

И. Истомин

Матричный анализ
музыкальных
произведений в курсе
гармонии

Москва
1998

Министерство культуры Российской Федерации
Российская академия музыки им. Гнесиных

И. Истомин

Матричный анализ
музыкальных
произведений в курсе
гармонии

Учебно-методическое пособие
для преподавателей и студентов
музыкальных учебных заведений
системы
Школа - Училище - ВУЗ

Москва
1998

И. Истомин. Матричный анализ музыкальных произведений
в курсе гармонии. Учебно-методическое пособие. М., 1998. - 70с.

Рецензент – *доктор искусствоведения,
профессор Ю.Н. Холопов*

Учебно-методическое пособие "Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии" посвящено оригинальному методу анализа музыки, вскрывающему логику интонационного процесса (его фазность и гармонирование фаз), использованию этого анализа в учебной практике и влиянию его на учебную и профессиональную деятельность музыканта.

Книга написана в 1984-1985 годах, после рецензии дорабатывалась в 1986 году и была подготовлена к публикации в редакции учебной литературы издательства "Музыка" (план выхода в свет 1992 года). Автор счел целесообразным представить ее читателю в том виде, в котором она сложилась в годы ее написания. В соответствии с этим находится и библиографический список: он не включает названия работ, появившихся после 1986 года.

*Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского
Совета Российской академии музыки имени Гнесиных.*

Введение

Публикуемое учебно-методическое пособие адресовано преподавателям музыкальных училищ и вузов, ведущим курсы гармонии. Кроме того, оно может оказаться полезным для педагогов ДМШ – теоретиков и хормейстеров, обучающих детей на уроках сольфеджио и хора сочинению подголосков к народным песням. Возможность и целесобразность обращения к такому широкому кругу учителей музыки обусловлены тем, что в данной работе читатель предлагается не столько новое методическое решение той или иной конкретной темы училищного или вузовского курса гармонии, сколько новая для большинства педагогов позиция, новая установка для осмыслиения и освещения различных, традиционных для этих курсов, тем и новые подходы к собственно методическим вопросам, связанным с общепринятыми в названных курсах гармонии формами работ – гармоническим анализом, гармонизацией мелодии, сочинением, игрой упражнений на фортепиано.

Более того, намечаются пути, на которых может решаться проблема фразировки, интересующая музыкантов исполнительских специальностей.

Прежде чем говорить об использовании матричного анализа музыкальных произведений в курсе гармонии, следует разъяснить существо и специфику данного метода, несмотря на то, что уже выпущен ряд работ, освещающих его принципы. Эта необходимость вызвана тем, что малая доступность публикаций по проблемам матричного анализа музыкальных произведений не позволила широкому кругу преподавателей гармонии и других теоретических дисциплин получить о нем достоверное представление. Однако начать разговор придется не с репрезентации самого метода, а с характеристики наиболее общих (и известных) условий и особенностей восприятия музыки, без осознания которых не будут ясными основы предлагаемого метода, не будет понятна логика аналитических операций.

Нужно помнить, что, воспринимая музыку, каждый слушатель **непроизвольно** (подчеркиваю это) сравнивает каждый момент звучания с предыдущим и со всеми отзвучавшими до него, а также с возможным интуитивно находимым “образом” последующего момента звучания. Например, слушая знакомый напев “Во поле береза стояла”, каждый воспринимающий его человек спонтанно (неосознанно) сравнивает второй звук мелодии с первым и слышит его повторение, третий со вторым, первым и ожидаемым “образом” четвертого, четвертый - с третьим, вторым и первым, зафиксированными в памяти, и возникающим пятым и т.д. При этом очевидно, что такое непроизвольное сравнение возможно только при условии включения механизма памяти (достаточно непроизвольного, неосознанного включения этого механизма). Если бы эти две операции – спонтанное запоминание и сравнение элементов музыкальной формы (или стадий музыкального процесса) – не производились слушателем, то он не мог бы отличить повторения одних и тех же элементов от введения новых, не воспринимал бы ни повторов одного звука, ни повторов одного мотива, темы, мелодии, части формы (например, реprизы), наконец, не мог бы отличить и воспроизведения уже звучавших произведений от новых.

Такое непроизвольное сравнение всех составляющих музыкальное произведение элементов в ходе прослушивания может быть переведено в ряд осознанных аналитических действий. Так музыканты специально выявляют повторность звуков, мотивов, разделов формы и т.п.

Данное **общеизвестное** положение о важнейших характеристиках процесса слушания музыки приведено здесь для того, чтобы, опираясь на него, сделать заключение о спонтанном “выяснении” слушателями (и подготовленными, и необученными) сходства – несходства образующих произведение элементов, а также, чтобы сходство элементов формы (их повторение – в частности, точное и варьированное) и различие, связанное с включением нового элемента или варьированием звучавшего раньше, обозначить как наиболее **простые** отношения. Эти простые

отношения вскрывались не только интуитивно, но и сознательно – например, при традиционном анализе музыкальной формы: напомню в этом контексте мотивный анализ *f-moll*ной фантазии Ф. Шопена, сделанный Л.А. Мазелем¹; описание техники мотивного строения мелодии в книге Л. Дьячковой “Мелодика”²; попевочный анализ русских песен в трудах фольклористов и т.п. (список может быть довольно большим, так как в него можно включить все, что касалось выявления совпадающих разделов формы, вплоть до сегментов серии в дodeкафонных сочинениях³). Однако, непроизвольно, всеми без исключения слушателями “устанавливаются” не только подобные связи элементов музыкального целого, но и более сложные их зависимости. Какие же отношения элементов музыкальной формы, спонтанно схватываемые при слушании музыки, не фиксировались традиционными методами анализа и определены здесь как более сложные? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно снова вернуться к напеву “Во поле береза стояла” и посмотреть, как соотносятся пятый, шестой, седьмой, восьмой и девятый звуки мелодии друг с другом и с первыми четырьмя тонами (см. пример 1).

Очевидно, что пятый звук не совпадает с предшествующим (четвертым) и следующими тонами – шестым и седьмым, которые звучат на одной высоте; восьмой и девятый разнятся между собой по высоте и не совпадают с предшествовавшими. С точки зрения аналитика, ищущего повторы элементов музыкальной формы (субмотивов и тонов), – принцип повторности в данном построении действует в отношении четырех звуков мелодии из первого такта, двух – из второго и двух мотивов (двух большесекундовых ходов соответственно во втором и третьем тактах). Такое заключение справедливо относительно простейших отношений элементов, характе-

ризуемых терминологическими парами (дихотомическими группами) “повтор – включение нового элемента” (“сходный – различный”, “повторенный – новый”) и “схватываемых” традиционным анализом. Однако при воспроизведении музыки слушатель (и музыкальнограмотный, и неподготовленный) спонтанно “отражает” более сложные отношения элементов формы, “фикссируя” не только их совпадения (повторения), но и их **соподчиненность**, подобие “по соподчиненности” – гармонию. При этом выявление гармонирования элементов “обязательное” для воспринимающего музыку человека, имманентное процессу восприятия, спонтанное действие. Нас будет интересовать установление гармонирования, согласованности, родства через гармонию между построениями музыкальной формы или, другими словами, между фазами процесса интонирования. При этом учитывается, что тот или иной слушатель, в частности музыкант, может говорить, что он не осознает этого поиска гармонирующих построений и его результатов или не хочет осознавать их, учитывается, что он может даже протестовать против попыток осознавать такую спонтанную работу его же собственных анализаторов, но отменить ее при слушании музыки или запретить ее он не в силах – она в природе человеческого восприятия. Остается одно – смириться с этим фактом и последовательно искать в музыкальной форме тождественные, соподчиненные и несходные фрагменты; если согласующиеся построения есть в музыкальной форме, то при слушании музыки и при целенаправленном анализе они будут обязательно установлены. Конечно, некоторые сложившиеся в музыкальной теории стереотипы могут деформировать восприятие, они могут “заслонять” естественные сочетания построений музыкальной формы и их слышание установкой на необходимость доказательства принципа гармонирования или установкой на обязательность множественности таких принципов.

В связи с этим отдельно следует остановится на характеристике принципов гармонирования. Постольку-поскольку соподчиненные, согласующиеся построения отыскиваются внутри одной музыкальной формы, принцип гармонирования ее построений не должен противоречить нормам организации вертикали, свойственным прежде всего анализируемому произведению, а затем и стилю, к которому оно относится. Это указание, на наш взгляд, делает излишним обсуждение вопроса о всеобщем (едином) принципе гармонирования. Этот вопрос, по которому могут быть несогласия, снимается, и устраняет возможность непродуктивной в данном случае дискуссии. В ситуации обращения к анализу конкретной музыкальной формы становится ненужным и повторение известных рассуждений и абстракций о сущности гармонии, множественности принципов строения аккордов и т.п. (но это не значит, что предлагается отказ от выявления сущности аккорда и принципов образования вертикали вообще: подчеркивается лишь мысль о том, что при анализе,

1. Мазель Л. Фантазия *f-moll* Шопена. М., 1937.

2. Дьячкова Л. Мелодика М., 1986.

3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1967.

вскрывающем согласованность фаз процесса интонирования, они “избыточны” – достаточно опоры на знание об аккордике исследуемого произведения и о нормах гармонии того стиля, к которому оно принадлежит). Здесь же нужно сказать и о том, что можно смотреть шире и включить для обоснования гармонирования знания о нормах эпохи, к которой относится данный стиль, и даже о нормах искусства целого региона на большом историческом отрезке – например, европейской музыки, начиная с эпохи *ars nova*. Однако и это знание избыточно: достаточно выбора двух уровней – уровня произведения и уровня стиля, к которому оно относится, так как стиль автора или стиль направления, как правило, связан с нормами культуры той эпохи, в которой он сложился. Так, в прелюдии № 5 op. 11 А. Скрябина, к которой внимание читателя будет привлечено ниже, принципом, лежащим в основе гармонирования ее построений, следует считать терцовый, а не секундовый, квартовый или полиструктурный, так как эта норма определяет строение аккордики, используемой в прелюдии, и нарушение ее (нормы) при поиске гармонирующих построений ведет к несоответствию параметрам стиля молодого Скрябина. В разбирающейся хороводной песне нет гармонических вертикалий (нет не только аккордики, но даже гармонической интервалики). Однако для русского народно-песенного многоголосия и для русской народной инструментальной музыки характерен терцовый принцип организации аккордики. Поэтому принцип построения вертикалей,ственный образцам русского фольклора, песням разных жанров и локальных стилей, определяет и принцип гармонирования при установлении соразмерных построений этой мелодии.

Учитывая вышеизложенное, можно сказать, что гармонирующие построения музыкальной формы – это ее фрагменты, различные время-пространственные (ритмо-высотные) образования (нередко они сильно отличаются друг от друга по внешним признакам, то есть противоречивы), структуры которых способны объединяться в одну, снимающую их противоречия, макроструктуру. Эта макроструктура должна соответствовать по принципам организации аккордики тем нормам строения аккордов, которые действуют в самом анализируемом произведении и проявляются в используемых в нем вертикалех, и нормам образования аккордики в стиле, к которому относится исследуемое произведение. Возникает некая единая трехзвенная иерархически выстроенная конструкция (триада), в которой совпадают, являясь единоосновными, нормы гармонирования элементов формы *a)* на уровне аккордов, представленных в фактуре звучащего произведения, *b)* на уровне гармонических последований, отражающих согласование фрагментов произведения, *c)* и на уровне гармонических норм стиля, к которому оно относится. Нарушение единства принципов построения вертикалей на одном из двух нижних “этажей” данной системы разрушает гармонию, своюственную стилю в целом. Единообразие принципа гармонирования,

проявляющееся на разных ступенях этой системы, позволяет по одному из звеньев выстраивать и всю систему. Так, терцовая координация построений, составляющих мелодию, дает основания для вывода о строении созвучий в возможном многоголосии и о гармонических принципах стиля (действительно, при изучении русских народных песен постоянно возникала ситуация, когда выявленные в одноголосом варианте песни аккорды, отражающие согласованность его фрагментов, совпадали с гармоническими образованиями многоголосых вариантов той же песни).

Отдельно следует сказать о том, что при сознательной установке на поиск гармонирующих построений в музыкальной форме активизируется интуитивное нахождение (способность к интуитивному нахождению) сходных фрагментов музыкального организма. Однако, несмотря на подключение интуиции, результаты анализа нельзя называть “субъективными”, так как, во-первых, они отражают объективные отношения построений музыкальной формы, не зависящие от субъекта, и, во-вторых, эти результаты согласованы с нормами гармонической организации внутри музыкальной формы и нормами стиля, к которому она (форма) принадлежит, то есть они и с этой стороны отражают объективные отношения.

Долгое время выявление гармонирующих построений музыкальной формы не выносилось в плоскость специальной аналитической музыковедческой процедуры и стало обязательным лишь в том виде анализа, который представлен в данной работе.

Обратимся к интересующему нас анализу. В отношении рассматриваемой хороводной песни “Во поле береза стояла” можно поставить вопрос: что получится, если в разбиравшемся ее фрагменте попытаться обнаружить те согласования, которые мы невольно слышим, но чаще всего не осознаем, и которые не отражены в результатах анализа, направленного на поиск повторов тонов и мотивов? Окажется, что пятый звук мелодии, несмотря на несходство по высоте с восьмым, является соразмерным ему, гармонирующем с ним, а третий, шестой и девятый, несмотря на различия по высоте, также родственны друг другу – гармонируют между собой, так как имеют предпосылки к объединению в аккорды как в нормах организации аккордики народной песни, так и в конкретных метроритмических условиях смены, чередования тонов во времени (“соседство”, “окружение” тонов в напеве), дающих возможность состояться (проявиться) этому гармонированию (см. пример 1). Очевидно, что в процессе восприятия, при спонтанном сравнении всех тонов, имеющих определенные длительности и расположенных в определенных зонах пульсирующего музыкального процесса (на определенных долях тактов в нотной записи), мелодия “свертывается” в “гармошку”, в своеобразную мелодико-гармоническую формулу (см. пример 2, в котором ранжиром, одно под другим, выписаны соразмерные построения мелодии).

получили название оборотов-матриц, а анализ по их выявлению стал называться матричным⁴.

С одной стороны, построения (мотивы), образующие мелодическую линию, не повторяются, но при этом гармоничны, подобны друг другу (аналогия с подобными треугольниками в геометрии) и потому свертываются в обороты-матрицы; с другой стороны, они могут быть рассмотрены как “отпечатки” с порождающей модели⁵. Получается, что музыкальный процесс “состоит” из сходных фаз, развитие которых регламентировано воспроизводящимся оборотом-матрицей.

В вынесении в план аналитической процедуры сравнения всех элементов музыкальной формы-процесса с целью установления не только повторности элементов музыкальной формы, но и обнаружения их согласованности, гармонирования – сущность и специфика матричного анализа. Традиционный анализ, ориентированный на поиск повторности элементов музыкальной формы, принципиально отличается от матричного анализа. Контраргумент, заключающийся в утверждении, что исследователи отмечали (и неоднократно) повторенность того или иного гармонического оборота в музыкальной композиции, не следует расценивать как факт, доказывающий тождество традиционного и матричного анализа, так как повторение одного и того же построения с одной стороны, а с другой – включение соразмерных построений, то есть опосредованное через них “повторение” обобщающего их последования, – действия разные.

Продолжая обобщенную характеристику аналитического метода, следует сказать о том, что обороты - матрицы не всегда столь просты, как в хороводной “Во поле береза стояла”: случается, что в обороте-матрице связывается до семи разных аккордов; включаются в эти последования даже модуляции. В связи с этим нужно отметить и то, что музыкальный организм рассмотренной выше песни вырос из одного мелодико-гармонического эмбриона: это одинакоматричная форма, так как все отпечатки в ней “считаны” с одной порождающей модели; однако бывают и различноматричные формы, развертывающиеся из двух или трех оборотов-матриц⁶.

4. Истомин И. Закономерность распределения звуков и созвучий в музыкальной форме (тезисы доклада) // Точные методы и музыкальное искусство (материалы к симпозиуму). Ростов-Дон: Издательство Ростовского университета, 1972.

Истомин И. Матричный анализ произведений профессиональной музыки// Проблемы высотной и ритмической организации музыки. М., 1980.

Истомин И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. М., Советский композитор, 1985.

5. Оборот-матрица выступает в форме как порождающая модель, поэтому это последование аккордов обозначается еще термином Генеральная гармония, то есть порождающая, управляющая гармония.

6. Подробнее об этом см. в работах, указанных в сноске 4.

The image contains two sets of musical staves, labeled 2 and 3. Each set consists of four staves. Staves 1 and 2 in each set show a sequence of notes. A vertical dashed line separates the first two staves from the last two. The third staff in each set is labeled "Оборот-матрица" (Turn-matrix). Staff 4 in each set shows a different sequence of notes, likely representing a transformation or continuation of the pattern established in the previous staves.

На эту формулу “собираются” и все остальные фразы-трехтакты исследуемой хороводной песни (пример 3). Такие формулы, отражающие гармонирование фаз мелодико-гармонического процесса,

Далее, для понимания того, как устроен музикальный организм, недостаточно увидеть, что он развернулся из того или иного мелодико-гармонического последования. Нужно знать – как использован оборот-матрица в форме. Нужна “легенда”, раскрывающая специфику обращения с мелодико-гармонической порождающей моделью, в каждом конкретном случае. Нужно описание действий, приводящих к возникновению **оригинального** музикального образования.

Этим обусловлена необходимость ознакомления читателя с разными приемами варьирования оборотов-матриц при их воспроизведении в музыкальной форме: как правило, изменяется не только «набор» звуков в линиях, но проводится более глубокое варьирование мелодико-гармонического последования. Наиболее типичные метаморфозы порождающей модели связаны – 1) с усечением оборота-матрицы, заключающимся в сокращении начального или конечного созвучия (аккорда) или нескольких созвучий (аккордов); 2) с изменением масштаба длительностей гармонических элементов в матрице: оборот-матрица проводится в увеличении или в уменьшении (чаще всего длительности созвучий-аккордов увеличиваются или уменьшаются вдвое); 3) с изменением порядка возникновения созвучий (аккордов) на обратный – ракоходное проведение оборота-матрицы; 4) с изменением высотных соотношений созвучий в обороте-матрице на обратные – оборот-матрица в обращении.

Эти операции известны музыкантам по технике полифонического письма. Но возникли они в практике народного творчества и оттуда были перенесены в профессиональное искусство.

