

**Каденции в концертах для валторны В.А. Моцарта  
в контексте философских взглядов А.Ф. Лосева  
и музыковедческих теорий Е.А. Ручьевской**

Г.А. Прибылов

В статье проводится музыковедческий анализ каденций к концертам для валторны В.А. Моцарта с опорой на идеи А.Ф. Лосева, высказанные в его работе «Музыка как предмет логики». Показано, что философские трактования музыки у Лосева и музыковедческие теории Ручьевской имеют продуктивные пересечения. На основе различных источников показывается связь категории ритма с планами жанра и синтаксиса. Обозначаются особенности метроритма и «дления» в контексте концепций философа. Анализируется специфика композиции и гармонии в каденции с позиций симметрии и смыслового полагания. В приложении приводится перечень современных версий каденций солистов-валторнистов к концертам для валторны с оркестром В. А. Моцарта.

*Ключевые слова:* каденция, заключительная каденция, концерты для валторны В.А. Моцарта, А.Ф. Лосев, Е.А. Ручьевская, музыковедческий анализ, ритм

**Cadences in Concerts for French Horn by Mozart in the  
Context of the Philosophical Views of Losev and the  
Musicological Theories of Ruchevskaya**

Georgy A. Pribylov

The article provides a musicological analysis of cadences for concerts for French horn by Mozart based on the ideas of Losev, expressed in his work «Music as a subject of logic». It is shown that Losev's philosophical interpretations of music and Ruchevskaya's musicological theories have productive intersections. Based on various sources, the relationship between the category of rhythm and the plans of genre and syntax is shown. The features of metrorhythm

and «prolongation» in the context of the philosopher's concepts are indicated. The specificity of composition and harmony in cadence is analyzed from the standpoint of symmetry and conceptual assumption. The appendix contains a list of modern versions of cadenzas by French horn soloists for concerts for French horn and orchestra by Mozart.

*Keywords:* cadence, final cadence, concertos for French horn by Mozart, Losev, Ruchevskaya, musicological analysis, rhythm

### *Введение*

В работе А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» мы сфокусировали наше внимание на рассуждениях о категориях ритма, метра, мелодии и гармонии, а также симметрии. Эти категории основаны на размышлениях философа о времени как «алогическом становлении числа» [4, с. 328], выступающего как «единичность подвижного покоя самотождественного различия, данного как подвижной покой» [4, с. 326]. Особенно интересна категория ритма, которую Лосев определяет как «выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного покоя» и категория симметрии «выражение чистого числа в аспекте чисто смыслового же самотождественного различия» [4, с. 336].

Для начала необходимо уточнить основные понятия, с которыми работал Лосев. Первое из них – единичность – это «немыслимость, вышемыслимость, абсолютная единичность, которая не есть ни то и ни это, <...> но – потенция всех вещей и категорий» [5, с. 11]. Далее следует понятие самотождественного различия, которое в других его трудах определяется им как «единичность, которая дана как раздельная множественность» [5, с. 11]. Примером этого может послужить самотождественное различие, свойственное числу, где каждое число предполагает наличие другого числа, существование множества, системы. Ещё одно понятие А.Ф. Лосева – подвижной покой – подразумевает синтез одного и многого: это

«алогическое становление раздельного единства» [5, с. 12]. Примером здесь может служить чисто мыслимое, абстрактная система, становление которой возможно через восприятие множества её частей, т.е. через процесс. Для более полного понимания можно углубиться во второе начало тетрактиды – «сущее (нечто, единичное), покой, движение, тождество, различие», где детально выведены все элементы составных терминов диалектики философа: сущего/единичности, различения и тождества раздельной множественности, а также смыслового покоя и движения – полагания и перехода из одного к иному, на основании которых выводится определение эйдоса, топоса, числа («множества») и т.д. [5, с. 15-21].

После уточнения основных понятий, на которые мы будем опираться в нашей работе, следует подойти к основным её задачам. В первую очередь это исследование проблемы исполнительской интерпретации и сочинения в контексте музыкально-эстетических взглядов А.Ф.Лосева. Подчеркнём, что одним из ключевых аспектов этой проблемы является формообразование. В этом контексте важно детальное понимание закономерностей стиля и стилистики: как в рамках общего стиля произведения/композитора, так и индивидуальных характеристик различных исполнителей.

Говоря о стиле, мы опираемся на определение Е.В. Назайкинского: музыкальный стиль - это «отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис, и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [7, с. 20].

