

V

Ю. ХОЛОПОВ

Задания по гармонии

~~40048~~



85.31

V-73

Ю. ХОЛОПОВ

Задания по гармонии

4597
 V-73 | Холопов
 задания по гармон
 1р

Допущено
 Управлением учебных заведений
 и научных учреждений Министерства культуры СССР
 в качестве учебного пособия
 для студентов композиторских отделений
 историко-теоретико-композиторских факультетов
 музыкальных вузов

Инв. № 4597



Москва
 Издательство „Музыка“
 1983

YUNUS RAJABY NOMIDAGI OZBEK MILLIY MUSIQ SAHAFI INSTITUTI
 Inv. № 4597
 ISHOROQ RESURS MARKAZI

ОТ АВТОРА

Настоящие «Задания по гармонии» представляют собой специальный курс гармонии для композиторских отделений музыкальных вузов. Курс, согласно ныне действующему учебному плану, рассчитан на два семестра (35 недель) и включает комплекс учебных заданий в традиционных трех аспектах — анализа музыкальных произведений, письменных работ и игры на фортепиано. Основной объект изучения — закономерности гармонии в творчестве наиболее значительных композиторов XVIII—XIX—XX веков, с преимущественным вниманием к гармонии XX века. Последнее объясняется тем, что закономерностям гармонии прошлого полностью посвящается довузовский курс гармонии.

Особенно важно то, что такая последовательность наилучшим образом отвечает задаче развития слухового сознания молодого музыканта.

В научно-теоретическом отношении курс опирается на современные исследования, в основном советских музыковедов-теоретиков. Естественно, однако, что из многочисленных явлений и техник гармонии XX века берется лишь наиболее важное, отстоявшееся, вошедшее во всеобщий обиход. Вооруженность композитора всеми основными средствами своего искусства представляется обязательным условием его мастерства. Без овладения современными средствами музыкальной выразительности, музыкальной красоты композитор будет не в состоянии справиться со сложными идейно-творческими задачами, которые ставит перед ним современная жизнь, необходимость отражения нашей действительности.

X 4905000000—458 527—83
026(01)—83

© Издательство «Музыка», 1983 г.

ВВЕДЕНИЕ

За последние годы советское музыкознание добилось значительных успехов в изучении явлений современной музыкальной жизни. Музыковеды несравненно больше стали уделять внимания исследованию различных сторон творчества советских композиторов и наиболее крупных прогрессивных фигур зарубежного музыкального искусства.

Ведущая тенденция, характеризующая нашу передовую музыкальную науку, — приближение к современности, отражение процессов, происходящих сегодня в области культуры, — отчетливо проявляется и в сфере научно-методической, в частности — в стремлении ликвидировать отставание теории от практики, учить молодое поколение музыкантов не только на основе прочно устоявшейся академической базы, но и лучших образцов отечественной и зарубежной музыки XX века.

В ряде книг, статей, в работах других жанров советских исследователей и педагогов — Ю. Н. Тюлина, М. Е. Тараканова, Н. С. Гуляницкой, Т. С. Бершадской, М. М. Скорика, С. М. Слонимского, А. А. Степанова, А. П. Астахова, Б. И. Ермолаева и других — в последние годы подготовлен большой материал, который непосредственно может быть введен в учебные курсы гармонии с целью усвоения новых особенностей гармонии, типичных для музыки XX века. Тем самым восполняются пробелы прежнего курса гармонии, сформировавшегося к началу 30-х годов и отражающего в основном практику гармонии XIX века. Сходную задачу ставит перед собой и предлагаемый цикл заданий по гармонии.

Задачи
современного курса гармонии

Построение современного курса гармонии связано с преодолением ряда специфических трудностей как содержательного, так и методического порядка. Условности школьного образования носят такой характер, что позволяют учебному курсу стоять на месте, постепенно и непрерывно оставая от живой музыкальной практики. Подобные ситуации встречались и в прошлом. Показательно, что писал в конце прошлого века Г. А. Ларош, имея в виду состояние науки и учебники гармонии той эпохи: «Нередко приходится слышать жалобы на то, что теория гармонии в том виде, как она излагается в наиболее распространенных учебниках нашего времени, далеко отстала от современной композиторской практики и неспособна объяснить множество явлений в современных сочинениях»¹.

¹ Ларош Г. А. Мысли о системе гармонии и ее применении к музыкальной педагогике. Музыкальный сезон, № 18, 1871. Цит. по изд.: Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей, т. I. М., 1913, с. 246.

Не избавлена от подобных тенденций и нынешняя практика преподавания гармонии; особенно заметны они в практической части науки, наиболее тесно связанной с самыми действенными формами воспитания современного музыкального сознания. Нередко практическая часть вузовского курса гармонии (письменные работы, игра за фортепиано) фактически сводится к расширенному повторению училищного курса. В таком случае, например, итоговая задача по гармонии при окончании вузовского курса (а то и вступительная задача по гармонии на приемных экзаменах в аспирантуру) не содержит никаких качественных отличий от последних задач довузовского курса (то есть никаких следов прохождения новых тем по гармонии в сравнении с училищным курсом; тем, которые отличают, например, задачу на уровне «Отклонений» от задачи на «Двойную доминанту», задачу в теме «Неаккордовые звуки» от задачи на «Отклонения» и так далее).

Бурно-радикальный XX век, начавший новую эру в развитии музыкального мышления, скоро кончится, а в подобных ориентациях и в некоторых «наиболее распространенных учебниках нашего времени» (например, в лучшем нашем учебнике гармонии — И. И. Дубовского, С. В. Евсеева, В. В. Соколова, И. В. Способина) он еще и не начинался... Так, в отношении модуляционных прелюдий дело часто ограничивается уровнем гармонических средств работ Н. А. Соколова (в его по-своему превосходном труде «Образцы модуляционных прелюдий», М.—Л., 1924), а нормы гармонии опять-таки сплошь и рядом не выходят за пределы стилей XIX века.

В результате практическая часть курса гармонии стилистически не доходит до норм гармонии XX века, что находится в прямом противоречии с установками, направляющими учебные курсы на современность. Тем самым, между прочим, и нарушается линия традиции лучших учений прошлого, которые всегда в той или иной мере ориентировались на современную (в каждую эпоху свою) музыкальную практику. Такое положение не соответствует подлинной традиционности в правильном понимании этого термина: хранить наследие — значит развивать его. Иначе получается не традиционность, а консерватизм. Подлинную традицию представляют в прошлом учения Дж. Царлино, Ж.-Ф. Рамо, А. Б. Маркса, Л. Бусслера, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова. И в наше время столь же необходимо отношение к традиции как к живой действенной силе, без превращения прогрессивных достижений прошлого в мертвые догмы, закрывающие дороги идущей вперед жизни. Современный учебник гармонии должен для музыки нашего времени быть тем же, чем был для своего времени учебник Чайковского или Римского-Корсакова.

Из сказанного ясно, что задача современного курса гармонии — прежде всего отражение нового содержания, которое внесло музыкальное искусство XX века. Целый ряд советских педагогов-теоретиков успешно работает в этом направлении (много сделано, например, в Московской и Ленинградской консерваториях, в ГМПИ им. Гнесиных, в Тбилисской и Бакинской консерваториях, в музыкальных вузах Прибалтийских республик), много ценного содержит также опыт наших коллег в социалистических странах; кроме того, нельзя не отметить книги П. Хиндемита и О. Мессиана (Hindemith P. Harmonieübungen für Fortgeschrittene. Mainz, 1949; Messiaen O. Vingt leçons d'harmonie. Paris, 1939), которые занимают особое место среди учебных пособий подобного рода. В этом русле находится и настоящая работа. Она ставит своей целью обновить вузовский курс практической гармонии. Автор стремился здесь отразить гармонию XX века в специ-

фике ее важнейших явлений, опираясь на наиболее отстоявшиеся и вошедшие во всеобщий обиход (прежде всего в советской музыке, а также у композиторов социалистических стран) гармонические средства и техники.

Пособие предназначается прежде всего для прохождения курса гармонии на композиторском отделении вуза, но может быть и полностью включено (с необходимыми методическими коррективами) в курс гармонии на музыковедческом отделении.

«Задания по гармонии» адресованы и студенту, и педагогу. Студент найдет в них минимально необходимые для его практической работы объяснения и напоминания; педагог получит примерный эскиз и пропорции того, о чем необходимо сказать в лекционной части курса, чтобы обеспечить успешное выполнение практической части; предполагается знание педагогом новейшей специальной литературы по гармонии, в особенности — по гармонии XX века. Сжатость теоретической (лекционной) части курса объясняется существующим объемом времени, отпускаемым на эту часть ныне действующими учебными планами вузовского обучения. За все пять лет обучения гармония (специальная дисциплина) имеет всего двадцать лекционных часов. Ясно, что этого времени не может хватить на сколько-нибудь обстоятельное объяснение практических заданий; об общей теории гармонии, об истории гармонии не может быть и речи. И если не ограничивать практическую часть курса повторением изучаемых в училище гармонических техник, а проходить новые темы курса гармонии, то педагогу приходится излагать материал с крайней степенью сжатости. Сама эта краткость — как «уложить» огромный материал в крайне малое количество часов — вырастает в специальную проблему. Вариант ее решения и представляет текст объяснений в настоящих «Заданиях». Опыт показывает, что освоить изложенный в «Заданиях» текст — необходимо и минимально достаточно, чтобы студент успешно справился с предлагаемыми практическими работами.

Изучаемые в курсе гармонии явления должны расширять музыкальный кругозор, обогащать палитру художественного освоения средств музыки, повышать идейно-эстетический уровень студентов. Изучение современной гармонии призвано вооружать учащихся профессиональным знанием тех художественно-технических средств, которыми оперирует современная музыка, понимать ее язык, чтобы лучше разбираться в той борьбе идей, которой отмечен наш XX век, чтобы иметь в конечном итоге верное суждение о музыкальном искусстве нашего времени, выносить правильные оценки музыкальным произведениям и избегать тех ошибок, которые неизбежны при незнании и неслышании того нового в музыке, что отразило в себе новое столь насыщенное идейными и художественными противоречиями образное содержание, саму жизнь нашей эпохи.

Метод практической гармонии

Науку о гармонии принято разделять на две части — теоретическую и практическую. Настоящая работа посвящена специально только практическому искусству гармонии. В этом аспекте курс гармонии может рассматриваться как составная часть курса композиции («Курса теории сочинения», как говорит П. И. Чайковский) наряду с двумя другими традиционными его частями — контрапунктом и формой. Правомочность самого такого разделения, совершившегося в основном в

XVIII веке (то есть не так уж давно), требует повторных обоснований в каждую новую эпоху. В наше время это разделение сохраняется, хотя и делается немало попыток (в связи с новыми техниками композиции) вновь слить отдельные части в единую науку: как сочинять музыку. Но и учитывая существующее разделение учения о композиции на контрапункт, гармонию и форму, мы стремимся вернуть гармонии былую нацеленность соответствующего курса на сочинение (подобно тому, как сохраняет подобную направленность курс полифонии).

Отсюда первое положение данного метода гармонии — курс практической гармонии мыслится как своего рода тренировочный этап, ведущий к сочинению музыкальных произведений. Поэтому он не может ограничиваться лишь условно-школьными упражнениями, а должен подводить тем или иным путем — к живой «композиторской» музыке. Путь этот может быть завершён схемой гармонического плана целой пьесы, или выработкой контурного остова музыкального произведения (например, мелодии с басовым голосом либо мелодии со схематично изложенным аккордовым сопровождением — распрямленным в учебной практике тип прелюдии), или даже настоящего маленького сочинения, пусть и в скромном фактурном оформлении.

С другой стороны, курс гармонии тогда оказывается подготовительным этапом и путем к живой музыке, когда он нацеливается не на произведение «вообще», а на конкретно-стилистическое целое, притом (при всем нашем великом пиетете перед великими мастерами прошлого!) — на произведение нашей эпохи, на современную нам музыку. Нет гармонии «вообще», как нет ни лада «вообще», ни хорошего голосоведения или музыкальной формы, или музыкального произведения, или гармонической техники «вообще». То, что хорошо в одном стиле, может быть плохо в другом; что музыкально в одном контексте, в другом — немусикально.

Отсюда второе положение метода гармонии — необходимость конкретно-стилевой ориентации техники. В наше время обучение гармонии «вообще» становится просто невозможным. С методической точки зрения целесообразно раздельное изучение разных техник. Так, необходимо отдельно обучать технике барочной гармонии, гармонии венских классиков, гармонии романтиков, а тем более индивидуальным техникам XX века: Дебюсси, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, Мессиана и т. д. То же относится и к более ранним эпохам: овладев общими принципами гармонической техники эпохи Баха, мы не сумеем получить гармонию XVI века, а зная ту — гармонию XIV века.

Третье положение метода вытекает не столько из практико-композиционной природы курса гармонии, сколько из особенностей взаимоотношения между тремя практическими дисциплинами — гармонией, контрапунктом и формой. Если курс полифонии сохраняет традицию сочинения целых композиций, то курс анализа музыкальных произведений совершенно утратил ее. Однако для музыки жизненно необходимо поддержание этой целостности (целое музыки неделимо на три части и достижимо лишь, когда представлены они все вместе, слитые в одно). И поэтому, раз в курсе анализа музыкальных произведений никак не используется практическая выучка, даваемая гармонией, значит курс гармонии должен принять на себя какие-то функции курса анализа и в известной мере заниматься практическим освоением музыкальной формы².

² Упомянутая выше книга Хиндемита «Упражнения по гармонии для подвинутых» целиком состоит из работ в форме музыкальных сочинений.

Из ориентации на конкретные стили вытекает четвертое положение метода гармонии — стирание грани между учебным упражнением и конкретным музыкальным произведением. Такое приближение к музыке в процессе обучения гармонии (также и контрапункту, и форме) связано, в частности, с заполнением пространства между условно-школьными стилистически нивелированными последованиями и стилистически индивидуализированной гармонией живого музыкального сочинения. При отказе от абстрактной гармонии «вообще» здесь совершенно неизбежны те или иные стилистические заимствования — от едва заметных аллюзий до откровенной стилистической квазичитаты, даже почти цитаты и просто цитаты. Подобных заимствований (различных форм) не только не следует избегать, но, в определенных дозах, к ним нужно стремиться³. (Само собой разумеется, такое заимствование не должно превращать самостоятельную творческую работу в переписывание подходящих объектов.) Конечно, стилистическая конкретизация школьной гармонии в одних случаях означает ориентацию на стиль какого-либо композитора (даже определенного сочинения), а в других — ориентацию на стиль эпохи, например на общие принципы гармонии конца XIX века.

В заключение заметим, что, как и во все прежние времена, лучшим учением остается целенаправленное штудирование сочинений больших мастеров, великих музыкальных произведений.

Содержание и структура курса

Содержание предлагаемого курса определяется тремя основными факторами: 1) целью (продление традиционного курса гармонии до гармонии 70-х годов XX в.); 2) исходной базой (комплекс знаний и умений, вырабатываемых нынешним училищным курсом гармонии) и 3) объемом времени, отпускаемым вузовскими учебными планами (два семестра у композиторов, три семестра у музыковедов).

Различие между объемом учебного времени на музыковедческом и композиторском отделениях мало влияет на охватываемый настоящим курсом объем тем. Расширенное повторение в вузах училищного курса у музыковедов, в большей мере ориентирующихся на будущее преподавание музыкально-теоретических дисциплин (в том числе и гармонии) в училище или на исполнительских отделениях консерваторий, вероятно, вполне оправдано. Полугодовое прохождение с ними традиционной гармонии, с возможным расширением в изучении более старых эпох (гармония XVI века, гармония эпохи барокко, гармонизация древнерусских распевов), а также более детальное изучение индивидуально-гармонических техник Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Вагнера, Франка, Дебюсси, Глинки, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Лядова, Рахманинова составят более чем обширную задачу для «лишнего» семестра.

Поскольку настоящее пособие непосредственно предназначается для композиторского отделения, то распределение собранных в нем тем и заданий на музыковедческом отделении и методическая их подготовка до известной степени представляются на усмотрение ведущего педагога (в частности, возможное более детальное объяснение творческой части заданий).

³ Упомянутая работа О. Мессиана целиком состоит из стилизаций в форме музыкальных сочинений.

Представляется целесообразным несколько изменить и прохождение гармонии на довузовском этапе. Очевидно, что предусматриваемый нынешней вузовской программой комплекс письменных работ надо передать в училище. Круг изучаемых явлений (в частности, аналитически, а также в курсовых письменных работах) должен быть и в училище расширен в сторону современности. Главное же — необходимо (может быть, в контакте с курсом музыкальной формы — «анализом музыкальных произведений») еще в училище освоить малые формы (в классическом стиле) — от периода и «большого предложения» (восьмитакта со структурой 2+2+1+1+2), кончая двумя вариантами сложной трехчастной формы. Только тогда появится реальная возможность параллельного изучения в вузе всех трех частей курса гармонии — соблюдения (хотя бы приблизительной) синхронности аналитических и письменных заданий с заданиями по игре на фортепиано.

В настоящем пособии, в соответствии с традицией, задания по гармонии состоят из трех разделов:

1. Гармонический анализ

А

2. Письменная работа

П

3. Игра на фортепиано

И

К каждой теме прилагается также теоретическое объяснение. Его можно представить как текст, который записывается студентом в тетрадь. В сущности, это конспект, притом объяснения иногда помещаются и в тексте самого задания.

Начальные темы даются для соединения с училищным курсом, являются поэтому своего рода его частичным повторением и одновременно переходом к основной части, более непосредственно связанной со специфическими явлениями гармонии XX века (главным образом начиная с VIII темы).

Планировка тем — в согласии с естественным методическим принципом нарастающей сложности гармонической техники. Общий план таков:

Тема I (структура тональной системы) служит «включением» в курс;

Темы II—VII (модуляция, голосоведение, натуральные лады, расширение тональности, функциональная инверсия, симметричные лады) — группа важных техник, развившихся еще в классической и романтической гармонии, но недостаточно изучаемых старой школьной теорией;

Темы VIII—X (гармония и форма, хроматическая система, новая аккордика) — фундаментальные общие основы новой гармонии XX века;

Темы XI—XIII (джазовая гармония, диссонантная тональность, градация аккордового и тонального напряжения) — важнейшие наиболее распространенные техники тональной музыки XX века;

Тема XV (техника центра) — центральная из новых гармонических техник XX века (нехарактерная для музыки прошлого);

Темы XVI—XXII (диссонантная диатоника, полиструктуры, линеарная, полифоническая гармония, симметричные диссонантные лады,

сонорика, двенадцатитоновая гармония, ацентричные структуры) — еще ряд сложных новых техник XX века;

Последние две темы (микрохроматика, алеаторика) — особые, хотя и довольно распространенные техники современной музыки; впрочем, если по каким-либо причинам длина учебного года уменьшается, то нехватка какой-либо из этих тем дает наименьшую потерю для курса в целом.

Методические замечания

Предмет гармонии одинаков для всех, так что общая направленность курса у студентов разных специальностей может быть одна и та же. Однако некоторые акценты распределяются по-разному даже внутри специального курса гармонии — у музыковедов и композиторов.

Например, у композиторов тембровая разметка голосов или даже запись в партитурном виде в большинстве случаев обязательна, у музыковедов же — *ad libitum*. У композиторов более естественно переработание в собственно сочинение как форму работы над заданием по гармонии; у музыковедов — в большей мере допустима ориентация на стиль изложения гармонической прелюдии⁴.

Функция гармонического анализа согласно избранному методу в настоящем пособии несколько иная, чем обычно в курсах гармонии. Анализируемое произведение (как во многих случаях и иллюстрирующие нотные примеры) является образцом, по которому должна выполняться соответствующая письменная работа (также и работа по игре на фортепиано).

«Задания», в сущности, следует рассматривать как развернутый конспект более полного изложения, причем анализируемое произведение призвано заменить многие нужные объяснения, которые не даны в текстовой части⁵. Поэтому данная работа малопригодна для самостоятельного изучения гармонии.

При использовании предлагаемого пособия вполне возможна известная гибкость в объеме изучаемого материала, в стилевой ориентации и в уровне требований. Очевидно, до некоторой степени они зависят от уровня подвижности группы и других конкретных условий, могут быть несколько изменены как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения. Практическое использование пособия предполагает руководство опытного педагога. Особенно важны краткие, но точные объяснения того, что надо делать, при записи предстоящего домашнего задания.

Для упражнений по игре на фортепиано целесообразен иной стиль в сравнении с наиболее распространенным: лучше рекомендовать 1—2 аккорда в такте, но с обильным применением повторений аккордов, перемещений; большее внимание к мелодической фигурации гармонии, игре по заданным схемам. В более трудных случаях можно широко применять игру пьес с предварительным (домашним) разучиванием. Ориентацию на стиль в игре на фортепиано возможно в трудных случаях довести до непосредственного использования указанных моделей

⁴ Возможно, такое же различие, как между изложением прелюдии *Cis-dur* из II тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха в виде последования аккордов и с гармонической фигурацией (см. в советском издании под редакцией Бишофа. М., 1963, с. 173 и 17—18).

⁵ Полное изложение дается в подготавливаемом автором учебнике гармонии.

(то есть до некоторого заимствования гармонических оборотов из живых музыкальных произведений определенного стиля) вплоть до приготовления (иногда прелюдии путем превращения какого-либо произведения в гармоническое последование-схему со строгим (в данном стиле) голосоведением.

Вообще цикл заданий по игре на фортепиано (который в нынешней ситуации не может быть синхронным с проходимыми темами курса) требует от педагога специального внимания к возможному перераспределению заданий в зависимости от возможностей данной группы студентов. Основная форма задания по игре (также и на экзамене) — исполнение симпровизированной по начальному двутакту пьесы.

Необходимо последить за тем, чтобы избежать банальности и вульгарности при освоении темы «Джазовая гармония» (в особенности в игре на фортепиано).

Тема XIV не имеет практического задания, и поэтому ее целесообразно давать в качестве самой последней в семестре (оставив ее на конце и при возможной перепланировке курса либо при нарушении предписанного порядка вследствие случайных причин).

В зависимости от уровня группы необходимые сведения по инструментоведению (о диапазоне органной педали, инструментах русского народного оркестра, о саксофонах, ударных инструментах) могут быть сообщены при задании, либо возможно адресовать к авторитетным руководствам.

Принципиально допустимы изменения условий задания (другой состав инструментов, более близкий автору-ученику; варьирование заданной формы и т. п.), однако с сохранением его смысла, цели и объема.

Целесообразно давать заголовки выполняемым пьесам, тембровое партитурное оформление письменным работам, однако необходимо иметь в виду, что все же они не являются сочинениями в собственном смысле (хотя у творчески одаренных студентов и могут ими стать), а прежде всего учебными работами по курсу гармонии, с соответствующими ограничениями и условностями.

Метод проверки выполненных учеником заданий неоднозначен и в некоторых деталях отличается от обычных в курсах гармонии.

Проверка выполнения задания по гармоническому анализу

Общие принципы — 1) контакт с анализом формы и 2) извлечение практической пользы из анализа работы мастера для собственной музыкальности и собственной техники. Анализом является раскрытие принципов гармонической структуры и ее усвоение. (В идеале, если произведение хорошо проанализировано, то его схему можно сыграть наизусть.) Анализом не является перечисление названий всех аккордов (одна из типичных ошибок).

Общий костяк плана ответа по гармоническому анализу (то есть за вычетом всегда имеющейся специальной проблематики) примерно таков (здесь, например, в расчете на малую форму):

1. Общая характеристика стиля, жанра, содержания произведения;
2. Форма в целом и главная тональность (тип высотной системы); период однотональный или модулирующий, предложения и каденции; гармонический план середины; как доразвита реприза (все это — в 5—6 фразах ответа).

Далее собственно анализ гармонии;

3. Гармония начального ядра (часто это — двутакт), гармония ответной фразы (как она развивает ядро), гармония периода в целом;

4. Как развивается гармоническая структура в середине формы и в утверждающей части; как достигается ощущение неустойчивости, движения, направленности к кульминации; как выполняется кульминация; как достигается утверждение гармонической мысли в репризе и заключение в коде.

Подготовленный студентом анализ должен иметь вид краткого доклада о гармонии произведения, о наиболее ценных ее сторонах.

Проверка письменных работ

Общие принципы проверки:

1. Оценка получившегося музыкального целого с точки зрения музыкального содержания (есть ли хорошая музыка, в чем она, где менее удалось, как надо улучшить музыкальную сторону дела);
2. Проверка технической правильности выполнения задания (совершенства техники как средство достижения музыкальности);
3. Выявление творческой инициативы ученика при выполнении задания.

При представлении готовой работы необходимо требовать ее полной законченности, тщательности отделки всех деталей голосоведения, гармонии; иногда также динамических нюансов, фразировочных лиг; возможно — исполнительских штрихов (например, смычковых лиг, тембровых обозначений). Гармонической цифровки можно не выставлять (кроме обозначений в некоторых заданиях, например, на симметричные лады). Но в курсе гармонии ученик всегда должен уметь исчерпывающе объяснить теоретически, что за гармония, почему написано так, а не иначе. В отличие от класса свободного сочинения, в курсе гармонии всегда должен быть полный контакт музыки и теории.

Проверка задания по игре

Главное требование: все, что играется в классе гармонии, должно быть похоже на живую музыку. (Типичным недостатком является то, что в качестве модуляции обычно играется практически не встречающийся в музыке даже в качестве составной части более крупного целого «гармонический уродец» — так называемый «модулирующий период» в самую далекую тональность, никак не вытекающую из начального ядра с классическими тоникой и доминантой, следующий по стандартному и однообразному тональному плану.) Звучание играемого должно совпадать с подлинным произведением, взятым без фигурации, без развитой фактуры, и быть сходным с хоралом И. С. Баха, менуэтом либо рондо Моцарта или Бетховена, с лирической пьесой эпохи романтиков, с произведением в определенной гармонической технике музыки XX века.

Две основные формы работы должны идти через весь курс:

1. Игра целой пьесы малой формы (в «задачной» фактуре) по заданному началу (двутакту);
2. Игра подготовленного дома аналогичного задания.

В обоих случаях результатом должна быть (импровизируемая или уже готовая) небольшая законченная пьеса с заданным техническим условием. Если пьеса подготовлена заранее, а не импровизируется, она должна быть совершенно во всех деталях разучена. (Думается, в довузовском курсе основными типами заданий также должны быть эти два, в особенности импровизация по заданному началу, двутакту.)

Курс гармонии может, как это чаще всего делается, предшествовать изучению полифонии. Но лучше (хотя и не идеально хорошо) ставить

его после прохождения полифонии, чтобы избежать противоестественного перехода от музыки 60—70 годов XX века к «строгому письму» XV—XVI веков.

В качестве литературы целесообразно знакомиться с вышедшими на русском языке за последние годы трудами, посвященными технике композиции, гармонии. Общий список литературы помещен в конце книги. При окончании изложения тем курса цифрами указаны некоторые работы, связанные с проблематикой темы. Полное название работы можно под этой цифрой найти в общем списке.

Проведение экзамена

Экзамен по гармонии должен состоять из следующих пунктов (указываются те его части, которые связаны с данным курсом):

1. Представление всех выполненных работ.
2. Представление написанной за один свободный от всех занятий день прелюдии (в фортепианном изложении; возможно для органа, струнного квартета или другого исполнительского состава на усмотрение студента с согласия педагога) ⁶.
3. Устный анализ музыкального произведения или фрагмента (для ознакомления с ним может быть предоставлено время).
4. Игра на фортепиано аккордов, аккордовых последований и форм в рамках пройденного, с добавлением повторенного материала доэвовского курса (игра постепенных и внезапных модуляций и т. д.).
5. Устные ответы на теоретические вопросы.
6. Если какие-то из выполненных в течение срока прохождения курса работы по гармонии представят интерес в качестве музыкальных произведений, они могут быть исполнены на экзамене.

⁶ Вместо домашней прелюдии может быть письменная работа в классе (2—3 часа), представляющая собой написание прелюдии в заданной песенной форме (например, в простой трехчастной, двойной трехчастной) — по заданному началу (2—3 варианта) либо в своем стиле.

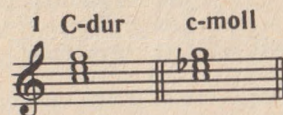
Первый семестр

I. СТРУКТУРА КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Тональная система европейского Нового времени (XVII—XIX в.) пришла на смену модальной гармонии средневековья и Возрождения. Диалектика ее исторического развития состоит в сложном взаимодействии двух типов системы: 1) мелодического лада и 2) аккордовой системы.

Мелодический тип лада лежит в глубинной основе тональной системы, но действительная ее база — аккорды и образуемая ими структура.

Центр системы (ЦЭ — центральный элемент) — одно из двух консонирующих трезвучий:

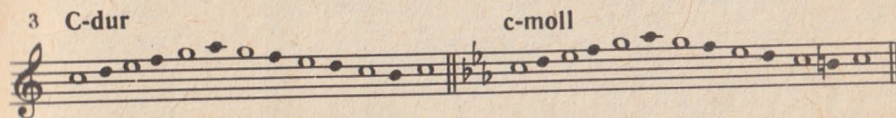


Отсюда двулادовость системы — мажор и минор.

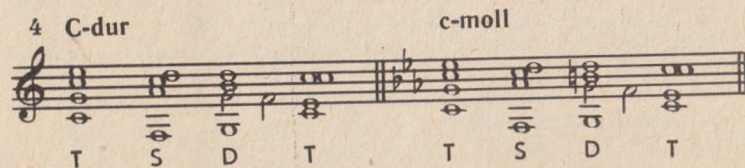
Главные элементы (ГЭ) системы — три трезвучия (S—T—D). S и D находятся в отношении чистой квинты (вниз и вверх) к T (ЦЭ); оба имитируют структуру ЦЭ:



Основная мелодическая модель лада — опевание ЦЭ.



Основная аккордовая модель лада — основные функции и основная формула функционального последования T—S—D—T:



Из получившихся семи основных звуков-ступеней образуются еще несколько аккордов, функционально имитирующих отношения ГЭ (местные, или переменные функции):

5

C: VII—III VI—II V—I
= D—T D—T D—T

Возникающие субсистемы — прообраз отклонений:

6

C: D—T—S D—T—S D—T—S D—T—S
D—T—S D—T—S D—T—S D—T—S

Перемещения мотива в другую гармонию, в другой местный центр составляют основу для мотивного развития классико-романтического типа и тем самым создают предпосылку формообразования:

Л. Бетховен. Соната № 5, ч. I

7 Allegro

1. a b a b
I I V V
2. sf b 3 sf b 3 ff c(a+b) d p
I V I II V

Перенесение мотива на другой аккорд составляет внутреннюю жизнь гармонии, придает ей активность, движение.

II. МОДУЛЯЦИЯ (I)

Модуляция — переход в другую тональность.

Отклонение — окружение какого-либо аккорда побочными функциями (его доминантами, субдоминантами). Отклонение временно усиливает аккорд, но не создает ухода из основной тональности, так как основная функция аккорда по отношению к центральной тонике сохраняется. Отклонение — выявление субсистемы, расширяющей рамки тональности.

