческой речи муз. декламация (до почти полного подражания

говору). В действии оперы, выражаемой музыкой, всегда ощущается противоречие: видимое неправдоподобие («в жизни не поют») с внутренней правдой. Сущность оперы — передавать в зрительных (театральных) образах чувствуемую жизнь, как она познается в своих внешних проявлениях, включая цепь событий, место действия, движения, жесты и мимику действующих лиц и одновременно в душевных переживаниях, в эмоциональных реакциях («внутренняя жизнь») этих действующих лиц на испытываемые ими ощущения. Но наряду с выражением внутренней жизни (причем в данном отношении в опере обнаруживаются чувства и размышления не только одного лица, но и двоих и нескольких одновременно — дуэты, трио, квартеты, квинтеты, — когда внешнее действие останавливается и только пение и музыка выявляют испытываемые чувства) музыкально, т. е. в ритмическом движении тонов и их сочетаний передается и видимая жизнь во всем ее многообразии. Каждая эпоха вырабатывает некоторую «сумму» звукосочетаний, которые, будучи постоянно связаны с определенными зрительными или моторными (двигательными) представлениями, вызывают их в своем звучании (муз. символика или муз. семантика). Особенно характерны в этом отношении отражения в оперной музыке явлений природы и окружающей действительности, которые допускают передачу их во времени — в смене состояний и изменений (колыхание морских волн, шелест леса, динамика — нарастание и уменьшение — света или шума и т. д.), причем муз. пейзаж, конечно, невозможен как застывший вид, но вполне ощутим как звукопись — передача данного явления в его непрерывной подвижности. Это относится и к так называемой программной музыке (см.). Вся история оперы — это непрерывное соперничество и борьба за первенство между словом и музыкой, с одной стороны, и соревнование двух основных направлений (*opera seria* — опера сэриа, «серьезная», «большая» опера и *opera buffa* — опера бэффа — комедийная, «шутовская» опера). — с другой. Первое направление имело своим содержанием области трагедии и драмы, второе — область комического — от веселой буффонады до гротеска (преувеличенно искаженное в целях

критических изображение окружающей действительности). от анекдотических забавных приключений и походов до облеченной в комедийные одежды сатиры (насмешка над нравами и идеологией господствующих классов). Комическая опера—детиче борющейся за свои политические права буржуазии. В особенности перед великой революцией во Франции она стала одним из средств общественного протеста. В муз. отношении комическая опера, ближе соприкасаясь с повседневным бытом, отличалась большей непосредственностью, реализмом и простодушием и благотворно влияла на выросшую в недрах феодального придворного театра оперу «серьезную», не позволяя последней застывать в окаменелых формах. Необходимо еще указать на преобладание гибкого и подвижного речитатива или словесного диалога в комической опере. В творчестве гениального муз. драматурга XVIII в. Моцарта эти два направления образуют диалектическое единство. Именно таков моцартовский «Дон Жуан» (1787)—не смешение жанров (опера seria и опера buffa), а их тесное взаимопроникновение. Моцарт, вопреки своему великому предшественнику Глюку, утверждавшему в опере господство текста, слова, речевой интонации над музыкой, вновь вернул приоритет последней, нисколько не отрываясь от театральности в пользу симфоничности. Выдающимися оперными композиторами были работавшие во Франции—Люлли (1632—1687), Рамо (1683—1764), Глюк (1714—1787)—«Орфей», «Альцеста» и др., Мейербер (1791—1864), Бизе (1838—1875); в Германии—упомянутый Глюк, затем Моцарт, из опер которого наиболее известными являются «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта», Вебер (1786—1826) с его «Волшебным стрелком», Р. Вагнер (1813—1883)—«Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мастерзингеры», «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), «Парсифаль». Множество оперных композиторов дала Италия, начиная с первых опытов создания оперы. Выдающимися из композиторов XIX в. были Россини (1792—1868) с его «Севильским цирюльником» (1816) и «Вильгельмом Теллем» (1829) и Верди (1813—1901)—«Ри-

голетто» (1851), «Травиата» (1853), «Аида» (1871), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893). Из русских композиторов в области оперы выделились Глинка (1804—1857)—«Руслан и Людмила» (1842), Даргомыжский (1813—1869)—«Русалка» [1856] и «Каменный гость», Чайковский (1840—1893)—«Черевички», «Евгений Онегин», «Чародейка», «Пиковая дама» и др., Мусоргский (1839—1881)—«Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка», Бородин (1833—1887)—«Князь Игорь», Римский-Корсаков (1844—1908)—«Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Китеж» и др. В XIX в. опера, став преимущественно романтической, пережила ряд сложных этапов-превращений. Во Франции—от романтически эффектной «большой оперы» Мейербера с операми «Роберт-дьявол», «Гугеноты», «Пророк» и др. к реалистическому жанру Бизе («Кармен»), в Германии—от наивной романтики Вебера к грандиозным муз. драмам, бытовой реалистической комедии («Мейстерзингеры») и мистерии («Парсифаль») Вагнера, в Италии—от романтической лирики Беллини и Доницетти к сочной и темпераментной драматически напряженной музыке Верди, если не касаться позднейших, недавних еще направлений в лице Р. Штрауса (Германия), Пуччини (Италия) и Массне (Франция). Центральным «узлом» в развитии западноевропейской и русской оперы XIX в. были 70-е годы, когда Вагнер в 1874 г. закончил «Гибелью богов» грандиозный цикл романтических муз. драм «Кольцо нибелунга», Бизе своей «Кармен» (1875) установил вновь права реализма, Мусоргский «Борисом Годуновым» (1872) открыл новые перспективы перед массовой хоровой оперой и Верди вслед за целым рядом темпераментных мелодических опер переходил (начиная с «Аиды») к последнему глубоко содержательному шекспировскому периоду своего творчества («Отелло» и «Фальстаф»).

ОПЕРЕТТА *—опера «легкого» типа и содержания с преобладанием отдельных вокальных и танцевальных номеров над непрерывным муз. развитием действия. Танец, куплет, сентиментальный романс среди разговорного диалога (собств. собеседование, а в данном значении—речь действу-

ющих лиц)— вот из чего, главным образом, складывается оперетта. Ее расцвет — это 50—80-е годы XIX в., когда одна за другой появились в Париже оперетты Жака Оффенбаха (1819—1880)— вроде «Орфея в аду» (1858), «Прекрасной Елены» (1864) и др.— Эрве. Лекока («Дочь мадам Анго», 1872), а в Вене — И. Штрауса (1825—1899)— «Цыганский барон» (1885), «Летучая мышь» (1874), Миллёкера [1842—1899] — «Нищий студент» (1882). В последние годы ярким представителем уже угасавшей венской оперетты был Легар — с его популярной «Веселой вдовой» (1905) и т. д. В настоящее время оперетта под влиянием джаза начала перестраиваться на основе строго ритмичных форм современного танца, как в свое время в венской оперетте это происходило под воздействием вальса.

OPUS (лат.—opus)— сочинение, произведение. Обычно принято, называя произведение композитора, помимо указания на тональность, еще указывать на номер опуса. Напр., соната Бетховена B-dur, opus (сокращенно op.) 106.

ОРАТО́РИЯ — вокально-инструментальное произведение, имеющее в основе сюжет возвышенного, героического и нравоучительного содержания, но не требующее сценического воплощения. Поэтому оратории, будучи по составу своему (арии, дуэты, различные ансамбли, а особенно хоры) сходны с оперой, являются, однако, не столько произведениями драматическими, сколько эпическими (повествовательными), что отнюдь не препятствует драматизму выражения отдельных моментов. Возникли оратории одновременно с оперой в Италии в конце XVI в. Слово оратория происходит от названия мест молитвенных собраний (в Риме) и собеседований на религиозно-нравственные темы — своего рода «духовных клубов», весьма процветавших в эпоху католической реакции. Никогда не отказываясь от сюжетов эпически религиозного характера, заимствуемых чаще всего из Библии, оратория вскоре все же вышла из-под клерикально-поповской опеки как в отношении использования текстов светского содержания, так и в отношении толкования и обработки религиозных сюжетов. Выдающимся композитором монументальных ораторий был Гендель (1685—1759): его деятельность зрелой поры творчества протекала в Англии.

Гендель сумел выделить на первый план как действующее «коллективное лицо» в ораториях хор (народ). К ораториям примыкают и так называемые «священные истории» и пассионы («страсти») — изображение евангелического мифа о страданиях и смерти Христа. Вершиной развития этого рода музыки принято считать «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Его видным предшественником в Германии был Генрих Шютц (1585—1672). Эмоционально-драматическая выразительность речитативов Шютца нередко не уступает баховским.

ОРГАН — величавый по размерам своим и по объему звуков, а также по насыщенности и полноте звучания [клавишный] духовой инструмент, представляющий собою сложную систему трубок различной величины и длины. Трубки связаны с особым механизмом, обеспечивающим напор воздуха, его накачивание и распределение (в современных органах с помощью электрической энергии), и снабжены отверстиями с клапанами, пропускающими воздух после нажатия клавиш, чем вызывается звучание соответствующего каждой трубке тона. Клавиатур (см.) на органе несколько: не менее двух для рук (мануалы) и одной для ног (педаль). Это устройство дает возможность передавать на органе движение нескольких самостоятельных линий-голосов и делает его преимущественно полифоническим (см.) инструментом. Происхождение органа отодвигается теперь к III ст. до нашей эры. Появление его в Западной Европе (из Византии, где он играл большую роль в музыке придворных церемоний и общественных празднеств и игр) относится к 757 г. (Франция). Будучи введен вскоре же в церковную практику, орган не замкнулся в ней и в течение ряда столетий развивался параллельно развитию всей музыки. Он оказывал сильное воздействие на ее содержание, формы и фактуру, в далекой мере превосходя узкие и тесные потребности культа. В данное время орган вновь перестает быть только «церковным» инструментом.

ОРГА́ННЫЙ ПУ́НКТ (или педаль) — продолжительно тянущийся (чаще всего в басу) один и тот же тон или неизменно повторяющаяся последовательность звуков (так наз. *basso ostinato*). Над этим основным тоном (тонами)

чередуются всевозможные звукосочетания, но, именно благодаря его неизменности, сохраняется впечатление сдерживаемого движения музыки и накопления звуков перед их «взрывом», разрядом.

ОРКЕСТР — более или менее крупная группа исполнителей на различных инструментах. Оркестры бывают различного количества и составов: струнный, духовой (с деревянными духовыми или только медными инструментами) и, наконец, большой симфонический. В противовес случайным соединениям исполнителей или небольшим инструментальным ансамблям, оркестр образуется из соответствия объединения исполнителей руководящим или господствующим формам и стилю музыки, рассчитанной на массовое воздействие. Современный полный симфонический оркестр (в среднем от 50 до 75 человек и свыше) отвечает нормам европейской партитуры (см.) послебетховенской симфонической музыки и является типом оркестра смешанного состава, но с преобладанием смычковой группы струнных инструментов (первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы), содержащей от 28 до 36 и свыше исполнителей. Это основное ядро оркестра. К струнным причисляется арфа (одна или две), кроме того, иногда и струнно-ударный инструмент — фортепиано. Следующая группа — духовые инструменты: а) деревянные — флейты (две большие и флейта-пикколо), гобой (два и английский рожок), кларнет (малый, два средне-нормального типа и бас-кларнет), фаготы (два и контрфагот); б) медные — валторны (от четырех до восьми и свыше), трубы (две-три), тромбоны (три) и туба (одна), а в вагнеровском оперном оркестре группа туб. Затем группа ударных: литавры, барабаны, тарелки, колокола, тамтам, треугольник, бубны, ксилофон, металлофон, челеста и т. д. К такому своему сложному составу европейский оркестр пришел путем длительного развития, причем не без сильного влияния театральной (оперной) музыки, но его основные группы четко обозначились уже в конце XVIII в. в творчестве мангеймской школы, а главное у Гайдна и Моцарта. Колоссально поднял и расширил выразительность оркестра Бетховен, за ним Берлиоз (особенно в сторону красочности инструментовки) и, наконец, Вагнер. Римский-Корсаков в

России и школа импрессионистов (см.) во Франции — в конце XIX в. направляли развитие оркестра в сторону ясности и прозрачности звучности, тогда как Р. Штраус вслед за Вагнером стремился соединить блеск с мощностью звучания и продолжал увеличивать состав оркестра. В наше время господствует обратное стремление — к оркестру небольшого состава с солирующими инструментами, т. е. оркестру камерно-ансамблевого типа.

ОРНАМЕНТ (украшение) — различного вида и типов мелодические фигуры (группетто, морденты, трели и т. п.): 1) средства продлить звук (в особенности в старинной музыке); 2) декоративные, не влияющие на конструкцию (состав, строй) данной музыки, звукосплетения.

OSTINATO — упорно повторяющийся мотив, обычно в басовом голосе (см. органнй пункт, пассакалья).

П

ПАВАНА — плавный величавый танец в двухдольном размере, пользовался распространением при французском дворе с начала XVI в.; в парном сочетании с гальярдой был одним из ранних предвестников инструментальной сюиты.

ПАРТИТА — циклическая (многочастная) форма XVII—XVIII вв., частью подобная сюите (см.), частью вариациям (см.) и допускающая смешение разнохарактерных пьес (напр., Партита для скрипки соло И. С. Баха).

ПАРТИТУРА — нотная рукопись или книга, содержащая запись муз. произведения для оркестра, хора или для оркестра и хора вместе, а также оперы и любого ансамбля. Каждый голос в партитуре имеет свою строчку, а строчки эти расположены параллельно друг под другом и объединены равными вертикальными отрезками (тактовые черты), чтобы глазу легко было охватить направление всех голосов в их одновременном созвучии и последовательном изменении. Чтение (мысленное слышание) партитуры и вертикальном направлении — вверх и вниз — дает только охватывание отдельных аккордов; чтение в горизонтальном направлении (только слева направо) — дает последование мелодических линий и аккордовых тонов. Необходимо всегда сочетать эти

два направления (две координаты) движущихся голосов и притом отличать голоса руководящие от сопутствующих или восполняющих (фон). Обычное расположение голосов в современных партитурах — групповое: внизу, на самых нижних строчках, размещаются струнные инструменты (считая снизу: контрабасы, виолончели, альты, вторые и первые скрипки), вверху — деревянные духовые (считая сверху: флейты, гобой, кларнеты, фаготы), под ними медные: валторны, трубы, тромбоны и туба, затем ударные. Арфа и фортепиано помещаются над струнными. Если партитура вокально-инструментальная (опера, оратория, месса), то голоса солистов и хора располагаются также над струнными, над первыми скрипками.

ПАРТИЯ — 1) роль в опере или голос (человеческий или инструментальный) в инструментальном или вокальном произведении; 2) тема или группа тем в симфонии, сонате и т. п.

ПАСПЬЁ (*франц. passe-pied*) — французский подвижной, живой и веселый танец (появившийся в конце XVI в.).

ПАССАЖ (*франц.* — ход, проход) — отвечающее какой-либо технической исполнительской проблеме последование тонов; трудный, но блестящий в виртуозном отношении, обычно изобилующий орнаментами муз. фрагмент в пьесе.

ПАССАКАЛЬЯ — 1) величавого характера танец (Франция XVII в.); 2) пьеса вариационного склада в трехдольном размере на повторяющемся (остинатном) мотиве, обычно находящемся в басу.

PASSIONE, PASSIONATO (*итал.* — пассьоне, пассьонато) — страстно, взволнованно.

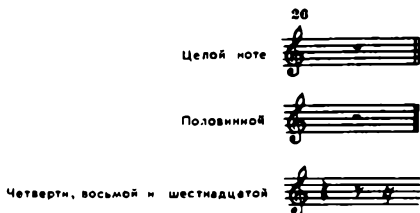
ПАССИОНЫ — см. оратория.

ПАСТОРАЛЬ — 1) музыка наивного, нежного, «мирного» (идиллического) характера; 2) театральная пьеса, в которой представляется воображаемый пастушеский быт как противоположение грубой действительности, с соответствующего характера музыкой.

ПАСТУРЁЛЬ (*франц.*) — песенка в идиллическом изящном роде (жанре).

ПАТЕТИЧЕСКИЙ (*итал. patetico, франц. pathetique*) — от греч. слова пафос — скорбь, страдание, страстно высказанное или выраженное чувство; страстный, мучительный.

ПАУЗА *— знак молчания, но отнюдь не прекращение музыки, так как во время паузы музыка не перестает ощущаться, слух не выводится из данного круга муз. явлений. Таким образом, пауза служит одним из выразительных средств музыки— молчанием, музыкально (ритмически)-организованным. Длительность пауз соответствует различным длительностям нот:



ПЕДАЛЬ— 1) см. органный пункт; 2) см. орган; 3) приспособление (нажимаемый ногами рычаг) у рояля и пианино для усиления силы звучности (правая педаль) или для заглушения ее (левая педаль). Искусство педализования (нажатия и опускания педали) является крайне существенной стороной фортепианной игры и связано с фразировкой (см.). По умению обращаться с педалью распознается грамотное и безграмотное в отношении выразительности исполнение.

PESANTE (итал.— пезанте)— тяжело, веско, массивно.

PER (итал.— пер)— для, посредством.

ПЕРИОД— отграниченный четким аккордовым заключением (см. каданс), подтверждающим данную тональность или закрепляющим новую тональность, отдел муз. пьесы. Особенно в формах, которые представляют собою чередование нескольких напевов без развития их и обусловлены либо мерными танцевальными ритмами, либо четкими размерами стиха (песни, куплеты)— период становится легко различимым и ясно очерченным замкнутым построением. Он состоит обычно из восьми или шестнадцати тактов со строго расчлененными подотделами (два предложения, которые делятся, в

свою очередь, на еще более мелкие составы) и соответствующими им кадансами. Но такие правильные периоды не составляют главной конструктивной (строительной) основы музыки тематической, в которой главную роль играет развитие муз. мыслей в их непрестанной изменчивости, в растяжении и сокращении (сжимании) напевов, мелодий, фигураций (см.) — вообще в явлениях, подобных органическому росту. Мышление равномерно очерченными периодами обнаруживает ритмическую монотонность. Это либо намеренное стремление ограничиться легко схватываемыми построениями, либо наивность и бедность конструктивного развития. Чередование трех периодов, из которых третий является повторением первого, образует простейший вид трехчастного размеренного построения музыки. По этой схеме сочинено множество мелких пьес (песни, танцы, куплеты, романсы), форма которых не идет дальше периодичного сопоставления мелодий.

ПЁСЕННЫЕ ФОРМЫ — простейшие муз. построения по схеме $a+b+a$, т. е. трехчастный склад с одинаковым содержанием первой и третьей части, или $a+b$, двухчастный склад, или $a+ba$, т. е. двухчастный склад, но с возвращением к музыке первой части в сжатом изложении. Типичный пример такого построения — тема финала Девятой симфонии Бетховена:



В этих построениях пишется множество мелких вокальных и инструментальных пьес (песни, куплеты, танцы, экспромты и т. д.).

ПЁСНЯ, ПЁСНИ — 1) народная песня (см. фольклор); 2) мелкие вокальные пьесы с ф-п. или с сопровождением других каких-либо инструментов, частью приближающиеся к деревенской плясовой или лирической песне, частью к романсу; 3) мелкие пьесы для ф-п., обычно сентиментального характера (см. Lied); 4) хоровая песня (см. массовая песня), область ансамблевой лирики.

ПИАННО — фортепиано, в котором струны натянуты перпендикулярно клавишам.

ПИАНИСТ — исполнитель на фортепиано (рояле).

PIANO, PIANISSIMO (*итал.* — пьяно, пьяни́ссимо) — тихо, очень тихо. Piano — собственно означает нормальную среднюю степень звучности, звучность полную, насыщенную, ровную.

PIATTI (*итал.* — пъя́тти) — тарелки, ударный инструмент: две круглые металлические, звонко шумящие при соприкосновении пластинки.

PICCOLO (*итал.* — пй́кколо) — маленький; piccolo flauto (пй́кколо фла́уто) — маленькая флейта. Звучит [на октаву] выше, чем нотируется.

ПИСТОН — см. медные духовые инструменты.

PIÙ (*итал.* — пью) — более, напр., *più sostenuto* (пью состену́то) — сдержаннее, *più mosso* (пью мб́ссо) — оживленнее.

PIZZICATO (*итал.* — пи́ццика́то) — щипком: ущемляя струны пальцами.

ПЛЁКТОР — пластинка черепаховая, или кусочек дерева, или слоновой кости, которым ущемляют струны (мандолины, домры).

ПОБО́ЧНАЯ ТЁМА ИЛИ ПАРТИЯ — см. сонатная форма.

POI (*итал.* — по́и) — потом; напр., *da capo e poi la coda* (да ка́по е по́и ля ко́да) — сначала, потом заключение — значит повторить пьесу или данный отдел пьесы сначала, а потом перейти к заключительной части.

РОСО (*итал.* — ро́ко) — немного. *Roso a roso* (ро́ко а ро́ко) — постепенно; напр., *roso a roso crescendo* — постепенно усиливая звучность.

ПОЛИРИТМИЯ — одновременное сочетание и продвижение мелодических линий или созвучий в различных ритмах так, что образуется многоголосная ткань, в которой не только наблюдается самостоятельность каждого отдельного голоса в отношении звуковом, но и в отношении размеров и чередования сильных и слабых долей, а следовательно, и акцентов:

А. Скрябин. Третья симфония

28 *Allegro mystérieux-*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a piano piano (*pp*) dynamic. The middle staff continues the melodic development with similar rhythmic values, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff provides a harmonic foundation with chords and moving bass lines, also marked with *pp*. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines, also marked with *mp*. The system concludes with a double bar line.

ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ — одновременное сочетание или смешение различных тональностей посредством их наложения друг на друга, как чистых красок в живописи. Пример (из "L'enfant et les sortilèges" [«Дитя и волшебство»] М. Равеля):

29

The musical score for this example consists of two staves. The top staff is in a treble clef and the bottom staff is in a bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns and polytonal elements, with different tonalities being combined simultaneously. The system concludes with a double bar line.



ПОЛИФОНИЯ (греч.) — многоголосие, всякая многоголосная (значит, и контрапунктическая, и гармоническая) музыка. Но в обычном тесном значении полифония противопоставляется гомофонии (см.), монодии (см.) и гармонии (см.), поскольку она сводится к подчинению аккордов руководящему мелодическому голосу. Полифония — параллельное значение и связанных друг с другом стремлением к общим опорным точкам (напр., к тонике — к опорному, открытому тону или аккорду — лада). Если независимость мелодических голосов выступает как главенствующий признак данного сочинения — это пример ли не а р н о г о строения ткани музыки; из двух взаимодействующих и противоположных друг другу составов звуковой ткани («вертикаль» и «горизонталь» — одновременность и последовательность тонов) «горизонталь» становится руководящей, вертикальные же комплексы являются «узловыми пунктами», разрезами движущихся голосов — звучащих линий. Понятие линейности, выдвинутое нем. музыковедом Эрнстом Куртом, устанавливало равноправие мелоса (см.) как независимого от гармонии (учения об аккордах), организующего музыку фактора, но отнюдь не отрицающего значение и роль вертикальной полифонии. К сожалению, сам Курт не развивает своей теории в единственно правильном направлении — в обосновании взаимообусловленности муз. горизонтали и вертикали как проявления муз. оформления.

ПОЛОВИ́ННАЯ НО́ТА — см. ноты.

