

# КАК ОЖИВЛЯТЬ ЗВУКИ...

## Глава 1

### О РОЛИ МЕЛОДИКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ

В системе музыкально-выразительных средств ведущее положение занимает *мелодика*: именно она — основной носитель *музыкальной образности*, главный строительный материал *музыкальной ткани* и *музыкальной формы*, и, в то же время — основа *музыкальной логики*. Такое ее значение обеспечивается необыкновенной стойкостью в сохранении образа. Мелодика сохраняет индивидуальность и узнаваемость своего рисунка при изменении и преобразовании всех остальных элементов музыкального языка — модальной основы, гармонии, метроритма, жанровой природы, образного строя, не говоря уж об изменениях таких параметров, как тембр, артикуляция, регистр. Благодаря этому мелодика в классической музыке становится основой музыкальной *драматургии* — отличительные признаки разных тем обеспечивают им роль «персонажей» в сюжете музыкального произведения.

Логической основой музыкального текста может служить то, что определяет цельность и непрерывность развития музыкального материала.

В вокальных или инструментальных миниатюрах наряду с мелодикой (а иногда и вместо мелодики) в качестве такой основы могут выступать любые другие элементы музыкальной ткани, если их внутренняя структура в данном случае оказывается наиболее развитой и богатой в своих проявлениях:

- Так, в прелюдии *ля мажор* Ф. Шопена основой логической структуры становится гармония, а конкретно – возрастание и угасание функциональной активности тоники и доминанты на протяжении всего периода, особенно заметное на фоне оstinатного характера мелодического и ритмического рисунка.
- В романсе С. Прокофьева «Память о солнце» на стихи А. Ахматовой в этом качестве выступают изменения в модальной природе гармонии. Так, в первой части чисто диатоническая природа, кроме модальной основы мелодии, подчеркнута квинтовыми созвучиями, в переходном разделе в составе пока еще диатонической вертикали появляются подчеркнутые тритоны, на основе которых в центральном эпизоде формируется уже целотоновая основа. В репризе чисто диатоническая основа гармонии первой части соединяется с элементами целотоновости середины.
- В «Болеро» М. Равеля логической основой движения внутри мелкого плана каждой вариации оказываются приливы и отливы ритмической пульсации, создающие напряжение и разрешение, формирующие ожидание продолжения процесса, в то время как крупный план организуется изменениями интонационного строя и модальной основы мелодики.

Однако ни один из элементов музыкального языка не может поспорить в богатстве и многогранности своих проявлений с индивидуальными

проявлениями мелодики, ее способности организовывать и удерживать на себе очень крупные по масштабу сочинения.

Здесь, согласно «законам жанра», положено быть определению мелодии – какой-либо краткой и емкой фразе, вроде такой: «мелодия – одноголосное музыкальное построение». Конечно, такая фраза не может положить конец двусмысленности и неопределенности в восприятии таких распространенных в теории понятий, как *мелодия*, *мелодика*, *мелос*. Нередко, даже в своем узком значении, мелодия не сводима к одноголосию – подчас в ее рисунке можно видеть контуры нескольких голосов («*скрытое многоголосие*»), и, с другой стороны, хорошо известны случаи, когда несколько голосов звучат как единая мелодическая *лента*, в которой не всегда можно выделить главный голос.

Не всегда удается отождествить понятия *мелодии* и *темы*, поскольку не всякая мелодия – тема, и не всякая тема сводится к мелодии. В условиях гомофонной фактуры понятие темы часто сводится к индивидуальному рисунку ведущего голоса музыкальной ткани, который становится, таким образом, представителем темы. В современной музыке (как и в подголосочной фактуре русской протяжной песни) такое упрощенное восприятие темы зачастую невозможно из-за более сложного отношения голосов, составляющих музыкальную ткань, где функция ведущего голоса как бы растворена в одновременно звучащих голосах.

По-видимому, главное свойство мелодии во всех ее проявлениях – *горизонтальное* (временное) *сопряжение* звуков, порождающее некий *интонационный сюжет*. Этот сюжет, в зависимости от его внутренней организации и положения среди других голосов, может быть *темой* или ее точной или свободной *имитацией*, а может стать ее *контрапунктом*, *удвоением*, *противодвижением*, может сложиться в *фигурацию* или *остинато*, или стать *педалью*.

Интересно, что такие превращения могут происходить внутри одной мелодии! Например, в первых тактах прелюдии *h moll* Ф. Шопена повторяющийся в верхнем голосе звук похоронного колокола, поначалу воспринимающийся в качестве контрапункта к теме нижнего голоса, оживает и превращается в продолжение темы нижнего голоса.

Впрочем, все сказанное выше о смысле и роли понятия «мелодия» относится, прежде всего, к голосам *тематическим*, основанным на сюжетной связи составляющих её элементов, а не *гармоническим*, для которых важно лишь наличие элементарной мелодической связи тонов соседних аккордов.

Логично предположить, что вопросы освоения мелодики должны занимать значительное место в обучении юных музыкантов. Естественная основа этого процесса – развитие памяти ученика путем накопления разнообразных по стилю и жанровой основе мелодий в осмысленном и выразительном исполнении.

На практике это почти всегда не так. Нередко изучение мелодики подменяется усвоением пресловутой «схемы ладовых тяготений», согласно которой у каждой ступени лада есть одно постоянное значение в ладу, называемое ее тяготением, и мелодия воспринимается учениками как последовательность *устоев* и *неустоев*. Существует множество упражнений, позволяющих натаскивать учеников на такие «тяготения» и «разрешения». К сожалению, на взгляд некоторых педагогов, это успешно заменяет все смысловое богатство и разнообразие мелодического мира, мелоса.

Естественная аналогия для такого извращения – замена понятия «язык» на понятия «алфавит». Получается, что выучил алфавит – знаешь язык. Представляете, сколько языков знает человек, выучивший кириллицу или латиницу!

В дидактических материалах курса сольфеджио – таких, как диктанты и чтение с листа, доля мелодики занимает достойное место. Представляется наиболее целесообразным использовать в качестве дидактических материалов примеры из живой музыки. Следует приветствовать практику, принятую педагогами-теоретиками С.-Петербурга, последовательно проводящими этот принцип в жизнь. Конечно, и среди материалов, специально сочиненных в методических целях, немало образцов, отличающихся высоким эстетическим качеством, построенных по настоящим законам музыкальной логики. Осваивая их, ученики узнают немало интересного о музыке и ее законах. В качестве примера можно назвать ряд упражнений из «Сольфеджио» В.А. Кирилловой и В.С. Попова, сочиненных в дидактических целях и отвечающих высоким критериям логики и красоты.