Также важно рассмотреть общие особенности структуры и местоположения каденции в форме музыкального произведения. Как известно, заключительная каденция находится в заключительном разделе части

произведения. Она выполняет закрепляющую функцию в форме, создавая у слушателя впечатление ремарки исполнителя и подготовки к полному завершению, на что указывают в своих исследованиях И.Ф. Кирнбергер и О.И. Захарова [9, с. 17-18]. При этом каденция, соответствуя большому количеству гласных и негласных правил, должна отражать индивидуальный стиль исполнителя, являться одновременно продолжением его интерпретации. Поэтому каденция играет уникальную музыкально-философскую роль на стыке исполнительства и композиторства, индивидуальности и общей стилистики. Она творится из материала композитора (в случае нашего исследования), жившего несколько сотен лет назад, подобно переработанной «плазме», которую исполнитель воплощает на данном историческом этапе.

Решая эту задачу, мы будем непосредственно опираться на методологию А.Ф. Лосева, которая хорошо применима при анализе музыки в контексте стиля и стилистики эпохи классицизма. Эта эпоха в искусстве примечательна строгой и чёткой системой стилевых ограничений, особенным акцентом на рацию даже в процессе сочинения, высокой степенью аскетичности, как в контексте эпох прошлого, так и всех последующих. На это обращает внимание Т.С. Бершадская, когда говорит о становлении нормативной, стабильной и однозначной ладогармонической системы эпохи [2, с. 155-156]. Такое рациональное выражение творческого начала способствует и философскому, и музыковедческому анализу. Мы применим методологию А.Ф. Лосева для рассмотрения заключительных каденций к концертам для валторны KV447 и KV495 В.А. Моцарта. Творчество этого композитора оказало большое влияние на развитие музыкальной культуры, исполнительских традиций и на философское осмысление музыки: анализ его произведений позволяет погрузиться глубоко в контекст эпохи.

## *Жанр и категория ритма в заключительных каденциях*

Музыку, как искусство временное, А.Ф. Лосев определяет как «выражение жизни числа» [4, 335]. Это выражение есть проявление в материи чисто числовой фигурности через только временные характеристики – скорость, длину или другие. Такое выражение жизни числа и есть ритм.

Философ отмечает при этом, что ритм есть не временная категория, а числовая структура времени, так как «одну и ту же ритмическую фигуру возможно исполнить в разное время и с разным темпом» [4, с. 336]. Для нас это важно тем, что ритм предстаёт многофакторным феноменом. В отсутствии прямого гармонического сопровождения количество выразительных средств в каденции относительно остального произведения резко снижается, во многом уступая свою роль ритму. Ритм в итоге встраивает в себя факторы фразировки, формообразования, интонирования, динамики, агогики, макро и микрожанра, маркеров отношения исполнителя к конкретному стилю или стилистики, общей драматургии, синтаксиса целого. В контексте категории ритма для начала остановимся на жанре.

Важнейшим компонентом музыкальной композиции эпохи классицизма является работа с жанром. Может показаться, что в инструментальной музыке жанр предстаёт исключительно как музыкальное явление, однако это не совсем так. Жанр является важнейшим внетекстовым [9, с. 11] слоем эстетической информации, в котором воплощаются отсылки, аллюзии, намёки, связывающие между собой мир музыкальный и реальный. В то же время важнейшим компонентом жанра является ритм. Не случайно у А.Ф. Лосева ритму уделяется первостепенное значение. Именно по ритмоформулам проще всего определять жанр на микро и макроуровне. Например, ритмоформулы скерцо, марша и т.д. Также отметим, что жанровый ритм может менять свой контекст

в зависимости от темпа: в рамках условной нормы и с её нарушением. Таким образом, жанровый ритм может представлять инвариантом алогического становления числа в средствах музыкальной выразительности, являясь важнейшим средством их обобщения.

В свете вышеизложенного особенно актуальным становится вопрос исполнительского сочинения и интерпретации каденции, особенно в аспекте работы над её жанровым слоем. Опыт анализа сочинения каденций различных исполнителей также подтверждает концепцию А.Ф. Лосева в свете алогичного становления числа. К примеру, на основе множества аналитических опытов выявляется закономерность контрастности и интенсивности жанрового становления каденции в такой спонтанной деятельности, как импровизации. Это наблюдается в синергии интонационного и жанрового развития. Важным наблюдением становится закономерность, согласно которой для достижения эффекта образного и драматургического контраста в процессе сочинения каденции интонационное обновление и «дление» должно сопровождаться жанрово-ритмическим контрастом.

