

КАК ОЖИВЛЯТЬ ЗВУКИ...

Глава 2

ОСНОВЫ ЛАДА

О ПОНЯТИИ ЛАДА В МУЗЫКЕ

Лад – слово русское, означающее *внутреннее устройство* любой системы, *порядок, принцип*, лежащий в основе отношений ее элементов. Говорят о ладе в семье, о ладе в крестьянской общине (Василий Белов – книга «Лад»), о ладе в коллективе.

Применительно к музыке это понятие ввел в обиход русский музыковед М. Д. Резвóй (1806 – 1853). В отличие от принятых в Европе терминов *модальность* и *тональность*, обозначающих исторически сменяющие друг друга принципы ладовой организации, смысл термина *лад* в современном понимании соединяет в себе и *модальную основу* – звукоряд ладовой структуры, и *тональную систему* – функциональные отношения составляющих ее звуковых элементов.

В музыке различных исторических эпох *лад* выражается во множестве конкретных способов организации – типов *ладовых структур*, которые могут классифицироваться по разным признакам:

- по типу носителя функций:
 - лады *мелодической* природы, в которых функции выражены *звуками*, вступающими в отношения с другими звуками, составляющими мелодическую линию;
 - лады *гармонической* природы (функции выражены *аккордами*, вступающими в отношения с другими аккордами в гармонической последовательности);
- по структуре звукоряда, составляющего ее *модальную основу*:
 - *диатоника* различных видов: чистая (строгая), полная, неполная, условная (альтерационная), октавная, неоктавная;
 - *пентатоника* (тоже может быть октавной и неоктавной);
 - *хроматика*;
 - *симметричные лады* разного вида;
- по строению системы функций:

- *простые* (имеющие одну тонику и соответствующий ей звукоряд);
- *сложные*, также разделяющиеся на разные типы:
 - ✓ *переменные*, основанные на смене устоев при неизменной модальной основе;
 - ✓ *вариантные*, содержащие при неизменной тонике разные варианты отдельных ступеней,
 - ✓ *сочетающие* вариантность с переменностью в одной структуре;
 - ✓ *многоплановые*, опирающиеся на политоникальность мелодических устоев и контраст модальной основы в разных слоях ткани.

Для освоения лада недостаточно ограничиться теоретическими знаниями, сколь бы полными и точными они ни были. Желаемый результат достигается здесь сочетанием *практических, аналитических и творческих* навыков, позволяющих слуху учеников воспринимать все *краски* и все оттенки *движения*, порождаемые *сопряжением звуков и созвучий*.

В программах по сольфеджио для ДМШ и музыкальных училищ не может быть отражено все многообразие ладовых структур, однако сведение их только к простым ладовым структурам гармонической природы слишком упрощает картину лада в сознании учеников. Необходимо, не перегружая слух и память учеников, дать общее представление о разных типах лада, а изучаемые структуры использовать в качестве моделей лада – показать, как и почему возникает в них функциональная связь ступеней и аккордов, а также научить сознательно создавать нужные соотношения звуковых элементов и изменять их.

ТОНАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ЗВУКОВ И АККОРДОВ

Элементы любой ладовой структуры, сколь бы простой или сложной она ни была, потенциально обладают и тональными и модальными свойствами – каждый звук и созвучие в процессе движения выявляют тональные функции, проявляющиеся в его отношениях с другими звуками и созвучиями, при этом все они имеют вполне определенную позицию в ладовом звукоряде.

Существующее в теории разделение ладовых структур на лады гармонической и мелодической природы, проводимое в аналитических целях, носит в значительной мере условный характер: в музыке различных исторических периодов практически не существует отдельно мелодических и гармонических ладовых структур и функций. Любой лад мелодической природы даже в условиях монодии непременно включает гармоническую

координацию опорных звуков, какой бы простой она ни была. Любой лад гармонической природы обязательно содержит более или менее развитую систему мелодических функций, организующих голоса музыкальной ткани. Однако такое разделение все же оправдано, если говорить о форме тоники: в ладовых структурах гармонической природы тоника выражена созвучием, в структурах мелодической природы – звуком.

Функция есть одно из коренных свойств звуковых элементов в музыке, проявляющееся в их способности вступать в смысловые отношения с остальными элементами лада. Возникающее при этом так называемое «ладовое тяготение» не следует считать свойством самих ступеней и аккордов, оно вовсе не является некоей «непреодолимой силой, влекущей слух композитора и слушателя к тонике». Сила сопряжения элементов лада и их направленность непостоянны, и варьируются в заметных пределах. Они зависят от многих условий, в первую очередь, от положения звука или созвучия в системе временных отношений. Для оценки направления и интенсивности тональных связей необходимо хорошо ориентироваться в организации музыкального времени.

Структура музыкального времени – одна из фундаментальных основ существования и развития музыкального языка. Она не является раз и навсегда данной, ее принципы заметно различаются в разных национальных культурах и на разных этапах исторического развития, как это происходит и со всеми остальными элементами музыкального языка.

Поскольку данный раздел пособия посвящен освоению логики классической тональной системы, здесь подчеркнутое внимание уделено средствам и способам организации временных отношений, актуальным для классической музыки – тем, которые, прежде всего, способствуют проявлению тональных связей звуковых элементов лада.

Следует специально оговорить особую роль тоники в тональной системе: здесь она представляется конечной целью движения, его итогом, поэтому особенно важно в анализе обратить внимание на способы ее оттягивания и преодоления. Нередки и случаи, когда тоническая функция не появляется вплоть до самого конца, и лишь подразумевается.

Для освоения логики тональной системы необходимо научиться оценивать вес долей такта. В школьной теории принято считать, что первая доля такта всегда самая сильная, однако на практике это далеко не всегда так. Вот характерный пример:

Пример 12

Р. Шуман. «Взор его при встрече»

Larghetto

Взор е - го при встре-че о - сле - пил ме-ня

Здесь, в размере $\frac{3}{4}$, более сильной оказывается вторая доля – на ней происходит смена функции.

Свои коррективы вносит здесь ритмическое и гармоническое содержание долей. Нередко в размере $\frac{4}{4}$ или $\frac{6}{8}$ тяжелее вторая половина такта. Даже в размере $\frac{2}{4}$ может оказаться акцентированной не первая, а вторая четверть. В приведенном ниже примере рядом с авторским обозначением $\frac{2}{4}$ редакторы в скобках ставят $\frac{4}{8}$, справедливо понимая его как размер сложный, имеющий две сильные доли в такте – первую и третью восьмые. «Перевес» второй половины такта в первых двух фразах создает смена гармонии и ритмическая остановка, облегченный вес первой половины тактов – ускорение пульсации.

Пример 13

Л. Бетховен. Соната для ф-п. №4, часть II

Adagio

1. Отличать легкие такты (или полутакты) от тяжелых: первые наполнены более активной ритмической и гармонической пульсацией, во вторых это движение приостанавливается или наступает покой. Оценить «вес» тактов глазами невозможно, его можно почувствовать «на вкус», «пережить» в реальном движении. Для этого ученикам необходимо точно воспроизвести ритмическую структуру мелодии, при этом даже не обязательно ее петь – достаточно лишь просольмизировать;

2. Определять синтаксическую структуру мелодии, ее членение на построения разной протяженности. Более короткие фразы или мотивы создают ожидание продолжения и «тяготеют» к более протяженным.

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

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

5. Напротив, структуры, в основу которых положено суммирование (увеличение масштабов построений к концу формы) или дробление с замыканием, создают ощущение завершенности формы.

6. Примером различной роли синтаксиса может служить начало *Andante* из сонаты №10 Л. Бетховена.

Пример 14

Л. Бетховен. Соната для ф-п. №10, ч. II

Andante
La prima parte senza replica

The musical score shows the beginning of the first part of the second movement. It is in 4/4 time and consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes dynamics such as *sf*, *cresc.*, and *p*. Dashed lines above the staves indicate phrasing across measures.

Первая часть темы вариаций написана в форме модулирующего периода со структурой 2+2+2+1+1 (дробление). Благодаря такой структурной разомкнутости формы тоника соль мажора, завершающая второе предложение, воспринимается как недостаточно устойчивая, требующая продолжения, несмотря на свой совершенный вид и предшествующий ей полный оборот¹.

¹ Ясно, что Бетховен разомкнул структуру первого периода, чтобы стало естественным ожидание развития и завершения темы во второй части темы.

