

# КАК ОЖИВЛЯТЬ ЗВУКИ...

## Глава 4

### О ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЯХ

#### ЗАЧЕМ НУЖНЫ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Одной из самых ценных традиций русской музыкальной педагогики было органическое соединение теоретической подготовки учеников с *практикой*. Так, и в С.-Петербургской, и в Московской консерваториях итогом теоретической подготовки студентов служил курс *обязательного сочинения*, где все знания и навыки, полученные до этого, приводились в понятную, гармонично работающую систему, соединяющую теоретические знания и исполнительские навыки.

В послереволюционные годы эта органическая связь теории с практикой оказалась в значительной мере утраченной, что привело к застою в теоретической подготовке учеников. Материал, изложенный ниже, отражает один из путей преодоления этого разрыва.

Как показала практика, все виды *практических упражнений*, позволяющих освоить элементы музыкального языка, максимальный эффект приносят при опоре на *творческие задания*. И освоение интонационной логики, организующей и процесс внутри мелодических линий, и принцип взаимоотношения голосов в музыкальной ткани, и специфика ладовых связей становятся понятными, если ученики *оживляют* их своим воображением и воплощают в сочиненном и исполненном тексте. Невозможно разбудить творческую активность учеников на повторении готовых и мертвых знаний – определении количества ключевых знаков, «правильном» построении и разрешении тритонов, характерных интервалов, на чтении хроматической гаммы. Ученик должен получить задачу, заставляющую его *осмыслить* музыкальный материал и выразить свой анализ в той или иной форме, *содержащей элемент творчества*.

Конечно, ученик, одаренный настолько, что способен и без обучения создавать законченный по форме материал, отличающийся индивидуальным почерком, сам может многому научить учителя. Но такие ученики встречаются реже, чем этого бы хотелось, и не всякий педагог готов у таких учеников учиться.

Процент творческого начала в работе учеников может быть различным, далеко не у каждого, и не сразу он выражается в собственном сочинении или импровизации. Поэтому нужна система заданий, в которой элемент творчества постепенно возрастает и подводит ученика к самостоятельному поиску своего языка.

Творческие задания нередко вызывают у учеников непредсказуемую реакцию. Педагог-теоретик, впервые их задающий, рискует «выпустить джина из бутылки», с которым ему без необходимой подготовки трудно будет справиться – вот почему для него так важен личный творческий опыт, позволяющий правильно прореагировать на представленные сочинения учеников.

Некоторые советы, основанные на личном опыте и опыте моих коллег:

1) Все, что сочинено учениками, должно быть *ими самими выучено и исполнено наизусть*. Иначе все ваши оценки, замечания и предложения не будут услышаны;

2) Необходимо обязательно найти в работе ученика то ценное, что обязательно там содержится. Не стоит начинать оценку работы с критики недостатков.

В свое время, начиная практику творческих заданий в детском семинаре для учеников ДМШ Москвы или на первом курсе училища им. Гнесиных, я просил учеников оценить достоинства работ, представленных товарищами. Обычно первой их реакцией был вопрос:

– А можно отметить недостатки?

Это повторялось из года в год, с каждым новым набором в училище и в семинаре. Что бы ни послужило причиной такой реакции учеников, она, конечно, далека от нормальной – ведь, не научившись видеть достоинства в чужих работах, не сможешь по-настоящему ценить и радоваться им в своих.

3) Творческое отношение к музыкальному материалу напрямую связано с развитием аналитических навыков, позволяющих ученику не ограничиваться простым перечислением гармонических оборотов, звукорядов и ритмических фигур, а пытаться оценивать выразительный смысл текста, понять, на чем строится его драматургия. Для этого нужно постепенно пополнять аналитический аппарат учеников, обращая внимание на приемы, с которыми они встречаются в «композиторской» музыке.

Практически в любом *практическом* задании содержится возможность найти как *аналитическую*, так и *творческую* составляющую, что видели мы в первой части работы, посвященной анализу мелодики. Только на основе творчества возможно создать у учеников представление о живом и изменчивом характере лада, о многообразии связей его элементов, о возможности самим открыть в них что-то до сих пор неизвестное.

Всеми доступными средствами и способами следует преодолевать утвердившийся в практике преподавания и набивший оскомину принцип, ставящий во главу угла единственный лозунг: «Запомни!».

## ВАРИАНТЫ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

По мере освоения материала на основе расшифрованных мелодий возникает возможность сформулировать различные типы творческих заданий:

- Построение тематического сценария мелодии, которое представляет собой основу всех остальных видов творческих заданий. Оно состоит в

распределении тематического материала мелодии, в соответствии с его жанровым типом, между *солистами, группами хора* или *хором tutti*.

Голосами и хором можно и нужно исполнять не только примеры, имеющие в основе вокальную природу, но и те, в которых очевидна опора на инструментальный, танцевальный или речевой типы, поскольку это дает возможность ученикам отличать материал сольной природы от ансамблевого и коллективного (хорового), что важно для мелодий любой жанровой природы.