В качестве примеров удачного решения проблемы синергии интонационного и жанрового развития с точки зрения жанрово-ритмических контрастов мы можем увидеть каденции таких выдающихся валторнистов, как Герман Бауман и Радек Баборак. В этих примерах контрастная смена жанров структурирует форму образов и их дление. Не возникает эффекта перечисления, ощущения сатиации, сопровождающего нас при знакомстве со многими каденциями пера современных исполнителей.

Удачное построение формы зависит не только от жанра, однако конкретно на уровне жанрового плана решается за счёт, к примеру, распределения жанров согласно логике функциональной триады - начало, развитие, завершение. В 3-й каденции Германа Баумана к концерту KV495 открывает каденцию фанфарным выступлением, развивает музыкальную мысль в жанре речитатива и завершает форму инструментальным ма-

жорным скерцо (см. Приложение, 3.6.). Также важно соединение, переход между функциями или разделами. В случае названной каденции автор соединяет фанфарную ариозность с речитативностью через более близкую к последней лирическую мажорную ариозность, а выход к скерцозному разделу предваряет выписанными трелями.

Кроме речитатива вариантом раскрытия функции развития может выступать калейдоскопичность. Яркое и резкое соединение образов, создание эффекта калейдоскопа. Здесь в качестве примера приведу 2-ю каденцию Германа Баумана к концерту KV495 (см. Приложение, 3.5.). Этот вариант решения более индивидуален, он требует большого понимания материала автора и цели высказывания. К примеру, указанный исполнитель иронизирует над романтизмом, переосмысляя тематические элементы побочной и связующей партий, привнося в них скерцозность, выраженную в изменениях регистра и интонационного плана, добавляя модуляции в далёкую тональность и усугубляя изначальный минор при помощи альтераций.

Эффективным приёмом анализа является многообразное художественное исследование исполнителем одной из тем концерта. К примеру, концентрация на материале побочной партии в 1-й каденции Радека Баборака к концерту KV447 (см. Приложение, 6.1.). Здесь исполнитель решает задачу за счёт чередования жанров с привязкой к синтаксическим явлениям дробления и суммирования, где дробление соответствует вокальному, а суммирование инструментальному. Большое значение играет гармония и организация украшений и рамплиссажного материала.

Возможно и отступление от общих принципов. К примеру, может частично нарушаться логика функциональной триады в каденции в случае применения приёма «начала из середины развития». В таком случае экспозиция приобретает черты разработки, при этом сохраняя свойство интонационной связки. Также возможно отступление от чередования принципов органи-

зации материала за счёт жанровой контрастности. К примеру, во 2-й каденции Радека Баборака к концерту KV495 3 и 4 эпизоды построены на принципе суммирования материала, однако жанрово 3 эпизод представляет собой моторное скерцо, тогда как 4 оперное ариозо (см. Приложение, 6.4.).

Примером неудачно организованных в жанровом плане каденций может послужить творчество финалистов ARD competition 2021 года в номинации «валторна». Можем заметить опасность господства лишь одного принципа организации материала или жанров на примере каденции Жана Баттисты Берната Санчеса. Здесь из-за постоянного жанрового дробления и синтаксического суммирования в каждом из эпизодов возникает ощущение хаотического перечисления тем. Каденция Мееса Веса полностью дробится, а на жанровом плане не выгодна к анализу из-за синтаксической несостоятельности и отсутствия переосмысления материала, тогда как каденция Иво Дудлера создаёт впечатление хаоса, где автор не приходит к цельному высказыванию и просто теряет накопленную энергию концерта. Более интересны каденции Янга Зена, у которого чувствуется влияние Радека Баборака, и Аннемарие Федерле, однако из-за отсутствия чёткого разделения жанрово-функционального плана они также подвержены эффекту перечисления (см. Приложение, 8).

*Синтаксис в концепции Е.А. Ручьевской  
и категория ритма в заключительной каденции*

Явление синтаксиса в каденции имеет решающее значение. В основном через сочетание планов синтаксиса и жанра определяется функция разделов каденции. Если говорить о синтаксисе, то один из ярчайших исследователей музыкальной формы и синтаксиса, принадлежащих Санкт-Петербургской музыковедческой школе, Е.А. Ручьевская определяет синтаксис как «форму существования тематизма» и как «первый уровень строительства формы, организующий все элементы фор-

мы» - «одну из грамматических форм, закономерность, возникающую в процессе формообразования» [8, с. 157-158].

