

Nina AFONINA

On the tone system education at the solfeggio lessons in musical universities (notes of practitioner)

The author considers problems of the tone system education at the solfeggio lessons in musical universities on the basis of music of the first half of the XX century. Necessity of mastering by students the intonation structure of the complex tone system melody in different forms of the solfeggio practice requires special methods and ways of the auditory analysis. Some of them are suggested by the author in this article.

Keywords: solfeggio, analysis, melodic, tone system, musical scale, rhythmic pattern, musical syntax.

Нина АФОНИНА

О ладовом воспитании на занятиях сольфеджио в вузах (заметки практика)¹

Вопросы ладового воспитания на занятиях сольфеджио в музыкальных вузах рассматриваются автором на материале музыки первой половины XX века. Необходимость освоения студентами интонационного строя сложноладовой мелодии в разных формах сольфеджийной практики требует специальных приемов и способов слухового анализа. Некоторые из них предлагаются автором в данной статье.

Ключевые слова: сольфеджио, анализ, мелодика, лад, звукоряд, ритмический рисунок, музыкальный синтаксис.

Предлагаемые заметки возникли из желания поделиться опытом преподавания сольфеджио на материале музыки XX века. Проблемы ладовой организации в музыке прошедшего столетия, как известно, связаны с изменением музыкального языка, усложнением ладового, гармонического, тонального мышления. Обучение в консерватории, на музыкальных факультетах высших учебных заведений требует на современном этапе освоения новых принципов организации музыкальной ткани.

Преподаватель вузовского сольфеджио может опираться на уже сформированные у студентов навыки в области ладового воспитания. В их основе лежат чувство тональности, ладовых и гармонических функций, ладовой и модуляционной альтерации, трезвучной и многотерцовой аккордики, функциональной и энгармонической модуляций. Большое значение в работе над освоением ладовых закономерностей на уроках сольфеджио имеют заложенные на предшествующих этапах обучения навыки восприятия функциональной диффе-

ренциации высотных элементов, ладового и гармонического тяготения, проявления этих тяготений в мелодике. В меньшей степени в практике преподавания сольфеджио эти проблемы связываются с ритмом, долготными опорами ритмического рисунка.

В стилевом отношении музыкальный материал вузовского сольфеджио включает, сравнительно с классико-романтическим материалом училищного курса, и более архаические (музыка Ренессанса, барокко), и более современные языковые пласты. В плане теории использование материала современной музыки требует проработки тем, связанных с мажоро-минором, мелодико-гармонической модуляцией, расширенной и свободной тональностью, атональностью, усложненной гармонической вертикалью, а также аperiодическим синтаксисом, свободно-тактовым и нетактовым метром, непропорциональным ритмическим рисунком. Темы, связанные непосредственно с ладом, — это ладовая переменность, монодические, автономные и результативные, смешанные лады и их звукоряды, ладовые тяготе-

¹ Статья написана по материалам доклада, прочитанного 30 ноября 2017 года на XVI Международной научно-практической конференции «Современное музыкальное образование — 2017» в Санкт-Петербургской консерватории.

ния в так называемой атональной музыке и в музыке, организованной на основе додекафонной серии.

При освоении ладовых закономерностей в курсе сольфеджио формы слуховой работы могут быть различными. Остановлюсь на тех, в моей практике — ведущих, которые предполагают слуховое «общение» на занятиях сольфеджио не с инструктивным материалом, а с высокохудожественными произведениями. Все эти формы опираются на слуховой анализ² — как в начале работы над музыкальным фрагментом, так и в ее итоговой фазе после прохождения промежуточных этапов. К этим последним относятся:

- а) пение по памяти (без записи) из прослушанного фрагмента небольших мелодических оборотов в форме относительно самостоятельных синтаксических структур: мотивов и фраз; пение уже записанного нотами целого;
- б) запись в виде полного либо комбинированного диктанта — например, мелодии и гармонической цифровки либо цифровки и баса в случаях многоголосия; сочетание полной нотной записи одного плана фактуры и ритмического рисунка другого или других; условная синтаксическая запись посредством лиг с возможным обозначением ладовых устоев, ритма, гармонического содержания и т.д.;
- в) «аналитическое» слушание целого или его части с нотами (партитурой).