Другое дело, если бы второе предложение периода представляло неделимый четырехтакт – в этом случае ощущения незаконченности не возникало бы. Можно проверить это, и, попросив извинения у Бетховена, слегка «подправить» его текст:

Пример 14а

Andante
La prima parte senza replica

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked *Andante* and *La prima parte senza replica*. It begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, featuring dynamic markings for *cresc.*, *sf*, *cresc.*, *sf*, and *p*.

Благодаря гаммообразному движению верхнего голоса и отсутствию повторов все цезуры во втором предложении преодолеваются, образуя теперь цельный четырехтакт. В результате заключительная тоника тоника *соль мажора* воспринимается теперь как окончательный уход из *до мажора*, и продолжения темы не ожидается.

ВИДЫ ТОНАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ

Гармония – наиболее активное средство, позволяющее музыкальному языку передавать градации *движения и покоя*. Если, по словам М.И. Глинки, «мелодия – душа музыки», то гармония – ее *сердце*. Гармония – основной ориентир в музыкальном времени, ее ускоряющаяся и замедляющаяся пульсация, смены гармонических функций, сопровождающие развитие мелодии, наиболее точно указывают слуху местонахождение сильной доли.

Каждый звуковой элемент лада – ступень, интервал, аккорд, кластер – в отношениях с другими элементами проявляет свою *тональную функцию*.

Функции *гармонические* возникают из отношений *аккорда* с другими *аккордами* лада;

Функции *мелодические* возникают в результате взаимоотношений *звука* с другими *звуками* внутри данной мелодической линии.

Оба названные вида функций находятся в тесном взаимодействии, поскольку любой аккорд, любая вертикальная структура складывается из взаимодействия голосов, его образующих и его одухотворяющих.

Термин **тоника** (от греческого корня «тон», «тонос» – *натяжение, напряжение*) можно перевести как «тянущая», «притягивающая». Роль тоники в тональной системе – создавать *состояние покоя*. Для слушателя гармония тоники служит основным ориентиром во временной структуре и одновременно позволяет определить свое положение в пространстве: «тоника – там, где «Я».

Состояние покоя, передаваемое тонической гармонией, имеет в музыке множество оттенков, включая такие полярные, как «тоника открытая», создающая ожидание продолжения, и «тоника закрытая» (окончательный покой, не предполагающий дальнейшего движения). *Степень устойчивости тоники* может быть различной, она зависит, в том числе, и в первую очередь, от ее положения *во временной структуре*. Легко понять, что тоника, стоящая на сильной доле такта, «перевешивает» тонику на слабой доле, тоника в тяжелом такте весомее тоники в легком, тоника, завершающая короткие построения, звучит менее устойчиво, чем та же тоника, завершающая протяженную фразу – ее «дольше ждали».

Понятие *доминанта* (от латинского «доминус» – «Господь», «господин») переводится как *главная, господствующая*. Это название получила группа созвучий, создающих стремление к *тонике*, ожидание устоя. Степень яркости проявления доминантовой гармонии также варьируется – как в зависимости от структуры ее вертикали, так и от ее временного положения. Так, консонирующая доминанта, попавшая на сильную долю тяжелого такта (например, в половинной каденции) теряет свое стремление к *тонике* и легко может превратиться в местный устой, нередко подкрепленный разрешением в нее предшествующих гармоний, где тоника становится субдоминантой к этому местному устою. Именно это происходит с гармонией доминанты в следующем примере:

Пример 15

П. И. Чайковский. Симфония №4, II часть

Andantino in modo di canzona
simplice ma grazioso

Ob.

p

Archi pizz.

Понятием **субдоминанта** обозначаются свойство группы созвучий, создающих движение *от тоники*, уводящих от устоя. Сила этого движения также определяется многочисленными условиями контекста, в том числе, и прежде всего структурой временных отношений. Ощущение, что гармония субдоминанты *уводит от тоники*, особенно заметно, когда она появляется в *более тяжелом такте* после тоники. В иных метрических условиях это может проявляться не столь явно.

Разнообразные свойства гармонических функций и роль временных отношений в их реализации легко продемонстрировать в примере из музыки Л. Бетховена:

Пример 16

Л. Бетховен. Соната №5. Adagio molto

Так, тоническая гармония в первом такте легче, менее устойчива, чем во втором, тяжелом. Доминантовый квинтсектаккорд в третьем (легком) такте более неустойчив, чем трезвучие доминанты в четвертом, тяжелом. Субдоминанта, образующая кульминацию первого предложения, откровенно подчиняет себе предшествующую тонику.

Определяя в анализе гармонического материала соотношение устойчивости и неустойчивости, выделяя преобладающий тип функциональных связей, оценивая активность гармонических и мелодических связей, мы получаем хорошую основу для характеристики музыкальных образов, их направленности и драматургической роли в произведении.

ТОНИКА И ЕЕ ВАРИАНТЫ

Тоническая функция во всех ее разновидностях служит основным тональным ориентиром, позволяющим оценивать роль всех элементов ладовой структуры:

Гармоническая тоника – *устойчивый аккорд*, завершающий определенный этап гармонического развития.

Мелодическая тоника – *устойчивый звук*. В условиях одноголосия или унисонного пения в ладовых структурах мелодической природы («монодических» ладах) он является единственным выражением покоя.

В классической тональной системе *гармонической тоникой консонирующий* интервал или аккорд – мажорное либо минорное трезвучие (секстаккорд), нередко с обогащающими его побочными тонами.

Тонический квартсекстаккорд не может выступать в роли тоники в силу внутреннего конфликта – звуков тоники в верхних голосах и баса на доминанте. На сильной доле такта он чаще всего проявляет себя как *кадансовый квартсекстаккорд*, создающий ясную тональную настройку, но передающий не тонику, а ее *ожидание*, не покой, а его *предчувствие*. Впрочем, некоторые педагоги ДМШ не видят разницы между разными видами тонической гармонии, позволяя ученикам завершать гармонический оборот квартсекстаккордом первой ступени.

Вопрос о взаимодействии гармонической и мелодической тоник имеет свою историю. Подразумевается, что в классической гармонии мелодический устой возникает преимущественно *на основном тоне* гармонической тоники и «поглощается» ею. Однако уже в произведениях барокко, классицизма или раннего романтизма мелодический устой может опираться и на терцию, и на квинту устойчивого аккорда, делая, таким образом, тонику «открытой», ожидающей продолжения.

Такой открытый характер, благодаря *мелодическому устою* на V ступени, приобретает тоника в Вальсе Э.Грига.

Пример 17

Э. Григ. Вальс

Allegro moderato



В результате модальная основа примера – звукоряд мелодического минора – расслаивается на два *пентахорда*, нижний из которых основан на *темных*, низких ступенях, верхний собирает все *высокие*, светлые. В результате возникает особое богатство красок при экономии средств.

Музыка 19 в. дает образцы применения в качестве тоники созвучий более сложной структуры – например, таких мягких *диссонансов*, как малый минорный или большой мажорный септаккорды, или увеличенное трезвучие. В произведениях композиторов 20 в. можно отыскать множество примеров,

где тоникой оказываются более откровенно диссонирующие, конфликтные гармонии («условные тоники»). Однако такие диссонансы в качестве тоники всегда возникают в качестве *суммы мелодических устоев* на его разных, прежде всего *диссонирующих тонах*.

Принципиальное отличие консонантной («истинной») тоники от диссонантной («условной») очевидно: консонантная («истинная») тоника может и не прозвучать, а лишь ожидаться, так как на нее будут указывать подчиненные ей гармонии, а для утверждения диссонирующего созвучия в качестве тоники необходимо активное участие *мелодических функций, нейтрализующих ее диссонантность*.

Нередко в произведениях композиторов 20 в. именно *мелодическая тоника* становится *основным тональным ориентиром*, а функциональное значение гармонических вертикалей ослаблено, им отводится колористическая и фоническая роль.

МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА ЛАДА

Для характеристики ладовой структуры, наряду с характеристикой ее *функциональной системы* – тоники с подчиненной ей системой функциональных отношений, особую важность имеет определение ее *модальной основы* – звукоряда, в условиях которого разворачивается система мелодических и гармонических функций.

Различия в структуре ладовых звукорядов определяют характер мелодических или гармонических связей, возникающих между звуковыми элементами, их силу и прочность, легкость или затрудненность.