- Сочинение второго голоса в качестве гармонической основы мелодии.
- Сочинение второго голоса для дуэта однородных голосов или инструментов. В этом случае второй голос должен быть достаточно выразительным и интересным для исполнения и не может уступать главному в мелодическом и ритмическом своеобразии, при этом должен использовать его характерные интонации;
- Подбор аккомпанемента на двух строчках (обработка данной мелодии для фортепиано);
- Подбор аккомпанемента на трех строчках (на верхней строчке – данная мелодия в качестве сольного голоса, хора или партии сольного инструмента, на двух нижних партии правой и левой руки ф-п.);
- В случае если мелодия имеет очевидную *вокальную* жанровую основу, возможна более сложная, но и более интересная форма творческого задания – сочинение *аккомпанемента и текста* к данной мелодии. Особый интерес представляет сравнение варианта, сочиненного учениками, с авторским текстом;
- Сочинение вариаций на расшифрованные мелодии;

На более ранних стадиях обучения возможны задания сочинить мелодию на заданный ритм, данную синтаксическую структуру, продолжить или завершить данный мелодический материал.

Любой заинтересованный педагог может самостоятельно добавить свои варианты к этому перечню.

## ТЕМАТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ МЕЛОДИИ

Построение тематического сценария – один из способов *оживить звуки и открыть музыку*, возможный уже на ранних стадиях обучения. Он требует внимательного анализа *тематического материала* мелодии – ее *синтаксического строения* и *жанровой природы*.

Так, в мелодиях *вокальной природы* следует различать тематический материал *сольного, ансамблевого* или *хорового* типа: первые отличаются

более индивидуализированным мелодическим и ритмическим рисунком (предполагающим высказывание «от первого лица»), последние более обобщенным, «коллективным». Такой анализ позволяет распределить материал мелодии между отдельными партиями хора и хором tutti, солистами или их ансамблем, а также использованием различных сочетаний хора и солистов.

Следует отбирать для такой работы материал, позволяющий эту логику легко выделить. Хорошей основой здесь могут служить многочисленные примеры для сольфеджирования, содержащиеся в «Одноголосном сольфеджио» Н. Ладухина, где сам автор, очевидно, строил их в качестве моделей живой музыки. Весьма удобным для этой цели представляется также материал «Одноголосного сольфеджио» А. Рубца, а также и другие пособия.

**NB:** Представляется абсолютно непродуктивным способ предлагать ученикам и разучивать с ними *заранее подготовленный педагогом тематический сценарий*. Именно поиск наилучшего распределения материала и должен составлять основу творчества детей на этом этапе. Результат поиска должен проверяться в реальном исполнении – «на вкус», и лишь затем обсуждаться. Даже одноголосное или унисонное исполнения примеров, при условии, что распределение тематического материала между голосами построено с учетом логики, дает ученикам начальное представление об основах музыкальной драматургии.

Приведем некоторые варианты тематических сценариев мелодий, заимствованных из «Одноголосного сольфеджио» Н. Ладухина.

### Пример 32

Н. Ладухин. №23



Способ построения сценария в этом примере очень прост: элементы А и А<sub>1</sub> образуют диалог хоровых партий, а суммирующий четырехтакт – хоровое tutti. Во втором предложении партии меняются местами:

### Пример 32а

Musical notation for Example 32a, showing two staves for Soprano (S.) and Alto (A.) parts in 2/2 time. The first system shows the Soprano part starting with a half note G4 and the Alto part starting with a half note A4. The second system shows the parts swapped: the Alto part starts with a half note G4 and the Soprano part starts with a half note A4. Labels A, A1, B, and B1 are placed above the notes to indicate thematic elements.

Тот же тип сценария можно использовать в №№ 9 и 12 из Одноголосного сольфеджио Н. Ладухина.

Мелодия №28 из того же пособия (пример 5 из главы 1) построена на диалоге солистов, каждый из которых имеет четкие индивидуальные черты. Объединение их характерных интонаций в последней фразе предполагает переход от диалога солистов к дуэту, поначалу унисонному.

Таким же способом можно проанализировать структуру мелодии, основанной на инструментальной жанровой природе – ученикам легко вообразить себя исполнителями на любых инструментах. Так, в следующем примере (№59 из «Одноголосия Н. Ладухина») сольный материал начального раздела (А) противопоставлен оркестровому tutti фразы В. Во втором предложении варьирование тембров обоих разделов подчеркнет обновление их рисунка. Логическое взаимодействие материала обоих разделов проявляется не только в их контрасте, но и в объединении интонаций в заключительном построении.

