

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ им. ГНЕСИНЫХ

БЫЧКОВ Ю.Н.

ОДНОГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ

Пособие по курсу сольфеджио  
для учащихся музыкальных училищ и вузов

МОСКВА 1996

Диктанты настоящего сборника предназначены для заключительных этапов изучения курса сольфеджио. В них прорабатываются модальные звуковые системы, хроматическая тональность и атональность, а также разнообразные ритмические трудности.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Российской академии музыки им. Гнесиных

ISBN 5-7196-0373-5

© Ю. Н. Бычков, 1996

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

Слуховое освоение современных ладовых систем (Методический очерк)

Раздел первый. Лад народной музыки

№№ 1-16

№№ 17-28

№№ 29-37

Раздел второй. Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

№№ 38-52

№№ 53-66

Раздел третий. Расширенная тональность

№№ 67-84

№№ 85-112

№№ 113-144

Раздел четвертый. Относительная ладотональная неопределенность. Атональность.  
Серийность

№№ 145-152

№№ 153-164

Приложения

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее Пособие по одноголосному диктанту предназначается для студентов музыкальных вузов и училищ. Оно может быть использовано в работе со студентами разных специальностей - композиторами, музыковедами, хоровыми и оркестровыми дирижерами и др. Им могут пользоваться как педагоги, так и студенты в процессе самостоятельных домашних занятий. Музыкальные тексты сопровождаются в Пособии краткими методическими комментариями, назначение которых - обратить внимание педагога или ученика на характер предлагаемых трудностей, дать необходимые методические рекомендации по их преодолению. Все диктанты сочинены составителем Пособия. Они являются результатом его педагогической работы в Российской академии музыки им. Гнесиных. Значительная часть диктантов получила практическую апробацию на уроках, другие были предложены учащимся в качестве контрольных и экзаменационных работ.

Работа над одноголосным диктантом должна являться, по нашему мнению, необходимым элементом занятий по сольфеджио на всем протяжении курса, как в школе, так и в училище и вузе. Именно в одноголосном диктанте могут быть освоены современные ладовые системы, намечен подход к относительно новым стилистическим пластам музыкального искусства. Материал данного пособия предназначен для завершающих стадий слухового воспитания учащихся. Наряду с диктантами среднего уровня в Пособии даются образцы высшей степени трудности.

Основное внимание в Пособии сосредоточено на проработке различного рода ладовых структур, приемов звуковысотной организации мелодии. Главную свою цель автор Пособия видел в расширении слухового горизонта учащихся, в преодолении односторонней ориентации на традиционно изучаемые в курсах сольфеджио ладовые формы. Большая часть диктантов посвящена изучению ладо-интонационных явлений, возникших и получивших развитие в музыке XX века. Диктанты первого раздела построены в ладах восточной музыки. Их назначение - подготовить слух учащихся к преодолению стереотипов, сложившихся в их сознании в процессе изучения ладогармонических форм классической тональности. При этом мы как бы повторяем исторический опыт: ведь использование модальных форм народной музыки (в частности восточной) явилось одним из факторов, разрушивших монополию мажора и минора в европейском музыкальном мышлении.

Вслед за диктантами в восточных ладах мы даем группу диктантов в ладах ограниченной транспозиции, а затем (во второй части) переходим к расширенной тональности, включая в круг изучения все новые и новые типы звуковысотных связей. Поскольку мелодические ладовые формы многих явлений современной музыки опираются на те или иные гармонические закономерности, их необходимо осваивать параллельно с написанием диктантов данного Пособия. Ряд диктантов целесообразно исполнять с гармоническим сопровождением, что позволит прояснить звуковысотные отношения в мелодии и тем самым облегчит написание диктанта. Это обеспечит также адекватную замыслу диктанта трактовку его звуковысотной структуры. Схематическое

обозначение гармоний, рекомендуемых в качестве сопровождения, дано в тексте ряда диктантов. Отдельные диктанты даются с фортепианным аккомпанементом.

Что касается метроритмических трудностей, то автор Пособия не ставил перед собой задачу их систематической проработки (это должно составить предмет специальных пособий). Все же следует отметить, что ряд примеров требует особого внимания к этой стороне музыкальной организации и очень точного внутреннего счета, без отступлений от раз установленного темпа. В отдельных диктантах используются сложные ритмические формулы, характерные для восточной музыки.

Жанровая характеристика диктантов достаточно разнообразна. Среди них есть образцы кантиленного и моторного характера, диктанты в танцевальных и скерцозных ритмах. Отдельные примеры воспроизводят жанровые черты современной эстрадной и попмузыки. Указанные в тексте темпы являются оптимальными для раскрытия характера диктанта. Но они могут быть заменены на несколько более медленные с целью облегчения записи. Аналогично обстоит дело со штрихами и фразировкой: если запись диктанта в предлагаемом варианте окажется по каким-либо причинам затруднительной, их можно пересмотреть. Что касается динамических оттенков, то они указаны только в тех случаях, которые предполагают смену уровня звучания. В других диктантах эту сторону исполнения мы оставляем на усмотрение педагога.

Работа над диктантами настоящего Пособия может быть успешной и принесет большую пользу учащимся, если их написанию будет предшествовать достаточно подробный слуховой анализ диктанта, определение его ладовой характеристики, выявление характерных для него интонаций, пропевание мелодических оборотов и гармонических последовательностей, заложенных в звуковысотной структуре диктанта. Ладовые и интонационные трудности, аналогичные встречающимся в текстах диктантов, параллельно должны обязательно прорабатываться в других формах упражнений: в пении по нотам, в интонационных упражнениях и слуховом анализе. Ориентиром для такой работы послужат комментарии, данные к каждому диктанту. Только разностороннее усвоение музыкальных закономерностей как в процессе слухового восприятия, так и при активном интонировании может служить залогом успеха в работе.

Основным разделам Пособия мы предпосылаем Методический очерк, посвященный вопросам слухового освоения современных ладовых систем. В очерке обосновывается последовательность изучения материала, даются принципиальные установки по работе над развитием современного ладового мелодического слуха.

## СЛУХОВОЕ ОСВОЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ЛАДОВЫХ СИСТЕМ

### Методический очерк

Две взаимосвязанные особенности являются принципиально значимыми для развития современного ладового слуха: множественность функционирующих в современной музыке ладовых систем и нестабильность звукового состава лада. На смену единому мажорно-минорному ладу, в обоих своих ипостасях подчиняющемуся общим закономерностям, на рубеже XIX - XX веков пришла и постепенно утвердилась совершенно новая по своим эстетическим качествам, по способам осмысления материала звуковысотная система. Если музыка XVIII и значительной части XIX века подчинялась твердо установленным правилам, в известной мере единым “алгоритмам” ладогармонического развития, то теперь преобладающим стал принцип становления

ладовых систем [см. 3], индивидуализация звукового строя музыкальных произведений.

В том же русле лежат и такие особенности современного ладогармонического языка, как постоянные ладовые мутации, частые внутритональные сдвиги, достаточно определенная тенденция к децентрализации лада (относительная ладотональная неопределенность, атональность и другие явления). Все они отражают тенденцию к становлению и обновлению ладовых структур по ходу развития произведения. При этом многие вводимые элементы также оказываются индивидуализированными.

Все указанное приводит к новым психологическим условиям восприятия музыки, ее звуковысотной организации. Вместо подчинения установившимся и усвоенным слушателем звуковым закономерностям, возникла необходимость оперативной ориентации слушателя: выработка механизмов восприятия звуковысотной структуры произведения непосредственно в процессе самого восприятия. Отсюда психологическая напряженность слушателя, его особая активность при освоении как новых музыкальных явлений, так и уже знакомых ему, но недостаточно усвоенных со стороны музыкально-языковых закономерностей.

Психологические особенности восприятия повлияли и на эстетические характеристики музыки: сложность и напряженность музыкального переживания стала характеристикой содержания музыкального произведения, художественного строя музыки.

Особые условия функционирования ладовых закономерностей в современной музыке резко изменяют процесс их освоения в учебном процессе. Если при изучении классических ладотональных закономерностей достаточно было выработать устойчивые ладовые стереотипы, которые могли “работать” при восприятии практически любых музыкальных произведений, то для осмысления современных ладовых структур требуются совершенно иные подходы. С одной стороны, ладовые стереотипы становятся значительно более генерализированными, обобщенными и даже их теоретическое выявление оказывается совсем не простым делом. Тем более затруднительно их методическое осмысление. Что касается более конкретных закономерностей, которые могут быть реализованы в непосредственной звуковой форме, то они трудно поддаются стереотипизации в силу их разнообразия и относительной редкости применения. Тем не менее задача слухового освоения интонаций современной музыки была и остается актуальной для музыкантов-профессионалов. Не только успешное исполнительское интонирование, но даже адекватное слушательское восприятие музыки, закономерности которой остаются чуждыми для человека, оказываются затруднительными.

Воспитание современного ладового слуха может протекать лишь на базе уже усвоенных учащимися закономерностей звуковысотной организации музыки предыдущих эпох. Л. Масленкова предлагает осваивать на первых порах такие явления, которые сохраняют мажороминорную тональную основу. Для этой цели она рекомендует на данном этапе изучать ладовые приемы, характерные для музыки С. Прокофьева и Д. Шостаковича [4, с. 156].

Другая сторона в историческом развитии ладового мышления во второй половине XIX - XX века - широкое внедрение модальности в профессиональное искусство, что диктует необходимость учебного освоения модальных принципов при воспитании современного ладового слуха. Овладение разнообразными звукорядами (строго диатоническими и опирающимися на иные принципы), свободной варианностью ступеней, развитие способности переключаться из одной ладовой системы в другую, что обеспечивает прослеживание интонационного процесса при сопоставлении ладов, в своем крайнем

выражении приводящем к двенадцатитоновой полимодальности (термин Е. Ручьевской; см. [12, с. 179, 183]). Все отмеченные стороны модального мышления должны стать достоянием учащихся, обогатить их слух и способствовать развитию его гибкости.

При освоении различных ладов учащиеся должны пройти через два этапа. Первый этап предполагает использование модальных образований, которые не включают в себя вариантных ступеней и опираются на единый, неизменный звукоряд. В этом случае интонирование сохраняет во многом инерционный характер [см. 1]. Установленные для определенного музыкального произведения звуковые отношения более или менее неизменно воспроизводятся в течении ладового процесса. Несколько иные трудности возникают при варьировании ступеней, смене звукорядов. Интонирование становится в данном случае гораздо более инициативным, требует постоянной перестройки ладовых установок. Изменяется и его эмоционально-содержательная сторона. Выдержанность ладовой организации (пребывание в одном модусе; см. [10]) ведет к выдержанности эмоционального состояния, которое как бы воспроизводится в уже установившихся ладовых отношениях. Смена модальной основы интонирования приводит к иной системе напряжений и, следовательно, к изменению эмоционального состояния. Интонирование такого рода требует динамичности и пластичности психических установок (см. об этом [18, с. 218-222]), причем не только в музыкально-конструктивном плане, но и в отношении эмоциональной активности и отзывчивости. Человек должен следовать за музыкой не только слухом, но и душой.

Данный этап в развитии слуха предполагает обращение к материалу, который на первый взгляд никак нельзя считать современным. Речь идет о необходимости освоить особенности монодического музыкального мышления различных национальных культур [см. 8, с.166]. Но это не удивительно. Ведь возникновение многих явлений в ладогармоническом языке XX века было подготовлено обращением композиторов к народно-национальному материалу. Это относится и к творчеству такого новатора в области ладогармонического мышления как М. Мусоргский, и к композиторской деятельности К. Дебюсси, М. Равеля, Б. Бартока, которые открывали в народном творчестве новые звуковые отношения, малопривычные для музыкантов, воспитанных в традициях европейского профессионального искусства.

Обогащению интонационного словаря учащихся может способствовать обращение к ладовым структурам ряда восточных музыкальных культур: армянской, азербайджанской, арабской, индийской и др. Подход к ним в силу ряда причин должен быть выборочным. Для слухового освоения следует отобрать такие музыкальные явления, которые можно с известной долей приближения воспроизвести в условиях равномерно темперированного строя. Но и это поможет существенно обновить музыкальные впечатления учащихся, погрузить их в необычные звуковые отношения. Освоение монодических явлений ряда восточных музыкальных культур должно разрушить в ладовом сознании учащихся одностороннюю ориентацию на привычные им по классической ладогармонической системе отношения, сориентировать слух на освоение новых для него звуковых явлений, выработать несколько иные механизмы слышания.

Не исключено, что в ближайшие годы в рамках занятий по сольфеджио можно будет приступить к слуховому освоению нетемперированных звуковых систем Востока. Современная электронная техника позволит создать программы, рассчитанные на генерирование звуков в самых различных звукорядах, в том числе с нетрадиционной для европейской музыки микроинтерваликой. Активное певческое интонирование таких

структур будет, вероятно, затруднительным. Но попытки инструментального интонирования, слуховое различение строев, запись музыкальных диктантов в этих звуковых системах возможны. Обращение к музыкальному материалу такого рода со временем будет становиться все более актуальным для европейских музыкантов, во-первых, в силу развития межнациональных контактов и необходимости адекватно слышать звуковой строй различных национальных культур и, во-вторых, в силу постоянных попыток европейских (в частности русских) композиторов освоить микроинтервальные звуковые отношения.

Следующий этап в овладении современным ладоинтонационным материалом связан с обращением к симметричным ладовым звукорядам, так называемым ладам ограниченной транспозиции. Особенно важное место среди них занимают целотоновый и тон-полутоновый (уменьшенный) лады. Их особая роль объясняется тем, что оба эти лада естественным образом возникли на периферии мажороминорной системы. Являясь относительно простыми и понятными по своей структуре, они дают противоположные звуковые впечатления, по разному нарушая привычную для любого музыканта ладовую норму, связанную с диатоническими отношениями, с опорой слуха на квартные и квинтовые отрезки звукоряда. Целотоновый лад преодолевает диатоническую основу, выходя за пределы чистой кварты и квинты; уменьшенный лад совершает ту же операцию, размещая в звуковом пространстве несколько большее количество ладовых ступеней.

Освоение мелодических интонаций целотонного и тон-полутонового ладов начинается в рамках диатоники и различных ее трансформаций. На седьмой ступени мажора и гармонического минора строятся, как известно, уменьшенные квинты и формируется (при их поступенном заполнении) отрезок уменьшенного лада. Нужно только позаботиться о том, чтобы это неустойчивое в рамках мажора и минора звуковое последование было проинтонировано как самостоятельное, относительно независимое от породивших его условий построение, без стремления к разрешению\*. Мелодические лады (как мажорный, так и минорный) могут предложить нашему слуху отрезок целотонного звукоряда, достаточно определенно выявляющий характер этого особого ладового образования. Правда, наиболее сложная интонация целотонного лада, связанная с появлением его шестой ступени, пока не достигнута. Ее придется освоить на следующем этапе. Но подготовка к воспроизведению и слуховой идентификации целотонного лада все же происходит.

\* Другой способ настройки на уменьшенный лад - понижение V ступени минорного лада - предлагает Г.Виноградов [5, с. 35].

Интересную форму проявления интонаций целотонного и уменьшенного ладов мы находим в мажорном ладу с седьмой пониженной и четвертой повышенной ступенями. Различные участки его звукоряда предлагают нам фрагменты как увеличенного, так и уменьшенного ладов. Их интонационное освоение предполагает “отключение” от исходной ладовой позиции, относительно самостоятельное интонирование интересующих нас структур, их постепенную переориентировку на те опоры, которые обеспечили бы выработку ощущений, характерных для увеличенного и уменьшенного ладов.

Очередная задача, встающая перед учащимися при освоении увеличенного и уменьшенного ладов - их октавное замыкание. Оно может быть достигнуто на основе

чисто интервального интонирования. Но этот прием оказывается довольно механистичным и не обеспечивает уверенного воспроизведения (да и узнавания) ладовых структур. Дело даже не в этом. Ладовая структура должна ощущаться слухом как целостная, внутренне единая. А интервальное ее сложение не дает такого ощущения, не позволяет услышать и пережить индивидуальность лада. Надо так подойти к освоению полных октавных звукорядов увеличенного и уменьшенного ладов, чтобы они воспринимались как целостные образования, как единые законченные системы. Один из возможных путей достижения такого результата - сложение звукорядов изучаемых ладов из ряда терцовых ячеек. На первых порах эта процедура потребует цикла ладовых перестроек, переинтонирования отдельных тонов. Так при интонировании целотонного лада верхний звук большой терции интонируется сначала в этом качестве, а затем превращается в исходный звук другой терцовой ячейки. Но со временем слух привыкает к осваиваемым отношениям, они стабилизируются и перестают требовать той внутренней работы, которую мы только что описали. Иначе говоря, происходит преодоление модуляционной инициативности и движение к ладовой инерционности интонирования.

Существенной поддержкой при освоении звукорядов симметричных ладов может стать применение гармонического “подтекста” лада. “Слух должен уметь воспринимать симметричные лады в разностороннем гармоническом освещении, то есть именно так, как они и применяются в музыке”, - пишет М. Карасева, указывающая на три варианта такого подтекста

1. Мажоро-минорная трактовка лада (лады с низкими и высокими ступенями);
2. Симметрично-ладовая трактовка (на основе уменьшенного, увеличенного аккордов и пр.);
3. Быстрое сопоставление мажорных и минорных тональностей терцового соотношения [6, с. 11-12].

Принципиальным моментом для структуры большинства симметричных ладов (кроме 3-го по систематизации О. Мессиаана) является их тритоновая периодичность - обращение через тритон. Так структуру целотонного лада можно понять на основе энгармонического переосмысления звука, расположенного на тритон от исходного (с - d - e - fis/ges - as - b - c). Такого рода переинтонирование можно считать основным при освоении звукоряда данного лада, в частности при проработке его в интонационных упражнениях. С известной долей допущения эту мысль можно отнести и к ладу полутон-тон. Его интонирование в полном октавном диапазоне также может опираться на переосмысление тритонового звука: достигнутая пятая пониженная ступень превращается в четвертую повышенную, а от нее ладовый звукоряд достраивается до октавного (с - des - es - fes - ges/fis - g - a - b - c). Такая трактовка лада вытекает, в частности, из его применения в поздних произведениях А.Скрябина, где мелодический звукоряд опирается на тритоновую полигармонию, включающую в себя амбивалентные, стремящиеся к разнонаправленным разрешениям тоны и интервалы.

При освоении симметричных ладов особое внимание следует обратить на различие их модального и тонального толкований. Под модальным толкованием мы понимаем такую трактовку данных ладов, при которой конкретные ладовые связи формируются относительно свободно, не регламентируются какими-либо устоявшимися стереотипами или гармоническими закономерностями. В такой ситуации возможны любые комбинации простейших элементов системы - ее отдельных тонов. Не определен и центральный элемент системы. Тональная трактовка звукоряда предполагает наличие более жестких

управляющих моделей, посредством которых выявляется центральный тон лада, формируются закономерные гармонические связи. Покажем это на примере лада тон-полутон. Если в “Пиковой даме” П. Чайковского (сцена № 19) его трактовка имеет скорее модальный характер, допуская относительно свободные, не строго регламентированные звуковые последовательности, то трактовка этого же лада в опере Н. Римского-Корсакова “Садко” (2-я картина) приобретает в известной мере тональные характеристики. Здесь отчетливо проявляются характерные для этого лада терцовые соотношения однородных гармонических элементов (в частности, мажорных трезвучий и малых мажорных септаккордов). Еще более определенно тональная трактовка этого лада обнаруживается в произведениях А. Скрябина. Его Прелюдия соч. 74 № 3 построена во вполне определенной системе, с ясно осознанными отношениями гармонических комплексов, формирующих как сложные полигармонические образования, так и четкую гармоническую схему, на которой строится форма Прелюдии.

Из сказанного можно сделать определенные методические выводы. Для освоения модальных образований достаточно опознания звукоряда, на базе которого происходят все ладогармонические процессы. Дальнейшие этапы слуховой деятельности требуют постоянной активности, выявления тех конкретных форм, в которые отливается интонационный процесс. При тональной трактовке звукорядов помимо идентификации звукоряда следует сразу же определить, в какой мере интонационный процесс соответствует известным учащемуся закономерностям развертывания данного лада. Последующая работа протекает уже в рамках установившихся и реализующихся стереотипов.

Модальные или тональные тенденции в трактовке звукоряда связаны с действием уже упоминавшегося нами закона ладового мышления - противопоставлением инерционного и инициативного начал интонирования. Если процесс ладового развертывания протекает в одном, раз установленном звукоряде, то на данном уровне организации проявляется ладовая инерционность. Если же происходят смены звукорядов (ладов или их высотных уровней), то в этом случае мы имеем особую форму ладовой инициативности. Слуховое освоение ладовых явлений, которые связаны с проявлениями инициативности, всегда сложнее, чем освоение инерционных форм лада. Но любые формы ладовой инициативности возможны только на базе усвоенных, то есть ставших для учащегося инерционными, ладовых элементов. Это определяет стратегию слухового воспитания, которая состоит в выработке определенных ладовых стереотипов и их последующего преодоления, расшатывания, сопоставления [см. 11].

Освоение симметричных ладов не ограничивается, конечно, целотоновым и тон-полутоновым ладами. Но другие лады встречаются в художественной практике несравненно реже, поэтому и слуховую проработку их можно провести в более общем плане, не углубляясь в интонационные подробности. Несколько чаще прочих применяется третий лад ограниченной транспозиции. Он отличается от всех других ладов, описанных О.Мессианом, тем, что в его структуре значительно меньшую по сравнению с другими звукорядами роль играет тритон. Происхождение лада связано, прежде всего, с мажорно-минорными большетерцовыми отношениями. На них и должно опираться освоение этого лада, возможных в нем звуковых отношений.

Все остальные лады, как и рассмотренные нами ранее, имеют тритоновую периодичность, обращаются через тритон. Исходная ячейка четвертого лада равна звукоряду, возникающему в гармонических ладах от четвертой повышенной ступени (fis -

g - as - h - c). Сходным образом, но опираясь на вводный тон, формируется звукоряд пятого лада ограниченной транспозиции. Его исходная ячейка - тритон, окружающий звуки большой терции. Переосмыслив верхний звук ячейки, вновь услышав его как вводный тон, можно достроить звукоряд лада до октавного.

Исходная ячейка шестого лада (2-2-1-1) представляет собой сцепление мажорного (ионийского) тетра хорда и малой секунды, а сам лад (вернее, его звукоряд) - сцепление двух тетра хордов в тритоновом соотношении. Гармонической подосновой такой структуры является сформировавшаяся в рамках классической тональности последовательность II низкой ступени и доминанты.

И, наконец, седьмой лад ограниченной транспозиции - это вариант второго лада, то есть, по существу, тон-полутоновый звукоряд с двумя, а в реальности иногда всего лишь с одним (прелюдия О. Мессиаана “Спокойная жалоба”) проходящим звуком.

\* \* \*

Если мы бросим взгляд на историческое формирование рассматриваемых звуковых конструкций, то увидим, что многие из них возникли на основе доминантового лада, путем перемещения ладовой опоры с тоники на доминанту и превращения последней в основную ладовую опору. Это вполне отчетливо просматривается в формировании лада тон-полутон. Целотоновый звукоряд также можно представить как свернутую в мелодическую форму альтерированную гармонию доминанты. Аналогично можно трактовать возникновение и других ладов ограниченной транспозиции.