Различие между модуляцией и отклонением не только чисто гармоническое. Как правило, внутри главной темы (в форме периода, простой двух- или трехчастной) нет настоящей (большой) модуляции,

место которой в разработке, связующей части, во вступлении, коде, в речитативе и аналогичных типах частей.

Модуляция (все же встречающаяся) внутри темы называется малой.

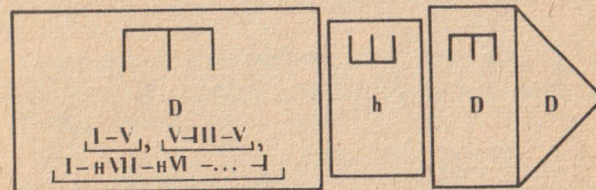
Модуляция межтеменная называется большой.

Модуляция, охватывающая все произведение, называется генеральной (см. тему VIII).

Темы:

Тональности (генеральная модуляция):

Малая модуляция:



□ — главная тема, □ — побочная тема, ▷ = кода.

Простейший тип генеральной модуляции представлен в баховском хорале (а также и в прелюдии). Хорал часто в форме бар (а а b).

Гармонические схемы (каденции):

||: —D —T:|| —P —PD —S —T (= бар)
или: —D —T —P —PD —S —T (частый тип прелюдии)
или: ||: —D —T:|| — вообще поб. ступени — поб. D (возможно, диссонир.) — T

Хорал:

Мелодия Х. Л. Хаслера (1601г.). Обработка И. С. Баха («Страсти по Матфею»)

8 Coro I, II 1(5)

Soprano.
Flauto traverso I. II.
Oboe I. II. Violino I
col Soprano

Alto.
Violino II coll'Alto

Tenore.
Viola col Tenore

Basso.

Organo e Continuo

1. { Haupt voll Blut und
Haupt, zu Spott ge-

2. { Du ed - les An - ge -
das gros - se Welt - ge -

6 76

2(6) 3(7) 4(8)

S. Wun- den, voll Schmerz und vol- ler Hohn!
- bun- den mit ei- ner Dor- nen- kron'!

A.

T. sich- te, vor dem sonst schrickt und scheut
rich- te, wie bist du so be- speit!

B.

Cnt.

9 10 #

S. 1. O Haupt, sonst schön ge- zie- ret mit

A.

T. 2. Wie bist du so er- blei- chet, wer

B.

Cnt.

11 12 13

S. höch- ster Ehr' und Zier, jetzt a- ber hoch schimp.

A.

T. hat dein Au- gen- licht, dem sonst kein Licht nicht

B.

Cnt.

7 6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 4

14 15 16

S. - fie- ret: ge- grü- ßet seist du mir!

A.

T. glei- chet, so schänd- lich zu- ge- richt?

B.

Cnt.

6 5 4 7 6 6 4

Схема:

	1	2	3	4	:	9	10	11	12	13	14	15	16
такты:	5	6	7	8	:	9	10	11	12	13	14	15	16
каденции:	-	F	-	d	:	-	F	-	D	-	C	-	F

Образцы формы бар см. в хорах Баха.

Стилевые особенности

Мелодика диатонична, в ее основе — поступенное движение. Гармония — с отклонениями, побочными доминантами, гармониями мелодического лада (главным образом минора).

Каденции — сначала ближайшие к тонике гармонии, далее более отдаленные (даже побочные доминанты); минор может кончиться мажорной T.

Голосоведение: ритм — в основном четверти; ферматы — для дыхания, расцветивание восьмыми (изредка — вспомогательные шестнадцатые); задержания в основном приготовленные; после фермат возможно начать заново (но без параллелизмов), также и с переченя.

Контурное (основное) двухголосие (C + B) — костяк гармонии (см. хоралы Баха), правильный контрапункт (несовершенные консонансы, противодвижение).

Форма — основана на двутактах. Перед концом возможно дробление.

[Разбор в классе — пример 8].

Литература к темам I—II: 6, 40, 47, также 53¹

ЗАДАНИЕ 1

Крупные буквы **А**, **П** и **И** во всех заданиях обозначают их обязательные части: **А** — анализ, **П** — письменно, **И** — игра на фортепиано.

¹ Имена авторов и полные названия работ см. под этими номерами в списке литературы в конце книги.

А

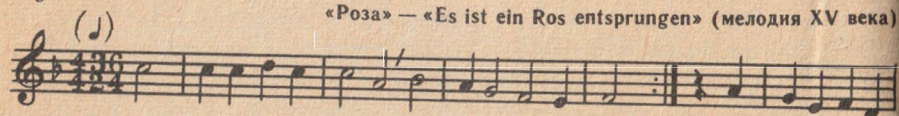
И. С. Бах. «371 хорал», № 20, 46, 201, 216, 278 (в издании «389 хоралов» № 7, 41, 91, 197, 375).

П

Сделать две хоральные обработки (мелодии XV века):

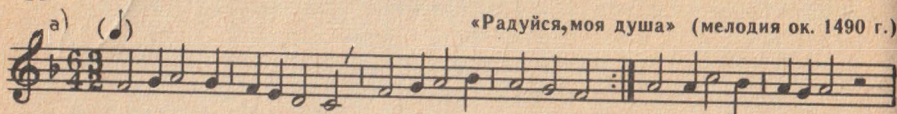
1. «Роза» для органа (с педалью, на трех строчках). Диапазон педали: C—e¹.

9



2. «Радуйся, моя душа» для четырехголосного смешанного хора и дублирующей его партии оркестра (по образцу заключительных хоралов в кантатах Баха № 1, 140 и аналогичных).

10



б) Способ записи:

Soprano
Ob. 1—2
Viol. 1

Alto
Viol. 2

Tenore
Viola

Basso

Organo
e continuo

Примечание. Орган дублирует партию хорового баса, дополняя ее цифрами генерал-баса.

II

По образцу баховских хоралов четырехголосно играть модуляционные прелюдии в форме бар.

Схема формы бар (безрепризный тип):

части:	1-я столла	2-я столла	Припев
текст:	A	B	C
музыка:	a	a	b
такты	{ 4	4	6
(примерно):	{ 4	4	8

Вариант (репризный тип):

части:	1-я столла	2-я столла	Припев
текст:	A	B	C
музыка:	a	a	b + a
такты	{ 4	4	5 + 1
(примерно):	{ 4	4	4 + 2
			4 + 4

Примерные гармонические схемы:

Расположение каденций

Мажор	: I—V, — I :	— VI, — IV, — I
	: I—I, — V :	— II, — III<, — I
Минор	: I—V, — I :	— III, — IV, — I
	: V—I, — V :	— III, — VI, — I—V<

(фригийский лад)

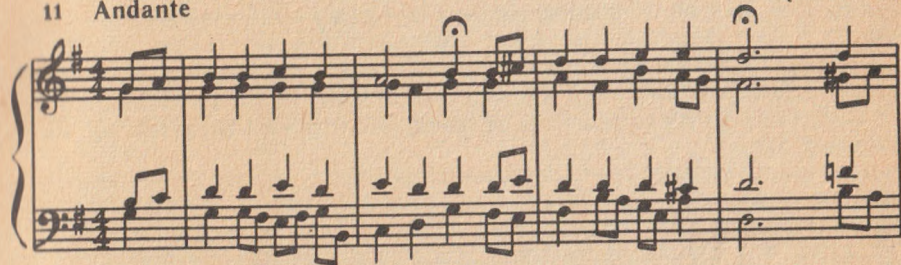
Значки < и > при римских цифрах указывают на хроматическое повышение или понижение звука аккорда; без арабской цифры относятся к терции.

Столлу обязательно играть дважды (точно повторить).

Образец прелюдии:

11 Andante

[И. С. Бах]



Ориентироваться на стиль барокко, Баха.

Фамилия композитора в прямых скобках над примером (здесь и далее) обозначает стилевой ориентир: либо это сочинено в стиле данного композитора, либо представляет собой измененную в большей или меньшей мере цитату из его музыки, либо сочетание того и другого.

III. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

Голосоведение — мелодическое движение в голосах.

Виды движения голосов (на примере двухголосия)

1. Прямое — голоса идут в одну сторону (пример 12а).
Частный случай прямого движения — параллельное: в одну сторону и на одинаковый интервал (пример 12б).
2. Противоположное — голоса идут противоположно друг другу (пример 12в).
3. Косвенное — один голос движется, другой остается на месте (пример 12г).

12

Фактурные функции голосов

1. Главный голос (мелодия) — обычно в сопрано.
 2. Бас. Изредка (когда мелодия помещается в басу) функция баса и главного голоса совпадают.
- Соединение главного голоса и баса образует контурное (основное) двухголосие, обычно костяк музыкальной ткани.

Контурное двухголосие:

В. А. Моцарт. Симфония g-moll, менуэт

10 Allegretto

3. Средние гармонические голоса. Их назначение — пополнение гармонии, аккордики.
4. Выдержанный (педальный) звук.
5. Контрапункт, противодвижение, противосложение.
6. Дублировка — удвоение движущегося (чаще всего главного) голоса параллельными созвучиями.

Фактурные функции голосов показаны в примере 14 (с. 22).
Два аспекта голосоведения: 1) вертикальный; 2) горизонтальный.

Стиль голосоведения не абстрактен, а обусловлен сущностью гармонической системы. Голосоведение в музыке мажорно-минорной системы в конечном счете есть мелодическая фигурация аккорда, гармонии как доминирующего фактора.

Место голосоведения в структуре системы

1. Первичный фактор — система аккордов с ЦЭ.
2. На основе ЦЭ образуется остов мелодии (мелодический ствол). Обычно — нисходящее движение, фигурирующее тоническое трезвучие:
3 — 2 — 1, 5 — 4 — 3 — 2 — 1 и аналогичные¹.

¹ Арабские цифры со значком \wedge сверху здесь и далее указывают ступени как звуки, а не как аккорды.

14 Тетро I (♩ = 54)

Контрапункт

Контурное двухголосие:

3. Как контрапункт nota contra notam, согласно гармоническому закону системы (в dur-moll — консонанса), возникает бас, определяющий костяк аккордового последования.

4. Мелодическая фигурация остова дает главный голос — мелодию.

5. Детально выработанный главный голос в сочетании с басом дает контрапунктическое контурное двухголосие.

6. Подробная выработка ткани и формы довершает композицию, полностью реализуя гармонию системы.

Первые три пункта существуют прекомпозиционно и обнаруживаются лишь при анализе. Суть их — гармоническая система как действующий интонационный комплекс. Композитор же сознательно действует начиная с пункта 4: мелодия → контрапункт → форма. Место голосоведения, таким образом, — выработка главного голоса, нахождение баса (и его выработка), восполнение прочих голосов (и их выработка), создание рельефа формы с помощью контрастов голосоведения. Все это — по законам гармонии, системы. Голосоведение есть реализация гармонии.

Поясним двумя анализами.

Первый — в рамках законов классической системы.

Л. Бетховен. Соната № 8, ч. II

15 Adagio cantabile

(К пункту 6.) Функции голосов — мелодия (главный голос), бас; восполняющие гармонию и слегка фигурированные средние. Схема без аккордовой фигурации:

Знаки метрического веса тактов: 2, 6 — тяжелые такты, 4 — вдвойне тяжелый такт, 8 — самый тяжелый такт.

(К пункту 5.) Эта гармония существует на основе контурного двухголосия С + Б:

Контурное двухголосие:

Интервалы
контрапункта: 3 6 — 3 6 — 3 6 3-4 — 8

3 6 — 3 3 — 3 6 — 3 — 8

(К пункту 4.) В свою очередь, контурное двухголосие есть сопровождаемая контрапунктом баса мелодия:

18 Мелодия:

(К пункту 3.) Сняв с нее фигурацию (голосоведение), получаем остов гармонии²:

19

² Метод снятия слоев голосоведения (разработанный Х. Шенкером) называется методом редукции (лат. *reductio* — сведение). [Ср. 48(—1), с. 83—86].

(К пункту 2.) Ядро музыкальной мысли — мелодия — оказывается настроенной как фигурация ЦЭ — (тонического) трезвучия:

(К пункту 1.) В конечном итоге обнажается и сам корень системы,

ЦЭ:

Таким образом, вся музыка есть мелодическое течение, голосоведение на основе ЦЭ гармонии. Искусство гармонии в этом смысле сводимо к художественной технике голосоведения.

В различных гармонических системах — разные ЦЭ (возможно, они — вообще не аккорды, а какие-то иные звуковые группы) и соответственно различные нормы голосоведения.

Второй анализ — в рамках народно-русской музыкальной системы:

22 Довольно медленно ♩ = 62

Одна Все
1. Не о-рел ли с ле-бе-дем ку-па — ли-ся,
2. Не бы-вал ли, ле-бедь на мо-ей сто-ро-не?
3. Не бы-вал я, ле-бедь на тво-ей сто-ро-не,

Не о-рел ли ле-бедя вы-спра-ши-вал:—
Не слы-хал ли ле-бедь, о мо-ей го-ло-ве?
Не слы-хал я ле-бедь, о тво-ей го-ло-ве.

Сущность ладогармонических связей здесь — во взаимодействии нескольких ладовых ячеек (составных частей общей системы):

23

Сведение ячеек к их центральным элементам (редукция) здесь дает не аккорды, а монодические модели — звукоряды:

24 а) схема лада: б) звукоряд обиходного лада: в) опорные тоны системы:

В результате корнем системы оказывается мелодически фигурируемый звук-устой. Система же — модальная, гетерофонно-многоголосного типа, с основным устоем *h*, побочным устоем *e*, при общей звукорядной основе обиходного лада *h-cis-d-e-fis-g-a-h-c*.

Естественно, что и нормы голосоведения здесь — гетерофонного типа: различные голоса дают варианты основной мелодии (см. т. 2, 4), примерно равноправные друг с другом. Отсюда функции голосов — главным образом гетерофонно-подголосочные дублировки. Отсюда параллелизм однофункциональных терций как основная норма голосоведения, при усилении дающий параллелизм трезвучий (соответственно и квинт), схождение голосов в унисон в кадансах, линейно разрешающиеся в унисон созвучия (в том числе иногда и диссонансирующие), свободная переменность числа голосов и другие ярко характерные приемы народного многоголосия.

Для лучшего усвоения конкретных приемов народно-хорового голосоведения рекомендуются материалы курсов народного творчества, указанные в списке литературы труды А. Д. Кастальского, Т. С. Бершадской, 27-я тема в «Бригадном» учебнике гармонии.

[Разбор в классе — примеры 15—24]

Литература: 7, 15, 23, 40.

ЗАДАНИЕ 2

А А. Лядов. 8 русских песен для оркестра — III «Протяжная» и VI «Колыбельная».

Первый вариант

П Написать два женских хора — как обработки русских народных песен.

1. Протяжная «Из-за лесуку» — для двух солистов и трех-, четырехголосного женского хора (с текстом).

Куплеты 1—2-й одинаковы по музыке, в 3-м куплете — мелодия в среднем голосе.

25 (соло) «Из-за лесуку»

1. Из - за ле - си - ку, да ле... ле - су тем - но - го,
 2. Из - за са - ди - ку, да са... да зе - ле - но - го,
 3. Тут и шли прашли да дво... дво - е мо - под - цев,
 Ой, лю - ли, лю - ли да ле... ле - су тем - но - го,
 Ой, лю - ли, лю - ли да са - да зе - ле - но - го,
 Ой, лю - ли, лю - ли да о... о - ба хо - лос - ты.

2. Частушка «Я хожу ли, похожу».

1-й куплет одногласно; 2—3-й — различное изложение, с постепенным усложнением; последний, возможно, — с признаком заключительности. Добиваться максимально возможного сохранения национально-русского звучания музыки.

26 «Я хожу ли, похожу»

1. Я хо - жу ли по - хо - жу, Ба - у - сень!
 2. Я и - щу ли по - и - щу, Ба - у - сень!
 3. Не да - ди - те пи - рож - ка, Ба - у - сень!
 4. Мы ко - ро - ву за рож - ка, Ба - у - сень!
 5. Не да - ди - те вы ти - шоч - ки, Ба - у - сень!
 6. Мы свин - ку за ви - соч - ки, Ба - у - сень!
 7. Не да - ди - те вы блин - ка, Ба - у - сень!
 8. Мы хо - зя - и - ну пин - ка, Ба - у - сень!

Второй вариант

П Написать два женских хора — как обработки русских народных песен.

1. Историческая песня «Разоренная дорожка» — для двух солистов и трех-, четырехголосного женского хора (с текстом).

Музыку данного куплета сделать вторым куплетом, соответственно приспособив слова текста («Разоривши ту дорожку...»). Написать 1-й куплет для солистов (сначала один, потом двое). 3-й куплет — мелодия в среднем голосе; трех-, четырехголосное изложение. Выровнять последование куплетов, создав убедительное развитие.

27 Умеренно (♩ = 120) «Разоренная дорожка»

Один
 1. Ра - зо - рен - на - я до - ро - жка

Все

от Ма-жа-я до Моск-вы, ах! Ра-зо-рил э-
ту до-рож-ку не-при-я-тель- злой фран-цуз.

2. Разоривши ту дорожку,
В свой земли жить пошел, ах!
Как расхвастался Парижем,
Что Парижем ли своим.
3. Не хвались, француз, напрасно:
Есть у нас город Москва, ах!
На горе стоит Москва,
Вся садами убрана.

2. Игровая песня «С-под лесу», 6 куплетов.
Те же условия, что в песне «Я хожу ли, похожу».

28

$\text{♩} = 108$ «С под лесу»

1. С под ле-су, ле-су, с под ле-су, ле-су жи-то коласис-то, жи-то коласис-то.

- | | |
|--|--|
| 2. Наские девки
добры голосисты. | 5. — Родись, мой ленок,
тонок и долог |
| 3. По полю ходят,
весело гуляют. | 6. Уверх головистый,
а вниз коренистый. |
| 4. Лен, ленок сеют,
зелен расстилают. | |

И

Играть модуляционную прелюдию в круговой (сквозной) форме (по задаваемому началу). Примерная схема (по образцу: И. С. Бах. ХТК, I, прелюдия С-dur):

Мажор I — I, — V, — VI, — III, I — I
Минор I — I, — III, — н VII, — IV, — I (<)

Предпоследний каданс может быть на яркой хроматической гармонии — побочной доминанте, даже на диссонирующем аккорде.

Образцы начальных оборотов:

29 а)

б)

28

[Г. Ф. Гендель]

Образец прелюдии:

IV. МОДАЛЬНОСТЬ (1). НАТУРАЛЬНЫЕ ЛАДЫ

Модальность — принцип гармонии, берущий за основу определенный ладовый звукоряд. Модальность чаще всего тесно взаимодействует с тональностью — принципом тяготения к определенному центру (о понятии модальности см. 3).

Соответственно следует различать два типа ладовых систем: 1) тональные лады (классические мажор и гармонический минор) и 2) модальные лады (лады русского знаменного распева на основе обиходного звукоряда, грегорианские лады, в определенной трактовке симметричные лады в музыке XX века и др.). Понятия тональности и модальности не коррелятивны (одно не исключает другое). Поэтому возможны разнообразные взаимодействия между тем и другим. Мажор или минор как лад тонального типа может быть ограничен определенным звукорядом, но если такого ограничения нет, то это несколько не мешает ему быть мажором или минором (сравним

29

начальный пятитакт этюда Шопена E-dur op. 10 № 3 с его чистой семиступенной диатоникой и начальный восьмитакт квартета № 13 Шостаковича, где b-moll выражен двенадцатитоновым последованием — наподобие додекафонной серии). Лад же модального типа, наоборот, характеризуется специфическим признаком — соблюдением определенного звукоряда (а не привязанностью к тонике), а будет у него определенная тоника, ясная устой (центр тяготения, как, например, устой e при строго соблюдаемом звукоряде тон—полутон в главной теме первой части «Симфонии псалмов» Стравинского) или такой тоники не будет (как, например, в 1-й стихире Федора Крестьянина, «На гору ученикомо», I гласа, где на всем протяжении мелодии опора ощущается у всякого долгого звука, особенно в конце слова, а ощущение тоники отсутствует полностью) — это нисколько не мешает ему быть определенным ладом.

Две главные группы ладов
(с точки зрения модальности)

1. Диатонические и условно диатонические («натуральные»).

2. Хроматические, то есть с преобладанием хроматической интервалики (наиболее важны из них — симметричные и близкие к ним).

Здесь рассматривается первая группа (а также хроматизированные лады, находящиеся между диатоническими и собственно хроматическими).

Натуральные, диатонические лады получили большое распространение в XIX—XX веках, особенно в связи с обращением к миру фольклора. Большая заслуга принадлежит в этом русским композиторам — Глинке, Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Лядову, Стравинскому, Прокофьеву; из зарубежных — Дебюсси, Бартоку, Шимановскому и др.

Некоторые важнейшие диатонические и условно диатонические, а также хроматизированные лады: ионийский, эолийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский; локрийский и гипофригийский; обиходный, подгалянский (также «лидомикс», то есть лидийско-миксолидийский, молдавский); доминантовый; с двумя увеличенными секундами (разных видов). Особые виды — переменнo-ладовые при одной тонике и переменнo-тональные (другое название: переменнo-тоникальные) системы; также пентатоника.

31 а) Дорийский лад

I IV I I IV II I

б) Фригийский лад

I VII I III IV VII I

I VII I IV V VII I

[Н. Римский-Корсаков, С. Прокофьев]

I VII I IV V VII I

I V

I V I V I V

Китайская мелодия «Лиу-йе-кин»

К хроматизированным относятся и так называемые «лады Шостаковича» (см. 19), в которых наиболее характерным является в большинстве случаев интервал уменьшенной октавы от главного тона вверх (а также и другие низкие ступени):

Д. Шостакович. Симфония № 12, ч. I

32 Moderato (♩ = 84)

(Наличие уменьшенной октавы сближает «лады Шостаковича» с обиходным звукорядом.)

Характерные мелодические и аккордовые последования, особенно ярко выявляющие специфику данного лада, мы называем специфическими оборотами, или модализмами. Звук, отличающий данный лад от соответствующих мажора или минора, называется модалным тоном. Аккорды с модалными тонами — модалные аккорды.

В модалной гармонии применяются два основных типа письма: 1) линейное (одно- и многоголосие) и 2) аккордовое, а также их смешение и чередование.

Принципы линейного письма

1. На основе модализмов создается главный мелодический голос (=ритмизация и структурализация ладового звукоряда) — с подчеркиванием модализмов (или, наоборот, их вуалированием).

2. Структура мелодии может опираться на строгий метр и квадратность или, наоборот, может избегать полностью того и другого в пользу свободного метра и органической неквадратности (последнее более характерно).

3. Другие голоса присоединяются к данному как параллелизмы и контрапункты. Особо важно контурное двухголосие (сочетание крайних движущихся голосов), его интервалака, соотношение линий (при необходимости фольклорной окраски — соответствующие способы голосоведения). Каждый голос по возможности также пронизывается модализмами.

Принципы аккордового письма (гомофонная гармония)

1. Мелодия с модализмами дается на фоне долго тянущихся аккордов (наиболее характерный тип фактуры в модалной аккордовой гармонии); пример — Барток. Микрокосмос, № 102. «Обертон».

2. То же, с неторопливой сменой прилегающих модалных (характерно-ладовых) аккордов; см. пример 35б.

3. Трезвучные гармонии (особенно в основном виде) предпочтительнее, чем септаккорды. Однако протянутые аккорды могут быть и диссонантными (и также получать прилегающие, линейные гармонии; по образцу вспомогательных и проходящих аккордов в примере 35б).

4. Иные виды фактуры — обычные аккордовые соединения (с упором на характерно-ладовые аккорды, с преобладанием трезвучий и с противодвижением крайних голосов). Особенно рекомендуется строгий или свободный параллелизм.

Образец модалной гармонии:

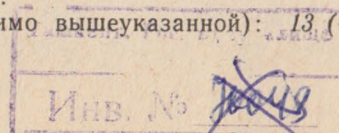
М. Мусоргский. Картины с выставки, «Богатырские ворота»

33 senza espressione

[Разбор в классе — Барток. «Обертон»]

Другие примеры: Свиридов. Хор «Коляда»; Щедрин. «Конек-горбунок», Вступление и «Братья собираются на гулянку»; Шостакович. «Казнь Степана Разина», симфония № 7 (ч. III, главная тема), симфония № 12 (ч. I).

Литература (помимо вышеуказанной): 13 (-2), 21, 24, 26, 40, 45.



А

ЗАДАНИЕ 3

С. Рахманинов. Хор ор. 37 № 7 (анализировать форму, ладовую структуру мелодии, тип многоголосия, характерные ладовые обороты; хоровое письмо)¹.

П

Сочинить четыре эскиза (по 2—8 тактов) на лады:
1) Дорийский (аккордовый склад, наподобие примера из Мусоргского), четырехголосно.

2) Подгалянский, или молдавский (плясовая мелодия — в молдавском духе — с протянутыми аккордами), пятиголосно (1 мел. + 4 ак.).

3) Переменно-тоникальный (в обиходном ладу, с отсутствующим тональным тяготением), одноголосно, без тактовой черты (можно — со строчной чертой, то есть разграничивающей строки).

4) Переменный монотоникальный (например, лидийский — фригийский, дорийский — миксолидийский), четырехголосно.

Сделать обработку русской народной песни «Чья, девица молодая» для смешанного хора с *divisi* до восьми голосов.

34 Умеренно $\text{♩} = 100$

«Чья, девица молодая»

Одна Все

1. Чья, де-ви-ца мо-ло-да-я, Че-го по-ху-да-ла?
2. От-то-го я по-ху-да-ла, Дружка не ви-да-ла.
3. Ви-жу ми-лень-кий и-дет — Зем-ля, раз-да-ёт-ся.
4. Ми-ло-го по-хо-доч-ка — У мо-во у серд-ца,

- От-то-го я по-ху-да-ла, Дружка не ви-да-ла.
Ви-жу ми-лень-кий и-дет — Зем-ля раз-да-ёт-ся.
Ми-ло-го по-хо-доч-ка — У мо-во у серд-ца.
У ре-ти-вень-ко-го, — Це-луй ми-лень-ко-го!

1-й куплет переписать: такты 1—4 — для двух мужских голосов, а 5—8 — для одного женского. 2-й куплет — в простом изложении для четырехголосного смешанного хора (как дано в примере). 3—4-й куплеты — для двух—восьми голосов. В 3-м куплете изобразительность заимствовать из текста. В начале 3-го или 4-го куплета можно дать гармонию со звуком f^2 наверху, продлевающим звукоряд обиходного лада еще на один тетракорд вверх. *Divisi* по образцу голосоведения в хоре Рахманинова, см. Приложение (изобразительность — звон колоколов).

¹ См. Приложение к теме IV.

И

1. Играть эскизы в виде предложения (в описанной технике) в дорийском, фригийском, миксолидийском, лидийском ладах; обиходном, доминантовом; локрийском (трехголосно); переменном дорийско-фригийском, дорийско-миксолидийском.

Метод подготовки

1. Найти характерные аккорды лада (с модальным тоном).
2. Каждый из них обыграть — подойти к нему и далее прийти к тонике через каденцию.

Образцы эскизов:

[Э. Григ]

Миксолидийский лад

35 а)

Подгалянский (молдавский) лад

[К. Дебюсси]

б)

всп.

7

rit. tempo rit. molto

прох.

2. По заданному началу играть прелюдии в формах бар и в круговой форме (повторение пройденного).

Приложение к теме IV

С. Рахманинов. Хор ор. 37 № 7

Не скоро (движение половинами)

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

все медленнее, все слабее

*) Акцентируются лишь нижние ноты.
4. Холопов

Музыкальный фрагмент на странице 38, охватывающий такты 12–21. В тактах 12–13 мелодическая линия сопровождается «длинные паузы» и динамикой *f*. Такты 14–17 представляют собой пиано-пассаж с динамикой *pp*. Такты 18–21 помечены «задерживая» и динамикой, варьирующейся от *mf* до *ppp*.

V. РАСШИРЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ (1). ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ И СУБДОМИНАНТЫ. СМЕШАННЫЕ МАЖОРО-МИНОРНЫЕ СИСТЕМЫ

Рамки тональной системы не ограничиваются диатоникой даже и в XVII–XVIII веках. На основе движения по хроматической гамме (*passus duriusculus*¹ и др.) возникают внутри тональности хроматические (недиатонические) гармонии.

Существуют три пути расширения границ тональности.

1. Один из путей расширения тональности — образование субсистем. Субсистемные отношения (например, в мажоре III–VI–II, или VI–II–V) благодаря хроматизму могут превращаться в подобие модуляционных — в отклонения.

Например:
 вместо II–V–I может возникать II<–V–I;
 вместо VI–II–V — VI<–II–V>
 (=V–I–IV в области II ступени);
 вместо VI–II–V–I — VI<–II<–V–I и т. д.

Музыкальный пример хроматических гармоний. Включает пиано-аккомпанемент и ряд аккордов с цифровым басом: II<V> I $\begin{matrix} 7 & -1 \\ 2 & -1 \end{matrix}$, VI<II> V> I $\begin{matrix} 7 & -1 \\ 4 & -3 \\ 3 & -1 \end{matrix}$, VI<II<V> I.

(ср. со схемой субсистем диатоники, примеры 5 и 6).
 Эта хроматизация дает одно из важнейших средств расширения тональности — побочные доминанты (и субдоминанты).

Музыкальный пример на странице 39, такт 37. Показано пиано-аккомпанемент с динамикой *mf* и *espress.* и гармоническим оборотом: Des, I, V, I, VII<.

¹ Буквально «жестковатый ход» — обычно хроматическое движение от I ступени вниз к V, чрезвычайно распространенный оборот в музыке той эпохи.

Des III< VI< II V I

В рамках периода отклонение — явление внутритональной хроматики, а не настоящей модуляции. В рамках песенной (однотемной двух- или трехчастной) формы они — либо внутритональная хроматика, либо близкая к ней малая модуляция.

Общая область хроматических гармоний побочных доминант (и субдоминант) очерчивается, если сложить вместе все побочные функции, относящиеся к отдельным ступеням, и расположить их на ступенях тональности:

38 а) область II ступени

C D (II) S (II)

область III ступени

C D (III) S (III)

то же и в областях других ступеней.

б)

и т. д.

Обозначение побочной функции есть вместе с тем указание пути ее введения в тонику; таким образом, функция определяет и принцип разрешения побочных доминант в рамках расширенной тональности. Например:

39 а)

(IV) N V IV< (5<) II V I N IV I

40

(III) VII< 5< II< 5< VI< 5< II< 5< V< 5< I VII< V< 5< I III< V< I

Обозначения: побочная доминанта (к II ступени) — D^(II)
 побочная субдоминанта (к III ступени) — S^(III)
 N — неаполитанская гармония (=II ступень).

Три основных типа разрешений — квинтовое, терцовое и секундовое. Наибольшее значение побочные доминанты приобрели в позднеромантической гармонии в связи с поисками гармонически впечатляющих — импрессивных — свойств. Сосредоточение на остроте и яркости хроматических побочных функций было движущей силой, вызывавшей такую трактовку гармонии.