Однако существующий в школьной теории приблизительный характер знаний о законах, формирующих из звуков мелодии осмысленный образ, отражается на содержании значительной части упражнений в курсе сольфеджио. Нередко мелодии диктантов или примеров для чтения с листа, сочиненные в учебных целях, представляют собой лишь ритмически организованный набор «ступенек» или мелодических интервалов, *лишенный всякой логики*.

Картина, удручающая своей немзыкальностью, открывается и во многих текстах гармонических задач или упражнений для игры на фортепиано, помещенных в некоторых из недавно вышедших пособий и учебников по гармонии, которые в силу этого не могут служить стимулом к пробуждению интереса к музыке.

В качестве противовеса к такому упрощенному представлению о «схеме ладовых тяготений» как основе организации звуков мелодии в число упражнений, составляющих данное пособие, включены образцы *переменного размера* и возникающих на его основе *переменных и вариантных ладов*.

Система аналитических упражнений, предлагаемая в данном пособии, построена на расшифровке и последующем анализе «разгруппированных» мелодий, в своем большинстве заимствованных из музыкальных произведений преимущественно классической эпохи или представляющих

образцы фольклора. Задача такого анализа – определение тональности, модальной основы, размера, синтаксического строения примеров, определение интонационного сюжета и, в конечном счете, выявление организующей его внутренней логики. При этом именно выявление *интонационного сюжета* должно стать исходным этапом всех остальных видов анализа.

**NB:** В примерах, предлагаемых для анализа, отмечены *только реально возникающие в мелодии знаки*, а длительности представлены *без учета их разбивки при группировке*. При расшифровке и записи приходится, в соответствии с правилами группировки, в отдельных случаях длинный звук придется записывать двумя слигванными нотами. Длительность последней ноты, обозначенную черной нотой без штиля, ученику придется определять самостоятельно.

Примеры разделены на несколько уровней, в соответствии с возрастающей сложностью, поэтому их можно использовать на разных этапах обучения: самые простые уже в начальных и средних классах ДМШ, более сложные – в старших классах ДМШ, а также в курсах теории и гармонии в училище.

Заключительный этап работы с расшифрованной мелодией представляет выполнение различных творческих заданий. Вот некоторые варианты таких заданий:

- выявление и построение *тематического сценария* мелодии;
- сочинение *второго голоса как гармонической основы*;
- *двухголосные обработки для дуэта* голосов или инструментов разного состава, где второй голос интонационно связан с основной мелодией;
- *подбор аккомпанемента* (на двух или трех строчках);
- сочинение *вариации* на расшифрованную тему;
- сочинение *версии* неизвестного ученикам произведения с последующим сравнением с авторским вариантом.

Сложность заданий зависит от возможностей и подготовки учащихся.

Более подробно виды творческих заданий вместе с конкретными примерами выполнения излагаются в четвертой главе настоящего пособия.

Естественно, что любой заинтересованный педагог сможет предложить и собственные варианты творческих заданий.

## ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ УЧЕНИКАМ И ПЕДАГОГАМ.

### I. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Традиционный школьный способ узнавать тональность «по ключевым знакам и последней ноте» в применении ко многим примерам, включенным в пособие, либо дает неверный результат, либо не работает вовсе:

- среди бемолей и диезов, представленных в мелодиях примеров, наряду с *ключевыми* знаками могут встретиться и *случайные* – это альтерации ступеней, возникающие при отклонениях в родственные или далекие тональности, а также «мелодический хроматизм» в виде проходящих или вспомогательных звуков;

- мелодия может строиться в *переменном ладу*, со сменой устоев в разных фразах, или начинаться в одной тональности, а завершаться в другой, при этом *новые знаки могут и не появиться*;

- мелодия может завершаться *половинной каденцией* или заканчиваться *не на основном тоне тоники*, а на ее терции или квинте;

Наиболее надежным представляется способ определить тональность по музыке, для чего необходимо услышать мелодию в реальном ритме – взяв за основу пульсации наиболее удобную длительность (чаще всего это либо четверть, либо восьмая) и, тактируя с сохранением строгого пульса, прочитать (*просольмизировать*) все ноты примера. Как правило, этого достаточно, чтобы определить, какая нота «*притягивает*» к себе остальные, звучит *тоникой*. В одних случаях эта тоника – одна для всей мелодии, в других – в разных фразах тоники разные.

Очень важным тональным ориентиром является опора на V ступень. Именно последовательность опорных звуков доминанты и тоники на соседних сильных долях дает наиболее точный тональный ориентир. Таким же образом выясняются и отклонения – по появлению в отдельных фразах местных устоев и подчиненных им доминант.

Определив величину терции, можно выяснить, мажор ли это или минор, а, выявив наличие тех или иных альтераций, определить их разновидность, а также присутствие отклонений и переходов в другие тональности.

### II. ОПРЕДЕЛЕНИЕ РАЗМЕРА

Определив главную тональность, сможем обозначить гармонические функции, на которые опирается мелодия. Это позволяет расставить тактовые

черты, поскольку именно смена гармоний, и особенно моменты разрешения неустоев в устои указывает начало такта, его сильную долю. Другим ориентиром для выделения сильных долей служит ритмическая остановка, появление более крупных длительностей, однако он не столь точный, как смена гармонии.

Определив размер, следует записать пример, используя правила группировки. Строгое соблюдение школьных норм группировки позволяет более точно воспринимать размер и ритм. В соответствии с этими нормами, хорошо описанными в действующих учебниках, в простых размерах каждый такт должен содержать столько нотных групп, сколько долей: в двухдольном – две, в трехдольном – три и т.д. В такте сложного размера должно быть четкое деление на группы составляющего его простого размера: в размере 4/4 – две группы по 2/4, в размере 6/8 – две группы по 3/8 и т.д.

Особый разговор вызывает группировка в вокальной музыке с текстом: здесь в группе столько нот, сколько их укладывается в один слог. В вокальной музыке без текста группировка строится по нормам, принятым в инструментальной музыке.