При изучении синтаксиса Е.А. Ручьевская предлагает рассматривать сложные категории «моносинтаксического» и «полисинтаксического» схематического разнообразия отношений синтаксиса и фактуры [8, с. 158-159], однако это имеет отношение в первую очередь к многоголосной фактуре фортепианных каденций и полноценных произведений. Изучая каденции в музыке для медных духовых, мы ограничены одноголосной фактурой (и мнимой гармонией) и, в результате, оказались в ситуации необходимости использования таких категорий анализа организации музыкального материала, как членение и суммирование. Благодаря применению этих категорий мы приходим к выводу, что логика рассмотрения отношения синтаксиса и фактуры применима и к более ограниченной ситуации синтаксиса в условиях одноголосной фактуры с мыслимой мнимой гармонией.

Через применение логики Е.А. Ручьевской мы нашли такие категории, как моносинтаксис и полисинтаксис, где под первым понимается совокупность выразительных средств, имеющих единую, центростремительную логику, стремящуюся к единому смысловому ядру, в виде какого-либо ключевого синтаксического средства выразительности (жанр, тип высказывания, мелодический паттерн, серия), и не предполагающего выхода за пределы этого ядра. Под вторым подразумевается комплексная система с наличием как минимум двух смысловых ядер, которые находятся в неизбежных динамических отношениях, уравнивающих на глобальном уровне понятиями симметрии и ритма, на локальном уровне множеством других средств, например суммированием и членением музыкального материала. Эти категории отличаются от определённых Е.А. Ручьевской тем, что выходят за пределы фактуры.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Заметим, что моносинтаксис характерен для каденций-связок, ферматных каденций, малых каденций-комментариев, каденции с

Как мы можем видеть, к синтаксису в музыковедении эффективно применима методология А.Ф. Лосева. Если говорить о категориях членения и суммирования, то, являясь противоположностями, вышеназванные синтаксические явления не могут функционировать друг без друга. Каждое из них предполагает иное, что является, согласно терминологии А.Ф. Лосева, самотождественным различием. Более того, так как воспринимаются они только через изменение, хотя и являются целой и неподвижной абстракцией, к ним также относится термин подвижного покоя. Если же говорить о категориях моносинтаксиса и полисинтаксиса, то здесь мы видим единичность самотождественного различия подвижного покоя, данную как своё алогическое становление в аспекте подвижного покоя, где в случае моносинтаксиса на первый план выступает единичность, данная как множество, а в случае полисинтаксиса алогическое становление, потенциал динамики, изменения. Таким образом синтаксис целиком находится в области категории числа и его фигурного алогического становления - ритма. В результате для достижения музыкальных задач в каденции мы можем утверждать, что необходимо мыслить синтаксис с позиции категории ритма.

#### *Ритм и такт в контексте импровизационности каденции*

Работая с каденцией и с требованиями к импровизационности, исполнитель часто сталкивается с проблемой сильных долей, метр которых можно варьировать в относительно широких пределах. Это выражается также и в том, что существует распространённая традиция записи каденций вообще без тактовых черт.

В озвученном контексте актуализация музыкального материала из нот в реальное звучание становится точ-

---

малым жанровым разнообразием, моножанровых каденций. Полисинтаксис в контексте понятий ритма и симметрии присоединяется к понятию жанра и становится характерен для каденций-монологов, крупных каденций-комментариев, каденций типа воспоминание с характерным калейдоскопическими и монологическими чертами.

кой преломления в историческом и актуальном исполнительстве. Здесь интересна идея А.Ф. Лосева о такте, где он определяет последний «как метрико-ритмическую акцентуацию, данную как подвижной покой самотождественного различия», то есть переход от акцента к другому акценту с возвращением к начальному, выражающийся через различную степень ударности [4, с. 338]. В контексте этой идеи стоит отметить, что нотный текст, являясь не более чем инструкцией к исполнению каденции, становится предметом особо широких интерпретаций. В этом случае выходит на первый план с трудом философски осмысляемый феномен, который заключается в «опциональности» большей части явлений, описанных в нотах и предлагаемых к исполнению.