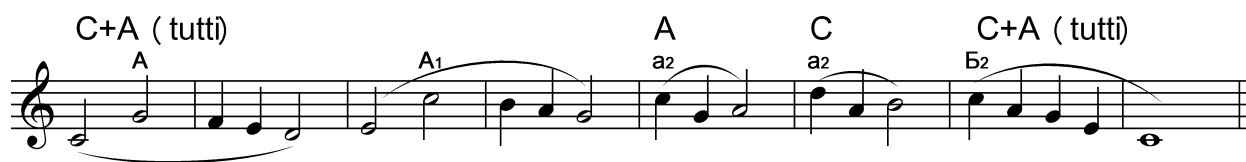
### Пример 33

Н. Ладухин. №59

Деление хора на группы и соединение их в tutti нередко связано с *масштабами построений*. Чаще всего переключка партий возникает в развитии, связанном с синтаксическим дроблением и вычленением отдельных элементов темы, а их объединение в tutti возникает в разделах суммирующих. Появляющийся в развитии музыкальный материал  $a_2$  представляет уменьшение и обращение начальной интонации начальной фразы (А). Именно на нем целесообразно строить диалог хоровых партий, соединяемых в хоровое tutti в суммирующей фразе.

### Пример 34

Н. Ладухин. №32



Определенную роль в распределении групп хора имеет и характер мелодического рисунка и ритма. Так, в следующем примере учет особенностей материала позволяет построить тематический сценарий на противопоставлении мужских и женских партий хора (обозначены в примере буквами Т, С, А, Б) (1):

### Пример 35

Н. Ладухин. №37

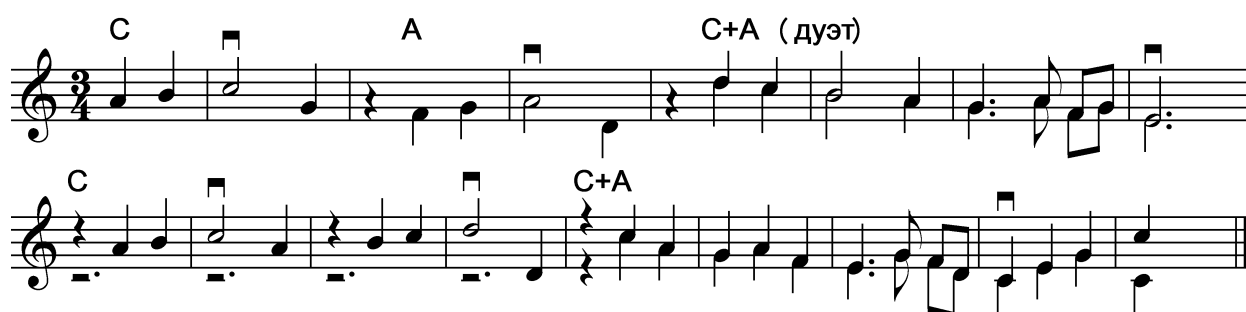


Тема построена на противопоставлении активных, «мужественных» интонаций двухтактных фраз (Т и Б) и мягких, «женственных» одноактовых (С и А). Чередование крупных «мужских» и коротких, «женских» фраз завершается их соединением в заключительном tutti.

В некоторых случаях создать такую переключку голосов в развивающем разделе мешает гаммообразное строение мелодии:

### Пример 36

Н. Ладухин. №48



Ясная цезура между начальными двутактами в первом предложении позволяет представить их как диалог двух солистов (или двух хоровых партий), суммирующий четырехтакт логично представить как дуэт голосов (или tutti хоровых партий). Во втором предложении цезура между первым и вторым двутактами преодолевается поступенным движением мелодии, соединяющим их в единый четырехтакт.

Естественно, что подобный интонационный анализ можно и даже необходимо проделывать и в работе над диктантами, которые тоже могут

стать материалом для различных творческих заданий – важно, чтобы сам музыкальный материал давал такую возможность.

Более того – возможность строить такие сценарии является *критерием логичности* построения дидактических материалов, а отсутствие интонационной связи соседних построений – скорее показатель ненужной, а часто и *бессмысленной его усложненности*, мешающей *развитию мышления ученика*.

## ПРЕВРАЩАЕМ ДИАЛОГИ В ДУЭТЫ

Диалоги, содержащиеся в мелодиях в скрытом виде легко можно превратить в дуэты, сочиняя партию второго голоса. Такое превращение происходит тем легче, и результат его тем органичнее, чем более материал ведущего голоса отражается в сопровождающем. Покажем это на материале примера №55 из «Одноголосия» Н. Ладухина.

Мелодия примера содержит явные признаки диалогичности, которую легко отразить в переключке голосов.