Следует, однако, учесть, что правила группировки – вопрос практический, включающий множество отступлений от строгих норм. Так, нередко в простых размерах восьмушки, обычно соединяемые попарно, в группу по четвертям, могут объединяться одним ребром на весь такт – тем самым композитор показывает необходимость их связной артикуляции при исполнении. Другие «нарушения» правил группировки позволяют композитору более точно отразить синтаксическое строение мелодии.

Ученикам особенно полезно изучать способы записи нот в текстах осваиваемых музыкальных произведений – это позволит им понять и практически освоить приемы профессиональной записи нот.

## О ТРУДНОСТЯХ В ОПРЕДЕЛЕНИИ РАЗМЕРА

В определении размера для учеников встают две трудности:

- 1) определение *количества долей* в такте;
- 2) определение *«цены» доли* – идет ли пульсация музыки четвертями, восьмыми или половинными длительностями.

Нередко на вопрос, от чего зависит выбор длительностей, которыми записывается мелодия, ученики дают ответ:

– от темпа: в медленном темпе длительности крупные, в быстром – мелкие.

Между тем, открыв любое Adagio или Largo в Бетховенской сонате, мы видим россыпь шестнадцатых, тридцатьвторых, а то и шестьдесятчетвертых нот, а в Allegro или Presto – преимущественно четверти да восьмые.

Ученики должны понимать, что реальная продолжительность звучания доли такта измеряется не секундомером, а *весом*, «*ценой*» доли такта. Обычными мерами для определения цены доли являются:

▪ *Продолжительность* звучания одной гармонической функции. Со времени закрепления норм европейской тональной системы такой мерой становится *четверть*. Количество долей такта в *норме* соответствует количеству гармонических функций, т.е., количеству четвертей.

Конечно, не всегда единицей пульса становится именно четверть. Желание композитора сделать вес доли более легким или, наоборот, утяжелить ее требует изменения «цены» доли – ее уменьшения или увеличения. Так, в венском вальсе в такте три полновесные доли – три четверти. Во французской традиции вальс чаще записывался в размере 6/8, доля там воспринималась как восьмая. Вальс из второй части «Симфонических танцев» С. Рахманинова написан в размере 3/8 – здесь вес каждой доли уменьшен, и музыка приобретает необычную стремительность, легкость.

▪ Количество *танцевальных шагов* в такте. Так, в вальсе, при одной функции в такте, мы ощутим три шага, которым соответствуют три четверти. То же и в менуэте, мазурке.

Эта же мера лежит в основе размера в следующем примере – здесь тоже четверть звучит как отражение неспешного шага:

**Пример 1** С. Прокофьев. Прогулка

*Allegretto* *dolce*

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'mf'. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line features a triplet of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, with the bass line still featuring triplets. The piece ends with a quarter rest in the treble clef and a quarter note G4 in the bass clef.

Ученикам не следует начинать дирижирование раньше, чем они смогут выделить и посчитать сильные доли. Это касается как расшифровки предлагаемых в пособии упражнений, так и записи диктантов.

В *простых* размерах количество тактов совпадает с количеством *сильных долей*. Иное дело – размеры *сложные*. Ученики постоянно сталкиваются с выбором, в каком размере записать диктант или расшифрованный пример: на 2/4 или 4/4, на 6/8 или 3/8, стоит ли объединять





неполного совершенства – четного (двух- или четырехдольного) метра. Сначала он обозначался символом  $\mathcal{C}$ , а позже – просто **с**.

Во многих изданиях авторы не делают различия между ними, так что знак **с** может обозначать и 4/4, и 2/2. Главное их отличие – наличие на третьей четверти четырехчетвертного такта второй сильной доли, подтвержденной сменой гармонической функции. Наиболее надежный способ определить в этом случае размер – довериться слуху, а свои слуховые впечатления подтвердить анализом синтаксиса и гармонии.

### III. ПРИСТУПАЕМ К АНАЛИЗУ СИНТАКСИСА

Освоение правил группировки – вовсе не конечная цель предлагаемых упражнений, а лишь начальный этап воспитания музыкального мышления. В отличие от распространенных в традиционных пособиях заданий на группировку, предлагающих сгруппировать в различных размерах один и тот же (часто случайный) набор длительностей, ученику здесь недостаточно складывать и вычитать длительности и распределять их в группы в соответствии с предполагаемым размером.

Для получения реальной пользы от предлагаемых упражнений ученику придется напрягать свое воображение, чтобы выявить синтаксическую структуру мелодии, определить границы фраз, выделить в каждой фразе *точки покоя*, обозначить буквами *тематические элементы*, составляющие *сюжет* мелодии, и, в конечном итоге, понять организующую ее интонационную логику.

### IV. О ЦЕЗУРЕ И «ТОЧКЕ ПОКОЯ»

Музыкальный синтаксис – это смысловое членение мелодического материала. Его анализ позволяет проследить ход мысли внутри мелодии и выявить логические отношения составляющих ее построений – фраз, мотивов, предложений.

Основной признак смыслового членения – цезура (от лат. caesura – *рассечение*). Цезура – момент членения, смысловая граница между построениями, позволяющая отделить одно построение от другого.

В ряде учебников и пособий в качестве признаков цезуры называются *пауза, длинная нота, устойчивый звук*. Однако легко убедиться, что это лишь внешние примеры цезуры – они могут сопровождать (или не сопровождать) ее, *но не они создают цезуру*.

Для оценки индивидуальности мелодии особенно важно оценить ее *мелодический рисунок*. Пластика мелодического рисунка должна оцениваться учениками уже на самом начальном этапе обучения. Освоить

особенности мелодического рисунка помогает возможность передать его движением руки — «нарисовать» в воздухе.

В качестве надежных признаков цезуры следует выделить два:

1) Сходство интонационного материала – мелодического рисунка и ритма соседних построений (*начало повтора*). Такой повтор может быть *точным*, *секвентным* или *варьированным* разными способами.

Уже на начальном этапе обучения следует дать ученикам представление о *разных типах* мелодического рисунка:

- движение *по гамме* (восходящее или нисходящее);
- движение *по аккорду* (прямое или ломаное);
- фигура *опевания*;
- *волнообразный рисунок* мелодии;
- *скачок* (восходящий или нисходящий), и его *компенсация* (заполнение).
- *скрытое многоголосие* – образование внутри мелодического голоса контуров нескольких – двух, трех и более – голосов. Иногда такое строение мелодии неточно называют «скрытой полифонией».