К этим типичным способам варьирования оборотов-матриц нужно добавить несколько приемов их мутации. Мутация принципиально отличается от описанных выше способов варьирования мелодико-гармонической порождающей модели. Она предполагает некоторое изменение структуры матрицы, в то время как представленные выше приемы варьирования не нарушили типа отношений, существующих между элементами (созвучиями), образующими это обобщенное последование.

1. «Загущение» оборота-матрицы.
2. «Прореживание» оборота-матрицы.
3. Ладо-функциональная мутация.
4. Метро-ритмическая мутация⁷.

Все названные приемы варьирования и мутации оборотов-матриц при воспроизведении последних в музыкальных формах используются в разных сочетаниях и довольно широко, но обязательным, как бы фундаментальным для развития линии (в частности, мелодии) является изменение мелодических положений в процессе «считывания с матриц» при росте музыкального организма (при вос-

7. Читателей, желающих более детально познакомиться с этой техникой, отсылаем к нашей книге «Мелодико-гармоническое строение русской народной песни» (выходные данные см. на с. 6).

произведения, редупликации, как говорят биологи, матрицы). За счет этого достигается продолжение и развитие линии (мелодии) при повторении оборота-матрицы в музыкальной форме. Подобное развертывание линии возможно потому, что звуки, входящие в аккорды из оборотов-матриц, выступают как **взаимозаменяемые** – они могут заменять друг друга, представляя аккорд оборота-матрицы в том месте, где по логике становления музыкальной формы должно воспроизвестись данное созвучие оборота-матрицы⁸. Так в песне «Во поле береза стояла» тоны $e^2 - d^2 - h^1$ из первого аккорда оборота-матрицы, замещая друг друга в соответствующих «зонах» мелодии (на сильных долях тактов), способствуют образованию напева. Вместе с тем, с опорой на принцип взаимозаменяемости возможно создание и гармонирующих с основной мелодией подголосков или самостоятельных линий, соразмерных с мелодией этой хороводной песни (подробнее о сочинении подголосков к песне см. ниже – с. 22-23).

Наконец, характеристика метода требует прояснения важных в методологическом плане позиций при анализе отношений мелодии и гармонии, с одной стороны, и отношений высотных и ритмических параметров музыкального процесса – с другой. Важно, что отношения мелодии и гармонии рассмотрены не в русле взаимодействия двух обособленных, самостоятельных сфер, а представлены как разные стороны единой системы **мелодико-гармонии**, в которой мелодия и гармония выступают не как попеременно господствующие факторы формообразования (например, в музыке разных складов), а как элементы, обусловленные формообразующим единством мелодико-гармония. Такая трактовка снимает издавна обсуждавшееся противоречие мелодии и гармонии, делая спор о главенстве мелодии или гармонии в формообразовании некорректным и излишним, так как разрешает это противоречие в установлении единства более высокого порядка.

Аналогично рассмотрена и другая пара понятий – «высотность» и «ритм»: они тоже мыслятся в неизрываемости в системе **ритмо-высотность (время - пространство)**. Здесь преодолевается традиционное рассмотрение «по отдельности» ритмических и ладо-гармонических (или ладо-мелодических) – высотных параметров. Действительно, матричный анализ будет невозможен, если остановится на характеристике отдельно взятых друг от друга высотных (например, функциональных) и ритмических (например, слогоритмических) формул в народной

8. Можно сказать иначе: если построения музыкальной формы свертываются в мелодико-гармонические последования, то звуки и интервалы, образовавшие аккорды этих последований, оказываются **взаимозаменяемыми** при представлении (репрезентации) оборота-матрицы в условиях его фрагментарного воспроизведения в процессе «роста» музыкального организма, то есть при «повторениях» оборота-матрицы в музыкальной композиции.

песне) показателей музыкальной формы. Опять-таки важно, что обороты-матрицы отражают не взаимодействие высотных и ритмических формул (например, ритмоформул и функциональных рядов, характеризующих последований аккордов), а их единство как параметров, репрезентирующих музыкальное время-пространство. Поэтому оборот-матрица может быть понят как единица измерения звучащего времени-пространства. Но вместе с тем он не абсолютная единица, а мера каждого отдельного музыкального организма, существующего как звуковой процесс (процесс интонирования).

Затронув в описании вводимого в курс гармонии нового метода обобщенные философские категории (время, пространство, время-пространство) и указав на существенные черты избранной позиции, в которой преодолевается дизъюнктивный взгляд на явления (разобщенность, обособленность элементов), вернемся в сферу музыковедческого исследования для уточнения деталей матричного анализа.

Действует ли описанный принцип согласования фрагментов музыкальной формы в профессиональной музыке, “свертываются” ли формы академической музыки на обороты-матрицы? Этот вопрос имеет положительный ответ, и в качестве примера, помогающего обосновать данное утверждение, приведем анализ прелюдии № 5 из оп. 11 А. Скрябина. Матричный анализ этой прелюдии целесообразно сделать потому, что опубликован образец так называемого целостного анализа этого сочинения А. Скрябина⁹: появляется возможность сравнения двух подходов и уяснения их различий.

Если при целостном анализе рассмотрение содержательной стороны музыки является первоочередным, исходным и определяющим этапом исследования, а решение “технических, музыкально-языковых” проблем – задачей “второго рода”, необходимой “для более полной оценки оригинальности пьесы и содержащейся в ней творческой находки” (по выражению Л.А. Мазеля)¹⁰, то при матричном анализе акцент смещается. Условно говоря, технологические проблемы не являются “второродными”, они понимаются как фундаментальные по отношению к содержательным: “технология”, в широком смысле, трактуется как метод формования смысла в музыкальном искусстве. Поэтому обсуждение проблем содержания (значения и т.п.) с полным основанием, то есть аргументированно, ведется не до, а лишь после матричного анализа, после того, как с его помощью будет уточнена структура интонационного процесса, после того, как будет понята синтаксическая организация “выскаживания”, оставленного композитором. Другими словами, не некое “чувствование смысла” произведения, догадка о “тайне” авторского высказывания или, в лучшем случае, проникновение в

“подтекстовый пласт” произведения в результате вслушивания в музыку и анализа контекста, в котором оно существует, будут определять (детерминировать) “технический” комментарий исследователя, выбор им нужных технических деталей, а наоборот, - “технологический” ракурс будет способствовать проверке “на истинность” первой “догадки” о смысле музыки, будет помогать “вслушиваться” и обеспечивать верность суждения об интонационности, смысле, содержательности и ценности произведения (при этом само собой разумеется, что импульсом творчества и “толчком”, заставляющим композитора продвигаться в “зоне” технологических операций, является цель достигнуть выразительности сочинения, воплотить в нем определенный смысл; целью исследователя, которой нельзя пренебречь, будет постижение замысла композитора и путей его воплощения).

Матричный анализ показывает, и это станет ясным по ходу развертывания нашего сюжета, что окончательное суждение об интонационной выразительности исследуемой пьесы или гармонизуемой задачи нельзя составить, игнорируя результаты рассмотрения фазности и соразмерности фаз звучащего времени-пространства.

Целостный анализ, представленный названной выше работой Л.А. Мазеля, развивает подлинно музыковедческую (гуманитарную) линию исследований, определенную в трудах Б.В. Асафьева. Продолжением ее в новых условиях служат работы Е.В. Назайкинского (например, “Логика музыкальной композиции”. М., 1982) и В.В. Медушевского (“О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки”. М., 1976). У матричного анализа иные истоки: здесь в фундаменте – композиторские техники, восходящие, в частности, к учениям о гармонии, форме, композиции и т.п. (например, учебники П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова по гармонии). Вместе с тем это не означает отказа от обогащения данной ветви музыкознания идеями, развертывающимися в других отраслях науки, в частности, в гуманитарных дисциплинах. Это, связанное с композиторской практикой и работающее на нее, направление исследований уже, условно говоря, гуманитарных, но получаемые в нем знания о строении музыкальных текстов точнее. Задача развития музыкознания требует сочетания двух названных линий, а не их противопоставления и взаимоисключений.

Вынося в план аналитической процедуры описанное выше спонтанное сравнение всех элементов музыкальной формы, предпримем поиск гармонирующих, соразмерных построений в избранной прелюдии А. Скрябина. Их соразмерность отражена в обороте-матрице, суммирующей все построения прелюдии. Однако, прежде чем вывести его, рассмотрим каждое из построений внимательнее. Очевидно, что первая и вторая фразы сходны: вторая повторяет первую с небольшими изменениями (пример 4; см. первые две двойные строки). Третье построение – вариант, figurально выражаясь, усе-

9. Мазель Л. Вопросы анализа музыки (опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики). М., 1978. С. 319-324.

10. Там же. С. 322.

ченной “с хвоста” и проведенной в увеличении в параллельном миноре первой фразы (пример 4; см. третью пару строк). Нетрудно увидеть и то, что четвертое построение – тоже вариант первого, но “усеченного” “с головы” и “с хвоста” (пример 4; четвертая пара строк – четвертая двойная строка).

Установление согласований в форме (матричный анализ) указывает на то, что в первом предложении периода (прелюдия написана в форме периода с “кодой”) четыре построения и лишь в четвертом находится каденция. Если же спросить о том, где завершается третье построение прелюдии, музыканта, опирающегося на традиционное представление о развертывании музыкальной формы, то он с уверенностью ответит, что оно заканчивается половинной каденцией и суммирует две предшествовавшие ему фразы, то есть будет выявлено не четыре, а три субконструкции в первом предложении, а структура (масштабно-тематическая структура предложения) будет определена как суммирование. Налицо различные результаты анализа при традиционном и матричном подходах. Замечу, что при традиционном анализе внимание будет обращено и на эллиптическое сопряжение, которое оказывается внутри обединяющей фразы. При матричном анализе этот эллипсис в меньшей степени привлекает внимание, так как находится на грани третьего и четвертого построений и не воспринимается как “исключительно смелое” “нарушение” типовой функциональной логики.

Здесь нужно подчеркнуть, что если смотреть лишь функциональные характеристики аккордов в выделенных фразах при традиционном прочтении формы, то их последования будут трактованы как разные, непохожие одно на другое, их мелодико-гармоническое родство не будет отмечено, так как в первом и втором построениях по четыре аккорда – V_4 , $IV\ III_6\ I$, а в третьем пять аккордов – $V_7\ II_7\ V\ II_7\ V_9$ – и *h-moll D-dur*

при этом функции их не совпадают.

При матричном анализе становится очевидным, что все четыре фрагмента первого предложенияозвучны, гармоничны, родственны между собой и с построениями второго предложения: все они свертываются на обобщенный оборот-матрицу (пример 4; см. схему на нижней строке примера). Если это родство почему-либо не видно и не слышно сразу, то для того, чтобы отчетливее увидеть согласованность построений и вывести оборот-матрицу, все их предварительно следует выписать на одном высотном уровне, как это сделано, для наглядности, с фрагментами первого предложения (пример 5). Такого приема следует придерживаться обязательно на первых стадиях обращения к матричному анализу; это позволит избежать ошибок при выведении оборотов-матриц: в них не будут записываться “лишние”, неаккордовые звуки и, вместе с тем, не будут выпускаться важные для развития линий и гармонического варьирования аккордовые тоны. В связи с проблемой отражения в оборотах-матрицах мелодии следует заметить, что обороты-матрицы –

мелодико-гармонические образования, а не только гармонические последования, так как в оборот-матрице если не всегда записаны все звуки мелодии, то ее важнейшие черты все-таки непременно прорисованы (ср. пример 3, в котором все тоны мелодии вошли в оборот-матрицу, и пример 4, в котором ясно проступают основные для мелодии опорные тоны: так мелодический ход первых двух фраз $a^1-h^1-cis^2-d^2$ – тематическое, мелодическое $P\ P\ P\ P$

зерно прелюдии – является составной частью обобщенного мелодико-гармонического последования; эта фигура легко просматривается в верхнем пласте оборота-матрицы; то же самое можно сказать и о других мелодических образованиях).

Понимая, что в небольшой работе, посвященной в принципе не столько матричному анализу музыкальных произведений, представляющих разные направления, сколько применению матричного анализа в курсе гармонии (шире – в теоретических курсах), невозможно описать все стили и даже важнейшие из них (недостаточен объем работы), нельзя не откликнуться на возникающий перед всяkim вдумчивым читателем вопрос о широте зоны, в которой действует подобная организация музыки и не привести разбор произведений эпохи Возрождения и музыки композиторов XX века – С. Прокофьева, Р. Щедрина, А. Шенберга. Выбор произведений, принадлежащих этим эпохам, раздвигает хронологические границы, “начальная” из которых близка к периоду фольклорного существования музыки (фольклорный же материал уже исследован методом матричного анализа), а “конечная” связана с музыкой наших дней (остается открытym лишь вопрос о музыке Средневековья, так как нормы музыки барокко, венских классиков, романтиков близки закономерностям, по которым строится русская музыка XIX столетия, в настоящей работе представленная прелюдией А. Скрябина).

Итак, выбор произведений, дополняющих анализ прелюдии А. Скрябина, обусловлен принадлежностью к периодам, обозначенным удаленными хронологическими точками, очерчивающими большое историческое пространство.

В примере 6 выписаны ранжиром гармонирующие построения, образующие при последовательном чтении сверху вниз полный текст пьесы испанского композитора эпохи Возрождения Л. Милана, сочиненной в 1535 году для лютни и названной “Павана” (см. вкладыш).

Как и в прелюдии А. Скрябина, в пьесе воспроизводится один оборот-матрица. По этой причине оба музыкальных произведения относятся к одинаковым матричным формам. Однако, в отличие от прелюдии А. Скрябина, в “Паване” Л. Милана наблюдается большее разнообразие приемов работы с оборотом-матрицей, что затрудняет осознание единства пьесы на “генетическом” уровне /родство “отпечатков” с оборотом-матрицы здесь не столь очевидно; оно станет ясным в ходе дальнейшего описания этого сочинения/.

Форму пьесы можно считать простой трехчастной, так как в линии верхнего голоса в последней трети “Паваны” явно намечается повторение экспозиционного материала /см. сдвоенную – “фортелианную” строку – 15 строку примера 6/. Реприза почти полностью повторяет первую часть: в результате развития осуществленного в середине, композитору потребовалось изменение лишь одного – предпоследнего “отпечатка” с оборота-матрицы” /ср. 6 и 20 строки примера/.

Средняя часть отличается от крайних разделов формы уже с первых тактов: в них изменился профиль мелодии; ее линия захватывает те высотные уровни, которых нет ни в экспозиции, ни в репризе /ср. 1-2 и 15-16 строки примера с 8-9/. Несколько усложнена в этих построениях гармония: вместо субдоминантового трезвучия появилось трезвучие второй ступени /использован прием внутрифункционального варьирования/.

Но не только этими деталями отличается середина от окружающих ее разделов; в ней появились и “новые” элементы – два таких “отпечатка” с оборота-матрицы, которые отсутствуют в экспозиции и репризе /см. строки 10-11/.

Все многообразие мелодико-гармонических оборотов регламентируется порождающей моделью, которая в полном своем варианте /как двутакт/ и в первичном /основном/ ладофункциональном облике включает септаккорд шестой ступени /или “преобразованную” тонику с секстой/ - половина доля; доминантовый септаккорд – целая; и тоническое трезвучие – полный такт. Этими двутактовыми “отпечатками” с порождающей модели обозначены каденции. Их три /строки 7, 14 и 21/. Начальная тоника в этих каденциях представлена по-разному: в первом случае как септаккорд шестой ступени; при завершении середины и репризы эта “тоника с секстой” заменена на тоническое трезвучие /ср. 7 строку с 14 и 21/.

Оборот-матрица воспроизводится /репродуцируется/ в этой пьесе не только полностью, но и с различными усечениями /“с головы”, “с хвоста”/. На третьей строке примера дано такое усеченное последование в основной тональности /от звука “фа”/; аналогично и на 17 строке /в репризе/. Но оно же, будучи смещенным на кварту вниз /отчего функциональные значения аккордов изменились; произошла ладофункциональная мутация оборота/, определило развитие фрагмента пьесы, размещенного на четвертой строке примера. Кроме того, композитор использовал не только прямое, но и ракоходное воспроизведение порождающей модели /см. строки 1-2 и 5, 8-9 и 12, 15-16 и 19/. Основная формула оборота-матрицы проводится автором пьесы и в обращении /см. ее “усеченные” варианты на строках 11 и 12/. Введена композитором и ракоходная разновидность обращенной порождающей модели /строки 6 и 13/. Очевидно, что смещение оборота-матрицы на разную высоту в условиях одной ладотональности и включение обращений порождающей модели создают те трудности для

анализа, о которых говорилось выше. Однако эта неочевидность “свертываемости” целого на порождающую модель не отрицает возможности и факта “свертываемости” и в пьесе Л. Милана мы ее наблюдаем так же, как и в более простой в этом смысле прелюдии А. Скрябина /действительно в рассмотренной прелюдии А. Скрябина меняются тональности воспроизведения модели, меняется ее масштаб, делаются ее усечения, но основной функциональный каркас оборота-матрицы, несмотря на внутрифункциональное варьирование угадывается во всех отпечатках с легкостью/.

Пьеса С. Прокофьева - № 3 из цикла “Сказки старой бабушки” – различноматричный музыкальный организм¹¹. В примере 7 (см. вкладыш) сопоставлены гармонирующие построения и становится ясным, что в теме “работают” два оборота-матрицы в первом из которых связываются четыре аккорда, находящихся в секундовом отношении ($h_{\delta_3} - C_7 - D_{\delta_3} - e_{\delta_3}^6$), а во втором – два квarto-квинтового соотношения ($e_{\delta_3} - h_{\delta_3}$). Чтобы не делать пример громоздким и не выписывать мало что меняющие построения второго проведения темы в экспозиции (с контрапунктом) и репризе, следует указать лишь одну деталь, которую прибавляет контрапункт ко второму обороту-матрице (b): включение звуков *cis* и *c* в двенадцатом такте пьесы несколько усложняет ее первый аккорд – трезвучие *e – g – h* превращается в квинтсекстаккорд *e – g – h – cis (c)*.

Читателю, желающему продолжить анализ этой пьесы, можно подсказать, что в тактах 18-21 дан отпечаток с оборота-матрицы *a*, проведенного в ракоходном движении (18 т. 19 т. 20 т. 21 т.). Здесь же

d C B a

следует заметить, что все развитие в четырехтакте проходит на фоне двойного органного пункта *e – c*. В тактах 18-19 на него насливается фрагментарное воспроизведение мутировавшего второго оборота-матрицы (b): он превратился в последование гармонических интервалов – увеличенной кварты *c – fis*

18 т.