2. Другой путь расширения тональной системы — смешение ладов, прежде всего одноименных (объединение параллельных родственно включению побочных доминант).

Чтобы не повторять довузовского курса гармонии, ограничимся демонстрацией общей системы мажоро-минора и миноро-мажора.

C I I> nII II< 5< II nIII nIII< 5< III

C III< IV< IV V> V nVI nVI< 5< VI< 5< VI nVII VII (=V)

C I I< nII II II< 5< III III< 5< nIII

C IV IV< V> V< VI nVI> VI< 5< nVI VII vVII (=V)

Обратим внимание на включение nII ступени в качестве фригийской, а не альтерационной (надо знать обе эти точки зрения на нее).

К каждому из аккордов прилагается его диатоническая субсистема, с побочными D и S:

(nII) D S (nII)

и аналогично ко всем остальным.

41

и аналогично ко всем остальным.

Благодаря тому, что при отклонениях сохраняется ощущение основной тоники, гармонии побочных функций, пусть и не непосредственно, но все же входят в соприкосновение с ней, чем достигается обогащение гармонической структуры в целом.

Кроме того, каждый из аккордов может применяться со своей мажоро-минорной субсистемой. Возникает вторичный мажоро-минор (или: мажоро-минор второго порядка)²:

и т.п.

Вторичный мажоро-минор дает фактически гармонии не мажоро-минорной, а уже хроматической системы.

Гармонии расширенной тональности мелодически фигурируются. В частности, они даются в специфической мажоро-минорной фигурации, сущность которой — в преодолении основной диатоники, превращении ее в полидиатонику. Каждый аккорд трактуется как местный центр, с собственным, отличным от основного, звукорядом — инородной диатоникой (термин В. А. Цуккермана, в несколько ином значении):

[С. Рахманинов]

В практическом применении следует избегать полей чистой диатоники, оставляя их главным образом для небольших начальных участков или ради специальных колористических эффектов.

В упражнениях на фигурацию, развивающих мелодическое мышление, необходимо постоянно следить за соотносительностью всех многокрасочных полидиатонических участков с единой тоникой.

Мажоро-минорные аккорды применяются и как модуляционное средство:

² Низкая II трактуется как гармония из области мажоро-минора, смешения ладов (из фригийского лада); однако в методических целях она указывается и в побочных функциях, и в мажоро-миноре.

Парные точки (..) ставятся под аккордами, обозначение которых не приводится.

Применение гармоний мажоро-минорной системы в начальной, головной части темы, согласно основному закону превышения, требует соответственно еще более сильных средств на участках развития, в кульминации, а также и обобщения (отражения) в кадансе.

3. Третий путь расширения границ тональности — альтерация. Явление альтерации достаточно известно по довузовскому курсу гармонии и здесь рассматриваться не будет.

Литература: 25, 32, 33, 40.

ЗАДАНИЕ 4

А С. Рахманинов. «В душе у каждого из нас» ор. 34 № 2.

П Сочинить 4 эскиза на мелодическую фигурацию мажоро-минорных гармоний: nIII, III<, nVI, I<— I> в различных связях. По 5—6 тактов. Два эскиза — в условном четырехголосии; два — для разных составов (не применять «задачный» стиль). Цель — расширение тональности (а не модуляция); должно быть ясное тяготение к тонике.

Гармонизовать одну из мелодий, приведенных в примере 47 (в обычном четырехголосном складе):

6)

Догармонизовать данную мелодию и досочинить середину и репризу по указаниям, приведенным в примере 48.

48

I nIII nIII I V nVI

V .. III< I

середина реприза (сильно измененная)
кульминация

V nIII< V nIII.....

Условные знаки:

- — предложение;
- — середина;
- └ — заключительная часть;
- ⊙ — орг. пункт на D.

И 1. Играть обороты с аккордами одноименного и параллельного мажоро-минора (1-го и 2-го порядка).

Образцы:

49 а)

.. nVI nII .. II< V

б)

Fis IV> nIII V III I

2. Играть период из двух предложений (однотональный, модулирующий) с отклонениями и с аккордами мажор-минора (в порядке повторения).

3. Играть большое предложение (структура по типу 2 + 2 + 1 + 1 + 2, с единственным кадансом в конце) с теми же условиями, что в пункте 2. Форму большого предложения необходимо освоить столь же основательно, как период из двух предложений.

Способ игры большого предложения: 1) двутактовая фраза, 2) повторение ее ритма в другой гармонии, 3) вычленение какого-либо одного из двух мотивов (обычно наиболее яркого или наиболее активного), 4) повторение взятого мотива в другой гармонии (иногда в той же) и 5) — двутактовое заключение, вытекающее из сыгранного построения. Образцы формы большого предложения в сочинениях: В. А. Моцарт. Симфония C-dur, Менуэт; Л. Бетховен. 32 вариации c-moll, тема; П. Чайковский. Симфония № 6, ч. I, побочная тема; С. Прокофьев. «Александр Невский», ч. I (см. также пример 7).

Форма большого предложения (=2+2+1+1+2):

VI. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ИНВЕРСИЯ

Характерное для новых тенденций позднего романтизма усиление интереса к яркости и красочности побочных доминант и субдоминант, остроте звучания аккордовых и неаккордовых диссонансов закономерно привело к инверсии (обращению) функционального тяготения. Сущность функциональной инверсии — стремление не к тонике (и консонансу), а, наоборот, — к побочной функции (и диссонансу) как к цели, притом не в середине или вступлении, а в основной части гармонической структуры; технически — окончание на неустое. Эта центробежная тенденция противоположна классическому принципу централизации, тяготению к тонике (центростремительная тенденция).

Прекрасный образец техники функциональной инверсии — вступление к вагнеровскому «Тристану».

Техника функциональной инверсии

1. В целом — структурное выделение неустоя, диссонанса (например, побочной D, S); неустой как цель движения; завершение фразы диссонансом.

2. Фигурация неустоя, диссонанса; окружение неустоя линейными аккордами (проходящими, вспомогательными и проч.) и звуками мелодической фигурации.

Р. Вагнер. Тристан и Изольда

3. Прерванный оборот и последование мягкодиссонирующих гармоний (особенно аккордов 433 и 334¹).

4. Вуалирование и вытеснение тоники. Начало построения также может быть с диссонанса и функционального неустоя.

52 *Langsam und schmachkend* (Медленно и томно) Р. Вагнер. Тристан и Изольда

¹ Цифры обозначают величины интервалов в полутонах. Например, 433 (читается: «четыре—три—три») = б. терция + м. терция + м. терция.

При функциональной инверсии выбор аккордов и их структуры первичен, а не определен разрешениями (см. в примерах из «Тристана и Изольды» Вагнера).

[Разбор в классе: Григ. Ноктюрн C-dur; или: Лядов. «Волшебное озеро»]

Другие примеры: Мясковский. Симфония № 6 (ч. I, побочная партия — обе темы).

Литература: 57.

ЗАДАНИЕ 5

А Н. Римский-Корсаков. «Садко», 2-я картина, Хор девиц царства подводного (анализ техники и выразительности функциональной инверсии).

П 1. Сочинить 4 эскиза (по 3—6 тактов) — как бы «головки» тем (без внутренней повторности) на три, четыре и пять голосов (строго тонально):

На обороте Т — побочная D (с длительным обыгрыванием ее).

На двух-трех побочных D (терцового соотношения в основе построения).

На аккордах 433.

На чистых трезвучиях побочных D и S.

2. Сочинить пьесу для кларнета и фортепиано (в духе гармонии Вагнера) в простой трехчастной форме со структурой:

$\overbrace{\quad}^{\text{a}}$ $\overbrace{\quad}^{\text{b}}$ $\overbrace{\quad}^{\text{c}}$ $\overbrace{\quad}^{\text{d}}$
 3 + 3 + 1 + 1 + 1 + 3 3 + 1 + 1 + 1... 3 + 3 + 1 + 1 + 1 + 5 4
 (a — предложение; b — середина; c — заключительная часть).

В репризе повторить (измененно) только 3 такта первой части, реприза динамизированная, вся середина — без Т и без консонансов, с опорой на D (V или нII¹), аккорды 433 или 334.

Тема (дана без возможного к ней вступления):

53 Lento languido

Выдержать стиль (мягкий, полнозвучный, диссонантный).

И 1. Играть соединения (с оформленной выразительной мелодией) D—D (диссонирующие аккорды).
Образцы соединений:

54 а) б)

а) б)

G⁷ H⁷ G⁷ H⁷

б) b433 h334

а) D S]

¹ Доминанта на нII ступени — прежде всего аккорд увеличенной сексты (в C-dur—des—f—as—h), имеющий основной тон нII и функцию доминанты (трионовая замена V⁷).

2. Подготовить прелюдию (в круговой форме или в простой двухчастной форме) с применением (перед кадансовым участком) функциональной инверсии.

Образец прелюдии:

55 Andante [П. Чайковский]

55 Andante [П. Чайковский]

fis

fis

IV -

fis

- V V - IV (IID)

Образец прелюдии с функциональной инверсией в стиле позднеромантической гармонии:

[Р. Вагнер—А. Скрябин—Н. Римский-Корсаков]

56 Lento

es V — nII — 6< , VI — II< .. nII — V III< — V

VII. МОДАЛЬНОСТЬ (2). СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ (1)

Необычная по своей структуре и выразительности группа особых ладов возникает на основе равнодольного деления октавы. По числу способов деления 12 на 6, 4, 3 и 2 получаются 4 основных типа ЦЭ (объединяющие 11 ладов):

- I. 12:6 Целотонный; звукоряд имеет две высотных позиции¹.
- II. 12:4 Уменьшенный (или малотерцовая система); звукоряд имеет три позиции.
- III. 12:3 Увеличенные (или большетерцовые системы); звукоряд имеет четыре позиции.
- IV. 12:2 Тритоновые (или дважды-лады); звукоряд имеет шесть позиций.

Симметричные лады

57 I ЦЭ ① Целотонный (целотонный)

12:6

II Уменьшенный (малотерцовая система) ЦЭ ② тон-полутон (2.1)

12:4

Увеличенные (большетерцовые системы) ЦЭ III ③ лад 3.1 ④ лад 2.1.1

12:3

Тритоновые (дважды-лады) IV ⑤ лад 5.1 ⑥ лад 4.1.1

12:2

⑦ лад 3.2.1 (дважды-мажор) ⑧ лад 3.1.2' (или 1.2.3) (дважды-минор)

¹ Высотной позицией (упрощенно: позицией) называется положение звукоряда на определенной высоте (например, целотонный ряд от с: c—d—e—fis—as—b). Целотоника имеет всего две позиции (от с и от des) потому, что все дальнейшие дают полное совпадение либо с той, либо с другой (например, позиция от d — совпадает с позицией от с).

⑨ лад 3.1.1.1 ⑩ лад 2.2.1.1

⑪ лад 2.1.1.1.1

В музыке XIX в. чаще всего применение их связывалось с элементом фантастики.

Техника может быть строгой (ладовый звукоряд не нарушается) и свободной (ладовый звукоряд составляет только основу).

Мы опираемся на строгую. Она (как и свободная) может быть: 1) аккордовой (гомофонная гармония) — разных видов и 2) линейной (полифоническая гармония).

Указания к применению аккордовой гармонии

Аккордовая техника (по Н. А. Римскому-Корсакову):

1. Круговые последования по равным интервалам в 4, 3, 2 полутона, в 6 полутонов из однородных трезвучий, вверх и вниз:

58

То же в миноре.

2. Круговые последования из диссонансов с односторонней связью (чередование сильной функциональной связи аккордов — помечено скобкой — и сопоставлений «разрывов»):

59

То же в миноре.

3. Круговые последования из одних однородных мягких диссонансов:

60

Возможны и разнообразные иные комбинации из консонансов и мягких терцовых диссонансов.

Все подобные последования аккордов даются также с мелодической фигурацией (как одной и той же гармонии, так и сменяющихся аккордов):

[Н. Римский-Корсаков]

В основе лад 2.1.1.2.1.1.2.1.1.

61

Звукоряд:

(При мелодической фигурации общий звукоряд может становиться хроматической гаммой, однако симметричной структуры, зависящей от равноинтервального ЦЭ.)

Образец применения симметричных ладов (целотонного, увеличенных):

62

Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок», II акт (клавир)

Темная ночь. Тусклый месяц кровавым светом озаряет узкое ущелье, поросшее мелким кустарником, и крутые стены скал. Горный туман молочной пеленою заполняет все впадины. Между кустами и на голых холмах лежат тела убитых воинов как бы окаменевших в последней борьбе. Орлы и другие хищные птицы сидят на трупах стояими и испуганно снимаются при порывах ветра. Два коня стоят неподвижно, понурив головы над телами хозяев-царевичей. Все тихо, безмолвно и зловеще.

Allegro moderato (alla breve) $\frac{2}{4}$ = 50

113 ЗАНАВЕС.

as 2.2. 2. 2.2.2.

8

Fl.Ob.

mf

as 2.2.2.2.2.2.

114

pp

as 2.2.2.2.2.2.

p

pp una corda al.

as 2.1.1.2.1.1.2.1.1

segno

as 3.1.3.1.3.1

115

as 3.1.3.1.3.1

Другой вид техники гомофонной гармонии:
 1. На основе данного лада составляется мелодия.
 2. Как контрапункт ставится бас и далее — подразумеваемые аккорды (терцовые — консонирующие, диссонирующие).

Лад 2.1.1.

63

as 2.1.1.2.1.1.2.1.1

Третий вид (близкий к мессиановской):
 1. На основе лада сочиняется мелодия.
 2. Мелодия дается дублированно (по звукам того же лада) двумя звуками или трезвучиями, или терцовыми (по крайней мере в начале и в конце) четырехзвучиями — параллелизм.
 3. Аккомпанемент — в виде протянутых басовых звуков, либо в виде контрапункта, либо в виде цепи аккордов, а также в виде организованного чередования всего этого:

Лад 2.2.1.1.

64

as 2.2.1.1.2.2.1.1

Полифоническая гармония здесь специально не рассматривается.

При всех видах техники, кроме того, возможны:
 1. Смены позиций того же лада, в разных комбинациях.
 2. Смены ладов — того же типа или различных.
 3. Чередование с несимметричными.
 4. Переходы плавные или внезапные.
 5. Полиmodalность (при условии достижений опоры на простые терцовые аккорды).

Пример на смену позиций:

65

А.1.2. E.1.2. A.1.2.

А смены позиций: I .. V

[Разбор в классе — пример 62.]

Литература: 26, 27, 36.

ЗАДАНИЕ 6

А Н. Римский-Корсаков. «Кашей Бессмертной», 1-я картина, сцена снежной метели, ц. 32—44 (или: ц. 32—37).

П Сочинить антракт — оркестровую прелюдию как бы к сказочно-фантастической оперной картине. Стилистический ориентир — Римский-Корсаков, ранний Стравинский. В виде клавира (большая часть на 3 строчках) с намеченной инструментовкой.

Данные начала тем:

а) Гл. тема (П)

66 Andante misterioso [Н. Римский-Корсаков]

А.1.3.

б) Поб. тема (Ш)

Poco più mosso

pp ff ff

[окончание]

ff allarg. molto ff

Возможная форма: гл. тема — переход — побочная тема — заключение (всего около 40 т.).

И 1. Играть последования параллельными аккордами с выдержанными аккордами аккомпанемента в ладах:

1.2.1.2.1.2.1.2.

1.3.1.3.1.3

1.1.2.1.1.2.1.1.2

Образцы последований:

67а)

[О. Мессиан]

As. 1.2. ff ff

6)

Es. 3.1.

b)

E. 2.1.1

r)

C. 1.3.2

2. Играть постепенные модуляции в форме периода из двух предложений и в форме большого предложения (2 + 2 + 1 + 1 + 2).

Образец:

68 Adagio 2 2 [P. Вагнер]

G I .. III ← III V → II V — VI ←
E

VIII. ГАРМОНИЯ КАК ФАКТОР ФОРМООБРАЗОВАНИЯ. МОДУЛЯЦИЯ (2)

Музыкальная форма всегда есть также и определенная гармоническая конструкция. Наибольшая ценность гармонии — в ее формообразующих проявлениях, структурных функциях.

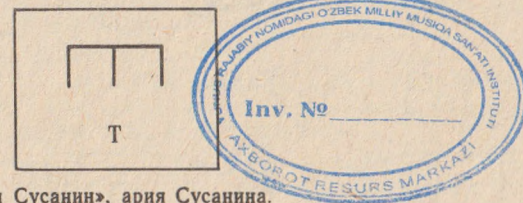
Основные гармонические средства формообразования:

- 1) тональность как средство объединения;
- 2) различие между пребыванием в тональности и переменой тональности;
- 3) различие в гармонических структурах.

Контраст между пребыванием в одной тональности и тональным движением есть всеобщая гармоническая основа классических форм. Движение внутри темы (в виде периода, простой двухчастной и простой трехчастной формы) в широком смысле считается однотональным изложением. Движение межтеменое (связующая партия, переход, разработка) является уже собственно модуляционным. Настоящая, наиболее глубокая — большая модуляция происходит при переходе от одной темы к другой, а не внутри темы (хотя, например, побочные темы могут быть и модулирующими). Подробнее об этом — см. 53.

С этой, наиболее общей точки зрения классические формы музыки выглядят следующим образом (малая, внутритемная модуляция не указывается) ¹:

1. Песенная форма (простая двух-, трехчастная форма; также период):



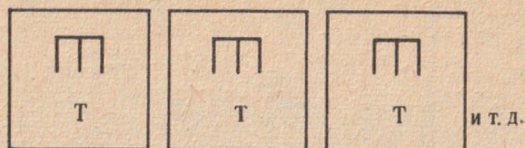
Пример: Глинка. «Иван Сусанин», ария Сусанина.

¹ Обозначения частей формы: главная тема, побочная тема (= 1-я побочная, = 2-я побочная); = модулирующая часть (от главной темы), = модулирующая часть (возвратная модуляция); = заключительная часть; = разработка.

Обозначения гармонии: T = главная тональность, D = доминантовая тональность (sP = параллель к минорной субдоминанте и т. д.); = модуляция (большая).

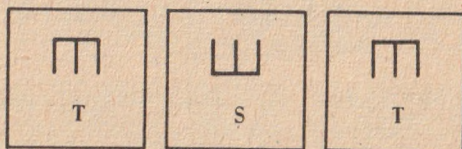
Приводимые в ссылках примеры не обязательно во всем соответствуют схемам.

2. Вариации:



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

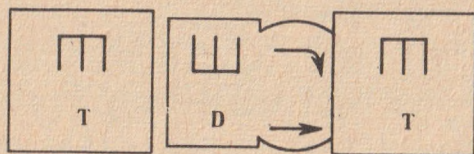
3. Сложная трехчастная с трио:



Пример: Чайковский. Симфония № 6, ч. II.

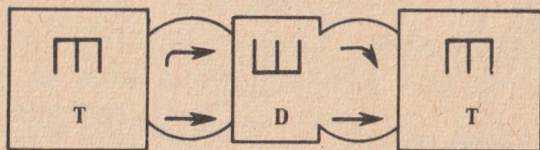
II

4. Сложная трехчастная с эпизодом:



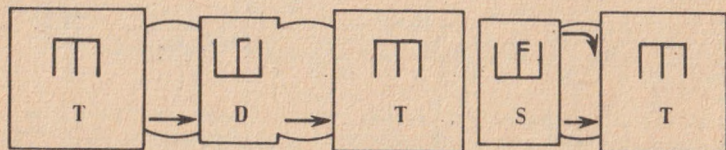
Пример: Прокофьев. Соната № 5, ч. II.

5. Малое рондо (трехчастная с переходами):



Пример: Глазунов. Симфония № 8, ч. II.

6. Большое рондо:

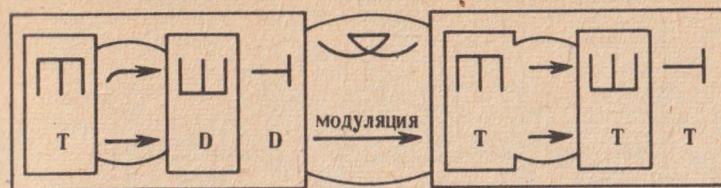


(и другие схемы, в частности, рондо-соната).

Пример: Бетховен. Соната № 20 для ф-п., ч. II; или: Моцарт. Концерт для ф-п. A-dur, ч. III.

III

7. Сонатная форма:



Пример: Бетховен. Соната № 4 для ф-п., ч. I.

Разнофункциональность и разноструктурность выражаются в том, что даже однотипные, казалось бы, части (например, изложения тем) пишутся различно, и это различие входит в систему контрастов данного произведения. Так, побочная тема красива не сама по себе, а лишь в связи с производящей ее (в том числе и гармонически) главной темой.

Необходимо освоить форму хода — «идушей», неустойчиво излагаемой мысли, в противоположность предложению, периоду. Средства хода — прежде всего многократная разнообразная повторность кратких мотивов, в особенности варьируемая секвенция. Ход — одна из наиболее характерных структур для большой, межтемной модуляции.

Прекрасно по гармонии не только звучание тем самих по себе, но прежде всего звучание их связи друг с другом — «основательности» главной и «легкости», «мимолетности» побочной.

Закон превышения, действующий в форме, проявляется и в области гармонии — как закон гармонического превышения. Он означает, в частности, что не должно быть простых повторений (за исключением музыки, специально написанной в элементарной жанровой форме). Отсюда принцип неповторяемости гармонических структур. Гармонической неповторяемости должна способствовать также и фактурная.

Разбор в классе:

к заданию 7 — Бетховен. Концерт для ф-п. с орк. № 3, ч. II, Largo;

к заданию 8 — Шостакович. Симфония № 6, ч. I I

Другие примеры: Рахманинов. Романс «Крысолов»; Прокофьев. Соната для ф-п. № 7 (ч. II).

Литература (помимо указанной): 40, 41.

Схема формы II части (Largo)
концерта для ф-п. с орк. № 3 Бетховена

Образец малого рондо:

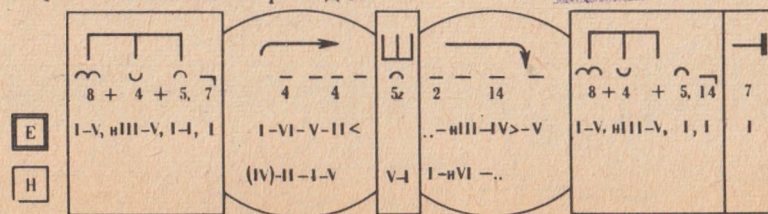
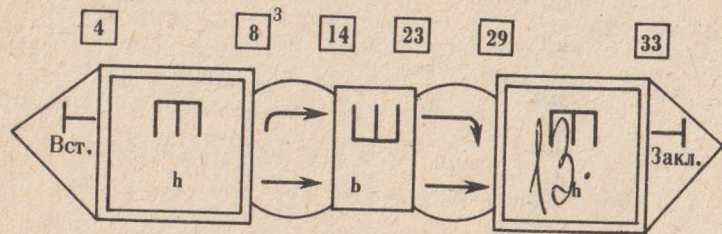


Схема формы I части (Largo)
симфонии № 6 Шостаковича

Образец трехчастной формы с переходами:



Модуляционные процессы (большая модуляция) в том же произведении:

Д. Шостакович. Симфония № 6, ч. I (редукция)

69 a) [Largo]

64

10

[и дальше .. уход на полукаданс VI-V (ц. 12-13)]

б)

23

5. Холопов

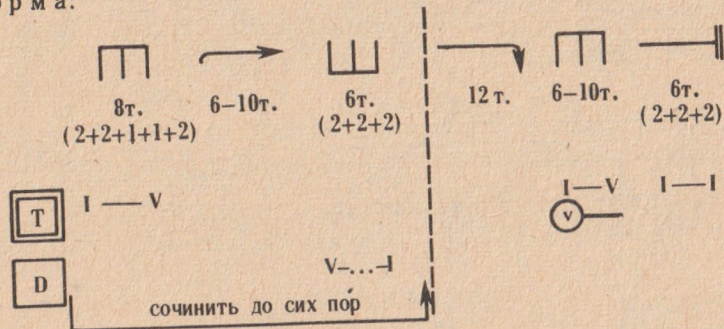
Обозначения: —| = заключение темы; —|| = заключение более высокого порядка (кода); z — знак наложения (однотактового; $5z2$ в сумме = 6 тактов).
 [I] = в двухтемных формах — обозначение тональности главной темы; [II] = в двухтемных формах — обозначение тональности побочной партии; —|—| = ход. Перечеркнутая единица (†) означает отсутствие в данном аккорде примы.

ЗАДАНИЕ 7

A Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», от начала до ц. 6.

Явления гармонии определять в связи с развитием формы. Схемы больших модуляций сыграть в виде редукции.

П 1. Сочинить первую половину прелюдии в форме малого рондо. В стиле: Бетховена; или Вагнера; или Рахманинова; или Прокофьева (стиль выдержать строго).
 В строгом голосоведении (возможно, что темы — с разным числом голосов, разным типом фактуры и движения).
 Форма:



И Играть в стиле венских классиков (quasi menuetto) два варианта двухчастной формы:
 I. I—V , II —V , I—IV—V—I. По типу: Бетховен. Соната № 4, ч. II.
 5*

II. I— I, V—I—V, I—IV—V—I. По типу: Бетховен. Соната № 1, ч. II.

☐ обозначение периода из двух предложений.
Образец:

70 Tempo di minuetto

[И. Гайди]

ЗАДАНИЕ 8

А Д. Шостакович. Соната № 2 для ф-п., ч. II, As-dur. Обе большие модуляции сыграть в виде редукции.

Б Прелюдию (в строгом голосоведении) окончить.

И Играть прелюдии в простой трехчастной форме (с серединой в 8 тактов, а не в 4). Примерные схемы середин:

Такты:	9	10	11	12	13	14	15	16
мажор	$\begin{matrix} \text{V—I—V,} & \text{V—I—V,} & \text{II<—V—II<} & \text{—V—} & \text{V}^{(7)} \\ \text{I—I<—V,} & \text{I—IV,} & \text{II<—} & \text{—V—} & \text{(7)} \end{matrix}$							
минор	$\begin{matrix} \text{нVI—III} & \text{V—I—II<} & \text{V—II<—V—II<} & \text{—V—} & \text{(7)} \\ \text{I}^{(7)} & \text{—IV}^{(7)} & \text{—нVI}^{(7)} & \text{—III}^{(7)} & \text{—V}^{(7)} & \text{—II<} & \text{—V—} & \text{(7)} \end{matrix}$							

Образцы:

9 V I .. VI II< V

9 I

9 I< IV V I

72 Andante (♩)

f I .. V IV .. II V

70As

f III I<7 IV<7 VII7 III7 VI7
As I

f II<7 V I IV< VII
As V

f III> в IV< в VII< V (II5>) I
As I = V→нVI

IX. РАСШИРЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ (2). ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Хроматической называется тональная система, предполагающая возможность в пределах данной тональности любого аккорда на каждом из звуков хроматической гаммы. Другие названия — хроматическая тональность, 12-ступенная система. Это — не хроматическая гамма, а надстройка над мажоро-минором, добавление к нему еще ряда гармоний. Хроматическая система включает в себя всю диатонику, все гармонии мажоро-минора, неаполитанскую $нII$, $II<$ (B), а помимо того и все другие возможные аккорды, являющиеся, таким образом, специфическими именно для нее. К таким аккордам относятся: в мажоре — $нII>$ ($\text{BVI}>$), $нIII>$, $нIV<$, $нV<$, $нVI>$, $нVI>$ («прокофьевская VI», «прокофьевская субмедиаанта»), $нVI<$, $нVII>$, 6^*

71

вVII<, вVII>; в миноре — нII>, III>, вIII< («прокофьевская медианта»), вIV<, нV<, вIV>, нV>, вVI<, VII>, вVII<, вVII>.

Выразительность гармоний хроматической системы большей частью состоит в особенно яркой красочности (превосходящей колорит мажор-минора) и — часто — в резко выраженной функциональной динамике, сравнимой со звучанием быстрых далеких отклонений.

Типы гармонических оборотов

1. Аккорд данной ступени в окружении тоники.
 2. Гармоническое последование согласно прямому функциональному значению данного аккорда. Например: нII> (=однотерцовая гармония в функции D в мажоре); трионовая гармония (нV) как IV>нII или нII>IV; вVII как III>V; вVI как III>IV и т. д. По образцу мажор-минора.
 3. Гармоническое последование согласно логике мелодического (линейного) движения, то есть аккорды хроматической системы как вспомогательные, проходящие.
 4. Образование подсистемы (главным образом в квинтовых связях); отклонения.
 5. Особые обороты — терцовые цепи и др.
- Вот некоторые образцы оборотов:

Мажор

73 Образцы применения нII>:

С I нII> I II нII> I нII> VII< I IV нII> V(6) I

То же с другими ступенями

Минор

Образцы применения нV:

С I нII нV I I нV I I нV V I I нV нIV I

Наиболее специфичны гармонии хроматической системы при их мелодической фигурации. Главный принцип — опора на инородную диатонику, то есть на диатонику, но не основную, а происходящую от трезвучия данной (хроматической) ступени:

74 [С. Прокофьев]

Е I нVI> I

Аккорды хроматической системы допускают (в целях усиления экспрессии) также и фигурацию звукорядом, инородным как к основной диатонике, так и к местной:

Т. Хренников. Концерт для скрипки с орк. № 2, ч. III

75 [Allegro moderato con fuoco]

Violino

f 3 3 sim.

С I IV нV (прох.)

ff

С V> III< нIII> I

Применение хроматической системы требует более жестких стилистических ограничений. Работа должна быть выполнена в едином, специально продуманном стиле. Отныне стиль гармонии становится объектом сочинения, он «сочиняется» как тема. Особенно рекомендуется последовательная разработка положенной в основу пьесы гармонической идеи (измененное повторение избранных оборотов, сочинение родственных и контрастных оборотов, развитие идеи от начала к концу).

Так, необходимым становится обновление кадансов. В определенном роде заданиях теперь запрещаются стандартные гармонические обороты со стандартным выполнением. Подчас, например, оборот V₇—I становится стилистически невозможным.

а в III < I⁶! A⁵ н II I²
(VII) → н II

То же и внутри построений.

Для силы и убедительности последований с аккордами хроматической системы рекомендуется широко применять посреди построения мотивировку их линиями движущихся голосов, в особенности крайних, и движение в рамках звуков и интервалов опорного аккорда (см., например, середину в романсе С. Рахманинова «Утро» ор. 4 № 2). В качестве формообразующего средства необходимо использовать принцип нарастания хроматики:

77 Allegretto

С. Прокофьев. Соната № 9 для ф-п., ч. I

С I IV I II (v) I

IV II V I

н III нV нVI V I V I

В голосоведении допустимы эффектные параллелизмы трезвучий, септаккордов, квинт¹ (особенно при пяти-восемидесятиголосых), а также переченья (примеры выше). Параллельные унисоны и октавы, однако, в методических целях запрещаются, как и прежде (за исключением намеренных эффектов звучности). Безусловно запрещаются все прежде запрещавшиеся нарушения правил гармонии, если они происходят от неумелости или неряшливости.