Не только строго организованные лады ограниченной транспозиции О. Мессиаана имеют в своем генезисе “следы доминанты”. Такая же природа просматривается и в других, более свободно формируемых ладах. Среди них и лад Шостаковича. Звукоряд этого лада можно, конечно, представить как минорный со многими понижающими альтерациями. Но возможна и другая трактовка, основанная на перемещении ладовой опоры минорного лада на вводный тон. Так, если к звукоряду c-moll с двумя вариантами четвертой (f и fis) и шестой повышенной ступенями добавить внизу звук h, то мы получим звукоряд, довольно близкий к тому, что использовал Д. Шостакович в финале фортепианной сонаты № 2. А в фуге fis-moll соч. 87 № 8 ряд фрагментов, где тема, казалось бы, проходит в главной тональности, написан на основе строго выдержанного звукоряда g-moll. Мы полагаем, что это не случайное совпадение, а достаточно осознанная автором музыки “теоретическая позиция”, проявившаяся в музыкальной ткани произведения.

А для методики сольфеджио вопрос об исторической обоснованности звуковых явлений очень важен. Принцип единства исторического и логического не только применим, но может быть еще более необходим в процессе развития слуха. Повторение в индивидуальном развитии (слуховом онтогенезе) тех путей, по которым исторически шло развитие ладового мышления, - необходимое условие адекватного слышания звуковых конструкций. Адекватного не только в смысле их распознавания и фиксации, но и в смысле эмоциональной реакции, содержательной интерпретации. Осваивая музыкальный язык, систему средств музыкальной выразительности, мы соотносим между собой все языковые элементы, звуковые системы, лады и пр., формируя единый личностный тезаурус, в котором все взаимосвязано: простое является основой для слышания сложного,

исторически предшествующее - для исторически более позднего. Реальная картина, конечно, не так проста. Но высказанные положения могут быть лишь скорректированы, но не опровергнуты.

Наряду с освоением новых ладов, что существенно расширяет круг ладовых представлений учащихся, разрушает монополию мажорно-минорной системы в их музыкальном сознании, важное значение для становления современного ладового слуха имеет освоение разного рода тонально-гармонических соотношений: терцовых, однотерцовых и хроматически-вводнотоновых. Все они могут существовать в рамках как централизованного, так и относительно свободного, тонально рассредоточенного лада. Не менее значимы и модуляционные процессы, основанные на этих соотношениях. Вопреки распространенному мнению о том, что межтональные отношения опираются на уже сформированные внутритональные связи, реальная картина выглядит прямо противоположно: обычно сначала формируются определенные межтональные отношения, а затем они как бы “свертываются” во внутритональные, немодуляционные звуковые структуры. В теоретическом плане такое положение вполне объяснимо и, более того, является вполне естественным. Опираясь на высказанные ранее положения об инициативности и инерционности интонирования, мы можем заметить, что становление новых ладогармонических приемов всегда представляет собой инициативный момент интонирования, нарушающий ранее установившиеся рамки, преодолевающий традиционные системные ограничения. Такого рода операции воспринимаются на первых порах как модуляции, лишь со временем становясь неотъемлемым элементом системы, постепенно входя в ее “зерно”. Обычный для звуковысотных систем путь развития - преодоление модуляционности, расчлененности и становление целостных, внутренне интегрированных систем. В нашем случае речь идет о том, что наряду с модуляционными процессами определенного рода становятся возможными аналогичные им внутритональные отношения. Так и было в реальности с мажоро-минорными (терцовыми), однотерцовыми и хроматическими связями тонально-гармонических элементов.

Для освоения терцовых и однотерцовых связей важную роль играет использование общего тона, или тона переключения (по Л. Масленковой). Этот методический прием, опирающийся на феномен функциональной переменности, является по существу универсальным. Он используется на разных этапах развития слуха. На нем основывается, в частности, изучение таких разделов сольфеджио, как варьирование ступеней, когда слух, опираясь на общие звуки, способен переключиться на интонации, связанные с применением высотных вариантов одной и той же ступени. Одной из ладовых форм, опирающихся на тон переключения, является так называемая ладовая модуляция, то есть переход из мажора в одноименный минор (или наоборот).

При освоении терцовых связей возникают дополнительные трудности, так как они предполагают значительно более глубокую, нежели при вариантности ступеней и ладовой модуляции, хроматизацию лада, изменение тональных ориентиров. В данном случае возникает новый тип функциональных отношений - так называемые терцовые функции.

Еще большую интонационную трудность представляют собой однотерцовые тонально-гармонические связи. Принципиальное своеобразие их состоит в том, что в данном случае происходит сопоставление разновысотных вариантов гармонически опорных ступеней - тоники, субдоминанты и доминанты. Это парадоксальное явление имеет принципиальное

значение для развития ладового мышления учащихся: происходит “прорыв” в новый принцип звуковысотной организации, названный С.Скребковым принципом альтерационности [13, с. 322]. Своеобразие и внутреннее богатство однотерцовых отношений состоит также в том, что при них могут быть акцентированы противоположные, но дополняющие друг друга интонационные “парадигмы”: подчеркивание связи на основе общего тона или смена функционально подобных разновысотных вариантов той или иной ладогармонической функции.

Освоение однотерцовых отношений позволяет перейти к принципиально новому этапу в развитии ладового слуха - изучению вводнотоновых гармонических отношений как специфического аспекта современной хроматической тональности. Речь идет о сдвигах-смещениях (термин А. Островского) в тональности или аккорды вводнотоновой группы.

#### Пример 1

The image shows a musical example consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into two measures by a double bar line. In the first measure, the top staff contains four chords: C major, D major, E major, and F# major. The bottom staff contains four chords: C major, D major, E major, and F major. In the second measure, the top staff contains four chords: G major, A major, B major, and C major. The bottom staff contains four chords: G major, A major, B major, and C major. The chords are represented by black dots on the staff lines, with accidentals (sharps and flats) placed above or below the notes.

Введение их в структуру тональности имеет в своей основе хроматическое прилегание неустойчивых звуков к опорным (устойчивым) ступеням лада. Возникают сложные взаимоотношения мелодических и гармонических аспектов интонирования. С одной стороны, мы можем говорить о мелодической обоснованности гармоний вводнотоновой группы, на что необходимо опираться в процессе их слухового освоения. С другой стороны, сформировавшиеся гармонические отношения становятся базой мелодического интонирования и могут служить основанием для мелодических последований, включающих в себя движение по звукам того или иного вводнотонового аккорда или опирающихся на них в поступенном разворачивании. Другая сфера применения тональных отношений вводнотонового характера - модуляционные сдвиги-смещения в тональности хроматического родства. Проявления их могут быть как гармонические, так и мелодические, что предполагает их проработку в различных упражнениях по сольфеджио (слуховой анализ, пение, диктант).

Историческое возникновение такого рода приемов не было “спонтанным”. Его готовили многие явления романтической гармонии, в частности, энгармоническая модуляция и эллипсис. Данные гармонические приемы двулики. Они включают в себя моменты гармонической общности и контраста, родства (а следовательно и элемент статики) и мелодической энергии, проявляющейся в форме вводнотоновых сопряжений. Сдвиг-смещение как раз и преломляет указанную сторону романтического интонирования.

Помимо вводнотоновости сдвиг-смещение включает в себя признаки прерванного оборота - другой форманты романтической гармонии. Наконец, в некоторых случаях он может быть истолкован как прямой результат энгармонического переосмысления той или иной звучности: например, последовательность трезвучий C - gis допускает истолкование одного из ее элементов как альтерированной гармонии по отношению к другой.

Подобно терцовым и однотерцовым ладогармоническим связям вводнотонно-

хроматические сдвиги-смещения также могут выступать в форме модуляции или отклонения и, с другой стороны, быть элементом централизованной тональной системы, участвуя тем самым в осуществлении специфических внутритональных связей. Последняя форма более поздняя и, вероятно, более сложная для полноценного слухового усвоения. Она требует преодоления модуляционности, сведения тонального контраста к единству. Это одно из направлений формирования двенадцатитоновой тональной системы, той ее формы, в которой хроматически соотносимые тональные сферы выступают как взаимодополняющие.

Устранение модуляционной расчлененности звуковой структуры - одна из кардинальных задач в процессе воспитания музыкального слуха. Нужно добиваться такого его состояния, чтобы учащиеся воспринимали смену элементов хроматической тональности не как постоянное “скитание” по логически не связанным тональным сферам, но как закономерное движение в рамках сложной, многосоставной системы. Тональность как целое не должна распадаться в сознании учеников. Порою (об этом мы пишем чуть ниже) для этого необходимы дополнительные внешние факторы.

Указанием на сдвиг-смещение в музыкальном тексте служит появление ладогармонической подсистемы, хроматически соотносящейся с основной (или предшествующей) тональной сферой. Согласно Л. Масленковой, это должны быть как минимум два звука кварто-квинтового соотношения. Но во многих случаях наблюдаются более основательные переходы, достаточно полно представляющие хроматически дополняющую тональную сферу.

В теоретическом и практически сольфеджийном плане представляет интерес вопрос о соотношении в сдвиге-смещении вводнотоновости и вариантности ступеней. Анализируя специфику сдвига-смещения, Л. Масленкова отрицает проявление в нем принципа вводнотоновости, настаивая на том, что он формируется на основе вариантности ступеней [8, с. 160]. Такой подход представляется нам односторонним. Рассматривая генезис сдвига-смещения, мы показали наличие вводнотоновых отношений в этом приеме. Но он опирается также и на вариантность ладовых ступеней. Двойственную природу сдвига-смещения можно наблюдать во многих ладотональных соотношениях. Возьмем, к примеру, соотношение C - b. Если включение основного тона новой тональной сферы действительно опирается на варьирование ступеней исходного C-dur, то иные, собственно полутоновые связи несомненно имеют вводнотоновый характер. Таковы отношения звука c к звуку des и звука e к звуку f. Аналогичную картину - сочетание вариантности ступеней и вводнотоновости - можно наблюдать и в тональном соотношении типа a-moll - Des-dur.

Интонационное обогащение лада, включение в тональные структуры все новых и новых элементов, освоение самых разнообразных тональных связей требует дополнительных организующих факторов, подкрепления тональной системы внешними по отношению к ней приемами - метроритмическими и архитектурными. Тональные системы современной музыки приобретают поэтому новое качество, изменяют свою роль. Из такого компонента музыкального языка, который в классическую, а в известной мере и в романтическую эпоху выполнял конструктивно организующую функцию в процессе порождения музыкального произведения, тональность (например, в творчестве П. Хиндемита) постепенно превращается в систему, которая сама требует поддержки путем выявления ладогармонических функций “силовыми” метроритмическими приемами [см. 20, с. 327]. Обязательным условием музыкального слышания и певческого интонирования мелодий при ладотональной организации такого рода становится “удержание ... в

слуховой памяти звуков центрального элемента на всем” их протяжении [19, с. 63].

В тех случаях, когда силовая поддержка тональных отношений отсутствует или оказывается недостаточной, систематические ладо-тональные переключения приводят к рассредоточенности тоники (термин М.Тараканова; см. [15]). Момент устойчивости здесь все еще присутствует, тональные ориентиры сохраняются, хотя и становятся переменными, непостоянными. В такой тональности интонационно более значимы местные связи, ориентировка на них составляет специфику слухового освоения музыкального материала. На смену более или менее выдержанной парадигматической ладовой сетке [см. 4] приходит их постоянная смена, перманентная перестройка ладо-тональных ориентиров. Но в каждый данный момент музыкального развития слух все же имеет относительно устойчивую опору для интонирования.

Следующий этап в постепенной децентрализации лада - включение зон относительной ладотональной неопределенности (атональных построений) в тональный контекст [см. 2]. Интонационный процесс в этом случае строится таким образом, что ладовые опоры не успевают утвердиться: постоянные и частые сдвиги, отсутствие субсистемных связей приводят к дефициту факторов устойчивости. Интервальные структуры такой музыки претерпевают существенные изменения. Кварты и квинты применяются таким образом, что их тонально определяющая сила нивелируется, преодолевается, что достигается прежде всего постоянным включением перечасных тонов или тритона к одному из звуков совершенного консонанса (например, g - c - fis, c - g - des). Еще более радикальным средством разрушения опорности кварты или квинты выступает их хроматическое столкновение (например, кварта g - c сочетается с fis - h или cis - fis). Терцовые связи тонов также применяются в таких формах, которые не ведут к однозначному выявлению опор. Это последовательность однородных (малых или больших) терций, замыкающая октаву и не дающая ясной тональной настройки. Аналогично используются элементы симметричных звукорядов, отрезки хроматической гаммы и некоторые другие интонационные обороты, не способные ориентировать слух и, более того, намеренно дезориентирующие его в тональном отношении. Укажем, в частности, на перечасную интонацию, весьма характерную для современной музыки и нередко выполняющую роль элемента, “вводящего слух в заблуждение”. Она встречается в двутерцовых гармонических или мелодических конструкциях типа h - d - b или h - g - b.

Каковы же средства усвоения такого рода интонационного материала?

В ситуации, когда перестают работать ладозвукорядная и функционально-гармоническая парадигматические системы, когда они не проявляют своей организующей силы, основное внимание следует обратить на оживление механизмов интонирования, непосредственно управляющих его синтагматической стороной, определяющих местные связи звуковых элементов. Исследователи музыкального слуха и методисты не без основания указывают на “активизацию интервального компонента в современном ладовом слухе” [8, с. 163; см. также 9]. Следует лишь добавить, что преимущественное внимание на данном этапе развития слуха следует обратить на освоение интервалов, не выявляющих ладовой основы интонирования: тритон, большую септиму, малую нону. Иначе говоря, актуальным для развития слуха становится внеладовое построение широких интервалов.

Для интонирования и слухового осознания тонально дезориентированных элементов музыкальной ткани необходимо освоить сочетания интервалов, не подчиняющиеся традиционным ладовым стереотипам. Речь идет об оборотах, не укладывающихся в

диатонический звукоряд (включающих увеличенные и уменьшенные интервалы), о структурах с перечасными звуками. Но самое существенное состоит в том, что мелодические попевки, характерные для современного (в том числе атонального) интонирования, нужно не каждый раз заново складывать из отдельных, как бы изолированных интервалов. Их нужно осваивать как целостные, стабильные интонационные сочетания. Задача педагога - так направить слуховое развитие учеников, чтобы их попевочный багаж, ориентированный на интонирование тонально неопределенных мелодических построений, постоянно обогащался\*.

\* Вопросу об оперировании "небольшими организованными построениями, являющимися ладоинтонационными ячейками ладовых систем", значительное внимание уделено в своем исследовании Н.Малиборский [7, с. 6, 11 и др.].

Таким образом еще на одном интонационном уровне обеспечивается переход от инициативного интонирования к интонированию инерционному. Целостная (для музыкального сознания ученика) интонационно сложная попевка как бы развертывается, реализуется в составляющих ее интервалах. Слух опирается на выработанный стереотип. При такого рода слышании атональная музыка становится для человека, ее осваивающего, ладовой (если под ладом понимать не просто систему устойчивых и неустойчивых тонов, а обобщение интонационных процессов). Важный аспект такого рода преобразований в механизмах интонирования - сжатие информации. Построение, мыслившееся ранее как набор разнородных элементов (интервалов), понимается теперь как единое органическое целое. Переход от интервального метода интонирования к попевочному является очередным шагом в развитии музыкального слуха. С его становлением инициативное начало интонирования поднимается на новый уровень. Основные усилия учащегося направлены теперь на соединение различных интонационных оборотов, на переключения с одной мелодической попевки на другую, на построение музыкального целого более высокого порядка.

Особую роль при освоении современной сложнотональной мелодики приобретает казалось бы очевидный методический прием - заучивание мелодий наизусть. Оно способствует накоплению звуковых впечатлений, их закреплению в сознании и, в конечном счете, обогащению интонационного тезауруса учащихся и развитию их памяти. Указанный вид работы служит завершающим звеном в системе методических средств по освоению звуковысотных интонационных трудностей. От звука (ступени) к интервалу, от него - к мелодическому обороту (попевке) и, наконец, к мелодии как целостному образу, к единой, внутренне дифференцированной звуковой структуре, освоение которой обеспечивает выработку механизмов переключения слуха, гибкости ладовых установок.

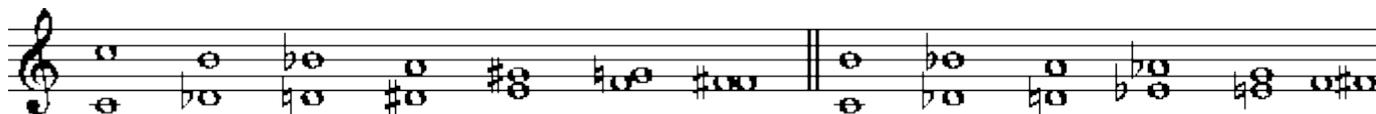
В заключение методического очерка, посвященного вопросам интонирования и слухового освоения современной сложнотональной мелодики, остановимся на двух частных моментах. Один из них - необходимость осознания дистанционных связей между тонами. Их простейшей формой является общий тон, появляющийся на расстоянии в сходных или различных мотивах и фразах. Узнавание или активное интонирование прозвучавшего ранее тона может опираться на кратковременное (в рамках исполнения или восприятия мелодии) запоминание его абсолютной высоты (речь, конечно, идет об учащихся, не имеющих абсолютного слуха). Над развитием такой способности педагогу постоянно нужно работать со своими учениками. Находясь несколько в стороне от основных

методических установок, принятых в отечественной школе сольфеджио, которая ориентирована прежде всего на развитие ладового слуха, она может быть неплохим дополнением к основному методическому арсеналу. Для выработки такой способности можно, в частности, активизировать голосовой фактор - запоминание степени напряжения связок (прием, которым часто пользуются вокалисты). Несколько более сложным является прослеживание поступенных связей на расстоянии, но и они станут действенным фактором интонирования, если систематически обращать на них внимание и вырабатывать у учащихся соответствующие установки. Это позволит прослеживать и иные отношения мелодических вершин или метрически опорных звуков мелодии.

Слуховые навыки по установлению дистанционных связей тонов обеспечивают овладение еще одной стороной мелодического интонирования - скрытым многоголосием. В современной мелодике этот прием приобретает особое значение\*. Симметричные, хроматически расходящиеся или сближающиеся линии часто являются основой звукового строя мелодии. Два типа хроматически расходящихся рядов целесообразно освоить, специально проработав их в интонационных упражнениях.

\* О скрытом двухголосии как способе мелодического интонирования см. статьи М. Скребковой-Филатовой и Н. Тифтикиди [14; 17], а также диссертацию Т. Титовой [16]. Некоторые соображения, касающиеся данного феномена, мы излагаем в комментариях к заключительным диктантам настоящего Пособия.

#### Пример 2



Концепция развития современного ладового слуха, намеченная в Методическом очерке, во многом реализуется в структуре предлагаемого вниманию педагогов и учащихся Пособия по одноголосному диктанту. Следуя основной линии, мы вынуждены были порою несколько отступать от нее. Это вызвано необходимостью относительно подробной разработки отдельных тем, стремлением показать некоторые особые стороны в современной звуковысотной организации. Материал, включенный в сборник, отражает, конечно, авторский вкус и манеру мышления. Вместе с тем он учитывает, на наш взгляд, некоторые существенные стороны в звуковысотной организации мелодии, свойственные музыке XX века. Известной новизной отличаются и предлагаемые методические приемы. В основном они проявляются в самом материале, его отборе и организации. Для более продуктивной работы по Пособию рекомендуем пользоваться методическими указаниями к нотному тексту.

#### Библиография

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2.- Л.: Музыка (Ленингр. отд.), 1971. - 376 с.
2. Берков В.О. Об относительной ладотональной неопределенности // Музыка и современность: Вып. 4. - М.: Музыка, 1967. - с. 319-371.
3. Бычков Ю.Н. О диалектике становления и развертывания лада / Рукопись. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987-1992. - 131 с.

4. Бычков Ю.Н. Парадигматические и синтагматические отношения в ладовой организации: Методическая разработка для слушателей ФПК / ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1990. - 56 с.
5. Виноградов Г.С. Интонационные трудности. - Киев: Музична Україна, 1977. - 128 с.
6. Карасева М.В. Модальные лады в музыке XX века (к проблеме их слухового освоения) // Традиционное и новаторское в современной музыке: Сб. науч. тр. - М., 1987. - С. 5-19.
7. Малиборский Н.В. Закономерности звуковысотного музыкального мышления и их проявление в процессе пения по нотам: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - Киев, 1978. - 24 с.
8. Масленкова Л.М. Некоторые вопросы современного ладового слуха // Современная музыка в учебных курсах вуза: Сб. трудов: Вып. 51 / ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1980. - С. 154-167.
9. Назайкинский Е.В. Взаимосвязи интервальных и ступеневых представлений в развитии музыкального слуха // Воспитание музыкального слуха: [Вып. 1] - М.: Музыка, 1977. - С. 25-77.
10. Назайкинский Е.В. Настройка и настроение в музыке // Воспитание музыкального слуха: Вып. 2. - М.: Музыка, 1985. - С. 6-40.
11. Островский А.Л. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания слуха. - Л.: Музыка, 1967. - С. 5-27.
12. Ручьевская Е.А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. - М., 1976. - С. 146-206.
13. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М: Музыка, 1973. - 448 с.
14. Скребкова-Филатова М.С. Использование скрытого многоголосия в курсе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха: Вып. 2 / МГДОЛ консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. - М.: Музыка, 1985. - С. 86-99.
15. Тараканов М.Е. Новые образы, новые средства // Сов. музыка. - 1966. - № 1. - С. 9-16; № 2. - С. 5-14.
16. Титова Т.А. Вопросы анализа современной мелодики (на материале произведений для струнных смычковых и духовых инструментов соло): Автореф. дис. с канд. искусствоведения. - М., 1994 / РАМ им. Гнесиных. - 23 с.
17. Тифтикиди Н.Ф. Скрытое двухголосие в курсе сольфеджио // Научно-методические вопросы преподавания музыкальных дисциплин. - Ростов-на-Дону, 1985. - С. 50-57.
18. Узнадзе Д.Н. Экспериментальные основы психологии установки // Узнадзе Д.Н. Психологические исследования. - М.: Наука, 1966. - С. 135-327.
19. Холопов Ю.Н. Как петь новую музыку XX века. Опыт демонстрации методики одноголосия // Воспитание музыкального слуха: Вып. 2 / МГДОЛ консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. - М.: Музыка, 1985. - С. 59-85.
20. Холопов Ю.Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность: Вып. 4. - М., Музыка, 1966. - С. 216-329.

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыковедение](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Раздел первый

# ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Первый раздел пособия посвящен, в основном, изучению ряда ладов восточной музыки. Методическую целесообразность включения этого материала в настоящее Пособие мы обосновали в Методическом очерке.