Основным типом ладовых звукорядов является диатоника (греч. диа – сквозь, тонос – напряжение, натяжение). Термин этот означает звукоряд, отличающийся особой легкостью мелодических связей и возможностью свободной смены устоев благодаря взаимным тяготениям всех ступеней лада. Любой ученик замечает, как легко поются упражнения в натуральных мажорных и минорных гаммах и как усложняется связь ступеней лада при появлении альтераций.

Известны различные виды диатоники:

- *Строгая* (или чистая). К ней относятся все октавные «*белоклавишные*» гаммы – натуральный мажор и минор, а также их варианты – дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и локрийский;
- *Условная* (или альтерационная). К ней относятся гармонический, мелодический мажор и минор, а также все другие семиступенные их

варианты, содержащие альтерацию отдельных неустоев, в том числе и образующую увеличенные секунды;

- *Неполная* – дихорды, трихорды, тетракорды, пентакорды, представляющие как будто фрагменты диатонических гамм разного вида;

- *Неоктавная* – звукоряд, образованный сцеплением трихордов, тетракордов, пентакордов одинаковой или разной структуры. Особенностью неоктавных гамм является несовпадение высоты ступеней в разных октавах;

Очень широко в народной и профессиональной музыке разных стран и регионов мира представлена пентатоника – звукоряд, в котором отсутствуют *полутоны* и ступени, образующие *третон*. Как и диатоника, пентатоника может быть *неполной* или *неоктавной*.

Пентатоника относится к *ангемитонным* (бесполутоновым) звукорядам, как и целотонная гамма. Однако интонационные связи ступеней на основе пентатоники, благодаря присутствию чистых кварт и квинт, возникают легко и просто, в то время как в целотонной гамме все кварты и квинты увеличенные.

Особый тип ладовых звукорядов образует *хроматика* (от греч. *хроматос* – «расцветенный», «разноцветный»). Это звукоряд, в котором в одной октаве присутствуют разные варианты одной и той же ступени, образованные *альтерацией* – повышением или понижением ступеней лада.

Хроматика бывает *внутритональная*, где альтерируются только неустойчивые ступени лада, и *модуляционная*, приводящая к модуляции, т.е. смене тональности, где возможны и альтерации устойчивых ступеней исходной тональности, образующие движение к устоям в новой тональности.

Благодаря утверждению равномерной темперации композиторы, начиная с 19 в., открыли и освоили множество новых типов звукорядов, основанных делении октавы на равные части – так называемых «искусственных» или «симметричных» ладов («ладов ограниченной транспозиции»):

- так, деление октавы на 4 части образует уменьшенный септаккорд, заполнение которого дает гаммы *тон-полутон* или *полутон-тон*;

- деление октавы на три части образует увеличенное трезвучие, заполняемое либо *целотонной* гаммой, либо гаммами *тон-полутон-полутон*, *полутон-тон-полутон*, *полутон-полутон-тон*.

Освоение мелодической и гармонической систем этих звукорядов в музыке 19-20 вв. привело к открытию *модальной техники* – новых приемов

организации музыкальной ткани, позволяющих раскрыть красоту и богатство как привычных, старых, так и новых вариантов модальной основы лада.²

МОДАЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

В традиционных учебниках и пособиях ступени лада, интервалы и аккорды рассматриваются только в качестве носителей «устойчивости» или «неустойчивости» в жесткой «схеме ладовых тяготений» (три *устоя* – I, III и V, и четырех прилегающих к ним *неустоя*).

Анализ модальных позиций ступеней помогает понять истинную природу ладовых тяготений – связать направление и силу тональных связей не с номером ступени, а с их *позицией* в ладовом звукоряде.

Модальные позиции ступеней лада определяются двумя способами:

- высотным соотношением с тоникой – *относительная модальная позиция*;
- *положением среди остальных ступеней* – *абсолютная модальная позиция*.

ОТНОСИТЕЛЬНАЯ МОДАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ СТУПЕНИ

- *Высокими* по позиции, *светлыми* по звучанию (и *теплыми* по тону) являются ступени, образующие с тоникой *большие интервалы*;
- *Низкими* по позиции, *темными* по окраске (и *холодными* по тону) являются ступени, образующие с тоникой *малые интервалы*;
- *Нейтральной позицией* обладают ступени, образующие с тоникой *чистые* интервалы.

Учет модальных позиций позволяет определить причину светлой окраски мажорного и темной – минорного:

- Светлая окраска натурального мажора создается присутствием в его составе *четырех высоких* ступеней – II, III, VI и VII – и трех нейтральных, I, IV и V. Низких ступеней здесь нет.
- Темная окраска натурального минора создается наличием в его звукоряде *трех низких* ступеней – III, VI и VII, трех *нейтральных* – I, IV и V, и лишь одной *высокой* – II.

² Сведения о свойствах разных типов звукорядов и приемах модальной техники, позволяющих раскрыть их выразительные возможности, содержатся в кн: В.П. Серeda «О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки». – М., «Классика -21», 2010. ч. II, Модальная техника.

АБСОЛЮТНАЯ МОДАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ СТУПЕНИ

Определение *абсолютных* модальных позиций позволяет выстроить *градации света и тени* среди высоких, низких и нейтральных ступеней.

Для любого музыканта очевидна более светлая окраска V ступени и более темная – IV, хотя с тоникой они обе образуют одинаковые чистые интервалы. Причина такого различия – в их различном положении среди остальных ступеней гаммы:

- Более высокой, более *светлой* по позиции (и более *теплой* по тону) будет та, на которой образуется *максимальное количество малых и уменьшенных интервалов* – она находится *ближе к вышележащим ступеням*.
- Более низкой по позиции, *темной* по окраске (и холодной по тону) будет восприниматься та ступень, на которой строится *максимальное количество больших и увеличенных интервалов* – она отстоит *дальше от вышележащих ступеней* и, соответственно, *звучит ниже*.

Абсолютную модальную позицию ступеней белоклавишного звукоряда продемонстрируем с помощью приводимой ниже таблицы:

И Н Т Е Р В А Л Ы	Количество интервалов разного вида на ступенях белоклавишного звукоряда							
	ум.	-	-	-	-	-	-	1
м.	-	2	4	-	1	3	4	
ч.	3	3	3	2	3	3	2	
б.	4	2	-	4	3	1	-	
ув.	-	-	-	1	-	-	-	
Звуки	До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля	Си	

Анализ таблицы показывает, что *среди звуков на белых клавишах*:

- Наиболее *высоким* по позиции (самым *светлым* по окраске и самым *теплым* по тону) является звук **си** (на нем строятся 1 уменьшенный, 4 малых, 2 чистых интервала, и нет ни больших, ни увеличенных);
- Самый *низкий* по позиции (самый *темный* по окраске и *холодный* по тону) – звук **фа** (1 увеличенный интервал, 4 больших, 2 чистых, и нет ни малых, ни уменьшенных интервалов);
- Осью симметрии на белых клавишах является **ре** – самая «уравновешенная» ступень (3 чистых, 2 больших и 2 малых интервала). Выше ее расположены по квинтам три все более светлые ступени (причем, каждая следующая светлее предыдущей), ниже – три более темные.

Расположив эти ступени сверху вниз от самой светлой до самой темной, мы получаем хорошо известную всем последовательность звуков:

ля минор		до мажор
II	СИ ↑	VII
V	МИ ↑	III
I	ЛЯ ↑	VI
IV	РЕ	II
VII	СОЛЬ ↓	V
III	ДО ↓	I
VI	ФА ↓	IV

Полученный ряд звуков объясняет причину распределения *света и тени* среди ступеней «белоклавишной» диатоники. При прочтении сверху вниз он отражает порядок бемолей, в обратном порядке – порядок диезов. Это выглядит не только весьма знакомо, но и логично: при движении по квинтовому кругу вниз, в сторону бемолей приходится «погасить» сначала самый светлый звук – **си**, понизив его, затем последовательно все остальные, вплоть до **фа-бемоля**; при движении вверх, в сторону диезов процедура повторяется в обратном порядке: сначала поднимается позиция самого темного – **фа**, затем поочередно позиции всех следующих звуков ряда, вплоть до **си-диеза**.