Использование хроматической системы предполагает свое распределение гармонических средств в музыкальной форме.

Следует контролировать:

- 1) гармоническое ядро темы (характерные модели);
- 2) способы развития при полном изложении темы;
- 3) средства гармонического контраста (например, в побочной теме), зависящие от уже примененных;
- 4) общее гармоническое выполнение формы.

[Разбор в классе — пример 77]

Другие примеры: Шостакович. «Шесть стихотворений Марины Цветаевой», «Поэт и царь»; Хренников. Музыка к спектаклю «Много шума из ничего», песня пьяных; концерт для виолончели с орк., ч. II; Буцко. «Свадебные песни», ч. VI.

Литература: 2, 4, 22, 38, 55.

ЗАДАНИЕ 9

А

С. Прокофьев. «Мимолетности», № 5 и 10.

II

1. Гармонизовать данные сопрано:

78 а) Andante

¹ Параллелизмы квинт уже допустимы, например, при сплошь диссонантной аккордике (или в сходных случаях), если квинты — в низком регистре (в большой октаве) как фундамент плотных, весомых аккордов («рахманиновские квинты»).

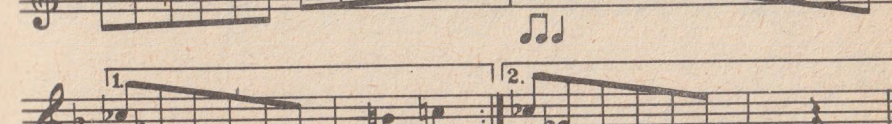
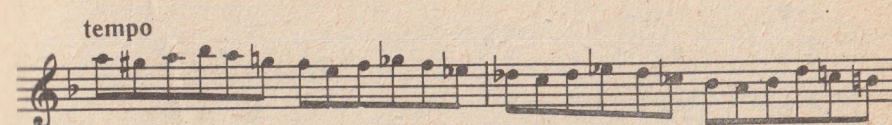
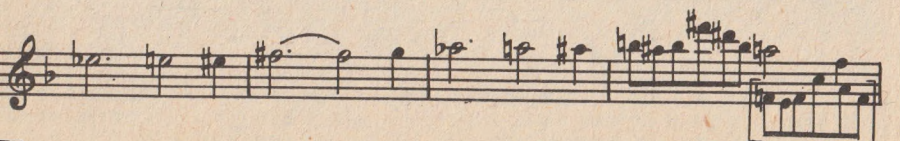


Andante espressivo

[С. Прокофьев]



Con brio



2. а) Сочинить пьесу (малой формы) в стиле гавотов Прокофьева (образец см. в примере 83);
или: б) написать три эскиза на хроматическую систему (по 8 тактов):

- 1-й — преимущественно аккордового склада, в мажоре;
- 2-й — с сильно развитой мелодической фигурацией, в миноре;
- 3-й — с сильно развитой фигурацией, в нейтральном (вне мажора и минора) ладу (сходно с Хиндемитом).

Количество голосов произвольно, но не меняется в рамках одного эскиза. Исполнительский состав — по усмотрению. Каждому эскизу следует придавать стилистическую характерность.

Образец (по типу 2-го эскиза):

Adagio (♩ = ca 100)

79

p

legato sempre

I III II II

simile

И Играть обороты со специфическими аккордами хроматической системы. Например:

80 #VI >

и другие ступени; ср. с примером 73.

Уметь каждый аккорд довести до тоники каждой тональности через каданс, обновляемый гармониями хроматической системы, разными способами.
Образцы:

81

Трезвучия

а) Мажор

C Des D

Септаккорды

б) Мажор

C Des D Es

E F

Fis G As
 A B H
 Минор
 c cis d es
 e f fis
 g gis a b h

аналогично — все другие трезвучия и септаккорды.

Играть прелюдии в простой двухчастной форме с обновленной гармонией — как романтического типа, так и предполагающей возможность аккордов современной хроматической системы (следовательно, с полным использованием и мажоро-минорной), по следующим образцам:

Allegretto capriccioso [Ф. Шопен]

82

poco rit. rit. cad. ad lib.

Poco meno mosso

Tempo I

[С. Прокофьев]

83 Allegretto

(Пьесы подготовить дома.)

ЗАДАНИЕ 10

А

П. Хиндемит. Соната для ф-п. № 3, ч. I, экспозиция.

Б

Сочинить небольшую прелюдию в форме трехчастной с перехо-

дами (малое рондо) на две заданные темы в строгом четырехголосии, с применением средств хроматической тональности.

И

Играть в стиле романтической гармонии или в хроматической системе простые трехчастные формы, с обновлением функциональности и кадансов, по образцу пьес Шуберта, Шопена, Листа, Вагнера, Чайковского, Римского-Корсакова и прокофьевских «Мимолетностей».

Образцы для игры см. в прим. 82 и 83.

(Пьесы готовить дома.)

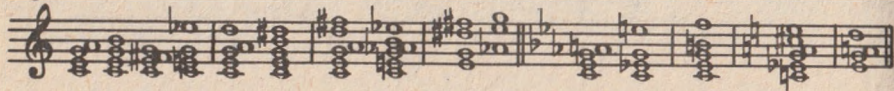
Х. АККОРДИКА. СЛОЖНЫЕ ТОНИКИ

В музыке XX века диссонанс стал самостоятельным, перестал быть только контрастом консонансу. Отсюда возможность сложных тоник, местных и общих. Сложная тоника — тонический аккорд, включающий диссонансы. Сложная тоника так же может быть ЦЭ системы (тональности), как и простая, консонирующая.

В качестве центра, устоя может быть применено практически любое диссонантное сочетание. Диссонирующие аккорды по их свойствам в роли тоник можно разделить на три группы —

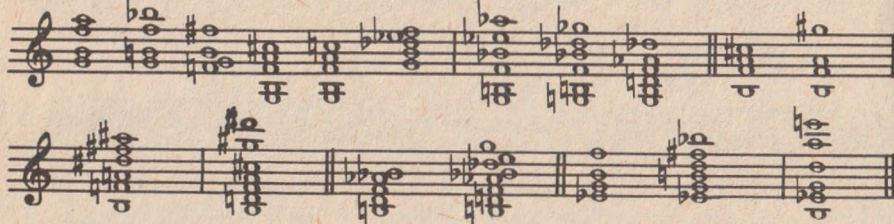
1) производные от консонирующих созвучий (с побочными тонами, с группами побочных тонов):

84



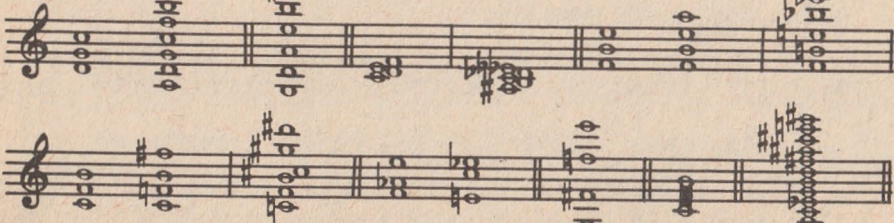
2) мягкодиссонирующие с тритоном и их производные:

85



3) все прочие (квартовые, квинтовые, секундовые и септимовые, смешанной структуры без тритона, резкодиссонирующие с тритоном и др.):

86

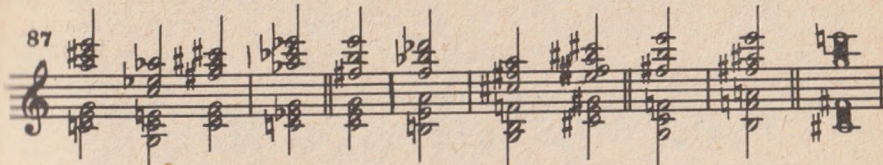


(кластер)

84

Названные созвучия — преимущественно моноаккорды.

Помимо них применимы и полиаккорды — одновременные комбинации моноаккордов (родственны аккордам с побочными тонами). Аккорды — части полиаккордов называются субаккордами:



(Не путать полиаккорды с политональностью!)

В отличие от аккордов классико-романтической системы, эти гармонии так же сочиняются, как и темы (Бетховен никогда не сочинял структуру тоник). Вокруг избранного центрального аккорда складывается (тоже сочиняется) его окружение по принципу вводности, варьирования, производного (либо даже внешнего) контраста; широко применяется параллелизм аккордов или их частей. Избранные центральные аккорды не обязательно сохраняются на протяжении пьесы (или построения), они могут варьироваться или заменяться. От замысла пьесы зависит также, выдерживается ли центр на одной и той же высоте или же сдвигается (по принципу переменности); но перемена должна быть строго мотивированной.

Структура со сложной тоникой (диссонантная тональность; см. тему XII) может быть основной, но может быть и подчиненной (в качестве средства контраста).

При сложной тонике аккорды других функций — также диссонантны:

Р. Щедрин. Соната для ф-п., ч. I

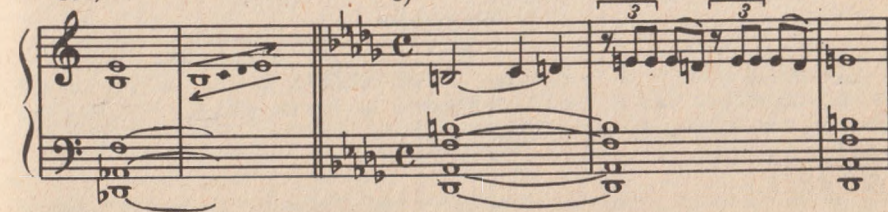
88 Allegro da sonata (♩ = 126—132)



Как и всякое самостоятельное созвучие, сложная тоника мелодически фигурируется и становится основой для мелодического построения:

[К. Дебюсси]

89a)



85

Естественно, сложная тоника может быть и целью кадансового и внекадансового заключения. Предшествующие созвучия и мелодические линии направляются так, чтобы они закономерно завершились звучанием диссонантной тоники:

90 а) [Д. Шостакович] б) [И. Стравинский]

в) [А. Веберн]

Повторяем: во всех видах работ обязательна специальная забота о выдерживании избранного стиля гармонии (в особенности важно следить за этим на участках развития, кульминации, в заключении).

[Разбор в классе — Дебюсси. Прелюдии, тетр. II, № 15, «Ворота Альгамбры»].

[Вариант: Стравинский. Весна священная, «Тайны игры девушек»].

Другие примеры: Щедрин. Соната для ф-п., ч. I; Б. Чайковский. Концерт для виолончели с орк.; концерт для ф-п., ч. III (от ц. 45); Леденев. Концерт для виолончели с орк.; Пирумов. Квартет № 4, ч. I; Эшпай. Концерт для скрипки с орк. № 1, финал.

Литература: 2, 6, 12, 13 (—1), 26, 39, 55, 66.

ЗАДАНИЕ 11

Первый вариант

А К. Дебюсси. «Пеллеас и Мелизанда», I акт, вступление и после вступления такты 1—27 (разделить на части, установить местные центры; проанализировать общую структуру).

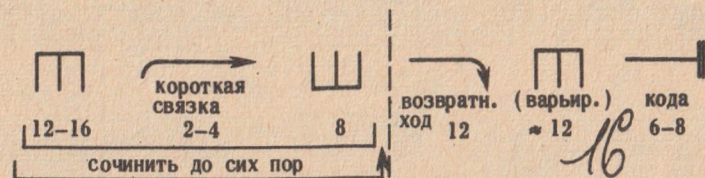
П а) Сочинить первую половину большого Largo на две заданные темы:

[С. Рахманинов]

91 а) Largo

б) Più mosso

Форма целого:



Разметить инструментовку (как делается в clavire). Строго выдерживать заданный стиль.

Или:

б) вместо сочинения большого Largo — развить данное начало до широкомасштабного периода (в 10—14 тактов):

92 а) Adagio (♩)

б)

[возможное окончание]

И

1. Играть обороты с мелодически фигурированными аккордами (без консонансов) на основе сложной тоники (3—4—5 аккордов).

Образцы:

93

б)

2. В классическом стиле играть (с предварительной подготовкой дома) в мажоре или миноре сложные трехчастные формы с трио (как две простых подряд, с повторением первой; трио — в тональности IV, VI, нVI, одноименной).

Образец:

94

Menuetto Allegretto

[B. Моцарт]

D

D

D

D

D

I

Fine

Trio

G I ..

G I V

G I

Menuetto da capo

ЗАДАНИЕ 11

Второй вариант

А

К. Дебюсси. «Море», ч. I «От зари до полудня».

Очень подробно исследовать форму основного раздела вступления, записать точную схему формы. Как выполняется форма с учетом диссонантности средств гармонии: устойчивый экспозиционный раздел темы, середина, как обновляется реприза темы, каково выполнение переходной (модуляционной) части; каков характер контраста основных тем. Подготовить игру основного раздела в виде гармонической прелюдии — мелодия, аккорды, в ровном темпе.

П

темы:

Развить до пьесы в простой трехчастной форме данное начало

95 Andantino

Pf.I 1 2 3 mf

Pf.II p H⁷ H⁷

H⁷ C⁷ H⁷

Примерные пропорции частей (в тактах):

вступл.	эксп. часть	разв. ч.	заверш.	кода

В пьесе не должно быть ни одного консонирующего аккорда (по образцу темы Н-ды в «Тайных играх девушек» из балета И. Стравинского «Весна священная»). Либо во всей пьесе, либо в ее экспозиционной части должен выдерживаться заданный стиль гармонии в виде аккордового параллелизма (дублировка) с легким варьированием созвучий. В развивающей части возможно некоторое обновление аккордики, однако тогда в репризе надо синтезировать то и другое.

Гармонический центр пьесы (тоники) — аккорд Н⁷. Его должно избегать в срединно-развивающей части, и к нему необходимо вернуться в завершающей и закончить им пьесу. Однако надо иметь в виду, что в самой природе диссонирующего аккорда заложена вариантность его

структуры (см. в примере 95, т. 1—2). Отсюда естественное развитие аккордовой структуры на протяжении всей пьесы.

Необходимо построить форму пьесы на принципе нарастания, с определенной (хотя, может быть, и не сильной) кульминацией во второй половине формы.

Фактурно пьеса записывается как клавир (фортепиано в 4 руки), что допускает разные варианты тембровой трактовки на основе контраста двух слоев — мелодического и аккомпанирующего. Следует специально позаботиться о ритме сопровождающей партии и его развитии на всем протяжении.

Несмотря на трехпластовое девятиголосие, гармония должна быть очень чистой и точной (следует избегать секундовых «трений» — противоречий между пластами в местах их соприкосновения), звучность должна быть ясной и прозрачной.

И То же, что в первом варианте Задания 11.

ЗАДАНИЕ 12

А М. Равель. Благородные и сентиментальные вальсы, № 1.

П а) Закончить Largo из задания 11 (пример 91).

Возвратный ход должен содержать большой подъем и быть связан с модуляционным напряжением и полным развитием голосов. Репризу главной темы украсить добавлением рисунка из второй темы. Кода с повторными кадансами, плагальными отклонениями, напоминаниями сферы побочной темы. Специально продумать заключительную гармонию.

Или:

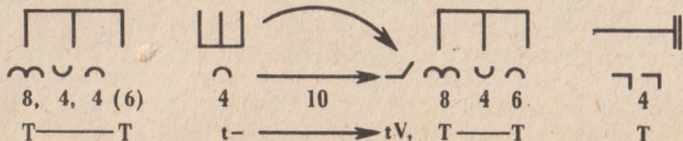
б) если в задании 11 был второй вариант, — развить данное начало до малой (простой двухчастной или трехчастной) формы:

96 Andante

[М. Равель]

И Играть пьесу в сложной трехчастной форме с эпизодом, в классическом стиле, в мажоре.

Примерный план:



Средняя часть — ходообразна (эпизод сложной трехчастной формы). Ее форма:

- 1) новая тема в виде предложения;
- 2) модуляционный ход;
- 3) предыкт (в одноименном миноре).

Образец (по типу медленных частей сонатных циклов Бетховена):

System 1: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes dynamic marking *mf* and fingering *As* and *as*. Chord symbols *I* and *I>* are present.

System 2: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes dynamic marking *cresc. poco a poco* and fingering *as*. Chord symbols *I* and *VI* are present.

System 3: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes dynamic marking *as* and chord symbol *IV*.

System 4: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes dynamic marking *f* and fingering *As* and *as*. Chord symbols *II* and *V* are present.

System 5: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes dynamic marking *p* and fingering *As*. Chord symbol *I* is present.

System 6: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes fingering *As*.

System 7: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes fingering *As* and chord symbol *-V*.

System 8: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes fingering *As* and chord symbol *V*.

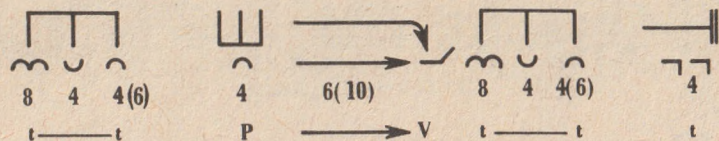
System 9: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes fingering *As* and chord symbols *I*, *II*, and *IV*.

System 10: Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes fingering *As* and chord symbols *V* and *I*. A circled *0* is at the bottom.

Пьесу подготовить дома.

Возможная схема гармонии средней части (эпизода) при минорной тонике: III (предложение), III-D (IV), IV-D (V), V< -II< -V<, далее преждыт (по Largo e mesto из сонаты № 7 Бетховена).

Примерный план целого:



Знак / указывает на преждыт (обычно на гармонии D или на органном пункте D, или с упором на D). Знак \ указывает на дополнение.

XI. ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ (1)

Гармония джаза базируется на общих основах современной гармонии, но использует их ограниченно и односторонне, она зависима от формул песенного метроритма, часто с привкусом банальности.

Нотация джазовой гармонии:

Рекомендуемая сокращенная нотация септаккордов (по И. Брилю):

M=б. мажорный x=м. мажорный m=м. минорный o=уменьшенный ø=малый

Частый принцип джазовой гармонии — опора на специфический интонационный «блюзовый комплекс», на особого рода мажорно-минор с элементарными усложнениями (терцовой) вертикали, с аккордовыми параллелизмами и другими украшающими созвучиями. Особенность лада — заметная роль пентатонных трихордов и «блюзовых нот» (характерные ступени «блюзового» лада, со специфической нетемперированной интонацией):

Нб — обозначение блюзовых нот.

Первичная сила джазовой музыки — метрический пульс.

В джазе часто используются две коренные формы развертывания лада:

- 1) двенадцатитакт классического блюза;
- 2) тридцатидвухтакт (шестнадцатитакт) обычной песенной формы (aaba, aabb).

Формулы блюза (основного вида, двенадцатитактового):

100

a)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I	IVx	I	Ix	IVx	IVx	I	I	Vx	IVx	I	I

b)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
I	IVx	Vx	I	Vm	Ix	IVx	IV ^o	I	VI	II ^m	Vx	I	I

Встречается также формула и шестнадцатитактового блюза:

101

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
I	I	Ix	Ix	IV	IVx	I	Ix	IV	IVx	I	I	Vx	Vx	I	I

Формулы песенной формы aaba (тридцатидвухтакт, 8 + 8 + 8 + 8):

102

a)

1	2	3	4	5	6	7	1.8	2.										
9	10	11	12	13	14	15		16										
I	VI	II	V	I	VI	II	V	I	Ix	IV	IV	I	VI	IIx	V	IIx	V	I

17	18	19	20	21	22	23	24	т. 25—32=9—16										
Vm	Ix	IV	Vm	Ix	IV	VI ^m	IIx	V	VI ^m	IIx	V							

б)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	I	II	III	IV

17	18	19	20	21	22	23	24	25-32=9-16
IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII

Джазовая гармония диссонантна.

Аккордика мажорного лада

103 Тоника:

и др.

Доминанта:

и др.

Субдоминанта:

и др.

Другие ступени:

и др.

Аккордика минорного лада

104 Тоника:

Доминанта:

и др.

и др.

Субдоминанта:

и др.

Знаки «плюс» и «минус» при арабских цифрах указывают на альтерационные

повышения и понижения; перечеркнутая цифра означает пропуск аккордового звука († — пропуск примы).

Образец джазовой гармонии:

105 а)

Medium blues tempo (♩ = 84)

И. Вербергер. Блюз

Музыкальное произведение для фортепиано, состоящее из нескольких систем нот. Включает аккорды (C, C7, F7, G7, Cdim, Gmi7, F, G7, Cdim, G7, Gdim, D7, C7, Fdim) и ритмические обозначения (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15). Темп обозначен как Medium blues tempo (♩ = 84).

II C

1 2 3 2 1 2 2 3 2 1 2

3 C Cdim Gmi7 C7

5 F 6 A^b7⁹ G7 C

8 Cdim G⁷ Gdim 10 G⁷

11 C⁷ Cdim Fdim C Dmi⁷ C

rit. e dim.

*) Способ исполнения:

Схема гармонии:

б)

I	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I(-x)	IV _x (V)	I	I _x	IV ⁶	IV ⁶ V	I	I	V _x	V _x	I	I
II	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I(-x)	IV _x (V)	I	I _x	IV ⁶	IV ⁶ (V _x V)	I	I(x)	V _x	V _x	I	I

Обозначения в нотах: dim — уменьшенный септаккорд; mi — минорное трезвучие; mi⁷ — минорный септаккорд.

Примечание. «Душой джаза» является импровизация, поэтому записанные ноты, как правило, не отражают в точности того, что играется.

ЗАДАНИЕ 13

А) Д. Мак-Шенн. Dexter Blues; Б. Эванс. «One for Helén» (в издании: Бриль И. Основы джазовой импровизации. — М., 1979); И. Вербергер. Блюз (пример 105). Проанализировать гармонию, ритм, фактуру, мелодическую фигурацию.

П) Гармонизовать две мелодии из нижеследующих — для сольного инструмента (или голоса) и рояля:

106 Moderato

Джимми де Кнайт. «Rock around the clock»

107 Moderato

К. Бейси, Э. Дархем, Д. Рашинг. «Я просил тебя прийти вчера»

108 Moderato Т. Уоллер, Г. Брукс. «Я себя веду неплохо»

Бас:

109 Moderato В. Гросс. «Нежно»

110 Andante Д. Раксин. «Лаура»

Образец фактуры:

111

Moderato

Вместо этого варианта возможно записать гармонизацию для состава: саксофон (альтовый) in Es, рояль, контрабас и гитара.

Образец фактуры:

112

И

Играть джазовую пьесу в блюзовой форме: а) тема (мелодия) и б) дубль (вариация — равными восьмыми или в свободном прихотливом ритме).

Образец фактуры:

113

а) Тема
Moderato
запись:

104

б) Дубль

Moderato

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ (2)

Один из наиболее распространенных типов джазовой фактуры — «блоаккорды», то есть аккорды на каждый звук мелодии (моноритмическая, или пластовая гармония) с дублировкой мелодии в нижнюю октаву. Слою моноритмической гармонии обычно противопоставляется аккомпанемент в виде баса или, возможно, баса с аккордовым слоём. Моноритмическая гармония имеет вид дублировки звуков мелодии аккордами в тесном расположении; но иногда встречается также косвенное и противоположное движение.

Техника блоаккордов

Аккордовые звуки гармонизируются как перемещения (большой частью диссонансами, например, T⁶); для соединяющих их неаккордовых (проходящих и вспомогательных) аккорды выбираются с таким расчетом, чтобы движение было во всех голосах (обычно четырех), а проходящие и вспомогательные аккорды должны быть простейшей структуры, легко скользящими от одного опорного аккорда к другому и обратно. Пример гаммового движения между аккордами тоник:

105

114

в=всп.
п=прох.

С I⁶

Пример обработки данной мелодии блокаккордами:

115 а) данная мелодия:

С I Vm Ix IV

б) обработка блокаккордами:

(то же с дублировкой
левой рукой
октавой ниже)

Схема гармонии:

С C G C F
I Vm Ix IV

Главная форма изложения моноритмической гармонии — с дублированием мелодии в нижнюю октаву (возможно, выделяя при исполнении нижнюю октаву в качестве основного регистра мелодии):

Другие фактурные формы блокаккордов

116 а) б) в) г)

Примеры на такую фактуру:

117 а) $\text{♩} = 116$

Х. Рёмхельд. «Руби». Обр. Дж. Ширинга

mf with expression

б) $\text{♩} = 108$

Д. Эллингтон. «Зонки-блюз»

B \flat Cmi 7 F 9 mi B \flat B \flat dim Cmi 7 F 7

B \flat Cmi 7 F 9 mi B \flat B \flat B \flat dim B \flat

Возможные способы распределения голосов моноритмического пласта между инструментами:

118 Расположение труб и тромбонов:

а)

4trp.
4tbn.
Es I nVI x V x I

б) Соединение с саксофонами:

4trp.
4tbn.
1-2a.
1t.
5Sax.
2t.
b.
Es I nVI x V x I

Мелодическая фигурация джазовой гармонии использует характерные ладовые интонации (см. пример 99), опирается на джазовую аккордику (примеры 103—105), насыщается специфической джазовой ритмикой (предельные синкопы, перекрестный ритм, противоречие между рисунком линии и метром, рифы — короткие отрывистые оstinatные мелодические рисунки, сочетания триолей и пунктиров); хроматические аккорды фигурируются инородной диатоникой.

Образец мелодической фигурации:

119

Piano
Guit.
Cb.
Ab x G x F \sharp x F x
Bbm Ax Ab Abx Gx
F \sharp x F x Bbm Ax

8

Ab Abx Gx F#x Fx

8

Bbm Ax Ab Abx Gx

F#x Fx Bbm Ax Ab

ЗАДАНИЕ 14

А Дж. Гершвин. «Порги и Бесс», I акт, 1-я сцена, блюз и Колыбельная Клары (ц. 5—17 и 17—22). Проанализировать гармонию, ритм, фактуру и форму.

П 1. Гармонизовать данную мелодию блокаккордами (in Es; или в транспозиции на тон выше):
120 Moderato

Обработать ее для состава: 4 Тг, 4 Тп и 5 Sax. Партию записать сокращенно, in C (как в примере 1186).

Возможно также гармонизовать следующие мелодии — в различных фактурно-тембровых комбинациях:

121 Moderato Г. Миллер. «Лунная серенада» (т. 1—24)

122 Moderato Дж. Гершвин. «Я чувствую ритм» (т. 1—16)

123 Русская народная песня

124 Allegro Ф. Лемарк. «Песенка шофера»
[Вокальный квартет]

2. Сочинить кантиленную джазовую мелодию (длительности ♪♪ и ♩), медленную, в блюзовой форме (12 тактов) и орнаментальную вариацию на нее (дубль). Обработать блокаккордами.

И Играть джазовую пьесу в следующей форме: вступление, тема (по блюзовой формуле), две вариации и кода.
 Тема — в пластовой гармонии (блокаккорды в правой руке). Первая вариация — в виде фигурации, как в прошлом задании (см. также пример 119). Во второй вариации, в отличие от темы, дать мелодию растворенной в фигурации и каждый звук заново гармонизовать блокаккордами.
 Подготовить дома.

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ (3)

Джазовая музыка употребляет, как правило, только малые формы и их комбинации (дубли-вариации, сложная трехчастная форма с трио). Поэтому в ней, по существу, нет места для большой модуляции. Встречающиеся при сложных трехчастных формах (иногда и в других) модуляционные связи (например, при переходе от трио к репризе или для повторения темы в другой тональности) носят, как правило, элементарный характер. В основе своей они представляют вступительный доминантовый затакт, украшенный подводящими и переходными гармониями; длина — 1—2—4 такта.

Модуляционные связи:

125 а) $C \rightarrow A_s$ б) $C \rightarrow E$

C I C I и III и II I
As V \rightarrow E VI и VI V \rightarrow

Аналогичным образом строится вступление. Распространенный тип вступления — расширенный доминантовый затакт:

126

Andante

При тянущейся гармонии возможна ее замена заполняющим оборотом (украшение гармонии):

127

а) Вместо: оборот:

C I — (I) I (VI) II V — (I)

б) [Дж. Гершвин]

Вместо: оборот:

F I I⁹_x I I⁹_x
 (линейные гармонии)

Иногда джазовая гармония использует более непосредственно технику «серьезных жанров» XX века. Это либо комбинация джаза с индивидуальным стилем (И. Стравинский, А. Эшпай), либо модернизация языка джаза (С. Кентон), вплоть до использования элементов двенадцатитоновой техники. Повышаясь в художественной ценности, такая музыка, однако, нередко утрачивает свой непосредственно жанровый джазовый характер и по гармонической технике уже может не относиться к данной теме.

Литература: 9, 10, 37, 64.

ЗАДАНИЕ 15 (по желанию)

А И. Стравинский. Черный концерт для джаз-оркестра, ч. I (см. Приложение к теме XI).

П

а) К данной гармонической схеме присочинить кантиленную мелодию (например, в ритме γ $\text{p} \text{p} \text{p} \text{p} \text{p} \text{p} \text{p} \text{p} \text{p} \text{p}$):

128

Andante

[Модель — пьеса М. Литера]

Или:

б) одну из нижеследующих мелодий гармонизовать и обработать для малого состава (Cb, Guit., Piano или другого, аналогичного), используя все ранее показанные средства и приемы. Форма — тема и две вариации (также со вступлением и кодой):

129

Moderato

Дж. Керн «Дым»

130 «Гаснущие свечи»

131 *Moderato* Х. Кармайл. «Звездная пыль»

IV^{m+7}

I II^{m7}I VI_x II^m VI_x

V I V I II_x

V II V

VI

И То же, что в предшествующем задании. Тему или сочинить, или взять известную. Опираясь на известные образцы, дать новое соотношение фигуративных рисунков в вариациях.

И. Стравинский. «Черный концерт» для джаз-оркестра, ч. I
Allegro moderato (♩ = 88) (Переложение для фортепиано в 4 руки Ю. Холопова)

Tr.

mf

1

2

I

stacc.

stacc.

Sax. mf

(b) (b)

2

Sax. *stacc.*

Tr. *stacc.*

Sax. *Tr.*

3

f

f

pizz.

sub. p *sub. f*

sub. p *sub. f*

4

mf

stacc. sempre

Ar. mf

5

stacc.

6

Tr. (sf) (sf) Cr. Piano
f marc

Musical score for measures 6-8. The top system shows a treble and bass staff with chords. The middle system features a piano part with trills and accents, marked with *Tr.*, *(sf)*, *Cr.*, and *Piano*. The bottom system continues the piano part with *f marc*.

Musical score for measures 9-11. The top system shows a treble and bass staff with chords. The middle system features a piano part with accents, marked with *(sf)*.

7

Musical score for measures 12-14. The top system shows a treble and bass staff with chords. The middle system features a piano part with accents, marked with *(sf)* and *(sf)*. The bottom system continues the piano part with *sf*.

mf marcato

Musical score for measures 15-17. The top system shows a bass staff with chords. The middle system features a piano part with accents, marked with *sf*. The bottom system continues the piano part.

8

Musical score for measures 18-20. The top system shows a bass staff with chords. The middle system features a piano part with accents, marked with *sf* and *stacc. marcato*. The bottom system continues the piano part with *stacc.*

9 1.