Такой рисунок характерен для мелодий *инструментальной природы*, зачастую основанных на гармонических фигурациях, часто так строятся партии сольных инструментов – скрипки, виолончели, флейты. Часто так же строятся аккомпанементные фигуры в партии фортепиано.

*Деление мелодии на фразы*, основанное на *сходстве* их интонационного материала и *точках покоя* – первый и важный этап определения синтаксиса для начинающих аналитиков. Лишь после него можно выяснять количество тактов внутри фраз, опираясь на их гармоническую основу и ритм. В истории нотной записи знаки цезур исторически предшествовали обозначению тактовых черт.

В приведенном ниже примере очень ясная цезура возникает между первыми двумя двутактами. Цезура между звеньями секвенции в тактах 6 и 7 не столь выражена, так как она преодолевается гаммообразным движением мелодии.

#### Пример 4

Н. Ладухин. №9



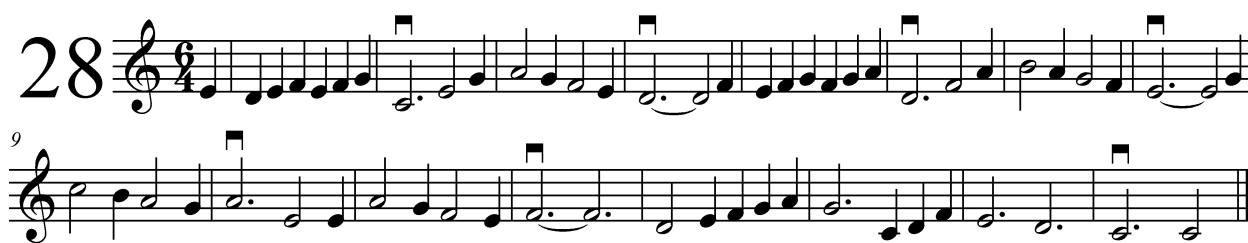
2) Точка покоя, возникающая в каждом построении. Она обозначается знаком ■ (подобие русской буквы «п», которая в старой русской азбуке читалась как «покой»). Эта точка возникает в момент *начала последней*

*гармонической функции*. Ее определение требует от ученика внимательной оценки гармонической основы мелодии, переживания смены движения и покоя внутри нее, создаваемого, прежде всего, гармонией. Знаком  $\blacksquare$ , заключенным в скобки, отмечается часть фразы, цезура после которой требует преодоления.

Если совпадают оба признака – и *сходство* построений и *точка покоя* – цезура получается особенно глубокой. Если присутствует только один из них, цезура все равно проявится. Именно так возникает цезура между разными тематическими элементами в следующем примере: их разделяет *точка покоя*, возникающая на начале последней гармонической функции:

### Пример 5

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио №28



В данном примере ясно обрисована ситуация *диалога* – мелодия содержит два контрастных тематических элемента, образующих вопрос-ответную структуру. Преобразование и развитие второго элемента приводит к объединению их признаков в рамках суммирующей фразы: здесь от первого элемента – активное волнообразное движение четвертями, от второго – скрытая гаммообразная линия.

Отрабатывая с учениками синтаксический анализ мелодии, педагогу следует обратить внимание на принятые в разных пособиях способы обозначения цезур. В некоторых из них вместо цезуры указывается момент возможного взятия дыхания, в других вместо фразировочных лиг стоят лиги артикуляционные, обозначающие движение смычка, в третьих галочка ставится всегда над тактовой чертой, хотя цезура чаще возникает в середине такта.

## ЕЩЕ О «ТОЧКАХ ПОКОЯ»

Самая главная особенность музыки, отличающая ее от других видов искусства – способность передавать все оттенки *движения и покоя*, как в крупном плане, в масштабах целого произведения, так и в каждой синтаксической единице – фразе, мотиве.

Обычное местоположение *точки покоя* во фразе – начало последней гармонической функции. Если фраза содержит всего *одну гармоническую функцию*, точка покоя приходится на *ее начало*.

### Пример 6

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио №12



Две начальные фразы каждого предложения содержат *по одной гармонической функции*, и точка покоя приходится на *их начало*. В двух суммирующих фразах начало последней функции приходится на тяжелый чётный такт: в первом предложении здесь опора на доминанту (здесь возможен  $K_{46}$ ), во втором – на тонику с задержанием в мелодии.

## V. ВЫЯВЛЕНИЕ «СЮЖЕТА» МЕЛОДИИ

Определение границ построений позволяет выявить количество *тематических элементов* и их границы, отделить в каждой мелодии ее *ядро*, увидеть его *развитие* и преобразование, появление и развитие новых тематических элементов, их взаимодействие с исходным материалом, наконец, *завершение*, и, таким образом, через буквенные обозначения элементов выявить *тематический сюжет* мелодии.

Следует специально оговорить способ буквенного обозначения элементов:

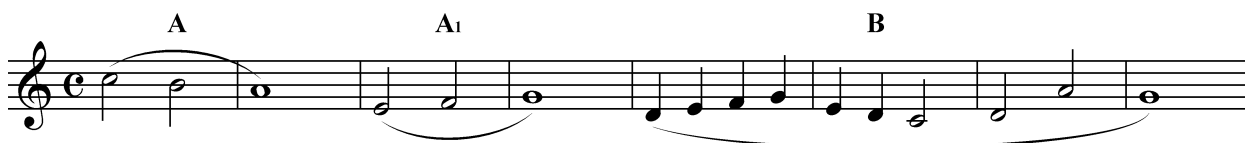
- *Одинаковые* элементы, их точный повтор, а также точная секвенция обозначаются *одинаковыми* буквами;
- *Варьированный повтор* обозначается *той же буквой с добавлением цифрового индекса* ( $A_1, B_1$ );

Варьирование мелодического рисунка – наиболее богатый вид его преобразования. К нему относятся:

- обращение мелодии;
- ритмическое увеличение или уменьшение;
- вычленение его элементов;
- варьирование ритмического рисунка;
- варьирование модальной основы;
- другие способы преобразования.
- *Контрастные элементы* обозначаются *разными буквами*, теми же буквами отмечаются и их точный повтор или точная секвенция.

