

И. Б. МОРИХ

# ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

по музыкально-теоретическим  
дисциплинам

*Учебное пособие*



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

Допущено Министерством культуры Республики Беларусь в качестве методического и учебного пособия для преподавателей и учащихся детских школ искусств и учреждений образования культуры и искусства, обеспечивающих получение среднего специального образования.

Рецензенты:

СТЕПАНЦЕВИЧ К. И., кандидат искусствоведения, профессор Белорусской государственной академии музыки, заслуженный работник высшей школы РБ;

ЛЫСЮК Л. Г., доктор психологических наук, профессор БрГУ.

В издание включены следующие темы:

- 1) Метроритм (ритмические импровизации).
- 2) Мелодия (работа над одноголосием, многоголосием и сочинение песен).
- 3) Индивидуальное и коллективное сочинение.
- 4) Гармония и фактура.
- 5) Ознакомление с некоторыми особенностями новой стилистики в музыке XX–XXI веков.

Каждый из разделов содержит краткий теоретический материал и музыкальные примеры (практический материал), которые можно использовать на уроках. Творческие задания предложены в конце каждой темы.

Автор излагает свою точку зрения на музыкальное воспитание учащихся.

Издание может представлять интерес для преподавателей ДМШ и средних специальных учебных заведений.

## Содержание

<i>Предисловие</i> .....	7
 <b>Глава I. ОВЛАДЕНИЕ ОСНОВАМИ ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ. РИТМ И МЕЛОДИЯ</b>	
<b>§ 1. МЕТРОРИТМ (теоретический материал)</b> .....	11
1.1. Понятие ритма и метра .....	11
1.2. Виды размеров .....	12
1.3. Основное деление длительностей. Свободное деление длительностей. Виды синкоп .....	12
1.4. Темп .....	13
1.5. Особенности метроритма, характерные для некоторых композиторских стилей классико-романтической и современной эпохи .....	14
1.6. Музыкально-педагогические системы, основанные на восприятии метроритма (Э. Жак-Далькроз, К. Орф). Метроритмическая система О. Мессиана .....	15
 <b>§ 2. МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ (практический раздел)</b> .....	17
2.1. О роли практического освоения ритмических заданий .....	17
2.2. Ритмические таблицы .....	18
2.3. Творческие задания к разделу «Метроритм» .....	23
2.4. Образцы выполнения некоторых творческих заданий к разделу «Метроритм» .....	25
 <b>§ 3. МЕЛОДИЯ (теоретический раздел)</b> .....	36
3.1. Происхождение мелодии. Содержание понятия «мелодия» .....	36
3.2. Мелодия и тема .....	36
3.3. Строение мелодии и форма ее изложения .....	36
3.4. Роль фольклора в формировании мелодического языка композиторов различных эпох .....	38
3.5. Жанровая сторона мелодии. Классификация жанров .....	39
 <b>§ 4. МЕЛОДИЗИРОВАНИЕ (практический раздел)</b> .....	40
4.1. Организация творческой работы в классе .....	40
4.2. Коллективные задания — первый этап работы над мелодизированием .....	41
4.3. Выявление индивидуальных особенностей мышления и развитие воображения учащихся ..	41
4.4. Условия и порядок выполнения творческих заданий .....	42
4.5. Сочинение мелодий на предложенные ритмы и тексты детских стихотворений .....	43
4.6. Коллективное сочинение с элементами простого многоголосия. Творческое сотрудничество как фактор профессионального и личностного роста учащихся .....	43
4.7. Работа с текстом. Процесс сочинения мелодии и аккомпанемента .....	45
4.8. Творческие задания с образцами выполнения .....	51
4.9. Творческие задания с образцами выполнения (более сложные виды) .....	54
4.10. Сочинение мелодий в разных характерах и жанрах. Досочинение — продолжение заданного импульса. Сочинение мелодии на заданный ритм. Сочинение двухголосия. Сочинение мелодии к заданной цифровке (последовательности аккордов) .....	69
4.11. Творческие задания к разделу «Мелодизирование» с образцами выполнения. Включение новых условий работы .....	69
4.12. Образцы выполнения некоторых заданий .....	73

<b>§ 5. ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ И КОЛЛЕКТИВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ</b> .....	86
5.1. «Сценарий» сочинения .....	86
5.2. Роль воображения и фантазии в творческом процессе .....	86
5.3. Примеры выполнения заданий в классе под руководством педагога. Работа над некоторыми разделами инструментальных пьес «Осьминог», «Крабы» .....	86
5.4. Выполнение индивидуальных сочинений .....	93
5.5. Творческие задания к разделу «Индивидуальные и коллективные сочинения» .....	94
5.6. Примерные образцы выполнения творческих заданий .....	95

## *Глава II. ГАРМОНИЯ И ФАКТУРА*

<b>§ 1. НЕКОТОРЫЕ СВЕДЕНИЯ О ГАРМОНИИ</b> .....	99
1.1. Общее понятие гармонии. Термин «гармония» в музыке. Гармония как учение об аккордах. Функциональная гармония и современная гармония .....	99
1.2. Авторы основополагающих трудов по гармонии. Учение о гармонии .....	100
<b>§ 2. ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ</b> .....	101
2.1. Содержание понятия «лад» .....	101
2.2. Тональность. Параллельные тональности. Одноименные тональности .....	105
2.3. Задания по анализу .....	106
<b>§ 3. ИНТЕРВАЛЫ</b> .....	106
3.1. Определение интервала. Простые интервалы. Количественная (ступеневая) и качественная (тоновая) величина интервала. Консонансы и диссонансы .....	106
3.2. Интервалы в тональности. Характерные интервалы. Хроматические интервалы .....	108
3.3. Понятие энгармонизма .....	111
3.4. О роли консонансов и диссонансов .....	112
3.5. Творческие задания к теме «Интервалы» .....	112
3.6. Образцы выполнения некоторых заданий .....	113
<b>§ 4. АККОРДЫ</b> .....	117
4.1. Определение аккорда. Строение аккордов. Четыре вида трезвучий. Септаккорд. Семь типов основных диатонических септаккордов. Обращение септаккордов .....	117
4.2. Основополагающее значение изучения гармонии в процессе работы над творческим развитием музыканта. Музыкальные способности и оценка педагогом личности учащегося .....	119
<b>§ 5. ДИАТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА</b> .....	120
5.1. Диатоническая система в классической гармонии. Ладотональность. Натуральный мажор и минор. Гармонический и мелодический мажор и минор .....	120
5.2. Теория классической гармонии. Главные гармонические функции лада — тоника, субдоминанта и доминанта (T, S, D) .....	121
5.3. Главные трезвучия (тесное и широкое расположение). Гармоническое соединение трезвучий. Мелодическое соединение трезвучий. Перемещения. Скачки терций .....	121
5.4. Гармонизация мелодии. Гармонизация баса .....	124
5.5. Период. Предложение. Каденция. Кадансовый квартсекстаккорд .....	125
5.6. Секстаккорды главных трезвучий. Строение и способы соединений секстаккордов с трезвучиями (и наоборот), а также двух секстаккордов .....	127
5.7. Практические задания .....	128
5.8. Квартсекстаккорды (проходящие и вспомогательные) .....	128
5.9. Доминантсептаккорд ( $V_7$ ) в каденции и внутри построения. Разрешение $V_7$ . Обращения $V_7$ , их разрешения и применение внутри построения .....	129



5.10. Субдоминантовый септаккорд второй ступени ( $\Pi_7$ ), его обращения и способы разрешений .....	131
5.11. Доминантовые (уменьшенный и малый) септаккорды седьмой ступени ( $VII_7$ , $VII_7$ ) и их обращения; способы разрешений .....	132
5.12. Диатонические секвенции .....	133
5.13. Практические и творческие задания .....	133
5.14. Аккорды полной диатоники .....	136
5.15. Побочные трезвучия и сектаккорды диатонической системы .....	138
5.16. Диатоническая система в классической гармонии. Натурально-диатоническая гармония М. Мусоргского .....	140
5.17. Добавленные тоны .....	142
<b>§ 6. АЛЬТЕРАЦИОННАЯ И ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМЫ</b> .....	145
6.1. Содержание понятий «альтерация» и «хроматика» .....	145
6.2. Определение альтерации. Интервалы в системе альтерации (хроматические интервалы). Аккорды в системе альтерации .....	146
6.3. Двойная доминанта .....	149
6.4. Хроматическая система. Отклонение и модуляция .....	151
6.5. Хроматические, транспонирующие и модулирующие секвенции .....	153
6.6. Практические задания .....	153
6.7. Виды модуляций: функциональная, мелодическая, гармоническая, мелодико-гармоническая .....	155
6.8. Дифференциация модуляций по способам выполнения: постепенная, ускоренная, внезапная .....	157
6.9. Родство тональностей. Модуляции 1-й степени родства .....	157
6.10. Модуляции 2-й и 3-й степени родства (по системе Н. Римского-Корсакова) или 2, 3 и 4-й степени родства (по учебнику Московской бригады) .....	159
<b>§ 7. МАЖОРО-МИНОРНАЯ СИСТЕМА</b> .....	169
7.1. Взаимодействие мажора и минора .....	169
7.2. Проникновение в мажорный лад аккордов параллельного минора .....	169
7.3. Обогащение гармонических красок минора за счет проникновения в него созвучий параллельного мажора .....	169
7.4. Терцовые ряды .....	170
7.5. Примеры: гармонические последовательности на тему «Мажоро-минор», а также «Альтерация и хроматизм» на основе гармонии П. Чайковского .....	171
<b>§ 8. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА</b> .....	175
8.1. Содержание понятий «Энгармоническая система» и «Энгармоническая модуляция» .....	175
8.2. Энгармоническое переключение .....	175
8.3. Местоположение энгармонической модуляции в музыкальной форме и ее драматургическая роль .....	175
8.4. Аккорды, наиболее употребительные в энгармонической модуляции: ум. $VII_7$ , ум. $5_3$ , $V_7$ , $V_7^{-5}$ , $V_7^{+5}$ .....	175
<b>§ 9. ФАКТУРА. ФОРМЫ ФАКТУРНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ ГАРМОНИИ</b> .....	179
9.1. Гармония и фактура в условиях тональной музыки .....	179
9.2. Различные типы фактуры .....	180
9.3. Неаккордовые тоны .....	182
9.4. Задержания .....	183
9.5. Проходящие звуки .....	183
9.6. Вспомогательные звуки .....	184
9.7. Фигурационные звуки .....	185

### **Глава III. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ НОВОЙ СТИЛИСТИКИ В МУЗЫКЕ XX–XXI ВЕКОВ**

<b>§ 1. ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА</b> .....	189
1.1. Общая характеристика нового искусства .....	189
1.2. Импрессионизм .....	191
1.3. Свободная атональность. Додекафония .....	191
1.4. Некоторые элементы серийной техники (А. Шёнберг, Э. Кшеник) .....	192
1.5. Серийная техника .....	196
1.6. Творческие задания .....	196
<b>§ 2. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА</b> .....	197
2.1. Новые открытия в области музыкального авангарда .....	197
2.2. Алеаторика .....	197
2.3. Сонористика .....	198
2.4. Пуантизм .....	199
2.5. Электронная музыка .....	199
2.6. Минимализм .....	200
<b>§ 3. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ, АККОРДИКИ И ПРИЕМОВ ПИСЬМА В МУЗЫКЕ КОНЦА XIX, XX И НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ</b> .....	201
3.1. Усложнение гармонического языка и увеличение роли диссонантности .....	201
3.2. Диссонансы в атональной музыке .....	201
3.3. Особенности классической и новой гармонии .....	202
3.4. Некоторые новые по структуре аккорды, принадлежащие к гармонии конца XIX — начала XX века .....	202
3.5. Центральный элемент .....	206
3.6. Некоторые приемы современного письма и их обозначения .....	206
3.7. Творческие задания .....	209
<i>Таблица аккордов и их обозначений</i> .....	219
<i>Литература</i> .....	224

## Предисловие

Основная цель современного музыкального воспитания — творческое развитие личности. Достижение этой цели при изучении курса теоретических дисциплин предполагает неразрывное единство двух аспектов — теоретического и практического, фундаментом которых является творческая направленность обучения. Такая постановка вопроса означает, что в процессе изучения теории музыки, гармонии, сольфеджио учащийся не только получает сведения об элементах музыкального языка, но и учится применять их в профессионально-творческой работе (сочинение, импровизация, интерпретация музыки).

Наиболее перспективным, на наш взгляд, следует считать образование, ориентированное на личность. Такое образование не ставит целью определенное формирование личности, не моделирует ее, а создает условия для развития. В этом случае результат образовательного процесса возможно запланировать лишь в количественном отношении: объем знаний учащиеся получают в соответствии с программой, предусмотренной учебным планом. Качественные показатели развития личности: глубина восприятия, степень развития фантазии и воображения, умение самостоятельно работать с музыкальным материалом, артистичность исполнения на сцене — зависят от направленности обучения и способностей (таланта) учащегося.

Образование, ориентированное на творческое развитие личности, предполагает, во-первых, глубокое понимание психологических особенностей ученика и, во-вторых, самосовершенствование учителя и его работу над ростом собственных профессиональных навыков — как в области музыкознания, так и в области психологии.

*Музыкальное воспитание, направленное на творческое развитие, строится на основе изучения основных разделов психологии, в особенности связанных со стимулированием продуктивных сторон психики учащихся, влияющих на развитие личности и выявление ее скрытых возможностей. Эти, а также иные проблемы рассматривают в своих трудах крупнейшие ученые-психологи Л. Выготский, В. Давыдов, Б. Теплов, А. Матюшкин и другие исследователи.*

*Одной из центральных характеристик человеческого сознания является его продуктивность, способность к творчеству. В философской литературе с давних пор встречались высказывания о том, что самым надежным способом развивать творческую самостоятельность мысли, внимание, логичность рассуждения является сочинение (И. Г. Фихте).*

В музыке, как и в литературе, человеку важно развивать *воображение* и научиться *излагать собственные мысли*. Это поможет ему проникнуть в сложный мир творчества композиторов-классиков и современников, а также свободно оперировать музыкальным материалом в собственной творческой работе. Личность, способная мыслить самостоятельно, понимает музыкальное искусство и свободно ориентируется в нем, умеет ощутить себя не «вне» изучаемого явления (как поверхностный наблюдатель), а как бы «внутри» него (как соучастник процесса). Подобное умение погружаться в удивительный мир представлений и образов обогащает человека и позволяет ему в процессе общения с искусством «считывать» музыкальную информацию, то есть, другими словами, — раскрывать содержание и воспринимать эмоциональную сферу музыкальных произведений, различать их стилевые и психологические особенности.

Умение решать мыслительные задачи требует большого напряжения, но *именно эта деятельность является решающей*. «Процесс поиска и субъективного открытия нового в различных типах проблемных ситуаций осуществляется как продуктивный процесс. Он может быть описан в элементарных случаях как процесс самонаучения, а на высших этапах — как творческий процесс. Процесс мышления в проблемных ситуациях, осуществляющийся как продуктивный процесс, включает два необходимых компонента: а) обнаружение нового и б) становление психических новообразований, обеспечивающих выявление новых свойств, способов действий, форм психической регуляции и т. п.» (41)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цифры в круглых скобках означают ссылку на Литературу, помещенную в конце книги: первая цифра — номер издания по списку, вторая, данная курсивом, — номер страницы.

На основании большого личного опыта и сравнения эффективности различных методик преподавания нами сделан вывод о том, что достижение высоких результатов образовательного процесса возможно при использовании на уроках проблемных ситуаций и творческих задач, которые решаются учащимися с помощью педагога. В основе такой методики обучения лежит обращение к продуктивным процессам, необходимым для развития творческого мышления. Коротко эту мысль можно сформулировать так: «Все, что изучаем, применяем на практике, в творческой работе».

Введение в практику преподавания творческих заданий — таких как музицирование, импровизация, сочинение, а также исполнение на сцене — является необходимым для формирования творческого мышления.

Какую же роль играет творческое мышление в процессе работы музыканта, в чем его особенности?

Аналогично тому, как и в науке, мышление в музыке реализуется при помощи анализа, синтеза, сравнения, классификации. Однако есть и отличительные свойства, связанные именно со спецификой музыкального искусства. Существенной особенностью творческого мышления музыканта является поиск взаимосвязей замысла (образа) и соответствующих ему средств музыкального воплощения, то есть звуковой сферы. И в этом оно неразрывно связано с мышлением абстрактным, которое дает возможность уяснить содержание, драматургическое развитие («сценарий» сочинения).

Особо следует указать на роль содержания при создании музыкального произведения. Каким именно должно быть содержание — подробным или детальным, представленным в общих чертах или в виде идеи, характера, настроения, — зависит от воли автора. Совершенно очевидно одно: бессмысленной, ничего не выражающей музыки у хорошего мастера не бывает. А вот в какой мере использовать и как разрабатывать замысел — решается индивидуально. Большое число музыкальных жанров в своей основе содержат тексты (оперы, кантаты, оратории, разнообразные камерные вокальные жанры). В музыкальном искусстве существует множество примеров указаний на содержание инструментальных произведений — от подробных и детальных до заключенных в одном названии или вовсе скрытых автором (что не свидетельствует о том, что оно отсутствует). Кроме того, каждый жанр имеет свою историю, которую требуется знать и расшифровать, чтобы при исполнении не исказить трактовку (это — один из аспектов содержания). В педагогической практике в целях стимулирования творческого воображения перед учащимися ставится задача выбора темы для сочинения и составления яркой, детально разработанной программы, а затем нахождения адекватных средств и приемов письма для того, чтобы воплотить ее в музыке. Для начинающего музыканта очень важно приобрести умение работать в соответствии с замыслом и разработанной программой — вначале простой, впоследствии более сложной. Какого рода будет «сценарий» (драматургия) музыкального сочинения — решается в зависимости от конкретной ситуации (отдельные примеры приведены в данной книге).

Суммируя вышесказанное, сделаем вывод, что *творческое мышление музыканта* проявляется в понимании музыки и ее внутренних законов — образной сферы, формообразования, принципов развития, динамики и т. д. В результате *специального, направленного на творческое развитие* обучения формируется способность личности свободно оперировать средствами музыкальной выразительности, достигается умение понимать стилевые особенности, различать их характерные признаки.

Для того чтобы человек осознал *ценность эмоциональных переживаний*, которые выполняют важнейшую функцию в музыкальном искусстве, необходимо проводить большую работу по развитию восприятия. Целенаправленная работа, связанная с развитием творческого мышления и восприятия учащихся, оказывает существенное влияние на формирование всех сторон их профессионализма, в том числе и на качество музыкального слуха, делая его более тонким и чувствительным, способным улавливать в музыке отдельные детали гармонического языка, мелодики, фактуры.

Умение мыслить творчески у учащихся-музыкантов развивается с помощью постоянной, регулярной практической работы, связанной с выполнением постепенно усложняющихся творческих

заданий. Эти задания связаны с метроритмической сферой, музицированием, импровизацией и сочинением. В процессе творческой работы возникает необходимость осмысления содержания и формы, жанровых особенностей, способов развития, динамических приемов и многих других компонентов музыкального языка.

Создание музыкальных сочинений, обладающих новизной и оригинальностью, а также полноценная художественная интерпретация возможны только при наличии развитого воображения и яркого образного мышления. При высоком уровне развития образного мышления и воображения автор способен заранее представить звуковую картину сочинения, его композиционную структуру, движение и перемещение различных тематических элементов и т. д.

Заметим, что творческие задания всегда базируются на игровых формах. Это не случайно. Влияние игры на развитие человеческой культуры во все времена и у разных народов чрезвычайно велико. Не составляет исключения и наше время.

Роль игры в истории человеческого общества блестяще научно обоснована в философском труде И. Хейзинги «*Homo ludens*» («Человек играющий»). В частности, он пишет: «...культура возникает в форме игры, культура изначально разыгрывается... Общинная жизнь облекается в покровы надбиологических форм, которые придают ей высшую ценность, через игру. В этих играх общество выражает свое истолкование жизни и мира. Все это не следует понимать так, что игра становится, оборачивается культурой, но скорее так, что культура в ее изначальных фазах имеет характер игры, осуществляется в форме игры и проникнута ее настроением» (83, 60). Особенно это положение касается сферы музыкального искусства. «Предназначена ли музыка для радости и развлечения, стремится ли она выразить возвышенную красоту или имеет священное литургическое предназначение, она всегда остается игрою» (83, 157).

Любовь человека к игре, таким образом, существовала и проявлялась всегда. Поэтому именно игровые формы работы являются весьма эффективными для развития продуктивных способностей учащихся и активизируют процесс обучения. В значительной мере это относится к сфере музыки, в которую они вписываются наиболее органично. «Игра» — это игра на музыкальных инструментах, игровые формы работы на уроках, импровизация и сочинение, исполнительская деятельность, театральная игра, где человек талантливо выражает себя как музыкант и как актер.

Творческие задания, а также сочинения нередко бывают связаны с конкретной темой урока, соответствующей учебной программе. К примеру, изучение метроритма становится гораздо более эффективным при использовании различных ритмических фигур в импровизации и игровых заданиях различного типа.

На начальном этапе работы для более углубленного усвоения программного материала планируются сочинения «целевого» порядка — на заданный интервал, на выявление красочной стороны отдельных аккордов и прочее. Впоследствии выполняется несколько творческих задач одновременно. В процессе этой работы изучаются аккордика, формообразование, новый гармонический язык. Более сложные проблемы, которые педагог ставит перед учащимися (и помогает их решить), связаны с точной характеристикой образов, достижением соответствия между замыслом и его воплощением.

В качестве наглядных примеров в данной книге приводятся образцы из музыкально-художественной литературы, а также авторские инструктивные упражнения и примерные образцы творческих заданий (песни, пьесы). Помимо этого, включены отдельные фрагменты творческих работ учащихся, выполненных под руководством педагога (они отмечены инициалами), и опубликованные работы (дана ссылка на издание).

Творческое общение с музыкой, даже в простых формах, активизирует процесс познания. К такому выводу приходили в разное время знаменитые педагоги-музыканты Б. Асафьев, Б. Яворский, К. Орф, Э. Жак-Далькроз, П. Ван-Хауве, Г. Шатковский. В настоящее время преподавание теоретических дисциплин в средних специальных учебных заведениях и в музыкальных школах вполне возможно осуществлять таким образом, чтобы творческое развитие учащихся стало одной из главных задач. Это в первую очередь касается уроков *сольфеджио* и *композиции*, но применимо также в рамках *теории и гармонии*.

Теоретическая подготовка музыканта предполагает, с одной стороны, глубокое понимание *музыкальной технологии* (средств музыкальной выразительности, формы и так далее) и — с другой — умение раскрыть *смысл музыкального произведения, его восприятие* на уровне личного переживания. Творческие формы обучения позволяют выполнить эти задачи.

Автором настоящего издания в течение многих лет проводилась соответствующая работа с учащимися. На основе понимания психологических законов творческого развития были разработаны формы и методы творческой работы, а также сделаны общие выводы. Учащиеся, прошедшие такой курс обучения, показали высокий темп профессионального роста, мастерства, интеллекта. Теоретики научились свободно держаться на сцене, исполнители — находить выход из любых трудных ситуаций во время выступлений. Молодые музыканты чувствовали себя более уверенно, так как приобрели умение импровизировать в рамках стилей, понимать логику выражения музыкальных мыслей.

Творческая работа с учащимися осуществлялась нами на базе музыкального училища (колледжа), а также музыкальной школы № 1 города Бреста.

Среди работ, написанных и исполненных на сцене в разное время, опера «Пастушка и трубочист», музыкальный спектакль «Алиса в стране чудес», литературно-музыкальная композиция «Басни И. А. Крылова», инструментальная композиция «Красная Шапочка в XXI веке», балет «Золотой апельсин». Кроме того, были сочинены различные виды ансамблевой музыки для разных составов (включая фольклорные), а также пьесы для фортепиано, скрипки, флейты, романсы и песни. Многие работы были показаны по телевидению и сохранились в видеозаписи.

Учащиеся выступали на международных конкурсах и фестивалях, неоднократно были награждены; принимали участие в конференциях по импровизации и сочинению, в мастер-классах.

Основные тезисы методики излагались автором данного учебного пособия на международных конференциях; там же демонстрировались практические занятия и мастер-классы (в Беларуси, России, Германии, Польше). Были прочитаны лекции для преподавателей средних специальных заведений, в том числе на курсах повышения квалификации (в Белорусской академии музыки). Имеются опубликованные статьи по проблемам творческого развития и формированию мышления музыканта (научные и популярные) в сборниках, журналах и газетах; в прессе освещалась и работа с учащимися — конкурсы, постановки и прочее. Изданы методические работы по данной теме, в которых автор делится педагогическим опытом (47; 48). За разработку именно этой тематики трижды были присуждены дипломы победителя на республиканских конкурсах методических и творческих работ для преподавателей ССУЗов. Все перечисленные факты приведены для того, чтобы убедительно показать, что разработка темы творческого развития учащихся серьезно и целенаправленно осуществлялась автором в педагогической практике и результаты неоднократно проверены на практике. Написание настоящего пособия имеет целью передать некоторые приемы и формы соответствующей методики желающим работать в этом направлении.

Использование разработанной методики способствовало профессиональным успехам учащихся их творческому росту, что подтвердилось успешным поступлением многих из них в музыкальные академии, консерватории и институты, а впоследствии и в аспирантуру.

Но главное в этом поиске — незабываемая атмосфера радости, которая сопутствовала всем нашим занятиям и выступлениям на сцене. Сопричастность искусству, попытки проникновения в его тайны (а оно открывает их только людям ищущим, способным мыслить оригинально, обладающим ярким воображением и, кроме того, добросовестным) это процесс, незабываемый для всех его участников — как юных, так и взрослых.

*Автор выражает глубокую признательность своим учителям — кандидату искусствоведения, профессору БГАМ, заслуженному работнику высшей школы РБ Степанцевич К. И. и доктору искусствоведения, профессору БГАМ Глуценко Г. С. за их талантливый и вдохновляющий педагогический труд, а также благодарит всех своих учеников за творческое сотрудничество.*

# Глава I. ОВЛАДЕНИЕ ОСНОВАМИ ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ. РИТМ И МЕЛОДИЯ

## § 1. МЕТРОРИТМ (теоретический материал)

Под понятием «ритм», в тесном смысле, разумеется организованная последовательность звуковых длительностей.

Понятие «ритм» может быть истолковано шире — как соотношение продолжительностей мелких и крупных обособленных частей формы.

*И. Способин*

### 1.1. Понятие ритма и метра

Музыка — это вид искусства, связанный с движением, протеканием во времени. Слово «ритм» произошло от греческого глагола «течь». Звуковой поток, организованный с помощью ритма, отражает определенные события (внешние или внутренние). Невозможно представить себе звучание вне времени. Поэтому, несмотря на огромное различие европейских и восточных культур, а также на колоссальные изменения в многовековой музыкальной истории, одно качество определенно является общим для любой музыки: это необходимость ритмической (временной) организации звукового материала.

Ритм существует не только в музыке. Он пронизывает все жизненные процессы, проникает во все сферы человеческого бытия. Это смена времен года, дня и ночи. Это ритм человеческого сердца, биотоков мозга, дыхания. Жизнь каждого человека протекает во времени и обладает своим собственным ритмом — неповторимым, как внешний облик и привычки, душевные качества, мировосприятие.

Воздействие ритма на человека очень велико. С помощью ритма можно формировать человеческое поведение. Например, вызвать потрясение, катарсис, очищение; привести к состоянию умиротворения, спокойствия, созерцания. Иногда определенная ритмическая организация способствует возникновению импульсов агрессии, развязыванию биологических инстинктов.

Наиболее строгую и упорядоченную организацию ритм приобрел в музыке эпохи классицизма, что связано с эстетикой того времени. Основными и обязательными установками тогда считались высокая духовность, красота, гармония, порядок, равновесие, соразмерность. Ритмическая система в классическую эпоху была укреплена с помощью метра (*метр — способ ритмической организации*).

Ритм является одним из элементов музыкальной ткани и, наряду с мелодией и гармонией, служит для создания музыкальной формы. Заметим также, что именно ритм придает индивидуальные черты тематизму. Жанровые особенности каждой темы связаны с определенными ритмическими рисунками. Гармония, в свою очередь, организована во времени по законам ритма.

В форме *классического периода* метроритм тесно связан с гармонией. Он распределяет положение каденций и аккордов, подчеркивает ситуации напряжения и разрешения. При росте масштабов формы на первый план выходят гармония и мелодическая организация,

однако именно *ритм и темп* формируют ту или иную драматургию (то есть являются средствами, воплощающими действие — медленное или быстрое, с определенным рисунком во всех голосах фактуры, со смысловыми паузами и т. д.). Ритм главенствует на гранях формы, во всех связующих, переходных и каденционных разделах, где тематический материал отсутствует и господствуют импровизационность, свободное развитие.

### 1.2. Виды размеров

Основные виды размеров:

1) *Простые* — с одним метрическим акцентом в такте:  $2/2$ ,  $2/4$ ,  $2/8$ ,  $2/16$ ,  $3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $3/16$ .

2) *Сложные* (образованные при слиянии двух или нескольких простых однородных размеров, то есть только двудольных или только трехдольных) — с несколькими метрическими акцентами. Их столько, сколько в такте содержится простых размеров:  $4/2$ ,  $4/4$ ,  $4/8$ ,  $4/16$ ,  $6/4$ ,  $6/8$ ,  $9/8$ ,  $12/8$ .

3) *Смешанные* (образованные при слиянии двух или нескольких простых неоднородных, то есть двух- и трехдольных) — с несколькими метрическими акцентами, соответственно количеству содержащихся в них простых размеров. Это все пяти-, семи- и одиннадцатидольные размеры;

4) *Переменные размеры* — смена размеров внутри музыкального произведения. Чаще они бывают неперiodичными (то есть меняются свободно). Встречается смена размера строго по тактам; в этом случае оба размера указываются сразу (например: А. Скрябин. Прелюдия оп. 11 № 24 —  $6/8$ ,  $5/8$ ).

### 1.3. Основное деление длительностей. Свободное деление длительностей. Виды синкоп

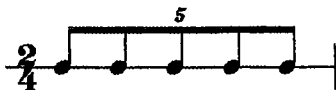
Основная форма дробления длительностей в музыке — это четное деление целой ноты на две половинные, половинной — на две четвертные, четвертной — на две восьмые, восьмой — на две шестнадцатые, шестнадцатой — на две тридцатьвторые и т. д.

Свободное деление длительностей:

- деление доли на три равных длительности вместо двух — триоль:



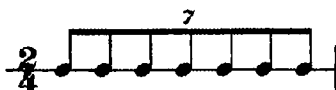
- деление доли на пять длительностей вместо четырех — квинтоль:



- деление доли на шесть длительностей вместо четырех — секстоль:



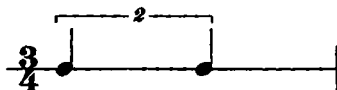
- деление доли на семь длительностей вместо четырех — септоль:



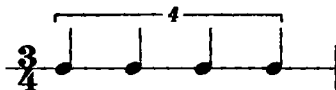


Учащение ритмического пульса связано с появлением еще более мелкого деления доли — на девять (новемоль), десять (децимоль) частей; встречается и более мелкое дробление.

Деление трехдольного такта на две равные длительности образует дуоль



на четыре — квартоль



*Синкопы* — ритмические фигуры, в которых метрический акцент не совпадает с ритмическим (смещение ударения с сильной доли на слабую).

Основные виды синкоп:



#### 1.4. Темп

*Темп* — скорость движения в музыке. От темпа зависит настроение и характер музыкального произведения. В медленных темпах пишется лирическая, меланхолическая, элегическая, траурная музыка. В быстрых темпах — музыка энергичная, активная, импульсивная. Темп тесно связан с метроритмом. Темп дает ощущение пульсации счетных единиц (долей такта), а при быстром движении — целых тактов. Смена сильных и слабых толчков (динамическая пульсация) является основой акцентной тактовой ритмики (90).

В XVII веке, в период развития инструментальной музыки, были введены и впоследствии закрепились следующие обозначения темпов:

*Медленные:*

Largo — широко

Larghetto — немного скорее, чем Largo

Lento — медленно, протяжно

Adagio — медленно, спокойно

*Умеренные:*

Andante — не спеша, спокойно

Andantino — чуть быстрее Andante

Moderato — умеренно

Sostenuto — сдержанно

*Быстрые:*

Allegro — скоро

Vivo — живо

Presto — быстро

Prestissimo — очень быстро

### 1.5. Особенности метроритма, характерные для некоторых композиторских стилей классико-романтической и современной эпохи

Ритмические особенности музыки также во многом зависят от стиля. Индивидуальные черты композиторского письма требуют отдельного изучения и анализа на уроках. Рассмотрим коротко некоторые типичные особенности метроритма в композиторских стилях XVIII–XX столетий.

В музыке гомофонно-гармонического склада (В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. Бетховен) ритм всегда служил средством, поддерживающим гармонию. Преобладающим являлся регулярно-акцентный тип ритмики, для которого свойственны упорядоченность, организованность, строгая функциональность в сочетании со строгой метричностью (90). Регулярность акцентов действовала на разных уровнях: внутри доли, такта, фразы, предложения, восьми- (шестнадцати-) тактного периода. В музыкальной форме метрическая система влияла как на гармонию, так и на мелодическую организацию. Подобная организация музыкального материала была типовой, и эта традиция сохранения неизменного метра существовала вплоть до XIX века (Р. Вагнер, К. Дебюсси).

В этот период времени в западноевропейской и русской музыке господствовали двух- и трехдольные метры (размеры). Для этих двух разновидностей характерна периодичная, регулярная смена сильных и слабых долей.

В музыке композиторов XIX века появляются нерегулярные ритмы (90, 77), использование которых обусловлено влиянием вокальных жанров (Ф. Шуберт. Сочинения для фортепиано). Одна из черт этой нерегулярной ритмики — обилие синкоп, пунктиров, включенных в сложный мелодический контекст (Р. Шуман. «Карнавал», «Крейслериана»).

Следующий этап развития метроритма связан с творчеством К. Дебюсси. Его музыкальный язык отличает большое разнообразие и прихотливость мелодики (и, соответственно, сложный ритм), сглаженность акцентов, размеренность и плавность движения музыкального материала. Для стиля этого композитора характерна особенная красочность гармонии и изысканная фактура с усложненным ритмическим рисунком во всех голосах (К. Дебюсси. Прелюдии).

XX век явился периодом обновления в музыкальном искусстве. В значительной степени изменилась и роль ритма: он стал более активным, интенсивным, напряженным. В творчестве многих композиторов этого времени ритм находится на первом плане и является одним из важнейших средств музыкального языка (И. Стравинский, К. Орф, С. Прокофьев, О. Мессиян, Б. Барток и другие).

К примеру, в творчестве Игоря Стравинского ритм не просто влияет на формообразование, а становится важнейшим конструктивным элементом организации музыкальной ткани наряду с мелодией и гармонией. Ритмическая остигатность организует процесс так же, как мелодическая и гармоническая. Композитор, помимо этого, использует полиметрию и нерегулярную ритмику (И. Стравинский. Балеты «Петрушка», «Весна священная», «Орфей», «История солдата»).

Музыкальный стиль Сергея Прокофьева во многом унаследовал черты классицизма, что проявилось в гомофонно-гармоническом письме, сохранении метроритмической периодичности и четкой пульсации метра (с подчеркиванием сильного и слабого времени), расчлененности музыкальной речи<sup>2</sup>.

Таким образом, если у И. Стравинского отсутствует регулярная метрическая сетка, то у С. Прокофьева она в большинстве случаев сохраняется, хотя существуют и такие приме-

<sup>2</sup> На роль регулярно-акцентной ритмики, подчеркивающей смысловые аккордово-гармонические моменты в музыке С. Прокофьева, в частности, указывал Ю. Холопов (86).

ры, где она преодолевается, — в частности, когда на выдержанном метроритмическом фоне излагается яркая, выразительная мелодия.

Общепризнано, что Прокофьев — великолепный мелодист. Это качество достаточно редко встречается в музыке XX века, где преобладает калейдоскопичность тематизма (что можно объяснить объективными причинами — изменением восприятия человека соответственно увеличившемуся темпу жизни, быстрой смене впечатлений). Мелодии Прокофьева чрезвычайно своеобразны и являются таковыми во многом благодаря *метроритму* — они сложно организованы, насыщены внутритактовыми акцентами, различными синкопами и содержат оригинальные ритмические рисунки (90, 95). Ритм в музыкальных произведениях Прокофьева наполнен большим зарядом энергии, он активный, броский, динамичный, что вполне созвучно новым веяниям музыки XX столетия<sup>3</sup>.

Рассматривая организацию метроритма в произведениях этого великого мастера XX века, следует одновременно обращать внимание на особенности мелодики с точки зрения ладовых закономерностей, интервального строения, наличия кульминаций, а также определять основные разделы формы и анализировать каденции.

Для анализа на уроках предлагаются фортепианные пьесы и сонаты С. Прокофьева, а также балеты «Золушка» и «Ромео и Джульетта» (в дальнейшем возможный материал для анализа будет приведен в скобках).

Ритм в произведениях венгерского композитора Белы Бартока отличается энергией и остротой. Часто встречаются смешанные метры, нерегулярная ритмика, акцентное варьирование, сложные синкопированные фигуры, полиметрия (пьесы Б. Бартока из цикла «Микрокосмос», «Соната для двух фортепиано»).

Необычайно интересна ритмическая сторона музыкального языка немецкого композитора Карла Орфа. Она отличается большой свободой, гибкостью, импровизационностью, использованием различных видов ритмических остинато (К. Орф. «Катулли Кармина», «Кармина Бурана»).

Из всех средств выразительности К. Орф считал наиболее сильно воздействующими синтетические — то есть весь комплекс возможностей музыкального театра: звучащее слово, пение, жест, танцевально-ритмическое действие и инструментальное звучание. К. Орф любил слово и писал музыку, связанную с текстом. Именно поэтому он часто употреблял свободную ритмизацию, акцентированный метроритм, скороговорку в тексте, постепенные ускорения, возгласы (хор, солист), звуковые краски слова<sup>4</sup>.

### **1.6. Музыкально-педагогические системы, основанные на восприятии метроритма (Э. Жак-Далькроз, К. Орф). Метроритмическая система О. Мессiana**

Эмиль Жак-Далькроз (Швейцария) — автор музыкальных произведений разных жанров (среди них оперы, оперетты, оратории, симфонии, песни и другие). Он также широко известен как создатель собственной системы музыкального воспитания, автор ряда книг, преподаватель гармонии и сольфеджио в Женевской консерватории.

В основе системы Э. Жак-Далькроза — восприятие учащимися метроритма и движение под музыку (ритмическая гимнастика). Изучение метроритма являлось базовым для музыкальной импровизации, сочинения и работы на сцене.

<sup>3</sup> Заметим, что общие закономерности стиля С. Прокофьева характеризуются сочетанием классических принципов (область музыкальной формы) и новаторства (преимущественно область гармонии).

<sup>4</sup> Само слово, его красочное, выразительное звучание «диктовало» ритмическую работу с ним.

На уроках Жака-Далькроза использовалось много упражнений на внимание, чувствительность к восприятию музыки. В частности, выполнялись упражнения в заданных жанрах, музыкальные произведения воплощались с помощью пластических жестов.

Система родилась из педагогического опыта. Проводя уроки сольфеджио, Жак-Далькроз обратил внимание на то, как много дают ученикам дополнительные задания, которые развивали чувство ритма, слух, музыкальную память. К примеру, в качестве первоначальных тренировок он делал следующее: приучал двигаться под музыку обычным шагом, поднимая колени и одновременно дирижируя на три или четыре четверти. Но не так, как дирижируют обычно, а двумя руками, доводя каждое движение до упора, полной реализации, «разворота». Следующий этап работы — движение под музыкальную импровизацию. Дети сами улавливали метр и двигались без предварительного прослушивания, при необходимости меняя характер движения соответственно смене метра. Вначале использовались простые упражнения; впоследствии они сменялись более сложными, с разнообразными ритмическими рисунками. Учащиеся записывали их на доске (предварительно давалась словесная характеристика). Затем подключался ряд сложных упражнений, так называемая «цепь реализаций». Например, учитель играл один музыкальный такт, и, после того как он отзвучал, ученики начинали изображать его в движении. В это время учитель играл уже другой такт и т. д. Если исполнялось построение в форме периода, то последний такт изображался уже после окончания музыкального произведения.

Таким образом, сущность музыкально-педагогической системы Э. Жак-Далькроза — это ритмическое воспитание, пение по нотам, импровизация, исполнение на сцене (52).

Карл Орф (Германия) высоко ценил систему музыкального воспитания Э. Жак-Далькроза и развил в своей методике отдельные ее положения. В частности, идея изучения метроритма являлась базовой для импровизации и сочинения.

К. Орф — создатель знаменитой на весь мир авторской музыкальной педагогики (7), связанной с музицированием и сочинением. Этот великий гуманист считал необходимым подходить к воспитанию личности особым образом: развивать творческое начало и самостоятельность мышления ребенка. Орф — автор Шульверка<sup>5</sup>, а также многочисленных пьес-моделей для музицирования, которые служили для направления фантазии ученика. Основой таких сочинений являлись инструментальные и вокальные музыкально-ритмические импровизации. Исполнялась музыка на специальных инструментах, предназначенных для детского музицирования и изобретенных самим композитором (они имеют особо мягкое звучание, многие сделаны из палисандрового дерева), — блокфлейтах, ксилофонах, металлофонах, гlockenшпилях, бубнах, тарелках, треугольниках и т. д.

Оливье Мессиа́н (Франция) создал оригинальную систему музыкального языка, соответствующую его необычной индивидуальности. Человек исключительного таланта и трудолюбия, он явился автором многих музыкальных произведений, а также книг и статей, в которых достаточно подробно изложил суть своей музыкальной системы и основные аспекты композиторской техники (19). О. Мессиа́н успешно занимался педагогической работой, достигнув высоких результатов и в этой области.

Высокодуховная личность и блестящий интеллектуал, он воплотил в музыке философско-религиозные сюжеты, христианские мотивы. Наряду со сложным и изысканным языком,

---

<sup>5</sup> Шульверк — пятитомная антология музыки для детей. Собрана и обработана Орфом для пения и танцев с аккомпанементом ансамбля орфовских инструментов. Каждая небольшая пьеса из Шульверка представляет собой простейшую партитуру, доступную в исполнении даже маленьким детям.

тесно связанным с его религиозно-философской концепцией<sup>6</sup>, Мессиян разработал оригинальную метрическую систему.

Композитор нарушает метрическую пульсацию, вводит ритмы с дополнительными длительностями (это короткие длительности, добавленные к какому-либо ритмическому рисунку в виде ноты, паузы или точки).

Мессиян опубликовал таблицу увеличенных и уменьшенных ритмов — их он применял в своих сочинениях. Истоки этих открытий — пение птиц, которому он в определенной мере стремился подражать, а также греческая метрика, индийские ритмы. Как важный момент следует подчеркнуть то, что ритм у Мессияна имеет структурно-организующую и в то же время содержательную, красочную функцию («Каталог птиц», «Прелюдии», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса Христа» и другие сочинения).

## § 2. МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ (практический раздел)

### 2.1. О роли практического освоения ритмических заданий

Практическое освоение ритмических заданий является основополагающим. По этой причине рекомендуется давать на уроках максимальную нагрузку по изучению ритмических и полиритмических структур, блоков и их сочетаний (коллективные занятия). В перспективе эта работа способствует адекватному восприятию музыкальной формы и всех элементов музыкальной речи, развивает музыкальную память, помогает в исполнении сложных в ритмическом отношении произведений.

Творческие задания по метроритму начинаются с изучения *простых элементов*, затем добавляется их комбинирование и лишь после этого вводится *сочинение* ритмических фигур от заданного импульса (в форме предложения или периода).

Следующий этап — *работа над многоголосием (ритмический оркестр)*. Ритмические импровизации развивают у учащихся ощущение многоголосной фактуры, «объема» звучности, делают их более раскованными в обращении с музыкальным материалом.

Прежде чем приступить к творческим заданиям по сочинению музыки, нужно пройти два этапа работы над метроритмом:

- 1) изучение ритмических эталонов;
- 2) ритмические композиции.

В процессе работы над ритмом совершенствуется творческая сторона, то есть осуществляется глубокое, активное постижение ритма. Заметим, что если учащиеся овладевают знаниями и навыками для конкретной практической цели, например для сочинения и исполнения «ритмических композиций», то это многократно увеличивает их заинтересованность

---

<sup>6</sup> Основной концепцией сложного и изысканного музыкального языка О. Мессияна является идея «ограниченности». К примеру, он использует семь ладов «ограниченной транспозиции», каждый из которых состоит из нескольких симметричных групп и имеет число транспозиций от двух до шести (они приводятся во второй главе). На основе этих ладов базируется гармония композитора, которая содержит целый ряд новых, изобретенных им аккордов: это резонансные аккорды, кварт-квинтаккорды, использование принципа «витража» (повторность педалей, зеркальность, вариативность гармонических структур). Для Мессияна также характерно собственное понимание функциональности, метроритмической организации звукового материала и другие новаторские приемы письма.

в материале, а с ней и качество усвоения. Став «рабочим материалом», ритм рассматривается не как нечто раз и навсегда установленное, а как активный, самостоятельный по выразительности элемент. Учащиеся приходят к пониманию, что ритм, как выразительное средство, может выступать на первый план и играть существенную конструктивную роль. Развитое чувство метроритма вызывает желание музицировать. И наоборот, если такое умение не выработано, то творческие задания выполняются скованно, неуверенно. Следует заметить, что ощущение метроритма оказывает влияние на основные формы работы по сольфеджио: интонирование (его высокое качество невозможно без быстрого охвата ритмического рисунка), правильную артикуляцию и дикцию, умение читать с листа, слуховой анализ.

На первоначальном этапе удобно применять на уроках систему сенсорных ритмических эталонов<sup>7</sup>. К ним относятся всевозможные ритмические структуры, встречающиеся в музыке. Их необходимо типизировать и сделать соответствующую систематизацию.

## 2.2. Ритмические таблицы

На занятиях обычно используются таблицы и карточки. Таблица представляет собой ряд ритмических схем (каждая равна одному такту). Тип ритмических схем рабочей таблицы подбирается по какому-либо признаку, то есть таблица имеет «задание». Например: основные длительности (половинная, четверть, восьмая и шестнадцатая) и паузы (четвертная и восьмая) — Таблица № 1 (размер 2/4). Ноты с точкой, лига, синкопы — Таблица № 2 (размер 2/4). Половинная нота и группа длительностей, дополняющих ее, — Таблица № 3 (размер 4/4). Четверти и восьмые, триоли, лига — Таблица № 4 (размер 4/4).

Различные сочетания ритмических фигур (пунктир, лиги, триоли) — Таблица № 5 (размер 3/4). Сложные ритмические фигуры — Таблица № 6 (размер 3/4). Основные виды ритмических фигур в размере 6/8 — Таблица № 7. Лиги, паузы, пунктир в размере 6/8 — Таблица № 8.

Ритмы в каждой таблице расположены по мере усложнения. Более простые ритмические фигуры основаны на равенстве длительностей, более сложные — на неравенстве. Для развития чувства метроритма следует переходить от одних длительностей к другим, не теряя ясного ощущения метрических долей. Преимущество метода работы над ритмом по таблицам заключается в том, что здесь учитывается *двигательно-моделирующий* характер восприятия. Начинать работу следует с простых схем, затем переходить к более сложным. Используемые формы работы при этом сохраняются. Ритмы, представленные в таблицах, учащиеся записывают на карточки. Таким образом, педагог пользуется таблицей, а учащиеся — карточками.

Первоначально осваивается чтение ритмических рисунков по таблице (вначале горизонтальные ряды, затем — вертикальные, впоследствии — вразбивку).

<sup>7</sup> См. ритмические таблицы на с. 19–22.

Таблица 1

Table 1 displays 24 numbered musical measures arranged in four staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (accents). The measures are numbered 1 through 24, with some measures containing multiple notes or complex rhythmic patterns.

Таблица 2

Table 2 displays 24 numbered musical measures arranged in four staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (accents). The measures are numbered 1 through 24, with some measures containing multiple notes or complex rhythmic patterns.

Таблица 3

Table 3 displays 24 numbered musical exercises on a five-line staff in 4/4 time. The exercises are organized into three groups of eight, separated by vertical bar lines. Exercises 1-8 are in the first group, 9-16 in the second, and 17-24 in the third. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, quarter notes, and beamed sixteenth notes, often with slurs and accents.

Таблица 4

Table 4 displays 24 numbered musical exercises on a five-line staff in 4/4 time. The exercises are organized into three groups of eight, separated by vertical bar lines. Exercises 1-8 are in the first group, 9-16 in the second, and 17-24 in the third. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, quarter notes, and beamed sixteenth notes, often with slurs and accents.



Таблица 5

Table 5 contains 24 exercises on a single staff in 3/4 time. The exercises are numbered 1 through 24. Exercises 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 are quarter notes. Exercises 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, and 23 are eighth notes. Exercises 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, and 24 are eighth notes with slurs. Exercises 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 are quarter notes. Exercises 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, and 23 are eighth notes. Exercises 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, and 24 are eighth notes with slurs.

Таблица 6

Table 6 contains 24 exercises on a single staff in 3/4 time. The exercises are numbered 1 through 24. Exercises 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 are quarter notes. Exercises 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, and 23 are eighth notes. Exercises 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, and 24 are eighth notes with slurs. Exercises 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 are quarter notes. Exercises 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, and 23 are eighth notes. Exercises 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, and 24 are eighth notes with slurs.



Ученики с помощью различных инструментов воспроизводят ритмические рисунки. На уроках используются следующие инструменты: тамбурин, бубен, треугольник, коробочка, колокольчики, маракасы и другие. Мы употребляем также «звучащие жесты» (термин Г. Кеетман) — щелчки, шлепки, хлопки, притопы. Можно также читать таблицы с помощью слогов «ти-ти-та» (названия из системы П. Ван-Хауве): четверть — «та», восьмая — «ти», группа шестнадцатых — «тирити-ри» (или одна шестнадцатая — «ри»), половинная — «ту» (этот слог вводится нами из-за необходимости назвать половинную длительность отдельно), любые паузы — руст<sup>8</sup>.

Таблицы изучают в течение нескольких уроков каждую, затем меняют, чтобы учащиеся не успели заучить их содержание. Впоследствии они обязательно повторяются.

После того как ученики начинают свободно «читать» ритмы основных таблиц и быстро в них ориентироваться, предлагаются игры с карточками. Карточки выложены в «кассах» в том же порядке, что и в таблице. Таким образом, учитель использует таблицы, учащиеся — карточки. Затем осуществляется переход к более свободному использованию метроритмов.

Игры с карточками применяются самые разнообразные (они включены в раздел «Творческие задания»).

### 2.3. Творческие задания к разделу «Метроритм»

*Творческие задания к разделу «Метроритм» с применением таблиц и карточек (на игровой основе):*

1. Чтение таблицы разными способами — например: половинные ноты исполняет одна группа учащихся (притопы), четверти — другая (шлепки), восьмые — третья (щелчки), шестнадцатые — четвертая — (хлопки). Или: синкопы исполняют на треугольнике, триоли — на коробочке, фигуру из двух восьмых — на бубне, пунктир — на трещотке и т. д.

2. Чтение таблиц с помощью слогов «ти-ти-та». Техника выполнения следующая. Учитель и ученики стоят. Основной вес — на правой ноге, левая опирается на пятку и работает носком (притоп на каждую долю). Педагог показывает указкой номер такта в таблице, учащиеся исполняют без остановки. Если ритм прочитан с ошибками, учитель указывает на него еще раз, и ученики повторяют упражнение (до тех пор, пока не получится). *При этом работу учитель не прерывает.* В конце упражнения дается соответствующий дирижерский знак.

3. Коллективное чтение под руководством педагога одной из ритмических таблиц *последовательно по горизонтали и вертикали* — вначале частично (по две-три строки), затем полностью — без остановки, пока учитель не подаст рукой сигнал «окончание».

4. Чтение ритмической таблицы *вразбивку без остановки* (то есть учитель показывает любые такты).

5. Разнообразные формы работы с таблицами. Например: ученики по очереди выбирают по таблице (произвольно) два или четыре такта и исполняют их без остановки. Остальные повторяют ритмический рисунок по памяти *на ударных инструментах* или с помощью «звучащих жестов» (тип игры «Эхо»).

6. Следующий вариант этой игры направлен на развитие памяти. Каждый учащийся выбирает два (четыре) такта и запоминает наизусть. Затем все выходят в центр класса и становятся в круг. Для облегчения запоминания игру можно сопровождать какими-либо

<sup>8</sup> Подобные легкие упражнения, приводимые во всех разделах работы, рассчитаны на тех, кто только начинает обучаться музыке.

вводными словами. Вначале используются собственные имена, например: «Я — Оля» (исполняется ритм). После исполнения ритма каждым учащимся группа его повторяет. Затем следующий говорит: «Я — Сережа» (исполняет ритм, группа повторяет) и так далее. Игра идет по кругу. Когда каждый исполнил свой ритм, учитель спрашивает: «Что сказал Сережа?» (все воспроизводят ритм), «Что сказала Оля?» (воспроизводят ее ритм). Вопросы задаются вразбивку. Впоследствии учащиеся вместо имен читают две-четыре строки стихотворения, которое им нравится (педагог заранее предупреждает, что игра будет начинаться именно так, чтобы учащиеся могли подобрать строки стихов по своему выбору).

7. Работа над двухголосием. Два ученика выбирают по четыре карточки. Полученные ритмы исполняются двухголосно (одновременно двумя учащимися). Остальные быстро находят исполненные схемы и кладут карточки перед собой (трудность в том, что нужно одновременно следить за ритмом в двух голосах).