ПОЛОНЕ́З (итал. polacca — полáкка) — польский танец в трехдольном размере, мерной горделивой поступи. В сущности, полонез — это шествие (танцуемый марш). Ставший привычным облик этого танца с характерной ритмической фигурой:



— полонезы Шопена, Монюшко, а еще раньше Огиньского (1765—1833)— сложился не сразу: до половины XVIII в. ритм полонеза был четный. Истоки этого танца не ясны, возможно его испанское происхождение, и распространение полонеза по Европе (с конца XVI в.) с польским названием нельзя считать временем его возникновения.

ПОЛУТОН — наименьший интервал (малая секунда) европейского равномерно-темперированного строя музыки.

ПÓЛЬКА — танец чешского происхождения, скорее городской популярный, чем народно-крестьянский, двухдольного размера, с постоянной тактовой фигурой:



в XIX в. (с 30-х годов) бытование польки было повсеместным, но как муз. пьеса самостоятельного интереса полька широкого распространения не получила в сравнении с вальсом.

PONTICELLO (*итал.*— понтичёлло)— 1) подставка для струн на смычковых инструментах; 2) особый прием игры—смычком у подставки (*sul ponticello*—суть понтичёлло).

ПОПУРРÍ — пьеса, составленная из кусков, напр., из нескольких мотивов какой-либо пользующейся известностью оперы или оперетты.

PORTAMENTO (*итал.*— портамéнто)— исполнять, как бы скользя от одного тона к другому.

ПРЕЛЮД— 1) вступительная начальная инструментальная пьеса, пьеса-введение перед каким-либо театральным произведением или первая пьеса в каком-либо цикле (круг, ряд) пьес, напр., в сюитах (см.); но прелюд[ия] может предшествовать и одной только пьесе, напр., фуге как сопоставление музыки в «свободной форме» — музыке, за-

ключенной в строгие конструктивные пределы. Такой смысл имеют прелюдии к фугам у Баха и у его предшественников, а также у некоторых композиторов XIX в. (напр., у Сезара Франка); 2) прелюд или прелюдия может быть также самостоятельной пьесой, запечатляющей в сжатой форме какое-либо яркое впечатление, душевное состояние, эмоцию. Шопен своими 24 фортепианными прелюдями дал толчок к развитию «психологического прелюда» и вызвал много подражаний. Наиболее глубокое отражение и дальнейшее развитие этот вид музыки нашел у Скрябина и у Дебюсси.

PRESTO (*итал.* — престо) — очень быстро.

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА — муз. произведения, написанные на какой-либо определенный сюжет, раскрываемый названием (увертюра «Ромео и Джульетта» Чайковского), сжато или подробно изложенный («Антар» — симфония Римского-Корсакова). Границы программной музыки определить трудно: от наивных звукоподражаний до блестящих красочных симфонических картин, от описаний средствами музыки каких-либо явлений и событий до драматических, глубоко выразительных и эмоционально ярких симфоний и симфонических поэм, нередко имеющих своим содержанием выдающиеся литературные произведения (симфония «Фауст» Листа, симфоническая поэма «Буря» Чайковского — в них канвой служит «Фауст» Гете и «Буря» Шекспира). В общем развитии муз. искусства программная музыка всегда занимала значительное место и свидетельства о ней доходят издавна (программно-описательные инструментальные сочинения были известны Древней Греции). Еще в период развития в западноевропейской музыке вокальной полифонии композиторы пользовались для иллюстрации бытовых сцен и даже исторических событий музыкально-изобразительными средствами (таковы, напр., хоровая симфония «Битва при Мариньяно» франц. композитора XVI в. Жанекена; батальную оркестровую симфонию для оркестра — «Битва при Виттории» — сочинил и Бетховен). Но главная ценность программной музыки все-таки не в иллюстративных и декоративно-красочных достижениях (хотя в этой области музыка обогатилась исключительно разнообразными и богатыми средствами изображения), а в завоеваниях эмоционально-

интеллектуального порядка: в обогащении и расширении содержания музыки вследствие тесного ее соприкосновения с выдающимися проявлениями духовной культуры человечества. Два направления можно выделить в программной музыке: если программа служит внешней канвой, по которой последовательно «вышивается» музыка, в произведении выступают на первый план красочные и декоративно-описательные свойства инструментализма. Наоборот, когда программа является лишь толчком к перевоплощению в музыку данного сюжета с полным подчинением поэтической или литературной формы мышлению музыкальному,— в произведении берет верх самостоятельное муз. эмоциональное симфоническое развитие (ср., напр., «Шехеразада» Римского-Корсакова и «Франческа да Римини» или «Манфред» Чайковского). Первое направление способствовало развитию муз. пейзажа (звукописи)— изображению инструментальными средствами явлений природы и вызываемых ими впечатлений и настроений (напр., «Море» Дебюсси или «Годы странствий» — пьесы для ф-п. Листа, своего рода муз. путевые дневники). Композитором, давшим своим творчеством могучий толчок к развитию программной музыки XIX в. и расширившим ее пределы, был француз Гектор Берлиоз. Характерные его произведения «Фантастическая симфония» (1830), симфония «Гарольд в Италии» (1834) и «Ромео и Джульетта» (1839) — драматическая симфония для оркестра, хора и солистов. За Берлиозом выступил в этой области венгр Лист. Кроме уже упомянутой симфонии «Фауст» им написана «Данте-симфония» и целый ряд симфонических поэм на разнообразные сюжеты («Орфей», «Гамлет», «Тасо», «Прометей» и т. д.). Линию Берлиоза и Листа в соединении с вагнеровскими завоеваниями продолжил германский композитор Рихард Штраус, среди симфонических поэм и симфоний которого выделяются: «Веселые проказы Тилля Уленшпигеля», «Жизнь героя», «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Альпийская симфония» и др. Большую роль играет программная музыка в опере, особенно там, где инструментальное симфоническое развитие действия (Вагнер) стало господствовать над вокальной стороной.

ПУЛЬТ (или пюпитр) — подставка для нот.

РАЗВИТИЕ* — (см. тема, тематическое развитие) — музыка пользуется термином развитие в своем качественно-специфическом, с трудом уловимом формальными определениями значении. Качество это, крайне существенное в эволюции европейской музыки, особенно симфонической, обычно связывается с представлениями о тональных планах и взаимодействии тональностей. Действительно, логика строения тонального круга оказала громадное влияние на европейский симфонизм, расширив формы, обогатив гармонию и образовав муз. перспективу во времени, обусловившую возможности увеличения длительности муз. циклических произведений. Третья симфония («Героическая») Бетховена с ее гигантским для муз. мышления эпохи масштабами была первым симфоническим сочинением, выявившим ярко и мощно богатейшие ресурсы тонально-тематического развития. Но само по себе понятие муз. развития шире его тонально-тематического раскрытия. Так, существует ритмическое развитие, особенно в пластически выразительной музыке, связанной с человеческой поступью, жестом и танцами. Оно достигается контрастными сопоставлениями и наслоениями ритмоформул и смещениями акцентов и т. д.

В музыке устной традиции — как в русской народной песенной, так и инструментальной — развитие осуществляется сплетением и расплетением попевочно-подголосочной ткани и методом распевания и «опевания» тонов лада. Этот метод уже с Глинки прекрасно привился и в национально-русской симфонической музыке, создав глубокое своеобразие ее стиля. Импрессионизм вызвал в музыке темброво-колористические принципы развития, впрочем намечавшиеся уже и раньше, параллельно с эволюцией европейского оркестра (Берлиоз) и с открытия и постижения колористических свойств пианизма и фортепианной инструментовки (Лист, Мусоргский и французы-импрессионисты). Развитие в музыке — существенное, неотъемлемое качество европейского симфонизма как особого строя муз.-образного мышления, поднявшего европейскую культуру музыки на небывалую идейную высоту. О том, как осуществляется муз.

развитие и какими техническими ресурсами,— это выходит за грани данной работы. Можно только отметить, что, являясь в европейском симфонизме качественно новым методом, приемы муз. развития коренятся во всей предшествующей истории музыки, включая архаические мелодические системы. Именно принципы развития сыграли решительную роль в освобождении музыки от воздействий соседствующих искусств и в образовании ее как самостоятельного интонационного языка.

РАЗМЕР — см. метр.

RALLENTANDO (*итал.* — раллентáндо) — замедляя.

РАПСОДИЯ — инструментальная пьеса, в которой сопоставляются в свободной обработке, в ярком и технически блестящем изложении народные характерные мотивы и напевы. Особенно показательны в этом отношении виртуозные «Венгерские рапсодии» для ф-п. Ференца Листа.

РЕ — муз. звук или тон *d* (*де*).

РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР И РЕ-БЕМОЛЬ МИНОР — гаммы или тональности *Des-dur* и *des-moll*.

RÊVERIE (*франц.* — реверй — мечта) — пьеса мечтательного, созерцательного характера.

РЕГИСТР — 1) часть или отдел всего объема человеческого голоса или инструмента, охватывающий сродные по окраске, по своему характеру и близкие по высоте тоны. Регистр бывает высокий, средний и низкий; 2) у органа и фисгармонии — трубы или языки [различной настройки, но одинакового тембра], от которых зависит окраска звука и октавное удвоение звуков.

РЕЗОНАНС — большая или меньшая степень отражения или распространения звуков в данном помещении или на воздухе, обусловленная явлением созвучания (усиление силы звука, благодаря наличию поверхностей, вибрирующих под влиянием колебаний источника звука; напр., при пении ответно звучат струны рояля, соответствующие высоте издаваемых голосом звуков; камертон вибрирует сильнее, если его поставить на деревянную поверхность — напр., на стол). Для усиления звука в инструментах служат резонансовые поверхности (дека — верхняя доска под струнами скрипки и фортепиано) и резонансовые (полые) ящики различных форм.

РЕКВИЕМ — 1) католическая заупокойная обедня (месса по умершим); 2) ряд муз. пьес, составляющих эту мессу и потому объединенных единством замысла. Одним из лучших реквиемов является Реквием Моцарта (1791).

РЕ МАЖОР — гамма или тональность D-dur.

РЕ МИНОР — гамма или тональность d-moll.

РЕПРИЗА (франц.) — повторение (см. сонатная форма).

РЕФРЕН (франц.) — мотив, который повторяется после каждого куплета песни; в инструментальной музыке, напр. в рондо (см.), рефреном является начальная мелодия, возвращающаяся после каждого нового по своему мелодическому материалу или по обработке тем отдела музыки.

РЕЧИТАТИВ (см. опера) — род пения, в котором главную роль играет [мелодическое] воспроизведение интонаций человеческой речи (ее повышений, понижений, оттенков, характера и т. д.) и забота о выразительности слова. Речитатив — это омузыкаленная речь, в которой подчеркнуты все ее муз. свойства. Виды речитатива разнообразны: от полного подражания говору и оттенкам обыденной речи до выразительной ораторской или театральной декламации (монологов и диалогов) трагического или комедийного характера, от получения-полупения или мерного сказа (напр., в былинах), а также выкриков и разного рода кличей до развитого драматического речитатива с инструментальным сопровождением. В русской музыке великим мастером в области речитатива был Мусоргский. Ему присуще изумительное чутье к неуловимейшим эмоциональным оттенкам в человеческой речи, к тем оттенкам, которые делают эту речь не набором слов, а выразительной интонацией — языком чувства. Слово и тон у Мусоргского составляют неразрывное целое, и каждое лицо, каждый характер в его операх и романсах сохраняет свой особый, ему свойственный отпечаток речи. Область речитатива является, в сущности, областью муз. риторики.

RINFORZANDO (итал. — ринфорцáндо) — укрепляя, усиливая звучность.

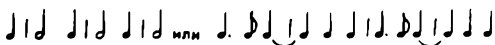
RISOLUTO (итал. — ризолүто) — решительно.

RITARDANDO (итал. — ритардáндо) — замедляя.

RITENUTO (итал. — ритенүто) — сдерживая, замедляя.

РИТМ (греч.) — повторность и соразмерность последования тонов, наглядным выражением чего служат ноты различной длительности и такты (см.). Благодаря ритму движение музыки воспринимается как организованное, и слух различает не только расстояние тонов (соотношения высотностей), но и их распределение во времени. Ритм в музыке — ее строитель и цемент, связывающий в закономерное единство пробегающие перед нашим сознанием звуки, так что в непрерывном продвижении тонов выделяются точки опоры и разные степени соотношения интонируемых элементов. Ритм измеряется метром. Это легко видно из сравнения различных длительностей в одном и том же размере, напр. в трехдольном:

32



Всюду трехдольный размер, всюду единая мера счета — четверть (♩) и постоянно акцентируемая сильная (первая) доля такта, — и тем не менее ритм всюду различен. Происхождение муз. ритма, возможно, биологическое, т. е. в нашем дыхании, и в присущем нашему организму стремлении к экономному распределению рабочей силы. В напряжении и успокоении (разрядке), в чередовании неравновесия и равновесия, в подъеме и опускании — словом, во множестве ощущений наших и в работе мускулов наблюдаются смены или чередования, которые даны и в окружающем нас мире (напр., ритм волн). Но эта биологическая сторона ритма «снимается», обогащаясь социологической, т. е. только с точки зрения социально-экономической возможно осознать процессы ритмизации во всех областях деятельности человека. Как фактор, рационализирующий всякий вид затраты человеческой энергии

и всякий трудовой процесс, ритм проникает во все области музыки и устанавливает мерное распределение во времени не только длительностей тонов, но как мелких, так и крупных отделов форм музыки (периодические смены частей, подъемы и ниспадания мелодических линий, динамические нарастания и снижения), а также проявляется в чередовании сильных и слабых долей, степеней силы звучности, медленного и быстрого движения (темпа) и т. д. Из соотношения в музыке ритма длительностей и ритма тонического (смены акцентов или повышений и понижений голоса) все время возникают ритмические перебои, разрушающие монотонность (однообразие) такта.

РИТУРНЁЛЬ (*франц.*) — короткое инструментальное вступление (в песнях, куплетах, романсах, ариях), за которым следует пение. Ритурнель обычно повторяется после каждой строфы (см.).

РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ — см. тональность.

РОМАНС (*франц.*) — 1) крайне разнообразные и многогранные камерные вокальные произведения для голоса с инструментальным сопровождением (обычно с ф-п., но иногда и с оркестром) объединяются в этом понятии. Романс — усложненный вид «комнатной», «домашней», салонной песни — песни, ставшей более интимной, отзывчивой в отношении передачи тончайших оттенков психики — личных душевных настроений, и потому тесно спаявшейся с лирической поэзией. Романсы пишутся на разнообразнейшие стихотворения, но главной целью композитора всегда бывает стремление выразить с возможно большей чуткостью замысел поэта и усилить музыкой эмоциональный тон (проявление чувства) стихов, подчеркнуть содержащуюся в них напевность. Песня же чаще всего ограничивается лишь обобщающей текст одной мелодией. В новом своем (в сравнении со средневековым романсом-песней) облике он зародился во второй половине XVIII в. в виде мечтательных и чувствительных (сентиментальных) мелодий с несложным сопровождением. В этом сказались свойственные предреволюционной эпохе стремления к непосредственному выражению чувства, к естественности и прекраснодушию. Как раз философу Руссо, особенно выдвигавшему указанные стремления, принадлежат удачные опыты сочинения соответствен-

ной музыки (его романсный сборник: «Утешения в печалях жизни моей» появился в 1781 г.). С тех пор романс, наряду с немецкой Lied (см.), испытал множество превращений (в музыке различных композиторов), но неизменно продолжает быть распространеннейшим видом вокальной лирики. Лучшие романсы — это те, в которых поэзия и музыка раскрываются в постоянном взаимопроникновении и борьбе и образуют не механическое соединение, а живое неповторимое единство. В России ни один из выдающихся композиторов не миновал романса, и у Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова и др. имеются образцовые произведения в этой области музыки. Романсы Мусоргского по своей напряженной эмоциональной выразительности даже переходят за грани муз.-поэтической лирики и становятся сжатыми драматическими сценами; 2) романсами называются также небольшие мелодичные пьесы для инструментов соло с сопровождением ф-п. или оркестра.

РОНДО — одна из распространенных форм инструментальной музыки, ведущая свое происхождение от средневековых песен с возвращающимся припевом (рефреном). Возможно, что эти «круговые песни» ведут свое начало от народных песен-игр — хороводов. Инструментальное рондо состоит из нескольких связанных отделов, объединенных возвращающейся время от времени основной руководящей мелодией [иногда называемой рефреном]. С этой стержневой мелодией (или главной темой) чередуются другие, в других тональностях и одного характера, но не настолько резко противоположные главной теме, чтобы можно было говорить о драматическом сопоставлении, о борьбе контрастных (взаимопротиворечивых) идей, словом, о «конфликтном» развитии движения в рондо. Динамика развития свойственна сонате и симфонии и тем сложным рондо, которые являются переходными к сонатной форме. Обычного же типа рондо не носят отпечатка инструментального драматизма (симфонизма) и в сущности своей вполне отвечают хороводной игре-песне, ее лирическому содержанию. Темы рондо отличаются напевным песенным характером: обычно это плавно движущиеся мелодии, а не темы-идеи в их настоящем смысле. Рондо чаще всего являются заключительными частями

многочастных форм (концертов, сонат и симфоний), поскольку им присущ отпечаток внеличной хоровой лирики (хоровой не в смысле наличия хора, а в смысле выражения состояний и настроений людей, объединенных в игре, или каким-либо единым переживанием). Очень показательно отметить при этом факт превращения форм рондо в сонатное *allegro* или исчезновение рондо из сонаты и симфонии по мере того, как эти формы становились все большим отображением контрастов-чувствований и душевной борьбы замкнувшейся в себя личности. Но встречаются рондо и как самостоятельные, виртуозного характера инструментальные пьесы (напр., ф-п. рондо Шопена).

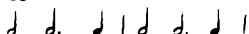
RUBATO* (*итал.* — рубáто) — манера (способ) выразительного исполнения [в частности] посредством легких, едва уловимых отклонений от строго ритмичного совпадения мелодии и сопровождения. Применение *rubato* требует тонкого вкуса и ритмической чуткости от исполнителя, превращаясь в противном случае в неорганизованную и произвольную игру. В сущности своей *rubato* является ритмической импровизацией.

С

САКСОФОН — медный духовой инструмент (загнутая конусообразная трубка) с кларнетным мундштуком, благодаря чему металлический тембр смягчается и в результате возникает богатая оттенками своеобразная звучность. Саксофон изобретен во Франции в начале XIX в., а несколько позднее был усовершенствован выдающимся инструментальным мастером Адольфом Саксом, по имени которого и назван. Подвижность и гибкость саксофона, широкий объем тонов (саксофоны представляют собою семью инструментов от баса до сопрано) обеспечили ему теперь широкое распространение, в особенности в связи с джазом.

САРАБАНДА — величавый танец происхождением из Испании, начавший распространяться в остальной Европе с XVI в. Размер трехдольный, движение медленное, характерный ритм:

33



Как составная часть инструментальной сюиты (с XVII в., а в особенности в XVIII в. у Баха и Генделя), сарабанда превратилась, подобно аллеманде, куранте, менуэту и жиге, в независимую от танца музыкальную пьесу и заняла в сюите место, соответственное будущей медленной части сонат и симфоний, т.е. своим спокойно величавым темпом и ритмом она чаще всего служила опорной точкой между подвижной курантой и стремительной финальной жигой.

САРЮСОФОН — медный духовой инструмент, названный по имени своего изобретателя, французского военного капельмейстера Саррюса (в 1856 г.). Трубка сарюсофона конусообразная, по способу извлечения звука (посредством язычкового механизма) он приближается, как и саксофон, к деревянным духовым инструментам. Некоторые из французских композиторов пользовались сарюсофоном с конца 70-х годов, в наше время он вошел в состав джаза, но не составляет такой неременной его принадлежности, как саксофон.

SDEGNOSO (итал.— зденьбзо) — [гневно] настойчиво, упорно.

СЕГИДІЛЬЯ — испанский танец-песня с сопровождением кастаньет, которыми отмечается ритм интерлюдий (вставок между вокальными куплетами). Размер сегидильи трехдольный ($\frac{3}{8}$ или $\frac{3}{4}$). Характерный ритмический рисунок кастаньет:



Темп сегидильи быстрый, характер танца, подобно болеро, оживленный, подвижной, но строго ритмичный.

СЕКВЕНЦИЯ (лат.) — 1) одна из форм вокальной средневековой музыки; 2) перемещение одного и того же напева или сочетания аккордов по ступеням гаммы вверх или вниз, а также из лада в лад или из одной тональности в другую.

[**СЕКСТА** (см. интервал) — расстояние от любого данного тона до шестой ступени вверх или вниз. Это расстояние может быть равным четырем (малая секста) или четырем с половиной тонам (большая)].

СЕКСТАККО́РД — см. аккорд и трезвучие.

СЕКСТЕ́Т — 1) вокальный или инструментальный ансамбль из шести исполнителей; 2) произведение, написанное для шести однородных (духовых, струнных) или неоднородных инструментов [или голосов].

СЕКУ́НДА (см. интервал) — расстояние от любого данного тона до соседней ступени вверх или вниз. Это расстояние может быть равным тону (большая секунда) и полутону (малая секунда):



Большая секунда



Малая секунда

СЕКУНДАККО́РД — см. септаккорд.

СЕМЕЙОЃРАФИЯ (греч.) — нотация (см.), обозначение муз. звуков условными значками.

SEMPLICE (итал. — семпличе) — просто.

SEMPRE (итал. — сэмпре) — всегда.

SENZA (итал. — сэнца) — без.

СЕПТАККО́РД — аккорд с септимой (см.), четырехзвучие, напр.:

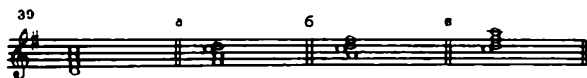


В зависимости от того, на какой ступени гаммы и из сочетания каких интервалов (терций) строится этот аккорд, он носит различные названия. Самые употребительные из септаккордов это — доминантсептаккорд (находится на V ступени гаммы: см. только что данный пример) и уменьшенный септаккорд, который строится обычно на VII ступени гаммы с пониженной VI ступенью и состоит из малых терций:



Каждый из тонов септаккорда может стать басовым (нижним) голосом, тогда получаются обращения септаккорда, каждое из которых имеет свое название: квинтсекстак-

корд (а), терцквартаккорд (б) и секундаккорд (в). Напр., обращения от доминантсептаккорда тональности соль мажор:



СЕПТЭТ — 1) ансамбль из семи исполнителей; 2) произведение для семи однородных или неоднородных инструментов [или певческих голосов].

СЭПТИМА (см. интервал) — расстояние от любого данного тона до седьмой ступени диатонической гаммы вверх или вниз:



Септимы как и секунды, бывают большие (а) и малые (б); в больших септимах не хватает полутона до октавы, а в малых — целого тона.

СЕРЕНАДА (итал. — вечерняя музыка) — 1) исполняющиеся на открытом воздухе одночастные или многочастные вокальные и инструментальные пьесы в честь кого-либо или как обращения к любимой женщине; 2) вокальная короткая лирическая пьеса для одного голоса с инструментальным сопровождением (часто встречаются в операх) или для какого-либо инструмента соло с сопровождением; 3) серенада как симфоническое (независимое от прикладного значения) произведение состоит, подобно сюите, из ряда разнохарактерных пьес (обычно четыре). Таковы оркестровые серенады Брамса, Чайковского и др.

СИ — муз. звук или тон *h* (ха).

СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР и **СИ-БЕМОЛЬ МИНОР** — гаммы или тональности *B-dur* и *b-moll*.