и сексты *e – c (fis – c* аналогично *e – h* из оборота-19 т.

матрицы “b”). В тактах 22-25 секвентно воспроизводится (шаг на малую септиму) вариант фрагмента, возникшего в тактах 18-21. В тактах 26-27 и 28-29 “работает” оборот-матрица “b”: $h_7 - Fis_6^6$ и $h_{\delta_3} - Fis_{\delta_3}^6$

26 т. 27 т. 28 т. 29 т.

аналогичное построение в тактах 32-33 дано в обращении и с альтерацией второго аккорда: $G_{\delta_3} - Cis_{\delta_3}^6$. В тактах 35-38 повторена “конструкция” тактов 26-29, но на малую терцию выше.

В результате анализа пьесы С. Прокофьева можно сделать вывод, что композитор так выстроил свое сочинение, что его матричный анализ возможен. Другими словами, С. Прокофьев использует традиционные нормы музыкального мышления.

Подобные нормы организации музыкального

¹¹. Подробнее об этом см., например, в книге “Мелодико-гармоническое строение русской народной песни”.

материала можно наблюдать и в сочинениях авторов более позднего времени – тех авторов, чьи произведения в целом лежат уже в русле “модерн стиля”. Но эти нормы здесь проявят себя уже не во всем произведении, а лишь в его “фрагментах”: например в мелодическом тематизме. Так, если в фольклорной музыке и в сочинениях композиторов-классиков музыкальная ткань всего опуса свертывается на оборот-матрицу, то в произведениях современных авторов, создающих традиционный (мелодизированный) тематизм, подобное явление можно наблюдать в отношении либо отдельной линии, либо темы сравнительно небольшой протяженности. Например, в оратории Р. Щедрина “Ленин в сердце народном” на обороты-матрицы свертывается тема песни-плача (это наиболее яркая тема из эпилога сочинения), о которой анализирующий ее музыкoved И. Земцовский пишет, что это “необходимое (и добавлю, столь долгожданное) мелодическое обобщение”, запечатлевшее “глубокое лирическое чувство”, что “этот эпилог – без преувеличения композиторский шедевр автора”¹².

Действительно, этот островок песенности и ладово организованной мелодики выделяется в окружении многочисленных сонорных эффектов своей естественностью и правдивой музыкальной лирической интонацией. Достаточно сравнить интонацию фрагмента песни-плача с выразительностью суперхроматической мелодики из второго *Lamento*, в котором наибольшее впечатление оставляет ритмоформула сказового стиха (ритмизованная речь), а не собственно напев.

Интересующий нас фрагмент из Эпилога имеет мелодический рисунок, охватывающий широкий диапазон и включающий “оппозицию” одноименных мажора и минора, терции которых расположены в разных регистрах (пример 8).



В приведенной линии в силу свертываемости напева на мелодико-гармонические построения (обороты-матрицы) обнаруживается скрытая в ней терцовая гармония и легко определяется его стилевая “принадлежность” к народно-песенному искусству (пример 9).

Мелодия развивается так, что слышными становятся чередования устоя (комплекс $f^M - a^M - d^1 - fis^1 - h^1$ – тоника с секстой D – *dur-moll*) и неустоя (комплекс $a^M - e^1 - h^1$ – своеобразный неполный доминантовый нонаккорд). Подобный принцип сложения мелодий характерен для русских песен. Потому

и возникают у слушателя ассоциации с народным искусством.



Но одновременно встает и вопрос об ограниченности сочетания этого эпизода с окружением, с целым, их гармоничности. Приходится признать, что нормы построения этого самого яркого фрагмента оратории находятся в противоречии с принципами организации звучаний и образования линий во всем сочинении. Эта мелодия и подобные ей – яркие островки, возникающие на иных основаниях, чем “обволакивающий” их общий фон суперхроматических сонорных звучаний; их выразительность традиционно-музыкальна и противоположна интонации, драматургически хорошо выстроенного, но шумового по природе, окружения.

Однако если фольклорные ориентации, связи с жанрами народной песни в данном сочинении выводят Р. Щедрина к древним нормам организации музыки, то более последовательные композиторы – пуристы модерн стиля – не допускают в своих опусах подобныхrudimentарных образований: в чистых по стилю дodeкафонных, сериальных и алеаторических композициях закон гармонирования частей музыкальной формы или, другими словами, фаз музыкального процесса не действует. Он заменен иными канонами-правилами.

Действительно, если взять пьесы из первого же дodeкафонного сочинения А. Шенберга – из сюиты оп. 25, – то аналитику трудно будет найти гармонирующие время-пространственные построения подобно тому, как это делалось во всех ранее рассмотренных композициях. И в самом деле, – как найти их в теме “Гавота”? (пример 10).

Во-первых, в теории дodeкафонии звуки, образующие серию и возникающие звучания, не выступают как взаимозаменяемые. Взаимозаменяемость противоречит идеи “абсолютного” равенства тонов

12. Земцовский И. Фольклор и композитор. М., 1978. С. 97-99.

Гавот

Etwas langsam (♩ - ca 73) nicht hastig

А.Шенберг, соч. 25
(Австрия)

(х) Цит. по публикации:
“Пьесы современных зарубежных композиторов для фортепиано”. Сост. Н. Копчевский.
Отмеченный звук по нормам додекафонной техники следовало бы считать не ges, а g.

по значимости (не по значению, а по значимости) при их формальном различии (реально оно утрачивается) – равенства, не допускающего субординации звуков в созвучии (деления их на – основной, независимо от того, расположен ли он в басу или в верхнем горизонте – “этаже” аккорда, и подчиненные). Взаимозаменяемость же не может миновать противоположной установки, предлагающей различие тонов по значимости при сходстве (равенстве, единстве) их по ладовой функции.

Во-вторых, в додекафонии (а позже и в сериальных композициях) высотные и ритмические параметры сочинения задаются как “отделенные” друг от друга и взаимодействующие: например, высотная серия может рассчитываться без участия ритма (ритм может быть как бы свободным), при этом длительности звуков серии произвольны по продолжительности и при повторениях серии или ее сегмента они могут представлять в новом ритмическом рисунке, могут смещаться с сильного времени такта на слабое и наоборот. Очевидно, что они оказываются неподчиненными тем условиям, которые складываются при действии формул ритма гармонических смен, запрограммированных в оберотах-матрицах (например, в песне “Во поле береза стояла” звуки h^1 и d^2 не могут появляться как основные аккордовые тоны на вторых долях тактов, а тоны a^1 и c^2 – на первых долях тактов). При выстраивании звуковых серий организуются лишь высотные параметры (звуковое пространство), а не ритмо-звуковысотные (звуковое время-пространство). В додекафонии А. Шенберга порождающие модели по природе лишь звуковысотные, а не ритмо-звуковысотные, как в традиционной классической музыке. В тех же случаях, когда задаются серии не только для высоты, но и для длительности звуков,

чаще всего число элементов в серии длительностей и в серии тонов не совпадает. Это приводит тоже к нестабильности в ритмическом рисунке смены функций: нет единства в формулах смены “гармоний”. Поэтому невозможно найти и гармонирующие построения музыкальной формы.

В-третьих, не ясны принципы, на основе которых построения в додекафонных сочинениях можно считать гармонирующими. Если в описанной выше триаде, связанной с традиционной музыкой, принципы организации вертикали в отдельном произведении совпадали с принципами организации вертикали в стиле и даже в целом в культуре определенной эпохи и региона, и в связи с этим устанавливались нормы гармонирования построений музыкальной формы, то как быть в отношении современных произведений, когда созвучия в каждом из них свои (рассчитаны для данного сочинения) и даже внутри одного сочинения разные, так как являются результатом разнообразных сочетаний звуков, входящих, например, в сегменты додекафонной серии. Как найти время-пространственные согласующиеся построения, скажем, в экспозиции и, условно, репризе “Гавота” А. Шенберга, в которых совпадают тоны по абсолютной высоте, но оказался разным ритм смены звуков и использован прием пермутации, приводящий к тому, что “созвучия” в “репризе” начинают следовать не в том порядке, в каком излагались в экспозиции? (пример 11).

Какие созвучия считать нормативными и отражающими согласования (гармонирование) построений? Те, которые получились от сопоставления построений, или те которые присутствуют в тексте и столь разнообразны по структуре? Квартовая, терцовая (неполный септаккорд) и секундовая (гроздь



из секунд) – все эти структуры есть в тексте (пример 12).

Можно ли приравнивать свернутый в вертикаль сегмент серии к созвучиям, образованным “полифоническими” сочетаниями разных сегментов серии? – ведь они несходны. Что в таких созвучиях считать взаимозаменяемыми тонами: тоны сегмента серии или тоны созвучий, образованных сочетаниями разных тонов из разных сегментов? Вероятно, не те и не другие: первые по правилам додекафонии независимы друг от друга и только в “искусственных” комментариях теоретиков могут характеризоваться как выполняющие функции друг друга, вторые столь разнообразны в сочетаниях друг с другом, что нельзя говорить о “закрепленных” вертикальных образованиях, которые они должны, взаимозаменяясь, представлять, а тоны, не образующие постоянного единства, не объединенные через “типовое” созвучие, нельзя считать и представляющими его.

Очевидно, что принцип гармонирования построений музыкальной формы (отражаемый оборотами-матрицами) в модерн музыке оказался замененным принципом звукового единства горизонтали и вертикали (например, сегмент серии может трактоваться то в гармоническом, то в мелодическом плане) или принципом их звукового несходства и вытекающей из него дополнительности (принцип дополнительности). И приходится признать, что эта замена привела к нарушению органичности

музыкальной формы как согласованности, гармоничности всех ее фаз, внешне разных, но равнодлительных или соразмерных по времени и по высоте одновременно, к нарушению из-за введения тождественных по звуковому составу построений формы, но не равнодлительных и не соразмерных по времени (следовательно, не соразмерных и по время-пространственным параметрам, так как время не учтено).

Итак, дополнительное исследование, предпринятое в рамках этой небольшой работы, исследование произведений эпохи Возрождения и современных композиций, обозначило границы (в общих чертах), в которых метод матричного анализа сегодня можно считать пригодным для изучения музыкального искусства.

Каким же образом представления о строении музыкальных произведений, получаемые при матричном анализе, влияют на формы работ, традиционно включаемые в курсы гармонии, - на анализ, решение задач, сочинение, игру упражнений на фортепиано?

Гармонический анализ

Для того, чтобы понять – чем обогащает данную форму работы матричный анализ, необходимо вспомнить уже сложившиеся параметры гармонического анализа. Для его характеристики целесообразно взять те рекомендации, которые высказаны прямо или подразумеваются в учебниках гармонии принятых и используемых в училищах и вузах, и являющихся основными в сфере специального музыкального образования. В трудах ленинградских авторов – Ю. Тюлин, Н. Привано. “Учебник гармонии”; Ю. Тюлин, Н. Привано. “Теоретические основы гармонии” – нет специальных разделов, посвященных гармоническому анализу. Однако в структуре этих работ определенно выступает то содержание, которое авторы высвечивали, обращаясь к анализу гармонических средств в курсе гармонии. Отчетливо это видно, например, в плане четвертой главы “Теоретических основ гармонии”, в которой рассмотрено построение гармонических задач. Первый параграф главы освещает общий вопрос о композиционных навыках в учебной работе, а дальше идет обозначение тех линий, по которым развертывался гармонический анализ. Безусловно, при аналитической работе охватывался более широкий круг параметров музыкальной формы, чем это обозначено в рассматриваемой главе о построении гармонических задач, но самое важное для анализа, неисключаемое из него, постоянно в него вводимое, здесь указано:

“Глава 4. Построение гамонических задач.

- § 1. Композиционные навыки в учебной работе.
 - § 2. Форма и фактура гармонических задач.
 - § 3. Предложение и период.
 - § 4. Предложения и периоды в гармонических за-

дачах. Связывание предложений.

§ 5. Ритмические соотношения аккордов (о расположении аккордов в такте, на долях такта. – И.И.).

§ 6. Распределение аккордов в периоде (о расположении функций аккордов в первом и втором предложениях, о кадансах, гармонической красочности второго предложения. – И.И.).

§ 7. Тематические образования в мелодии".

В учебнике гармонии московских авторов (И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов) специально посвящена проблемам анализа тема № 60 – “Некоторые вопросы гармонического анализа”. В § 3 – “Основные приемы гармонического анализа” – авторы предлагают план подобной работы:

1. “Гармонический анализ следует начинать с определения главной тональности (...).
2. Следующим моментом в анализе являются кадансы (...).
3. Затем желательно сосредоточить в анализе внимание на простейших моментах координации (соподчинения) мелодического и гармонического развития (...).
4. При детальном гармоническом анализе данного аккордового последования (хотя бы в рамках периода) необходимо полностью уяснить, какие здесь даются аккорды, в каких обращениях, в каком чередовании, удвоении, при каких обогащениях неаккордовыми диссонансами и пр. (...).
5. При гармоническом анализе отмечаются также регистровые особенности (...).
6. В анализе нельзя пройти и мимо вопроса о частоте смен гармоний (иначе говоря, о гармонической пульсации). Гармоническая пульсация во многом определяет общеритмическую последовательность гармоний или свойственный данному произведению тип гармонического движения. В первую очередь гармоническая пульсация обуславливается характером, темпом и жанром анализируемого музыкального произведения (далее речь идет о сменах гармонии на тех или иных долях такта. –И.И.).
7. Следующий момент анализа – неаккордовые звуки и в мелодии, и в сопровождающих голосах (...).
8. Сложным в гармоническом анализе представляется вопрос о смене тональностей (модуляции). Анализироваться здесь может и логика общего процесса модуляции, иначе – логика в функциональном последовании сменяющихся тональностей, и общий тональный план, и его ладоконструктивные свойства (...).
9. Черты развития или динамики в гармоническом языке выпукло подчеркиваются гармоническим варьированием (по мнению авторов, это нельзя оставить без внимания. – И.И.).

10. Анализ образцов с альтерированными аккордами (последний пункт рассматриваемого плана. – И.И.”).

Исследуя различные рекомендации, даваемые учащимся известными преподавателями гармонии в тех или иных учебниках, пособиях, заданиях, можно найти штрихи, дополняющие приведенный выше план гармонического анализа, однако они не изменяют его существа. Так, в первой части учебника “Гармония” В. Берков (см. список литературы) предлагает студентам теоретических отделений вузов: “Выполняя более развернутые гармонические анализы, следует исходить из высшей и конечной цели: в идеале они должны вести к познанию гармонии сочинений в связи с мелодикой и другими компонентами музыкального языка, в связи с формой и содержанием. Составной частью таких разносторонних и углубленных анализов является характеристика особенностей гармонического стиля данного автора, данного произведения, что требует сравнения с другими композиторами и их сочинениями.

Построение подобных анализов может быть, например, таким: вначале рекомендуется оценить произведение в целом, коротко сказать об его замысле, общем характере, музыкальной форме. Отмечая более или менее крупные части сочинения, рекомендуется сразу же назвать важнейшие тональности. Это приведет к выяснению тонального плана.

Далее целесообразно заниматься детальным анализом гармонии в рамках сравнительно небольших построений.

В завершающей стадии анализа можно подробнее остановиться на тональном развитии произведения, выделить некоторые связи гармонии и формы (например, гармония в моменты кульминаций), гармонии и компонентов музыкального языка. Желательно обобщить некоторые наблюдения о гармоническом стиле сочинения и указать на значение гармонии в воплощении художественного замысла”¹³. И далее еще несколько интересующих нас деталей: “Анализ функциональных отношений и голосоведения должен проходить во взаимной связи. Полнота характеристики гармонии требует также и внимания к ее колориту[...]. Следует также уделять должное внимание фактуре, так как индивидуальный облик одинаковых аккордов и их сочетаний во многом зависит от изложения гармонии”¹⁴.

В “Контрольных заданиях по гармонии” для студентов-заочников дерижерско-хорового факультета ГМПИ имени Гнесиных, составленных В.А. Кирилловой, отмечается: “Анализ музыкального произведения предполагает не только формальное умение определить имеющиеся в нем гармонии, но и умение найти основные закономерности гармонического развития в данном сочинении или музы-

13. Берков В. Гармония. Ч. I. М. 1962. С. 10.

14. Там же. С. 11.

кальном отрывке (подчеркнуто мною. – И.И.), а иногда и умение услышать характерные гармонические приемы, близкие творческой индивидуальности композитора.

Анализируя произведение, необходимо сделать хотя бы самые элементарные выводы относительно его формы, тонального развития, аккордики в целом, средств модуляции, неаккордовых звуков и т.д. Следует специально отметить интересные гармонические приемы, например, в области диатоники, альтерации, эллиптические обороты, энгармонизм и многое другое в зависимости от конкретного музыкального текста¹⁵.

Ю.Н. Холопов в “Заданиях по гармонии” обозначает “общий костяк плана ответа по гармоническому анализу (то есть за вычетом всегда имеющейся специальной проблематики) примерно таким (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 коде¹⁶.

Суммируя предложения ленинградских и московских авторов, читатель получит картину, характеризующую традиционный гармонический анализ.

Что же вносит матричный анализ в аналитический раздел курса гармонии? Во-первых, сама схема плана, по которому развертывается анализ, обогащена пунктом о необходимости установления того явления, которое обозначено нами как гармонирование построений музыкальной формы, и о необходимости выведения оборотов-матриц, отражающих это гармонирование. Во-вторых, изменяются результаты анализа в целом: в дополнение к традиционной характеристике гармонических средств, функций аккордов, тональных планов, каденций, формы, ее структуры, неаккордовых звуков и т.п. матричный анализ 1) вскрывает формообразующую роль мелодико-гармонических оборотов, 2) уточняет представления о структуре музыкальной формы, ее чле-

нении по фазам, соответствующим оборотам-матрицам, ее синтаксисе, 3) дает точные знания о формульности ритма гармонических смен (сравни, например, с пунктом 6 из плана, предложенного в “бригадном” учебнике московских авторов), 4) дает новое понимание целостности музыкальной формы – того, что в народной песне и в классической музыке процесс интонирования фазный и его фазы гармоничны; 5) помогает уяснить и по-новому осознать отношения мелодии и гармонии, снимая их известное противоречие в понятии мелодико-гармония (сопоставь с пунктом 3 из плана московских авторов).

Представления, внесенные матричным анализом в аналитический раздел курса гармонии, влекут за собой перестройку в подходах к решению гармонических задач, к сочинению, к игре упражнений на фортепиано. Здесь нужно последовательно рассмотреть эти модификации.