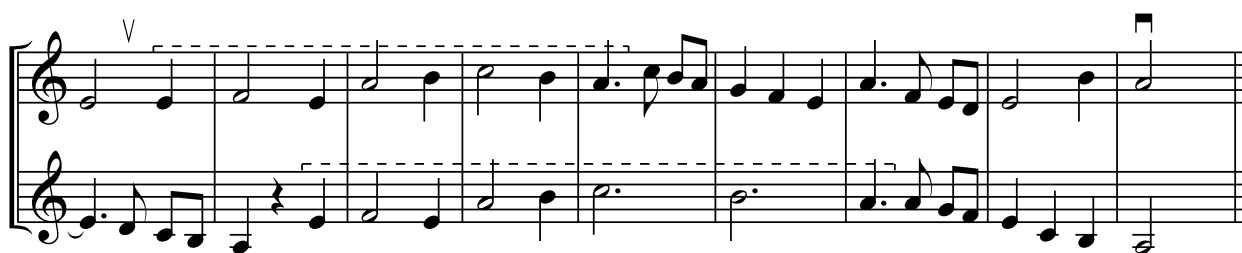
Первое предложение имеет структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+2), и естественно появление дуэта голосов в суммирующем построении.

Второе предложение, с его структурой 1+1+1+1+4 – зона развития, построенного на вычленении интонаций. Двухголосное изложение его суммирующего четырехтакта обеспечивает ему больший вес.

### Пример 37

Н. Ладухин. №55

The musical score consists of two systems of two staves each. The top system is labeled 'S.' (Soprano) and 'A.' (Alto). The bottom system is unlabeled. The music is in 3/4 time and G major. The first system shows a dialogue between the two voices, with the Soprano part starting on a whole note G and the Alto part starting on a whole note G. The second system shows a more complex dialogue with various rhythmic patterns and accidentals.



Заключительное предложение, имеющее репризную функцию, наиболее протяженно, и его изложение в виде канонической имитации обеспечивает его структурное единство. Главная проблема в такой обработке – максимальное использование материала ведущего голоса в сопровождающем (в соответствии с принципом «чужие здесь не ходят»). Благодаря этому голоса связаны интонационно и «слышат» друг друга.

## ОБ ЭКОНОМИИ ИНТОНАЦИОННОГО МАТЕРИАЛА

Среди интонационных структур, составляющих тему, особое значение приобретает мелодический материал, прилегающий к *точке покоя* – ядро темы или один из вариантов ее *завершения*. Это главная интонация темы, составляющая ее «лицо». С сохранением ее индивидуальных особенностей связана *узнаваемость* материала при его преобразованиях. Важно, чтобы число используемых в развитии тематических элементов сводилось к минимуму, при том что число их преобразований может быть достаточно большим. На такой основе из *диалога* голосов в приведенном выше примере 37 возникает их *дуэт*: здесь сопровождающий голос использует для развития самую характерную – *главную* интонацию ведущего в прямом и обращенном варианте.

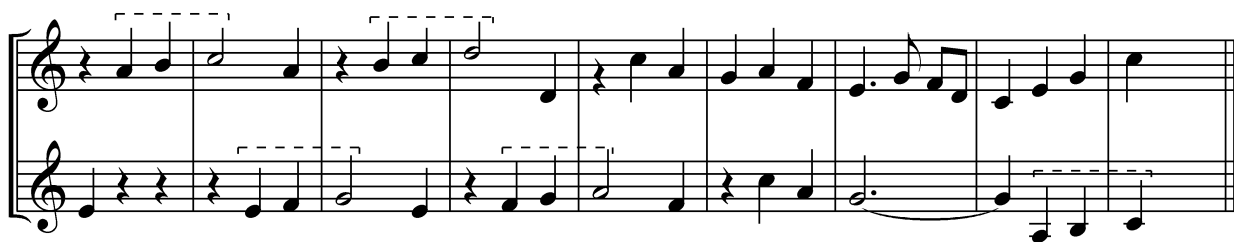
На такой же основе возникает дуэт в примере 38: здесь главная интонация претерпела различные преобразования, пока не утвердилась в заключительном построении с помощью канонической имитации.

### Пример 38

Н. Ладухин. №48







Вот еще несколько примеров, показывающих возможности главной интонации в организации музыкальной ткани:

### Пример 39

Н. Ладухин. №42



Происходящее в начале второго предложения сокращение интервала имитации позволяет активизировать процесс развития материала.

Следующий пример также построен на использовании только вариантов исходных интонаций, изменение которых в процессе развития позволяет проследить сюжет, складывающийся в мелодии:

### Пример 40

Н. Ладухин. №28





Начальный раздел представляет *диалог* и *дуэт* мужского и женского голосов, каждый из которых сохраняет в ансамбле свою индивидуальность благодаря различию интонаций. В процессе развития музыкальная характеристика персонажей дуэта строится на взаимодействии и, в конечном итоге, объединении интонаций.

Более сложный ансамбль хоровых партий, хора *tutti* и солиста образуется в следующем примере, представляющем обработку мелодии, приведенной в примере №9 из первой главы:

### Пример 41

Н. Ладухин. №19

В данном варианте обработки следует подчеркнуть организующую роль *главной интонации*, а также использование начальной интонации сольной партии в репризе в качестве контрапункта к хору.