СИ МАЖОР — гамма или тональность *H-dur*.

СИ МИНОР — гамма или тональность *h-moll*.

СИМФОНИЗМ — (см. симфония) сонатная форма и фор-

ма) — свойственный высшей интеллектуальной сфере музыки процесс развертывания музыкального движения путем противоположностей, т. е. как движения антитетического.

СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА ИЛИ ПОЭМА (см. программная музыка) — некоторое различие между этими двумя видами инструментальных программных произведений состоит в том, что симфонические картины в сравнении с симфоническими поэмами в большей степени уклоняются в сторону красочно-изобразительной музыки. Но точной границы тут провести нельзя. Яркими эмоционально-выразительными симфоническими поэмами в русской музыке являются «Поэма экстаза» и «Прометей» Скрябина. О формах симфонической поэмы см. сонатная форма.

СИМФОНИЯ * (греч. — созвучие, согласие, консонанс) — высшая по своей содержательности, по многогранности звуко сочетаний, по разумности своей конструкции и многообразию фактуры (характер обработки материала) муз. форма. Симфония — многочастное (циклическое, в смысле развития единой идеи в нескольких самостоятельных пьесах) построение. Смысл построения — в конечном объединении (синтезе) противоположностей, т. е. в возникающем у слушателя в итоге восприятия симфонии ощущении единства как бы пережитого события. В симфонии, как в каждом жизненном явлении, во взаимодействии противоборствующих сил — в их развитии — борьбе, рождается новое обогащающее нас чувство. Как из всякого случайного переживания — горя или радости, удовольствия или неудовольствия — сознание человека вырабатывает свое отношение к окружающим явлениям, свой жизненный опыт, так тем более оно качественно познает жизнь в организованном муз. движении, воплощающем и динамику эмоций, и статику созерцательных моментов нашей душевной жизни. Это перевоплощение эмоций в музыку и обнаружение их в симфоническом развитии совершается под воздействием еще не изученных стимулов, идущих от психики и идеологии господствующего класса, которому доступны высшие формы интеллектуальной культуры, и проявляется сквозь призму личных жизнеощущений и личного сознания композитора (человека, остро чувствительного к раздражениям и чутко

реагирующего на них не в непосредственных жестах и высказываниях, а через муз. произведения, в сложных звукосочетаниях и в движении тонов). Чем замкнутее душевный мир композитора, тем более мелкой, личной становится симфония; чем отзывчивее его чувствования на господствующие формы общественного сознания, тем сильнее будет отклик на его музыку, ибо тем более обобществляющей она становится. Это явление своего рода эмоционального обмена или превращения жизнеощущений (раздражений) в муз. становление (т. е. в целый ряд взаимообусловленных и борющихся душевных состояний, преломленных в движении тонов) и возникающее из такого обнаружения эмоциональной энергии обратное поглощение ее воспринимающим слушателем стало находить свое наиболее полное выражение в европейской симфонической и камерной музыке (особенно в формах сонаты и симфонии) со второй половины XVIII в. (Гайдн, Моцарт) и достигло вершины своей в Западной Европе в творчестве Бетховена, а в русской музыке — в творчестве Чайковского. Динамика эмоций и статика созерцательных моментов душевной жизни (конечно, это статика условная и условно ее отражение в музыке как искусстве, воплощающем в движении тонов движение как форму проявления жизни) потому наиболее выразительно проявляются в сонатно-симфонической форме, что в основе и сонаты, и симфонии лежит напряженно-драматическое проведение руководящих и контрастных друг другу муз. идей (тем). Это проведение можно назвать действием симфонии — обнаружением противоположных сил. Форма сонатного аллегро или сонатная форма (см.) служит своего рода ареной или ристалищем, потому что преимущественно в ней симфония обнаруживается как драма и в ней сосредоточивается тематическое развитие. Но одна эта форма как часть симфонии не выявляет симфонии в целом. Поэтому ей противопоставляется другая часть — медленное движение, обычно музыка созерцательного характера, в которой механическое чередование мелодий решительно преобладает над противоположением и одновременно соподчинением музыкальных идей (тем) друг другу. Сопоставляя первые части или отделы сонатно-симфонического цикла, мы видим, что они резко контрасти-

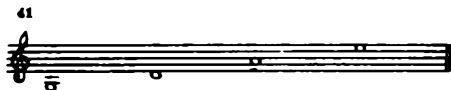
руют: первая часть — быстрое (обычно в темпе аллегро) активно-волевое движение (часто предваряемое медленным вступлением); развитие музыки здесь основано на борьбе тем и потому носит ярко выраженный драматический характер. Вторая часть — спокойное и довольно медленное (анданте) или очень медленное (ададжо) движение, это музыка созерцательного лирического характера из чередуемых или варьируемых мелодий. Несмотря на большую иногда контрастность мелодий, в медленной части симфонии господствует одно основное настроение. Лирике второй части противопоставляется танец или скерцо (пьеса шутивного, прихотливого или причудливого характера) в быстром движении. Эта третья часть симфонии служит своего рода «интерлюдией» — «веселой игрой» — переходом к финалу, к заключительной части, по развитию своему нередко не уступающей первому симфоническому аллегро. Четвертая часть — или форма рондо, но усложненная так, что повторения стержневой темы — рефрена — связываются с тематическим развитием (рондо-соната), или же форма сонатного аллегро. По содержанию своему финал симфонии обычно является развитием единого, обобщающего душевного состояния или единодушного порыва (массового чувствования): можно сказать, что здесь мы имеем инструментальное преломление хоровой лирики. Когда Бетховен в финале-гимне своей Девятой симфонии присоединил вокальный ансамбль и хор к звучности оркестра, он фактически выявил присущий финалу всякой симфонии характер массового обнаружения единого чувства. Таким образом, все четыре части симфонии одновременно и восполняют друг друга и противопоставлены одна другой. Они вмещают в себя музыку, многогранную по содержанию и разнообразную по характеру и складу своему. Все остальные муз. формы меньшей протяженности соподчиняются симфонии и могут входить в нее как составные части (даже фуга).

СИНКОПА — перемещение удара с сильного времени (первая доля такта) на слабое (соподчиненные доли такта), вследствие чего возникает крайне неустойчивый, сдвинутый, но вместе с тем четкий ритм, а из-за ощущаемого слухом неравновесия — муз. движение воспринимается как более напряженное и стремительное.

SCHERZANDO, SCHERZOSO (*итал.*—скерцáндо, скерцóзо)—шутя.

SCHERZO (*итал.*—скёрцо—шутка)—инструментальная пьеса (самостоятельная или часть сонаты и симфонии), обычно трехчастного строения, как большинство пьес танцевального склада. Средняя часть—трио—противопоставляется крайним (тождественным по музыке), отличаясь от них иным характером звучности и иным материалом. Существенные черты скерцо: подвижный темп, живой, задорный и прихотливый ритм. Не Бетховен изобрел форму скерцо, но после скерцозных, очень подвижных менуэтов Гайдна он ее расширил и развил, усилив контраст между трио и остальными частями, а в них введя тематическое единство и разработку мотивов. Тем самым механическое чередование отделов менуэта он превратил в симфоническое движение. По содержанию своему скерцо глубже, чем самое название: бойкая шутка нередко уступает место прихотливому юмору, а непритязательное веселье переходит в гротеск (см.), радость в тревогу, в настороженное ожидание и т. п. (в этом отношении интересно преломление форм бетховенских скерцо в операх у Верди, Вагнера, Глинки).

СКРІ́ПКА (*итал.* *violino*—виоли́но) распространеннейший четырехструнный смычковый инструмент. Строй его:



Скрипка [по-видимому] происходит от самого высокого инструмента из семейства виол (см.)—виола-сопрано; она оказалась наиболее отвечающей запросам европейской инструментальной музыки (с эпохи все более и более напряженного развития инструментализма—с конца XVI в.) и в итоге различного рода усовершенствований заняла первое место и в оркестре, и как солирующий инструмент. Расцвет изготовления поразительных по звучности скрипок падает на XVII—XVIII вв.: это семьи итальянских мастеров Амати, Гварнери, Страдивари. Ряд выдающихся скрипачей-виртуозов итальянцев: Корелли (1653—1713), Вивальди

(1678—1741), Тартини (1692—1770), Виотти (1755—1824), Паганини (1782—1840) и др.— подняли искусство скрипичной игры до высших степеней блеска и выразительности. Благодаря исключительной широте диапазона, разнообразию тембра, струн, полноте и богатству тона (в смысле качества звучания), а также гибкости и подвижности смычка скрипка обладает завидными преимуществами среди остальных струнных и буквально ведет за собой оркестр. Устройство скрипки по виду несложно: вытянутый, с вырезами в боках и с плавными округлениями сверху и снизу, плоский и полый корпус (верхняя доска, с вырезанными симметрично отверстиями называется дека). К нему прикрепляется гриф—длинная узкая шейка. Над декой и грифом натягиваются четыре струны, из которых каждая настроена в расстоянии квинты от другой (см. выше нотный пример). Смычок, посредством которого извлекается звук на скрипке и других смычковых инструментах, представляет из себя трость (лучок) из упругого дерева; по одной стороне смычка густо натягивается прядь конских волос. Различают манеры ведения смычка и касания им струн (штриха). Штрих вниз обозначается знаком \sqcap , штрих вверх знаком \surd , игра кончиком смычка называется *a punta d'arco* (*a пунта д'арко*). См. также *pizzicato*, *ponticello*.

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА * (советская музыкальная культура, советские композиторы)— музыка, которая сочиняется в СССР в годы от октября 1917, великой даты социалистической революции. Это простейшее определение, однако, является и обширным и внешним по мере творческого пересоздания жизни всей нашей Родины и по мере все более и более четкого выявления стиливых контуров советской музыки и обрастающей ее муз. культуры. Сформулировать содержание советской музыки и ее основные признаки для нас, современников и участников ее расцветания и борьбы творческих направлений, очень трудно, хотя изнутри, так сказать, из ощущения претворения мысли в музыку, именно нашей современности, советским музыкантам непосредственно понятны и осуществленные стремления, и грани достигнутого, и удачи, и неудачи, и даже различение «советского и несветского» в музыке.

Каждый четко сознающий значимость своего родного искусства композитор СССР понимает, что значимость эта определяется — даже для оригинальнейшего таланта — его «себя включением» в жизнь государства не автоматически, «по месту жительства», а воспитанием в себе творчески особого чувства неотрывности «моего дела» от труда всех, чувства государственной солидарности как реальнейшего соперничания: не отказ от своеобразия личного, таланта, а обогащение индивидуальными чувствами и помыслами народа — вот естественное следствие такого перевоспитания. Отсюда постоянное вникание слуха и мысли в народное творчество, вникание резко иное, чем только эстетическое любопытство музыканта к красивым и удобным для обработки темам из фольклора.

Именно не фольклор, а народное творчество с его закономерностью, мастерством, отдельными мастерами и стилями, и школами. Тогда и личное, свое творчество, при постоянстве питания устной, живой интонацией, становится для советского композитора конкретной самопроверкой. Повсеместно растущая муз. самодеятельность масс и подъем народно-национального музицирования в братских республиках выращивают кадры новых слушателей. Надо охватить сознанием всю грандиозность муз. самодеятельного движения, стоящего у живых истоков муз. культур, чтобы оценить хотя бы то, что каждый чуткий советский композитор даже порой непроизвольно для себя создает среди конкретного звучания муз. языков тысячелетий. Рост муз. самодеятельности воздействует на слушателей вовлечением их в музыку как активных участников — сегодня слушатель, завтра исполнитель, расширяя их представления о композиторстве. Тем самым все теснее, все уже становится средоточием между так называемой художественной музыкой, собственно музыкой верхов городской культуры в лице выдающихся творческих индивидуальностей, чаще всего музыкой крупных городских центров, — и между музыкой массовой, в старой терминологии: популярный и «простонародный».

Следствием означенных процессов является всемерное обогащение «интонационной памяти» и выразительных средств музыки «всей» страны, при особенно интенсивном

обмене песенностью. Композиторские же съезды обеспечивают естественное творческое соревнование, разбивая личную замкнутость. Вывод: решительное преобладание в советской музыке стремлений к общительности и представительности (не в узко официозном плане).

С подобного рода стремлениями тесно связано движение за создание и стиль массовой хоровой лирики, главным образом массовой песни. Это движение зародилось с первых лет Великого Октября и проникло во все отрасли советской музыки и музицирования. Оно завоевало оперу и оживило сифонический стиль, а также глубоко внедрилось в музыку кино. Оно же выросло в показатель растущего преобладания ансамблево-коллективного бытования музыки над замкнуто семейственным и салонным. Надо уметь отличать отрицательные явления от поисков доступности как простоты, здоровья и силы, т. е. жизнеупорного стиля массовой хоровой лирики. Надо уметь постигать существенное в этом, громадно распространенном и органически спаянном с эпохой и художественными потребностями народов СССР движении. Ибо немыслимо отрицать глубокий общественный смысл происходящего, перерастания лирики личной в лирику массового чувствования и коллективного сопереживания воздействий действительности.

Эти качества действуют в массовой советской лирике гораздо ярче, чем в классическом канте, хоровом и инструментальном, первой трети XIX в.: мелодия шиллеро-бетховенской «оды к Радости» и затем «Славься» в «Сусанине» Глинки—высокие образцы кантов—только в идеале мыслились как «всенародное пение», а на самом деле создавались как профессиональные хоры; советская же массовая лирика и сочиняется и реализуется, как массовое пение, как художественное обобществление коллективных чувствований. Это целеустремление переключается и в советскую оперу, и в советский симфонизм, вызывая ряд опытов в профессиональной муз. культуре. Иначе говоря, в возрождении народно-национальных культур республик Советского Союза с их стремлением к широким художественным обобщениям—в национальных формах явлений современной советской действительности, в создании массовой

СОЛЬ МАЖО́Р и **СОЛЬ МИНО́Р** — гаммы или тональности G-dur и g-moll.

СОЛЬФЕ́ДЖИО — 1) пение без слов на гласные звуки [или с названием нот], для упражнения в постановке голоса, а главное для развития слуха (в отношении узнавания интервалов) и ритмического чутья; 2) сборники упражнений для указанных только что целей.

СОНА́ТА — пьеса, которая играетя (*итал.* sonare — со-на́рэ — играть), в отличие от пьесы, которая поется (*итал.* cantare — канта́ре — петь), таково первоначальное значение этого слова (XVI в.). Развитие сонаты начинается в XVII в. в Италии от многоголосных и многочастных (точнее, состоявших из чередований коротких отделов-эпизодов) инструментальных пьес, носивших название канцона (см.). Со второй половины XVII в. и в течение XVIII в. много содействовали развитию концертов и сонат как циклических ансамблевых форм музицирования итальянские скрипачи, виртуозы и композиторы (см. скрипка). Возникшее тогда различие между двумя видами сонат (камерная соната и церковная соната, впрочем, в церковной не было ничего культового) указывает на уклон камерной сонаты, ввиду преобладания в ней пьес танцевального склада, к сюите, а церковной сонаты — к музыке созерцательного характера, в которой муз. движение становилось все более сложным, связным и последовательным, независимым ни от ритма танцевального, ни от ритма слов: музыка вырабатывала здесь самостоятельный инструментальный язык, обусловленный динамикой тоновых и тональных соотношений (см. сонатная форма). Соната как циклическое построение, подобное симфонии (см.), но принадлежащее области камерной музыки, образовалась во второй половине XVIII в. в творчестве Гайдна, Клементи, Моцарта и у их предшественников в этом отношении — Филиппа Эмануэля и Иог. Христиана Баха, сыновей Иог. Себ. Баха. Как и симфония, вершины своего развития классическая соната достигла у Бетховена. Все, что было сказано о симфонии, касательно каждой из отдельных частей, и симфонии как единства, относится и к сонате — только здесь иной, более компактный характер звучности. Сонаты пишутся как для фортепиано и других инстру-

ментов—соло, так и для небольшого ансамбля (чаще всего для скрипки с ф-п., для виолончели с ф-п.; трио—ф-п., скрипка и виолончель—в сущности тоже соната; струнный квартет—в такой же мере соната, в какой и камерная симфония). В послебетховенской сонате (начиная с Листа) заметно стремление сжаться (сконцентрироваться) в одночастное широко развитое построение, в котором, однако, в сцепленном виде можно различить составы (элементы) многочастной сонаты.

СОНАТИНА — соната, сведенная к простому последованию основных своих частей и разделов, без тематического развития (или с очень незначительным) и без присущей сонатной форме напряженности выражения. Обычно в сонатине сопоставлены три небольшие части (быстрое, медленное и быстрое движение). Сонатины, благодаря легкости фактуры своей, служат для педагогических целей как пьесы для начинающих (большой известностью пользуются сонатины Клементи и Бетховена).

СОНАТНАЯ ФОРМА * (см. форма) — наиболее сложный вид муз. движения, в котором «снято» механическое чередование отделов и частей и в котором муз. развитие идей раскрывается антитетически, путем противоположностей и приведения к единству. Эта форма называется еще: сонатное или симфоническое аллегро, потому что обычно ей присуще подвижное и даже быстрое движение и потому что она является первой, а нередко и последней—существенной частью сонаты и симфонии. Сонатная форма выросла из тех же социально-исторических предпосылок, из каких возникло интеллектуально-освободительное движение, известное под именем эпохи Возрождения (эпохи освобождения человеческой личности и мысли из-под ига церковной догматики и феодального авторитета). В музыке как психологически чутком искусстве не могли не возникнуть такие формы выражения, которые отвечали бы новому мировоззрению, отводившему широкое место жизни чувств, страстей и эмоций. Толчок к обогащению эмоциональной жизни был дан еще в XIV в.—с того момента, когда начался рост буржуазных городских общин и их экономический подъем. Естественно, что той областью музыки, где впервые отразился этот толчок, была песенная

лирика как непосредственное выражение чувства. Развитие в данном направлении привело к мадригалу (см.), к опере (см.) и к вокальной монодии с инструментальным сопровождением (см. ария). Самостоятельный инструментальный язык музыки, однако, развивался медленнее, потому что эта область музицирования — игра на инструментах — была более узкой и сперва повсеместно (церковь, театр, уличная и домашняя музыка) связывалась либо со словом, либо с танцем (эта связь была крайне плодотворна для инструментальной музыки). Только постепенно из замены вокальных голосов инструментами, из инструментальных импровизаций между пением (интерлюдии), из соревнования органистов, лютнистов и других профессионалов и любителей игры на инструментах могли вырастать навыки и техника и складываться самостоятельные инструментальные формы. Но этот рост, конечно, был связан с соответствующим ростом слуховых навыков, и интереса, и вкуса к слушанию инструментальной музыки, независимо от ее прикладного назначения (сопровождать пение, или танец, или торжественные процессии или сигнализировать на войне и в городском быту). Несмотря на то, что в XVI в. инструментальная музыка уже обнаруживает себя в ряде самостоятельных и достаточно протяженных форм (напр., вариации) — убеждение в том, что подлинная музыка есть музыка вокальная, долго не исчезало. Точно также лишь постепенно образовывалась — как было сейчас сказано — привычка в обществе к времяпрепровождению не только за играми, танцами, беседой и пением, но и слушанием инструментальной музыки. Через оперу (необходимость во все более и более выразительном оркестре) и через различные формы концертирования (соревнования), наконец, через усовершенствование инструментов (особенно струнных смычковых), через начинавшееся обыкновение держать при королевских, княжеских и прочих богатых дворах, усадьбах и дворцах не только певческие, но и инструментальные капеллы (и оперные труппы), наконец, еще через возникавшие мало-помалу по всей Европе общественные очаги слушания музыки — концерты для более или менее широкого (уже не тесно домашнего, или придворного, или салонного) круга людей, — только через все это, вместе взятое, инстру-

ментальная музыка смогла, наконец, расширить и углубить средство выражения и найти самостоятельный, независимый от слова и танца язык. Независимость от слова должна была сказаться, прежде всего, в обогащении интонаций (свобода в обращении с интервалами, широкие скачки, увеличение диапазона, несвязанная с акцентом слов и длительностью слогов мелодика), а независимость от танца — в связности движения, в его неразрывности, в ритмической гибкости и т. д. Естественно, что первые стремления муз. мысли были направлены на установление соотношений между степенями скорости (медленно-быстро или быстро-медленно), на сопоставление инструментов, концертирующих с tutti (весь оркестр), и на контраст между сильной, напряженной и плавной (тихой) звучностью (*forte*—*piano*). Эти соотношения и были основными действующими силами в образовании крупных инструментальных форм, так как все они вытекают из различных способов (манер) игры и показа своего умения, своей виртуозности. А показ, представительство (отсюда *stile rappresentativo*—итал.—стиле рапрезентативо—показательный, «показной» стиль, понятие, характерное для театра и музыки позднего Ренессанса и Барокко) были лозунгами исполнительского искусства. Итальянские скрипачи-композиторы упорно и настойчиво добивались в своих сонатах яркого сопоставления медленной и быстрой или быстрой и медленной музыки. Это были два показательных вида игры: в медленной части—выразительность и напевность тона инструмента, в быстрой—ловкость, гибкость, блеск, четкость исполнения. Но и в том и другом случае проявления чувства жизни, мужественной энергии и воли. Следующим завоеванием в области инструментального языка было осознание тональных соотношений. Оно отчасти предшествовало осознанию тематического развития путем противопоставлений. В сонатах, сюитах (см.) и в концертах начинают проявляться четкие грани между тоникой и доминантой—между строем основным и примыкающим к нему строем V ступени (напр., до мажор—соль мажор, ре мажор—ля мажор). С развитием тонального чувства внимание композиторов начинает сосредоточиваться на работе не только над соотношениями отдельных частей сонаты или

концерта друг с другом, но, главное, над соотношением и связью элементов внутри частей и над их расширением. Начинает возникать сонатная форма или форма сонатного аллегро как средоточие и наивысшее напряжение динамических свойств музыки. С обнаружением тональных отношений (их родства и противоречий) открывается могучее выразительное средство, ибо, даже проводя одну и ту же мелодию в разных тональностях, композитор показывает ее слушателю в различно сопряженных и окрашенных близких и далеких планах. В тональных соотношениях музыка нашла как бы свою перспективу, и очень долго развитие сонатного аллегро шло по линии выявления этих тональных планов и уравнивания двух внутренних отделов: первый вел от тоники в доминантный строй, второй — обратно. Множество разнообразнейших способов этого перехода было установлено, причем суть дела отнюдь не в формальных исканиях. Это доказывают одночастные, различнейшего характера, но все сонатные по существу своему пьесы для клавира великого итальянского виртуоза-композитора Доменико Скарлатти (1685—1757). Он настойчивее, чем кто бы то ни было в ту эпоху, искал сосредоточения мысли в сравнительно ограниченном «звуковом пространстве» и достижения в этих пределах наибольшей силы выражения. У Скарлатти начинают обрисовываться тонально-тематические взаимоотношения и противоречия — то, что дало сонатной форме ее главную ценность: развитие муз. тем путем противопоставлений. То, что мелодии и мотивы перестают быть только чередующимися эмоциональными высказываниями, а превращаются в темы — в сжатые и четкие муз. идеи или образы, подвижные и изменчивые, вступающие друг с другом во взаимодействие и борьбу, составляет завоевание громадного значения для музыки как самостоятельного языка. В развитии тем-идей, в их разработке музыка нашла законы своей речи. С этого момента откристаллизовалась схема сонатного аллегро. Эта схема основана на противопоставлении, через движение двух контрастных видов тем, руководящих мотивов или тематических комплексов, причем каждому виду соответствует иная тональная область или окраска. Кроме того, темы противоплагаются друг другу в отношении их динамики: напряжен-