Наибольшим *модальным напряжением* отличаются крайние звуки этого ряда, его два модальных «полюса» – **фа** и **си**, между которыми возникает наиболее напряженный интервал *тритона*. Для *до мажора* это тритон *доминантовый* (поскольку входит в состав доминантсептаккорда и вводного септаккорда – самых ярких гармоний доминантовой группы), для *ля минора* – *субдоминантовый* (поскольку входит в состав самой активной субдоминантовой гармонии – трезвучия и септаккорда II ступени минора (и гармонического мажора)).

Естественно, альтерации ступеней лада могут заметно варьировать его окраску. Так, повышение VII и VI ступеней минора высветляет минор, а их понижение в мажоре вносит в лад темные краски. Аналогичным образом проявляют себя и в мажоре и в миноре другие альтерации, подчас создавая причудливое сочетание света и тени и формируя особый интонационный профиль лада.

Так, среди миноров самым светлым (и самым уравновешенным) является дорийский – в нем две низкие, три нейтральные и две высокие

ступени, одна из которых дает характерную дорийскую сексту. Самый темный минор – фригийский, в его составе три нейтральные и четыре низких ступени, одна из которых дает фригийскую секунду.

Самый светлый из белоклавишных мажоров – лидийский, в нем только две нейтральных и пять высоких ступеней, среди них максимально высокая, образующая лидийскую кварту. Миксолидийский мажор темнее натурального, он затемнен присутствием низкой седьмой ступени, дающей с тоникой миксолидийскую септиму.

Еще более разнообразным является красочный состав гамм альтерационной диатоники – таких, как «лидийско-миксолидийский» или «дорийско-фригийский». Сюда же относятся мажор и минор с двумя увеличенными секундами (названные в некоторых учебниках странным термином «дважды гармонический»), а также лидийский мажор с повышенной II ступенью или дорийский с повышенной IV, широко применяющиеся в музыке 19-20 вв., но не получившие отражения в традиционных учебниках.

Роль главных септаккордов и их обращений в тональной системе можно сравнить с ролью глаголов в речи: попробуйте рассказать о каком-либо случае без участия глаголов, и вы сразу почувствуете большие затруднения. В языкознании есть не слишком популярный термин «глагольная температура», которая измеряется процентом глаголов в речи – чем выше такой процент, тем больше информативность сообщения. Присутствие главных септаккордов, благодаря ясной и определенной направленности гармонических связей к тонике, создает активный, целеустремленный характер музыкального образа, а их отсутствие нейтрализует, «размагничивает» тональные связи, способствует созданию атмосферы созерцательности.

Именно положение доминанты и субдоминанты среди остальных ступеней определяет их разную окраску: среди нейтральных ступеней доминанта – наиболее светлая, субдоминанта – наиболее темная. Это ясно уже в сопоставлении ступеней, но особенно проявляется в сопоставлении гармоний, принадлежащих этим функциям.

Таким же способом можно выявить распределение модальных позиций ступеней в любой семиступенной, октавной гамме, и натуральной, и альтерационной – везде, где первая ступень может служить основным ориентиром для определения модальных позиций. В других звукорядах – например, в целотонном или гамме «тон-полутон» – такого единственного ориентира, по которому будут выстраиваться модальные позиции, нет.

Пентатоника может быть представлена как в привычном октавном, так и в неоктавном варианте. В этом случае, благодаря возникновению симметричного строения гаммы, ориентир смещается на разные ступени, и, соответственно этому, меняется оценка всей системы модальных позиций относительно новой «оси».

Окраска аккордов, взятых вне контекста, зависит только от их интервальной структуры. Но, попадая в условия конкретного звукоряда, она становится зависимой от модальной позиции ступеней составляющих аккорд. Это обстоятельство позволяет понять, почему мажорное трезвучие далеко не всегда наполнено светом, а минорное – тенью. Так, мажорное трезвучие VI ступени – наиболее темное из трезвучий натурального минора, а минорная III ступень – самое светлое трезвучие мажорного лада.

Вообще, все мажорные трезвучия в натуральном миноре намного темнее, чем в натуральном мажоре – они стоят здесь на низких ступенях, а все *минорные трезвучия* в натуральном *мажоре* гораздо *светлее*, чем в натуральном миноре – здесь их образованы высокими, светлыми ступенями.

Понимание этого особенно важно в построении упражнений по слуховому анализу: в условиях связанных гармонических последовательностей аккорды начинают звучать иначе, чем они звучали вне контекста.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТОНАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ И МОДАЛЬНЫХ ПОЗИЦИЙ

Освоение лада предполагает не только ясное представление структуры мажора и минора разных видов. Натуральный мажор и гармонический минор стали господствующими ладами в эпоху барокко и классицизма, но уже композиторы-романтики открыли своеобразие и прелесть различных звукорядов чистой диатоники и ее альтерационных форм.

Практика показывает, что выпускники ДМШ плохо представляют реальный состав самых распространенных гамм. В силу сложившейся практики курса сольфеджио они считают достаточным учить только ключевые знаки натуральных мажоров. По мнению достаточного числа педагогов, «миноры – они параллельные», их учить не надо, достаточно освоить пресловутую «схему ладовых тяготений».

Реальный случай из практики: я спрашиваю ученика духовой школы о том, сколько знаков в *до миноре*, и в ответ слышу:

- Три!
- Какие же это знаки?
- Три диеза! Фа-диез, до-диез, соль-диез! – радостно рапортует ученик.
- Откуда же в до миноре появились диезы?
- Из параллельного Ля мажора!

Знание структуры каждой гаммы включает представление о соотношении в гамме ступеней с различной модальной позицией. Очень важно научить учеников видеть в любой гамме не только ее устои и неустои, но и различать ступени по их позиции – *высокие, низкие, нейтральные*. Ученики, хорошо представляющие строение гаммы, не будут пытаться понижать шестую ступень в гармоническом миноре и повышать седьмую в гармоническом мажоре.

О СПЕЦИФИКЕ ПОВЕДЕНИЯ СТУПЕНЕЙ ЛАДА В ТОНАЛЬНОЙ И МОДАЛЬНОЙ СИСТЕМАХ

Поведение ступеней различно в зависимости от преобладающей в музыке направленности ладовых связей в сторону *ценностей тональных или модальных*:

- В тональной системе наиболее тесная связь устоев и неустоев достигается движением ступеней в сторону их модальной позиции: высокие (или повышенные) ступени идут вверх, низкие (или пониженные) – вниз. Весьма наглядно это можно продемонстрировать на разрешении «характерных» интервалов, где движение ступеней соответствует их модальным позициям. Впрочем, высокие ступени могут пойти вниз, а низкие вверх, если вести их через хроматизм – именно так VII ступень в натуральном миноре разрешается в I, а IV ступень в натуральном мажоре в V. Ощущение связности при разрешении нейтральных ступеней усиливается параллельным движением, что должно учитываться при разрешении интервалов и аккордов.

В школьной практике эти варианты поведения ступеней превратились в незыблемые правила. Так, повышение VI и VII ступеней минора может возникать только в восходящем движении, поскольку «мелодический минор вниз идет по натуральному» – так уверяют многие выпускники ДМШ.

- В условиях повышенного интереса к модальным свойствам ступеней они ведут себя прямо противоположно: *низкие* идут *вверх*, *высокие* – *вниз*. Таким образом, выявляется их *независимость от тональных связей*.

Это хорошо видно в примере из музыки К. Дебюсси. Здесь *низкая* VI в мелодии идет *вверх* (явно против «схемы ладовых тяготений»), а *высокая* II – *вниз*.

Пример 18

К. Дебюсси. Шаги на снегу.

Triste et lent ♩ (=44)

pp *p* *expressif et douloureux*

Такой способ разрешения ступеней – характерная черта функциональной системы в так называемых «старинных» или «народных» ладах, на которых построены многие образцы фольклора. Это происходит даже со ступенями, образующими интервал увеличенной секунды в гармоническом миноре и мажоре, где низкая VI идет вверх, в повышенную VII или наоборот, как это бывает в «орнаментальных» мелодиях. Способ этот не согласуется с пресловутой «схемой ладовых тяготений», отчего его обходят в школьных программах.