Musical score for measures 21-23. The top system shows a treble and bass staff with chords. The middle system features a piano part with accents, marked with *sempre sf* and *p*.

1.

Musical score for measures 24-26. The top system shows a bass staff with chords. The middle system features a piano part with accents, marked with *p*.

no 17
BK. П.

Musical score for measures 1-2, piano part. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

no 17
BK. П.

Piano *mf*
solo

Musical score for measures 3-4, piano part. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Cl.

mf cantabile

Tn.

Musical score for measures 5-6. Top system: Clarinet (Cl.) and Trombone (Tn.) parts. Middle system: Piano part. Bottom system: Piano part. Dynamics include *mf cantabile* and *mf*.

10

Tr.

Tn.

Cb. pizz.

Musical score for measures 7-8. Top system: Piano part. Middle system: Trombone (Tr.) and Trombone (Tn.) parts. Bottom system: Contrabass (Cb.) pizzicato part. Measure number 10 is indicated at the start.

11

pp

Musical score for measures 9-10, piano part. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure number 11 is indicated at the start.

12

Musical score for measures 11-12, piano part. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure number 12 is indicated at the start.

Bcl.

Musical score for measures 13-14. Top system: Piano part. Middle system: Bassoon (Bcl.) part. Bottom system: Piano part.

Musical score for measures 15-16. Top system: Piano part. Middle system: Trombone (Tr.) and Trombone (Tn.) parts. Bottom system: Piano part.

13

Musical score for measures 13-14. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic accompaniment. Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

14

Musical score for measures 14-15. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic accompaniment. Measure 14 is marked with a box containing the number 14. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Tr.
p marcato
Tr. In.

Musical score for measures 15-16. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

15

Cl. solo
f
mf

Musical score for measures 15-16. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic accompaniment. Measure 15 is marked with a box containing the number 15. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

16

Tr.
Tr. In.

Musical score for measures 16-17. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic accompaniment. Measure 16 is marked with a box containing the number 16. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Tr.
Tr. In.

Musical score for measures 17-18. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

17 Cl. solo

f *espress.*

sim.

...

meno f *p* *pp*

1.

9a 2. *stacc.*

Tr. *mf*

Cr.

2. Tn. *mf stacc.*

Sax.

mf marc.

Piano solo

10a

Tr.

mf cantabile

Sax.

mf

Sax. Cr.

poco sf sim.

11a

First system of musical notation for measures 118-120. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

12^a

Second system of musical notation for measures 121-123. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes in both staves. Dynamic markings include *poco sf*, *mf*, and *poco sf*.

Third system of musical notation for measures 124-126. It features a melodic line in the treble and a bass line with long, sweeping notes. The dynamic marking is *sempre sf legato*.

sempre sf legato

Fourth system of musical notation for measures 127-129. It features a melodic line in the treble and a bass line with long, sweeping notes. The dynamic marking is *sempre sf legato*.

Fifth system of musical notation for measures 130-132. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes in both staves. The dynamic marking is *sempre sf legato*.

First system of musical notation for measures 133-135. It features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. A box labeled 13^a is at the top left.

13^a

Second system of musical notation for measures 136-138. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes in both staves. A dynamic marking of *pizz.* is present.

pizz.

Third system of musical notation for measures 139-141. It features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. A box labeled 14^a is at the top right.

14^a

Fourth system of musical notation for measures 142-144. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes in both staves. A dynamic marking of *(f)* is present.

(f)

Fifth system of musical notation for measures 145-147. It features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

Sixth system of musical notation for measures 148-150. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes in both staves.

**ХII. ДИССОНАНТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ.
ТЕХНИКА ЦЕНТРА (1).
СКРЯБИНСКИЙ ЛАД**

Диссонантная тональность — система с диссонантной тоникой (или — с диссонантным устоем). Она может охватывать целое произведение или его часть, раздел. Одно из генетически предшествующих явлений — выдержанная неустойчивая гармония, главенствующая во вступлении или в середине (см. Бетховен, Симфония № 1, середина трио из Менуэта), и далее — функциональная инверсия. Возводимая в принцип создания целой формы на основе индивидуально избираемого созвучия, техника функциональной инверсии превращается в технику центра (или: технику центрального созвучия). Главное в ней состоит в образовании и функционировании системы связи между сплошь диссонантными звуковыми элементами.

Основные приемы техники центра

1. Повторение созвучия (отсюда типичное остинато) или возвращение к нему:

И. Стравинский. Свадебка

132

повторение шестизвучия (полиаккорда)
d fis a, c e g

2. Смещение созвучия (отсюда параллелизм):

Д. Шостакович. Симфония № 8, ч. I

133

35 *p espr.* [8 тактов] 36

sf *pp sub.*

Es7 D7 D7

[8 т.] [37] [15 т.]

pp *cresc.*

wdo wdo Des7 wdo

3. Обращение созвучия (разного рода перестановки звуков; также инверсия и другие формы целостного повторения):

И. Стравинский «Орфей», «Pas d'action»

134

mf sub.

gis 1.3. gis 3.1.

(Цифры означают интервалы в полутонах вверх от данного звука.)
4. Варьирование созвучия, вплоть до его разработки:

А. Скрябин. Соната № 5 (схематич. изложение)

135

mf *sub.*

Варианты аккорда с основным тоном Fis.

5. Превращение одного созвучия в другое (производный контраст):

А. Берг «Воццек» III акт (т. 319—320)

136

mf *sub.*

6. Введение свободноконтрастного созвучия:

И. Стравинский «Весна священная»
«Поцелуй земли», вступление

137 г. 4, 6-8, 9 г. 20-24

Диссонантная тональность реализуется в разных масштабах (например, в периоде, в развернутой теме, в целой пьесе) и в самых различных стилизованных условиях (например, в джазовой пьесе, или в прокофьевской Мимолетности № 2, или в четвертой вариации из II части его фортепианного концерта № 3, или в «атональной» пьесе А. Шёнберга op. 19 № 6). Соответственно, совершенно различными, непохожими друг на друга могут быть и центральные аккорды, на основе которых строится тема или целая пьеса. От выразительных свойств главной гармонии в первую очередь зависит и общий экспрессивный характер произведения (или его части). Так, «доминантообразный» диссонантный тонический аккорд в главной теме симфонии № 7 Н. Мясковского прежде всего обуславливает свойства всей данной тональной структуры, подчеркивает повышенно напряженный, смятенный образный характер:

Н. Мясковский. Симфония № 7, ч. I

138

[Allegro minaccioso, poco stravagante]

132

(всп.) I

Один из типов диссонантной тональности, основанной на технике центра, мы находим в гармонии позднего Скрябина и называем его — скрябинский лад. Сущность его в том, что в качестве тоники функционирует какой-либо аккорд, избираемый из неширокого круга большей частью доминантообразных гармоний:

А. Скрябин

139

op. 59 № 1 op. 59 № 2 op. 60 op. 61

op. 72 op. 74 № 4 Op. 74 № 5

На основе его повторений в определенных интервальных отношениях создается замкнутая (то есть устойчивая) система:

(А. Скрябин. Поэма op. 72 № 2)

140

а) Избираемый основной аккорд б) Повторения осн. аккорда в отношении малотерцового ряда (с центр. тоном D)

Эта система функционально аналогична классической тональности. Мелодика абсолютно строго фигурирует каждый аккорд согласно классическим правилам неаккордовых звуков. Основной тон аккорда, как правило, находится в басу. Звучность — всегда исключительно чистая, стройная и красивая. Форма строится с оп...

рой на исходную замкнутую систему как на главную тональность, с соответствующими малыми (возможными в рамках песенных форм) или большими (необходимыми в крупных формах) модуляциями.

Образец гармонической структуры в скрябинском ладу:

Скрябин. Поэма ор. 72 № 2, схема

1 2 3 4 5, 6 7 8 9 10 11, 12 13 14 15 16 17 18
 D Gis D F — D Gis D H F H, F — G

19 20 21 22 23, 24 25 26 27 28 29, 30 31 32 33 34 35 36
 D F H F As — F H F D Gis D, Gis — Ais

37 — 38

D Gis D —

[Разбор в классе — Скрябин. 9 соната, экспозиция]

Литература: 18, 50.

ЗАДАНИЕ 16

A

А. Скрябин. Три этюда ор. 65.

П

Сочинить по заданному началу:

а) «Этюд в кварттах» для фортепиано, в стиле этюдов Скрябина ор. 65:

141 Allegro (♩) ЭТЮД В КВАРТАХ

[А. Скрябин]

Или:

б) «Поэму» для фортепиано, в стиле позднего Скрябина (по образцу ор. 72; 69; 74 № 1, 3, 5):

142 ПОЭМА [А. Скрябин]

Languido

Возможная форма (период с элементами сонатности):

1 предложение 2 предложение заключение

тематизм:

a b a₁ b₁ ..

такты:

12 12 4—6

Стиль выдержать совершенно строго (специально проследить, чтобы все гармонии давали чистое и стройное звучание).

И

Играть обороты в скрябинском ладу.

Играть прелюдию в форме большого предложения 2 + 2 + 1 + 1 + 2 или в форме периода из двух предложений.

Образец выполнения

1. Сочиняем систему (главный аккорд, далее систему аккордов):

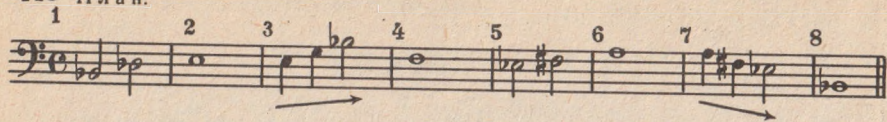
143 Система:
 центральный аккорд центральная сфера («главная тональность»)

2. Намечаем кадансы:

144 Кадансы:

3. Устанавливаем общий гармонический план:

145 План:



4. Играем по плану всю пьесу:

146 Реализация:

[А. Скрябин]



XIII. ГРАДАЦИЯ АККОРДОВОГО И ТОНАЛЬНОГО НАПРЯЖЕНИЯ (СОНАНТНОСТЬ, ТОНИКАЛЬНОСТЬ)

Диссонантно-тональные структуры широко и разнообразно применяются и во взаимодействии с консонантно-тональными. В развитие идей классической гармонии (середина может строиться сплошь на диссонантном созвучии) диссонантная тональность может использоваться и как средство контраста (например, главной и побочной тем; изложения и разработки и т. п.). Градация напряжения необходима для создания эффектов ухода, нагнетания напряжения (см. переход от Cis-dur к D-dur в коде финала симфонии № 5 Д. Шостаковича).

136

Градация сонантности

Таблица (к стр. 138)

(читать снизу вверх!)

9.2	хроматические кластеры
9.1	диатонические кластеры
8.1.2.	то же, что 8.1.1, но осн. тон не в басу
8.1.1	нетерцовые акк. с тритоном и резк. дисс.; осн. тон в басу
7.1.2	то же, что 7.1.1, но осн. тон не в басу
7.1.1	прочие нетерцовые акк. без тритона с резк. дисс.; осн. тон в басу
6.2	квартаккорды с резкими диссонансами
6.1	квинтаккорды с резкими диссонансами
5.5	аккорды терцовой основы с тритоном и резкими диссонансами
5.4.2	то же, что 5.4.1, но осн. тон не в басу
5.4.1	прочие нетерцовые аккорды без тритона и резк. дисс.; осн. тон в басу
5.3.2	квартаккорды без резких диссонансов
5.3.1	квинтаккорды без резких диссонансов
5.2.2	то же, что 5.2.1, но осн. тон не в басу
5.2.1	конс. трезвучие с резкодисс. поб. тонами; осн. тон в басу
5.1.2	то же, что 5.1.1, но осн. тон конс. трезвучия не в басу
5.1.1	б. маж., б. мин. и ув. септаккорды; осн. тон конс. трезвучия в басу
4.6.2	то же, что 4.6.1, но осн. тон не в басу
4.6.1	мал. и ум. септаккорды с мал. ноной; септаккорды большой септимы с ноной; осн. тон в басу
4.5.2	то же, что 4.5.1, но осн. тон не в басу
4.5.1	консонирующие трезвучия и мал. мин. септаккорд с поб. тонами, без тритона и резк. дисс.; осн. тон в басу
4.4.2	то же, что 4.4.1, но осн. тон не в басу
4.4.1	септаккорды малой септимы с большой ноной; осн. тон в басу
4.3	прочие терцовые акк. с тритоном без резких диссонансов.
4.2	уменьшенный септаккорд; ум. трезвучие и квартсекстаккорд; тритон
4.1	малый септаккорд с обращениями
3.3	прочие акк. малой септимы без тритона и резких диссонансов
3.2.2	малый минорный септаккорд
3.2.1	малый мажорный септаккорд
3.1.2	минорное трезвучие с (большой) секстой
3.1.1	мажорное трезвучие с (большой) секстой
3/2	увеличенное трезвучие
2.2	секстаккорды (маж., мин., ум.); секеты; маж. и мин. квартсекстаккорды;
2.1	консонирующие трезвучия; терции.
1.2	кварта
1.1	квинта
0.2	октава
0.1	унисон

Цифры — приблизительная фиксация величины сонантного напряжения. Первая цифра (слева) — градация основных различий между созвучиями (чем больше число, тем выше сонантное напряжение). Вторая — различие внутри основных отделов (если есть третья — то дальнейшие, более тонкие различия).

Отсюда возрастание важности сонантики и ее обособление как специального отдела техники. Сонантность — гармонические подъемы и спады, зависящие от той или иной степени кон- или дис-сонантности аккордов.

Сонантика замещает (не отменяет!) прежнее разделение созвучий-интервалов на две группы — консонансов (4 подгруппы) и диссонансов (3 подгруппы).

Таблица сонансов (созвучия различной степени напряжения):

147

Сонантность в состоянии создать гармоническое развитие даже при отсутствии смен основных тонов. Например, напряжение $\text{—} \text{>}$:

148

Градации сонантности в созвучиях показана в таблице на с. 137 (под созвучиями везде подразумеваются самостоятельные аккорды, а не случайные сочетания с неаккордовыми звуками).

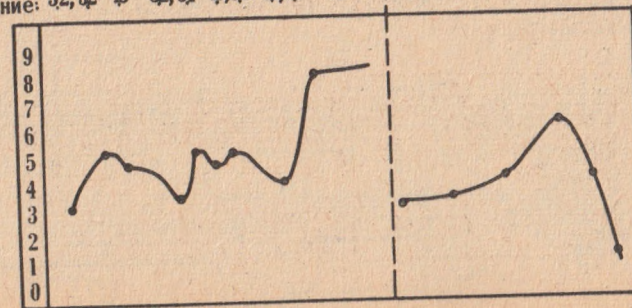
Сонантика эффективна во взаимодействии с развитием линий (особенно — крайних голосов), сменой функций формы, тональным развитием, с уменьшением и увеличением числа голосов, гармонической кульминацией.

Образцы распределения сонантности

149 П. Хиндемит. Ludus tonalis, Интерлюдия 2 (т. 11—18, 19—24)
[Pastorale, moderato]

Сонантность:

такты:	11	12	13	14	15	16-18	19	20	21	23	24
аккордовое напряжение:	32, 52	45	32, 51	45, 51	44, 81	8, 1	21	22	32	53, 32	11



[Poco più animato]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

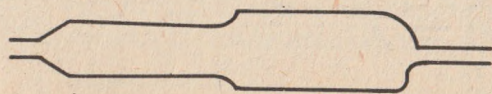
mf

f pesante

rit. Tempo I

Сонантность:

такты:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
гарм. напряж.:	2.1	4.6	8.1				2.1 2.1			



Аналогичным средством оказывается градация тональности (сокращенно: тональность) — гармонические подъемы и спады, зависящие от той или иной степени тональной определенности, то есть от близости аккорда к тонике (или, наоборот, удаленности его от нее) и от степени определенности, выявленности, ясности самого основного тона тоники.

Если сонантика говорит об аккордовом напряжении, то тональность — о ладотональном (можно предложить специальное название для градации тональности — тональтика).

На разных участках формы должны быть различные типы тональных структур, с той или иной степенью устойчивости (определенности). Градация тональности колеблется между абсолютной ясностью и полной неопределенностью, со всеми необходимыми переходами.

В качестве основных типов мы отмечаем три:

- 1) полная определенность;
- 2) колебание;
- 3) полная неопределенность.

Средства создания полной определенности общеизвестны.

Средства колебания — склонение то к одному, то к другому (другим) центрам либо ослабление ощущения основного тона тоники.

Средства неопределенности — избегание определенного основного тона в аккордах, избегание повторения (или акцентирования) одних и тех же созвучий, избегание определенности созвучия (замена его разбегающимися линиями), избегание простейших (кварто-квинтовых) отношений основных тонов.

Образец градации тональности:

тональность сильная

ход к побочной теме (схема)

тональность — —

I .. IV — IV VI

слабая

[VI] [VI] [VI] [V]

[переходные гармонии]

[перех. гарм.] [V] [I] [I]

(Модуляция типа «черный ящик»: после ясного света твердой тональности мы погружаемся в тональную тьму, а когда мы из нее выходим, то практически любая устойчивая тональность будет звучать убедительно.)

Другие примеры: Шостакович. Прелюдия H-dur (op. 87); Хиндемит. Ludus tonalis, fuga in H (канон).

Литература: 13 (-3), 51, 54.

ЗАДАНИЕ 17

А

П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис», ч. 1 (после вступления) — Allegro до конца экспозиции, между ц. 11 и 12 (вариант: до побочной партии, ц. 7).

П

Написать Allegro для струнного оркестра (задача Хиндемита из его книги «Harmonieübungen für Fortgeschrittene»).

В настоящем задании — экспозиция, до разработки. Писать в пятистрочной партитуре.

Данный материал (переписывать сразу в партитуру):

152

П. Хиндемит. Задание по гармонии (взято из книги «Harmonieübungen für Fortgeschrittene»)

Schnell ($\text{♩} = 112$)

37

42

48

Br.
pp

52

56

60

2 Viol.

64

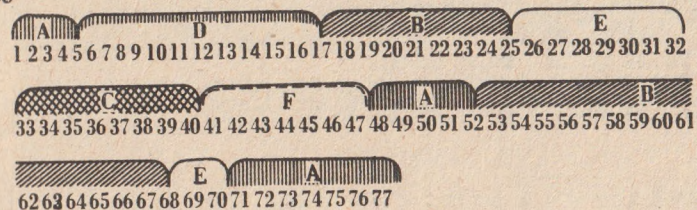
68

cresc. ff

72

Тематический план:

153



- A — главная тема;
- B — почти такой же значимости побочная тема;
- часть C — близка к A, кульминационная зона;
- D, E, F — разделы меньшего значения:
- D — происходит от A,
- E — связка, мелодически нейтральна,
- F — еще менее самостоятельный раздел, момент успокоения.

Тональная структура:

154

1 2 3-4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
 колеблюсь между е и cis неопредел.
 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34
 неопредел.
 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51
 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68
 69 70 71 72 73 74 75 76 77
 неопредел. # как субдоминанта от cis

Сонантность:

155

Гармонический ритм:

156

Такты:

146

Число голосов:

157

Образец решения:

158

Allegro (♩ = 112)

И Играть пьесы (прелюдии) в сложной трехчастной форме в стиле романтической гармонии.
Образец:

159

Andante comodo

[П. Чайковский]

147

[A] E .. V V I #VI #II #VI

[A] E .. V V I .. I

[A] E .. V I .. V I .. III< As [Gis] [mVI ..] I

[A] E As .. III I .. #VI III<[.. #III] II< V

[A] E V - I

[A] VI< .. VII< .. #II ..

[A] .. #VI .. V I

[A] #VI I [F]

[A] [F] #III V #III V

[A] [F] V> #III #III V

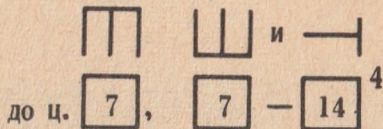
А нVI
F I

А нIII нVI V
F V I V

[Разбор в классе: Хиндемит. «Художник Матис», ч. II, 16 тактов; или: Ludus tonalis, интерлюдия между фугами V и VI].

ЗАДАНИЕ 18

А Д. Шостакович. Концерт для скрипки с орк. № 1 (ор. 99), ч. I, экспозиция, до побочной темы.
Форма:



П Allegro для струнного оркестра написать до конца (см. указания в предыдущем задании).

И Играть малое рондо (или сложную трехчастную форму с эпизодом) в стиле романтической гармонии.

Образцы из художественной литературы: Э. Григ. Концерт для ф-п. с орк., ч. II; С. Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 4, ч. II.
Образец выполнения:

160
Г Adagio cantabile

[Р. Вагнер]
[Э. Григ, С. Рахманинов]

Des I ..

Des #II V I

III
Poco più mosso

Des #III V

Des #VI I

Des ..
A ..

Des #VI
A i7

Des III #II V ..
A IV

Des V
Tempo I

Des Ges V (1) IV I ..

Des Ges II< V I> ..

Des
Ges

(II←)

Detailed description: This system shows a piano accompaniment in D minor. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A box labeled 'Des' is in the bottom left, and 'Ges' is written below it. A Roman numeral '(II←)' is centered below the system.

Des

Detailed description: This system continues the piano accompaniment. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand maintains a steady harmonic accompaniment. A box labeled 'Des' is in the bottom left.

Des III< I

Detailed description: This system shows a change in the harmonic structure. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a more active bass line. A box labeled 'Des' is in the bottom left, followed by 'III<' and 'I'.

Des

Detailed description: This system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A box labeled 'Des' is in the bottom left.

Des V I (I) V → ...

Detailed description: This system shows a progression of chords. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. A box labeled 'Des' is in the bottom left, followed by Roman numerals 'V', 'I', '(I)', and 'V' with an arrow pointing right.

Des V →

Detailed description: This system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A box labeled 'Des' is in the bottom left, followed by 'V' and an arrow pointing right.

Des IV V I → IV> V

Detailed description: This system shows a progression of chords. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. A box labeled 'Des' is in the bottom left, followed by Roman numerals 'IV', 'V', 'I', and a sequence '→ IV> V'.

Des

Detailed description: This system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A box labeled 'Des' is in the bottom left.

Пьесу для игры подготовить заранее.

XIV. ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

Анализ есть один из методов, ведущих к пониманию сущности гармонии.

Что значит: «понимать»? — Освоить, сделать своим, овладеть; наилучшее же овладение предполагает возможность сделать обратный ход от теории к практике; иначе говоря — быть в состоянии творчески воспроизвести такую гармонию и такую музыку, сочинить ее.

Отсюда три рода проблем; две из них относятся непосредственно к анализу: 1) система гармонии и 2) гармоническое выполнение формы, а третья является синтезом: 3) воспроизведение (сочинение).

I. Система гармонии анализируется в совокупности четырех действий:

1. Нахождение материала — вертикального, горизонтального, смешанного (сокращенно — «материал»).
2. Исследование свойств материала — его структуры, выразительности, качества («свойства материала»).
3. Исследование связей между элементами гармонии, нечто аналогичное традиционному определению функций («связи»).
4. Установление системы гармонии, то есть основополагающего принципа, порождающего данную гармонию («система»).

II. Гармоническое выполнение формы — гармония высшего порядка — анализируется в совокупности следующих моментов:

1. Род и тип формы (сокращенно — «форма»).
2. Логические основы формы и требования к гармонии («гармоническая конструкция»).
3. Эстетическая оценка качества гармонии, складывающаяся как анализ гармонического выполнения формы («оценка»).

III. Воспроизведение есть проверка высшего типа. Хорошо усвоена гармония или плохо — решается в зависимости от того, научились ли мы сами так делать или нет. Здесь важны следующие аспекты:

1. Формулирование теоретических принципов гармонии — эстетически, исторически, логически, технически (сокращенно — «теория»).
2. Воссоздание данного произведения в виде гармонической схемы, прелюдии («воссочинение»).
3. Творческое создание подобной гармонии путем сочинения аналогичной пьесы («сочинение»).
4. Перенесение полученных при анализе гармонии навыков на другой материал («трансформация»).

В полном виде процесс усвоения гармонии предполагает:
анализ системы гармонии;
анализ гармонического выполнения формы;
воспроизведение (в данной теме не предполагается конкретно, но как метод входит в тип заданий настоящего курса — как «работа по образцам»).

Метод анализа в своем принципе един для всех типов гармонии, поэтому его результаты могут и опережать принятый здесь порядок изложения теоретических тем.

Приведем образец анализа.

И. Стравинский. «Петрушка», 2-я картина (анализируется по клавиру):

I

1. Материал — полиаккорд, разворачиваемый также и по горизонтали, то есть, в сущности, группа¹ (в крайних частях); расширенная тональность (в средней части).
2. Свойство полиаккорда — объединение двух трезвучий C-dur + Fis-dur («дважды мажор» по Яворскому). Свойство его как ладового звукоряда — периодическая симметрия (в полутонах: 1.3.2 1.3.2). (Ни в коем случае это не «политональность»!) Свойства тонального материала — как в обычной усложненной тональности (основные тоны, дополнительные конструктивные элементы, линейное обогащение и т. д.).

¹ Группа — совокупность звуков, функционирующая в равной мере и как аккорд, и как горизонтальное последование.
156

3. В крайних частях связи между элементами обрисовывают принцип техники центрального созвучия в совершенно полном и совершенно чистом виде: полиаккорд C + Fis как ЦЭ, прочие — как производные (ПЭ); отсутствие контрастных элементов (КЭ) говорит об однородности, как бы одноладовости системы. Средняя часть несет отпечаток первой (тритоны к основным тонам).

4. По существу, здесь две системы, обе с крепкими устоями (особенно в крайних частях). Связь между центрами (Fis $\xrightarrow{+gis}$ D) отражает узловые контрасты в масштабе всего балета (соотношение устоев D и Fis).

Схема гармонии:

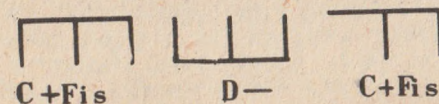
101
а) Главная тема

общ. звуки:
Fis+C Dis
Cis+G A
A + Dis

б) Побочная тема в) закл. каданс

сходство с гармонией главной темы: Gis → Fis
как отражение соотношения двух тем:
Поб.: Гл.:
D C

II
1. Форма — сложная трехчастная.



2. Согласно логической структуре формы (с весьма малой коррекцией под влиянием сценического действия), главная часть строится как устойчивая и замкнутая (с предельно крепкой сложной тоникой в репризном разделе). Средняя часть менее цельна (в соответствии с классическими принципами средняя часть в чем-то должна уступать крайним). Великолепный выпуклый контраст крупных частей, переработка общей репризы. Истинная находка — расщепление единой тоники единой тональной системы: C в начале и Fis в конце как выражение единства гармонии. Каданс Gis—Fis органичен воспроизведением отношения D—C в главном тональном замысле пьесы (отражающем тональный замысел балета, подобно тому как название сцены «У Петрушки» отражает название балета «Петрушка»).

3. В гармоническом выполнении композиции (а это главная область гармонии) композитор показывает себя как великолепный мастер, развивающий далее (в новых условиях) классические принципы европейской гармонии. Красота обновления становится подлинной новой ценностью музыки.

III

В данной теме курса — сосредоточение на анализе гармонии; воспроизведение предлагается учесть в ближайших темах, касающихся техники центрального созвучия.

Литература: 46, 49, 52, 58.

Второй семестр

XV. ТЕХНИКА ЦЕНТРА (2). РАЗВИВАЮЩАЯ ВАРИАЦИЯ. КОНСТАНТЫ

Если ЦЭ — сложной структуры, отделяющийся очень сильно от традиционной гармонии тоники, то при желании пользоваться его экспрессией как основой системы необходимо сделать главными те способы развития, которые обычно служат лишь добавочным средством. Так получается один из видов техники центрального созвучия с типичными для него способами развития путем видоизмененного (варьированного) повторения. Вариационность, переменчивость — свойство диссонанса, как свойство консонанса — стабильность, однозначность.

Явлениями, генетически предшествующими технике центрального созвучия, оказываются позднеромантические аккордовые ряды. Если в эпоху венских классиков основным принципом оставалось разрешение диссонирующего аккорда в консонирующий, то во второй половине XIX — начале XX века часты случаи целых участков формы, строящихся на одних диссонирующих аккордах, одинаковой либо сходной структуры (см., например, Лядов, «Волшебное озеро», средняя часть).

Становясь главным средством развития, варьированные повторения центрального аккорда делаются более разнообразными (чем, скажем, в технике позднего Скрябина). Тем самым техника центрального созвучия приобретает характер развивающей вариации (шёнберговский термин). На повторение аккорда (или группы) распространяется тематический принцип вариации, отсюда это название. Целью является получение многообразных модификаций одной и той же группы звуков (чем достигается в сложной гармонии единообразие и смысловая связность).

В технике развивающей вариации (см. примеры 132—137) различаем следующие основные компоненты:

1. Инвариант — ЦЭ как основное, исходное либо целевое созвучие (группа). То, что сохраняется из его структуры в процессе развития (то, что постоянно), называется константой.
2. Ряд вариантов-преобразований (транспозиция, перестановка, усложнение, видоизменение и т. п.).
3. Производные и контрастные элементы (ПЭ, КЭ).
4. Определенная линия развития, идущая от более простых вариантов к усложненным и контрастным (возможно также и назад, к возвращению).

Развивающая вариация требует активного использования развития в аспектах других (высотных и невысотных) средств: развитие плотности (аккорда, группы), соответственно ткани; тембровое и регистровое развитие, учет и развитие звучности, развитие ритма (в частности, и как средства сгущения и разрежения ткани); требуется учитывать динамику изменений и определенную ее линию; необходимы также четкие структурные линии, объединяющие части формы, и т. д.

Пример техники развивающей вариации :

PAS D'ACTION

И. Стравинский. "Орфей", сцена вакханок (ц. 125 - 143)

162 ВАКХАНКИ НАПАДАЮТ НА ОРФЕЯ, СХВАТЫВАЮТ ЕГО И РВУТ
I 125 Vivace, ♩ = 152 НА КУСКИ

Musical score for measures 125-126. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with dynamic markings of *ff* and *mf sub.* The music consists of rhythmic patterns in both hands.

Musical score for measures 127-128. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns. Measure 128 is marked with a circled number 128.

Musical score for measures 129-130. Measure 129 is marked with a circled number 129. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

Musical score for measures 131-132. Measure 131 is marked with a circled number 131. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

Musical score for measures 133-134. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

Musical score for measures 128-129. Measure 128 is marked with a circled number 128. The score includes a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 130-131. The score includes a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 132-133. Measure 132 is marked with a circled number 132. The score includes a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 134-135. The score includes a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 136-137. Measure 136 is marked with a circled number 136. The score includes a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for page 163, measures 131-136. The score is written for two staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f*, *sf*, and *sfz*. Measure numbers 131, 132, 133, 134, 135, and 136 are indicated in boxes at the bottom of their respective systems.

Musical score for page 162, measures 131-136. The score is written for two staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f*, *sf*, *sfz*, and *sub*. Measure numbers 131, 132, 133, 134, 135, and 136 are indicated in boxes at the bottom of their respective systems.

Musical score for measures 135-136. The score is written for piano with two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

III Tutti

Musical score for measures 137-138. The score is written for piano with two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic marking *ff* is present.