Отношение исполнителя к феномену опциональных тактовых черт становится точкой воплощения симметричного либо ассиметричного подхода к глобальному ритму, а также понятиям моносинтаксиса и полисинтаксиса, в зависимости от осведомлённости исполнителя. И именно в этом случае, осознавая общие философские законы исполнительства можно говорить о целенаправленном применении исполнителем принципов построения ритмических структур, воплощении симметрии, концепции ритма А.Ф. Лосева, синтаксиса, и, после этого, трактовке предложенных ключевых нотных обозначений. Таким образом, в случае работы с каденцией вопрос метроритмической системы, такта, становится в большей степени вопросом философии, и, на практике, суммой целенаправленных, осознанных методических решений исполнителя. Дополнением к этой практике может стать получение внемелодической информации о музыке, композиторе, эпохе, танцах, и иных направлений искусства, что обогатит мышление исполнителя через задействование не только аудиальной, но кинестетической, и визуальной сенсорики.

## *Ритм и «дление»*

Особенно стоит отметить понятие композиционного толка, имеющее прямое отношение к ритмической системе «дление». Понятие «дления» в композиции определяется как умение «пролонгировать» музыкальный образ сколь угодно долгое время, обходя естественные границы изначального образа, его дыхания, размерности, при этом делая это эффектно и естественно. Проще говоря, это умение растягивать любое музыкальное событие во времени. В каденции с понятием «дления» мы сталкиваемся в первую очередь в рамплиссажно-технических эпизодах, которые часто компенсируют контрастность и раздробленность предыдущих эпизодов. К примеру, технико-рамплиссажный раздел финала каденции воплощает в себе финализирующую функцию формы, восстанавливая, создавая «симметрию» формы. Характерное дление образа здесь происходит при помощи движения по звукам аккордов, гамм, секвенций, применения принципа перегармонизации, воплощающих в себе элементы «предсказуемого» смысла.

Кроме виртуозного «дления» на материале рамплиссажного типа, «дление» происходит на уровне лирического материала, имеющего семантическое значение. В этом случае автор прибегает к средствам лада - транспонированию мотивов, секвентному развитию семантически значимых элементов, коротким реминисценциям, метро-ритмическому, жанровому варьированию, выписанным украшениям, воплощающим в себе элементы «непредсказуемого» смысла.

Именно в таком ключе нас интересует интерпретация понятия категории симметрии по А.Ф. Лосеву в имеющемся контексте. Симметрия числа и свойственные ей средства музыкальной выразительности как «предсказуемость», запрограммированность, обусловленность содержания, и асимметрия числа как «открытость», непредсказуемость содержания и развития.

Если рассматривать ритм как числовое явление, возникает понимание виртуозных феноменов, таких как рамплиссаж, и в целом нетематического материала как средства «дления». Более того, единство числовых фигур при их темповом преломлении является важным способом работы с формой, позволяя больше опираться на музыкальную память слушателя при создании жанрового контраста. И, наконец, рассмотрение ритма как числовой структуры подтверждает необходимость применения математических законов, особенно связанных с категорией симметрии, на каденцию и композицию в целом.

### *Композиция заключительной каденции и категория симметрии*

Симметрия по А.Ф. Лосеву является одной из важнейших категорий в музыке. Философ определяет её как «выражение чистого числа в аспекте чисто смыслового же самотождественного различия», то есть как «различие по месту и распределению», «определенное различие» [4, с. 336]. Это достаточно общее определение, на практике имеющее большое значение в первую очередь в контексте явления смысловых полаганий. С таким пониманием исполнитель получает сильный аналитический инструмент, дающий философское осмысление строения форм и композиции.

Система симметрии в музыке зиждется на понятии смысловых полаганий и связанных с ними акцентуаций. Для того, чтобы создавать смысловые полагания исполнителю следует прибегать к акцентуации – по сути, феномену музыкального события, применяемому в различных аспектах музыкальной выразительности, в том числе перечисленных выше. Понятие метрико-ритмического акцента раскрывается нами ранее, в разделе о феномене такта. Трактуя теорию А.Ф. Лосева в контексте импровизационности каденции, следует отметить в первую очередь преломление её (теории) на макроуровне. Сделаем это в виде абстрактного допущения.

Например, преобладание и господство одной жанровой и метроритмической модели и отсутствие акцентуаций и новых смысловых полаганий в рамках каденции на продолжительном временном участке неизбежно ведёт к «перевешиванию», чрезмерной «растянутости» образа. По сути, это является нарушением принципа симметрии, где, подобно весовой системе, наличие одного образа должно быть неизбежно «уравновешено» другим, иной акцентуацией и смысловым полаганием.