ной, активной, главной теме (главной партии) отвечает плавная, напевная другая тема или группа тем (побочная партия). Их соотношение носит действенный, драматический, волевой характер, и сонатное аллегро становится музыкальным действием, драмой, столкновением или скрещиванием противоположных сил. Поэтому вслед за изложением тем (первая часть, экспозиция — изложение сонатного аллегро) наступает их развитие или обнаружение скрытой в них динамики. Развитие выражается в различного рода преобразованиях, в отталкивании и притяжении, в сокращении (сжимании) и развертывании (растяжении) тем-мотивов и их составных частей. Перечислить все разнообразие средств, все возможности, какими располагает композитор для обнаружения развития данного тематического материала, было бы невысказано. Развитие это диалектично по самому существу своему, ибо в муз. движении все составляющие его элементы соподчинены друг другу, сцеплены, но так, что каждый, противопоставляясь остальным, сохраняет свои свойства, и вместе с тем всякое соотношение обладает способностью к переходу в свою противоположность: одна и та же тема в разном окружении и в различной оболочке производит каждый раз иное воздействие. Хотя все сонатное аллегро, в целом, представляет собою развитие путем противоположений, его центральная часть (тематическая разработка) является главной ареной борьбы и потому высшей стадией (состоянием) неравновесия и стремительности движения, из чего органически возникает необходимость восстановления равновесия, возвращения к более устойчивому соотношению сил, потребность в покое, в объединении. Это достигается повторным последовательным проведением одной или всех тем, но в одинаковой (основной) тональности или в более близких, чем в экспозиции, тональных соотношениях (реприза). После такого объединения подводится итог (кода, заключение) всего действия, всего развития. Нередко в коде опять «вспыхивает» борьба: главная тема утверждает себя в новых столкновениях или рассматривается в новом окружении с новых точек зрения (такова, напр., кода первой части Третьей, «Героической» симфонии Бетховена). Всему изложению сонатного аллегро обычно присуще какое-либо основ-

ное свойство, напр., стремительность, порывистость движения. Оно находит в коде особо подчеркнутое выражение (напр., кода первой части Четвертой симфонии Чайковского). Таким образом, в сложном муз. построении (не надо забывать, что построение — только условное название и что на самом деле в музыке все обнаруживается в движении, в динамике, в соотношении сил) — в сонатном аллегро — различаются три основные стадии движения: 1) экспозиция — последовательное изложение тем в различных тональных планах («в перспективе»); 2) разработка — высшая степень напряжения всего развития и 3) реприза — повторение, т. е. восстановление нарушенного противопоставлением данных тем равновесия посредством проведения всего тематического материала (или существенной части его) в одном тональном плане. Эти три отдела обрамляются (часто, но не всегда) более или менее развитым вступлением или интродукцией (медленное движение, из которого возникает аллегро и главная тема) и более или менее развитой кодой. В сущности, сонатная форма представляет в усложненном масштабе то, что содержит всякая простейшая муз. интонация: точку отправления (толчок), стадию нарушенного равновесия (изли вершину неустойчивости) и точку покоя (восстановления равновесия) — это и есть динамическая сущность муз. формы как процесса, как состояния неустойчивого равновесия, познаваемого в движении тонов. С этой точки зрения между формулой совершенного каданса (см.) и соотношением отделов в сонатной форме есть несомненная связь, ибо и тут и там закономерность муз. становления проявляется одинаково, несмотря на различие в средствах выражения и размахе (протяженности) звучания. Тем самым построение сонатного аллегро оказывается обусловленным всей системой тональных соотношений. А так как система эта возникла в процессе развития всей материальной и интеллектуальной культуры европейского города, то и сонатная форма как высшее достижение инструментальной музыки, окончательно сложившись в эпоху великой французской революции, по-видимому, тоже обусловлена силами ее вызвавшими. Из всех существовавших видов муз. движения и соответствующих им муз. построений форма сонатно-симфонического

аллегро оказалась самой гибкой, самой приспособленной. Нельзя ее смешивать с сонатой и симфонией как циклическими (многочастными) построениями, но она является обязательной составной частью их и не только их, а и всевозможных камерных ансамблей (трио, квартеты, квинтеты и т. п.) и форм концертно-виртуозного склада, включая даже форму вокальной арии, в которой вокальная музыка ближе всего подошла к сонатности, т. е. к движению путем тематического развития. В сонатной же форме написаны большая часть увертюр, симфонических поэм, картин, фантазий и т. д. Словом, сонатная форма—больше, чем вид формы: это вид муз. мышления. Возможно, что она еще далека от окончательного омертвения, несмотря на то, что в руках множества композиторов-подражателей она превратилась в несколько отрешенную от жизни рассудочно-механическую схему, в которую, как в кувшин, вливается самая разнородная музыка, вовсе не сонатная по своим потенциям. Присущие сонатности как виду мышления элементы диалектики оказываются еще далеко не развитыми, и существенным недостатком многих сонат и симфоний становится то, что из борьбы, из развития не возникает как отрицание отрицания новое содержание, новое качество, впитавшее в себя соки всего предшествовавшего развития (сопоставления противоположностей). Все данные к тому в сонатной форме имеются.

СОПРАНО — высокий женский голос (см. голос).

SOSTENUTO (*итал.*— sostenúто)— выдержанно; сдерживая, но не замедляя движения.

SPIANATO (*итал.*— спьянáто)— просто, без вычурности.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МУЗ. ЭТНОГРАФИЯ — собств. сравнительное музыкознание (*нем.* Vergleichende Musikwissenschaft — Ферглайхендэ музиквиссеншафт)— см. фольклор.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ (или церковные) лады и гаммы. Они получаются, если от каждой ступени современной диатонической мажорной гаммы строить гамму без повышений и понижений тонов, иначе говоря, если считать каждую ступень за отправной звук новой тональности. Напр., взяв за образец гамму до мажор, можно получить звукоряды,

соответствующие средневековым ладам: 1) ионийский ($c^1—c^2$); 2) дорийский ($d^1—d^2$); 3) фригийский ($e^1—e^2$); 4) лидийский ($f^1—f^2$); 5) миксолидийский ($g^1—g^2$); 6) эолийский ($a^1—a^2$).

В каждом из этих ладов образуется иное соотношение тонов, не похожее на соотношение в обычной диатонической мажорной гамме, равной ионийскому ладу. Если их сравнивать с современными, то дорийский лад соответствует натуральной минорной гамме с повышенной VI ступенью (напр., $a—h—c—d—e—fis—g—a$); фригийский — минорной гамме с пониженной II ступенью (напр., $a—b—c—d—e—f—g—a$); лидийский — мажорной гамме с повышенной IV ступенью (напр., $c—d—e—fis—g—a—h—c$); миксолидийский — мажорной гамме с пониженной VII ступенью (напр., $c—c—e—f—g—a—b—c$); эолийский — натуральной минорной гамме без повышений и понижений (напр., $a—h—c—d—e—f—g—a$). Ладые эти не исчезли из европейской музыки, и ими нередко пользовались выдающиеся композиторы (Бетховен, Лист, Шопен, Римский-Корсаков и др.). Несмотря на сходство названий, не следует смешивать средневековые лады с древнегреческими (см. тетра хорды).

СТАССАТО (*итал.* — стаккато) — знак (точка или запятая) над нотой для обозначения отрывистости исполнения:



Противоположный характер носит legato — легато (см.).

СТИЛИЗАЦИЯ — см. стиль.

СТИЛЬ * — свойство, манера, характерные черты, совокупность и, наконец, система выразительных свойств. По этим свойствам различают стили муз. творчества и исполнения, присущие эпохе, племени, классу и отдельным их представителям, а также стили отдельных групп или видов произведений. Характерную для папского Рима XVI в. музыку называют стиль а сарпелла, считаясь со способом звукоизвлечения или исполнения (хор без сопровождения),

но можно назвать ее — стиль Палестрины, если исходить от композитора, лучше и полнее других выразившего особенности этой музыки как формы общественного сознания данной исторической эпохи и данной общественной формации. Деление на стили часто кладется в основу изложения истории развития муз. форм и техники сочинения. Строгий и свободный стили противоплагаются друг другу в отношении ограничения выразительных средств и свободы пользования ими. Полифонический и гомофонный (гармонический) стили вытекают из способа обработки материала (фактуры). Классический стиль — художественных «вершин» — эпох наивысшего напряжения творчества господствующего класса. Но тут же надо добавить, что классическим, т. е. наиболее законченным и уравновешенным, представляется каждой последующей эпохе стиль эпохи отдаленной. Таким образом, будучи средством организации массовой и личной психики (вернее, восприятия) через рационально организованные средства художественного выражения, стиль является не формально-статическим сводом приемов и навыков, а целесообразной системой, чуткой и изменчивой в той мере, в какой еще жизненна определившая его идеология, и мертвой и неподвижной, поскольку данная идеология становится пережитком. Поэтому в каждом стиле всегда налицо противоположающиеся тенденции, а не механическое единство тождественных признаков. Поэтому же нет и абсолютно совершенного стиля, и каждый стиль познается исчерпывающе только через сопоставление его со стилем ему противоположным. Но им же неизбежно порожденным (напр., стиль «преувеличенного выражения» — барокко — и «стиль интимного воздействия» — рококо), или через вскрытие противоречивых тенденций в стиле, кажущемся единым (напр., в мадригале Ренессанса). С этой точки зрения не приходится возражать ни против одной из вышеуказанных стилистических категорий, но нельзя их считать ни исчерпывающими, ни замкнутыми. Особенно же необходимо различать, напр., в понятии классический стиль музыки определенной исторической эпохи (собств. школы) — в данном случае немецких классиков и, главным образом, венцев — Гайдна, Моцарта и Бетховена от определения чисто качественного порядка: классический,

значит, совершенный. Что касается обычной периодизации истории музыки по стилям, то из всех подобного рода делений ни одно нельзя считать вполне приемлемым, а лишь более или менее рациональным. Напр., стиль ренессанса, стиль барокко, стиль рококо и другие подобного рода категории не бесполезны методически в смысле сближения муз. явлений с соответствующими явлениями в области, скажем, изобразительных искусств. Они помогают методологам-искусствоведам в установлении неких общих для данной эпохи и класса художественных норм и приемов выражения. Но они же являются крайне условными при их внешнем усвоении (по «количеству» сходных приемов или свойств) и часто покрывают собою идеологически различные явления и не вскрывают динамики стиля. Конечно, единственным выходом и тем самым целью изысканий и работ по музыкальному стилю должна стать типология стилей по соответствующим общественным формациям, но со строгим учетом наличествующих в каждом из конкретно-исторических стилей скрещиваний и взаимодействий «количеств» (приемы, навыки) и «качеств» (свойства, характерные признаки и тенденции) стилей. Как яркий пример в данном отношении можно привести эволюцию симфонического стиля от раннего к зрелому Бетховену. Как он, являясь идеологом поднимающегося класса, «снимает» в своей музыке «феодалное содержание» с множества привычных предшествовавшим эпохам звукообразований (мелодий, тем, отдельных попевок, наигрышей и т. п., хотя бы с военных фанфар или культовых гармоний) и преобразует их в новые семантические ряды (в новое содержание). Сравнение слушавшейся юным Бетховеном музыки с ее реминисценциями в ранних его сочинениях и полным перевоплощением этих элементов в дальнейших произведениях открывает блестящие перспективы перед исследованием муз. стиля в его динамике и в социально-классовой обусловленности (организации восприятия).

Понятие стиль в музыке имеет основным своим качеством постоянство характерных для данной стадии развития и нотаций, особенно преобладающих и почти повсеместных — массово распространенных, но порой ярко концен-

трирующих в творчестве муз. гения эпохи (напр., у Моцарта), с его поразительным универсализмом, когда его творчество не отчуждено от общения с современниками преувеличенно личным «музыкальным языком». Именно постоянство характерно-содержательных интонаций, многократно и бесчисленно варьируемых, вызывает образование соответственных средств выражения: это постоянство средств, внушаемое идейно-эмоциональной, образной направленностью существенных интонаций, и принимается чаще всего за стиль, как сумму выразительных средств. Но такое понимание стиля — можно назвать его «количественным» — по подбору наглядных технических средств, при всей своей конкретности-явности является все же внешне-формальным и не касается качественной основы и дифференциации (делимости и разнообразия) стилей и стилевых установок. Конечно, эта дифференциация в основном и существенном диктуется интересами и вкусами господствующего класса, но осуществляется в муз. явлениях сквозь строй сложных сплетений, не без раздвоения вкусов среди «диктующих». Напр., в русской музыке. Русское барство XVIII в., европеизируясь и осваивая «светскость», льнет к модным течениям западноевропейской музыки, но одновременно упорно не расстается ни с исконно обрядовой старинной крестьянской песнью, ни даже с песнью «простонародной» — бытовой «текущей лирикой», людской и дворовой. Из нее постепенно в сильной мере исходит городской мещанский романс; то восходящий «наверх» к прекрасной своей мелодийностью демократической — «разночинной лирике», песенно-романсной, то «ныряющий» в «бульварщину» или чувственно-сентиментальную «салонщину». С 60-х годов XIX в. мелодический гений Чайковского в отборе выразительных интонаций бытовой городской «разночинной лирики» создает свой экспрессивный стиль, сплетенный с ней, с этой лирикой тысячами нитей и возвышает элементы ее до симфонических обобщений мировой значимости. Возвышает, никогда не теряя связи с массово-распространенными и волнующими интонациями. Отсюда и жизнеспособность, и задушевность (тепло) его наиболее сильных и популярных произведений. Такой была и музыка Моцарта. Связью с массово-яркими

интонациями эпохи — особенно с интонациями «озвученных восставшим народом площадей и улиц» Парижа эпохи французской буржуазной революции и французских народных (волонтерских) армий, излучавших в Европу песни революции, насыщены наиболее сильные и впечатляющие массового слушателя симфонии Бетховена. Стиль М. И. Глинки в существе своем соткан из вдумчивого отбора наиболее жизнеупорных русских народных интонаций и популярных элементов (мелодических, гармонических и ритмических) «разночинной лирики» города. В народной музыке в собственном смысле, т. е. в «музыке устной традиции» точно так же действуют закономерности стилевой эволюции и дифференциации вплоть до стилей отдельных выдающихся мастеров в пределах этой или иной стадий. В этом смысле исконная старинная русская народная песня есть явление стиля длительнейшей стадии крестьянского бытового уклада с его всесторонним раскрытием художественного мироощущения русского крестьянства в ряде искусств и художественных промыслов.

Понятие стиля особенно разветвляется еще по линии жанров музыки (напр., стиль опер Верди, Чайковского, Римского-Корсакова), форм и даже отдельных элементов муз. ткани (мелодический стиль Шуберта, Глинки, стиль гармоний Шопена) и выразительных средств (стиль инструментовки, вокальный или фортепианный стиль того или иного композитора), и тут легко различимы группы постоянно внушающих о себе характерных интонаций. В музыке наиболее выдающихся, восхищающих своей цельностью и органичностью и определяемых как классические произведения, единство как основное качество вытекает из объединения (через противоречие!) трех интонационных постоянств: показательного интонационного содержания эпохи и народа, породивших данное произведение; «личного почерка» — постоянства свойственных музыке именно данного композитора интонаций (при многообразии даже средств выражения, которыми он пользуется) и постоянства групп интонаций, возникающих из замысла, идеи, программы, сюжета, психического тонуса и т. п. В целом, эта сложная сумма интонаций, концентрируясь в соответственных сред-

ствах выражения образует стиль (интонационно-образное и художественно технически организованное единство) произведения. В русской музыке имеются исключительно образцовые в данном отношении примеры: «Ночь в Мадриде» и «Камаринская» Глинки, «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Свадебка» Стравинского, «Пиковая дама» Чайковского, Второй фортепианный концерт Рахманинова. В области народно-музыкального мастерства стиль как соотношение интонационных постоянств конкретизируется в тождествах концовок, ведущих попевок, в аналогиях запевок, а стиль как процесс образования, или комбинирования, или расщепления «постоянств» особенно интересно наблюдается в явлении вариантов и в манерах распевания тех или иных качественно-главенствующих интонаций. См. варианты народной песни «Горы» в Сборнике русских лирических песен Н. Лопатиной — В. Прокунина [1889]. Раскрытие смыслово-интонационной направленности в муз. драматургии, вызывающее стилевое единство на громадном пространстве, находит показательнейший пример в тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». Наконец, язык тембров как интонационно-выразительная область музыки точно так же может служить выразителем стилевого единства, особенно в муз. импрессионизме (классический пример — прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» франц. композитора Клода Дебюсси).

Стиль в муз. исполнении — собственно «искусство внутри искусства», т. е. музыка или высокое художественное мастерство воспроизведения на основе мастерства творчества, мастерства композиторского. Мастерство исполнителя — ведь это же, прежде всего, доведение сочиненной музыки до слушателей, а сплошь и рядом от качества исполнительского мастерства зависит не только то, в каком виде доводится данное произведение до восприятия, но и самое существование его и его жизнеспособность. Плохое в смысле непонимания стиля исполняемого искусство дирижера или солиста может совершенно загубить музыку, еще не укрепившуюся в общественном сознании. И наоборот, исполнение высокого уровня, исполнение мудро осознанное может привести, несмотря на глубоко различное и даже идущее вразрез с традициями, восходящими ко времени жизни

композитора, к иному стилю трактовки, к своего рода творческому возрождению или «переинтонированию» музыки. Примеры подобного рода постоянно «переживает» музыка Баха (Бах — Лист, Бах — Бузони, Бах — Лист — Бузони и т. п.), да и музыка Шопена (в исполнении того же Бузони), симфонии и увертюры Бетховена (напр., в гениальном исполнении Малера, чья нервно-напряженная ищущая мысль всегда нащупывала ускользавшие от других дирижеров качественно новые глубокие черты музыки бетховенского разума и сердца). Чрезвычайно тонким и чутким интонационным инструментом является фортепиано, где малейший интонационный нюанс, часто обусловленный строением руки пианиста, может привести к стилистическому неравновесию исполнения с исполняемой музыкой: в этом отношении роль «пробного стилевого камня» играет изысканнейший по своей темброво-интонационной культуре «мир искусства» муз. гения польского народа, гения, оплодотворенного Парижем великой художественной поры, — Шопена.

Что касается явлений стиля в области муз. театра и особенно оперы, то здесь чаще всего приходится встречаться с подменой стиля в его постоянном становлении с прочной «напетостью интонаций», как неизбежно органическим свойством или даже механизмом вокального искусства. Это свойство перерастает в традиции исполнения, опирающиеся на авторитет композитора или великих исполнителей, и ведет под видом незыблемости стиля просто к застылости и окаменелости трактовки, с чем бывает очень трудно бороться — особенно даровитым, отзывающимся на запросы современности дирижерам (напр., история борьбы Малера в Венской опере) и выдающимся интонационно чутким певцам. Рутинизм стиля наиболее прививается именно в оперном искусстве.

Культура стиля является ареной интенсивных и резких столкновений и борьбы интересов в эпохи великих общественных переворотов, когда стили старого режима, застывшие и каменеющие, сталкиваются с натиском новых интонаций как рупоров «языка Революции» (языка речи и музыкального). Качественно-смыслово-изменяющиеся интонации вызывают резкие изменения в средствах выражения и,

следовательно, во всех устойчивых стилеобразованиях, равно как и в художественной форме. Темп и темпераментность, требование быстроты реакции и чуткой непосредственной отзывчивости на текущие «быстросменные» события почти «отменяют» значение художественного стиля как явления, базой которого как-никак является постоянство, «напетость» и привычных интонаций, а за ними и средств выражения.

Стилизация — искусственное и потому всегда несколько рассудочное восстановление стиля как «художественных манер и форм» в условиях новой, иной эпохи, восстановление, служащее для подкрепления историко-художественными ценностями глубоко современной идеологии стилизаторов и явлений «нового», «современного» искусства. Апелляция к ценностям «далекого прошлого» искусства может быть явлением не творческого, а реакционно-тенденциозного порядка, тормозящего прогрессивные течения в искусстве ссылками на ярко передовые явления в прошлом (иногда в царской России цеплялись за Глинку в целях остановить живые муз. искания современности). Лишь участие в движениях стилизаторства художников передовых — творческих для данной эпохи сил — определяет высокий уровень и качественную значимость данного явления для современности, ибо у таких художников обращение к стилям былых эпох является «новым зрением или слушанием» искусства прошлого, движением вперед. Расширение современности, своего рода обогащение за счет прошлого, а не механистическое перенесение художественных ценностей из былого в нашу эпоху — вот смысл творческой стилизации. В музыке: это опыт современного переинтонирования соответственного «стиля классического канта» (его первоэлементы в революционирующей Франции XVIII в., а развитие в наполеоновскую эпоху, в России же — высшие точки у Глинки на основе народной распевности: «Слався» в «Сусанине», хоры интродукции и начало финала в «Руслане»; см. кант). Вообще же надо заметить, что освоение стилей прошлого чаще всего совершается «аркообразно», т. е. через ряд художественно-стилевых стадий, а не путем унаследования или переключения рядом, в

только что минувшей эпохе лежащего стиля. Из близкого прошлого скорее всего «берутся» элементы, предчувствующие стиль нового времени, а потому не господствовавшие, а даже бывшие гонимыми, лишь вызывавшие противление и недоумение.

СТИХ* — сочетание нескольких мерно повторяемых стоп.

СТОПА* — сопряжение кратких и долгих, или неударных и ударных слогов, образующее повторением своим (числом повторений) меру стиха. Важнейшие стопы: ямб (краткий — долгий слог: ◡ —), хорей (долгий — краткий: — ◡), дактиль (долгий, два кратких: — ◡ ◡), амфибрахий (краткий — долгий — краткий: ◡ — ◡), анапест (два кратких — долгий: ◡ ◡ —) и др. Напр., пушкинские стихотворения — «Я помню чудное мгновенье» имеет своей мерой четырехстопный ямб, Песня о вещем Олеге — «Как ныне собирается вещий Олег» — четырехстопный амфибрахий; «Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря» — шестистопный дактиль (гекзаметр) — размер, которым написаны древнегреческие эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея». В эпохи полной зависимости музыки от поэтической ритмики (в Древней Греции и в средневековой Европе) до того момента, как была изобретена мензуральная нотация и стала возможной запись самостоятельных муз.-ритмических соотношений, указанные стопы и обусловленные ими размеры стихов оказывали большое влияние на построение музыки. Одно время даже существовали своего рода ритмоформулы (модусы), подобные поэтическим, по которым и распределялись тоны мелодии. В современной вокальной музыке эта зависимость гораздо меньше, и возможности озвучивания одной и той же стопы очень увеличились. Знание стоп и поэтических ритмов оказывает каждому, кто интересуется музыкой, большую услугу, помогая разбираться во взаимоотношении напева и стиха.

СТРÉТТА — 1) «сжатое» стремительное движение или напряженное ускорение движения, особенно в финалах (см.) актов опер и в симфониях; 2) в фуге (см.) тесная имитация — проведение темы-вождя и спутника-ответа в непосредственном следовании голосов друг за другом:



STRINGENDO (*итал.*— стринджэндо) — ускоряя.

СТРОФА * (*греч.*)— сочетание нескольких стихов. Три строфы — строфа, антистрофа и эпод (завершение, заключение, припев)—составляли в греческой лирике единство, поэтическое целое.