Musical score for measures 139-140. The score is written for piano with two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

138

Musical score for measures 141-142. The score is written for piano with two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic marking *sempre marc.* is present.

Musical score for measures 143-144. The score is written for piano with two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

139

Musical score for measures 145-146. The score is written for piano with two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic marking *ff* is present.

Cl. Bsn.

Musical score for measures 135-136 for Clarinet and Bassoon. The score is written for two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic marking *p* and the instruction *poco* are present.

140

Musical score for measures 137-138 for Clarinet and Bassoon. The score is written for two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

141 Hn.

Musical score for measures 139-140 for Horn. The score is written for two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic markings *p tranquillo* and *poco sf* are present.

Musical score for measures 141-142 for Horn. The score is written for two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic marking *p* is present.

Trp. Trb. 142 Bsn. Trp. Trb.

Musical score for measures 143-144 for Trumpet, Trombone, Bassoon, Trumpet, and Trombone. The score is written for two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic markings *poco p* and *p sempre* are present.

Musical score for measures 145-146 for Trumpet, Trombone, Bassoon, Trumpet, and Trombone. The score is written for two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The dynamic marking *attacca* is present.

I часть (ц. 125—129) почти полностью построена на группе 1.3 (напоминаем, что цифры обозначают интервалы в полутонах; см. пример 134) под главенством тоника *a* (moll).

II часть имеет два раздела. Первый (ц. 129—132) построен на качественно ином использовании материала I части (суммарно основной аккорд-группа: *dis-fis-d-f-ais-cis*). Второй (ц. 132—третий такт до ц. 137), сохраняя связь с гармонией предыдущих частей, дает перевес контрастным элементам (наиболее заметны из них — квинтовый и квартовый аккорды и субаккорды). Последние такты подводят к разрешению в начальный аккорд (с него начинается реприза).

III часть — вариация первой. Необратимые события сюжета приводят к каденции не на главной высоте (*a*), а на нижнеквинтовой, предельной по отношению к следующему далее финалу балета.

[Разбор в классе — пример 162]

Литература: 15, 49.

ЗАДАНИЕ 19

А Р. Леденев. Пьеса для струнного квартета и арфы ор. 16 № 6

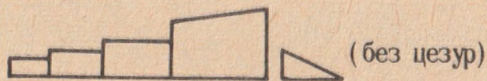
П По образцу анализируемого произведения сочинить пьесу на одном аккорде (или группе) для камерного состава, например:

а) Violino, Clarinetto, Chitarra, Vibrafono, Percussioni.

Или:

б) Viola, Corno inglese, Arpa, Xilofono, Percussioni (или подобного этим).

В аккорде (группе) должно быть 3—4—5 звуков. Форма (=вариации):



Увеличение фигур изображает нарастание от темы к 3-й вариации (после нее — кода-спад). Всего около 30 тактов.

Рассчитать также: 1) тембровую структуру (в каждой вариации свой тембровый замысел); 2) ткань, плотность, регистровку (их развитие на протяжении пьесы); 3) ритм (развитие в согласии с членением формы); 4) динамику (должна вытекать из общего построения пьесы).

Возможные начальные элементы (вместе с их сочинением):

163

а) избираемый ЦЭ

б) комплементарное созвучие (произведено от структуры ЦЭ)

Состав: 2 Violini, Viola, Flauto, Vibrafono, Arpa; или аналогичный

а) образование мелодии:

контур линии рисунок мелодии

к — камбиата
ап — апподжиатура

г) (в результате) начальная фраза

Lento

pp

pp

Vibr.

1V.
2 V.
Vla

Ar.

И В технике XX века (К. Дебюсси, А. Берг, И. Стравинский раннего периода, Н. Мясковский и др.) играть:

1. Начальные гармонические обороты в заданном стиле (повторение фразы в другой гармонии как продолжение изложения начатой мысли); всего 3—4—5 тактов.

2. Прелюдии, пьесы в малых формах (большое предложение, или период из двух предложений, или песенные двух- и трехчастная формы).

Примерные образцы материала для начальных фраз:

164 Lento

б)

Примерный образец играемой пьесы на основе одной из данных фраз:

165 *Con moto* Прелюдия (форма большого предложения)

Возможный вариант задания: то же — в стиле, близком примеру 83.

ЗАДАНИЕ 20

А А. Берг. «Воцтек», III акт, сцена 4.

II Сочинить пьесу на одном аккорде (5—6—7—8 звуков) или на двух таких аккордах. Прежде чем сочинять аккорд, конкретно представить себе музыкальный образ; в соответствии с ним избрать исполнительский состав;
— сочинить основной аккорд (красивое звучание), далее также — структуру пьесы и форму (четкую, но не схематичную).

И Играть пьесу в форме малого рондо (в сложной трехчастной с эпизодом). Техника как в предыдущем задании.
Образец (для игры):

166 *Lento languido*

Più mosso

First system of music on page 170. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Second system of music on page 170. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Dynamics include *mp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Third system of music on page 170. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Dynamics include *cresc.* and *rall.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Fourth system of music on page 170. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Tempo I

First system of music on page 171. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Second system of music on page 171. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Third system of music on page 171. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Dynamics include *ppp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Fourth system of music on page 171. Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs. Dynamics include *molto rit.* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A box containing the number 11 is present above the treble staff.

Игру подготовить в домашней работе и сыграть прелюдию на уроке.

XVI. МОДАЛЬНОСТЬ (3). ДИССОНАНТНАЯ ДИАТОНИКА

Техника центрального созвучия развивает в условиях диссонантности принцип тоники, тональности.

Но диссонанс модифицирует и модальные техники. Одной из них является диссонантная диатоника — диатоническая модальность, опирающаяся на свободный диссонанс.

В качестве диссонантной диатоники может использоваться и чистая семиступенность, и обиходный лад, гамионики (звукоряды с увеличенной секундой), а также переменные лады — переменнo-составные (с изменением звукоряда при той же опоре) и переменнo-опорные (с изменением опоры при том же звукоряде).

Диссонантная диатоника может приобретать различную стилистическую окраску — от народнo-ладовой (в частности, литовские ситаринес; шопский фольклор в Болгарии) до сонорно-кластерной.

Один из главнейших принципов применения диссонантной диатоники в народном жанровом духе либо при обработке народной песни — отражение мелодической интонационности в гармонических комплексах (в частности, «тематическая гармония» как результат обращения горизонтали в вертикаль). Приведем пример из «Курских песен» Г. Свиридова:

167 С грозной удалью (♩ = 176) Г. Свиридов. Курские песни, ч. VII.

Хор
ТТБ
За реч. ко-ю за быст. ро-ю че-ты-ре дво-ра.

В лад. I — 4 — I .. I

Ой, ле-ли, ой, ле-ли, че-ты-ре дво-ра.

(остальные)

В лад. I — I

Обязательное требование к гармонической структуре — выдерживание избранного стиля (созвучий, голосоведения, сонантности, гармонической динамики).

Диссонантная диатоника используется в обработках народных мелодий у Стравинского (во многих произведениях русского периода).

Техника применения народнo-ладовой диссонантной диатоники

Исходный пункт гармонии — русская крестьянская мелодика, подлинная либо воссозданная. Стилистический комплекс: свободная метрика, асимметричная ритмика (ритмическая игра неравновеликих мотивов), чисто народная синтаксическая структура, диатонический лад с переменными ступенями («хроматизм на расстоянии» — по А. Кастаньскому).

Народное многоголосие как вокальная подголосочная полифония: переменное число голосов, непрерывная смена унисонов и самостоятельных линий голосов, параллелизм терций, местами кварт, квинт, трезвучий; изредка (как подголосочная гетерофония) параллельные секунды и септимы, расхождение и схождение голосов — в кадансах (на унисоне, октаве). В народном стиле недопустима опора на секунды и септимы, они — лишь результат гетерофонного голосоведения.

Инструментальное сопровождение — педали, фоны, центральные аккорды-остинато (от них отделяются интервалы-части как вспомогательные, проходящие, линейные контрапунктирующие элементы).

Диссонанс свободен, но все время скрадывается разделением фактуры, разницей в тембрах, остинатностью, движением линий, в том числе имитационной и канонической полифонией.

Медленно

Народная песня (свадебная) «Чей-то конь»

1 Одна 2 3

1. Ой, и чей то конь да по бе-реж-ку же про-е-хал,
Ускоряя
5 Все 6
Э, о, ой.

Ой, ле-ли, а-ли-лей, ле-ли, да про-е-хал.
7 Скоро 8 9

2. Чей то конь зо-ло-той уз-дой про-зве-нел,
3. И-ва-ну-шка да на ко-ни-ку про-е-хал,
про-зве-нел,
про-е-хал,

Э, о, о-

10 11 12

Э, о, ой.

о-х-и, ле-ли, а-ли-лей, ле-ли про-зве-нел.
о-х-и, ле-ли, а-ли-лей, ле-ли про-е-хал.

Гетерофонное голосоведение в тактах 10—12 примера дает участки диссонантных звучаний, идеально верных ладовому строю мелодии (как бы вертикализация смежных тонов ладовых попевок).

Стравинский в обработках стилизует подобное народное голосоведение, с замечательной точностью воспроизводя дух крестьянской песни:

И. Стравинский.

Четыре русские народные песни (Подблюдные), 2 — «Овсень»

169 Сопрано
Альты

Ов-сень, ов-сень, ов-сень!

(Разбор в классе — Стравинский, 4 русские народные песни для женского хора, 1 и 2)

Другие примеры: Свиридов. «Русская песня» (из сборника «20 песен»); Л. Сидельников. «Русский концерт» для ф-п. с орк. (2-я ред.), ч. I; Юзельюнас. «Восемь литовских народных суратинес» для голоса и ф-п.; Стравинский. Пять легких пьес для ф-п. в 4 руки, № 1, 3; Кошачьи колыбельные, № 4; «Орфей», вступление; Баласаян. «Песни Армении», тетр. 2, № 55, 59.

ЗАДАНИЕ 21

А И. Стравинский. 4 русские народные песни для женского хора, № 3 «Щука», № 4 «Пузище».

П Обработка русской народной песни «Зэлена груша».

170 «Зэлена груша».

Ах! 1. Зе-ле-на гру-ша в са-ду ша-та-ет-
2. Свет И-ва-нов-на раз-во-пи-
3. Пер... ро-ди-мой ма-туш-

-ся, Свет (и) Ма-шень-ка ду-ша рас-пла-
-лась, Пер... ро-ди-мым ро-ди-мым ба-
-кой, Как мо-ло-ду в чу-жи лю-ди от-

1.2. 3.

-ка-лась, А!
-гюш-кой, А!
-да- ют...

1-й куплет — простой подголосок, малоподвижный.

2-й куплет для женского хора (подголосочная полифония, от унисона до четырехголосия);

3-й куплет — с педалями выше мелодии и очень развитыми голосами. Возможно (ad libitum) — с аккомпанементом ансамбля духовых (например: Ob., C. i., Cl. in Es, Fg.) либо ансамбля инструментов русского народного оркестра.

Обработать на основе принципов гармонии Стравинского. Обязательное требование — верность гармонии стилистической и национальной окраске мелодии. Диссонансы должны быть точно мотивированы по голосоведению, так же как и немногочисленные деликатные перемены.

И

Играть (подготовленные) прелюдии и пьесы по заданному началу в малых формах (преимущественно в простых двух- и трехчастных) в пройденных стилях и техниках. Начальные фразы (определенного стиля) задаются педагогом. Новое состоит здесь в выборе стиля и техники в зависимости от задаваемого материала.

Образцы гармонического материала и выполнения форм — в предыдущих темах; образцы задаваемого материала на некоторые из пройденных гармонических техник — в примере 206 а—г.

Возможно в качестве начального построения широко использовать соответствующим образом обработанный материал подлинных музыкальных произведений крупных мастеров, где используется та или иная гармоническая техника.

XVII. ПОЛИГАРМОНИЯ: ПОЛИЛАДОВОСТЬ, ПОЛИАККОРДИКА

В музыке XX века широко применяется полигармония в виде разнообразных составных структур — ладовых, аккордовых, фактурных.

Полиладовость — одновременное сочетание разных ладов (при одной тонике), также вообще сочетание различных по составу звукорядов (обычно диатонических). Полиладовость есть одно из проявлений мелодической двенадцатиступенности. Специфика его состоит в стремлении сохранить полную или частичную диатоничность в пластах ткани (голосах).

Полиладовость (в последовании и в одновременности) встречается и в русской народной музыке (на основе ладовой переменности, нестабильности некоторых ступеней).

Образцы полиладовости:

171 а) [С. Прокофьев]

лид. D

фриг. d

б) [И. Стравинский]

Полиладовость часто называют политональностью, что направляет объяснение по ложному пути. (Научно обоснованное опровержение этой точки зрения см. в 5.) Конечно, это система составная, но сущность ее состоит не в суммировании звукорядов, а в создании новой системы на основе составного по структуре центрального элемента — полиаккорда или иного полисочетания.

Формы изложения полиладовости

Народно-подголосочное двух- — трехголосие:

172 Весело [Русская народная песня]

Мелодия в контрапункте с мелодией или выдержанным звуком.
Мелодия в контрапункте с интервалом или аккордом.
Дублированная мелодия в контрапункте со звуком или мелодией:

173 [И. Стравинский, Р. Шедрин]

Дублированная мелодия в контрапункте с аккордовым пластом:

[Разбор в классе — Барток. Импровизация для фортепиано ор. 20 № 1; «Фортепианные сочинения», т. 3]

Другие примеры: Стравинский. «История солдата», ч. I, сцена 2 («Пастораль»), песня «Тилим-бом»; Леман. Соната для ф-п., ч. I («Наигрыш»); Эшпай. Концерт для скрипки с орк. № 2, заключение. Пирумов. Прелюдия и токката для ф-п.

Литература: 6, 13 (—2), 34, 55.

ЗАДАНИЕ 22

А И. Стравинский, «Свадебка», 3-я картина, ц. 65—87.

П Сочинить Пастораль для квинтета духовых:
 Об., С. i., Cl. in B, Sax. alto in Es, Fg.
 Мелодия — около 8 тактов (но не 8). Возможен переменный метр.

Форма:
 Introduzione

- I. Solo + «политональные» аккорды [«Свирель»] гомофония
- II. Coro (= Legni) + Bordonio (Basso, Fg) [«Хор»] подголосочная полифония
- III. 5 Soli [«Узоры»] линейная полифония

Coda

В стиле «Свадебки», «Весны священной».
 Возможные начальные элементы:

[И. Стравинский]

Или: [И. Стравинский]

[Клавир (запись in C)]

И То же, что и в предыдущем задании.

XVIII. ЛИНЕАРНАЯ ГАРМОНИЯ.
 ДУБЛИРОВКИ. ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ.
 ПОЛИГАРМОНИЧЕСКИЙ КОНТРАПУНКТ

Линейная гармония в широком смысле — преобладание линии над аккордом, то есть перевес горизонтальной цельности над вертикальностью. В более узком смысле — это последование созвучий, образующихся аналогично формам мелодической фигурации; иначе говоря, распространение функций проходящих, вспомогательных и других неаккордовых звуков (а также педальных звуков) на целые аккордовые комплексы. Функции линейных аккордов — иные по сравнению с обычными гармоническими, и поэтому те и другие легко взаимопроникают и обогащают друг друга. Линейные аккорды часто используют параллелизм, как точный, так и вариантный. Отсюда аккордовые дублировки.

Образец проходящих аккордов:

С. Прокофьев. Токката

Образец вспомогательных аккордов:

177 **196** Cl. picc. С. Прокофьев «Ромео и Джульетта» Танец с мандолинами
 Cl. I Cl. I Cl. picc. Cl. I

180 IV⁶

III[<]
(prox.)

178 дублировка мелодии

Archi, Ob.
Cl.
Fg.
Tr-ni

всп.

II < прох.

A

Прочие линейные аккорды понятны по аналогии. Гармония в целом зависит от избранного типа аккордовых комплексов. Линейная гармония часто приобретает сонорную окраску. Линейные аккорды одного и того же или разных типов могут полигармонически сочетаться друг с другом, а также с дублировкой мелодических голосов:

182

35

E5

36

E5

Сущность линейной структуры здесь — дублированное аккордами хроматической системы одноголосие на фоне остиной разновидности органного пункта. Соответственно гармоническая структура двупланны. Сняв слой дублировок, дающих яркие (хотя и несколько однообразные) созвучия-утолщения, мы получаем одноголосную линию, гармонически основанную на лейтинтонации темы нашествия — последовании I—II—I. Линейное разукрашивание того же оборота I—II—I представляет собой и отыгрыш, звучащий после каждого проведения темы:

179 а)

1 2 3

Д. Шостакович. Симфония № 7, ч. I

E5

Образование созвучий на основе линейности

б)

1 2 3

E5

- = аккордовые звуки
- = выдержанные звуки (педаль)
- = неаккордовые звуки:
- p = проходящие
- v = вспомогательные
- ap = апподжиатура
- c = свободный тон (неприготовл. и брош. неакк. звук)

II III⁹ an TI

в)

Гармонией в подобной линейной ткани является: 1) организация вертикали из определенных частей-субаккордов и преобладание главного из них; 2) соподчинение по принципу функционально основных и линейных аккордов; 3) определенная функциональная организация основных аккордов и целого (учет этих принципов гармонии лежит и в основе метода гармонического анализа), причем ценность гармонии — в ее функциональной и фактурной ясности, в яркости ее выразительного эффекта.

Полифоническая гармония — это звуковысотная структура в полифонической ткани. Главная специфика полифонической гармонии — в смещении центра гармонического действия с аккордов (вертикальные цельности) на линии, одноголосно-ладовые комплексы (горизонтальные цельности). В зависимости от типа полифонии (имитационный, неимитационный, контрастный, пластовый, сонорный и др.) образуется тот или иной тип взаимодействия горизонтальных комплексов — как основа гармонической структуры. Поэтому, например, гармонический анализ фуги раскрывает в первую очередь ладогармоническое содержание одноголосной темы и гармонические соотношения между проведениями тем — таким образом, анализ следует распределению горизонтальных комплексов в данной форме; точно так же в пассакалии анализируется гармоническое содержание одноголосной темы и его варьирование при неизменности повторения основного комплекса. В полифонической гармонии следует анализировать также роль тональности и градацию тоникальности; в ней нередко отражаются и функциональные смены и более или менее отчетливое последование основных тонов (которое, однако, может не иметь обычного значения направляющей силы гармонии и на больших участках даже сходится на нет). Специфичны для полифонии также часто встречающиеся участки преобладания какой-либо части (частей) ткани над целым, отсутствие вертикали как цельности.

Приведем два примера. В первом из них (180) указывается гармоническое содержание полифонической темы; пример 181 (в тактах 6—7) демонстрирует образец абсолютно ясной и логичной (см. линии голосов и их гармоническое содержание), но лишенной вертикальной аккордовой цельности ткани.

180 *Largo* ♩ = 50

fff espress.

181

116

Д. Шостакович. Симфония № 8, ч. IV

Полигармоническим называется контрапункт, оперирующий не линиями (=линейный контрапункт), а пластами как самостоятельными цельностями. В полигармонический часто превращается контрапункт удвоений — но лишь при условии, что значение частей-созвучий начинает преобладать над общей вертикальной связью. Поэтому к полигармоническому контрапункту не относятся терцовые дублировки в фуге g-moll II тома ХТК Баха или в финале Моцартова «Юпитера», но, несомненно, принадлежат трезвучные дублировки на фоне остинато в симфонии № 7 (см. пример 178) и сочетания пластов в симфонии № 8 (см. пример 181) Шостаковича (в сочетаниях пластов могут фигурировать даже одноголосные линии, если они трактуются в качестве полигармонически обособленных — как в тактах 5—7 примера 181).

Распространенный термин «полифония пластов» удачно характеризует полигармонический контрапункт с точки зрения фактуры. В современной полигармонии полифония пластов может получать чрезвычайно развитые формы — от контрапункта тембро-сонорных образований до контрапункта двух или нескольких самостоятельных исполнительских составов многоголосно «соиграемых» тем и даже целых

пьес (у Стравинского, Берга, и др.). Полигармонический контрапункт (особенно полиостинато), со своей стороны, порождает мобильность структуры.

(Разбор в классе — И. Стравинский. «Весна священная», фрагменты: «Пляска щеголих», с. 28; «Вешние хороводы», с. 53; желательное прослушивание в записи)

Другие примеры: Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. I; Стравинский. Симфония псалмов, ч. II; Шедрин. Полифоническая тетрадь, № 18, фуга.

Литература: 21, 43, 52, 55.

ЗАДАНИЕ 23

А

С. Прокофьев. Симфония № 2, ч. II, 6-я вариация, с. 147—152 и 157—163.

П

По образцу II части симфонии № 2 Прокофьева сочинить полигармонический трехпластовый эскиз:

- (1) средний пласт: мелодия дублированная (мягкодиссонирующими) трех-, четырех-, пятизвучиями с тритоном;
- (2) нижний пласт: проходящий пассаж;
- (3) верхний пласт: остинато (свободное дублирование).

В трех пластах — разный ритм. В итоге получается десяти-, двенадцати-, пятнадцатиголосная ткань. Запись в клавире на 4—5 строках, с размеченной инструментовкой.

Возможный гармонический материал:

ХІХ. МОДАЛЬНОСТЬ (4).
СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ (2) НА ДИССОНАНТНОЙ ОСНОВЕ.
ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ

В этой теме рассматривается еще один вид модальной техники, специфика которого заключается в свободном применении диссонанса — как в качестве главного устоя (если он есть), так и (тем более) в качестве неустоев и местных устоев. Это и есть то новое, что отличает данный вид модальной техники от ранее изученных (здесь надо соединить вместе сказанное выше о диссонантной тональности и о модальности).

Материалом в этой технике является определенный ладовый звукоряд; мотив представляет собой ритмизацию линии (строго в звуках лада!); обычно дублировка мотива — трех-, четырехзвучными аккордами (при равномерном движении голосов параллелизм оказывается вариантным); сопровождение — аккорды или ритмически контрастный аккордовый пласт. Если тонический аккорд — диссонанс, то остальные тем более должны быть диссонансными. Гармония избирается в согласии с формой пьесы (распределение контрастов, соотношение излагающих, развивающих, завершающих частей и т. д.).

Образцы:

184

Lent et tendre

О. Мессиа́н. Пьеса для органа

И

То же, что и в предшествующих заданиях.
В разделе игры на фортепиано в последние недели целесообразно начинать повторение и закрепление всего курса гармонии, не исключая и тех его частей, которые являются довузовским материалом. Темы для повторения устанавливаются в индивидуальном порядке и поэтому в «Заданиях» не фигурируют.

ЗАДАНИЕ 24

А

И. Стравинский. «Весна священная», вступление.

П

По образцу анализируемого примера Стравинского (см. предрипринное полиостинато) сочинить многопластовое полиостинато из ритмически, гармонически и темброво контрастных групп на основе объединяющего (возможно, варьируемого в своем составе) полиаккорда следующего типа:

И

То же, что и в предшествующих заданиях.

Rall.

(tsb. 32)

185

О. Мессиа́н. «Три маленькие литургии»

190

Обозначения:

2:1 — второй лад Мессиа́на (полутон—тон) в 1-й позиции (от *c*);

2:2 — то же во 2-й позиции (от *cis*);

2:3 — то же в 3-й позиции (от *d*);

D — «аккорд доминанты» (к тонике *E*).

Разбор в классе — Мессиа́н, пьесы в примерах 184 или 185
Литература: 13 (—2), 51.

ЗАДАНИЕ 25

А) О. Мессиа́н. «20 взглядов», № 15.

Или:

б) О. Мессиа́н. Прелюдия «Спокойная жалоба» (№ 7).

II Сочинить пьесу для органа (образец фактуры: пример 184) с мягкодиссонирующей (мажорной) тоникой и любой сонантностью в неустойчивых гармониях.

Ф о р м а — простая трехчастная:

	I часть	II часть	Каден-ция	III ч.	Кода
струк-тура:	3+3+1+1+1+3	2+1+1+1, 2+1+1+1, 3		3+3+1+1+1	..
лад:	тон-полутон	тон-полутон	(1—2 гол.)	тон-полутон	
гармо-ния:	T.. ..T	D—... ..—D	..	S—T .. T—D	T

(III часть — почти полностью переработанная I часть.)

(Можно дать фантастический программный заголовок.)

II В технике симметричных ладов с диссонантной основой (включая смены позиций) играть по заданному началу пьесу в песенной (двух- или трехчастной) форме.

Гармонический материал:

186

a) Sognando

191

6) Scherzando

В)

Образец пьесы:

187 Moderato [О. Мессиян]

rit. molto Tempo I

rit. molto

Пьесу подготовить заранее.

ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ

Наиболее сложным видом модальной техники является полимодальность — объединение в одновременности двух или трех симметричных ладов. Полимодальность — частный и особый вид полиладовости (которая допускает объединение любых ладов, а не только симметричных).

Полимодальность наиболее эффективна в полигармонической ткани, то есть расслоенной на два пласта или на большее их число. Гармонический смысл полимодальности в таком случае — сочетание основы в виде нижнего пласта (это гармонический фундамент) с наложением по типу побочных тонов или свободного украшающего наложения.

Полимодальность у Мессияна нередко обостряется введением сложной ритмической структуры (например, ритмического канона в полуторном увеличении).

а)

б) Пропорциональный канон 2:3

Нижний пласт имеет собственный рисунок линии, но ритмически они тождественны, различаясь темпом, — нижний слой исполняет тот же рисунок ритма в полтора раза медленнее (своеобразное возобновление принципа изоритмии XIV века). Гармонически нижний пласт является основой, а верхний — украшающим наслоением.

[Разбор в классе — пример 188]

Литература: 51.

ЗАДАНИЕ 26

А

а) О. Мессиа́н. «20 взглядов», № 5.

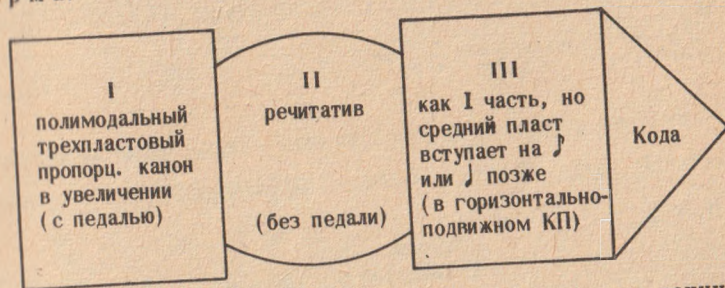
Или:

б) Мессиа́н. Прелюдия «Неосязаемые звуки грез» (№ 5).

II Сочинить полимодальную пьесу для фортепиано или органа (по образцу пьесы Мессиа́на из цикла «20 взглядов», № 5):

3 лада { Man. I: ... (на выбор)
II: 1.2.1.2.1.2.1.2
Ped. 2.2.2.2.2.2

(возможна другая комбинация). Избранные звукоряды соблюдать с абсолютной строгостью. Три регистра необходимо противопоставить. Педаль и средний регистр должны быть строго согласованы гармонически; верхний регистр — как невесомый свободный слой.
Форма:



Возможные начальные элементы (вместе с их сочинением):

189 а) Ритмическая тема:

б) Ритмический канон (пропорциональный, мензуральный) в полutorном увеличении (2:3):

в) Полимодальность:
а 2.2.1.1.2.2.1.1
Ис 1.3.2.1.3.2.
с 2.2.2.2.2.2.

Начальная фраза:

Maestoso [О. Мессиян]

И Играть на фортепиано (или органе — если есть возможность) полимодальные пьесы. Форма — большое предложение или период.

**Первый вариант
гармонической фактуры**

I часть и реприза:

- 1) бас (лучше в октаву) в целотонном ладу (2.2.2.2.2) или в увеличенном (например, 1.3.1.3.1.3);
- 2) три или четыре верхних голоса — в уменьшенном ладу (1.2.1.2.1.2.1.2).

Середина — свободно (или в каком-либо ином ладу).

Второй вариант

Крайние части:

- 1) три (четыре) нижних голоса в уменьшенном ладу (1.2.1.2.1.2.1.2).
- 2) сопрано (мелодия) — в увеличенном (1.3.1.3.1.3 или 1.2.1.1.2.1.2.1) либо свободно.

Середина — свободно или на остинато двух аккордов из лада 1.1.4.1.1.4 либо 1.2.3.1.2.3, либо 1.3.2.1.3.2.

Возможный начальный материал:

190 а) 6)

b) c)

Образец подготовленной дома прелюдии:

191

**XX. СОНОРНАЯ ГАРМОНИЯ.
КЛАСТЕРЫ. ГАРМОНИЯ И ТЕМБР**

Сонорика («музыка звучностей») — гармония, оперирующая созвучиями тембро-красочного характера, в отличие от обычной тонально-аккордовой или модальной гармонии, основанной на отчетливом дифференцированном восприятии каждого отдельного тона или интервала. Сонорика односторонне развивает тот компонент гармонии, который занимает в классико-романтическом стиле подчиненное положение, — момент краски звучания (фонический по своей сущности) либо момент перехода, движения от тона к тону.

Предформы сонорной трактовки гармонии в европейской музыке — сцена колокольного звона из «Бориса Годунова» Мусоргского или быстро движущиеся массы гармонической ткани (например, в 5-й картине «Пиковой дамы» или во «Франческе да Римини» Чайковского; в некоторых каденцеобразных пассажах Листа — таких, как в ноктюрне № 3, и др.).

Сонорная гармония должна быть мотивирована особым образным замыслом (динамическим, программным) либо обоснована каким-нибудь иным способом. Иначе она легко превращается в «речь из одних междометий». Как правило, и эмансипировавшаяся сонорика должна оставаться подчиненной (тем или другим путем) мелодическому началу, например служить его оттенению (см. прозрачно скользущее *Allegro misterioso* из «Лирической сюиты» Берга).

Формообразование в принципе строится на линии нарастания (повышения экспрессии, сложности, на активизации движения и так далее), идущей через все произведение; на определенном конструктивном замысле целого.

Из многочисленных типов сонорики мы здесь рассматриваем два: 1) сонорику линий и 2) сонорику гармоний-тембров.

1. Сонорика линий возникает благодаря быстрому, как бы непрерывно струящемуся, нигде не останавливающемуся движению (для этого в первую очередь могут использоваться струнные инструменты). Совокупностью таких линий может ограничиваться вся музыкальная ткань, но это может быть и фон для линий мелодически кантиленных, для аккордов, для обычной гармонии.

Линии организуются по какому-либо определенному принципу — повторения и развития избранной группы, гаммообразного движения по звукоряду той или иной структуры.

Развитие заключается в общем постепенном нарастании и усложнении, закономерно переходящем к новому качеству в узловых пунктах формы, в частности к контрастному несонорному изложению.

Гармонические средства распределяются с расчетом на динамику развития (например: на первом этапе — кружение в одной ладогармонической сфере, далее — переход в другую сферу, еще далее — более быстрые чередования новых сфер, затем переход в новое качество и кульминация, от которой следует возвращение — не прямым путем — к начальной сфере, обновленной средствами, вытекающими из предыдущего развития).