Примером сбалансированной симметрии в каденции могут быть ситуации продолжительной формы, содержащей в себе симметричные или ассиметричные контрастные разделы, содержащие акцентуации и переменные смысловые полагания. Частый контраст в рамках коротких фраз приводит к отсутствию музыкальных событий и размыванию понятия контраста, что вновь ведёт к моноструктурности и дальнейшей асимметрии, которую возможно ассоциировать с дисфункцией [8, с. 39]. Однообразное построение оказывается приемлемым практически только в рамках миниатюрной формы, занимающей малый временной промежуток и не претендующей на развёрнутое высказывание.

### *Гармония в контексте смыслового полагания*

Гармония является неотъемлемой частью музыки многих эпох. Её особенность заключается в том, что это «звучащая умная смысловая материя, данная в аспекте своего самотождественного различия» [4, с. 341]. То есть материя мыслимая, а не вещная. Стоит подчеркнуть физическую основу понимания гармонии по А.Ф. Лосеву в контексте современной музыкальной науки. Гармонические музыкальные явления обусловлены обертоновым рядом, строительным элементом современной европейской темперированной системы, а также более глобальным явлением, таким как спектр, который глубже раскрывает принципы обертоновой системы.

Гармоническое движение по звукам аккордов, являющимися прямым производным от обертонов - созда-

ёт участки условно «ясного» содержания, минимально подверженного ладовым трактовкам. С точки зрения синтаксиса это воплощается как предсказуемость содержания или локальное прояснение. Тогда как мелодия и тематизм, особенно построенные с минимальным применением движения по звукам аккордов, в непредсказуемом с точки зрения обертонового ряда движении приводят к ощущению неопределённости, дают ощущение открытости материала любым событиям, не запрограммированным обертоновым рядом.

Стабилизирующее, конкретизирующее качество гармонии исходит из свойства функциональности аккордов. Функция в музыке определяется как «отношение части к целому, обеспечивающее сохранение системы или направленное на ее поддержание» (А.П. Милка); как «общий принцип связи элементов ... роль, место данного элемента в интонационной системе, источник художественного смысла» (В.П. Бобровский) [8, с. 39-40]. Каждое определение подразумевает наличие информации, смысла, однако ближе всего нам определение В.П. Бобровского, через которое максимально очерчено проступает суть функциональности классической гармонии.

Находясь в условиях классической гармонии, необходимо мыслить функциональность аккордов в рамках ладовой системы мажоро-минора. Для этого обратимся к положениям Т.С. Бершадской. В своих исследованиях она приходит к пониманию, что «лад – это звуковысотная система определённого ряда звукоэлементов (тонов, аккордов, соноблоков), логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли» [1, с. 37]. Для более полного понимания явления она также даёт такое определение, как: «лад – это абстрактное, нематериальное представление об отношениях, непременно возникающих между тонами, которые составляют любое осмысленное музыкальное высказывание, любой художественно <...> значимый музыкальный текст» [3, с. 26]. И, следуя логике, задаваемой этими определениями, Т.С. Бершадская приходит к выводу, что

тональность – это абсолютная высота, наклонение лада мажоро-минора. Следовательно, говоря о функциональности классической гармонии, мы находимся в системе лада мажоро-минора, а не отдельных тональностей.

Определение функциональности как основного свойства гармонии, приводящего к стабилизации, следует из того, что с точки зрения структурного представления именно функция является определяющим элементом лада. К такому выводу пришла в своих исследованиях Бершадская, определив, что «ладовая функция – логико-психологическая оценка характера действия звуковысотного элемента (тона, аккорда), в условиях его взаимосвязи с другими такими же элементами, объединёнными с данным в единую структуру» [2, с. 70].

Рассматривая классическую гармонию, мы можем увидеть, что гармонические лады организуются как взаимоотношения аккордов. В основном виде – мажоро-минорной ладовой системе – гармония так тесно переплетается с ладовыми проявлениями, что сама система названа ладогармонической [2, с. 98]. Это октавные лады строго определившейся структуры, где каждому данному звукоряду может соответствовать только одно положение тоники. «Это лады наибольшей централизованности и активности», где нарушение ожидаемого хода развития вызывает острую реакцию и способно активно воздействовать на форму [2, с. 99].

Стабильность и стереотипность мажоро-минорной ладовой системы породили автономность, дающую большие возможности для использования фактора ассоциативности. В результате сложились функциональные отношения: T-S-D-T, где функция тоники - абсолютный устой, центр лада, функция доминанты - остро направленная неустойчивость, тяготеющая в тонику, функция субдоминанты - отрицание тоники.