Средний этап — запись — в аспекте ладового воспитания оказывается даже и не обязательным. Есть некоторые приемы, позволяющие обойтись без него либо свести его к минимуму, хотя, конечно, записанный слуховой опыт для студента — более ценный, так как позволяет обращаться к нему вновь и вновь. Поясню указанные приемы.

1. Выявление звукоряда³ мелодии или звукоряда разных голосов в многоголосии. Звукорядное «содержание» музыкального образца исключительно важно для понимания как ладовой структуры, так и стиливых признаков мелодики в музыке, например, Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, Бартока, Хиндемита, Мийо, Онеггера, Бриттена, Шёнберга, Веберна, Берга, Мессиа-на и других композиторов в основном первой половины XX века. Звуковой состав музыкального фрагмента (как правило, небольшого по объему — предложения, цепочки фраз) можно подразделить на звукоряд отдельных синтаксических элементов и звукоряд целого, или суммарный⁴. Эти звукоряды не всегда совпадают, более того — суммарный звукоряд сам по себе в некоторых сти-

лях вообще не репрезентативен, он может быть сведен к неполному хроматическому или двенадцатиступенному ряду. Это относится, прежде всего, к музыке, написанной в додекафонной технике, в атональной системе или свободной тональности, но также и к развернутым мелодиям композиторов, придерживающихся тонального мышления. Укажу, например, на мелодию в медленной части Шестой симфонии Прокофьева — с широкой линией развития, мажорно-минорным переключением из As-dur через e-moll в G-dur в первом проведении, в B-dur во втором; на мелодию второй темы главной партии и обеих тем побочной партии I части Восьмой симфонии Шостаковича. В этих и аналогичных примерах очевидна непродуктивность построения суммарных звукорядов, включающих звуковой состав разных тональностей. В подобных случаях имеет смысл рассматривать звукоряд по отдельным мелодическим фразам. В свою очередь, при таком подходе к звукоряду возникают другие проблемы; одна из них — выбор звуковысотного направления при построении звукоряда. Способ выстраивания звукоряда преимущественно от самого нижнего звука (подобно гамме в централизованной мажорно-минорной системе) можно дополнить или заменить построением звукорядной модели сверху вниз, если того требует мелодический рисунок. Более того: по мере усложнения тонального мышления в музыке XX века можно наблюдать, как звукоряд приравнивается к звуковысотному рисунку самой мелодии, что требует ладового (и звукорядного) анализа мелких и мельчайших синтаксических структур. Например, если суммарный звукоряд верхнего голоса темы главной партии I части симфонии «Художник Матис» Хиндемита почти равен хроматическому ряду, то в его синтаксических звеньях звукоряды разворачиваются вариантно, образуя пентахорды, трихорды, трезвучные и иные ходы, их цепь в целом близка высотной последовательности тонов мелодии (Пример 1)⁵.

Пример 1

а) фрагмент партитуры (I и II скрипки, альты)



² Аналитические аспекты в курсе сольфеджио рассмотрены автором в статье [1].

³ По определению Т. С. Бершадской, «Лад — система определенного ряда тонов в их определенных функциональных сопряжениях. Звуко-ряд — система тонового состава данного лада» [3, с. 69].

⁴ Понятие суммарного звукоряда используется автором в качестве прикладного аналитического инструмента, удобного для сжатого описания звуковысотного состава конкретного музыкального фрагмента и его последующего анализа уже с точки зрения функциональных, то есть ладовых, соотношений тонов.

⁵ Звукоряды этой мелодии по синтаксическим структурам можно построить и иначе. В целом это важная и достаточно сложная теоретическая проблема, требующая специального внимания; здесь ее приходится касаться лишь вскользь.