8. Один учащийся исполняет остинатную<sup>9</sup> ритмическую фигуру (один или два такта), другой на этом фоне без остановки озвучивает четыре или восемь ритмических рисунков (выбирает произвольно). Остальные ребята находят карточки, на которых записаны эти ритмы, и кладут перед собой (учитель проверяет). Затем все повторяют этот материал на ударных инструментах. На данном этапе работы следует научить учащихся определять форму периода и его элементов. В задании можно использовать форму периода повторной или неповторной структуры. Ученик объясняет форму в своем примере, то есть рассказывает, что он задумал: повторение в начале второго предложения, или секвенцию, или повторение мотивов внутри построения и т. д.

9. Исполнение двух- и трехголосных ритмических упражнений, предложенных в данном пособии.

10. Самостоятельное сочинение двух- и трехголосных ритмических упражнений (вначале можно ориентироваться на предложенные модели, то есть использовать исходную ритмическую фигуру — например, один или два такта).

11. После того как учащиеся стали свободно ориентироваться в различных ритмах, им предлагаются ритмические импровизации. Например, один учащийся исполняет ритм-блок, другой импровизационно продолжает ритмический рисунок (он должен равняться такту). Затем вторая пара учащихся выполняет такое же задание — и так далее, без остановки. Порядок вступления показывает учитель. Для импровизации используются ритмы не только из таблиц, но и сочиненные самостоятельно.

Впоследствии ритм-блок содержит два или четыре такта, ответ-импровизация — столько же.

12. Следующее упражнение более сложное. Первый ученик исполняет такт-схему, второй продолжает — три такта свободной ритмической импровизации. Группа повторяет все построение по памяти (так же как и в предыдущих заданиях — на ритмослоги или на инструментах). В этом задании также можно использовать вводные слова — они произносятся на фоне такта-схемы и соответствуют ритму.

13. Свободная импровизация (одно- или двухголосная) на фоне ритмического *ostinato*. Выполняется это задание следующим образом: группа исполняет ритмическое *ostinato* (два такта), один ученик на этом фоне импровизирует; впоследствии импровизации исполняют двое учащихся — образуется двухголосие на фоне ритмического *ostinato*.

14. Следующее задание — сочинение ритмов по схемам. Например: АВА, АВАВА, АВАСА и так далее, где А — заданный ритм-блок, В и С — свободное развитие. Внача-

<sup>9</sup> Остинатную — постоянно повторяющуюся.

ле можно использовать двутакты, затем перейти к четырехтактам и восьмिताктам в каждом разделе<sup>10</sup>.

Далее задание усложняется *по типу предыдущих* — то есть добавляются одно или два *ostinato* и вводятся два свободно-импровизационных голоса. Ритм-блок А повторяется, материал В и С излагается в зависимости от формы — один или два раза.

15. Исполнение трехчастной формы, а также формы рондо со свободным использованием различных ритмов и импровизации. Количество голосов выбирается произвольно — во всех разделах формы оно должно быть различным.

В результате такой работы учащиеся хорошо улавливают на слух изменения, которые могут быть внесены при экспериментах с ритмами, приучаются быстро определять различия между ритмическими рисунками и их вариантами, а также запоминать их с ориентацией на форму.

## 2.4. Образцы выполнения некоторых творческих заданий к разделу «Метроритм»

### Одноголосие

1 (Таблицы 1, 2)

Ритм-блок      Импровизация      Ритм-блок      Импровизация (и т. д.)

2

Ритм-блок      Импровизация (и т. д.)

3 (Таблицы 3, 4)

Ритм-блок      Импровизация (и т. д.)

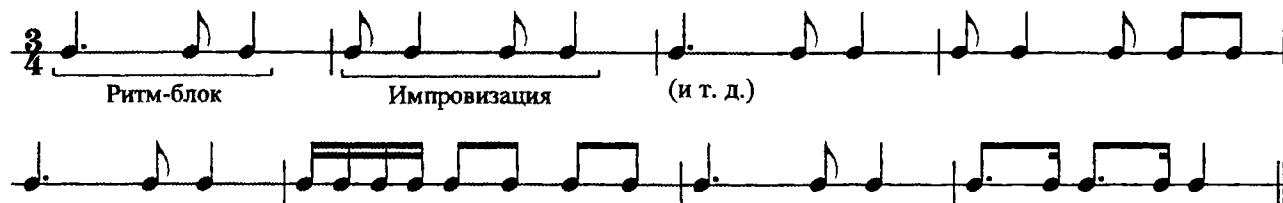
<sup>10</sup> Объяснение формы дается педагогом по ходу урока, посвященного теме «Ритм». Более подробно учащиеся могут ознакомиться с вопросами формообразования по известным учебным пособиям.

4



5

(Таблицы 5, 6)

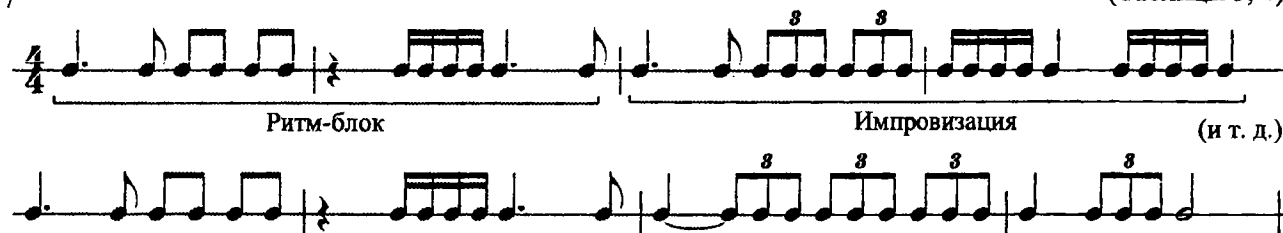


6

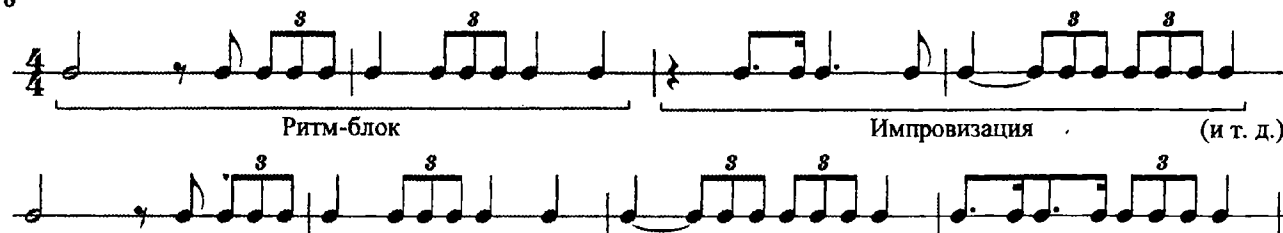


7

(Таблицы 3, 4)



8

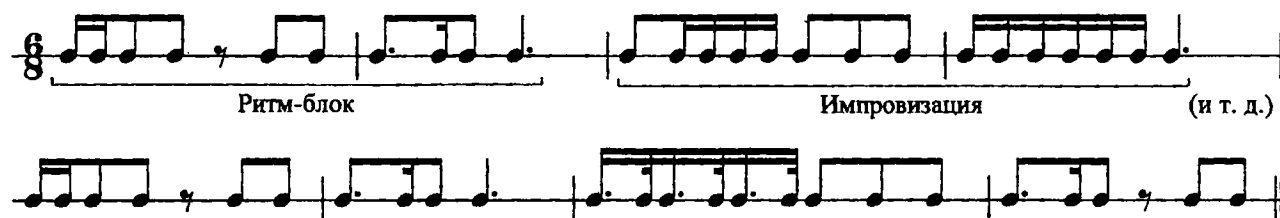


9

(Таблицы 7, 8)

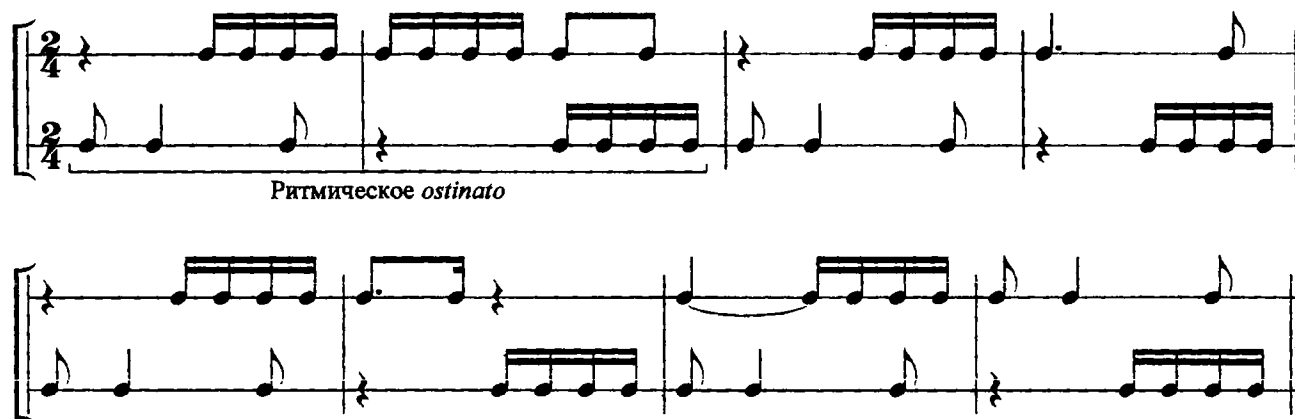


10



## Двухголосие

11



12



13

Ритмическое *ostinato*

14

Ритмическое *ostinato*

15

Ритмическое *ostinato*



16

Ритмическое *ostinato*

This exercise is in 4/4 time. The left hand (bass clef) features a rhythmic ostinato consisting of a half note followed by a quarter note, repeated throughout. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, with triplet markings (3) appearing over groups of three eighth notes in measures 2, 4, and 6. The exercise is divided into two systems of four measures each.

17

Ритмическое *ostinato*

This exercise is in 4/4 time. The left hand (bass clef) features a rhythmic ostinato consisting of a half note followed by a quarter note, repeated throughout. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, with triplet markings (3) appearing over groups of three eighth notes in measures 2, 4, and 6. The exercise is divided into two systems of four measures each.

18

Ритмическое *ostinato*

This exercise is in 3/4 time. The left hand (bass clef) features a rhythmic ostinato consisting of a half note followed by a quarter note, repeated throughout. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, with triplet markings (3) appearing over groups of three eighth notes in measures 2 and 4. The exercise is divided into two systems of four measures each.

19

Ритмическое *ostinato*

20

Ритмическое *ostinato*

21

Ритмическое *ostinato*

22

Ритмическое *ostinato*

Exercise 22 is in 6/8 time. The first system consists of two staves. The top staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. A bracket under the first two measures of the bottom staff is labeled "Ритмическое *ostinato*". The second system also consists of two staves. The top staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The exercise ends with a double bar line.

23

Ритмическое *ostinato*

Exercise 23 is in 6/8 time. The first system consists of two staves. The top staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. A bracket under the first two measures of the bottom staff is labeled "Ритмическое *ostinato*". The second system also consists of two staves. The top staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The exercise ends with a double bar line.

24

Ритмическое *ostinato*

Exercise 24 is in 6/8 time. The first system consists of two staves. The top staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. A bracket under the first two measures of the bottom staff is labeled "Ритмическое *ostinato*". The second system also consists of two staves. The top staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff has a dotted quarter note, an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The exercise ends with a double bar line.

25

Ритмическое *ostinato*

26

Ритмическое *ostinato*

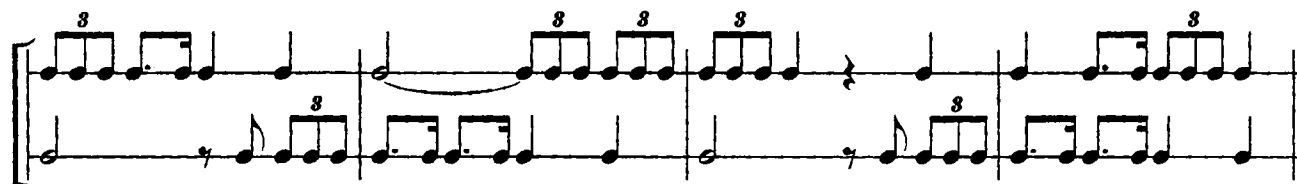
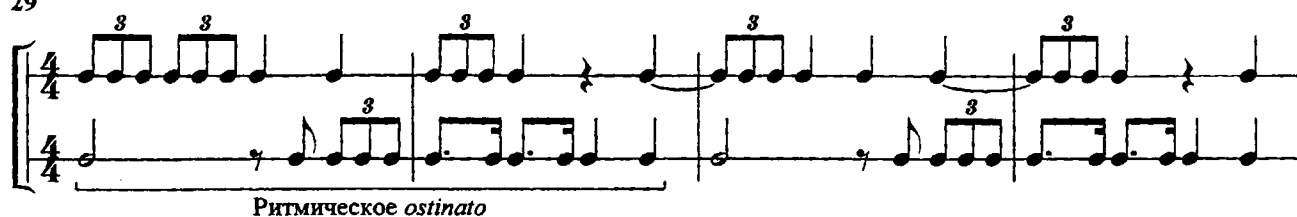
27

Ритмическое *ostinato*

28

Ритмическое *ostinato*

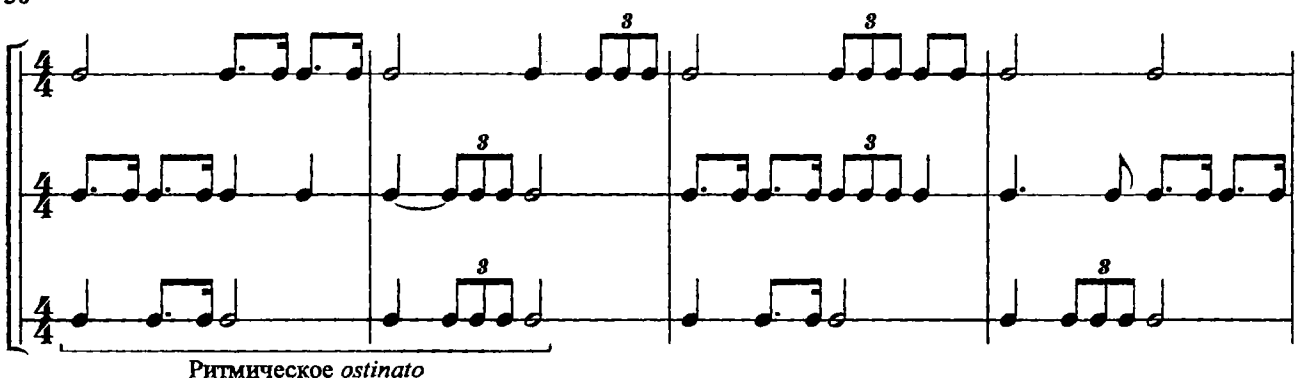
29



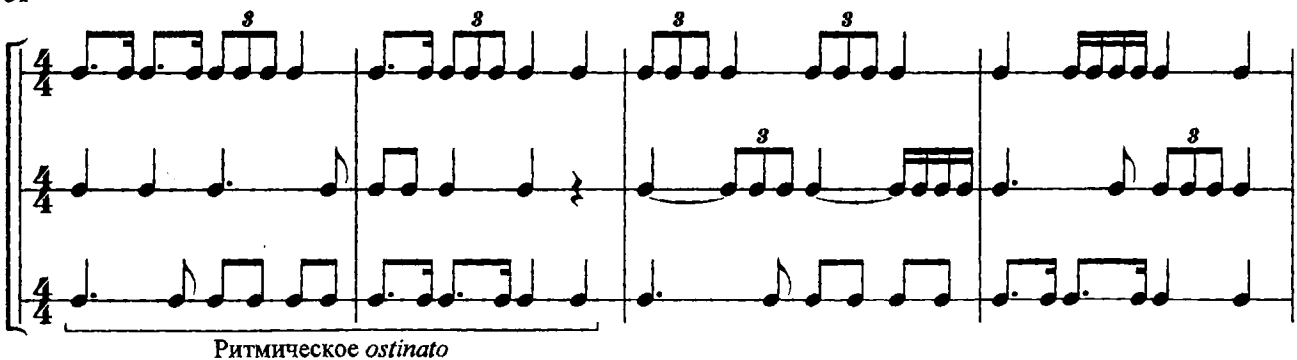
## Трехголосие

Для *ostinato* используются таблицы; импровизация выполняется свободно.

30



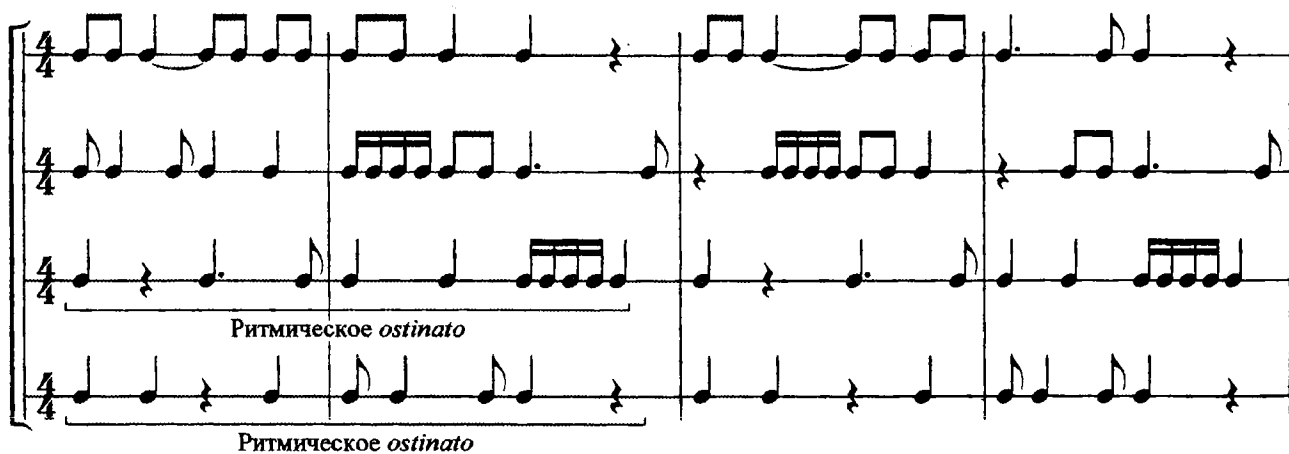
31





*Четырехголосие*  
(двухголосная импровизация, два *ostinato*)

32



33

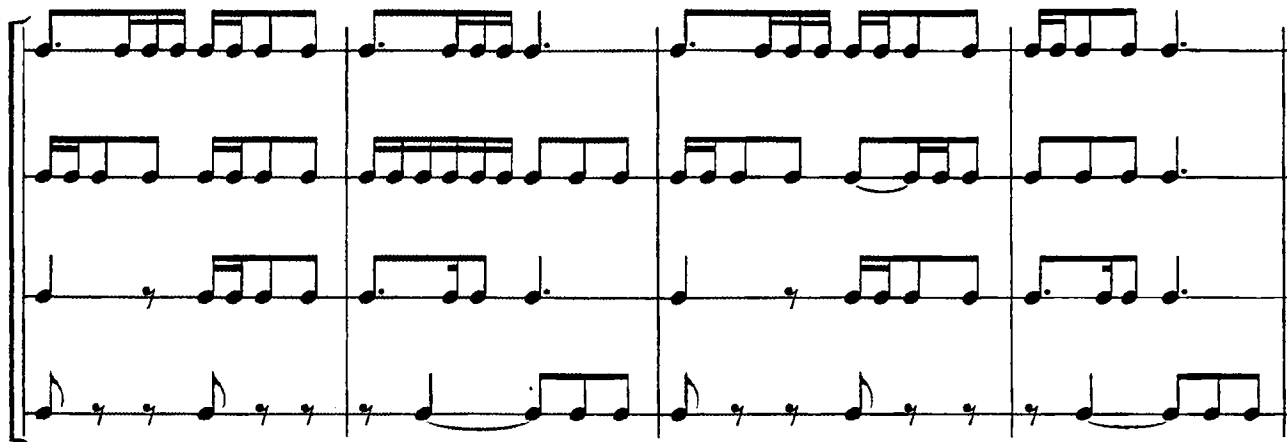
Ритмическое *ostinato*

Ритмическое *ostinato*

34

Ритмическое *ostinato*

Ритмическое *ostinato*



### § 3. МЕЛОДИЯ (теоретический раздел)

Мелодия — это музыкальная мысль, выраженная одногласно.

И. Способин

#### 3.1. Происхождение мелодии. Содержание понятия «мелодия»

Слово «мелодия» означает «песнь, напев» (греч.). Происхождение мелодии связано с народными песнями и танцами, которые с древнейших времен отражали различные события из жизни человека, состояние его души, настроение.

С точки зрения музыкального языка мелодия представляет собой последовательный ряд звуков, имеющий определенную ритмическую и ладовую организацию. В музыке *гаммофонно-гармонического склада* мелодия — это главный голос (остальные являются сопровождением).

Мелодия является в первую очередь воплощением смысла, носителем образа музыкального произведения. Это — «музыкальная мысль», которая развивается, преобразуется, видоизменяется, участвует в процессе развития музыки от начала до конца. Б. Асафьев считал, что музыка отражает действительность через интонации, которые являются звуковым выражением мысли (1).

#### 3.2. Мелодия и тема

Следует различать понятия «мелодия» и «тема». *Тема* — это один из элементов сферы образного содержания и объект развития музыкальной формы (64). Это как бы действующий персонаж или характеристика ситуации, чувства, состояния; но она не обязательно имеет ярко выраженное мелодическое начало (например, тема может быть очень короткой или тесно связанной с гармоническими средствами). Мелодия, в свою очередь, не всегда выполняет в форме функцию темы.

#### 3.3. Строение мелодии и форма ее изложения

Мелодия имеет сходство с человеческой речью и излагается точно так же, то есть как смысловые единицы — *фразы, предложения, периоды*.

Звуковысотная сторона мелодии во многом зависит от тех мыслей и эмоций, которые хочет выразить человек (разумеется, мелодия всегда существует в неразрывной связи с метроритмической и динамической стороной). Например, для сочинений возвышенно-философ-



ского склада выбирают соответствующие, подходящие для этого средства выразительности, для музыки народно-жанрового плана — иные, необходимые для воплощения ее характера, и так происходит в каждом случае.

В музыке можно выразить самые разнообразные эмоции человека — как положительные, так и отрицательные. Интонационный склад мелодии придает музыке определенный смысл и выразительность, способствует формированию образа. Сильные эмоции — радость, пылкие чувства, душевный подъем или переживание трагедии — передаются в мелодии с помощью использования широких интервалов, крупных длительностей (или резко восходящих пассажей), нарастания динамики (переход в высокий регистр, усиление напряжения). Если нужно выразить состояние, которому соответствуют мягкие, слабые эмоции — например, передать спокойствие, умиротворение, размышления, — выбираются другие средства. Мелодия в этом случае излагается плавно, волнообразно, без резких скачков, в среднем регистре. При этом мелодия играет большую роль в контексте музыкального произведения, нередко даже основную — особенно в музыке классико-романтического периода<sup>11</sup>. Остальные средства музыкального языка в этом случае соответствуют характеру мелодии и лишь подчеркивают, усиливают его.

Мелодия *классического* типа имеет определенную логику интонационного развития, которая сложилась в процессе ее исторического формирования: повторение, небольшое видоизменение, варьирование, вариантное преобразование, продолжение. В ней нередко используются *секвенции* (*перенесение мелодического построения на другую высоту*), контрастирующие элементы. Мелодия излагается в форме периода или же является свободным построением (например, состоит из нескольких фраз или строится по типу свободного движения из исходного импульса).

Наиболее типичным является изложение мелодии в форме *периода*, который делится на *предложения*. Каждое предложение, в свою очередь, состоит из фраз и еще более мелких построений — мотивов и субмотивов. Но обязательным это не является: иногда предложение представляет собой неделимое построение, возможны также разнообразные комбинации указанных элементов.

Для классической мелодии свойственна *волнообразность*, то есть подъемы и спады. Иногда в мелодии используется *скачок* с последующим заполнением в противоположную сторону (например, скачок вверх на широкий интервал и поступенное движение вниз). Заметим, что *восходящее движение* связано с усилением напряжения, а *нисходящее* — с ослаблением. Бывают мелодии гибкие и пластичные, захватывающие *небольшой диапазон*. Встречаются мелодии с *большим диапазоном*, где происходит длительный подъем и затем резкий спад или сочетается несколько таких типов движения.

Момент наибольшего напряжения в музыкальном произведении называется *кульминацией*. Кульминация чаще всего падает на точку «золотого сечения»<sup>12</sup>, то есть приблизительно на третью четверть формы. В форме периода она в большинстве случаев находится перед вторым кадансом. Кульминации в мелодии соответствует самый высокий звук или несколько звуков, причем этот момент подчеркнут одновременно ритмически и функционально. После кульминации идет спад напряжения и завершение.

Еще один вид кульминации, более редкий, — начало мелодии с высокого звука, которому соответствует наивысший эмоциональный подъем (так называемая «вершина-источник») и последующий ее спад.

<sup>11</sup> В некоторых музыкальных стилях XX века такое положение сохранилось (в частности, у С. Прокофьева, Г. Свиридова, В. Гаврилина).

<sup>12</sup> Третья четверть произведения, то есть количество тактов, умноженное на 0,64.

Кроме того, существуют мелодии без общей кульминации, с примерно одинаковыми подъемами и спадами. Встречается также кульминация, выраженная самым продолжительным звуком.

При анализе мелодий и при их сочинении следует в первую очередь обращать внимание на лад, тональность и интервальное строение (эти элементы музыкального языка рассматриваются в настоящей работе). Прежде чем приступить к сочинению мелодий, необходимо ознакомиться с этим материалом.

Выполняя задания по сочинению мелодий, следует также помнить, что вокальные мелодии связаны с голосом и отражают его особенности и возможности (учитывается диапазон, тембр, подвижность). Инструментальные мелодии обладают большей свободой и техническими возможностями; они также связаны со спецификой конкретных инструментов.

### **3.4. Роль фольклора в формировании мелодического языка композиторов различных эпох**

Попробуем разобраться: каким образом формируется мелодический язык композитора? И почему он является узнаваемым у представителей разных стран? Ведь мы способны определить на слух, что П. Чайковский — это русский композитор, Э. Григ — норвежский, Ф. Лист — венгерский, И. Брамс — немецкий.

Известно и очевидно то, что основой музыкального языка композитора-практика является национальный фольклор, интонации которого «впитываются» им в процессе жизни и творческого формирования. Кроме того, фольклорные источники изучаются специально всеми музыкантами при получении профессионального образования. В настоящее время в нашей стране существует много сборников, которые включают самые разнообразные по жанрам народные песни — календарно-обрядовые, свадебные, трудовые, исторические, баллады и другие (аналогичные сборники есть и в других странах). Песенные и танцевальные фольклорные жанры — это основа музыкального народного творчества; в них содержатся характерные обороты, интонации, ритмические формулы. Усвоение интонаций, типичных для определенной культуры, дает композитору возможность отразить в своих произведениях национальный колорит, делает их в значительной мере узнаваемыми и «родными» для слуха. Не случайно Карл Орф говорил, что в каждой стране нужно создавать свой Шультверк — на основе интонационного материала, связанного с фольклорными источниками. При этом не имеется в виду создание обработок или цитирование какого-либо образца целиком (хотя как частный случай такие примеры композиторских работ существуют). Речь идет именно о характерности интонационной, ладовой и ритмической основы национального музыкального языка, которая используется композитором для *изложения собственных мыслей*. Ведь каждый композитор имеет свое, особенное художественное высказывание. С одной стороны, оно включает характерные,  *типовые особенности* жанра и сохраняет общие принципы строения мелодий, а с другой — содержит *индивидуальные* признаки (это касается всех средств музыкальной выразительности), благодаря которым мы различаем стиль и манеру музыкального письма конкретного автора.

Постижение интонационного языка, отражающего особенности и своеобразие музыкальной культуры родной страны, является необходимым для музыканта. «Идеальный музыкант и слушатель свободно читают историю человеческого духа по книге интонаций, воспринимают каждое произведение, каждый стиль, жанр, каждую клеточку произведения в контексте одномоментно ощущаемой культуры человечества, постигая неповторимое своеобразие каждого явления в его культурной истории» (44).

### 3.5. Жанровая сторона мелодии. Классификация жанров

Вспомним, что в далекие эпохи искусство было синкретическим — то есть слово, музыка и танец существовали в неразделимом единстве. Впоследствии на этой базе сформировались отдельные виды искусства (поэзия, музыка, танец). Внутри каждого из них возникло много разнообразных жанров; появилась специализация в исполнительском искусстве.

В процессе своего формирования *музыкальные жанры приобрели типовые признаки*. Наряду с этим отдельные жанры сохранили связь со стихом и телодвижением. В качестве примера приведем один из наиболее крупных — оперу: либретто в ней обычно написано в стихотворной форме, на сцене происходит действие, имеются вокальные (сольные, ансамблевые) и танцевальные номера. На новом уровне эта тенденция, с одной стороны, отразилась в музыкальной педагогике XX века (педагогические системы К. Орфа, Э. Жак-Далькроза, П. Ван-Хауве), с другой — привела к появлению новых музыкальных жанров, в частности музыкально-сценической композиции (К. Орф. «Кагулли Кармина» и др.).

Мелодия развивается по законам логики в рамках определенного жанра и включает в себя, как отмечалось, характерный для того или иного жанра ритм, интонации и ладовую основу. Эти элементы музыкального языка образуют типовые жанровые признаки (их можно обнаружить, рассматривая группу произведений одного жанра), но в конкретных сочинениях они сочетаются с индивидуальными особенностями авторского стиля. Жанровые признаки принято рассматривать на разных уровнях. Перечислим некоторые из них для того, чтобы определить примерные ориентиры (но будем иметь в виду, что на самом деле существует огромное количество жанров и их разновидностей; этот вопрос требует конкретного и точного подхода при работе над каждым сочинением):

- 1) жанры национальной музыки — русской, белорусской, польской, немецкой, венгерской и т. д.;
- 2) инструментальные — симфония, трио, квартет, квинтет, баллада, соната, пьесы для фортепиано и других инструментов и т. д.;
- 3) театральные (синтетические) — опера, балет, музыкальный спектакль, оперетта, оратория, кантата и т. д.;
- 4) вокальные (песенные) — песня, романс, ария, баллада, куплеты, серенада и др.;
- 5) танцевальные — вальс, мазурка, полька, марш, полонез, гавот, бурре, паспье, менуэт и другие.

Великое множество музыкальных жанров и их разновидностей в широком смысле составляет две большие группы. Первая связана с фольклорными и бытовыми жанрами. Это музыка, понятная всем людям. Она имеет прикладное значение, то есть используется в определенных жизненных ситуациях. К данному типу можно отнести песни, танцы, колыбельные, марши, обрядовую музыку, бытовой романс, в настоящее время — многочисленные формы эстрадной музыки.

Вторая группа жанров — это вся сфера профессиональной музыки. К ней относятся опера, балет, симфония, концерт, соната, пьесы для фортепиано и других инструментов и т. д. Многие жанры из первой группы используются композиторами-профессионалами при сочинении оригинальных произведений (с соответствующей переработкой), в результате чего они приобретают новый облик и высокую степень сложности. В этом случае они также относятся ко второй группе (например, вальсы и мазурки Ф. Шопена). Для восприятия профессиональной музыки человек должен быть специально подготовлен, так как ее язык достаточно сложен.

Музыка не существует вне жанра, и поэтому все ее признаки — стилистические, интонационные, формообразующие — являются жанровыми.

Стиль композитора содержит индивидуальные особенности музыкального языка — интонационные, гармонические, метроритмические, фактурные. Каждый из известных композиторов является создателем особого типа тематизма, который включает характерные приемы и обороты, делающие его узнаваемым. Принято различать, к примеру, моцартовский, баховский, шопеновский, листовский, прокофьевский тематизм и так далее.

В музыке XX века наряду с сохранением традиции создания собственной музыкальной стилистики, оригинальных средств и приемов письма в практику вошло широкое употребление жанрового и мелодического материала прошедших эпох (разумеется, «пересказанного» современным композитором на своем языке), то есть *стилизация*. Так, у И. Стравинского — это использование тем Дж. Перголези (балет «Пульчинелла»), мелодий П. Чайковского (балет «Поцелуй феи»), у С. Прокофьева — стилистики классицизма, у П. Хиндемита — форм барокко; подобных примеров существует немало.

Для приобретения профессиональных навыков музыканту необходимо обращаться к *анализу произведений* авторов разных эпох и стилистических направлений, внимательно и подробно рассматривать различные особенности их письма. В процессе обучения это одна из самых важных и необходимых форм работы.

## § 4. МЕЛОДИЗИРОВАНИЕ (практический раздел)

### 4.1. Организация творческой работы в классе

После того как ученики освоили простые формулы метроритма, научились их продолжать и развивать, осуществляется переход к следующему типу заданий — мелодизированию.

Необходимо заметить, что во всех разделах данной книги материал расположен по мере усложнения. Однако в учебной практике многие творческие задания следует выполнять *параллельно, а не последовательно*. Так, после простых форм работы над метроритмом вводятся простые виды мелодизирования, аккордов, фактуры и т. д. Затем работа продолжается по принципу усложнения заданий в каждом разделе. Но *порядок подключения* сохраняется установленный: изучение метроритма, затем — мелодизирование. Далее выполняются остальные формы работы в предложенной последовательности.

Прежде чем перейти к собственно учебному материалу, определим задачу педагога и сделаем некоторые пояснения.

Первоначально творческие задания являются одинаково доступными для всех и не представляют большой сложности. На этом этапе главное, чтобы каждый ученик почувствовал уверенность в своих силах и работал с удовольствием. В то же время следует помнить, что выполнение заданий осуществляется одновременно во многих вариантах, что предполагает мобильность педагога — в процессе работы он отбирает лучшие элементы, наиболее подходящие для реализации замысла, и осуществляет организацию сочинения по заданной форме, поощряет фантазию и творческие находки. Кроме того, он корректирует все предложенные варианты и объясняет, что является наиболее удачным, указывая причины.

Одной из необходимых предпосылок для проведения творческой работы следует считать создание условий для ее выполнения (имеются в виду самые элементарные условия — место для занятий, возможность выступать и репетировать в концертном зале и т. д.).

#### 4.2. Коллективные задания — первый этап работы над мелодизированием

Наиболее ранний этап работы связан с выполнением коллективных заданий: это изучение и практическое освоение метроритма, мелодизирование, различные виды коллективного музицирования. Начинают такую работу в классе. Впоследствии учащиеся определенные задания заканчивают дома, а педагог проверяет их на уроке. На этом этапе уже появляются некоторые возможности для выявления индивидуальных особенностей творческого мышления каждого ученика.

На уроке педагог следит за тем, как выполняется работа, и дает дополнительные задания, учитывая способности учащихся. К примеру, один из них успевает сочинить два варианта мелодии, другой за это время — четыре; одному предлагается сочинение дополнения или контрастного материала, а другого педагог тренирует в сочинении сходных вариантов и т. д.

#### 4.3. Выявление индивидуальных особенностей мышления и развитие воображения учащихся

Педагог осуществляет творческую работу очень гибко, понимая индивидуальные качества каждого ученика, учитывая психологические стороны личности. На основе оценки личности — способности к логическому мышлению, особенностей темперамента, фантазии, эмоциональной сферы — педагог умело *прогнозирует результаты работы*, представляет перспективу развития.

Наша главная задача — развитие креативности. В связи с этим еще раз следует заметить, что работа педагога, связанная с развитием творческого восприятия, достаточно сложна и объемна. Предполагается, что он хорошо ориентируется как в сфере искусства, так и в области педагогики и психологии. Кроме того, что также существенно, умеет работать в быстром темпе.

Мы уже отмечали, что на всех этапах работы учащиеся показывают различные творческие результаты. Одним легче работать в сфере метроритма, другие увереннее чувствуют себя в сочинении мелодии, третьи любят вести поиск в области гармонии, звучности — каждый ученик является индивидуальностью, одинаковых нет. Поэтому лидерами учащиеся становятся «по очереди», и это нормально. Педагогу не следует настраивать себя на стереотип, как это чаще всего происходило при традиционном обучении — то есть считать одного ученика всегда сильным и ярким, другого — слабым, третьего — средним. Опыт позволяет убедиться в том, что на самом деле все обстоит гораздо сложнее: *интерес к работе и возможность творческого эксперимента* является колоссальным стимулом, дающим толчок к развитию личности. Темп ее роста в некоторых случаях бывает удивительно быстрым. Данный тезис можно подтвердить также историческими фактами: общеизвестно, что знаменитые ученые, писатели, музыканты нередко не показывали высоких результатов во время обучения в школе. По крайней мере, их способности невысоко оценивались учителями, настроенными только на репродуктивное обучение. Но какой-либо благоприятный случай, подтолкнувший к творческой работе, выявлял скрытые возможности личности и приводил к высоким достижениям.

Автору данной книги в педагогической практике приходилось сталкиваться со многими проблемами — психологическими и профессиональными. Для их решения всегда требовался гибкий подход к учащимся и умение правильно скорректировать их работу. Интересно заметить, что индивидуальные особенности учеников объединяли в себе самые различные достоинства и недостатки. Например, развитое чувство метроритма сочеталось со слабым эмоциональным восприятием, в результате чего все мелодии носили конструктивный характер. Легкость сочинения выразительной мелодии (у ряда учащихся), вопреки логике, вовсе

не гарантировала свободы при дальнейшем развитии музыкального материала. Был случай, когда ученик хорошо импровизировал, демонстрировал отличную интуицию — и в то же время не мог организовать форму (многократно приходилось объяснять простые вещи — например, как изложить музыкальную мысль, где располагаются каденции, зачем нужны повторения и т. д.). Другой учащийся при наличии яркого воображения и умении сочинить и сыграть с ходу интересные музыкальные эскизы-импровизации обладал столь слабой памятью, что не был способен записать даже маленький фрагмент сочинения (с ним мы работали, используя магнитофон, а затем расшифровывали запись). Таких примеров множество.

Но если образование ориентировано на личность, а педагог занимается развитием творческих способностей учащихся и формирует их в деятельности, то постепенно происходит устранение недостатков и достигается значительный профессиональный рост. Выражается он в свободном владении музыкальным материалом, смелости в творческом поиске, умении мыслить.

Работа над метроритмом, коллективные виды музицирования, импровизация, сочинение — все это дает возможность самостоятельно осознать и применить на практике многие элементы музыкального языка. А если ученик проявляет умение (хотя бы на простом музыкальном материале) поставить задачу, обдумать ее и обобщить, выбрать те или иные выразительные средства, то это уже значительный шаг вперед на пути обучения творчеству и пониманию искусства.

#### **4.4. Условия и порядок выполнения творческих заданий**

Этап работы «Мелодизирование» связан с выполнением мелодических упражнений, сочинением мелодий, началом работы над многоголосием. Учащиеся также учатся понимать жанровую сторону музыки, различать особенности строения мелодии и анализировать способы ее развития.

Степень сложности заданий для начинающих (особенно в младших классах музыкальной школы) — минимальная. Впоследствии она постепенно возрастает. Начиная с небольших заданий, педагог постепенно изменяет их: вначале делает более разнообразными (то есть не однотипными, а многовариантными), а затем несколько сложнее. При этом самым важным является соблюдение следующих условий и порядка выполнения творческих заданий:

1) тщательное изучение характера персонажа, которому мы даем музыкальную характеристику. Большое значение здесь имеет эмоциональный подход самого ребенка (подростка). В процессе работы педагог задает много различных вопросов, связанных с содержанием, а ученик отвечает на них и дополняет, то есть развивает тему;

2) работа над ритмом и оформлением мелодии. Этот этап всегда предшествует сочинению аккомпанемента и отдельных деталей музыкальных характеристик. Поощряется стремление к многовариантности, но при этом нужно следить, чтобы каждый вариант был обоснованным;

3) сочинение мелодий на заданные ритмические рисунки или к тексту;

4) сочинение ритмических *ostinato*;

5) мелодизирование;

6) сочинение аккомпанемента (для двух роялей; другие инструменты вводятся по желанию). Постепенный переход к ансамблевому музицированию. Заметим, что использование двух роялей (фортепиано) вместо одного дает большие преимущества для воплощения замысла;

7) сочинение партий для ритмического оркестра. Оркестр присутствует как элемент сопровождения в коллективном музицировании. Но на отдельных участках формы он может иметь самостоятельное значение.

#### **4.5. Сочинение мелодий на предложенные ритмы и тексты детских стихотворений**

Работа над творческими заданиями начинается как игра со словами, детскими считалками, прибаутками, знакомыми и любимыми с детства стихами. Ученик прохлопывает ритм стихотворения (две-четыре строчки), а затем изменяет его в соответствии со своим музыкальным замыслом. Для успешного выполнения этого задания важно, чтобы ребенок понимал характер персонажа, его отличительные особенности, мог придумать его действия. Только при условии работы с привлечением фантазии и воображения он будет способен предложить различные ритмические варианты.

Затем на записанные ритмы дети (а также учащиеся любого возраста, которые являются начинающими) сочиняют различные варианты мелодий. Конечно, на этом этапе нередко случается так, что учащийся не может самостоятельно записать сочиненные ритмические и мелодические рисунки. Однако сочинить их он уже в состоянии! В этом случае помогает педагог. Ему следует запастись терпением, чтобы понять ученика и записать его мысль, а также исправить то, что сделано не совсем удачно. В 1–2-х классах, к примеру, дети часто путают метрические акценты в своих мелодиях. В этом случае педагог просто исправляет и записывает в тетради ученика верный вариант. В дальнейшем он постепенно приучает ученика к самостоятельной грамотной записи. Для этого удобен, например, такой прием: над сочиненной мелодией ставятся ударения там, где ученик их чувствует, а затем перед ними — тактовые черты. Приобретению грамотности во многом способствует выполнение ряда упражнений, которыми *предпочтительно* заниматься параллельно: это сочинение ритмических рисунков, изучение таблиц, сочинение мелодий на заданные ритмы.

При выполнении даже простейшего сочинения ученика следует побуждать рассказывать о каждой интонации: что она значит, для какой цели употребляется. С самого начала обучения педагог помогает учащимся избегать движения по гамме, ничего не выражающих «общих моментов». Он учит не бояться оригинальных решений: острых интонаций, вопросительных окончаний, необычных гармонических оборотов (сочетания созвучий) и так далее. Но любые приемы письма должны быть оправданы по содержанию (не входить в противоречие с характером, образом) и по форме (то есть грамотно изложены и доведены до конца). Некоторые учащиеся быстро схватывают суть такого рода работы, другие выполняют неверно. В этом случае педагог, не обижая ребенка, *мягко и с чувством юмора* объясняет его ошибку.

Отметим важный психологический момент: в процессе творческой работы необходимо поддерживать интерес к ней и связывать только с положительными эмоциями. За успешно выполненные задания педагог ставит отличные оценки, о неудачных работах никогда не говорит, что они плохие, и ни в коем случае не оценивает их (лучше предложить переделать такую работу). Педагог может сказать: «Попробуем найти здесь более интересный вариант», объясняет и показывает, как именно это сделать. Самые удачные сочинения он хвалит и подчеркивает, что именно в них привлекает.

#### **4.6. Коллективное сочинение с элементами простого многоголосия. Творческое сотрудничество как фактор профессионального и личного роста учащихся**

В младших классах, когда дети еще не могут сочинить аккомпанемент, педагог сам играет сопровождение ко всем предложенным детьми вариантам (вначале исправленным). Лучшие сочинения записывают на доске, к ним добавляют три-четыре оstinатных ритма, переписывают в тетрадь и затем исполняют коллективно. Учитель играет небольшое вступление и аккомпанемент, ученики исполняют мелодию и ритмическое сопровождение, используя «звучащие жесты» — хлопки, шлепки, притопы, шумящие и звенящие игрушки или ударные инструменты. Каждая ритмическая фигура изображается определенным тембром.

Выполненные детьми сочинения, даже простенькие, очень им нравятся, особенно если они исполнены с аккомпанементом и ритмическим сопровождением. Учащиеся воспринимают такую работу очень эмоционально.

В 4–5-м классе предлагаются более сложные задания: *ритмические ostinato заменяются их мелодическими вариантами*, к ним добавляются дополнительные партии ударных инструментов. На данном этапе дети сами пробуют сочинить аккомпанемент (в подражание учителю). Нередко эти попытки не совсем удачны, но их, как уже говорилось, следует поощрять. Учитель помогает исправить ошибки, подсказывает, как сделать более интересный вариант. В этот период обучения учитель также обязательно знакомит ребят с музыкой для детей композиторов XX века: Б. Бартока, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Кабалевского и других. Впоследствии такая работа продолжается, и на уроках проводится анализ более сложных произведений этих и других современных авторов.

В 5–6-м классах предлагается вводить аккомпанемент, а также коллективное сочинение маленьких инструментальных пьес для постоянной работы. Учащиеся, которые с самого начала занимались по методике творческого развития, к этому уже вполне готовы. *Обязательной является игра в четыре руки* (в аккомпанементах к песням и в инструментальных пьесах) — на фортепиано в разных регистрах или на двух фортепиано, а лучше всего — на двух роялях (так как у них более богатые тембровые возможности). С ними сочетается исполнение многоголосного сопровождения группой ударных инструментов (включая виброфон или ксилофон).

В 6–7-м классах, кроме заданий, связанных со словом (текстом), а также коллективным музицированием, добавляются упражнения по сочинению инструментальных портретных характеристик. Эти задания педагог планирует как индивидуальные. Персонажами являются, к примеру, герои любимых детских сказок: «Лиса», «Волк», «Красная Шапочка», «Бабушка», «Пеппи Длинныйчулок», «Карлсон» и т. д. В зависимости от вкуса и симпатий ученика можно обращаться также к темам фантастики, окружающего мира и другим. При этом обязательным является наличие программы, хорошо продуманного и написанного сюжета.

Одновременно с сочинением продолжается работа над метроритмом по схемам, составленным педагогом по каждому разделу (разной степени сложности), а также над развитием *музыкального слуха и памяти*. Кроме того, на уроках используются различные игры, о которых упоминалось выше. В младших классах очень полезными являются занятия ритмикой. Они вводятся и в последующих, в том числе в старших, классах (7–10-й классы школы-колледжа) или в средних специальных учебных заведениях. Такие упражнения способствуют выработке умения свободно держаться на сцене и естественно двигаться во время исполнения музыкально-сценических композиций.

Выполнять разнообразные творческие задания на уроках сольфеджио и теории (гармонии) мы советуем регулярно, на каждом уроке. Этой форме работы предлагается уделять часть урока в течение всех лет обучения и соответственно планировать. Работа над ритмом как исключительно важная для развития творческих способностей включается в раздел «Метроритм»; отдельно предполагается выполнение заданий в разделе «Развитие творческих навыков» (оба раздела входят в программу предмета «Сольфеджио»). Поэтому на одном уроке можно заниматься в запланированное время ритмическими заданиями, на следующем — сочинением и продолжать так же, то есть чередовать работу. Учащиеся получают особенно высокие результаты профессионального роста, если педагог настолько владеет методикой, что способен объединить обычное изложение теоретического материала на уроках теории, гармонии, сольфеджио с *творческими формами работы*. Например, при изучении интервалов, аккордов, голосоведения, фактуры педагог сразу же будет применять новый материал на практике — как в разнообразных видах анализа, так и во многих формах со-



чинения, импровизации и развития музыкального слуха. Именно такой уровень профессионализма, по нашему мнению, свидетельствует о педагогическом мастерстве.

Для творческой работы можно также использовать специальные часы по композиции. Однако следует подчеркнуть, что задачей педагога на этих уроках является продолжение и развитие того, что заложено на коллективных занятиях. Ведь совершенно очевидно, что на индивидуальном уроке невыполнима задача изучения основополагающих форм многоголосия — вначале на базе метроритма, а затем в виде мелодизирования некоторых или всех голосов различных ритмических композиций. Кроме того, в таких условиях не представляется возможным заниматься коллективным музицированием, которое развивает восприятие многоголосной фактуры, а также исполнять многоголосные сочинения, что требует привлечения большого количества участников.

Несомненно, положительную роль играют психологические факторы коллективной работы — например, то, что учащиеся взаимно заряжаются *положительными эмоциями*: они *соревнуются* и одновременно *помогают друг другу*. Это вовсе не является противоречием, а представляет собой нацеленное на результат творческое сотрудничество. Параллельно к основным задачам педагога, который применяет подобную методику, следует отнести формирование у каждого ученика способности уважать мнение своих оппонентов и умение привести к осознанию того, что можно по-разному ставить и решать те или иные творческие проблемы, — при этом многие варианты выполнения будут по-своему интересны. Именно данное положение является кардинальным для воспитания *мыслящей личности*. Ученик, которому привиты соответствующие взгляды, рано осознает неповторимость человеческой жизни, умеет ее высоко ценить и уважать. В перспективе он становится истинно культурным человеком не только по форме поведения, что для многих достижимо и приобретается в результате образования и воспитания, но и по содержанию, то есть по внутренне доброжелательному отношению друг к другу и готовности сотрудничать, что встречается гораздо реже.

Впоследствии в процессе своей жизни и деятельности такой человек не мешает работе других людей только потому, что не понимает ее или не в состоянии выполнить, а всячески им способствует и помогает (тем самым раскрывая свой организаторский талант). На основании творческого опыта он убеждается, что у каждой личности есть своя *жизненная задача*, которую возможно успешно реализовать. И главное для человека — раскрыть собственный талант и не помешать выполнить свое предназначение другой личности. Распространенное мнение о том, что чьи-то достижения являются препятствием для самосовершенствования и успеха в своем деле, — глубочайшее заблуждение. Талант, реализованный благодаря целенаправленному труду, всегда приносит радость самому человеку и тем, кто будет пользоваться результатами его деятельности. Чем больше состоявшихся личностей, тем интереснее жизнь и богаче общество.

Еще раз отметим важнейший тезис: творческие занятия предоставляют большие возможности для профессионального роста учащихся. Польза такой работы — в развитии восприятия, приобретении умения свободно ориентироваться в музыкальном материале и радоваться своим творческим находкам, а также в формировании способности глубоко понимать искусство и действительность. Находясь в хорошей *развивающей среде*, учащиеся получают возможность совершенствоваться, увеличивают шанс раскрыть себя, найти призвание и самореализоваться в той сфере, которая будет наиболее интересной для каждого из них.

#### **4.7. Работа с текстом. Процесс сочинения мелодии и аккомпанемента**

Первоначальные упражнения в разделе «Мелодизирование» связаны с сочинением ритма к небольшим стихотворениям или фрагментам из них. Для этой работы используются

хорошие стихи детских поэтов — А. Барто, С. Маршака, И. Бурсова, С. Михалкова и других. В данном разделе мы приводим примеры сочинения мелодий на стихотворные тексты В. Берестова.

Вначале записываем стихотворный ритм текста. Он соответствует звучанию самого стиха. Например:

Текст:

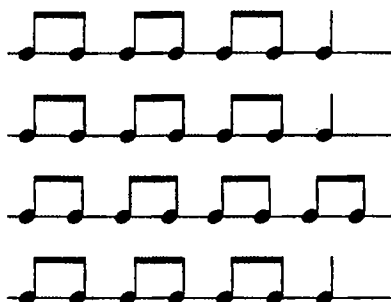
Знаешь, мама, где я был?

В поле зайчика ловил.

Оседлал и прокатился,

Поиграл и отпустил.

Ритм:



Затем сочиняем его «музыкальный» вариант в зависимости от содержания. Здесь следует объяснить ученикам, что музыкальный ритм отличается от ритма текста. В музыке учитывается жанр, характер движения, метрическая пульсация, разрешается употреблять различные длительности (длинные и короткие), паузы. В процессе работы достигается соответствие мелодии содержанию стихотворения. Для того чтобы это стало возможным, продумываются те средства музыкального языка, которые мы используем в сочинении. Таким образом, выбираются размер, лад, тональность, отдельные интервалы, которые создают необходимую выразительность, намечается примерный ход мелодии. Если в стихотворении есть какая-то мысль, которую следует особо подчеркнуть, ее разрешается повторить дважды (одно слово или целую фразу — по выбору).

Ритмический рисунок сочинения — это первый этап работы. Затем выполняется сочинение мелодии. Важно, что характер музыки и все средства музыкального письма обсуждаются *предварительно*, после чего учащиеся приступают к выполнению вариантов сочинения.

Приведем в качестве примера наиболее интересные ответы, которые были получены в ходе обсуждения данного творческого задания (его выполняли учащиеся первого курса музыкального училища, ранее не проходившие творческие формы обучения). Аналогичное задание можно предложить и в школе (во 2–4-м классах). Разумеется, в этом случае обсуждение по стилю высказываний будет соответствовать возрасту, однако по сути останется примерно таким же.

Учитель: *Как вы могли бы охарактеризовать содержание стихотворения?*

Ученики: Рассказ ведется от лица ребенка. Это, конечно, шутка, а не серьезный разговор. У мальчика хорошее образное мышление, если он сумел выдумать, что оседлал зайца! Его можно было бы пригласить в наш класс по сочинению, он бы нам явно подошел!

— Согласен, что это шутка. Но обратите внимание на окончание — вначале присутствует элемент жестокости — желание схватить, поиграть, оседлать... но потом ребенок все-таки понимает, что нехорошо получается — и решает отпустить зайчика.

— А мне кажется, что это просто игра слов. Вы ищите психологию там, где не нужно. Настроение надо схватить — и все!

Учитель: *На мой взгляд, это очень правильно — попытаться заглянуть внутрь, понять скрытую сущность высказанной мысли. Действительно, не всегда таким уж простым оказывается на первый взгляд простенькое детское стихотворение. Оно тоже имеет подтекст, тем более что это ведь избранная автором форма высказывания, в которой умный*

и серьезный человек передает то, что он хочет сказать детям. В данном случае — думаю — в ненавязчивой форме учит гуманности. Но каждый может иметь собственный взгляд на все эти вещи, наши соображения и не должны совпадать, это закономерно. И сочинения у вас соответственно получатся разными. Но, оставаясь при своем мнении и разрабатывая свой вариант, мы должны понимать, что другие высказывания также интересны и обогащают всех нас.