Гармонизация мелодии

Решение задач – форма работы, которая существует на всех ступенях изучения гармонии и во всех курсах – специальных и общих.

Какие цели преследуют преподаватели гармонии, включая в учебный процесс эти упражнения? Прежде всего – это отработка правильного голосоведения и развитие музыкального слуха, который на задачах по гармонизации тренируется в нахождении естественных (подходящих к мелодии) гармонических средств, их естественного взаимодействия с мелодией и естественного расположения в музыкальной форме. Как более высокая цель выступает совершенствование чувства формы, чувства стиля и эстетического вкуса воспитанников.

Какова цепь методически выстроенных действий, предлагаемых учащимся (студентам) при гармонизации мелодии и обеспечивающих достижение обозначенных целей?¹⁷

Предварительно мелодия играется на инструменте (возможно, не один раз) или пропевается учащимся – это необходимое условие работы. В лучшем случае преподаватель начинает развертывать эту цепь действий с требования определить жанр, к которому относится гармонизуемая мелодия (1). Далее следует выяснение стиля (2). После этого (опять-таки берем лучший случай, когда педагог обладает высокой музыкальной культурой и способен вести занятия подобным образом) предлагается определение (перечисление, “высвечивание”) типичных для названного стиля и жанра гармонических средств

15. Кириллова В.А. Контрольные задания по гармонии для студентов-заочников дирижерско-хорового факультета. М., 1966. С.В.

16. Холопов Ю. Задания по гармонии. М., Музыка, 1983. С. 10-11.

17. См. для сравнения рекомендации к решению задач в книге Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. М., 1986.

(3). Следующим шагом является установление формы, в которой написана мелодия, предложенная для гармонизации, - в соответствии с этим намечаются каденционные участки формы (4). Далее обычно рекомендуется найти повторяющиеся на одной высоте и секвентно мотивы и фразы и определить масштабно-тематическую структуру периода (5). Наконец, преподаватель предлагает учащимся (в том случае, если задача не контрольная) обозначить специфические для данной задачи гармонические средства, которые, по условию, требуется включить в ее решение, и предположить те места в форме, где их удобнее использовать (6).

После этого учащийся (или студент) самостоятельно или с помощью педагога (всей группой) выполняет гармонизацию мелодии, начиная с первого такта и продвигаясь слева направо до уже намеченной половиной каденции, а далее – с первого такта второго предложения до заключительной каденции (здесь специально подчеркивается поступательное планомерное движение слева направо).

Включение в процесс гармонизации мелодий представлений о матричном строении музыкальной формы прежде всего разламывает эту планомерность движения слева направо. Как было показано выше, вынесенное в аналитическую процедуру спонтанное тотальное сравнение всех элементов музыкальной формы с целью нахождения гармонирующих построений заставляет слушателя (в данном случае учащегося, воспринимающего звучащую в классе мелодию) все время возвращаться к уже отзвучавшим моментам музыкального процесса. Условно говоря, в его подсознании и сознании срабатывает “челночный” принцип, а не “линейный” (слева направо). Использование “челночного” принципа при решении задач заставляет дополнить описанную выше цепь методически выстроенных действий учащегося, прервав ее в пункте определения формы (см. пункт 4). Здесь предлагается провести матричный анализ мелодии, данной для гармонизации, то есть найти гармонирующие построения, входящие в линию. Этот пункт оказывается принципиально важным – с него начинаются различия в описываемых методиках решения задач, он требует пояснения – и потому с этого места следует включить конкретный анализ задачи. Для примера можно взять задачу № 65 из сборника

“Практические задания к курсу гармонии”¹⁸ (пример 13).

Первые четыре действия учащегося при традиционном и модифицированным методах гармонизации совпадают. Отвечая на вопрос о жанре (1) после прослушивания мелодии, музыкально развитые учащиеся (студенты), вероятно, скажут, что это – марш или шествие, что слышна мэрная поступь, что характер музыки суровый. Одновременно может быть отмечено и речитативное начало, декламационность. При ответе на вопрос о стиле и типичных для него средствах (2, 3) учащиеся могут указать на связи с искусством П.И. Чайковского (могут отметить, например, аналогию с главной партией из первой части симфонии № 5 и характерные plagальные последования). Определение формы (4) обычно тоже не составляет труда: в основном отвечают, что это период повторного строения с несколько расширенным вторым предложением.

До сих пор ответы на поставленные вопросы не зависели от типа анализа. Вопрос же о синтаксической организации периода, о его структуре получит в результате традиционного анализа масштабно-тематической структуры мелодии (чаще всего интуитивного) и после матричного анализа уже несходные ответы. Кроме того, воздействие результатов матричного анализа будет таким, что покажутся недопустимыми многие из формально возможных решений задачи. Поэтому, прежде чем остановится на варианте решения, основанном на результатах матричного анализа, целесообразно рассмотреть некоторые из возможных и формально приемлемых вариантов решения. Так вполне допустимым (формально допустимым) является вариант гармонизации первого такта полным гармоническим оборотом $t s D t$ (подчеркиваю, что в тексте задачи

$t \cdot \cdot s \quad D \quad t$

над звуком s не стоит знак, “запрещающий” гармонизацию этого тона).

Мелодическая фигура второго такта может оказаться гармонизованной plagальным оборотом st

18. Кириллова В., Наумов Л., Степанов А., Таранущенко В. Практические задания к курсу гармонии. М., 1976. Ч. 1. Изд. 2-е, доп.

Сдержанно

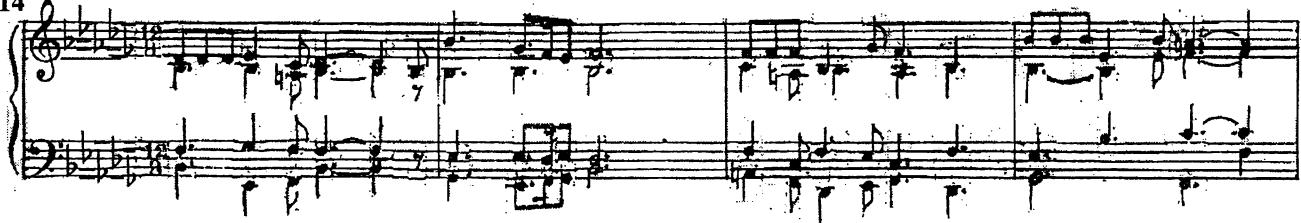
13

Л.Н. Наумов

16

(возможно включение и оборота с проходящим t_{64}). В третьем такте вполне “работает” оборот $DtsDt$, в четвертом – sD (пример 14).

14



Являясь формально правильными, гармонизации этих четырех однотактовых построений в сумме дают музыкально неверное решение: слышно, что одни из них не соответствуют стилю, жанру мелодии (“вальсовая” интонация в первом такте *Marcia funebre*), другие “на слух” оцениваются как чуждые задаче (второй и третий такты). Показательно, что с традиционных позиций в плане теории не очень ясно то, почему решения этих двух тактов неудовлетворительны; внешние формальные “признаки”, “параметры” этих последований не противоречат ни стилю, ни жанру, ни “требованиям” формы и голосоведения.

Если найти верное решение для фрагмента мелодии из первого такта, но оставить предложенные гармонизации для второго и третьего построений, – выразительный эффект будет тем же: звучание всей пьесы будет неестественным. Чуткий или опытный музыкант скажет, что построение второго такта следует завершить доминантой, и будет прав. Но почему “чувство формы” заставляет музыканта выбрать доминанту? Дело в том, что это требование “чувства формы” детерминировано теми согласованиями, которые присущи всему музыкальному организму, всей мелодии и которые интуитивно “схватывает” опытный и чуткий слух, теми согласованиями, нарушение которых воспринимается слушателем-профессионалом как стилистическая, жанровая, гармоническая фальшь.

Фальшивость, неестественность предложенных вариантов гармонизации четырехтакта неприемлема для чуткого в стилистическом отношении слуха. Слухом же неразвитым, или испорченным, эти варианты оцениваются как вполне достойные помещения в разряд верных решений.

Каковы же те согласования, которые заставляют отказываться подлинно музыкальный слух от приведенных решений? Сопоставление построений мелодии с целью выявления гармонирующих фаз, как осознанная аналитическая операция, опирающаяся на спонтанное тотальное сравнение всех элементов, составляющих музыкальную форму, приводит к выводу, что гармонируют фразы первого и третьего, а также второго и четвертого тактов первого предложения. Мелодия в первом предложении

“свертывается” на два различных по строению оборота-матрицы. Это хорошо видно, если соответствующие построения записать ранжиром –

одно под другим (пример 15).

15



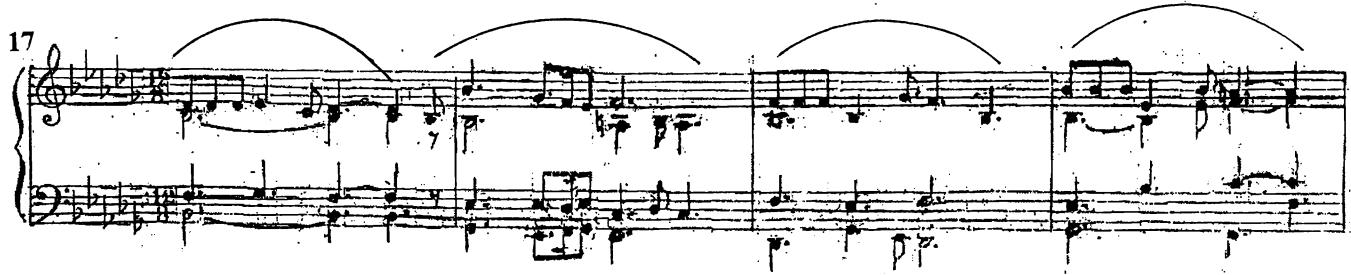
Рассматриваемые фрагменты мелодии настолько согласуются друг с другом, что их можно сыграть вместе. Воспроизведенные одновременно, они вполне определенно намечают **функции аккордов и ритм чередования аккордов** (ритм гармонических смен – РГС) – важные для характеристики жанра и стиля параметры музыкальной формы; указывают они и то, какие звуки мелодии аккордами каких функций следует гармонизовать. Напомню, что **неразрывность высотных и ритмических параметров – обязательное условие для установления гармонирования, согласованности фаз интоационного процесса – специфической и существенной характеристики матричного анализа**. Именно по этой причине обнаруженные согласования могут регламентировать ритм гармонических смен (РГС) и функциональность аккордики (пример 16).

16 Обороты-матрицы



Важно, что РГС определяется, устанавливается не волевым решением музыканта, а на основе исследования возможностей материала! Это говорит о наиболее естественной (органичной) гармонизации. Конечно, возможны и другие – интересные и более искусные (требующие большого искусства и потому более “искусственные”) “аранжировки”, но основ-

ванная на “матричной”, генеральной гармонии – наиболее естественна (пример 17).

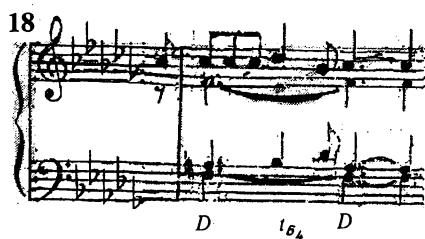


Расчленение интонационального процесса на фазы по принципу гармонирования позволило в данном примере проставить фразировочные линии. Они отражают не исполнительский императив – “Я хочу так!”, – а объективно существующую расчлененность музыкального времени-пространства по принципу тождества (родства) фаз. Именно здесь, не удаляясь от примера гармонизации (от деятельности по гармонизации мелодий), удобно поставить вопрос о выходе через матричный анализ к решению исполнительской проблемы – проблемы фразировки, всегда актуальной для музыканта-практика (это положение для нас важно и будет использовано в работе позже).

Установление оборота-матрицы в первом предложении задачи облегчает гармонизацию второго предложения. Оказывается, что “подсказка”, напечатанная в тексте задачи в начале второго предложения (см. торт пятый в примере 13), обозначает аккордовое последование, напоминающее первый “отпечаток” с оборота-матрицы *a*. Фактически это один оборот, но в начале периода он выступил как plagальный, а во втором предложении претерпел ладофункциональную мутацию и превратился в разновидность автентических последований ($D t_6^4 D$):



интересно, что в нем сохранился интервальный и ритмический рисунок мелодии, но при этом изменился набор мелодических положений в аккордах (пример 18).



На границе пятого и шестого тактов задачи появляется необычное для венско-классической, но типичное для музыки второй половины XIX века, европейской и русской, последование функций *Ds*.

Матричный анализ объясняет это “нарушение” функциональной логики тем, что второй оборот-

матрица (*b*) в данном мотиве воспроизводится с некоторым сокращением длительности доминанты и в ракоходном движении: последование *sD* в обратном движении порождает *Ds* (пример 19; сравни с примером 16, оборот-матрица *b*; о ракоходе этого последования позволяет говорить то обстоятельство, что субдоминанта в обоих случаях находится на сильном времени такта, а доминанта – на слабом; изменение соотношения аккордов с метроритмом уничтожает идею ракоходного проведения этого построения, сводя ее к приему обратного порядка в следовании аккордов – вне ритма – друг за другом).



ср. с

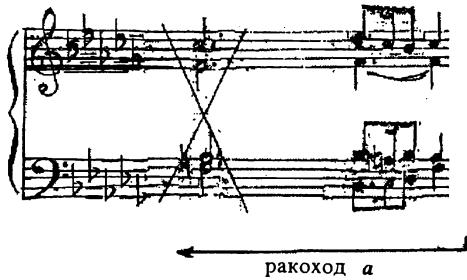


ракоход *b* в увеличении

Следующее построение задачи (такт шестой в



ср. с



примере 13) соответствует ракоходу усеченного последования, данного в начале второго предложения, или ракоходу усеченного оборота-матрицы *a*, странспонированного в тональность доминанты – на уровень доминанты (пример 20; сравни с примерами 16 и 18).

Наконец, перед заключительной каденцией (см. границу тактов шестого и седьмого в примере 13) расположено последование, которое является вариантом предшествовавшего ему, но данному в увеличении и с усечением другого доминантового аккорда из обрамлявших тонику в ракоходе оборота-матрицы *a* (пример 21; сравни с примером 20).

21

ср. с

ракоход *a*

После этого следует традиционная для задач каденционная формула (это – наиболее полная формула, в которую вписывается матрица *b*), образованная трезвучием субдоминанты, кадансовым

квартсекстаккордом, доминантсептаккордом и тоническим трезвучием. В последний такт “вмонтировано” плагальное дополнение, которое напоминает усеченный “с головы” первый оборот-матрицу (пример 22; ср. с примером 16).

Рассмотренная выше задача однотональна. В ней можно сопоставлять и “накладывать” (апплицировать) одно на другое разные построения мелодии. А как поступать с мелодиями задач, в которых используется модуляционная техника? Самое простое решение – все фрагменты, содержащие отклонения, транспонировать в основную тональность и затем сделать матричный анализ получившегося однотонального варианта. После этого может последовать решение, аналогичное приведенному выше; на последнем этапе решения задачи необходима реставрация свойственных оригиналу мелодии тональных отношений.

Возможен и другой вариант подхода к гармонизации задач, включающих отклонения и модуляции: поиск оборотов-матриц можно вести, опираясь в основном на слух. Для этого нужно доигрывать или допевать (в классе – “про себя” допевать) еще не гармонизированный фрагмент мелодии, каждый раз при этом начиная ее сначала, до той “точки”формы, которая слышна однозначно в функциональном отношении. Определив функцию аккорда, следует услышать-представить, - что ему предшествует, то есть найти и определить функцию предыдущего созвучия (описанный прием “челночного” анализа применен и здесь, но менее эффективно в этом случае используется). Таким образом будет выявлено элементарное (неполное, возможно, по отношению к обороту-матрице) последование, которое явится “ключом”, позволяющим решать задачу и в конце концов приблизится к нахождению оборота-матрицы. Нужно заметить, что при таком подходе целесообразно воспользоваться полным вариантом “цепи действий” студента из традиционной методики (см. выше). Матричный анализ будет проявлять себя в работе через найденный оборот-“ключ”.

Поясним решение задачи с отклонениями на примере, взяв для гармонизации задачу № 5 из темы “Приготовленные задержания” со страницы 258 “бригадного” учебника гармонии (пример 23).

23

22

a усеченный

Опустив определение жанра, стиля и гармонических средств, им свойственных, перейдем сразу к установлению формы. В примере 23 высказано первое предложение периода, завершающееся половиной каденцией на доминанте. Отчетливо слышно, что доминанта дана с подготовленным задержанием. Что звучит перед ней? Если ответ на этот вопрос неясен, то следует искать другое однозначно трактуемое место формы. Хорошо слышно, что в первом мотиве на сильной доле звучит тоника с задержанием. Что “готовит” ее? Ответ, обоснованный слуховым представлением, - доминанта или ее разновидность – VII_7 . Если и это вызывает сомнения, то следует установить, - что слышится во втором мотиве на сильном времени такта. Практика показывает, что мало таких студентов, которые не “чувствуют” здесь тонику, украденную приготовленным задержанием. После чего она возникает? – после V_7 или VII_7 (или их обращений); обобщенно – после доминанты. Гармонизация второго мотива облегчает нахождение верного решения и для первого построения: оба мотива осознаются как два звена секвенции (сначала в *A-dur*, затем – *fis-moll*). Найденный оборот может быть “ключом” при поиске решения третьего мотива. Если же и этот ключ не содействует слуху в получении верного ответа на вопрос о гармоническом содержании третьего мотива, то на помощь может прийти прием “сведения всех мотивов на один высотный уровень”. Этот прием упрощает процедуру нахождения оборота-матрицы (пример 24).

Данный оборот, претерпевший ладофункциональную мутацию, определяет и каденцию – $\text{II}_7 \text{ V}$.

Теперь вернемся к описанному выше традиционному методу гармонизации мелодии и сравним его с методом, модифицированным матричным анализом.

Пункт, связанный с поиском повторений и секвенций (5), (см. с. 16 настоящей работы), матричный анализ делает ненужным, так как с помощью последнего вскрывается повторяемость построений не только внешне сходных, но глубинно родственных (гармоничных, соразмерных). Пункт о необходимых для решения задачи гармонических средствах (6) тоже становится лишним в методике,

так как функции аккордов определяются как-бы сами собой после того, как анализом вскрыты согласования построений мелодии: гармонические интервалы намечают аккордику и требуется лишь уточнение деталей.

