

## КАДАНСЫ –

«Каданс - самая мускулистая сфера интонаций»

Б. Асафьев

*Каданс* (читаем словарь) – гармонический оборот, завершающий музыкальное произведение, его часть или отдельное построение. (Классификацию кадансов см. в разделе «Музыкальный синтаксис», с.58). Каданс – это гармоническая цезура, знак членения музыкального материала. В этом его формообразующая, коммуникативная функция. Вместе с тем кадансы отличают яркие эмоционально-выразительные качества. Кадансы – часть музыкального семантического словаря.

Прямая аналогия кадансам – цезуры в устной речи, знаки препинания в письменной. Они (знаки препинания) являются едва ли не единственной возможностью наделить записанную словом мысль интонацией. А потому для определения «выразительной значимости» кадансов» (Б.Асафьев) (определения их семантики) сравнения кадансов со знаками препинания могут быть перспективны. Речевой синтаксис – база музыкального.

Воспользуемся одним из школьных наглядных пособий, иллюстрирующим различие интонационно-смыслового звучания одного и того же текста в зависимости от того или иного знака препинания, - точки, запятой, тире, и т.д. (в скобках – их синтаксические, то есть коммуникативные значения):

*Я знаю его , он не подведет . запятая* – повествование (перечисление, обособление).  
*Я знаю его . Он не подведет . точка* – констатация, утверждение (завершение мысли).  
*Я знаю его , - он не подведет . тире* – пояснение (пропуск члена предложения).  
*Я знаю его : он не подведет . двоеточие* - (причина, пояснение, а именно); как бы, внимание!- важное обстоятельство.

*Я знаю его ! Он не подведет . восклицательный знак*, торжественная плакатная речь.  
*Я знаю его ! Он не подведет !*  
*Я знаю его ? Он не подведет ?* вопросительный знак.  
*Я знаю его . Он не подведет ?*  
*Я знаю его ... Он не подведет . многоточие* – раздумье (неоконченная мысль, пауза).  
*Я знаю его , он не подведет ...*  
*Я знаю его (он не подведет).* скобки – напоминание (вставка, доп. информация).

Все эти словесные характеристики, естественно, приблизительны.

Пример подобной аналогии предложил в XIX столетии Гуго Риман для пояснения функциональных связей предложений и музыкальных фраз в нормативном периоде (см. схему с. 61).

**Серединный каданс** Риман обозначил **точкой с запятой**. Могла бы быть просто **запятая** при неделимом первом предложении. **Серединный каданс – знак дыхания** перед последующей необходимой фазой изложения мысли (в периоде это второе предложение с драматургической функцией ответа), - глубокий, свободный, неторопливый вдох на цезуре. (Д 3\5 - типичная гармония серединного каданса, - наиболее близкий неустой к Т, мажорный аккорд утверждения созвучия в качестве устоя.)

**Двоеточие**, совпадающее с кульмиационной зоной («золотое сечение»), каданса не образует, но **цезура в зоне кульминации** – несомненно имеет место. Римановское двоеточие - безоговорочно подходящий знак препинания, знак внимания!, наиболее динамичный знак препинания, требующий движения, непременного ответа, дообъяснения. Кульминация - наивысшая точка напряжения в развитии материала, крутой поворот в динамике музыкальной ткани.

**Заключительный совершенный каданс** – это **точка**, безусловное завершение мысли. Семантику его определяет,

*во первых*, - фонизм ступени в мелодическом положении тоники. В совершенном каданс - это I-я ступень, - «прочный, решительный» (по Кервену, см. об этом с.8);

*во вторых*, лад, - мажор или минор. Минор есть смягченный вариант мажора (см. там же, с.7).

Светло и благостно звучит заключительный совершенный каданс в пьесе «Апрель» (Си-бемоль **мажор!**) из «Времен года» Чайковского. Но тот же совершенный каданс в «Баркароле» («Июнь», № 6) в поэтическом соль **миноре** (!) – грустная сцена расставания.

В музыке XIX века, например, Шумана, Чайковского, каданс с «прочной решительной» примой в сопрано и с коммуникативной ролью банальной точки, часто **уступает место** несравненным по своей семантике, интонационно выразительным и изобразительным возможностям, **несовершенным кадансам** с терцовым или квинтовым тоном в сопрано. В музыке романтиков последний аккорд – прощальное заключительное слово художника, состояние его души. Он (последний аккорд) по существу – исток постлюдии (стилистического явления романса XIX века).