*Продолжим обсуждение. Какой размер мы выберем?*

Ученики: Две четверти. (Все отвечают так.)

Учитель: *Обоснуйте. Объясните, почему.*

Ученики: Да как-то очень простодушно звучит.

— Если утяжелить, потеряется характер — легкий, игровой.

— Малыш должен получиться такой хороший, наивный, добродушный.

Учитель: *Какие длительности будем использовать?*

Ученики: Четвертные, восьмые, ноту с точкой.

— Паузу обязательно! Чтобы придать легкость.

— Предлагаю повторить слово «отпустил» — ведь это главное! Давайте мы подчеркнем это слово — чтобы оно осталось в памяти. Ну и для симметрии нужно как эхо повторить окончание каждой строки.

Учитель: *Какой лад выберем?*

Ученики: Мажор! Все хорошо кончается!

Учитель: *Какие интервалы используем для характерности звучания, чтобы подчеркнуть смысл?*

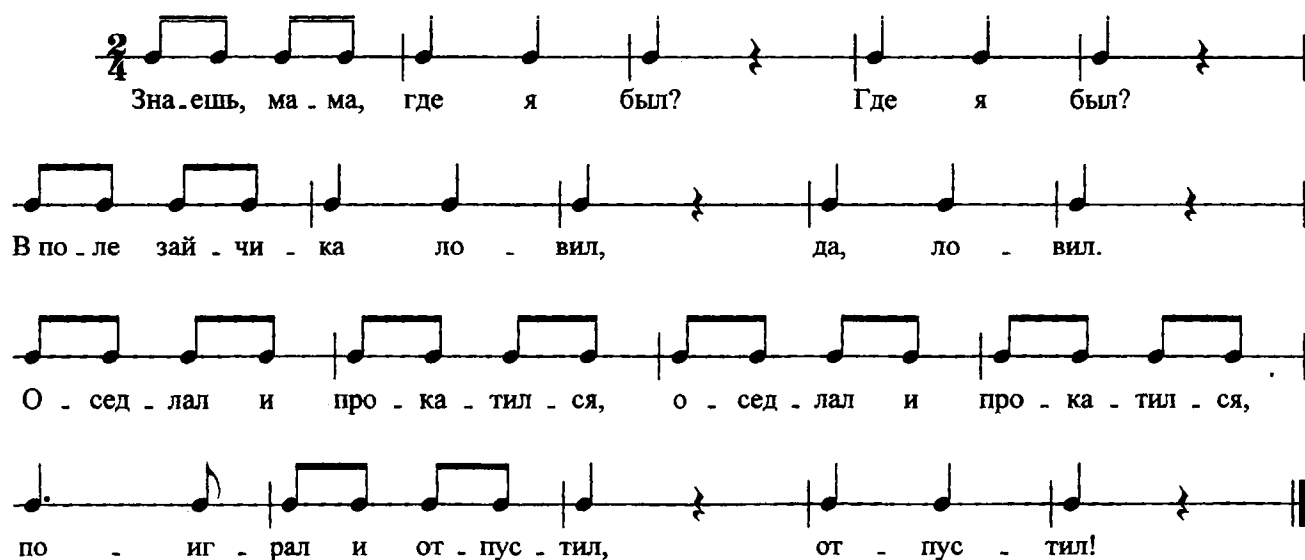
Ученики: Кварту! Песенка должна быть активной!

— А я считаю, что обязательно должна быть октава и как бы скольжение в другую сторону — там, где «Оседлал и прокатился».

— И обязательно смягчить кварту в окончании! Ведь мальчик уже раскаялся!

Привожу один из вариантов сочиненной мелодии:

### 1) Ритм:



2/4

Зна.ешь, ма . ма, где я был? Где я был?

В по . ле зай . чи . ка ло . вил, да, ло . вил.

О . сед . лал и про . ка . тил . ся, о . сед . лал и про . ка . тил . ся,

по . иг . рал и от . пус . тил, от . пус . тил!

## 2) Мелодия:

Зна-ешь, ма-ма, где я был? Где я был?

В по-ле зай-чи-ка ло-вил, да, ло-вил.

О-сед-лал и про-ка-тил-ся, о-сед-лал и про-ка-тил-ся,

по-иг-рал и от-пус-тил, от-пус-тил!

**Творческое задание:**

Сочинить различные варианты мелодий к предложенному тексту (приводится возможный вариант выполнения).

*Текст:*

Куклы вальс танцуют старый,

Пара кружится за парой,

А юла, юла, юла

Пары так и не нашла.

Кто с юлой подружится,

Тот совсем закружится!

*Ритм:*
*Фрагмент обсуждения:*

Учитель: *Что вы можете сказать о содержании стихотворения?*

Ученики: Прежде всего, жанр подсказан в самом тексте: это вальс. Значит, будем писать в жанре вальса, размер три четверти.

— Есть контраст: там, где говорится про юлу, изобразим кружение на одном месте — тут уже вальс должен уйти на второй план.

Учитель: *А что скажете о ритме?*

Ученики: Конечно, четверть с точкой — обязательно. Она подчеркнет мягкость движения.

— Половинные, четверти...

— Обязательно там, где юла кружится, — группа ровных восьмых (чтобы их было много по количеству).

— Давайте придумаем несколько аккордов для вступления! И ритмическое сопровождение...

— А то как-то одной мелодии скучно — хочется подать ее в красках.

Учитель: *Что ж, когда сочиним мелодию, можно будет об этом подумать. А пока — какие интервалы выберем для нашей мелодии?*

Ученики: Представляется мягкое, плавное движение, и там, где юла, как уже было сказано, — кружение на месте. Детали — по интуиции.

Если ученики предлагают сами какой-то новый элемент сочинения, значит, они уже готовы к его выполнению, и учитель не должен пропускать этот момент. В данном случае именно с этой песни мы начали сочинение простого аккомпанемента.

Пример песни с аккомпанементом:

Слова В. БЕРЕСТОВА

**Vivace**

**rit. Moderato**

Кук - лы вальс тан - цу - ют ста - рый,

па - ра кру - жит - ся за па - рой.

*simile*

## Vivace

*tr*

А ю - ла, ю - ла, ю - (у) - ла па - ры

так и не наш - ла. Кто с ю - лой по - дру - жит.

...ся, тот сов.сем за - кру - жит - ся.

Следующие задания также детально и подробно обсуждаются с точки зрения содержания, метроритма, характерных интонаций, количества повторений, формы. Приведу еще несколько текстов стихотворений для выполнения творческих заданий на сочинение мелодии и один из вариантов выполнения в каждом задании. Эти и аналогичные тексты можно предлагать учащимся для сочинения на уроках.

**4.8. Творческие задания с образцами выполнения**

а) Записать ритм стихотворения; б) сочинить мелодию песни.

1

*Текст:**Ритм:*

Петушки распетушились,



Но подражаться не решились.



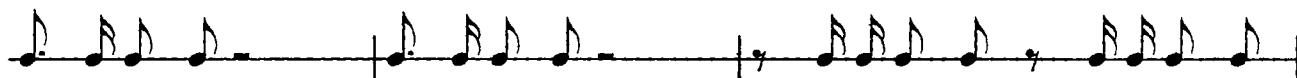
Если очень петушиться,



Можно перышек лишиться.

*Вариант ритма песни:*

Пе - туш - ки рас - пе - ту - ши - лись, пе - туш - ки рас - пе - ту - ши - лись.



Но по - дра - ть - ся, но по - дра - ть - ся не ре - ши - лись, не ре - ши - лись.



Ес - ли о - чень пе - ту - шить - ся, ес - ли о - чень пе - ту - шить - ся,



мож - но пё - ры - шек, мож - но пё - ры - шек ли - шить - ся, да, ли - шить - ся!

*Вариант мелодии:***Vivo**

Пе - туш - ки рас - пе - ту - ши - лись, пе - туш - ки рас - пе - ту - ши - лись.



Но по - дра - ть - ся, но по - дра - ть - ся не ре - ши - лись, не ре - ши - лись.



Ес - ли о - чень пе - ту - шить - ся, ес - ли о - чень пе - ту - шить - ся,



мож - но пе - ры - шек, мож - но пе - ры - шек ли - шить - ся, да, ли - шить - ся!

2

Текст:

Ритм:

Кошка бредет по дорожке.



Больно идти хромоножке.



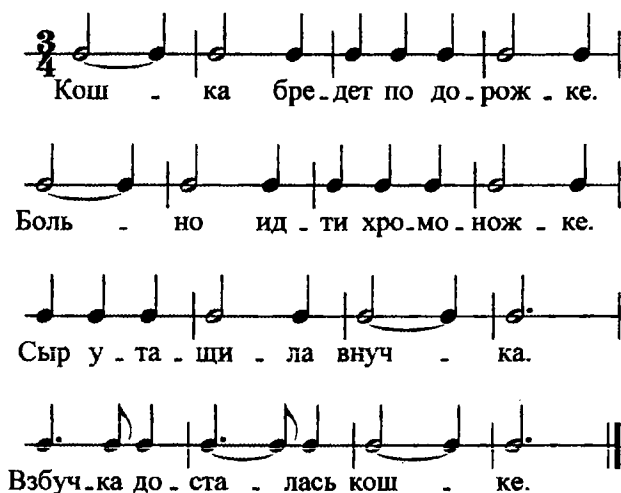
Сыр утащила внучка.



Взбучка досталась кошке.



Вариант ритма песни:



Вариант мелодии:

Moderato





3

*Текст:*

Три серых-серых мышки  
Летят в автомобиле.  
Три серых-серых мышки  
Отсчитывают мили.

*Вариант мелодии:***Giocoso**

Три се - рых-се - рых мышки ле - тят в авто - мо - би - ле. Три  
се - рых- се - рых мыш - ки от - счи - ты - ва - ют ми - ли. Три  
се - рых-се - рых мыш - ки ле - тят в авто - мо - би - ле. Ку -  
да, за - чем, от - ку - да, о - ни дав - но за - бы - ли.

4

*Текст:*

Тихо. Тихо. Тишина.  
Кукла бедная больна.  
Кукла бедная больна,  
Просит музыки она.  
Спойте, что ей нравится,  
И она поправится.

*Вариант мелодии:***Dolente**

Ти - хо. Ти - хо. Ти - ши - на.  
Кук - ла бед - на - я боль - на.  
Кук - ла бед - на - я боль - на,

про - сит му - зы - ки о - на.

Спой - те, что ей нра - вит - ся,

и о - на по - пра - вит - ся.

5

*Текст:*

Превращается рука

И в котенка, и в щенка.

Чтоб рука артисткой стала,

Нужно очень-очень мало:

Специальные перчатки,

Ум, талант — и все в порядке.

*Вариант мелодии:***Moderato**

Пре - вра - ща - ет - ся ру - ка и в ко - тен - ка, и в щен - ка.

Чтоб ру - ка ар - тист - кой ста - ла, нуж - но о - чень о - чень ма - ло.

Спе - ци - аль - ны - е пер - чат - ки, ум, та - лант — и все в по - ряд - ке!

#### 4.9. Творческие задания с образцами выполнения (более сложные виды)

А) Сочинить собственные мелодии ко всем предложенным стихотворениям по следующему плану:

- 1) записать ритм стихотворения;
- 2) обсудить содержание и выбрать необходимые элементы музыкального языка;
- 3) сочинить метроритм песни;
- 4) сочинить мелодию песни.

Б) Сочинить несложный аккомпанемент.

В) Подобрать самостоятельно интересные стихотворения и сочинить мелодии песен (некоторые из них с аккомпанементом).

Примеры детских песен с аккомпанементом:

## ПЕСЕНКА ПРО СКАЗКУ

Слова Ю. МОРИЦ

**Moderato** **rit.**

**а tempo**  
Соло

1. Сказ-ка по ле-су и-дет — сказ-ку за ру-ку ве-дет.

Из ре-ки вы-хо-дит сказ-ка из трам-ва-я! Из во-рот

**Прпев:**  
Хор

э-то что за хо-ро-вод? Э-то ска-зок хо-ро-вод!

rit. Для окончания

Сказ - ка ум - ни - ца и пре - лесь с на - ми ря - дыш - ком жи - вет.

tea \* tea \* tea \* tea \* tea \*

1. Сказка по лесу идет —  
Сказку за руку ведет.  
Из реки выходит сказка  
Из трамвая! Из ворот

*Припев:*

Это что за хоровод?  
Это сказок хоровод!  
Сказка умница и прелесть  
С нами рядышком живет.

2. Чтобы, чтобы, чтобы снова  
Добрый злого победил,  
Чтобы добрый, чтобы злого  
Стать хорошим убедил.

*Примечание:* во время вступления, которое звучит перед каждым куплетом, исполнитель делает танцевальные движения.

## КРУГЛЫЙ КОТ

Слова В. СТЕПАНОВА

Vivo

mf

tea \*

rit.

Соло

1. Жил на свете круг-лый кот. Круг-лым был он круг-лый год.

Круг-ло ел и круг-ло пил, круг-ло «мя-у» го-во-рил.

Припев:  
Хор

По-че-му он круг-лый был? По-то-му что спать лю-бил.

Ред \*



1. Жил на свете круглый кот.  
Круглым был он круглый год.  
Кругло ел и кругло пил,  
Кругло «мяу» говорил.

*Припев:*

Почему он круглый был?  
Потому что спать любил.  
Днем и ночью круглый кот  
Никаких не знал забот.

2. Круглой лапой круглый кот  
Умывал свой круглый рот,  
Сядет он перед крыльцом —  
Круглый сам, и хвост кольцом.

*Припев.*

3. Вдруг увидел кот в углу:  
Тень мелькнула на полу.  
Тень, шурша и шебурша,  
Грызла корку неспеша.

*Припев.*

4. Шерсть в кромешной темноте  
Встала дыбом на коте.  
Прыгнул кот — исчезла мышь,  
Наступила в доме тишь.

*Припев.*

5. С этих пор который год  
Спать не может круглый кот,  
По ночам, прогнав дремоту,  
Кот выходит на охоту.

*Припев.*

6. Стал он стройным, гибким, ловким,  
Посмотрите на него —  
Не котенок, а тигренок,  
Не боится ничего!

*Припев.*

## УЖ ПОРА МНЕ ДОМОЙ СОБИРАТЬСЯ\*

Слова М. БОГДАНОВИЧА

Перевод И. МОРИХ

Р. КРИМЕР

*Dolce* *mf* *s* *s* *s*

1. Уж по - ра мне до - мой со - би - рать - ся, ве - чер

*f* *mf legato* *s* *s* *s*

*leg* \* *leg* \*

\* Песня впервые была опубликована в газете «Зорька» 22 января 1993 г.

позд-ний, не вре-мя гос-тить... Ах, ко-гда б ты мог-ла до-га-дать - ся, как не

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) features a melody with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). The piano accompaniment (grand staff) consists of a right-hand part with eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

хо-чет-ся мне у-хо-дить! Ах, ко-гда б ты мог-ла до-га-дать - ся, как не

The second system of the musical score. It continues the vocal melody and piano accompaniment from the first system. The vocal line maintains the triplet pattern. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

хо-чет-ся мне у-хо-дить! 2. За ок-ном нет ни вет-ра, ни бу - ри, толь-ко

The third system of the musical score. It introduces a new vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a triplet. The piano accompaniment features a more active right-hand part with eighth and sixteenth notes. The key signature remains one sharp (F#).

мрак и хо-лод-ный по-кой. По пус-тын-ной до-ро-ге, по ну - рый, по-бре-

The fourth system of the musical score. It continues the vocal melody and piano accompaniment from the third system. The vocal line features a triplet. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

ду я ти-хонь-ко до-мой. По пус-тын-ной до-ро-ге, по-ну - рый, по-бре -

ду я ти-хонь-ко до-мой. 3. Мыс-ли горь-ки-е вновь за-кру-жат - ся, серд-це

бед-но - е ста-нет ще-мить... Ах, ко-гда б ты мог-ла до-га-дать-ся, как не

хо-чет-ся мне у - хо-дить! Ах, ко-гда б ты мог-ла до-га-дать - ся, как не



хо - чет - ся мне у - хо - дить!

Ped \*

1. Уж пора мне домой собираться,  
Вечер поздний, не время гостить...  
Ах, когда б ты могла догадаться,  
Как не хочется мне уходить!
2. За окном нет ни ветра, ни бури,  
Только мрак и холодный покой.  
По пустынной дороге, понурый,  
Побреду я тихонько домой.
3. Мысли горькие вновь закружатся,  
Сердце бедное станет щемить...  
Ах, когда б ты могла догадаться,  
Как не хочется мне уходить!

На начальной стадии работы над сочинением предпочтение отдается вокальной музыке, поскольку наличие конкретной программы, содержащейся в тексте, до некоторой степени облегчает задачу учащихся и помогает с максимальной точностью понять содержание будущего сочинения.

После овладения простыми формами работы следует этап, на котором выполняется сочинение несколько более сложных вариантов песен с использованием простого многоголосья. Последовательно опишем такую работу на одном из примеров.

Начинаем со знакомого нам анализа стихотворения. Тексты, с которыми работают учащиеся, должны соответствовать определенным требованиям:

- 1) иметь сюжетную, а не описательную основу;
- 2) включать игровой момент.

Приведем в качестве примера работу над циклом детских песен на стихи И. Бурсова<sup>13</sup>. В цикл вошли следующие песни: «Кот Никита», «Волк», «Веселый петух», «Еж», «Подружки» (о двух лягушках), «Рак и бурак». Как видно уже из названий, учащиеся выбрали сюжеты, объединенные общим замыслом, — веселые и забавные стихи-прибаутки о животных. Этот понятный и доступный материал привлек ребят и дал стимул их воображению. Творческая работа проводилась как в классе, так и самостоятельно. Выполнив очередную часть

<sup>13</sup> Задание выполнял I курс музыкального колледжа, отделение теории музыки (6 человек).

задания, учащиеся приносили ее в класс, и мы совместно ее исполняли, разбирали и анализировали, вносили исправления или планировали дальнейшую работу. В процессе обсуждения неоднократно возникали споры, ученики делали замечания, высказывали пожелания автору. Комментировались соответствие музыки сюжету, музыкальные темы и способы их развития, ритмическое сопровождение, гармония и остальные средства выразительности. В частности, неоднократно и справедливо учащиеся указывали на перегрузку и усложненность ритма, что подтверждалось неудобством исполнения. Если автор работы не соглашался изменить тот или иной ритмический эпизод, обосновывая свой замысел, ему советовали поработать над формой: например, использовать принцип повторности, то есть сделать употребление приема систематичным.

Последовательно проследим основные этапы работы над вокальным сочинением на примере песни «Веселый петух». Начинаем работу с анализа стихотворения.

*Текст:*

*Ритм:*

Продал перья, продал пух



И купил гармонь петух.



Хоть и голый, да веселый,



Вот какой у нас петух!



Он у нас во дворе

Каждый раз на заре

Под гармошку поет,

Курам спать не дает!

Кукарекает петух,

Аж захватывает дух!

Хоть и голый, да веселый,

Вот какой у нас петух!

*И. Бурсов. «Веселый петух»*

Перед тем как приступить собственно к сочинению, учащимся был предложен следующий перечень вопросов (их ответы привожу в скобках).

1) Какой характер музыки соответствует содержанию этого стихотворения? (Ответы: шуточный, игровой, веселый).

2) Изобразите схему ритма стихотворения (она дана вверху).

3) Как вы могли бы охарактеризовать петуха? Как вы его себе представляете? (Ответы: он — задира, забияка, хвостун, хулиган, жизнерадостный, энергичный, похож на гусара.)

4) Как вы думаете, петух стоит на месте или совершает какие-то действия? (Ответ: он кукарекает, он не стоит на месте... может быть, бежит, но скорее — идет, так как он очень важный.)

5) Следовательно, он идет? Очень хорошо. В таком случае, какой размер мы выбираем для сочинения? (Ответ: 4/4.)

6) Какой жанр мы предпочтем как основной? (Ответ: марш.)

7) Какие длительности будут преобладать? (Ответ: в мелодии — восьмые, в аккомпанементе — шестнадцатые, как фон, чтобы передать активное движение. Конечно, другие длительности тоже будут присутствовать, но не как основные. Например, на остановках — половинные и т. д.)

8) Какое ощущение должно быть передано в музыке — легкости или тяжести? Ведь шаги могут быть тяжелыми и легкими. Что вы предпочитаете? (Ответ: лучше передать ощущение легкости, так как мы сочиняем песенку-шутку.)

9) Какие метроритмические средства можно предложить для создания такого ощущения? (Ответ: применение пауз — «дыхание», пунктирный ритм, переакцентировка.)

10) Какие строчки текста можно использовать в качестве припева и почему? (На этот вопрос отвечают правильно: «Третью и четвертую строчку», но неправильно обосновывают: «Потому что они повторяются дважды — в начале и в конце».)

Дополнительный вопрос: а если бы они не повторялись, могли бы мы выбрать другие строчки, возможен ли другой вариант? (Отвечают вполне определенно: «Нет, невозможен. В этих строчках нет действия, а в остальных — есть. Значит, это — портрет петуха, главная мысль автора о персонаже. Ее следует подчеркнуть, поэтому можно и повторить».)

11) Теперь поработаем над музыкальным ритмом текста. Подумайте: как изменить стихотворный ритм, чтобы он стал выразительным и соответствовал тем характеристикам, которые мы для себя определили? Попробуем сочинить несколько вариантов. Не забывайте о смысловых акцентах текста. Слова, которые вы считаете основными, подчеркивайте ритмически.

Это задание каждый из учащихся выполняет самостоятельно, не комментируя вслух.

Учащаяся Т. Б. считает основными слова «продал» и «купил». Вот ее варианты ритма:

1

Про - дал перь - я, про - дал пух и ку - пил гар - монь пе - тух.

2

Про - дал перь - я, про - дал пух и ку - пил гар - монь пе - тух.

Варианты Г. Т. (по ее мысли — главное, что петух последнее с себя снял, то есть все отдал по какой-то неизвестной нам необходимости):

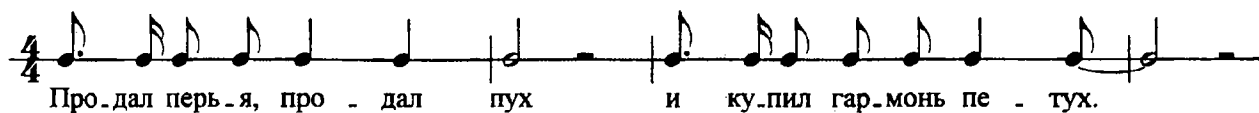
1

Про - дал перь - я, про - дал пух и ку - пил гар - монь пе - тух.

2

Про - дал перь - я, про - дал пух и ку - пил гар - монь пе - тух.

М. Д. полагает, что смысловой акцент — на словах «пух» и «петух», а также «продал» и «купил»; их можно подчеркнуть по-разному. Этот вариант представляется наиболее интересным:



Во время выполнения задания учитель поправляет работу, исправляет ошибки. Он выясняет, какую цель ставит учащийся, и помогает ее осуществить.

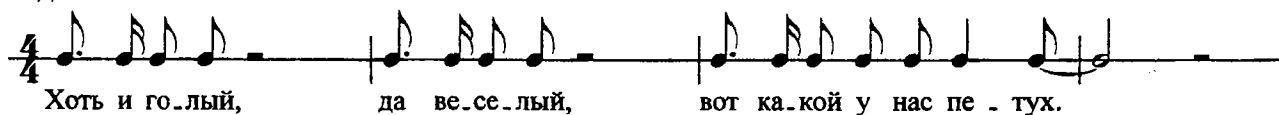
Каждый учащийся сочиняет пять-шесть вариантов ритма.

12) Как можно изменить ритм текста припева по такому же принципу?

Г. Т.



М. Д.



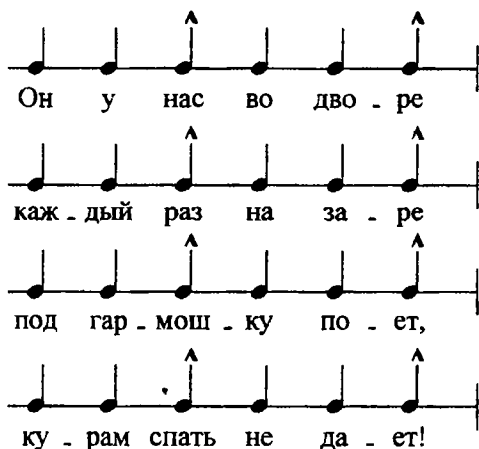
Объясняю учащимся, почему вариант М. Д. является во всех отношениях удачным: он отвечает всем нашим требованиям, и, кроме того, автор предусмотрел, что в последней строке ритмической фигуры должна присутствовать связь с запевом (использует элемент репризности). Положительным является и то, что ритм простой, запоминающийся, не перегружен излишними деталями. Шуточный характер подчеркнут неожиданной синкопой в конце.

*Примечание:* на этом этапе работы песню сочиняют в нескольких вариантах — в том случае, если они получаются интересными и убедительными. Каждый учащийся продолжает работу над своим вариантом. Умение вести несколько вариантов выполнения творческого задания параллельно — это вопрос профессионального мастерства педагога.

13) В какой форме мы напишем песню? Возможен ли, например, обычный вариант «запев — припев»? (Ответ: «Нет, так как ритм текста в дальнейшем меняется, а мы должны учитывать его как основу, как внутренний стержень».)

Вывод: форма трехчастная.

*Ритм текста:*



*Вариант ритма песни:*



Следующий этап работы — собственно мелодизирование. Каждый учащийся сочиняет варианты мелодии на выполненные ритмы.

Предварительно обсуждаем интонационную сторону сочинения. Выясняем, исходя из содержания, какой тип мелодического движения следует предпочесть. Учащиеся правильно заключают, что в мелодии должны быть скачки, кварто-квинтовые ходы (фанфарность), резкие сдвиги, возможно неожиданное применение хроматики. И вместе с тем необходимо использовать элементы повторности. В качестве примера приведем некоторые варианты мелодий:

1 **Vivo**

2 **Allegretto**

3 **Moderato**

4 **Moderato**

5 **Allegretto**

Теперь, когда каждый учащийся имеет по пять-шесть вариантов мелодии, выбираем один наиболее удачный и продолжаем сочинение.

Следующее задание — сочинение ритмического *ostinato*. Условия этого задания следующие: нужно сочинить короткие повторяющиеся ритмические фигуры (1–2 такта) и выдерживать их в нескольких голосах (к примеру, в трех) на протяжении одной части формы. Ритмические рисунки, которые сочиняют для *ostinato*, имеют некоторые особенности:

- 1) включают отдельные элементы ритма мелодии;
- 2) обладают достаточной простотой;
- 3) сохраняют связь с текстом.

Сочиняем ритм — сопровождение к первым двум строчкам:

1 *ostinato*

2

3

К припеву:

1

Хоть и го-лый, да ве-се-лый

2

Вот ка-кой у нас пе-тух

3

ве-се-лый пе-тух

Закончив сочинение ритмов, мелодизируем их. Таким образом, этот этап работы уже связан с использованием в сочинении многоголосия. Вначале его типы очень просты, но постепенно, с приобретением опыта, степень сложности возрастает (вариант к мелодии № 5)<sup>14</sup>.

Vivo

Vivo

После выполнения этого задания учащиеся предлагают в конце каждой фразы (в мелодии — пауза) ввести возглас «ку-ка-ре-ку!», чтобы наша музыкальная картинка стала ярче.

Сочинение партии оркестра начинаем с обсуждения звучания ударных инструментов (осуществляется подбор тембров). Останавливаемся на том, что в данном случае наиболее подойдут треугольник, коробочка, барабан, тарелки, бубен и виброфон. Также вводим два рояля.

Сочиняем ритм для вступления к песне и для первых двух строчек текста:

Пример:

Вступление

Запев

Треугольник		
Бубен		
Коробочка		
Барабан		
Тарелка		

По такому же принципу продолжаем работу до конца.

Наконец, последнее задание — сочинение музыки для двух роялей. Это задание выполняется по частям: вступление, затем запев, припев, средний раздел, кода, повторение при-

<sup>14</sup> См. на с. 65.

пева. Все детали аккомпанемента также обсуждаются. Приходим к выводу, что обязательным является применение форшлагов, ритмические акценты, синкопы, сочетание далеких регистров, фон шестнадцатыми нотами (но не постоянный, а со сменой ритмического движения). Разрешается вводить аккорды с заменными и внедряющимися тонами, квартаккорды, квинт-аккорды и другие аккорды сложных структур. Партию первого рояля сочиняем в более высоком регистре (первая — третья октавы), партию второго рояля — в низком (контроктава — первая октава).

Пример:

**Vivo**

The musical score is written for two pianos. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Vivo'. The score consists of two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) plays a more active, rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The piece is marked 'Vivo' and includes a repeat sign with a first ending bracket.

Как мы видим, процесс работы над сочинением осуществляется постепенно, путем логических рассуждений и достижения чувственно-эмоциональных соответствий, а также подключения воображения и фантазии. Методом пробных вариантов мы ведем поиск образной системы, которая примет адекватную замыслу форму. Образ, вначале еще неясный, не обладающий определенностью, постепенно кристаллизуется. Благодаря целенаправленной логической работе и одновременному выполнению определенных, конкретно поставленных задач он приобретает отчетливо выраженную «модальность». Последовательная обработка многочисленных деталей сочинения, тесно взаимосвязанных и подчиненных одной общей идее, имеет целью наиболее убедительно (согласно стремлению авторов музыки) раскрыть внутреннее содержание. Во время творческих занятий происходит стимулирование активного и пассивного воображения. Учащиеся предлагают многочисленные варианты сочинения, делают попытки найти интересные приемы развития, переходят от одной формы работы к другой, соединяют отдельные элементы в целое. В процессе работы развивается творческое мышление, формируется сознательное отношение к материалу.

При выполнении творческих заданий выявились определенные закономерности, что позволило сделать выводы о различных вариантах поведения учащихся и их отношении к рабочему материалу. Например, на начальном этапе были заметны такие особенности: желание сочинять музыку с ориентацией на привычные функциональные связи классического типа (большинство учащихся — три человека из шести); использование только ритмического развития в качестве основы (два человека); работа в первую очередь над красочной стороной аккордов и их сочетаний, широкое применение диссонирующих звучностей — в ущерб метроритмической стороне (один учащийся). Редко использовалась симметрия

формы. Такого рода варианты были предложены, в частности, при сочинении вокального цикла на стихи И. Бурсова и отданы для переработки с соответствующими замечаниями. Удачные моменты мы сохраняли (у каждого ученика были хорошие находки разного плана). В процессе работы учащиеся постепенно стали свободнее обращаться с материалом: функциональные связи использовались ими в более разнообразных сочетаниях, аккордика усложнилась. Большинство учеников проявили фантазию, работали творчески, научились применять экспозиционные и развивающие формы музыкального материала.

Пример:

## ВЕСЕЛЫЙ ПЕТУХ

Сочинение М. Д.

Хоть и го-лый, да ве-се-лый, вот та-кой у нас пе-тух!

Ве-се-лый пе-тух, ве-се-лый пе-тух, ве-се-лый пе-тух.

Ку-ка-ре-ку! Ку-ка-ре-ку!

Хоть и го-лый, да ве-се-лый наш пе-тух!

Вот ка-кой у нас пе-тух, вот ка-кой у нас пе-тух! Вот ка-кой у нас пе-тух!

Ф-п. I

Ф-п. II

Треуголь-ник

Бубен

Колоколь-чики

Тарелка



#### 4.10. Сочинение мелодий в разных характерах и жанрах. Досочинение — продолжение заданного импульса. Сочинение мелодии на заданный ритм. Сочинение двухголосия. Сочинение мелодии к заданной цифровке (последовательности аккордов)

Следующий тип творческих заданий — *сочинение мелодий в разных характерах и жанрах* — в данном разделе выполняется *параллельно с предыдущим*. Работа осуществляется под руководством педагога, который вначале знакомит учащихся с различными видами мелодий (играет, анализирует, обращая внимание на все элементы музыкального языка — лад, тональность, интонационную сторону, интервальное строение, форму, синтаксис и т. д.). Примеры приводятся как из профессиональной музыки XVIII, XIX и XX веков, так и из народного фольклора.

Прежде чем приступить к сочинению мелодий, выполняется ряд упражнений на досочинение: учащийся развивает заданный педагогом импульс, сохраняя изначальный характер и жанр. Мелодия излагается в форме периода. Впоследствии вводится контрастный материал и масштаб формы увеличивается — мелодия сочиняется в двух- или трехчастной форме.

Учащиеся выполняют задание самостоятельно, затем мелодии проигрываются. После демонстрации материала становится очевидным, что у всех мелодии получились разные. Через некоторое время ученикам дается задание сочинить несколько вариантов мелодии на заданный импульс, что уже не вызывает затруднений.

Еще один вид творческих заданий — сочинение мелодий к ритмическим рисункам. Используются образцы ритмов из предыдущего раздела (одно-, двух- и трехголосные), а также сочиненные самостоятельно. При выполнении этих заданий следует обращать внимание на форму: определить тип периода (повторной, неповторной структуры, расширенный и т. д.), правильно оформить каденции, наметить кульминации, следить за волнообразностью мелодии, сохранением характера, стремиться к интонационной выразительности, использовать оригинальные ритмические рисунки.

#### 4.11. Творческие задания к разделу «Мелодизирование» с образцами выполнения. Включение новых условий работы

1) Сочинить мелодии на заданный метроритм в форме периода (использовать ритмические рисунки из раздела «Метроритм»).

2) Досочинить мелодию в заданном характере (в форме периода):

##### Cantabile



##### Tranquillo

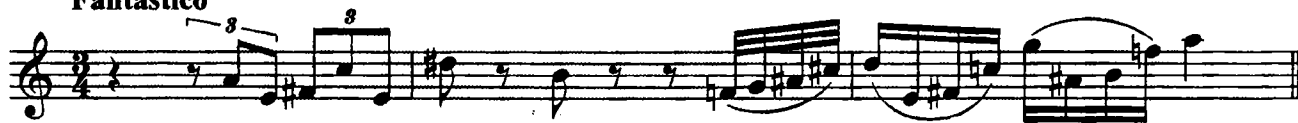


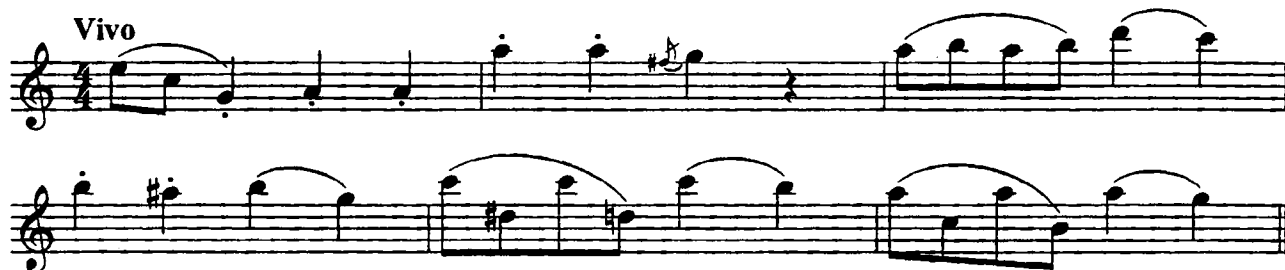
##### Leggiero



##### Maestoso



**Tenero****Deciso****Libero****Vivo****Fantastico****Pastorale****Con affetto****Agitato****Determinato****Giocosо**

**Dolente****Vivo****Cantabile****Animato****Presto**

Досочинить первый и второй голос:



**Allegretto**

3) Сочинить двухголосие на заданный ритм (предложенный в пособии или сочиненный самостоятельно).

4) Сочинить трехголосие по предыдущему типу.

5) Сочинить двухголосие полифонического типа, используя политональность<sup>15</sup>.

6) Транспонировать сочиненные варианты в заданные тональности.

7) Сочинить мелодии к заданным цифровкам:

F-dur

I V<sub>65</sub> I I V<sub>65/V</sub> V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV K V<sub>7</sub>

I IV<sub>6</sub> I V<sub>43</sub> VI V<sub>7</sub> I V<sub>65</sub> VI II<sub>43</sub> K V<sub>7</sub><sup>6</sup> I

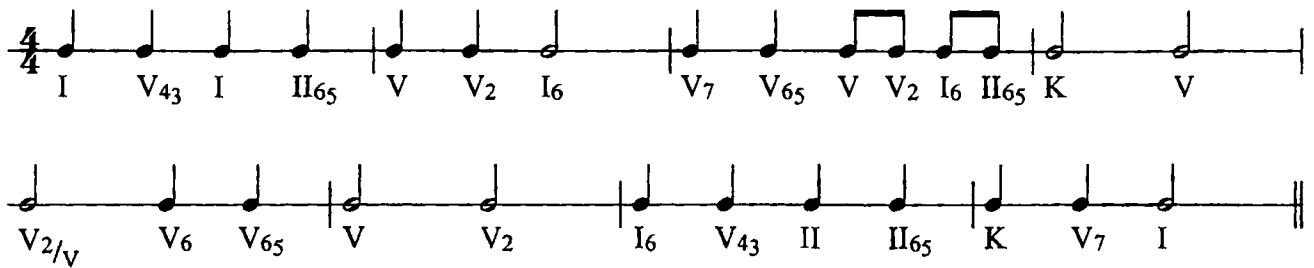
g-moll

I V<sub>43/V</sub> V I V<sub>43</sub> V V<sub>7</sub> VII = III IV<sub>7</sub> II<sub>65</sub><sup>+3</sup> V

I V<sub>6</sub> V<sub>65</sub> III = VII II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> VI II<sub>43</sub><sup>+3</sup> K V<sub>7</sub> I

<sup>15</sup> Перед выполнением заданий с элементами полифонии необходимо дать учащимся основные сведения о простых приемах полифонического развития — имитации, каноне и других.

A-dur



8) На основе заданной цифровки сочинить простую фактуру (можно в нескольких вариантах).

9) Подобрать простые аккомпанементы к сочиненным мелодиям.

10) Сочинить мелодию в трехчастной форме с использованием контрастной середины.

#### 4.12. Образцы выполнения некоторых заданий

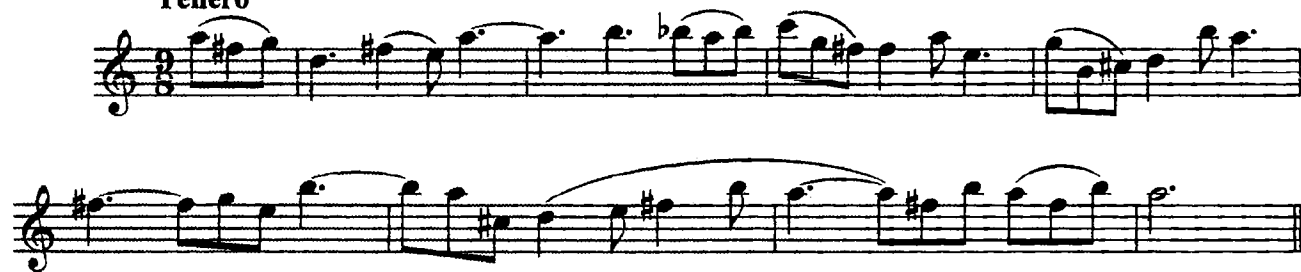
1) Задание № 2

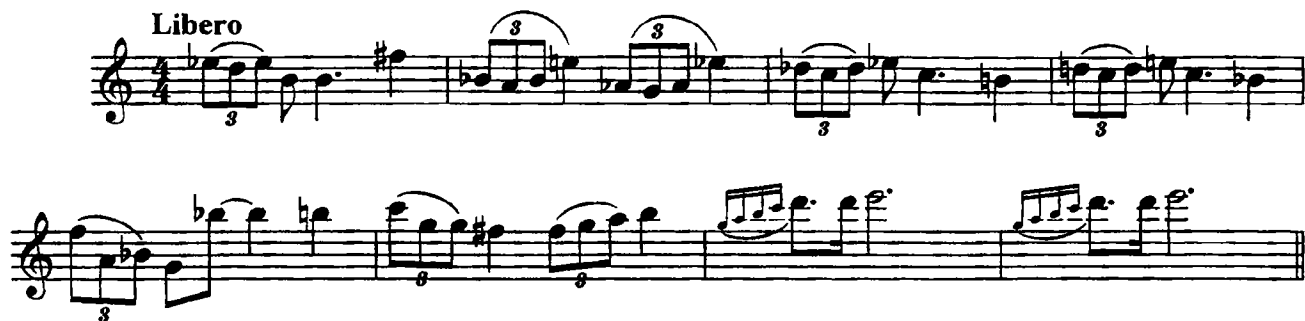
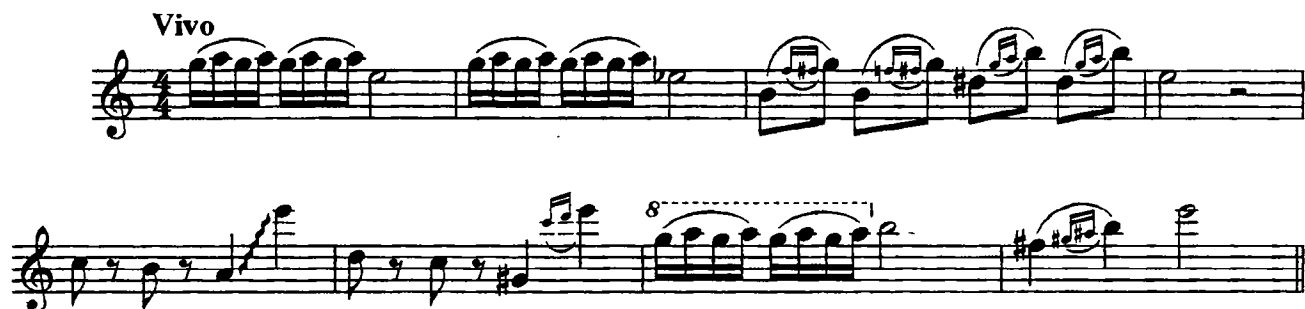
**Cantabile**



**Tranquillo**



**Leggiero****Maestoso****Tenero****Deciso**

**Libero****Vivo****Fantastico****Pastorale**

## Moderato

Two systems of musical notation for a Moderato piece. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. Both systems are in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system starts with a *mf* dynamic and ends with a *p* dynamic. The second system alternates between *mf* and *p* dynamics. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

## Cantabile

a)

Two systems of musical notation for a Cantabile piece, labeled 'a)'. The first system contains measures 9-12, and the second system contains measures 13-16. Both systems are in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first system starts with a *mp* dynamic and ends with a *mf* dynamic. The second system starts with a *mp* dynamic and ends with a *mf* dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

## Cantabile

b)

Two systems of musical notation for a Cantabile piece, labeled 'b)'. The first system contains measures 17-20, and the second system contains measures 21-24. Both systems are in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first system starts with a *mf* dynamic and ends with a *mf* dynamic. The second system starts with a *p* dynamic and ends with a *p* dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.



a) **Andante**

First system: *p*, *mf*, *p*

Second system: *mf*, *f*

Third system: *mp*, *cresc.*, *p*

6) **Andante**

First system: *mf*, *p*

Second system: *cresc.*, *dim.*, *cresc.*

Third system: *mf*, *p*

## 2) Задание № 3

**Allegretto**

*p*

**Vivace**

*mf*

## 3) Задание № 4

**Andante**

**Allegretto**

с 6146 к



## 4) Задание № 5

a) **Con moto**

G-dur

C-dur



6) **Dolce**

D-dur

E-dur



## 5) Задание № 7–8

Chord symbols: I, V<sub>65</sub>, I, V<sub>65</sub>, I, V<sub>43/V</sub>, V, V<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, IV, K, V

Chord symbols: I, IV<sub>6</sub>, I, V<sub>43/VI</sub>, VI, V<sub>7</sub>, I, V<sub>65/VI</sub>, VI, II<sub>43</sub>, K, V<sub>7</sub><sup>6</sup>, I

**Moderato**
**Allegretto**

## Risoluto

The musical score for "Risoluto" is written in 4/4 time and consists of five systems of piano and bass staves. The key signature has one flat (B-flat).

- System 1:** The piano part begins with a melody of eighth notes, marked *mf*. The bass part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- System 2:** The piano part continues with eighth-note patterns. The bass part features a series of chords. Dynamics include *f* and *ff*.
- System 3:** The piano part shows a dynamic shift from *dim.* to *mf*, then to *f*. The bass part continues with chords and eighth-note accompaniment.
- System 4:** The piano part includes a crescendo (*cresc.*) and an eighth-note pattern marked with an *8* and a dashed line. The bass part has chords and eighth-note accompaniment.
- System 5:** The piano part features a melody marked with an *8* and a dashed line, and a first ending bracket. The bass part continues with chords and eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *mp*.

g d F d

I  $V_{43/V}$  V I  $V_{43/V}$  V  $V_{7/VII_H}$   $VII_H = III$   $IV_7$   $II_{65}^{+3}$  V

F g

I  $V_{6/III}$   $V_{65/III}$   $III = VII_H$   $II_{43}$   $V_7$  VI  $II_{43}$   $II_{43}^{+3}$  K  $V_7$  I

**Andante**
**Con moto**

## Con sentimento

First system of the musical score. It consists of a treble and bass staff in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo/mood is 'Con sentimento'. The first measure is marked *mf*. The melody in the treble staff features eighth-note patterns with some accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

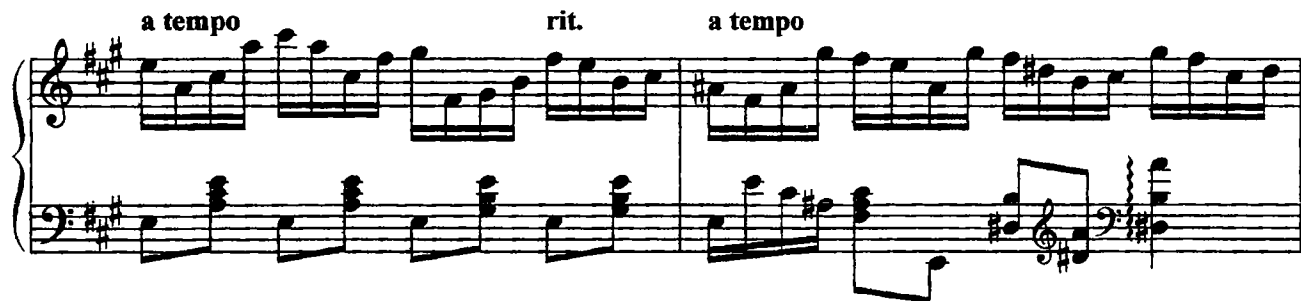
Second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment. Above the first measure is the marking 'rit.' (ritardando), and above the second measure is 'a tempo'. The first measure of this system is marked *mf*. The second measure has a 'cresc.' (crescendo) marking. The system ends with a measure marked *f* (forte).

Third system of the musical score. It continues the piece. The first measure is marked *mf*. The system concludes with a measure marked *p* (piano) and a fermata over the final note.

Harmonic analysis for the first system. The notation shows the chords for each measure: I, V<sub>43</sub>, I, II<sub>65</sub>, V, V<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, V<sub>7/V</sub>, V<sub>65/V</sub>, V, V<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, II<sub>65</sub>, K, V. An 'E' (Enharmonically) marking is placed above the final measure.

Harmonic analysis for the second system. The notation shows the chords: V<sub>2/II</sub>, V<sub>6/V</sub>, V<sub>65/V</sub>, V, V<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, V<sub>43/II</sub>, II, II<sub>65</sub>, K, V<sub>7</sub>, I. An 'E' (Enharmonically) marking is above the second measure, and an 'h' (harmonic) marking is above the fifth measure.



**Cantabile****Allegro****Dolce****rit.****a tempo****rit.****a tempo****rit.****a tempo**

## § 5. ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ И КОЛЛЕКТИВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

### 5.1. «Сценарий» сочинения

Следующий, более сложный этап творческих заданий — программная инструментальная музыка.

В работе над сочинением пьес для фортепиано, а также для любого избранного инструментального состава помогает метод ассоциаций. Он заключается в том, что выполнение творческого задания (например, сочинение пьесы) распределяется на более мелкие задачи, затем составляется «сценарий» и дается краткая характеристика основных моментов музыкального замысла. Этот способ помогает переключиться на разнохарактерные элементы пьесы, понять сюжетные повороты, ощутить необходимость в различных оттенках, передающих многообразные настроения. Воображение развивается под влиянием ярких впечатлений, и толчком для него может быть как интересное развитие сюжета, так и поиск необычных звуко сочетаний, подходящих для воплощения того или иного образа.

### 5.2. Роль воображения и фантазии в творческом процессе

Музыка, как наиболее абстрактное из всех видов искусства, дает большие возможности для развития *фантазии и воображения*. Но даже наличие программы не сообщает ей такой определенности, как, например, любому литературному жанру, в котором все происходящие события конкретизированы и писатель ведет за собой читателя соответственно воплощению своего замысла. В музыке иначе: композитор создает и трактует музыкальное произведение определенным образом, а у исполнителей и слушателей нередко возникает собственная интерпретация сочинения — глубина восприятия также различна.

Разумеется, *приемы музыкального письма* для каждого сочинения избираются индивидуально. Используя «программу» для сочинений, учащиеся получают дополнительный стимул для работы воображения, пытаются выразить средствами музыки определенные состояния, характеристики, развитие действия. Для усиления воображения существенную роль играет и мотивация, то есть стремление проявить свои возможности. Мотивации должна сопутствовать особая атмосфера творческих занятий — эмоциональная открытость, расположенность к переживаниям, настроенность на творческий поиск.

### 5.3. Примеры выполнения заданий в классе под руководством педагога. Работа над некоторыми разделами инструментальных пьес «Осьминог», «Крабы»

Рассмотрим некоторые особенности работы над инструментальными сочинениями на примере цикла для двух роялей, виброфона и ударных «Морские сюжеты», куда вошли следующие пьесы: «Морская звезда», «Крабы», «Морские ежи», «Медуза», «Осьминог», «Электрический скат».

Прежде чем учащиеся приступили к работе, им было дано задание написать программу для сочинения. Мы вместе выбрали литературу, прочитали научные и художественные книги, посвященные морской жизни. Затем выяснили, каковы характерные особенности, внешний вид и привычки морских обитателей.

Работа со словом имеет большое значение. Изучая литературные первоисточники по любой теме, вдумываясь в то, как излагаются мысли, учащиеся подбирают слова для их точного выражения, развивают способность не только понимать содержание прочитанного, но и оценивать красоту литературного стиля, особенности индивидуального письма конкретного автора. В процессе анализа — вначале совместного, с помощью педагога, затем самостоятельного — они начинают чувствовать и понимать стилистические особенности литературных произведений *разных эпох* (с одной стороны) и *разного интеллектуального уровня*

(с другой стороны). Соответствующая работа — изучение литературных и музыкальных произведений — способствует развитию восприятия и воспитанию хорошего вкуса в области литературы и музыки. Нередко мы обращались также к изучению произведений классической и современной живописи, что значительно помогло развитию воображения, возникновению образных представлений.

После подбора и изучения различных литературных произведений учащиеся приступили к написанию программы. Вначале разработанные сценарии получились слишком объемными и подробными, но в процессе работы над музыкой все лишнее, не подходящее для музыкального воплощения, было отсечено. Получились следующие программы.

*«Осьминог»:*

«Был вечер. Из темных туч печально выглянул на прощание красный заплаканный луч солнца и скрылся за горизонтом. Гасло небо, гасло и голубело морское дно. Встретились два осьминога, два могучих соперника. Хозяин участка вылез из убежища, взгромоздился на большой камень, побагровел и выпустил навстречу пришельцу два щупальца. Ответный жест был таким же. Животные переплелись щупальцами и на секунду замерли. Это было похоже на рукопожатие двух бойцов перед схваткой. Но вот осьминоги напряглись, щупальца натянулись, они словно старались перетащить друг друга через камень. Несколько таких усилий, и пришлый осьминог высвободил свои щупальца и застыл на камне, словно на пьедестале».

В процессе работы и эта, в общем короткая и достаточно выразительная, программа претерпела изменения, стала более лаконичной и емкой (примерно то же самое происходило и у других ребят). Надписи над нотным текстом приобрели такой вид: «Прозрачная вода медленно поднимается, шевелит ярко-зеленую бахрому водорослей и, всхлипнув, отступает (вступление). Осьминог спокойно передвигается по дну (катится). Тема человека. Встреча с человеком. Выбрасывание чернильного пятна. Погружение на дно. Осьминог возвращается в свое убежище: сначала для проверки запускает внутрь пару щупалец, затем начинает очищать свое жилище» (I часть).

Ознакомление с программой одной из пьес цикла («Осьминог») показывает, что учащиеся на данном этапе выполняют более сложную работу по сравнению с той, которой занимались на предыдущем уровне. Если в вокальных сочинениях необходимо дать яркую характеристику одного образа, то здесь задача поставлена более широко. Предполагается, что в каждой пьесе присутствует несколько действующих лиц. Они вступают во взаимодействие, имеют определенные взаимоотношения. События разворачиваются последовательно, в течение конкретного времени. В музыке передается настроение, которое отражает состояние природы в данный момент. В пьесе «Осьминог», к примеру, музыкальными средствами обрисовано мягкое спокойствие моря перед закатом солнца (М. Д.). Программа каждой пьесы построена по принципу «завязка — конфликт — разрешение».

Методы работы над музыкальным материалом, последовательность творческих заданий при сочинении инструментальных пьес в целом сохраняются те же, что и на предыдущем этапе. Ритмическая организация является основной и первостепенной, с нее начинается работа над каждым разделом пьесы. Затем производится планирование формы, сочинение сопровождения (оркестра), мелодизирование отдельных голосов и работа над фактурой.

Отличие от предыдущего этапа сочинения заключается прежде всего в усложнении всех видов заданий. В основе инструментальных пьес несколько тем, контрастных по ритмической и интонационной структуре. Темы подвергаются развитию. Кроме того, используются более сложные приемы письма — к примеру, применяется принцип дополнительности (то есть соединение различных гармонических комплексов) как средство организации вертикали. Широко используется вариантность. Ритм, тембр, динамика приобретают индивидуальный облик, способствуют становлению формы. Преобладающей является линейность

горизонталь, но вертикаль в отдельных случаях выходит на первый план — особенно в моменты, когда подчеркивается красочность звучания, а также при окончании разделов формы.