### Диктанты в арабских ладах

Диктанты №№ 1 - 7 написаны в арабских ладах нихауенд, хиджез, накрис, хиджез-кар и саба (см. [Приложение 1](#)). Выбор этих ладов обусловлен тем обстоятельством, что их звуковой состав хотя бы приблизительно может быть воспроизведен в условиях европейской темперированной системы. Среди специальных трудностей этой серии диктантов - своеобразные интервальные отношения между ладовыми ступенями. Это касается, в частности, интервала увеличенной секунды, который - помимо привычной для европейского слуха позиции между шестой и седьмой ступенями - может встретиться на второй и третьей ступенях. Соответственно этому лады хиджез и накрис приобретают оттенок доминантового и субдоминантового лада (по отношению к гармоническому минору). Это кажущееся смещение ладового устоя желательно преодолеть в процессе работы над данными ладами, поскольку оно не соответствует подлинному слышанию ладовых отношений, положенных в основу предлагаемых для записи мелодий.

Преодоление традиционных ладовых представлений вообще является основной задачей, стоящей перед учащимися при работе над диктантами в арабских ладах.

Диктант № 1. Написан в ладу нихауенд. Сочетает эпизоды в натуральном миноре и в параллельном гармоническом мажоре, что привносит в звукоряд интервал уменьшенной октавы. Помимо интонаций, связанных с пониженной шестой ступенью мажора, восточный колорит создается и другими характерными мелодическими оборотами.

1 Andante ♩ = 60

20 с.

Диктанты №№ 2 и 3. Написаны в ладу хиджез (доминантовый лад гармонического минора). Характеризуются интонациями увеличенной секунды, а также мелизматическим дроблением ряда сильных долей.

+

2 Allegretto leggiero ♩ = 96

15 с.

3 Moderato assai ♩ = 76

22 с.

Диктанты №№ 4 и 5. Написаны в ладу накрис; по звуковому составу он равен ладу хиджез, но опорным звуком его является звук до, а не ре. Это своего рода дорийский лад с четвертой повышенной ступенью или субдоминантовый лад гармонического минора.

4 Moderato assai ♩ = 80  
*Legato*

24 с.

5 Moderato = 60

24 с.

Диктант № 6. Написан в ладу хиджес-кар, который включает в себя две увеличенные секунды (между второй и третьей ступенями, а также между шестой и седьмой) и характеризуется периодическим понижением пятой ступени.

6 Andante con moto ♩ = 72

15 с.

Диктант № 7. Сочетает в себе эпизоды, написанные в ладу накрис, с эпизодами в ладу саба. Лад саба (*c - des - es - fes*) в подлинном арабском интонировании включает в себя нейтральную вторую ступень (звук, промежуточный между *des* и *d*), которая не может быть воспроизведена на инструментах с равномерной европейской температурой. Использование целого ряда низких ступеней (II, III, IV) представляет специфическую трудность для учащихся. Особенно важно преодолеть слышание четвертой пониженной ступени как мажорной терции от нижнего звука. Такой звукоряд близок отдельным явлениям в европейской профессиональной музыке XX века.

7 *Andante mosso* ♩ = 68



28 с.

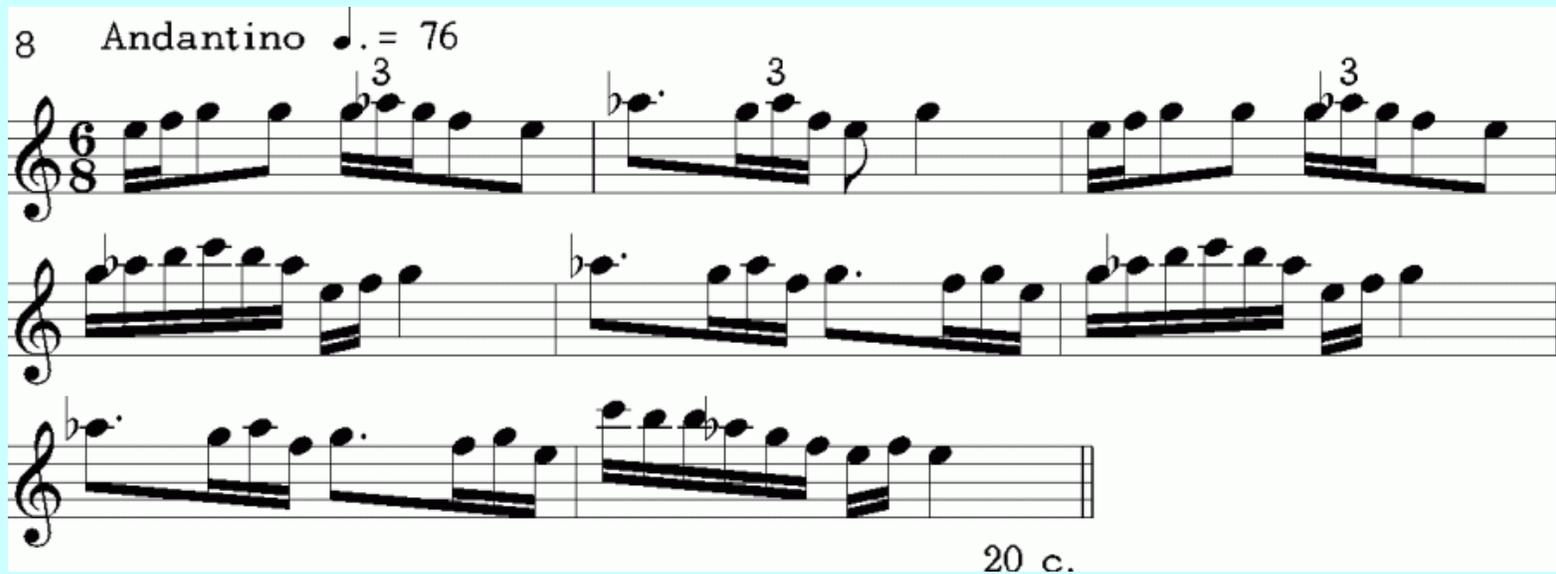
### Диктанты в армянских ладах

Следующая группа диктантов (№№ 8-14) написана в ладах армянской народной музыки (см. [Приложение 2](#)). Система армянских ладов опирается, как известно, на звукоряд из соединенных тетракордов. Помимо квартовой периодичности его отличительной особенностью является несовпадение функций звуков, отстоящих на октаву. Другая, не менее заметная особенность этой системы - интервал уменьшенной октавы, возникающий на каждой третьей ступени ионийского тетракорда (и, соответственно, на каждой второй ступени дорийского, на первой ступени фригийского тетракорда). Этот интервал и привлекает прежде всего наше внимание, поскольку его освоение может существенно расширить слуховой горизонт учащихся, помочь им в дальнейшем в овладении рядом характерных интонаций музыки XX века.

Диктант № 8. Этот диктант несколько проще других. Его ладовая структура представляет собой гексахорд, состоящий из сцепления малой терции и двойственного (с увеличенной секундой) тетракорда (термин Х.Кушнарева). Внешнее сходство этого лада со звукорядом гармонического мажора без двух нижних ступеней не должно вводить нас в заблуждение. Звук *ми* является в этом ладу основным устоем, а не терцовым тоном. Хотя людям, воспитанным в системе мажороминорных звуковых представлений, и трудно отрешиться от такого слышания данных звуковых отношений, следует все же попытаться перестроиться и ощутить тоникальность нижнего тона звукоряда.

В процессе подготовки к написанию диктанта целесообразно поработать над интервалом ум. кварты (*ми - ля бемоль*).

8 *Andantino* ♩ = 76



20 с.

Диктант № 9. Написан в ладу, представляющем сцепление двух тетрахордов - дорийского и двойственного с тоникой в середине звукоряда. Некоторую дополнительную трудность представляет периодическая смена трехдольного размера на четырехдольный.

9 Allegretto moderato ♩ = 92

32 с.

Диктант № 10. Здесь впервые встречается уменьшенная октава. В данном случае она образуется между двумя вариантами шестой ступени лада - дорийской внизу и эолийской вверху. Заметных трудностей осмысление этого перечисления не должно представлять для учащихся. Но обратить их внимание на эту особенность ладовой структуры напева до (или после) написания диктанта необходимо.

10 Allegretto moderato ♩ = 100

18 с.

Диктант № 11. Характерной его особенностью является сочетание миксолидийского лада в нижнем регистре с минорной терцией верхнего регистра, возникающей как чистая кварта от седьмой ступени. Интонационная естественность этой уменьшенной октавы несомненна. Но учащиеся должны отметить и осознать ладовую специфику мелодии.

11 Animato ♩ = 104

14 с.

Диктант № 12. Ладовая структура данной мелодии - яркая иллюстрация квартовой периодичности армянской ладовой системы. Двойственный тетрахорд нижнего регистра сцепляется с двумя лежащими над ним фригийскими тетрахордами, что создает весьма оригинальную ладовую структуру. Перед написанием диктанта целесообразно теоретически и в интонационных упражнениях проработать его звукоряд, обратить внимание на своеобразие

возникающих в нем интервалов. Учащимся небезынтересно будет узнать также об одной из особенностей звукорядов, состоящих из ряда тетрахордов, а именно о наиболее характерном месте в них основного устоя - на стыке нижнего и среднего тетрахордов.

12 Allegro moderato ♩ = 112

21 с.

Диктант № 13. Звукорядная основа этого диктанта практически та же, что и в предыдущем, но интонационная острота его несколько выше. Здесь более ясно выделяется V пониженная ступень (т. 2), интервал уменьшенной терции между VII высокой и II низкой ступенями (т. 3) и, наконец, непосредственное сопряжение V и V пониженной ступеней в конце диктанта. Все эти интонационные особенности должны быть проработаны до записи диктанта.

13 Allegro moderato ♩ = 112

24 с.

Диктант № 14. Основная интонация, проработка которой является целью данного диктанта (соотношение двух вариантов шестой ступени), уже встречалась в диктанте № 10. Но здесь она дана в более обнаженном и обостренном виде. Ее следует специально проработать перед написанием диктанта, выделив, в частности, уменьшенный октаккорд ми - соль - си-бемоль - ми бемоль, состоящий из уменьшенного трезвучия и уменьшенной октавы (характерный хачатуряновский аккорд). Дополнительные трудности данного диктанта - ряд альтерированных звуков (ре-бемоль и соль-бемоль), а также переменность размера, возникающая в результате разноритмического заполнения высотного пространства поступенным движением.

14 Allegro moderato = 120

16 с.

### Диктанты в индонезийских ладах (№№ 15 - 16)

В сложном мире индонезийской музыки есть специфические ладовые формы, привлекая в свое время Белу Бартока. Это, с одной стороны, лад, возникающий в результате полутонного опевания кварты, и, с другой стороны, квинтовый лад с хроматически прилегающими тонами внутри ладовой опоры (см. Приложение 3). Интонационные особенности этих ладов состоят в своеобразии их интервалики. Они включают в себя уменьшенную сексту или увеличенную терцию (интервалы, энгармонически равные квинте или кварте), а также тритоны между одним из опорных и одним из прилегающих тонов. Интерес композиторов XX века к такого рода звуковым структурам обусловлен их известной неопределенностью, возможностью энгармонической трактовки интервалов (уменьшенная секста может быть услышана как квинта, а увеличенная терция - как кварта). А это приводит к амбивалентности звуков, к возможности атональной трактовки таких структур. Но об этом - в следующих разделах пособия. Здесь же мы предлагаем безусловно ладовое использование этих интервальных построений.

Для более глубокого усвоения указанных звуковых отношений целесообразно проработать в слуховом анализе отдельные пьесы Б. Бартока из "Микрокосмоса" (№№ 91 и 109; показательно, что последняя пьеса носит заголовок "На острове Бали"). Фрагменты этих пьес могут быть также использованы в качестве материала для одноголосных и двухголосных диктантов. Само собой разумеется, что характерную интервалику приводимых нами индонезийских звукорядов следует проработать в интонационных упражнениях.

15 Allegro non troppo = 120

16 с.

16 Allegro non troppo = 120

8 с.



### ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый](#). Лад народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй](#). Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий](#). Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый](#). Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

*Последнее обновление 8.06.04*

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Диктанты в индийских ладах

Из богатого разнообразия ладов, составляющих индийскую модальную систему, мы отобрали лишь те, которые, с одной стороны, укладываются в двенадцатиступеневый звукоряд (естественно, с поправкой на темперацию) и, с другой стороны, включают в себя специфические ступеневые и интервальные отношения, представляющие интерес для учащихся, уже освоивших более обычные модальные явления (см. [Приложение 4](#)).

В процессе работы над этой группой диктантов следует иметь в виду, что одним из важнейших условий преодоления заключенных в них трудностей является определение и постоянное удерживание в памяти тонического звука, по отношению к которому осознаются и оцениваются другие тоны мелодии. К сказанному добавим, что мы не стремились воспроизвести подлинный интонационный строй индийской монодии, ограничившись использованием звукорядов индийских ладов и, в некоторой степени, способов их развертывания. Отдельные диктанты (№№ 21 - 22) построены на основе метрических формул, характерных для индийской музыки.

Диктанты №№ 17 и 18 написаны в ладу тоди. Особенностью диктанта № 17 является интервал увеличенной секунды *es - fis*, который не заключен, как обычно, в квартовую рамку, а сопрягается со второй низкой ступенью (*des*), образующей с четвертой высокой ступенью (*fis*) интервал увеличенной терции, энгармонически равный чистой кварте. Тоны *des*, *es* и *fis* формируют "ложный" трихорд, который может быть услышан как самостоятельная интонация этого лада (например, в начале диктанта № 18). Интонационная специфика лада тоди состоит в тритонах, образующихся между первой и четвертой высокой, а также между второй низкой и пятой ступенями. На этой основе формируются мелодические обороты, переключаящиеся с современными сложнотональными интонациями (например, у Б. Бартока). Проработка отмеченных ладовых оборотов в интонационных упражнениях и слуховом анализе должна составить необходимую подготовку к записи диктантов. Следует также обратить внимание на начало диктанта со второй ступени, что ставит перед учащимися задачу определения тоники лада.

17 Andante = 64

15 с.

18 *Andante assai* = 58

50 с.

Диктант № 19 написан в ладу мультани. В нисходящем движении его звукоряд полностью совпадает со звукорядом лада тоди, а в восходящем движении в нем отсутствуют вторая и шестая ступени (*des*, *as*). Написанию диктанта могут предшествовать упражнения, аналогичные тем, которые были использованы при подготовке к работе над диктантами №№ 17 и 18. Кроме того следует обратить внимание на возникающее в связи с энгармонической интерпретацией ряда тонов ощущение полутонового тонального сдвига в конце первого предложения (4-й такт). Ему отвечает полутоновое звукорядное смещение в конце диктанта. Эту двойственность ладовых отношений не следует игнорировать, имея в виду подготовку к написанию сложнотональных диктантов в будущем.

19 *Andante* ♩. = 60

16 с.

Диктант № 20 написан в ладу камавардхани, который представляет собой систему разъединенных тетракордов с увеличенными секундами, между которыми помещается тон *fis*. Если подходить к звукоряду этого лада с европейскими мерками, его можно квалифицировать как хроматизированный.

При работе над диктантом желательно избежать ощущения его мажорности, поскольку третья ступень лада не имеет здесь опорного характера. Основная интонационная трудность аналогична предшествующим диктантам и состоит в возникающем в результате энгармонической интерпретации интервала увеличенной терции ощущения полутонового тонального сдвига в предпоследнем такте. Следует также обратить внимание на систематическое дробление сильной доли, игнорирование которого (в сочетании с синкопой второго такта) может привести к неправильной трактовке метроритмической структуры диктанта.

20 Allegretto energico ♩ = 96

10с.

Диктант № 21. Лад рамаприйя, в котором написан диктант, аналогичен миксолидийско-лидийскому ладу, встречающемуся в произведениях К. Дебюсси, Б. Бартока и других европейских композиторов, но осложнен введением второй пониженной ступени. Написание диктанта целесообразно начинать после предварительной настройки на тонику *до*, что позволит учащимся дать правильную ладовую интерпретацию начальным звукам мелодии. Характером исполнения диктанта и, возможно, гармонической поддержкой желательно подчеркнуть устойчивость звука *до* в конце первого предложения. В заключительной фразе следует обратить внимание на трихорд *fis - e - des*, возникающий на основе энгармонического слышания звука *des*. Эту интонацию, включающую интервал увеличенной терции, рекомендуется проработать в интонационных упражнениях перед записью диктанта. Внутренне переменный метр 13/4 аналогичен применяемым в индийской музыке формулам.

21 Andante con moto ♩ = 78

20 с.

Диктант № 22. Лад нада-намакрия аналогичен европейскому дважды гармоническому мажору, но имеет мелодическую опору на третьей ступени. Основная трудность диктанта состоит в выяснении его метроритмического строения. Методически целесообразно определить основную метроритмическую формулу (2 + 4 + 3) на примере первых двух фраз диктанта, что позволит учащимся правильно организовать временную структуру последующего развития.

При исполнении диктанта возможно подчеркивание опорных долей внутри девятидольной формулы: это вполне согласуется с манерой исполнения, характерной для индийской музыки, где ритм постоянно выдерживается и подчеркивается ударными инструментами.

22 Andantino pensioroso = 79

48 с.

Диктант № 23 написан в ладу варали, звукоряд которого имеет симметричную структуру: его фрагменты от первой до четвертой повышенной ступени почти полностью совпадают (см. схему лада в [Приложении 4](#)). Интонационные особенности диктанта сводятся, в основном, к подчеркиванию тритоновых интервалов на I, II низкой, II и IV высокой ступенях, что особенно заметно в начале второй фразы (тт. 5 - 6), а также в кадансах. Следует обратить внимание учащихся на секвентное сходство мелодических оборотов 10-го и 11-го тактов, которые (хотя и записаны различными интервалами) заключают в себе одинаковое количество тонов и полутонов.

23 Allegro ♩ = 135

16 с.

Диктант № 24 написан в ладу камавардхани. Аналогично диктанту № 23 в ладу варали, здесь подчеркнута симметричность ладовой структуры (см. схему лада в [Приложении 4](#)).

Обращая внимание учащихся на сходство фрагментов ладового звукоряда, строящихся на первой и четвертой повышенной ступенях, следует также отметить их противоположные ладовые свойства (ср. тт. 1 и 2). Подобным же образом отличаются два тритоновых мотива, завершающие диктант. Как и при записи диктанта № 23, следует подчеркнуть автономность и интонационно-смысловое значение тритоновых интервалов (и заключенных в них попевок) на I, II и IV высокой ступенях.

24 *Andante con moto* ♩ = 75

12 с.

Диктанты №№ 25 и 26 написаны в расширенном по сравнению с индийским оригиналом неоктавном ладу ахири-лалита, представляющем собой сцепление тетракордов с увеличенными секундами. Квартвовая структура лада объясняет его специфическую переменность (опора на *до* и *си-бемоль* первой октавы), особенно заметную в диктанте № 25. Именно квартвовые ячейки ладового звукоряда должны быть основным интонационным ориентиром для учащихся. Эти ячейки следует выявить в интонационных упражнениях, предшествующих записи. В диктанте № 26 специфическую трудность для учащихся могут составить смещения сходных мелодических оборотов на различные ступени ладового звукоряда, что приводит к изменению их интервальной структуры и трансформирует отношение опорных мелодических тонов к квартвовому сетке ладовых устоев (ср., например, тт. 1 - 2 и 3 - 4).

25 *Andante assai* ♩ = 62

24 с.

## 26 Allegretto leggiero ♩ = 96

20 с

Диктант № 27. К диктантам, написанным в звукорядах восточных ладов, мы добавляем два диктанта, звукоряды которых формируются на основе традиционных ладовых форм путем смещения опоры на одну из неустойчивых ступеней. В диктанте № 27 устой смещается на третью ступень гармонического *Ре мажора*, что создает оригинальную ладовую структуру - минор со второй и четвертой пониженными ступенями. Запись диктанта не составит сколько-нибудь заметных трудностей для учащихся. Но при этом нужно решить несколько необычную задачу - преодолеть ладовую настройку на *Ре мажор* и интерпретировать звуковой строй диктанта в модифицированном *фа-диез миноре*. Этому поможет гармоническое сопровождение, схематически обозначенное в тексте диктанта.

## 27 Moderato ♩ = 90

Диктант № 28. Другой, более привычный пример лада, формирующегося на основе смещения устоя - так называемый доминантовый лад. Интонационный строй этого лада во многом аналогичен предшествующему материалу. Его можно представить как сочленение ряда тетраордов (*соль - до - фа - си-бемоль*). Здесь также есть интервал увеличенной секунды. Кроме того небезынтересно вспомнить, что доминантовый лад широко применяется в испанской народной песенности, испытавшей сильное арабское влияние. Специфической особенностью ладового строя диктанта является включение верхнего прилегающего тона *до-бемоль*. Он подчеркивает отсутствие октавной периодичности звукоряда.

28 Andantino ♩. = 80



20 с.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

### [Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лады народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый.](#) Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

### [Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

Последнее обновление 8.06.04

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Лады с переменными ступенями (№№ 29 - 37)

При всем своеобразии, интонационной необычности, а порою и откровенной экзотичности проработанных ладовых структур, все они отличаются одним общим свойством - выдержанностью звукоряда, неизменностью высотных отношений тонов. В ряде последующих диктантов мы используем звукоряды с высотно-вариантными ступенями. Несмотря на то, что их интонационный строй относительно привычен для слуха, диктанты представят для учащихся некоторую сложность, потребуют слуховой перестройки в процессе мелодического развития. Мелодии предшествующих диктантов в своей совокупности опирались на единый хроматический звукоряд, формируя двенадцатизвуковую полимодальную структуру. В предлагаемых ниже диктантах различные ладовые звукоряды переплетаются в рамках одной мелодии.

29 *Andante non troppo* ♩ = 68

28 с.

30 *Animato* ♩ = 100

11 с.

31 *Allegro moderato* ♩ = 112

14 с.

32 *Allegro non troppo.* ♩. = 84.

15 с.

33 *Allegro* ♩ = 132

16 с.

34 *Moderato assai* ♩ = 82

22 с.

35 Andante ♩ = 66

22 с.

36 Moderato assai. ♩. = 80.

25 с.

37 Allegretto moderato. ♩ = 76

18 с.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лады народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй](#). Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий](#). Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый](#). Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

*Последнее обновление 8.06.04*

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыковедение](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Раздел второй

# СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ

## (Лады ограниченной транспозиции)

Интонационное освоение симметричных ладов - необходимый элемент воспитания современного слуха. В музыке композиторов XX века эти лады встречаются как в чистых формах, так и в самых разнообразных сочетаниях с элементами иных ладов.

Генетическая связь симметричных ладов с мажороминорной ладовой системой не должна заслонять от нас их своеобразия. Периодические повторения определенных интонационных ячеек в пределах одной октавы, характерные для этих ладов, приводят к формированию специфических интервальных структур и попевок, существенно обогативших интонационный строй музыки последнего столетия, способствовавших открытию для нее новых образных сфер, новых эмоциональных состояний.