### Пример 7

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио №23



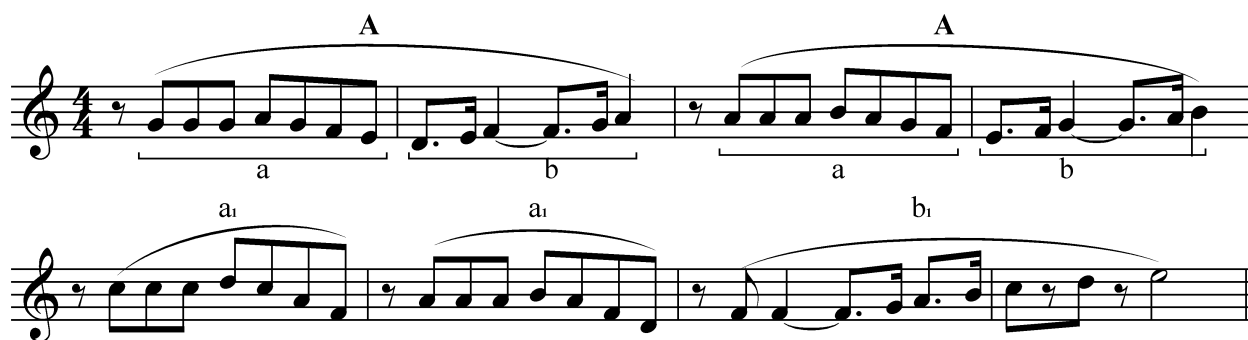


В данной мелодии сюжет простой: ее ядро – нисходящий трихорд, обозначенный буквой А, вторая фраза содержит вариант ядра – тот же трихорд в обращении ( $A_1$ ), суммирующая фраза, построенная на контрастном материале – элемент В, в котором можно усмотреть использование материала первого элемента (нисходящее и восходящее движение по гамме, а в последнем такие – ритм первого элемента). Во втором предложении две первые фразы повторены без изменения, а суммирующий четырехтакт представляет собой результат свободного обращения элемента В ( $B_1$ ).

Нередко внутри неделимой фразы находятся несколько разных тематических элементов, отдельное существование которых может проявиться лишь в процессе развития мелодии. Такую фразу следует уже вначале обозначить через сложение разных букв, чтобы можно было проследить их последующее разделение. Так, например, построена мелодия в одном из примеров ладухинского «Одноголосного сольфеджио» (приводим первое предложение периода): здесь первая фраза – крупное А – представляет сложение двух, обозначенных маленькими буквами, элементов (a+b). Первоначально цезуры между элементами, составляющими первую фразу, нет. Однако в развитии эти элементы разделяются и начинают самостоятельную жизнь.

### Пример 8

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио №65



## VI. О СИНТАКСИЧЕСКОЙ (МАСШТАБНО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ) СТРУКТУРЕ МЕЛОДИИ

Соотношение масштабов построений, на которые делится мелодия, образует ее *синтаксическую* (или *масштабно-тематическую*) *структуру*:

▪ Структуры, построенные на чередовании *одинаковых* по масштабам построений (*периодичность*), воспринимаются как «открытые», *незамкнутые*, ожидающие продолжения.

▪ Тем более открытый характер имеют структуры, основанные на *дроблении* – уменьшении масштабов к концу формы.

▪ Напротив, структуры, в основу которых положено *суммирование* или *дробление с замыканием* создают ощущение завершенности формы.

▪ Синтаксическое *дробление* – уменьшение масштабов построений – органично возникает в моменты *развития*, и именно здесь ученикам следует искать сходства построений.

Если *сходство* построений *членит* их, то *различие объединяет*: несходные по музыкальному материалу построения, не разделенные точкой покоя, будут стремиться к *объединению* в более крупное построение. Одно из средств, позволяющих *преодолеть цезуры* даже между сходными построениями – *гаммообразное движение мелодии* (это можно видеть в элементе В примера 4).

Нередко признаки разных тематических элементов могут суммироваться в одном построении, что отражается и в их обозначении. Так, в следующем примере элемент А (первый такт) состоит из *восходящей* ямбической секунды и нисходящего *хода по аккорду*, а элемент А<sub>1</sub> (второй такт) – из *нисходящей* ямбической секунды и нисходящего *хода по аккорду*. Суммирующая фраза состоит из *восходящей* и *нисходящей* ямбических секунд и последующего *хода по аккорду*, что позволяет обозначить ее как А+А<sub>1</sub>.

### Пример 9

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио №19

Распевный, более широкий по диапазону материал среднего раздела создает контраст середины с крайними разделами простой формы, что должно быть учтено при построении *тематического сценария* этого примера: логично крайние части поручить *диалогу хоровых партий*, а

середины *солисту* – это выявит и подчеркнет их смысловой контраст. Средний раздел основан на нисходящем гаммообразном движении и представляет неделимый восьмитакт. Его самая характерная интонация – восходящая ямбическая квинта, подготовленная во фразе  $A_2$ , появляется в составе мелодического рисунка заключительной фразы, суммирующей все прозвучавшие до этого тематические элементы.

## VII. О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ МЕЛОДИИ

Индивидуальность мелодического материала не сводима только к интонационному материалу и ритму. Немалое значение в понимании музыкального образа имеет точная оценка его жанровой природы и образного строя.

Все многообразие музыкальных жанров опирается на сравнительно небольшой круг исходных жанровых типов, каждый из которых может обнаруживать себя в неисчислимом количестве конкретных проявлений, определяемых их жизненным предназначением:

- Для *вокальной* жанровой природы характерна распевность мелодики, которая, конечно, свойственна не только многочисленным жанрам музыки, предназначенной для голоса – она составляет универсальную основу любого жанра в системе музыкального языка.

В вокальной музыке она проявляется в образах мелодики *сольной*, *ансамблевой* и *хоровой*, каждый из которых отличается степенью индивидуализации рисунка. Наиболее сложным и богатым рисунком отличается мелодика *сольная*, представляющая высказывание от первого лица, что особенно типично для лирического образного строя.

- Для мелодики *инструментальной* жанровой природы характерным является, прежде всего, ее расслоение на несколько скрытых голосов, нередко образующих гармонические фигурации, а также сложностью ритма и артикуляции. Мелодика инструментального характера также может быть *сольной*, *ансамблевой* и *коллективной (tutti)*.