«ТЯГОТЕНИЕ» И «РАЗРЕШЕНИЕ» СТУПЕНЕЙ ЛАДА

Так называемое «тяготение неустойчивых ступеней в устойчивые» – один из стойких мифов курса сольфеджио. Принятое в большинстве пособий и учебников объяснение «тяготения» и «разрешения» ступеней с помощью трех белых кружочков (устоев) и четырех черных (неустоев), где кружочки-неустои переводятся в соседние «беленькие» устои, согласно «схеме ладовых тяготений», представляет собой еще один способ заменить ученикам практическое освоение лада тупой зубрежкой.

Наиболее полно и точно тяготение ступеней отражает известный афоризм И.В. Способина: «каждый звук тяготеет туда, куда он пошел». Для того чтобы реально овладеть логикой, которой подчиняются связи ступеней лада, ученики должны усвоить несколько важных тезисов:

1) Устойчивость и неустойчивость не возникает в отдельно взятом звуке или ступени. Эти качества возникают только в музыке, в реальном сопряжении звуков, в условиях конкретной ритмической и метрической организации;

2) «Разрешение» ступени лада, то есть реализация ее функции – один из наиболее эффективных способов «оживить» звуки, наделить их музыкальным смыслом. Для того, чтобы определить положение данной ступени в данной гамме, необходимо построить реальный, осмысленный мелодический оборот, способный *настроить слух на нужную тональность* и реально *привести слух к нужному устою*.

3) Для освоения ладовых функций звуков ученики должны научиться разрешать все ступени лада, в том числе и устойчивые. Только в реальном сопряжении слух может различить, звучит ли ступень устоем или неустоем.

4) Независимо от формы выполнения задания – устной или письменной – мелодическая фигура разрешения должна быть организована в ритме и размере, с таким расчетом, чтобы главные ступени – D и T (в миноре возможны S и T) – занимали сильные доли такта. Только в этом случае эти ступени смогут проявить свою способность настраивать слух на нужную тональность.

В одном из недавно изданных учебников я прочитал, что I, IV и V ступени считаются *главными*, потому, что *на них стоят главные трезвучия*. Через несколько страниц там же сообщалось, что *трезвучия тоники, доминанты и субдоминанты считаются главными, потому что стоят на главных ступенях*. Круг замкнулся.

О ТОНАЛЬНОЙ НАСТРОЙКЕ

Одно из распространенных интонационных упражнений – разрешение ступеней лада с *предварительной настройкой на тонику*. Конечно, польза есть и в этой форме работы, особенно на начальном этапе обучения, пока ученики еще нетвердо ориентируются в гамме. Однако усвоенную в результате такой работы «схему ладовых тяготений» нельзя применить на практике, поскольку эта схема работает только в теории.

Не следует сообщать ученикам правила обязательного поведения ступеней – они существуют только в школьных учебниках. Вместо этого необходимо включить детей в самостоятельный поиск условий, в которых возникают наиболее связные интонации. Ученики смогут развивать свою музыкальность, если сумеют *оживить* связи ступеней, *возродить, вызвать к жизни* заложенный в них потенциал.

К сожалению, принятая в наших ДМШ система обучения не формирует звуковое и ритмическое воображение учеников. Приведу пример диалога, неоднократно возникавшего у меня с моими слушателями – учениками ДМШ (а иногда и их педагогами):

Вопрос: Сколько натуральных мажорных гамм включают в свой состав звук *ре*?

— Много! Это надо посчитать. Это гаммы, где нет *ре-бемоля* и *ре-диеза*.

А какой ступенью натурального мажора не может быть звук *ре*?

— Как так! Он может быть любой ступенью!

И сколько же таких ступеней в натуральном мажоре?

— Семь! А, значит и гамм тоже семь?

Хорошо, давайте теперь назовем эти семь гамм.

— Первая – до мажор.

Не лучше ли называть гаммы по порядку ступеней. В какой тональности *ре* будет первой ступенью?

— Ре мажор!

Где *ре* будет второй ступенью?

— Ми мажор! ...Ой, нет, до мажор.

Третьей ступенью?

— Си мажор! ...(Ой, нет, там же ре-диез). Си-бемоль мажор... и т.д.

На заключительном этапе работы ученику предлагается *найти разрешение данного звука во всех тональностях*, в состав которых он входит, *без предварительной настройки на искомую тональность*. Ученики смогут прийти в нужную тонику, если выстроят наиболее прочные, убедительные для слуха связи ступеней, и обязательно во многих вариантах ритма и размера. Можно предложить несколько простых упражнений, активизирующих воображение и фантазию учеников и помогающих им практически освоить разрешение ступеней. Ученикам предлагается:

1) Для начала: назвать употребительные гаммы натурального мажора и минора, в состав которых входят звуки *ля-бемоль* (или *соль-диез*). Знание таблицы ключевых знаков здесь вряд ли поможет – придется включить воображение, представить интервал, на который каждая ступень отстоит от тоники, и уточнить название ступени в найденной тональности.

2) Следующее задание: разрешить данный звук в качестве устойчивого звука в мажоре и миноре. Приводим примеры таких разрешений:

Пример 19

The image shows six musical examples, numbered 1 to 6, illustrating the resolution of the G-flat sound in different keys and modes. Each example is written on a single staff in treble clef. Example 1: E major, 4/4 time, starts on G4. Example 2: F minor, 4/4 time, starts on G4. Example 3: G major, 3/4 time, starts on G4. Example 4: A major, 4/4 time, starts on G4. Example 5: D major, 4/4 time, starts on G4. Example 6: C major, 3/4 time, starts on G4.

Ученики должны понимать, что мажор от минора отличается *не только третьей ступенью* – можно добиться убедительной разницы мажора и минора, не прибегая к этой ступени. Мелодические обороты в примере 1 и 2 ясно указывают на ладовое наклонение, поскольку начинаются с третьей ступени. В остальных примерах третья ступень вообще не задействована, тем не менее, ладовое наклонение и здесь звучит ясно: здесь мажорная и минорная краска – результат VI ступени, в мажоре *высокой*, в миноре *низкой*. Конечно, присутствие здесь III ступени лишь уточнит настройку.

Можно также предложить разрешить данный звук в тех тональностях, где он является:

- *неустоем;*
- *высокой ступенью;*
- *низкой ступенью;*

- *нейтральной ступенью;*
- *альтерированной ступенью.*

Полезно для ученика увеличится, если предложить ему варьировать в мелодическом обороте, образующем разрешение, *размер, стопу, ритмический рисунок*. Весьма полезно также найти примеры таких разрешений в знакомых мелодиях.

Таким образом, ученики, уточняя для себя строение различных гамм, тренируют свое *воображение и фантазию*, столь необходимые им для восприятия и понимания музыки.

О ПОЛЬЗЕ СЕКВЕНЦИЙ

Движение мелодии по секвенциям с различным шагом открывает ученику немало новых и интересных связей в составе привычных гамм, приучает его преодолевать трудности непривычных интонаций. Секвенция, основанная на движении тетрахордами от каждой ступени, позволяет открыть в гаммах условной диатоники немало интересных интонационных связей, незаметных при прямом пении гаммы от тоники до тоники в пределах октавы. Если гамма натурального мажора и минора, исполняемая «ломаными» терциями или квартами, звучит и поется легко и просто, то звукоряд гармонического или мелодического мажора или минора заставляет быть внимательным к каждому очередному ходу мелодии.

Очень полезно задание петь два или три звена секвенции из простых мелодических оборотов с условием импровизации завершающего построения на исходной тонике, сохраняя при этом синтаксическую структуру суммирования. Целесообразно сначала просольмизировать задуманный оборот, затем спеть его, проверив на слух убедительность разрешения.

Пример 20

а)

б)

Более сложный способ формирования заданий для секвенций состоит в выборе размера и ритма в мелодических оборотах, записанных в виде

последовательности ступеней. Каждая из таких последовательностей допускает несколько вариантов расшифровки, что позволяет тренировать воображение учеников. Выбор размера зависит от понимания гармонической основы мелодического оборота, распределения аккордовых и неаккордовых звуков.

Расшифрованные обороты могут служить основанием как тональных, так и модулирующих секвенций.

Примеры таких последовательностей:

Dur а) I-V-VI-V IV-III-I; б) V-III-VI-V-IV-III; в) V-III-I-II-VII-I;

г) V-VI-V-VII-V-I-V; д) VII-VI-VII-II-V-I;

moll б) III-II-III-V-IV-I; б) I-II-I-VII-V-III; в) V-VI-I-VII-II-I;

г) V-IV-II-IV-V-III; д) I-VII-I-II-VI-V-IV-III;

РАЗРЕШЕНИЕ КОНСОНИРУЮЩИХ ИНТЕРВАЛОВ

Разрешение интервалов и аккордов представляет для ученика новый шаг в освоении лада и гармонии и ставит перед ним множество интересных задач, требующих фантазии и воображения, и способствует освоению нового уровня мышления.