Симметричные лады допускают модальную и тональную трактовки. При модальной трактовке конкретные ладовые связи формируются относительно свободно, не регламентируются какими-либо устоявшимися стереотипами или гармоническими закономерностями. Возможны любые комбинации простейших элементов системы - отдельных тонов. Не выявляется сколько-нибудь определенно опорный тон звукоряда, функцию временных или относительно постоянных устоев могут периодически принимать на себя различные звуки.

Тональная трактовка звукоряда предполагает наличие более жестких управляющих моделей, посредством которых выявляется центральный тон лада, формируются закономерные гармонические связи. Это хорошо видно на примере лада тон-полутон. Если в "Пиковой даме" П. Чайковского (Сцена № 19) его трактовка имеет модальный характер, допуская относительно свободные, не строго регламентированные звуковые последовательности, то трактовка этого лада в опере Н. Римского-Корсакова "Садко" (2-я картина) приобретает в известной мере тональные характеристики. Здесь отчетливо проявляются характерные для этого лада терцовые соотношения однородных гармонических элементов (в частности, мажорных трезвучий и малых мажорных септаккордов). Еще более определенно тональная трактовка этого лада обнаруживается в произведениях А. Скрябина. Его "Прелюдия" соч. 74 № 3 построена на основе ясно осознанных отношений гармонических комплексов, формирующих как сложные полигармонические образования, так и четкую гармоническую схему, на которую опирается форма Прелюдии. В процессе слухового анализа и написания диктантов следует учитывать различие модальной и тональной трактовки симметричных ладов. Если в диктанте предлагается модальная трактовка звукоряда, то его написание опирается, прежде всего, на слышание элементарных интервальных отношений, на опознание и соединение характерных для того или иного лада мелодических структур. Целостная звуковая картина в данном случае "становится", закономерности относительно высокого уровня не работают.

В случае тональной трактовки звукоряда учащиеся должны выявить механизмы, управляющие закономерным тонально-гармоническим развитием мелодии диктанта, соотношение опорных тонов, гармонических комплексов, на базе которых строятся мелодические интонации. Написание таких диктантов требует опирающегося на определенные теоретические представления слухового анализа звуковысотной структуры мелодии. Анализ необходим даже в тех случаях, когда учащиеся могли бы обойтись без него: задача, стоящая перед ними, не сводится к механической фиксации текста, но включает в себя и понимание, осмысленное интонирование его структуры.

Модальные или тональные тенденции в трактовке звукоряда связаны с действием одного из основных законов ладового мышления - противопоставлением инерционного и инициативного начал интонирования. Та же закономерность может действовать и в иной форме. Если процесс ладового развертывания протекает в одном, раз установленном звукоряде, то на данном уровне организации проявляется ладовая инерционность. Если же происходят смены звукорядов (ладов или их высотных уровней), то в этом случае мы имеем особую форму ладовой инициативности.

В диктантах настоящего Пособия прорабатываются лишь те лады ограниченной транспозиции, которые описаны О. Мессианом в его работе "Technique de mon langage musical" (v. 1-2, P., 1944). [См. [Приложение 5](#).] Этого вполне достаточно, чтобы постичь принципы, лежащие в основе симметричных ладов и усвоить основной круг характерных для них интонаций. Наиболее распространенными ладами ограниченной транспозиции являются целотоновый и тон-полутоновый. Другие лады встречаются в художественных произведениях значительно реже (если не принимать во внимание творчество самого О. Мессиана). Несколько чаще других применяется третий лад ограниченной транспозиции. Он отличается от прочих тем, что в его структуре значительно меньшую по сравнению с другими звукорядами роль играет тритон. Происхождение лада связано, прежде всего, с мажоро-минорными большетерцовыми

отношениями. На них и должно опираться освоение этого лада, возможных в нем звуковых отношений.

Все остальные лады имеют тритоновую периодичность, обращаются через тритон. Это касается, в числе прочих, целотонного и тон-полутонного ладов. Звукоряд целотонного лада формировался на базе различных интонационных предпосылок. Но и для него, думается, существенно общее для большинства ладов ограниченной транспозиции энгармоническое переосмысление звука, расположенного на тритон от исходного ( $c - d - e - fis/ges - as - b - c$ ). Такого рода переинтонирование должно быть основным при освоении звукоряда данного лада, при проработке его, в частности, в интонационных упражнениях. Аналогичным образом обстоит дело в отношении звукоряда полутон-тон. Хотя структуру его можно понять как сцепление малотерцовых ладомелодических ячеек, решающим моментом для интонирования полного октавного звукоряда лада также является переосмысление тритонного звука: достигаемая пятая пониженная ступень превращается в четвертую повышенную, а от нее ладовый звукоряд достраивается до октавного ( $c - des - es - fes - ges/fis - g - a - b - c$ ). Так, во всяком случае мыслит ладовую структуру А.Скрябин, в творчестве которого немало примеров гармонической трактовки тон-полутонного звукоряда и переосмысления его тритонного звука. Что касается четвертого лада, то его исходная ячейка равна звукоряду, образуемому на четвертой повышенной ступени гармонического мажора или минора ( $fis - g - as - h - c$ ). Сходным образом, но опираясь на вводный тон, формируется звукоряд пятого лада. Его исходная ячейка - тритон, окружающий звуки большой терции. Переосмыслив верхний звук ячейки во вводный тон, можно достроить звукоряд лада до октавного.

Особым образом формируются звукоряды шестого и седьмого ладов. Внешне они выглядят как особого рода чередование тонов и полутонов. Но в основе их лежат гармонические отношения. Исходная ячейка шестого лада представляет собой сцепление мажорного (ионийского) тетра хорда и малой секунды (2211), а сам лад - сцепление двух тетра хордов в тритоновом соотношении. Но реальное функционирование лада обнаруживает гармоническую подоснову его формирования, лишь закамуфлированную схемой, которую дает Мессиян. Лад опирается на ундецимаккорд  $c e g b d fis$ , который, будучи сведен в одну октаву, дает звукоряд  $c d e fis g b c$ . Специфика такого звукоряда состоит в том, что его нижняя половина представляет собой целотонную структуру (элемент увеличенного лада), а верхняя - неполный вариант уменьшенного пента хорда (без третьей ступени). Совмещение этого звукоряда с его тритоновой транспозицией дает звукоряд шестого лада, а в каждом шестиполутонном отрезке совмещаются увеличенная и уменьшенная ладовые ячейки. Правда, схема ее несколько отличается от данной Мессияном (2211). Полутоны оказываются не вверху, а внизу (1122). Именно такова реальная художественная трактовка этого лада Мессияном (Прелюдия № 2, т. 16). В теоретическом описании он не раскрывает механизма формирования лада и вуалирует его перемещением полутонных интервалов.

И, наконец, седьмой лад. Его можно представить как вариант второго лада с хроматическим заполнением одной из тон-полутонных ячеек (в полуоктавном диапазоне). Такая трактовка лада встречается в Прелюдии О.Мессияна "Спокойная жалоба". Но возможно и иное обоснование данного звукоряда. Терцдецимаккорд  $c e g b d fis a$ , представляющий собой полный терцовый цикл (если замкнуть его дополнительным звуком  $c$ ), при сведении в одну октаву дает так называемый акустический звукоряд  $c d e fis g a b c$ . В результате совмещения этого звукоряда с его тритоновой транспозицией в каждом шестиполутонном отрезке формируется последовательность 11112, которую и следует, вероятно, считать основой этого лада. В итоге предшествующих рассуждений можно прийти к выводу, что историческое формирование большинства ладов ограниченной транспозиции происходило на основе доминантового лада, путем перемещения ладовой опоры с тонки на доминанту и превращения этой последней в основную ладовую опору. При слуховом и интонационном освоении этих ладов нужно учитывать их природную основу, выводя ладовую структуру из доминантовых созвучий и преодолевая затем их неустойчивость. Такой путь представляется нам более плодотворным, нежели механистическое интервальное построение звукорядов.

ДИКТАНТЫ №№ 38-39 написаны в **целотонном ладу**. Характерной особенностью этого лада является его "увеличенность", выход интонационных ячеек, превышающих по своему объему терцию, за привычные для диатоники квартовые и квинтовые рамки (имеются в виду интервалы увеличенной кварты, увеличенной квинты и увеличенной сексты, которые могут иметь и энгармоническую трактовку, особенно если они берутся не в поступенном движении, а скачком). Целотонный лад отличается от диатонических тем, что в нем как бы недостает одной ступени: в октаве не семь, а только шесть различных звуков. Это отнюдь не формальный момент. Он не только характеризует структуру лада, но и предопределяет его выразительные возможности. Напомним также, что в интонационную палитру целотонного лада входят увеличенное трезвучие, альтерированные варианты малого мажорного септаккорда, которые могут встретиться в этом ладу и в своих непосредственных формах и как внутренние ориентиры для мелодического развертывания. Важнейшим элементом целотонного лада является тритон (ув. 4), который встречается на всех ступенях звукоряда. Проработку целотонного лада нельзя ограничивать лишь предлагаемыми нами диктантами. Полезно предварить их написание пением соответствующих интонационных упражнений, мелодий из произведений композиторов XX века (см. "Учебник сольфеджио" А.Островского, С.Соловьева, В.Шокина, вып. 2, №№ 460, 478, 488 по оригинальному изданию), а также слуховым анализом гармонических форм целотонной организации (К.Дебюсси. Прелюдия № 2 "Паруса" и др.).

38 Moderato ♩ = 88

11 с.

39 Con moto ♩ = 92

14 с.

Следующая группа диктантов написана в **уменьшенном ладу (полутон-тон)**. Это самый важный для слухового усвоения симметричный лад. Он наиболее широко представлен в музыке самых различных композиторов. В отличие от целотонного лада лад полутон-тон характеризуется преимущественно малыми и уменьшенными интервалами. Для него также существенна энгармоничность интервальных отношений. Так 4-я ступень этого лада отстоит от опорного тона на большую терцию, что совершенно определенно выявляется при их непосредственном соотношении. В поступенном же движении, особенно в тех случаях, когда эта ступень является вспомогательной к третьей низкой ступени, она может быть услышана как 4-я низкая и образует с опорным тоном интервал уменьшенной квинты. Последовательность типа *до - ре бемоль - ми бемоль - ми* может быть, таким образом, понята как амбивалентная. Ее можно назвать последовательностью с "лишней ступенью" (4 звука в диапазоне большой терции). Эта интонация очень важна в интонационном языке музыки XX века.

Проработку звуковысотных конструкций, характерных для лада полутон-тон, также как это имело место в отношении целотонного лада, следует проводить комплексно, используя формы интонационных упражнений, пения по нотам (см. "Учебник сольфеджио" А.Островского и др., вып. 2, №№ 405, 431, 439 по оригинальному изданию), а также слухового

анализа (П.Чайковский. "Пиковая дама", № 19; Н.Римский-Корсаков. "Садко", 2-я картина; О.Мессиа́н. Прелюдии "Голубь" и др.).

Диктант № 40. В мелодии данного диктанта использованы интонации ориентального характера (совмещаются обороты арабских ладов саба и накрис - см. комментарий к диктантам №№ 4, 5, 7). Используется, в основном, поступенное движение и скачки на различные ступени звукоряда на гранях построений. Ощущение тон-полутонового звукоряда может быть поддержано сопровождением диктанта малыми мажорными септаккордами на звуках *C - A - Fis - Es*, которые довольно свободно могут следовать один за другим.

40 Andante non troppo ♩ = 76

36 с.

Диктант № 41. Характерной особенностью диктанта является постоянное использование уменьшенной (иногда увеличенной) октавы между двумя вариантами третьей ступени лада. При этом возникает мажороминорный аккорд. Другие фрагменты диктанта в основном построены на поступенном движении. Следует обратить внимание на заключительные интонации диктанта, где подчеркивается тритоновая ступень лада, более или менее непосредственно соотносимая с опорным звуком *до*.

41 Andantino ♩ = 80

14 с.

Диктант № 42 представляет собой техническое упражнение, задача которого - осознать и слухово освоить специфическую форму параллельного движения в звукоряде полутон-тон. Не трудно убедиться, что параллельное движение, начавшееся с интервала большой терции, будет в дальнейшем протекать в альтернативной смене этой терции квартовым интервалом. Предварительное пропевание этой закономерной для данного лада последовательности должно предшествовать написанию этого и ряда последующих диктантов, где встречаются модификации рассмотренной последовательности.

Пример 3

42 Allegro moderato ♩ = 120

8 с.

Диктант № 43. Рассмотренная выше последовательность большой терции и кварты дается здесь в различных ритмических вариантах, что не только в известной мере модифицирует ее, но выявляет и иные интервальные отношения. В диктанте использованы некоторые характерные для лада полутон-тон звуковые последовательности. В тактах 2 - 3 в поступенном движении встречается последовательность, где в квинтовый интервал хроматически вписан дорийский тетраорд. Это вариант проработанной ранее звуковой структуры, характерной для индонезийских ладов. Вместе с тем она является еще одним примером последовательностей с "лишней ступенью". А. Должанский называл ее "александрийским пентахордом" \*. Она достойна, конечно, углубленной интонационной проработки в различных формах упражнений - вокальных и слуховых. Отметим также, что диктант завершается уменьшенным септаккордом, который в данном ладу имеет статус устойчивого интонационного элемента.

\* См. его статью "Александрийский пентахорд в музыке Шостаковича" в сб. "Дм. Шостакович". - М.: Музыка, 1967. - С. 404-446.

43 Allegretto mosso ♩ = 104

14 с.

Диктант № 44. Устойчивость или, по крайней мере, опорный характер уменьшенного септаккорда (до-диез - ми - соль - си-бемоль), которому противостоит в качестве неустоя другой уменьшенный септаккорд, лежащий полутоном ниже, - такова гармоническая функциональная структура мелодии данного диктанта. К этому надо добавить, что временами в арпеджированном движении лада полутон-тон выявляется уже знакомая нам структура двутерцового мажоро-минорного созвучия (т. 1 и др.).

44 Allegro non troppo ♩ = 124

16 с.

Диктант № 45. В этом диктанте продолжается изучение возможных в ладу полутон-тон параллельных форм движения. В данном случае речь идет об арпеджированных трехзвуковых комплексах. В параллельном движении голосов возникают оригинальные последования мажорных трезвучий и минорных квартсектаккордов, минорных



## 47 Allegro moderato ♩ = 112

у

14 с.

Диктант № 48. Отличительной особенностью диктанта является использование в нем не одной, а всех трех транспозиций лада полутон-тон. Правда, осуществляется это в простейшей форме, как последование арпеджированных уменьшенных септаккордов (тт. 2 - 3). В остальном диктант построен на проработанных ранее отношениях.

## 48 Andante con moto ♩ = 84

11 с.

Диктант № 49 также включает фрагменты, написанные в трех транспозициях изучаемого лада. Но здесь они представлены более содержательно. Основная интонация диктанта - три цепляющиеся друг за друга большие терции в малотерцовом отношении (тт. 1, 5, 6). Ее усложненный вариант - перемещающиеся на малую терцию сексты - составляет содержание второго такта. При этом возникают характерные для лада полутон-тон мажороминорные созвучия, а также движение ломаными большими септимами (уменьшенными октавами) по малым терциям. Все эти интонационные элементы нужно проработать при подготовке к записи диктанта. Другие фрагменты диктанта опираются на ранее изученные элементы. Используются, в частности, интонации, включающие скрытое двухголосие.

## 49 Andante con moto ♩ = 52

20 с.

ДИКТАНТЫ №№ 50-52 написаны в третьем ладе ограниченной транспозиции О.Мессиана (тон - два полутона). Структура этого лада формируется на основе повторности ячеек, включающих в себя (в совокупности) два тона, что обуславливает большетерцовую периодичность его элементов. Но в ладу возникают и другие, более тонкие функциональные отношения.

Диктант № 50. Конкретные интонационные связи выявляют в этом диктанте однотерцовые гармонические отношения (тт. 1 - 2, 5 - 6 и далее). В конце диктанта может быть услышано соотношение одноименных тональностей

(До мажор - до минор). Следует также обратить внимание на интонации увеличенного трезвучия, обнаруживающие в данном случае большетерцовую структуру лада (тт. 3, 7-8). При работе над диктантом желательно преодолеть традиционные ладовые представления. Гаммообразное движение в тт. 7-8 следует подать как сочетание малотерцовых ячеек, а не мажоро-минорный звукоряд с вариантными ступенями (*h - b, e - es*). С этой целью возможна гармоническая поддержка фрагмента последовательностью трезвучий *c - gis - e - c*. Дополнительные трудности вносятся в диктант относительно сложной метроритмической схемой.

50 Allegretto ♩ = 72 (♩ = 108)

22 с.

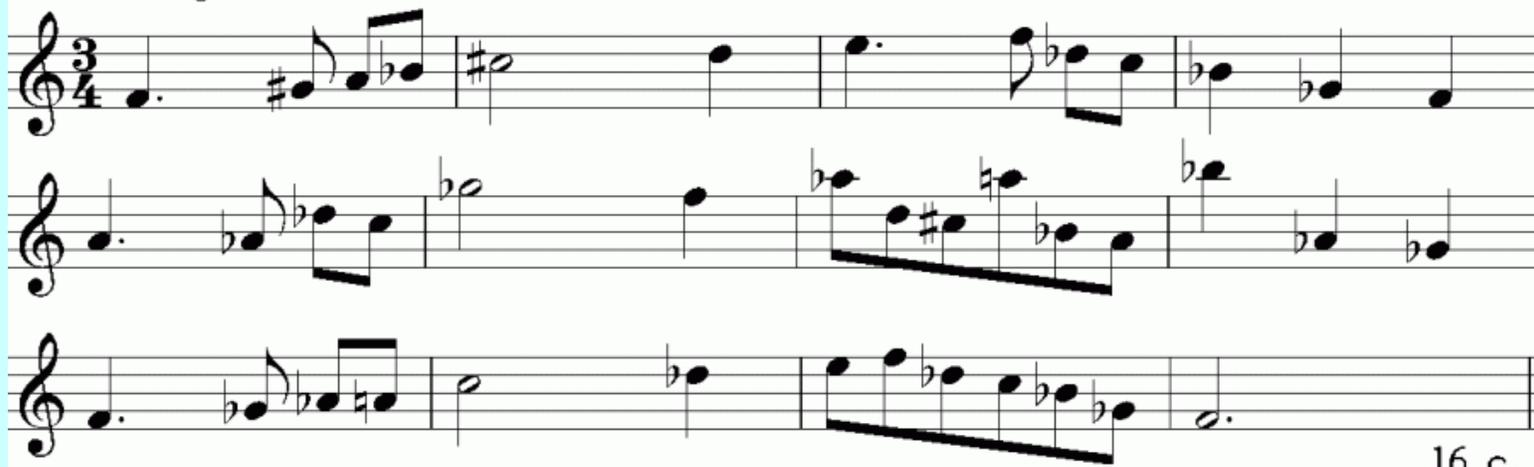
Диктант № 51. В отличие от предыдущего диктанта, звукоряд которого построен по схеме 211, данный пример написан в ином варианте третьего лада ограниченной транспозиции, каждая ячейка которого строится симметрично по схеме 121. При основном опорном звуке *до* отдельные фрагменты диктанта могут быть гармонизованы последовательностью минорных трезвучий в большетерцовом отношении (*a - f - cis* в такте 1 или те же аккорды в обратном порядке в такте 5). Такого рода гармоническая поддержка прояснит ладотональную структуру диктанта, позволит слышать ее адекватно природе изучаемого лада.

51 Andantino ♩ = 80

14 с.

Диктант № 52. В мелодическом развертывании звукоряда 121 в данном диктанте обнаруживается ладовая двойственность отдельных тонов: например, в одной ситуации звук воспринимается как *до-диез*, в другой - как *ре-бемоль*. Особое внимание при записи диктанта следует обратить на скрытое двухголосие в 7-м и 8-м тактах, поскольку осмысленное слышание удаленных друг от друга тонов, образующих расходящиеся высотные линии, вне установления линейных связей между этими тонами представляется весьма затруднительным.

52 Allegro ♩ = 136



16 с.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лады народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый.](#) Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

Последнее обновление 8.06.04

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

ДИКТАНТЫ №№ 53-58 написаны в 4-м, 5-м, 6-м и 7-м ладах ограниченной транспозиции. Их общей характеристикой является повторение структуры исходной ладовой ячейки на тритон выше (или ниже) по отношению к ее первоначальному высотному уровню. Это обуславливает приоритет тритоновых функциональных связей в этих ладах, важную роль тритоновой интонации, воспроизведение тех или иных мелодических и гармонических структур с тритоновым сдвигом.

Другая интонационная особенность этих ладов состоит в том, что на каждой ступени их звукорядов можно построить тритоновый интервал и, следовательно, эти лады предполагают возможность параллельного движения в тритон - гармоническими или ломаными мелодическими интервалами.

Диктант № 53. Все отмеченные признаки характеризуют, в частности, **4-й лад ограниченной транспозиции** (его интервальная структура 1131). В начале предлагаемого диктанта эта структура секвентно воспроизводится в тритоновом отношении. В последующем мелодическом развитии немалую роль играют, сколь бы странным это не казалось, обычные тоново-доминантовые и тоново-субдоминантовые функциональные отношения, что достигается опорной ролью в мелодии соответствующих ступеней ладового звукоряда: 4-й, 5-й, 6-й низкой (по обычному мажоро-минорному счету). Тем самым обеспечиваются необходимые слуховые ориентиры для записи диктанта.

53 Allegretto ♩ = 100

**5-й лад ограниченной транспозиции** включает в себя две привычные для слуха ячейки, каждая из которых состоит из уменьшенной квинты и вписанной в нее большой терции. Но интонационные возможности этого весьма немногозвучного лада очень богаты. Опорную роль в этом ладу могут играть различные элементы. Иногда это тритон *до - соль-бемоль* (*фа-диез - до*), по отношению к которому консонирующие терции выполняют функцию неустоев. Но более существенны иные связи, возникающие на основе энгармонической трактовки тритонового звука. Он может выполнять функцию неустоя второго порядка к четвертой и пятой ступеням и через них соотноситься с первой ступенью ладового звукоряда (*до*).

## Пример 5

Может образовать прямую связь с вводными тонами и вместе с ними стать основой особых кварто-тритоновых интонаций, встречавшихся нам ранее в ряде ладов народной музыки (в частности в индонезийских).

## Пример 6

Имея квартовые отношения с вводными звуками, тритоновая ступень может сформировать вместе с ними характерную звуковую конструкции из двух кварт, отстоящих на полутон одна от другой.

## Пример 7



Диктант № 54. В данном диктанте используются как только что указанные мелодические обороты, так и некоторые другие. Вписанные в тритон большие терции достаточно рельефно звучат в последних тактах. Важным ориентиром для слуха является вводный тон, звучащий во многих ключевых моментах диктанта и (в силу прямых связей с четвертой повышенной ступенью) приобретающий устойчивый характер. Его важно не спутать с основным устоем - звуком *до*.

54 Moderato ♩ = 92

Диктант № 55. К отмеченным ранее интонациям 5-го лада в этом диктанте прибавляются мелодические обороты, опирающиеся на более широкие интервалы. Преимущественно квартовым интонациям первого предложения во втором предложении отвечают мелодические обороты с квинтой, секстой, септимой и уменьшенной октавой. Для усвоения этих интонаций необходима их систематическая вокальная и слуховая проработка при подготовке к записи диктанта.