Результаты же, к которым приводит матричный анализ задачи, проясняют ответы на те вопросы, которые важны для музыканта, но при традиционном методе гармонизации мелодии обычно не обсуждаются. Так матричный анализ дает решение проблемы ритма гармонических смен (даже без постановки вопроса в “цепи действий” учащегося) не только на уровне общих рассуждений о необходимости учреждения или замедления смен аккордов в том или ином разделе музыкальной формы, а и в плане конкретного действия – в нахождении формул РГС.

Очень важно и то, что матричный анализ уточняет представление о масштабно-тематической структуре гармонизуемой мелодии. Поучительно в этом смысле обращение уже к первой рассмотренной нами задаче (см. пример 13). Если структура первого предложения (периодичность) определяется однозначно, так как здесь отчетливо слышны четыре равнодлительные фразы, то структура второго предложения оказывается менее ясной: на слух шестой такт с затактом и половина седьмого такта объединяются в неразрывное построение, предшествующее каденции. Однако, как показал матричный анализ, на этом участке формы не одна неделимая фраза, а три коротких мотива, соответствующих усеченным оборотам-матрицам. Для того чтобы прояснить это отличие, в следующем примере выставлением лиг будет отражено “традиционное” осознание структуры (пример 25а)

и “постматричное” (пример 25б).



При традиционном “прочтении” структура второго предложения определяется термином “объединение” (по версии Ю. Холопова, рецензировавшего работу, - см. пунктирные линии в примере – “традиционное” расчленение задает структуру $1+1+1+\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}$); при “постматричном” – “дробление с объединением”. Первый тип структуры (из названных) менее соответствует драматическому (патетическому) характеру мелодии, то есть определение структуры по слуху, без матричного анализа, подготавливает решение, противоречащее жанровой природе гармонизуемой задачи.

Матричный анализ активизирует и нахождение верных фактурных решений. Очень важно для музыкальной ткани – повторяется тот или иной тон или пролонгируется, повторяется аккорд или нет и т.д. Выявление фазности в музыкальном процессе приводит к необходимости показа границ гармонирующих фаз. В данной задаче на гранях фраз желательно повторение аккордов. Так на последней восьмой доле первого такта из второго предложения (см. пример 25б) целесообразно взять аккорд доминанты; то же должно сделать на последней восьмой и в следующем такте. Эти повторы с позиций традиционных представлений излишни, но их отсутствие маскирует расчлененность по фазам (по оборотам-матрицам) и деформирует синтаксическое строение второго предложения, а следовательно, фразировку при его исполнении. В итоге изменяется интонационность, характер, смысл музыки (это поучительный пример для любителей пофилософствовать о связи формы и содержания, о невозможности в одну форму-структуру заключить разное содержание, или одно и то же содержание выразить разными, в строгом смысле, формами-структурами).

Конечно же фактурное оформление задачи требует учета и фактурных признаков жанра. В анализируемой задаче “шествие” должно найти отражение в мерном чередовании долей такта: для этого там, где недостает смены гармонии, сделаны “удары” из повторов звуков – на четвертых долях в

первом и четвертом тактах в партии баса (такты могут быть рассмотрены как четырехдольные с триольным наполнением каждой доли; см. пример 17); - или включены вспомогательные обороты – во втором и девятом тактах задачи (см. соответственно примеры 17 и 25б).

Если рассмотренные задачи просты и для естественной гармонизации данных мелодий **опытному** музыканту с развитым слухом достаточно включения “музыкального чувства”, то в других случаях оказывается, что без матричного анализа естественное решение найти трудно: чувство как-бы еще недостаточно воспитано. Матричный анализ предлагает способ формирования этого чувства у студентов (учеников) и совершенствования – у профессиональных музыкантов. Особенно важен матричный анализ для воспитания слуха учащихся (студентов). Здесь он и решение задач с его включением оказывается весьма эффективным средством. Замечу, что перечень целей, которые традиционно ставятся перед такой формой работы, как гармонизация мелодии, с введением идей о матричном строении музыкальной формы дополняется и меняется в качественном составе (цели смещаются на иной уровень обобщенности и при этом конкретизируются путем достижения): с введением матричных представлений при гармонизации мелодии более планомерно и эффективно начинает воспитываться музыкальное чувство стиля и формы, складывается понимание логики выражения смысла в интонациональном процессе, формируется представление о фазности музыкального процесса, необходимое для верной фразировки и т.д. – закладываются основы музыкального мышления. Важно и то, что матричный анализ учит воспитанников музыкальных учебных заведений находить **органичные, естественные** решения музыкальных задач. Научить чувствовать и ценить естественное всегда было актуальной проблемой воспитательного процесса; особенно остро ощущается и осознается эта необходимость в наше время, когда в сфере музыкальной

педагогики появилось много различных пособий по обучению импровизации, в частности с использованием народных песен, которые начинают выступать в подобных ситуациях как гармонизуемые (обрабатываемые) мелодии. Этот вопрос настолько важен, что здесь необходимо выступить с разбором некоторых результатов, наблюдавшихся в работе педагогов, обращающихся к гармонизации или обработке народных напевов.

К сожалению, в практике сочинения подголосков, импровизации и обработок часто возникают деформации народной песни, и самое печальное в том, что сами учителя приводят эти искажающие песню "варианты" аранжировок как достойные образцы, на которые должны ориентироваться их воспитанники. А это ведет к формированию плохого ("неразборчивого") музыкального вкуса.

Для того чтобы стало ясно, в чем конкретно проявляются эти разрушающие народную песню тенденции, здесь нужно хотя бы на самом простом примере показать, как можно делать аранжировки, сохраняющие народно-песенную гармонию. С этой целью удобно обратиться к детской песенке "Петушок" (пример 26).

26

Пе - ту - шок, пе - ту - шок,
Зо - ло - той гре - бе - шок.

Построения, соответствующие полутактам, оказываются гармонирующими (пример 27)

27

и "складываются" в несложный оборот-матрицу, образованный унисоном и противопоставленной ему терцией $e - g$ (пример 28).

28

Оборот-матрица

19. При воспроизведении оборотов-матриц с полными терцовыми аккордами взаимозаменяться могут и гармонические интервалы, входящие в аккорды (например, квинта $c-g$ на терцию $c-e$ и т.п.), и даже аккорды, принадлежащие одной функции (например, V_7 и VII_7 , являющиеся "частями" V_g - доминантового нонаккорда из оборота-матрицы).

Внутрифункциональное варьирование аккордов – частный случай проявления принципа взаимозаменяемости тонов и созвучий, составляющих аккорды оборотов-матриц.

Звуки e и g – взаимозаменяемые, так как представляют одно созвучие¹⁹. Это их качество позволяет выткать по канве оборота-матрицы мелодический узор подголоска, который не противоречит народно-песенной интонации (пример 29).

29

Для того чтобы дать возможность читателю понять, какие композиции могут образовываться при сочинении подголосков к более развитым и продолжительным песням (примерно по семь – десять "куплетов"), для того чтобы снять опасения читателей, связанные с тем, что повторение "матричной" гармонии вызовет скуку слушателей своим однообразием, приведем одно из произведений, созданных детьми на занятиях хорового класса в детской школе искусств № 3 города Москвы. Для работы была взята хороводная песня "А я по лугу" (пример 30)

30

А я по лу - гу, а я по лу - гу, Я по
лу гу гуля ла, я по лу гу гуля ла.

и был выведен оборот-матрица (пример 31).

31

Оборот-матрица

Замечу, что в ансамбле мелодии и созвучий оборота-матрицы проступают чарующие акварельные краски веснянок и хороводных песен (пример 32).

32



На основе оборота-матрицы дети сочинили подголоски к мелодии, которые были развернуты хормейстером в цикле вариаций на народную мелодию (пример 33).

не разрушает интонационности русской народной песни и что такое сочинение дает возможность учащимся осваивать народно-песенную интонацию (родную интонацию) в процессе подлинно творческой работы, обеспечивающей получение нового результата (нового произведения), и при этом не деформировать стиль. Фактически складывается коллективная аранжировка песни для ансамбля, который ее исполняет. Все это очень напоминает фольклорную ситуацию бытования песни.

Иное дело обработка. Музыкант, делающий

33

Следует заметить, что, сочиняя подголоски, дети дополнили оборот-матрицу гармонирующими тонами: к звучанию *a - h* они прибавили тон *fis*, более определенно обозначив доминантовую функцию аккорда, а к звуку *h*, расположенному на первой доле первого такта, пристроили терцию *e-g*, прочертив “след” от затактовой терции. С этими добавлениями в композиции ребят, на мой вкус, исчезла прозрачность, чистота, свежесть весеннего воздуха, но все-таки сохранилась коренная интонация песни, ее основной интонационный строй и характер, ее глубинная гармония и гармоничность.

Можно утверждать, что это произведение – результат коллективного творчества учащихся –

обработку, не обязан воспроизводить народно-песенную гармонию точно, но в случае полного или частичного отказа от нее он должен создать не менее совершенный музыкальный организм, чем народная песня (так делали, например, русские композиторы-классики). Только в этом случае отход от народно-песенной гармонии имеет оправдание.

Как говорилось выше, гармонизации, искающие интонацию народной песни в результате невнимательного отношения к законам организации мелодико-гармонического процесса в народной музыке, в наше время нередки. Так в методических рекомендациях “Импровизация и обучение игре на фортепиано”, изданных в Минске в 1980 году,

предлагаются не лучшие решения для гармонизации песни "Зборная субота" (пример 34).

звучашую тоньше и выразительней, чем предложенная автором в ординарной "обработке"

34

a

b

c

"Зборная субота"
Белорусская песня

"Разрушение" песни здесь не компенсировано созданием нового шедевра. Матричный анализ белорусской мелодии дает возможность понять, что импровизатор не выявлял (и не услышал) народно-песенную гармонию (пример 35),

35

a

b

c

d

Оборот-матрица

(см. пример 34а).

Другие варианты гармонизации напева, приведенные в этом пособии (см. пример 34б и 34в), также не украсили песню: импровизатор нарушил подлинное гармоническое совершенство песни, но не смог найти иной, не менее слаженной связи элементов, составляющих напев. Столь же неудачно подобрана гармонизация и для демонстрации "ясного", "звонкого" клавесинного звучания, требующего "точной и резкой артикуляции" (пример 36).

36

37

6

8

Деформированной оказалась и песня "На горэ дубочек", "природная", исконная гармония которой замутнена сумбурным чередованием не всегда определенных созвучий. Неудачны и предложенные автором подголоски к песне "Прийшоу на вяселле наш сваток" (пример 37).

Линия подголоска в сочетании с мелодией намечает гармонию, отличную от народно-песенной, указывающей на совершенство отношений элементов, образующих напев (см. пример 38).

38

Обороты-матрицы

Тот же тип нарушений подлинной народно-песенной гармонии без предложения равного по совершенству варианта обработки встречается на занятиях у известного московского педагога Г. Ш. Приведу лишь один пример с русской песней, часто звучавшей на его уроках (пример 39).

39

Если согласится с тем, что с методическими целями на первых занятиях можно сопровождать мелодию параллельными трезвучиями, то и в этом случае нельзя сказать, что гармонизация удовлетворительна: избран не лучший комплекс аккордов. Матричный анализ указывает на целесообразность ис-

пользования иных последований аккордов, последований, отражающих согласованность фаз мелодико-гармонического развития песни: если попытаться найти наиболее близкий вариант согласований к предложенной гармонизации Г. Ш., то следует увидеть, что построения, соответствующие начальным полутактам, гармоничны (сопразмерны) и выявляют оборот-матрицу, выписанный в примере 40.

40

Оборот-матрица

Заключающий песню тakt содержит то же самое последование звучий, но смещено на другую высоту и данное в увеличении (пример 41).

41

В результате возникает аккомпанемент с "необычным" функциональным оборотом DS, свойственным русской музыке (пример 42а);

42

Оборот-матрица

VI₃ V₂ I



Особенно ясно слышны “просчеты” студентов при сравнении созданной ими гармонии с генеральной гармонией напева, выписанной в обороте-матрице (пример 44).

44

a

В этих построениях оборот-матрица воспроизведен без “усечения” первого такта.

Оборот-матрица

43

a

b

* В примерах обведены звуки “разрушающие” народнопесенную Гармонию.

В обработке чешской народной песни, опубликованной в методических рекомендациях “Импровизация как метод обучения начинающих пианистов” (Хабаровск, 1981), ошибка допущена не в выборе созвучий (в них ошибиться почти невозможно, так как мелодия очень определенно очерчивает аккорды), а в их представлении: дело в том, что автор гармонизации не указывает на необходимость задержаний в четных тактах мелодии. Обозначая функции аккордов и не оговаривая необходимость использования задержаний, автор рекомендаций ставит начинающих пианистов в позицию, в которой неизбежно будут возникать стилистические нарушения, обусловленные отсутствием этих неаккордовых звуков, так как мало вероятно, что все ученики самостоятельно осознают (почувствуют) нужность включения задержаний. Матричный анализ, вскрывая особую связь мелодии и гармонии, характеризует не только аккордику, но и линии – через мелодико-гармонические согласования. С его помощью в мелодии чешской песни обозначаются те “точки” формы, где необходимо воспользоваться задержаниями – этим важным в фактурном плане приемом, придающим всей пьесе изящный, женственно-лукавый характер, приемом, снимающим “прямолинейное”, “примитивное” звучание терцовых вертикалий (пример 45; ср. такты 12 в разных версиях – а и б).

1 2

3 4

5 6

7 8

9 10

11 12

13 14

15 16

Обороты-матрицы

a

ракоход *a*

Завершая раздел работы, посвященный решению гармонических задач, можно утверждать, что упорядочивающее влияние оборотов-матриц на процесс развития музыкальной формы позволяет понять, по каким причинам ту или иную гармонизацию мелодии можно считать логично и красиво выполненной. Другими словами, матричный анализ способствует обоснованию критериев оценки, выносимой решению задачи.

Учебное сочинение по оборотам-матрицам

Упражнения по гармонизации мелодии и особенно сочинение подголосков к народным напевам, являющиеся частным случаем гармонизации, - формы работ, подготавливающие студентов к учебному сочинению.

Матричный анализ, вскрывая глубинное единство норм народной музыки (русской и многих других национальных культур) и классического искусства XVI – начала XX века, открывает возможность подражания разным музыкальным стилям, вернее возможность работы в разных стилях.

В целом при сочинении по оборотам-матрицам осуществляется движение обратное тому, которое проводится при матричном анализе: здесь идет “развертывание” формы на основе идеальной мелодико-гармонической порождающей модели, предполагающее, как обязательное, использование мутаций оборота-матрицы и особых приемов работы с этим образованием. Это принципиально отличает методику учебного сочинения, опирающуюся на теорию матричного строения музыкальной формы, от методик по импровизации и сочинению на неизменную гармоническую схему или формулу (на гармонию остинато в общепринятом значении этого термина). Матричный анализ позволяет все без исключения произведения народной и классической музыки XVI – XIX веков рассматривать как вариации не на гармонию остинато (то есть неизменную), а на “изменяемую” гармонию остинато. Конечно, возникающее определение – “вариации на изменяемую гармонию остинато” (точнее, мелодико-гармонию остинато) – с одной стороны, может показаться тавтологичным (вариации на “изменяемую”…), а с другой, – противоречивым (“изменяемая”…остинато), но вместе с тем оно диалектически: оно верно отражает существование явления – варьирование особым образом изменяемой мелодико-гармонической формулы. Фактически в результате матричного анализа выявляется новый тип остинантных форм: вариации на гармонию останато отличаются от вариаций на изменяемую мелодико-гармонию остинато. Становится понятно, что вариации на гармонию остинато (в том числе вариации на блюзовый квадрат, который постоянно вспоминают для доказательства тож-

дества вариаций по блюзовой формуле и по оборотам-матрицам, а также вариации на мелострофу или куплет народной песни) и вариации на изменяемую мелодико-гармоническую формулу не одно и то же потому, что и блюзовый квадрат и мелострофа песни – завершенные формы, в которых излагается музыкальная тема, а оборот-матрица, вернее отпечатки с него, не соответствуют по протяженности, строению и значению теме и не являются формами, в которых репрезентируется завершенная музыкальная мысль, — они лишь части, фрагменты формы темы. О том же, что форма темы вариаций на гармонию остинато свертывается на мелодико-гармонические модели, становится известно лишь после матричного анализа, так как указанием на остинатность всего гармонического последования, всей формы темы это обстоятельство не раскрывается: выше отмечалось, что даже ссылки на секвенцирование того или иного гармонического оборота внутри темы или на его повторение не следует отождествлять с принципом матричного анализа (см. с. 6), тем более не следует приравнивать к нему идею вариаций на неизменную гармоническую последовательность – тему.

В силу изменения оборотов-матриц исключается специфическое однообразие, возникающее при использовании некоторых методик по импровизации и сочинению на неизменную гармоническую последовательность.

При сочинении по оборотам-матрицам в известных стилях профессиональной музыки так же, как при сочинении в стилях народной песни, задается ориентация на создание особой целостности, обеспечивающейся гармонированием фаз мелодико-гармонического процесса, что делает непохожей эту методику на другие способы работы по моделям (например, на методики А. Шенберга, К. Орфа). Непохожа эта методика и на способ сочинения по гармонической канве, взятой из авторских композиций, которым пользуется Ю. Холопов (см. Ю. Холопов. Задания по гармонии).

Принципиально важно, что выращивание музыкального организма из мелодико-гармонического эмбриона (оборота-матрицы) нельзя не считать творчеством, сочинением. Даже обращаясь к подражанию тому или иному стилю, студент, получивший от педагога оборот-матрицу, типичную для имитируемого стиля, будет выполнять подлинно творческую работу: ведь в начале работы по сочинению на мелодико-гармоническую модель даже преподаватель не может знать конечного результата. Продукт такой деятельности – новый, никогда не существовавший ранее, музыкальный организм, имеющий параметры того или иного стиля. Эта “непредсказуемость” результата, создание нового организма в процессе работы детерминирована (обусловлена) большой степенью свободы учащегося в выборе пути развертывания оборота-матрицы при создании музыкальной формы..