Проследим, как происходит работа над некоторыми разделами пьесы «Осьминог» по предложенному методу. Вначале учащиеся сочиняют и записывают темы-характеристики, которые затем используются в различных разделах формы, причем не обязательно в основном варианте, а даже преимущественно — в трансформированном виде. Так выглядит последовательное выполнение этого задания на примере двух тем.

А) Ритм «темы осьминога»:



Б) Мелодизирование темы:



В) «Тема Дна»:



«Тема осьминога» появляется на фоне «темы Дна». Одновременно происходит заполнение фактуры по законам линейного развития:

Момент нарастания напряжения в музыке (выбрасывание «чернильного облака») передан с помощью средств контрастной динамики (от *pp* до *f*), усложнения фактуры, применения политональности. Тема Осьминога дана в новом варианте: меняется размер (2/4), тема вместо одного такта занимает три такта. Она заканчивается на кульминационной точке развития. Излагается тема Осьминога на фоне темы Дна, которая остается без изменений. Статичность темы Дна вполне обоснована с точки зрения программы. В этом эпизоде также появляется новая тема — тема Человека, острый характер которой (скачки, стаккато, использование хроматики) связан с ощущением опасности.

Ф-п. I

Ф-п. II

В процессе работы над сочинением одна из важных задач — воспитание чувства формы. Поскольку исходная установка наших творческих заданий на данном этапе — работа по сценарию, драматургические события должны быть сознательно отражены в форме. Учащиеся следят за их совпадением с формообразующими элементами. Вначале уточняется и конкретизируется форма-схема, затем обосновываются различные варианты следования частей, намечаются каденции, определяются типы развития, отношения разделов, характер развития тематизма.

Отдельно осуществляется работа над сочинением вступления и заключения, предусматривается возможность повторения разделов или тематических элементов, их трансформаций и так далее. Затем учащиеся определяют моменты, наиболее важные с точки зрения содержания, уточняют, какими средствами их следует подчеркнуть; планируют кульминации (точки высшего напряжения) и, наконец, воплощают свой замысел.

В процессе работы схема формы, а также ее другие элементы могут видоизменяться. Пьеса «Осьминог», в частности, была задумана вначале как одночастная. Затем она трансформировалась в двухчастный цикл (по типу Медленно — Быстро). Приведем в качестве примера схему этой формы с указанием основных тем, положенных в основу каждого раздела:

# I ЧАСТЬ

Вступление А  
тема Дна

В  
тема Осьминога

С  
тема Человека

А  
тема Дна (реприза)

## II ЧАСТЬ

### Сонатная форма

А	В	С	АВ
Главная партия (главная тема)	Побочная партия (побочная тема)	Разработка Борьба. Все темы	Реприза (гл., поб. темы)

Музыкальную форму автор организует, учитывая степень интенсивности и наполнения. Так, например, в описываемой пьесе кульминация приходится на конец разработки II части. К этому разделу нужно подвести, постепенно наращивая темп, динамику, усиливая фактуру. В разных разделах осуществляется работа над изменением звуковой яркости и колорита (соответственно содержанию), ритмической и мелодической стороной сочинения, гармоническим языком. Каждая деталь продумывается и обосновывается.

Работа над пьесой «Крабы» (И. Р.) протекала в ином плане. Учащаяся, с которой выполнялось это творческое задание, очень эмоциональна. Это отразилось уже в тексте сценария, написанном ею на основе собранных материалов и собственной фантазии. Он краток, лаконичен, отличается наблюдательностью, стремлением к динамике и точной детализации. Интересно, что автор считает себя как бы участником происходящего:

«...По дну моря ползет краб, не спеша, боком. Стоит дотронуться — и он быстро начинает перебирать ножками, бросается к ближайшему укрытию. Семейство молодого краба (А). Крабы любят подраться. Я застала момент, когда бойцы, делая быстрые шажки на широко расставленных ногах, старались ухватить друг друга за раскрытые, вытянутые вперед клешни (В). Сцена борьбы (С). Старый краб решительнее, он смело и легко одерживает верх. Триумф победы! Первый краб побежден, а старый краб обходит свои владения».

Пьеса написана в трехчастной форме с использованием принципа оstinatности.

А	В	С	А
Con moto Тема Первого краба (молодого)	Andante Тема Второго краба (старого)	Tempo I Агрессивное поведение	Moderato Реприза. Первый краб убегает, Второй удаляется

Выполнение этого задания осуществлялось по описанному методу:

- 1) сочинение ритма для основных тем;
- 2) мелодизирование;
- 3) ритмическое *ostinato*;
- 4) его мелодизирование;
- 5) сочинение партии оркестра;
- 6) сочинение музыки для двух роялей (каждая строчка имеет самостоятельную мелодико-гармоническую линию) и виброфона.

Пример:

- 1) Тема Первого краба:



Вариант (Первый краб сердится):



2) Тема Второго краба (старого):



Вариант (Второй краб агрессивен):



Вкратце остановимся на некоторых наиболее любопытных деталях работы над этим сочинением. Напомним, что с каждым учащимся педагог занимается, учитывая его индивидуальные особенности и возможности; кроме того, любое сочинение предполагает постановку задач и гибкий подход к их выполнению. Поэтому педагог, руководящий выполнением работы, умело ориентируется в творческих заданиях и направляет работу учащихся.

В пьесе «Краб» удачным можно считать применение полифонических приемов письма, являющихся основными средствами развития в сочетании с самостоятельной ролью оркестра ударных инструментов. В музыке ощущается постоянное напряжение, во всех разделах формы преобладает динамическое развитие. Все эпизоды «сцеплены», как бы «прорастают» один из другого. Принцип динамического развития является основным, как бы стоящим «над» конструкцией. Кульминация пьесы построена на особых сочетаниях тембров ударных инструментов, которые включаются постепенно.

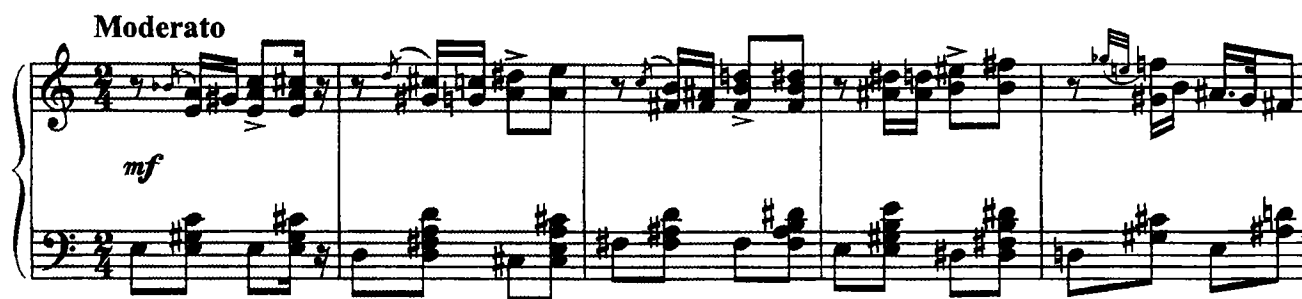
Вначале вступает коробочка (ритм ) . На этом фоне появляется тема Второго краба (барабан ) . Затем поочередно добавляются второй барабан () , маракасы () , трещотка () , треугольник () .

Далее происходит активное ритмическое развитие. Казалось бы, эффект достигнут, кульминация получилась достаточно яркая и своеобразная. Но настоящая кульминация еще впереди. Происходит смена темпа (*Allegro*). Следующий эпизод начинается на *pp* (два такта — акцентированное звучание рояля):



Затем происходит постепенное добавление наслаивающихся секунд в одном из голосов, резкие скачки — в другом. Постепенно фактура еще более уплотняется — секунды заменяются цепью полиаккордов. И, наконец, в низком регистре вводятся нисходящие октавы. Заметим, что этот эпизод идет на фоне активного ритма (коробочка, барабан, литавры). На протяжении всего раздела происходит постоянное ускорение темпа. Заканчивается эпизод неожиданно: кульминация прерывается сменой тембра и динамики — в этот момент особенно красочный эффект производит прозрачное и мягкое звучание виброфона.

Еще одна пьеса из того же цикла — «Морские ежи» (Т. Б.). Она написана в характере свободной импровизации, форма разомкнута, хотя в ней можно условно выделить три главных раздела. В этом сочинении основным гармоническим средством является хроматика, что обусловлено содержанием. Очень существенно, что учащаяся самостоятельно сделала выбор и сумела провести свою идею до конца. Средний раздел пьесы — Скерцо — представляет контраст по отношению к крайним частям. Благодаря выдержанной ритмической формуле он более статичен, но тема обладает скрытой динамикой (размер меняется — 2/4 вместо 3/4).



При выполнении коллективной работы «Морские сюжеты» выявились некоторые особенности, свидетельствующие о творческом росте учащихся. Все они стали значительно свободнее владеть музыкальным материалом, средствами выразительности, начали приобретать свои «приемы письма». Делались попытки использовать далекие тональные сопоставления, контрастные темы, применять их последовательное и одновременное сочетание, предусматривать конфликт и разрешение. Стала разрастаться форма (появились замыслы написать развернутую пьесу в двух и трех частях). В работе учащихся проявилась значительная мера индивидуальности, стал очевидным различный подход к самому процессу сочинения.

Так, например, одна из учениц ведет поиск интуитивно, не продумывая ход развития замысла заранее. У нее есть хороший сценарий, но он мало используется. Для этой ученицы характерны частые «уходы в сторону» от заданной темы. Она любит экспериментировать, сопоставлять разные элементы. Очень трудно бывает убедить ее изменить тот или иной раздел формы. В процессе работы совершается поворот к несколько иному воплощению характера, чем предполагалось вначале. Иногда автор добивается интересных результатов. Все поиски отличаются серьезностью, основательностью, характер музыки достаточно разнообразный, контрастный (хотя переход от одного состояния к другому всегда тщательно подготовлен и не отличается внезапностью или неожиданностью). На этом этапе учащаяся владеет уже достаточно сложными средствами, пытается изобретать новые звуковые сочетания (пример дан выше).

Иначе работает другая ученица. Она точно следует замыслу, образ раскрывается последовательно, чередуются различные элементы музыкального письма, причем каждый из них «работает» на тему, несмотря на то что многие повороты темы конкретизируются в процессе выполнения. Отличаясь хорошей логикой, автор удачно «строит» форму, хотя и не всегда достигает успеха в эмоциональном выражении.



Замысел имеет сюжетную основу, конструктивные особенности (элементы формы) отличаются устойчивостью, симметричностью, изложение последовательное. Автор использует сложные ритмические рисунки. Как характерную деталь следует также отметить развитую горизонталь. Достаточно свободно внедряются сложные звуковые сочетания (см. музыкальные примеры на с. 88–89, начиная с «Темы Дна»).

Еще один автор (см. музыкальные примеры на с. 90–91) всегда использует динамическое развитие. После экспонирования тем он дает их в разработочном варианте, применяет полифоническое письмо. Автор как бы «раздвигает рамки» формы, постоянно стремится к достижению ощущения действия, движения. Большой интерес представляют уже надписи над нотами, отражающие эмоциональный подход, — короткие, лаконичные, с восклицательными знаками, нередко прямо внутри партитуры.

В целом преобладают две категории, к которым можно свести эти творческие индивидуальности учащихся. Для первой характерен логический подход — точное следование сценарию, соответствие всех этапов работы первоначальному замыслу, последовательность развития. Учащиеся, относящиеся ко второй категории, работают интуитивно — часто изменяют направление работы, предлагают много вариантов, ищут неожиданные сочетания гармонических красок (что является положительным моментом), но нередко затрудняются в построении четкой, логически ясной конструкции.

Регулярная работа над сочинением способствует постепенному переходу от случайных, разрозненных действий к организованной творческой деятельности.

#### **5.4. Выполнение индивидуальных сочинений**

Наконец, завершающий этап творческих заданий — самостоятельное выполнение поставленной задачи. Совместно с учащимися педагог выбирает темы, наиболее близкие каждому из них (исходя из накопленного опыта). Вначале задания сохраняют связь с предыдущей работой — например, содержат некоторые элементы изобразительности. Это могут быть небольшие программные пьесы — миниатюры для одного инструмента. На данном этапе работы изучаются элементы гармонии и фактуры, большое внимание уделяется анализу аккордового состава современной гармонии. Параллельно осуществляется анализ произведений композиторов XX века — И. Стравинского, Б. Бартока, К. Шимановского, Б. Чайковского, А. Шнитке, О. Мессиана и других.

При выполнении индивидуальных сочинений перед учеником ставится задача передать в звуковой картине определенное психологическое состояние. Педагог предлагает учащемуся написать (на выбор) программную пьесу для фортепиано, пьесу для двух инструментов, романс или хоровое сочинение. Разумеется, он не только предлагает задачу, но и объясняет, чем она отличается от предыдущих, и помогает в ее выполнении.

Приведу несколько примеров. Задача — сочинение цикла фортепианных миниатюр с эпиграфами японских поэтов (учащаяся Т. Б.). Цель этой работы — передать состояния, настроения, создаваемые короткими и предельно выразительными поэтическими текстами. Сочинение написано «в тоне ля», то есть звук ля ощущается как центр тяготения во всех семи пьесах, хотя это не значит, что данный звук (в нашем случае — центральный элемент ладовой системы) должен присутствовать в завершающих аккордах. Гармонический язык включает ряд новых элементов: это использование политональности, аккордов с побочными тонами, характерных полиаккордовых структур, линейности (нескольких гармонических пластов).

Грозный колокол.  
А на самом его краю  
Дремлет бабочка  
Бусон

*Andante*

*marcato*

*pp*

Хор «Зимняя сказка» на стихи И. Бурсова (М. Д.) написан для женского хора а cappella, группы ударных инструментов и виброфона (см. этот пример в «Творческих заданиях»). В этой работе следует отметить хорошее мелодическое ощущение, удачно использованные элементы полифонии. Перед учащейся ставилась задача добиться чистоты и прозрачности фактуры, не перегружать гармонию диссонансами (соблюдать чувство меры, гармоничности звучания). Это вполне удалось. Картина зимнего леса получилась очень привлекательной: прозрачность музыки сочетается с постепенной динамизацией (ускорение темпа, возгласы хора), что не разрушает общего настроения — состояния волшебства, сказки и красоты природы.

### 5.5. Творческие задания к разделу «Индивидуальные и коллективные сочинения»

- 1) Сочинить песни и романсы на подобранные стихи (с аккомпанементом).
- 2) Сочинить песни в неофольклорном стиле с инструментальным сопровождением (например — скрипка, аккордеон, флейта, ударные).
- 3) Сочинить разнохарактерные пьесы для фортепиано.
- 4) Сочинить небольшие пьесы для скрипки, флейты, гобоя и других инструментов (по выбору) с сопровождением.
- 5) Сочинить пьесы для инструментального состава (по выбору).

6) Сочинить музыку к спектаклю под руководством педагога (степень сложности в зависимости от подготовки и возможностей).

7) Сочинить инструментальную композицию с использованием виброфона и группы ударных инструментов, а также инструментального состава (по выбору) под руководством педагога.

8) Все сочинения исполнять на сцене.

### 5.6. Примерные образцы выполнения творческих заданий:

#### ЗИМНЯЯ СКАЗКА

(фрагмент)

Слова И. БУРСОВА

Для хора, виброфона и ударных инструментов

Музыка М. Д.

The musical score is for a fragment of a piece titled "ЗИМНЯЯ СКАЗКА" (Winter Fairytale). It is composed for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Baritone) and a percussion ensemble (Vibraphone, Conga, Shaver, Triangle, Tambourine, Drum). The lyrics are by I. Bursova, and the music is by M. D. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal parts and the percussion ensemble. The vocal parts have lyrics in Russian. The percussion ensemble includes Vibraphone, Conga, Shaver (for Baritone), Triangle, Tambourine, and Drum. The second system continues the vocal parts and the percussion ensemble. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *accel.*, *meno mosso*, *cresc.*, *f*, and *dim.*.

**Сопрано (С.):** Вот вско-чил он на о-син-ку, пе-ре-прыг-нул на сос-ну.

**Альто (А.):** Вот вско-чил, пе-ре-

**Тенор (Т.):** Вско-чил, пе-ре-

**Баритон (Бар.):** Вско-чил, пе-ре-на сос-ну.

**Вибрафон:** [Musical notation]

**Коробочка:** [Musical notation]

**Щетка (по бар.):** [Musical notation]

**Треугольник:** [Musical notation]

**Трещотка:** [Musical notation]

**Барабан:** [Musical notation]

**Второй фрагмент:**

**Сопрано (С.):** -ну, сдул сне-жок се-е вер-шин-ки и о-сы-пал ти-ши-ну.

**Альто (А.):** -прыг-нул на сос-ну, сдул сне-жок и о-сы-пал ти-ши-ну.

**Тенор (Т.):** -прыг-нул на сос-ну, сдул сне-жок и о-сы-пал ти-ши-ну.

**Баритон (Бар.):** -ну, сдул сне-жок

**Вибрафон:** [Musical notation]

**Коробочка:** [Musical notation]

**Щетка (по бар.):** [Musical notation]

**Треугольник:** [Musical notation]

**Трещотка:** [Musical notation]

**Барабан:** [Musical notation]

# БЕСЕДНАЯ (фрагмент)

Слова М. БОГДАНОВИЧА  
Перевод И. МОРИХ

Музыка Н. К.

**Vivo**

Скрипка

Флейта

Аккордеон

Бубен

**Andante**

C. *solo* *mf*

Бью че - лом, че - лом, че - лом, мо - и гос - тьюш-ки.

Мо - и гос-ти, мо - и гос-тьюш-ки, со - би-рай-те-ся на бе-се-душ-ку.

A. *solo*

На бе-се-душ-ку в из - бу но-ву-ю, в из-бу но-ву-ю да сос-но-ву-ю.

Скрипка

Аккордеон

Коробочка

Бубен

Скрипка

Аккордеон

Хор

Бубен

Да за сто-ли-ки кле-но-вы-е  
Да за сто-ли-ки

Скрипка

Хор

Бубен

за ска-те-роч-ки бе-ле-ны-е, вот, да за сто-ли-ки да кле-но-вы-е,  
за ска-те-роч-ки, вот,

да за сто-ли-ки.  
за ска-те-роч-ки да бе-ле-ны-е, за сто-ли-ки.

## Глава II. ГАРМОНИЯ И ФАКТУРА

### § 1. НЕКОТОРЫЕ СВЕДЕНИЯ О ГАРМОНИИ

Гармония — выразительные средства музыки, основанные на объединении тонов в созвучия и последовательности таких созвучий.

*В. Берков*

Гармония есть организация музыкальной ткани, основанная на ладовой координации тонов по вертикали и горизонтали и выражающаяся в созвучиях и их связях между собой.

*С. Григорьев*

#### **1.1. Общее понятие гармонии. Термин «гармония» в музыке. Гармония как учение об аккордах. Функциональная гармония и современная гармония**

Понятие «гармония» имеет исключительно широкое значение и употребляется в философии, эстетике, науке, во всех видах искусства, в повседневной жизни.

Слово «гармония» означает «связь, стройность, согласованность, соединение» (*греч.*). В широком смысле гармония — это красота, порядок, благополучие, согласие, душевный покой, слаженность.

В музыке термин «гармония» применяется для определения ее художественных (выразительных) средств. В этой области имеются и другие его значения — учебный предмет, объект науки.

Художественные качества гармонии связаны с ее выразительными возможностями — согласованностью звучания аккордов или созвучий, организацией музыкальной ткани, внутренней связью элементов, а также влиянием гармонии на создание музыкальной формы и процесс развития музыкального материала в целом. Гармония — это сознательный отбор и сочетание разных элементов музыкального языка, с помощью которых автор выражает свои мысли и чувства в художественном произведении.

Классическая гармония развивалась с XVII по XIX век. Ее основой послужили аккорды терцовой структуры — трезвучия, септаккорды и их обращения. Поэтому в учебниках и исследованиях по гармонии учение об аккордах всегда считалось основополагающим. Классическая гармония получила название «функциональной»: она базируется на трех основных гармонических функциях-красках (тоника, субдоминанта и доминанта) с типичными для них кварто-квинтовыми соотношениями, а также на их различных комбинациях (в диатонике трезвучия и септаккорды всех побочных ступеней функционально связаны с основными).

Гармония XX века — явление сложное и многоплановое. Изменилось отношение к диссонансу (ему отводится основная роль), ладовой организации (она значительно усложняется, натуральные лады во многих случаях уступают место искусственным или смешиваются в разных комбинациях). Признаком новой гармонии являются такие приемы композиторского письма, как модальность, атональность, серийность, политональность. Широко применяются новые по структуре аккорды — квартаккорды, квинтаккорды, квартквинтаккорды, полиаккорды, аккорды с побочными и добавочными тонами, кластеры и другие. Используется свободное комбинирование ладогармонических красок, происходит сближение горизонтали

и вертикали. Важную роль играют не только аккордика и звуковысотность. Нередко на первый план выходят метроритмическая организация, тембр, динамика, различные изобретенные композиторами эффекты на так называемых приготовленных инструментах, новые звучности и необычные приемы игры.

В целом в музыке XX века отразились разнообразие и противоречивость данной исторической эпохи, для которой характерны сложные социальные и духовные конфликты, с одной стороны, и необычайно интенсивное развитие науки и техники — с другой.

Соответственно изменилось восприятие человеком действительности, реагирование на нее.

На первом плане оказались и заняли приоритетное положение субъективные свойства личности, которые стали движущей силой творческой фантазии и способствовали появлению новых видов музыкальной организации. Творческие поиски происходили в разных направлениях и в конечном итоге привели к необычному стилистическому многообразию (краткие характеристики некоторых современных стилей даются в последней главе).

Отличительная черта современного музыкального языка — синтез различных приемов письма. В связи с этим понимание и полноценное восприятие музыки XX века возможны в первую очередь при условии изучения техники письма новых мастеров искусства и специфики их мышления. Отметим, что многие композиторы XX века имели обыкновение описывать свою технологию, философские взгляды. Обращение к этим материалам позволяет лучше понять их творчество. Поэтому при анализе современного музыкального языка внимательно изучаются соответствующие теоретические труды. «Искусство с комментированием мастера стало для XX века эстетической нормой» (96, 254).

В зависимости от художественной задачи современные композиторы применяют и сочетают самые разнообразные средства — традиционные и новаторские. Заметим, что одна из главных особенностей музыки нового времени состоит в том, что эта музыка «объемна» и содержит много составляющих элементов, которые формируют ее язык — гармонический, интонационный, метроритмический.

## **1.2. Авторы основополагающих трудов по гармонии. Учение о гармонии**

Особенности классической и современной гармонии изучены и отражены во многих учебниках и исследованиях. Наиболее известными из них являются труды Г. Л. Катуара, Г. Э. Конюса, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Шёнберга, П. Хиндемита, И. Способина, В. Беркова, Л. Мазеля, Ю. Тюлина, С. Григорьева, Т. Мюллера, Ю. Холопова, Н. Гуляницкой, Т. Бершадской и других авторов.

Учение о классической гармонии включает учение об интервалах, аккордах, случайных сочетаниях, тональности, модуляциях, неаккордовых звуках, фактуре. В современной гармонии, помимо перечисленного, изучается также модальность, политональность, новые принципы аккордообразования, различные типы синтезированной организации музыкального материала и многие другие проблемы.

Гармонический язык формируется по принципу от простого к сложному: *звук (тон), лад, тональность, интервал, аккорд, связи аккордов в тональности (или политональности), фактура*. Рассмотрим его элементы именно в такой последовательности. Необходимо заметить, что мы лишь коротко касаемся указанных проблем. Для их более глубокого изучения рекомендуется обращаться к различным трудам и исследованиям по указанной тематике. Подключать материал, который расширит представления по каждому из разделов, следует по мере возникновения интереса и появлению необходимости детально и подробно разобраться в сложных явлениях музыкального искусства и способах изложения музыкальных мыслей, а также с учетом роста профессиональных возможностей учащихся.



## § 2. ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

### 2.1. Содержание понятия «лад»

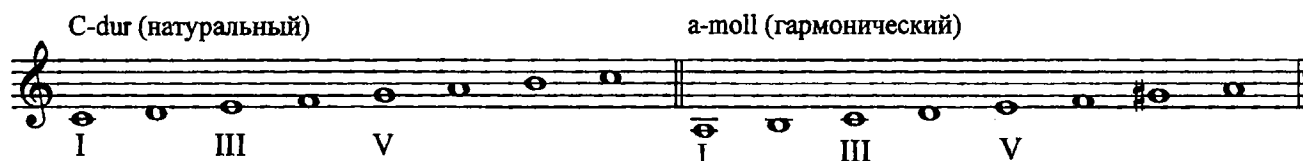
В музыке классико-романтического периода основополагающее значение имеют лад и тональность.

Лад в данный исторический период принято определять как *звуковысотную систему, все звуки которой связаны взаимоотношениями устойчивости и неустойчивости* (И. Способин)<sup>15</sup>.

Существует две разновидности ладов: тональные и модальные. Тональные — лады классического типа (мажор и минор с одним устоем). Модальные — одноголосные мелодические лады, имеющие несколько устоев (устои чередуются, что создает ладовую переменность).

В западноевропейской музыке (XVII–XIX века) были наиболее распространены семиступенные лады, среди которых главную позицию заняли натуральный мажор и гармонический минор. Наряду с ними использовались гармонический и мелодический мажор, натуральный и мелодический минор.

Тоны, которые входят в состав лада, называются ступенями. В названных видах мажора и минора их семь, и они располагаются от самого низкого звука (I ступени) последовательно вверх и вниз. Функциональные отношения внутри классического мажорного или минорного лада строятся по принципу взаимосвязи устойчивых и неустойчивых тонов. Неустойчивые ступени тяготеют к устойчивым, то есть к I, III и V, из которых самой устойчивой является I (опорный тон). Связи тонов (а также трезвучий и септаккордов на их основе) в таких ладах с тоникой бывают следующих видов: кварто-квинтовые (гармонические и мелодические), секундовые (мелодические) и терцовые (мажоро-минорные).

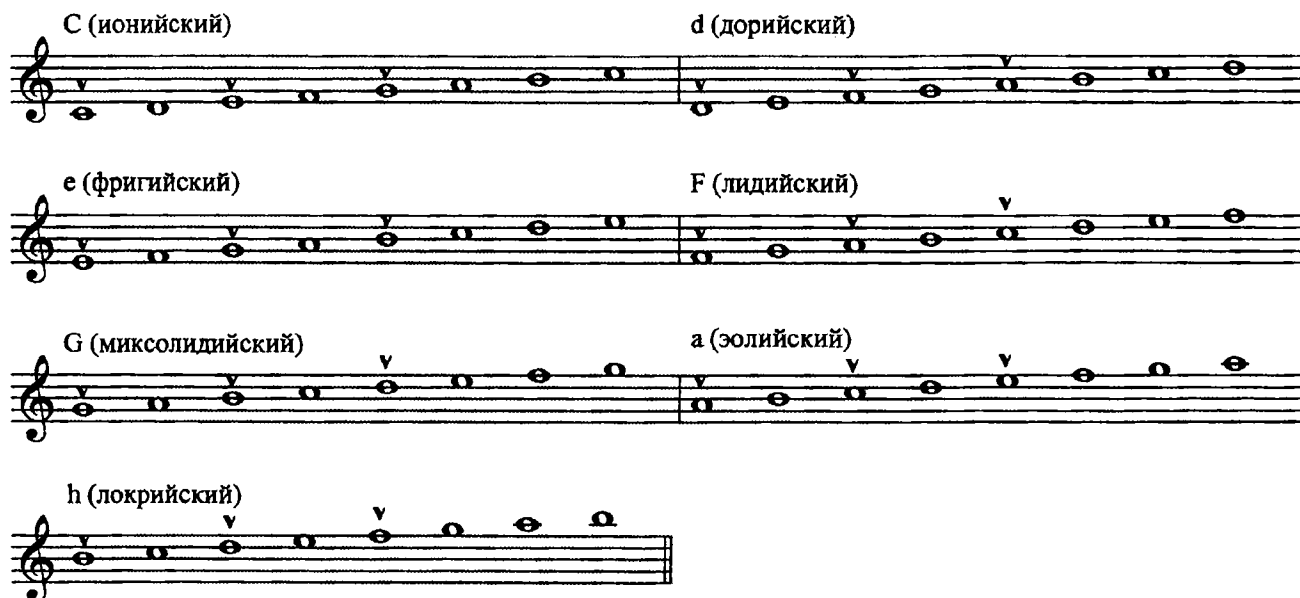


В музыкальной практике разных эпох (IX–XVI века) использовались лады, которые принято относить к старой модальности. Среди них широкое распространение получили семиступенные диатонические лады, встречающиеся в народном творчестве, а также в церковной музыке эпохи Средневековья (полифоническое многоголосие). В разные исторические периоды они назывались натуральными, старинными, церковными, ладами народной музыки. Это ионийский, лидийский, миксолидийский (мажорное наклонение), эолийский, дорийский, фригийский (минорное наклонение) и локрийский (с уменьшенным трезвучием у основания) лады. Диатонические лады основаны на звукорядах, состоящих из тонов, каждый из которых является устоем (или может являться таковым).

Все эти лады содержатся как структуры в недрах натурального мажора на каждой из семи ступеней: I — ионийский, II — дорийский, III — фригийский, IV — лидийский, V — миксолидийский, VI — эолийский, VII — локрийский. Если в музыке происходит смена устоя (в конце фразы осуществляется остановка не на первой, а на любой другой ступени), то ладовое наклонение меняется — возникает ладовая переменность. Например, если фраза закончилась на II ступени (ритмическая остановка), то это дорийский лад, на V — миксолидийский и так далее. Сочетание нескольких ладов в одном музыкальном произведении образует модальность.

<sup>15</sup> Используемые в настоящей работе те или иные определения автор считает наиболее понятными и уместными для начинающих.

## Семиступенные диатонические лады:



В старинной музыке встречаются различные виды пентатоники: пятиступенные звукоряды, обычно ангемитонные (бесполутонные). В современной композиторской практике пентатоника обрела новый расцвет, в особенности в творчестве Белы Бартока (68).

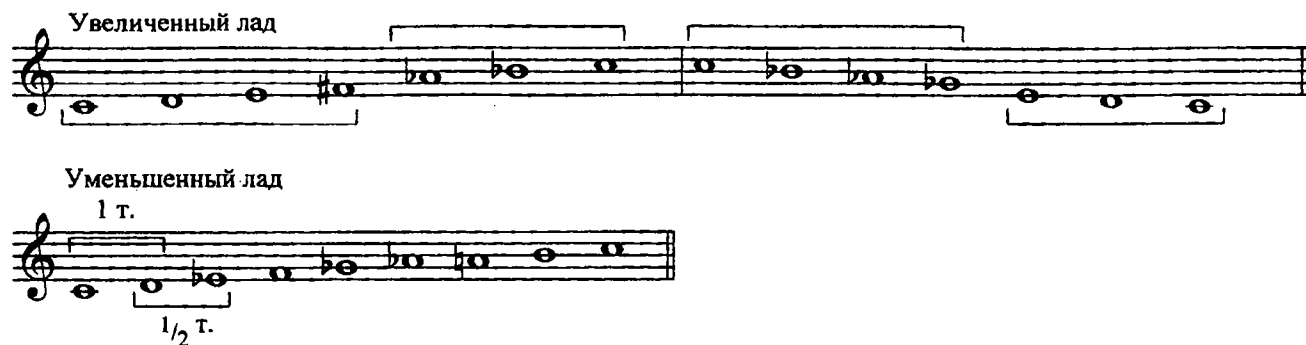
Существовали и другие лады — например, гемиольные, с использованием увеличенной секунды. Их происхождение связано с венгерской, цыганской, румынской музыкой. Это — дважды гармонический мажор (мажорный лад с пониженной VI и II ступенями) и дважды гармонический минор (минорный лад с повышенной VII и IV ступенями).

Заметим, что сравнение диатонических и дважды гармонических ладов с моделью натурального мажорного или минорного лада условно, так как удобно для восприятия человека, воспитанного в традициях европейской культуры. С исторической точки зрения это самостоятельно сложившиеся ладообразования (в данном случае — лады с двумя увеличенными секундами).



В XIX веке появились искусственные (симметричные) лады, в частности: увеличенный (его автором является М. Глинка) и уменьшенный (впервые введен Н. Римским-Корсаковым и получил его имя).

Увеличенный лад опирается на два тритона (ув. 4 и ум. 5), в его основе лежит увеличенное трезвучие. Гамма Римского-Корсакова представляет собой последование «тон-полутон»; в основе этой ладовой структуры лежит уменьшенный септаккорд. Введение искусственных ладов (а соответственно и появление на их основе новых аккордов) способствовало расширению красочной палитры гармонии и давало возможность воссоздавать средствами музыки эффекты необычных состояний и ощущений. В частности, они использовались для характеристики сказочных, фантастических образов и ирреальных ситуаций (М. Глинка. «Руслан и Людмила»; Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок», «Садко» и др.).



В эпоху романтизма произошло много качественных изменений в сфере гармонии, фактуры, мелодики, ладообразования. В этот период проявился большой интерес и к возможностям модальности, которая была открыта заново. Выдающиеся композиторы М. Мусоргский, Ф. Шопен, Р. Вагнер и другие широко использовали старинные диатонические лады, а также образованные на их основе мелодические и гармонические обороты. При этом сохранялся и типичный для эпохи определенный тональный центр. Метроритмическая система в произведениях романтиков также была традиционной и отличалась строгостью и регулярностью.

В музыке XX века как новое средство музыкального языка была введена неомодальность. Она стала сочетаться с разными видами метрики — как регулярной, так и нерегулярной. «Модальность — ладовый универсум музыки Средневековья и Возрождения — была в свое время отодвинута на второй план тональностью, но в многоголосице XX века вернула приличествующий ее достоинствам статус. Модальность образца XX века оказалась способной подпитывать столь влиятельные и непохожие направления, как неоклассицизм и неофольклоризм; модальное слово вошло в активную часть словаря неологизмов крупнейших композиторов — от Дебюсси до Пярта и Шнитке» (31, 96).

Снова обратим внимание на то, что принципы модальной и тональной организации лада противоположны. В модальном звукоряде устой смещается — он подвижен, нестабилен. Тональный принцип организации звуковысотности содержит стабильный устой (тонику) при нестабильном звукоряде. Однако на практике тональность и модальность легко смешиваются в разных пропорциях. Это, в частности, отмечает Т. Кюрегян: «Неомодальное поколение использует любые виды тематизма — кроме традиционного мелодического, неомодальность усваивает тематизм гармонический, фактурный, ритмический» (31, 96).

Модальность в музыке XX века представляет собой столь широкое явление, что нуждается в систематизации. Н. Гуляницкая предлагает рассматривать ладовые звукоряды «по источнику материала, по формам организации, структурным принципам, объему звукоряда, характеру взаимосвязи элементов, взаимодействию в конкретной звуковой ткани и др.» (13, 74). Автор указывает на то, что лады бывают разного происхождения, и предлагает следующую классификацию:

1) По источнику материала — на заимствованные (из народной музыки или из творческого наследия) и оригинальные (например, «Прометеев модус», «лады Яворского» — простые и дважды-лады, «лады ограниченной транспозиции Мессиаана», «лады Шостаковича»).

2) По устойчивости — на стабильные и нестабильные или мобильные (образующиеся на основе вариантности звукоряда).

3) По принципу строения ладовых звеньев — на симметричные (состоящие из ладовых ячеек, делящих октаву на равные части) и несимметричные (состоящие из ладовых ячеек, не делящих октаву на равные части).

Приведем в качестве примера несколько образцов *оригинальных (именных) ладов*.

«Лады Шостаковича» представляют собой некоторые варианты минорного лада. Наиболее часто в музыке Д. Шостаковича встречается «дважды пониженный фригийский» минор (термин А. Должанского) с пониженными II и IV ступенями. Понижение IV ступени в миноре образует уменьшенную кварту между I и IV ступенями, придающую ладу особый, холодный и мрачный колорит. Музыкальная тема, в основе которой находится указанный лад, обычно соответствует трагическим ситуациям (Седьмая симфония — I часть, Вторая соната — III часть и др.) Такие темы являются очень значительными, ключевыми и известны под названием «тема-символ» (В. Середа). Кроме того, к «ладам Шостаковича» относятся виды минора с пониженной V и, в некоторых случаях, VII ступенью.

К именным ладам относятся лады французского композитора О. Мессиана (он описывает их структуры и применение в своем труде «Техника моего музыкального языка»).

Лады Мессиана — это семь ладов, состоящих из симметричных групп, которые, по мнению композитора, практически исчерпывают все возможные комбинации симметричных ладов в темперированном строе. Основным вариантом лада Мессиаан считает первой транспозицией. Таким образом, лад № 1 имеет две транспозиции — от *c* и от *cis*; если построить лад от *d*, то он повторит структуру от *c*, то есть совпадет с ней. Лад № 2 имеет три транспозиции — от *c*, *cis* и *d* (далее структуры повторяются). Лад № 3 имеет пять транспозиций, лады № 4–7 — по шесть транспозиций.

На основе этих ладов Мессиаан создал новый тип гармонии.

Ладовые конструкции О. Мессиаана:

1. 1 т. 1 т. 1 т.

2. 1 т. 1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т. 1 т.

3. 1 т. 1/2 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т. 1/2 т.

4. 1/2 т. 1/2 т. 1 1/2 т. 1/2 т. 1/2 т. 1/2 т. 1 1/2 т. 1/2 т.

5. 1/2 т. 2 т. 1/2 т. 1/2 т. 2 т. 1/2 т.

6. 1 т. 1 т. 1/2 т. 1/2 т. 1 т. 1 т. 1/2 т. 1/2 т.

7. 1/2 т. 1/2 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т. 1/2 т. 1/2 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т.

Смена ладов по горизонтали создает ладовую модуляцию. Смена ладов по вертикали называется полиладовость или полимодальность, одновременная смена ладов и тоник — полимодальность и политональность (13, 74–88).

Достаточно широко применяются в современной музыке и звукоряды с вариантными ступенями (нестабильные). «В этой связи особо привлекательными являются те комплексные структуры, которые возникают на основе смещения различных семиступенных звукорядов, приводящих к вариантности диатонических ступеней, то есть к возникновению их нескольких форм. Ладовая переливчатость ступеней определяет красочность и колорит подобных звукорядных образований. Изменчивость и звуковая нестабильность вызывают различные образные представления. Из двух типов такого рода звукорядов, уходящих своими корнями в музыку классико-романтической эпохи, для искусства XX в. наиболее характерным становится звукоряд с вариантными ступенями. Его красочный потенциал с большой силой художественной убедительности выявляется в произведениях Б. Бартока» (67, 79).

Традиционные и современные ладовые системы рассматриваются в трудах теоретиков Ю. Холопова, Л. Мазеля, А. Должанского, М. Скорика, Т. Бершадской, Ю. Кона, Е. Назайкинского, Ц. Когоутека, Э. Сигмейстера и других известных авторов.

**2.2. Тональность. Параллельные тональности. Одноименные тональности**

Тональность — это высотное положение лада. Для получения тональности исходная ладовая конструкция перемещается на разную высоту, получая свое название от начального тона — *до мажор, фа мажор, фа-диез минор, си-бемоль минор* и т. д. По количеству звуков в темперированном строе существует соответственно 12 мажорных и 12 минорных тональностей (если одноименные считать за одну).

Параллельные тональности — это пара тональностей, мажорная и минорная, с одним звуковым составом и одинаковыми ключевыми знаками. Тональности расположены по квинтовому кругу — движение по квинтам вверх идет в сторону диезов, по квинтам вниз — в сторону бемолей.

Параллельные тональности:

По квинтам вверх:							По квинтам вниз:						
C	G	D	A	E	H	Fis	C	F	B	Es	As	Des	Ges
a	e	h	fis	cis	gis	dis	a	d	g	c	f	b	es
1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#	1b	2b	3b	4b	5b	6b	7b

Одноименные тональности — это мажорная и минорная тональности, которые начинаются с одинаковой ступени (имеют общую I ступень), например: *фа мажор — фа минор, ре мажор — ре минор* и так далее.

Однотерцовые тональности — такие тональности, которые имеют общий терцовый тон (например, *до мажор и до-диез минор, фа мажор и фа-диез минор, ре минор и ре-бемоль мажор*).

Понятие «ладотональность» включает в себя объединение понятий лада и тональности. К примеру, *до мажор — до — тоника, мажор — ладовое наклонение*.

На каждой ступени ладотональности могут быть построены различные интервалы и аккорды. Их взаимоотношения подчиняются законам ладотональности. (Интервалы и аккорды рассматриваются в следующих разделах.)

### 2.3. Задания по анализу

Проанализировать музыкальные произведения, в которых использована модальная техника, обратить внимание на особенности ладообразования:

1) И. Стравинский. «Три песенки для детей», «Колыбельные кота», «Свадебка», сюита для фортепиано «Петрушка», балет «Весна священная».

2) Р. Щедрин. «Озорные частушки».

3) Б. Барток. «Микрокосмос» (№ 7, 109, 141, 148 и другие).

4) В. Лютославский. «Буколики».

5) В. Гаврилин. «Русская тетрадь».

6) К. Дебюсси. «Пагоды».

*Примечание:* фрагменты для анализа из указанных произведений, а также другие примеры педагог выбирает по своему усмотрению; к этим примерам можно обращаться неоднократно, в процессе прохождения различных тем.

## § 3. ИНТЕРВАЛЫ

### 3.1. Определение интервала. Простые интервалы. Количественная (ступеневая) и качественная (тоновая) величина интервала. Консонансы и диссонансы

Интервалы — это элементы гармонической системы, которые применялись композиторами всех эпох. Отдельные звуки, объединяясь в связное последование, по горизонтали образуют мелодию и по вертикали — гармонию. Как горизонтальные, так и вертикальные звуковые образования в качестве самых простых элементов содержат интервалы.

Интервал — это *сочетание двух звуков* (или соотношение двух звуков по высоте). Звуки, взятые последовательно, образуют мелодический интервал; звуки, взятые одновременно, — гармонический.

Каждый интервал содержит определенное количество ступеней звукоряда от основания до вершины. Названия интервалов образованы от латинских порядковых числительных. Все интервалы в пределах октавы называются *простыми*.

Прима (1) — первая — слияние двух голосов на одной ступени;

секунда (2) — вторая — содержит две ступени от основания до вершины;

терция (3) — третья — содержит три ступени от основания до вершины;

кварта (4) — четвертая — содержит четыре ступени от основания до вершины;

квинта (5) — пятая — содержит пять ступеней от основания до вершины;

секста (6) — шестая — содержит шесть ступеней от основания до вершины;  
 септима (7) — седьмая — содержит семь ступеней от основания до вершины;  
 октава (8) — восьмая — содержит восемь ступеней от основания до вершины.

Интервалы больше октавы называются *составными*.

нона (9) — девятая — секунда через октаву;  
 децима (10) — десятая — терция через октаву;  
 ундецима (11) — одиннадцатая — кварта через октаву;  
 дуодецима (12) — двенадцатая — квинта через октаву;  
 терцдецима (13) — тринадцатая — секста через октаву;  
 квартдецима (14) — четырнадцатая — септима через октаву;  
 квинтдецима (15) — пятнадцатая — октава через октаву.

*Количественная* (ступеневая) величина интервала — количество ступеней в нем (например: септима — семь, секунда — два). *Качественная* (тоновая) величина интервала — количество тонов или полутонов, образующих данный интервал (например: малая секунда —  $\frac{1}{2}$  тона, большая терция — 2 тона, чистая кварта —  $2 \frac{1}{2}$  тона).

В акустическом отношении интервалы делятся на две группы: консонансы (слитно, согласно звучащие) и диссонансы (резко звучащие).

К консонансам относят чистую приму, октаву, кварту и квинту (совершенные консонансы), а также большие и малые терции и сексты (несовершенные консонансы).

*Диссонансы* — большие и малые секунды и септимы, а также различные увеличенные и уменьшенные интервалы (в частности, тритоны — увеличенная кварта и уменьшенная квинта).

Интервалы от звука (вне конкретного контекста — тонального или атонального):

ч. 1    Б. 2    Б. 3    ч. 4    ч. 5    Б. 6    Б. 7    ч. 8

м. 2    м. 3    м. 6    м. 7

ув. 1    ув. 2    ув. 4    ув. 5    ув. 6

ум. 3    ум. 4    ум. 5    ум. 7    ум. 8

*Обращение* интервала — перенесение нижнего звука на октаву вверх (или верхнего на октаву вниз). В результате большие интервалы обращаются в малые, малые — в большие, чистые — в чистые, уменьшенные — в увеличенные, увеличенные — в уменьшенные.

First staff (B-flat major): м. 2, Б. 7, Б. 2, м. 7, м. 3, Б. 6, ч. 4, ч. 5, ч. 5, ч. 4

Second staff (B-flat minor): м. 6, Б. 3, Б. 6, м. 3, м. 7, Б. 2, Б. 7, м. 2

Third staff (D major): ув. 4, ум. 5, ув. 2, ум. 7, ув. 5, ум. 4, ув. 1, ум. 8

### 3.2. Интервалы в тональности. Характерные интервалы. Хроматические интервалы

В музыке классического стиля, где имеется отчетливо выраженная ладотональность, доминирующее положение занимают консонирующие интервалы. Диссонансы должны непременно в них разрешаться. Интервалы, входящие в состав аккордов, подчиняются тем же законам. Неустойчивые ступени, входящие в состав интервала (и аккорда), разрешаются в близлежащие устойчивые. Иногда возможно разрешение (переход) устойчивой пятой ступени скачком в первую (более устойчивую). Разрешения септимы в октаву и секунды в приму следует избегать; в таком случае лучше перевести, к примеру, септиму в сексту и затем ее разрешить (см. таблицу на с. 109–110), где приведены некоторые образцы разрешений). В гармонических ладах в связи с альтерацией появляется ряд новых интервалов. В частности, это группа характерных интервалов.

*Характерные интервалы* — это увеличенные и уменьшенные интервалы *гармонических ладов* (мажора и минора). В мажоре к ним относятся: три интервала на VI пониженной ступени — ув. 2, ув. 4 и ув. 5 и производные от них — ум. 7 (VII), ум. 5 (II) и ум. 4 (III). В миноре это три основных интервала на VII повышенной ступени — ум. 7, ум. 5 и ум. 4 и производные — ув. 2 (VI), ув. 4 (IV) и ув. 5 (III).

*Примечание:* иногда характерными интервалами считают только четыре интервала (исключая гармонические тритоны, которые выделены в самостоятельную группу как сходные по звучанию с диатоническими).

В этом вопросе автор (как и в других вопросах, где речь идет о тональной музыке) придерживается *ладового принципа*. В данном случае тритоны в *диатонических ладах* относятся нами к сфере соответствующих ладов (ум. 5 на VII и ув. 4 на IV ступени натурального мажора; ум. 5 на II и ув. 4 на VI ступени натурального минора), а тритоны в гармонических ладах — к своей сфере, согласно определению (ув. 4 на VI<sup>-</sup> и ум. 5 на II ступени гармонического мажора; ум. 5 на VII<sup>+</sup> и ув. 4 на IV ступени гармонического минора).





a-moll (натуральный)							a-moll (гармонический)						
Б. 2 м. 3 ч. 4 ч. 5 м. 6 м. 7 ч. 8							Б. 7						
м. 2 м. 3 ч. 4 ум. 5 м. 6 м. 7 ч. 8							Б. 6						
Б. 2 Б. 3 ч. 4 ч. 5 Б. 6 м. 7 ч. 8							ув. 5						
Б. 2 м. 3 ч. 4 ч. 5 Б. 6 м. 7 ч. 8							ув. 4						
м. 2 м. 3 ч. 4 ч. 4 м. 6 м. 7 ч. 8							Б. 3						
Б. 2 Б. 3 ув. 4 ч. 5 Б. 6 Б. 7 ч. 8							ув. 2						
Б. 2 Б. 3 ч. 4 ч. 5 Б. 6 м. 7 ч. 8							м. 2 м. 3 ум. 4 ум. 5 м. 6 ум. 7 ч. 8						

Б. 2	ч. 4	м. 7	Б. 7	Б. 6	Б. 3
Б. 2	Б. 2	ч. 5	м. 2	м. 3	м. 6
Характерные (ув. и ум. инт.), гармонический лад					
Б. 6	ч. 5	Б. 7	VII ум. 7	ч. 5	ум. 5 м. 3
Диадонические тритоны					
VI	II		VI	IV	III
ув. 4 м. 6	ум. 5 Б. 3		ув. 2 ч. 4	ув. 4 Б. 6	ув. 5 Б. 6

Историческое развитие западноевропейской музыки связано с постепенным усложнением гармонического языка. *Процессы его эволюции* были направлены, с одной стороны, на преобразование внутренней сферы — максимальное расширение тональных красок путем обострения внутриладовых тяготений (*альтерация*). С другой стороны, это было движение к выходу за пределы тональности, то есть *во внешнюю сферу (хроматика)*.

В альтерационных ладах образуется большое количество диссонирующих интервалов, получивших название *хроматических*. К ним относятся увеличенные, уменьшенные, дважды увеличенные и дважды уменьшенные интервалы.

Примеры альтерационных ладов и хроматических интервалов даны в разделе «Альтерация и хроматика» (глава «Гармония и фактура») — в таком варианте становится наиболее очевидным влияние лада на образование интервалов и включение их, в свою очередь, в состав альтерированных аккордов.

Некоторые из хроматических интервалов отмечены на приведенной выше схеме, остальные учащиеся должны найти самостоятельно. Разрешаются все эти интервалы по правилам, то есть по своему тяготению.

### 3.3. Понятие энгармонизма

*Энгармонизм* — согласный, стройный (*греч.*) — прием замены одних наименований звуков другими наименованиями. То есть под термином понимается различное написание равных по высоте звуков, тональностей, интервалов или аккордов.

*Энгармонизм звуков:*

$dis = es; as = gis.$

*Энгармонизм тональностей:*

$Des-dur = Cis-dur; Fis-dur = Ges-dur.$

*Энгармонизм интервалов:*

$as — d = gis — d; \quad es — fis = dis — fis.$

ув. 4 = ум. 5  $\quad$  ув. 2 = м. 3

$cis — ais = cis — b. \quad б. 6 = ум. 7$

*Энгармонизм аккордов:*

$cis — e — g — b = des — e — g — b = cis — e — g — b$

$VII_{7r}(D-dur) = VII_{2r/v}(B-dur) = II_7^{+1+3}(B-dur)$

$g — h — d — f = g — h — d — eis$

$V_7(C-dur) = ув. V_{65/v}(H-dur) \text{ или } IV_{65}^{+1-3-7}$

Введение энгармонизма связано с появлением 12-ступенного равномерно-темперированного строя. Начиная с эпохи барокко энгармонизм применяется как средство внезапной модуляции, так как позволяет переключаться на новую тональность (подробнее см. в разделе «Энгармоническая система»).

### 3.4. О роли консонансов и диссонансов

В музыке *классико-романтического* стиля, как уже отмечалось, основополагающее значение имели интервалы кварты и квинты (они определяли тип соотношения главных функций — тоники, субдоминанты и доминанты), а также терция (терцовый принцип лежит в основе структуры трезвучий и септаккордов) и ее обращение — секста.

Таким образом, в музыке этого исторического периода главными были консонирующие интервалы: они занимали основную позицию, а диссонансы играли подчиненную роль и по правилам разрешались в консонансы.

Иная ситуация сложилась в музыке XX века. Диссонирующие звучности, в состав которых входят интервалы-диссонансы, оказались в центре внимания и стали выполнять *главную функцию* в музыкальной драматургии. Они приобрели независимость и употреблялись свободно. Не случайно многие исследователи отмечают одну из характерных черт современной музыки — «эмансипацию диссонанса». Роль таких интервалов, как большая септима, тритон, становится очень значительной. «Большая септима и есть тот стержень, который скрепляет всю гармоническую систему XX века, заняв место централизованной квинты в классической мажоро-минорной тональности. Тритон же — важнейший регулятор хроматических соотношений, подобный октаве в диатонической тональности („хроматика — «сплюснутая» диатоника“, считает Шнитке-теоретик). Одновременно большая септима и тритон — напряженнейшие, острейшие, кричащие диссонансы, экспрессия которых в музыке XX века прозвучала и в „образах зла“, и в траурно-скорбных эпизодах у Шостаковича, и в сценах кошмаров, убийств в операх Берга, и в астральной лирике Веберна, и в причудливой фантастике Прокофьева, и в мрачно отстраненных „ноктюрнах“ Бартока...» (96, 16).

### 3.5. Творческие задания к теме «Интервалы»

1) Сочинить мелодию в форме периода на заданный ритм (использовать ритмосхемы из раздела «Метроритм» и сочиненные самостоятельно).

*Примечание:* во всех заданиях обязательной является опора на жанр, который следует определить в самом начале работы и в дальнейшем ориентироваться на него в своем сочинении.

2) Сочинить мелодию в форме периода, начав ее с заданных интервалов, например: б. 3, м. 6, м. 7 и т. д.

3) Сочинить мелодию в форме периода с применением большого количества скачков.

4) Сочинить последовательность интервалов в заданном ритме в форме предложения или периода.

5) Сочинить мелодию к заданному басу.

6) Сочинить второй голос к заданной мелодии. Сыграть, а затем спеть сочиненный пример. Внимательно прослушивать звучание интервалов по вертикали.

7) Используя различные интервалы, сочинить и записать маленькие пьесы на заданный (или самостоятельно придуманный) сюжет. Темы можно выбирать самые разнообразные, например: «Ежик», «Черепашка», «Волк», «Колыбельная Лисы», «Кошка, которая ловит мяч», «Веселый поезд», «Облака», «Игра в жмурки», «Качели», «Капризная девчонка», «Игра в прятки», «Море», «Балерина», «Утро в лесу» и т. д.