- *Танцевальная* жанровая природа мелодики связана с характерной метроритмической индивидуальностью, передающей движения тела в танце – поклоны, приседания, прыжки, вращения, жесты. Как и пение, танец может быть *сольным*, *ансамблевым* и *коллективным*, что в хореографии передается соответствующими терминами.

- *Речевая* жанровая природа мелодики появляется в воспроизведении характерных ритмических и синтаксических особенностей речи – *свободной ритмики*, *неквадратного синтаксиса*, *индивидуальной интонационной*

структуры. Как и другие типы жанровой природы, «музыкальная речь» может выражаться и монологом, и диалогом, и носить характер коллективный.

Конечно, в чистом виде может существовать только мелодика вокальной природы, в остальных типах вокальное начало присутствует как неизменная составная часть. В условиях сложного и многогранного образа разные жанровые типы либо существуют одновременно в разных слоях ткани, либо чередуются.

Рассмотрим в качестве такого примера жанровую природу мелодики в примере начальной темы Largo из IV сонаты Л. Бетховена.

### Пример 10

Л. Бетховен. Соната для ф-п. №4

Largo con gran espressione

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*sf*) dynamic and a *rinforz. sf p* marking. The third system continues with *sf* and *p* dynamics. The music is characterized by a slow, expressive tempo and a mix of melodic and chordal textures.

Тема, написанная в трехчастной форме (здесь процитированы первый период, середина и начало репризы), содержит взаимодействие тематических элементов, весьма контрастных по своей жанровой природе:

- начальное предложение первого периода основано на мелодике *речевой* природы – это сдержанный мужественный монолог, в котором чередуются вопрос и ответ;
- и мелодика и строение ткани второго предложения представляют собой типичный *хорал*;



▪ тематизм середины имеет ярко выраженную сольную вокальную природу – это *виртуозная женская ария*, с ее близостью к мелодике инструментального склада.

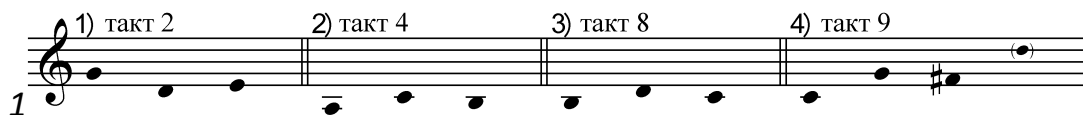
Такая свободная смена жанровой природы происходит на основе использования *общих интонационных структур*.

### Пример 11



Общность мелодического рисунка, появляющегося в тяжелых тактах и точках покоя, позволяет воспринимать их в качестве развития главной интонации темы. Различие ритмического оформления опорных точек темы не заслоняет сходства их мелодического рисунка (восходящий или нисходящий скачок с заполнением), что можно увидеть в приведенной ниже схеме. Даже в схематическом виде заметно преобразование главной интонации темы: утвердительный речевой оборот начальной фразы переходит в более спокойное окончание хоровых каденций и неожиданно разворачивается эмоциональным всплеском сольной арии среднего раздела.

### Схема



Такая связь интонаций – одно из наглядных проявлений интонационной логики, освоение которой позволяет «оживлять звуки и открывать музыку».

Конечно, овладеть музыкально-теоретическим аппаратом можно только при условии активной работы по воспитанию практических, аналитических и творческих навыков. Упражнения, составляющие данное пособие, предоставляют возможность постепенного погружения в мир музыкального языка, основа которого – разнообразные связи звуков, порождающие *чудо мелодии*. *Интонационный анализ* мелодий – выделение *главных интонаций*, наблюдение над их последующим преобразованием и обновлением – тонкая и ответственная задача, которая должна ставиться перед учениками, начиная от первых шагов и вплоть до заключительных этапов работы с мелодикой. Без такого анализа весьма затруднено выполнение различного типа *творческих заданий*.

Следует специально оговорить частое обращение в качестве примеров в нашем пособии к «Одноголосному сольфеджио» Н.М. Ладухина – первому в отечественной дидактической

литературе примеру систематического построения курса сольфеджио, сохраняющего актуальность вплоть до наших дней.

Некоторая схематичность, присущая ряду примеров из этого пособия, вполне естественна и даже необходима для материалов, созданных для учебных целей. Мелодии здесь представляют результат работы композитора, хорошо владеющего принципами *музыкальной логики*, что делает их хорошим материалом для наглядной иллюстрации ее проявлений и способствуют ее практическому освоению, в том числе и в творческих заданиях. В настоящей живой музыке эта логика не всегда столь же ясна, ее проявления часто более сложны и многолики, и поэтому не так наглядны.

В то же время ряд примеров из этого пособия – результат достаточно свободной и не всегда точной трактовки норм метроритма. Так, здесь не делается разницы между  $2/2$  и  $4/4$  – везде стоит обозначение  $C$ , хотя далеко не всегда это  $2/2$ . Не всегда ясен критерий определения цены долей: во многих начальных примерах вместо половин и целых нот могли быть употреблены вдвое меньшие длительности – №24 более точно был бы записан в размере  $6/8$ , мелодию № 61 вместо  $2/4$  лучше записать как  $4/8$ , №111 более верно записать в размере  $2/4$ , №125 – в размере  $3/8$ . Есть и другие случаи несоответствия записанного и реально звучащего метра. Это дает педагогу, ведущему курс сольфеджио, возможность в процессе анализа этих и других примеров уточнять представление о метре и выбирать дирижерскую схему, соответствующую реально возникающему в мелодии метру и размеру.



№7

Two staves of musical notation for exercise №7. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, with a whole rest in the middle. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

№8

Two staves of musical notation for exercise №8. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

№9

A single staff of musical notation for exercise №9, using a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The melody consists of eighth and quarter notes.

№10

Two staves of musical notation for exercise №10. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

№11

Two staves of musical notation for exercise №11. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

№12

Two staves of musical notation for exercise №12. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

№13

A single staff of musical notation for exercise №13, using a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The melody consists of eighth and quarter notes.

№14



№15



№16



№17



№18



## УРОВЕНЬ 16

На основании расшифрованных мелодий попробуйте построить в каждом примере канон, определите количество голосов, найдите и обозначьте место их вступления:

№19



№20



№21



№22



№23



№24



№25



№26



№27



№28



№29



## УРОВЕНЬ 1в

После расшифровки примеров сочините к мелодиям второй голос в качестве гармонической основы (бас). Тем, кто сумеет, предлагается подобрать и записать аккомпанемент на двух строчках.

