

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СКЛАДЫ, ГАРМОНИЯ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД

Работы данного раздела призваны способствовать усвоению специфики гармонического склада. Чтобы яснее представить себе особенности гармонии в ряду других складов, студент должен выполнить также ряд работ на монодию и полифонию.

Монодия

Монодическое одноголосие — мелодическая линия, не выявляющая с достаточной ясностью ни скрытой полифонии, ни скрытой гармонии — не всегда легко дается студентам, воспитанным на мажоро-минорной ладогармонической системе. Для освоения этого склада полезно упражнение на досочинение, развитие попевки монодического типа. Короткий мелодический оборот предлагается развить до размера полутора-двух строк нотного текста с сохранением интонационного строя монодии — именно полутора-двух строк, ибо количество тактов в монодической системе не может быть столь же абсолютным показателем размеров текста, как это имеет место в системе классической гармонии. Здесь даже полезно бывает вообще не давать жестко заданного размера, ориентируя студентов на времязмерительную метрику, свободный размер, на установку тактовых черт по признаку четких цезур. В развитии попевки смена положения устоя не обязательна, хотя это и можно допустить. Рекомендуется развивать попевку вариантным путем, присоединяя опевающие тоны к крайним точкам напева сверху и снизу, постепенно расширяя диапазон, особенно вверх, постоянно изменяя количество тонов и протяженность каждого из вариантов попевки, но неизменно возвращаясь к исходному опорному тону. Этим будет достигнута, во-первых, свойственная монодии монотонность, во-вторых, характерная для нее асимметричность мотивов (1)¹.



Типичным недочетом выполнения таких заданий является развитие попевки немонодиальными интонациями — ходами по трезвучиям и септаккордам, характерными гармоническими модуляциями, хотя и осуществляемыми одноголосно (2).

¹ Ссылки на нотные примеры обозначаются арабскими цифрами в скобках.



На первых порах полезно рекомендовать избегать ходов по тонам терцовых гармоний, несмотря на то, что в принципе они вовсе не исключаются из монодии. На первых этапах предпочтительнее также не давать начальных попевок с опорой на верхнеквинтовый тон, так как кварта для слуха, воспитанного на гармонии, будет предрасполагать к гармоническим ощущениям и мешать направленности его на восприятие монодического одноголосия.

Нередки случаи, когда при развитии задачной попевки студентом используются интонации, хотя и не противоречащие монодии, но по интонационному строю не соответствующие исходному мотиву. Например, заданная ангемиотонная попевка развивается сразу сугубо гемитонно, или наоборот, попевка со сложной интервальнойкой продолжается как ангемиотонная. В этих случаях надо предложить студенту добиться интонационного единства заданной и развивающейся части, или исключить противоречащий материал и заменить его соответствующим начальному зерну, или же (если позволяет дарование студента) осуществить интонационный переход постепенно, как необходимый итог мелодического развития.

Многоголосные склады — гармония и полифония

Для осознания различия гармонии и полифонии как принципиально противоположных форм организации многоголосия наиболее целесообразен параллельно-сравнительный метод изучения. При этом важно помнить, что гармонический склад может реализовываться не только в условиях четырехголосия, но и в условиях трех- и даже двухголосия, не говоря уже о количестве голосов, превышающем четыре. Соответственно следует составлять и задания. Особенно эффективным для сравнительного изучения полифонии и гармонии может оказаться задание по обработке одной и той же мелодии в этих разных складах, поскольку любое отличие всегда ярче всего выявляется «при прочих равных условиях». Мелодия для такого задания должна быть предельно проста, даже схематична, так как более или менее яркая индивидуальность интонации всегда обнаруживает связь с определенным, именно этой интонации присущим складом. Разумеется, художественная практика дает нам немало приме-

ров использования одной мелодии в разных складах, но это связано с задачами художественной образности, которые далеко не всегда можно ставить в учебном упражнении (не говоря уже о необходимости в таком случае композиторского таланта). В дальнейшем, в более сложных творческих заданиях — таких, например, как обработка народной мелодии, — от студента можно потребовать тем больше свободы переходов от склада к складу, чем ярче его творческое дарование. Но в начале курса внимание должно быть направлено преимущественно на освоение логической «задачи» — четкого различия гармонии и полифонии. Так, мелодию, приведенную в примере 3, можно предложить выполнить в нескольких вариантах: в гармоническом складе — двух-, трех-, четырех- и пятиголосно (3); в полифоническом складе — двух- и трехголосно (4).

При выполнении упражнений на гармонический склад особого внимания потребует двух- и трехголосная гарнизация. Четырехголосие более привычно, что же касается пяти и большего числа голосов, то известно, что чем больше голосов участвует в организации музыкальной ткани, тем сильнее складывается тенденция к комплексности, аккордовости ее восприятия. (Полифоничность в этих условиях может быть достигнута лишь специальными приемами деления голосов в тематически самостоятельные, индивидуально слышимые элементы — активная разворитня, разнорегистровость, разнотембровость и т. п.)

При выполнении упражнений на двух- и трехголосный гармонический склад следует обратить внимание студентов на то обстоятельство, что при малом количестве голосов очень важ-

ное значение для усиления гармонического характера склада приобретает плотность изложения — сравнительно нейтральной в этом отношении фактор в условиях четырех- и пятиголосия. Так, два голоса в тесном расположении будут восприниматься более слитно (т. е. в аспекте склада — более гармонически), чем в широком. Регистровая разделенность будет способствовать их изолированности, следовательно — индивидуализации, а отсюда и полифоничности целого. Это указание будет фиксировать внимание студентов на роли так называемых вторичных, сопутствующих факторов — регистра, тембра, расположения и т. п., которые в условиях нестабильных систем играют большую, а подчас и ведущую роль в осознании самой логики организации (см., например, указания к выполнению упражнений на аккорды с побочными тонами и другие виды нетертовой аккордики).

Следует напомнить студентам о взаимосвязи склада с ладовой организацией, в частности о возможности влияния действующей ладовой системы на восприятие склада (см. «Лекция», I-A-1-3)¹. В связи с этим станет понятным, что для усиления гармонических свойств склада полезно организовывать интонацию двухголосия таким образом, чтобы как можно ярче проявить ладогармонические функции. Немаловажно также свойство остаточности слуховых впечатлений, при определенных условиях соединяющее в нашем сознании следующие друг за другом отдельные двухголосные комплексы в единые трех- и четырехголосные.

При выполнении заданий на гармонический склад нередко наблюдается тенденция к использованию сплошного параллельного движения. В трехголосии, при условии тесного расположения и, следовательно, комплексного голосоведения, это, в общем, не мешает гармоническому ощущению ткани. В двухголосии же подобное движение нередко создает ощущение вторичности, т. е. параллельно текущих мелодий, вследствие чего необходимая и специфичная для гармонического склада комплексность пропадает или, во всяком случае, сильно снижается. На это обстоятельство необходимо указать студентам.

При выполнении упражнений на полифонический склад основное внимание надо обращать на то, что принципиально отличает полифоническое многоголосие от гармонического — на тематическую самостоятельность голосов. В двухголосии это относится к обоим голосам. В трехголосии же один из голосов может быть менее тематически развит, но он должен все же не просто заполнять промежутки между двумя другими голосами, а непременно каким-либо способом выделяться как самостоятельный план (например, путем использования выдер-

¹ Ссылки на «Лекции по гармонии» даны сокращенно: римская цифра указывает часть, буква — раздел, арабские цифры — тему и параграф.

АККОРД КАК ЭЛЕМЕНТ ГАРМОНИИ

жанных тонов или регистрового контраста — см. пример 4). Специально отмечаем, что никаких ограничений стиля (строгий, свободный) эти упражнения не предусматривают.

Следует напомнить студентам, какие формы движения и взаимоотношений голосов способствуют полифоничности ткани. К таким формам относятся разноритмия, разнорегистровость, противоположное и косвенное движение голосов (с применением выдержанных тонов); в трехголосии выдерживаться могут и два голоса одновременно, но не долго, так как длительно выдержанный без движения интервал неминуемо породит ощущение (гармоничности).

При работе над полифоническим многоголосием, так же как и над гармоническим, надо учитывать возможности взаимодействия ладовой организации и склада. Например, использование натурального минора, особенно с восходящим движением VII ступени, будет повышать полифоническое ощущение: для натурального минора значительно характернее мелодические связи и тиготения, и звучание VII натуральной ступени в качестве тона слитного аккорда малотипично для гармонического склада. Напротив, всякое следование функциональной системе мажороминора будет усиливать гармоническое ощущение ткани. Именно слишком подчеркнутое использование ладогармонической системы мажороминора является одним из самых распространенных недочетов студенческих работ при выполнении полифонических заданий.