В содержании действующей программы по сольфеджио для ДМШ работа с разрешением сводится к запоминанию правил «ладового тяготения» – переходу «неустойчивых» (обозначенных черными нотами) ступеней в «белые» устои. По отношению к *тритонам* и *характерным интервалам* эти правила совпадают с *логикой* поведения ступеней: высокие (и повышенные) ступени идут вверх, низкие и (пониженные) идут вниз. Однако выключение метра и ритма и сведение мелодических ходов к обязательному стандарту скорее «омертвляют», чем «оживляют» связи интервалов. Не помогают ни лиги, связывающие общие тоны, ни наклонные черточки, обозначающие движение голосов.

Разрешение несовершенных консонансов в школьной практике сольфеджио производится по тому же стандарту – переводом «черных» неустоев в соседние «белые» устои, без учета метрических условий и модальных позиций звуков. В лучшем случае такие «правильные» разрешения позволяют «не промахнуться» мимо тоники, однако не способны создать ясного тонального ориентира для слуха.

Посмотрим, насколько убедительно определяется тональная принадлежность приведенных ниже разрешений:

Пример 21

The image shows a musical staff with five measures of chords in G major. Each measure contains a triad of notes: G4, B4, and D5. The notes are written as quarter notes. The first measure is marked with a '1' above it, the second with a '2', the third with a '3', the fourth with a '4', and the fifth with a '5'. The staff ends with a double bar line.

В примерах 1 и 2 нельзя определить ладовое наклонение, в остальных неясен функциональный смысл интервалов и тональность: в №3 – то ли это последовательность Т и D в Фа мажоре, то ли S – Т в До мажоре. Так же неопределенно звучат и остальные обороты.

Прежде, чем приступать к разрешению интервалов или аккордов, ученикам следует подробно познакомиться с *гармоническим составом* мажорных и минорных гамм разного вида. Это можно сделать при помощи таблиц, позволяющих уточнить свои знания (помещены в Приложении). В эти таблицы включены все интервалы и аккорды, возможные в трех видах мажора и минора (а не только главные трезвучия и их обращения и D₇ со своими обращениями).

Заполнив такие таблицы, ученик должен ответить на предлагаемые вопросы, что поможет ему связать величину интервалов с модальной позицией ступеней, на которых они строятся. Оказывается, что *чем выше* позиция степени, тем больше на ней *малых и уменьшенных интервалов*, чем *ниже* – тем больше *больших и увеличенных*. Таким же путем выясняется, выяснить, какие интервалы и аккорды можно отнести к *характерным элементам гармонических ладов*.

В последние годы в продаже появились нотные тетради, на обложках которых содержатся «полезные», с точки зрения издателя, различные таблицы, в том числе показывающие строение разных аккордов и их ладовое положение. Появилась, и пользуется спросом даже «Шпаргалка по сольфеджио», изданная «Союзом художников С.-Петербурга» (вот бы им издать шпаргалку по живописи или рисунку!). Из этих пособий можно узнать, что «секстаккорд – это терция+кварта», «квартсекстаккорд – кварта+терция», «мажорное трезвучие – б3+м3», что «D₅₆ – это м3+м3+б2», что на I ступени строятся трезвучие и квартсекстаккорд, а на II – только квартсекстаккорд, и т.д. К сожалению, эти таблицы отражают распространенную практику некоторых педагогов-сольфеджистов, и, конечно, появились они не без их подсказки. Очевидно, что такие педагоги не утруждают ни себя, ни своих учеников размышлением «о природе вещей», заменяя его простейшей зубрежкой.

Каким же образом «оживить» последовательность интервалов, превратить их из мертвой схемы в живую интонационную структуру? Как использовать разрешение интервалов для формирования у учеников *фантазии и изобретательности*?

Итак, излагаем правила игры, которые мы считаем обязательными как для письменных разрешений, так и для устных интонационных упражнений:

Любой интервал рассматривается как самостоятельная гармоническая единица, занимающая *свою метрическую долю*. Необходимо определить *функциональную принадлежность* интервала и включить его в соответствующий *гармонический оборот*:

- *автентический* – (Т) – D – Т;
- *плагальный* – (Т) – S – Т;
- *полный* – (Т) – S – D – Т;
- *прерванный* – (Т) – D – VI (или другая субдоминантовая гармония);
- *фригийский* – (t) – d^н – S – D^г (при условии движения одного из голосов по фригийскому тетраходу – VII^н-VI-V).

Во всех этих оборотах присутствие начальной тоники необязательно.

- тонические интервалы могут разрешаться *любыми* оборотами;
- субдоминантовые интервалы – *плагальными* или *полными* оборотами.
- доминантовые интервалы – *автентическими*, как правило, через диссонирующие интервалы доминантовой группы.
- доминантовые интервалы *натурального минора* могут разрешаться либо *автентическими* – через доминантовые интервалы гармонического минора, либо *фригийскими*, с условием движения одного из голосов по *фригийскому тетраходу* (VII^н – VI – V)

1) Следует уточнить *позицию ступеней*, входящих в интервал, чтобы выбрать самый связный вариант их движения при разрешении. Наиболее естественное движение *высокой* ступени – *плавно вверх*, *низкой* – *плавно вниз*.

Впрочем, вполне связно звучат движение высокой ступени вниз, а низкой – вверх через хроматизм. Движение нейтральной ступени связано с тем, как идет сопровождающая ее «пара».

2) Разрешение интервалов выполняется в условиях двухголосия, где всегда неубедительно звучат завершения на интервале кварты (хотя это предписывают «школьные» правила разрешения ув. 2 в гармоническом мажоре или миноре).

3) Любое разрешения интервалов и аккордов должно быть ритмически и метрически организовано, с расчетом утверждения тоники на сильной доле.

В интонационных упражнениях на начальном этапе предварительная тональная настройка возможна, а иногда и необходима. Задав заранее тональный ориентир, можно попросить учеников отыскать и разрешить в данной тональности все интервалы данного вида – например, большие терции или большие сексты в натуральном или других видах лада, с условием включения их в разные гармонические обороты и с соответствующим метроритмическим оформлением.

Основную роль в слуховой настройке играют тритоны – доминантовый и субдоминантовый. Необязательно, чтобы оба звука тритона прозвучали одновременно – один звук может появиться в одном интервале,

другой – в соседнем. Приводим примеры разрешения больших терций в тональности До мажор (натуральный и гармонический вид):

Пример 22

1 автентический 2 плагальный 3 полный 4 плагальный

5 полный 6 автентический 7 плагальный 8 полный

Конечно, каждый гармонический оборот можно и нужно представлять в нескольких вариантах, различающихся выбором интервалов, мелодическим рисунком, размером, ритмом, стопой и т.д. Однако, следует заметить, что наиболее связными звучат разрешения, в которых применяется параллельное движение несовершенными консонансами (терциями, секстами, децимами).

Наряду с интервалами, самостоятельными в метрическом и гармоническом отношении, возможно применение вспомогательных или проходящих звуков, оживляющих мелодический рисунок голосов и способствующих созданию разницы веса в тяжелых и легких тактах.

По мере развития слуха и воображения, следует переходить к более трудным заданиям, например, предлагать ученикам задания разрешить данный интервал во всех тональностях, в состав которых он входит, без предварительной настройки на тонику, только по одному из звуков начального интервала. Здесь ученику предстоит определить функцию интервала, позицию составляющих его ступеней в каждой тональности и самостоятельно найти убедительный путь, выбрав самые прочные и действенные гармонические и мелодические связи и ритмическое оформление. Приводим пример выполнения такого задания. Требуется разрешить интервал *ми – до-диез* во всех минорных тональностях натурального, гармонического и мелодического вида.