Однако для классицизма возникает проблема ограниченности набора аккордов. Это вызвано проблемой чёткого выделения функций из-за наличия общих тонов. Основные тоны, будучи определяющими в басу, «в верх-

них голосах легко подчиняются функции комплекса». «Мелодические выразители функций – терции главных ступеней, <...> активно преобразуют функции аккорда, вызывая ощущение функционально чуждого тона». Именно в этой «функциональной активности отдельных тонов заложена потенциальная возможность смыкания системы связи аккордов с системой связи тонов, перехода ладов чисто гармонических в мелодийно-гармонические» [2, с. 102]. Это особенно актуально для каденций к музыке для медных духовых эпохи классицизма в связи с их одноголосной фактурой и наличием лишь мнимой гармонии, где в итоге гармония, сохраняя стабилизирующую функцию, не превращается в преграду, требующую значительных сил на преодоление.

Таким образом подтверждаются наши тезисы о структурирующей роли гармонического начала в рамках мелодики каденции, а также о многообразии и узнаваемости ролевых моделей в контексте функций, гармоний различных ступеней, колористических и альтерированных гармоний, характерных жанровых последовательностей, в том числе в контексте ладотональной системы.

### **Литература**

1. Бершадская Т.С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. 192 с.
2. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1985. 238 с.
3. Бершадская Т.С. Статьи разных лет – 2. СПб.: Композитор, 2019. 197 с.
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Москва: автор, 1927 (Сергиев: тип. Иванова). 263 с.
5. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / [Послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова]. М.: Мысль, 1995. 944 с.
6. Меркулов А.М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учеб. пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2020. 182 с.

7. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

8. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу: [Для студентов сред. и высш. муз. заведений]. СПб.: Композитор, 1998. 267 с.

9. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. 160 с.

## Приложение

### Современные версии каденций солистов-валторнистов к концертам для валторны с оркестром В. А. Моцарта (№ 3, KV 447, и № 4, KV 495)<sup>2</sup>

#### 1. Деннис Брейн (*Dennis Brain; 1921–1957; Великобритания*)

1.1. Концерт № 3, запись 1951 г. Симфонический оркестр Кёльнского (Западногерманского) радио, дирижёр Гюнтер Ванд.

Эта же каденция:

в записи 1953 г. Симфонический оркестр Юго-Западного радио Германии, дирижер Ханс Росбауд

в записи 1953 г. Симфонический оркестр Берлинского радио (RSB), дирижер Рудольф Кемпе;

1.2. Концерт № 3, запись 1953. Оркестр «Philharmonia» (Лондон), дирижер Герберт фон Караян<sup>3</sup>

1.3. Концерт № 4, запись 1953. Оркестр «Philharmonia» (Лондон), дирижер Герберт фон Караян<sup>4</sup>

#### 2. Барри Такуэл/Таквел (*Barry Tuckwell; род. 1931; Австралия*)

2.1. Концерт № 3, запись 1960 г. Лондонский симфонический оркестр, дирижер Петер Мааг.

---

<sup>2</sup> Перечень включает ссылки на аудио- и видеозаписи, размещенные в сети Интернет. Подпункты обозначают новый вариант каденции к I ч. концерта.

<sup>3</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>4</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

2.2. Концерт № 3, запись 1971 г. Камерный оркестр «Академия Св. Мартина в полях», дирижер Невил Марринер.<sup>5</sup>

2.3. Концерт № 4, запись 1961 г. Лондонский симфонический оркестр, дирижер Петер Мааг.

2.4. Концерт № 4, запись 1971 г. Лондонский симфонический оркестр, дирижер Невил Марринер.

Эта же каденция: в записи 1973 г. Королевский оркестр Консертгебау (Амстердам), дирижер Фердинант Ляйтнер.<sup>6</sup>

### 3. Герман Бауман (*Hermann Baumann*; род. 1934; Германия)

3.1. Концерт № 3, запись 1973-1974 г. Ансамбль «Concentus Musicus Wien», дирижер Николаус Арнонкур.

3.2. Концерт № 3, запись 1979 г. Оркестр «Mozarteum» (Зальцбург), дирижер Леопольд Хагер.