Поскольку тема «Музыкальные склады» — первая в курсе и студенты еще не освоили нетерцовую аккордику и монодиатонную или монодийно-гармоническую ладовую организацию, работы на многоголосные склады могут опираться на мажороминорную ладовую систему и терцовую аккордику; в работах на монодию наилучшим ориентиром будет народная весня — русская или какая-либо другая, имеющая монодийскую природу. Однако если кто-либо из студентов будет стремиться выполнить работу в другой интонационной системе, нетрадиционного типа, то при условии достаточной логичности это вполне допустимо в дополнение к обычному «классическому» варианту (5).

Задача упражнений по данной теме — расширение представления студента об аккорде, практическое освоение различных типов аккордовых структур, в первую очередь нетерцовых, так как терцовые составляют основной материал учащегося курса. Упражнения должны также способствовать освоению различных фактурных возможностей гармонического склада (см. «Лекции», I-A-2-5).

Аккорды терцовой структуры с побочными тонами

В лекциях (I-A-2-2) подчеркивается, что нет непреходимой границы между терцовой и нетерцовой структурой и что возможность расположить тоны аккорда по терциям сама по себе еще не является достаточным условием, обеспечивающим его восприятие как терцового в принятом смысле слова; указывается и на ряд ограничительных условий, касающихся строения комплекса, при соблюдении которых он будет соответствовать установившемуся представлению о подлинно терцовом аккорде. В связи с этим, поскольку предлагаемые ниже задания имеют целью создание конструкций, сохраняющих связь с терцовым прообразом, следует акцентировать внимание студента на необходимости усложнять этот прообраз лишь в таких формах и до такой степени, чтобы ощущение терцовой основы не пропадало, а все усложнения и наслаения воспринимались как вторичные по отношению к ней. Так, при выполнении заданий на использование замененных побочных тонов необходимо сохранять основную контур, «остов» аккорда — квинту в терции и септиму в септаккорде.

Поскольку терцовость как определяющий структурный принцип организации аккорда исторически и логически связана прежде всего с мажороминорной ладогармонической системой, именно эта система служит основой предлагаемых упражнений. Поэтому при выполнении заданий предпочтительно сохранение в аккордах характерных функциональных признаков (главных ступеней в басу и первичных мелодических признаков функций — терции для тоника, VI ступени для субдоминанты, вводного тона для доминанты — в верхних голосах).

Задания на аккорды с замененными побочными тонами и предлагаются следующего рода: использовать аккорды этого типа, построить функциональные обороты — простые (автентические и плагальные) и сложные (I и II рода) — в мажоре и миноре. Упражнение выполняется в обычном четырехголосии с более свободным движением септими (подготовка, разрешение), чем это допускается традиционным голосоведением. Поскольку в осваиваемой на данных упражнениях системе в тоническом аккорде желательно сохранение терцового тона, а это



в условиях строгого четырехголосия по существу исключает подлинно заменные тоны в тоническом трезвучии, тоническая функция может быть представлена аккордами I₇ или VI₆, благодаря чему, несмотря на терцовую структуру, сохраняется общий красочный колорит (6).



Аналогичны задания и на внедряющиеся побочные тоны, с той лишь разницей, что выполняются они уже не в строгом четырехголосии, а при свободном количестве голосов и с применением комплексного голосоведения (7).



Здесь следует опять же обратить внимание студентов на необходимость четкой слышимости терцовой конструкции, которая должна «проспечивать» сквозь любое наложение чуждых ей звуков. Одно из основных условий этого (часто не соблюдаемое студентами в первых опытах работы с побочными тонами) — ограниченность количества внедряемых звуков. Общую конструкцию не следует перегружать, иначе она превратится в недифференцированное «пятно», т. е. приобретет совершенно другой смысл, приближаясь к так называемому кластеру (8а). При выполнении этих упражнений надо фиксировать внимание студента на взаиморасположении тонов, которое играет столь важную роль в условиях нестабильности конструкций и возрастания значения фонического фактора. Можно показать, как один и тот же состав звуков в одном случае (при одном расположении и удвоениях) сольется в кластер (8а), в другом же случае (при другом расположении и с другими удвоениями) будет восприниматься как аккорд явно терцовой основы, лишь «раскрашенный» фонически призвуками (8б). Сохранению ощущения терцовой основы могут также способствовать следующие

условия: преимущественно полутоновое приращение побочных тонов к тонам «остона» терцовой конструкции (ср. 8и и 8г), усиление удвоениями тонов терцовой конструкции (ср. 8а и 8б), подчеркивание удвоениями в октаву (возможно — в две октавы) функционального базового фундамента (ср. 7г и 8д).



При выполнении данного задания можно рекомендовать студентам взять за образец использование аккордов с внедряющимися побочными тонами Прокофьевым, для которого такой вид аккордики особенно характерен (см., например, «Маска» из балета «Ромео и Джульетта»).

Аккорды нетерцовой структуры

Задания этого раздела предусматривают упражнения в образовании следующих типов аккорда: 1) тематическая гармония; 2) собственно интервальный принцип.

Тематическая гармония — явление, имеющее две формы: а) аккорда образуется сведением в вертикаль тонов, участвующих в мелодической линии (9); б) интервальная структура аккорда определяется тоновым составом мелодии, но полученный комплекс свободно смещается и даже варьируется (10). В качестве упражнений на тематическую гармонию полезно сочетание гармонического сопровождения к данной или самим студентом сочиненной мелодии (при этом могут быть использованы наиболее удачные монодирические построения на данную начальную попевку). Упражнение можно выполнять как на двух, так и на трех строках (с выделением мелодии в отдельную строку), но в любом случае на первых порах предпочтительнее соблюдать типично гомофонный принцип фактуры — мелодия должна отчетливо выделяться как самостоятельный голос. Этим еще более будет подчеркнут производный характер интервальной структуры вертикали. Вообще же фактура таких упражнений может быть свободной, и творческие поиски студента в этом направлении следует поощрять. Желательно, чтобы предлагаемые для гармонической обработки мелодии имели различный интонационный строй: например, в одном случае антемптонный (9, 10), в другом — с подчеркнутой сложной, обостренной интервалликой (11) и т. п.

10 Анна Милдан Р. Хачатурян (1979)

11 А. Смирнова (1979)

12 А. Смирнова (1979)

13 М. Вахштайн (1978)

14 М. Вахштайн (1978)

15 С. Барток, Багатель № 3

16

Собственно интервальный принцип образования аккордика подразделяется на два вида: а) симметричное строение; б) избранная интервалка, в свою очередь подразделяющаяся на моноинтервальные и полиинтервальные структуры. Колличество голосов во всех случаях свободное.

Упражнения на аккордику собственно интервального принципа значительно сложнее предыдущих, так как в них меньше ограничительных и, следовательно, «подсказывающих» моментов. При их выполнении особенно важно опираться на примеры из художественной практики, подражание которым может составить первый этап работы над заданием. Так, образцы почти всех видов аккордика, структура которой определяется «чувством интервала» как такового — интервала как фонического феномена, «эстетически желанного» (Ю. Холопов) для композитора, можно найти в багтелях Бартока (12): аккорды полиинтервальные (12а), симметричные (12б), моноинтервальные (12в).

В качестве начальных упражнений можно предложить студентам, взяв за образец указанные отрывки, составить свои, аналогичные по фактуре и характеру движения, но с иной интервалкой. Образец выполнения с ориентацией на Бартока (Соната для фортепиано, I ч., начало главной партии; Багатель № 11) см. в примере 13. В первоначальном варианте выполнения этой работы структура аккордов, отмеченных звездочками, была несколько иной (в среднем голосе — не *ля-диез*, а *соль-диез*). Этим студентка пыталась сохранить более близкую аналогю с Багателью Бартока, где начальная двухквартовая структура в нескольких местах варьируется. У Бартока это объясняется изменением композиционной роли аккорда, подчеркивающего цезуру. Поскольку такая формообразующая функция аккорда в выполненном упражнении отсутствует, студентке было предложено сохранить избранную структуру до конца, чтобы измененные аккорды не выбивались из контекста единой линии верхнего плеча.