СТРУ́ННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ — делятся на две большие группы: смычковых (скрипка, альт, виолончель, контрабас) и щипковых (лютни, мандолины, цитры, домры, арфы и т. д.). В первых звук извлекается трением о струны смычка, а также вращающегося колеса (народный струнный инструмент лира, но не древнегреческая, на которой играли щипком). На щипковых звук возникает от ущемления струны либо пальцем, либо деревянной или металлической пластинкой (плектр). К струнно-ударным клавишным инструментам принадлежат современный рояль и фортепиано с его предками (среди которых, впрочем, один из самых распространенных инструментов XVIII в.— клавесин — относится к группе струнно-щипковых, потому что звук на нем извлекается от ущемления струны кончиком пера).

СУБДОМИНА́НТА — IV степень диатонической гаммы и аккорды, на ней построенные.

SUBITO (*итал.*— сүбито) — внезапно, сразу.

SORDINA (*итал.*— сордына — сурдына) — приспособление, прикрепляемое к подставке струн, чтобы делать звук их глуше и более матовым. На фортепиано для этой цели служит левая педаль, посредством которой сдвигается клавиатура, и молоточки ударяют не по трем струнам, а по одной. На духовых инструментах в качестве сурдин служат [специальные приспособления], вкладываемые в раструб.

SFORZATO, SFORZANDO (*итал.*— сфорца́то, сфорца́ндо, в сокращении: *sf*, *sfz*, и *fz*)— все это обозначения внезапных и резких ударений данного тона или сочетаний тонов.

СЮИТА (франц.) — последовательность, ряд. 1) Много-
частная форма инструментальной музыки, состоящая из
нескольких пьес танцевального склада. Пьесы обычно объ-
единены тонально, а в отношении ритма и темпа (скоростей
движений) разнообразны и контрастны (противопоставлены
друг другу). Сюита возникла из танцевальной музыки, из
обычая играть попарно танец медленного, величавого движе-
ния (в четном размере, в характере плавного шага) и танец
оживленный, подвижный «прыжковый» (в нечетном разме-
ре). Это обыкновение наблюдалось уже в XV в. Дальше,
постепенно теряя прикладной характер, в связи с развитием
городской инструментальной музыки, и путем долгого отбо-
ра среди многих танцев, сюита постепенно приобрела тот
законченный и совершенный вид, какой она имеет у Баха и
Генделя (первая половина XVIII в.). В ней обычно сопостав-
лены четыре танцевальные пьесы: аллеманда (умеренное и
плавное движение, четный размер), куранта (подвижный
танец в нечетном размере), сарабанда — своего рода симфо-
ническое анданте сюиты (медленная поступь, трехдольный
размер), жига — быстрое и бойкое, даже стремительное дви-
жение (четный размер). Таким образом, к финалу сюиты (жи-
га) образуется нарастание и подъем музыки, и весь цикл пьес в
целом представляет собою цельное обоснованное построение.
Сюите предшествует прелюд(ия) — широко развитое введение
не танцевального склада. Внутри сюиты вставлялись связу-
ющие и как бы проходящие пьесы (своего рода интермеццо
или интерлюдии) других различных танцевальных ритмов
(напр., менуэт, гавот, бурре), а также инструментальная
ария — музыка созерцательно-напевного характера, в кон-
траст окружающей музыке танцев (музыке мускульно-
моторных ощущений). Такой была классическая немецкая,
главным образом, камерная клавирная сюита. Из всех ее ча-
стей аллеманда по своему построению и движению более всего
развивалась в направлении к сонатному аллегро. Ее тональная
двуплановость (тоника-доминанта) и намечавшиеся в ней ос-
новные тематические деления и даже мотивная разработка не
перешли, однако, за грань танцевально-ритмического движе-
ния. Французские композиторы клавесинисты, и особенно
среди них Франсуа Куперен (1668—1733), противопоставили

только что указанной схеме сюиты — сохраняя, однако, ее основные сопоставления,— свой так называемый *ordre* (ордр) — «распорядок». Они разнообразили цепь танцев характерными жанровыми (изображение окружающего быта) пьесами и муз. психологическими «портретами» — описаниями душевных настроений. Они пытались коснуться области муз. пейзажа (впечатления природы) и предваряли в своих опытах композиторов-импрессионистов XIX и XX вв. Французские клавесинные сюиты (*ordres*), таким образом, в отношении психологическом были гибче и утонченнее немецких, но зато менее стройными и последовательными в музыкально-конструктивном и динамическом отношении. Они оказались более зависимыми от программных предпосылок, чем даже немецкие сюиты от танцевальных схем. Развитие сюиты остановилось, ибо все-таки ей было присуще движение механическое, обусловленное ее истоками (танцевальными ритмоформулами), тогда как соната и симфония достигли музыкально-независимых самостоятельных форм движения через перевоплощение эмоциональной жизни и личной и массовой психики; 2) В современной инструментальной музыке сюитой чаще всего принято называть объединение нескольких разнохарактерных пьес: напр., сюиты Чайковского, а также циклы инструментально красочных картин или сцен из опер. Таковы, напр., сюиты Римского-Корсакова из «Млады» («Ночь на горе Триглаве»), «Ночи перед Рождеством», из «Сказки о царе Салтане» и т. д.

Т

ТАКТ — метрические доли (обычно равные), на которые разделяется всякое муз. произведение в целях наглядного проявления ритма и объединения всех голосов вокруг одновременного для всех акцента (ударения). Каждый такт содержит в себе самое меньшее одну простую стопу — ударяемую и неударяемую доли. Следовательно, тактом устанавливается тонический (акцентный) ритм и ведется счет ударений, благодаря чему определяется размер (см.). Графическим

изображением тактов на нотном стане служит вертикальная линия.

ТАМТАМ — ударный инструмент, вошедший в европейский оркестр еще в эпоху французской революции. Это металлический диск большого диаметра. По нему ударяют рукояткой с войлочным наконечником. Звук гулкий, долго длящийся, расширяющийся после удара.

ТАРАНТЕЛЛА — итальянский (неаполитанский) танец, очень быстрый и подвижный; обычнй размер $\frac{6}{8}$. Помимо наличия тарантелл в операх и в балетах, в качестве танцевальной музыки, существует много концертно-виртуозных и салонных пьес, воспроизводящих ритм и характерные интонации этого танца.

ТЕМА — мотив или мелодия, заключающая в себе способность к развитию, к перевоплощению, к прорастанию. Тема — зерно, органическая клетка или плодотворная мысль («музыкальная идея») в музыке. Очень трудно дать точное определение этому понятию, можно только сослаться на темы баховских фуг, бетховенских симфоний и сонат и на темы других выдающихся симфонистов как на образцы для наблюдения. Пока еще нельзя сделать из этих наблюдений исчерпывающие выводы и можно лишь указать на более или менее наглядные и существенные признаки, делающие мотив или мелодию темой как сложным противоречивым единством. Независимо от того, является ли тема длительной развитой мелодией, как, напр., главная тема первой части Четвертой симфонии Чайковского, или лаконичной, сжатой и короткой, как главные темы почти всех симфоний Бетховена, — вот эти признаки: 1) ритмическая и интонационная четкость, пластичность, как бы «осязаемость», — то, что делает тему ясно и сразу «схватываемой» и при всех превращениях — всегда узнаваемой, отличимой (неизменность сущности в изменчивом облике); 2) эта четкость вовсе не предполагает уравновешенности или мертвящей правильности и замкнутости. Наоборот, необходимо, чтобы тема могла гибко растягиваться, сокращаться и расчленяться и чтобы ее элементы («составы») не были приведены к равновесию. Если, скажем, тема замкнута тонально, она должна быть так распределена ритмически, чтобы через

неравномерные соотношения длительностей возникало бы естественное стремление вперед (замечательна в данном отношении тема первой части Первой симфонии Бетховена). Наоборот, если в теме налицо мерный ритм, то выбираются наиболее неустойчивые соотношения тонов внутри темы (напр., тема фуги *cis-moll* из I тома *Wohltemperiertes Klavier* Баха, тема первого аллегро Третьей симфонии Бетховена). Словом, в теме — в ее конструкции и в ее интонационном содержании — всегда должно ощущаться противоречие; 3) в очень многих темах свойством, обуславливающим их стремительность и тягу к движению, к развитию, является неустойчивость их концовок, ритмоинтонационная незавершенность (неокругленность) или даже неожиданный для слуха резкий поворот в сторону от ожидаемого заключения (первое изложение главной темы первой части «Героической» — Третьей симфонии Бетховена). Разбивка тем на короткие мотивы, отделенные паузами (напр., первая тема Патетической симфонии Чайковского, первая тема первой части Четвертой симфонии Брамса), тоже усиливает напряженность. Подробно о темах, их роли и значении в определенных формах см. «сонатная форма» и «фуга».

ТЕМБР — окраска звучания, то, что отличает друг от друга издаваемые различными инструментами тоны даже одинаковой высоты, длительности и силы. Если какой-либо звук, напр., ля первой октавы, извлечь на скрипке, на флейте или на фортепиано, то при всей своей одинаковости он будет различно воспринят слухом. Один и тот же аккорд прозвучит иначе на струнных и духовых (и иначе на деревянных и медных) инструментах. На этом основано искусство инструментовки, ибо оркестровый колорит (смена ярких и глухих, сильных и вялых, светлых и темных звучностей) зависит от тембровых сочетаний, тембровой динамики и статики («игра» тембров и устойчивость тембров). Больше того, распределением тембров обуславливается своеобразный тембровый мелос: если мелодическую линию вести не в одном голосе, а передавать из одних регистров (см.) в другие, соответственно подбирая инструменты, то образуется своего рода «мелодическая кривая». Явление тембра объясняется в акустике различием в составе созвуков (обертонов), преобладанием одних и

недостачей других — свойством, на которое в свою очередь влияет материал муз. инструментов (дерево, металл и т. д.).

ТЕМП — степень скорости движения музыки (см. нюансы и метроном). Контрасты темпов (сопоставления пьес различной скорости или смены темпов внутри пьесы) служат одним из средств муз. оформления (см. сюита, соната и симфония).

ТЕМПЕРА́ЦИЯ — 1) взаимное выравнивание тонов в звукорядах с целью сделать возможными соотношения их в пределах повторяющихся октав различных тональностей; 2) системы искусственно выравненных звуков. Из-за крайнего разнообразия высотностей (соотношения колебаний) звуков акустически чистых и при ограниченности в то же время европейского октавного звукоряда 12-ю полутонами, нельзя получить одинакового строя даже между одинаковыми звуками различных октав звукоряда, ибо их высоты не совпадают. Переход в отдаленные друг от друга тональности был невозможен до тех пор, пока в результате долгих опытов и приспособлений не выработалась так называемая равномерная темперация: каждая октава делится на 12 равных частей (полутонов), отношения между которыми представляют собою не отношения чистого акустического строя, а некие средние величины. Эта система установилась в конце XVII в. (изыскания немецкого теоретика и органиста Андреаса Веркмейстера, 1645—1706) и пока является господствующей, несмотря на усилившиеся за последние десятилетия опыты введения более точных темпераций, допускающих расстояния меньше полутона. Таким образом, европейский звукоряд — искусственное рациональное построение, возникшее путем длительного отбора муз. тонов из множественности звуков и смешанных звукокомплексов (шумы), какие дает природа. Конечно, отбор этот не только не является показателем формальности, ответственности, идеальности муз. искусства, а наоборот, особенно подчеркивает его социальную обусловленность.

ТЭНОР — высокий мужской голос (см.) имеет два основных типа: 1) сильный, полнозвучный — драматический (или героический) тенор и 2) мягкий, нежный — лирический.



Структура средневековых (церковных) ладов (см.) несколько отличается от греческой.

TIMPANI (*итал.*— тимпáни)— литавры (см.).

ТОККАТА (*итал.* тоссаге— тока́ре, касáться, трб́гать)— в современной фортепианной и органной музыке— это виртуозная пьеса быстрого, но мерного движения в одинаковых, «мелких» по длительности дробных тонах. В XVI-XVII вв. токкаты были импровизационного характера, построенные на сменяющихся органных пунктах (см.) как для отдельных, главным образом, клавишных инструментов, так и для оркестра (пример оркестровой токкаты— фанфарное вступление к оп. «Орфей» Монтеверди, 1607). Виртуозны и содержательны органные и клавирные токкаты Баха, они представляют собою группы контрастных по темпу и характеру изложения, частью сцепленных друг с другом, частью замкнутых пьес.

ТОН— 1) муз. звук, то есть звук определенной высоты, занимающий определенное место в звукоряде в той или иной системе тонов и связанный точно установленными отношениями со всеми остальными звуками этой системы. Как и человеческий язык, муз. звуки не «дар природы», а искусственное построение не в том смысле, что их нет в природе, а в том, что они не механически перенесены, «заимствованы» из мира физических явлений; что они «отобраны» в процессе труда в определенных общественных условиях и пересоздаются при смене этих условий, чем и объясняется необходимость темперации (см.); 2) тон— мера расстояний (интервалов) или высотных соотношений. Он состоит из двух полутонов, кратчайших из расстояний, принятых в европейской музыке (см. темперация); 3) тон означает также качество и характер звука голоса или инструмента (говорят: полный, вялый, тусклый тон и т. п.).

ТОНАЛЬНОСТЬ— окраска (тембр), высотность, а следовательно, напряженность и направленность лада, как гамма— формула лада и тональности. При переносе образующих мажорный или минорный лад соотношений между

тонами на любой из 12 звуков, составляющих октаву, этот лад получает иную окраску, иной характер звучности, сохраняя свою конструктивную основу и свою схему (гамму). Мажорный и минорный лады европейской музыки всегда проявляются в одном из 12 направлений, в зависимости от того — от какого звука, принятого за основной, опорный, движется гамма лада. Это проявление лада и есть тональность, и следовательно, при двух господствующих ладах — число тональностей равно 24. Различие между тональностями одного лада не в их построении: оно везде одинаково, и диатоническая гамма, напр., от звука *ля* ничем не отличается от такой же гаммы от звука *си-бемоль* по соотношению тонов. Но тембровое различие и различия в отношении взаимовысотностей (расстояния друг от друга) и разной сопряженности очень резкие, чем и обуславливаются тональные контрасты (противопоставления), е. большая или меньшая несвязанность тональностей друг с другом. На этом основано учение об их родстве (вернее, о тональных противоречиях) и учение о модуляции. Родственность тональностей прямо пропорциональна их взаимному положению по квинтовому кругу. Если взять за отправную точку тон *до* и распределять от него по квинтам вверх и вниз остальные тоны европейского звукоряда, то все они вместе составят круг. Таким образом, от звука *до* по квинтам вверх находятся тональности (мажорного и минорного лада): *соль*, *ре*, *ля*, *ми*, *си*, *фа-диез*, *до-диез*, *соль-диез*, *ре-диез*, *ля-диез*, *ми-диез* и *си-диез*. От тона *до* по квинтам вниз: *фа*, *си-бемоль*, *ми-бемоль*, *ля-бемоль*, *ре-бемоль*, *соль-бемоль*, *до-бемоль*, *фа-бемоль*, *си-дубль (двойной)-бемоль*, *ми-дубль-бемоль*, *ля-дубль-бемоль*, *ре-дубль-бемоль*. Как тональность *си-диез*, так и тональность *ре-дубль-бемоль* по звучанию сходны с тональностью *до-мажорного* или *минорного* лада. Это явление называется энгармонизмом. Следовательно, как при направлении по квинтам вверх, так и при направлении вниз, тональный круг смыкается. На практике это смыкание тождественных тональностей (энгармонизм) сводится к замене тональности *фа-диез* тональностью *соль-бемоль*, благодаря чему из двух кругов образуется один. Родство тональностей, как было сказано, определяется их взаимным положе-

нием по квинтовому кругу. Напр., отношения между до мажором и соль мажором или до мажором и фа мажором определяются как наибольшая степень родства. Наоборот, отношения секундовые, напр., до мажор и си мажор оказываются резко контрастными. Переход из одной тональности в другую, т. е. замена тоники одной тональности тоникой другой тональности называется модуляцией. Соотношения близости (родства) или контраста играли большую роль во всей европейской музыке последних двух столетий, и особенно, в музыке гомофонно-гармонического склада (монопии с сопровождением). Тональный план (распределение тональностей и характер модуляций) обуславливал собою сонатные и симфонические построения на большом протяжении. Главные ступени гаммы или аккордовые сочетания, определяющие собою тональность и ее лад,— это I (тоника), V (доминанта) и IV (субдоминанта); взятые в совокупности, их тоны составляют все тоны лада:



ТОЧКА — если находится над нотой, то это знак стаккато (см.), а если справа от ноты — то означает удлинение ее звучания на половину достоинства. Напр., когда точка стоит рядом с половинной нотой (\downarrow), это значит, что ее надо выдерживать в течение не двух, а трех основных долей (четвертей), точка рядом с восьмой нотой увеличивает ее на одну шестнадцатую.

TRANQUILLO (итал.— транкуйлло) — спокойно.

ТРАНСКРИПЦИЯ — переложение пьесы [написанной композитором для одних голосов или инструментов] для других голосов или инструментов, причем возможны разные дополнения, украшения, видоизменения фактуры (как, напр., в переложениях для ф-п., которые во множестве делал Лист).

ТРАНСПОНИРОВАНИЕ или **ТРАНСПОЗИЦИЯ** — перенесение пьесы из тональности, в какой она была сочинена, в другую, причем в точности сохраняются все соотношения тонов.

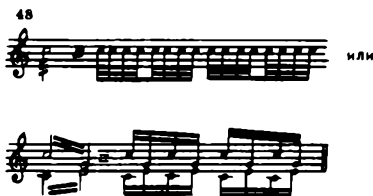
ТРЕЗВУЧИЕ — аккорд или одновременное сочетание нескольких муз. звуков, сводимых к трем расположенным по терциям тонам в объеме квинты. Трезвучия делятся по их принадлежности к ладу (мажорные и минорные, увеличенные или уменьшенные) и тональности. Мажорные трезвучия состояются из большой терции и малой, минорные — из малой и большой. Увеличенные — из двух больших, а уменьшенные — из двух малых терций. Напр.:



В настоящее время принято определение трезвучий по нижней терции и квинте, образуемой крайними звуками трезвучия. Об обращениях трезвучия — см. аккорд.

ТРЕЛЬ — один из видов муз. орнамента (см.), очень быстрое чередование двух соседних тонов или полутонов. Знак трели — tr. ставится над нотой.

TREMOLO (итал. — трéмоло) — быстрое чередование одного и того же тона или аккорда. Напр.:



ТРЕУГОЛЬНИК — звенящий ударный инструмент. Это стальной треугольник, о который ударяют стальной же палочкой.

ТРИО — 1) ансамбль из трех голосов или инструментов (см. терцет); 2) музыкальное произведение для трех голосов или инструментов. Инструментальные трио представляют собою многочастные циклические камерные произведения, строящиеся по типу сонат. Обычный, чаще всего встречающийся состав трио: скрипка, виолончель, фортепиано.

ТРИОЛЬ — три меньшие доли на одну вместо обычного парного деления длительностей:



Обратный случай — дуоль (замена трех долей двумя):



ТРИТОН (см. диссонанс) — наиболее неустойчивый интервал в европейской системе музыки, заключающий в себе три целых тона, напр., *до — фа-диез*, *соль — ре-бемоль*. В диатонической гамме это — отношение IV—VII ступени (увеличенная кварта) и VII—IV (уменьшенная квинта). В до мажоре и до миноре:



TROPPO (*итал.*— трóппо)—слишком; напр., *allegro non troppo* (аллэгро нон трóппо)—не слишком быстро.

ТРУБА́ (*итал.* *tromba*)—медный духовой инструмент (см.), представляющий собою загнутую цилиндрическую трубку с коротким удлинением (раструбом) на конце. Тембр трубы светлый, мужественный, блестящий и ликующий.

ТРУБАДУ́РЫ и **ТРУВЕРЫ**—французские средневековые поэты-певцы или только поэты из класса феодалов, обычно пользовавшиеся услугами музыкантов (жонглеров и менестрелей—своего рода «затейников» той эпохи) для переложения своих стихов на музыку. Расцвет искусства трубадуров и труверов, главным образом во Франции и Испании—XII—XIII вв. Сохранилось не только много стихов, но и напевов—одноголосных мелодий, которые свидетельствуют о развитом мелодическом чувстве, вкусе и умении связывать напев с текстом в единое целое (см. миннезингеры).

ТУ́БА (*итал.* *tuba*)—название медного духового инструмента (см.) с широким раструбом и самым большим диаметром конусообразной трубки. В симфоническом оркестре за редкими исключениями (Вагнер, Брукнер) употребляется обычно только одна басовая туба.

TUTTI (*итал.* *tutti*—все)—звучание всех инструментов оркестра в противоположность игре отдельных групп или соло.

ТУШЕ́ (*франц.*)—характер или манера удара (собств. касания) клавишей рукою, от чего зависит качество тона игры на фортепиано.

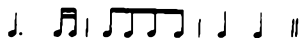
ТЯГОТЭ́НИЕ (ладовое)—привлечение (*attraction*) опорным, устойчивым в своем интонационном значении тоном или интервалом лада соприлегающих сверху и снизу тонов (и полутонов). В европейской тональной музыке это явление в сильнейшей мере связано с эволюцией ощущения VII ступени лада—полутона, устремляющегося в тонику, как «чувствительного» (*note sensible*) вводного тона. Отсюда возникли психологические учения о муз. энергетике и т. п. Как бы ни расценивать подобного рода учения, немислимо отрицать в европейской музыке данного явления (ладовое тяготение) как качества, усиливающего напряженность продвижения музыки и порождающего ощущение ее динамично-

сти. Среди муз. теоретиков нашей страны логически четко и стройно разработал учение о ладовом тяготении и систему классификации ладов Б. Л. Яворский, ученик выдающегося композитора и теоретика С. И. Танеева.

У

УВЕЛИЧЕНИЕ и УМЕНЬШЕНИЕ ТЕМЫ — термины, обозначающие проведение темы (мелодии) в больших или меньших метрических ценностях (мерах) в сравнении с первоначальным ее обликом. Так, если мелодия сперва шла четвертями, то в увеличении она может продвигаться половинными или целыми нотами, в уменьшении же она движется восьмыми или шестнадцатыми:

52а



52б



52в



Наряду с изменением длительностей возможно изменение направления мелодической линии: возвратное ее движение от конечной к начальной точке или обратимое (отраженное), когда интервалы, направленные вверх, идут вниз и наоборот.

УВЕРТЮРА (франц. *ouverture* — увертю́р — открытие) — одна из распространеннейших форм инструментальной музыки, происхождение которой надо искать в том обычае (XV—XVI вв.) соединять попарно медленные и подвижные пьесы четного и нечетного размера, что послужило толчком к образованию танцевальной сюиты. С возникновением оперы увертюрой стала вступительная инструментальная пьеса. Развиваясь вместе с усилением значения

оркестра и инструментальной музыки в опере и вместе с общим развитием инструментальных форм, увертюра становится симфоническим аллегро (сонатная форма), что является вполне естественным, ввиду присущей этому виду оформления музыки драматичности и напряженности тематической разработки. Моцарт, а за ним особенно Бетховен, затем Вебер, Мендельсон, Шуман и Вагнер создают из увертюры одну из содержательнейших и выразительнейших областей симфонической музыки и, не покидая оперной увертюры, расширяют рамки этой формы в качестве ли характеристических увертюр к драматическим пьесам (как, напр., увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» Бетховена, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Манфред» Шумана и др.) или как самостоятельные, независимые от театра, музыкально-драматические или образительные произведения («Фингалова пещера» или «Гебриды» Мендельсона, «Фауст» Вагнера, «Ночь в Мадриде» Глинки).