55 Allegro non troppo ♩ = 120

ДИКТАНТЫ №№ 56 - 57 написаны в различных вариантах **6-го лада ограниченной транспозиции**. Их звукоряды имеют сходную структуру, но в качестве опорных тонов в каждом случае избраны разные звуки.

Диктант № 56. Его звукорядная основа - 1221 1221. По сравнению с основным вариантом лада, предложенным О. Мессианом, устой смещен на полутон вниз. Если у Мессиана к двум ионийским тетра хордам в малосекундовом соотношении недостающая до октавы малая секунда берется вверх, то в нашем случае она добавляется снизу. Но основные характеристики лада, вытекающие из полутонового сопряжения ионийских тетра хордов, при этом не изменяются. Существенной задачей, возникающей при освоении данного лада и записи диктанта, является преодоление традиционных диатонических представлений. Например, звук *до* в первом такте желательно слышать не как 4-ю повышенную, а как 5-ю низкую ступень, элемент тетра хорда, построенного на второй низкой ступени лада. Иначе говоря, нужно всячески стараться услышать два тетра хорда, составляющие звукоряд лада, и их полутоновое сопряжение.

56 Allegro moderato ♩ = 120 (♩. = 80)

10 с.

Диктант № 57. Этот диктант интонационно гораздо более изощренный, нежели предыдущий, но основная задача, возникающая при его написании, принципиально та же - выделить слухом полутоново сопрягаемые тетракорды. Специфичной для диктанта является знакомая нам по более ранним примерам интонация из двух кварт, которой открывается диктант.

57 Animato ♩ = 108

16 с.

Диктант № 58 написан в **7-м ладу ограниченной транспозиции**, полный звукоряд которого дан в первых двух тактах. Тритоновые смещения мелодических попевок наблюдаются здесь не только в начале диктанта, но и в дальнейшем его развитии (тт. 3 - 4). Что касается тт. 5 - 8, то они опираются на эллиптические связи малых мажорных и малых с уменьшенными квинтами септаккордов, которые, вероятно, и послужили основой для формирования ладового звукоряда.

58 *Andante con moto* ♩ = 72



16 с.

Диктант № 59. Еще один диктант в 7-ом ладу ограниченной транспозиции. Уже в первом такте проявляются его характерные черты: противопоставляются мотивы на основе целотонового и полутон-тонового звукорядов, на опорном звуке *соль* надстраивается ля-мажорное трезвучие, в чем отражается полигармоничность исходного для данного лада звукового комплекса (аналог этому - последование ре-бемоль мажорного и ми-бемоль мажорного трезвучий в 5-ом такте). Существенны для ладового развития малотерцовое и тритоновое сопоставления (си-бемоль мажорное и ре-бемоль мажорное трезвучия по отношению к внутренней тональной опоре - звуку *соль*), что роднит звуковую структуру данного диктанта со 2-ым ладом ограниченной транспозиции). В секундовых сопряжениях второй половины диктанта следует обратить внимание на амбивалентность звуков секундовых интонаций: они не выявляют однозначно опорных тонов, как бы балансируют на грани устойчивости и неустойчивости. Для слуховой ориентировки следует, во-первых, внимательно следить за расходящимися линиями скрытого двухголосия и, во-вторых, выявить обращение малого мажорного септаккорда с основным тоном *соль*, регулирующее интонирование в заключительной части диктанта.

59 *Andante con moto* ♩ = 80



19 с.

### Комплекс симметричных ладов

В заключение раздела, посвященного слуховому усвоению модальных систем, мы даем несколько примеров, иллюстрирующих возможность совмещения различных модальных образований в рамках одной мелодии. Равно как при совмещении народных ладов ([см. диктанты №№ 29 - 37](#)) мы вновь должны подчеркнуть два положения.

Первое: при написании этих диктантов возникает дополнительная трудность, связанная с идентификацией различных ладов, с происходящей в процессе развития мелодии перестройкой внимания на новые звуковые отношения.

Второе: при распознавании ладовых систем следует опираться не только на чисто конструктивное музыкальное чувство, но и на эмоциональный тонус, связанный с каждым ладом. Это может совершаться (и совершается) неосознанно. Но для успеха дела небесполезно обратить внимание учащихся на эту сторону музыкального слышания и на возможность ее использования для достижения учебных целей.

Диктант № 60. Построен на чередовании оборотов в первом (целотоновом) и шестом ладах ограниченной транспозиции. Их объединяют тритоновые интонации. Перестройка с бесполутоновых оборотов на диатонические тетракорды достаточно рельефна для слуха. Но при этом возникает опасность потери высотных ориентиров и ошибок в точном определении звуков (что усугубляется применением разных ладовых транспозиций). Единственный рецепт в данном случае - предельное внимание.

60 Allegro non troppo ♩ = 136



14 с.

Диктант № 61. Ладовая ткань диктанта сплетена из трех звукорядов: 211 (в разных транспозициях, тт. 1-4, 8-12), целотонового (тт. 4-6), полутон-тонового (тт. 6-8). Интересно, что заключительные интонации в гармоническом миноре также укладываются в звукоряд 211. Синкопированный ритм не должен составить трудности при записи, поскольку он инерционно воспроизводится на протяжении всего диктанта.

61 Allegro non troppo. ♩ = 120.



24 с.

Диктант № 62 близок диктанту № 60, но целотоновый звукоряд чередуется здесь со звукорядом тон-полутон (в разных вариантах). Иначе говоря, расширенные по сравнению с диатоникой интонации совмещаются с противоположными им уменьшенными интонациями. Существенную трудность для записи составит третья фраза (тт. 9-12), построенная на широких скачках в тон-полутоновом звукоряде. Написанию этого фрагмента может помочь осознание двух моментов: скрытого многоголосия и секвентного соотношения двутактов (интервальные несовпадения звеньев возникают из-за особой структуры тон-полутонного звукоряда - это желательно отметить до записи диктанта). В любом случае следует обратить внимание на интервалы уменьшенной октавы, рельефно подчеркнув их гармонической поддержкой фрагмента (малый мажорный септаккорд на звуке ля).

62 Allegro non troppo ♩ = 132

23 с.

Диктант № 63. В диктанте сочетаются фрагменты в первом и третьем ладах. Регулирующая роль звуков *до* первой и второй октав сочетается здесь с ориентировкой на ряд других тонов: тритоновый звук *соль-бемоль* (*фа-диез*), увеличенное трезвучие *до - ми - ля-бемоль* (на него опираются секвентные построения 3-4 тт.). Внимание учащихся следует обратить на то, что казалось бы нейтральные в ладовом отношении обороты 5-8 тт. также целиком укладываются в звукоряды, сопоставляемые в данном диктанте.

63 Con moto ♩ = 92

22 с.

Диктант № 64. В диктанте сочетаются три лада ограниченной транспозиции - второй, первый и четвертый. Тон-полутоновые и целотоновые структуры легко распознаются на слух. Столь же привычной должна быть на данном этапе последовательность из двух полутоново сопряженных кварт, изложенная в таком виде, который возможен лишь в четвертом ладу.

64 Quasi valse ♩ = 136



21 с.

ДИКТАНТЫ №№ 65 - 66. В этих диктантах фрагменты в ладах ограниченной транспозиции чередуются с эпизодами в народных диатонических ладах. В диктанте № 66 известную трудность представит начало (скачки на большие септимы и уменьшенные октавы), а также переход (не очень заметный) в третий лад (4-й такт).

65 Andantino ♩ = 80



12 с.

66 Andantino ♩ = 80

27 с.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лады народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый.](#) Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

Последнее обновление 8.06.04

**Учеба в Санкт-Петербурге!**

СПбГУП объявляет набор - 554 бюджетных места!  
www.gup.ru

**Выбираете институт?**

МТИ. Очно и дистанционно! Множество направлений. Гос. Диплом. Идет набор!  
mti.edu.ru

**Бычок. Цены.**

У нас только выгодные предложения. Сравните!  
st.stroidata.ru



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

**Раздел третий****РАСШИРЕННАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ****Мажоро-минор и терцовые функции**

Одной из исторически ранних форм расширения классической тональности явилось ее обогащение средствами мажоро-минора, на базе которого возникли терцовые гармонические отношения в рамках десятиступенного звукоряда. Для их слухового освоения весьма важным фактором является наличие общего тона, связывающего аккорды или построенные на них мелодические обороты. При этом происходит ладовая перестройка, переосмысление одного из тонов аккорда: из примы или квинты он превращается в терцовый тон (или наоборот). Операция такого рода аналогична переосмыслению квинты аккорда в основной тон, что имеет место при обычных тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых функциональных отношениях. Поэтому взаимосвязи аккордов мажоро-минора, основанные на общности одного из тонов соотносимых между собой трезвучий, можно называть терцовыми функциональными отношениями. Их проработке посвящены диктанты №№ 67 - 76.

Диктанты №№ 67-69 предназначены для освоения терцовых гармонических отношений в мажорном ладу. При подготовке к их записи рекомендуется проработать в интонационных упражнениях аккордовые связи, аналогичные встречающимся в диктанте. Так в тт. 2-3 диктанта № 67 происходит переосмысление квинты тоники До мажора в терцовый тон третьей низкой ступени (Ми-бемоль мажорное трезвучие), а его основной тон переосмысливается в терцовый тон До-бемоль мажорного аккорда и т.д. В диктанте намечаются и более сложные явления, возникающие на базе мажоро-минора. В тт. 5 - 7 звучит большетерцовая цепочка (As - C - E), а в предпоследнем такте - два варианта шестой ступени (a - As), находящиеся между собой в однотерцовом отношении.

Аналогичные трудности, осложненные лишь хроматическими неаккордовыми звуками, имеют место и в диктантах №№ 68 - 69.

67 Tempo di marcia ♩ = 120

16 с.

68 *Animato* ♩ = 112

17 с.

69 *Allegretto mosso.* ♩ = 108.

18 с.

Диктант № 70. Здесь неоднократно сопоставляются построения в одноименных тональностях (*b-B, c-C, B-b*), на основе чего формируется секвенция с развернутым двухтактовым звеном. Дополнительным ориентиром при записи может служить линия полутонно восходящих тонов на сильных долях (тт. 1-5). На них следует обратить внимание в предварительном анализе. Конец диктанта опирается на хроматический звукоряд с акцентом на второй пониженной ступени, что может быть подчеркнуто гармонизацией при отдельных проигрываниях.

70 *Allegretto.* ♩ = 96.

20 с.

Диктант № 71 характеризуется игрой мажора и минора в 1-2 и 4 тактах. Чтобы записать отклонение в тональность III низкой ступени (т. 3), нужно четко услышать хроматическое движение *e - dis - d*.

71 Andantino. ♩ = 80.



12 с.

Диктант № 72. В данном примере дело не ограничивается простыми сопоставлениями мажора и минора, здесь обыгрываются большетерцовые гармонические отношения (*a-cis*, *a-f*, *A-F*), которые могут быть обнаружены путем аккордовой поддержки мелодии. Во втором предложении (тт. 5-8) следует обратить внимание учащихся на секвенцию, опирающуюся на плагальные обороты в ля миноре и соль миноре. Ориентиром для записи может стать хроматическая линия опорных тонов мелодии в тт. 5-6. Стоит обратить внимание на своеобразную неаполитанскую гармонию (*g-moll*), предшествующую доминанте ля минора.

В диктанте необычно используется ритмическая фигура (восьмая - две шестнадцатые), не получающая типичного для нее завершения на следующей метрической доле. При предварительном анализе диктанта ее следует сравнить с противоположными по структуре ритмическими фигурами:

Пример 8.



72 Andante con moto. ♩ = 80.



23 с.

Диктант № 73. Сопоставление III и III низкой ступеней До мажора (сильные доли первого и третьего тактов) приводит к отклонению в тональность Ми-бемоль мажор, за которым следует секвентное движение в Си-бемоль мажор и Ля-бемоль мажор и завершение в главной тональности. Здесь нужно обратить внимание учащихся на типичный для мажоро-минорных построений фригийский мелодический ход, опирающийся на пятую ступень лада (сильные и относительно сильная доли шестого и седьмого тактов).

Для четкой ориентировки в метрической структуре диктанта исполнительски необходимо подчеркнуть различное положение фигуры, приходящейся то на первую, то на четвертую доли такта.

73 Allegretto moderato. ♩ = 100.

18 с.

Диктант № 74 построен на неоднократном сопоставлении минорных гармоний в большетерцовом отношении ( $g - h - es - g$ ). Но интонационно более существенны функциональные переосмысления различных тонов минорного трезвучия. Так, терция соль минора превращается во вводный тон к си минору (на границе первого и второго тактов), терция ми-бемоль минора - во вводный тон к соль минору (т. 3). Квинтовый тон соль минора переосмысливается во вводный тон ми-бемоль минора (граница третьего и четвертого тактов). Аналогичные преобразования имеют место и далее.

74 Andante con moto. ♩ = 52.

20 с.

Диктант № 75 совмещает гармонические обороты мажоро-минора и миноро-мажора. Включает в себя эпизод, построенный на звукояре тон-полутон и осуществляющий энгармоническую модуляцию из до-диез минора в соль минор (тт. 8-12). Это тоже, в сущности, признак расширенной тональности. В последних тактах диктанта достаточно определенно выявляется большетерцовый гармонический цикл.

75 Andante con moto. ♩ = 72.

27 с.

Диктант № 76 по характеру трудностей аналогичен предыдущему. Размер диктанта несколько превышает привычный масштаб. В него включены мелодические построения, опирающиеся на арпеджированное изложение аккордов. Возможна частичная запись диктанта с проработкой его тонально-гармонического плана в анализе на слух.

76 Allegro moderato.  $\text{♩} = 80$ .

30 с.

### Однотерцовые отношения

В следующей группе диктантов прорабатываются однотерцовые аккордовые и тональные отношения. Они образуются, как известно, между тональными элементами, основные тоны которых отстоят друг от друга на хроматический полутон, а связующим звеном между ними служит общий терцовый тон. Оба эти фактора следует иметь в виду при интонационно-слуховом освоении однотерцовых отношений. У учащихся должно сформироваться специфическое ощущение функционального подобия разновысотных элементов, перестройка с одного высотного уровня на другой должна осуществляться через переосмысление функции терцового тона.

Наряду с сопоставлением однотерцовых тоник или двух однотерцовых вариантов доминантовой или субдоминантовой гармонии в интонационном процессе могут иметь место последования тонально-гармонических элементов однотерцовой системы, представляющих различные функции. Здесь наблюдается известное разнообразие типов звуковысотных соотношений, которое (чтобы не быть излишне многословными) мы иллюстрируем приводимой схемой.

Пример 9

Музыкальный фрагмент диктанта № 77, состоящий из двух стaves. Первый staff содержит аккорды с метками T, t, S, s, D, d, S, d, T. Второй staff содержит аккорды с метками t, T, s, S, d, D, t, d, D, S, t. Аккорды состоят из трезвучий и четверть нот, некоторые из которых связаны линиями.

Диктант № 77 является удобным примером для показа однотерцовых связей. Звуки ля (2-й такт), си (3-й такт) и ми (тт. 3-4) служат средством связи между разновысотными вариантами субдоминанты, доминанты и тоники, гармонии которых угадываются в мелодическом интонировании.

77 *Andante con moto.* ♩ = 80.

Музыкальный фрагмент диктанта № 77, состоящий из двух стaves. Первый staff содержит мелодию, второй — аккомпанемент. Темп *Andante con moto.*, метр 4/4, темповый знак ♩ = 80. Фрагмент заканчивается пометкой 12 с.

Диктант № 78 во многом аналогичен предыдущему. Но наряду с однотерцовыми отношениями тоники и доминанты здесь встречаются звуковые последования, опирающиеся на однотерцовые варианты третьей и шестой ступени лада. Надо признать, что такого рода связи исторически проявились раньше, чем однотерцовые варианты главных ступеней, поскольку при этом не подвергаются изменению четвертая и пятая ступени, цементирующие ладовую структуру. Относительная трудность диктанта состоит в частоте и неожиданности хроматических сдвигов, а также в капризном ритме.

78 *Con moto.* ♩ = 88.

Музыкальный фрагмент диктанта № 78, состоящий из четырех стaves. Темп *Con moto.*, метр 3/4, темповый знак ♩ = 88. Фрагмент заканчивается пометкой 25 с.

Диктант № 79. Наряду со связями хроматически сопряженных однотерцовых элементов (*G-gis, Es-e*) в данном диктанте встречается последовательность, в которой между элементами тонической гармонии включается пассаж по звукам аккорда шестой низкой минорной ступени (однотерцовая доминанта). В этом ладогармоническом обороте нужно ощутить двойственность звука фа-диез, являющегося одновременно вводным тоном Соль-мажора и терцовым тоном ми-бемоль минорного трезвучия.

79 *Tempo di valse.* ♩. = 60.

16 с.

Диктант № 80. Одна из основных трудностей диктанта состоит в его несимметричной ритмике. Внимательного вслушивания требуют пассажи в начале первого, второго и пятого тактов, в которых меняется место хроматических звуков. Что касается однотерцовых отношений, отметим обороты, включающие четвертую низкую (тт. 1, 6) и пятую низкую ступени (т. 2) минора, также переход из *c-moll* в *H-dur* в тт. 3 - 4.

80 *Allegro non troppo.* ♩ = 128.

14 с.

Диктант № 81. Переключения из одной однотерцовой сферы в парную к ней совершается в этом диктанте особым образом. Уже в первых тактах диктанта устанавливаются две опоры: *ми* в нижней и *ми-бемоль* в верхней октавах (этот раздел диктанта может поддержан однотерцовой полигармонией). Вторая половина диктанта построена, в основном, в субдоминантовой сфере, которая представлена сначала четвертой ступенью *ми-бемоль* мажора, а затем двумя вариантами шестой ступени - *до* мажорным и *до-бемоль* мажорным аккордами, оказавшимися в полутоновом соотношении между собой. Осознанию однотерцовых отношений в процессе написания диктанта поможет поддержка мелодии полигармоническими комплексами *e-Es* (тт. 1-4), *a-As* (тт. 7-8, 12-13), *c-Ces* (тт. 9-11).

81 Allegro non troppo. ♩ = 132.

18 с.

В диктантах №№ 82-84, так же как в предыдущих, прорабатываются, прежде всего, однотерцовые тональные отношения. Но процесс ладогармонического развития осложнен в них включением некоторых других приемов, характерных для современной хроматической тональности.

Диктант № 82. Наряду с однотерцовыми отношениями здесь используется большетерцовая цепочка консонирующих трезвучий (тт. 4-6) и резкий сдвиг на полутон, посредством которого происходит возвращение в главный строй.

82 Allegro con moto. ♩ = 68.

14 с.

Диктант № 83 включает в себя значительное количество альтерированных звуков лада. В начале каждого предложения необходимо услышать хроматические ломаные сексты. Перед записью диктанта целесообразно проработать гармонические сопоставления мажоро-минорного типа *D-B*, *D-Fis*, а также сопоставление однотерцовых квартсекстаккордов *es-D*, которое встретится в последнем такте.

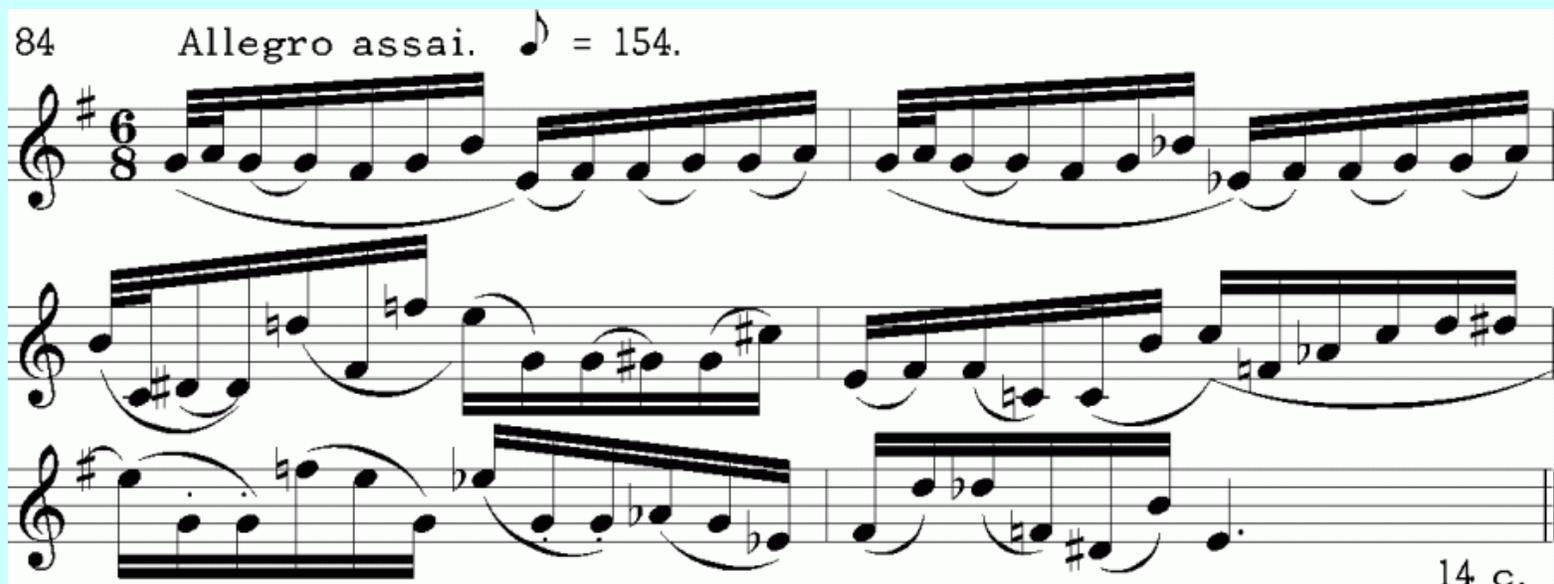
83 Tempo di valse. ♩ = 48.

20 с.

Диктант № 84. Помимо ладотональных построений, соотносящихся между собой на основе общего терцового тона (тт. 1-2, 5), специфическую трудность для учащихся представит звуковысотная структура первой половины третьего такта, где нужно услышать двойственность интервалов большой септимы и уменьшенной октавы. В качестве гармонической поддержки к этому фрагменту диктанта может прозвучать малый мажорный септаккорд на звуке ля-бемоль: это позволит дать необходимое ладовое "разъяснение". Особо следует подчеркнуть параллелизм

хроматических ломаных секст в последнем такте.

