

КАДЭ́НЦИЯ

Авторы: С. Н. Лебедев



1. Полные (А), половинные (Б) и прерванные (В) каденции в тональности до-мажор (C-dur).

называется ультимой (лат. ultima [nota, vox] – последняя [нота]), предпоследний – пенультимой (лат. penultima – предпоследняя); реже выделяется третий от конца звук – антепенультима (лат. antepenultima – находящаяся перед предпоследней).



2. Фригийская каденция.

А. Корелли. Концерто гротто оп. 6 № 3. Grave.

КАДЭ́НЦИЯ (от лат. cadens – падающий, оканчивающийся; род. п. cadentis), 1) в тональной музыке – типизированный гармонический оборот, завершающий любое построение. Типизированный завершающий гармонический или мелодический оборот в старинной европейской модальной и прототональной музыке называется также клаузулой (лат. clausula – заключение). Каденция в классико-романтической тональной музыке называется также кадансом (франц. cadence). Количество элементов каденции в теории и практике композиции не нормировано; ключевыми являются последние два элемента – созвучия или звука. Термины для обозначения ключевых элементов каденции в современной элементарной теории музыки отсутствуют; в теоретических трактатах 16–18 вв. последний звук (и связанное с ним созвучие) стандартно

Переход от предпоследнего созвучия (пенультимы) каденции к последнему (ульtime) в психологии музыкального восприятия интерпретируется как переход от ладового неустоя к устою (см. [Устой и неустой](#)), падение диссонантного напряжения (см. [Консонанс и диссонанс](#)), окончание гармонического движения и т. п. Отсюда типичная ритмическая диспозиция ключевых элементов каденции: ульtime ставится в положение «метрического устоя» (в системе тактовой ритмики располагается на сильной доле [такта](#), в мензуральной ритмике – в начале [модуса](#) (1), темпуса, пролации, пенультима – «метрического неустоя» [соответственно, на слабой доле такта, внутри названных отделов [мензуры](#) (1)].



Одна из базовых категорий [гармонии](#), каденция теснейшим образом связана с [музыкальной формой](#). В старинной европейской [текстомузыкальной форме](#) каденции получают названия в зависимости от соответствующих разделов текстовой (поэтической или прозаической, в т. ч. молитвословной) формы. Различаются генеральная, строфная, полустрофная, строчная и внутрострочная каденции. Степень «тяжести» (иерархической значимости) каденции зависит от значимости раздела текстовой формы, к которому данная каденция относится; наиболее

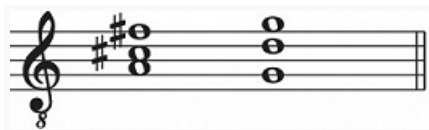
3. Монодические каденции. Гильом де Машо. «Ле утешения».

значимы ультимы генеральной и

строфной каденции, наименее – внутристрочных. В [автономной](#)

[музыке](#) каденции следуют специфике музыкальной формы; в типичном

случае они маркируют разделы формы-конструкции, их иерархическая «тяжесть» зависит от соотношения разделов целого (срединные, заключительные и дополнительные каденции).



4. Готическая каденция 14–15 вв.

Иногда логику гармонического развёртывания композитор намеренно приводит в противоречие с логикой формы-структуры. В типичном случае для организации микроконфликта гармонии и формы

ультима каденция располагается не в конце ожидаемого построения, а в начале следующего. Этот композиционный приём известен с 14 в. (см.,

например, рондо Гильома де [Машо](#) «Puis qu'en oubli»). Теория музыки 16–17 вв. называла такого

рода каденцию «ускользающей» (итал. *cadenza fuggita* / *sfuggita*); в музыке того же времени

ускользающие каденции часто и эффектно применял К. [Джезуальдо](#). В учениях о гармонии кон. 19–20 вв., ориентированных на гармоническую [тональность](#), такие каденции были названы «вторгающимися».

В модальной многоголосной музыке расположение каденции в форме именуется каденционным планом (нем.

Kadenzplan), логика которого (по принципу [модальности](#)) заключается в «обходе ступеней» звукоряда (нем.

Stufengang). В классико-романтической и барочной тональной музыке по ультимам каденции судят о тональном плане. Каденционный план и тональный план показывают опоры [лада](#) в динамике, то есть схему развёртывания лада на (макро)уровне целостной музыкальной формы.

В классико-романтической тональности наиболее устойчивы полные каденции – с окончанием на тонике (Т); они

могут быть совершенными [Т в мелодическом положении примы, в тяжёлом такте, после доминанты (D) или

субдоминанты (S), в основном виде, а не в обращении] и несовершенными (если хотя бы одно из этих условий не соблюдается). На гранях построений возможны также половинные каденции (с окончанием на D, редко на S) и прерванные (избегание ожидаемой остановки на Т).