УДА́РНЫЕ (см. инструменты) — до превращения музыки в эмоциональный язык с тонами строго определенной высоты и их точно установленными соотношениями и функциями различнейшие виды ударных и ударно-звонящих инструментов (от самого примитивного: ладоши человека) играли большую роль, особенно в музыке, обусловленной мускульно-моторными ощущениями (работа, игра, танец), в которой ритм был дифференцированнее (различнее, расчлененнее) тонов. Это доказывает музыка первобытных культур (см. оркестр). В современном оркестре ударные опять начинают получать большое значение. Основные их группы: а) ударные и звонящие с определенными интонациями — как те, в которых звук производится ударом палочек или рукояткой, так и ударно-клавишные. Сюда относятся литавры, колокола и колокольчики (металлофон), челеста и фортепиано (струнно-ударный инструмент); б) ударные и звонящие без определенных интонаций: высокие — треугольник, кастаньеты, бубенчики; средние — бубен, малый барабан, тарелки; низкие — большой (турецкий) барабан и тамтам.

УНИСОН — 1) см. интервал; 2) извлечение одного тона или последования тонов (одной и той же темы или мелодии) несколькими голосами или инструментами.

ФА — муз. звук или тон *f*.

F (*лат.* — эф) — муз. звук или тон *фа*.

ФАГОТ — деревянный духовой инструмент (см.). Звук, как и в гобое, получается через колебания двойного язычка (см.) и имеет чрезвычайно разнообразные оттенки в различных регистрах: от низких, нескольких хриплых тонов до тускло холодных и напряженных крайних высоких звуков, а в центре — спокойные и округлые, ясные и грациозные тоны, равно способные к передаче плавных и певучих мелодий мечтательного характера и к изображению забавных и причудливых мотивов в быстром темпе, особенно если эти мотивы «ломаного» рисунка со «скачками» или зигзагами. Вообще надо заметить, что характер звучности фагота чрезвычайно меняется в зависимости от характера, поступи и подвижности (плавная или неплавная мелодическая линия) исполняемой им музыки: различный по своему рисунку мотив будет иначе звучать в одном и том же регистре. В оркестре обычно наличествуют два фагота, но к ним присоединяется еще для самого низкого регистра контрафагот, звучащий октавой ниже обыкновенного фагота и, следовательно, октавой ниже, чем пишется его партия.

F-DUR (эф дур) — тональность и гамма фа мажор.

F-MOLL (эф моль) — тональность и гамма фа минор.

ФА-ДИЕЗ МАЖОР и **ФА-ДИЕЗ МИНОР** — тональности и гаммы *Fis-dur* и *fis-moll*.

ФАКТУРА — способ и средства обработки муз. материала и обнаружения его свойств; так, напр., вокальный и инструментальный стили — в сущности два вида фактуры, так же, как контрапункт в гармонии. Но и в гармонии, напр., возможны различные виды фактуры.

ФА МАЖОР — тональность и гамма *F-dur*.

ФА МИНОР — тональность и гамма *f-moll*.

ФАНДАНГО — испанский танец, сопровождаемый пением и кастаньетами (см.); один из характерных ритмов фанданго:




Размер трехдольный $3/8$ или $3/4$, темп быстрый и, как это всегда свойственно испанской танцевальной музыке, строгий и четкий ритм фанданго, сдерживая движение, придает ему тем большую напряженность.

ФАНТА́ЗИЯ — муз. произведение, не имеющее точных конструктивных норм (пределов, правил построения) и могущее принимать и более строгие очертания и более свободные. Фантазия чаще всего бывает пьесой виртуозно-орнаментального характера (как большинство фортепианных фантазий на мотивы из опер, напр., фантазии и реминисценции Тальберга, Листа, Балакирева и др.). Но трехчастная фортепианная фантазия С-dur Шумана является уже произведением эмоционально-симфонического характера, и внешне изобразительные черты здесь не играют никакой роли. Названием «фантазия» вовсе не подчеркивается произвольность или бесформенность, а указывается на наличие импровизационности и «свободы от предвзятой схемы» как на основные свойства данного вида сочинения.

ФАНФА́РА — охотничий или военный сигнал, приветственная или приглашающая к вниманию музыка. Обычно это краткий, но очень отчетливый, как бы награвированный мотив, исполняемый медными духовыми инструментами, в сопровождении литавр. Значение фанфарной (и всякого рода сигнальной музыки) было особенно велико в феодальных муз. культурах. При франц. королевском дворе существовал особый штат музыкантов, вернее специальная отрасль «конюшенной музыки» (при Grande esuie — гранд экюри — «главная конюшня»), обслуживавшей различного рода забавы, увеселения, парады, смотры, поездки и т. п.

ФРАНДО́ЛА — старинный танец Прованса (область Франции), размер обычно $6/8$, движение быстрое.

ФЕРМА́ТА (итал. — остановка) — знак над нотой или над паузой — , показывающий, что их надо держать дольше указанной длительности.

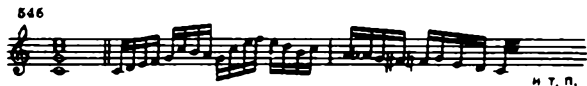
FEROCЕ (итал. — фероче) — дико, иступленно.

FES (фес) — фа-бемоль, fis (фис) — фа-диез.

ФИГУРА́ЦИЯ — 1) гармоническая: превращение звуков аккорда из одновременного сочетания в последовательное, посредством их разбивки, напр.:



2) мелодическая: заполнение аккордовых тонов связующими звуками, напр.:



С гармонической точки зрения всякая гамма есть мелодическая фигурация, потому что в ней налицо заполнение тонов основного аккорда тоники тонами других аккордов, напр.:



Во всех указанных случаях фигурация представляет собою более или менее подвижной рисунок орнаментального типа и всегда является заменой вертикали просто тянущегося или выдержанного аккорда. Иначе говоря, фигурация не имеет поступательного движения: это — чередование тонов различной высоты на одном месте, в ограниченном аккордовом пространстве, и только с переменой аккорда сдвигается с места и фигурация. Таким образом, нельзя смешивать фигурации с подлинной мелодией — основной признак которой: поступательность движения и динамика тонов (их сопряженность независимо от вертикали). Фигурация — одно из существенных средств вариационного оформления.

ФИНАЛ — заключение: завершительная часть симфонии, сонаты, концерта и других циклических форм, а также конечные сцены опер или отдельных актов оперы.

FINE (итал. — фйнэ) — конец.

ФИСГАРМОНИЯ — см. гармонииум.

FIS-DUR (фис дур) и **fis-moll** (фис моль) — тональности и гаммы фа-диез мажор и фа-диез минор.

ФЛАЖОЛЕТ (ы) — обертоны (или созвуки), получаемые на струнных инструментах посредством легкого нажатия струны в соответствующих ее делениях так, что во время прикосновения смычка колеблется не вся струна, а только зажатая часть. При нажимании половины, трети, четверти и более мелких частей целой струны получается ряд соответственных обертонов (октава от тона данной струны, квинта через октаву, вторая октава, большая терция и т. д.). Эти звуки и называются флажолетами, у них своеобразный звеняще-свистящий воздушный тембр.

FLAT (англ. — флэт) — английское название бемоля. В-Flat — си-бемоль мажор.

FLAUTO (итал. — фла́уто — флэйта) — деревянный (или металлический) духовой инструмент древнего происхождения. Это очень подвижный и легкий в отношении характера звучности инструмент, но с шипящим оттенком. Низкие звуки гулкие, а верхний регистр обладает более светлыми пронзительными тонами. По своей форме флейта — цилиндрическая узкая трубка или дудка с прорезанными в ней шестью отверстиями и дополнительными клапанами для увеличения или укорачивания столба воздуха. Употребляемые в современных оркестрах флейты носят название поперечных, так как струя воздуха вдувается в трубку непосредственно прикасающимися губами (амбушюр) через боковое отверстие в верхней части (в головке) инструмента, который держат поперек вдуваемой воздушной струи. В оркестре обычно употребляют две большие и одну маленькую флейту (пикколо). Звук флейты-пикколо острый, свистяще-пронзительный, и в верхнем регистре она свободно прорезает весь оркестр. Сравнительно редко к этим флейтам присоединяется еще альт-флейта — колоритный, полнозвучный и незаменимый для низкого флейтового регистра инструмент. Ее самый низкий тон — соль (g малой октавы), звучит она квартой ниже, чем пишется.

ФОЛЬКЛОР* (англ. folk — фолк — народ и lore — знание) — научное наблюдение и исследование народной жизни, быта, нравов, искусства. Область муз. фольклора (народные песни, инструменты, условия бытования музыки и формы музицирования) является теперь важной отраслью музыкоз-

нания и называется [также за рубежом] сравнительным музыкознанием. Предметом изучения становится теперь не романтический народ-нация и его музыка, а муз. культура первобытных племен и тех цивилизаций, которые хотя в свое время и достигли высоких ступеней развития, но затем остановились из-за отсутствия сдвигов в производственных отношениях. К фольклору поэтому относится и так называемая народная (т. е. в сущности деревенская крестьянская и, следовательно, определенно классовая) бытовая песня. Кроме названия муз. фольклор существует еще одно обозначение для той же области исследования — муз. этнография как отрасль общей этнографии.

ФОНОГРАФ (греч. *fone* — звук, *grapho* — пишу) — прибор, механически записывающий и воспроизводящий звук (изобретен американцем Эдисоном в 1877 г., но с тех пор подвергался множеству усовершенствований и улучшений). Запись звуков происходит в фонографе посредством нанесения острой иглой бороздок с зазубринами на поверхность вращающегося цилиндра. Острие же движется (колеблется) от получаемых мембраной (тонкой чувствительной пластинкой — подобной барабанной перепонке в ухе человека) раздражений, идущих от источника звука. Фонограф незаменим для записи музыки устной традиции (особенно народного творчества).

ФОРМА и **ФОРМЫ** * музыки как искусства организованного движения тонов и как одной из форм общественного сознания являются видами этого муз. движения, ибо движение есть форма существования материи. Будучи явлением социальным, музыка хотя и «снята» тем самым как феномен чисто акустический, все же не перестает быть материальной данностью и, становясь эмоциональным языком, средством общения людей, обнаруживается как движение в равновесии (т. е. одновременно как переход составляющих элементов и как их единство). Поэтому форма в музыке не есть только схема или самодовлеющая абстракция. С одной стороны, это муз. построения, откристаллизовавшиеся в устойчивые конструктивные схемы, причем от простейших до сложнейших построений — целые ряды промежуточных. С другой стороны, муз. форма это — процесс, воспринимаемый как движе-

ние¹ от простейших до сложнейших его видов. Форма воспринимается как организация составляющих музыку элементов, как их становление, как разрушаемое и восстанавливаемое равновесие. Музыка протекает во времени. Слушая ее, мы бессознательно сравниваем тождественные (сходные) и контрастные (разнородные) звуко сочетания. После того как какая-либо музыка продвинулась перед нашим сознанием, мы ощущаем удовлетворение от приведения к единству прозвучавших сопоставлений, ибо каждое звуко сочетание, продвигаясь в связи с каждым последующим звуко сочетанием, вызвало ряд новых впечатлений. Значит, муз. форма есть и процесс (оформление) и итог его: синтез звуко сопоставлений и соотношений. Этот синтез остается в нашем сознании не как беззвучная абстрактная схема, а как воздействующее на психику и вызывающее интеллектуальные эмоции организованное содержание. Стоит только сравнить «волнение», возникающее при слушании и в результате прослушания организованного (замкнутого в точные пределы, границы, а внутри их обнаруживающего сложное взаимодействие звуко сочетаний) муз. произведения, с волнением, вызванным чисто акустическим явлением природы (напр., рокот грома, шум обвала в горах), чтобы понять разницу между данными впечатлениями и реакциями на них. Нейтрального (безразличного человеческому сознанию) материала в музыке нет, ибо звук как явление природы еще не является муз. звуком (см. тон), пока он не осознан человеком в сопряжении звуков, ставших выразительными тонами. Таким образом, как бы ни были первичны звуко сочетания — пусть это будет примитивное горное «ау», переключка охотников или скотоводов, — они организованы, они — фор-

¹ В дальнейшем изложении этот процесс называется муз. движением, конечно, не в смысле какого-то особого или абстрактного движения, а как в музыке обнаруживающемся движении — форме существования материи. Точно так же я пользуюсь понятием муз. мышление как выражением конкретного, свойственного человеку мышления о процессах муз. оформления.

мы, а не произвольные звукосочетания, потому что иначе они не были бы творчеством данного социального коллектива, не были бы понятны каждому из его сочленов. Эти первичные звукосочетания — уже не «безразличные» акустические явления и не произвольные индивидуальные (личные) импровизации, а явления социально-преломленные, возникшие из соответствующей им структуры общества, в итоге длительного отбора. Все это уже муз. формы, простейшие виды муз. движения, воспринимаемые как выразительные эмоциональные сигналы. В иных условиях проявляющимся, сложным, но подобным же, по сути своей, эмоциональным сигналом является любая соната и симфония. Итак, муз. формы — не механический процесс «превращений» звучаний, а система организации нашей психики. В различных пределах различно оформленное содержание различно воздействует. Уже указанные первичные звукосочетания, если только они «доходчивы», т. е. необходимы в конкретной социальной среде и обстановке, — не безразличные и случайные акустические явления, не произвольные индивидуалистические импровизации, а явления социально-обусловленные, возникшие в соответствующей им структуре общества. То, что обычно зовется формами музыки и что формально-рационалистическая эстетика рассматривала как незыблемые совершенные образцы, — это только откристаллизовавшиеся беззвучные схемы и формулы. Одни из них постепенно отмирают, другие служат моделью для усвоения техники муз. сочинения или же для композиторов, лишенных творческой изобретательности, надежным (но мертвым) вместилищем множество раз повторенных звукосочетаний. Периоды подражаний схемам — периоды, бесплодные для музыки как формы общественного сознания. Изошренность в заполнении схем звуками, точно так же, как и выдумка все более и более хитроумных схем, ничего общего с творчеством и развитием форм не имеет. Это эпохи анархические, стилизаторские. Наоборот, эпохи творческие, содержательные, эпохи поднимающегося класса всегда проявляют себя и в создании форм. Иначе и не может быть в музыке, ибо через форму в ней содержание становится художественно-данным и музыка в нашем восприятии не составляет лишь

эмоциональную сигнализацию. Форма — процесс, форма — организация содержания, а не беззвучная схема. Напр., схемы бетховенских сонат и симфоний приблизительно тождественны. Но каждая симфония или соната — новая форма, новый более сложный вид муз. движения, потому что идея каждого произведения, вызывая новое единство содержания и формы, требовала новой совокупности выразительных средств, проявлялась в ином оформлении. В силу органичности и закономерности муз. оформления и его логики, мы свободнее и яснее чувствуем музыку, несколько при этом не подозревая, что наша психика организуется благодаря организованности музыки и что процесс организации и есть не что иное, как муз. форма, т. е. музыка, развертывающаяся как движение, где каждый момент связан с последующим и предыдущим и где единство возникает путем раскрытия противоположностей, в соотношениях тождества и контраста. Таким образом, формы-построения, формы-границы и схемы различных видов музыки всегда вторичное явление, результат процесса формования.

Можно разделить все виды муз. оформления или формы муз. становления на четыре отдела. В первые два войдут простейшие формы становления еще музыкально не вполне самостоятельного, недифференцировавшегося и еще связанного либо с мускульно-моторными процессами, либо с формами выражения, присущими человеческой речи. Третий отдел — уже самостоятельное, хотя в первичных стадиях своих еще примитивное муз. оформление «путем тождества», на основе повторного мелодического стержня (*cantus firmus* — кантус фирмус, тема в вариациях, «вождь» фуги и т. п.). Здесь вырабатываются все более и более сложные формы муз. движения, от орнаментальных статических вариаций к вариациям динамического типа с симфоническим развитием тематического материала и от простейших имитаций к канону и фуге. Четвертый отдел включает в себя сонату и симфонию как высшие формы и стадии муз. становления и муз. мышления путем раскрытия противоположности.

1. Первый простейший вид муз. оформления основывается на сопоставлении и чередовании мелодий и напе-

вов (песенных и танцевальных) в виде двух, трех или нескольких отделов, четко разграниченных кадансами. Это двухчастные и трехчастные так называемые песенные формы инструментальной и вокальной музыки, формы, в которых обнаруживается музыкальное движение в простейшем виде как повторение, чередование и перемещение интонационно-конструктивных элементов («механизированная форма музыкального движения»). Таковы, большей частью, танцы, песни, марши, различного типа салонные пьесы и т. д... Кажущаяся «суетня» танцевальных и маршеобразных ритмов и построений не составляет еще муз. развития, а только «отражает» мускульно-моторные ощущения как стимулы данного движения, обычно скрепленного какой-либо единой ритмоформулой. Высшим типом таких построений являются: сюита, некоторые части которой развиваются до сонатно-подобного непрерывного движения, сложного вида скерцо и различные типы рондо — от примитивных видов чередования рефрена и куплетов до непрерывного движения путем противопоставлений рефрена, эпизодов и стадий «разработки». Промежуточными типами оформления оказываются различные концертно-виртуозные произведения: то они приближаются к сонатности и симфонизму (когда внешнее соревнование в блеске игры переходит в них в «соревнование содержания» — как на самом деле это и происходило в истории музыки при выделении сонаты из концертирующих форм и форм концертирования), то удаляются во внешне орнаментальные построения.

II. Если в первом виде оформления обычна четкая расчлененность отделов и сказывается зависимость музыки от мускульно-моторных ощущений и процессов движения и мускульных усилий, то в следующем при наличии стремления к непрерывности движения, по-видимому, мы имеем тесную связь музыки с человеческой речью и первобытными типами мышления. Это связные, обычно вокальные комплексы: перемещения, перестановки и комбинирования мелодических и ритмических, коротких (лаконичных) оборотов, «попевок», то более, то менее изменчивых. Такая музыка напоминает процессы речи и словосочетания отчасти в синтетических (складываемых) языках, где по р я д о к р а с п о л о ж е н и я не-

изменяющихся слов, а не их соотношения и изменения устанавливают систему речи; отчасти в языках агглютинативных (с присущим им явлением прилепляемости слов и частиц). Во всяком случае, данный, второй вид муз. оформления, как и первый, свидетельствует, с одной стороны, о преобладании различного рода внемуз. а с с о ц и а ц и й над соотношениями и сопряжениями муз. элементов, а с другой — о первичном муз.-образном мышлении, без расчленения составляющих музыку элементов на четкие функции. Истоки первичных стадий такого рода муз. оформления и мышления надо искать в культурах первобытных или хозяйственно-отсталых. По-видимому, можно видеть в них наиболее сохранившийся пережиток первых эпох дифференциации или выделения музыки как выразительного языка из человеческой речи и из языка жестов, отображенного в формах примитивно-танцевальной (сопровождающейся, главным образом, ударными инструментами) музыки.

III. Третий отдел заключает в себе уже вполне самостоятельные формы (но опять от простейших до сложных). Если основной мелодический стержень сопоставляется сам с собою, служа либо опорой для наслаивающихся над ним или вокруг него голосов, или передвигаясь, или украшаясь, или вызывая имитации, то мы имеем перед собою многообразные и многогранные вариационные формы от примитивных орнаментов («разукрашиваний») темы и ее вариантных повторений до организации непрерывного связного движения из одной темы-идеи (см. фуга), при наличии безусловного соподчинения всех подробностей и элементов оформления этой единой руководящей мысли.

IV. Если в музыке действуют контрастирующие темы-идеи и если они представляют собою не только чередующиеся мотивы, а сложные единства — тематические группы, комплексы (сложные сочетания), которые в непрерывном продвижении и связи противоплагаются, скрещиваются, поглощаются друг другом или сочетаются в новые комплексы, новые единства, то возникает самый действенный, драматизированный вид муз. становления — движение путем противоположностей, через раскрытие противоречий (симфонизм). Здесь тематическая контрастность преобладает над

элементами тождества (обратно господству их в вариациях и фуге). Наиболее рациональным построением, обнаруживавшим этот сложный вид муз. движения, является так называемое сонатно-симфоническое аллегро или сонатная форма. При всей целесообразности и последовательности сонатного построения и при несомненном наличии в сонатно-симфоническом становлении диалектического развития муз. идей сонатное аллегро заключало в себе опасности чисто формальной трактовки. На сонатной форме в сильной степени сказались воздействия рационалистической эстетики и влияние формально-логического мышления. Непонимание муз. формы как процесса привело в XIX в. к рассудочно-школьному («консерваторскому») формализму. Опасность формальной трактовки сонатного аллегро заключалась в том, что в экспозиции сразу раскрывается все, что в третьей стадии движения — в репризе, после ряда видоизменений, повторяется в тонально-объединенном изложении: выходит, что то, к чему движение пришло в результате развития, равно тому, что было толчком развития. При механическом усвоении сонатной формы, во многих случаях у многих композиторов после Бетховена реприза перестала быть органическим синтезом и сделалась механическим повторным изложением материала экспозиции, только в более компактном виде. Развитие муз. идей заменилось формальной разработкой тематического материала. При осознании формы сонатного аллегро как процесса (напр., при исследовании бетховенской трактовки этой формы, при постижении смысла бетховенских код и раскрытии диалектического становления в его изложении идей) все недостатки данной формы как схемы совершенно «снимаются». Кроме того, в бетховенских сонатах и симфониях уже как *циклах* (см. циклические формы) проблема роста и развития музыки путем [столкновения] противоположностей, в сопоставлении тождественных и контрастных элементов, расширяется, выходит за пределы отдельной части (сонатное аллегро) и охватывает сонатно-симфоническое становление в его многообразии. Что касается конструктивных схем отдельных форм, то обзор их принадлежит к области чисто технической, к своего рода теории и практике муз. зодчества. В основе этого лежит учение о ритмической соразмерности и

симметричности муз. конструктивных элементов, как-то, мотивов, фраз, предложений, периодов и т. п. (см. период, песенные формы). Необходимо, однако, заметить, что чем сложнее формы муз. движения, тем непрерывнее движется музыка, тем меньше в ней четко разграниченных кадансами периодов и подразделений, тем больше она приближается к «речевой непрерывности», удаляясь от примитивного вида чередований, повторений и от так называемой «квадратности». В то же время каждый из перечисленных четырех отделов муз. оформления и видов движения музыки в своих пределах достигает большой законченности, завершенности, так что говорить о примитивизме, напр., первых двух отделов нельзя. Точно так же, несмотря на промежуточные формы, нельзя утверждать непрерывность их развития и перехода из одной в другую: за каждым из видов оформления стоит соответствующий тип муз. мышления как одна из надстроек или взаимодействующих культурных рядов в конкретных общественных формациях. Но, конечно, это не значит, что все указанные виды оформления не скрещиваются друг с другом. Наоборот, схемы-границы форм постоянно уступают давлению обусловленного и даже детерминированного социально процесса оформления и видоизменяются, причем в сонатно-симфонических формах скрещивания возникают в наиболее актуальном своем виде и обнаруживаются диалектически. Муз. оформление уже потому не является и не может быть неким самодовлеющим процессом, что оно обнаруживается в конкретных муз. произведениях, каждое из которых представляет собою новое качество как художественное выражение той или иной стороны идеологии, а не как очередное, чисто формальное завоевание непрерывной эволюции муз. формы, как самостоятельной категории, чего никогда не существовало и быть не может.