Достаточно интересный пример представляет мелодия примера №79 из «Одноголосного сольфеджио» Н. Ладухина, написанного в двухчастной репризной форме. Индивидуализированный тематизм, на котором построена контрастная середина, логично предназначить солисту или дуэту солистов. Реприза может представлять контрапунктическое соединение тематизма первого периода и середины:

### Пример 42

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио, №79



Следующий пример основан на материале инструментальной природы. Обработка мелодии выполнена с максимальным использованием тематизма ведущего голоса. Материал середины основан на мелодическом рисунке нижнего голоса, производном от материала первой части, но на иной гармонической основе – здесь преобладает движение «от тоники», создается ее ожидание.

### Пример 43

Н. Ладухин. №73<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В современном издании «Одноголосного сольфеджио» этот пример дается с опечаткой, сохранившейся с Юргенсоновских времен (такты 3 и 7)



## ВТОРОЙ ГОЛОС КАК ГАРМОНИЧЕСКАЯ ОПОРА

Поскольку голосов минимум, на второй голос выпадают различные задачи: он может, наряду с выполнением основной роли *гармонической опоры*, выполнять различные тематические функции – служить в разных фразах то *контрапунктом*, то *противодвижением*, то *удвоением* ведущего голоса или *имитировать* его отдельные интонации. Но основная задача нижнего голоса – *сберечь каденционные гармонии*, не использовать их раньше времени.

Ученикам следует оценить «вес» тактов и найти такое решение, которое обеспечит свежесть и новизну гармоний, занимающих *точки покоя*.

### Пример 44

Н. Ладухин. №54

Нижний голос строится в расчете на необходимость *сберечь тоническую гармонию*, которая появляется в 4-м такте. Тоника в совершенном виде здесь преждевременна – она прозвучит только в заключительной каденции. Аналогичным образом сохраняется и гармония доминанты в конце первого предложения (такт 8).

Решение другой проблемы – преодоление «застоев» ритма в тяжелых тактах – достигается применением *имитации* на материале ведущего голоса. Одновременно достигается и, может быть, главная цель такой обработки – *сбережение тематического материала*. *Тематических элементов не должно*

быть много, и все они, так или иначе, связаны с содержанием ведущего голоса. Те же задачи решены и в следующем примере:

### Пример 45

Н. Ладухин. №51

The image shows a musical score for two voices, labeled 'C.' (Soprano) and 'B.' (Bass). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the vocal line and has a more complex bass line with many sixteenth notes. The music is in a major key and 4/4 time. There are several measures with rests in the vocal line, which are filled with rhythmic patterns in the bass line.

Характер соотношения голосов здесь иной, чем в примере 44, они преимущественно образуют *противодвижение* к мелодии. Но, как и в предыдущих примерах, здесь точки покоя наполнены узнаваемыми признаками главной интонации, а моменты застоев преодолены на основе имитаций. Все это обеспечивает логическую интонационную связь синтаксических построений, составляющих тему, и возможность голосам музыкальной ткани слышать друг друга.

## ПОДБОР АККОМПАНеМЕНТА

Приступая к подбору аккомпанемента, следует объяснить ученикам двоякую роль гармонии в музыкальной ткани:

- гармония как *средство согласовать голоса* музыкальной ткани, объединив их в аккорды;
- гармония как *средство организации движения*.

Как правило, начинающий гармонизатор обращает внимание, прежде всего, на красоту звучания вертикали, для него характерно стремление оценивать каждый возникающий под руками аккорд *отдельно* от соседних звучностей, вне их функциональных связей и голосоведения. Обычно работы начинающих «гармонизаторов» демонстрируют очень «короткий масштаб» слуха, неумение представить более крупную перспективу, сберечь краски наиболее важных в данном построении гармоний.

Отсюда вытекает требование «работать головой, а не руками» – отбирать из того, что смогли найти руки не то, что хорошо звучит в данный

момент, а то, что лучше всего организует движение внутри фразы. Все это возможно при подробном интонационном и синтаксическом анализе исходной мелодии и оценке ее жанровой природы.

На начальном этапе подбора аккомпанемента ученик сталкивается с несколькими связанными проблемами:

- как выбирать *функции* аккордов;
- как выбирать *обращения* найденных гармоний;
- как строить *голосоведение*.

Рассмотрим эти вопросы отдельно, на конкретном материале.

## КАК «РАБОТАЮТ» ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

Вопросу о специфике гармонических функций посвящена отдельная глава нашего пособия. Здесь важно приложить эти представления к требованиям практики.

Вся система гармонических функций в тональной системе – одно из главных средств передачи в музыкальном языке различных оттенков движения и покоя:

- основная роль гармоний *тоники* – нести состояние покоя;
- предназначение гармоний *доминанты* – выразить состояние стремления к тонике;
- роль *субдоминанты* – организовывать движение от тоники.