3.6. Образцы выполнения некоторых заданий  
К заданию № 7

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ЛИСЫ

Andante

The musical score is written for piano and bass. It begins with the tempo marking 'Andante'. The first system has a piano (p) dynamic. The second system has mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics. The third system has mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics. The fourth system has mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics. The fifth system has piano (p), mezzo-forte (mf), and pianissimo (pp) dynamics. There are asterisks (\*) and 'Ped' markings below the staves, indicating pedal points or specific performance instructions.

УТРО В ЛЕСУ

**Moderato**

*mf* *p* *mf* *p* *p* *mf*

*p* *pp* *p* *p* *mf*

*Tea* \* *Tea* \* *Tea*

**con moto**

*p* *cresc.*

*p* *cresc.* *Tea* \*

*dim.* *mf*

*Tea* \* *Tea* \*

**a tempo**

*mp*

*mp*

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, joined by a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody starts with a quarter note B-flat, followed by a quarter note A, then a quarter note G, and a quarter note F. The accompaniment starts with a quarter note B-flat, followed by a quarter note A, then a quarter note G, and a quarter note F. The melody continues with a quarter note E, a quarter note D, and a quarter note C. The accompaniment continues with a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The melody ends with a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The accompaniment ends with a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F.

rit. a tempo rit. a tempo rit.

*f* *mf* *p* *mf*

**THE SWAN**

*a tempo*

*p* *mf* *p*

*rit.*

*a tempo*

*mp* *mf* *cresc.*

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#). The first measure has a dynamic marking *f* (forte). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass line also contains eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score. It begins with a *rit.* (ritardando) marking. The melody in the treble clef has a *dim.* (diminuendo) marking. The system then transitions to *a tempo*. The bass line features chords marked with *p* (piano) and *f* (forte). Below the staff, there are vocal or instrumental cues: "Tea \* Tea \* Tea" and "\* Tea \* Tea \* Tea".

Third system of the musical score. It starts with a *p* (piano) marking. The melody in the treble clef has a *rit.* marking. The bass line features a *f* (forte) marking and a *dim.* marking. The system concludes with a *dim.* marking.

Fourth system of the musical score. It begins with a *a tempo* marking. The melody in the treble clef has a *p* (piano) marking. The system includes a measure with a *f* (forte) marking. Below the staff, there are vocal or instrumental cues: "Tea", "\* Tea", and "\* Tea \* Tea \* Tea".

Fifth system of the musical score. It begins with a *a tempo* marking. The melody in the treble clef has a *mf* (mezzo-forte) marking. The bass line features a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a *f* (forte) marking. Below the staff, there are vocal or instrumental cues: "\* Tea", "\* Tea", "\* Tea", and "\* Tea".



The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains five measures. The first measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The second measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The third measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The fourth measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The fifth measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The second system contains five measures. The first measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The second measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The third measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The fourth measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef. The fifth measure has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord marked with a \* and a clef.

## § 4. АККОРДЫ

Коренной смысл понятия аккорда —  
согласное одновременное звучание нескольких тонов.

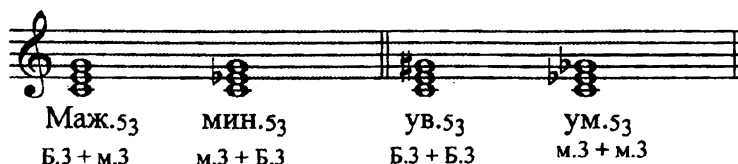
Ю. Холопов

### 4.1. Определение аккорда. Строение аккордов. Четыре вида трезвучий. Септ-аккорд. Семь типов основных диатонических септаккордов. Обращение септаккордов

Сочетание трех и более звуков образует аккорд. В классической музыке аккорд — это созвучие, все звуки которого расположены или могут быть расположены по терциям. Базовые аккорды — это трезвучия, септаккорды и их обращения (иногда нонаккорды, ун- или терцдецимаккорды в основном виде).

Терцовый принцип строения аккордов господствовал в музыке долгое время — вплоть до начала XX века; в некоторых композиторских стилях он сохранился и поныне. Преобладание такого типа аккордов связано с акустической природой звука. Известно, что каждый звук дает ряд слабых призвуков — обертонов, поглощаемых своим основным тоном. Шкала обертонов образует натуральный звукоряд, расположенный от исходного звука последовательно вверх: на октаву, квинту, кварту, большую терцию, две малые терции, четыре большие секунды, две малые и большую секунду и две малые секунды. Нетрудно заметить, что первые обертоны сливаются в гармонические комплексы, которые образуют мажорное трезвучие и малый мажорный септаккорд. Именно эти созвучия и являются наиболее благоприятными для человеческого слуха. Они стали основой для системы классической гармонии.

В классической музыке трезвучие — это аккорд из трех звуков, расположенных по терциям. Существует четыре вида трезвучий: два консонантных — мажорное и минорное и два диссонантных — увеличенное и уменьшенное.



Нижний тон аккорда называется основным (прима); тон, образующий интервал терции к основному, — терцовым, а интервал квинты — квинтовым.

Обращение трезвучия — это перенесение нижнего звука (тона) на октаву вверх или верхнего — на октаву вниз. Трезвучие имеет два обращения. Первое называется *секстаккорд* (6-аккорд), второе — *квартсекстаккорд* (6<sub>4</sub>-аккорд).



Септаккорд — это аккорд из четырех звуков, которые расположены (или могут быть расположены в результате обращений) по терциям. Тоны, образующие септаккорд, называются прима, терция, квинта, септима (1, 3, 5, 7). В теории принято выделять семь типов основных диатонических септаккордов. Из них четыре — *большой мажорный, малый мажорный, малый минорный и полууменьшенный* — образованы на основе натуральных ладов, а *уменьшенный, большой минорный и увеличенный* — на основе гармонических.



Названия септаккорды получили в зависимости от трезвучия, которое помещается у основания («мажорный», «минорный» и т. д.), и крайних звуков, образующих септиму, — большую, малую или уменьшенную («малый», «большой» и т. д.).

К аккордам терцовой структуры относятся также нонаккорды (9-аккорд), ундецимаккорды (11-аккорд), терцдецимаккорды (13-аккорд).

Каждый септаккорд имеет три обращения. Первое обращение называется *квинтсекстаккорд* (6<sub>5</sub>-аккорд, в басу терцовый тон), второе — *терцквартаккорд* (4<sub>3</sub>-аккорд, в басу квинтовый тон), третье — *секундаккорд* (2-аккорд, в басу септима).

Малый мажорный септаккорд.



В классической музыке аккорды существуют внутри ладотональности. Трезвучия и септ-аккорды (иногда аккорды более сложных конструкций) можно построить на каждой из ее ступеней. Входящие в них тоны всегда сохраняют свое ладовое тяготение.

#### **4.2. Основополагающее значение изучения гармонии в процессе работы над творческим развитием музыканта. Музыкальные способности и оценка педагогом личности учащегося**

Гармонию необходимо изучать для успешного развития творческих способностей, связанных с выполнением заданий по импровизации и сочинению музыки, причем не только в среднем специальном учебном заведении, а значительно раньше — еще в музыкальной школе. На начальном этапе обучения следует приобщать детей к овладению хотя бы основными ее элементами.

Изложенный в настоящей книге материал может помочь в достижении этой цели. Последовательное изучение основ гармонии не является обязательным: учитель самостоятельно выбирает примеры для работы и умело комбинирует их.

Выполняя с учениками задания, направленные на развитие творческих способностей, следует учитывать целый ряд факторов: уровень музыкальных способностей, психологические особенности личности, степень сформированности интереса, уровень общего развития, отношение к работе и т. д. Однако все это имеет значение для выбора педагогического подхода к ученику, но не для оценки его как личности, возможности которой ограничены определенными рамками. Между тем в педагогической среде достаточно распространено мнение, согласно которому все положительные качества у ребенка заложены изначально, в виде задатков и природных способностей. Поэтому (по этой логике) в процессе обучения человек с более высоким уровнем таких качеств будет развиваться лучше, а с более низким — хуже; соответственно, можно проектировать и конечный результат развития личности.

Значение природных способностей действительно велико. И зачастую яркий талант таковым и остается, благополучно развиваясь в дальнейшем благодаря хорошей формирующей среде. Но все мы встречались также с иными случаями — например, когда ранний талант угасает; или когда человек, не привлекавший внимания в период обучения, достигает больших успехов. Следовательно, от педагога и его мастерства зависит как сохранение таланта, так и его приумножение. По нашему мнению, невозможно заранее точно предусмотреть, в какой степени будет успешной деятельность конкретной личности на том или ином этапе работы и насколько высокими станут профессиональные достижения в зрелом возрасте. Успех зависит от многих факторов, и в первую очередь от того, как развивается мышление. Мы можем лишь засвидетельствовать, исходя из опыта, что формированию яркой личности способствует творческая и практическая работа, связанная с регулярной активной мыслительной деятельностью, которая сопровождается высоким уровнем интереса. Однако точный прогноз темпов развития личности и уровня профессионального мастерства представляются нам иллюзией. Для педагога важно иметь терпение и понимать, что для достижения прогресса в обучении необходимо время (иногда два, три года, а то и больше). В определенный момент мы вдруг замечаем, как наши ученики — иногда неожиданно для себя и для нас самих — приобретают умение рассуждать и мыслить самостоятельно, интенсивно развиваются в интеллектуальном и эмоциональном планах, делают профессиональные успехи — так становится очевидным, что творческие формы деятельности действительно дают высокий результат.

В процессе работы педагог обращает внимание на такой важный момент, как появление желания вести самостоятельный поиск, стараясь не прибегать к посторонней помощи. Это свидетельствует о новом этапе развития личности ученика. У него возникает вера в свои силы, которая способствует значительному росту интенсивности его деятельности, а также результативности и оригинальности работы. На этом этапе педагог более внимательно относится к идеям ученика и присматривается к материалу, который тот приносит; вдумывается в его самостоятельные находки, стараясь понять главное и второстепенное именно для этого человека, помогает раскрытию его индивидуальности.

Планирование всех форм работы для учеников музыкальных школ, в том числе и по гармонии, осуществляется на индивидуальной основе. Что касается учащихся средних специальных заведений, то для них материал по гармонии следует углублять и расширять, ориентируясь на программу.

Выполняя творческие задания, ученики любого возраста должны в первую очередь понимать, что гармония — это как бы основной «проект» сочинения. Ее нужно выбирать с учетом продвижения гармонических красок и голосоведения, музыкальной формы, фразировки. Затем, чтобы выполнить сочинение, необходимо научиться работать с фактурой, развивать мелодию, знать, какие интервалы станут основными для выражения смысла, каким образом использовать метроритм, как применить динамику и многое другое — в зависимости от конкретной задачи. *Необходимо выбрать из огромного количества средств музыкальной выразительности* именно те, которые подойдут для сочинения учащегося. Учиться приобретению подобного рода навыков следует, не только выполняя различные практические и творческие задания, но и много занимаясь анализом музыкальных произведений и их отдельных элементов — в частности, гармонии и фактуры.

*Очень полезным автор считает составление гармонических последовательностей, лежащих в основе различных музыкальных произведений (выявление «гармонической идеи»), с последующим подробным анализом роли тех или иных гармонических красок в данном сочинении для выражения авторской мысли. Параллельно следует разбирать особенности фактуры и композиторской техники.*

Чтобы подойти к этой работе, рассмотрим некоторые основные элементы классической гармонии, а именно — аккорды и их применение в различных системах гармонии.

## § 5. ДИАТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

### **5.1. Диатоническая система в классической гармонии. Ладотональность. Натуральный мажор и минор. Гармонический и мелодический мажор и минор**

Диатоническая система в классической гармонии образовалась на основе диатонических ладов. Главную позицию в этот исторический период заняли ионийский лад (натуральный мажор) и эолийский лад (натуральный минор). Эти ладовые модели с их взаимоотношениями устойчивости и неустойчивости являются структурной основой тональности и составляют ее сущность. Для образования той или иной тональности ладовая модель перемещается на различную высоту, приобретая соответствующую окраску. Полученная таким способом ладотональность получает название, в котором зафиксированы вид лада и высота его позиции (*до мажор, соль-диез минор* и т. д.).

Кроме основных видов — натурального мажора и минора, — в музыке широко применялись их разновидности: гармонический и мелодический мажор и минор. Их также принято относить к диатонике. Отметим, что в классической западноевропейской музыке *гармонический минор* является основным, натуральный же находится на втором плане и применяется фрагментарно.

Остальные *натуральные лады* — миксолидийский, лидийский, дорийский, фригийский, локрийский (в редких случаях) и различные виды пентатоники входят в область диатоники и обогащают ее.

На основе различного высотного положения вышеперечисленных ладов в гармонии возникли ладотональности, в которых стало возможным построение вертикальных образований — в первую очередь трезвучий и септаккордов, имеющих терцовое строение. Они стро-

ются на каждой из семи ступеней диатонической ладотональности и взаимодействуют между собой по общим законам ладовых тяготений. Функциональные взаимоотношения в системе диатоники образуют ладовую гармонию.

### **5.2. Теория классической гармонии. Главные гармонические функции лада — тоника, субдоминанта и доминанта (T, S, D)**

*Теория классической гармонии*, которая основана на учении о ладовых функциях, получила название «функциональной теории» (термин «функция» ввел Х. Риман). Главные гармонические функции лада — тоника (T), субдоминанта (S) и доминанта (D) — основаны на кварто-квинтовых связях тонов; многочисленные комбинации аккордов этих функций внутри одной тональности, а также разнообразные типы переходов в другие тональности лежат в основе классической гармонии (38).

Тоника — самая устойчивая краска лада. Она создает впечатление покоя, завершенности. Доминанта (в переводе «главная») — доминирует, преобладает, остро тяготеет к тонике. Субдоминанта (поддоминанта) — более мягкая, не столь остро тяготеющая, хотя бы потому, что не содержит вводный тон.

*Субдоминанта и доминанта* выражают ладовую неустойчивость и отличаются многообразием форм (трезвучия, септаккорды, их обращения).

Плагальные обороты, где взаимодействуют тоника и субдоминанта, звучат мягко, нередко статично. В *автентических* оборотах используются доминанта и тоника; они звучат более ярко, динамично. *Полный* оборот (T — S — D — T) является наиболее типичным для характеристики логики классической тональной организации. Тоника — это показ тональности и толчок к продолжению развития; субдоминанта — отрицание тоники, слабое противоречие; доминанта — напряженная функция, требующая разрешения, которым и является звучащая после доминанты тоника.

В классической музыке, как уже отмечалось, основное место занимают натуральный мажор и гармонический минор. Поэтому *начальные задания должны выполняться в этих ладовых системах*.

Первый этап изучения гармонии — построение трезвучий главных функций и виды их соединений. Затем проходятся сектаккорды, образованные от трезвучий главных функций, квартсектаккорды и основные септаккорды субдоминантовой и доминантовой группы. Лишь после этого в практику вводятся побочные трезвучия и септаккорды, а также разнообразные виды полной диатоники.

В таком порядке учащимся следует применять аккордовые средства и в сочинениях, а также в упражнениях по гармонии на фортепиано и при решении задач (то есть постепенно усложняя аккордовые средства). Еще раз отметим: если учащийся склонен к самостоятельным поискам гармонических красок и эксперименту в области аккордовых соединений, педагог поощряет эти попытки и помогает ему в грамотном оформлении работы. *Параллельно изучаются аккордовые средства современной гармонии, которые обязательно используются в творческих работах разных типов*.

### **5.3. Главные трезвучия (тесное и широкое расположение). Гармоническое соединение трезвучий. Мелодическое соединение трезвучий. Перемещения. Скачки терций**

Главные трезвучия в гармонии строятся в тесном и широком расположении. Названия голосов снизу вверх: бас, тенор, альт, сопрано.

Техника построения:

1) пишем бас (нижний голос); 2) пишем сопрано (верхний голос) — то есть 1 (приму), 3 (терцию) или 5 (квинту); 3) заполняем остальные голоса — а именно альт и тенор, читая

звуки трезвучия *подряд* сверху вниз — для построения тесного расположения и сверху вниз *через один* — для построения широкого расположения:



Соотношение аккордов бывает кварто-квинтовым — по типу Т — S и Т — D, терцовым (Т — III, Т — VI) и секундовым (S — D). Вначале рассмотрим кварто-квинтовое и секундовое соотношения.

Существует два способа соединения трезвучий: гармонический и мелодический.

I) *Гармоническое соединение*: общий звук остается на месте в том же голосе; остальные два голоса идут в одном направлении на секунду.

Техника: 1) строим первый аккорд; 2) пишем бас второго аккорда; 3) оставляем общий звук на месте в том же голосе; 4) заполняем недостающие голоса, *сохраняя расположение*, как в первом аккорде:

#### Гармоническое соединение трезвучий

II) *Мелодическое соединение*: ни один из звуков не остается на месте (даже при наличии общих звуков).

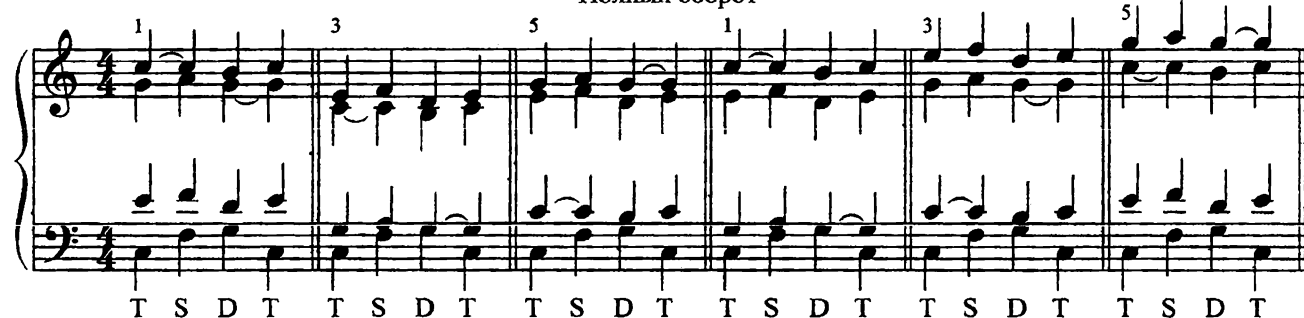
Техника: 1) строим первый аккорд; 2) пишем бас второго аккорда — в трезвучиях секундового соотношения он идет на секунду вверх, остальные голоса движутся противоположно. Расположение сохраняется; 3) в трезвучиях кварто-квинтового соотношения бас делает скачок *только на кварту* (квинтовый ход запрещается), остальные голоса двигаются в противоположном направлении. Расположение сохраняется.

Пример: S — D, T — S, T — D.

Мелодическое соединение трезвучий



Полный оборот



Соединение функций в гармонии осуществляется в разных комбинациях: T — S, S — T, T — D, D — T, T — S — D — T, T — S — T — D, S — T — D — T и так далее.

*Запрещается последование функций D — S.*

Перемещение трезвучий — это повторение аккорда с изменением мелодического положения и (или) расположения. При гармонизации соблюдается закон целесообразности: более низкий звук гармонизуется в тесном расположении, более высокий — в широком.

Скачки терций — это гармонизация терцовых тонов, которые создают ход на кварту или квинту в мелодии (иногда они встречаются в теноре). Более высокий звук гармонизуется в широком расположении, более низкий — в тесном. Соединение гармоническое, общий звук остается на месте.

T            T            T S    T D    T D    S T

Трезвучиями гармонизуют мелодии (хоральный склад), а также бас.

#### 5.4. Гармонизация мелодии. Гармонизация баса

*При гармонизации мелодии следует:*

- 1) определить и подписать функцию под каждым звуком мелодии;
- 2) начинать и заканчивать построение тоникой (иногда начинать можно с доминанты на сильной доле такта; возможен также затакт на доминантовой гармонии);
- 3) соединять аккорды последовательно гармонически (преимущественно) или мелодически (реже), использовать перемещения и следить за тем, чтобы голосоведение было плавным;
- 4) с самых первых опытов гармонизации мелодии нужно учитывать *фразировку* и следить, чтобы гармонизация была осмысленной;
- 5) бас должен представлять собой волнообразную линию.

*При гармонизации мелодии запрещается:*

- 1) переносить функцию с последней доли такта на первую долю следующего такта. Исключение: а) если весь такт заполнен одной функцией, то ее можно продолжить и в следующем такте; б) если фраза начинается с затакта, то иногда эта функция переносится на первую долю следующего такта;
- 2) переносить функцию со слабой доли на относительно сильную в сложных размерах;
- 3) вести бас скачками в одном направлении.

T    S    T    D    T    S    D    T    S    K    D

T    S    D    T    S    K    D    T



*При гармонизации баса необходимо:*

- 1) подписать функции аккордов;
- 2) наметить и решить каденции;
- 3) приблизительно определить фразировку и следить за тем, чтобы сочиненная мелодия была волнообразной, а кульминация располагалась в точке «золотого сечения».
- 4) в конце нужно употребить полную совершенную каденцию.

*Не следует:*

- 1) многократно повторять один звук в мелодии;
- 2) переносить функцию через такт (или со слабой доли на относительно сильную в сложных размерах).

The image displays two musical staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a 4-measure phrase with chords labeled T, S, D, T, S, D. The second staff contains a 6-measure phrase with chords labeled T, D, T, S, K, D, T. There is a 4-measure rest in the second measure of the second staff.

На начальном этапе работы над гармонизацией мелодии и баса следует хорошо усвоить простые музыкальные формы (двухчастную, трехчастную) и в особенности — форму периода и его виды.

На уроках рассматривается строение периода и его деление на предложения, каденции, фразы, мотивы. Для получения положительного результата в усвоении этой довольно сложной для учащихся темы регулярно анализируются музыкальные произведения композиторов XVIII–XX веков. В процессе занятий ученики наблюдают, как строится тот или иной музыкальный материал в форме периода и какие различия в трактовке этой формы встречаются в разных композиторских стилях.

### **5.5. Период. Предложение. Каденция. Кадансовый квартсекстаккорд**

Период — это *музыкальное построение, экспонирующее одну тему, одну музыкальную мысль* (И. Способин).

Наиболее распространенный вид периода в классической музыке — это квадратный период, состоящий из двух равнодлительных предложений с четным количеством тактов: 4 такта + 4 такта (или 8 + 8, 16 + 16, 32 + 32). Неквадратный период состоит из двух неравнодлительных предложений, например 4 + 6, 4 + 7 и т. д.

По синтаксическому строению период может быть сформирован из более мелких структурных единиц: фраз, мотивов, субмотивов. Например:

Первое предложение: 2 такта + 2 такта фраза + фраза

Второе предложение: 1 такт + 1 такт + 2 такта + 2 такта

мотив + мотив + фраза + фраза

Если после более крупных синтаксических единиц идут мелкие, например  $2 + 1 + 1$ , то такая структура называется дроблением. Если происходит наоборот, например  $1 + 1 + 2$ , то подобная структура называется суммированием. Синтаксическое строение периода, показанного выше, образует дробление с замыканием — то есть вначале следует дробление, а затем суммирование.

Каденция — это завершающее построение. *Половинная* (серединная) каденция расположена в конце первого предложения. Половинные каденции чаще всего бывают автентическими (остановка на доминанте) и реже плагальными (остановка на субдоминанте). Иногда первое предложение заканчивается на тонической функции или содержит переход в новую тональность (кадансовое отклонение).

Каденция в конце периода является более устойчивой и называется *заключительной*. В большинстве случаев она содержит функциональный оборот *доминанта* — *тоники* или полный оборот *субдоминанта* — *доминанта* — *тоники*. Иногда в заключительной каденции встречается оборот *субдоминанта* — *тоники*; в этом случае каденция является плагальной.

*Совершенная каденция* — это окончание периода на сильной доле такта в мелодическом положении примы. Все остальные виды заключительных каденций являются несовершенными: с возможным окончанием на слабой доле такта или в мелодическом положении терции или квинты.

Кадансовый квартсекстаккорд (К) употребляется в конце первого и второго предложения на сильной доле такта. После него обязательно следует доминанта. Таким образом, в половинной каденции это оборот  $K - V$  (или  $V_7$ ), в заключительной каденции:  $K - V_7 - T$ .

*Примечание:* К не всегда присутствует в каденции: она бывает представлена только доминантовым трезвучием или септаккордом. Самостоятельное же употребление кадансового квартсекстаккорда невозможно, он всегда переходит в доминанту.

Строится К так же, как  $I_{6_4}$ : в басу находится квинтовый тон, остальные голоса соответствуют Т в тесном и широком расположении (разница лишь в том, что в басу вместо примы расположена квинта — в связи с этим происходит ее удвоение). К относится к доминантовой функции, так как бас ( $V$  ступень) усиливает эту краску.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a sequence of chord labels below. The first system shows a sequence of chords: K, D, K, D, K, D, K, D, K, D, K, D. The second system shows a sequence of chords: K, D, T, K, D, T, K, D, T. The chords are represented by notes on the staff, with the bass line showing the root of the chord (K) and the treble line showing the other voices (D, T).

Перед К употребляются аккорды субдоминантовой группы —  $IV_{53}$ ,  $IV_6$ ,  $II_6$ ,  $II_{65}$ ,  $II_{43}$ ,  $II_7$ , а также аккорды альтерированной субдоминанты, реже — аккорды тоники или VI ступени.

В сложных размерах К может употребляться на относительно сильной доле такта, в трехдольных — на второй доле.

Возможно перемещение К — его повторение с изменением мелодического положения или расположения.

### 5.6. Сектаккорды главных трезвучий. Строение и способы соединений сектаккордов с трезвучиями (и наоборот), а также двух сектаккордов

В сектаккордах главных трезвучий терцовый тон располагается в басу, удваивать его не следует. Прима или квинта удваиваются по необходимости. Выбор удвоения зависит от голосоведения: оно должно быть плавным в средних голосах. Скачки, как известно, допускаются только в мелодии — она развивается достаточно свободно. Остальные голоса выполняют роль сопровождения, что учитывается при выполнении гармонизаций.

Сектаккорды могут соединяться с трезвучиями (или наоборот), а также с самими сектаккордами.

*Запрещается:*

1) употреблять *увеличенные интервалы* в басу по горизонтали (а также по горизонтали в альтовом и теноровом голосах). Например, при соединении  $IV_{53}$  —  $V_6$  бас должен идти на уменьшенную квинту вниз. В миноре соединение  $IV_6$  —  $V_6$  употребляется в мелодическом варианте (с повышением терции в  $IV_6$ ) или бас идет на уменьшенную септиму вниз. Кроме того, в миноре при соединении  $I_6$  —  $V_6$  бас следует повести на уменьшенную кварту вниз;

2) употреблять *параллельные квинты или октавы* в парах одинаковых голосов (например, между тенором и сопрано в расположенных рядом аккордах); их надо избегать. При обнаружении параллелизмов следует изменить расположение в одном из аккордов или поменять функцию. Нельзя допускать *скрытые квинты или октавы* — то есть движение крайних голосов в одну сторону к октаве или квинте при скачке в верхнем голосе на кварту и более широкие интервалы.

Below the first staff, the chords are labeled:  $I_6$ , IV,  $I_6$ , V, I,  $IV_6$ , V, I,  $IV_6$ , K, V.

Below the second staff, the chords are labeled: I, V, I, IV, V, I,  $IV_6$ , K, V, I,  $IV_{64}$ , I.

First system of notation (10 measures):

Chords:  $I_6$ , IV, I, V, I, IV, V, I,  $IV_6$ , K, V

Second system of notation (10 measures):

Chords: I, V, I, IV, V, I,  $IV_6$ , K, V, I,  $IV_{64}$ , I

В процессе изучения темы «Секстакорды» параллельно следует ознакомить учащихся с некоторыми видами неаккордовых звуков (основную информацию о них можно найти в следующем разделе) и применять их при выполнении практических заданий.

### 5.7. Практические задания

- 1) Сочинить гармонические последовательности в форме периода с использованием секстакордов главных трезвучий в различных тональностях мажора и минора.
- 2) Гармонизовать заданные мелодии.
- 3) Гармонизовать заданный бас.
- 4) В каждом выполненном задании применить различные типы неаккордовых звуков.
- 5) Сыграть полученные построения в свободном ритме, используя различные типы фактуры.
- 6) Транспонировать основное задание, а затем его варианты с неаккордовыми звуками в тональности, заданные учителем.

### 5.8. Квартсекстакорды (проходящие и вспомогательные)

Квартсекстакорды применяются в основном в *проходящем движении* (в басу должен быть ход на три ступени вверх или вниз) на *слабой доле такта*. Поэтому они называются *проходящими*. Наиболее типичные обороты с проходящими квартсекстакордами:  $I_{5_3}$  —  $V_{6_4}$  —  $I_6$  (и наоборот) и  $IV$  —  $I_{6_4}$  —  $IV_6$  (и наоборот). Другие примеры гармонизаций с проходящими квартсекстакордами даны в примерах на тему Ц<sub>7</sub>.

1 3 5 1 3 5

I V<sub>64</sub> I<sub>6</sub> I V<sub>64</sub> I<sub>6</sub> I V<sub>64</sub> I<sub>6</sub> I V<sub>64</sub> I<sub>6</sub> I V<sub>64</sub> I<sub>6</sub> I V<sub>64</sub> I<sub>6</sub>

IV I<sub>64</sub> IV<sub>6</sub> IV I<sub>64</sub> IV<sub>6</sub> IV I<sub>64</sub> IV<sub>6</sub> IV I<sub>64</sub> IV<sub>6</sub> IV I<sub>64</sub> IV<sub>6</sub> IV I<sub>64</sub> IV<sub>6</sub>

Достаточно типично в гармонии использование квартсекстаккордов в роли *вспомогательной* гармонии — на *выдержанном басу*, на *слабой доле такта*. В конце периода нередко употребляется плагальный оборот I<sub>53</sub> — IV<sub>64</sub> — I<sub>53</sub> (иногда этот оборот можно встретить также внутри построения). В конце первого предложения употребляется автентический оборот (как вид автентической каденции) V<sub>53</sub> — I<sub>64</sub> — V<sub>53</sub>.

1 3 5 1 3 5

I IV<sub>64</sub> I I IV<sub>64</sub> I I IV<sub>64</sub> I I IV<sub>64</sub> I I IV<sub>64</sub> I I IV<sub>64</sub> I

V I<sub>64</sub> V V I<sub>64</sub> V V I<sub>64</sub> V V I<sub>64</sub> V V I<sub>64</sub> V V I<sub>64</sub> V

### 5.9. Доминантсептаккорд (V<sub>7</sub>) в каденции и внутри построения. Разрешение V<sub>7</sub>. Обращения V<sub>7</sub>, их разрешения и применение внутри построения

В классической гармонии наиболее употребительными являются доминантовый септаккорд (V<sub>7</sub>) и субдоминантовый септаккорд (II<sub>7</sub>).

Доминантсептаккорд ( $V_7$ ) обычно помещается в каденциях. Типичным является его применение в *заключительной каденции*, в конце периода, с разрешением в тонику. Реже он используется в *половинной каденции* (так как в этом случае звук, с которого начинается второе предложение, должен соответствовать разрешению). Однако доминантсептаккорд можно встретить и *внутри построения*. Например, в некоторых случаях он входит в звено секвенции или используется в отклонениях.

Существует несколько видов разрешения  $V_7$  в неустойчивые аккорды; это так называемые «*прерванные обороты*». Наиболее распространенный из них — разрешение в трезвучие VI ступени (возможны также разрешения в  $VI_m$ ,  $IV_6$ ,  $III_6$  и др.). Если прерванный оборот находится в зоне каденции, то он называется «*прерванная каденция*»; тем самым подчеркивается его местоположение в форме.

Обращения доминантсептаккорда (квинтсектаккорд —  $V_{65}$ , терцквартаккорд —  $V_{43}$  и секундаккорд —  $V_2$ ) употребляются только внутри построения и для каденционных участков нетипичны.

Разрешение полного и неполного (без квинты) доминантсептаккорда и его обращений в аккорды тонической группы:

$V_7$  I  $V_7$  I  $V_7$  I  $V_7$  I  $V_7$  I  $V_7$  I

$V_{65}$  I  $V_{65}$  I  $V_{43}$  I  $V_{43}$  I  $V_2$   $I_6$   $V_2$   $I_6$

$V_2$   $I_6$   $V_2$   $I_6$   $V_{43}$  I  $V_{43}$   $V_{65}$  I  $V_{43}$   $V_2$   $I_6$

First system:  $V_7$  I  $V_7$  I  $V_7$  VI  $V_7$  I  $V_7$  I

Second system:  $V_{65}$  I  $V_{65}$  I  $V_{43}$  I  $V_{43}$  I

Third system:  $V_2$  I<sub>6</sub>  $V_2$  I<sub>6</sub>  $V_{43}$  I  $V_{43}$   $V_{65}$  I

**5.10. Субдоминантовый септаккорд второй ступени (II<sub>7</sub>), его обращения и способы разрешений**

(II<sub>7</sub>) — это основная гармония субдоминантовой группы аккордов.

II<sub>7</sub> и его обращения имеют несколько разрешений: в D и обращения, через V<sub>7</sub> и обращения, в T и обращения, через VII<sub>7r</sub> (VII<sub>7</sub>) и обращения.

II<sub>7</sub> и обращения нередко встречаются в проходящем движении (они окружают проходящий аккорд или сами находятся на месте проходящего). Кроме того, аккорды этой группы переходят в различные аккорды полной диатоники по правилам плавного голосоведения: на месте остаются один, два или три общих звука, остальные идут на секунду вверх или вниз.

II<sub>7</sub> V II<sub>65</sub> V II<sub>43</sub> V II<sub>2</sub> V<sub>6</sub>

II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> I II<sub>65</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> I II<sub>2</sub> V<sub>65</sub> I

II<sub>7</sub> I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> I<sub>6</sub> II<sub>43</sub> I<sub>64</sub> II<sub>2</sub> I

II<sub>7</sub> I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> II<sub>7</sub> VI<sub>64</sub> II<sub>65</sub> II<sub>65</sub> I<sub>64</sub> II<sub>43</sub> VII<sub>43</sub> VI<sub>64</sub> II<sub>7</sub> VII<sub>43</sub> I<sub>64</sub> II<sub>43</sub>

II<sub>7</sub> VI<sub>43</sub> II<sub>7</sub> III<sub>2</sub> II<sub>65</sub> IV<sub>7</sub> II<sub>65</sub> I<sub>43</sub>

### 5.11. Доминантовые (уменьшенный и малый) септаккорды седьмой ступени (VII<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>) и их обращения; способы разрешений

VII<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub> и обращения разрешаются через V<sub>7</sub> и обращения (как задержание) и непосредственно в аккорды тонической функции:



VII<sub>7(r)</sub> I      VII<sub>65(r)</sub> I<sub>6</sub>      VII<sub>43(r)</sub> I<sub>6</sub>      VII<sub>2(r)</sub> I<sub>64</sub>  
 VII<sub>7</sub> V<sub>65</sub> I      VII<sub>65</sub> V<sub>43</sub> I      VII<sub>43</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>      VII<sub>2</sub> V<sub>7</sub> I

### 5.12. Диатонические секвенции

В диатонической системе гармонии, а также в других системах нередко употребляются секвенции.

Секвенция — это перемещение мелодии или мелодико-гармонического построения на другую высоту.

Оборот, который лежит в основе секвенции, принято называть звеном. Количество звеньев различно: чаще всего их два-четыре, но может быть и больше. Перемещение звена осуществляется на определенный интервал — *секунду*, *терцию* или *кварту* («шаг секвенции»). Иногда встречаются переменные шаги секвенций.

*Диатонической* называется секвенция, которая находится в рамках одной тональности. Другие ее названия — *натуральная*, *однотональная*, *внутритональная*. Интервальный состав в аккордах диатонической секвенции не является стабильным, так как интервальная структура аккордов, расположенных на ступенях диатоники, различна. Звено диатонической секвенции образуют: 1) два трезвучия, 2) трезвучие и септаккорд или 3) два септаккорда (аккорды употребляются в виде любых обращений); возможны различные комбинации этих аккордов в более протяженных звеньях (четыре-пять и более аккордов).

Диатонические секвенции часто использовались в эпоху барокко; они встречаются в произведениях И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других композиторов этого времени. Венскими классиками диатонические секвенции использовались значительно реже. Более предпочтительными для них являлись хроматические секвенции (произведения В. А. Моцарта, Л. Бетховена).

В XIX веке снова возрос интерес к диатоническим секвенциям. Для композиторов-романтиков — Э. Грига, И. Брамса и других — подобные секвенции стали яркими, красочными приемами музыкального письма, обогатившими диатоническую систему гармонии и расширившими ее выразительные возможности.

### 5.13. Практические и творческие задания

1) Написать различные типы неаккордовых звуков в гармонических оборотах с участием II, и его обращений (с разрешением через V<sub>7</sub> и обращения).

Образец выполнения:

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines, with asterisks (\*) indicating specific fingering or performance techniques. Below the first system, the following chord symbols are written: II7, V43, I, II65, V2', I6, II43, V7, I, II2, V65, I.

2) Сочинить гармонические построения в форме периода с использованием пройденных аккордов.

Образец выполнения:

I VII<sub>43</sub> I<sub>6</sub> III IV I<sub>6</sub> V<sub>43</sub>/VII<sub>H</sub> VII<sub>H</sub> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+3</sup> K V

I V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> K V<sub>7</sub> I IV<sub>64</sub> II<sub>2</sub>I

3) Добавить в сочиненные построения неаккордовые звуки.

Образец выполнения:

с В

- 4) Транспонировать периоды в заданные тональности (по указанию преподавателя).
- 5) Гармонизовать заданные мелодии (а также бас), используя пройденные аккорды.
- 6) Сочинить мелодии и гармонизовать их в различных вариантах.
- 7) Играть полученные гармонизации с использованием различных видов фактуры.
- 8) Транспонировать полученные гармонизации.

*Примечание:* играть на фортепиано все задания.

#### 5.14. Аккорды полной диатоники

Диатоническая система включает в себя различные аккорды, построенные на всех ступенях диатонических ладов. Кроме главных трезвучий, в нее входят побочные трезвучия II, III, VI и VII ступеней. Септаккорды строятся на каждой из семи ступеней диатоники и относятся к тем же функциям, что и трезвучия. Все перечисленные аккорды употребляются с обращениями.

*«Совокупность главных и побочных аккордов натурального мажора и натурального минора образует полную диатоническую функциональную систему» (16, 110).*

Пример: трезвучия и септаккорды натуральной диатоники.

*C-dur*

*a-moll*

Некоторые виды их разрешений в виде схем.

Наиболее употребительные септаккорды

*C-dur*

The image displays several lines of musical notation in treble clef, each showing a sequence of chords and their inversions. The chords are labeled with Roman numerals and specific inversion symbols (e.g., II<sub>7</sub>, I<sub>6</sub>, II<sub>65</sub>, I<sub>6</sub>, etc.). Some chords are marked with '6.3' or 'M.3' indicating specific voicings.

**Line 1:** II, IV, IV, VI, I. Inversions: II<sub>7</sub> I<sub>6</sub>, II<sub>65</sub> I<sub>6</sub>, II<sub>65</sub> I<sub>64</sub>, II<sub>43</sub> I<sub>64</sub>, II<sub>2</sub> I.

**Line 2 (C-dur):** I<sub>7</sub> IV<sup>6.3</sup>, I<sub>7</sub> II, II<sub>7</sub> V<sup>6.3</sup>, II<sub>7</sub> III, III<sub>7</sub> VI<sup>M.3</sup>, III<sub>7</sub> IV.

**Line 3:** IV<sub>7</sub> V, V<sub>7</sub> I<sup>6.3</sup>, V<sub>7</sub> VI, VI<sub>7</sub> II<sup>M.3</sup>, VII<sub>7</sub> I, VII<sub>7</sub> I<sup>M.3</sup>.

**Line 4 (a-moll):** I<sub>7</sub> IV<sup>M.3</sup>, II<sub>7</sub> III, III<sub>7</sub> VI<sup>6.3</sup>, III<sub>7</sub> IV, IV<sub>7</sub> VII<sub>H</sub><sup>6.3</sup>.

**Line 5:** IV<sub>7</sub> V<sub>H</sub>, V<sub>7H</sub> I<sup>M.3</sup>, VII<sub>7H</sub> VI, VI<sub>7</sub> VII<sub>H</sub>, VII<sub>7H</sub> III<sup>6.3</sup>, VII<sub>7H</sub> I.

**Line 6 (C-dur):** I<sub>7</sub> IV<sup>6.3</sup>, I<sub>65</sub> IV, I<sub>43</sub> IV, I<sub>2</sub> IV<sub>6</sub>.

Некоторые виды разрешений септаккордов и их обращений, секвенции:

The image displays two lines of musical notation in 4/4 time, showing resolutions of seventh chords. The chords are labeled with Roman numerals and specific inversion symbols (e.g., V<sub>7</sub>, I, V<sub>65</sub>, VI<sub>6</sub>, etc.).

**Line 1:** V<sub>7</sub> I, V<sub>7</sub> VI, V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub>, V<sub>7</sub> II<sub>6</sub>, V<sub>7</sub> III<sub>6</sub>.

**Line 2:** V<sub>65</sub> I, V<sub>65</sub> VI<sub>6</sub>, V<sub>65</sub> IV<sub>6</sub> (прох.), V<sub>65</sub> II<sub>64</sub>, V<sub>65</sub> III<sub>64</sub>.

II<sub>7</sub> VII<sub>65</sub> I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> VI<sub>43</sub> II<sub>6</sub> II<sub>7</sub> III<sub>2</sub> VI<sub>65</sub> VII<sub>7</sub> I II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> I

III<sub>7</sub> I<sub>65</sub> IV III<sub>7</sub> VI<sub>43</sub> II III<sub>7</sub> IV<sub>2</sub> V<sub>43</sub> I III<sub>7</sub> VII<sub>43</sub> VI<sub>2</sub> V<sub>7</sub> VI

IV<sub>7</sub> II<sub>65</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> VII<sub>43</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> VI<sub>2</sub> II<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> I<sub>43</sub> II<sub>6</sub>

Диадоническая секвенция

VI<sub>7</sub> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> I<sub>43</sub> IV<sub>7</sub> VII<sub>43</sub> III<sub>7</sub> VI<sub>43</sub> II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> I

### 5.15. Побочные трезвучия и сектаккорды диатонической системы

В число наиболее употребительных побочных диатонических аккордов входит субдоминантовый сектаккорд II ступени ( $\Pi_6$ ). Он применяется преимущественно в каденционной зоне, перед кадансовым квартсектаккордом (или доминантой). В этом аккорде чаще всего удваивается терцовый тон, что усиливает его субдоминантовую окраску. Не случайно  $\Pi_6$  имеет второе название — субдоминанта с секстой ( $IV_3^6$ ).

Однако в некоторых случаях при необходимости плавного голосоведения в  $\Pi_6$  допускается *свободное удвоение* — то есть удваивается любой тон.

$\Pi_6$  употребляется и внутри построения: перед аккордами субдоминантовой группы, в частности —  $\Pi_6$ , и аккордами доминантовой или тонической группы (при таких соединениях соблюдается плавное голосоведение).

Трезвучие II ступени ( $\Pi_3$ ) встречается в гармонии значительно реже; его применение возможно только в мажоре (в миноре оно является уменьшенным и по этой причине не употребляется, как и другие уменьшенные трезвучия).

I II<sub>6</sub> K V<sub>7</sub> I I II<sub>6</sub> V V<sub>7</sub> I  
 II<sub>6</sub> V<sub>43</sub> I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> VI

1) При соединении  $\Pi_6$  с другими аккордами нужно избегать параллельных квинт. В случае их появления следует изменить удвоение тонов в  $\Pi_6$  или расположение в одном из аккордов.

2) После  $\Pi_6$  можно употреблять более сложные аккорды субдоминантовой группы. Нельзя действовать наоборот: брать трезвучия или секстаккорды этой же группы, в том числе и  $\Pi_6$ , после септаккорда второй ступени ( $\Pi_7$ ) и его обращений. Такая ошибка называется «упрощение функций». Это запрещение связано с ослаблением напряжения звучности, что нетипично для обычного продвижения гармонии, направленного на усиление звучности. Подобный запрет действует и в других случаях: после септаккорда и обращений доминантовой группы, к примеру, нельзя употреблять трезвучие или секстаккорд этой же группы. В художественной практике случаи применения «упрощения функций» встречаются очень редко.

Некоторые побочные трезвучия и секстаккорды принято считать *«малоупотребительными»* по причине их редкого использования в гармонии. Это, в частности, секстаккорд VII ступени ( $\text{VII}_6$ ) и трезвучие III ступени ( $\text{III}_{5,3}$ ).

$\text{VII}_6$  обычно строится с удвоением терцового тона (реже квинты). Прима не удваивается, так как это — VII ступень, вводный тон, который звучит достаточно ярко и не нуждается в усилении.

Употребляется  $\text{VII}_6$  чаще всего в проходящем движении (например, на месте проходящего  $\text{V}_{4,3}$ ).

$\text{III}_{5,3}$  в мажоре используется преимущественно для гармонизации VII ступени гаммы; оно занимает промежуточное положение в диатонических оборотах.

I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> I I VII<sub>6</sub> I<sub>6</sub> I III IV V<sub>43</sub> I VI III V<sub>43</sub> I

В миноре  $\text{III}_{\text{с}}$  появляется в эпизодах, связанных с натуральной гармонией, в частности во фригийских оборотах.

Трезвучие VI ступени ( $\text{VI}_{\text{с}}$ ) внутри построения употребляется в роли промежуточного аккорда и соединяется с окружающими его аккордами гармонически; общие звуки остаются на месте. Например:  $\text{I}_{\text{с}} - \text{VI}_{\text{с}} - \text{I}_{\text{с}}$ ,  $\text{I}_{\text{с}} - \text{I}_2 - \text{VI}_{\text{с}}$ ,  $\text{I}_{\text{с}} - \text{VI}_{\text{с}} - \text{IV}_6$  (все в миноре) и т. д. Иногда оно встречается во фригийских оборотах ( $\text{VI}_{\text{с}} - \text{III}_{\text{с}} - \text{IV}_{\text{с}} - \text{V}_{\text{с}}$  в миноре и другие варианты).

Фригийский оборот — это гармонизация верхнего тетрахорда натуральной минорной гаммы в нисходящем движении (по интервальному строению этот отрезок гаммы соответствует фригийскому ладу). Фригийский оборот встречается как в мелодии, так и в басу. Последовательность функций при его гармонизации противоположна обычной функциональной последовательности и представляет собой формулу:  $t - d - s - (D)$ .

Завершается фригийский оборот гармонической D, после которой следует основной гармонический минор.

При гармонизации фригийского оборота выдерживается тесное или широкое расположение. Отдельно следует запомнить гармонизацию параллельными секстаккордами.

Фригийский оборот

I III<sub>h</sub> IV V    I III<sub>h</sub> IV V    I<sub>6</sub> I<sub>65</sub> IV V    I<sub>6</sub> I<sub>65</sub> IV V

I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> VI<sub>6</sub> V<sub>6</sub>    VI III<sub>6h</sub> IV V    I I<sub>2</sub> IV<sub>6</sub> V    I VII<sub>h</sub> IV<sub>6</sub> V

### 5.16. Диатоническая система в классической гармонии. Натурально-диатоническая гармония М. Мусоргского

Полная диатоника представляет собой совокупность различных ладообразований. В нее входят основные виды мажора и минора, а также старинные диатонические лады (они перечислены выше) и их микстовые (смешанные) образования. Существуют различные виды объединенных ладов. Например, лидомикс (лидийско-миксолидийский) — это вариант мажорного лада с повышенной IV ступенью и пониженной VII. Смещение дорийского и фригийского лада представляет собой вариант минорного лада с пониженной II ступенью и повышенной VI (и т. д.).

Возможны различные варианты смещения ладов. В произведениях XX столетия (13; 21; 26; 84) можно обнаружить самые разнообразные комбинации ладов прежних эпох с новы-



ми искусственными и именными ладами. В некоторых случаях встречается сочетание таких ладовых моделей с серийной техникой.

Диатоническая система в классической гармонии является основополагающей. Ее историческое развитие шло в двух направлениях. С одной стороны, система обогащалась за счет внутреннего расширения, взаимодействия различных аккордов, созданных на основе диатонических ладов. В результате возникла многосоставная палитра оригинальных диатонических красок, образующая особую сферу в гармонии.

Особенно широко область диатоники представлена в произведениях композиторов многих национальных школ, и в частности русских авторов XIX–XX века (80).

С другой стороны, диатоника подверглась значительным преобразованиям и стала основой для формирования других систем гармонии — например, альтерационной и хроматической, а также мажоро-минорной. Аккорды диатоники используются и в энгармонической системе — их можно переключать на аккорды других систем.

В процессе исторического развития диатоника усложнялась неаккордовыми звуками — диатоническими и хроматическими (их названия указывают на системы, к которым они относятся).

Таким образом, диатоника — это одна из основных систем гармонии. Она прошла огромный путь исторического развития, в результате которого подверглась значительному преобразованию и явилась фундаментом для других систем.

Исследователи отмечают ее наличие уже в произведениях полифонистов строгого письма (XV–XVI века, эпоха Возрождения), где господствовали диатонические лады, а также встречались мажорные и минорные трезвучия и их обращения.

В западноевропейской музыке XVIII века (барокко, классицизм) на первый план выдвигаются и доминируют такие виды диатоники, как натуральный мажор и гармонический минор.

Композиторы XIX века (эпоха романтизма) вновь обратились к старинным диатоническим ладам, начав применять их в новых условиях гармонического многоголосия. Они как бы заново открыли их, обогатив палитру диатонической гармонии новыми красками и их оригинальными сочетаниями.

В музыке этого периода главные функции утратили свое преобладающее значение. Наряду с ними стали часто употребляться медиантовые функции, то есть трезвучия III ступени (верхняя медианта) и VI ступени (нижняя медианта) мажора или минора. Медианты соединялись с аккордами тонической группы или непосредственно между собой (И. Брамс. Вальс *As-dur* op. 39; Э. Григ. «Шествие гномов»; П. Чайковский. Романс «Отчего»). Медиантовые соотношения стали употребляться и в модулирующих построениях, а также в сонатной форме (тональное соотношение главной и побочной партий).

Использование натурально-диатонических ладов в виде горизонтальных и вертикальных звуковых образований чрезвычайно характерно для композиторов различных национальных школ. Много замечательных открытий в области натурально-диатонической гармонии, базирующейся на структурах диатонических ладов, принадлежит М. Мусоргскому.

Опера композитора «Борис Годунов» — своего рода хрестоматия для исследования и понимания колоссальных возможностей диатонической системы. Ее следует подробно проанализировать с учащимися. Впоследствии можно обращаться к различным сочинениям из творческого наследия этого большого мастера, а также изучать произведения выдающихся представителей национальных композиторских школ — М. Балакирева, С. Рахманинова, Э. Грига, Я. Сибелиуса, Б. Сметаны, В. Гаврилина, Р. Щедрина, Н. Сидельникова и других.

В музыкальных произведениях М. Мусоргского встречаются диатонические лады в чистом виде, а также их самые разнообразные микстовые формы. Приведем примеры некоторых

из них: дорийский лад (минор, VI повышенная ступень) — музыкальные характеристики Пимена и Бориса Годунова, лидийский лад (мажор, IV повышенная ступень) — Полонез («Борис Годунов»); ионийско-миксолидийский лад (мажор, натуральная и пониженная VII ступень) — «Песнь Балеарца»; лидийско-миксолидийский лад (лидомикс — мажор, повышена IV и понижена VII ступень) — «Спи, усни, крестьянский сын» — фрагмент в *B-dur* и многие другие.

Заметим, что в стиле М. Мусоргского сочетаются элементы различных гармонических систем — диатонической (она является преобладающей), хроматической, альтерационной, мажоро-минорной. К хроматической относятся отклонения и модуляции, а также неаккордовые хроматические тоны. К альтерационной — аккорды с альтерацией. Из них наиболее предпочтительным для композитора являлся  $V_{4,3}^5$ , в отдельных произведениях выполняющий даже роль лейтгармонии («Скучай»); в некоторых случаях  $VII_7^{+3}$  (энгармонически равный предыдущему) имеет большое значение и особо выразительный характер, а также подчеркивает драматургический смысл (сцена Бориса Годунова и Шуйского).

Сочетание различных гармонических (диатонической, хроматической и т. д.) систем закономерно для музыкального языка композиторов XIX века. Различие заключается в пропорциях — то есть своего рода «количественном» показателе (в каком объеме автор использует ту или иную систему), а также «качественном» показателе (степень новизны, которая возникает в результате смешивания и взаимодействия гармонических систем).

### 5.17. Добавленные тоны

В музыке конца XIX — начала XX века появляется еще один способ усложнения диатоники, который происходит за счет широкого употребления в аккордах добавленных (внедряющихся) тонов — сексты, кварты, секунды, а также использования многотерцовых созвучий, образованных на основе диатонических трезвучий.

Появлению в аккордах добавленных побочных тонов предшествовало использование диссонансов в качестве неаккордовых звуков.

Однако между этими явлениями существовал еще один этап — вначале неаккордовые диссонансы привели к появлению заменных тонов. К примеру, достаточно редко встречающиеся у композиторов-классиков доминанта с секстой ( $V^6$ ) и уменьшенный терцквартаккорд с квартой ( $VII_3^4$ ) в романтической гармонии приобрели новый смысл и значение благодаря своей особой звучности, попали в центр внимания и даже стали именными гармониями (содержат признаки, узнаваемые элементы, характеризующие композиторский стиль). В данном случае различные виды  $V^6$  — это так называемая «шопеновская» гармония,  $VII_3^4$  (иногда другие виды аккордов VII ступени с квартой) — «рахманиновская».