84 Allegro assai. ♩ = 154.



14 с.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лад народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый.](#) Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

Последнее обновление 8.06.04

**Учеба в Санкт-Петербурге!**

СПбГУП объявляет набор - 554 бюджетных места!  
www.gup.ru

**Выбираете институт?**

МТИ. Очно и дистанционно! Множество направлений. Гос. Диплом. Идет набор!  
mti.edu.ru

**Бычок. Цены.**

У нас только выгодные предложения. Сравните!  
st.stroidata.ru



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыковедение](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Мелодическое движение по звукам аккордов вводнотоновой группы

### Модуляционные сдвиги в тональности вводнотонового соотношения

Характернейшей чертой современной хроматической тональности является, как известно, возможность применения самых разнообразных гармоний на всех ступенях хроматического звукоряда. Одни из этих аккордов ведут свое происхождение от тех или иных форм мажоро-минора, другие - от альтерированных гармоний. Но есть группа аккордов (шире - специфическая гармоническая функция), введение которой в структуру тональности имеет в своей основе хроматическое прилегание звуков к опорным (устойчивым) ступеням лада. Наиболее известным из таких аккордов является так называемая "прокофьевская доминанта" - гармония седьмой ступени, повторяющая своей структурой строение опорного тонического аккорда.

В творчестве Прокофьева (и других композиторов - его современников) часто применяется минорная гармония пятой повышенной (по записи чаще шестой пониженной) ступени, параллели к аккорду прокофьевской доминанты. Весьма распространен также аккорд, находящийся по другую сторону к седьмой ступени во вводнотоновом терцовом ряду. Это гармония третьей низкой ступени, имеющая два общих звука с прокофьевской доминантой, но отличающаяся от нее отсутствием вводного тона к тонике: он заменен в данном случае седьмой низкой ступенью. Описанные аккорды образуют группу гармоний, которую можно назвать группой вводнотоновых доминант. Все они имеют те или иные вводнотоновые связи (которые в некоторых случаях можно назвать тяготениями) со звуками тонического трезвучия.

По аналогии с группой вводнотоновых доминант формируется группа гармоний вводнотоновых субдоминант. В мажорном ладу она относительно небогата. Кроме второй низкой ступени в нее входит, по-существу, лишь одна гармония - седьмая низкая минорная ступень. Гармония, находящаяся по другую сторону от второй низкой в терцовом вводнотоновом ряду оказывается просто минорной субдоминантой. Но в теоретическом плане необходимо отметить, что именно этот аккорд (вместе с мажорной доминантой гармонического минора) явился первой "исторической весточкой" в процессе формирования вводнотоновых аккордово-гармонических связей и потому не может быть игнорирован в качестве простейшей вводнотоновой гармонии.

К названным гармониям следует добавить еще один аккорд, имеющий принципиальное значение в структуре хроматической тональности - тритоновую гармонию. Она занимает специфическое положение в тональности. Помимо прямого вводнотонового соотношения ее основного тона с доминантовой ступенью нужно обратить внимание на то, что аккорд на четвертой повышенной или пятой пониженной ступени соотносится с описанными аккордами вводнотоновых доминант и субдоминант. Он оказывается крайним звеном в терцовых рядах как вводнотоновых доминант (*gis - H - dis - Fis*), так и вводнотоновых субдоминант (*f - Des - b - Ges*). Его можно также понимать (и в различных интонационных ситуациях он ими и является) как доминанту к седьмой мажорной ступени или как субдоминанту ко второй низкой ступени. (Еще раз приводим данную ранее схему вводнотоновых гармоний.)

В минорном ладу картина вводнотоновых гармоний симметрична мажору. Здесь богаче группа вводнотоновых субдоминант. А группа доминант оказывается составленной из аккордов, давно вошедших в обиход тонального мышления: наряду с собственно вводнотоновой доминантой мы видим здесь аккорды гармонической доминанты, а также мажорный аккорд на второй ступени (гармония двойной доминанты или альтерированной субдоминанты).

К мелодическим процессам, которые являются предметом изучения в настоящем пособии, сказанное выше имеет непосредственное отношение. Подобно более традиционным гармониям, гармонии хроматической тональности также

могут служить основанием для мелодических последований, включающих движение по звукам того или иного аккорда или опирающихся на них в поступенном разворачивании. Другая сфера применения тональных отношений вводнотонового характера - модуляционные сдвиги-смещения в тональности хроматического родства. Эти две формы вводнотоновых гармонических отношений мы и предлагаем для проработки в последующих диктантах.

Диктант № 85. Сдвиг в тональность третьей низкой ступени и возвращение в главный строй осуществляются полутоновым движением в мелодии. При этом звуки *си* (конец второго такта) и *си-бемоль* (конец третьего такта) служат своего рода вводными тонами к звукам следующих далее тональностей.

85 Andantino. ♩ = 76.

14 с.

Диктант № 86. В ладотональном отношении данный пример во многом аналогичен предыдущему. Правда, сдвиги, имеющиеся здесь, совершаются в другую ступень - в шестую низкую минорную. Отметим также, что вторая низкая ступень гармонизована в последнем такте особым рода аккордом пятой ступени, производным от неаполитанской гармонии. Диктант предполагает запись прежде всего мелодического голоса. Но достаточно сильным учащимся можно предложить записать (или схематически обозначить) и гармоническое содержание примера.

86 Allegro tranquillo. ♩ = 132.

Диктант № 87. Тональный план диктанта несколько сложнее, нежели в предыдущих номерах, но не представляет собой каких-либо новых по типу трудностей. Следует обратить внимание на другое обстоятельство: при записи 1-4 тт. диктанта в качестве внутреннего ориентира учащиеся могут использовать движение "пиков" мелодии (самых высоких звуков в каждом мотиве) *ми*, *фа*, *соль*, *соль-диез*, *ля*. Параллельно с этим можно проследить движение нижних опорных тонов (*ля*, *ля-бемоль*, *ля* в первом предложении, *ля*, *соль*, *ля* во втором).

87 Allegro moderato. ♩ = 100.

20 с.

Диктант № 88 включает в себя ряд сдвигов-смещений в тональности низких минорных ступеней, которые сравнительно легко выявляются поступенными (или хроматическими) мелодическими сопряжениями. Решающим моментом при написании диктанта является определение высотного положения и ладовой функции звуков, открывающих каждую новую тональную сферу.

88 Animato. ♩ = 104.

19 с.

Диктант № 89 характеризуется частыми и разнообразными тональными сдвигами, что представляет для учащихся особую сложность, связанную с необходимостью точного прослеживания всех перипетий развития. Наряду с кварто-квинтовыми соотношениями гармоний, управляющих процессом мелодического развития, здесь имеют место специально прорабатываемые на данном этапе хроматические сдвиги (*F-e*; *H-d*) и однотерцовые сопоставления (*d-Des*; *es-D*).

89 Con moto. ♩ = 86.

14 с.

Диктант № 90. В диктанте встречаются мажоро-минорные, хроматические и однотерцовые соотношения

тональностей. При этом отдельные фрагменты мелодии опираются на звукоряд тон-полутон (тт. 2-4; движение из ми-бемоль минора в фа-диез минор) и целотоновый (предпоследний такт, где происходит трансформация гаммы Ми-бемоль мажор: ее нижняя часть растянута, а верхняя, наоборот, уплотнена). На этот оригинальный прием стоит обратить внимание учащихся.

90 Allegro non troppo. ♩ = 132.

18 с.

Диктант № 91. Хроматическая структура диктанта складывается из многочисленных сопоставлений консонирующих аккордов на самых разнообразных ступенях лада. Одно из центральных сопоставлений - тритоновое (*C-Fis-C*, *H-F*). Включить его в слуховой опыт учащихся можно специально проработав аккордовую последовательность вторая низкая - доминанта, но так, чтобы аккорды приобрели известную самостоятельность и не требовали разрешения в потенциальную, остающуюся "за кадром" тонику. Полутоновый сдвиг *C-H* в третьем такте можно обосновать мимолетным слышанием до минорной гармонии на третьей доле, которая тут же превращается в свой однотерцовый вариант (*c-H*). Более откровенное однотерцовое превращение мы находим в пятом такте (*cis-C*). В последних тактах диктанта появляются минорные гармонии седьмой низкой, пятой высокой и четвертой высокой ступеней, интонационное включение которых в звуковысотную структуру диктанта осуществляется путем поступенного хроматического движения. В процессе записи диктанта следует также обратить внимание на хроматически ниспадающую линию мелодических вершин в тт. 3-4.

91 Allegro moderato. ♩ = 120.

17 с.

Диктант № 92. Тональная ткань диктанта складывается из многократных сопоставлений устойчивых Ре мажорных ячеек с фрагментами, опирающимися на гармонии низких минорных ступеней (вторая низкая минорная, третья низкая минорная). Заключительный пассаж по низким ступеням лада может быть поддержан малым минорным септаккордом на шестой низкой ступени. Секвентное развитие в середине диктанта происходит по аккордам хроматически повышающихся ступеней, которые объединяются в однотерцовые пары (*A-b*, *H-c*).

92 Allegretto moderato. ♩ = 96.

24 с.

Диктант № 93. Для успешной записи диктанта необходимо с самого начала установить его внутреннюю трехдольность, завуалированную относительно сложными ритмическими приемами (нота с точкой, синкопа). Особую сложность представляет выделение такта на 9/8, вклинивающегося в господствующий размер 6/8. Модуляционный сдвиг из Ля мажора в фа минор (тональность хроматического родства) совершается на основе функционального переосмысления звука *фа* (шестая низкая ступень) в тонику новой тональности.

93 Andante mosso. ♩ = 68.

15 с.

Диктант № 94. Хроматические тональные сопоставления, на которых построен данный диктант, имеют специфический характер. В первом предложении белоклавишные пентатонные образования (основной интонационный материал диктанта) сопоставляются с аналогичным движением по черным клавишам, то есть в тритоновой по отношению к исходному ля минору тональной сфере. Во втором предложении тональное развитие представляет собой секвентное опевание основного устоя (*ля*). Этот прием довольно характерен для некоторых явлений современной легкой музыки. Со стилистикой массовых музыкальных жанров связана и ритмическая структура диктанта, изобилующая сложными синкопами, запись которых возможна лишь при наличии сопровождения, отмечающего метрические доли.

94 *Con moto.* ♩ = 84.

24 с.

Диктант № 95 включает в себя мелодическое развертывание аккордов хроматического соотношения (тт. 1-2). В третьем такте следует обратить внимание на хроматическое опевание малой терции *фа - ля-бемоль* чистой квартой *ми-ля*, которое интонационно готовит возвращение в ре минор. Для правильной записи серии синкоп в тт. 3-4 необходим абсолютно точный внутренний отсчет метрических долей и полудолей.

95

12 с.

Диктант № 96. В первом и седьмом тактах диктанта необходимо услышать хроматически скользящие ломаные кварты. Особо следует проработать перед записью диктанта характерную для современной музыки мелодическую интонацию, сочетающую две кварты в тритоновом отношении (тт. 3-4), а также звукоряд с пониженными II, IV и V ступенями (тт. 4, 8).

## 96 Moderato. ♩ = 80.



Диктант № 97 построен на соотношении мелодических фрагментов, гармонизуемых аккордами хроматического отношения: *g-Fis-g-E-g*. Диктант может исполняться (и записываться) без сопровождения или с сопровождением, назначение которого - прояснить ладогармонические связи, управляющие процессом мелодического развития.

## 97 Con moto. ♩ = 88.



Диктант № 98 предлагает систематические тональные сопоставления хроматического типа (*C-es; C-as* и т. д.). Переключения из одного строя в другой могут быть определены путем функционального переосмысления начальных звуков каждого очередного фрагмента, которые, как правило, легко интонируются в прежней тональности. До мажорные фрагменты диктанта могут исполняться с удвоением в нижнюю октаву.

98 Allegretto moderato. ♩ = 92.

34 с.

Диктант № 99. Высотная структура данного диктанта включает в себя постоянные противопоставления мотивов, опирающихся на звукоряд До мажора, с мотивами, намеренно "промахивающимися" мимо его звуков. Перед записью диктанта целесообразно провести следующую подготовку: основательно настроившись на До мажор, прослушивать на его фоне чуждые данному ладу элементы: отдельные ступени, краткие попевок, аккорды (например, *es*, *b* и пр.). Такую же процедуру следует применять и при записи диктанта.

99 Animato. ♩ = 104.

22 с.

Диктант № 100. Начало диктанта заимствовано из сборника одноголосных диктантов Ж. Рюэф (Париж, 1968). Ладовые трудности диктанта состоят в постоянных сопоставлениях тональностей хроматического родства *f-E*, *f-Ges* и т.д., которые осуществляются путем полутоновых мелодических сдвигов. Диктант представляет также значительные ритмические трудности, которые могут быть преодолены лишь при очень четком внутреннем ощущении метрической пульсации.

## Allegro non troppo. ♩ = 124.

100

Диктант № 101 построен на систематических сдвигах в тональности хроматического родства. Исполнение диктанта желательно сопровождать гармониями, схематически обозначенными в тексте. Это позволит услышать мелодию в определенном гармоническом освещении и прояснить реальные ладогармонические отношения, регулирующее мелодическое развитие.

101

## Con moto. ♩ = 84.

Диктант № 102. Для успешной записи этого диктанта у учащихся должно быть сформировано ощущение созвучия из ряда квартовых интервалов (чистых или вперемежку с тритоном), которое как бы разворачивается в мелодическом движении. Заключительный гаммообразный пассаж (тт. 7-8) желательно услышать не в традиционном фа миноре, но как сочетание двух ячеек в объеме большой терции (полутон - тон - полутон).

102 Allegretto mosso. ♩ = 108.

10 с.

Диктант № 103 включает в себя комплекс трудностей, характерных для хроматической тональности. Начало его (тт. 1-2) построено на скользящем вниз движении арпеджированных минорных аккордов. Далее встречаются миноро-мажорное (*a-cis*) и однотерцовое (*F-fis*) сопоставления. Такты 5-7 - разбросанное по разным октавам поступенное хроматическое движение (довольно характерный для современной музыки прием). Конец диктанта представляет собой мелодически развернутое "опевание" тоники вводнотоновыми гармониями (прокофьевская доминанта и вторая низкая минорная ступени).

103 Allegro. ♩ = 144.

20 с.

Диктант № 104. Для записи диктанта важным является слышание отдельных интервалов, из которых складывается звуковысотная структура мелодии. Это касается, в частности, 1-го, 2-го и 8-го тактов, которые представляют собой мелодическое развертывание параллельных больших терций в хроматическом соотношении. Конец 3-го и 4-й такты построены на симметричном звукоряде, состоящем из ячеек, включающих полутон и малую терцию (*d-des-b-a-fis-f-d*). Следует также обратить внимание учащихся на дистанционные секундовые отношения тонов *des-es*, *as-a*, *g-fis* в тактах 6 - 7 (скрытое двухголосие).

104 Andante. ♩. = 60.

16 с.

Диктант № 105. Ряд последующих диктантов построен на систематическом использовании звукорядных ячеек, включающих "лишнюю ступень". Так в данном диктанте в большую терцию *ля - фа* вписывается большая секунда (тт. 1-2), в чистую кварту *до - фа* вписывается малотерцовая ячейка (тт. 2-4); аналогичная интонация встречается в тактах 5-7. В тактах 7-8 диапазон квинты заполняется вписанным в нее тетраордом *си - фа-диез* ("александрійский гексахорд"). По своему характеру эти интонации близки мелодическим оборотам некоторых симметричных ладов, но используются они более свободно, включаясь в обычный диатонический или хроматический контекст. Запись и интонационное освоение этих оборотов должны опираться на понимание их ладовой двойственности. Нужно преодолеть обычное представление о хроматизме и вариантности ступеней и слышать отмеченные выше звуковые последования как специфическую форму поступенного движения, где звук большой терции является как бы четвертой ступенью от опорного нижнего тона, кварта оказывается пятой, а квинта - шестой ступенью.

105 Lento. ♩ = 56.

34 с.

Диктант № 106. Диктант включает в себя аналогичные предыдущему номеру интонационные элементы: тт. 1-2 - малая терция *ля - до* вписывается в кварту *соль-диез - до-диез*; тт. 2 - 3 - чистая кварта *ля - ре* вписывается в чистую квинту *соль-диез - ре-диез*; тт. 4 - 6 - уменьшенная квинта *ля - ми-бемоль* вписывается в малую сексту *соль-диез - ми*. В последних тактах диктанта необходимо проследить диатонические линии скрытого двухголосия, сочетаемые по принципу хроматической дополнительности.

## 106 Andante non troppo. ♩ = 72.

27 с.

Диктант № 107 включает в себя различные элементы хроматической тональности. В тт. 3-4 на основе сплошного хроматического движения совершается переход во вторую низкую минорную ступень. Дальнейшее развитие происходит в различных транспозициях звукоряда полутон-тон - построения с "лишней ступенью" в уменьшенной кварте и уменьшенной сексте ("александрийский гексахорд"). Следует обратить внимание на то, что опорными звуками этих ладовых построений являются основные ступени лада - V, I и IV, а затем вводный звук основной тональности ми минор, разрешающийся в тонику. Задачи, стоящие перед учащимися - не потерять линию развития и услышать указанные элементы в соответствии с их реальной тональной характеристикой.

## 107 Allegro. ♩. = 80.

18 с.

Диктант № 108. Мелодическая ячейка с лишней ступенью в объеме большой терции смещается в данном диктанте на кварту, постоянно опираясь на одну из главных ступеней (I, V, I, IV - тт. 2-4). Конец диктанта построен на противопоставлении восходящего и нисходящего движения в различных пластах скрытого двухголосия (*as-a-b; fis-f-es-d*).

## 108 Andante non troppo. ♩ = 72.

18 с.

Диктант № 109. Ячейки с лишней ступенью помещаются здесь, как и в предыдущем диктанте, на главные ступени лада (I - тт. 1, 4; IV - тт. 2, 3). Существенную трудность представляет ритмическая структура диктанта, включающая в себя ряд своего рода форшлагов в форме арпеджио.

109 Andante con moto. ♩ = 72.

15 с.

Диктант № 110. Помимо ячеек с лишней ступенью в диктанте встречаются переключения из ре минора в Ре-бемоль мажор (однотерцовое соотношение) или родственный ему ми-бемоль минор (последние четыре такта). Звуки, не укладывающиеся в звукоряд ре минора, желательно слышать не как отдельные альтерированные ступени основного строя, а в качестве включенных в него фрагментов хроматически соотносимых с ним тональностей.

110 Moderato. ♩ = 84.

19 с.

Диктант № 111. Первые такты диктанта заимствованы из фортепианной пьесы П. Хиндемита. В нем прорабатываются некоторые особые обороты хроматической тональности. Четвертая и первая повышенные ступени, звучащие во втором такте, включаются в высотную структуру диктанта на основе кварто-квинтовой мелодической подсистемы. В тт. 3-4 следует обратить внимание учащихся на сходные между собой интонации, в которых большая терция от гармонически опорного тона сменяется малой терцией, а затем полутоном от него (при этом возникает интервал уменьшенной октавы между двумя вариантами седьмой ступени). Тональный сдвиг в 5-6 тактах может быть понят как соотношение однотерцовых звукорядов (Ре мажор - ре-диез минор).

111 *Con moto.* ♩ = 92.

18 с.

Диктант № 112. Хроматическая тональность представлена в данном диктанте относительно новыми, не встречавшимися ранее гранями. Прежде всего следует обратить внимание на длительно выдерживаемый в качестве мелодически опорного звук *ми* - пятую ступень ля минора. Характерный для диктанта прием - движение мелодически развернутых параллельных интервалов (секунд, кварт, тритонов). На этой основе противопоставляются высокие и низкие варианты ладовых ступеней. Во втором предложении мелодическая фактура представляет собой скрытое трехголосие, где на фоне выдерживаемого внизу звука *ми* в среднем регистре дается хроматическое движение отдельных тонов (*b, h, c*), а в верхнем - последовательность перемещающихся по ступеням полутоновых интонаций. Для успешной записи диктанта эти линии должны быть прослежены слухом. В 7-м такте возникает встречавшаяся ранее интервальная структура в диапазоне уменьшенной октавы - тритон плюс кварта. Заключительные такты диктанта построены на опевании основного диатонического ряда нижележащим и вышележащим рядами (*gis-dis-cis-h, e-d-c, des-es-des*) с последующим возвращением к опорному звуку *ля*.

112 *Con moto.* ♩ = 60.

20 с.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Ладь народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй](#). Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий](#). Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый](#). Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

*Последнее обновление 8.06.04*

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Хроматическая система с оборотами симметричных ладов

Диктанты, включенные в данный раздел (№№ 113-142), сочетают все трудности, проработанные нами ранее. В них могут встретиться приемы, характерные для расширенной и хроматической тональности, а также обороты различных ладов, которые становятся одним из признаков хроматической системы. Большинство диктантов раздела сохраняет тональную опору, хотя ее регулирующее воздействие не всегда проявляется вполне определенно.

Диктант № 113. Хроматическому До мажору первого предложения отвечает в этом диктанте второе предложение, построенное на чередовании арпеджированных аккордов из лада полутон-тон и гаммообразного движения по целотоновому звукоряду. Следует обратить внимание учащихся на своеобразную метаморфозу, происходящую с мелодическими образованиями, имеющими сходную высотную линию, но резко отличающимися друг от друга по своей ладовой характеристике. Такой прием - не редкость в музыке XX века.

113 *Con moto.* ♩ = 88.

12 с.

Диктант № 114. Секвентное движение по звукам минорных тональностей полутонного соотношения завершается включением в мелодическую ткань диктанта целотоновой гаммы (т. 4), на смену которой приходит хроматическое движение ломаными квартами. Особого внимания требует последний такт диктанта, где нужно ощутить двойственность функциональных значений тонов. С одной стороны, они располагаются по ступеням си-бемоль минорной гаммы. С другой стороны, их можно интерпретировать как звуки специфического ля минора с пониженными пятой, четвертой и второй ступенями.

114 Moderato. ♩. = 52.

18 с.

Диктант № 115. Построен на трех интонационных элементах:

- а) сцепление перечисляющих больших терций - цепной лад (тт. 1-3);
- б) последовательный ряд чистых кварт (т. 2);
- в) звукоряд тон-полутон (т. 4).

Следует обратить внимание учащихся на то, что такт 3 является инверсией по отношению к такту 1.

115 Andante con moto. ♩. = 72.

10 с.

Диктант № 116. Отдельные фрагменты диктанта написаны в целотоновом звукоряде (т. 1, 2, 5, 7). Ощущение его будет рельефнее, если мелодическое разворачивание будет поддержано соответствующей гармонией. В целом диктант ориентирован на устойчивый звук *си*, по отношению к которому (опираясь на классические тональные представления) следует интонировать заключительные построения каждого предложения. Для прояснения ладовой функции звуков и облегчения записи шестой такт диктанта может быть поддержан доминантовой гармонией *си* минора.

116 Allegro non troppo. ♩. = 124.

23 с.

Диктант № 117. Движение по звукам арпеджированных хроматических аккордов сменяется в диктанте фрагментами,

построенными на симметричных звукорядах 112 и 12. При записи диктанта нужно указать учащимся на необходимость выделения восходящей хроматической линии опорных тонов мелодии *e-f-fis-g-as*, поддержанной параллельным движением в большую терцию. В гаммообразных последовательностях целесообразно подчеркнуть гармонизацией малотерцовые ладовые ячейки (например, аккордами *f, cis, a* в третьем такте). При записи тт. 5-6 надо осознать, что они являются вариантом первых двух тактов.

117 *Con moto.* ♩. = 80.

12 с.