17 Adagio Г. Рубин (1978)

Для более самостоятельных упражнений на использование свободной (не обязательно терцовой) структуры аккорда основной массе студентов следует предлагать сочинять короткие

построения с применением указанных видов аккордизма. Более развернутые построения целесообразно разрешать только студентам с ярко выраженным творческим дарованием. Указанные упражнения можно предлагать в двух формах: а) с заданной мелодией, которую сочиненные аккорды должны сопровождать (9—11, 14); б) с мелодией, сочиненной студентом (13, 15, 19). Сопровождающие аккорды могут сохранять свою структуру на всем протяжении упражнения (9а, 13) или изменять ее (9б, 9в, 10, 14). В последнем случае желательно распределение аккордов по определенному принципу: например, накопление гармонической напряженности к концу (14а, 15а), или, напротив, его ослабление (14б, 15б), или, наконец, постепенное движение к кульминации с последующим спадом (15б, 15г). Предложенное в примере 15а решение можно улучшить, введя тритон уже в V аккорд и убрав его из XI, что дает более рельефную линию подъема и спада гармонического напряжения; заключительную тоникку в этих же целях можно сделать более полной (см. аккорды в скобках). Соотношение напряженности аккордов может быть найдено эмпирически — путем постепенного накопления или, наоборот, снятия количества голосов, изменения характера интервалаки (ее усложнения или упрощения, обострения или сглаживания), расширения или сжатия, сдвигания регистра и т. п. Но можно в этих случаях опираться и на более строго определяемые параметры, используя системы П. Хиндмита (15а, б, в) и Ю. Кона (15 г)¹.

15а
М. Шернова (1978)

б
М. Шернова (1978)

15а
М. Шернова (1978)

б
П. Хиндмит
М. Добрынин (1979)

в
П. Хиндмит
Р. Капелло (1978)

г
Ю. Кона
М. Добрынин (1979)

1) 1+16-5-1-0-51-85
2) 1+12-11-0-12
3) 1+12-11-16-12-18,5
4) 1+10-11-11-0-20-28,5
5) 12+12-11-12-0,51-11-0,951-44,31
6) 12+12-11-0,9-0,51+11-0,72+12+12+ -73,275

При выполнении разобранных выше упражнений наиболее типичным недостатком является недостаточная координированность интонационного строя мелодической линии и гармонической вертикали. Поэтому на необходимость интонационного соответствия голосов музыкальной ткани студентам следует специально указывать, фиксируя их внимание на этом вопросе.

Приводим образцы упражнений на использование нетерцовый аккордизма, выполненные более свободно и в более развернутой форме: примеры 16, 17, 18 — на заданный мотив, пример 19 — на собственную тему, выполненную первоначально как заданная на сочинение монодии.

¹ Автор, допуская возможность использования указанных систем, в то же время не настаивает на этом категорически, не считая математическую точность обязательным условием создания общего впечатления той или иной градации звучности.

Musical score for G. Perelman (1972), measures 1-16. The score is in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The first system includes a "Fondo" marking and a "piano" dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Musical score for E. Kuytenovskaya (1975), measures 17-24. The score is in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The music is characterized by a dense texture of sixteenth-note patterns in the right hand and steady chords in the left hand.

Musical score for G. Perelman (1972), measures 17-24. The score is in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The music continues with eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Musical score for E. Kuytenovskaya (1975), measures 25-32. The score is in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The music features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand.

В первоначальном варианте работы, приведенной в примере 18, были некоторые противоречия между интонационной структурой мелодии (сочиненной самой студенткой как развитие заданной полепки) и ее гармоническим освещением. В частности, в т. 4 секунда сопровождения была не *соль-бемоль—ля-бемоль*, что продолжило бы заданный исходным мотивом звукоряд тон—полутон, а *ля-бемоль—си-бемоль*, в этот звукоряд не укладывающаяся. При общей тенденции к тематической гармонии это создавало противоречие с интонациями темы, особенно осязаемое в экспозиционных тактах построения. В тт. 10—14 мелодия сопровождалась увеличенными трезвучиями, сама «расширяющаяся» структура которых опять-таки противоречила сжатой в уменьшенную квинту начальной полепке. После соответствующих разъяснений был найден более близкий к теме вариант гармонизации.

Фактура

Упражнения на осознание формо- и темообразующих возможностей фактуры, ее неисчислимо многообразных форм — свойства, специфического именно для гармонического склада музыкальной ткани (см. «Лекции», I-A-2-5) — проводится через весь курс гармонии, завершаясь наиболее сложными заданиями последнего семестра — вариационными обработками народных напевов. Первоначальные же упражнения могут быть сравнительно простыми и выполняться на традиционном учебном материале (фактурные обработки гармонизованных мелодий, заимствованных из учебников и сборников задач по гармонии). Из двух основных видов фактуры, в которых обычно предстает гармонический склад, — аккордовой и гомофонной — наибольшего внимания требует гомофонная, ибо она, во-первых, меньше разрабатывается в учебных курсах и, во-вторых, дает гораздо больше (по существу — неограниченно много) возможностей и вариантов выполнения.

Упражнения в аккордовой фактуре, поскольку в этой фактурной форме выполняется большинство заданий, могут быть сведены на этом первом этапе в основном к работе над количеством голосов, превышающим четыре или свободно переходящим от одного-двух к пяти-шести. Так, заданную четырехголосую гармонически организованную ткань (20а) можно предложить усложнить реальным пяти- и шестиголосием (20б, в).

Можно предложить оформить заданную функциональную последовательность с постепенным изменением количества голосов — например, от двух до шести, как это имеет место в начальных тактах Сонаты № 26 для фортепиано Бетховена (образец выполнения — пример 21). Возможно использование меняю-

щегося количества голосов как один из вариантов гармонизации мелодии обычного типа. При этом постоянное сохранение строго хоральной фактуры совершенно необязательно. Вполне допустимо и даже желательно интонационное оживление голосов, вносящее в ткань элементы полифоничности (22).

20а

20б

21

данс: 7—4—5—3—2

22

данс: «Венский»

Е. Кутявина (1975)

Превосходным пособием для этого вида работ является книга И. Дубовского «Пяти-девятиголосие в курсе гармонии» (М., 1970). Необходимо лишь подчеркнуть, что виртуозное овладение техникой реального «сверхвысоголосия» не является центральной задачей курса гармонии у музыковедов.

Гомофонная фактура требует значительно большего разнообразия заданий. Следует познакомить студентов с возможностями различного положения главного голоса относи-

1 Берков В., Степанов А. Задачи по гармонии, М., 1963, приложение 7.

тельно голосов сопровождения, с различными формами самого сопровождения, с возможностями его волифонизации, с различными видами гармонической и ритмо-гармонической или мелодико-ритмо-гармонической фигурации, наконец с возможностями разных форм изложения и оформления самого главного голоса, начиная от простого октавного его удвоения до смешанного унисонно-октавно-аккордового изложения (по образцу шопеновско-рахманиновской фортепианной фактуры). Полезно выполнять такие упражнения на основе одной и той же мелодии, что позволит особенно явно ощутить специфические возможности фактуры в преобразовании тематического материала.

Типы фактуры могут быть предложены следующие:

- а) Обычная четырехголосная гармонизация данной мелодии как первоначальный «этюд» (23а).
- б) Гомофонное изложение — расчленение ткани на три плана: главный голос, бас (возможно изложение баса октавами), комплекс средних голосов (23б); художественный образец — Ноктюрн № 13 Шопена. Начиная с этого пункта и далее количество голосов сопровождения может свободно изменяться; по усмотрению педагога может быть оговорен предполагаемый состав исполнителей — фортепиано, струнный квартет, оркестр.
- в) Тот же тип фактуры, но с усилением главного голоса октавным удвоением (23в).
- г) Тот же тип фактуры, но с использованием в средних голосах ритмической и ритмо-гармонической и мелодической фигурации (23г, д).
- д) Перенесение главной мелодии в нижний голос (23е).
- е) Перенесение главной мелодии в средний голос (23ж).
- ж) Включение подголоска. Положение главной мелодии при этом может быть задано, а может быть и оставлено на усмотрение студента (23з).
- з) Изложение сопровождения в виде одnogолосно фигурированной «гармонической мелодии» (23и).
- и) Свободная обработка (23к).

23а «два голоса»

¹ Мугла А. Сборник задач по гармонии. М., 1961, № 546.

М. Чернов (1979)

И. Бронза (1979)

Дополнительно для работы над фактурой гомофонного и аккордового типа может быть использовано пособие М. Гнесина «Начальный курс практической композиции» (М., 1962, раздел II).

Для выполнения фактурных упражнений на данном этапе удобнее всего использовать классически традиционные мелодии кантатного характера типа предложенной в качестве образца в примере 23 мелодия. Мелодии других жанров также найдут свое применение, но в более сложных формах работы, на другом этапе курса (см. задания последнего раздела).

РАССЛОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

Как и во всех предыдущих разделах, начальный этап ознакомления с приемами расслоения музыкальной ткани предлагает только элементарные упражнения. Более сложные формы будут использоваться в творческих заданиях последнего семестра.

Согласно принятой в «Лекциях» классификации (I-Г-1), существуют три основные формы расслоения музыкальной ткани: полифункциональность, полиаккордика (полигармония) и поливалентность¹. На каждую из этих форм следует предложить по несколько упражнений, сначала коротких, фрагментарного типа, затем относительно более развернутых.

Полифункциональность

Упражнения на полифункциональность следует подразделять на два вида: а) полифункциональность, образующаяся на базе органичных пунктов; б) полифункциональность точечная, т. е. образующаяся в отдельных аккордах («Лекция», I-Г-2).

Упражнения на органичные пункты должны решать разные методические задачи.

Прежде всего это должна быть задача освоения роли органичного пункта как средства «функционального стигнивания» музыкального материала, организованного в традиционной мажорно-минорной ладогармонической системе. Точки подобного «стигнивания» в структуре достаточно четко определены классической теорией гармонии и формы². Специфические черты гармонии на таких органичных пунктах также достаточно подробно рассмотрены в имеющихся учебниках и учебных пособиях. Поэтому упражнения на функциональные органичные пункты не требуют специальных указаний; материалом для них могут послужить задания соответствующих разделов пособия Ю. Тюлина и Н. Привано «Задачи по гармонии» (М., 1966).

Другая методическая задача упражнений на органичные пункты — освоение их темброво-фонических возможностей при нейтральном ладофункциональном значении. Она достигается сочетанием так называемых фоновых органичных пунктов. Их техника значительно меньше освещена теорией и методическими пособиями. Они могут выполняться с применением как тради-

¹ Порядок изучения этих форм здесь несколько изменен по сравнению с «Лекциями», так как практическое использование полигармонии можно более интересно и разнообразно осуществлять только в сочетании с полифункциональностью.

² См.: Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. М., 1964; Свободан И. В. Музыкальная форма. М., 1972; Музыкальная форма / Под ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1974.

ционной терцовой аккордики, так и с использованием свободной структуры аккорда; особенно характерны для них двузвучные и трехзвучные гармонии. Задания могут формулироваться по-разному. Одна из возможных форм — сочинение к данной выдержанной гармонии движущегося пласта: а) одnogолосного (24а); б) движущегося параллельными терцовыми комплексами (24б); в) движущегося параллельными нетерцовыми комплексами (24в); г) свободное (по выбору) гармоническое движение (24г, д). Построение короткое (фрагментарное).

34а М. Артамошкина (1982)

34 б Д. Сорен (1981)

34 в О. Саваров (1980)

34 г М. Жернова (1979)

Другая возможная форма упражнения на сочинение фонового органичного пункта — гармонизация данного мелодического голоса. При гармонизации используются фоновые органичные пункты с возможным смещением выдержанной гармонии в процессе развертывания мелодии. Выдержанный пласт помещать: а) в нижнем участке ткани (25а, б); б) в верхнем участке ткани (25в); в) сменяя его положение относительно данного голоса (25г). Предлагаемая мелодия должна быть достаточно развернутой и протяженной по масштабу.

35а М. Жернова (1979) 35 б И. Бронза (1979)

35 в Г. Осипова (1988)

¹ Берков В., Степанов А. Задачи по гармонии, № 35 (полный текст см. в примере 25в).



Точечная полифункциональность — наиболее сложный вид упражнения на данную тему. Прежде всего здесь следует напомнить студентам: о полифункциональности речь может идти только тогда, когда достаточно ярко ощущается функциональность каждого пласта. Следовательно, при выполнении этого упражнения необходимо избирать в каждом пласте элементы, обнаруживающие яркую функциональную направленность. Поскольку упражнения на полифункциональность выполняются до упражнений на полигармонию, в них в основном используется фактура «тон — аккорд» или «двухголосный комплекс», хотя с самого начала (как это имеет место и в «Лекциях») необходимо дать студентам представление о том, что полифункциональность может быть осуществлена в различных фактурных формах. Упражнения должны быть короткими, фрагментарного типа.

Одна из простейших форм полифункциональности — синхронное проведение одной и той же функциональной формулы в разных пластах, своего рода «функциональный канон». Для образования подобной полифункциональности достаточно к данному верхнему гармоническому пласту присоединить бас, реализующий ту же функциональную последовательность, но вступающий раньше или позже верхнего пласта. Возможно обратное задание: сочинение верхнего пласта к заданному басу. Нахождение оптимальной точки вступления «рисности» и составят основную задачу упражнения. Так, в приводимых примерах отставание верхних голосов от баса на одну функциональную единицу — наиболее удобный вариант вступления. Другие соотношения или не дали бы возможность с достаточной полнотой провести всю функциональную последовательность, или не образовали бы с такой же четкостью полифункциональных сочетаний. Схема выполнения — в примерах 26а, б, более свободное решение — в примерах 26а, г, д.

Другая возможная форма упражнений — сочетание двух построений, не совпадающих по функциональной последовательности друг с другом при внутренней цельности и логической

26а дана каноничная верхнего пласта

О. Гусева (1980) г

О. Гусева (1980)

а

О. Самарин (1980)

Musical score for O. Guseva (1980) and O. Samarin (1980). It includes three systems of piano accompaniment. The first system is labeled '26а дана каноничная верхнего пласта' and 'О. Гусева (1980) г'. The second system is labeled 'О. Гусева (1980)'. The third system is labeled 'а' and 'О. Самарин (1980)'. The music is in 4/4 time and demonstrates various polyfunctional harmonic techniques.

завершенности каждого (27). Эта форма более сложна для выполнения, и качество ее реализации во многом зависит от слухового опыта и творческой одаренности студента. Вспомогательным указанием может быть только совет сводить функциональность пластов к единству в кадансирующих точках.

26б

г

М. Лукин (1989)

Musical score for M. Lukin (1989), consisting of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass clef, and the second system has a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features complex polyfunctional harmonic structures.

Наконец, наиболее сложной формой задания может быть самостоятельное сочинение полифункционального фрагмента, отталкиваясь от какого-либо конкретного художественного образа (например, от романса Параша из оперы Стравинского «Мавра»).

Полигармония

Упражнения на эту форму расслоения должны дать студентам реальное представление о возможностях и условиях восприятия множества одновременно звучащих тонов как двух или нескольких дифференцированных комплексов. Следует напом-

нить, что большую роль в восприятии ткани как расслоенной на самостоятельные комплексы играет фактурный момент — взаиморасположение тонов. Полезно продемонстрировать пример того, как один и тот же состав тонов при одном расположении будет восприниматься как целостный терцовый комплекс (28а), при другом — как кластер (28б), а при третьем — как два отдельных аккорда (28в).



Нужно также вспомнить, что регистровый разрыв всегда будет способствовать восприятию ткани как расслоенной. Активному ощущению расслоенности ткани может способствовать разнонаправленность движения кластеров с преобладанием косвенного и противоположного движения, как, например, это осуществлено Бартоком в Сонате для фортепиано (29).



Рекомендуемые упражнения:

а) Данный комплекс тонов расположить таким образом, чтобы ткань четко расслоилась, образовав полнаккордовые сочетания (30).



б) Данную аккордовую последовательность усложнить приемом полигармонических сочетаний, присочинив дополнительный пласт (31).



в) Сочинить самостоятельно небольшие построения с применением полигармонических сочетаний на основе терцовой аккордки и мажорно-минорной ладогармонической системы (32).



г) То же с использованием интерцовой аккордки (33а, б, в).



И. Девисова (1975)

Политональность

Упражнения на политональность на данном этапе курса также даются фрагментарного типа. Следует напомнить студенту, что, в зависимости от поставленной задачи и, следовательно, от используемых приемов, тональности расслоенной ткани могут выделяться как самостоятельные в большей или меньшей степени. Так, возможно полное разъединение тональных пластов с ярко ощутимыми несколькими центрами (Шостакович, Симфония № 11, вступительные такты). Возможно, напротив, «поглощение» одной тональности другой (Равель, рhapsodie для скрипки с оркестром «Цыганка», 1 такт после цифры 25). Наконец, возможно «мерцающее» включение расслоения, в узловые моменты формы приходящее к такому звучанию, которое это расслоение инвектирует, сдвигая пласты в целостный комплекс (Барток, Багатель № 1).