Пример 23

1 cis moll 2 gis moll

3 fis-moll 4 d-moll 5 e-moll

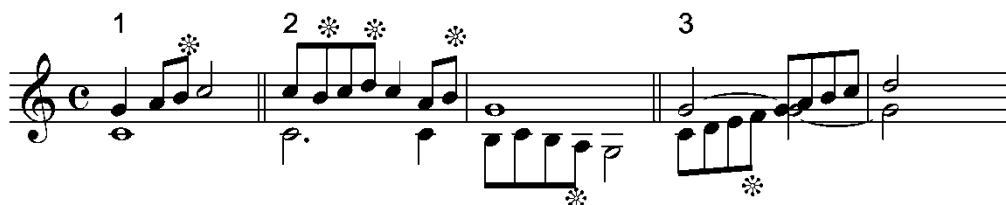
Конечно, каждое разрешение можно выполнить в нескольких вариантах, различных по выбору интервалов, мелодическому рисунку голосов, ритму, размеру, стопе, применению неаккордовых звуков, и такие попытки учеников следует всячески поощрять, так как они способствуют формированию самостоятельного мышления.

РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНАНСОВ В ДВУХГОЛОСИИ

Как правило, в программах и пособиях по сольфеджио для ДМШ и музыкальных училищ вопрос о разрешении секунд и септим в двухголосии обходится стороной. Подразумевается, что он усваивается при изучении правил разрешения главных септаккордов и их обращений, содержащих эти интервалы своем составе. Однако в этом вопросе имеется несколько неясных мест, поскольку поведение диссонансов в составе аккордов не всегда совпадает с их поведением в чистом двухголосии.

Не лишним будет повторить, что изложенные ниже приемы разрешения диссонансов относятся только к интервалам *самостоятельным в метрическом и функциональном смысле*, а не к *проходящим или вспомогательным*, возникающим на слабых долях тактов в результате мелодического движения *на фоне выдержанной функции*, как это происходит в приведенных ниже примерах:

Пример 24



Содержащиеся здесь «нестандартные» обороты – такие, как движение септимы и ноты в октаву (1, 2), секунды в унисон (3), «брошенная» септима (2), возникают на слабых долях, в интервалах проходящих или вспомогательных – в таких условиях, когда звучность интервалов не фиксируется, учитывается лишь удобство мелодического движения, заполняющего звучание выдержанной гармонии.

АВТЕНТИЧЕСКОЕ И ПЛАГАЛЬНОЕ РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНАНСОВ

В условии двухголосия к диссонансам относятся секунда, септима, нона и кварта. В звуках опорных диссонансов различаются голос *диссонирующий* и голос *свободный*:

- в секунде диссонирующим является голос *нижний*, свободным – *верхний*;
- в септима диссонирует верхний голос, свободен нижний;
- В кварте и ноне – диссонирующим и свободным может быть любой, на выбор.

Автентическое разрешение (от греч. автентос – «истинный», «настоящий») возникает при движении диссонирующего голоса на секунду вниз. Важно учесть метрическое положение диссонанса и его разрешения:

- если диссонанс находится на слабой доле, а его разрешение на сильной, возникает ощущение *смены гармонической функции* (примеры 1,2,4).
- если диссонанс попадает на сильную долю, а его разрешение на более слабую, он воспринимается как задержание к новой гармонии (примеры 3,5).

Диссонирующий голос может либо сразу перейти в звук разрешения, либо на слабой доле может возникнуть несколько звуков, оттягивающих это разрешение. *Свободный* голос может остаться на месте или уйти плавно или скачком в другой звук, согласующийся с разрешением диссонирующего голоса. Приведем примеры *автентического* разрешения секунд и септим:

Пример 25



Плагальное разрешение (от греческого *плагос* – «поддельный», «не настоящий») возникает, если *диссонирующий* голос *остается на месте*, а *свободный* идет *на секунду вверх*. Как и в автентическом разрешении, между диссонансом и его разрешением могут быть введены несколько звуков, не меняющих гармоническую функцию интервалов, а лишь усиливающих их мелодическую связь (примеры 2 и 4). Примеры плагальных разрешений:

Пример 26



Следует уточнить применение понятий *автентическое* и *плагальное*. Нередко ученики путают название гармонического оборота с типом разрешения диссонанса, ошибочно переводя слова «автентическое разрешение» как «разрешение через доминанту» а «плагальное разрешение» – как «разрешение через субдоминанту». Необходимо добиться правильного понимания этих терминов, как и любых других. Следует уточнить, что «автентический» – значит «истинный», создающий для слуха ощущение спада напряжения, а «плагальный» – значит «поддельный», ненастоящий, звучащий недостаточно определенно.

Автентический оборот – последовательность аккордов, создающая *ясное ощущение тоники*. Автентическое разрешение секунды или септимы – последовательность интервалов, создающая ясное ощущение смены функции.

Плагальный оборот и *плагальное разрешение* диссонансов оставляют ощущение неопределенности, неполной ясности.

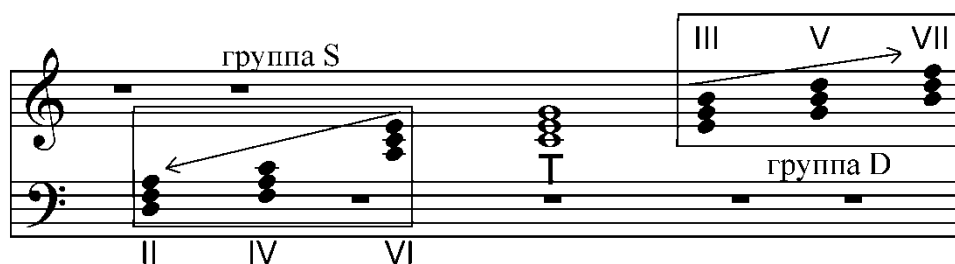
Плагальное разрешение могут получать и интервалы и аккорды *доминантовой* группы, а *автентически* можно разрешать и *субдоминантовые* интервалы и гармонии.

РАЗРЕШЕНИЕ КОНСОНИРУЮЩИХ АККОРДОВ

Заполнив приведенную в приложении схему, ученики узнают, сколько и каких трезвучий возможно построить на ступенях мажорных и минорных гамм разного вида.

Распределение трезвучий по функциональным группам демонстрирует приведенная ниже схема:

(схема 2)



Трезвучия *доминантовой* группы (III, V и VII) располагаются вверх по терциям от тоники. Трезвучие III ступени (*медианта*) – самая слабая из доминант, трезвучие V – основная гармония D, трезвучие VII ступени – благодаря присутствию тритона, самая напряженная гармония этой группы, не имеет ни одного общего звука с тоникой.

Трезвучия *субдоминантовой* группы (VI, IV и II) располагаются симметрично аккордам доминанты, вниз по терциям от тоники. Трезвучие VI (*субмедианта*) – самая слабая из гармоний группы S, трезвучие IV – основная S, трезвучие II ступени – самая активная из субдоминант, как и трезвучие VII, она не имеет ни одного общего звука с тоникой.

В миноре, благодаря присутствию тритона в трезвучии II, наиболее активна функциональная группа аккордов S.

Термин «гармонический» закреплен за вариантами мажора и минора, в которых усилена функциональная связь гармоний с тоникой:

- повышение VII ступени в *миноре* активизирует по образцу мажора функциональную связь с тоникой всех гармоний группы D;
- понижение VI ступени мажора активизирует по образцу минора функциональную связь с тоникой всех гармоний группы S.

Работа с разрешением консонирующих аккордов строится аналогично работе с консонирующими интервалами:

- на первом этапе ставится задание найти и разрешить все аккорды данной структуры на ступенях данной тональности, с условием предварительной настройки на тонику. Как и в работе с интервалами, каждый аккорд включается в возможные гармонические обороты, обязательно с условием их метроритмического оформления;
- на следующем этапе ученикам предлагается строить данный аккорд по данному звуку и разрешать во всех тональностях, где он может встретиться, так же с условием включения его в разные гармонические обороты и метроритмического оформления. Тональная настройка здесь не нужна – ученики должны отыскать тонику самостоятельно.

При разрешении аккордов наиболее ясную тональную настройку дают гармонии, содержащие эти тритоны: это «главные» септаккорды – D7, VII7 и II7 и их обращения.

Повторим еще раз: нормы голосоведения при разрешении интервалов и аккордов тесно связаны с учетом модальных позиций ступеней, входящих в состав созвучий. Наиболее убедительные тональные связи возникают в

оборотах, где ступени реализуют свою модальную позицию – высокие (и повышенные) ведутся вверх, низкие (и пониженные) – вниз.