Диктант № 118. Набор интонационных трудностей, встречающихся в данном диктанте, достаточно сложный. Основная его особенность - отсутствие сколько-нибудь длительных отрезков, выдержанных в определенном звукоряде или опирающихся на какой-либо единый структурный прием. Так в первых двух тактах обороты лада полутон-тон сменяются движением, в основе которого лежат аккордовые связи, характерные для хроматической тональности (гармонии *es, F, cis*). При записи этого фрагмента желательно выделить и осознать полутоновые интонации *b-a, ges-f-e*, которые и являются здесь подлинной управляющей (интонационно-порождающей) силой. Характерные для второго лада ограниченной транспозиции звуковые последовательности с интервалами уменьшенной октавы (т. 4) сменяются большетерцовой секвенцией (гармоническая основа *C-As-E-C-As-E*), формирующей своеобразную симметричную систему в объеме двух октав. Интервальная схема каждой ячейки - 13112 (при счете сверху вниз).

Пример 10.

118 *Andante con moto.* ♩. = 52.

15 с.

Диктант № 119. Оба предложения этого диктанта строятся аналогичным образом. Их начальные фразы опираются на звукоряд полутон-тон, в котором выделяются, в частности, тритоновые сопоставления ладовых ячеек. Вторые фразы каждого предложения строятся на иной основе. Здесь происходит систематическое сопоставление различных

пятизвучковых последовательностей, опирающихся на целотоновый, тон-полутоновый и хроматический звукоряды (во втором предложении в обратном порядке). Одна и та же линейная конструкция дается, таким образом, в различной ладозвучной интерпретации. Этот момент диктанта должен быть предварительно проработан в интонационных упражнениях и слуховом анализе.

119 *Andante con moto.* ♩. = 44.

A C Cis Fis Es A C B A E A 18 с.

Диктант № 120 включает в себя отклонение в тональность хроматического родства (соль минор - ля-бемоль минор). Середина его построена на звукоряде тон-полутон, который представлен ломаной мелодической линией, включающей большие септимы и уменьшенные октавы. Возможна поддержка этого фрагмента сложной доминантовой гармонией на звуке си-бемоль, куда все мелодические тоны войдут как специфические призвуки. В предшествующей написанию диктанта подготовительной работе должна быть специально освоена тон-полутоновая аккордовая звучность такого рода. Предпоследний такт диктанта строится на целотоновой гамме.

120 *Andante con moto.* ♩. = 68.

D Es as Fes B7 Es9 D g 14 с.

Диктант № 121. В диктанте совмещаются сдвиги в тональности хроматического родства (в частности, однотерцовые сопоставления) с фрагментами, написанными в звукорядах тон-полутон (т. 5) и целотоновом (т. 6). Для определения тональных сдвигов должны быть активизированы внутренние интервальные представления. В предпоследнем такте необходимо проследить движение опорных мелодических тонов (*до - ре - ми*), приходящихся на вторую, третью и четвертую доли.

## 121 Allegretto mosso. ♩ = 106.

18 с.

Диктант № 122 сочетает эпизоды в различных тональностях мелодического мажора (тт. 1-3, 5-7, 13-14) с фрагментами в симметричных ладах: 121 (тт. 4, 9-10, 16) и целотоновом (тт. 8, 11-12). Предпоследний такт строится на хроматическом движении в двух скрытых голосах. При этом верхний голос как бы "догоняет" и потому приближается к нижнему. Этот способ звуковысотной организации нужно специально проработать в форме слухового анализа перед написанием диктанта.

Что касается ритмической структуры диктанта, то следует обратить внимание учащихся на два момента: чередование триольного и дуольного деления и неоднократное членение сильной доли, что вуалирует ее опознание и может привести к затруднениям в определении размера.

## 122 Moderato. ♩ = 60.

18 с.

Диктант № 123. Все элементы, на которых построен данный диктант, ранее уже встречались. Своим интонационным своеобразием он обязан, прежде всего, сцеплению чистых кварт, которыми начинаются оба предложения диктанта. Сдвиг этих оборотов на полутон (т. 2) соответствует условиям хроматической тональности. Вместе с оборотами из чистых кварт в диктанте многократно встречается интонация, совмещающая в себе чистую кварту с тритоном (тт. 3, 6, 7). Два фрагмента написаны в симметричных ладах (целотоновом - т. 4; тон-полутоновом - т.8). Переходы из одного ладового образования в другое происходят относительно незаметно, поскольку при смене лада мелодические обороты сохраняют свою тематическую и ритмическую характеристики.

123 Con moto. ♩ = 88.

Диктант № 124. Интонационное содержание диктанта укладывается, в основном, в целотоновый и тон-полутоновый звукоряды. При написании диктанта нужно следить за соотношением мелодически опорных тонов, например, *до-диез*, *ре*, *ре-диез* в 8-10 тактах. Особое внимание необходимо обратить на мелодически развернутое соотношение аккордов *С-Н* в 3 такте, а также на интервалы уменьшенной октавы в тт. 8-10, которые могут быть выявлены гармонизацией этих тактов параллельным движением доминантовых гармоний на звуках *А, В, Н*.

124 Con moto. ♩ = 88.

Диктант № 125. Значительная часть диктанта написана в звукорядах тон-полутон и целотоновом. Последнему интонационно родственны мелодические обороты в лидийском ладу (т. 3). Следует также обратить внимание на кварто-тритоновые интонации в 8-м такте.

## 125 Moderato assai. ♩ = 84.

29 с.

Диктант № 126. Ладо-интонационное содержание диктанта в основном аналогично предшествующему. Здесь используются тон-полутоновый и целотоновый звукоряды, а также кварто-тритоновая интонация (т. 3). При записи тт. 1, 4, 5 следует выделить звучность ум. 7-аккорда, регулирующего интонационное развитие. Заключительный мелодический пассаж может быть поддержан тритоновой гармонией (Es-dur) - специфической формой однотерцовой доминанты, которая включается посредством звука *си-бемоль* (II низкая ступень).

## 126 Andante mosso. ♩ = 68.

14 с.

Диктант № 127. Наряду с фрагментами, написанными в диатоническом или хроматическом звукорядах, диктант включает в себя пассажи, опирающиеся на звукоряды тон-полутон (тт. 1 и 7) и целотоновый (т. 3). Мелодико-гармоническая фигурация предпоследнего такта совершается по звукам однотерцовой тональности (ля-бемоль мажор). Запись этого пассажа предполагает ориентировку на соотношение мелодических вершин *a-g-f*.

127 *Con moto.* ♩ = 88.

18 с.

Диктант № 128 включает в себя обороты, построенные на целотоновом и тон-полутоновом звукорядах. Последний обнаруживает себя, в частности, в квартовых интонациях, смещающихся по малым терциям вверх (тт. 2-3). Они могут быть поддержаны гармониями доминантового типа на звуках, указанных в тексте диктанта. Следует также обратить внимание на кварто-тритоновые обороты в тт. 5, 11-12.

128 *Allegro non troppo.* ♩ = 120.

18 с.

Диктант № 129. В диктанте использованы элементы лада полутон-тон (тт. 1 и 4). Это, прежде всего, интонации с четвертой пониженной ступенью, которые могут восприниматься и как последовательности с двумя вариантами третьей ступени лада, а также бартоковская интонация "кварта в квинте". Перед записью эти обороты следует специально проработать. В середине диктанта - контрастные по отношению к обрамляющим тактам приемы. Во втором такте сопоставляются однотерцовые ячейки, а третий такт строится на секвентных хроматических сдвигах мелодического оборота с уменьшенной октавой (большой септимой). Внимание учащихся может быть направлено на то обстоятельство, что крайние элементы этой последовательности (1 и 4 доли) представляют одну тон-полутоновую систему.

129 *Andante assai.* ♩ = 60.

16 с.

Диктант № 130 построен на смене оборотов симметричных ладов (1-го и 2-го), но включает в себя и свободные хроматические образования. В тактах 1-2 учащиеся должны заметить смену транспозиций лада полутон-тон, а в тт. 3-4

- аналогичный прием в целотоновом ладу. Трудность 5-7 тактов состоит в том, что сходные по мелодическим очертаниям хроматические обороты несколько отличаются друг от друга по интервальной структуре. При подготовке к записи диктанта целесообразно проработать звуковые последовательности, в которых элементы, расположенные в различных регистрах, смещаются на разные интервалы (в данном диктанте - верхний на полутон, нижний - на целый тон). В конце диктанта вновь сопоставляются тон-полутоновые и целотоновые последовательности.

Особое внимание следует, конечно, обратить на семидольный метр, периодически меняющий свою структуру: его трехдольные и четырехдольные ячейки меняются местами, внутренне варьируются. Записи диктанта должны предшествовать соответствующие этим трудностям ритмические упражнения.

130 Allegretto moderato. ♩ = 96. (♩. = 64.)

20 c.

Диктант № 131 помимо тон-полутоновых и целотоновых оборотов включает в себя однотерцовые соотношения (тт. 2, 4-5). Предпоследний такт предлагает различные варианты проработанных ранее интонаций с большой септимой и уменьшенной октавой.

131 Andante mosso. ♩ = 72.

27 c.

Диктант № 132 начинается тритоновым сопоставлением диатонических звукорядов (*F-Ces*), за которым следуют ячейки в целотоновом и тон-полутоновом ладах (тт. 4, 5). В тт. 6-7 нужно обратить внимание на перечисление мажорной и минорной терций в тональности Си-бемоль. В заключительном нисходящем обороте желательно выделить две малотерцовых интонации, укладывающиеся в квинту *as - des*.

132 Andantino. ♩ = 80.

10 с.

Диктант № 133. В диктанте чередуются интонации, построенные на элементах целотонного и тон-полутонового звукорядов, а также обороты цепного лада (перечащие большие терции в пятом такте). Исполнение диктанта может сопровождаться цепочкой малых мажорных септаккордов, основные тоны которых указаны в тексте.

133 Andante mosso. ♩ = 72.

34 с.

Диктант № 134. В диктанте прорабатываются несколько вариантов единой в своей ладовой основе интонации - сцепление звуков двух квинт, отстоящих на тритон. Помимо своей первоначальной формы она дается в виде квинты, вписанной в квинту (третья доля первого такта), как последовательные скачки на кварту и тритон (т. 3), а также в виде двух полутоново сопряженных квартовых интонаций. Из других элементов, встречающихся в диктанте, следует обратить внимание на мелодический оборот с уменьшенной октавой (последняя доля первого такта) и на заключающее диктант мелодическое движение к тонике *си* по пониженным ступеням лада. Запись диктанта во многом должна опираться на четкое слышание интервалов кварты и квинты и их хроматических сопряжений.

134 Andante mosso. ♩ = 68.

14 с.

Диктант № 135. Несмотря на то, что диктант завершается сложным ладо-мелодическим оборотом, не выявляющим

однозначного устоя, его звуковысотная структура ориентирована на звук ля. Характерные мелодические элементы диктанта - сопряжение кварты и тритона, а также различные варианты хроматически скользящих интонаций на основе кварты (в частности мелодически развернутые квартовые созвучия). В звуковысотной структуре диктанта можно выявить малотерцовый цикл ля - до - ми-бемоль - фа-диез, на котором строятся как первые четыре такта, так и заключение диктанта. Это говорит об управляющей роли тон-полутонового звукоряда, получающего в ряде случаев хроматическое заполнение.

135 Andante. ♩ = 64.



30 с.

Диктант № 136. К тритоновым сопоставлениям тонов, перечениям и рядам однородных кварт (средства, которые были представлены в предыдущем диктанте) здесь добавлены такие приемы, как прямое и противоположное хроматическое движение двух скрытых голосов (тт. 3-4). Ряд хроматически расходящихся интервалов, представленный в диктанте (т. 3), должен быть освоен как одна из типичных для музыки XX века звуковых последовательностей.

136 Andante con moto. ♩ = 72.



14 с.

Диктант № 137 построен, в основном, на интонациях, уже знакомых учащимся по предыдущим диктантам. Он усложнен метrorитмическими переборами в тт. 4-5, а также скачками на большую септиму и малую нону, на которые следует обратить специальное внимание в процессе подготовки к записи диктанта.

## 137 Andante mosso. ♩ = 60.



Диктант № 138. В диктанте прорабатываются мелодические обороты со скачками на большую септиму и уменьшенную октаву, которые должны быть выделены в процессе предварительного анализа диктанта. Такты 3 и 7 построены на чередовании тон-полутонового и целотонного звукорядов. Вторая половина диктанта представляет собой обращенный вариант начала.

## 138 Moderato. ♩ = 88.



Диктант № 139. Хроматическая структура диктанта складывается из ряда компонентов: однотерцовых тональных сопоставлений (*D-dis* - тт. 1-2; *f-E* - тт. 9-10) и построений во втором и третьем ладах ограниченной транспозиции. Фрагменты в ладу 121 (тт. 3-4, 11-12) в основном представляют собой гаммообразное движение, разорванное в отдельных местах октавными переносами (при этом дважды возникает интервал большой септимы). Такого рода разрывы целесообразно проработать в интонационных упражнениях, предшествующих написанию диктанта. Наибольшие сложности ожидают учащихся при записи фрагмента в звукоряде полутон-тон, представленном на этот раз индивидуализированными мелодическими оборотами (тт. 5-8). Поступенному движению в нижнем регистре (*fis-gis*, *a-h*) здесь противопоставляются опевающие фигуры верхнего горизонта мелодии (*d-f-es*, *f-gis-fis*); затем субголоса гаммообразно удаляются друг от друга, расстояние между ними достигает почти двух октав. Все эти особенности мелодии должны быть проработаны при ее анализе. Следует также обратить внимание учеников на то, что заключительный раздел диктанта (тт. 9-12) представляет собой своеобразную инверсию начального построения.

## 139 Andante non troppo. ♩ = 72.



Диктант № 140. Однотерцовые сопоставления с осевым звуком *e* сменяются в данном примере кварто-тритоновой фигурой в объеме большой септимы, с которой начинается ряд хроматически расходящихся интервалов (б.7, м.9, м.10, ч.11, ч.12), который целесообразно предварительно проработать в тесном расположении. Заключительный нисходящий пассаж включает в себя двутерцовое созвучие (*b=ais*).

## 140 Con moto. ♩ = 84.



Диктант № 141. Ладовая "драматургия" этого диктанта строится на двух противопоставлениях: тон-полутонового и целотонного звукорядов в крайних разделах и игре однотерцовых тональностей в середине диктанта. В тон-полутоновом ладу (тт. 1-3, 17-18) выделяются интервалы большой септимы, намечается расслоение мелодии на два скрытых голоса. Ре минор и Ре-бемоль мажор среднего раздела взаимодополняют друг друга низкими и высокими ступенями (при исполнении диктанта это может быть подчеркнуто намеренным выдерживанием звука *ре* в 13-м и 14-м тактах). Аналогичным образом (с помощью педали) целесообразно обратить внимание учащихся на звуковое своеобразие целотонного лада (тт. 3-8, 18-20).

141 Tempo di valse. ♩ = 100.

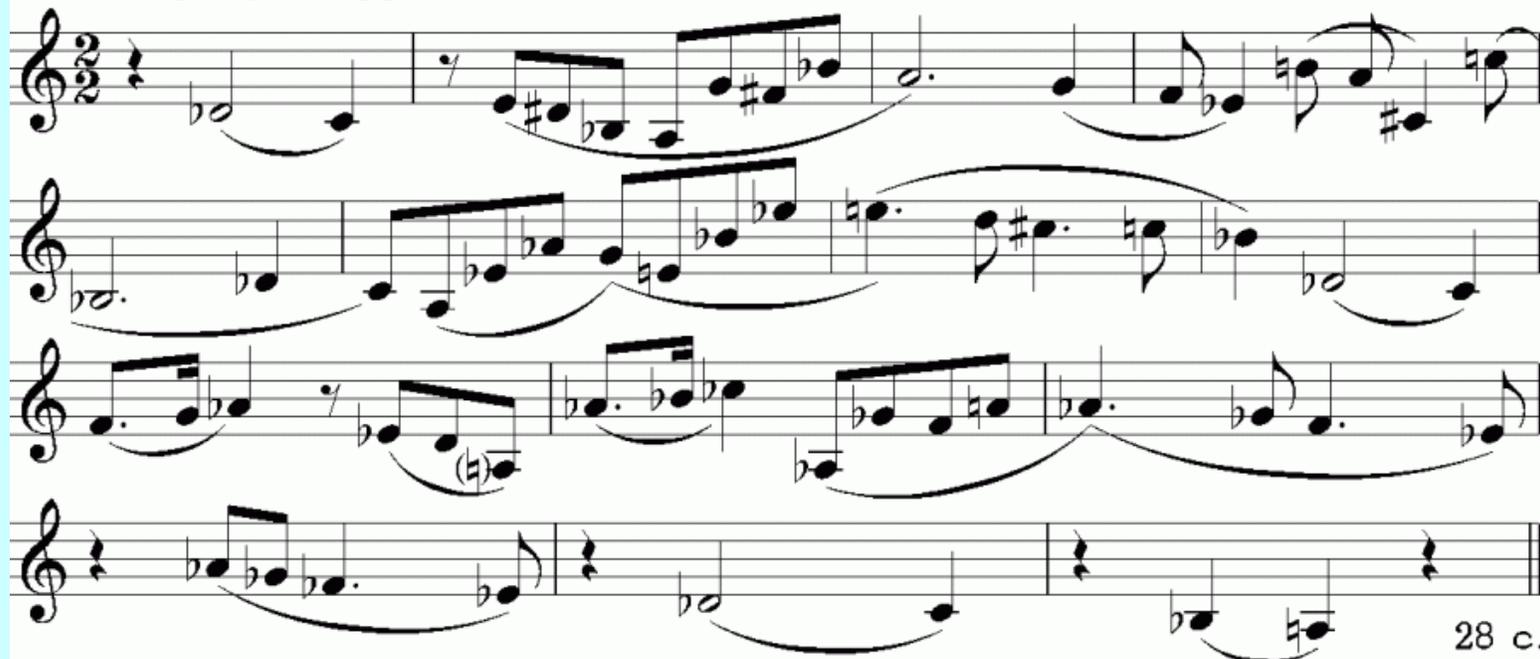
35 с.

Диктант № 142. Все интонационные элементы этого диктанта встречались ранее. Обороты ладов 12 и 2 (целотонового) чередуются в диктанте с интонациями, построенными на хроматическом сцеплении чистых кварт и больших терций. Далее звучит уже знакомая интонация из кварты и тритона в объеме большой септими или уменьшенной октавы. Хроматическая структура диктанта, его завершение неустойчивым мелодическим оборотом не нарушают тональной ориентации на До мажор. Особое внимание перед записью надо обратить на синкопированный ритм румбы в начале и конце диктанта.

142 Allegretto moderato. ♩ = 100.

28 с.

Диктант № 143. В начале диктанта чередуются фрагменты, написанные в звукоряде тон-полутон и целотонном. Тон-полутоновые интонации проявляются также в тт. 9-10, где соотносятся между собой мотивы с опорными тонами *фа*, *ре*, *ля-бемоль*, расположенными по малым терциям. Мелодические обороты 6-го такта можно понимать как фигурацию на основе однотерцовых гармоний (*ля* - *Ля-бемоль*, *ми* - *Ми-бемоль*). Исполнению диктанта должна предшествовать настройка на его основную ладовую опору - *ля* минорное трезвучие; по отношению к его терцовому тону интонируется как неустой (IV пониженная ступень) первый звук диктанта - *ре-бемоль*. Движение по низким ступеням (однотерцовый *As-dur*), разрешающееся в опорное *ля*, дается также в последних тактах диктанта.

143 Andante mosso.  $\text{♩} = 60$ .


Диктант № 144. Конструктивная идея диктанта основана на проникновении в ре минор элементов однотерцового Ре-бемоль мажора. В первом такте на него делаются лишь отдельные намеки, в частности, посредством секвентного смещения целотоновой интонации (третья и четвертая доли). В 3-4 тактах совершается энгармоническая модуляция в Ля-бемоль мажор (то есть в доминанту Ре-бемоль мажора). И, наконец, в 7-8 тактах происходит непосредственное включение Ре-бемоль мажорного звукоряда в ре минор. Из других элементов укажем на перечашую уменьшенную октаву (т. 2) и интонацию с лишней ступенью (т. 4).

144 Andante con moto.  $\text{♩} = 68$ .



## ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Ладь народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый.](#) Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

*Последнее обновление 8.06.04*

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Раздел четвертый

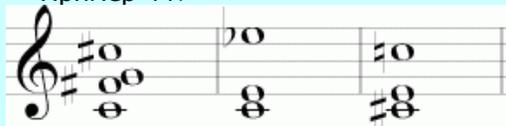
# ОТНОСИТЕЛЬНАЯ ЛАДОТОНАЛЬНАЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ. АТОНАЛЬНОСТЬ. СЕРИЙНОСТЬ

Основное место среди диктантов последнего раздела занимают диктанты атонального характера. Поэтому мы высказываем здесь несколько соображений, касающихся природы атональной организации и способов ее слухового освоения.

Атональные эффекты в музыке возникают в тех случаях, когда интонационное содержание музыки не дает достаточных оснований для выделения какого-либо звука в качестве опорного, хотя бы временно устойчивого тона. Это возможно при особых интервальных структурах. Интервалы не равноценны с указанной точки зрения. Квинты и кварты, терции и сексты имеют, как известно, вполне определенную тональную ориентацию. Несколько меньшую, но все же достаточную тонально организующую силу имеют секунды, поскольку при последовании соседних ступеней одна из них (в основном по причинам метроритмического порядка) может получить преобладающее значение и вследствие этого приобрести статус устоя (хотя бы местного). Иначе обстоит дело с септимами, особенно большой. Регистровый разрыв тонов, относительно малая сопряженность звуков, составляющих этот интервал, приводит к их изолированности, как бы самостоятельности, что оказывается фактором создания (в соответствующем контексте) атональных эффектов. Особое положение занимает тритон. Этот интервал сам по себе достаточно индифферентен к тональной организации и в силу своей диссонантности, чуждости составляющих его тонов не может служить фактором выявления устоя. Но утвердившиеся в музыкальном общественном сознании тональные представления делают тритон самым типичным неустрой, который требует разрешения, а тем самым - выявления устоя. Тем не менее в определенных ситуациях тритон может стать весомым фактором тональной неопределенности.

Из сказанного вытекает, что сами по себе отдельные интервалы еще не способны дать тональных или атональных эффектов и требуются какие-то особые условия для возникновения атональных отношений. Наиболее существенным интонационным приемом, способным создать впечатление атональности, нейтрализовать тональную силу отдельных интервалов, является перечение. Именно при помощи перечения можно столкнуть между собой факторы, ведущие к тональной определенности интонирования. Так, например, столкновение тонально определенной квинты *c - g* со столь же определенной квинтой *fis - cis* является потенциальным средством атонального письма. Звук *c*, "сильный" тон в квинтовом интервале, подвергается испытанию перечением с ним звуком *cis*, а также звуком *fis*, отстоящим от него на тритон\*. В свою очередь, звуки другой квинты также отрицаются как потенциальные опоры звуками *до* и *соль*. Таким образом, перечение нейтрализует и отрицает тонально-определяющую силу даже столь совершенного консонанса как квинта. Аналогичным способом может быть поставлена под сомнение тонально ориентирующая сила терций и секст. Противовесом их тональной определенности служит другая терция или секста.