Для первого типа политональности — с четкой дифференциацией тональных центров отдельных пластов — характерно, во-первых, фактурное разобщение пластов и, во-вторых, выбор таких тональностей, звукоядра которых достаточно резко отличаются друг от друга. Обязательно следует подчеркнуть, что одного различия звукоядра может оказаться недостаточным для четкого разделения тональностей — регистровая и тематическая близость могут слить даже такие тональные системы, звукоядра которых полностью или во многом различны (например, в «Цыганке» Равеля или в «Петрушке» Стравинского). Именно такое тематическое и регистровое единство характерно для политональности, отнесенной нами ко второму типу — политональности слятой. Для третьего типа политональности существенным является возможность объединения опорных тонов в консонирующий комплекс.

Рекомендуемые упражнения: а) к данной мелодии (короткий фрагмент) присочинить второй голос в другой тональности, поставив задачей их резкое тональное разобщение (34).

б) К данной мелодии (возможно использование того же фрагмента) сочинить интональное гармоническое сопровождение, сливающееся с ней и ей подчиняющееся в силу родственности их звукоядра (35) или регистрово-тематической близости (36).

34 И. Антонова (1970)

данная мелодия (гармоническое сопровождение произв. «Цыганка»)

35 И. Антонова (1970)

36 И. Лукин (1969)

данная мелодия (Модерн)

в) К данному фрагменту мелодии сочинить гармоническое сопровождение, резко отачающееся по тональности, но сливающееся в целостный комплекс в опорных моментах формы (37).

37 И. Лукин (1969)

данная мелодия (Модерн)

¹ Берков В., Степанов А. Задачи по гармонии, № 227.

² Там же, № 234.

ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

Данная тема является обобщающей. Ее отдельные аспекты освещаются в работах других разделов, в большинстве своем предшествующих данному. Например, освоение монодийного принципа ладовой организации составляет важнейший элемент работы над монодией как складом, построения на основе истероидной аккордика почти обязательно связаны с действием закона монодийно-гармонической ладовой системы. Кроме того, основные законы мажоро-минорной ладогармонической системы освещаются еще в училищном курсе гармонии. Таким образом, при изучении темы «Ладовая основа гармонии» целесообразно сделать акцент на усложненных формах мажоро-минорной и гармонических ладах результативного типа (см. «Лекция», 1-Б-3-5).

Усложнение мажоро-минорной системы

Усложнение мажоро-минорной системы сводится к следующим формам: а) взаимопроникновение одноименных и параллельных ладов; б) использование вводнотонных и односторонних трезвучий; в) активное использование переменности функций, вплоть до образования переменного лада (в той его трактовке, которая дана в «Лекциях», 1-Б-1-4).

Упражнения на взаимопроникновение одноименных и параллельных ладов, вполне исчерпывающие основные аспекты его содержания, в общем не выходят за рамки традиционных и поэтому в данной работе не рассматриваются. Обратимся к двум другим формам, менее обычным для учебной практики.

Вводнотонные и односторонние трезвучия (1-Б-3-4). Так как оперирование этими средствами в училище пока не принято, освоение их целесообразно начать с коротких упражнений-эскизов, предусматривающих заполнение средних голосов при данных мелодии и баса. (Превосходным образом таких упражнений могут послужить примеры, приведенные в работе Т. Тер-Мартirosяна «Некоторые особенности гармонии Прокофьева», М.-Л., 1966). При выполнении этих упражнений полезно рекомендовать студенту избегать широкого расположения при использовании вводнотонных трезвучий: во-первых, оно чревато параллельными квинтами, нежелательными в упражнениях, опирающихся на мажоро-минорную систему, хотя и усложненную, а во-вторых, оно менее соответствует ладовой специфике и сущности аккорда, представляющего собой не что иное, как утолщенный вводный тон и, следовательно, тяготеющего к слитности, а не расслонности комплекса (38).



Одним из типичных недочетов является применение студентами наряду с вводнотонными и односторонними трезвучиями таких аккордов, которые, будучи прямолинейно-функциональными (например, V_7 , V_6 и т. п.), резко противоречат заданным условиям. Это создает стилистической разбой и тем самым нарушает целостность построения (39а). Следует предостеречь студентов от таких «стилистических диссонансов», указав на необходимость выдержанности принципа отбора средств (39б).



По освоении первоначальных упражнений можно усложнить задание, предложив досочинение сначала четырехтакта, а затем двутакта до восьмитактового (можно — шестнадцатитактового) построения с использованием вводнотонных и односторонних трезвучий, мелодически проходящих аккордов, всевозможных и т. п. (40). При этом надо обратить внимание студентов на необходимость четкой мелодической организованности построения, так как именно мелодический фактор становится основной организующей силой формы в такой системе (см. «Лекция», 1-Б-4).



- 1 Тер-Мартirosян Т. Некоторые особенности гармонии Прокофьева, с. 29.
2 Тер-Мартirosян Т. Некоторые особенности гармонии Прокофьева, с. 30.
3 Там же, с. 37 (оригинал в e-moll).



Переменные функции. В качестве первоначальных упражнений на использование переменных функций целесообразно предложить сочинение небольших построений с четко оговоренной формой выявления переменности:

а) с выявлением тоникальности трезвучия путем длительной остановки на нем — для выполнения этого упражнения в качестве переменных тоник рекомендуется использовать трезвучия, слабо выявляющие основную функцию (41а, б);

б) с выявлением тоникальности путем использования последовательных аккордов, истинных для основной системы (41б, в);

в) с выявлением тоникальности трезвучий путем использования переменных тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых функций, проявляющихся в кварто-квинтовых последованиях аккордов с обязательным помещением тоникального аккорда на сильную долю (41г).

Все построения должны быть небольшими по масштабу, фрагментарного типа.



«Венчающим» упражнением на использование переменных функций может быть сочинение не регламентированного условия построения с проявлением переменных функций (42).



В качестве более сложного задания можно предложить гармонизацию народной песни. Для этих упражнений наиболее подходит протяжная, распевная мелодия с частыми перемещениями акцентов с одной ступени на другую. Гармонизацию можно выполнить в двух формах: на трех строчках, с сосредоточением гармонического многоголосия на двух строчках сопровождения, и на двух строчках, в виде обычного изложения гармонических работ. Первая форма (43а, б) допускает большую свободу собственно гармонического голосоведения, позволяет более строго соблюдать нормы четырехголосного сложения. Вторая (43в) неизбежно будет требовать большей зависимости всей ткани от верхнего голоса, следовательно, соблюдение обычных для учебного курса гармонии правила может оказаться затруднительным; но, думается, оно и не является необходимым. Именно эта форма работы поможет в дальнейшем перейти от строго детерминированного учебного четырехголосия к более свободным формам многоголосия, со сменой количества голосов, с переходами от чистой гармонии к полифонии (и наоборот) в развернутом целостном построении.



8 для голоса (органное сопровождение пения „Та-ра-ра-и-ва, тарарра“)

И. Зубкина (1974)



9

И. Зубкина (1974)



В этот же раздел курса могут быть включены упражнения на переменный лад, т. е. ладовую систему без четкой централизации с постоянно скользящим и подчас одновременно в нескольких точках ощущаемым центром. При выполнении таких упражнений необходимо напомнить студентам о роли метрической организации в становлении ладов результативного типа. В частности, ощущение неустойчивости, постоянного смещения центра может активно способствовать отсутствию метрического подчеркивания какого-либо из тонов мелодии и, соответственно, — аккорда сопровождения (44).



Гармонические лады результативного типа

Специфика гармонических ладов результативного типа (система центрального созвучия, по Г. Эрффу) заключается в том, что какой-либо комплекс в силу его повторности или акцентированности в данном тексте начинает восприниматься как опорный или даже устойчивый («Лекция», 1-В-3-5). Такая система отличается от монодийно-гармонической системы нейтральностью роли мелодии в утверждении ладового значения комплекса (наиболее четко выраженные образцы подобной системы можно встретить в песнях Шенберга). Поэтому при выполнении упражнений на данную тему необходимо добиваться создания ощущения опорности комплекса как такового. Для достижения

подобного эффекта можно рекомендовать, как это имеет место и в художественной практике, избежать построения протяженной мелодической линии кантиленного типа, использовать регистровые броски с постоянным возвращением к исходному опорному аккорду, воспитать в себе умение ощутить «тембровую ценность» избранного комплекса (45а, б). Как и при начальных упражнениях на гетеродную гармонию «избранной интервальнойки», в упражнениях на гармонические лады результативного типа поначалу можно рекомендовать копирование отрывков какого-либо художественного образца.

В первоначальном варианте примера 45б аккорд нижнего пласта был



Рекомендовано было изменить его структуру, так как чередование этого аккорда с мелодией среднего голоса довольно определенно очерчивало контуры фа минора, и сочетание комплексов нижнего и верхнего пластов воспринималось как тоническое трезвучие фа минора с побочными тонами, задача же данного упражнения — осуществить опорность комплекса вне ассоциативных связей с мажоро-минорной системой.