В то же время, ступени могут идти «против» своей модальной позиции, если образуют параллельное движение с одним или двумя голосами. Параллельное движение нескольких голосов позволяет добиться связного звучания даже при отступлении от нормального разрешения тритонов. Продемонстрируем это на примере разрешения уменьшенного секстаккорда:

Пример 27

1 C dur 2 a moll 3 e moll 4 A dur 5 d moll

The musical notation for Example 27 consists of five measures. Measure 1 is in C major (C dur) with a treble clef and a quarter note melody. Measure 2 is in A minor (a moll) with a bass clef and a quarter note melody. Measure 3 is in E minor (e moll) with a treble clef and a quarter note melody. Measure 4 is in A major (A dur) with a bass clef and a quarter note melody. Measure 5 is in D minor (d moll) with a treble clef and a quarter note melody. The chords are indicated above the notes.

Здесь во всех разрешениях увеличенная кварта разрешается не «правильным» расходящимся движением голосов, а параллельным вверх либо вниз. Такое движение голосов позволяет преодолевать природное стремление низких ступеней вниз и высоких вверх: в примере 1 темная, низкая IV увлекается *вверх*, в примере 2 и 4 – высокая II идет *вниз*, в примере 5 – низкая III увлекается параллельным движением *вверх*.

Такой пример мы видим в начальных тактах «Музыкального момента» h moll С. Рахманинова.

Музыка рисует образ восхождения, преодоления сопротивления на пути к вершине. Как это часто бывает в музыке С. Рахманинова, основа образа лежит в использовании выразительности модальных свойств ступеней. Движение, начавшееся от третьей (низкой) ступени, устремляется вверх по минорной гамме к кульминации на VI ступени – тоже низкой, которая образует «порог», преодолеть которую мелодия сразу не может (она преодолевает его в следующих построениях). Образ преодоления поддерживается нетрадиционным поведением диссонирующих тонов аккордов: и септима септаккорда IV ступени, и нона и септима нонааккорда I ступени (такт 1) движутся вверх. В этом им помогает терцовая «втора», неизменно сопровождающая мелодию. В результате в музыкальной ткани возникает обособленный слой, обладающий собственной энергией, позволяющей преодолевать конфликт мелодии с другими тонами гармонии.

Пример 28

С. Рахманинов. Музыкальный момент.

Andante cantabile

The musical notation for Example 28 is a piano piece in D minor, marked 'Andante cantabile'. It features a complex texture with multiple voices. The left hand plays a steady accompaniment of chords, while the right hand has a more melodic line with triplets and slurs. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and diminuendo (dim.). The piece is in 3/4 time and consists of several measures.

ЕЩЁ О ПОНЯТИИ «РАЗРЕШЕНИЕ»

Как известно, разрешением считается не только «переход неустойчивых звуков в устойчивые» (по пресловутой «схеме ладовых тяготений»). В отношении элементов гармонии понятие разрешения относится к достаточно широкому кругу гармонических оборотов, в которых происходит *снятие конфликта* между голосами. Это, прежде всего, переход *диссонирующих* гармоний в *консонирующие* (или в менее диссонирующие). Такие разрешения могут быть:

- *полными*, если все диссонансы перешли в консонансы. Возникший при этом консонанс не обязательно оказывается аккордом тоники – он может создать ощущение устоя на одной из побочных ступеней лада;
- *частичными*, если одни из диссонансов разрешились, другие при этом образовались.

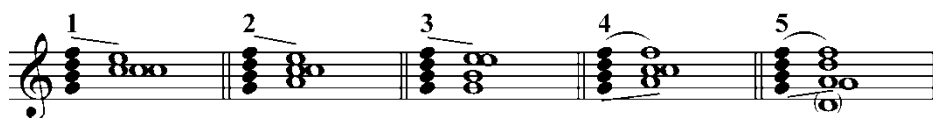
О РАЗРЕШЕНИИ СЕПТАККОРДОВ И ИХ ОБРАЩЕНИЙ

В *тональной системе* особенно актуальны способы разрешения диссонирующих аккордов, содержащие убедительное разрешение входящих в их состав диссонирующих интервалов. На первом месте по применению здесь стоят гармонические обороты, содержащие *автентическое* разрешение диссонирующих интервалов. Обороты с *плагальным* разрешением диссонансов более редки, поскольку не образуют столь же определенной функциональной связи.

Универсальный способ, позволяющий определить тип разрешения септаккордов, состоит в определении ближайшего интервала их основных тонов.³

В диатонике теоретически возможно пять способов разрешения – во все трезвучия или их обращения, кроме тех двух, из которых состоит сам септаккорд. Из них три разрешения автентические, два – плагальные. Продемонстрируем их на разрешениях D7 (см. схему)

Схема 3



Примеры 1,2 и 3 содержат автентическое разрешение, позволяющее диссонирующему голосу идти на секунду вниз, примеры 4 и 5 представляют плагальное разрешение – здесь диссонирующий голос остается на месте, а свободный идет на секунду вверх (или на кварту вниз).

Пример 1 представляет верхнее-квартовое соотношение аккордов;

Пример 2 – верхнее-секундовое соотношение;

³Этот способ классификации разрешений предложил в свое время С.С. Скребков.

- Пример 3 – нижнее-терцовое соотношение;
 Пример 4 – нижнее-секундовое соотношение;
 Пример 5 – нижнее-квартовое соотношение.

Для тональной системы наиболее актуально соотношение в примере 1 – по этому типу могут строиться разрешения септаккордов всех ступеней, образуя хорошо известную тональную секвенцию. Так же часто встречаются обороты, представленные в примере 2 (образец – прерванный оборот или переход VII7 в тонику или), в примере 4 (образец – разрешение II7 в тонический 6-аккорд). Остальные соотношения имеют широкое применение в системе модальной, где они способствуют выявлению связей аккордов с местными гармоническими устоями.

НЕКОТОРЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ

Очень важно спланировать работу по освоению лада, привлекая с самого начала *творческую фантазию учеников*. Вряд ли многие педагоги усвоят предлагаемые здесь приемы как инструкцию к действию, но хотелось бы, чтобы они воспринимались в качестве «информации к размышлению», стимулирующей поиск собственного пути. Но некоторые практические советы будут полезны не только начинающим педагогам.

Предлагаю их вниманию коллег:

1) Необходимо согласовать уровень интонационных упражнений и письменных заданий с содержанием упражнений по слуховому анализу. Так, очень помогают слуховому развитию упражнения по определению тональной функции и модальной позиции данного звука, интервала или аккорда по сопровождающему его сопровождению.

Приведем примеры такого упражнения:

Ученику предлагается звук *ля-бемоль* или *соль-диез* (или интервал, в котором есть данный звук), каждый раз в сопровождении гармоний, настраивающих его слух на разные тональности. Ученик должен отыскать слухом возможную тонику, уточнить название звука или интервала в этой тональности, определить вид лада и ступень, на которой стоит.

Пример 29

The musical score for Example 29 consists of four exercises, each with a melody line and a bass line. Exercise 1 is in C major, 4/4 time, with a melody starting on G4 and a bass line on C3. Exercise 2 is in B-flat major, 3/4 time, with a melody starting on G4 and a bass line on B-flat2. Exercise 3 is in D major, 4/4 time, with a melody starting on G4 and a bass line on D2. Exercise 4 is in E-flat major, 2/4 time, with a melody starting on G4 and a bass line on E-flat2.



2) Целесообразно, освоив начальный уровень разрешения *ступеней*, перейти сначала к упражнениям по построению и разрешению *аккордов*, поскольку их функции воспринимаются более определенно, а затем уже строить более сложные и многовариантные упражнения с консонирующими и диссонирующими *интервалами*.

3) Конечно, параллельно с теоретическим и практическим освоением материала его нужно проверять в аналитических упражнениях, на материале образцов классической музыки, в которой далеко не все соответствует школьной теории, и в разнообразных творческих заданиях, чему посвящена еще одна глава нашего пособия.

4) Весьма полезной формой заданий может стать игра и пение секвенций различного вида – тональных и модулирующих, из разрешений интервалов и аккордов, с импровизацией продолжения и завершения последнем звене, по образцу приведенных в примере 20 а и б.

При такой постановке работа с разрешениями ступеней, интервалов и аккордов превращаются для учеников из соревнования на знание «правил разрешения» в повод **«померяться силами» своего воображения и творческой фантазии** – основы овладения музыкальным языком.