На следующем этапе поисков новых возможностей в области гармонии произошло внедрение *сексты и кварты в структуру аккордов* как добавленных (или внедряющихся) тонов. Таким образом, побочные тоны остались в аккорде в качестве добавленных одновременно с основными. Они как бы «приросли» к аккорду, слились с ним, образуя единую конструкцию. Так, в частности, вошло в практику тоническое трезвучие с добавленной секстой. Кроме сексты, тоническое трезвучие нередко включает добавленную секунду, а в некоторых случаях — кварту. В аккорде может быть *один добавленный тон или два-три* — в зависимости от замысла и воли композитора. Особенно широко аккорды такого типа применялись композиторами-импрессионистами (К. Дебюсси. «Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор»), а впоследствии — композиторами XX века.

Встречаются не только диатонические, но и хроматические добавленные тоны. Например, вводные к V, III, I ступени основной тональности (С. Прокофьев. «Мимолетности», «Сарказмы»).

Гармонические последовательности с использованием аккордов полной диатоники на основе гармонии М. Мусоргского («Романсы и песни»):

*A-dur*

I IV I II VI<sub>6</sub> VI III VII<sub>43</sub> I<sub>6</sub> I

VI II<sub>6</sub> V<sub>43/IV</sub> IV

лидийский VI<sub>43</sub> V<sub>43/IV</sub> IV V<sub>43/IV</sub> V V<sub>7</sub> I

*d-moll*

I VI<sub>65</sub> VI<sub>6H</sub> VI II<sub>43</sub> III<sub>6</sub> III VII<sub>7H</sub> III = I IV

дорийский VI<sub>65</sub> VI<sub>6H</sub>

лидийский VII<sub>64</sub> III<sub>7</sub> II<sub>6</sub> = IV<sub>6</sub> VI<sub>7</sub> дорийский VI<sub>7</sub> K V<sub>7</sub> I

*g* *d*

*F-dur*

I VI<sub>6</sub> I III<sub>m</sub> IV<sub>m</sub> VI<sub>m</sub> I II<sub>7r</sub> V<sub>7</sub><sup>5</sup> I

лидийский IV<sub>6\_5</sub> III<sub>6</sub> III V<sub>7</sub><sup>5</sup> I IV<sub>m</sub> II<sub>6n</sub> V<sub>7</sub> I

*Es-dur*

I II<sub>7</sub> I VI V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub> миксо-лид. VII<sub>m</sub> II<sub>2/VII m</sub> миксо-лид. VII<sub>m</sub> IV лидийский II лидийский VII<sub>6</sub> III<sub>2</sub>

*F*

лидийский II = I VI I миксо-лид. I<sub>2</sub> VI I VI II<sub>4\_3</sub> K V V<sub>7</sub> I

*F-dur*

лидийский

миксо-лид.

## § 6. АЛЬТЕРАЦИОННАЯ И ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМЫ

### 6.1. Содержание понятий «альтерация» и «хроматика»

Разграничение явлений альтерации (в переводе «изменение») и хроматики («хрома» в переводе «краска») представляется достаточно сложной задачей, тем более что взгляды авторов теоретических трудов на эти проблемы зачастую различаются — иногда в частности, иногда кардинально. Каждый из них формулирует собственную точку зрения на одни и те же музыкальные явления, поэтому нередко происходящие в музыке процессы получают разные обоснования и интерпретации. С одной стороны, это связано с исторической позицией исследователей. К примеру, если авторами теоретических трудов на основании музыкального опыта XVIII–XIX веков были изложены достаточно убедительные наблюдения, то столь же закономерным следует считать появление новых взглядов и обоснований в последующую эпоху — ведь с позиции XX–XXI веков многое выглядит иначе. С другой стороны, следует учитывать и то, что субъективные суждения также обладают полным правом на существование (при этом имеет значение, *что именно* исследователь ставит во «главу угла», что для него является основным). Заметим, что даже те отдельные авторские идеи, которые представлялись слишком оригинальными и даже ошибочными современникам исследователей, нередко принимаются как вполне понятные и логичные следующим поколением.

Таким образом, все серьезно обоснованные точки зрения дополняют друг друга и создают более полную картину изучаемых явлений.

Х. Риман, а впоследствии А. Шёнберг, к примеру, считают альтерацией любой хроматический ход, независимо от того, направлен он к тонике или нет. С. Григорьев все изменения ступеней рассматривает как различные виды хроматики — внутритональную и модуляционную. Существует немало других интересных теорий, каждая из которых отличается глубиной в исследовании того или иного материала.

Ознакомление с трудами авторов прошлых эпох и современности, безусловно, необходимо в учебной практике. Однако вначале учащиеся должны получить *четкое понятие о сути изучаемого явления*, изложенное «живым» языком и в доступной форме. *Задача педагога — по возможности просто разъяснить содержание вопроса*, чтобы учащиеся представили происходящие в музыкальном искусстве процессы в своем воображении, а также научились анализировать и понимать различия в средствах музыкального языка, определять, где и какая гармоническая система используется, как они взаимодействуют между собой. Лишь только после этого осуществляется более глубокое и разностороннее изучение отдельных проблем.

## 6.2. Определение альтерации. Интервалы в системе альтерации (хроматические интервалы). Аккорды в системе альтерации

Что же такое альтерация и хроматика в музыке классико-романтического периода и в чем заключается суть в их различии?

Система альтерации связана с расширением тональности изнутри и с использованием различных оттенков гармонических красок субдоминанты и доминанты за счет повышения и понижения тех тонов в аккордах, которые являются неустойчивыми ступенями. Например,  $V_7^{+5}$  — альтерация II ступени,  $II_7^{+3}$  — альтерация II и IV ступени мажорного лада и так далее. Таким образом, изменение высоты неустойчивых ступеней лада образует альтерацию.

Альтерация — это *полутоновое обострение существующих в ладу целотоновых тяготений* (И. Способин).

В результате обострения тяготений в мажоре II ступень повышается и понижается, IV ступень повышается и VI ступень понижается (элемент гармонического мажора, положившего начало системе альтерации). В миноре II ступень понижается, IV ступень повышается и понижается и VII повышается (элемент гармонического минора). Поскольку внутрिलाдовая альтерация получила исключительно широкое значение в музыке XIX века (Р. Вагнер, Ф. Лист, А. Скрябин), образованные ладовые структуры можно считать альтерационными ладами:

The image displays two musical staves illustrating altered scales. The first staff, labeled 'C-dur', shows a scale with notes: C (I), B $\flat$  (II $^-$ ), B (II), B $\sharp$  (II $^+$ ), C $\sharp$  (III), D (IV), D $\sharp$  (IV $^+$ ), E (V), F $\flat$  (VI $^-$ ), F (VII), G (VIII). The second staff, labeled 'a-moll', shows a scale with notes: C (I), B $\flat$  (II $^-$ ), B (II), C $\sharp$  (III), D (VI $^-$ ), E $\flat$  (IV), E $\sharp$  (IV $^+$ ), F (V), F $\sharp$  (VI), G (VII $^+$ )).

Ладовая альтерация явилась замечательным средством обогащения гармонии и мелодии, она придала музыкальному языку более яркую красочность и напряженность. На основе альтерационных ладов возникли хроматические интервалы и аккорды.

Интерваллы в системе альтерации (хроматические интерваллы):

*C-dur*

*a-moll*

Interval labels and measurements:

- C-dur*: VII<sup>-</sup> ум. 3, II<sup>+</sup> ум. 3, IV<sup>+</sup> ум. 3, II<sup>-</sup> ув. 6, IV ув. 6, VI<sup>-</sup> ув. 6, II<sup>-</sup> ув. 1, IV<sup>+</sup> дв. ув. 1, II ум. 8, II<sup>+</sup> дв. ум. 8, II<sup>-</sup> ув. 3, IV<sup>+</sup> ум. 6, II<sup>+</sup> дв. ум. 5, VI<sup>-</sup> дв. ув. 4.
- a-moll*: VII<sup>+</sup> ум. 3, II ум. 3, IV<sup>+</sup> ум. 3, II<sup>-</sup> ув. 6, IV<sup>-</sup> ув. 6, VI ув. 6, II<sup>-</sup> ув. 3, IV<sup>+</sup> ум. 6, II<sup>-</sup> ув. 1, II ум. 8, IV<sup>-</sup> ув. 1, IV<sup>-</sup> дв. ув. 1, IV ум. 8, IV<sup>+</sup> дв. ум. 8, IV<sup>-</sup> дв. ув. 4, VII<sup>+</sup> дв. ум. 5.

Аккорды в системе альтерации:

*C-dur*

Chord labels and measurements:

- C-dur*: V<sub>7</sub><sup>5</sup>, I<sup>6.3</sup>, V<sub>65</sub><sup>5</sup>, I, V<sub>43</sub><sup>5</sup>, I, V<sub>2</sub><sup>5</sup>, I<sub>6</sub>, V<sub>7</sub><sup>+5</sup>, I, V<sub>65</sub><sup>+5</sup>, I, V<sub>43</sub><sup>+5</sup>, I<sub>6</sub>, V<sub>2</sub><sup>+5</sup>, I<sub>6</sub>, VII<sub>7r</sub><sup>+3</sup>, I, VII<sub>65r</sub><sup>+3</sup>, I<sub>6</sub>, VII<sub>43r</sub><sup>+3</sup>, I<sub>6</sub>, VII<sub>2r</sub><sup>+3</sup>, I<sub>64</sub>.

$\Pi_7^{+1} V_{43}^{+5} I_6$      $\Pi_{65}^{+1} V_2^{+5} I_6$      $\Pi_{43}^{+1} V_7^{+5} \frac{6.3}{I}$      $\Pi_2^{+1} V_{65}^{+5} I$   
 $\Pi_7^{+1} V_{43}^{+5} I_6$      $\Pi_{65}^{+1} V_2^{+5} I_6$      $\Pi_{43}^{+1} V_7^{+5} \frac{6.3}{I}$      $\Pi_2^{+1} V_{65}^{+5} I$   
 $\Pi_7^{-1} V_{43}^{-5} I$      $\Pi_{65}^{-1} V_2^{-5} I_6$      $\Pi_{43}^{-1} V_7^{-5} \frac{6.3}{I}$      $\Pi_2^{-1} V_{65}^{-5} I$

$V_7^{-5} I$      $V_{65}^{-5} I$      $V_{43}^{-5} I$      $V_2^{-5} I_6$      $V_7^{+5} I$      $V_{65}^{+5} I$   
 $V_{43}^{+5} I_6$      $V_2^{+5} I_6$      $VII_{7r}^{+3} I$      $VII_{65r}^{+3} I_6$      $VII_{43r}^{+3} I_6$      $VII_{2r}^{+3} I_{64}$   
 $VII_{7r}^{-3} V_{43}^{-5} I$      $VII_{65r}^{-3} V_{43}^{-5} I$      $VII_{43r}^{-3} V_2^{-5} I_6$      $VII_{2r}^{-3} V_7^{-5} I$   
 $\Pi_7^{+1} V_{43}^{+5} I_6$      $\Pi_{65}^{+1} V_{43}^{+5} I_6$      $\Pi_{43}^{+1} V_7^{+5} I$      $\Pi_2^{+1} V_{65}^{+5} I$



### 6.3. Двойная доминанта

Некоторые аккорды альтерированной субдоминанты авторы известных трудов и учебников рассматривают как аккорды хроматической системы и называют их двойной доминантой (16, 211).

Термин «двойная доминанта» означает, что функция представляет собой доминанту, которая строится к доминанте исходной тональности (то есть к V ступени). К примеру, в C-dur тональность доминанты — G-dur, а ее доминанта — D-dur. Следовательно, различные аккорды, построенные на второй ступени —  $V_{53/V}$  (ре — фа-диез — ля),  $V_{7/V}$  (ре — фа-диез — ля — до), и их обращения являются двойной доминантой первого вида. Следует иметь в виду, что данные аккорды могут употребляться с альтерацией.

Уменьшенный или малый септаккорд ( $VII_{7/V}$  — фа-диез — ля — до — ми-бемоль), построенный к V ступени, — это двойная доминанта второго вида. В этих аккордах также возможна дополнительная альтерация.

Подчеркнем, что главным признаком двойной доминанты является *повышение IV ступени* тональности.

Аккорды двойной доминанты употребляются в каденции и внутри построения. Такие аккорды часто находятся перед К на  $IV^+$  ступени (в мажоре и миноре) или  $VI^-$  ступени (в мажоре) и VI натуральной (в мажоре и миноре). Это — аккорды, бас которых прилегает к V ступени ( $V_{65/V}$ ,  $V_{43/V}$  —  $VII_{7(r)/V}$ ,  $VII_{65(r)/V}$ ). Способ соединения — гармонический, общие звуки остаются на месте. Перед аккордами двойной доминанты употребляются натуральные аккорды субдоминантовой группы ( $IV_{53}$ ,  $II_6$ ,  $II_{65}$ ,  $II_{43}$ ), иногда — тонической.

*Примечание:* при соединении натуральных аккордов субдоминанты с аккордами двойной доминанты нужно следить, чтобы хроматический полутон находился в одном голосе. Перечень — передача хроматического полутона в другой голос — не допускается. Исключение составляет допустимое полупереченье, когда в нижнем голосе бас — прима субдоминанты — идет на полутон вверх, а в верхнем голосе этот же звук идет на тон вниз (например, соединение  $V_{53}$  —  $VII_{7/V}$ ).

Способы разрешения аккордов группы двойной доминанты:

- 1) в К (общие звуки на месте, остальные голоса идут плавно);
- 2) в  $V_{53}$  — по тому же принципу, как  $V_7$  в  $I_{53}$  и  $VII_7$  в  $I_{53}$ ;
- 3) в аккорды тонической группы — как  $II_7$  и обращения в  $I_{53}$  и обращения;
- 4) с помощью дезальтерации (знаки альтерации отменяются, аккорды двойной доминанты переходят в  $II_7$  и обращения);

Кроме того, они употребляются:

- 5) в проходящем движении, например:  $V_{7/V}$  —  $I_6$  —  $V_{65/V}$ .
- 6) во вспомогательных оборотах, например:  $I_{53}$  —  $VII_{43(r)/V}$  —  $I_{53}$ ;  $I_6$  —  $VII_{2(r)/V}$  —  $I_6$ .

В группу аккордов альтерированной двойной доминанты входят аккорды с увеличенной секстой, которые образуются между  $VI^-$  и  $IV^+$  ступенями. Они называются увеличенными (ув.  $V_{65/V}$  и ув.  $V_{43/V}$ , образуются в мажоре и миноре) и дважды увеличенными (дв. ув.  $V_{65/V}$  и дв. ув.  $V_{43/V}$ , только в мажоре). Кроме них, в группу альтерированной двойной доминанты входит аккорд, расположенный на  $IV^+$  ступени, — это  $VII_{7-}^3$ . Разрешаются аккорды альтерированной двойной доминанты в К или в аккорды доминантовой группы.

II<sub>65</sub> V<sub>65/V</sub> K V<sub>7</sub> I    II<sub>43</sub> V<sub>43/V</sub> K V<sub>7</sub> I    VII<sub>7/V</sub> K V<sub>7</sub> I  
 V<sub>7/V</sub> V V<sub>65/V</sub> V V<sub>43/V</sub> V V<sub>2/V</sub> V<sub>6</sub> VII<sub>7/V</sub> V VII<sub>65r/V</sub> V<sub>6</sub> VII<sub>43r/V</sub> V<sub>6</sub> VII<sub>2r/V</sub> V<sub>64</sub>  
 IV VII<sub>7r/V</sub> K V<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub> V<sub>43</sub> I V<sub>65/V</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>43/V</sub> V<sub>7</sub> I V<sub>2/V</sub> V<sub>65</sub> I  
 V<sub>7/V</sub> I<sub>6</sub> V<sub>65/V</sub> V I VII<sub>43r/V</sub> I I<sub>6</sub> VII<sub>2r/V</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7/V</sub> II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> I VII<sub>7r/V</sub> II<sub>65</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>

Выделение аккордов двойной доминанты в самостоятельную группу имеет определенное преимущество: в их названиях сделан акцент на красочное звучание (подчеркнуто комплексное сочетание всех звуков каждого аккорда), что облегчает их восприятие. Так, краски малого мажорного септаккорда (в данном случае V<sub>7/V</sub>) и уменьшенного септаккорда (VII<sub>7/V</sub>) уже знакомы на слух — это позволяет легко определить названные аккорды в новых условиях (сравним, какое название быстрее схватывается: уменьшенный двойной доминанты или IV<sub>7</sub><sup>+1</sup>). Малый мажорный септаккорд, расположенный на VI ступени в мажоре (дв. ув. V<sub>43/V</sub>) или на VI натуральной ступени в миноре (ув. V<sub>65/V</sub>), также мгновенно воспринимается на слух по окраске.

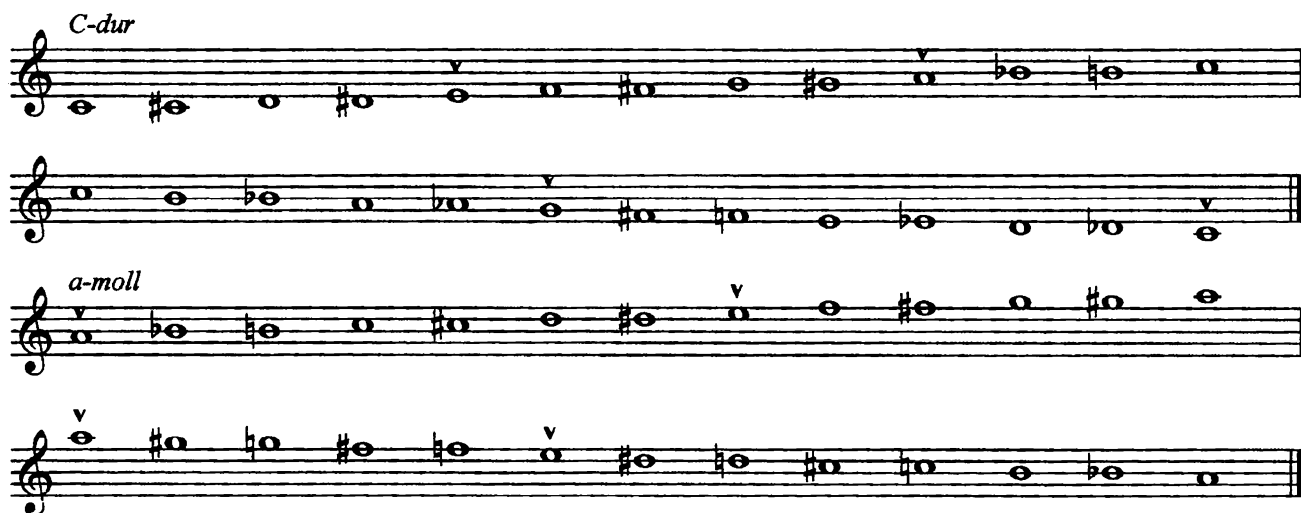
В учебной практике на первом этапе знакомства с данными аккордами предпочтительно объяснять их как аккорды двойной доминанты. В дальнейшем, когда аккорды будут узнаваемы на слух, можно использовать названия по системе альтерации.

#### 6.4. Хроматическая система. Отклонение и модуляция

Хроматика — это обогащение тональности за счет введения дополнительных красок других тональностей — временно (функции высшего порядка, отклонения) или с каденционным закреплением (модуляция). Таким образом, хроматическая система в гармонии связана с применением отклонений и модуляций, то есть с выходом за пределы тональности.

Отношение к проблеме хроматизма (как и альтерации) у различных исследователей неоднозначно. И. Способин, например, считал, что хроматическую систему образует совокупность диатонической системы, обогащенной хроматическими побочными доминантами и субдоминантами. Ю. Холопов систематизировал хроматизм по категориям: *модуляционный* (суммирование двух диатоник, где хроматические звуки находятся в разных системах), *субсистемный* (в отклонениях) *вводнотоновый* (введение вводных тонов к любому звуку или аккорду — например, «прокофьевская доминанта»), *альтерационный* (изменение диатонической ступени на хроматический полутон), *микстовый* (смешение ладовых элементов, принадлежащих разным диатоникам).

Правописание хроматической гаммы (традиционное):



Существуют и другие виды правописания мажорной и минорной гаммы в музыкальных произведениях. Это зависит от разных причин — например, от того, через какие аккорды осуществляется отклонение. Если побочные аккорды альтерированные, это может изменить правописание (соответственно той тональности, из которой они заимствованы). Возможны и другие причины: например, смешение тональностей, использование других систем и т. д.

Хроматическая система в музыке применяется исключительно широко. Отклонения и модуляции в близкие (1-й степени родства) и далекие (3-й степени родства по Римскому-Корсакову или 3–4-й степени родства по учебнику Московской бригады — то есть на 3–6 знаков) тональности — один из основных приемов расширения красочной палитры в гармонии классико-романтического периода.

Отклонение — это кратковременный переход в новую тональность. В музыке периода классицизма отклонения осуществлялись преимущественно в тональности 1-й степени родства, то есть ближайшего родства. За временную тонику в этом случае принимались любые диатонические трезвучия, расположенные на ступенях исходной тональности плюс трезвучие гармонической субдоминанты в мажоре и гармонической доминанты в миноре.

Аккорд, через который осуществляется отклонение (побочный аккорд), может принадлежать к доминантовой группе ( $V_{5_3}$  и обращения,  $V_7$  и обращения,  $VII_7$  и обращения), субдоминантовой группе аккордов ( $IV_{5_3}$  и обращения,  $II_6$ ,  $II_7$  и обращения), а также содержать полный оборот (например:  $II_7 — V_{4_3} —$  к побочному тоническому трезвучию,  $II_6 — V_2 —$  к побочному  $I_6$ ,  $IV_7 — V_2 —$  к побочному  $I_6$  и так далее). Заметим, что в музыкальной практике септаккорды и их обращения в качестве побочных аккордов употребляются более часто, чем простые аккорды.

Отклонения через побочные доминанты:

*C-dur*

The musical notation shows the following chords and their labels:

- $I$ ,  $II$ ,  $III$ ,  $IV$ ,  $V$ ,  $VI$ ,  $IV_r$
- $V_{65/II}$ ,  $V_{65/III}$ ,  $V_{65/IV}$ ,  $V_{65/V}$ ,  $V_{65/VI}$ ,  $V_{65/IV_r}$
- $V_{43/II}$ ,  $V_{43/III}$ ,  $V_{43/IV}$ ,  $V_{43/V}$ ,  $V_{43/VI}$ ,  $V_{43/IV_r}$
- $II_{65/II}$ ,  $V_{2/II}$ ,  $I_6$ ,  $II_{65/III}$ ,  $V_{2/III}$ ,  $III_6$ ,  $II_{65/IV}$ ,  $V_{2/IV}$ ,  $IV_6$ ,  $II_{65/V}$ ,  $V_{2/V}$ ,  $V_6$ ,  $II_{65/VI}$ ,  $V_{2/VI}$ ,  $VI_6$

The notes  $d$ ,  $e$ ,  $F$ ,  $G$ ,  $a$ ,  $f$  are indicated above the staff lines.

Отклонения через аккорды  $S — D$ .

$\text{II}_{65/\text{II}}$   $\text{V}_{2/\text{II}}$   $\text{II}_6$      $\text{II}_{65/\text{III}}$   $\text{V}_{2/\text{III}}$   $\text{III}_6$      $\text{II}_{65/\text{IV}}$   $\text{V}_{2/\text{IV}}$   $\text{IV}$      $\text{II}_{65/\text{V}}$   $\text{V}_{2/\text{V}}$   $\text{V}_6$      $\text{II}_{65/\text{VI}}$   $\text{V}_{2/\text{VI}}$   $\text{VI}_6$

Во второй половине XIX века красочная палитра в музыке продолжала расширяться. В частности, в отклонениях в качестве побочных стали употребляться альтерированные аккорды ( $\text{V}_7^{-5}$  и обращения,  $\text{II}_7^{+3}$  и обращения,  $\text{IV}_7^{+1}$  и обращения, полный оборот с использованием различных видов альтерации и другие аккорды). Другой способ обогащения красок тональности заключался в применении отклонений в новые тональности, тоники которых принадлежали к системе мажоро-минора. Они широко вошли в музыкальную практику именно в эпоху романтизма.

### 6.5. Хроматические, транспонирующие и модулирующие секвенции

Одним из ярких приемов гармонического развития являются хроматические секвенции. Хроматическая секвенция — это перемещение мелодии или мелодико-гармонического построения на другую высоту с использованием различных тональностей.

В самом традиционном виде звено хроматической секвенции перемещается по тональностям 1-й степени родства (интервал перемещения — секунда, терция или кварта). При этом употребляются отклонения с применением побочных доминант (чаще), побочных субдоминант (несколько реже), а также отклонения через аккорды обеих этих функций.

Звено секвенции перемещается, к примеру, по терциям (большим и малым — соответственно движению по диатоническим тональностям, которые возникают на базе основной). Следовательно, ладовое наклонение звеньев меняется — они бывают мажорными и минорными.

В отличие от хроматической, транспонирующая секвенция сохраняет точный шаг перемещения — например, по большим секундам или по малым терциям. Таким образом, звенья транспонируются по равновеликим интервалам и перемещаются, захватывая далекие тональности. Чаще всего ладовое наклонение первого звена сохраняется и в последующих звеньях, но в музыкальной практике встречаются и транспонирующие секвенции со сменой лада.

Модулирующей принято считать секвенцию, которая «в процессе тематического развития связывает несколько различных тональностей» (16, 420). Другими словами, модулирующая секвенция приводит к новой тональности.

Модулирующие секвенции применяются в средних разделах, разработках, при изложении материала развивающего типа (П. Чайковский. «Евгений Онегин». Вступление), в связующих партиях сонатных форм.

### 6.6. Практические задания

1) Играть заданные последовательности на тему «Отклонения с использованием альтерации» — вначале в тесном, а затем в широком расположении:

*F-dur*

1.  $\frac{4}{4}$  I I<sub>2</sub> IV V<sub>43/V</sub> V<sup>C</sup> V<sub>7</sub> VI II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+3</sup> K V

I<sub>6</sub> II<sub>65/IV</sub> IV V<sub>2</sub><sup>+5</sup> I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> K V<sub>7</sub> I IV<sub>64</sub> I

*c-moll*

2.  $\frac{4}{4}$  I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>64</sub> IV V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>2/III</sub> III<sub>6</sub> II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+3</sup> K V

I<sub>6</sub> V<sub>43/III</sub> III V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> I I<sub>2</sub> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> K V<sub>7</sub> I

*D-dur*

3.  $\frac{4}{4}$  I V<sub>6</sub> V<sub>65</sub> I V<sub>2/IV</sub><sup>+5</sup> IV<sub>6</sub> VII<sub>7/VI</sub> VI<sup>h</sup> II<sub>43</sub> K V

I I<sub>2</sub> VI<sub>7</sub> II<sub>43</sub> VII<sub>7/VI</sub> VI<sup>h</sup> II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+1</sup> K V<sub>7</sub> I II<sub>2</sub> I

*Es-dur*

4.  $\frac{4}{4}$  I VI<sub>7</sub> II<sub>43</sub> II<sub>65/VI</sub> VI<sup>c</sup> V<sub>2/II</sub> II<sub>6</sub> V<sub>2</sub> V<sub>2</sub><sup>-5</sup> I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> K V

I<sub>6</sub> I<sub>65</sub> IV II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> V<sub>43</sub><sup>-5</sup> I V<sub>2</sub> V<sub>6</sub> V<sub>65</sub> I II<sub>64</sub> K V<sub>7</sub> I

*d-moll*

5.  $\frac{4}{4}$  I<sub>6</sub> I<sub>65</sub> IV IV<sub>2</sub> VII<sub>6H</sub> I<sub>7</sub> IV<sub>43</sub> V<sub>43/VIIH</sub> VII<sub>H</sub> V<sub>65/III</sub> III<sup>C</sup> II<sub>65</sub> K V

I I<sub>2</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>43/V</sub><sup>-5</sup> V<sup>A</sup> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>65/IV</sub><sup>-5</sup> IV<sup>g</sup> II<sub>65</sub><sup>+3</sup> V V<sub>7</sub> I

*g-moll*

6.  $\frac{4}{4}$  I VII<sub>65</sub> I<sub>6</sub> I<sub>65</sub> IV V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> III V<sub>2/VI</sub> VI<sub>6</sub> II<sub>65</sub> K V

II<sub>7</sub> V<sub>65/III</sub><sup>+5</sup> III<sub>6</sub> V<sub>65/VI</sub> VI<sup>B</sup> VII<sub>65r</sub> I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> K V<sub>7</sub> I

*Es*

7. *As-dur* *Des*

I I<sub>2</sub> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> II<sub>2</sub> V<sub>65/IV</sub> IV II<sub>65</sub> IV<sub>7</sub><sup>+3</sup> K V

*Es* *b*

I<sub>6</sub> V<sub>65/V</sub><sup>+5</sup> V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>43/II</sub> II VII<sub>65r</sub> I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> II<sub>65</sub><sup>+3</sup> K V<sub>7</sub> I

8. *C-dur* *F* *G*

I V<sub>65</sub> I V<sub>2/IV</sub> V<sub>2/IV</sub><sup>+5</sup> IV<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V<sub>43/V</sub><sup>+5</sup> V<sub>6</sub> V<sub>65</sub><sup>+5</sup> I II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+3</sup> K V

*d* *f*

I<sub>6</sub> V<sub>43/II</sub><sup>-5</sup> II V<sub>43</sub><sup>-5</sup> I V<sub>2</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>43</sub><sup>+3-5</sup> K V<sub>7</sub> I

9. *A-dur* *h* *D*

I<sub>6</sub> II<sub>7</sub><sup>+3</sup> IV V<sub>43/II</sub> II II<sub>7</sub> II<sub>7</sub><sup>+3</sup> V<sub>43</sub><sup>+5</sup> I<sub>6</sub> V<sub>65</sub><sup>+5</sup> IV II<sub>65</sub> K V

*h*

II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> II<sub>7</sub><sup>-5</sup> V V<sub>7</sub> VI V<sub>2/II</sub> II<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sup>+3</sup> K V<sub>7</sub> I

10. *Des-dur* *es* *Ges*

I<sub>6</sub> V<sub>43/II</sub> V<sub>43/II</sub><sup>-5</sup> II II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub><sup>-3</sup> V<sub>65</sub> V<sub>65</sub><sup>-5</sup> I V<sub>2/IV</sub><sup>+5</sup> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> K V V<sub>7</sub>

*Ges*

VI VI<sub>2</sub> II<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sup>+1</sup> V<sub>2</sub><sup>+5</sup> I<sub>6</sub> V<sub>65/IV</sub> V<sub>65/IV</sub><sup>+5</sup> IV II<sub>65</sub> II<sub>65</sub><sup>+5</sup> K V<sub>7</sub> I

11. *cis-moll* *A* *E*

I<sub>6</sub> IV II<sub>65</sub> V<sub>2</sub><sup>-5</sup> I<sub>6</sub> V<sub>2/VI</sub> VI<sub>6</sub> II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+3</sup> K V

*E*

I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> VII<sub>65r</sub> I<sub>6</sub> V<sub>43/VI</sub><sup>-5</sup> III II<sub>6</sub> II<sub>65</sub> K V<sub>7</sub> I

2) Транспонировать последовательности в заданные тональности.

3) Сочинить разные виды фактуры на основе этих гармонических построений.

4) Сочинить к ним мелодии (на отдельной строке).

5) Выполнить задания письменно, используя неаккордовые звуки.

6) Сочинить последовательности самостоятельно и работать с ними по такому же типу.

### 6.7. Виды модуляций: функциональная, мелодическая, гармоническая, мело-дико-гармоническая

Модуляция — это переход в новую тональность с закреплением в ней с помощью каденционного оборота.

В композиторской практике встречаются различные способы модулирования. Исследователи рассматривают многие из них в своих трудах и учебниках под разными углами зрения (13–15; 20; 37; 41; 62; 76; 77; 83; 93).

Перечислим основные виды модуляций.

**Функциональная модуляция** — переход в новую тональность путем приравнивания общего аккорда. Такой тип модуляции применяется для соединения тональностей как близкого (1-й степени), так и далекого родства (на 3–6 знаков). В музыке классико-романтического стиля этот вид модуляций является самым распространенным. Функциональная модуляция часто бывает изложена в форме периода. В композиторской практике она встречается в разных разделах музыкальных произведений.

В учебном процессе изучение модуляций следует начать с самой простой формы — периода. Процесс модулирования включает несколько этапов:

- 1) экспонирование основной тональности (первое предложение);
- 2) появление (введение) «общего» (или «посредствующего») аккорда, который представляет собой функциональное переключение первоначальной тональности на новую. Например: модуляция 1-й степени родства из C-dur в F-dur (тональность субдоминанты);

$$\begin{array}{c}
 \text{(C-dur)} \quad \text{G-dur (отклонение)} \qquad \qquad \qquad \text{F-dur (отклонение)} \\
 \frac{4}{4} \quad I_{53} - V_{2/V} - V_6 - V_6^5 \quad | \quad I - V_{2/IV} - IV_6 - II_{43}^{+3-5} \quad | \quad K - V_{53} \quad | \\
 \qquad \qquad \qquad \text{общий аккорд} \quad \text{модулирующий} \\
 \qquad \qquad \qquad \text{(d-moll)} \quad \text{аккорд (F-dur)} \\
 I_6 - V_{43/II} \quad | \quad II_{53} = VI_{53} - II_{43} - II_{43}^5 \quad | \quad K - V_7 \quad | \quad I_{53} \quad ||
 \end{array}$$

- 3) *модулирующий аккорд* вводится сразу после общего и принадлежит к новой тональности. Именно в этот момент возникает ощущение модуляции;

- 4) каденционное закрепление новой тональности.

**Мелодическая модуляция** представляет собой переход в новую тональность посредством мелодического движения. В этом случае мелодия звучит без аккордового сопровождения. Она обладает большой выразительностью, имеет значительную смысловую нагрузку и по типу напоминает речитатив.

**Гармоническая модуляция** — модулирование с помощью аккордовых средств (используется тип фактуры, родственной хоральному).

**Мелодико-гармоническая модуляция** (термин Ю. Тюлина) представляет собой модулирование без использования посредствующего аккорда. Такой тип модуляций впервые рассматривает в своем труде П. Чайковский, называя его «непосредственная модуляция» (98).

Модулирующему аккорду в мелодико-гармонических модуляциях предшествуют различные гармонические обороты, но чаще всего — септаккорды доминантовой или субдоминантовой группы (нередко с альтерацией). Прием модулирования, основанный на сложном переключении септаккордов, наиболее характерен для музыки XX века (Д. Шостакович, С. Прокофьев).

Модулирующий аккорд не всегда употребляется в единственном числе; иногда вводится модулирующий оборот — несколько аккордов, которые участвуют в процессе модулирования. Примеры: С. Франк. Симфония, II ч.; С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта». «Танец рыцарей» (цифра 84).

Заметим, что в функциональной модуляции, которую мы рассматривали ранее, также присутствует мелодический и гармонический фактор. Различие заключается в том, что в функциональной модуляции главным средством модулирования является общий аккорд. В мелодико-гармонической модуляции, как уже было отмечено, общий аккорд отсутствует,



а модулирующий имеет особенно яркое смысловое значение. В такой ситуации возрастает роль голосоведения, которое всегда бывает естественным, «мелодизированным».

*Энгармоническая модуляция* — переосмысление аккорда путем энгармонической замены одного или нескольких звуков, в результате чего происходит мгновенное переключение тональности (подробнее см. раздел «Энгармонические модуляции»).

*Модуляция-сопоставление* — смена тональности на гранях разделов формы (без предварительной подготовки).

### **6.8. Дифференциация модуляций по способам выполнения: постепенная, ускоренная, внезапная**

Модуляции могут осуществляться *различными способами*.

Постепенные *модуляции* представляют собой движение по родственным тональностям (1-й степени родства) с прибавлением по одному знаку в сторону диэзов или в сторону бемолей. Они могут соединять практически любые тональности и дают возможность постепенного перехода. Это — наиболее мягкие, плавные модуляции, которые широко применялись в музыке гомофонно-гармонического стиля первой половины XVIII века; их можно встретить и в последующие эпохи.

*Ускоренные* модуляции используются при модулировании в далекую степень родства, — в тональности, имеющие различие в 3–6 знаков. Они получили такое название из-за того, что в процессе модулирования осуществляется шаг на четыре знака в сторону бемолей или в сторону диэзов (то есть ускорение). При этом переход происходит через тональности 1-й степени родства — *в сторону бемолей — от исходного мажора через тональность гармонической субдоминанты, в сторону диэзов — от исходного минора через тональность гармонической доминанты*.

Например, ускоренная модуляция из *Des-dur* в *G-dur* (движение по 1-й степени родства) может проходить так: вначале осуществляется переход на один знак из *Des-dur* в *f-moll*. Затем из *f-moll* в *C-dur* (тональность гармонической доминанты), после чего *C-dur* приравнивается к субдоминанте новой тональности (*G-dur*). Последний этап — каденционное закрепление.

Модуляции такого типа имеют более яркий и динамичный характер по сравнению с предыдущим типом.

*Внезапные модуляции* создают эффект неожиданных резких переходов. Существует два типа таких модуляций: 1) внезапные модуляции через различные функции мажоро-минора, например:  $\text{IV}_m, \text{II}_n, \text{II}_m, \text{VII}_m$ . Эти аккорды выступают в качестве общих и присутствуют либо в первоначальной, либо в новой тональности (приравниваются к аккордам диатонической системы или системы мажоро-минора); 2) собственно энгармонические модуляции, которые осуществляются через один септаккорд, переосмысленный с помощью другой нотировки (к примеру, в септаккорде происходит энгармоническая замена одного, двух или трех звуков).

### **6.9. Родство тональностей. Модуляции 1-й степени родства**

Создателем первой системы родства тональностей в Восточной Европе (Россия, Петербург) явился русский композитор Н. Римский-Корсаков (80-е годы XIX столетия). Впоследствии разработкой теории родства тональностей занимались Б. Яворский, Г. Катуар и многие другие исследователи. Как показала учебная практика, наиболее яркий результат в этом направлении принадлежит И. Способину — выдающемуся теоретику, одному из авторов учебника Московской бригады, по которому занимались и продолжают заниматься многие

поколения учащихся. До настоящего времени широко используется и система Н. Римского-Корсакова, имеющая много последователей — как в научной литературе, так и в педагогической практике (на нее, в частности, опирается в своих трудах известный ленинградский исследователь Ю. Тюлин и другие представители ныне петербургской школы).

Подчеркнем, что создание всеобъемлющей системы родства тональностей не представляется возможным: история музыки содержит множество примеров, которые являются тем или иным отклонением от общих правил. И все же в основе этой системы заключены важнейшие законы музыкального мышления и творческих процессов, существовавшие в эпоху тональной музыки. К исследованию же частных моментов, которые не вписываются в общую систему, нужно обращаться в процессе анализа конкретных музыкальных произведений различных авторов и определять их тип самостоятельно.

Таким образом, в творчестве каждого композитора имеются как общие черты, укладываемые в систему теории модуляций (их большинство), так и частные, характеризующие особый авторский подход.

По системе Н. Римского-Корсакова модуляции имеют три степени родства; по системе, предложенной в «Учебнике гармонии» Московской бригады, — четыре степени родства.

1-я степень родства (по обеим системам).

*«Непосредственная связь тональностей основывается прежде всего на функциональных взаимоотношениях их тоник; чем проще это соотношение, тем ближе, родственнее и соотношение самих тональностей. <...> На этом основании более близки те тональности, тоники которых непосредственно входят в диатонический мажор и минор данной исходной тональности. Такое диатоническое родство образует первую степень родства тональностей» (16, 255).*

Таким образом, к 1-й степени родства по обеим системам относятся следующие тональности (изобразим их в виде схемы):

Из мажора					
(T)	S	D	(C-dur)	F-dur	G-dur
параллельная	параллельная	параллельная	a-moll	d-moll	e-moll
тональность	тональность	тональность			+
		+			f-moll
		минорная			
		субдоминанта			
Из минора					
(t)	s	d	(a-moll)	d-moll	e-moll
параллельная	параллельная	параллельная	C-dur	F-dur	G-dur
тональность	тональность	тональность			+
		+			E-dur
		мажорная			
		доминанта			

Модуляции 1-й степени родства осуществляются (как отмечалось выше) через общий аккорд. Параллельные тональности имеют семь общих трезвучий, а также септаккордов. Тональности, различающиеся на один знак, имеют четыре общих трезвучия (тоники и их параллели исходной и новой тональности) и три общих септаккорда. Тональности с разницей в четыре знака имеют два общих трезвучия — тоники обеих тональностей.

После общего аккорда следует модулирующий, затем — каденционный закрепление в новой тональности (пример см. выше).

$I_6$   $II_7^{+3}$   $V_9$   $V_7$   $V_7^6$   $VI$   $VII_{43r/II}$   $V_{2/II}$   $II_6$   $VI_{64}$   $II_7$   $II_{65}$   $II_{65}^{+3}$   $K$   $V$

$I_6$   $II_7^{+3}$   $II_7$   $V_7$   $VI$   $V_{43/IV}$   $V_{43/IV}^5$   $IV$   $II_{43}^{+3}$   $K$   $V_7$   $V_7^5$   $I$   $II_2$   $I$

### 6.10. Модуляции 2-й и 3-й степени родства (по системе Н. Римского-Корсакова) или 2, 3 и 4-й степени родства (по учебнику Московской бригады)

Модуляции во 2-ю степень родства (по системе Н. Римского-Корсакова).

Модуляции 2-й степени родства представляют собой переход в одну из тональностей, имеющую два знака разницы по сравнению с первоначальной.

В группу тональностей 2-й степени родства входят по четыре тональности от исходного мажора или минора (всего восемь). Две из них расположены на большую секунду выше и ниже основной (ладовое наклонение сохраняется), и две являются параллельными к ним.

#### Из мажора

на Б2 + паралл.  
тональность

D-dur + h-moll

(Т)

(C-dur)

на Б2 + паралл.  
тональность

B-dur + g-moll

#### Из минора

на Б2 + паралл.  
тональность

h-moll + D-dur

(t)

(a-moll)

на Б2 + паралл.  
тональность

g-moll + B-dur

Модуляции во 2-ю степень родства осуществляются через общую тональность (возможно отклонение к ней). Она является субдоминантой (или параллелью) той из двух тональностей, участвующих в модуляции, которая лежит выше по квинтовому кругу.

Модуляции 2-й степени родства обычно встречаются в срединных разделах музыкальных произведений (в сонатной форме — в разработке). Для экспозиционных форм они нетипичны.

**Примечание:** данная группа модуляций по учебнику Московской бригады относится ко 2-й степени родства. К той же степени родства Н. Римский-Корсаков относит также модуляции на три-пять знаков. Для удобства запоминания тональности этой группы можно расположить следующим образом: шесть тональностей от мажора и шесть от минора без смены лада — на малую секунду, малую терцию и большую терцию выше и ниже исходной.

Дополнительно: от мажора — минорная на большую секунду ниже, а от минора — мажорная на большую секунду выше. Сюда же относятся одноименные тональности.

<i>Из мажора</i>	<i>Из минора</i>
на БЗ ↑ и ↓	на б. 3 ↑ и ↓
на МЗ ↑ и ↓	на м. 3 ↑ и ↓
на М2 ↑ и ↓	на м. 2 ↑ и ↓
минорная тональность на б. 2 ↓	мажорная тональность на б. 2 ↓
+ одноименная	+ одноименная

*Примечание:* данная группа модуляций по учебнику Московской бригады относится к 3-й степени родства.

Каждый автор дает различное расположение тональностей (то есть порядок их прочтения). На наш взгляд, в учебной практике лучше использовать более наглядный и простой способ. 3-я степень родства тональностей (по системе Н. Римского-Корсакова).

Модуляции в 3-ю степень родства представляют собой переходы в тональности с разницей на 3–6 ключевых знаков.

Для удобства запоминания их можно расположить в следующем порядке: от исходного *мажора* на увеличенные интервалы — *приму, секунду, кварту и квинту вверх в минор* (плюс в мажор на ув.4) и из исходного минора на те же увеличенные интервалы *вниз в мажор* (плюс в минор на ув.4).

<i>Из мажора</i>	<i>Из минора</i>
на ув. 5 ↑ (минор)	на ув. 1 ↓ (мажор)
на ув. 4 ↑ (минор) + на ув. 4 (мажор)	на ув. 2 ↓ (мажор)
на ув. 2 ↑ (минор)	на ув. 4 ↓ (мажор) + ув. 4 (минор)
на ув. 1 ↑ (минор)	на ув. 5 ↓ (мажор)

*Примечание:* данные модуляции по учебнику Московской бригады относятся к 4-й степени родства.

При выполнении практических заданий — игре модуляций на 3–6 знаков и решении задач — следует учитывать некоторые правила.

Если тональности, принимающие участие в модулировании, различаются более чем на шесть знаков, одну из них следует заменить энгармонически. Например: модуляция (*Des — E*) имеет девять знаков разницы между тональностями. Заменяв одну из них энгармонически, мы получаем модуляцию (*Cis — E*) с разницей на три ключевых знака. Это — модуляция в сторону бемолей (уменьшение диезов). Модулировать можно следующим образом:

- 1) постепенная модуляция: (*Cis — dis — H — E*) или (*Cis — Fis — gis — E*).
- 2) ускоренная модуляция: (*Cis — fis — E*).

При модулировании в тональности на 5–6 знаков (то есть самые далекие) постепенная модуляция будет более продолжительной. Ускоренная модуляция имеет, как правило, две промежуточные тональности. В этом случае следует вначале применить переход в 1-ю степень родства с одним знаком разницы от исходной (заметим, что переход в параллельную тональность также применяется). Затем необходимо перейти в тональность, даю-

шую приближение на четыре знака. Например: модуляции (*Des* — *e*) и (*fis* — *B*). *Дополнительный шаг в первую степень родства возможно применить и в конце.*

- 1) постепенная модуляция: (*Des* — *f* — *Es* — *g* — *d* — *C* — *e*) или (*Des* — *As* — *c* — *B* — *F* — *a* — *e*);
- 2) ускоренная модуляция (*Des* — *f* — *C* — *e*) или (*Des* — *b* — *F* — *a* — *e*);
- 3) постепенная модуляция (*fis* — *D* — *G* — *a* — *d* — *B*) или (*fis* — *D* — *e* — *C* — *F* — *B*);
- 4) ускоренная модуляция (*fis* — *D* — *g* — *B*) или (*fis* — *A* — *d* — *B*).

*A-dur*

I IV<sub>64</sub> I IV<sub>43</sub><sup>+</sup> II<sub>2</sub><sup>+</sup> II<sub>2r</sub> VII<sub>7r</sub> I V<sub>43/VI</sub>

*fis* VI II<sub>43</sub> VII<sub>2r</sub> III II<sub>65</sub><sup>+</sup> II<sub>65</sub><sup>+</sup> K V II<sub>65r</sub> VII<sub>43r</sub> I<sub>6</sub> V<sub>65/IVr</sub> IV=I V<sub>2/IV</sub>

*g* *Es* IV<sub>6</sub> IV=III II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+</sup> K V<sub>7</sub> I IV<sub>64</sub> I

Заметим, что в конкретных композиторских стилях различные гармонические системы смешиваются в самых разнообразных комбинациях; бывает и так, что какая-либо из них становится приоритетной в одних сочинениях конкретного автора, в других же главенствующее положение занимает совсем иная. Внутри единого индивидуального стиля поляризация диатоники и хроматики часто приводит к образованию двух контрастных стилей — «строгого», диатонического, и «свободного», хроматического. Соответственно этому многие композиторы XIX и XX столетий предстают словно в двух обликах: «диатоническом» и «хроматическом». Таковы Шуман и Шопен, Вагнер и Лист, Римский-Корсаков и Мусоргский, Чайковский и Бородин, Рахманинов и Прокофьев, Дебюсси и Равель, Станчинский и Шостакович, Стравинский и Барток (14, 286–287).

Напомним: все возникающие вопросы по любой проблеме можно разрешить, обращаясь к анализу конкретных произведений различных эпох и стилей.

Гармонические схемы художественных произведений:

**Allegro**  
*C-dur*



I V<sub>43</sub> I · IV<sub>64</sub> I V<sub>65</sub> I IV I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V<sub>43</sub>

**G**



I II<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> V=I V<sub>65/V</sub> IV<sub>64</sub> I IV<sub>64</sub> I I<sub>6</sub>



V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV VII<sub>6</sub> III VI<sub>6</sub> II V<sub>6</sub> I



II<sub>6</sub> II<sub>6</sub> K V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I

**Allegro**  
*G-dur*



I V<sub>43</sub> V<sub>65</sub> I IV I<sub>6</sub>

с 6146 к

Two systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The first system contains the following chord symbols below the staff: V<sub>43</sub>, I, V<sub>6</sub>, I, IV<sub>6</sub>, K, V<sub>7</sub>,  $\frac{6.3}{I}$ , and IV. The second system contains: I<sub>6</sub>, V<sub>43</sub>, I, V<sub>6</sub>, I, IV<sub>6</sub>, K, V<sub>7</sub>, and I.

**Presto**  
*a-moll*

В. А. Моцарт. Соната № 2 (III ч.) K.V. 189

Three systems of musical notation in 3/8 time, key signature of one sharp (F#). The first system contains the chord symbols IV, VII<sub>43r</sub>, and I<sub>6</sub> = IV<sub>6</sub>. The second system contains VII<sub>7r</sub>, I, and IV<sub>65</sub><sup>+1</sup>. The third system contains a bracketed section labeled "доминантовый органнй пункт" (dominant organ point) with the chord symbols K, V, K, and V below it.

**Allegro**

*A-dur*

В. А. Моцарт. Соната № 9 (I ч.) K.V. 300

I I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V<sub>43</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>6</sub> I II<sub>6</sub> K V

I I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V<sub>43</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>6</sub> I II<sub>6</sub> K V<sub>7</sub> I

I IV<sub>64</sub> IV<sub>64</sub> I I V<sub>65</sub> I IV<sub>65</sub><sup>+1</sup> K V I I<sub>6</sub>

V<sub>6</sub> V<sub>43</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>6</sub> I II<sub>6</sub> K V I I V<sub>43</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> K V<sub>7</sub> I <sup>6.3</sup>



**Allegretto**

П. И. Чайковский. Времена года. Апрель

*B-dur*

The musical score is written for piano in B major (B-dur) and 6/8 time. It consists of five systems of music. Each system includes chord symbols and melodic annotations. The first system starts with a 7-measure rest in the right hand. The second system includes a 'd' annotation above the first measure. The third system includes a 'c' annotation above the first measure and a 'g\*' annotation above the last measure. The fourth system includes a 'c' annotation above the last measure. The fifth system includes a '\*' annotation above the first measure and a '\*' annotation above the last measure.

Chord symbols and annotations for each system:

- System 1: I<sub>6</sub>, V<sub>65</sub>, VII<sub>2r/II</sub>, II<sub>65/II</sub>, II<sub>64 (прох.)</sub>
- System 2: V<sub>2/III</sub>, III = I, V<sub>43</sub>, I = III, V<sub>43</sub>, I
- System 3: VI<sub>43</sub>, V<sub>43/II</sub>, II, IV<sub>65</sub><sup>+1-7</sup>, K, V<sub>7</sub>, V<sub>6/VI</sub>, VI = I
- System 4: V<sub>43</sub>, I, VI<sub>43</sub>, V<sub>43/II</sub>, II
- System 5: IV<sub>65</sub><sup>+1-7</sup>, K, V<sub>7</sub><sup>6</sup>, I

**Allegretto giocoso**

П. И. Чайковский. Времена года. Май (ср. ч.)

h e h

$\Pi_{65}$  V  $V_7^6$  I  $\Pi_{65}$   $V = \Pi^{+3}$   $\Pi_7$  K V  $\Pi_{65}$  V

V<sub>7</sub> I  $\Pi_{65}$   $V = \Pi^{+3}$   $\Pi_7$  K V I=IV I<sub>6</sub>  $V_7/V$  V

e D

$V_{64}$   $\Pi_{43/V}$   $V_7/IV$  IV=II  $\Pi_{43}$   $V_7$   $VII_{2r}$  I

доминантовый органнй пункт

K  $VII_{2r/II}$  II V K K

G Fis

$VII_{2r/II}$  II  $V_7$   $V_{9r}$   $V_{65/IV}$  IV  $V_{65/V}$  V  $V_{43/III}$   $III^{+3}$

Ф. Шопен. Мазурка оп. 6 № 1

хроматическая секвенция

♩ = 132

Первое звено *fis* 8

Второе звено A

V7 I VI<sub>2</sub> V V<sub>7/III</sub> III

транспонирующая секвенция

Первое звено *Cis*

Второе звено H

Третье звено A

Четвертое звено G (*fis*)

II<sub>43</sub><sup>+</sup> V<sub>7</sub> II<sub>43</sub><sup>+</sup> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> IV<sub>65</sub><sup>+</sup> II<sub>43</sub><sup>+</sup> V<sub>7</sub> IV<sub>65</sub><sup>+</sup> II<sub>43</sub><sup>+</sup> V<sub>7</sub>=IV<sub>65</sub><sup>+</sup> II<sub>43</sub>

1. 3 *fis* 2. A

K V7 I VI<sub>2</sub> V V7 I

*fis* 3

IV II<sub>65</sub> I IV<sub>r</sub> II<sub>65</sub> I IV=VI II<sub>43</sub> V I

## Moderato

Ф. Шопен. Мазурка оп. 59 № 1

*a-moll*

The image displays a musical score for Chopin's Mazurka Op. 59 No. 1, marked Moderato and in A minor. The score is presented in two systems, each with a piano (piano) part and a harmonic analysis (гармонический анализ) part. The piano part is written in 3/4 time, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The harmonic analysis part uses Roman numerals and letters to denote chords and their functions. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. The analysis includes various chord types such as triads, dyads, and seventh chords, as well as functional labels like 'V пункт' (V point) and 'K' (key). The second system is labeled 'транспонирующая секвенция (м. 2)' (transposing sequence, m. 2) and includes a section marked 'эллипсис' (ellipsis). The analysis continues with more complex chord structures and functional relationships, including a section marked 'C=VI-'.