Пример 11.



\* В некоторых пособиях по атональной музыке тритон рассматривается как перечаемый тон, вводится даже понятие "тритонового перечения" (см. J. Falk. *Technique de la Musique atonale*. - Paris: A. Leduc, 1959).

Есть и другие средства, способные "дезориентировать" наше восприятие и тем самым создать атональные эффекты. Это ряды некоторых однородных интервалов (например, кварт, как бы отрицающих одна другую, полутонов), регистровый разрыв звуков, особенно если они находятся друг с другом в диссонантных отношениях и др. Из сказанного видно, что атональное письмо требует особой техники, постоянного внимания к нейтрализации тенденций к устойчивости.

Способы слухового освоения атональных звуковых отношений в принципиальном плане были рассмотрены нами во Введении. Здесь мы ограничимся лишь краткими комментариями к отдельным диктантам или их группам.

Диктант № 145 включает в себя лишь небольшую тонально неопределенную зону (тт. 6-7). Тональная неопределенность достигается здесь столкновением чистой и увеличенной кварт, включением интервала большой септими, которая в такой ситуации может восприниматься как уменьшенная октава (типичный для атонального

письма перечасий интервал). В известной мере поддерживает эффект тональной неопределенности и уменьшенный септаккорд, особенно в связи с регистровыми разрывами между его звуками. Другая сторона диктанта, которая может вызвать затруднения при его записи, - ритмическая. Здесь мы используем фигуры, характерные для современных эстрадных жанров. Уверенная запись такого рода ритмических структур требует их предварительного усвоения. В частности, рекомендуется проработать ритм первого такта в сопоставлении с близкими ему по структуре, но стилистически иными ритмами.

## Пример 12



## 145 Allegro moderato. ♩ = 120.

Диктант № 146 во многом близок предыдущему. Их объединяет тип ритмической организации (синкопы, жанровая характеристика) и включение тонально неопределенных эпизодов в развитие мелодии. Последнее качество реализуется в диктанте в разных формах. Сначала происходит резкое отклонение в далекую тритоновую тональность, затем включаются интонации на широких интервалах с перечасиями и взаимоотрицающими тонами, а в конце диктанта преобладает тонально индифферентное движение по хроматической гамме, лишь слегка "режиссируемое" опорными тонами доминанты и тоники на сильных долях 13-го и 15-го тактов.

## 146 Allegro moderato. ♩ = 120.

Диктант № 147. Это первый собственно атональный диктант. Для его записи необходимо четкое слышание интервалов тритона, большой септимы и малой ноны безотносительно к каким-либо ладовым представлениям. Скачки на широкие интервалы следует понимать как модификацию движения по хроматической гамме.

## 147 Moderato. ♩ = 80.

Диктант № 148. Тональная индифферентность хроматической гаммы - основное средство создания атонального эффекта в этом диктанте. Рядом с ней применяются другие приемы: поступенное целотоновое движение, обороты с уменьшенной октавой и перечения. Достаточно четкое различие всех этих элементов может быть достигнуто предварительной интонационной настройкой на такого рода элементы. Ориентиром для слуха могут служить дистантные связи между звуками, приходящимися на сильные доли (такт 6 и далее).

## 148 Allegretto moderato. ♩ = 96.

Диктант № 149. В данном диктанте используются иные средства создания атонального эффекта. Квартовые и трихордовые интонации, ясное осознание которых является необходимым для записи диктанта, перемежаются оборотами в объеме малой ноты или увеличенной октавы (тт. 1-3), тритоновым сопоставлением консонирующих трезвучий (т. 5-6), однородным рядом кварт (тт. 8-9). Следует обратить внимание на группировку, подчеркивающую определенные интонационные элементы (они могут быть выделены связным исполнением).

## 149 Allegretto moderato. ♩ = 96.

Диктант № 150. Атональный эффект создается в данном примере рядом приемов, среди которых: а) перечение, б) движение по звукам уменьшенного септаккорда, не обнаруживающего какой-либо функциональной определенности, в) широкими диссонирующими интервалами, разрывающими естественные интонационные связи тонов (тт. 3, 6, 8, 12-13). Особую роль играют форшлаги, звуки которых не успевают оставить ясного впечатления, но (диссонируя с

соседними тонами) служат хорошим средством, порождающим тональную неопределенность. Характерные мелодические обороты диктанта требуют предварительной слуховой аналитической проработки.

150 Moderato. ♩ = 80.

28 с.

Диктант № 151. Атональные тенденции проявляются в данном диктанте особым способом - путем сжатия в одноголосную мелодическую ткань политонально соотносимых элементов скрытого двухголосия. Диктант построен на хроматических сопоставлениях ладовых ячеек, принадлежащих неродственным тональностям, например, До мажор - ре-диез минор - Соль мажор (тт. 2-3). В конце третьего - начале пятого тактов совмещается движение по ступеням До мажора (верхний пласт) с бемольными тонами нижнего регистра, как бы сопровождающего основные мелодические интонации. Сложность диктанта усугубляется регистровым разбросом звуков, что требует от учащихся внимания к скачкам на широкие интервалы, а также прослеживания связей на расстоянии между звуками одного регистра.

151 Andante mosso. ♩ = 60.

18 с.

Диктант № 152 построен на совмещении интонаций уменьшенного и увеличенного ладов. Первый представлен оборотами с уменьшенными октавами, второй - увеличенными трезвучиями и целотоновыми построениями. Во втором такте имеет место сцепление перечисляющих друг другу увеличенных трезвучий (ср. с перечислением больших терций в диктанте № 104 и др.). Следует обратить внимание учащихся на то, что ряд фрагментов диктанта представляет собой мелодическое изложение мажоро-минорных созвучий или сходных с ними интонаций с уменьшенной октавой (тт. 1, 3, 4, 5, 7, 8). Все указанные приемы создают общее атональное впечатление. Весьма важную роль при записи диктанта может сыграть слушание скрытых в одноголосии полимелодических связей. Для определения метрической структуры нужно ориентироваться на тематические контрасты: каждое очередное построение оформляется, как правило, отдельным тактом. Выбор темпа исполнения зависит от степени подготовленности учащихся.

152 Moderato assai. ♩ = 84.

22 с.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

### [Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лад народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

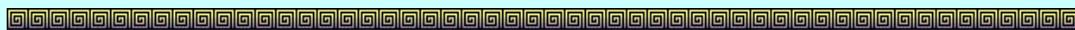
[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый.](#) Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

### [Приложения](#)



[Предыдущая](#) [Следующая](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыковедение](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)

[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

*Последнее обновление 8.06.04*

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

**Диктанты №№ 153-159** написаны на основе двенадцатизвуковых серий. Их интонационное содержание не имеет принципиальных отличий от предшествующих диктантов: здесь можно встретить мелодические обороты, характерные для ладов ограниченной транспозиции, большое место занимают интонации, включающие атональные переченания. В отдельных случаях додекафонная организация сочетается с достаточно ясными рефлексиями тональности (диктант № 159). Вместе с тем, в данной группе диктантов учащиеся встретят некоторые новые трудности. Они состоят в индивидуализации звуковысотной структуры мелодий, в преодолении ладовой запрограммированности. Запись этих диктантов требует еще большего внимания к интервальным связям тонов. Достаточно прихотливой является ритмическая организация ряда диктантов. Эта трудность может быть преодолена четкой ритмической дисциплиной при исполнении диктантов и не менее четким внутренним счетом при их прослушивании. Особое внимание в данной серии диктантов следует обратить на регистровые разрывы между звуками. Помимо слышания широких интервалов, запись таких мелодий требует весьма развитого чувства скрытого многоголосия, установления отношений между близкими по регистру, но отстоящими во времени звуками.

При записи двенадцатизвуковых диктантов учащиеся должны иметь в виду их серийную организацию. Ее нужно вскрыть в предваряющем запись диктанта слуховом анализе, обнаружив основной и производные варианты серии. К сказанному следует добавить, что проведения серии не всегда совпадают в мотивно-тематическом членении мелодии.

Мы не даем комментариев ко всем диктантам данного раздела. Ограничимся лишь отдельными замечаниями. В интонационно несложном диктанте № 153 серия строится на основе поступенных рядов звуков в интервале большой терции, а также хроматически соотносимых малотерцовых ячеек. Некоторое осложнение в структуру диктанта вносят ракоходные перестановки в начальных сегментах последнего проведения серии (*dis-cis-h* вместо *h-cis-dis*). Диктант можно исполнять с гармоническим сопровождением, один из возможных вариантов которого обозначен в нотном тексте. Диктант № 157 построен на основе серии, представляющей собой последовательность двух целотоновых структур. Серийная организация диктанта № 159 распространяется не только на звуковысотную сторону, но затрагивает также его метроритмическую и тембровую (штрихи) структуры. При желании педагог может исполнить этот диктант, привнеся в него серийную организацию динамики (нюансы). Обращаем внимание на тональную замкнутость диктанта - он написан в Ля мажоре.

153 Moderato. ♩ = 88.

## 154 Andante non troppo. ♩ = 76.

27 с.

## 155 Allegretto moderato. ♩ = 104.

22 с.

## 156 Andante. ♩ = 64.

3  
15 с.

157 Allegretto moderato. ♩ = 92.

Musical score for exercise 157, Allegretto moderato, quarter note = 92. It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a piano (P) dynamic. The second staff is marked with 'I'. The third staff is marked with 'R' and 'IR'. The fourth staff ends with a measure rest for 23 measures (23 с.).

158 Allegretto mosso. ♩ = 108.

Musical score for exercise 158, Allegretto mosso, quarter note = 108. It consists of three staves of music in 3/8 time. The first staff starts with a piano (P) dynamic and has a measure rest for 20 measures (20 с.). The second and third staves continue the piece with various dynamics and articulations.

159 Andante mosso.  $\text{♩} = 68$ .

**Диктанты №№ 160-164.** Одним из существенных признаков мелодии является ее постоянное взаимодействие с фактурой, отражение в структуре мелодии тех или иных принципов организации пространственной вертикали. Такова, в частности, мелодика И. С. Баха, нередко стягивающая в единый линейный процесс характерные приемы полифонического письма, параллельное гетерофонное движение, аккордовые гармонические последовательности. Новые формы приняло влияние фактуры на мелодию в музыке XX века, особенно в произведениях, написанных для одноголосных солирующих инструментов\*.

*См. об этом: Т. А. Титова. Вопросы анализа современной мелодики: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1994.*

В диктантах предыдущих разделов помещено немало примеров, опирающихся на принцип скрытого многоголосия. В комментариях к диктантам мы указывали на то, что их запись будет заметно облегчена, если учащиеся сумеют выделить линию опорных мелодических тонов, которые устанавливают между собой связи на расстоянии, на параллельное движение теми или иными интервалами, на скоординированное, взаимодополняющее движение нескольких мелодических пластов, подчиняющихся различным принципам организации. Отражение вертикали в звуковом строе мелодии может затрагивать не только собственно фактурную сторону многоголосия, но и его ладогармоническое строение. В этой связи уместно напомнить, что отдельные диктанты сборника построены на политональных противопоставлениях мотивов или высотных уровней мелодии.

В последней группе диктантов специально прорабатываются приемы мелодического оформления, основанные на свертывании в одноголосном мелодическом процессе многоголосной фактуры разных типов: мелодии и сопровождения, многозвучных диссонирующих аккордов, контрастной полифонии, сопряженных внутри одного мотива скачков на широкие интервалы, звуки которых принадлежат весьма удаленным регистрам. Возникающая на такой основе мелодия дифференцируется на несколько высотных уровней (большей частью четыре). Следующие друг за другом мелодические ячейки могут принадлежать как соседним, так и крайним уровням. Звуковысотные сопряжения этих элементов осуществляются как на основе тонального родства или общих звуков, так и путем хроматических противопоставлений. Тематическое содержание фрагментов мелодии различается в весьма широких пределах - от отдельных пуантилистических "уколов" и кратких мотивов мелизматического типа до отдельных прорывов кантилены или сплошного моторного движения. В результате слушателю трудно осознать логику мелодического развертывания, внутреннюю мотивировку контрастов. Преодолеть эти затруднения можно путем эмоционального вживания в материал, его образно-смысловой интерпретации. Важную роль, в частности, может сыграть ожидание связанных, относительно развернутых построений при восприятии предшествующих им пуантилистически ориентированных фрагментов. Ощущению целостности диктантов во многом может способствовать их квадратная структура, реализуемая, правда, в сложной и капризной ритмике.

Таким образом, последняя группа диктантов (впрочем, как и многие предшествующие разделы учебного пособия) ставят перед учащимися новые задачи, которые не ограничиваются слышанием, осмыслением и записью предлагаемого музыкального материала, но касаются также воспитания определенных сторон их художественного вкуса.

Диктант № 160 дается в двух вариантах. Первый - относительно простой, в нем ограниченно используются резкие регистровые переключения. Характерный для диктанта интервал - большая септима (уменьшенная октава), различные деления которой дают, в частности, квартотритоновые и мажоро-минорные ячейки. Во втором варианте диктанта предлагаются трудности, специфические для субфактурной организации:

систематическое противопоставление звуков и мелодических ячеек в различных регистрах. Несколько усложняется также ритмика. При этом полностью сохраняется тональная структура первого варианта, если не считать переносов звуков в другие октавы.

При написании диктанта целесообразно сопоставить оба варианта. Относительно легкий первый вариант может послужить основой для вслушивания в интонационные трудности второго.

160 Вар. 1. ♩ = 120.

Вар. 2.

Диктант № 161 воспроизводит фактуру гармонического сопровождения, из которой вычлняются двузвучные мелодические ячейки, как бы "разрешающиеся" в относительно протяженный кантиленный мотив (6 такт). Дальнейшее развитие направлено в противоположном направлении, к возврату исходной аккомпанирующей фигуры, основанной на арпеджированном изложении трезвучия. Для записи диктанта важно проследивать высотные линии каждого мелодического пласта, выявляя не только естественно сопрягаемые элементы, но и чуждые основному строю диктанта (ля минор - Ля мажор) звуковые точки (особенно в тт. 6-7).

## 161 Allegro tranquillo. ♩ = 132.

Диктант № 162. Развернутая в нескольких октавах мелодия включает ряд разнохарактерных элементов. 1-й и 4-й такты строятся на основе полигармонических комплексов, опирающихся на звукоряд полутон-тон. До минорный компонент первого созвучия является отправной точкой для появляющегося вслед за ним Си мажорного аккорда - однотерцового по отношению к нему. Все указанные соотношения вполне поддаются слуховому осмыслению. В дальнейшем важную роль играют хроматические вводнотонные связи (последовательность трезвучий *H - g*), резкие перечения (тритон или уменьшенная октава к только что прозвучавшему элементу). Замыкается диктант в исходном строе - ячейкой лада полутон-тон с опорой на звук *ля*.

## 162 Allegro non troppo. ♩ = 120.

Диктант № 163. Пуантилистическое начало диктанта строится на звуках малого мажорного септаккорда, разбросанных в диапазоне двух с половиной октав и потому утрачивающих непосредственную сопричастность друг другу. Все дальнейшие сопряжения тонов основаны на перечениях. Этот прием подчеркивает разнохарактерность мелодических ячеек (поступенные и трихордовые мотивы, короткие тремоло, скачки на широкие интервалы), составляющих содержание музыкального процесса.

Запись диктанта требует строгого отсчета долей. В противном случае весьма трудно будет определить место тех или иных ритмических фигур в метрической сетке. Обращаем, в частности, внимание на смещение фигуры из четырех шестнадцатых по отношению к началу метрической доли. Особая трудность состоит в определении реальной длительности звуков (четверть, восьмая и пр.) и точном обозначении пауз (сторона музыкального текста, которой учащиеся, как правило, пренебрегают).

## 163 Moderato. ♩ = 90.

Диктант № 164 во многих отношениях подобен предыдущему. Единственное существенное отличие состоит в том, что данный диктант опирается на додекафонную серию.

P = h - g тт. 1 - 3

I = h - es тт. 4 - 6

P = h - g последняя восьмая 6-го такта и до конца.

## 164 Andante con moto. ♩ = 76.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

[Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лад народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый](#). Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

[Приложения](#)



[Предыдущая](#)   [Следующая](#)



[Главная страница](#)   [О себе](#)   [Список работ](#)   [Введение в музыкознание](#)   [Музыкальная эстетика](#)   [Ладовая организация в музыке](#)   [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#)   [Статьи и лекции](#)   [Учебные пособия](#)   [Воспоминания](#)

*Последнее обновление 8.06.04*

**Бычков Юрий**Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!  
[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**Бычки найдете за 5 секунд**Не тратьте время зря - просто зайдите на YPAG.RU  
[www.ypag.ru](http://www.ypag.ru)[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

## Приложения

# ЗВУКОРЯДЫ ВОСТОЧНЫХ ЛАДОВ

### 1. Арабские лады

Нихауенд (дикт. N 1)

Хиджес (дикт. N 2, 3)

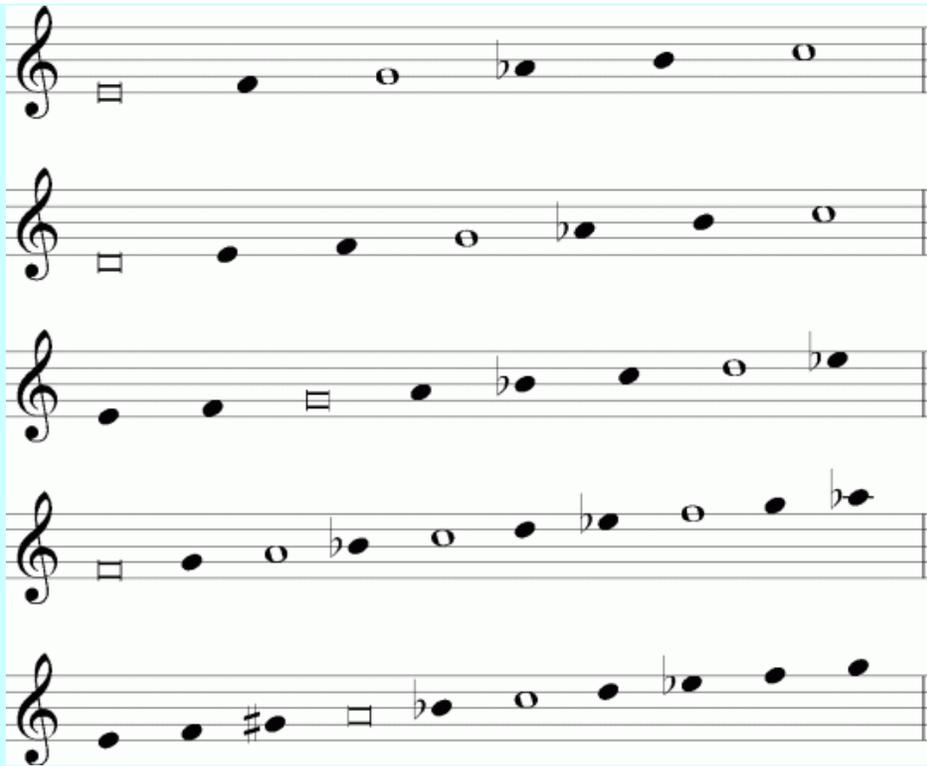
Накрис (дикт. N 4, 5, 7)

Хиджес – кар (дикт. N 6)

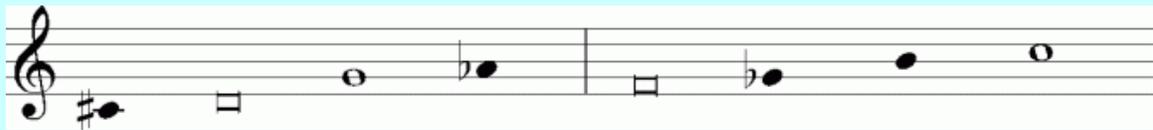
Саба (дикт. N 7)

\* Этот звук интонируется на четверть тона выше.

### 2. Армянские лады

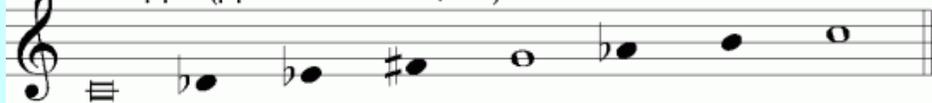


### 3. Индонезийские лады

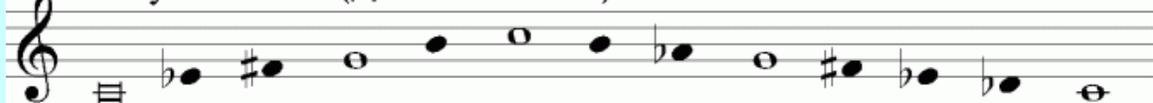


### 4. Индийские лады

Тоди (дикт. N 17,18)



Мультани (дикт. N 19)



Камавардхани (дикт. N 20,24)



Рамаприйя (дикт. N 21)



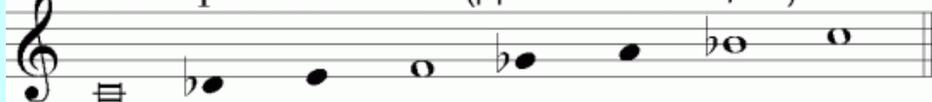
Нада – намакрыйя (дикт. N 22)



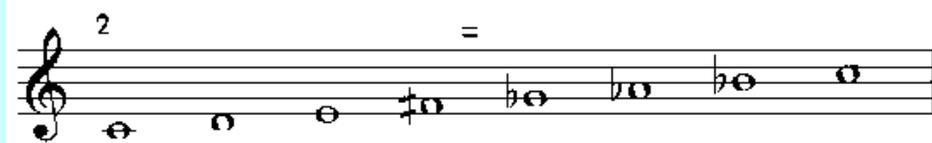
Варали (дикт. N 23)



Ахири – лалита (дикт. N 25,26)



## 5. Ладь ограниченной транспозиции





## ОГЛАВЛЕНИЕ

### [Предисловие](#)

[Слуховое освоение](#) современных ладовых систем (Методический очерк)

[Раздел первый.](#) Лад народной музыки

[№№ 1-16](#)

[№№ 17-28](#)

[№№ 29-37](#)

[Раздел второй.](#) Симметричные лады (Лады ограниченной транспозиции)

[№№ 38-52](#)

[№№ 53-66](#)

[Раздел третий.](#) Расширенная тональность

[№№ 67-84](#)

[№№ 85-112](#)

[№№ 113-144](#)

[Раздел четвертый.](#) Относительная ладотональная неопределенность. Атональность. Серийность

[№№ 145-152](#)

[№№ 153-164](#)

### [Приложения](#)



[Предыдущая страница](#)



[Главная страница](#) [О себе](#) [Список работ](#) [Введение в музыкознание](#) [Музыкальная эстетика](#) [Ладовая организация в музыке](#) [Гармония и музыкальная форма](#)  
[Музыкальная педагогика](#) [Статьи и лекции](#) [Учебные пособия](#) [Воспоминания](#)

Последнее обновление 8.06.04