Каждая из функций может иметь множество оттенков, различающихся силой выражения.

Наиболее богато представлена в музыке, каким бы странным это утверждение ни показалось, именно тоническая функция. Состояние покоя, создаваемое тоникой, может иметь множество градаций, и может быть выражено и одним звуком, и интервалом, и консонирующим и даже диссонирующим аккордом.

Характер полного и окончательного покоя создает тоника в «Серенаде» из «Песен и плясок смерти» М.П. Мусоргского или траурном марше из Второй Сонаты для ф-п. Ф. Шопена.

На другом полюсе гармония, исполненная ощущением ожидания движения – так звучит тоника в пьесе Р.Шумана «Отчего». В первых случаях мы говорим о тонике «закрытой», окончательной, во втором – о тонике «открытой».

Почти не уступает тонике в разнообразии проявлений функция доминанты. Максимально выражено ее стремление к тонике, когда она выражена диссонирующей гармонией, содержащей в своем составе доминантовый тритон, и предшествует тонике на слабой доле или в легком

такте. Напротив, консонирующая доминанта на сильной доле в половинной каденции может по своей устойчивости поспорить с тоникой .

### Пример 46

Л. Бетховен. Соната №1 для ф-п.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Adagio' and 'dolce p'. The second system continues the piece with a fermata over the final measure.

Стремление субдоминантовой функции от тоники особенно заметно, когда она оказывается в сильном метрическом положении после тонической функции. Это иллюстрируют такты 5 и 6 приведенного примера, где гармония субдоминанты в тяжелом шестом такте явно подчиняет себе предшествующую тонику.

Особенностью этого примера является не выписанная композитором, но ясно ощутимая слухом смена размера во втором предложении – с трех четвертей на две (отмечена пунктирными тактовыми чертами). Возникает впечатление, что во втором предложении время течет более активно, чем в первом, что здесь не четыре, а пять тактов. Это впечатление усиливается ускорением гармонической и ритмической пульсации.

## ОСВОЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ФАКТУРЫ

Следует напомнить, что многоголосная фактура характеризуется, прежде всего, количеством голосов (включая явные и скрытые), их функциями – гармоническими и тематическими, и приемами изложения – фигурациями, остинато и т.д.

Первостепенное значение в фактуре имеет построение *контурного двухголосия*, образованного парой крайних голосов – мелодией и басом. Если вам предстоит сделать трехстрочную гармонизацию мелодии для голоса или сольного инструмента с фортепиано, следует учесть интервалы, образованные *сольной партией* и *нижним голосом* сопровождения. Главное – построить дуэт *сольной мелодии и баса* на основе отбора интервалов,

стоящих на сильных долях такта. С учетом интервалов, составляющих контурное двухголосие, строится выбор обращений аккордов:

- На сильных долях в каденциях крайние голоса ткани образуют совершенные консонансы, и гармонический оборот использует основные виды аккордов;

- На сильных долях внутри построения крайние голоса образуют преимущественно несовершенные консонансы, а непосредственно перед каденциями здесь могут появляться и диссонансы (см. пример 23);

- На слабых долях тактов в созвучиях ценятся, прежде всего, образующие их мелодические линии. Здесь возможны любые интервалы, если они дают хорошую мелодическую связь сильных долей и отражают интонационное содержание других голосов.

Естественно, выбор гармонизации напрямую зависит от синтаксической структуры мелодии, распределения «веса» тактов, а также от того, как автор обработки понимает жанровую природу мелодии. Так, материал сольного характера не должен опираться на аккомпанемент, в котором возникают голоса, конкурирующие с мелодией. Для иллюстрации этого приведем и прокомментируем следующий пример.

### Пример 47а

А.Рубец. Одноголосное сольфеджио. №60

Соло

Fine

The image shows a musical score for a solo voice piece. The top staff is a single melodic line in G major, 2/4 time, marked 'Соло' and ending with 'Fine'. The bottom staves show piano accompaniment with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The score consists of 12 measures.

Первый период построен на распевной, *сольной* по своей жанровой природе мелодии, и сопровождается фигурационной фактурой аккомпанемента, не содержащей мелодических линий, оспаривающих главенство сольного голоса.

Середина примера не столь распевна, она более энергична, что выражается в учащении гармонической и ритмической пульсации. Для нее более органично *хоровое* звучание, предполагающее более развитые и оформленные сопровождающие голоса, образующие фактуру сопровождения.



## Пример 476

(такты 9-16)

Хор

D.C. al Fine

В первом периоде второй такт звучит тяжелее первого, что создает ощущение движения *от тоники*, и естественна его гармонизация субдоминантовой функцией. Второй двутакт содержит движение *к тонике*, что и подкрепляется соответствующим выбором функций D и T.