Но как это общее суждение конкретизируется на практике и справедливо ли оно? В первом разделе

данной работы для матричного анализа была избрана прелюдия А. Скрябина. Для того чтобы раскрыть методику учебного сочинения, определим педагогическое задание – написать прелюдию (простую трехчастную форму) в стиле музыки “раннего” Скрябина. Однако, прежде чем заняться этой работой, напомним, что с оборотами-матрицами при сочинении должны выполняться определенные операции (ср. с “результатами” анализа на сс. 6-7):

1. Обороты-матрицы должны воспроиз водиться в музыкальной форме (реду плицироваться).
2. Возможно использование не одного, а двух и даже трех различных оборотов-матриц (так называемые различноматричные формы).
3. При воспроизведении оборотов-матриц действует принцип взаимозаменяемости *a)* тонов в мелодии и других линиях, *b)* интервалов, *c)* аккордов, входящих в одну функциональную группу (например, нонаккорд доминанты из оборота-матрицы может быть заменен при воспроизведении последнего на доминантсептаккорд или его обращения, на доминантсептаккорд с секстой, на доминантовое трезвучие или его обращения, на вводный септаккорд или его обращения; тонический септаккорд с секстой из оборота-матрицы может замещаться при редупликации последований генеральной гармонии на трезвучия шестой, первой, третьей ступеней с обращениями, на тонику с секстой, тонический септаккорд или его обращения и т.п.); как видно, при взаимозаменяемости функционально однородных аккордов срабатывает прием гармонического варьирования.
4. При воспроизведении оборотов-матриц с ними выполняются различные операции: *1)* увеличение масштаба; *2)* уменьшение;
- 3) обращение; *4)* обратное движение; *5)* усече ние (“с головы”, “с хвоста”); *6)* возможны различные комбинации этих приемов.
5. Воспроизведение оборотов-матриц может осуществляться на начальном (исходном) высотном уровне и в транспозиции.
6. Обороты-матрицы могут “мутировать” (ладофункциональная и ритмическая мутация).
7. Обороты-матрицы могут “наращиваться”, “загущаться”, “прореживаться”, “скрещи ваться” (последний прием возможен в том случае, если заданы два или несколько последований генеральной гармонии).

Учитывая это, можно предложить цепь (ряд) методически выстроенных и оправданных действий учащегося (студента), организующих сочинение по оборотам-матрицам, - то есть методику сочинения.

Несколько нарушая план повествования, прежде чем говорить о сочинении в жанрах профес сиональной музыки, целесообразно еще раз обратится к фольклору и сделать в тексте

своеобразный эпизод-вставку о методике сочинения в стиле народной песни.

Эта целесообразность обусловлена тем, что при сочинении в стиле народных песен отрабатывается техника построения мелодической линии, входящая составной частью в сочинение периодов и простых трехчастных форм (жанры академической музыки), обязательное для традиционных курсов гармонии.

Кроме того, в некоторых учебных заведениях “гармония” читается в паре с “мелодикой” (например, в ГМПИ им. Гнесиных с 1973 года) и существует организационная предпосылка для создания единой (но это не значит – единственной) методики учебного сочинения в этих дисциплинах. Далее, взаимовлияние методик сочинения на “мелодике” и на “гармонии” неизбежны, так как и сочинение в стиле народных песен, и сочинение в стилях профессиональной музыки реализует один и тот же прием (или может реализовать) – “выра щивание” музыкального организма из мелодико гармонического эмбриона, и различие состоит только в выборе фактуры (в народной песне нередко одноголосной или гетерофонной). Наконец, сочинение в стиле народной песни здесь надо представить для того, чтобы показать родство норм музыкального мышления, норм организации интонационного процесса в профессиональной и фольклорной музыке, для того, чтобы “снять” оппозицию академического и фольклорного искусства.

Методика сочинения в стиле русских народных песен:

1. Выбрать народно-песенный стих и определить его, условно, стопную²⁰ организацию или выявить наиболее естественные ударения в словах.

Например:

На море у́тушка́, да, она купа́лася

На море се́рая́, да, полоска́лася́.

В результате получилось восемь условных стоп.

2. Обозначить ритм распевания слов, опираясь на формулу слогового ритма и в некоторой степени учитывая ударность в словах.

Например:

На мо-ре у – ту-шка, да о-на ку-па – ла-ся,

На мо-ре се- ра – я, да, по-лос-ка – ла-ся

Ударные слоги в выявленных стопах пролонгированы, безударные – представлены краткими длительностями.

3. Наметить оборот-матрицу – его аккордику и ритм смены звучий.

Например: можно взять типичное для

20. В данном случае стопа – группа слов с одним ударным слогом.

Русских песен последование созвучий секундового соотношения в ритме, включающем синкопу в смене гармоний (пример 46).

Оборот-матрица

46

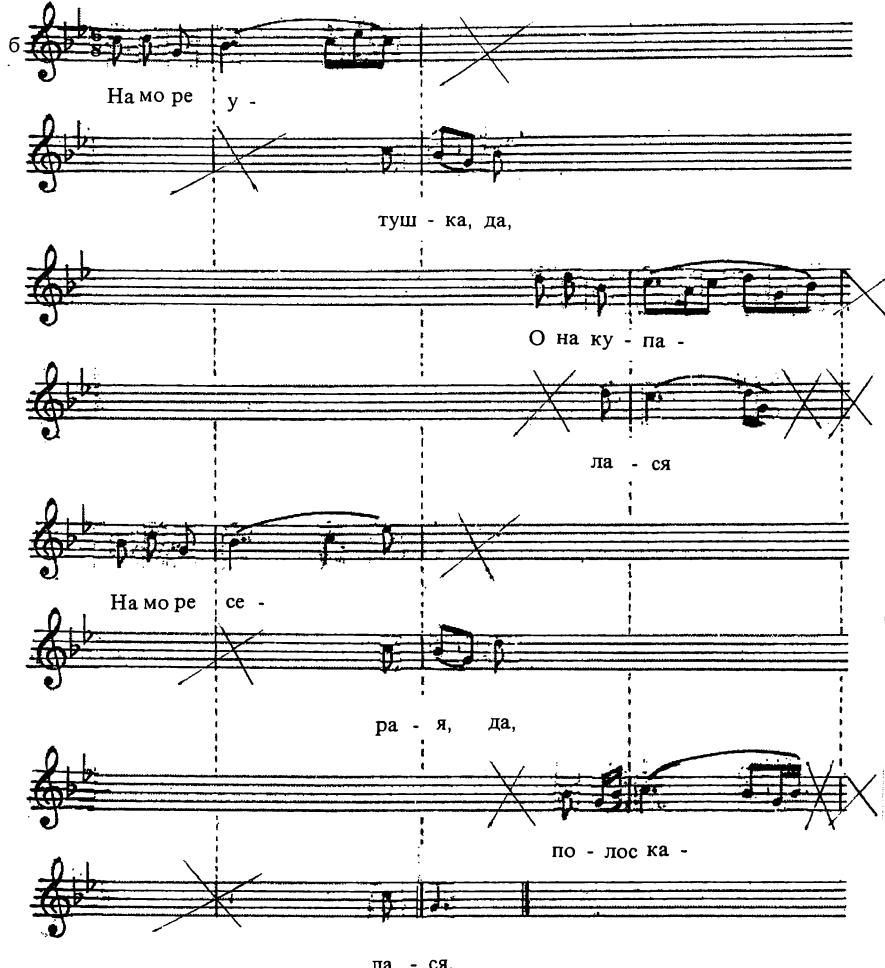
ракоход оборота-матрицы

4. Найти естественное сочетание формулы распевания слогов и оборота-матрицы.

Например: первая условная стопа будет распеваться на основе оборота-матрицы с усеченным окончанием; вторая стопа – на основе оборота-матрицы с усеченным началом; третья – на основе ракохода оборота-матрицы четвертая – как третья (вариант); пятая, шестая, седьмая, соответственно, – как первая, вторая, третья; восьмая – как вторая или шестая (пример 47а).

5. Выписать схему мелодических опор, учитывая общие законы строения мелодических линий (правило скачка и его заполнения, необходимость завершения фраз нисходящим движением и т.п.) и используя возможность взаимозамещения звуков, которые входят в аккорды из оборотов-матриц, при повторении этих последований в музыкальной форме (пример 47б).

47



6. Украсить схему неаккордовыми звуками (пример 48).

разновидность методики сочинения по оборотам-матрицам, при которой используются результаты

48

На море у - туш - ка, да, О на ку - па - ла -
ся. На море се - ра - я, да, по - лос ка - ла - ся

Возможно использование варианта методики, в котором после того, как намечен оборот-матрица и установлено его соотношение с ритмом распеваания слов (пункт 4), предлагается импровизировать мелодический узор, ориентируясь на подыгрываемый на инструменте оборот-матрицу. В этом случае будет возникать ситуация, отчасти напоминающая ту, которая складывается в практике народного музенирования при исполнении напева с инструментальным сопровождением.

В развертывании нашего сюжета настал момент, когда можно перейти к описанию методики сочинения по оборотам-матрицам в академических жанрах. Нужно отметить, что здесь не будет обсуждаться

анализа конкретного музыкального произведения в качестве руководящей идеи, методики, в которую заложен принцип опоры на проанализированный образец. /Заметим лишь, что при таком подходе возможны два варианта: один будет опираться на установку “сделай подобно автору”, другой – “сделай наоборот”/. Ее смысл заключается в том, что после выявления оборота-матрицы и выяснения приемов работы с ним ученику предлагается, руководствуясь логикой, примененной композитором, какие-то из характеристик оборота-матрицы и приемов работы с ним заменить на противоположные, а какие-то оставить неизменными. Например, если у автора использован автентический оборот в роли

основы для последования генеральной гармонии, то ученик может взять plagальный; если оборот-матрица воспроизведен в увеличении, - то провести его в уменьшении /но уже не один, а два или большее число раз/. Можно повторить работу композитора с последованием генеральной гармонии целиком, сохранив даже тональные отношения и изменив только линии мелодии, баса, сопровождающих голосов. В этом случае ученик будет ближе всего к проанализированному образцу.

Ориентированные на описанные установки способы сочинения по оборотам-матрицам вполне допустимы и удобны лишь на начальном этапе обучения, так как они ставят учащегося в зависимость от чужого замысла – от композиторского решения, во многом определяющего оригинальность произведения, его непохожесть на другие сочинения /следует сказать, что в крайних случаях становится проблематичным авторство ученической работы, так как костяк сочинения создан не учеником/. Поэтому как основной будет предложен вариант методики, предполагающий большую самостоятельность в работе ученика. Характеристику его удобнее всего начать с перечисления в нужном порядке действий, которые должен выполнить учащийся /студент/; затем каждое из действий можно будет пояснить примером. Итак, следует –

1. Наметить стиль, параметры которого будут отражены в учебном сочинении, - стиль эпохи или композитора.
 2. Выбрать жанр, свойственный для избранного стиля.
 3. В соответствии с жанром и стилем наметить характер сочинения.
 4. В соответствии со стилем, жанром и характером сочинения построить оборот-матрицу: найти последование гармоний и задать ритм смены аккордов (РГС), то есть вывести ту формулу – формулу фазы звучащего времени-пространства, которой будет регламентироваться становление всего сочинения.
 5. Наметить форму сочинения (период, простую трехчастную) и ее грани, количество тактов, каденционные разделы.
 6. В соответствии с оборотом-матрицей, в соответствии с теми возможностями, которые она представляет, определить конкретное функциональное решение каденций.
 7. Рассчитать тональный план в периоде (в трехчастной форме), опираясь на знания о нормах его организации, о нормах тонального развития в том или ином стиле.
 8. В соответствии с художественной задачей, учитывая членение, заданное тональным планом, выбрать (наметить) масштабно-тематическую структуру формы: структуру первого предложения, второго предложения, сепаридины, репризы.
 9. Наметить драматургию интонационального процесса: определить зоны начала (*i*), развития (*m*), кульминации, спада после кульми-

нации и завершения (*t*) во всей форме и в каждом из подразделов (в предложениях периода, в середине, в репризе); в соответствии с этим выбрать необходимые варианты “отпечатков” с оборота-матрицы.

10. На основе имеющихся слуховых представлений и знаний о стиле композитора, о нормах развития мелодической линии вообще или мелодики той или иной эпохи или композитора, особое внимание уделяя перемещениям аккордов, неаккордовым звукам и т.п., не игнорируя слуховой опыт и интуицию, найти мелодическое и фактурное решение²¹ первой фазы интонационного процесса – первого “отпечатка” с оборотом матрицы (затем – второго, третьего и т.д., до окончания пьесы).

Теперь необходимо конкретизировать действия, обозначенные в предложенном плане, показать работу по описанной программе:

 1. Выберем для “подражания” стиль “раннего Скрябина” (или близкий к нему) и будем ориентироваться примерно на опр. 11-17.
 2. Остановимся на жанре прелюдии.
 3. Поставим задачу передать в прелюдии характер поэтического раздумья или созерцания, так как это типичное настроение “медленных” пьес из названных опусов.
 4. Возьмем записанный в двутакте в ритме  оборот из трех функций *I-V-I* в тональности *Es=dur*; это последование типично, конечно, не только для Скрябина, но и в опусах 11-17 оно встречается часто; ритмоформула отражает обобщенно-вальсовую “пластичную” интонацию, широко распространенную в русской музыке XIX - начала XX века и свойственную творчеству молодого Скрябина, по-своему преломляющего лирическую вальсовую интонацию П.И. Чайковского (пример 49).



До сведения учащихся доводится мысль о том, что этот оборот при воспроизведении может варьироваться за счет аккордов, входящих в ту или иную функциональную группу: вместо I_6 может появиться IV_3 (или его обращения), DD_7 (или его обращения),

21. Учебные сочинения могут делаться в фактуре разных складов, включающей разное число голосов. На первых порах в курсе гармонии можно придерживаться традиционного для "школьной" гармонии четырехголосия, но представляемого в фактуре, приближенной к ткани живой музыки.

$DDVII_7$ (или его обращения), $VI_5_3(VI_6)$. Вместо D_2 на третьей доле первого такта могут возникнуть VII_7 (или его обращения), D_9 , D_5_3 (и его обращения), VII_6 , III_5_3 , D_7^6 . Тоника может быть замещена VI_6_5 и VI_6 , III_5_3 и III_6 . В зависимости от этого варьирования в итоге в обороте-матрице сложатся весьма острые, диссонирующие звуки (пример 50).

Но такого варьирования можно и не делать (на самых же первых стадиях обучения сочинению по оборотам-матрицам, возможно, даже лучше не пользоваться этим приемом).

5. Выберем типичную для прелюдий простую трехчастную форму с повторением середины и репризы. При двухтактовом обороте-матрице первое предложение не может быть меньше четырехтакта (при однотактовом последовании генеральной гармонии возможно двухтактовое первое предложение). Из этого следует, в самом простом случае, что период будет восьмитактовым. Период – первая часть простой трехчастной формы. Середина обычно либо равна по протяженности первой части, либо несколько больше ее, но не меньше. В нашем случае вполне удобно на середину отвести восемь тактов. Реприза может совпадать с экспозицией, то есть может быть представленной восьмитактом. Повторение середины и репризы еще продлит пьесу на шестнадцать тактов. В целом намечается форма, “протяженность” которой равна сорока тактам:

4+4	8	4+4	8	4+4
период	середина	реприза	середина	реприза
<i>I часть</i>				<i>повторение</i>

6. Первые и вторые предложения в экспозиции и в репризе обычно завершаются каденциями: первые половинными, вторые – заключительными. В середине развивающего типа, характерной для простой трехчастной формы, каденции, как правило, отсутствуют. Первые предложения должны заканчиваться на доминанте. В связи с этим встает вопрос: «Что можно “выкроить” из оборота-матрицы для построения половинной каденции?» Очевидно, что для этого пригоден первый тakt оборота-матрицы, то есть в каденции может быть воспроизведено последование генеральной гармонии усеченным “с хвостом”. Вторые предложения периодов экспозиции и репризы должны оканчиваться на тонике²².

22. Экспозиционный период будет модулировать, как это часто бывает, в тональность доминанты.

Естественно, что редупликация полного оборота-матрицы целесообразна для завершающего кадансирования. Первый “отпечаток” с оборота-матрицы и “слепки” с него, данные в каденциях, складываются в конструкцию, выписанную в примере 51.

В репризе первое предложение повторится точно, а каденция второго должна быть “транспонирована” в основную тональность. Ясно, что в первом периоде (в первой части), так же, как и в репризе, оказались “пустыми”, незаполненными три такта. Можно сразу же поставить вопрос о том, что же должно поместить в них? Однако прежде, чем ответить на него, следует вспомнить, что нам предстоит сделать простую трехчастную форму, а потому прежде придется “хватить взглядом” всю композицию и рассчитать ее тональный план.

6. Тональные планы в исследованиях музыковедов чаще всего характеризуются через высотные параметры (см., например, книгу В. Беркова “Гармония и форма”). Ритм тональных смен (РТС) обычно не попадает в поле зрения музыковедов, а если и описывается, то весьма обобщенно, неточно – через термины “учашение”, “замедление”; формулы ритма тональных смен не представлены ни в отечественной, ни в зарубежной музыковедческой литературе. Между тем в музыке они действуют и, более того, иногда обнаруживается определенная зависимость формул ритма тональных чередований от формул ритма гармонических смен, отраженных в оборотах-матрицах. Конечно, в этих формулах различен масштаб единиц, но отношения их сохраняются. Так например, ритм смены тональностей в первом предложении прелюдии Ф. Шопена *e-moll № 4*

(2 т. 1т. 1т. 1т. 2т. 4 т.)
e-moll a-moll D-dur G-dur e-moll C-dur e-moll
 отражает формулу РГС второго оборота-матрицы $\downarrow \downarrow \downarrow$, который воспроизводится в $DD \ II \ VII$

третьем-четвертом тактах полностью, в пятом и шестом тактах усеченным “с головы” в увеличении, в седьмом и восьмом тактах – в увеличении, полностью. Нетрудно увидеть, что в тактах пятом-восьмом формула РГС ($\downarrow \downarrow \downarrow$) преобразована в тональном плане и дана в обратном движении, а в тактах пер-

вом – четвертом – в прямом движении. Подобным связям РГС и РТС будет посвящено специальное исследование. Здесь же потребовалось дать хотя бы общее представление о них для того, чтобы включить в методику сочинения прелюдии по оборотам-матрицам описанный принцип. Мы воспользуемся отмеченной зависимостью уже в первом предложении: в третьем такте сделаем отклонение в область субдоминант (например, в тоальность *f-moll*) и получим формулу РТС – 2+1+1.