б) звукояряды мелодии (скобками отмечены варианты звукоярядов мелких синтаксических звеньев)



в) суммарный звукояряд (скобкой отмечен развернутый хроматический отрезок)



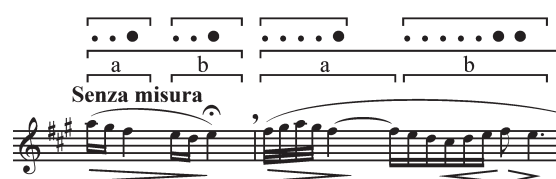
Далее выявленный посредством слухового анализа звукояряд пропевается и/или записывается нотами, анализируется с точки зрения наличия опорных ступеней и их функционального соотношения. Замечу, что в других формах работы (например, в творческих заданиях) взятый из музыки или специально сконструированный звукояряд может служить основой для самостоятельной импровизации студентами мелодических построений, выполнения заданий на стилизацию.

2. Слуховое определение «инерционных» характеристик и компонентов мелодии: квадратности, соизмеримости синтаксических звеньев (равенство либо неравенство мотивов, фраз, периодичность, дробление или суммирование), движения по звукам аккорда, гаммообразного рисунка мелодии — диатонического или хроматического; наличия повтора — точного или секвентного; наличия мерного ритмического движения либо прогрессии любого типа⁶, контраста длительностей. Выявленные инерционные компоненты можно при необходимости записать в той или иной форме, в разных участках предполагаемого диктанта (в начале, окончании, условной середине).

3. Слухо-двигательная работа над ритмом: здесь выявляется пульсация и, главное, — ритмический рисунок как последовательность импульсов «долгий — краткий». Эти условные долготные соотношения далее фиксируются в столь же условных ритмических «невмах» без штилей (краткий — как черный или мелкий нотный знак, долгий — как белый или крупный; *Пример 2*⁷), объединенных графическими знаками типа лиг или скобок для указания на их синтаксическое значение. Именно ритм оказывается тем ключевым моментом, который позволяет переключиться на «ядро» ладовой теории: соотношение опорных (как устойчивых или относительно устойчивых) и неопорных ступеней звукояряда. Эти соот-

ношения затем уточняются в процессе слуховой работы над фрагментом произведения. Так, в начале пьесы Бриттена «Пан» из сюиты «Метаморфозы по Овидию» для гобоя соло (т. 1–4) в процессе слухового анализа выявляются: соотношение долгого и короткого импульсов, звукояряд с чертами ангемитоники, переменные ладовые опоры. При итоговом слушании всей миниатюры с нотами необходимо нацелить внимание студентов на комбинированные монодические звукояряды и мажор-минор, варианты ступеней (высокая тоника или низкая минорная II ступень — как *b* или как *a*is в разной нотной орфографии).

Пример 2



Музыкальный материал для работы с предложенными способами слухового анализа обширен. Так, для блиц-диктантов либо устных диктантов можно обратиться, например, к темам фуг из цикла *Ludus tonalis* Хиндемита. Почти все они удобны для ладового слухового анализа. Типовые мелодические конструкции Хиндемита являются своего рода прототипами ладовых ячеек, в которых значительна роль трихордов, вариантной терции (высокой и низкой) как проявления мажор-минора. В ходе слушания по синтаксическим структурам определяются звукояряды тем, в дополнение к ним строится суммарный звукояряд, что позволяет выявить их различие и роль индивидуального высотно-ладового строения мелодических оборотов.

В заключение приведу еще несколько примеров с тезисными комментариями.