**Семантика несовершенного каданса с квинтой** в заключительной тонике **в мажоре сравнима с восхлицательным знаком**. V-я ступень, - по Кервену, - «величественный, яркий!», «самый полетный звук в аккорде, небесный, прозрачный, устремленный в чистоту» - слова Медушевского. ( см.с.8). Таков заключительный аккорд романса Чайковского «Благословляю вас, леса», величественного гимна природе, бытию. Тот же каданс в романсе «День ли царит», музыке восторженного признания в любви; и опять же любовь и выражение безбрежного счастья в романсе «Закатилось солнце». Не случайно, два последних романса в сияющем Ми мажоре

Иной оттенок **каданс с квинтой в мелодии** приобретает **в миноре**: «Март» (g moll) Чайковского из «Времен года», «Октябрь» (d moll), романсы «Соловей» (c moll), «Снова, как прежде, один...» (a moll). Эти произведения совершенно различные по эмоциональной глубине, но заключительная квinta в сопрано, не теряя «полетности», «прозрачности», «устремленности в чистоту», **в миноре** становится эмоциональным тоном смирения, надежды.

**III-я ступень, - терция в заключительной тонике**, - «кровный, спокойный» (По Кервену). В **мажорных произведениях**, - Чайковский, «Май» из Времен года (D dur.), Шуман, «Отчего» (Des dur), - этот каданс – **прямая аналогия многоточию**, благостное послезвучие, душевые отзвуки услышанного. Семантика III-й ступени в мажоре - «продолжительное наслаждение» (Д.Кук. см.с.9).

**III-я ступень в миноре** (терцовый тон в заключительной тонике) - Чайковский, «Он так меня любил!» (d moll), «Мы сидели с тобой...» (cis moll). Это то же **поэтическое многоточие, но в миноре** - погружение в мир грусти, элегические воспоминания о невозвратном счастье. У Дерика Кука III ступень в миноре – «продолжительная печаль», «крайне сурова», «откровенно трагична».

**Серединный и заключительный** кадансы составляют группу, объединенных по признаку места в форме (см.с 58-59). В этой же группе и **дополнительный каданс, вторгающийся, прерванный каданс**. Для определения семантики их плодотворными могут оказаться аналогии с некоторыми приемами изложения мысли в письменной речи (литературе, поэзии). Может быть, и устной, то есть из области риторических приемов.

**Дополнительный каданс** (чаще- plagальный) вводится после заключительного, как бы продлевая звучание тоники. В произведении их может быть несколько, образующих заключительные построения. Примеры этого есть во всех умеренного темпа пьесах из «Времен года» Чайковского. Дополнительные кадансы сравнимы с традиционными словами прощания в письмах. Они, замечает Асафьев, - «просто росчерки пепра: «всего Вам хорошего», «остаюсь любящий, уважающий Вас» и т.д., и т.д. – рос-

черки, иногда очень назойливые и длительные...». Позволим себе не согласиться. Письмо без слов прощания,- искренних душевных слов,- теряет свою ценность, как и лирическая пьеса («У камелька», «Март», «Апрель, «Май») без трогательных грустных интонаций расставания в дополнительных кадансах.

Чехов А.П. – О.Л.Книппер-Чеховой: *Обнимаю, целую, ласкаю мою подругу, мою жену; не забывай меня, не забывай, не отвыкай! Каплет с крыши, весенний шум, но взглянешь на окно, там зима. Приснись мне, дуся! Твой муж А. (1902 г. Ялта)*

### **Вторгающийся каданс.**

Его суть в наложения последующего материала на предыдущий, то есть, когда заключительная тоника, не получив необходимого времени для своего утверждения в качестве «точки», становится первым аккордом нового построения. Вторгающиеся кадансы – одно из средств «динамического сопряжения» (Тюлин) в сонатной форме, и типичны для связи ее разделов: вступления, темы ГП, ПП, ЗП, разработки.

Вторгающийся каданс во многом **близок оперному кадансу** (разновидность прерванного: K-D7-D7→S). В прошлые времена в истории развития оперы он был средством преодоления номерной структуры спектакля (отсюда название, - оперный!).

С некоторыми оговорками, **вторгающийся каданс** сравним с так называемым *переносом* в поэзии. Это когда точка в поэтическом тексте не совпадает со стиховой цезурой, т.e есть с окончанием строки (что наиболее естественно в поэзии). Точка, оказываясь в середине строки, «ломает», «взрывает» мерный ритм «дыхания» стиха.

У Пушкина: *На красных лапках гусь тяжелый,  
Задумав плыть по лону вод,  
Ступает бережно на лед,  
Скользит и падает; веселый,  
Мелькает, вьется первый снег,  
Звездами падая на брег.*

Точка в середине строки (в данном случае точка с запятой) подчеркивает контраст двух эмоциональных сфер, приобретающий здимый характер: гусь–снег, тяжелый–веселый, скользит и падает–мелькает вьется.