3.3. Концерт № 3, запись 1984 г. Камерный оркестр Сент-Пола, дирижер Пинхас Цукерман.<sup>7</sup>

3.4. Концерт № 4, запись 1973-1974 г. Ансамбль «Concentus Musicus Wien», дирижер Николаус Арнонкур.

3.5. Концерт № 4, запись 1979 г. Оркестр «Mozarteum» (Зальцбург), дирижер Леопольд Хагер.

3.6. Концерт № 4, запись 1984 г. Камерный оркестр Сент-Пола, дирижер Пинхас Цукерман<sup>8</sup>

### 4. Херман Йеурисен (*Herman Jeurissen*; род. 1952; Нидерланды)

4.1. Концерт № 3, запись 1996 г. Нидерландский камерный оркестр, дирижер Рой Гудман<sup>9</sup>

4.2. Концерт № 4, запись 1996 г. Нидерландский камерный оркестр, дир. Рой Гудман<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>6</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>7</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>8</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>9</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>10</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

## 5. Эб Кёстер (*Ab Koster*; Нидерланды)

5.1. Концерт № 3, запись 1992 г. Барочный оркестр «Tafelmusik» (Торонто), дирижер Бруно Вайль. Исполнение на натуральной валторне.<sup>11</sup>

Эта же каденция (без тт. 13-14) в записи 2008 г. Исполнение на натуральной валторне. Мастер-класс.<sup>12</sup>

5.2. Концерт № 4, запись 1992 г. Барочный оркестр «Tafelmusik» (Торонто), дирижер Бруно Вайль. Исполнение на натуральной валторне.<sup>13</sup>

Эта же каденция (с минимальными изменениями в тт. 2, 5-6, 12). Год записи не указан. Симфонический оркестр NDR, дирижер Хериберт Бейсель.<sup>14</sup>

## 6. Радек Баборак (*Radek Baborak*; род. 1976; Чехия)

6.1. Концерт № 3, год записи не указан. Orquesta Sinfónica de RTVE, дирижер Жан-Жак Канторов<sup>15</sup>

6.2. Концерт № 3, запись 2020 г. Оркестр «Czech Simfonietta», дирижер Радек Баборак<sup>16</sup>

6.3. Концерт № 4, 1 часть, год записи не указан. Mito Chamber Orchestra, дирижер Радек Баборак<sup>17</sup>

6.4. Концерт № 4, запись 2014 г. Ансамбль «Czech Simfonietta», дирижер Радек Баборак<sup>18</sup>

## 7. Алессио Аллегрини (*Alessio Allegri*; род. 1972; Италия)

7.1. Концерт № 3, запись 2011 г. Оркестр им. Моцарта (Болонья), дирижер Клаудио Аббадо<sup>19</sup>

---

<sup>11</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>12</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2ru2tOztz2Y> (25.06.2024)

<sup>13</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>14</sup> URL: [https://www.youtube.com/watch?v=il\\_JIcKT0Y](https://www.youtube.com/watch?v=il_JIcKT0Y) (25.06.2024)

<sup>15</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lNuJVfe-t3o> (25.06.2024)

<sup>16</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BtA7BvQv28A> (25.06.2024)

<sup>17</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oFKtH1xyyA4> (25.06.2024)

<sup>18</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/13572?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/13572?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>19</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

7.2. Концерт № 4, запись 2011 г. Оркестр им. Моцарта (Болонья), дирижер Клаудио Аббадо. *Исполняет каденцию Денниса Брейна с минимальным изменением заключительных двух тактов.*<sup>20</sup>

8. *ARD International Music Competition 2021 (Мюнхен, Германия), полуфинал.*<sup>21</sup>

- 8.1. Ivo Dudler (Швейцария) (вышел в финал)
- 8.2. Yun Zeng (Китай) (вышел в финал)
- 8.3. Annemarie Federle (Германия)
- 8.4. Juan Bautista Bernat Sanchis (Испания)
- 8.5. Mees Vos (Нидерланды)<sup>22</sup>

9. *Петер Дорфмайр (Peter Dorfmaur; род. 1989; Австрия)*

9.1. Концерт № 4, 1 часть, запись 15 января 2021 г. Венский симфонический оркестр, дирижер Manfred Honeck<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>21</sup> Одно из произведений обязательной конкурсной программы – В. А. Моцарт. Концерт для валторны с оркестром № 4 Es-dur, KV495, с каденцией конкурсанта.

<sup>22</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jej3iCmBFck> (25.06.2024)

<sup>23</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uDD82g11NJk> (25.06.2024)