Дебюсси. Ноктюрны. I часть «Облака» (т. 1–4). При помощи слухового анализа темы фиксируются варианты повторы фраз и контрастный им мотив английского рожка (*a a¹ b b¹ c*), различие линий в голосах (диатонику в мелодии верхнего голоса, преимущественно хроматику в нижнем голосе), особенный звукояряд последнего мотива (полутон-тон). В ладовом отношении си минор неоднороден: черты архаики вносят малообъемные ладовые структуры мелодии (трихорды в терции в мелодии), безтерцовая вертикаль на опорных долях такта, VII натуральная ступень; при этом в секвентном развитии минор окрашивается гармонической ступенью (уменьшенная кварта в мелодии) и мелодическим звукоярядом, «тенью» мажорно-минорной низкой V ступени в виде фа-бекара в нижнем голосе (т. 3 и 4). Именно эта иноладовая деталь главенствует как опорная в таинственном мотиве английского рожка, звукояряд которо-

⁶ О ритмических прогрессиях подробнее см. [4], а также в работе автора [2, с. 95–111].

⁷ Материал данного примера частично использован в работе автора [2, с. 37].

го ($h-cis-d-e-f$) выходит в сферу результативных ладовых систем (по Т. С. Бершадской⁸).

Шостакович. Восьмая симфония. I часть, вводная тема главной партии (двухголосие, т. 1–9). Сначала по фразам в каждом голосе выстраиваются звукоряды. При обсуждении их после прослушивания отмечают высотные варианты ступеней (VI высокая внизу — VI натуральная в верхней части звукоряда) и их соотношение по вертикали. Рассматривается роль низких ступеней, характерных для стиля Шостаковича, в том числе при модуляциях из тональности $c-moll$ в параллельный $Es-dur$, мгновенно омраченный низкой терцией, с вариантами II ступени как «патетической» низкой (второй голос) и траурно-маршевой натуральной (мелодия).

Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты. Тема I части. При слушании темы студентов следует построить на слуховую оценку, сравнение и запоминание фраз, а в них — на определение микросинтаксических оборотов (микромотивов, субмотивов) и их ладовых свойств: вводнотоновости, «минорного»⁹ ладового наклонения, низких ступеней, переменности опор. Сравнение звукорядов отдельных фраз и суммарного звукоряда (полного гемитонного в чистой квинте) показывает мелодическую нерепрезентативность суммарной пол-

ной гемитоники и, напротив, выявление ламентозной интонационности компонентов звукоряда во фразовых высотных моделях, построенных с учетом звуковысотного направления субмотивов. Последующее аналитическое слушание всего произведения с партитурой нацелено на то, чтобы выявить ладовые изменения вариантов этой сквозной темы цикла. Пояснения требуют: а) удержание гемитоники при обращении темы в центре I части и в коде, благодаря чему (а также ритмическому рисунку и синтаксису) тема сохраняет свой интонационный строй и в инверсии; б) фонически яркая гармонизация темы параллельными секстаккордами в «концертно-джазовом» синкопированном ритме в разработке II части; в) диатоническое прояснение мелодической линии в коде финала цикла, с «романтической» полифункциональной гармонией.

В настоящей статье теоретические аспекты лада, звукоряда, вопросы ладового и тонального строения музыки XX века, которым посвящена обширная специальная литература, по необходимости остались в тени чисто практического приложения основ теории. Преподаватель сольфеджио, чья повседневная работа требует эффективных приемов ладового воспитания, сможет и продолжить поиск в этом направлении, и поделиться собственными находками.

Литература

1. Афонина Н. Ю. Аналитическое сольфеджио (заметки практика) // Musicus. 2016. № 3 (47). С. 53–57.
2. Афонина Н. Ю. Ритмический рисунок: Учебное пособие. СПб.: Скифия-принт, 2017. 172 с.
3. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
4. Спасов В., Холопова В. Н. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей / Сост. В. Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 261–293.

⁸ О результативных ладовых системах см.: [3, с. 77].

⁹ Ладовое наклонение темы в интонационном отношении можно определить как минорное. Но в теоретическом смысле оно неоднозначно, так как мелодия содержит интонацию увеличенной секунды — национально окрашенную.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом A4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, „“. **Нотные примеры** — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.