№30

Musical notation for exercise №30, consisting of three staves. The first staff ends with *Fine*. The second staff has a repeat sign. The third staff ends with *D.C. al Fine*.

№31

Musical notation for exercise №31, consisting of one staff.

№32

Musical notation for exercise №32, consisting of one staff.

№33

Musical notation for exercise №33, consisting of three staves.

№34

Musical notation for exercise №34, consisting of two staves.

№35

Musical notation for exercise №35, consisting of one staff.

№36



## УРОВЕНЬ 2

Упражнения второго уровня предназначены для использования в качестве проверочных заданий. Все примеры этого уровня имеют ряд особенностей, затрудняющих их расшифровку и анализ: здесь встречаются мелодии в *переменных* и *смешанных* размерах, а также с использованием *ладовой переменности* – смены устоев при неизменном звукоряде, и *ладовой вариантности* – изменения позиции ступеней при неизменной тонике. Учащиеся встретятся здесь не только со случаями *параллельно-переменного* лада, но также и с переменностью *квартовой, квинтовой, секундовой*. В процессе расшифровки примеров учащимся необходимо выписать и определить ладовый звукоряд, определить его особенности, указать в разных фразах главную тонику и местные устои.

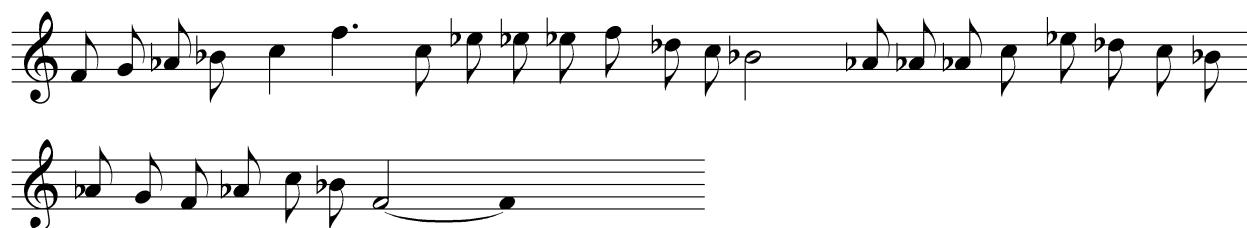
Те, кто справится с заданиями этого уровня, могут считать, что они освоили значительную часть практического курса элементарной теории в восьмом классе ДМШ или на первом курсе музыкального училища.

На начальном этапе рекомендуется обозначить *границы фраз* в каждой мелодии, затем определить размер, ориентируясь на смену опорных гармоний. После расшифровки и анализа можно предлагать мелодии в качестве творческих заданий разного типа:

- *гармонизация* на фортепиано (на двух строчках);
- *обработки для голоса* (хора или какого-либо сольного инструмента) с сопровождением фортепиано (на трех строчках);
- *сочинения вариаций*.

Для достижения полноценного результата творческой работы необходимо определить в расшифрованных мелодиях их *жанровую природу* (вокальную, инструментальную, танцевальную, речевую), и их варианты – *сольный, ансамблевый, хоровой*, а также *образный строй* (*лирический, повествовательный, патетический, эпический, комический, фантастический....*).

№37



№38







№39



№40



№41



№42



№43



№44



№45



№46





№47



№48



№49



№50



№51



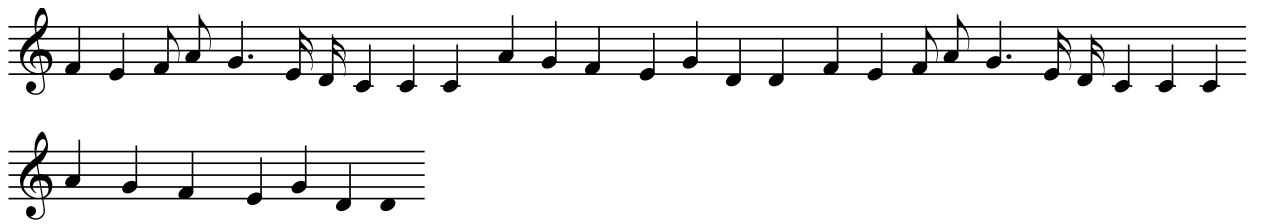
№52



№53



№54



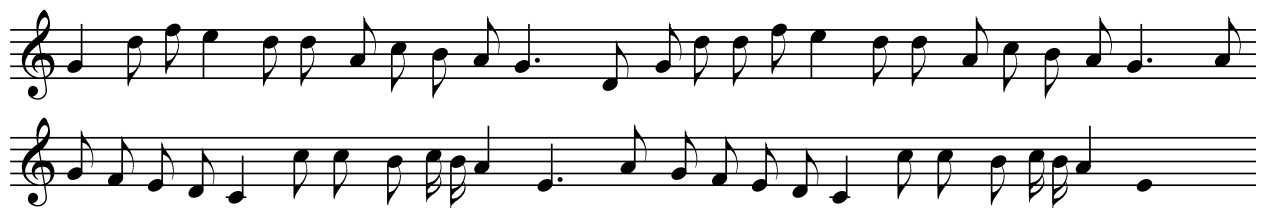
№55



№56



№57



№58

Exercise №58 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The second and third staves continue the melodic line, maintaining the same rhythmic and harmonic structure.

№59

Exercise №59 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody features a mix of quarter and eighth notes, with some rests. The second staff continues the piece, ending with a final note.

№60

Exercise №60 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is primarily composed of quarter notes with some eighth notes. The second staff continues the piece, ending with a final note.

№61

Exercise №61 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is composed of quarter and eighth notes, with some accidentals. The second staff continues the piece, ending with a final note.

№62

Exercise №62 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is composed of quarter and eighth notes, with some accidentals. The second staff continues the piece, ending with a final note.

№63

Exercise №63 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of quarter and eighth notes, with some accidentals. The second staff continues the piece, ending with a final note.