Эволюция муз. мышления тесно связана с эволюцией восприятия — с постепенным накоплением навыков запоминания музыки. Это накопление идет сложным путем в силу временной природы музыки, текучести звуковых образов и их беспредметности: слух развивается медленнее глаза. Думается, что не сотни лет, а тысячелетия прошли от эпохи,

когда в сознании закрепились основные интервалы, до эпохи, когда были осознаны соотношения тонов звукоряда и рационализировались и определены их функции. На первобытных стадиях муз. творчества, в условиях музыки устной традиции, доминирует импровизация на основе каких-либо твердо усвоенных, устоявшихся в общественном сознании мотивов или напевов, играющих особо значительную роль в силу ли их магического, целебного и т. п. значения или в силу их полезности социальной и государственной (клича, сигналы, своего рода звуковые лозунги и т. п.). Вырабатывается подголосочная техника, достигающая сложных узоров или сплетений гетерофонной ткани. Это, так сказать, стадия инстинктивного многоголосия—стадия первобытного муз. мышления в условиях первобытного хозяйства. Этот вид муз. формообразования не только не исчезает вместе с эволюцией общества, но служит толчком к образованию все более и более сложных форм на основе объединяющего движения музыки стержня (назовем этот стержень *cantus firmus*). Слух развился настолько, что уже «удивляется» одновременности сочетания горизонтали и вертикали, но отсюда еще далеко до творческого изобретения тем, до оперирования несколькими темами на широких расстояниях! Слух ищет многоголосные сочетания и нащупывает все новые и новые способы продлить музыку (от точки опоры до точки возвращения) посредством «обмена голосов» (*Stimmtausch*), а потом посредством имитаций. Но этот процесс происходит все еще в условиях ощущения твердой почвы под собой, а не абстрактно-функционального гармонического баса. Значение *tenore*, значение всяких видов *cantus firmus*'ов (будь это литургический напев, или вождь фуги (см.), или тема канона, или *basso ostinato* в пассакалье и чаконе, или тема вариаций, или изменчивый вариант какой-либо попевки в народных песнях, или ритмоформула любого танца), повторяю,— значение всех видов *cantus firmus*'ов в том, что они суть опорные объединяющие стержни, без которых сознание не может проследить, воспринять, усвоить, запомнить течение звуков и связать их в единство. Неважно, что в примитивной своей стадии *cantus firmus*—неподвижная опора, а в фуге, например, он движется и меняет свой облик, сам

из себя порождая движение. Важно, что во всех этих случаях сознание цепляется за руководящий напев или некий комплекс звуков, прочно сконструированный. Конечно, от первобытной гетерофонии из сплетения подголосков на известном с детства всем жителям какой-либо общины напеве до фуги Баха дистанция громадная. Точно так же от первобытного «кругового мотива» хоровода, бесконечно повторяющегося, до моцартовского рондо или бетховенских вариаций расстояние очень дальнее. Но в основном, в принципе, все «*cantus firmus*'ные» виды муз. формообразования имеют одинаковые конструктивные предпосылки: стержень всегда присутствует, независимо от того, внутри ли он или в басу, на нем ли воздвигается и движется ткань или он сам стимулирует движение, повторяется ли он не изменяясь или орнаментируется (как в вариациях классического типа).

Исторически все эти формы сложились в эпоху феодализма и усиленного роста и строительства западноевропейского города (т. е. своим бытием они обязаны, по-видимому, западноевропейской ремесленной буржуазии). В тех странах, где рядом с феодально-земледельческой и военной культурой не выросли города типа западноевропейских, «гетерофонная полифония» не превратилась в рационализированные полифонические формы и, достигая нередко изумительных по сложности конструкции и масштабам построений, все-таки не переходит в новую стадию — в рационально-организованное голосоведение западноевропейского типа. Но, по мере развития европейской музыки в европейских городах, начинают возникать, наряду с *cantus firmus*'ным мышлением и, так сказать, им же диалектически порождаются новые виды муз. формообразования: на функционально-определившемся гармоническом баче в условиях развивающегося «тонального чувства» образуется муз. ткань, продвижение которой обусловлено ритмическими, тональными, тематическими, колористическими и т. п. сопоставлениями (принцип контрастности, тогда как в предыдущих формациях доминировали на тождестве основанные построения). Здесь долго было бы описывать длительный и сложный путь, каким человеческий мозг пришел к созданию форм сонатно-симфонического типа, основанных на сопоставлении двух

тематических комплексов и на развитии тематического материала. Своего рода опытной лабораторией на пути к овладению сонатно-симфоническим мышлением были циклические сонатные образования (в них важная эволюционная роль принадлежала аллемандам, а также кульминационным точкам сюит — жигам), затем концертные (вернее, концертирующие) циклы (*concerti grossi*, концертного типа сонаты, трио etc., в которых принцип соревнования, «представительства», ренессансовое *virtù*, приводил к контрастности как стимулу движения и экспрессии). Баховские бранденбургские концерты стоят уже на пороге сонатно-симфонического мышления. Любопытно, что расцвет этого мышления исторически совпадает как раз с эпохой полной победы буржуазного города над феодализмом в лице *ancien régime* [прежний режим], с наступлением господства промышленного капитала. *Cantus firmus*'ное мышление или вид муз. оформления, основанный на принципе тождества, не остановился в своем развитии, но, оплодотворенный принципом контраста, получил толчок к новым претворениям давних конструктивных приемов. Пример — хотя бы Третья симфония Бетховена как могучий синтез сонатных, сюитных (марш, скерцо) и вариационных (финал: Бетховен исходит из принципа тождества, но контрастно развивает вариации) образований: в целом же это стройнейший симфонический цикл.

Вот в сжатом виде изложение эволюции муз. форм как взаимодействия принципов тождества и контраста — как диалектического развития *cantus firmus*'ного и сонатного муз. мышления (т. е. мышления звуковыми или «слуховыми» образами). Конечно, развитие шло сложнее, чем это здесь схематически изображено. Путь был не прямой, а очень извилистый и прерывный. Но, как показывает наблюдение и обзор громадного материала, эти два основных принципа муз. строительства вполне объясняют все разнообразие муз. форм вплоть до нашего времени. Конечно, для того чтобы быть в состоянии изложить в столь сжатом виде сложную эволюцию муз. форм, мне пришлось проделать длительную и серьезную работу, как по наблюдению за муз. произведениями различных эпох, стран и композиторов, так и по ознакомлению с многообразными учениями о формах. Но

зато, зная приемы комплексирования муз. материала по двум основным принципам, можно изучать музыкальные формы не в виде абстрактных, оторванных от живого звучания схем, а в самом муз. движении-звучании, в процессе, в становлении. Нет бесформенной музыки! Напр., как объяснить форму у Вагнера в свете изложенных воззрений? Думается, просто: система лейтмотивов, как ими пользуется Вагнер, представляет собою, с одной стороны, новый этап в эволюции муз. оформления *cantus firmus*'ного вида: муз. ткань растет и достигает громадных масштабов на основе характерных, прочно оседающих в сознании мотивов-стержней. Только потому и может наша память охватывать столь грандиозные и монументальные построения. Эти мотивы-стержни держат ткань, они своего рода цемент. Но они варьируются, порой развиваются. В своем развитии они превращаются из *cantus firmus*'ов, из стержней в контрастирующие темы, приближаясь к сонатно-симфоническому формообразованию. Тогда музыка становится симфонией с п'ным числом тем или тематических комплексов. Если вспомнить теперь, что по психике своей и своему мировоззрению Вагнер постоянно колебался между рыцарско-феодальным и левым буржуазно-демократическим уклоном, между националистически империалистическими воззрениями и религиозно-мистико-романтическими чаяниями, то нельзя не отметить известной доли соответствия между его творчеством и его социальным сознанием. Вариационно-вариантно-политематическая структура вагнеровских муз. драм вполне поддается анализу, причем раскрывается изумительное музыкально-логическое и стройное становление. Правда, это становление не укладывается в рассудочные предустановленные схемы, но музыка от этого не становится бесформенной. Ну, а Брукнер?! Здесь явление более сложное, чем Вагнер. По своей психике и социальному сознанию Брукнер — феодал-романтик, глубоко религиозная натура. Но он мыслит сонатно-симфонически, т. е. в формах, которые созданы в борьбе буржуазии с *ancien régime*: соната-симфония — форма драматическая по преимуществу. Эмоциональное напряжение, контрасты чувствований даны в ней в образах взаимноборющихся тем и тематических ком-

плексов. И вот получается парадокс: Вагнер пытается создать муз. драмы, театральную музыку, базируясь на реликтах (принципах построения прошлым пережитых общественных формаций), т. е. в данном случае, на мотивах-стержнях, своего рода *cantus firmus*'ах. Параллельно Брукнер создает симфоническую музыку, не отказываясь от принципов сонатно-симфонического («контрастного») становления, но вся его психика, все его мировоззрение не соответствует «драматике» симфонизма, симфонической контрастности и напряженности. Поэтому, естественно, его симфонии воспринимаются как громадные рыхлые комплексы, как лирические исповеди: схема симфонии остается, но симфоническое становление недостаточно упруго и целеустремленно, мало активно: в Брукнере побеждает созерцатель. Он хочет создавать музыку в драматичнейшей форме, тогда как сознание его, в сущности, еще не преодолело средневекового мышления, основанного на подчинении разума авторитету. Из этого противоречия рождается при восприятии музыки Брукнера ощущение бесформенности, тогда как на самом деле здесь имеет место при протяженности и пространности изложения (что обусловлено всем складом и строением мышления и мировоззрения композитора) даже при интенсивности самой музыки, несоответствие идейного содержания с избранной композитором формой высказывания. Брукнеровские *adagio* превосходны именно потому, что эта форма высказывания отвечает созерцательности музыки, ибо здесь довлеют параллельные сопоставления мыслей, тогда как сонатно-симфоническое *allegro* требует борьбы идей, ибо сонатно-симфоническое становление в музыке создалось тогда, когда принцип свободы исследования победил, когда освобожденные разум и чувства открыли перед человечеством безграничные дали познания жизни.

FORTE (*итал.* — ф́орте) — сильно (см. нюансы).

ФОРТЕПИАНО — клавишный струнно-ударный инструмент со сложной системой рычагов-молоточков получил свой близкий современному роялю облик в начале XVIII ст. Название возникло от контраста во звукоизвлечении *forte* — *piano* (сильно и слабо): В противовес клавесину (чембало) и клавикорду, с присущей им неизменностью силы тона,

фортепиано главными своими признаками имело указанные оттенки (см. клавесин, клавикорд, клавир, инструменты).

ФОРШЛАГ (нем.) — мелодический орнамент (украшение) из одного или двух быстро исполняемых соседних тонов перед основным тоном. Форшлаг изображается нотами:



ФРАГМЕНТ (лат. — обломок, кусок) — отрывок.

ФРАЗИРОВА́КА * — выразительность и рациональная обоснованность игры или пения, когда исполнитель дает себе отчет в каждом из оттенков и сознательно распределяет их соответственно плану исполнения, который, в свою очередь, обусловлен соотношением всех элементов, образующих данное произведение.

ФУГА * — рациональнейшее из муз. построений и движений по стройности и равновесию составляющих его элементов. Фуга монотематична (греч. *μονος* — единый), главная руководящая идея-тема или вождь, отраженная в спутнике [или ответе] (тема, повторяющая главную, но в другом регистре и иной тональной окраске), организует все движение фуги посредством имитации (см.). Музыка фуги вытекает из соподчинения и сопряжения этих двух проявлений одной мысли, одновременно родственных и контрастных, из их скрещиваний, разделений, столкновений, обращений, перестановок, из «показа» их в различных тональных областях — но все это из одного ростка, из одной дисциплинирующей муз. идеи. Проведения тем отделены в фуге друг от друга так называемыми интермедиями или интерлюдиями (связующими мотивами). Обычно они представляют собою секвенции (см.). Через всю фугу противопоставлены: всегда активное, волевое, рельефное обнаружение тем (вождя и спутника) и пассивная повторность («движение по инерции») секвенций-интерлюдий. Движение фуги неразрывно, и из каждого проведения темы и последующей «промежуточной игры» (интерлюдии) вырастает новое проведение, еще более

интенсивное (напряженное). Иначе говоря, из единого первоначального толчка образуется развитие и распространение движения, в разнообразном обнаружении неизменных в сущности вождя и спутника и в зависимости от заключенной в них и в их обнаружении раскрывающейся энергии. К концу фуги проведения тем обычно становятся настойчивее и «сгущеннее», что достигается посредством наслоения имитаций (стретта, см.) или иными приемами, если стретты уже были введены раньше. Удивительно, как И. С. Баху удалось в большей части своих фуг находить своевременный предел «показам» темы. Самым важным источником для постижения смысла и значения фуги продолжают оставаться знаменитые баховские 48 прелюдий и фуг для клавира (Wohltemperiertes Klavier—вольтемпери́ртес клави́р, I часть—1722, II часть—1742) и его же Искусство фуги—(Kunst der Fuge—кунст дер ф́уге)—14 фуг и 4 канона на одну и ту же тему.

Фуги бывают двухголосные, трех-, четырехголосные и более. Кроме того, по числу тем фуги делятся на двойные (два вождя—два спутника), тройные и четверные. По взаимоотношению вождя и спутника фуги определяются как реальные (спутник абсолютно точно отвечает вождю в квинтовом отношении) и тональные (наличие [изменений] в ответе). Но во всех видах фуг их звуковое становление состоит в поступательном, непрерывном и мерном движении, возникающем из проведений вождя и спутника в различных голосах и различных тональностях и при постоянных переменных соотношений интервалов: путем ли обращения (переворачивания) голосов снизу вверх или обратно, путем ли нанизывания вокруг тем «подголосков»—противосложений (контрапунктирующие, сопровождающие тему и ею порожденные мотивы). По своему историческому положению фуга является итогом длительного развития форм муз. движения на основном неизменяемом мелодическом стержне (лат. *cantus firmus*—кántус ф́ирмус). Развитие этих форм, по-видимому, тесно связано с развитием всей материальной и интеллектуальной западноевропейской культуры и имеет корни в феодальной эпохе.

FUNEBRE (итал.—фюнэ́бре)—похоронный.

Х

Н (лат.—ха) — муз. звук или тон *си*.

Н-DUR (лат.—ха дур) — тональность или гамма си мажор.

Н-MOLL (лат.—ха моль) — тональность или гамма си минор.

ХОР — 1) муз. произведение для одних голосов (а *carrella*) или с инструментальным сопровождением; 2) группа исполнителей вокального многоголосного произведения. Хор смешанный — мужчины, женщины или дети; хор однородный — или мужской, или женский, или детский. В составах каждого из хоров обычно деление каждой группы голосов еще на две подгруппы (первые и вторые сопрано, альты, тенора, басы).

ХОРАЛ — 1) григорианский — древние напевы католической церкви, собранные и приведенные в систему на грани VI-VII вв. нашей эры; 2) протестантский — культовые напевы протестантов; 3) песнопение, исполняемое общиной верующих, обычно в сопровождении органа. Искусство вариаций и различные виды обработки мелодий хоралов занимали видное место в творчестве Баха и других немецких композиторов.

ХРОМАТИЗМ — внесение в лад тонов (повышений или понижений), как бы окрашивающих обычный строй лада. Напр.:

Римский-Корсаков. Песня Индийского гостя из оп. „Садко“

56



ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА (см. гамма) — последование из 12 равных полутонов в октаве (формула европейского звукоряда темперированного строя).

Ц

С (лат.—це) — муз. звук или тон *до*.

С-DUR (лат.—це дур) — тональность или гамма до мажор.

C-MOLL (лат.—це моль)—тональность или гамма до минор.

ЦЕЛАЯ НОТА — см. ноты.

ЦЕЛОТОННАЯ ГАММА — последование муз. звуков, расстояние между ступенями которых равно целому тону. Напр.: до — ре — ми — фа-диез — соль-диез — ля-диез (си-бемоль) — до. Для передачи в музыке ощущений и переживаний, необыкновенного, причудливого, таинственного, естественно было пользоваться необычной для слуха целотонной гаммой и вытекающими из нее аккордовыми сочетаниями (увеличенные трезвучия). Глинка в своей оп. «Руслан и Людмила» характеризует целотонной нисходящей гаммой волшебника Черномора, Даргомыжский в «Каменном госте» — тяжелые шаги статуй Командора (гаммы целыми тонами вверх и вниз), Чайковский в «Пиковой даме» — призрак графини.

ЦЕЛЫЙ ТОН (см. интервал) — расстояние между двумя соседними ступенями диатонической гаммы, равное двум полутонам. Так, в гамме до мажор целыми тонами будут расстояния между I и II, II и III, но не между III и IV ступенями.

CES (лат.—цес) — муз. звук или тон до-бемоль.

ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА — сюиты, сонаты, симфонии, а также другие виды музыки, состоящие из последовательного ряда пьес, различных по материалу и характеру и вместе с тем в целом составляющих единство, именно данную симфонию, данную сонату, данный струнный квартет и т. д. (см. форму).

CIS (лат.—цис) — муз. звук или тон до-диез.

CIS-DUR (лат.—цис дур) — тональность или гамма до-диез мажор.

CIS-MOLL (лат.—цис моль) — тональность или гамма до-диез минор.

ЦИТРА — многострунный инструмент, представляющий собою небольшой плоский резонансный ящик, над которым натянуты струны. Цитру кладут горизонтально (обычно на стол), благодаря чему обе руки играющего освобождаются одна для нажимания струн, другая для извлечения звуков (посредством плектра-кольца, надеваемого на большой палец

и служащего для исполнения мелодий, тогда как другие пальцы играют сопровождение).

Ч

ЧАКОНА (*итал.* ciaccona—чакона, *франц.* chaconne—шаконь)—инструментальная пьеса из сплошь связанных друг с другом вариаций (см.) на неизменно повторяющемся мотиве в басу (*basso ostinato*—бассо остинато). Размер трехдольный ($\frac{3}{2}$ и $\frac{3}{4}$), движение медленное, величавое. Большой известностью пользуется чакона для одной скрипки И. С. Баха (последняя часть Скрипичной партиты *d-moll*).

ЧАРДАШ—венгерка, венгерский танец. Музыка чардаша обычно состоит из двух частей, медленной, капризно-импровизационного характера, и быстрой, порывистой, с острыми акцентами и крайне «беспокойным» нервным ритмом.

ЧАСТУШКА *—в муз. отношении составляет в русском народном муз. творчестве область скерцо, сферу муз. юмора, острого, наблюдательного и предельно лаконичного в формах своего выражения, становясь порой почти ритмо-формулой, по которой в руках опытного мастера выются образно-затейливые узоры. Непревзойденный образец народного скерцо дал Глинка в своей «Камаринской», затем изощренно коснулся этой области Стравинский (в «Петрушке», «Свадебке» и мелких вокальных вещах), но с тех пор и в особенности за самые последние годы только композитор—имя ему русский народ—идет решительно впереди всех индивидуалистических опытов в данной области, создавая в частушке исключительно яркие и художественные образцы скерцозности. В них отражены своеобразные стороны русского народного характера в связи с глубоким ощущением реальной действительности, ощущением, то преломленным в остром юморе и на гранях издевки, то растворяющемся в задорном терпком веселье.

CELESTA (*итал.* и *франц.*—челэста или целэста)—ударно-клавишный инструмент с нежно-звонким и светлым тембром. Ударно-клавишным инструментом челеста

называется оттого, что струны заменены в нем металлическими пластинками, которые приводятся в колебание клавишами. Из русских композиторов первый применил челесту в оркестре Чайковский [в симфонической балладе «Воевода» и] в балете «Щелкунчик».

CELLO (*итал.* — чёлло) — см. виолончель.

ЧЁТВЕРТЬ — см. ноты.

Ш

SHARP (*англ.* — шáар) — английское обозначение диеза. Напр., f-sharp — фа-диез.

ШАНСОНЁТКА (от *франц.* chansonette — шансонёт — песенка) — песенка с текстом легкого содержания.

ШАРМАНКА — один из давних механических инструментов. Это небольшой переносный орган с закрытыми, снабженными языками трубками, а иногда и без трубок, только с язычками, пропускающими воздух, нагнетаемый мехами при движении рукоятки. Рукоятка же заставляет вращаться вал со штифтиками или металлическими листами с вырезанными в них отверстиями, заменяющими ноты.

ШОТЛАНДСКАЯ ГАММА — одно из названий пятиступенной гаммы без полутонов. Ее называют также китайской гаммой (см. гамма).

ШТРИХИ — см. скрипка.

Э

ЭКЗОТИКА — в музыке это явление означает внедрение в муз. строй формы и стиля, средств выражения или оборотов муз. языка, заимствованных из музыки какой-либо другой отдаленной культуры, иными словами, использование чуждых, непривычных элементов (гамм, звукорядов, мелодий, тем и т. п.).

ЭКОСЁЗ — шотландский танец оживленного движения в четном размере ($\frac{2}{4}$), представляющий собою одну из форм контрданса (см.). Такой вид он принял в начале XIX в., особенно в Австрии и Германии, откуда и распространился по остальной Европе. Много экосезов подобного рода (малень-

кие оживленные пьесы в $\frac{2}{4}$ для фортепиано) сочинял Франц Шуберт. Старинный народный шотландский танец был нечетного ($\frac{3}{2}$) размера.

ЭКСПОЗИЦИЯ — см. сонатная форма.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ* (от экспрессия — выразительность) — направление в искусстве (и в музыке), противоположное импрессионизму (см.), особенно ярко сказавшееся в Германии и Австрии после первой мировой войны. Это направление доводит в ы р а ж е н и е (экспрессию) до крайних выводов, ставя утонченнейшие эмоции композитора, его личные переживания всецело в основу его творчества. В экспрессионизме необходимо подчеркнуть жестко критическое отношение к действительности и стремление к активности, к созданию жизни «изнутри», из внутреннего мира творческой личности, которая в этом случае перестает быть только чувствительной пластинкой (своего рода мембраной), пассивно поглощающей и отражающей впечатления внешнего мира (основной недостаток импрессионизма). Но строительство это призрачное. Экспрессионист смотрит на объективно данный опыт как на материал, всецело подлежащий переплавке мерой личных ощущений и волей личного воображения. Экспрессионизм приводит к скитальчеству в пределах своего собственного рассудка. Выход из тупика экспрессионизма как крайнего субъективизма и бегства от действительности намечается в возвращении к реальности, к познанию мира вещей через активное участие в строительстве. Наиболее ярким обнаружением муз. экспрессионизма надо считать творчество венского композитора Шёнберга (1874 — [1951]) и его школы, в числе главных представителей которой стоит Альбая Берг (1885 — [1935]). В противоположность муз. импрессионизму с его реалистическими — сквозь звукотембровый колористический язык — тенденциями и культом тон-пейзажа и жанра муз. экспрессионизм устремляется к растворению наглядности ощущения действительности в остродинамическом нервно-экзальтированном «крике» человеческой психики, в крайне напряженной выразительности переживаний индивидуума и масс. Действительность как объективная данность «перегорает» в этой «лаборатории внутри», становясь всецело данностью чувственного мира.