45а По образу Шенберга. Шесть вариантов лада для фортепиано, оп. 10
Лад фа минор Д. Скрябин (1891)



б Solo фортепиано В. Павленко (1971)



После выполнения предварительных упражнений можно предложить самостоятельное сочинение небольших эскизов (46).

46 Для четырех голосов, Мадригал М. Жирнова (1979)



В примере 46 в третьем такте от конца ход четвертями в нижнем регистре первоначально был *си—фа*. Рекомендовано было изменить его на *си-бемоль—фа*, так как гармония этого такта не включает *си*, в следующем же такте *си* входит в опорный комплекс нижнего пласта. Таким образом, появление звука *си* в предыдущем такте ослабляло эффект смены и, следовательно, тормозило движение (нечто аналогичное функциональной синкопе в мажоро-минорной системе). Внесенное исправление способствовало усилению динамики.

Вторым видом упражнения на гармонические лады результативного типа может быть более сложное задание: взятый аккорд (предложенный педагогом или найденный самим учащимся), принять его за тематическую основу, «центральный элемент» (в том смысле, в котором это понятие трактуется в «Лекциях», — см. II-5-3) всего построения и развить на основе использования характерной для него интервалами небольшое построение со сменяющейся фактурой, приходящее к исходному аккорду как к опоре. Задание это очень сложное, требующее творческих данных, и давать его можно только достаточно одаренным студентам (47).

47 два варианта (центральный элемент)

И. Денисова (1978)

Семь заданий

pp

Модуляция — одна из наиболее подробно и тщательно изучаемых в училище тем. Поэтому в курсе практические задания на использование модуляций носят несколько особый характер: они могут охватывать не все аспекты проблемы, а преимущественно лишь те, которые в училищном курсе по ряду причин остаются в тени. С другой стороны, именно в силу того, что эта тема изучается и в училище, модуляции могут включаться в различные задания на протяжении всего курса — абсолютное временное соответствие задаваемых практических упражнений с обобщающим изложением теоретической проблемы в отношении этой темы не обязательно. Так, упражнения на модуляционное движение в форме, опирающиеся на сведения и технические навыки, полученные в училище, целесообразно вводить с самого начала курса параллельно другим работам, постепенно подводя к кульминационному заданию — модуляционной прелюдии. В то же время такие упражнения, как функциональная модуляция через вводные ноты и однотерцовые трезвучия и мелодическая модуляция, полезнее вводить одновременно с теоретическим изучением темы.

Сказанное объясняет меньшую по сравнению с другими темами систематичность и последовательность упражнений, предлагаемых на тему «Модуляция». В основном здесь выделяются два вопроса: один более общий, касающийся формообразующих свойств модуляции, — модуляционное движение; другой более частный, касающийся некоторых способов перехода, — модуляция через вводные ноты и однотерцовые трезвучия и мелодическая модуляция.

Модуляционное движение

При изучении модуляций в училищах основное внимание, особенно в практических работах, концентрируется на модуляциях совершенных, то есть таких, при которых достижение новой тональности сопряжено с обязательным каденсированием, и сравнительно мало осваивается тональное движение как размыкающий процесс. Из несовершенных модуляций изучаются преимущественно отклонения, расширяющие сферу основной тональности, но не выходящие за ее пределы. Модуляция, таким образом, в обоих случаях предстает в своем статическом варианте, будучи связана с замкнутым построением. Одна из основных задач вузовского курса — освоение модуляции в ином ее проявлении — как динамического процесса, как таковой несовершенной модуляции, которая размыкает построение и тем самым способствует развитию формы. Подобные модуляции можно подразделить на два вида: а) движение, организованное по

тину связующей части, — направленное достаточно прямолинейно от исходной тональности к новой, но не показывающее тонику этой новой тональности и ни в коем случае не кадансирующее в ней, а лишь создающее ее ожидание, подготавливая ее сферу и концентрируя движение вокруг ее доминантной гармонии; б) модуляции, уводящие от исходного центра по типу разрабочки, цель которых — собственно движение, где длительное пребывание в одной тональности и концентрация вокруг определенной тональной сферы необязательна и даже нежелательна вплоть до последних участков раздела. В обоих случаях необходимо освоить навык достижения определенной тональности без ее закрепления, желательно — без показа ее тоник. Как вспомогательное упражнение полезно сочинение небольших (от 4 до 8—10 тактов) тонально и гармонически разомкнутых построений, начинающихся в одной тональности и заканчивающихся на доминанте другой, заданной. Сочинение можно предлагать как на заданную, так и на сочиненную студентом тему. Соотношение тональностей может быть различным — от первой до третьей степени родства.

При выполнении таких заданий типичным недочетом является активный показ тоникой новой тональности. Этого можно избежать, заменив тоникой побочной доминантой к субдоминанте; в крайнем случае, можно дать эту тоник в несовершенном виде (секстаккорд), но все же предпочтительнее вообще обойти тонику сферу.

Нередко студент оканчивает заданное построение не на доминанте новой тональности, а модулируя в тональность доминанты, подчас даже достаточно сильно закрепленной. Сам по себе такой способ подготовки новой тональности (превращением предварительно достигнутой тоникой в доминанту) вполне возможен, но он не соответствует задаче данного упражнения. Для устранения недочета и достижения доминантного звучания мажорного трезвучия достаточно затронуть перед ним сферу субдоминанты намечаемой тональности, после чего трезвучие V ступени будет звучать как доминанта и нужная тональность будет ощущаться без показа тоник.

Еще один типичный недостаток — отсутствие тематической связи заданной и развивающейся части. Для обеспечения тематического единства всего построения следует рекомендовать студенту ориентироваться на использование наиболее ярких мотивов темы, применив затем характерные приемы тематического развития: секвенное смещение мотива, его вариационное преобразование (орнаментирование, распад, перегармонизация) и т. п. (48).

Завершающей формой задания на освоение модуляционных процессов и формообразующей роли тонального движения являются модуляционные прелюдии (см. раздел о творческих заданиях).

48 дано начало (2 такта) В. Триволец (1975)

Способы перехода

Из разделов темы «Модуляция», не охватываемых и даже не затрагиваемых училищным курсом, заслуживают особого внимания два: функциональная модуляция через приравнение вводно-тонных и однотерцовых трезвучий и мелодическая модуляция. Оба вида модуляций требуют пристального внимания и изучения.

Функциональная модуляция через вводно-тонные и однотерцовые трезвучия принципиально ничем не отличается от обычных модуляций через общий аккорд, специфика ее определяется лишь самим включением этих трезвучий в исходную и конечную тональности. В качестве первоначальных упражнений могут быть предложены гармонизации заданных двух крайних голосов по типу имеющихся в уже упоминавшемся пособии Т. Тер-Мартirosiana (49).

49 даны голоса в басу! IV — секстантовый I — двойной IV — квинтовый V — I

Далее могут быть предложены упражнения по гармонизации одного данного голоса (предпочтительнее — мелодия) и как завершающий этап — самостоятельное сочинение небольших

¹ Тер-Мартirosian Т. Некоторые особенности гармонии Прокофьева, с. 31.

жизнов. Разнообразные виды упражнений на использование нелюбопытных и односторонних трезвучий, как и модуляции через них, детально разобраны в пособии Т. Тер-Мартirosяна.

Мелодическая модуляция — принципиально иная форма смены тонального центра, чем обычно рассматриваемые в курсе гармонии. Учитывая роль мелодического фактора в ладо- и формообразовании современной музыки, она заслуживает особого внимания. Как это подробно раскрыто в «Лекциях» (I-B-1), к чисто мелодическим следует отнести не всякую односторонне осуществленную модуляцию, но лишь такую, которая не подразумевает скрытого действия ладогармонического фактора и создает ощущение смены положения тональной опоры средствами собственного монодийного движения.

Мелодическая модуляция может быть осуществлена в любом из складов — монодийном, полифоническом, гармоническом, а также в любых формах полисклада. В настоящем курсе основное внимание должно быть направлено на осуществление мелодической модуляции в монодии и гармоническом складе. В монодии — потому, что это склад, в котором мелодические связи составляют единственную движущую и управляющую силу во всех аспектах, в том числе и в модуляции. В гармоническом складе — потому, что именно гармония является предметом изучения данного курса. Что же касается полифонии, то она может быть затронута лишь вскользь, ради сравнительных целей.