№64



№65



№66



№67



№68



### УРОВЕНЬ 3

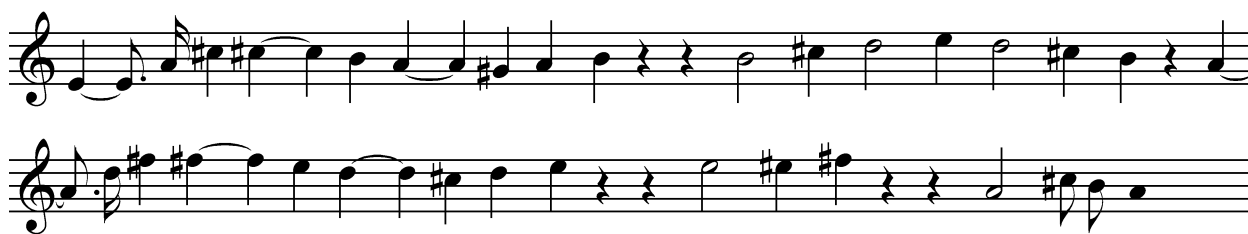
После расшифровки примеров определите жанровую природу мелодий и их образный строй, в соответствии с которыми попытайтесь сделать обработку мелодий:

- выполните гармонизацию на двух строчках для мелодий инструментального или танцевального характера,
- подберите и запишите аккомпанемент на трех строчках для вокального или хорового пения, сольного инструмента или инструментального дуэта.

№69



№70



№71



№72



Three staves of musical notation. The first two staves are identical and feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The third staff continues the melody with some longer note values and rests.

№73

Three staves of musical notation. The melody is more rhythmic and features a mix of eighth and sixteenth notes. There are several rests throughout the piece.

№74

Three staves of musical notation. The first staff has a trill (tr) over the first few notes. The melody is characterized by dotted rhythms and eighth notes.

№75

Two staves of musical notation. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including sharps and naturals.

№76

A single staff of musical notation. The melody is highly rhythmic, featuring a continuous stream of eighth and sixteenth notes.

№77

A single staff of musical notation. The melody is highly rhythmic, featuring a continuous stream of eighth and sixteenth notes.

№78

Exercise №78 consists of three staves of music. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are accompaniment lines, also in treble clef, featuring a steady eighth-note pattern.

№79

Exercise №79 consists of two staves of music. Both staves are in treble clef. The first staff is a single melodic line, and the second staff is an accompaniment line with a steady eighth-note pattern.

№80

Exercise №80 consists of two staves of music. Both staves are in bass clef. The first staff is a single melodic line, and the second staff is an accompaniment line with a steady eighth-note pattern.

№81

Exercise №81 consists of two staves of music. Both staves are in treble clef. The first staff is a single melodic line, and the second staff is an accompaniment line with a steady eighth-note pattern.

№82

Exercise №82 consists of two staves of music. Both staves are in treble clef. The first staff is a single melodic line, and the second staff is an accompaniment line with a steady eighth-note pattern.

№83



Trills marked 'tr' are present in the first staff.

№84

№85

№86

№87



№94

№95

**УРОВЕНЬ 4**

Расшифрованные мелодии этого уровня могут послужить основой более сложных творческих заданий, среди которых, наряду с названными ранее, сочинение *аккомпанемента и текста* к мелодиям вокальной природы или обработки для инструментальных ансамблей.

№96

Exercise No 97 consists of three staves of music. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff provides a bass line with eighth notes and rests.

No97

Exercise No 98 consists of two staves. The upper staff is a melodic line with eighth notes and trills. The lower staff is a bass line with eighth notes and rests.

No98

Exercise No 99 consists of three staves. The first staff is a melodic line with eighth notes and a trill. The second staff is a bass line with eighth notes. The third staff features a bass line with eighth notes and trills, marked with a '3' indicating a triplet.

No99

Exercise No 100 consists of three staves. The first staff is a melodic line with eighth notes and trills. The second staff is a bass line with eighth notes. The third staff is a bass line with eighth notes and trills.

No100

Exercise No 100 (continued) consists of two staves. The upper staff is a melodic line with eighth notes and trills. The lower staff is a bass line with eighth notes and trills.



№101



№102



№103



№104



№105





№106



№107



№108



№109



№110



Musical notation for No. 111, first system. It consists of two staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note. The second staff contains a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note.

No. 111

Musical notation for No. 111, second system. It consists of two staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note. The second staff contains a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note.

No. 112

Musical notation for No. 112, first system. It consists of two staves of music in treble clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note. The second staff contains a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note.

No. 113

Musical notation for No. 113, first system. It consists of two staves of music in treble clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note. The second staff contains a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note.

No. 114

Musical notation for No. 114, first system. It consists of three staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note. The second staff contains a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note. The third staff contains a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, and a whole note.

№115

Two staves of musical notation for exercise №115. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff continues the piece, featuring similar rhythmic patterns and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the latter half.

№116

Three staves of musical notation for exercise №116. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody with various rhythmic values. The third staff concludes the exercise with a key signature change to two flats.

№117

Two staves of musical notation for exercise №117. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the piece, featuring a key signature change to two flats towards the end.

№118

Three staves of musical notation for exercise №118. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves continue the piece, featuring a key signature change to two flats in the final section.

№119

Two staves of musical notation for exercise №119. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the piece, featuring a key signature change to two flats and a triplet of eighth notes in the lower register.



№120

Three staves of musical notation for No. 120. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

№121

Three staves of musical notation for No. 121. The first staff features a melodic line with some rests. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines.

№122

Two staves of musical notation for No. 122. Both staves feature trills (tr) and a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

№123

Three staves of musical notation for No. 123. The first two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

№124

One staff of musical notation for No. 124, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes in a major key.



## УРОВЕНЬ 5

После расшифровки обработать мелодии для инструментальных дуэтов различного состава. Возможен вариант инструментального дуэта с фортепианным сопровождением.

№125



№126



№127



№128



№129

Two staves of musical notation for exercise №129. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests and accidentals. The second staff contains a bass line with similar rhythmic patterns and accidentals.

№130

Two staves of musical notation for exercise №130. The first staff features a melodic line with eighth notes and rests. The second staff provides a bass line with eighth notes and rests.

№131

Two staves of musical notation for exercise №131. The first staff is a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is a bass line with eighth notes and rests.

№132

Two staves of musical notation for exercise №132. The first staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The second staff contains a bass line with eighth notes and rests.

№133

Two staves of musical notation for exercise №133. The first staff is a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is a bass line with eighth notes and rests.

№134

Two staves of musical notation for exercise №134. The first staff is a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is a bass line with eighth notes and rests.

№135



№136



№137



№138



№139



№140