Отсюда требование доводить средства муз. выразительности до предела их возможностей, до надрыва, до конвульсивных интонаций, до тон-междометий, до болезненно-истеричной крикливости. Это язык музыки эпохи нервно-взвинченного человечества, [когда] социальные противоречия действительности достигли предела кризиса. Недаром «родиной» экспрессионизма была подавленная, ослабевшая, бессильная Австрия и затем вскоре озверевшая в своем отрицании человечности Германия. Хотя муз. импрессионизм и экспрессионизм, в сущности, полярны, крайности порой сходятся у композиторов с нервно-повышенной чувствительностью, влекущей их сознание к раздвоенности: с одной стороны, культ природы и вера в идеальное человечество, с другой — надрыв психики от сознания своего одиночества и тщеты личных усилий. Характерно перерастание романтически окрашенного импрессионизма у Шёнберга «юной поры» с дальнейшей эволюцией к неистовому экспрессионизму, а затем рассудочному конструктивизму. Через стадию экспрессионизма прошел даже такой сильный прирожденно музыкально-профессиональный талант, как Хиндемит. Крайности экспрессионизма отвратительны, но элементы экспрессионистского, как и импрессионистского выразительного и изобразительного тон-языка, уходящие к истокам едва ли не всех муз. культур, составляют в своем новом качестве универсальный язык музыки современного человечества, своего рода нервно-повышенный образный тонус отображенной в муз. искусстве действительности — и от них, от этих элементов трудно избавиться наиболее чутким из современных композиторов: лишить их музыку экспрессионистских качеств — это значило бы обескровить, архаизировать ее, отвести от современности, все равно как бы в пушкинскую эпоху изъять из поэзии романтические воздействия байронизма!

ЭКСПРОМТ — см. *Impromptu*.

ELEVATO (*итал.* — элевáто) — возвышенно.

ELEGANTE, CON ELEGANZA (*итал.* — элегáнте, кон элегáнца) — изящно, с изяществом.

ЭЛÉГИЯ (*греч.*) — пьеса грустного, скорбного настроения.

ЭНГАРМОНИЗМ (см. тональность)— в современном своем значении это взаимная замена одинаково звучащих тонов, напр. *dis = es*, т. е. *ре-диез = ми-бемоль*:



ЭОЛИЙСКИЙ ЛАД (см. средневековые лады)— эолийским ладом в современной музыке является минорный лад и его интонационная формула: натуральная минорная гамма (см.), т. е. гамма от VI ступени любой мажорной гаммы.

ЭПИЗОД— вставка или часть музыки, но не случайного характера, а как включение новой темы, мотива, секвенции внутри какого-либо движения или как бы проходящей и разделяющей собою развитие действия вклинивающейся новой пьесы (интермеццо). Цель эпизода — разбить монотонность движения или оттенить музыку одного характера музыкой резко ей противоположной, а также противопоставить четкому, активному развертыванию темы построения более инертного или нейтрального характера (напр., в фуге проведения тем чередуются с секвенциями интермедий или интерлюдий).

ЭПИЛОГ— заключение, итог. Это не столько заключительная сцена в опере или часть в симфонии, ибо эпилог не совсем то, что финал. Эпилог— статичен, в нем нет уже сценического действия, а только вывод, краткое резюме, отчет; напр., следующий после развязки хор («Псковитянка» Римского-Корсакова, «Пиковая дама» Чайковского) или большой ансамбль— обращение к публике всех исполнителей («Фальстаф» Верди). Словом, эпилог— своего рода «надстройка» над заключительной сценой или финалом как пояснение, замыкающее драматическое действие, или как вывод из всей музыки.

ЭПИТАЛА́МА (греч.)— свадебная песнь.

ЭПО́Д (греч., см. строфа́)— завершение, заключение, припев.

ЭПОС *— вид (жанр) поэзии, противоположный лирике и драме в смысле преобладания в нем спокойного уравнове-

шенного рассказа о событиях над драматическим действием и над эмоциональным выражением или воплощением чувств и переживаний (лирика личная и хоровая). Музыку называют эпической, когда она соответствует эпическому сюжету (тексту в опере и программе в симфоническом произведении), и если по своему характеру она спокойна, величава, «бесстрастна» и отличается широтой и плавностью мелоса и мерной, в смысле преобладания уравновешенных ритмов, поступью.

EROICO (*итал.*— эрбико)— героический.

ESPRESSIVO (*итал.*— эспрессиво)— выразительно, экспрессивно.

ESTAMPIE (*франц.*— эстампи)— эстампида, танцевальная или плясовая песня (XII—XIV вв.), представлявшая собою чередование коротких тем куплетов с возвращающимся время от времени припевом (рефрен); в эстампиде один из источников формы рондо (см.).

ЭТЮД— вокальное или инструментальное произведение, цель которого или педагогическая (учебная, воспитательная)— развить ту или иную сторону техники, или виртуозно-показательная, когда композитор, пользуясь тем или иным технически трудным и вместе с тем эффектным оборотом (пассажем) как поводом, создает на его основе блестящее и выразительное произведение (таковы, напр., фортепианные этюды Шопена. Симфонические этюды Шумана— ряд вариаций на одну тему, в которых техническое задание всецело покрывается их содержательностью).

Я

ЯЗЫЧОК— пластинка, прикрывающая отверстие в трубке и при давлении на нее воздушной струей то открывающая, то прикрывающая это отверстие. Язычки бывают различной формы и величины и различного материала, свойства которого оказывают большое влияние на тон инструмента (см. деревянные духовые инструменты, гобой, фагот).

При пользовании предлагаемой «музыкально-терминологической энциклопедией» (как именует ее автор в своем предисловии) читателю необходимо учитывать ее специфические особенности. В отличие от обычного типа терминологических словарей и вообще энциклопедических справочников эта работа Б. В. Асафьева несет на себе яркий отпечаток личности автора, его научных интересов, самого направления его мысли. Содержание «Путеводителя» в большой мере зависит от того времени, когда он складывался (до 1919 г.), а затем перерабатывался (30-е годы). Редакторы настоящего издания не считали себя вправе вторгаться в текст Б. В. Асафьева, допуская лишь неизбежные кратчайшие купюры и минимальные уточнения (в квадратных скобках).

Читатель не найдет в этой книге полной унификации, например в определении различных музыкальных инструментов, сведений о всех художественных направлениях или стилях, обстоятельного раскрытия некоторых понятий («григорянский хорал», «месса» и др.), как можно было бы ждать в современном справочнике. Автор дает лишь те сведения и с той мерой подробности, какие ему представляются важными для посетителя концертов, то есть для новых (в его время!) кругов советских слушателей в текущей музыкальной жизни.

Иными словами, все это обращено отнюдь не к профессиональным музыкантам, которые нуждаются в обширных и

ровных сведениях специального характера. Б. В. Асафьев полагает, что его читателю желательно иметь представление, скорее, о выразительных свойствах того или иного инструмента, чем о технических подробностях его устройства; важно знать, что к григорианским напевам и позже обращались композиторы, но можно пока и не вникать в специфику григорианского хора; достаточно понять смысл того или иного явления, но не углубляться сразу в технологию предмета. Б. В. Асафьев стремится привлечь внимание читателя, любящего музыку, к большому кругу явлений, заинтересовать его, натолкнуть на новые размышления о музыкальном искусстве.

Свободное в определенных рамках построение книги позволяет автору с удивительной щедростью поделиться с читателем собственными соображениями, наблюдениями и открытиями, высказать свои сложившиеся и складывающиеся взгляды на природу и пути развития музыкального искусства. Обширные и содержательные статьи «Интонация», «Кант», «Развитие», «Симфония», «Сонатная форма», «Стиль», «Форма и формы» и некоторые другие, по существу, никак не укладываются в справочное издание и даже не диктуются непосредственно его задачами. Но эти в высшей степени самостоятельные очерки, возникшие в итоге авторских исследований и размышлений, дают зато читателю интеллектуальную подготовку к новому осмыслению истории музыки, к пониманию процессов музыкального мышления, формообразования, непрерывного движения искусства.

Итак от предлагаемого справочного издания нельзя ждать полноты, ровности и унификации технологических сведений, но оно зато обладает иными достоинствами, как смелая попытка ввести непрофессионала в необъятный мир звучащей музыки и дать ему широкое, творческое, во многом лично-асафьевское представление о важнейших закономерностях ее развития.

Некоторые статьи, вошедшие в книгу, требуют, с нашей точки зрения, небольших частных пояснений.

Агогика. Собственно «учения» об агогике, строго говоря, не существует; есть понятие агогики.

Аккомпанемент. Понятие «классическая художе-

ственная песня» в наше время вышло из употребления; так обозначалась песня, сочиненная композитором, в отличие от народной.

Акустика. Статья составлена, по-видимому, в годы, когда в данной области еще не выдвинулись советские ученые. Из них следовало бы назвать Н. А. Гарбузова и его школу.

Альт. Сопоставляя характеристику этого инструмента и всех последующих (вплоть до челесты), мы убеждаемся, что единый принцип здесь не выдержан в описании (строение инструментов, их диапазоны, звукоизвлечение, разновидности, применение и т. д.).

Атональность. Определение далеко не полно и не точно. Его можно отнести и к модуляции в другую тональность. Понятие атональности в годы создания книги еще не было теоретически разработано. «Музыкальная энциклопедия» дает в наше время (1973) такое определение атональной музыки — «музыкальные произведения, написанные вне логики ладовых и гармонических связей, организующих язык тональной музыки. Основной принцип атональной музыки — полное равноправие всех тонов, отсутствие какого-либо объединяющего их ладового центра и тяготений между тонами».

Бытовая музыка. Статья относится только к русской бытовой музыке XIX в., которую автор освещает с присущей ему тонкостью и свежестью взгляда. Однако особенности развития бытовой музыки в других странах и в исторических условиях XX в. совсем не получают здесь оценки.

Вальс. При таких же достоинствах статьи она не охватывает материал позднее вальсов Штрауса-сына, Чайковского и Глазунова.

Вариации. Ни здесь, ни далее не говорится о применении вариационного метода внутри иных форм.

Вокальная музыка. Материал статьи ограничен западноевропейской музыкой не позднее конца XVIII в., что, разумеется, дает далеко не полное представление о развитии стиля, направлений, национальных школ и форм вокальной музыки.

Гимн. Содержание статьи невольно устарело, ибо автор

не имел реальной возможности сослаться хотя бы на Гимн Советского Союза, принятый в 1943 г.

Голос. Определение певческого голоса, данное в первых словах статьи, страдает отождествлением с «инструментом», что нельзя признать справедливым.

Голосоведение. Очень редкая тема в музыкально-теоретических пособиях, по справедливости выделенная автором как важная.

Гонг. Автор не дал специального определения этого ударного инструмента, с определенной высотой звучания. Многие его разновидности известны у народов Юго-Восточной Азии.

Джаз-банд. Это название отнесено автором к роду искусства, которое правильнее называть просто джазом. В то время, когда писалась статья, далеко не все виды джаза были известны. Сказанное Асафьевым относится к ранним приемам джаза.

Дилетант. Нетрадиционное, а для своего времени новое определение понятия. Особенно важно, что дилетант, то есть не профессионал, может быть одновременно знатоком искусства.

Дирижер. При кратком, но очень содержательном определении музыкальных функций дирижера Асафьев, естественно, ещё не называет сильнейших из современных представителей этой специальности: Е. А. Мравинского, Г фон Караяна и многих других.

Диссонанс. Определение диссонанса как «могущественного выразительного средства», выделение его относительности и его роли в движении музыки («закваска», вызывающая брожение) выявляют важные и нетрадиционные свойства теоретического мышления Асафьева.

Затакт. Если в наше время песня «На баррикады» уже утратила всеобщую популярность, то можно напомнить о затакте в «Песне о Родине» И. О. Дунаевского: «Широка страна моя родная», где слоги «Ши-ро» падают на затакт.

Звуки. Человеческое ухо способно воспринимать колебания звучащего тела с частотой примерно до 4 500 в секунду, далее же, до частоты в 20 000 колебаний мы воспринимаем звуки лишь в виде обертонов.

Знаки. Во многом материал этой статьи перекрещивается со статьей «Нюансы».

Импрессионизм. В настоящее время наши представления об импрессионизме в музыке (и живописи) заметно углубились и расширились: мы не преувеличиваем его пассивности и ценим несомненную связь художников-импрессионистов с явлениями жизненной действительности своего времени.

Инструментовка. Разделение композиторов на два типа инструментаторов в значительной мере условно: для Вагнера, к примеру, важны и моменты оркестрового колорита, а Рямский-Корсаков, будучи одним из сильнейших колористов, конечно, пользуется оркестровыми средствами и в выразительных целях. Правильнее говорить о сочетании и преобладании выразительности и колорита в инструментовке тех или иных авторов.

Интонация. Краткое изложение идей, легших в основу большого теоретического труда Асафьева «Музыкальная форма как процесс», и его концепции об интонационной природе музыкального искусства.

Кадансы-Каденция. В настоящее время «кадансы» чаще называют каденциями. Понятие же «каденции», как оно определено в статье о ней, является вторым значением слова каденция: виртуозная каденция в концертной пьесе.

Камерная музыка. В этом определении, как почти всегда у Асафьева, преобладает динамическая сторона: «вырастание» камерной музыки из определенных областей музицирования в обществе. К сожалению, опущены имена характернейших представителей камерной музыки в творчестве, начиная от Гайдна и Моцарта и кончая нашей современностью.

Камертон. В Советском Союзе с 1 января 1936 г. принят более высокий строй — ля первой октавы имеет 440 колебаний в секунду.

Кант. Автор очень широко и свободно трактует понятие канта и «кантовости», усматривая даже в финале Девятой симфонии Бетховена признаки канта. Исторически кант непосредственно связан с русской хоровой культурой XVII-XVIII вв. Однако в широком смысле понятие «кантовости»,

быть может, и допустимо относить к большому кругу музыкальных явлений: это уже не будет строгим определением, а останется концепцией Асафьева.

Кантилена. Чаще всего слово применяется во втором смысле. «Кантилена» как род чувствительной пьесы — обозначение редкое.

Композитор. Определение дано автором в настолько общей форме, что его можно понять и превратно: как отказ от традиций (поиски только нового), как комбинирование элементов музыки вне их образного смысла. Но фраза «Композитор всегда является выразителем определенной социальной идеологии» вносит необходимое, хотя и очень суммарное добавление, означающее, что искание средств выразительности подчинено, в конечном счете, социально-эстетической цели.

Консерватория. Краткий размер статьи не позволял автору рассказать об исторической обстановке возникновения консерваторий в России, а подчеркивание личной инициативы А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов вне этого представляется, пожалуй, чрезмерным, слишком исключительным.

Концертная жизнь. Социальная характеристика здесь ограничена, по существу, концом XIX в.

Лад. Определение лада дано в духе динамически асафьевского понимания проблем теории музыки и является историко-теоретическим освещением вопроса.

Массовая песня. Автор дает собственное широкое понимание массовой песни, усматривая ее черты в массовой хоровой лирике прошлого (от Древней Греции). Вместе с тем свойства массовой песни, как мы понимаем ее в современности, охарактеризованы в статье очень суммарно и обще.

Мелодия. Определение мелодии является здесь, по существу, итогом многих теоретических размышлений автора, частью его воззрений на музыкальное искусство.

Мотет. При историческом определении понятия не выделено наиболее характерное понимание мотета в XV-XVI вв., как полифонического произведения строгого письма, представленного прежде всего нидерландской школой, а также итальянскими мастерами.

Опера. В большей своей части (по материалу до XVIII в. исключительно) статья является самостоятельно-авторским истолкованием процесса возникновения и развития оперного искусства. XIX в. освещен очень суммарно, XX в. почти совсем не оценен.

Оперетта. Освещены в основном классические образцы этого жанра за рубежом, а современная оперетта почти не затронута — как на западе, так, в особенности, в Советском Союзе. Между тем советская оперетта представлена в настоящее время многими образцами, которые отнюдь не укладываются в данную Асафьевым характеристику.

Пауза. Отметим ценность тонкого, эстетического определения паузы «как музыкально-организованного молчания».

Развитие. Одна из статей, раскрывающих динамическое понимание Асафьевым проблем музыкальной формы.

Рубато. Определение термина основано на частном случае применения рубато: ритмическом несовпадении мелодии и сопровождения. В принципе рубато обозначает тонкие ритмические отклонения в исполнении всей музыкальной ткани (возможно, мелодии и сопровождения).

Симфония. Собственно асафьевское нетрадиционное истолкование понятия в его эстетическом и специально-музыкальном смысле. В основном опирается на венский классический симфонизм (симфония как драма) и на образы Чайковского. Типы эпической или лирической симфонии, как и новое понимание симфонизма в XX в., — вне поля зрения автора.

Советская музыка. Автор не вдается ни в подробную характеристику этапов развития советской музыки, ни в оценку ее представителей. Он излагает лишь понимание ее общих принципов, каким оно сложилось в первые годы после Октября.

Сонатная форма. По существу, небольшое исследование (в масштабе справочника, напротив, очень большая статья) об истоках и сложении сонатной формы, с концентрацией внимания на венских классиках и их понимании данной формы.

Стиль. Автор не рассматривает здесь общехудожественные стили (классицизм, барокко и др.), хотя и касается значения этой группы понятий. Его интересуют специфически музыкальные проявления разных стилей — в творчестве и исполнительстве, а в связи с этим и проблема стилизаторства. Понимание стиля тесно связано у Асафьева с его теорией интонации: сумма-интонаций образует стиль.

Фольклор. Определение фольклора и сравнительного музыкознания опирается на традицию зарубежного, в частности немецкого музыковедения тех лет, когда создавалась данная книга. Понятие же народной музыки, к которому Асафьев неоднократно обращается в других статьях, тут не разработано.

Форма и формы. Самая крупная из статей справочника, эта работа Асафьева весьма далека как раз от справочного назначения. Она представляет собой историко-теоретическое исследование, тесно связанное с известным трудом того же автора «Музыкальная форма как процесс» (1930) и знакомящее читателя с основными его воззрениями на эволюцию музыкальных форм. Оценки Вагнера и Брукнера в конце статьи в значительной степени спорны.

Фразировка. Определение носит слишком общий характер: упускается из виду общепринятое значение слова фразировка — выделение, подчеркивание, разделение музыкальных фраз при исполнении.

Фуга. Одна из многих статей, далеко выходящих за пределы справочного назначения и тесно связанная с воззрениями Асафьева на процессуальное образование музыкальных форм: определенное движение музыки образует форму фуги.

Частушка. Автор уходит от определения собственно частушки, как рода народного искусства, в сторону русской скерцозности, возможно и связанной с частушкой, но опосредствованно. В наше время именно эта проблема русской скерцозности встает с особой убедительностью в творчестве Р. Щедрина нередко как раз при связи с частушкой.

Экспрессионизм. В последние десятилетия проблема экспрессионизма (в музыке и изобразительном искусстве) получила более точную и глубокую разработку в нашем

искусствоведении. Асафьев судил об экспрессионизме в пору его возникновения и первого развития. Если его характеристика и не полна, то основные черты направления схвачены верно.

Эпос. Драма. Лирика. Стих. Стопа. Строфа. Все эти небольшие статьи, казалось бы прямо не связанные с назначением справочника, были нужны Асафьеву, поскольку данные понятия в его глазах соприкасались с проблемами музыкального искусства, его жанрами, вопросами его форм-структур. Не претендуя на полноту, определения даются именно с теми акцентами, какие нужны для музыкальных целей автора.

Т. Ливанова

Первое издание этого словаря вышло в 1919 г. в издании Музыкального отдела Наркомпроса. Его название указывает на его цель. Мне хотелось, однако, дать не только сухой перечень терминов (технических обозначений), но и раскрыть музыкально-философский смысл наиболее сложных понятий, как-то: форма, соната, симфония, мелодия, тема и др., в их динамической сущности, как они раскрываются в конкретном звучании, в процессе интонирования. Отсюда — почти полное исключение из словаря исторических сведений и очень малое количество дат. Словарь быстро разошелся, но я долго не мог решиться на переиздание его, не имея возможности заново пересмотреть его основные понятия и коренные положения. Только дружеские настояния редактора настоящей серии книг Е. П. Вилковица вызвали во мне желание взяться за пересмотр. Стремлением моим было сохранить все, что я считаю еще ценным из характеристик первого издания и несколько расширить и развить слишком сжатые формулировки важнейших понятий. Некоторые статьи пришлось ввести вновь (напр., интонация, мелос), некоторые переконструировать (мелодия, сонатная форма),

¹ Второй вариант предисловия 1931 г. к «Путеводителю по концертам. Вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятиях». — *Прим. ред.*

некоторые только перефразировать. Должен сознаться, что я чуть-чуть усложнил язык словаря: преследовавшая меня боязнь иностранных слов в первом издании приводила либо к многочисленным скобкам-пояснениям (там, где нельзя было обойтись без чуждых большинству слушателей музыки понятий), либо к мучительному подборанию русских слов, то есть к многословию и описательности. Теперь я свободнее включал многие из иностранных слов, вошедшие в речевой обиход уже повсеместно. Кроме того, некоторые статьи (интонация, форма) невольно пришлось излагать сложнее, ввиду того что хотелось даже в такое популярное издание включить основные завоевания современного динамического учения о музыкальном оформлении, разрушившего все старые формально-статистические определения с их схематичностью и оторванностью от «живого звучания». Если все-таки словарь покажется формальным, то тут вина не моя: его область — все-таки музыкально-специфическая область — это, с одной стороны, а с другой — мне приходилось отдавать кое-где дань и музыкальной схоластической теории из-за ее все еще распространенности. Некоторые ленивые умы, стараясь остаться на поверхности жизни, очень ловко пользуются всяким схоластическим старьем, запугивая молодежь рассказами о якобы формалистичности всех современных воззрений в музыке. Здесь не место спорить и излагать свое *sed*o. Думаю, что во второй части «Путеводителя», где будет довлеть стилистический анализ произведений и где неизбежно я выйду из пределов теоретических, ни для кого не останется сомнения в том, что ни самое музыку, ни формы я не считаю изолированными от структуры общества, что связь их с производственными отношениями безусловна, как безусловно то, что бытие определяет все музыкальное сознание (музыкальное в смысле специфичности воплощения звуком и в звуке), что музыкальный стиль — явление, глубоко коренящееся в классовой природе искусства и т. д. Но в то же время я продолжаю отстаивать свое убеждение, что форма в музыке — не схема. Тем не менее, несмотря на тщательную переработку первого издания словаря, я чувствую и сознаю, что и во вновь оформленном его облике я не смог в полной мере представить цикл

музыкальных понятий в их связи и в их диалектическом становлении, как «обнаружения музыки в противоречиях»,— не смог не потому, что мне самому они таковыми не представляются, а потому, что я не в состоянии пока найти столь свободной и доступной формы изложения, сколь это необходимо для данной работы, остающейся в основе своей все-таки терминологическим справочником.

И. Глебов

Содержание

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	3
ОТ АВТОРА	8
ВАЖНЕЙШИЕ СОКРАЩЕНИЯ	10
НЕОБХОДИМЫЕ ПОЯСНЕНИЯ К ТЕКСТУ	188
ПРИЛОЖЕНИЕ. ОТ АВТОРА	197

Асафьев Борис Владимирович

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО КОНЦЕРТАМ

Редактор И. Б о б ы к и н а. Художник Л. В е н д р о в
Худож. редактор Л. Р а б е н а у. Техн. редактор Р. О р л о в а.
Корректор Л. Ю р о в с к а я

Сдано в набор 9/VIII-76 г. Подп. к печ. 19/IX-77. А04835. Форм. бум.
70 × 90¹/₃₂. Печ. л. 6,25. (Условные 7,31). Уч.-изд. л. 9,8. Тираж
65000 экз. Изд. № 3760. Зак. 1036. Цена 65 к. Бумага № 1.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический
комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета
Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной тор-
говли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.