(орг. пункт)  $V_{\text{пункт}}$   $IV_m$   $\frac{IV_6}{V}$   $V_7$   $I$   $VI_6$   $I=VI$   $VI^1$   $K$  (орг. пункт)  $V$   
 $\frac{IV_6}{V}$   $V_7$   $I=VI_m$   $\Pi_{43}^{+3}$   $K$   $V_7$   $I=V$   $V_{43/IV}$   $IV$   $V_7$   $I$   
 транспонирующая секвенция (м. 2)  
 $E$   $Es$   $D$   
 $V_7$   $V$   $V_7$   $\Pi_m$   $V_7$  (орг. пункт)  $K$   $IV_2^{+1}$   $V_7$   
 $D$  эллипсис  $G$   $a$   $s$   
 $K$   $V_7$   $V_7$   $IV_7^{+1}$   $a$   $C$   $C=VI^-$   
 $V$   $V_9$   $V_7$   $I=VI$   $VI^1$   $K$   $V_7$   $\frac{IV_6}{V}$   $V_7$   
 $E$   $a$   
 $\Pi_{43}^{+3}$   $K$   $V_7$   $I=V$   $V_{43/IV}$   $IV$   $V_7$   $I$

§ 7. МАЖОРО-МИНОРНАЯ СИСТЕМА

7.1. Взаимодействие мажора и минора

Романтическая гармония обогатила краски ладотональности в связи с широким применением различных аккордов мажоро-минорной системы. В результате взаимодействия мажора и минора образовались усложненные виды мажорного лада (под влиянием параллельного и одноименного минора) и минорного лада (под влиянием параллельного и одноименного мажора).

7.2. Проникновение в мажорный лад аккордов параллельного минора

В мажорный лад на довольно раннем историческом этапе (XVIII век) проникли аккорды одноименного минора — субдоминанта и ее окружение. Они получили название гармонической субдоминанты (IV<sub>г</sub>), второй низкой ступени (II<sub>п</sub>) и шестой низкой ступени (VI<sub>п</sub>). Затем также из одноименного минора в мажор вошла группа минорных доминант: собственно минорная доминанта и ее окружение — седьмая низкая ступень (VII<sub>п</sub>) и третья низкая ступень (III<sub>п</sub>). Эти аккорды чаще всего употреблялись в виде трезвучий, но их можно встретить и в виде септаккордов. В романтической гармонии возможны также отклонения и модуляции в тональности мажоро-минорной системы.

7.3. Обогащение гармонических красок минора за счет проникновения в него созвучий параллельного мажора

Обогащение красок минора связано с проникновением в него созвучий из одноименного мажора. На раннем этапе в него вошла мажорная доминанта (а также гармоническая седьмая ступень). В западноевропейской музыке она стала основной гармонией, вытеснив натуральную доминанту на второй план. Затем, в XIX веке, красочная палитра минора расширилась за счет введения аккорда, родственного мажорной доминанте, — в миноре это третья высокая ступень (III<sup>B</sup>), а также аккордов из семейства субдоминант мажорного лада, получивших название мелодической субдоминанты (IV<sub>м</sub>), второй мелодической ступени (II<sub>м</sub>) и шестой высокой ступени (VI<sup>B</sup>).

*Dur*

The diagram illustrates the Dur system with four staves of musical notation. Each staff shows a sequence of chords with their corresponding labels above and below. The labels include Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII), letter notations (Д, А, М-М, ЭНГ., ион., лид., одн., мин.), and superscripted numerals (+3, -1, +5, -3, -4, +5). The chords are represented by their constituent notes on a five-line staff. The bottom staff includes additional labels: "однот. Т", "IV<sub>г</sub> однот. S", "V<sup>-3</sup> микс. однот. D", and "VII<sup>+5</sup> лн.1".

*moll*

Д — диатоническая система  
 А — альтерационная система  
 м-м — мажоро-минорная система  
 энг. — энгармоническая  
 одн. — одноименная  
 однот. — однотерцовая  
 пар. — параллельная  
 фр. — фригийский лад  
 ион. — ионийский лад  
 дор. — дорийский лад  
 лид. — лидийский лад  
 микс. — миксолидийский лад  
 эол. — эолийский лад  
 мел. — мелодический  
 мин. — минорный  
 пон. — пониженная

Д — диатоническая система  
 А — альтерационная система  
 м-м — мажоро-минорная система  
 энг. — энгармоническая  
 одн. — одноименная  
 однот. — однотерцовая  
 пар. — параллельная  
 фр. — фригийский лад  
 ион. — ионийский лад  
 дор. — дорийский лад  
 лид. — лидийский лад  
 микс. — миксолидийский лад  
 эол. — эолийский лад  
 мел. — мелодический  
 мин. — минорный  
 пон. — пониженная

Заметим также, что гармоническая шестая ступень в мажоре совпадает с повышенной седьмой в миноре (*as* в тональности *C-dur* равно *gis* в тональности *a-moll*). Это дает большие возможности для использования энгармонической системы и переключения аккордов из одного лада в другой.

#### 7.4. Терцовые ряды

Внутри мажоро-минорных систем в некоторых случаях используются терцовые ряды. Они представляют собой терцовые взаимосвязи аккордов и тональностей. Количество таких образований два, три и более. В основе терцового ряда лежат типичные классические аккорды: мажорное или минорное трезвучие, септаккорд (чаще доминантовой функции), иногда нонаккорд.

Различают два основных вида терцовых рядов:

- 1) *диатонические* — с четкими ладофункциональными связями;
- 2) *хроматические* (различных видов) — «звенья одинаковой структуры перемещаются по равновеликим (или разным) терциям: звенья разной структуры перемещаются по одинаковым или чередующимся терциям» (14, 347).

Значительно реже встречаются смешанные терцовые ряды, где чередуются диатонические и хроматические звенья.

Применение диатонических терцовых рядов характерно для большинства композиторов романтической эпохи, хроматических — преимущественно для Ф. Листа, Н. Римского-Корсакова и (эпизодически) других представителей этого периода.

В процессе исторического развития ладовые функции меняли свою роль и подвергались различным преобразованиям. «Под знаком эволюции в доминантовой функциональной сфере происходит все развитие западной музыки от Флорентийской академии музыки до Новой венской школы. Ладовость — естественная функциональная организованность звукоряда — скреплена и упрочена была в начале этим нарождающимся господством доминантовой функции, затем постепенно поглощалась ее диссонантно обостренным истолкованием и, наконец, полностью была переварена в этом диссонирующем — додекафонном уже — звучании разросшейся логической функции доминанты.

Появление субдоминантового тона или аккорда в музыкальном движении всегда несет в себе качество чего-то нового, другого. С кульминационным разделом в тональности субдоминанты в классических произведениях связан и сам смысловой перелом <...>. С использованием звуков и созвучий субдоминантовой сферы связывается эпичность, повествовательность напева, дольная широта <...> устремленность души за горизонт субъективного чувства и видения» (32, 20–21).

### 7.5. Примеры: гармонические последовательности на тему «Мажоро-минор», а также «Альтерация и хроматизм» на основе гармонии П. Чайковского

П. И. Чайковский. То было раннею весной (фрагмент)

Harmonic sequence 1: I, V<sub>65</sub>, I, I<sub>6</sub>, V<sub>65</sub><sup>+</sup>/IV, IV, II<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, I, V<sub>2</sub>/IV, V<sub>7</sub>/II, II=I

Harmonic sequence 2: IV<sub>43</sub><sup>+</sup>, I, I<sub>6</sub>, II<sub>7</sub>, V<sub>43</sub>, I=II, V<sub>2</sub>/V, V, V<sub>2</sub>/III, III<sub>6</sub><sup>+</sup>, II<sub>7</sub><sup>+</sup>, II<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, I

## Тонический органичный пункт

## П. И. Чайковский. Мы сидели с тобой (фрагмент)

1.

I V<sub>7/IV</sub> IV<sub>64</sub><sup>+1</sup> VII<sub>43r</sub> I V<sub>43/V</sub><sub>m</sub> VI<sub>m</sub> II<sub>n</sub> V<sub>65</sub> I V<sub>7</sub> IV<sub>64</sub><sup>+1</sup> VII<sub>43</sub> I

2.

I V<sub>2/IV</sub><sup>+5</sup> VI II VI<sub>64</sub> II<sub>6</sub> II<sub>65</sub><sup>+3</sup> K V<sub>7</sub> I V<sub>65/V</sub> VI<sub>6</sub> V<sub>7/III</sub>

III V<sub>7/III</sub> III II<sub>6</sub><sup>+3</sup> II<sub>65</sub><sup>+3</sup> K IV<sub>65</sub><sup>+1</sup> V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub> IV II II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub> V<sub>65</sub> I

## П. И. Чайковский. Евгений Онегин (фрагменты)

1.

I V<sub>43/V</sub> VI V<sub>65/V</sub> V<sub>7/V</sub> одн. Т I<sub>2</sub> IV<sub>65</sub><sup>+1</sup> I<sub>64</sub> IV<sub>7</sub><sup>+3</sup> V<sub>7</sub> I

2.

I V<sub>2/IV</sub> VI<sub>m</sub> VI<sub>2m</sub> II<sub>6мел.</sub> V<sub>2/V</sub> V<sub>65</sub> V<sub>7</sub> I VI<sub>6</sub> I



3.

II мел. VII<sub>7</sub>/III III V<sub>7</sub>/III III IV<sub>6r</sub> V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>/V V<sub>65</sub>/V V I<sub>6</sub> V V V<sub>7</sub>

IV II<sub>2</sub>/VII<sub>m</sub> V<sub>65</sub>/III<sub>m</sub> V<sub>7</sub>/III<sub>m</sub> III<sub>m</sub> VII<sub>43</sub>/V VII<sub>7</sub>/III<sub>m</sub> III<sub>m</sub> I V<sub>7</sub>/IV<sub>r</sub> IV<sub>r</sub> V<sub>7</sub> I

4.

I II<sub>65</sub> I<sub>6</sub> V<sub>43</sub>/II II V<sub>43</sub><sup>-5</sup> V<sub>7</sub> III<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I I<sub>6</sub> II<sub>65</sub> II<sub>65</sub><sup>+3</sup> V V<sub>65</sub>/VI

VI V<sub>2</sub>/III<sub>m</sub> III<sub>m</sub> V<sub>7</sub> I<sub>6</sub> (одн.) II<sub>65</sub><sup>+3</sup> K V<sub>7</sub> I

5.

I I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V<sub>43</sub> I IV<sub>65</sub> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> V<sub>65</sub>/III III V<sub>43</sub> I V<sub>7</sub>/III III

6.

I II<sub>43/V</sub> II<sub>43/V</sub><sup>+3</sup> V V<sub>2/IV</sub> IV<sub>6</sub> IV V<sub>7</sub> V<sub>65/V</sub> V<sub>H</sub> V<sub>2/III</sub> III<sub>6</sub> V<sub>9</sub> I

V<sub>65/VII</sub> VII<sub>7r/VII</sub> VII II<sub>43/V</sub> V<sub>7/V</sub> V<sub>43</sub> V<sub>65</sub> V<sub>H</sub> VII<sub>7/V</sub> V<sub>H</sub> V V<sub>7</sub> I

I V<sub>6</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>7</sub> IV V<sub>43/II</sub> II II<sub>2r</sub> V<sub>65</sub> V<sub>7</sub> I I<sub>2</sub>

VI<sub>7</sub> V<sub>7</sub> IV V<sub>43/II</sub> II V<sub>6/II</sub> = IV<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>7</sub> IV V<sub>65/II</sub> II VI<sub>6</sub>

gis=as E F Des

V<sub>7</sub> III=I V<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> V<sub>43/V<sub>I</sub></sub><sub>m</sub> VI=I IV<sub>6r</sub>=III<sub>6</sub> V<sub>7</sub> VI=I VI<sub>6</sub><sub>m</sub> I

Творческие и практические задания: такие же, как в предыдущем разделе.

## § 8. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

### 8.1. Содержание понятий «Энгармоническая система» и «Энгармоническая модуляция»

Энгармоническая система включает ряд аккордов, через которые осуществляются переходы из одной тональности в другую путем энгармонической замены в них одного или нескольких звуков. Таким образом, явление энгармонизма связано с короткими модуляциями — переключениями через один аккорд.

*Модуляция называется энгармонической, если в общем между тональностями аккорде совершается такая энгармоническая замена одного или нескольких звуков, при которой интервальное строение аккордов становится иным (И. Способин).*

### 8.2. Энгармоническое переключение

Энгармоническое переключение производится с помощью различных аккордов — диатонических, хроматических, альтерационных. Приравнивание одного или нескольких звуков аккорда (но только не всех — замена всех звуков является лишь простой энгармонической заменой аккорда и не приводит к модуляции) и переключение его из одной системы в другую служит причиной смены тональности. Заметим, что аккорды могут переключаться и внутри одной системы — к примеру, альтерационной.

### 8.3. Местоположение энгармонической модуляции в музыкальной форме и ее драматургическая роль

Основной смысл энгармонической модуляции состоит именно в далеких сдвигах, так как для достижения яркого драматургического эффекта необходимо соединение тональностей с большой разницей в ключевых знаках (три-шесть). Это придает модуляции-переключению характер внезапного изменения в сочетании с особой красочной выразительностью или создает неожиданный эффект резкого изменения событий, перехода к новому состоянию. Соответствующие приемы энгармонизма концентрируют энергию и образуют в музыке моменты значительного и заметного контраста. Энгармонические модуляции связаны с кульминационными разделами музыкальной формы, точками динамического или психологического напряжения. Этот яркий гармонический прием нередко используют композиторы-романтики (Ф. Лист. «Испанские рапсодии», Ф. Шопен. Скерцо № 4 и т. д.). В отдельных случаях такие приемы связаны с колористическими моментами, звукописными и тонкими зарисовками, создающими ассоциации с игрой светотени в живописи (Н. Римский-Корсаков «Золотой петушок», «Сказание о невидимом граде Китеже»).

### 8.4. Аккорды, наиболее употребительные в энгармонической модуляции: $VII_7$ , $ув.5_3$ , $V_7$ , $V_7^{-5}$ , $V_7^{+5}$ )

Перечислим наиболее употребительные, а также особо красочные аккорды, которые можно встретить в энгармонических модуляциях. Это широко распространенный, применяемый в разные исторические эпохи уменьшенный септаккорд (И. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шопен) и увеличенное трезвучие — весьма значительный, эффектный, запоминающийся прием, который не столь часто можно встретить в музыке. Оба эти аккорда ( $VII_7$  и  $ув.5_3$ ) образуются от деления октавы на равные части и являются симметричными. В первом случае аккорд строится по малым терциям и во всех обращениях содержит тот же интервал (основная конструкция — тритон), во втором в основе лежит большая терция (обращения также сохраняют звучание большой терции). Малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд), а также его виды — доминантсептаккорд с пониженной квинтой ( $V_7^{-5}$ )

и с повышенной квинтой ( $V_7^{+5}$ ) являются типичными аккордами для энгармонических модуляций (в них малая септима удобно переключается на увеличенную сексту, что дает возможность перехода в альтерационную систему).

Малый минорный и полууменьшенный септаккорд — исключительно яркие средства для энгармонизма. Не случайно полууменьшенный септаккорд, создающий при энгармоническом переключении эффект чувственного «томления», находится в основе лейтмотивных гармоний Р. Вагнера («тристан-аккорд») и именной гармонии С. Рахманинова (уменьшенный терцквартаккорд с квартой). Существуют и другие примеры.

Энгармонизм уменьшенного септаккорда. Разрешение ум. VII<sub>7</sub> в 24 тональности:

Схема: C, c G, g F, f A, a E, e D, d Fis, fis Cis, cis; H, h Es, es B, b As, as

**B T (dur, moll)**

C, c A, a Fis, fis Es, es

VII<sub>7r</sub> I VII<sub>65r</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>43r</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>2r</sub> I<sub>64</sub> (IV<sub>64</sub>, V<sub>64</sub>)

**B S (dur, moll)**

G g E e

VII<sub>7r/IV</sub> IV V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>7r/IV</sub> IV V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>65r/IV</sub> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> VI VII<sub>65r/IV</sub> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> I

**B S (dur, moll)**

Cis cis B b

VII<sub>43r/IV</sub> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> I VII<sub>43r/IV</sub> IV<sub>6</sub> II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> I VII<sub>2r/IV</sub> IV<sub>64</sub> II<sub>2</sub> V<sub>65</sub> I VII<sub>2r/IV</sub> IV<sub>64</sub> II<sub>2</sub> V<sub>65</sub> I

**B D (dur, moll)**

F, f D, d H, h As, as

VII<sub>7r/V</sub> V V<sub>7</sub> I VII<sub>65r/V</sub> V<sub>65</sub> I VII<sub>43r/V</sub> V<sub>6</sub> V<sub>65</sub> I VII<sub>2r/V</sub> V<sub>43</sub> I

## Энгармоническая модуляция:

$I$   $IV_{43}^{+1}$   $II_{65/D}^{+3}$   $V_{2/S}$   $IV_6$   $IV$   $VII_{43}$   $IV_7^{+1}$   $K$   $VII_{7r/D}$   $V_7$   $V_7^{+5}$   $I$

Энгармонизм малого мажорного септаккорда. Разрешение  $V_{7r}$  в 11 тональностей:

Схема:

$C, c$   $V_7$   $\underline{6.3} (M.3)$   $I$   $II_7^{+3}$   $V_{43}$   $I$   $F, f$   $VII_{7H}$   $I$   $a$   $VII_{65(r)}^{-3}$   $V_{43}^{-5}$   $I$   $Fis, fis$

$h$   $IV_{65}^{+1}$   $K$   $V_7$   $\underline{M.3}$   $I$   $D$   $II_{65}^{+1}$   $V_2^{+5}$   $I_6$

$dis$   $VII_{43}^{-5}$   $I_6$   $H$   $II_{43}^{+1}$   $K$   $V_7$   $I$

Энгармонизм увеличенного трезвучия. Разрешение  $ув.5_3$  в 12 тональностей:

Схема:

$f$   $III_{53r}$   $I_6$   $V_{64}^{+5}$   $I_6$   $As$   $VI_{6r}$   $I$   $IV_{64}^{-1}$   $I$   $as$

$cis$   $III_{6r}$   $I_{64}$   $V^{+5}$   $I_{64}$   $Des$   $VI_{64r}$   $I_6$   $E$   $IV^{-1}$   $I_6$   $e$

$C$   $VI_r$   $I_{64}$   $IV_6^{-1}$   $I_{64}$   $c$   $III_{64r}$   $I$   $a$   $V_6^{+5}$   $I$   $A$

Примеры (гармонические схемы на основе образцов из художественной литературы):

Ф. Шопен. Скерцо оп. 54, № 4

**Presto**

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Presto' and features a key signature of three flats. The second system includes the annotation 'ten.' above the treble staff and 'sf' (sforzando) below the bass staff. The third system is labeled 'Энгармоническая модуляция' (Enharmonic modulation) and 'Fis (fis)', with a harmonic analysis 'IV<sup>+1</sup><sub>65</sub> = VII<sub>2r</sub>' below the bass staff. The fourth system shows a key signature change to three sharps. The fifth system returns to three flats. Various musical notations are present, including slurs, ties, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'sf'. Handwritten annotations include 'ten.' and 'sf' in some places, and 'Pia' with asterisks in others.

ten.

*sf*

Энгармоническая модуляция

Fis (fis)

*pp*

*sf*

IV<sup>+1</sup><sub>65</sub> = VII<sub>2r</sub>

Es=E

$II_4^3 = V_7$

## § 9. ФАКТУРА. ФОРМЫ ФАКТУРНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ ГАРМОНИИ

### 9.1. Гармония и фактура в условиях тональной музыки

Гармония и фактура в условиях тональной музыки представляют собой неразделимое единство. Умение изложить гармонию определенным фактурным способом — одно из главных свойств, характеризующих мастерство композитора. Индивидуальный облик музыкального стиля во многом определяется оригинальным подходом к материально-звуковой стороне изложения музыкальной мысли.

«Формы фактурного изложения гармонии оказались весьма многообразными и определили особенности индивидуальных гармонических стилей. Известно, что именно письмо и множество фактурных типов изложения обусловили неповторимость сочинений композиторов-романтиков — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена. Разного рода приемы фактурного изложения обогатили их гармонический язык, привнесли в традиционную аккордику новые краски и оттенки» (67, 59).

## 9.2. Различные типы фактуры

В классической и современной музыке существует великое множество типов и форм фактурного изложения.

Среди основных типов фактуры, господствовавших в разные периоды истории, принято выделять наиболее ранний в историческом смысле *моноподийный склад* (основанный на сочетании различных тонов), *полифонический* (сочетание двух или нескольких равноправных или соподчиненных голосов — имитационная, неимитационная полифония) и гармонический склад (совокупность тонов как единый красочно-звуковой комплекс).

Особенности фактуры исследованы во многих трудах<sup>16</sup>.

Приведем некоторые из наиболее распространенных типов фактуры<sup>17</sup>:

1) *Аккордовый склад* (гармоническая фактура) — движение аккордами при отсутствии самостоятельной развитой мелодии (хоральный склад): гармонизация верхнего голоса или баса.

Пример: П. Чайковский. «Вечерняя молитва» из «Детского альбома».

2) *Гармоническая фигурация аккордового типа* — движение по звукам аккорда.

Пример: И. С. Бах. ХТК, I том, Прелюдия C-dur.

3) *Гомофонно-гармоническая фактура*. Главенствующей является развитая мелодия; ее сопровождает аккомпанемент аккордового или аккордово-фигурационного типа (произведения венских классиков).

4) *Полифонический тип фактуры* (И. С. Бах. Прелюдии и фуги из «ХТК»; Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги).

В настоящей книге мы не рассматриваем подробно приемы полифонического письма: для их изучения необходимо обращаться к известным учебникам и трудам по полифонии. Упомянем лишь отдельные из них, касающиеся работы с мелодией и необходимые для выполнения практических работ в первую очередь.

*Полифония* — вид многоголосия, который основан на одновременном звучании двух или более самостоятельных голосов. Существует множество видов полифонии. Приведем в качестве примеров некоторые из них:

- *подголосочная* — в основе лежит мелодия, от которой ответвляются подголоски;
- *имитационная* — представляет собой одинаковые мелодии, сочетающиеся по горизонтали или вертикали;
- *контрастная* — сочетающиеся мелодии различны.

*Имитация* (лат. «подражание») — точное (или почти точное) повторение мелодии в другом голосе. Возможен сдвиг мелодии по горизонтали (на несколько тактов), по вертикали (на заданный интервал) или то и другое вместе.

Голос, вступающий первым, называется пропостой (*итал.* «предложение»). Голос, вступающий вторым и повторяющий мелодию, называется респостой (*итал.* «ответ»). Данный голос, являющийся как бы отражением первоначального, является имитацией.

<sup>16</sup> Наиболее интересны разработки Ю. Тюлина, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Фраенова, С. Григорьева, Р. Сергиенко и др.

<sup>17</sup> Отдельные типы фактуры, приведенные в классификации, являются подвидами основных типов.



При дальнейшем изложении первый голос продолжает мелодическое развитие и образует противосложение (контрапункт). Так возникает полифоническая двухголосная фактура.

В музыкальной литературе преобладает двух- и трехголосная имитация (при сочинении голоса в ней сочетаются по парам). Можно встретить и большее количество голосов — шесть, восемь, двенадцать.

• *Простая имитация* — такой вариант полифонического изложения, при котором во втором голосе проводится фрагмент одноголосной мелодии, прозвучавшей до вступления второго голоса. Далее идет свободное развитие первого голоса.

Схема:

- первый голос (пропоста) A + противосложение B + свободное развитие
- второй голос (риспоста) A1 + свободное развитие, каденция

• *Каноническая имитация (канон)* — точное повторение мелодии первого голоса во втором.

Схема:

- первый голос (пропоста) A + противосложение B + противосложение B1 + противосложение B2
- второй голос (риспоста) A1 + противосложение B + противосложение B1 и т. д.

*Виды имитаций (классификация по виду использованной техники):*

- *точная* — буквальное повторение мелодии на той же или другой высоте;
- *в обращении* — все интервалы читаются наоборот (например: в мелодии идет ход вверх на чистую кварту, затем вниз на большую терцию, вверх на большую секунду и т. д. Вариант в обращении: ход вниз на чистую квинту, затем вверх на малую сексту, вниз на малую септиму и т. д.);

- *в увеличении* — каждая длительность увеличивается (например, в два раза);
- *в уменьшении* — каждая длительность уменьшается;
- *в ракоходном движении* — мелодия читается от последней ноты подряд до первой;
- *сочетание* разных видов.

В полифонической фактуре главную роль выполняет ритм, который представляет собой свободное развитие в каждом голосе. Большое значение имеет комплементарность (взаимное дополнение голосов).

Полифоническая фактура играет значительную роль в гомофонной музыке, где часто применяется имитация и другие приемы полифонического письма.

5) *Смешанный тип фактуры* — например, гомофонно-гармоническая с элементами полифонии (сонаты В. А. Моцарта, Л. Бетховена, произведения Р. Шумана, П. Чайковского и др.).

6) *Фигурационный тип фактуры или орнаментирование*. Представляет собой различные виды украшений в фактуре. К нему относятся *все виды неаккордовых звуков* (они рассматриваются ниже) — мелодическая, гармоническая и ритмическая фигурация.

Различные виды фигурационной фактуры появились в эпоху барокко и раннего классицизма. К примеру, фигурационная фактура является одним из основных средств выразительности у Ф. Э. Баха. В своих музыкальных произведениях он широко применяет все виды фигурации, что можно объяснить влиянием импровизационной манеры письма. Ф. Э. Бах является предшественником не только венских классиков, но и Ф. Шопена (в области мелодики) и даже О. Мессияна (в области ритма).

**Allegro moderato** Ф. Э. Бах. Соната № 59 (финал)

Самого высокого мастерства в фигурационной технике достиг Ф. Шопен. Композитор широко применял все виды неаккордовых звуков в мелодии и других голосах, аккордовую фигурацию (Прелюдии, Этюды, Полонезы и другие сочинения).

Блестяще использовалась фигурационная техника Р. Вагнером, Н. Римским-Корсаковым, А. Скрябиным, К. Дебюсси, К. Шимановским.

*Пример:* К. Шимановский. Мазурка соч. 50 № XVI.

7) *Ритмическая фигурация* — чаще всего, равномерное движение гармонического сопровождения, создающего «фон» для мелодии (Р. Шуман. «Я не сержусь»). Ритмические фигуры встречаются в музыке разных стилей. Они оригинально представлены в музыке XX века — например, у М. Равеля («Болеро»), у К. Орфа («Катулли Кармина»).

8) *Сочетание разных типов фигурации в одновременном изложении* (Ф. Шопен, Р. Шуман и другие).

9) *Дублирование голосов* — октавное (терцовое, квартовое) удвоение мелодии. Также возможно движение параллельными созвучиями (секстаккордами, квартсекстаккордами и другими). В основном этот прием служит средством уплотнения верхнего голоса. Иногда дублирование встречается и в других голосах.

В. Холопова называет этот прием «дублировкой»; С. Григорьев, обращаясь к исследованию аналогичного материала, отмечает, что «одним из коренных свойств, объединяющих все формы дублировок, является ритмическое тождество дублируемых и дублирующих голосов» (14, 404). Определяя сущность данного фактурного приема, он подчеркивает, что, «превосходя... нормативную одноголосную мелодию в степени рельефности и весомости, многоголосная мелодия уступает ей в кантиленности, в свободе и гибкости дыхания» (14, 405). Пример: И. Стравинский. «Петрушка». Начало балета и тема Петрушки.

### 9.3. Неаккордовые тоны

*Неаккордовые звуки* (тоны) в тональной музыке применяются во многих видах и комбинациях. Заметим, что их роль различна не только в рамках исторических эпох, но и в индивидуальных композиторских стилях.

В состав мелодии, особенно достаточно развитой и сложной, всегда входят аккордовые и неаккордовые звуки. Их сочетание, в одних случаях, придает мелодии высокую степень концентрации внутренней энергии, интенсивность и динамику. В других вариантах это изящное звуковое письмо, с обилием деталей и подробностей, тонкое и аристократичное (в старину оно называлось «салонным»). Развитая многоголосная фактура также предполагает наличие неаккордовых звуков в разных голосах. Они обогащают музыкальную ткань и применяются с самыми разными целями: для придания музыкальной палитре особой чувствительности или глубокой выразительности; тонкости и декоративности или яркой динамичности — в зависимости от содержания музыкального произведения.

Основные виды неаккордовых звуков — задержания, проходящие и вспомогательные звуки разных типов (14; 16; 21; 38; 42; 54; 59; 68; 78; 81; 84).

#### 9.4. Задержания

*Задержание* — неаккордовый диссонанс на сильной доле, который временно нарушает терцовую структуру аккорда. Приготовленное задержание включает три стадии: 1) приготовление (звук присутствует в аккорде, предшествующем задержанию, чаще в том же голосе, но может находиться и в других голосах); 2) собственно задержание — диссонирующий неаккордовый звук в новом аккорде; 3) разрешение — переход задержания в аккордовый звук.

Бывают нисходящие (на б. 2 и м. 2) и восходящие (на м. 2) задержания. Они не изменяют нормы удвоения в аккордах.

*Запрещается*: удвоение тона, в который разрешилось задержание («мешающий звук»). В виде исключения можно употребить одинаковый звук в верхнем голосе (имеется в виду разрешение задержания) и в басовом голосе. Чтобы избежать мешающего звука в мелодии и в одном из средних голосов, можно применить двойное задержание или изменить расположение аккорда.

Задержания употребляются не только в одном голосе, но также в двух или трех (двойные, тройные).

Другие виды задержаний: приготовленное неаккордовым звуком в том же голосе, приготовленное в *другом голосе*; приготовленное *на расстоянии*.

#### 9.5. Проходящие звуки

*Проходящие звуки* появляются на слабом времени в поступенном движении между двумя соседними по высоте аккордовыми звуками, в восходящем или нисходящем направлении (И. Способин). Это неаккордовые звуки, которые, располагаясь между аккордовыми, образуют плавный восходящий или нисходящий мелодический ход (Т. Мюллер). Проходящие звуки способствуют созданию плавного, скользящего движения. Они бывают диатоническими и хроматическими, двойными и тройными.

*Запрещается*: приводить проходящие звуки к унисону.

The first staff shows a sequence of chords: I, V<sub>65</sub>, I, I<sub>6</sub>, II<sub>6</sub>, V<sub>65</sub>, I, IV, V<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>. Auxiliary notes (marked with asterisks) are placed on the weak beats between the chords. The second staff shows a sequence of chords: I, I, I, I. Auxiliary notes (marked with asterisks) are placed on the weak beats between the chords.

### 9.6. Вспомогательные звуки

*Вспомогательные звуки* помещаются на слабом времени между аккордовым звуком и его повторением, бывают диатоническими и хроматическими, двойными и тройными.

Существуют *скачковые вспомогательные звуки*, или брошенные скачком. Они появляются на слабом времени секундой выше или ниже последующего аккордового звука. Их разновидностью является камбиата — скачковый тон, который не возвращается к исходному аккордовому, а идет на терцию или кварту вверх или вниз и переходит в другой аккордовый звук или звук новой гармонии.

*Запрещается:* применять вспомогательные звуки на фоне унисона или октавы.

The first staff shows a sequence of chords: I, I, I<sub>6</sub>. Auxiliary notes (marked with asterisks) are placed on the weak beats between the chords. The second staff shows a sequence of chords: II<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, I, I, II<sub>43</sub>, V<sub>65</sub>, I. Auxiliary notes (marked with asterisks) are placed on the weak beats between the chords.

## Различные типы неаккордовых звуков:

Тонический  
органный пункт

II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub> V<sub>43/VI</sub> VI II<sub>43</sub> V<sub>7</sub> VI II<sub>43</sub> II<sub>43</sub><sup>+3</sup> K V<sup>+5</sup>

I I<sub>65</sub> II VI<sub>6</sub> II<sub>6</sub> II<sub>65</sub> II<sub>65</sub><sup>+1+3</sup> K V<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>+5</sup> I II<sub>2</sub> I

## 9.7. Фигурационные звуки

«Усложнение гармонического голосоведения более или менее самостоятельным мелодическим движением является мелодической фигурацией. Эта самостоятельность проявляется в том, что фигурационный голос выделяется в гармонии своим ритмомелодическим рисунком, захватывая звуки, отступающие от аккордовых тонов» (78, 325).

Фигурационные звуки — целая система неаккордовых тонов, которые опираются на аккордовые и связаны с ними. Ю. Тюлин определяет несколько типов мелодической фигурации.

Строгая фигурация — например, простые виды неаккордовых звуков. Свободная фигурация — смешанные виды неаккордовых звуков разных типов.

Сложные типы фигурации насыщают фактуру, усиливают роль горизонтального движения и тем самым способствуют ее полифонизации.

Для изучения неаккордовых звуков и практического применения их в фактуре полезно ознакомиться с практическими примерами Ю. Тюлина (некоторые из них мы приводим ниже). Отдельные образцы сочиненных им упражнений представляют собой обобщенные типы музыкальной фактуры романтической эпохи. Мы рекомендуем их играть, анализировать и затем применять в своих сочинениях на заданный стиль, смешивая их элементы по собственному усмотрению. Данные упражнения необходимо хорошо проработать перед выполнением практических заданий, связанных с изучением образцов музыкальной фактуры классико-романтической эпохи.

В дальнейшем учащиеся сочиняют собственные варианты фактуры, взяв за основу любую гармоническую последовательность и исполняя ее в разных фактурных вариантах.

Практические примеры Ю. Тюлина:

*a-moll*

Harmonic progression in a-moll: I, V<sub>7</sub>, VI, II<sub>65</sub>, K, V<sub>7</sub>, I.

Гармонический орнамент

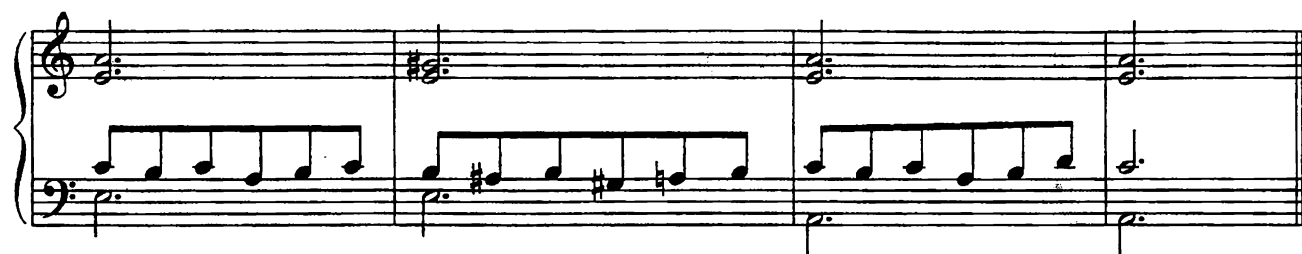
a)

Гармоническая фигурация с октавным удвоением тонов

б)

Мелодический орнамент

в)



## Гармонический орнамент



## Гармоническая фигурация с октавным удвоением тонов



## Мелодический орнамент



A musical score for piano, measures 1-4. The key signature has one sharp (F#). The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, with some chromaticism. The bass line is simpler, with some chords and single notes.

Фигурационные звуки гармонических голосов в орнаменте

3)

A musical score for piano, measures 5-8, labeled with a circled '3'. The key signature has one sharp. The melody in the right hand features a complex, ornate figure with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line is simpler, with some chords and single notes.

A musical score for piano, measures 9-12. The key signature has one sharp. The melody in the right hand continues the ornate figure from the previous section. The bass line is simpler, with some chords and single notes.



# Глава III. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ НОВОЙ СТИЛИСТИКИ В МУЗЫКЕ XX–XXI ВЕКОВ

## § 1. ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА

### 1.1. Общая характеристика нового искусства

Новое искусство XX столетия формировалось под влиянием философских взглядов Ф. Ницше, З. Фрейда, К. Леви-Стросса, Э. Фромма, Х. Х. Штуккеншмидта, Т. Манна, Г. Гессе, Г. Белля, А. Рембо и других авторов известных литературных и философских трудов.

Диапазон отражения мира действительности и мира фантазии в искусстве XX века был необычайно велик. Различные течения нового искусства получили общее название «авангардизм» (фр. *avant-garde* — передовой отряд). Его представители вели свои поиски в самых разных направлениях, нередко противоречивых. В целом авангардизм в искусстве являл собой многослойную и пеструю картину, однако общей для создателей данного направления чертой было то, что они стояли на позиции отрицания традиционных ценностей европейской культуры, достижений предшествующих эпох, считая их консервативными. Авангардисты сознательно стремились к революционным преобразованиям, пропагандировали бунтарство. Эта позиция касалась не только творческих изысканий: они нередко привлекали к себе внимание публики эгоцентрическими поступками и эпатажным поведением. Творческие поиски авангардистов отличались исключительным разнообразием: изобретались необычные методы и приемы письма, проводились многочисленные эксперименты в области слова, звука, краски. Среди основных направлений авангарда в искусстве (живопись, литература, музыка) — *кубизм, дадаизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, примитивизм, додекафония, алеаторика, электронная музыка* и другие. Многообразные феномены авангарда возможно классифицировать лишь условно, по отдельным преобладающим параметрам, так как его представители сочетают в своем творчестве различные приемы и методы работы.

Творческие деятели нового искусства XX века стремились к созданию необычных, оригинальных форм и способов художественного выражения, широко экспериментировали. Поиски совершенно неизведанных путей в искусстве отражали восприятие молодыми мастерами окружающего мира и являлись реакцией на резко изменившиеся условия жизни (вспомним бурное развитие цивилизации, технические преобразования, революционные катаклизмы). В своем воображении человек представлял себя творцом (писатель Ф. Кафка) и, в то же время, ощущал жертвой в жестоком мире войн и трагедий (писатель С. Цвейг, композитор А. Шенберг). Поэты-футуристы, «будетляне» (В. Маяковский, В. Хлебников) провозглашали культ техники, движения, ритма. Под влиянием технофильства находилась электронная музыка, сонористика. Сюрреалисты (среди них поэт А. Рембо, художники С. Дали и М. Шагал, композитор Д. Лигети) источником искусства считали сферу подсознания — сновидения, галлюцинации, мир грез и фантазии. В своем творчестве они использовали ирреальные формы и комбинации предметов и явлений. Дадаисты (в частности, поэт Т. Тцара) любили выбирать слова, используя игральную кость или открывая наугад словарь. В музыке техника случайного выбора получила название «алеаторика» (в этом стиле работал, в частности, известный американский композитор Дж. Кейдж).

На театральной сцене стала модной философия «театра жестокости», автором которой являлся Антонен Арто. Его основные идеи о духе, скованном материей, и об обращении человека к таинственным силам его души, а также подражание некоторым особенностям языческих обрядов первобытного общества были близки композитору П. Булезу.

В поисках средств выразительности композиторы обращались в первую очередь не к изучению классического наследия, а к самым разным пластам культуры далекого прошлого или настоящего. В частности, их интересы были связаны с примитивным искусством, откуда они заимствовали ряд приемов — например, использовали повторения слогов и слов, возгласы, вскрики, различные шумы и так далее. Подобные методы письма вызывали ассоциации с коллективными заклинаниями, языческими обрядами. Изучение культовых традиций, сохранных отдельными народами и дошедшими до нас в виде взглядов и обычаев, оказало влияние на творчество ряда композиторов XX века (К. Орф, И. Стравинский и другие).

Мистицизм, буддизм, древнекитайская «Книга перемен», восточные мифы — все это и многое другое было предметом интереса и увлечений представителей нового искусства.

Различные течения и проекты, существовавшие в музыкальном искусстве XX века, разумеется, не были равнозначными по уровню и масштабу. Наиболее яркие явления оставили глубокий след; менее глобальные сохранили свое значение как оригинальные эксперименты. Но в целом все они отражали характер бурного и противоречивого века, в котором было место как высоким духовным взлетам, серьезным религиозно-философским поискам, так и необычайной жестокости и падению (мировые войны, рост преступности, идеологические и нравственные заблуждения). Все это, несомненно, повлияло на творчество крупных мастеров.

В рамках данной работы автор не ставит перед собой задачу представить панораму музыкального искусства XX века. Однако перед тем как приступить к изучению некоторых элементов музыкального языка, следует осознать, чем вызвано их появление. Именно поэтому необходимо хотя бы эскизно, несколькими штрихами изобразить общую картину направленности философских взглядов и поисков, соответствующих новому времени. Эта картина поможет разбудить воображение и представить многоликое искусство XX века, в котором возникло такое невероятное количество разнообразных *течений, направлений, техник и приемов музыкального письма* (3; 7; 9; 13; 14; 17; 19; 20; 22; 23; 24; 25 и др.). Их изучение — это достаточно сложная задача, которая потребует от желающего приобщиться к высоким достижениям современного искусства немалого количества времени и серьезных усилий, самостоятельных поисков, направленных на ознакомление с большим числом музыкальных произведений и трудов по музыкознанию, с литературно-философскими трудами, живописью, архитектурой и т. д. Все это поможет понять причины возникновения в искусстве целого ряда новаций, которые привели к созданию многочисленных самостоятельных музыкальных направлений.

Одним из таких музыкальных направлений явился *экспрессионизм* (среди представителей — писатель Г. Кайзер, художники О. Нольде и О. Кокошка, композитор А. Шёнберг), основанный на эстетике, в которой единственной реальностью считается субъективный мир человека. Для искусства экспрессионизма свойственны иррациональность образов, деформированное восприятие мира, психологическая неустойчивость и напряженность, острота выразительных средств.

Интенсивное развитие альтерационной и хроматической систем гармонии в XIX веке привело к ослаблению ладофункциональных связей. В первую очередь, этому способствовали следующие факторы: постоянное стремление к выходу за пределы тональности (модуляции, отклонения); уклонение от разрешений в тонику самыми различными способами (энгармонические переключения, прерванные обороты хроматического типа, эллиптические обороты); использование в роли центрального элемента музыкальной системы (созвучия или звука, заменяющего устой) аккордов доминантовой гармонии с альтерацией или иных созвучий; применение других приемов гармонического письма, которые нивелировали тональность, делали ее трудноуловимой, ускользающей (К. Дебюсси, А. Скрябин).

Переходным этапом от гомофонно-гармонического музыкального письма различных видов (в рамках классицизма, романтизма) к новым методам и формам работы со звуковым материалом (сонористика, электронная музыка и другие) послужил *импрессионизм*.

### 1.2. Импрессионизм

Импрессионизм (фр. *impression* — впечатление) — это художественный стиль в искусстве конца XIX — начала XX столетия. Философский принцип, наиболее привлекательный для представителей этого направления, отражал созерцательное мировоззрение, бесконфликтность. Художники, писатели, композиторы передавали впечатления от окружающего мира, изменчивость его состояний. Для них характерно обращение к области интуиции, подсознания.

Импрессионизм появился во Франции (примерно в 1860 году); он связан с именами художников Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуара, К. Писсарро, К. Моне, А. Сислея. Художники-импрессионисты изображали на своих картинах как бы «остановившееся мгновение» безостановочно текущего времени — случайные ситуации, игру света и тени; находили необычные ракурсы человеческих фигур или предметов. Они стали писать на открытом воздухе, следствием чего явилось отражение на их полотнах вибрации света, колебаний мелких частиц воздушных слоев. Техника импрессионизма представляла собой нанесение на холст отдельных мазков (использовались чистые цвета). При рассмотрении картины на отдаленном расстоянии в результате оптического эффекта мазки сливались и воспринимались как единое целое, создающее ощущение яркой колеблющейся многоцветности. В конце XIX века на смену этому течению пришел постимпрессионизм. Его представители — В. Ван Гог, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек и др. — применяли яркую, декоративно-стилизованную манеру письма. Их творчество было посвящено различным эпизодам окружающей действительности; нередко они увлекались изображением быта экзотических стран.

Аналогичные философские принципы нашли отражение и в музыкальном искусстве: культ мгновения, передача быстро меняющихся состояний, восприятие неповторимых моментов изменчивой природы, необычайно тонкое ощущение нюансов. Для импрессионизма в музыке (К. Дебюсси, М. Равель) свойственно смешение чистых диатонических красок, использование колористических приемов, «мерцающих» звучаний, различных тембровых эффектов.

К основным преобразованиям композиторов-импрессионистов в области музыкального языка относится прежде всего иное — более свободное — использование средств гармонии. Импрессионисты не придерживались строгих правил соединения и разрешения аккордов, что было обязательным в предшествующую классико-романтическую эпоху (34; 39).

Стремление к предельному расширению красочной палитры привело к многочисленным преобразованиям. Импрессионистами стали применяться такие новаторские приемы, как полигармония, полимодальность, политембровость. Произошло обогащение аккордики — в практику были введены многозвучные аккорды терцового, квартового, кварто-квинтового строения. Применялись также аккорды с опорой на тритон, большесекундовые созвучия. Все эти структуры комбинировались авторами по мере необходимости. В музыке импрессионистов широко использовалась импровизационность, сопоставление далеких регистров (фонические эффекты), особая педализация. Для области ладообразования характерно широкое употребление диатоники разных видов и неомодальности, а также применение симметричных ладов.

### 1.3. Свободная атональность. Додекафония

Стремление освободиться от привычного устоя — тоники способствовало дальнейшим поискам и экспериментам в этом направлении и в конечном итоге привело к свободной атональности.

В отличие от классической тональной системы, в основе которой находится мажор или минор с типичными для них многообразными возможностями внешних и внутренних взаимодействий, в атональной музыке изменяется как сам ладовый принцип, так и законы комбинирования элементов внутри новых систем.

Занимаясь поисками современного музыкального языка, к атональной музыке почти одновременно пришли несколько выдающихся композиторов XX века, среди которых были А. Шёнберг, И. Хауэр, Н. Рославец.

Основоположником в этой области, однако, принято считать австрийского композитора Арнольда Шёнберга, создателя свободной атональной, а затем и додекафонной системы в музыке, автора многочисленных музыкальных произведений, теоретических трудов (106) и основателя новой венской школы, представителями которой были он сам и его ученики, талантливые композиторы Антон Веберн и Альбан Берг.

Создавая новый метод организации музыкального материала, А. Шёнберг в качестве основы своей системы предложил 12-тоновую технику, которая получила название «додекафония».

Сравнивая тональную систему с додекафонией, композитор и теоретик Э. Кшенек определяет их различие следующим образом: «Сущность тональной системы — так же, как конкретной тональности, — тонико-доминантовая функция, тональная каденция — гармонический феномен. Поскольку атональность организуется мотивными связями, она очевидно выдвигает на первый план *мелодический феномен* (курсив мой. — И. М.).

Таким образом, новый язык основан на полифонической по существу концепции музыки, связанной с той, которая была в Средние века, до того как развилась тональность (в современном смысле слова). Поэтому кажется разумным сближение атональности и 12-тоновой техники путем контрапункта. Гармонические факторы имеют в атональности второстепенное значение, по крайней мере, на настоящей стадии развития» (28, 133).

Основные признаки атональности — это отказ от функциональной гармонии, соблюдение принципа равноправия всех тонов, отсутствие центра тяготения в виде тоники, равноправие консонирующих и диссонирующих интервалов (отсутствие необходимости их разрешения, поскольку равенство тонов не предполагает наличия устойчивых и неустойчивых ступеней).

Среди первых атональных сочинений А. Шёнберга — 15 песен на стихи из «Книги ви-сских садов» С. Георге (1907–1909), Три фортепианные пьесы ор. 11 (1909), монодрама «Ожидание», опера «Счастливая рука», мелодрама «Лунный Пьеро».

#### 1.4. Некоторые элементы серийной техники (А. Шёнберг, Э. Кшенек)

Подчеркнем еще раз важный нюанс: недостаток системы свободной атональности состоял в ее слишком большой свободе, в связи с чем возникла потребность в создании упорядоченной звуковой организации. Эту задачу блестяще решил А. Шёнберг, автор системы додекафонии — «Способ сочинять музыку, пользуясь двенадцатью лишь между собой соотношенными тонами» (“Kompositionen mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen”) (89, 272).

В своей системе он применил последовательность звуков, которую назвал «серией». В серии использовались все 12 хроматических тонов в любой последовательности; ни один из них не должен был повториться еще раз, пока не пройдет вся серия (повторение звука на своем месте не учитывается, это допустимо). Например, если звуки пронумеровать, серия может выглядеть так: 1–2–2–3–4–4–5–6–6–6–7–8–9–10–10–11–12.

Серия в музыке должна постоянно повторяться. По горизонтали она образует мелодию, по вертикали — полифонические образования (двух-, трехголосие) или аккорды.

Техника работы над серией (в общих чертах):

1) композитор сочиняет серию — последовательность из 12 хроматических тонов, взятых в любом порядке.

При этом Э. Кшенек советует не употреблять в серии одинаковые интервалы или несколько мажорных или минорных трезвучий (это создаст монотонность, а кроме того, намек на тональную систему);

2) серия — это не тема, а модель для последующей работы, поэтому она записывается целыми нотами;

3) изложение в определенном ритме и различные преобразования серии автор производит по собственному замыслу.

*Примечание:* после сочинения 12-тоновой серии учащиеся могут сразу писать простые сочинения, чтобы потренироваться работать с серией — например, двухголосие полифонического склада.

Некоторые образцы практических заданий Э. Кшенека (27, 161–164) № 2, 15, 23, 30.

№ 2

№ 15

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 40$

№ 23

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 90$

Violino

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

*p* *f* *ff* *pp* *pizz.* *rit.* *poco sost.* *a tempo arco*

№ 30

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 90$

Violino

Violoncello

1 2 3 accel.

4 5 6 poco sost. pizz.

7 8 9 a tempo arco

10 11 12

5) после сочинения 12-тоновой серии следует сделать ее преобразования, которые можно использовать в музыке по законам серии;

6) остальные средства музыкального языка — ритм, метр, фактура, динамика и т. д. — выбираются в соответствии с планом автора;

7) А. Шёнберг употреблял следующие преобразования темы:

- а) основное проведение (с ним мы уже знакомы) — серия или *original* (O);
- б) тема строится наоборот, то есть применяется ракоходная форма темы (*retroversus*);
- в) тема строится в инверсии (*inversion*), то есть каждый восходящий интервал заменяется таким же нисходящим (или наоборот). Все интервалы строятся последовательно.

Если в первом варианте было, например, так: б. 3 вверх, м. 2 вниз, м. 6 вверх и так далее, то в инверсии будет б. 3 вниз, м. 2 вверх, м. 6 вниз и далее таким же образом;

г) инверсия строится наоборот, в ракоходе. Получается ракоходная инверсия (*Retroversus inversion* — RI);

д) каждая модель может строиться в транспозиции — от любого из 12 тонов.

*Примечание:* темы могут передаваться из одного голоса в другой, то есть свободно комбинироваться согласно творческой воле композитора.

Некоторые образцы практических заданий Э. Кшенека (27, 161–167) № 33, 32, 35, 34, 42.

№ 2

1 O

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

№ 33

2 R

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

№ 32

3 I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

№ 35

4 IR

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

№ 34

5 IR

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Andante ♩=72

Violino

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p mp mf

pizz. arco

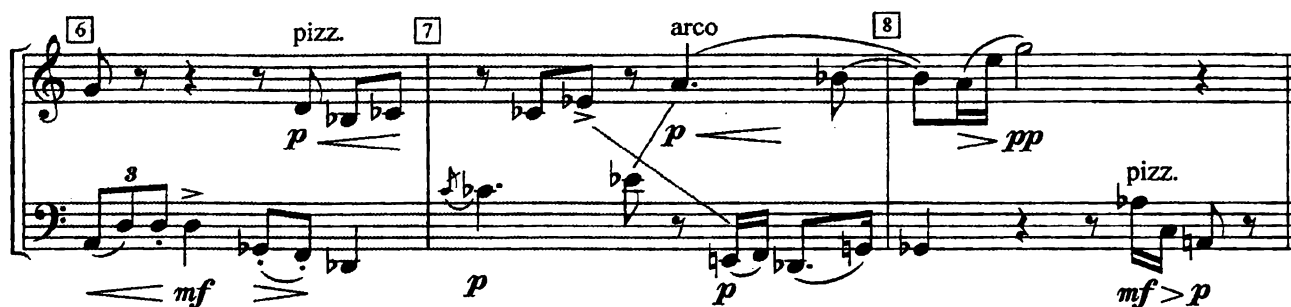
Violoncello

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p mf f p

3 8

O



Примеры произведений, написанных в стиле додекафонии: А. Шенберг — прелюдия из сюиты ор. 25 (1921), пьеса для фортепиано ор. 23 № 5 «Вальс» (1923), А. Веберн — три песни ор. 17 (1924), А. Берг — камерный концерт.

Заметим, что со временем композиторы стали более свободно применять серийную технику — так, серия не всегда содержала двенадцать звуков. Встречались серии из десяти, восьми, семи, даже четырех звуков.

Некоторые композиторы XX века использовали додекафонную технику в комбинации с другими видами музыкальной организации. При этом иногда сохранялась тональность, но в ее современном, усложненном понимании (Д. Шостакович, Н. Рославец, А. Шнитке, Э. Денисов и др.). Додекафония (в других случаях сериализм) особенно широко распространилась в 60-е годы. Эту технику, кроме названных выше авторов, применяли С. Губайдулина, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Сильвестров и другие крупные мастера.

### 1.5. Серийная техника

Серийная техника — более сложная разновидность серийной техники. В ней особенно ярко проявилось стремление композиторов-сериалистов к безупречной логике и идеальной организации материала, что выражено в применении ими не только звуковой серии, но и серий ритма, динамики, темпа, артикуляции и т. д. Таким образом, сочетание нескольких параметров музыкального языка, организованных с помощью серии, образует серийность. Например, в Концерте № 2 для скрипки с оркестром А. Шнитке встречается одновременное использование серии звуков и ритмической серии.

В 50-е годы появился целый ряд новых сочинений, написанных в серийной технике. Среди них — «Полифония X» для 18 инструментов и «Структура I» для 2 фортепиано П. Булеза, «Встречи» для 24 инструментов Л. Ноно, «Четыре ритмических этюда» О. Мессиана и другие.