Es f Es

Для того чтобы не нарушать эту формулу, второе предложение следует начать не в *Es-dur*, а в иной тоальности: удобно – в параллельной (*c-moll*). Во втором предложении намечается возможность проведения той же формулы РТС в обратном порядке: 1 т. + 1т. + 2т.

c-moll ? B-dur

Второй такт целесообразно провести в тоальности *Es-dur* – в тоальности субдоминанты по отношению к заключающему период *B-dur*: у: общезвесто, что перед заключением всей формы или ее раздела обычно делаются отклонения в субдоминантовую сферу, которые укрепляют заключительную тоальность. Аналогичный ритм тоальных смен можно использовать и в середине: 1т.+1т.+2т., а затем, в зоне кульминации и в зоне возвращения к репризе, воспользоваться дроблением, учащающим смену тоальностей и способствующим передаче общей взволнованности (формула: 1т.+1т.+1т.+1т.).

Сохраняя формулу РТС, середину нужно начать не в *B-dur*, а в тоальности параллели – в *g-moll* (пример 52).

В репризе второе предложение периода следует странспонировать на кварту вверх с тем расчетом, чтобы закончить форму в основной тоальности. Соответственно, в пятом и шестом тактах репризы должны возникнуть построения в тоальностях *f-moll* и *As-dur*. Выстраивая тоальный план, можно воспользоваться идеей подобия тоального плана обороту-матрице не только в ритмической фигуре тоальных смен, но и в высотной. Так, начав середину в *g-moll*'е, дальше можно пойти через *d-moll* в *C-dur* (*g – d – C*) и из него

$1 + 1 + 2$

направиться по аналогичному плану в тоальности *d – a – G*.

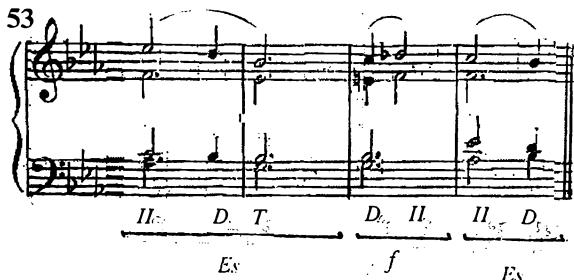
$1 + 1 + 2$

Репризу следует подготовить построением, проведенным в основной тоальности (*Es=dur*); в связи с этим в тоальном плане образуется типичное для мажоро-минорных ладовых систем отношение строев *G=Es* (см. пример 52).

8. Допустимо, что масштабно-тематическая структура будет точно соответствовать членению, заданному ритмом тоальных смен, но они могут и не связываться жестко. При этом построения, образованные повторностью мотивов (синтаксические членения), могут быть лишь более дробными, но не могут быть крупнее построений, заданных РТС. В данной пьесе мы реализуем замысел, при котором структуры, заданные в РТС и повторностью мотивов, имеют идентичный рисунок. В первом предложении периода из экспозиции и репризы образовалась структура “дробление”, во втором – “суммирование”, в середине –

The musical score example 52 consists of three staves of music. The top staff starts with a key signature of one flat (B-flat) and ends with a key signature of no sharps or flats. The middle staff starts with a key signature of no sharps or flats and ends with a key signature of one sharp (F-sharp). The bottom staff starts with a key signature of one flat (B-flat) and ends with a key signature of no sharps or flats. Measures are grouped by vertical lines and labeled with Roman numerals above them. Horizontal arrows below the staves indicate the duration of each measure group. The first staff has arrows pointing right under measures 52-57. The second staff has arrows pointing right under measures 58-63. The third staff has arrows pointing right under measures 64-69.

- “объединение с последующим дроблением”.
9. В первом предложении периода экспозиционную функцию выполняет первый двутакт; в третьем такте следует дать развивающее построение, так как в четвертом заключена каденция, завершающая первый раздел формы (первое предложение). Для развивающего построения в *f-moll* можно взять отпечаток с оборота-матрицы, усеченного “с хвостом” и одновременно данного в обратном движении; РГС при этом должен сохраняться (пример 53).



Второе предложение из-за условий, диктуемых РТС, придется начать однотактовыми построениями в *c-moll* и *Es-dur*. Для вторых предложений характерно обращение к начальному построению периода: здесь будут даны два воспроизведения усеченного “с хвостом” оборота-матрицы. Остальные два такта модулирующего периода были отданы под заключительную каденцию (пример 54).



Пользуясь выражениями “целесообразно взять”, “следует дать” и т.п., мы предполагаем, что они обозначают для читателя включение на данном этапе работы над прелюдией слуховых представлений, воображения, чувства формы, так как выбор “подходящих” построений регламентируется музыкальным чувством.

Для начала середины можно выбрать построения, которые “открывали” второе предложение, а за ними воспроизвести оборот-матрицу полностью (в *C-dur*). Далее, для развивающего и предкульминационного разделов середины (тональности *d-moll* и *a-moll*) удобно взять построение, основанное на ракоходе усеченного оборота-матрицы (см. такт третий из первого предложения в примере 53). В кульминации и в послекульминационном фрагменте можно поместить “отпечатки” с усеченного оборота-матрицы, напоминающие начало периода, но проведенные в намеченных ранее тональностях. Оказавшись в кульминационной зоне формы, начальный оборот – “образ” утверждает идею о том, что в прелюдии складывается “рассказ о судьбе одного героя”, и это действительно так, потому что оборот-матрица, который развертывается в пьесе, является материальным носителем “персонифицированного” образа.

В репризе правомерно воспользоваться повторением не только первого предложения, но и второго, обратившись к приему распределения и варьирования мелодических положений аккордов (контрапунктических перестановок линий). В целом намечен мелодико-гармонический костяк прелюдии (пример 55).



Необходимо отметить, что голосоведение при соединении аккордов внутри оборотов-матриц строгое. На стыках оборотов-матриц более свободное, но в основном тоже опирающееся на принятые нормы. На гранях формы (это общеизвестно) голосоведение не регламентировано. Здесь же уместно подчеркнуть, что в отпечатках с оборотов-матриц обращения аккордов меняются так, чтобы в целом получились естественные и пластичные линии баса и других голосов.

10. А.Н. Скрябин любил создавать извилистые мелодические и сопровождающие линии и выстраивал их, обращаясь к приему перемещения аккордов и включению большого числа неаккордовых тонов. Часто он использовал и прием постепенного “прояснения” аккорда, заключающийся в последовательном введении голосов, в итоге составляющих полное звучание. В соответствии с этим уже первый “отпечаток” с оборота-матрицы можно представить, сняв “лишние” звуки. Устранение “лишних” тонов и выставление вместо них пауз (“скользование лишней породы”) заставляет оживать голоса. Вместе с включением неаккордовых звуков оно способствует тому, что голоса начинают петь (см. пример 56; ср. первые двутакты в примерах 55 и 56).

Таким же образом последовательно нужно обработать и все другие “отпечатки” с оборота-матрицы. Так во втором построении пьесы (такт третий) не только сняты два звука из аккорда доминанты, но и сделана пауза на сильной доле в мелодии. Аккорд второй ступени дан с перемещением, что позволило включить проходящий тон *c* и участить, сделать взволнованным ритм фразы, добиться ее соответствия задуманному характеру музыки. Прочерчивая рисунок мелодической линии и линий подголосков (вернее, сопровождающих голосов), не нужно забывать об идее имитации, сходства мотивов, фраз. Вместе с тем чувство меры должно подсказать и число имитаций и то, в каких разделах сочинения эта “формальная” (конструктивная) установка должна быть преодолена.

В итоге после подобной работы получится пьеса, по стилю близкая к композициям молодого А. Скрябина (пример 56). Если близость к стилю А. Скрябина вызывает некоторые сомнения, то можно сделать правку прелюдии и, включив тот или иной типичный для композитора прием развития (например, секвенцию на кварту вверх), усилить стилистическое сходство (пример 57; см. начало второго предложения).

Здесь же нужно сказать и о том, что из взятого оборота-матрицы можно было “вырастить” другой организм, выбрав иные сегменты оборота-матрицы для каданси-

рования, для развития и осуществив с ними другую работу, рассчитав по-иному ритм тональных смен, обозначив иной мелодический узор и т.д. Можно в том же стиле написать прелюдию и на другой оборот-матрицу, включающий типичное для А. Скрябина последование аккордов, например, с использованием трезвучия третьей ступени в мажоре после доминантсептаккорда и перед септаккордом второй ступени (пример 58). Все это подтверждает ту мысль, что данный вид учебной деятельности по сути является творчеством.

56 Andante

a

p

rit

mf

cress

f

dim

mf

p

Andante

The musical score consists of four staves of music for piano, labeled with the number 6 at the beginning of the first staff. The music is in common time and is marked "Andante". The top two staves represent the treble clef (right hand) and the bottom two staves represent the bass clef (left hand). The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like a piano symbol (p). Measure lines divide the music into measures, and slurs indicate melodic phrasing.

A page of musical notation consisting of four staves. The top two staves begin with a forte dynamic (F) and a grace note. The third staff starts with a piano dynamic (P). The fourth staff begins with a mezzo-forte dynamic (mp). Various dynamics and markings are present throughout the page, including crescendos, decrescendos, and specific dynamic levels like f, ff, p, and mp.

58 Andante assai

58 Andante assai

Упражнения по гармонии на фортепиано

Включение в курс гармонии представлений о матричном строении музыкальных произведений трансформирует и учебную работу по игре на фортепиано.

Во-первых, исполнение на инструменте даже простейших соединений из двух аккордов будет связываться с той или иной формулой РГС через представления о формульности оборота-матрицы: таким образом будет решаться вопрос об организации ритма в гармонических последованиях. Во-вторых, более сложные цепочки аккордов, рассмотренные с позиций матричного анализа, будут осознаваться как органичные, выросшие из одного эмбриона (или двух-трех). В связи с этим при игре последований на фортепиано может отражаться расчлененность интонационного процесса по фазам, соответствующим оборотам-матрицам. Это касается исполнения и цифровок, и нотированных последований аккордов, предназначаемых для орнаментации неаккордовыми тонами. Для разъяснения этой мысли обратимся к разбору упражнения на применение подготовленных задержаний, предложенного в "Контрольных заданиях по гармонии для студентов заочного отделения дирижерско-хорового факультета музыкальных вузов"²³(пример 59).

Матричный анализ позволяет понять структуру рассматриваемого построения: оно образовано "отпечатками" с одного мелодико-гармонического эмбриона, при воспроизведениях подвергнутого варьированию, ладофункциональным мутациям, "обращению". Сходство фаз, составляющих эту форму-процесс, создает предпосылки для объективно оправданной фразировки мелодической линии, украшенной подготовленными задержаниями (пример 60).

Так как игра гармонических последований на фортепиано – в некотором роде исполнительская деятельность (во всяком случае приближена к ней), при обозначенном подходе появляется возможность заложить фундамент для решения исполнительской проблемы – актуальной для инструменталистов, вокалистов и дирижеров, - проблемы фразировки. Здесь обнаруживаются связи курса гармонии с исполнительской специальностью еще определеннее, чем при решении задач и сочинений (подробнее о межпредметных связях будет сказано ниже, здесь же целесообразно указать на их конкретное проявление).

Вопрос об игре на фортепиано построений в форме предложения или периода (реже трехчастной формы) связан с проблемой сочинения (см. предше-

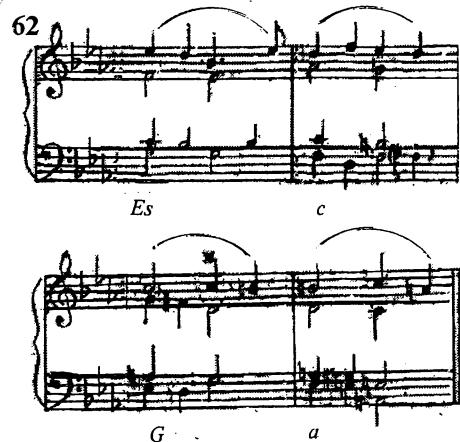
ствующий раздел работы), но оказывается в сфере задач импровизации – непосредственного, сиюминутного сочинения. Естественно, что ориентация на воспроизводимые в форме обороты-матрицы облегчает достижение профессионального уровня в выполнении такого задания (полезна опора на обороты-матрицы в период создания "заготовки" для импровизируемой композиции, о котором говорят сами же практики-импровизаторы; см., например, И. Бриль. Практический курс джазовой импровизации. М., 1979).

В частности касается это и игры по тональным планам; обращение к технике редупликаций одного оборота-матрицы (иногда усеченного, иногда претерпевшего иные метаморфозы) облегчает работу и делает все последование хорошо структурированным и ясным для восприятия, так как преодолевается обычная для таких построений аморфность.

Для пояснения этого положения построим несложный тональный план, соединяющий тональности *Es-dur* и *a-moll*: *Es-dur* – *c-moll* – *G-dur* – *a-moll*. Показ исходной тональности (*Es-dur*) осуществим с целью установления аналогий с методикой сочинения с помощью того же оборота $\Pi_5 \ D_2 \ T_6$, который был развернут в первой прелюдии, но в ином ритме – $\bullet \bullet \delta$ (пример 61).



В *c-moll'* е можно провести усеченный и данный в увеличении оборот-матрицу, а в *G-dur* и в *a-moll* воспользоваться его полным вариантом, изменив лишь выбор обращений аккорда и мелодические положения тонов в аккордах (пример 62).



В связи с тем, что различные усечения оборотов-матриц создают предпосылки для более широкого использования эллипсиса в соединениях аккордов (см. пример 62, т.т. 2-3) – приема, мало практикующегося в сочинении и особенно в игре на фортепиано.

23. Контрольные задания по гармонии для студентов заочного отделения дирижерско-хорового факультета музыкальных вузов /Сост. В.А. Кириллова. М., 1966. С 33.



"обращение"

"обращение"

"обращение"

пиано у студентов исполнительских (да и теоретических) отделений, - подобные музыкальные формы могут стать довольно сложными по гармоническому языку (в рамках классической гармонии).

Более подробное описание использования оборотов-матриц при игре на фортепиано тональных планов излишне, так как оно будет дублировать "технику" сочинения периода, описанную выше, но несколько "интенсифицированную" в связи с тем, что такое сочинение должно быть приближено к моменту исполнения, а возможно, даже стать сиюминутным, то есть выступать как импровизация.

Традиционное для курса гармонии упражнение – игра секвенций – укрепляет представление о матричном строении музыкальной формы (или подготавливает его), так как повторение оборота на иной высоте в целом соответствует идеи гармонии остината и описанному здесь принципу "изменяемой мелодико-гармонии остината". Поэтому данный тип упражнений следует вводить как можно раньше, использовать шире и при этом фиксировать внимание учащихся (студентов) на идеи повторности оборота, как одном из основных положений о формообразовании в музыке. Вместе с тем следует разъяснить недостаточность, "неполноту" представления о музыкальной форме как о конструкции, основанной на принципе "тотальной" секвенции. Нужно показать, что, несмотря на возможность с позиций теории о матричном строении музыкальных форм все композиции трактовать как вариации на мелодико-гармонический оборот остината, не следует видеть в этом проявление принципа "тотальной" секвенции. Дело в том, что вариации на обороты-матрицы, как говорилось выше, предполагают не только воспроизведение гармонического последования на одном или на разных высотных уровнях (гармоническая секвенция сохранится даже при изменении мелодических очертаний в обороте), но также и "нетрадиционные" операции с оборотами-матрицами: они получают при редупликации разную протяженность (при "увеличении", "уменьшении", "усечении"), мутируют и т.п., то есть приобретают те черты, которые не характерны для секвенций в строгом значении этого термина.

Упражнения на досочинение, доразвитие предложенного начального мотива до предложения, периода, простой трехчастной формы здесь не обсуждаются потому, что в этих изначальных построениях далеко не всегда работают вскрытые при матричном анализе нормы организации процесса интонирования. Если же обороты-матрицы обнаруживаются в таком начальном звене, то развитие целесообразно осуществлять в соответствии с тем планом (способом, программой), который был предложен для сочинения прелюдии или для игры по тональному плану, но с сохранением фактуры исходной модели. Если же предложенное для доразвития построение не отвечает нормам, вскрываемым матричным анализом, предложения (рекомендации), даваемые с

обсуждаемой в данной работе позиции, оказываются излишними.

В заключение можно сказать и еще об одном типе упражнений на фортепиано, используемом в классе гармонии – о гармонизации небольших мелодических построений. Здесь целесообразно воспользоваться той техникой, которая описывалась при решении задач: необходимо находить согласующиеся субпостроения и на основе этой соразмерности строить гармонизацию. Так в примере из упоминавшихся "Контрольных заданий" для студентов заочного отделения дирижерско-хорового факультета, предполагающем гармонизацию на фортепиано мелодической фразы с применением обращений доминантсептаккорда и проходящих созвучий между ними (пример 63),



обнаруживается согласованность первого и второго тактов (пример 64),



которая и определяет гармонизацию всего построения: становится ясным, что в первых половинах шестидольных тактов господствует доминантсептаккорд (вернее, его обращения), а во вторых половинах тактов звучит тоническая гармония – в первом тоническом сектаккорд, во втором – тоническое трезвучие (пример 65).



ши сами по себе, но в “композицию” не вписываются.

Для уточнения этого положения возьмем небольшое мелодическое построение, предлагаемое для гармонизации в ранее цитировавшихся “Контрольных заданиях по гармонии” В.А. Кирилловой²⁴, и рассмотрим возможности различных согласований его сегментов /пример 66/.



По жанру это построение относится к русским народным колыбельным песням. Следовательно, в гармонизации должна быть подчеркнута его жанровая и стилистическая принадлежность /вполне уместно в связи с этим вспомнить о Коте-баюне или об иных подобных сказочных образах и их воплощении в русской классической музыке для того, чтобы отобрать нужные в стилистическом плане варианты гармонизации/.

Сравнение однотактовых мотивов указывает на их согласованное звучание /пример 67/.



Оборот-матрица

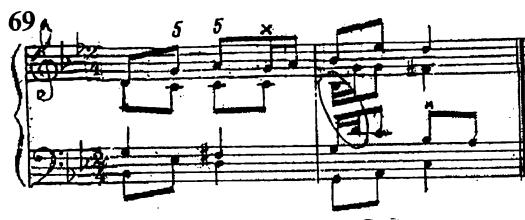


Прорисовывается гармоническая интервалика, намечающая функциональное последование ритмически организованных аккордов: $t - s - D$. Следует заметить, что при его реализации в четырехголосной фактуре /в фактуре задачи/, невозможно использовать предложенный автором бас, так как при нормативном удвоении в t в средних голосах получается плохое голосоведение /пример 68/;

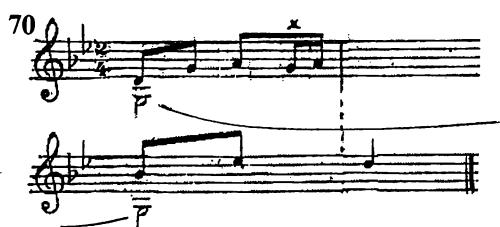
дует заметить, что при его реализации в четырехголосной фактуре /в фактуре задачи/, невозможно использовать предложенный автором бас, так как при нормативном удвоении в t в средних голосах получается плохое голосоведение /пример 68/;

только при использовании в теноре хода мелодического минора, - приема в учебной практике встречающегося редко, удается избежать ошибки; см. вариант г/.