Строгие правила голосоведения, действующие в стандартном школьном четырехголосии, здесь работают лишь частично. Они актуальны, прежде всего, для крайних голосов, а также для тех, чья *тематическая функция* имеет выраженный характер. Основное требование к сопровождающим голосам – спокойное и плавное движение при переходе одной гармонии в другую.

Не следует бояться, что голоса фортепианного сопровождения оказываются выше голосов солистов или хора – это в музыке обычная ситуация, не создающая никаких затруднений в восприятии роли голосов.

Одна из трудностей, с которой встречается педагог в работе над гармонизацией, состоит в преодолении *короткого масштаба* слуха учеников, желания добиться «красивого» звучания каждой гармонии, без учета ее участия в общем движении. Здесь важно приучить начинающих «гармонизаторов» смотреть не туда, куда они смотрят при переходе улицы («сначала налево, затем направо»), а наоборот – сначала *направо* – туда, где *завершается данное построение*, а затем налево, туда, *откуда начинается движение*, чтобы не употребить опорную гармонию раньше положенного срока. В следующем хорошо видны приемы сбережения каденционных гармоний:

### Пример 48

Немецкая песня. О.С.Ш. № 281

Тоническая гармония возникает здесь регулярно, и необходимо специально позаботиться о достижении свежести ее звучания в каденциях. В первом предложении таким средством оказывается тоническая педаль в басу, нейтрализующая связь аккордов.

Гармонизация второго предложения построена на оттягивании тоники, появляющейся только в каденции. В середине желательно *активизировать движение*, чтобы подготовить его максимум в начале репризы, где забота о сбережении тоники становится очень актуальной.

Приведем еще один пример, показывающий способы сбережения опорных гармоний:

### Пример 49

Словенская песня, О.С.Ш. № 294

В первом предложении начального периода тоническая педаль в басу сдерживает гармоническое развитие, сохраняя его для второго предложения. Во втором предложении свежесть звучания заключительной тоники сберегается предшествующей доминантовой педалью. Тоника до мажора, завершающая середину, сбережена гармониями предшествующих тактов.

Начало репризы гармонизовано побочной доминантой к субдоминанте, что позволяет сберечь свежесть звучания заключительной тоники. Повторение репризы гармонизовано наиболее свежими гармониями, с использованием эллипсиса, позволяющего сберечь заключительную тонику.

Следующий пример представляет гармонизацию предварительно выстроенного тематического сценария на основе мелодии из № 63 «Одноголосного сольфеджио» А. Рубца.

### Пример 50

А. Рубец. №63

Выбор состава исполнителей (двухголосный хор в крайних частях, диалог и дуэт солистов в середине) определяется характером мелодического материала – ограниченного по диапазону и неиндивидуализированного у хора и распевного у солистов.

С этим же связана и фактура сопровождения, в крайних частях преимущественно дублирующая голоса хора, а в середине основанная на гармонических фигурациях, позволяющих ясно услышать сольные голоса дуэта сопрано и тенора.

Гармонический план связан и с различным ощущением синтаксиса в разных разделах формы: в крайних частях это структура 4+4+4+4, где все фразы имеют одинаковый вес, а середина основана на суммировании 2+2+4.

Связующий раздел построен на «одноразовом» материале, не связанном с тематизмом партии хора или интонационным материалом солистов, поэтому он отдан партии сопровождения.

Контраст частей заметно усиливается противопоставлением минора крайних частей, с подчеркнутыми *низкими ступенями*, и параллельного мажора середины, где особенно выделены *высокие, светлые ступени* лада.

### Пример 50а

Такая работа требует поэтапного выполнения – сначала анализ тематического материала, затем его распределение между солистами, хором и фортепиано, построение крайних голосов, определение необходимого характера фактуры в разных частях формы. Впрочем, все «затраты» энергии учеников окупаются возникающей в результате ясностью драматургии, особенно заметной при качественном итоговом исполнении.

Перевод одноголосной мелодии в многоголосный вариант необходимо строить с таким расчетом, чтобы рисунок исходной мелодии сохранял положение *ведущего голоса* и *легко прослеживался* в ансамбле голосов. Приводим пример тематического сценария, построенного на материале мелодии №81 из «Одноголосного сольфеджио» А. Рубца:

### Пример 51

А. Рубец. №81

The image shows a musical score for a three-part form. It consists of three systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves, with the top staff labeled 'Оркестр (ф-п.)' and 'Хор' and the bottom staff labeled 'Хор (тенора)'. The third system has two staves, with the top staff labeled 'Сопрано соло' and the bottom staff labeled 'Тенор соло'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

Пример написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой, однако, кроме обязательных частей содержит также *развивающий раздел*, переходящий в *предыкт к репризе*.

Материал середины, в отличие от первого периода, неоднороден по составу – он состоит из двух тематических элементов, что позволяет разделить его между сольными партиями, вступающими сначала в *диалог*, а затем в *дуэт*. Интонации второго тематического элемента середины становятся контрапунктами к интонациям основной темы, обеспечивая и развитие материал, и интонационное единство формы.