В примере 192 приводится фрагмент из симфонии № 3 Прокофьева.

Внимательный анализ позволяет различить в этой кажущейся совершенно хаотичной гармонической массе явную, стилистически обусловленную, гармоническую подоснову — опора на тонику *d* (*moll*), терцовость (часто трезвучность) вертикали, любовь к ярким краскам хроматических ступеней. Но все это обратилось здесь в звукокрассочный шумовой (сонорный) фон мрачно-фантастического оттенка.

2. Сонорика гармоний-тембровых созвучий представляет собой, пожалуй, наиболее распространенный тип сонорики. Он связан с вертикальным созвучием сложного состава. По мере усложнения интервалки созвучий уменьшается роль акустически обусловленного основного тона и все более усиливается способность краски (своего рода гармонического тембра) представлять и выражать сущность созвучия. Эмансипация этой тенденции и дает сонорику гармоний-тембров, или соноров (одним из первых гармоний-тембр применил Скрябин в начальном аккорде «Прометей»). Эстетическая ценность таких соноров — в ярких впечатляющих звучностях.

192

91

V-nl I
div. in 3

V-nl II
div. in 3

V-le
div. in 3

V-c.
div. in 3

C-b.

II

pp

p subito

p subito

p subito

p subito

p subito

p

p unis.

pp

14*

199

II
o

pp

V-ni I
div. in 3

II₀

pp

V-ni II
div. in 3

V-le
div. in 3

V-c.
div. in 3

pizz.

arco

pizz.

C-b.

200

f

mf

II₀

V-ni I
div. in 3

mf

pp

f

pp

V-ni II
div. in 3

f

p

V-le
div. in 3

f

p

V-c.
div. in 3

f

p

mp

p

arco

f

p

C-b.

f

pp

201

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

V-le
div. in 3

V-c.
div. in 3

C-b.

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

V-le
div. in 3

V-c.
div. in 3

C-b.

Индивидуальное своеобразие sonorov зависит в первую очередь от интервалки расположения созвучия (в частности, и от регистровых условий), а также, конечно, от сочетания тембров.

Одним из распространенных видов sonorov является кластер — аккорд, расположенный по секундам (малым, большим, смешанным; возможен также и в микрохроматике, например, в расположении по четвертитонам).

190 **КЛАСТЕРЫ:**

целотонные диатонические хроматические (полутоновые)

также: микрохроматические (например, четвертитоновые; см. пример 214)

Сонорные аккорды, пласты, контрапункты и т. д. часто воплощают образ колокольного звона во всевозможных оттенках звучности — от неясного гула до скользящих раскатов и обжигающих ударов.

К числу наиболее чувственно впечатляющих сонорно-гармонических комплексов (типа тембровых созвучий) принадлежат также моноритмические многозвучные сонорные пласты. Подобные сонорные массы могут быть, например, дублированием ведущего голоса сонорами определенной структуры (в зависимости от того или иного замысла структура может сохраняться более или менее точно либо, наоборот, варьировать, целенаправленно изменяться в расчете на развитие непосредственно чувственного гармонического эффекта звучания; частным случаем такого сонора может быть и кластер).

Промежуточным приемом между сонорикой линий и сонорикой созвучий является утолщенная линия — дублирование мелодии линиями, лишь приблизительно повторяющими ее рисунок и непрерывно сходящимися с ней на очень узкий интервал.

[Разбор в классе. Щедрин. Концерт № 2 для ф-п. с орк., ч. III (от ц. 84 до конца); или — Шнитке. Скрипичная соната № 2, отдельные фрагменты (например, Cadenza); или — Губайдулина. Концерт для фагота, ч. II (или другие фрагменты); после разбора рекомендуется обязательное прослушивание в записи]

Другие примеры: Б. Чайковский. Тема и 8 вариаций для оркестра; Денисов. «Солнце инков»; концерт для виолончели с орк.; вокальный цикл «Боль и тишина»; Тищенко. 12 инвенций для органа, № 3; Слонимский. Хроматическая поэма для органа; Баркаускас. Интимная композиция для гобоя и 12 струнных; Д. Смирнов. Пастораль для оркестра.

Литература: 13 (—1).

ЗАДАНИЕ 27

А Д. Шостакович. Симфония № 2, ч. I.

П По образцу симфонии № 2 Шостаковича сочинить эскиз для малого оркестра «Crescendo e diminuendo» (Allegro).

Примерный план:

I часть (cresc.) (кульм.) II часть (dimin.)

Legni — аккорды

Corni — аккорды

Timp. //

A —

r —

c —

h —

i —

быстрое возвращение к начальным длительностям (сжатый расход).

Партии струнных вступают через 4-3-2-1 т.

Материал у струнных связать тематически (quasi-имитационно). В движениях струнных избежать впечатления аккордов (но — особое внимание к тяжелым долям), они должны играть как бы вне ритма, хотя в действительности все партии строго высчитаны.

Тип гармонии: движущийся сонорный пласт, опирающийся на едва проступающие аккорды. Форма родственна вариационной.

И То же задание, что и в темах XVI—XVIII.

ЗАДАНИЕ 28

А Н. Сидельников. «Русские сказки», ч. IV (следует также познакомиться с ч. II и V).

П По образцу пьесы Сидельникова сочинить пьесу для струнных, ударных и фортепиано (можно избрать и другой аналогичный состав).

Примерный план:

I	II	III (центральная часть)	IV
Гул и фон (р Campane) стание	Сонорное нара-Выпуклая мелодическая фраза, сонорное tutti как фон		Рассеивающаяся мелодическая фраза, заглушаемая гулом, фоном (колоколами); как бы продолжение cresc. II части p (f) < ff <

ppp < p pp < f < (различн.)
(около четырех страниц партитуры)

И Препрежнее задание.

XXI. ДВЕНАДЦАТИТОНОВАЯ ГАРМОНИЯ:
АККОРДЫ, РЯДЫ, ПОЛЯ, СЕРИИ

Двенадцатиступенность современной гармонической системы проявляет себя различно. Среди ее реализаций — образование двенадцати-звуковых структур:

- 1) вертикальных — двенадцатизвуковых аккордов;
 - 2) горизонтальных — двенадцатизвуковых рядов;
 - 3) в смешанном измерении — двенадцатизвуковых полей;
 - 4) в смешанном измерении — двенадцатизвуковых серий.
1. Двенадцатизвуковой аккорд (как правило — полиаккорд) есть самостоятельное созвучие, составленное из всех 12 высот — как с повторениями, так и без повторений. Индивидуальность звучания такого аккорда определяется прежде всего интерваликой — как в отдельных его частях (субаккордах), так и в целом, а также расположением, регистровкой, оркестровкой:

194 [Sehr langsam] A. Веберн. Пьеса для оркестра op. 6 № 5

Archi 24 25 26

pp 1 Tr. c. s. 2 Tr. c. s. Tmp. Cig.

verlöschend rit.

2. Двенадцатизвуковой ряд (в отличие от серии) есть последование 12 высот (без повторений или с минимальным их повторением), используемое как мелодическое построение, а не как единственный источник звукового материала:

195 Allegro (♩. = 69—66)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 [5] 12

p senza Ped.

Ряд либо не повторяется с сохранением своей интервальной структуры, либо повторяется точно или транспонированно (возможно даже — с инверсией или ракоходно, что приближает его к типу серии), однако без того, чтобы из него выводилась вся ткань пьесы, фрагмента.

196 91 solo col legno D. Шостакович. Симфония № 14

C-b. p altri pizz. R_I pp 2 3 4 5 6

92 solo col legno 2 3 4 5 6

V-c. p altri pizz. pp solo

C-b. altri R_{II} 1 2 3 4 5 6 7 8 9

V-c. *solo* 7 8 9 10 11 12
altri
 C-b. *solo*
altri
 V-le *sola* 10 **93** *col legno* *p* *pizz.* 11 12 *pp* 1 2 3 4 5
altre
 V-c. *R_{II} solo* 1 2 3 4 5 6 7 8 9
altri
 C-b. *solo*
altri
 Legno 4 5 6 7 8 9 10 11 12
sola pp
 V-le *altre* 7 8 9 10
 V-c. *solo* 10 11 12 *R_{III}* 1 2 3
altri
 C-b. *solo*
altri
R_{IV} 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *R_V* 1

Legno *sola* 11 12 *R_{II}* 1 2 3 4 5 6 7
 V-le *altre*
 C-b. *solo* 4 5 6 7 8 9 10 11 12
altri
 V-c. *solo*
altri
 C-b. *solo*
altri
 Legno **94** *R_I col legno* *p* *pizz.* 2 3 4 5
 V-ni (div. in 4) *pp*
 V-le *sola* 8 9 10
altre
 V-c. *R_{IV} solo* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
altri
 C-b. *solo*
altri
 2 3 4 5 6 7 8

Legno

95

6

V-ni (div. in 4)

7 col legno

p

pizz.

pp

sola 11 12

R_{III}

2 3

altre

R_V solo

2 3 4 5 6 7

altri

solo

altri

9 10 11 12

1 2 3

6 7 8 9

? R_{VII}

Legno

R_I col legno

p

pizz.

pp

8 9 10 11 12

sola 5 6 7 8 9

altre

solo 9 10 11 12 [11] R_{VI} 1

altri

solo 10 12

altri

1 2 3 4 5 6 [3]

R_{VIII}

Legno

V-ni
(div.
in 4)

V-le

V-c.

C-b.

Legno

V-ni
(div.
in 4)

V-le

V-c.

C-b.

Полутоновое поле может быть неполным — из 11, 10, 9, 8 и т. д. звуков (образец одиннадцатизвукового поля см. в примере 76).

Интонационная (интервальная) и системная (ладовая) структура определяется индивидуально и может варьироваться от абсолютно однозначной и центричной мажорно-минорной системы до переменной и ацентричной.

Соответственно замыслу и ритмика может быть как классически симметричной, так и аметричной и атемповой, однако непременно стилистически определенной.

Ткань варьирует от аккордовой и гомофонной до абсолютно лирической и сонорной, с соответствующим строением общего ритма, плотности и динамики. Но избранный стиль должен сохраняться на всем протяжении пьесы. В аккордике целесообразно избегать удвоения (они действуют как параллельные октавы!).

4. Двенадцатизвуковая серия есть совокупность 12 высот (в качестве инварианта), если из нее выводится посредством повторений вся ткань сочинения. Приведем примеры.

Стерефоническая ткань (благодаря тембровой и ритмической несливаемости звуки и мотивы слышатся разъединенно, как если бы они были расслоены в пространстве и находились бы один позади другого):

А. Веберн. «Свет глаз» (ор. 20)

198

1 *Langsam* $\text{♩} = \text{ca } 52$

орк.

хор

T

218

9 10 11

off-nen Augen fließt das

-sre off-nen Augen fließt

Br.

Kl.

Gg.

Sax.

219

12 13 14

Licht ins Herz

das Licht ins Herz

12 Solo-Gg.

13 Solo-Br.

Cel.

Gl.

Fl.

Kl.

Hf. Cel.

Trp.

Sax.

219

Серийно-полифоническая гармония:

199

И. Стравинский. Canticum sacrum, ч. II

116 $\text{♩} = 72$ 117 118 *Alti* 119

хор
Tenor I cant: non *f*
Di - li - ges Do - mi - num De - um

орк.

120 *Disc. cant: non f* 121 122
хор
Di - li - ges Do - mi - num De - um tu - um ex
tu - um ex to - to cor - de tu -

орк.

123 124 125
D
- num De - um tu - um ex to - ta for - ti -
A
to - ta a - ni - ma tu - a Di -
хор
T
o. Di - li - ges Do - mi - num

орк.

220

126 127 128 129

- tu - di - ne tu - a.
- li - ges Do - mi - num De - um tu - um.
De - um tu - um.

Серийно-гомофонная (аккордовая) гармония:

А. Берг. Лирическая сюита, ч. I

Allegretto gioviale

mf p *rossof* *fp* *mp*
mf p *f*
mf p *mf fp fp*

221

Н
7 5 poco pesante 7 8

fp, mf, p, pp, mp

Н

pp (Эхо) poco

Продолж. I скр.

poco rit.

f, sf

у колодки

arco

Н — главный мелодический голос;
 Н — побочный мелодический голос (контрапункт).

(Серийная гармония — весьма обширная область, требующая специального обстоятельного объяснения. В данном курсе она не излагается.)

(Разбор в классе — примеры 198—200; желательно с прослушиванием и записи)

Другие примеры: Шнитке. Скрипичная соната № 1, ч. I; Денисов. Скрипичная соната, ч. I; Губайдулина. 5 этюдов для арфы, контрабаса и ударных; Слонимский. Концерт-буфф, ч. I; Пейко. Соната для ф-п. № 2; Сильвестров. Музыка серебристых тонов из «Триады для фортепиано»; Ройтерштейн. Сонатина для ф-п. № 5.
 Литература: 8, 11, 13 (—5), 14, 16, 26, 30, 50, 59, 60, 61.

Н a tempo

p, marcato, poco molto, p, p cresc.

Н

pizz.

arco

ЗАДАНИЕ 30

А. Веберн. Багатели ор. 9 для струнного квартета, № 5 (пример 201).

А. Веберн. Багатели ор. 9, № 5

äußerst langsam ($\text{♩} = \text{ca } 40$)

mit Dämpfer, pizz., am Steg, arco, ppp, f, sehr zart

И Препренее задание.

XXII. ТАК НАЗЫВАЕМАЯ «АТОНАЛЬНОСТЬ». ЦЕНТРИЧНЫЕ И АЦЕНТРИЧНЫЕ СТРУКТУРЫ

«Атональность» — понятие без позитивного содержания. Содержа- телен лишь один его аспект — указание на отсутствие: 1) ли- бо — системы мажорно-минорного типа (так сказать, «аладовость», ес- ли под «ладом» подразумевать только мажор или минор); 2) ли- бо — единого общего высотного устоя (то есть, в сущности, «атоникаль- ность», с аналогичной оговоркой, или «переменнотональность», «пере- меннотоникальность»).

За этим аспектом, однако, все же стоят определенные качества гар- монической структуры, и термин «атональность» вполне пригоден для обозначения названного выше отсутствия; вместе с тем мы считаем, что в этом не отражены какой-либо положительный конструктивный смысл, какая-либо определенная высотная система. (Позитивным явля- ется лишь регулирование степени определенности в выявлении основного тона, см. тему XIII.) Поэтому, беря термин «атональность» в качестве темы нашего курса, мы придаем ему такое значение, которое фактически исключает те отрицательные деструктивные свойства (алогизм, иска- женность, аэмоциональность и тому подобные), которые и по сей день связываются с ним¹.

Вследствие отсутствия определенного позитивного содержания поня- тия «атональность» не находится и какого-либо одного предмета, кото- рому можно было бы учить. Поэтому в данной теме нашего курса мы даем параллельно два упражнения: на одноцентричную (цен- тричную) структуру и на разноцентричную (ацентричную) струк- туру², причем и та и другая должны быть в техниках, далеких от то- нальности мажорно-минорного типа (то есть должны быть «атональ- ными»).

Упражнение на «атональную» центричную структуру не содержит ничего нового по сравнению с тем, что сказано в других, предшествую- щих темах курса. Единственное указание здесь — необходимость ис- пользования материала, не совпадающего с терцовой консонантностью и с диатоническими рядами.

«Атональная» же ацентричная структура имеет новую проблему. Этой проблемой является художественная правомерность разноцентро- вности и, следовательно, тональной переменности. Возможность ацен- тричной структуры, равноправной с центричной, есть одно из но- вых свойств современной гармонии в отличие от классической (в клас- сической гармонии ацентричность — отрицательное качество, так как она делает структуру алогичной, непонятной, бессмысленной; в совре- менной же гармонии — в определенных условиях — она является естест- венной и даже необходимой, во всяком случае столь же оправданной,

¹ Попутно следует опровергнуть и другие ходячие предрассудки. Так, в настоя- щее время можно считать доказанным, что одно из образцово «атональных» сочи- нений — «Воцтек» А. Берга — произведение тональное, его тоника — звук G.

² Строго говоря, «разноцентричность» и «ацентричность» — не синонимы. Но прак- тически в условиях сложно-ладовой диссонантной структуры их можно приравнять друг к другу, так как лишь искусственным путем (и притом лишь ценой больших усилий) возможно получить гармоническую ткань, лишенную всякого центра.

II Сочинить пьесу для струнного квартета с двенадцатитоновыми полями, в технике, родственной анализируемому произведению. Специально и подробно разработать тембровую структуру (то есть совокупность выразительных и конструктивных тембровых средств, а также тембровую форму сочинения). Пьеса должна носить ярко образ- ный характер. Возможный материал:

202 [А. Веберн]

Andante

224

как и ее противоположность, со всеми промежуточными состояниями системы).

Ацентричность (и разноцентровость) может иметь следующие мотивировки:

1. Комплексный, составной характер единого центра допускающего тоникализацию на разных высотах, без нарушения единства. Примеры: Н. Римский-Корсаков. «Кашей Бессмертный», сцена снежной метели; И. Стравинский, «Петрушка», 2-я картина (центр — полиаккорд C + Fis, начальный устой — C, заключительный — Fis; то же в первой части «Лирической сюиты» А. Берга: F—H). Разноцентровость с некоторых точек зрения фиктивная.

2. Внутреннее движение содержания, вследствие чего начало — «про одно», а конец — «про другое». Примеры: Ф. Шопен. Баллада № 2 (F—a); М. Мусоргский. «Полководец», «Колыбельная» (из «Песен и плясок смерти»); П. Хиндемит. «Художник Матис», ч. II (G—Des); А. Берг. Скрипичный концерт (G—B); Д. Шостакович. Симфония № 14, финальная песня.

3. Завуалированность основного тона, центра, его слабая слышимость, вследствие чего окончание на другом основном тоне или центре (как слабо, так и сильно выраженном) либо вовсе без основного тона не воспринимается как нарушение звукового порядка. (Равным образом и сохранение одного и того же устоя при его завуалированности или неслышимости не означает тональной централизации в обычном смысле.) Примеры: Ф. Лист. «Песня «Безмолвен будь»»; М. Мусоргский. «Видение».

Образец из художественной литературы:

Н. Мясковский. Причуды, № 6

203 Molto sostenuto e languido

226

227

rall. e slentando

pp

pp

morendo ppp

Основные центры здесь — тоники еs и G, связанные общим увеличенным трезвучием доминанты и другими хроматическими гармониями. Функциональная инверсия позднеромантического типа, внутреннее движение содержания от начала к концу пьесы приводят к полной разомкнутости — «атональности». Гармоническая ацентричность развивается на основе лирически-интроспективной экспрессии. Ацентричность вообще часто связывается с углубленно-лирическим характером музыки. Здесь ацентричность родственна нередко встречавшейся в музыке прошлого двутональности, тональной переменности (ср. с прелюдией Шопена a-moll).

4. Могут быть и иные мотивировки, например юмористический эффект. Пример: Р. Щедрин. Юмореска (Des—Es).

[Разбор в классе — Веберн. Пьеса для оркестра op. 6 № 4; желательно с прослушиванием в записи]

Другие примеры: Шостакович. Опера «Нос», фрагменты.

Литература: 13 (—4), 20, 28, 29, 44.

ЗАДАНИЕ 31

А А. Веберн. Пьесы для оркестра op. 6 № 3, op. 10 № 1.

П Сочинить пьесу для состава: Fl, Cl, Bcl, Cr, Perc, V, Vla, Vc, Cb, Ag (10 исполнителей) или аналогичного.

Гармоническая система — ацентричная, вне мажора или минора; техника — в основном развивающаяся вариация. Возможный гармонический материал показан в примерах 204 и 205.

Для начала:

204 Moderato $\frac{3+2}{4}$

Fl

Cl

B

Cr

T

Tr

P

Harp

Vn

Va

Vc

f

p

mf

mf

$\frac{3+2}{4}$

Для окончания:

205 $\frac{4}{4}$

Форма следующего типа:

I
 $2 + 2 + 1 + 1 + 2$
в осн. Archi + Ar
гомофон.

II
 $1 + 1, 1 + 1$
в осн. Legni
полифон.

III
 $2 + 1 + 1 + 4$
все
то и др.

II) Прежнее задание. Образцы задаваемого материала — в приме-
ре 206 (можно также брать фразы из музыкальных произведений).
В последующих темах курса задание по игре на фортепиано оста-
ется тем же самым.

a) Andante (p)

b) Tempo di valse (p)

c) Lento (p)

а) Adagio (♩)

Musical score for section 'а)' in Adagio. It features a grand staff with two staves. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes a fermata over the first measure. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for section 'е)' in *f* (forte). It features a grand staff with two staves. The music is marked *f* and includes accents (>) over several notes. The key signature has two flats.

Musical score for section 'ж)' in *f non legato*. It features a grand staff with two staves. The music is marked *f non legato* and includes various time signatures (3/4, 4/4, 3/2). The key signature has two flats.

Musical score for section 'з)' in Moderato. It features a grand staff with two staves. The music is marked Moderato and includes a fermata over the first measure. The key signature has two flats.

Musical score for section 'и)' in Moderato. It features a grand staff with two staves. The music is marked Moderato and includes a fermata over the first measure. The key signature has two flats.

в) Fugato a tre voci
Moderato

Musical score for section 'в)' in Fugato a tre voci, Moderato. It features a grand staff with two staves. The music is marked *p* (piano) and includes a square box containing the letter 'E' below the bass staff. The key signature has two flats.

Continuation of the musical score for section 'в)' in Fugato a tre voci, Moderato. It features a grand staff with two staves. The key signature has two flats.

и) [Предыкт и кода]

Musical score for section 'и)' in [Предыкт и кода]. It features a grand staff with two staves. The music is marked [остинато] (ostinato) and includes various time signatures (3/8, 3/4, 3/2). The key signature has two flats. Below the bass staff, there are Roman numerals: \square нVI, нV, нIV, нII.

Continuation of the musical score for section 'и)' in [Предыкт и кода]. It features a grand staff with two staves. The music is marked [остинато] (ostinato) and includes various time signatures (3/8, 3/4, 3/2). The key signature has two flats. Below the bass staff, there are Roman numerals: нIV, III < нVI, нV, I.

m)

pp p

Detailed description: This musical exercise is written for piano in 4/4 time. It features a complex, chromatic melody in the right hand with many accidentals, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics range from pianissimo (pp) to piano (p).

«Колокола»

n)

элементы: a a¹ b b¹

Detailed description: This exercise is in 4/4 time and consists of four measures. The first measure is marked with a 'V' and 'a'. The second measure is marked with 'a¹'. The third measure is marked with 'b' and has a circled '8' above it. The fourth measure is marked with 'b¹'. The notation includes various chords and intervals.

o)

f ppp lunga

Detailed description: This exercise is in 4/4 time. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is marked with piano (p). The third measure is marked with pianissimo (ppp) and 'lunga', indicating a long note. The notation includes a fermata over the final note.

pp ad libitum

Detailed description: This exercise is in 4/4 time. It begins with a pianissimo (pp) dynamic and the instruction 'ad libitum'. The melody consists of several notes with 'X' marks above them, possibly indicating specific articulation or performance techniques.

n) Andante

p

Detailed description: This exercise is in 4/4 time with an Andante tempo. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamic is piano (p).

p) Con moto
legato sempre

p

Detailed description: This exercise is in 4/4 time with a Con moto tempo. It is marked 'legato sempre'. The right hand has a flowing melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic is piano (p).

p

Detailed description: This exercise is in 4/4 time. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamic is piano (p).

o) Largo lugubre

pp p

Detailed description: This exercise is in 4/4 time with a Largo tempo and a 'lugubre' (gloomy) character. It starts with a pianissimo (pp) dynamic and moves to piano (p). The notation includes a triplet in the left hand.

v) Andante

p

Detailed description: This exercise is in 4/4 time with an Andante tempo. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamic is piano (p).

А

А. Веберн. Вариации для фортепиано ор. 27, ч. II:
1) анализ серийной структуры; серийная схема; 2) анализ динамики, артикуляции, регистровки; общая схема использованных высот; 3) анализ формы; 4) анализ гармонического выполнения формы.

П

Сочинить в центричной структуре скерцо для фортепиано (объем одной-полутора страниц).
Форма — простая двухчастная: $||: a :||: b (=ba) :||$
8—10 т. 10—12 т. (или: 12 т. + 16 т.)

План скерцо:

Всю пьесу опереть на один многозвучковой комплекс (20—24—30—36 звуков), определенным образом расположив его тесситурно; все звуки в пьесе должны быть взяты только из этого комплекса.

Скерцозный жанр выразить острым контрастом определенных гармоний в отношении динамики, артикуляции, регистровки (=ДАР). Мысль должна быть ясной, легковоспринимаемой.

I ч. — основана на четырех гармониях, постоянных в своих ДАР, сопоставляемых с другими, мобильными в отношении ДАР; начало и конец (\approx по одному такту) сделать одинаковыми.

II ч. — начинается новыми, еще ни разу не звучавшими гармониями (без четырех, бывших постоянными в своих ДАР), с новым эффектом ДАР. Во второй половине — постепенно возвращать звучания первой части (в измененной форме); закончить тем же, чем кончается первая часть. Гармонически подчеркнуть заключение.
Возможный материал:

Звуковой состав и его структура:

207
а)

4 главных гармонии: Начальная фраза:

б) Allegretto scherzando

II

То же задание.

XXIII. МИКРОХРОМАТИКА

Микрохроматика (или микроинтервалика) — звуковая система из интервалов меньше полутона.

Названия интервалов:

- $\frac{1}{3}$ — третитон
- $\frac{1}{4}$ — четвертитон
- $\frac{1}{5}$ — пятинатон
- $\frac{1}{6}$ — шестинатон
- $\frac{1}{8}$ — восьминатон
- $\frac{1}{12}$ — двенадцатинатон

Нотация:

По способу применения микрохроматика резко отличается от всех предшествующих техник гармонии вследствие принципиально иного характера материала. Наименее пригодны для применения микрохроматики тональные и серийные методы письма (из-за связи их с логикой классической тональной системы dur-moll). В отличие от этого методы модальные либо сонорные с наибольшей непосредственностью выявляют специфику микроинтервалов и дают самые выразительные результаты, гибкую, утонченную интонационность.

Микрохроматика может быть представлена как род лада наряду с диатоникой и ангемитоникой:
ангемитоника (5:12); диатоника (7:12); хроматика (12:12); микрохроматика (18:12, 24:12, 36:12).

Если величина интервалов исполнительски не всегда точно соблюдается в диатонике и хроматике, то еще меньше точности можно ожидать от микрохроматики. Тем не менее относительная разница ($\frac{1}{4}$ уже, чем $\frac{1}{3}$ и т. д.) — с характерными для нее эффектами выразительности — вполне достижима.

Вместе с микроинтерваликой целесообразно применять и глисандо, в определенных условиях также экмелику — звуки без точно определенной высоты¹.

¹ Греческие теоретики относили к экмелике и микрохроматику, и звуки без определенной высоты.

Методы письма в микрохроматике следующие:

Одноголосие

Опевание опорного тона, устоя, переход в соседний тон

209

а) В четвертитоновой системе: б) а) Largo

Характеристические звукоряды (quasi-лады):

210

а) б) в) [в пятинатоновой системе]

$+1/5 + 2/5 + 3/5 - 1/5$

Приведем здесь некоторые тетрахорды (=основной тип звукорядной структуры, на основе которого строятся лады) с микрохроматическими интервалами из книги Аристоксена (IV в. до н. э.) «Элементы гармонии»:

г) Энгармон

1-й вид 2-й вид 3-й вид

д) Полутонная хрома

1-й вид 2-й вид 3-й вид

е) Мягкий диатон

1-й вид 2-й вид 3-й вид

Знаки микрохроматики в тетрахордах Аристоксена:

Повышение
♯ = на 1/4 тона

Понижение
♭ = на 1/4 тона
↓ = на 1/8 тона

Дробные аккорды (арпеджио):

Многоголосие

Микрохроматические интервалы и аккорды:

а) б) в)

Сужение и растягивание созвучий:

Уплотненные кластеры:

214

1-2 3-4 5-6 7-8 9-10 11-12

Violini

Рекомендуются также и в одноголосии и в многоголосии следующие приемы: соединение с широким вибрато, глиссандо, звуками особого тембра, с динамическими и артикуляционными эффектами, скрытым многоголосием и т. д.

В целях определенности выражения целесообразно закрепить избранных микротонов и микроинтервалов посредством их повторения на той же высоте.

Образцы микрохроматики:

В. Лютославский. Книга для оркестра, I часть

215 (♩ = ca 80) rit.

Vni I div.

Vni II div.

Vle div.

Vc. div.

240

a tempo

3/4 rit.

Vni I div.

Vni II div.

Vle div.

Vc. div.

241

a tempo

rit.

2 acc.
4+

Vni I
div.

Vni II
div.

Vle
div.

Vc.
div.

101

Più mosso

♩ = ca 120

Musical score for the right page (243). The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings such as p, f, pp, and cresc. The tempo is marked 'Più mosso' with a metronome marking of approximately 120 beats per minute.

Vni I div.

cresc.

Vni II

cresc.

Vle div.

p f p f

Vc. div.

p f p f

Vni I div.

acc.

Vni II

Vle div.

Vc. div.

cresc.

Знаки микрохроматики:

Повышение	Понижение
↑ на 1/4 тона	↓ на 1/4 тона
♯ на 3/4 тона	♭ на 3/4 тона

Скрипка

con sord. *pp* dolce espr.

Виолончель

pp dolce espr. Lento $\text{♩} = \text{ca. } 46-48$

Фортепиано

pp dolce espr.

ppp *dolciss.*

ppp *dolciss.*

dolciss. *ppp*

ppp

12

Знаки микрохроматики:
 Повышение
 ♯ на $\frac{1}{4}$ тона
 ♯ на $\frac{2}{4}$ тона
 Понижение
 ♭ на $\frac{1}{4}$ тона
 ♭ на $\frac{2}{4}$ тона

[Разбор в классе — пример — 215; желательно с прослушиванием в записи]

Литература: 26.

ЗАДАНИЕ 33

А 1. Э. Денисов. Трио для ф-п., скрипки и виолончели, ч. I (пример 216).

2. А. Хаба. Квартет № 12, ч. II, Andante cantabile.

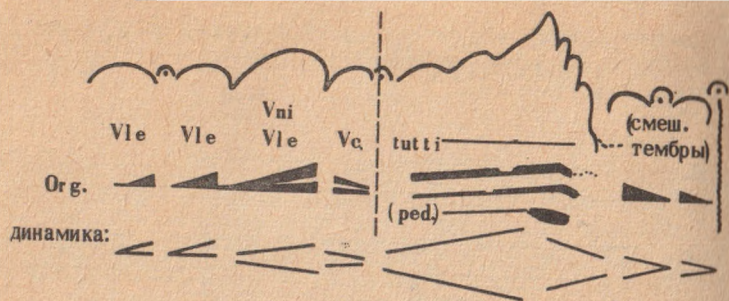
План ответа:

0. Форма
1. Материал
2. Свойства
3. Связи
4. Система гармонии
5. Оценка произведения

II Сочинить пьесу «Вздохи» для 12 струнных (6 V, 3 Vle, 3 Vc) и органа в микрохроматической системе.