**Прерванный каданс** – замена ожидаемой тоники. Типичный пример - D7-VI. Для прерванного каданса (как и для вторгающегося) характерен эффект неожиданности. Они – разновидность эллипсиса. В некоторых случаях прерванный каданс можно сравнить с разного рода ситуациями «крутого поворота» в повествовании, связанными со словами-восклицаниями: «вдруг!», «не может быть!», «постойте, все было иначе!», и т.п. Особенno убедительными подобные эмоциональные ощущения бывают в сценических произведениях: появление непрошенного персонажа, стук в дверь, звук выстрела за сценой, «немые» сцены, например, в Ревизоре» Гоголя «поражающие как гром» слова жандарма, или заключительная сцена в «Каменном госте» Пушкина: - *входит статуя командора, Анна падает.*

С другой стороны, **прерванный каданс** в музыке часто воспринимается как **желанная отсрочка завершения действия**, радость продления прекрасного и глубокого душевного состояния (Шопен, прелюдии №4, №6); счастье еще раз услышать одухотворенное и благотворящее слово Господа, переданное нам великим Бахом (многочисленные примеры заключительных построений с оборотом D7 - D7→S в прелюдиях и фугах ХТК).

Интонационно-семантическое содержание кадансов в музыке многозначно, несравненно и трудно объяснимо словом. По определению «музыка – искусство интонируемого смысла» (Асафьев).

Значение каданса не только в семантике гармонической цезуры. Но каданс как «**самая мускулистая сфера интонаций**» (Б.Асафьев. Музыкальная форма как процесс. М., 1971, с.94) имеет большое драматургическое, конструктивно–тематическое значение. «Они (кадансы, пишет Асафьев) содержат в наиболее сжатом, лаконичном строе существенные признаки лада и тональности, нередко сопутствующие и мелоди-

чески-обобщенной интонацией основного напева или темы» (с.354.). «Интоационная чуткость в отношении мелодического и гармонического содержания и конструкции кадансов составляет один из характернейших признаков интеллектуально-стилевой деятельности, умного мастерства и обнаруживания «личного почерка» композитора (для наблюдения в данном отношении и данной области особенно любопытны Моцарт и Глинка)» (там же).

Анализу особенностей музыкального языка кадансов (кадансирующих разделов) в «Руслане» Глинки был посвящен интереснейший доклад в Тверском музыкальном училище преподавателей Д.Е.Жукова и кандидата искусствоведения, ныне доцента МГК А.А.Филиппова (1991г.).

Заключительный каданс нередко становится выразителем тематического комплекса произведения, средством концентрации идейно образного строя произведения. Он иногда выполняет роль последнего слова автора, наблюдателя со стороны, роль идейно-образной оценки произведения, роль постлюдии (о чем мы уже говорили), сфокусированной в одной аккордовой формуле.

**Рахманинов. Романс «Утро» (F dur).** Дважды повторенный заключительный каданс, – III-высокая–тоника, - это как бы оправдание выбора ярких красочно-изобразительных гармонических средств мажоро-минора, в частности, модуляции из C dur в сияющий E dur, в тональность III-й высокой ступени (мажорная Д параллельного минора): «*И солнца луч, природу озаря, с улыбкой посыпал ей жгучие лобзанья!*»!

**Рахманинов. Мелодия (оп 3).** Та же ситуация, тот же яркий «лучезарный» аккорд (запоминающийся гармонический оборот с высокой III-й в экспозиционной теме) дважды будет повторен в заключительном кадансе как нечто прекрасное, упоительное. Драматургически это повторение, как и в предыдущем примере, - подтверждение законного права присутствовать в пальпите этого музыкально-живописного произведения, где аккорды мажоро-минора представлены почти всеми типами хроматических медиант.

**Чайковский.** «Мы сидели с тобой...» (элегический cis moll). Вся краткая постлюдия романса – это трехкратный повтор plagального каданса в триольных ритмах утомленного сердца. В них сердечная боль («*в сердце жизненный звук уж давно отзвучал*»), в них, в этих несовершенных кадансах с терцией в сопрано в повторяющемся мотиве вопроса, многоточие безысходности, одиночества. Неслучаен здесь и S аккорд, - DD с ув.6,- горестный, трагичный, иногда называемый гармонией Чайковского.

**Дебюсси.** Лунный свет. Des dur. Гармония третьей низкой (средний раздел; аккорд одноименного минора) в тематическом материале пьесы – одна из многих красок пленэра, - погружение в минорно-сумрачный завораживающий колорит. Дважды повторенный заключительный каданс с этим аккордом (третья низкая в сопоставлении с натуральной) - это логическое обобщение выразительных средств пьесы, прекрасное резюме музыкально-живописного повествования.

**Прокофьев.** Марш из «Трех апельсинов» - центральный оркестровый эпизод в опере, ставший самостоятельным концертным номером. Знаковое сочинение в творчестве композитора. Музыка его – концентрация настроений спектакля: энергия, радость, юмор, экспрессия. Удивителен заключительный каданс марша: по существу классический автентический совершенный каданс, но представленный не двумя-тремя аккордами, а серией в 15 звучаний, составляющих два расходящихся линеарных аккордовых пласта. Этот каданс - щедрый авторский «росчерк», памятный автограф своим слушателям. Этот каданс, гигантская точка в 15 аккордов на 4-х тактах, – характеристика музыкального языка композитора в целом, его стиля, – яркого, живописно-изобразительного, юношески-оптимистического, жизнеутверждающего.