Двухтактное *связующее построение*, основанное на «одноразовом» материале, подводит к динамизированной репризе, фактура которой обогащена контрапунктами на основе второго элемента средней части.

Пьеса завершается *кодой* на интонациях *развивающего раздела*.

Добавив к этому сценарию гармоническое сопровождение (партию оркестра, использующую интонационный материал вокальных и хоровых партий), мы можем получить модель оперной сцены с хором, солистами и оркестром. Главное в этой работе – *не умножать число тематических элементов*, максимально использовать материал основной темы, варьируя и преобразуя его так, чтобы обеспечить развитие.

## СОЧИНЕНИЕ «ВЕРСИИ»

Одна из форм творческих заданий – сочинение «версии» неизвестного ученикам произведения. Материалом для такой версии может служить одна

из расшифрованных мелодий из заданий первой главы пособия, к которой следует сочинить текст и аккомпанемент.

Приводим примеры некоторых версий, сочиненных учениками «Лада», с небольшими исправлениями, внесенными педагогом.

### Пример 52

И.С. Бах. Полонез из Французской сюиты №6  
(Версия учеников «Лада»)

**Комментарий:** Достоинство версии в использовании интонационного и ритмического материала верхнего голоса в сопровождающем нижнем. В результате преодолеваются моменты возможных застоев в тяжелых тактах, и достигается интонационное единство и законченность формы.

Весьма разумно построен и гармонический план двухголосия, отличающийся сбережением гармоний, приходящихся на «точки покоя».

### Пример 53

Э. Григ. Колыбельная (ученическая версия)

Спокойно, мягко

Комментарий: Приведенная ученическая версия интересна использованием тонической педали в ядре темы и субсистем на медиантах в развитии (такты 6 и 7). Правильно понят замысел Грига сделать начальной мелодической тоникой V ступень *ми мажора*, в результате сбережена заключительная гармония тоники *си мажора*.

В то же время найденная в этой версии гармонизация основана на традиционном принципе сменяющих друг друга изолированных аккордов. Знакомство с авторской гармонизацией позволяет увидеть иной принцип гармонического мышления, основа которого – свободное взаимодействие голосов, не так жестко закрепленными гармонической вертикалью. Средние голоса образуют здесь дублировку секстами, которая служит контрапунктом к мелодии. Характерный гармонический колорит создается верхней парой голосов, образующей свободную дублировку чистыми квинтами. Такая квинтовая дублировка – характерный григовский прием, многократно встречающийся в его произведениях, она создает своеобразный тембр гармонической ткани и позволяет преодолевать границы аккордов.

Вот как выглядит фактура оригинала:

### Пример 53а

Э. Григ. Колыбельная. («Лирические пьесы», ор.68)

В следующем примере на основе предварительно расшифрованной мелодии ученик «Лада» сочинил аккомпанемент и текст.

### Пример 54

Я.Б. Песня лесоруба.  
(ученическая версия песни Ф.Шуберта «Рыбак»)

Сту - чит то-пор, зве - нит пи-ла, ва -



лю, ва-лю я лес, и шум от мо-е - го тру-да под - нял-ся до не бес. Бе-

жит о - лень, ле - тит о-рел, пус - те - ет лес гус - той. И мне пора ид -

ти до-мой, ос - тавить лес пус - той.

Автор версии увидел в мелодии характерные мужественные интонации и подчеркнул их, сочинив соответствующий текст и гармоническое сопровождение, основанное на активных утвердительных гармонических оборотах, использующих главную интонацию мелодии.

Сбережение интонаций особенно важно для построения дуэтов для равноправных голосов или инструментов на основе расшифрованной мелодии. Здесь лучше всего действует принцип «чужие здесь не ходят», предполагающий максимальное использование материала ведущего голоса и исключаящее привлечение «чужих» интонаций. В результате достигается интонационное единство материала дуэта, где голоса «хорошо слышат и понимают» друг друга.

### Пример 55

А. Варламов. Вдоль по улице метелица метет.  
(Ученическая обработка мелодии для инструментального дуэта)

В следующем примере сопровождающий голос поначалу контранунктирует ведущему, но в развитии использует его интонации:

### Пример 56

(В. Серeda. Пьеса. Вариант обработки № 133 из главы 1)

Сопоставление выполненной учениками работы с первоисточником позволяет детям уточнить представление о содержании текста и приемах его оформления, а педагогу дает возможность обратить их внимание на множество интересных деталей и полезных приемов, применяемых композитором для организации движения и сбережения ярких гармонических и фактурных деталей, возникающих в каденциях и точках покоя.

Конечно, главная польза от такой работы состоит в том, что она приучает юных музыкантов более внимательно всматриваться в текст осваиваемых произведений, чтобы *учиться на материале живой музыки*.