Возможный материал:
 217

Largo



Специально предусмотреть гармонические средства развития (на разных этапах), кульминации, заключения.

И То же задание.

XXIV. АЛЕАТОРИКА. МОБИЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ.

Алеаторика (от лат. *alea* — жребий, игральная кость) — техника незакрепленного текста, то есть техника, допускающая множественность вариантов реализации заданной структуры. Сама структура, допускающая множественность реализаций, называется мобильной (подвижной), в противоположность господствующему (с середины XVIII века) принципу строго закрепленной оптимальной стабильной структуры, не допускающей никаких отклонений в реализации.

Мобильной может быть: 1) ткань и 2) форма. В зависимости от этого узловыми типами взаимодействия стабильности и мобильности являются следующие четыре:

- | | | |
|------------|---|--------------------------------------|
| алеаторика | { | 1. ткань стабильна + форма стабильна |
| | | 2. ткань стабильна — форма мобильна |
| | | 3. ткань мобильна — форма стабильна |
| | | 4. ткань мобильна + форма мобильна. |

Мобильность структуры (третьего типа) была широко распространена в эпоху барокко (принцип генерал-баса); известна приписываемая Моцарту «игрушка» — таблица для алеаторического сочинения вальсов (второй тип). В XX веке подготовительным этапом явилась техника полиостинато, превосходящая алеаторические «квадраты»; также и практика джазовой импровизации сыграла свою роль. Непосредственным толчком к алеаторике была ее наибольшая противоположность — серийная техника.

Проблема гармонии особенно существенна для третьего и четвертого типов взаимодействия стабильности и мобильности. Гармония здесь предполагает рассмотрение всех звуковысотных сочетаний в любой из (подчас неопределенно многочисленных) заданных комбинаций. Суть проблемы сформулирована В. Лютославским как «ограниченная и контролируемая алеаторика».

1. Свободное арпеджио (родственно расшифровке цифрованного баса), то есть фигурация звуками заданного аккорда (пример 218).

Также переход от арпеджио одного аккорда к арпеджио другого.

2. Метрическая децентрализация (деметризация) — игра без определенного метра и ритма или с независимым счетом времени в голосах (пример 219).

3. «Квадраты» — обычно вид полиостинато, по 1—2—3 группы (и больше) в каждой партии (пример 220).

4. Импровизация — сольная или групповая (коллективная). Импровизация может (по указанию композитора) включать цитирование чужого материала либо заменяться им (см.: Р. Щедрин. Концерт для ф-п № 3).

5. Перетасовка — чередование стабильных кусков в любом порядке (собственно алеаторика; см.: К. Штокхаузен, ф.-п. пьеса XI).

6. Инструментальный театр как импровизация — своего рода сценическое представление (возможно, и с участием публики), где «действующие лица» — инструменты со своими «ролями»-квадратами (или с импровизируемыми партиями). Такая разновидность инструментального театра родственна хэппенингу (также род алеаторического «действия» на сцене или на сцене с участием публики).

Образец алеаторики с голосами-«персонажами» и с другими ее видами — пример 221.

Во всех случаях применения «ограниченной и контролируемой алеаторики» требуется особо пристальное внимание к точно предусматриваемым результатам в гармонической структуре получаемого (в любых вариантах) музыкального целого. Художественно эффективными должны быть сами сопоставления с музыкой импровизационно свободной, где исполнителям предоставляется некоторая возможность солидно индивидуализированного самовыражения.

[Разбор в классе: один из приведенных примеров — 219, 220, 221; желательно с прослушиванием]

Литература: 17, 26.

①
3/4 (= ca 84)

②
ad lib.

В. Лютовский. Тканье (1911)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
1
2
3
1
2
3
Cb.

V-ni
Vi
Vc.
Cb.

③

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
1
2
3
1
2
3

Vi
Vc.
Cb.

Senza metrum (Più mosso: Allegro $\text{♩} = \text{ca } 120-130$)

Р. Щедрин. Позгорня

219 30 Picc. *mf* in Fl. IV

Picc. *pp*
 Fag. I *f*
 Fag. II *f*
 Fl. III *f*
 Fl. IV *f*
 Cl. *f*
 Fag. II *f*
 Tr-ni *sf secco*
 Tr-ni *sf secco*
 Arpa I *sola*
ff sonoro, ma non marc.

Fl. I *f stacc.*
 Fl. II *f stacc.*
 Fl. III *f stacc.*
 Fl. IV *f stacc.*
 Cl. *p stacc.*
 Fag. I *p stacc.*
 Celesta *p*
 Arpa II *sempre simile*
 Organo *pp dolce*

*) Восемья пауза используется лишь в первом раз.

32

sola
f come sopra

Arpa I

Organo

V-ni I div. in 2 sempre simile

V-ni II div. in 2 sempre simile

V-le div. in 2
sul pont.
arco sul pont.

V-c. div. in 4
arco sul pont.

II, Xaonob

I II III IV Obo. I Cl. Fag. II Celesta Arpa II Organo

p stacc.
p stacc.
p stacc.
p stacc.

I solo p ff sempre simile

sempre simile
sempre simile
sempre simile

p

34

Ob. I

Timp.

Arpa I

Organo

V-ni II div. in 2

V-ni I div. in 2

V-le div. in 2

V-c. div. in 4

gliss. lento

mp *pp*

(sola)

sempre simile *dim.*

pp

senza vibr.

ord. *mf* *pp*

senza vibr.

p

(sul pont.)

p

(sul pont.)

p

(sul pont.)

p

(sul pont.)

p

(sul pont.)

p

220

31

♩ = 144

8

7

f marcato

31

solo ♩ = 152 (160)

f marcato

31

♩ = 132 (144)

f

8-7

31

♩ = 144

16

16

31

♩ = 60

(con sord.)

(a punta d'arco)

(sul tasto)

5

5

marcato

sul ponticello

8

Fl. picc.

Tr-ba

Piano

Claves

2 T-ro di legno

V-no 1

V-no 2

V-no 3

V-no 4

V-no 7

V-no 8

V-la 1

V-la 2

V-la 3

V-c. 1

V-c. 2

C-b.

pizz.

8

8

arco marcato

АВТОРСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ К ПРИМЕРУ 220

В цифре 31 предусмотрена коллективная полифоническая импровизация всего ансамбля по заданной музыкально-тематической канве.

В партитуре струнных весь фрагмент 31-й повторяется два или три раза (по усмотрению дирижера), что определяет его временную длительность. При повторениях цифры 31 происходит обмен партиями этого фрагмента между скрипками (в одном или двух установленных вариантах), а также между альтами (три партии) и между виолончелями и контрабасом (три партии). Все эти перестановки должны быть зафиксированы переписчиком в каждой партии по указанию дирижера. В каждую партию скрипок вписываются все скрипичные строчки, в партию альты — все альтовые и т. д.

Темпы исполнения каждой партии могут быть едиными ($\text{♩} = 80$) или различными, свободно импровизационными. В последнем случае метр и тактировка в каждой партии свои собственные и окончание всего фрагмента неодновременное.

Вступление различных партий струнных может быть также неодновременным — по знаку дирижера (партии, вступающие позже, не доигрываются до конца).

Между повторениями фрагмента могут быть длительные паузы у струнных (5—10 секунд), во время которых солируют только духовые, фортепиано и ударные.

Динамика у струнных меняется в каждом проведении цифры 31, она устанавливается дирижером и самими оркестрантами. Штрихи и приемы звукоизвлечения также могут меняться при повторениях фрагмента.

Сольные каденции (обведенные в партитуре квадратами) пикколо, трубы, фортепиано и ударных в цифре 31 разбиты на краткие реплики («квадраты»). Они свободно накладываются на непрерывное звучание струнных, а также солируют перед повторениями цифры 31.

Вступление каждого солирующего инструмента свободное, импровизационное и не зависит от общего темпа. Эти неодновременные вступления распределяются по времени и указываются дирижером. Он же устанавливает последовательность отдельных квадратов в каждой партии, возможные паузы между квадратами, темповое и динамическое соотношение партий (указанные темпы условны). Возможна любая последовательность квадратов, какой-либо квадрат может быть повторен или прерван в любом такте.

В квадратах ударных возможно использование (замена или включение при повторениях квадратов) любых ударных инструментов, входящих в состав оркестра, по усмотрению исполнителей. Поэтому в цифре 31 даны лишь условные указания ударных инструментов, которые могут свободно меняться.

В целом сольные каденции (квадраты) накладываются на партитуру струнных краткими репликами, а в паузах струнных (перед каждым обменом партиями) звучат непрерывно (8—10 секунд) и выступают на первый план. При этом возможно неоднократное импровизационное повторение или варьирование любого квадрата (желательно — после исполнения всех остальных в любой последовательности).

Цифра 31 заканчивается вступлением соло Сабаса (начало цифры 32) по знаку дирижера.

The musical score on the right page is for the string section and solo instruments. It consists of multiple staves. At the top right, there is a tempo marking 'legno' and a dynamic marking 'mf'. The score includes various rhythmic patterns, including a prominent zig-zag pattern in the upper staves. Dynamic markings such as 'ppp', 'f', and 'mp' are used throughout. There are also markings for 'solo arco' and 'gliss.' (glissando). A box containing the number '18' is visible. At the bottom, there is a note: 'быстрые аperiodичные произвольные пассажи по белым и черным клавишам в высшем регистре.' (fast aperiodic arbitrary passages on white and black keys in the highest register).

6) 41 ♩ = 104

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Tr-ba *ff*

Tr-ne *ff*

Timp.

Perc. I *legno II* *f*

P-no *ff* *arco* *

V-no solo *fff* 41 ♩ = 104

* Ноты в квадратах исполняются в произвольном ритме, в течение длительности, указанной над квадратом.

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tr-ba *f*

Tr-ne *f*

Timp.

Perc. I

P-no

V-no solo *arco* *pizz.* *arco* *

ЗАДАНИЕ 34

- А) а) Р. Щедрин. Поэтория;
или:
б) В. Лютославский. «Книга для оркестра», глава финальная (от ц. 401).

- П) Сочинить пьесу Moto perpetuo (Allegro) с применением мобильной структуры, по форме — moto perpetuo senza fine. Для вариантного состава (5 исполнителей):

- | | | |
|--|-------|------------------|
| I. Сопрано (диапазон $\cong d^1-f^3$) | ? | Violino |
| | | Flauto |
| | ? | Clar. picc. |
| | | Oboe |
| II. Альт (диапазон $\cong g-a^2$) | ? | Viola |
| | | Flauto contralto |
| | ? | C. i. |
| | | Sax. |
| III. Тенор (диапазон $\cong d-d^2$) | ? | Vc. |
| | | Cl. |
| | ? | Tr. |
| | | Cr. |
| | ? | Sax. |
| IV. Бас (диапазон $\cong D-d^1$) | | ? |
| | Bcl. | |
| | ? | Fg. |
| | | Sax. |
| | ? | Tn. |
| V. Полихорд (диапазон $\cong E-d^3$) | | ? |
| | Piano | |
| | ? | Cembalo |
| | | Chit. |

Примерный план:

20 т. \approx 20 т. \approx 5 т. :|| \approx 5—10 т.
:стаб. 1—моб. 1—стаб. 2 :|| моб. 2

Предусмотреть варианты реальных составов. Указать признаки, обеспечивающие возможность возвращения от мобильных частей к стабильным, а также возможность убедительного заключения.

- И) То же задание.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОБРАЗЦЫ ПИСЬМЕННЫХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ

ЗАДАНИЕ 3

(ВЫПОЛНЕНО В. УСАЧЕВОЙ, 1976 г.)

222 3+2

sim.

f

sim.

f *p*

sim.



Было задано сочинить мелодию в плясовом характере в подгалянском ладу («лидомикс»). Мелодия написана для кларнета (в качестве имитации народного рожка). Подгалянский лад *g a h cis d e f g* последовательно выдерживается на всем протяжении первой части пьесы (до перемены фактуры), в начальных пяти тактах середины и возобновляется в репризе. Мелодия кларнета в высоком регистре (т. 30–42) также в подгалянском ладу *es (f) g a b c des es*, поддержанном аккордами сопровождения с глубоким басом *Es*, причем полигармонически наслаивающиеся субаккорды среднего регистра (*g-h-d-f*) вместе со звуком *des (=cis)* воспроизводят наиболее существенные звуки лада первой части.

Таким образом, используется модальное родство подгалянских ладов *G* и *Es*:

подгалянский *G*: $\begin{matrix} g & a & h & cis & d & e & f & g \\ \hline & f & a & b & c & des & es & f & g \end{matrix}$

подгалянский *Es*: $\begin{matrix} Es & f & g & a & b & c & des & es & f & g \\ \hline & g & a & h & cis & d & e & f & g & \end{matrix}$

ЗАДАНИЕ 16

(ВЫПОЛНЕНО Е. ЧЕМБЕРДЖИ, 1980 г.)

Было задано написать «этюд в квартях» в технике скрябинского цикла оп. 65 (в классе это так и называлось: «написать этюд Скрябина оп. 65 № 4»). Два тематических элемента — *a* и *b* — были предложены, один соответствует такту 1 и первой восьмой такта 2; другой — такту 9 и первой восьмой такта 10; остальное сочинено студенткой.

Заданная форма («возможный вариант»):

части: $\boxed{1 \text{ предложение}}$ $\boxed{2 \text{ предл. (=переход)}}$ $\boxed{\text{дополн. (=поб. п.)}}$

такты: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

тематизм: a a b

гармония: DAs F H (D <..>) DAs EsA (EB)(EB) AEs A AEs A

$\boxed{1 \text{ предл.}}$ $\boxed{2 \text{ предл. (=перех.)}}$ $\boxed{\text{доп. (=поб. п.)}}$ $\boxed{\text{Кода}}$

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

a a b a

DesG EB <..>.. <..>..(Es A)(Es A) AsD As DAs D DD

Выполненная работа:

Этюд в квартях

Presto legatissimo sempre

mp *(m. g.)*

cresc. *p*

mp

Musical score for page 272, measures 1-8. The score is written for piano in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of two staves per system. The first system (measures 1-2) features a complex, arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system (measures 3-4) continues this texture. The third system (measures 5-6) includes the instruction *cresc.* followed by a dashed line and *molto..*. The fourth system (measures 7-8) shows a continuation of the arpeggiated figures.

8

Musical score for page 272, measures 9-16. The score continues from the previous system. The first system (measures 9-10) is marked *f* and *estatico*. The second system (measures 11-12) is marked *sf*. The third system (measures 13-14) is marked *sf*. The fourth system (measures 15-16) is marked *sf*. The texture remains dense and arpeggiated.

8

Musical score for page 272, measures 17-24. The score continues from the previous system. The first system (measures 17-18) is marked *sf*. The second system (measures 19-20) is marked *sf*. The third system (measures 21-22) is marked *sf*. The fourth system (measures 23-24) is marked *sf*. The texture remains dense and arpeggiated.

Musical score for page 273, measures 1-8. The score continues from the previous page. The first system (measures 1-2) is marked *sf*. The second system (measures 3-4) is marked *sf*. The third system (measures 5-6) is marked *sf*. The fourth system (measures 7-8) is marked *sf*. The texture remains dense and arpeggiated.

Musical score for page 273, measures 9-16. The score continues from the previous system. The first system (measures 9-10) is marked *sf*. The second system (measures 11-12) is marked *sf*. The third system (measures 13-14) is marked *sf*. The fourth system (measures 15-16) is marked *sf*. The texture remains dense and arpeggiated.

Musical score for page 273, measures 17-24. The score continues from the previous system. The first system (measures 17-18) is marked *mp*. The second system (measures 19-20) is marked *mp*. The third system (measures 21-22) is marked *mp*. The fourth system (measures 23-24) is marked *mp*. The texture remains dense and arpeggiated.

Musical score for page 273, measures 25-32. The score continues from the previous system. The first system (measures 25-26) is marked *mp*. The second system (measures 27-28) is marked *mp*. The third system (measures 29-30) is marked *mp*. The fourth system (measures 31-32) is marked *mp*. The texture remains dense and arpeggiated.

First system of musical notation on page 274, consisting of a treble and bass clef. The treble staff contains dense, multi-voice chordal textures with many accidentals. The bass staff features a more rhythmic, melodic line with some slurs and ties.

Second system of musical notation on page 274, marked with *p* and *cresc.*. The treble staff continues with complex chordal textures, while the bass staff has a melodic line with some slurs. A dashed line indicates a crescendo across the system.

Third system of musical notation on page 274, marked with *mp*. The treble staff has dense chordal textures, and the bass staff has a melodic line. At the end of the system, there are two triplet markings in the bass staff.

Fourth system of musical notation on page 274, ending with two triplet markings in the bass staff. The treble staff continues with complex chordal textures, and the bass staff has a melodic line.

First system of musical notation on page 275, consisting of a treble and bass clef. The treble staff contains dense, multi-voice chordal textures with many accidentals. The bass staff features a more rhythmic, melodic line with some slurs and ties.

Second system of musical notation on page 275, marked with *crescendo* and *molto*. The treble staff continues with complex chordal textures, while the bass staff has a melodic line. A dashed line indicates a crescendo across the system.

Third system of musical notation on page 275, marked with *statico* and *sf*. The treble staff has dense chordal textures, and the bass staff has a melodic line. A dashed line with the number 8 is above the system. The system ends with a fermata in the bass staff.

Fourth system of musical notation on page 275, marked with *sf*. The treble staff continues with complex chordal textures, and the bass staff has a melodic line. A dashed line with the number 8 is above the system.

8

sf

sf

sf

sf

sf

mp

poco rit.

sf

ЗАДАНИЕ 22
(ВЫПОЛНЕНО В. КОНДРАСЮКОМ, 1977 г.)

Наигрыши

224 Allegretto

Флейта

Гобой

Цимбалы

Виолончель

mf

p

mf

mf

dim.

dim.

dim.

dim.

mf
mf
mf
mf

dim.
dim.
dim.
dim.

278

f
f
f
f

dim.
dim.
dim.
dim.

p
p
p
p

morendo
morendo

Задание было на гармонические полиструктуры, с возможной ориентацией на технику гармонии Стравинского периода «Весны священной» — «Свадебки». В основу пьесы положена сочиненная студентом мелодия из трех фраз (в партии гобоя, т. 3—13). Форма пьесы — три куплета, со вступлением (т. 1—2) и кодой (последние 3 такта). Сильные изменения от одного куплета к другому дают также форму вариаций.

В 1-м куплете мелодия у гобоя, во 2-м — у флейты, в 3-м — у цимбал. Полиструктура 1-го куплета — полиладовая оstinатная фигура цимбал и полиладовый контрапункт «наигрышей» флейты и виолончели (т. 4—5, 8—10 и 12—13). Гармоническая основа полиструктуры — определенные диссонантные аккорды, например, в т. 4—5 аккорд $ais-cis^1-e^1-fis^1-a^2$, с основным тоном fis ; в т. 8 — полиаккорд $g-f^1-h^2+c^1-fis^1$ и аккорд $h-cis^1-e^1-fis^1-h^2$ (и т. д.). Каданс 1-го куплета — на «дважды ладовом» полиаккорде $c^1+c^2+ais-cis^1(-fis^1)$, объединяющем основные тоны c и fis , что достаточно органично следует из полиладовой структуры самой темы пьесы.

2-й куплет (такты 14—22) представляет собой развитие, ввиду того что полиструктуры в нем становятся более развернутыми и более диссонантными. Так как начальное оstinато (см. фигуры в т. 1, 2) здесь исчезает (восстанавливаясь постепенно лишь к концу, т. 19, 21—22), то происходящее от этого звуковое обновление равнозначно срединной функции куплета, по образцу простой трехчастной формы. Заключительный каданс на очень остром созвучии виолончели и отражает каданс 1-го куплета (те же звуки $C-cis$), и в то же время своей открытой диссонантностью предвещает звучность последующего раздела.

3-й (т. 23—31) — реприза-кульминация. Мелодия излагается в сонорном удвоении большой септимы, и вместе с тем звучность оstinато на той же высоте, что и в 1-м куплете, возвращает к гармонии начала, что способствует завершению формы пьесы.

Кода (т. 31—33) воспроизводит в слегка измененном виде гармонию заключительного каданса 1-го куплета — на сей раз с большим выделением общего основного тона C .

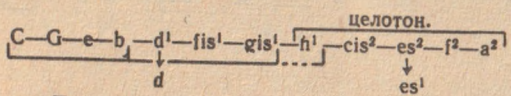
ЗАДАНИЕ 32

(ВЫПОЛНЕНО В. ТАРНОПОЛЬСКИМ, 1976 г.)

225 С иронией

Скерцо

В задание входило написать пьесу в двенадцатитоновой технике на основе свободно избранного ряда звуков, закрепленных на определенной высоте на протяжении всей пьесы. Избранный автором ряд звуков содержит в своей основе, в нижнем регистре, отношения натурального звукоряда. В этом «гармоничном» созвучии (на схеме ряда отмечены скобкой) состоит прежде всего гармонический замысел пьесы. Ряд звуков:



Два тона — d^1 и es^2 — имеют нижнеоктавные отражения. (Начало пьесы звуками $a-gis-b$, очевидно, «дань уважения» Веберну, второй части его «Вариаций» ор. 27.) Пьеса написана немногозвучными группами:

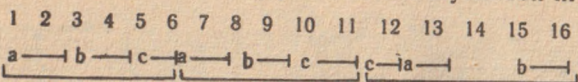
a = звуки a^2-gis^1-b (т. 1—2)

b = звуки $h^1-fis^1-C-f^2$ (т. 3—4)

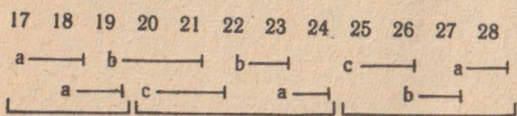
c = звуки $es^2-d^1-cis^2-e$ (т. 5)

(звука G нет).

Вся первая часть пьесы (т. 1—16) строится как перестановки трех групп, что создает эффект легкой шутильной игры:

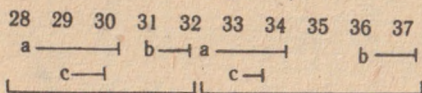


Середина (т. 17—28), сохраняя тот же принцип структуры, достигает ощущения некоторого контраста, движения благодаря тому, что группы появляются в новых комбинациях, в ином ритме и как бы наплыва друг на друга:



Притом во главе «середины» становится звук G — новый в сравнении с комплексом первой части.

В репризе т. 28—37 возобновляется простота чередования групп (как в первой части), с некоторым отражением структуры середины («переплетение» групп):



Уместно в репризе резкое нарушение регистра в т. 32: звук f появляется на две октавы ниже.

Заключительная группа замыкает форму пьесы благодаря тому, что воспроизводит конец первой части.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е.
 2. Астахов А. П., Степанов А. А.
 3. Баранова Т. Б.
 4. Беляев В. М.
 5. »
 6. Бершадская Т. С.
 7. »
 8. Богатырев С. С.
 9. Браславский Д. А.
 10. Бриль И. М.
 11. Веберн А.
 12. Гуляницкая Н. С.
 13. »
 14. Денисов Э. В.
 15. »
 16. »
 17. »
 18. Дернава В. П.
 19. Должанский А. Н.
 20. Дьячкова Л. С.
 21. Ермолаев Б. И.
 22. Карклиньш Л. А.
 23. Кастальский А. Д.
 24. »
 25. Катуар Г. Л.
- Проблемы формирования лада. М., 1976
- Практические задания по гармонии. М., 1978
- Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании. М., 1980
- «Борис Годунов» Мусоргского (1930). — В кн.: Беляев В. М. Мусоргский, Скрябин, Стравинский. М., 1972
- Механика или логика? («К новым берегам». 1923, № 3)
- Лекции по гармонии. Л., 1978
- Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л., 1961
- Анализ «Вальса» Шёнберга ор. 23 № 5 (1923). — В кн.: С. С. Богатырев. Исследования, статьи, воспоминания. М., 1972
- Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М., 1974
- Основы джазовой импровизации. М., 1979, 1982
- Лекции о музыке. Письма. М., 1975
- Проблема аккорда в современной гармонии: о некоторых англо-американских концепциях. — В кн.: Вопросы музыковедения. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 18. М., 1976
- Современная гармония, лекции 1—5. М., 1977
- А. Веберн. Вариации для фортепиано ор. 27 (1970). — В кн.: Res Facta, 6. Kraków, 1972
- Вступительные статьи. — В изд.: Барток Б. Квартеты, ч. 1 и 2. М., 1965 и 1966
- Додекафония и проблемы современной композиторской техники. — В кн.: Музыка и современность, вып. 6. М., 1969
- Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971
- Гармония Скрябина. Л., 1968
- О ладовой основе сочинений Шостаковича (1947). — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962
- О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов). — В кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973
- О преподавании гармонии студентам композиторского факультета (методические рекомендации). Баку, 1980
- Гармония Н. Я. Мяковского. М., 1971
- Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948
- Особенности народно-русской музыкальной системы (1923). М., 1961
- Теоретический курс гармонии, ч. 1—2. М., 1924—1925

26. Когоутек Ц.
27. Кон Ю. Г.
28. »
29. Кудряшов Ю. В.
30. Лаул Р. Х.
31. Мокреева Г. Ю.
32. Мюллер Т. Ф.
33. Мясоедов А. Н.
34. Паисов Ю. И.
35. Риман Х.
36. Римский-Корсаков Н. А.
37. Симоненко В. Ф.
38. Скорик М. М.
39. Слонимский С. М.
40. Способин И. В.
41. Танеев С. И.
42. »
43. Тараканов М. Е.
44. »
45. Тюлин Ю. Н.
46. »
47. »
48. »
49. Холопов Ю. Н.
50. »
51. »
52. »
53. »
54. »
55. »
56. »
57. »
58. »
59. Холопова В. Н.
60. »
61. »
62. »
63. Чайковский П. И.
64. Чугунов Ю. Н.
65. Шнитке Ал. Г.
66. Юзельюнас Ю. А.
- Техника композиции в музыке XX века. М., 1976
Об искусственных ладах. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972
Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. — В кн.: Музыка и современность, вып. 7. М., 1971
Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1978
О творческом методе А. Шёнберга. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9. Л., 1969
Об эволюции гармонии раннего Стравинского. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967
Гармония. М., 1976, 2 1982
Учебник гармонии. М., 1980, 2 1983
Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977
Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов (1893). СПб, 1901
Практический учебник гармонии (1884—85). М., 1956; см. также: Собр. соч., т. IV. М., 1960
Мелодии джаза. Киев, 1972
Ладовая система С. С. Прокофьева. Киев, 1969
Симфонии Прокофьева. М.—Л., 1964
Лекции по курсу гармонии. М., 1969
Письма по музыкально-теоретическим вопросам. — В кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1. М., 1952
Подвижной контрапункт строгого письма (1909). М., 1959
Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева. — В кн.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963
Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972
Натуральные и альтерационные лады. М., 1971
Современная гармония и ее историческое происхождение (1963). — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967
Учение о гармонии (1937). М., 1966
Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. В 2-х кн.: Музыкальная фактура. М., 1976 (—1), Мелодическая фигурация. М., 1977 (—2); Музыкальная фактура и мелодическая фигурация (практический курс). В 2-х кн.: Задания. М., 1980 (—3), Образцы решений. М., 1980 (—4).
Об общих логических принципах современной гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974
Об эволюции европейской тональной системы. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972
О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966
Очерки современной гармонии. М., 1974
Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования. — В кн.: Бетховен, вып. 1. М., 1971
Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962
Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967
Тональность. — В изд.: Музыкальная энциклопедия, т. 5. М., 1981
Функции ладовые. — Там же
Функциональный метод анализа современной гармонии. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 2. М., 1978
Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе». — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974
Обновление палитры (о Сонате для фортепиано и Пяти этюдах для арфы, контрабаса и ударных С. Губайдулиной). — «Сов. музыка». 1968, № 7
Об одном принципе хроматики в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973
О теории Эрнэ Лендвая. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972
Руководство к практическому изучению гармонии (1871). — Собр. соч., т. III-A. М., 1957
Гармония в джазе. М., 1980
Коллаж и полистилистика. — В кн.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973
К вопросу о строении аккорда. Каунас, 1972

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
--------------------	---

Первый семестр

I. Структура классико-романтической тональной системы	13
II. Модуляция (1)	14
Задание 1	17
III. Голосоведение	20
Задание 2	26
IV. Модальность (1). Натуральные лады	29
Задание 3	34
V. Расширение тональности (1). Побочные доминанты и субдоминанты. Смешанные мажоро-минорные системы	39
Задание 4	43
VI. Функциональная инверсия	47
Задание 5	49
VII. Модальность (2). Симметричные лады (1)	52
Задание 6	58
VIII. Гармония как фактор формообразования. Модуляция (2)	61
Задание 7	67
Задание 8	68
IX. Расширение тональности (2). Хроматическая система	71
Задание 9	75
Задание 10	83
X. Аккордика. Сложные тоники	84
Задание 11	86
Задание 12	92
XI. Джазовая гармония (1)	96
Задание 13	101
Джазовая гармония (2)	105
Задание 14	110
Джазовая гармония (3)	112
Задание 15	113
XII. Диссонантная тональность. Техника центра (1). Скрябинский лад	130
Задание 16	134
XIII. Градация аккордового и тонального напряжения (Сонатность. Тоникальность)	136
Задание 17	142
Задание 18	150
XIV. Принципы анализа современной гармонии	155

Второй семестр

XV. Техника центра (2). Развивающая вариация. Константы	159
Задание 19	166
Задание 20	168
XVI. Модальность (3). Диссонантная диатоника	172
Задание 21	175
XVII. Полигармония: полиладовость, полиаккордика	176
Задание 22	178
XVIII. Линейная гармония. Дублировки. Полифоническая гармония. Полигармонический контрапункт	179
Задание 23	187
Задание 24	188
XIX. Модальность (4). Симметричные лады (2) на диссонантной основе. Полиmodalность	189
Задание 25	191
Задание 26	194
XX. Сонорная гармония. Кластеры. Гармония и тембр	197
Задание 27	204
Задание 28	205
XXI. Двенадцатитоновая гармония: аккорды, ряды, поля, серии	206
Задание 29	216
Задание 30	223
XXII. Так называемая «атональность». Центричные, ацентричные структуры	225
Задание 31	228
Задание 32	236
XXIII. Микрохроматика	237
Задание 33	248
XXIV. Алеаторика. Мобильные структуры	250
Задание 34	266
Приложение	267
Литература	283

ИБ № 3010

Юрий Николаевич Холопов
ЗАДАНИЯ ПО ГАРМОНИИ

Редактор *Р. Шавердова*. Художник *Р. Вейлерт*
Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *Т. Сергеева*
Корректор *Н. Зарева*

Подписано в набор 25.02.82. Подписано в печать 06.09.83.
Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 2.
Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л.
(включая иллюстрации) 18,0. Усл. п. л. 18,0. Уч.-изд. л.
(включая иллюстрации) 21,70. Тираж 20 000 экз.
Изд. № 11888. Зак. 1352. Цена 1 р.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома»
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

1 p.