### 1.6. Творческие задания

- 1) Сочинить различные додекафонные серии.
- 2) Записать четыре варианта темы — ракоходную форму, инверсию и другие.
- 3) Записать транспозиции тем (впоследствии выбрать из них необходимые для сочинения).
- 4) Сочинить двухголосные и многоголосные пьесы, в которых серия и ее производные будут звучать по очереди и одновременно (по желанию автора).
- 5) Основным вариантом серии разделить на более мелкие мотивы и фразы, записать их собственные инверсии и ракоходные варианты и сочинять музыку с этими производными.



## § 2. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА

### 2.1. Новые открытия в области музыкального авангарда

50–60-е годы XX столетия стали временем новых открытий в области музыкального авангарда. Представители авангарда отказываются от общепринятых в искусстве законов и создают собственные. В этот период времени сформировались два принципиально новых метода сочинения музыки — *алеаторика* и *сонористика* (*сонорика*). Появилось большое количество новых направлений, так или иначе связанных с этими методами (16, 65, 72, 93, 100–106).

### 2.2. Алеаторика

*Алеаторика* (лат. *alea* — игральная кость, случайный выбор) — одно из экспериментальных направлений музыкального искусства. Его предвосхитили представители декадентских и модернистских кругов начала века — сюрреалисты, дадаисты, футуристы. В музыке алеаторика получила распространение во второй половине XX века. Диапазон воздействия этого метода сочинения (то есть использования в процессе творчества элементов случайности) на музыкальное искусство достаточно велик: он не только содержался в основе собственно стиля алеаторики, но и повлиял на другие стили — сонорику, пуантилизм, в некоторой степени — на серийную, конкретную, электронную музыку.

Метод случайного выбора рассматривался композиторами, работавшими в стиле алеаторики, как основной принцип работы с музыкальным материалом. В числе основоположников этого направления в музыке — Дж. Кейдж (США), К. Штокхаузен (Германия) и П. Булез (Франция).

Своеобразная манера творческого письма Дж. Кейджа во многом обусловлена тем, что сфера интересов и увлечений композитора была связана с музыкой латиноамериканских стран, Индии, Индонезии. Это, несомненно, в значительной степени повлияло на его мышление. В творческой лаборатории оригинального композитора появились самые разнообразные, в том числе редкие экзотические ударные инструменты, которые он применял в своих сочинениях и достигал необычных эффектов.

Поиск новых тембров привел Дж. Кейджа к использованию «приготовленного рояля» (это изобретение, по свидетельству различных исследователей, принадлежало именно ему). Звучание струн изменялось благодаря прикреплению к ним различных сурдин, специальной бумаги, войлока и т. д. Впоследствии такие эффекты использовали многие композиторы.

Заметим, что метод случайности применялся не только в сочинении, но и в работе исполнителя, который мог свободно, по своему усмотрению менять местами отдельные эпизоды произведения. Таким образом, он становился соавтором композитора — в результате такого свободного импровизационного подхода сочинение всякий раз звучало по-новому. К примеру, Концерт для фортепиано Дж. Кейджа представляет собой 63 фрагмента фортепианной музыки — пианист исполняет их в произвольных комбинациях (заметим, что во время концертного выступления позволялось включать даже магнитофонную запись). Другое свое произведение — «Музыка для фортепиано» — Дж. Кейдж писал, бросая монету на нотную бумагу (то есть использовал принцип случайности в самом буквальном смысле). Записывалась такая музыка на большом листе бумаги, где изображались нотные фрагменты (например, в данном случае — 19 отдельных отрывков). Столь крайнее выражение указанного принципа не всегда давало высокий художественный результат, что предполагалось и делалось *сознательно*: авторы, использовавшие подобный метод письма, считали, что в жизни мы тоже не всегда бываем на высоте и иногда ошибаемся в своем выборе, который может быть как преднамеренным и обдуманным, так и случайным. Таким образом,

творческий метод, на котором базируется алеаторика, связан с определенной философией, в основе которой лежит эксперимент. Исполнитель может играть нотные отрывки в любых сочетаниях, а также по желанию выбирать скорость, артикуляцию и т. д. из группы параметров, предложенных автором.

Многие композиторы XX века использовали алеаторику лишь частично. Среди них П. Булез, Р. Щедрин, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Слонимский, В. Лютославский, К. Пендерецкий. Композиторы, употреблявшие стилистические приемы алеаторики, кроме 12 тонов темперированного строя использовали микрохроматику, кластерную технику, сонорные массы, глissандо огромного масштаба, смоделированные звучности разных типов (Р. Щедрин. «Поэтория», В. Лютославский. «Книга для оркестра» и др.).

### 2.3. Сонористика

Суть принципа *сонористики* (лат. *sonorus* — звонкий, звучный) заключается в отказе от звуков точной высоты; организация мелодии и ритма в ней отсутствует. Сонорная техника — экспериментирование с разнообразными звуковыми красками. Звуковая единица при этом — не отдельный звук, а сонор — то есть комбинация группы звуков или звучностей, которые воспринимаются как целое и не разлагаются на составные части. Таким образом, сонорами являются кластеры разных типов — обычные (наслоение секунд), движущиеся (нарастание, убывание звучности), хроматические (*glissando* вверх и вниз). К сонорному материалу относится также использование различных оркестровых звучностей — например, у струнных инструментов это *glissando*, флажолеты, тремоло, *pizzicato* в высоком регистре (К. Пендерецкий. «Трен».) Автор музыки сочиняет необходимые для своего замысла соноры и создает из них музыкальную ткань.

Среди тех, кто находился у истоков сонорной музыки, в первую очередь принято называть венгерского композитора Дьердя Лигети (первые опыты относятся к концу 50-х годов). Музыкальный язык Д. Лигети построен на фонетических звуко сочетаниях. Инструментальные (или оркестровые) звучности представляют собой различные смещения звуковых красок, которые композитор с большим мастерством изобретал для своих музыкальных картин. В сложной и необычной музыкальной манере он сумел передать самые разнообразные человеческие эмоции. В его музыке отразилось богатое ассоциативное мышление, что улавливает и воспринимает подготовленный слушатель. Таким образом, музыка, написанная в сонорной технике, имеет достаточно большие возможности. Например, пьеса Д. Лигети «Атмосферы» для оркестра носит изобразительный характер. Музыка статична, с едва заметными внутренними изменениями и переливами красок. Ее восприятие предполагает настроенность на глубокие (философские, молитвенные) размышления или, как это принято называть в восточной философии, медитативное погружение. Технические приемы, использованные в этой пьесе, весьма разнообразны — это полифония пластов, сверхмногоголосная вертикаль, пуантилизм, флажолеты у струнных и другие.

В пьесе того же автора «Приключения» для сопрано, альты, баритона и инструментального состава передана совершенно иная картина: это звуки, движение большого города, многочисленные эпизоды из его жизни. Однако ничего общего с реализмом здесь нет. Это, скорее, сюрреализм с его фантастической игрой воображения, где как бы соединяются явь и сновидения. В музыке используются многообразные звуковые эффекты — вздохи, возгласы, удары, шепот, длительные тянущиеся звуки, глissандо и так далее. Все приемы такого типа в современной музыке называются «звуковые формы» (термин Д. В. Житомирского) или «звуковые облака» (термин Я. Ксенакиса).

## 2.4. Пуантилизм

Пуантилизм (фр. *point* — точка) — художественный прием, который впервые стал применяться в живописи постимпрессионизма (основоположник — Ж. Сера) и представлял собой письмо отдельными мазками (применялись чистые краски, которые наносились точками или прямоугольниками). В музыке это метод, основной принцип которого заключается в сочинении звуковыми точками («точечное рассеяние»). Он представляет собой свободное использование последовательности звуков и пауз, которые берутся произвольно (104). Звуки располагаются в различных регистрах; они перемежаются большим количеством пауз; тем самым создается «стереофонический» эффект. Ни к одной из известных до этого систем данный метод не относится. Родоначальником пуантилизма в музыке считается А. Веберн. Его идея многослойного, объемного звучания (Пять пьес для оркестра, 1913) была чрезвычайно созвучна времени и отразилась во многих музыкальных стилях, в том числе и в пуантилизме. Мысли и находки А. Веберна нашли продолжение в творчестве композиторов второй половины XX века. Наиболее известные сочинения, написанные в технике пуантилизма, принадлежат О. Мессияну («Модус длительностей и интенсивностей»), П. Булезу («Молоток без мастера» для голоса и 6 инструментов), К. Штокхаузену («Фортепианные пьесы I–IV»). /

Многие композиторы не работали исключительно в одной манере; они создавали свои произведения, используя различные виды техники и методы письма. Со временем каждый из талантливых мастеров выработал свой, сочетающий различные элементы стиль; все удачные экспериментальные находки и достижения сохранялись и использовались. Композиторы-новаторы, менее крупные по масштабу дарования, произведения которых представляли интерес в первую очередь для своего времени и остались в «лаборатории опытов», сыграли свою положительную роль в создании новых стилевых возможностей современной музыки, расширяя и формируя ее язык и образную сферу.

## 2.5. Электронная музыка

Композиторы-авангардисты с большим интересом отнеслись к новым достижениям электронной техники. Именно на этой базе возникла *электронная музыка* — направление, тесно связанное с достижениями технического прогресса и впоследствии получившее чрезвычайно широкое распространение. В частности, были изобретены различные синтезаторы (которые постоянно совершенствовались), стала применяться компьютерная техника и т. д. Самые же первые опыты в области звукотехники принадлежали работникам звуковой лаборатории Кельнского радио, которыми был создан целый ряд произведений электронной музыки. Специалистами по звукотехнике с помощью электронных устройств перерабатывались натуральные шумы — шум машин, звуки дождя, звучание колоколов, человеческая речь, шепот, различные звуки города и т. д. С помощью синтезатора создавались новые акустические структуры, комбинации различных звуков, лишенных обертонов, то есть со специфическим «бескрасочным» звучанием.

Музыка, которая создавалась с помощью различных приемов звукотехники, вошла в историю под названием электронной.

Среди произведений электронной музыки, созданных в 50-е годы, «Композиция № 5» К. Гейварта, «Сейсмограмма» А. Пуссера, «Мутация» Л. Берлио и другие сочинения.

Особенно значительные достижения в новой технике принадлежат известному композитору XX века К. Штокхаузену. В качестве примера приведем его электронные этюды. Для них композитор избрал определенную шкалу из ряда возрастающих частот колебаний, которые смешивались в определенных пропорциях. В его партитурах изображены цифровая и графическая таблицы, в них указаны изменения звуковых частот и громкости. Звучание таких

композиций очень необычно; они содержат самые разнообразные музыкальные краски, но каждая из них имеет несколько абстрактно-отвлеченный характер, лишенный тембра и, соответственно, привычного для музыки тепла и эмоциональности.

## 2.6. Минимализм

В основе стиля под названием *минимализм*, который стал достаточно широко известным в искусстве XX века, находится культ *предельно чистых и простых конструктивных форм*. Такая эстетика противоположна эклектичному искусству *постмодерна*, для которого свойственно смешение различных приемов и стилей.

Эстетика минимализма заключается в использовании малого количества предметов (слов, звуков), каждый из которых должен обладать совершенством и привлекать к любованию его изысканной красотой. Она коснулась искусства интерьера, живописи, музыки.

Минимализм как новое музыкальное течение возник в 60–70-е годы (Германия, США). Философский постулат, который лежит в его основе, — все растет из малого зерна (дыхания, интонации). Эстетика минимализма связана с эффектом малозаметных изменений. Такой принцип работы дает возможность создавать как малые формы, так и крупные композиции. Для минимализма в музыке свойственно использование самых разных красок, в том числе и объемных звуковых масс.

С точки зрения технологии музыкального письма главная особенность данного стиля заключается в постепенных и незначительных изменениях по высоте одного звука или аккорда. Возникает многократное повторение звуковой последовательности, включающей минимальное количество звуков (четыре-пять, иногда больше). Запись минимальной музыки производится нотами. Постоянное воспроизведение однотипных фигур придает сочинению характер умиротворения, спокойствия. Восприятие слушателем такой музыки также нетрадиционно: он должен научиться «погружаться» в поток звуков и достигать состояния самоуглубления, спокойствия и размышлений. Не случайно минимализм имеет еще одно название — «медитативная музыка». Она определяется некоторыми исследователями и как «концентрическая», что подчеркивает ее многократное повторение, как бы «кружение» (возникают ассоциации с музыкой Востока, индийской музыкой). В медитативной музыке, основанной на принципе минимализма, широко используется импровизация, а также алеаторика.

Основоположниками минимализма в музыкальном искусстве являются Терри Райли, Стив Райх, Ла Монте Янг, Филип Гласс. Многие их произведения написаны с использованием натурального строя и микрохроматики.

Терри Райли известен как создатель сочинения под названием «Хорошо настроенный рояль», над которым он трудился в течение десятилетия. Это альбом из пяти дисков (общее звучание — пять часов). Им также созданы медитативные композиции для электрооргана, медитативно-фонное сочинение «Арфа нового Альбиона», пьеса «Танцующие персидские дервиши». Пьеса композитора «*In C*» представляет собой 53 коротких отрывка в *до мажоре*, которые можно повторять неограниченное число раз.

Одним из наиболее известных произведений Стива Райха является композиция «Музыка для 18 исполнителей».

У Ла Монте Янга значительный интерес представляют сочинения для специальных микротоновых инструментов.

Филип Гласс называл свой стиль репетитивным, тем самым подчеркивая основной принцип минимализма — многократные повторения с небольшими, едва заметными изменениями (отметим влияние музыки Африки, Востока). Среди его известных сочинений оперы «Эйнштейн на берегу», «Плавание», вокальный цикл «Песни текучих дней».

Ярким представителем минимализма явился композитор и философ Петер М. Хамель, который знаменит своими многочисленными путешествиями по Индии и изучением ее культуры, в том числе — тибетского ритуального пения. В своих фортепианных сочинениях он использовал не только принцип минимальной музыки, но и «приготовленный» рояль, а также импровизацию. Различные новаторские приемы лежат в основе оперы композитора «Сон человеческий» (1981), которую можно отнести к интересным и оригинальным достижениям современной музыки.

В стиле минимализма работали и лидер мирового авангарда Дьердь Лигети (им был написан, в частности, ряд изысканных фортепианных произведений), а также С. Рейч и другие авторы.

Для воспроизведения музыки композиторов-минималистов исполнители должны хорошо импровизировать и обладать творческой фантазией (для нее в данном случае дается полный простор): нередко им предлагается выбрать и исполнить различные комбинации из предложенных автором музыкальных фрагментов и звуковых комплексов, то есть придать сочинению индивидуальный облик.

### **§ 3. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ, АККОРДИКИ И ПРИЕМОВ ПИСЬМА В МУЗЫКЕ КОНЦА XIX, XX И НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ**

#### **3.1. Усложнение гармонического языка и увеличение роли диссонантности**

В музыке нового времени на первый план выходят диссонирующие звучности. Основная особенность диссонансов заключается в их достаточно свободном применении.

В рамках тональности (в творчестве импрессионистов, Р. Вагнера, С. Прокофьева и др.) диссонирующие аккорды разрешаются не в консонансы (как было в классической гармонии), а различными способами переходят в новые диссонансы, например: а) септаккорд переходит в септаккорд с помощью плавного голосоведения — на месте остаются один, два или три звука; б) с помощью добавления к разрешению аккорда побочных тонов, что образует новый диссонанс; в) в результате «скольжения» от одного диссонанса к другому; в) в результате употребления в роли устоя аккордов не тонической, а другой, к примеру доминантовой, группы ( $V_7^{+5}$ ,  $V_7^{-5}$ ); г) в результате употребления в роли устоя любых (по воле автора) диссонирующих созвучий и т. д.

#### **3.2. Диссонансы в атональной музыке**

В атональной музыке диссонансы употребляются соответственно новым правилам, сложившимся в системе современной гармонии. Способы их образования и применения различны — к примеру, у Оливье Мессиана это собственное понимание функциональности, «аккорды-витражи» и т. д. У композиторов нововенской школы (А. Шёнберг и другие) — метод додекафонного и серийного письма, который предполагает диссонантную основу. Все упомянутые в предыдущей главе авангардные музыкальные стили отличаются большой сложностью и своеобразием. Однако будет, пожалуй, справедливым заметить, что диссонансы в них занимают главенствующее положение.

Диссонирующие созвучия связаны с различными моментами: в одних случаях они способствуют динамизации, усилению напряжения и используются для показа драматических коллизий (Р. Вагнер, Г. Малер). В других ситуациях большое количество диссонирующих аккордов, следующих друг за другом в течение длительного времени, напротив, снижает напряжение, придает статичность и усиливает красочную сторону звучания (К. Дебюсси).

### **3.3. Особенности классической и новой гармонии**

Изучение множества разнообразных видов аккордов и приемов письма новой гармонии в полном объеме — достаточно сложная задача. Попытаемся понять причину такого положения. В музыке классического периода на первом плане была философская категория «общего» — соответственно, для всех авторов обязательными были определенные правила и нормы композиции, голосоведения, аккордики и т. д. В пределах этого «общего» находились все модификации индивидуального. Таким образом, хотя техника музыкального письма всегда представлялась очень сложной для изучения, в классико-романтическую эпоху было точно установлено, какими гармоническими оборотами можно пользоваться, как соединять аккорды, что не допускается (например, параллельные квинты) и т. д. Существующие общие нормы нарушать было нельзя. Поиски новаций и формирование индивидуальных стилей происходили в определенных рамках.

В современной музыке преобладающей стала категория «индивидуального». Можно констатировать как факт то, что большинство композиторских стилей имеет между собой мало общего, поэтому их необходимо изучать отдельно, глубоко проникая в особенности музыкальной техники каждого автора. Разнообразных методов письма в музыке XX века великое множество, и все они отличаются высокой степенью сложности, в результате чего их изучение весьма трудоемко и требует больших затрат времени и усилий. И хотя в некоторых случаях представляется возможным изучение группы стилей одного направления — например, творчества представителей нововенской школы, — подчеркнем, что в целом это не является типичным.

В связи с вышеизложенным можно сделать вывод, что любая систематизация аккордов и приемов письма в современной музыке имеет достаточно условный характер, а исследователи не случайно предлагают различные ее виды и пользуются разной терминологией. Тем не менее знание современной гармонии необходимо в связи с изучением этого материала и использованием его в учебной практике. Еще раз подчеркнем, что после знакомства с отдельными аккордами и приемами письма следует обратиться к анализу конкретных музыкальных стилей и много времени посвятить практическому анализу. Только путем подробного и детального рассмотрения ряда произведений интересующего нас автора возможно понять его метод письма, способы высказывания и особенности образной сферы.

### **3.4. Некоторые новые по структуре аккорды, принадлежащие к гармонии конца XIX — начала XX века**

- 1) Аккорды терцовой структуры с добавленными диатоническими тонами (секундой, квартой, секстой);
- 2) многослойные терцовые аккорды (традиционно называемые «гроздьями»);
- 3) аккорды терцовой структуры с добавленными хроматическими (вводными к любому их звуку) тонами;
- 4) квартовые аккорды (квартаккорды) — звуковые структуры, состоящие из двух, трех и более кварт;
- 5) квартаккорды с добавленными тонами (диатоническими, хроматическими);
- 6) квинтовые аккорды (квинтаккорды) — звуковые структуры, состоящие из двух, трех и более квинт;
- 7) квинтаккорды с добавленными тонами (диатоническими, хроматическими);
- 8) квартквинтаккорды — смешанные звуковые структуры из кварт и квинт. Они также могут быть с добавленными тонами любого типа;
- 9) квартаккорды и квинтаккорды с тритоном (тритами);

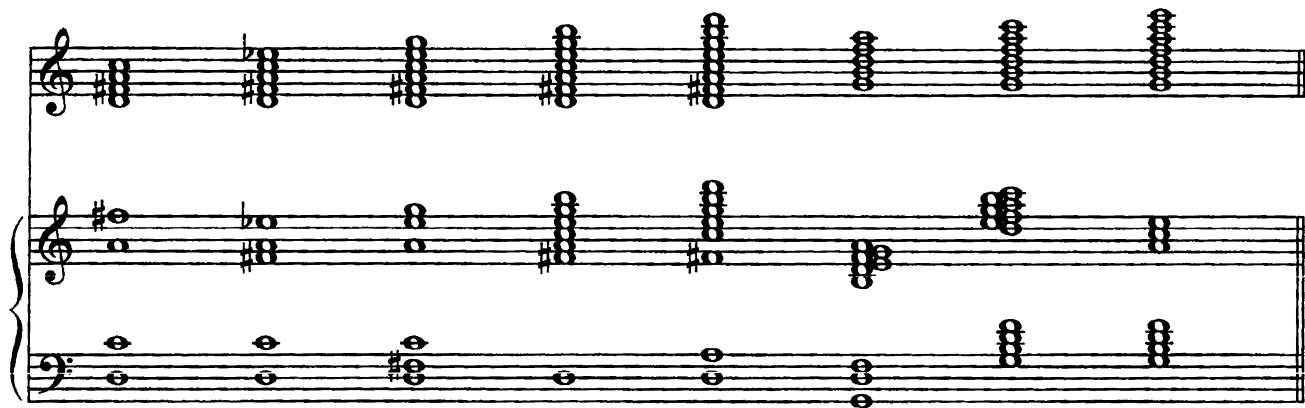
10) кластеры — аккорды, состоящие из наложения секунд; бывают диатоническими, хроматическими, смешанными. С помощью кластеров можно создавать самые различные эффекты — от громкого, активного звучания до изящных, тонких звучностей;

11) сонорные сочетания;

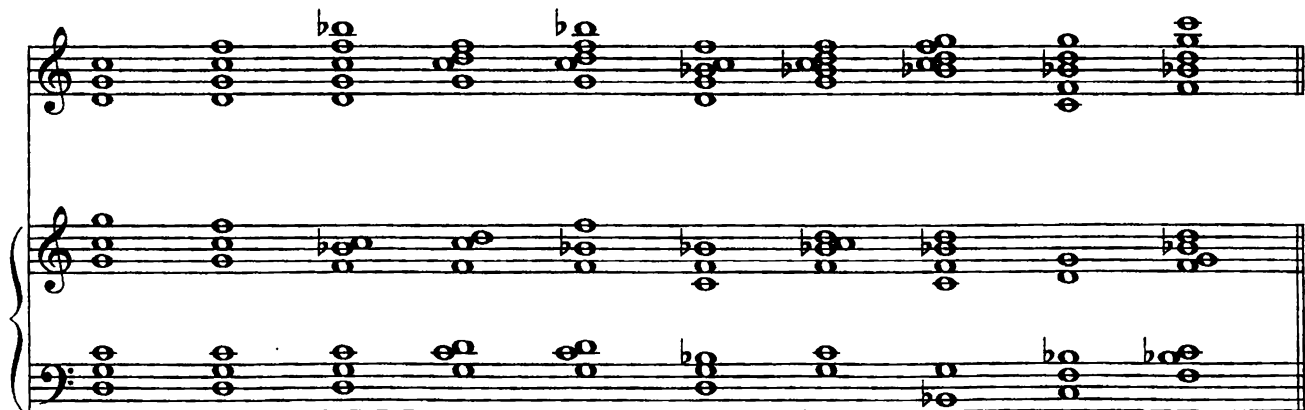
Аккорды терцовой структуры с добавленными диатоническими тонами:



Многослойные терцовые аккорды, аккорды терцовой структуры с добавленными хроматическими тонами:



Квартаккорды, квартаккорды с добавленными тонами:



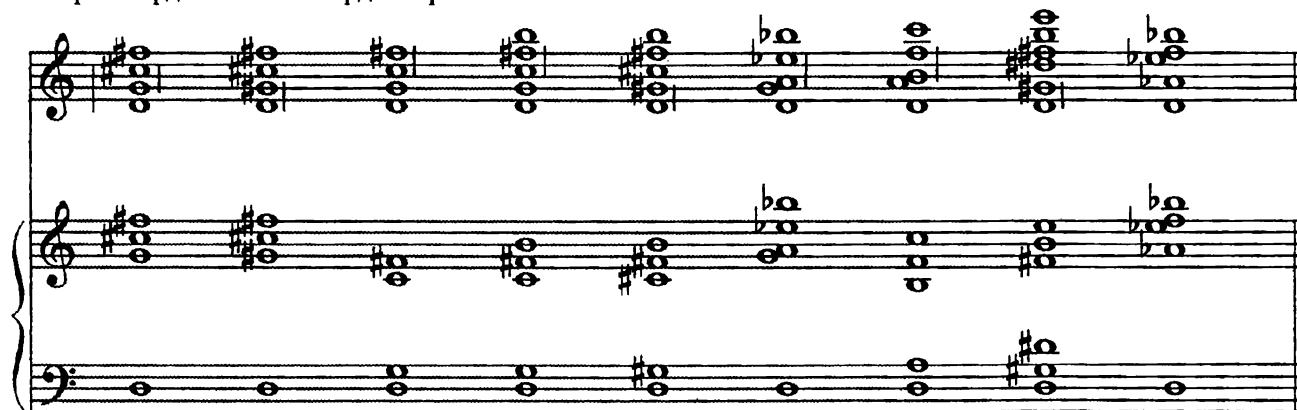
Квинтаккорды, квинтаккорды с добавленными тонами:



Квартквинтаккорды:



Квартаккорды и квинтаккорды с тритоном:



12) некоторые композиторы XX века создавали собственную систему аккордообразования. Ярким примером является творчество О. Мессиана (18, 44):





## О. Мессиан. Три маленькие литургии (фрагмент)



Многие из перечисленных аккордов (пункты 1–11) использовали в своих музыкальных произведениях Р. Щедрин, Б. Чайковский, Б. Барток, А. Берг, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Петров и другие современные композиторы.

Исследователи (Ю. Холопов, Н. Гуляницкая и др.) предлагают разделять аккорды на две большие группы — моноаккорды и полиаккорды. Н. Гуляницкая дает им следующее определение: «Однородноинтервальные (моноинтервальные) аккорды подразделяются на терцовые (терцаккорды), квартовые (квартаккорды), квинтовые (квинтаккорды), секундовые (секундаккорды).

Неоднородноинтервальные (полиинтервальные) аккорды вследствие своей видовой недифференцированности не поддаются четкому подразделению» (13, 30). «Полиинтервальные аккорды — чаще трезвучия с побочными тонами, квартосекундовые образования, возникающие

как вертикальная проекция интонационного материала, — стилистическая примета „Русского концерта“ Л. Сидельникова» (13, 45).

Ю. Холопов считает, что полиаккорды представляют собой одновременные комбинации моноаккордов. Нам представляется, что данное мнение более точно определяет суть явления, так как полиаккорд — это организация некоего «множества», то есть сочетание различных звуковых комплексов, которые слагаются в единое целое. А вот способы организации можно дифференцировать и рассматривать отдельно: по типу интервалов, по сочетанию тональностей (если имеет место политональность), на основе тембровых пластов (если применяется тембровая драматургия) и т. д.



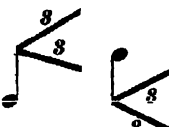




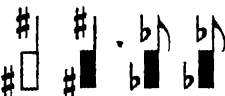

### 3.5. Центральный элемент

В современной гармонии появляется такое понятие, как «центральный элемент» (термин встречается у Ю. Холопова, Н. Гуляницкой) — опорный гармонический стержень, выполняющий роль устоя (как бы заменяет классическую тонику). Центральный элемент — это созвучие (или даже один звук), которое (который) появляется в узловых моментах драматургического развития, в случаях каденционных остановок, логического завершения музыкальной мысли. Ощущение устоя возникает также при неоднократном повторении какого-либо созвучия, если оно находится в зоне окончания частей формы.


Появление центрального элемента связано с творчеством А. Скрябина, применявшего аккорды сложной (альтерированной) доминанты вместо тоники в ряде своих произведений среднего и позднего периода (А. Скрябин. Прелюдии оп. 59 № 1 и № 2, оп. 61, оп. 74 № 4 и 5 и др.).

Впоследствии центральный элемент разных видов использовался И. Стравинским, Р. Шедриным, Б. Чайковским, О. Мессианом и многими другими современными композиторами.


### 3.6. Некоторые приемы современного письма и их обозначения

- 1)  длительная импровизация;
- 2)  короткая импровизация;
- 3)  свободная импровизация — триоли вверх и вниз секундами;
- 4)  триоли вверх;
- 5)  триоли вниз;
- 6)  свободное исполнение в быстром темпе примерно указанного мелодического рисунка;
- 7)  кластеры — все белые клавиши от нижнего до верхнего звука соответственно расположению на нотоносце;
- 8)  кластеры — все черные клавиши в указанном объеме;
- 9)  кластеры — белые и черные клавиши в указанном объеме;

10) ↑ ↑ ↑ ↓ ↓ любой тон в более высоком или низком диапазоне (стрелки вверх или вниз);

11)  повторение аккорда;

12)  повторение такта;

13)  продолжение звучания по желанию;

14)  движение в указанном диапазоне — свободная импровизация;

15) «точка» — отдельный короткий звук. Является составным элементом сонорной фактуры. С помощью «точек» создаются эффекты мерцаний, звонов;


16) «пятно» — «сонорно окрашенное созвучие» (термин Ю. Холопова). Представляет собой различные виды кластеров или многозвучные аккорды (полиаккорды);

17) «линия» — одноголосное звучание. Подвижная линия — *glissando* в одноголосии:

A. Шнитке. Concerto grosso № 1

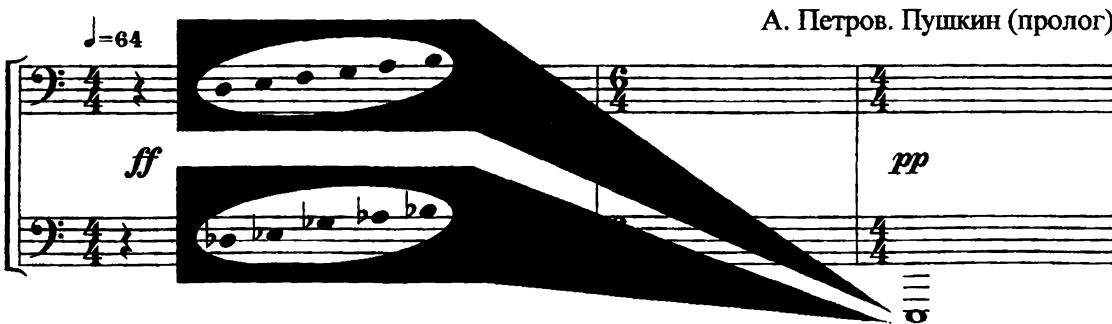
Lento

gliss.



18) «полоса» — многоголосное звучание, включающее несколько линий. Скользящие полосы — глиссандирующие звучности, создающие эффекты объема:

A. Петров. Пушкин (пролог)



19) «россыпь» — последовательность мелких длительностей («точек»); ритмическая организация отличается высокой степенью сложности (происхождение приема связано с изысканной фактурой Ф. Шопена);

20) «подвижный поток» — кластер, создающий эффект приближения и удаления звучания:

А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2

**Cadenza**

*ppp* *f* *mf* *ppp*

*Ad. sempre*

21) «квадрат» — ноты, заключенные в квадраты, следует исполнять свободными ритмическими фигурами (общая их длительность указана над квадратом):

А. Шнитке. Концерт № 2 для скрипки с оркестром

**41**  $\text{♩} = 104$

*ff*

22) «стереофоническая ткань» (термин Ю. Холопова) — впечатление объема, которое создается за счет расслоения фактуры:

Langsam  $\text{♩} = \text{ca } 52$

Opk.

1 2 3 4

Trp.

Gg. (pizz.)

Pk.

Hf.

Hr.

*sf*

*f*

*sf*

5 6 7 8

tempo, ruhig

C.

Xop

T.

Durch un - sre

Durch un.

Vic.

Br.

Fl. Ob.

rit.

Cel.

tempo, ruhig

Mnd.

Hf. Gl.

Pos. m. D.

Pk.

### 3.7. Творческие задания

- 1) сочинить импровизации с использованием различных аккордов современной гармонии (в частности, кварт- и квинтаккордов);
- 2) сочинить пьесы для фортепиано, применяя политональность;
- 3) сочинить инструментальные пьесы с использованием моно- и полиаккордов;
- 4) сочинить последовательность аккордов (двенадцать-шестнадцать) на основе современных аккордовых структур (ориентироваться на слуховые ощущения). Играть импровизацию в двух- или трехчастной форме со сменой характера музыки и применением разных типов фактуры;
- 5) сочинить пьесы, применяя различные аккорды и приемы письма классической и современной гармонии.

Образец выполнения к зданиям № 3 и № 5.

# ВОСПОМИНАНИЕ

The image displays a musical score for the piece 'The Swan' (Le Cygne) by Camille Saint-Saëns. The score is written for piano and voice. The tempo is marked 'Moderato' at the beginning. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand and a more active bass line. The vocal part consists of a single melodic line with lyrics written below it. The lyrics are 'Tea' repeated several times. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). There are also performance instructions like *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The score is divided into four systems, each with a grand staff (piano) and a vocal staff. The lyrics 'Tea' are repeated in each system, with some systems including an asterisk (\*) between repetitions. The final system ends with a double bar line and the tempo marking 'a tempo'.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings (*p*, *mp*, *f*, *cresc.*). It also features performance instructions like *rit.*, *accel.*, and *a tempo*. The notation includes complex chords, triplets, and sixteenth-note passages. Some measures are marked with "Tea" and an asterisk, possibly indicating specific harmonic or structural points.

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

- System 1:** Starts with a *rit.* marking. The first measure is marked *mf*. The tempo changes to *Vivo* in the second measure, which is marked *mp*. The system ends with a triplet of eighth notes.
- System 2:** Continues the *Vivo* tempo. It features several measures with eighth and sixteenth notes, some marked with *Tea* and *\**.
- System 3:** Starts with a *rit.* marking. The first measure is marked *mf*. The tempo changes to *mp* in the second measure. The system ends with a triplet of eighth notes.
- System 4:** Starts with a *a tempo* marking. The first measure is marked *mf*. The system continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some marked with *Tea* and *\**.
- System 5:** Starts with a *rit.* marking. The first measure is marked *mf*. The system continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some marked with *Tea* and *\**.



*a tempo*

*f*

*p*

*rit.*

*mf*

*rit.*

*a tempo*

*f*

*dim.*

*rit.*

*rall.*

*mf*

8<sup>va</sup>

*mp* *p*

*Tea* *Tea* *Tea*

*acc.* *rit.*

*improvisato*

*Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

*a tempo* *cresc.* *dim.*

*Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

*pp* *mf*

*Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

*cresc.*

*Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with slurs and a bass staff with chords. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is marked 'rit.' and features a more complex melodic line with triplets in the treble and chords in the bass. The fourth system also includes triplets and is marked 'rit.' at the end. The fifth system is marked 'Moderato' and 'p' (piano), showing a change in tempo and dynamics. Throughout the score, various musical notations are used, including slurs, triplets, and dynamic markings like 'f' and 'p'. Chords are indicated by letters and symbols below the staves.

Tea f Tea \*

Tea Tea \* Tea \*

rit. Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \*

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* rit.

Moderato p Tea Tea Tea Tea Tea



*a tempo*

*Tea* *s* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \*

*Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \*

*rit.* *a tempo*

*Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea* \* *Tea*

*mf* *mp* *p* *s*

*rit.* *a tempo*

*Tea* *s* *Tea* *s* *Tea* *s*

*rit.*

*pp* *mp* *p* *pp*

*Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

XX век открыл великое множество новых стилей, средств выразительности, приемов письма. На первый взгляд, они оставили далеко позади европейскую музыку предшествующих эпох. Кажется, она сохранилась лишь как память о прекрасном и недостижимом идеале, по которому современный человек испытывает ностальгию. Однако это далеко не так. Действительно: новые стили, в частности сонористика, электронная музыка, заняли свою нишу в искусстве. Но они отнюдь не заменили тоновую музыку. Звуковысотность в ее классическом понимании будет всегда применяться при сочинении музыкальных произведений, так как она является наиболее естественным, выразительным, живым средством музыкального языка. Отражение композиторами-творцами сложного мира человеческих мыслей и эмоций, душевных переживаний предполагает обращение к идеалам добра, веры, надежды, любви. А они могут быть воплощены только с помощью «живого» звука и «натуральных» инструментов, путем восприятия и отражения существующего (видимого и невидимого, духовного и материального) мира душой художника. Эти основные постулаты не подвергаются развитию, изменению или преобразованию. Они остаются вечными — как библейские первоисточки, как человеческая жизнь. Поэтому нам всегда есть чему учиться у классиков, которые хорошо это понимали. А вот звуки (краски, слова) для выражения мыслей и способы их сочетаний и взаимодействий, изобретение новых приемов письма и комбинирование их с элементами стилей прошедших эпох — то есть пути приближения к истине в творчестве — каждый художник ищет и выбирает свои.

**Таблица аккордов и их обозначений**

	Петербургская система	Московская, а также минская система
Трезвучие первой ступени	I (мажор, минор)	T — мажор t — минор
Трезвучие второй ступени	II (мажор, минор)	SII — мажор sII — минор
Трезвучие третьей ступени	III (мажор, минор)	DTIII — мажор dtIII — минор
Трезвучие четвертой ступени	IV (мажор, минор)	S — мажор s — минор
Трезвучие пятой ступени	V (мажор, минор)	D — мажор d — минор
Трезвучие шестой ступени	VI (мажор, минор)	TSVI — мажор tsVI — минор
Трезвучие седьмой ступени	VII (мажор, минор)	DVII — мажор dVII — минор
Секстааккорд первой ступени (тонический секстааккорд)	I <sub>6</sub>	T <sub>6</sub>
Квартсекстааккорд первой ступени	I <sub>64</sub>	T <sub>64</sub>
Септаккорд первой ступени	I <sub>7</sub>	T <sub>7</sub>
Квинтсекстааккорд первой ступени	I <sub>65</sub>	T <sub>65</sub>
Терцквартаккорд первой ступени	I <sub>43</sub>	T <sub>43</sub>
Секундааккорд первой ступени	I <sub>2</sub>	T <sub>2</sub>
Нонааккорд первой ступени	I <sub>9</sub>	T <sub>9</sub>
Кадансовый квартсекстааккорд (I <sub>64</sub> в кадансовом обороте)	K	K <sub>64</sub>
Обозначение аккорда, относящегося к гармоническому минору (в его образовании участвует VII гармоническая ступень)	V <sub>Г</sub> , VII <sub>Г</sub> и т. д.	V <sub>Г</sub> , VII <sub>Г</sub> и т. д.
Обозначение аккорда, относящегося к натуральному минору (в его образовании участвует VII натуральная ступень)	V <sub>н</sub> , VII <sub>н</sub> и т. д.	V <sub>н</sub> , VII <sub>н</sub> и т. д.

\* И т. д. Римская цифра указывает на принадлежность к определенной ступени звукоряда.

Продолжение таблицы

	Петербургская система	Московская, а также минская система
Обозначение аккорда, относящегося к мелодическому минору (в его образовании участвует VI мелодическая ступень)	IV <sub>м</sub> , II <sub>м</sub> , VI <sub>м</sub> и т. д.	S <sup>м</sup> , II <sup>м</sup> , VI <sup>м</sup> и т. д.
Буквы «ум.» (уменьшенный) и «ув.» (увеличенный) указывают на соответствующую структуру аккорда	ум. VII <sub>7</sub> , ув. 5 <sub>3</sub> и т. д.	ум. VII <sub>7</sub> , ув.5 <sub>3</sub> и т. д.
Цифра в верхнем правом углу аккорда указывает на тон, который заменяет один из основных звуков аккорда	I <sup>4</sup> — тоническое трезвучие с квартой (вместо терцового тона); V <sub>7</sub> <sup>6</sup> — доминантсептаккорд с секстой (вместо квинтового тона)	T <sup>4</sup>  D <sub>7</sub> <sup>6</sup>
Обозначение функций		
Тоника	T	T
Верхняя медианта (третья ступень)	M <sub>в</sub> (III)	III
Субдоминанта	S	S
Доминанта	D	D
Нижняя медианта (шестая ступень)	M <sub>н</sub> (VI)	VI
Указание на полифункциональное сочетание (одновременное сочетание двух или более функций)	T/D и т. д.	T/D и т. д.
Альтерационные обозначения ступеней		
Плюс или минус (диез или бемоль) рядом с цифрой в правом верхнем углу аккорда указывают на повышение или понижение соответствующего тона аккорда, входящего в его основной состав: повышение/понижение основного тона, повышение/понижение терцового тона, повышение/понижение квинтового тона	II <sub>43</sub> <sup>+1</sup> (в мажоре) II <sub>43</sub> <sup>+3</sup> II <sub>43</sub> <sup>+5*</sup>  II <sub>43</sub> <sup>-1</sup> II <sub>43</sub> <sup>-3</sup> (в миноре) II <sub>43</sub> <sup>-5**</sup> (в мажоре) и т. д.	II <sub>43</sub> <sup>#1</sup> (в мажоре) II <sub>43</sub> <sup>#3</sup> II <sub>43</sub> <sup>#5*</sup>  II <sub>43</sub> <sup>b1</sup> II <sub>43</sub> <sup>b3</sup> (в миноре) II <sub>43</sub> <sup>b5**</sup> (в мажоре)
Одинаковые цифры в правом верхнем углу аккорда указывают на противоположную альтерацию. Они обозначают, что в аккорде одновременно повышен и понижен квинтовый тон	<sup>+5</sup> <sup>-5</sup> V <sub>64</sub>	<sup>#5</sup> <sup>b5</sup> V <sub>64</sub>

\* Возможно одновременное повышение двух и более тонов.

\*\* Возможно одновременное понижение двух и более тонов.



Продолжение таблицы

	Петербургская система	Московская, а также минская система
Обозначение побочных доминант		
Доминантсептаккорд ко второй ступени	$V_{7/II}$	$D_7 \rightarrow II$
Септаккорд седьмой ступени ко второй ступени	$VII_{7/II}$	$VII_7 \rightarrow II$
Доминантсептаккорд к третьей ступени	$V_{7/III}$	$D_7 \rightarrow III$
Септаккорд седьмой ступени к третьей ступени	$VII_{7/III}$	$VII_7 \rightarrow III$
Доминантсептаккорд к субдоминанте (IV ступени)	$V_{7/IV}$	$V_7 \rightarrow S$
Септаккорд седьмой ступени к субдоминанте (IV ступени)	$VII_{7/IV}$	$VII_7 \rightarrow S$
Доминантсептаккорд к пятой ступени (двойная доминанта)	$V_{7/V}$	$V_7 \rightarrow D(DD)$
Уменьшенный септаккорд седьмой ступени к пятой ступени (двойная доминанта)	$VII_{7r/V}$	ум. $VII_7 \rightarrow D$
Доминантсептаккорд к шестой ступени	$V_{7/VI}$	$D_7 \rightarrow VI$
Септаккорд седьмой ступени к шестой ступени	$VII_{7/VI}$	$VII_7 \rightarrow VI$
Доминантовый секундаккорд к секстаккорду второй пониженной ступени (неаполитанской)	$V_{2/II_6}$	$D_2 \rightarrow bII_6$
Двойная доминанта первого вида (доминанта к доминанте)		
Трезвучие двойной доминанты (а также его обращения)	$V_{53/V} (V_{6/V}, V_{64/V})$ $V_{53/V} = II_{53}^{+3}$ (мажор), $II_{53}^{+3+5}$ (минор)	$DD_{53} (DD_6, DD_{64})$ $DD_{53} = II_{53}^{\#3}$ (мажор), $II_{53}^{\#3\#5}$ (минор)
Доминантсептаккорд к доминанте (а также его обращения)	$V_{7/V} (V_{65/V}, V_{43/V}, V_{2/V})$ $V_{7/V} = II_7^{+3}$ (мажор), $II_7^{+3+5}$ (минор) (по структуре — малый мажорный септаккорд)	$DD_7 (DD_{65}, DD_{53}, DD_2)$ $DD_7 = SII_7^{\#3}$ (мажор), $SII_7^{\#3\#5}$

## Продолжение таблицы

	Петербургская система	Московская, а также минская система
	Возможна дополнительная альтерация: например, понижение квинтового тона: $V_{65/V}^{-5}$	$DD_{65}^{b5}$
<b>Двойная доминанта второго вида (уменьшенный септаккорд к доминанте)</b>		
Уменьшенный септаккорд к доминанте	$VII_{7/V}^{+1} = IV_7^{-7}$ (мажор), $IV_7^{+1+3}$ (минор) (по структуре — уменьшенный септаккорд). Возможна дополни- тельная альтерация: например, понижение терцового тона: $VII_{7/V}^{-3}$ (ложный до- минантовый секундак- корд на IV повышенной ступени) или $VII_{65/V}^{-3}$ (ложный доминантсептаккорд на шестой пониженной ступени)	ум. $DDVII_7 = IV_7^{\#1 b7}$ (ма- жор), $IV_7^{\#1 \#3}$ (минор)  ум. $DDVII_7^{b3}$ (ложный доминантовый секундаккорд на IV повышенной ступе- ни) или ум. $DDVII_{65}^{b3}$ (ложный доминантсептаккорд на шестой пониженной ступени)
<b>Мажоро-минор</b>		
Низкая медианта	$IV_m$ (латинская буква “m” под аккордом указывает на принад- лежность аккорда к одноименному минору)	$bVI$
Низкая верхняя медианта	$III_m$	$bIII$
Аккорды (обозначения), включенные в оборот с низкой медиантой	$II_{43} \quad IV_m^{+1 +3} \quad I_{43}$	
Трезвучие седьмой низкой ступени	$VII_m$	$bVII$
Трезвучие второй низкой ступени (неаполитанской)	$II_n$	$bII$

Продолжение таблицы

	Петербургская система	Московская, а также минская система
Неаполитанский секстаккорд (наиболее употребителен в учебной практике)	II <sub>6</sub> <sub>n</sub>	bII <sub>6</sub>
Высокая медианта, высокая верхняя медианта (минор)		VI <sup>+</sup> , III <sup>+</sup>
Указание на низкую ступень	VI <sup>-</sup>	bVI
Указание на высокую ступень	VI <sup>+</sup>	#VI

## Литература

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.; Л., 1965.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
4. Ананьев Б. Г. О соотношении способностей и одаренности // Проблемы способностей. М., 1962.
5. Артемьева Т. И. Методологический аспект проблемы способностей. М., 1977.
6. Арчажникова С. Н. Развитие творческих способностей младших школьников (6–8 лет) на основе взаимосвязи преподавания «сольфеджио» и «фортепиано». Автореф. дис. ... канд. педагогических наук. М., 2000.
7. Баренбойм Л. Путь к музицированию. М., 1978.
8. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 3-е, доп. СПб., 2005.
9. Васильева Е. Ф. Веберн и Ионе: о специфике синтеза поэтического и музыкального // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Сб. науч. тр. / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1992.
10. Вишницкина Е. В. Отношение учителей к современным педагогическим технологиям. Автореф. дис. ... канд. педагогических наук. Калининград, 2000.
11. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965.
12. Глубоченко В. М. Музыкально-продуктивная деятельность как фактор творческого развития личности студента. Автореф. дис. ... канд. педагогических наук. СПб., 1993.
13. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.
14. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М., 1981.
15. Давыдов В. В. Теория развивающего обучения. М., 1996.
16. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М., 1973.
17. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994.
18. Дьячкова Л. Мелодика. М., 1985.
19. Екимовский В. Оливье Мессиян. М., 1986.
20. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989.
21. Златоверховников Б. Н. Гармоническое сольфеджио. Мн., 1997.
22. Ивашкин А. Модальность звукорядов в современной музыке // Вопросы музыкального анализа. Вып. 28. М., 1976.
23. Катунян М. К изучению тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
24. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
25. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. Л., 1982.
26. Кон Ю. Об искусственных ладах // Проблемы лада. М., 1972.
27. Короленко Ц. П., Фролова Г. В. Чудо воображения. Новосибирск, 1975.
28. Кшенек Э. Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Сб. науч. тр. / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1992.
29. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М., 1994.
30. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
31. Кюрегян Т. С. Неомодальность и музыкальная форма // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Сб. науч. тр. / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1992.
32. Ланкин В. Г. Своеобразие художественного мышления в музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997.
33. Лейтес Н. С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия. М.; Воронеж, 1997.
34. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М., 1990.
35. Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

36. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. М., 1972.
37. Лук А. Н. Психология творчества. М., 1978.
38. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
39. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
40. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. М., 1991.
41. Матюшкин А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении: Автореф. дис. ... д-ра психологических наук. М., 1973.
42. Мдивани Т. Методические рекомендации по гармонии. Мн., 1981.
43. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
44. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
45. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка. М., 1996.
46. Месснер Е. Основы композиции. М., 1968.
47. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
48. Морих И. Б. Развитие творческих способностей на уроках сольфеджио // Методические рекомендации. Мн., 1980.
49. Морих И. Б. Развитие творческих способностей на уроках сольфеджио // Методические рекомендации. Мн., 1984.
50. Морих И. Б. Развитие творческого мышления как основы современной методики музыкального образования // Методологические, организационные новации и проблемы музыкального образования и воспитания в современных условиях: Материалы Международной научно-практической конференции. Брест, 2000.
51. Морих И. Б. Значение формирующей среды для развития личности творчески мыслящего музыканта // Обучение и воспитание художественно одаренных детей и молодежи: проблемы психологии, педагогики, методики: Материалы Международной научной конференции «Музыкальное воспитание и образование». Мн., 2001.
52. Морых І. Б. Сказанае — застаецца // Мастацтва Беларусі. 1991. № 8. На белор. яз.
53. Морых І. Б. Шлях да храма нялегкі! // Мастацтва. 1992. № 4. На белор. яз.
54. Мюллер Т. Гармония. М., 1976.
55. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
56. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
57. Носина В. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клави́ре». М., 1991.
58. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1979.
59. Оськина С. Е., Парнес Д. Г. Аккомпанемент на уроках гармонии. М., 1989.
60. Пресняков М. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. М., 1992.
61. Пясковский И. Логика музыкального мышления. М., 1987.
62. Рагс Ю. Тембр // Муз. энциклопедия. М., 1981. Т. 5.
63. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: В 49 т. Т. 1. М., 1945; Т. 2. М., 1963; Т. 4. М., 1960.
64. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
65. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма // Учебник по анализу. СПб., 1998.
66. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995.
67. Сергиенко Р. И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века. Мн., 1998.
68. Сергиенко Р. И. Тональная организация многоголосных структур в произведениях Белы Бартока // Вопросы теории и истории музыки. Мн., 1976.
69. Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1962.
70. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М., 1979.

71. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
72. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
73. *Степанцевич К. И.* Новые тенденции в развитии белорусского музыкального искусства (конец 50-х — первая половина 70-х годов). Мн., 1981.
74. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л., 1963.
75. *Тараканов М.* Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.
76. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947.
77. *Тюлин Ю. Н.* Краткий теоретический курс гармонии. Изд. 4-е. СПб., 2003.
78. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. М., 1966.
79. *Тюлин Ю. Н., Привано Н.* Учебник гармонии. Изд. 3-е, доп. М., 1986.
80. *Тюлин Ю. Н.* Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
81. *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1–2. М., 1976–1977.
82. *Фраенов В.* Фактура // Муз. энциклопедия. М., 1981. Т. 5.
83. *Хейзинга И.* Homo ludens // Статьи по истории культуры. М., 1997.
84. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
85. *Холопов Ю.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
86. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
87. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993.
88. *Холопов Ю.* Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.
89. *Холопов Ю.* Додекафония // Муз. энциклопедия. М., 1974. Т. 2.
90. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.
91. *Холопова В. Н.* Мелодика. М., 1984.
92. *Холопова В. Н.* Типология эмоций в музыке // Художественный тип человека. Комплексные исследования. М., 1994.
93. *Холопова В. Н.* Теория музыки. СПб., 2002.
94. *Холопова В. Н.* Фактура. М., 1979.
95. *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996.
96. *Холопова В. Н., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1977.
97. *Ценова В.* О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. М., 1992.
98. *Чайковский П. И.* Руководство к практическому изучению гармонии (1871) // ПСС. Т. 3: Лит. произведения и переписка. М., 1957.
99. *Шатковский Г.* Развитие музыкального слуха. М., 1996.
100. *Шиманский Н. В.* О роли ритма в полифонии Белы Бартока // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Сб. науч. тр. / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1992.
101. *Шульгин Д.* Теоретические основы современной гармонии. М., 1994.
102. *Этингер М.* Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
103. *Adorno T. W.* Philosophic der neuen Musik. Frankfurt; Main, 1958.
104. *Boulez P.* Point de repere. Paris, 1981.
105. *Hindemith Paul.* Komponist in seiner Welt. Mainz; Zurich, 1959.
106. *Ligeti G.* Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik. X. Form. Darmstadt, 1966.
107. *Lissa Z.* Wstep do muzykologii. Warszawa, 1974.
108. *Schonberg A.* Harmonielehre. Wien, 1949.
109. *Sikorski K.* Harmonia. cz. I. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1991.
110. *Siegmester E.* Harmony and Melody. Belmont, 1965–1966.

Ирина Борисовна МОРИХ

**ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ**  
по музыкально-теоретическим дисциплинам

*Учебное пособие*

Редактор *И. Н. Вульфович*. Художественный редактор *Т. И. Кий*.  
Нотный набор *Ю. М. Синкевич*. Литературный корректор *Т. В. Львова*.  
Оригинал-макет *А. А. Красивенковой*.

Формат 60х90/8. Бум. офс. Гарн. Optima, Times.  
Печ. л. 28,5. Уч.-изд. л. 29,5. Тираж 100 экз.

**Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».**

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45

Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97.

E-mail: [sales@compozitor.spb.ru](mailto:sales@compozitor.spb.ru) Internet: [www.compozitor.spb.ru](http://www.compozitor.spb.ru)

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26

Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 E-mail: [severlira@mail.ru](mailto:severlira@mail.ru)

Отпечатано в типографии издательства «Композитор • Санкт-Петербург»

ISMN 979-0-66000-523-1



9 790660 005231 >