Основная задача упражнений на мелодическую модуляцию — научить достигать смещения устоя и опорности без привлечения традиционных гармонических средств, возможно и без смены звукоряда, во всяком случае без обязательного включения альтерированных тонов. Предлагается, что начинать изучение мелодической модуляции целесообразно именно с этой формы — без альтерационного изменения звукоряда, так как использование альтерации при недостаточной слуховой освоенности мелодических модуляций может направить модуляционное движение по привычному руслу мажоро-минорной системы.

Первые упражнения предпочтительнее предлагать в монодийном складе. Они родственны заданиям на развитие монодийной попевок, поэтому возможно использование тех же или аналогичных мотивов. Поскольку движение в этих условиях происходит в монодийной и, следовательно, сугубо результативной ладовой системе (I-B-1-3), единственным фактором, содействующим установлению нового центра, являются ритмико-тональные условия его использования. К таким условиям относятся, во-первых, длительная остановка на новом опорном тоне, причем такая, которая завершает предваряющий его мелодический ход (предпочтительно положение этого опорного тона в нижней части звукоряда новой системы, так как для монодии положение опорного тона внизу более типично); во-вторых, использование вокруг нового опорного тона попевок, в начальной

части группировавшихся вокруг опорного тона начальной тональности (Б. Тищенко, Симфония № 3, Post scriptum).

Рекомендуемые упражнения: данную попевку развить монодийно с модулирующей в тональность нижнеквартового тона (50а); самостоятельно сочинить модулирующую монодию (50б).

№а

Н. Букреева (1969)

б

Е. Шелестова (1972)

При включении в упражнения на мелодическую модуляцию задания на смену звукоряда с использованием альтераций необходимо дать студентам ряд новых вспомогательных указаний. Новые тоны, которые представляют собой альтерационные изменения тонов звукоряда исходной системы, следует включать очень постепенно, предпочтительнее всего — как высотные варианты опевающих мотивов. Тон, понижаемый по сравнению с исходным звукорядом, естественнее всего вводить в попевках, опевающих какую-либо опору сверху, а тон, повышаемый по сравнению с исходным звукорядом, — в попевках опевания снизу (50б).

В соответствии с общим законом воздействия формы на лад в результативных системах, немаловажную роль для плавности перехода и устойчивости нового центра при мелодических модуляциях играет интонационный повтор, повторение отдельных попевок, заостряющее внимание на новых звучаниях и помогающее привыкнуть к введённой ступени. Иногда такой повтор делает убедительной и естественной, плавной модуляцию, которая без него казалась бы неподготовленной (ср. 51а, б).

№а

Д. Левшан (1971)
1-й вариант

б

2-й вариант (интонационный)



При включении в изучение мелодической модуляции гармонического склада следует неуклонно следить за тем, чтобы гармонический фактор в этих упражнениях, соответственно цели задания, сохранял подчиненное, подлинно сопровождающее, значение. Полезным упражнением для этого может оказаться такое, в условиях которого оговорено включение гармонического комплекса *post factum*, как подтверждение уже состоявшейся мелодическим путем модуляции (52); это даст воз-

52

Д. Падван (1971)

можность глубже осознать собственно мелодический принцип модуляции.

Более сложные задания на мелодические модуляции в гармоническом складе могут быть осуществлены в работах творческого характера — при обработках народных напевов.

Осуществление мелодической модуляции в полифоническом складе может быть показано лишь в фрагментарных упражнениях, поскольку полифония не составляет основной предмет данного курса. Можно ограничиться одним-двумя упражнениями на полифоническое двухголосие с мелодическим принципом смены тональности.

ОБОБЩАЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ (творческие задания)

Разделение заданий на «творческие» и «нетворческие», разумеется, может быть принято только условно, так как элемент творчества может и должен иметь место при выполнении любого музыкального упражнения. Это разделение предполагает лишь больший элемент собственно сочинения в так называемых творческих заданиях, большую свободу выбора средств и маневрирования ими, большую роль фантазии. Существуют также обобщающий характер таких заданий.

Если задания предыдущих разделов преследовали достаточно узко поставленные цели и потому были строго регламентированы по используемым приемам, то в настоящем разделе будут разбираться такие работы, которые ставят своей целью на основании материала, усвоенного в упражнениях более частного характера, связать все приемы с задачами формообразования. Они не предполагают столь строгой регламентации отдельных приемов, допуская и даже ставя задачей разумный и целесообразный отбор средств и максимально целесообразное их размещение в форме. Поэтому качество выполнения таких заданий в большей мере определяется творческим дарованием, недостаток которого в задачах более узких и более строго регламентированных может подчас и не сказаться столь явно. Творческое дарование студента должно учитываться преподавателями при поручении сложных заданий, и, в зависимости от его степени, педагог должен в одних случаях все же подсказывать определенные пути решения, в других — предоставлять максимально возможную свободу, руководя лишь в самом общем плане.

Предлагаются три основные формы творческих заданий: 1) задачи на стилизацию; 2) сочинение модуляционной прелюдии на основе развитой мажорно-минорной системы; 3) сочинение вариаций, построенных на обработке народной мелодии.

Стилизация

Из всех видов творческих заданий стилизация ближе всего стоит к типу упражнений. Работы на стилизацию должны быть невелики по размерам и фрагментарны по характеру. Для воспроизведения стиля гармонических средств нет необходимости писать длинные сочинения, в которых задача равномерно усложнялась бы обязательностью тематического развития: это выходит за пределы изучаемого предмета и к тому же при недостаточной яркой творческой одаренности студента может легко привести к вульгаризации и антихудожественности. Близости стилизации к собственно упражнениям способствует и основная за-

дача: необходимость воспроизвести определенный стиль в известной мере сама по себе регламентирует приемы. В то же время в целом эти задания правомернее отнести к творческим, поскольку любой стиль представляет собой не простую сумму приемов, совокупность которых обеспечит его исчерпывающую «копию», но сложнейшую интеграцию этих приемов, окончательно уловимую, по-видимому, только интуитивно, то есть при непосредственном участии творческого начала.

Теоретический курс освещает вопросы стиля не в персональном, а в эпохальном плане, скорее как историю эволюции музыкальной системы, поэтому подробное рассмотрение индивидуальных почерков отдельных композиторов не входит в его задачи, да и вряд ли могло бы уложиться в его рамки. Именно практические работы — анализ и, на его основе, письменные стилизации — должны сконцентрировать внимание на том, как изложены в теоретическом курсе общие принципы музыкальной системы той или иной эпохи преломляются в индивидуальном творческом почерке композитора.

Исходя из сказанного, необходимым условием сочинения в заданном стиле является, прежде всего, детальный анализ всех средств того образца, который над воспроизвести. Удобнее всего такую работу начинать с воспроизведения средств конкретного произведения, которое, разумеется, должно быть достаточно типичным для своего времени. Следует выявить структуру и ступеневую шкалу употребляемых аккордов, выявить принцип и характер их последования; рассмотреть особенности фактуры — особенности голосоведения, удвоений, расположений, количество реальных голосов и наличие или отсутствие мнимых, типичные формы фигурации; проанализировать особенности строения мелодической линии, особенности ритмического рисунка мелодии и его взаимоотношения с ритмом сопровождения; выявить ритмически гармоний.

Тщательный анализ позволит студенту осознанно применять те или иные средства, критические же замечания педагога приобретут обоснованную аргументацию. Например, при первоначальном выполнении задания по воспроизведению стиля кадансирующего построения Моцарта студенткой была предложена слишком грузная фактура (55а). После разъяснений и дополнительного анализа «моцартовской» фактуре была сообщена свойственная ей трехголосная основа (55б). Аналогичного порядка замечания предшествовали окончательным вариантам и других работ по стилизации.

Как уже говорилось, стилистические задания лучше всего предлагать в виде коротких отрывков. Это могут быть фрагменты экспозиционного типа изложения (54), или кадансирующие обороты (55), или, наконец, небольшие целостно-завершенные построения (53).

Адажио

34 (Венский)

О. Сакмарова (1960)

Аллего

35a (Венский)

А. Нурникова (1970)

1-4 голоса.

b 2-4 голоса (использовать)

Аллего модерато

36 (Венский)

А. Нурникова (1970)

Аллего

37 (Венский)

Е. Александрова (1960)

Larghetto and scherzando

38 (Сербский)

С. Маурович (1962)

Рисольво

Нередки случаи, когда студент (особенно это свойственно творчески одаренным, тонко слышащим) при выполнении стилистического задания ориентируется не на данные конкретно-анализа, а на свое слышание воспроизводимого стиля, причем результат может оказаться вполне убедительным. Препятствовать этому не следует, но необходимо обязать студента проанализировать и образцы, и собственный текст, четко сформулировав определенные особенности использованных им средств, которые обеспечили схожесть с языком воспроизводимого художественного образца.