По функциональному составу (см. [Функций теория](#)) различают каденции автентические (D-T) и плагальные (S-

T). От автентической и плагальной каденции следует отличать автентический и плагальный аккордовые обороты

(последовательности), которые в изобилии встречаются в музыке эпохи Возрождения, особенно в светских

многоголосных песнях ([фроттола](#), [вилланелла](#), [баллетто](#), [шансон](#)), но также и в изысканных жанрах ([мотет](#),

[мадригал](#), многоголосная [месса](#)), задолго до того как сформировалось представление о тональных функциях классической гармонии.

Гармоническому типу каденции исторически предшествовали монодические каденции: в псалмовых тонах

[григорианского хора](#) – медиация (лат. *mediatio* – посредие) и терминация (лат. *terminatio* – заключение). В

светской музыке Позднего Средневековья ([балладах](#), [баллатах](#), [рондо](#), [виреле](#) и др.) – открытая (франц. *ouvert*,

итал. *aperto*) и закрытая (франц. *clos*, итал. *chiuso*). В многоголосной музыке Позднего Средневековья и

Возрождения (до 17 в.) применялись модально-гармонические каденции [см. [Модальность](#) (в музыке); илл. 1 к

статье [Гармония](#)], из них наиболее характерная и узнаваемая – готическая каденция (термин М. А. Сапонова).

Особый вид заключительной каденции в музыке 17–18 вв. – фригийская каденция, происхождение которой

традиционно связывают со средневековыми третьим и четвёртым тонами (см. в статье [Церковные лады](#)).

В музыке 20–21 вв., не опирающейся на гармоническую тональность (см. [Атональность](#)), общепризнанной типологии каденций не существует, и само их существование составляет предмет научной полемики. Ю. Н. [Холопов](#) полагал, что в ряде случаев можно говорить о «смысловом эффекте» каденции, который достигается средствами «новой гармонии».

Латинское слово «cadentia» в музыкально-теоретическом контексте встречается у [Якоба Льежского](#) (14 в.); этим термином он обозначал «естественное стремление [inclinatio] несовершенного созвучия к совершенному», то есть элементарную (двухчленную) сонантную ячейку «диссонанс-консонанс» (несовершенный консонанс – совершенный консонанс) безотносительно к её положению в музыкальной форме. В значении, близком современному, термин впервые зафиксирован у итальянского теоретика Флоренция де Факсолиса («Liber musices», 1496). Самая ранняя детальная классификация каденций, со множеством нотных примеров из полифонической музыки, принадлежит Н. [Вичентино](#) (1555). Автор самой авторитетной классификации – Дж. [Царлино](#) («Основы гармонии», 1558). Классификация, принятая в системе классико-романтической тональности, восходит к Ж. Ф. [Рамо](#) (1737), который называл каденцией любой переход от D к T (франц. cadence parfaite, «совершенная каденция») или от S к T (франц. cadence imparfaite – «несовершенная каденция» или cadence irrégulière – «нерегулярная каденция») вне какой-либо связи с поэтическим текстом или разделами музыкальной формы.

2) Итал. cadenza. Virtuозное соло в некоторых вокальных и инструментальных жанрах ([эрия](#), [концерт](#)). В эпоху барокко каденции импровизировались исполнителями, с конца 18 в. записывались самими композиторами (начиная с инструментальных концертов В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена). Новые каденции к классическим концертам сочинялись и в дальнейшем, например каденции Бетховена, И. Н. [Гуммеля](#), Ш. [Гуно](#), И. [Брамса](#), К. [Штокхаузена](#) и др. – к концертам Моцарта. Известные авторы каденций к скрипичным концертам – Л. С. [Ауэр](#), Ф. [Крейслер](#), к клавирным – К. [Шуман](#), В. [Кемпф](#), Чик [Кориа](#). Вокальную каденцию к мотету Моцарта «Exsultate, jubilate» написал Р. [Штраус](#) (1919). Импровизируемые каденции характерны для музыкантов, выступающих в русле [аутентичного исполнительства](#), и для исполнителей [джаза](#) (в их числе – саксофонисты Дж. [Колтрейн](#) и Сонни Роллинз).

Литература

Лит.: Casella A. L'Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta. L., 1924; Риман Г. Систематическое учение о модуляции... М., 1929; Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. М., 1972; Whitmore P. Unpremeditated art: the cadenza in the classical keyboard concerto. Oxf.; N. Y., 1991; Eberlein R. Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte: ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik. Fr./M.; N. Y., 1992; Лебедев С. Н. Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения // Ad musicum. М., 2008.