Модуляционная прелюдия

Сочинение модуляционной прелюдии задается в той форме, которая на протяжении многих лет использовалась Ю. Тюльниным и Н. Привано в курсе гармонии. Форма эта несколько отличается от той, которая известна по сборнику Н. Соколова «Образцы модуляционных прелюдий» (М., 1923). Схема прелюдии следующая: данную тему (4 такта) досочинить до предложения с остановкой на доминанте, после чего, повторив начало темы (не более двух тактов), возможно с гармоническим и фактурным варьированием, развить ее в виде краткого модулирующего перехода (типа связующей части) ко второй данной теме в новой тональности, с остановкой на органично пункте доминанты этой тональности. Вторую тему досочинить до предложения с остановкой на доминанте, после чего, повторив начало темы (также не более двух тактов) с возможным гармоническим и фактурным варьированием, развить ее в виде модулирующего перехода (типа разработки) с использованием мелодико-гармонических, эгармонических и ладовых модуляций к репризе первой темы, подготовив появление этой темы подводным органично пунктом на доминанте основной тональности. Репризу написать с фактурной разработкой при помощи мелодической фигурации, закончив ее кадансирующими органично пунктами на доминанте и тонике (61).

Положительным качеством этого типа формы прелюдии представляется возможность охватить все виды гармонического движения в его формообразующей роли — и экспонирующее,



и развивающееся, и чисто связующее, и подготавливающее (подводящее) и, наконец, замыкающее. Таким образом, чисто гармонические приемы оказываются не самодовлеющими, но тесно связанными с формообразующей ролью гармонии, в то время как прелюдии по образцу Н. Соколова акцентируют именно приемы гармонического движения как таковые. Наиболее эффективным и целесообразным представляется осуществление этого задания в средствах мажорно-минорной ладогармонической системы, так как предлагаемая форма опирается на те свойства гармонии, которые действительны именно в этой системе.

К наиболее характерным недочетам выполнения прелюдий можно отнести прежде всего отсутствие тематической связи между заданной темой и развивающейся частью. Способы устранения этого недочета, в общем, те же, что и при выполнении дочленения модулирующих построений.

Из других типичных затруднений следует выделить момент подготовки тональной сферы вступающей темы: новая тональность появляется неожиданно, так как предварительно не была обыграна ее субдоминанто-доминантовая сфера; при всем том, что в художественной практике такие случаи, обусловленные определенным художественным замыслом, не редки, в данном учебном задании необходимо потребовать выполнения достаточно четкой тональной подготовки — студент обязан уметь ее осуществить. Если неожиданность появления новой тональности достаточно убедительна в музыкальном отношении, что весьма возможно при наличии творческих данных у студента, то ее можно допустить как вариант решения.

Иногда приход к новой тональности осуществляется студентом не как подготовка начала нового раздела, а как ожидание кадансирования, замыкания в новой тональности. Этот пространственный недочет происходит главным образом от недостаточной дифференцированности представления об органичных пунктах на доминанте в их различной формообразующей роли: кадансирующей и подводящей, подготавливающей (подробно см.: Тюлина Ю. Н., Привано Н. Г. «Учебник гармонии»). При выполнении модуляционных прелюдий студенту необходимо напомнить о необходимости избегать акцентирования кадансового квартсекстаккорда в подводящем доминантовом органном пункте, преимущественно опираясь на доминантовые аккорды. Распространенный прием возвращения в исходную тональность через энгармоническую модуляцию с разрешением «ложного доминантсептаккорда» в кадансовый квартсекстаккорд лучше приберечь для репризы в ее заключительной части, перед которой целесообразен уход в сторону достаточно далеких субдоминант (тональность VI низкой ступени и ее одноименной и т. п.).

Вариации на народную тему

Наиболее сложный вид творческих заданий — сочинение вариаций на данную или самостоятельно подобранную народную тему.¹ Выбор средств при выполнении вариаций может быть свободным. Более того, возможны и даже желательны модуляционные системы на протяжении формы — лада, склада многоголосия, прежде всего — использование различных ладовых модуляций, понимаемых в самом широком смысле слова (см. «Лекция, I-B-1»). Форма целого, как, в общем, и средства, должны в известной мере регламентироваться творческими способностями студента. Так, от студентов, обнаруживающих склонность и способности к композиции, следует требовать выполнения задания в виде целостной формы, с ярко выраженной кульминацией, завершаемой, кодой, с использованием средств сложнολадовых систем, нетерцовых аккорджи, возможно — с переходами от одной системы к другой, как это указывалось выше, с тематическими и жанровыми преобразованиями исходного материала. Однако, наряду с развитыми формами типа фантазии, возможны и более скромные задания — выполнение обработок как ряда вариантов с указанными для каждого из них средствами без обязательного волеуличения слитной целостной формы. Так, в примере 62 тенденция к целостности формы лишь намечена, причем обусловлена она заданной последовательностью приемов: 1) одно-двухголосное проведение темы на фоненом органном пункте; 2) включение элементов тематической гармонии; 3) включение фигурации; 4) сдвиг органного пункта, активизирующий полигармонический фактор. Песни широкого распла гармонической обработке поддаются сложнее, они тяготеют скорее к полифоническому многоголосию. Гармоническая их обработка под силу только достаточно одаренным студентам.

62

Moderato

T. Тюлиной (1978)

¹ Возможно использование в качестве темы самостоятельно сочиненного построения, взятого из близкого народного напева.

43 *Concise* Г. Хызымов (1981)

Var. 1

Var. 2

Var. 3

Var. 4

Var. 5

Var. 6

Var. 7

First system of musical notation on page 60, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns.

Second system of musical notation on page 60, continuing the piece with similar rhythmic complexity.

Third system of musical notation on page 60, showing a change in texture with more melodic lines.

Fourth system of musical notation on page 60, featuring a dense texture with many notes.

Fifth system of musical notation on page 60, with a more rhythmic and driving feel.

Sixth system of musical notation on page 60, showing a transition in mood or tempo.

Seventh system of musical notation on page 60, concluding the page with a final cadence.

First system of musical notation on page 61, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns.

Second system of musical notation on page 61, continuing the piece with similar rhythmic complexity.

Third system of musical notation on page 61, featuring a change in texture with more melodic lines. Includes the word "Lento" above the staff.

66 *Andante* G. Capota (1961)

Fourth system of musical notation on page 61, starting with a new section marked "Andante".

Fifth system of musical notation on page 61, continuing the "Andante" section.

First system of musical notation on page 58, consisting of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment.

Second system of musical notation on page 58, including a *Tempo 1* marking and dynamic markings like *mf*.

Third system of musical notation on page 58, featuring the marking *poco a poco rit.*

Fourth system of musical notation on page 58, including dynamic markings *pp* and *rit.*

47

Andante

Свадебное

С. Прокофьев (1907)

Fifth system of musical notation on page 58, starting with the tempo *Andante* and the title *Свадебное*. It includes dynamic markings like *pp*.

First system of musical notation on page 59, consisting of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment.

Second system of musical notation on page 59, consisting of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment.

Third system of musical notation on page 59, consisting of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment.

Fourth system of musical notation on page 59, consisting of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Музыкальные склады. Гармония как музыкальный склад	8
Монодия	8
Многоголосые склады — гармония и полифония	9
Аккорд как элемент гармонии	13
Аккорды терцовой структуры с побочными тонами	13
Аккорды квинтовой структуры	15
Фактура	22
Расстояние музыкальной ткани	27
Полуфункциональность	27
Полгармония	33
Политональность	36
Ладовая основа гармонии	38
Усложнение мажорно-минорной системы	38
Гармонические лады результированного типа	40
Модуляции	45
Модуляционное движение	45
Способы перехода	47
Обобщающие упражнения (творческие задания)	54
Стилизация	54
Модуляционная прелюдия	57
Вариация на народную тему	61

Татьяна Сергеевна Бершадская

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ
ПИСЬМЕННЫХ РАБОТ ПО ГАРМОНИИ
В КОНСЕРВАТОРИИ

Редактор А. В. Вульфсон
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Р. С. Волковер
Техн. редактор О. Е. Ларимова
Корректоры Н. Е. Киселева, Т. А. Чернышова
Иллюстрации И. Ф. Бартоло

ИБЕ № 3154

Издано в печать 26.12.82. Формат 60x90¹⁴. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Уд. лн. л. 43. Уч. изд. л. 533. Тираж 600 экз. Изд. № 2041. Заказ № 4794. Цена 20 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.
Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 197105, Ленинград, ул. Марш. 3.