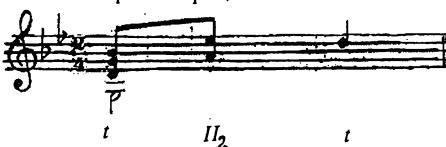
Однако и в случае отказа от выдержанного баса голосоведение при гармонизации этого рисунка окажется неудобным и недостаточно спокойным, что создаст противоречие интонационному содержанию мелодии /пример 69/



и, вероятно поэтому, данное последование аккордов как бы “исключено” автором намеренным выставлением басового голоса (см. пример 66), в сочетании с последним звуком мелодии (d') намечающего тоническую, а не доминантовую функцию. В обороте-матрице этот, не входящий в аккорд, звук перечеркнут (см. пример 67). Гораздо лучше другой вариант обнаруживаемых согласований, – тот, в котором второе построение трактовано как данное в уменьшении по отношению к первому и при этом проведено полностью, в то время как первое “усечено” /пример 70/.



Оборот-матрица



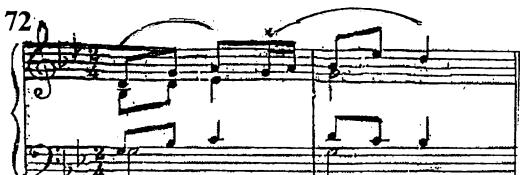
24. В.А. Кириллова. Контрольные задания по гармонии для студентов-заочников дирижерско-хорового факультета. ГМПИ им. Гнесиных. Кафедра теории музыки. М., 1966. С. II.

Плагальный характер пропущенного в интервалике оборота не противоречит жанру песни и учитывает предложения автора в отношении басового голоса.

Четырехголосное изложение этого последований аккордов с повторением в обоих субмотивах II_2 дает гармонизацию, имеющую характер окончания, завершения, plagального кадансирования, подчеркнутого квинтовым скачком от четвертой ступени к первой в теноре (пример 71).



Если же при гармонизации второго такта воспользоваться не II_2 , а s_{6_4} (внутрифункциональное варьирование), то оборот получит более спокойный, "экспозиционный" оттенок звучания (пример 72).



Оценки качеств полученных гармонизаций, эпитеты, которыми они обозначаются — "экспозиционный", "каденционный" и т.п. — порождают мысль о начавшейся и завершившейся форме и могут подтолкнуть студента к поиску развивающих построений для того, чтобы выстроить небольшой цикл вариаций. В связи с этим следует выявить новые варианты гармонирования сегментов мелодии, - те, которые обеспечат развитие намечаемой музыкальной формы. Но предварительно можно обратиться к уже обсуждавшемуся соотношению, выписанному в примере 67 и реализованному в четырехголосии в примере 69. Сыгранные вместе гармонизации мелодии, помещенные в примерах 69, 71 и 72 порождают несколько странное впечатление: после экспозиционного звучания вариации из примера 72 и перед заключительным из примера 71 построение примера 69 воспринимается как «чужеродное» в своей первой половине (некстати каденционная завершенность полного оборота) и вполне подходящее к напеву, несмотря на полный функциональный набор, — во второй (пример 73).

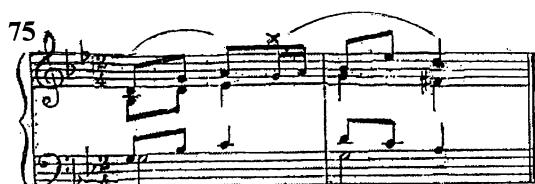


Другими словами, один однотакт с окончанием на доминанте вполне пригоден, а два оборота с включением доминантовой функции представляются излишними.

Но оказывается, что «пригодное» однотактовое гармоническое последование «вытекает», как возможное, из согласования, помещенного в примере 70. При обсуждении этого варианта гармонирования указывалось, что последний звук мелодии в сочетании с предложенной автором басовой педалью намечает тоническую гармонию. Однако, все-таки возможна и доминанта на фоне органного пункта (пример 74).



Звучание получившегося оборота в сравнении с другими выступает как самое неустойчивое, диссонирующее, напряженное, «кульминирующее». Оборот, отражающий рассматриваемое согласование, можно разместить в зоне кульминации — в третьей четверти формы, выбрав для удобства голосоведения в четырехголосной фактуре не II_2 , а субдоминантовый квартсекстаккорд (пример 75).



Если в драматургическом аспекте оценить получившиеся вариации, то можно сказать, что есть экспозиционное построение, есть кульминационное и есть заключительное. Недостает развивающего, предшествующего кульминации. Необходим поиск еще одного варианта гармонирования сегментов мелодии. Такой вариант согласований возможен, если увидеть во втором такте ракоходное проведение по-новому представленного, но того же по существу – plagального – оборота, который наметился в примере 70: субдоминанта в ракоходном проведении дана как VI_6 (пример 76).

76

a

b

Оборот-матрица

Допустим и вариант трактовки этого согласования, в котором VI_6 будет заменен $DDVII_43$ (пример 77).

77

Итак, сложив отобранные вариации воедино, можно получить небольшой цикл, в котором «работают» два оборота-матрицы (различноматричная форма) – tst и tsD – и их различные «сегменты» (пример 78).

tst tsD

78

a

b

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

Вместо заключения.

Репрезентация метода матричного анализа музыкальных произведений и описание приемов его включения в курс гармонии подготовили основание для выхода к более широкому кругу проблем музыкальной педагогики и музыкального образования: в частности, к проблемам междисциплинарных связей (межпредметных связей внутри теоретического цикла и связей между теоретическим циклом и исполнительским классом), проблемам преемственности обучения в системе музыкального образования школа-училище-вуз (ШУВ), к проблемам единоосновности разных видов музыкальной деятельности (композиторской, исполнительской, теоретико-исследовательской), проблемам идеала музыканта. Конечно же возникла новая платформа и для обсуждения вопросов о содержании и организации учебного процесса в системе ШУВ, о методических целях и задачах обучения в целом и изучения отдельных дисциплин – то есть о специальных методических вопросах.

Рассматривать более или менее полно все многообразие возникающих в связи с этим возможностей не представляется нужным в жанре методической разработки. Однако важнейших из них необходимо коснуться.

Начнем с проблем преемственности обучения в системе ШУВ и проблем межпредметных связей.

Включение в курс гармонии матричного анализа, вскрывающего нормы музыкального мышления, проявляющиеся в фольклоре и в музыке XVI – начала XX столетия, и метода учебного сочинения, основанного на их применении, в качестве главных форм работы, позволяет поставить вопрос об учебном сочинении как о факторе объединения различных дисциплин учебного цикла в системе ШУВ.

Сочинение по оборотам-матрицам можно начать в ДШИ (в классе хора и на уроках сольфеджио; существует опыт экспериментальной работы в детской школе искусств № 3 Красногвардейского района города Москвы и отражающая его методическая литература²⁵), затем продолжить в теоретических курсах училищ и вузов. Таким образом будет обеспечена преемственность в обучении на разных уровнях системы образования. При этом очевидно, что в ДМШ обязательное сочинение (для всех) нужно ограничить «придумыванием» подголосков («подбириением» подголосков) к народным песням.

25. См.: Использование метода матричного анализа музыкальных произведений на занятиях хорового класса детских музыкальных школ и школ искусств при изучении народных песен. Методические рекомендации для преподавателей. Составители Е.К. Должанская, И.А. Истомин. М.; Министерство культуры РСФСР, Центральный научно-методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1983.

В училищах же и вузах следует перейти к сочинению в формах и жанрах профессиональной музыки. Наиболее распространенная ныне форма упражнений в курсе гармонии – решение задач (в училищах и вузах) – будет выполнять вспомогательную функцию, давая возможность студентам (учащимся) закрепить аналитические навыки и «перебросить мост» от анализа к сочинению.

Включение сочинения по оборотам-матрицам предполагает использование межпредметных связей внутри цикла теоретических дисциплин (имеются в виду училищное и вузовское образование). Так, описанная выше методика сочинения требует обязательного обращения к знаниям, представлениям, навыкам, получаемым в разных теоретических курсах. Например, представления о стиле эпохи или композитора, о жанрах, характерных для автора или для целого направления, необходимы при сочинении по оборотам-матрицам и заимствуются из курсов музылтературы (училище) и истории музыки (вуз). Сочинение актуализирует знания о строении аккордов и их связей – знания, получаемые в курсе гармонии и элементарной теории музыки. При сочинении используются (без этого невозможна подобная деятельность) сведения о строении мелодии (линий), приобретаемые в курсах мелодики и анализа музыкальных произведений, знания о мелодике той или иной эпохи, или того или иного композитора (курсы музылтературы, истории музыки, анализа музыкальных произведений, мелодики). Изучение строения предложений, периодов, простых трехчастных форм, масштабно-тематической структуры произведений, «свертываемости» композиции на обороты-матрицы и «развертываемости» сочинения из мелодико-гармонического эмбриона, классификации форм после матричного анализа как «вариаций («простых», двойных, тройных и т.д.) на изменяющую мелодико-гармонию остинато» – все это относится к сферам курсов гармонии и анализа музыкальных произведений. Знание о нормах строения тональных планов, о функциях разделов формы (экспозиция, развитие, заключение), опять-таки актуализируемое при сочинении, формируется в курсах гармонии и анализа музыкальных произведений.

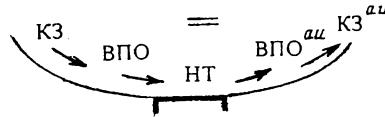
В данной работе не было повода для обсуждения вопроса о свертываемости на обороты-матрицы полифонических форм (фуг, канонов). При обсуждении же проблемы межпредметных связей в цикле теоретических дисциплин должен быть затронут и он. Во первых, нужно сказать, что фуги и каноны отражают те же нормы музыкального мышления, которые продемонстрированы при анализе произведений гомофонно-гармонической музыки и монодического и гетерофонного фольклорного искусства. Это утверждение легко проверить, если предложить читателю построить каноны из песни «Во поле бере́за стояла», руководствуясь правилом канона, для оживления скучного сюжета изложенным в форме шутки: «Теория канона – в краткой фразе: Канон дает нам сдвиг по фазе».

Действительно, если вспомнить, что оборот-матрица выступает как единица, характеризующая фазу мелодико-гармонического интонационного процесса, то станет ясно, что одинаковоматричные музыкальные формы, в которых эта порождающая модель воспроизводится в неизменном виде (без усечений, без ракохода и т.п.), дают возможность получить канон приемом включения каждого последующего голоса с опозданием на фазу (на оборот-матрицу). Построение канонов из песни «Во поле береза стояла» с индексами горизонтали в один такт и в два такта (то есть со сдвигами на одну фазу и на две фазы) приводит к возникновению тех вариантов этих полифонических форм, которые родственны использованным в финале четвертой симфонии П.И.Чайковского (при введении третьего голоса – это прием, который композитор не применил в finale, – независимо от индекса горизонтали, одновременно в вертикали окажутся первый, второй и третий такты мелодии; их сочетание прояснит оборот-матрицу, регламентирующий развитие напева и канонов).

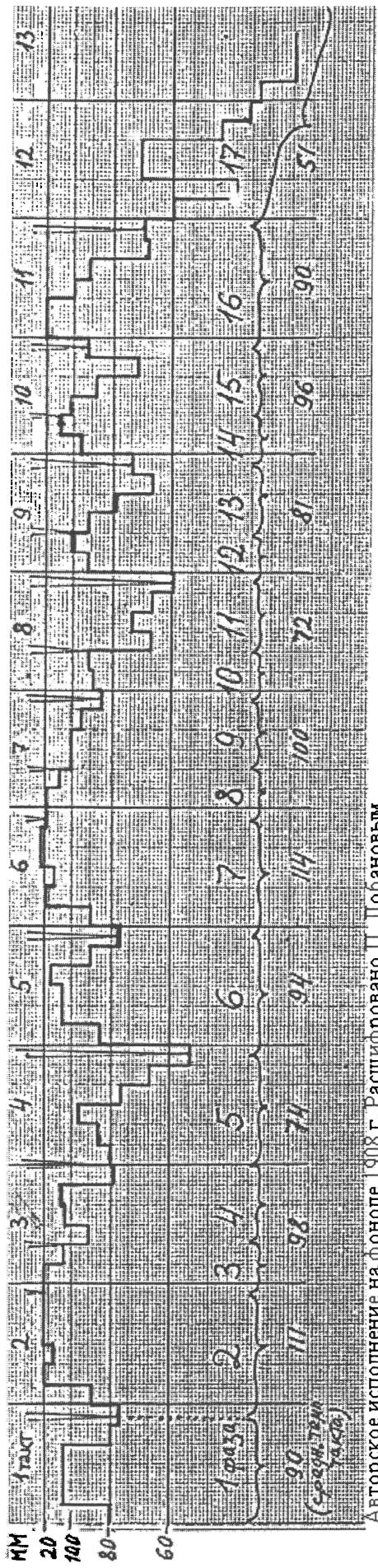
Указание на единоосновность монодической, гомофонно-гармонической и полифонической музыки потребовалось здесь для доказательства мысли о возможности совершенствования межпредметных связей внутри цикла музыкально-теоретических курсов: понимание того, что мелодическая линия, простейшие и более сложные полифонические формы и гомофонно-гармонические композиции имеют в основе единые нормы мелодико-гармонической организации, поможет сблизить теоретическое содержание названных дисциплин. Общность принципов, на которых строится работа по сочинению (общность норм музыкального мышления), вскрываемая матричным анализом в народной и классической музыке, будет обеспечивать связь дисциплин теоретического цикла между собой в практическом плане.

Воздействие учебного сочинения на исполнительскую специальность оказывается более опосредованным. Выше был показан конкретный пример того, как использование представлений о матричном строении музыкальной формы влияет на исполнение гармонических последований. При этом отмечалось, что найдены основания для решения специальной исполнительской проблемы – проблемы фразировки. Очевидно, что продолжение подобной работы возможно в классе по специальности при изучении музыкальных произведений и при подготовке к концертному исполнению. Это обеспечит содержательные (а не формальные) межпредметные связи теоретических дисциплин и специальности. Матричный анализ может выступить как этап работы исполнителя над произведением, приближающий музыканта к верному прочтению композиторского замысла в нотном тексте. И это понятно, так как для выражения своего художественного замысла (композиторского замысла; в абривиатуре – КЗ) автор организует, структурно оформляет интонационный процесс или, другими словами, создает время-

пространственное образование, обладающее интонационностью (ВПО). Оно фиксируется в нотном тексте (НТ). В случае авторского исполнения по нотному тексту воспроизводится интонационный процесс, структурированный в соответствии с композиторским замыслом (ВПО^{ав}; ав – “авторское исполнение”), и таким образом доносится до слушателя художественное намерение автора (КЗ^{ав}). По логике вещей, композиторский замысел (КЗ) и его “образ” в авторской реализации (КЗ^{ав}) совпадают. Ход сочинения и исполнения (порядок действий) может быть представлен в следующий схеме:



Так получается в теории, но так ли это в самом деле? Если соответствие структуры ВПО и композиторского замысла не нуждается в доказательствах (надо полагать, что автор останавливается на том варианте оформления интонационального процесса, который “озвучен” художественному замыслу), то утверждение о сходстве структур ВПО и ВПО^{ав} требует аргументации, так как они разделены НТ, так как состоялось “прохождение” через нотный текст. Интересующее нас сходство обнаруживается при сопоставлении результатов матричного анализа и исследования авторского исполнения. Сохранились записи скрябинской трактовки прелюдии оп. 17 № 4 b-moll (1908 г.). В отражающем композиторское исполнение на фоноле графике темповых изменений, сделанном в свое время доцентом ГМПИ им. Гнесиных П.В. Лобановым и любезно предоставленном автору этих строк, после матричного анализа прелюдии прорисованы знаки цезуры, отделяющие “отпечатки” с мелодико-гармонических оборотов-матриц друг от друга (см. рисунок на стр. 50). Видно, что первая фаза в темповом графике соответствуют сегменту, имеющему фигуру волны, и отделяется от следующей за ней темповым спадом. Во второй фазе варьированно повторяется первое построение. Сформированное при этом представление о границе первой фазы действует при повторении варианта. Ясное слышание (ощущение) границы повторенного построения делает излишним разделение второй и третьей фаз с помощью темпового спада. Третья же фаза опять завершается замедлением, что обнаруживает границу с четвертой фазой, которая, так же как и следующая за ней пятая фаза, опять-таки имеют фигуру волны. Пять отделенных друг от друга фаз составляют первое предложение периода. Как видно, при экспонировании (при представлении) фаз исполнитель-композитор использует фигуру волны. Своебразная замкнутость этой фигуры (симметричность) служит отделению одного построения от другого. Фазы шестая, седьмая и восьмая аналогичны (соответственно) первой, второй и третьей: во втором предложении повторя-



А. Скрябин. Прелюдия соч. 17 № 4
График темповых изменений

Авторское исполнение на фонопл 1908 г. Расшифровано Г. Лобановым.

ется не только тематический материал первого предложения, но и способ его исполнения.

Девятая фаза, аналогичная четвертой, представляет ракоходное проведение предшествующего построения данного в увеличении. При этом возникает гармоническая синкопа: после вводного септаккорда, звучащего в продолжении четверти на слабой доле, появляется повторение этой же гармонии (другое обращение) длящейся вдвое больше и расположенной на более сильном времени такта. Повторение гармонии приводит к отчленению построений (взаимоотталкивание одинаковых элементов): по линии "переноса" проходит граница между фазами, обозначенными цифрами восемь и девять, и эта граница отчетливо слышна без подчеркиваний темповыми перепадами. Однако и здесь композитор-исполнитель каждую из этих двух фаз завершает замедлением темпа (в обеих использована фигура усеченной волны). Десятая и одиннадцатая фазы представляют собой несколько измененную при повторении предыдущую группу, сложенную из двух построений: секвенция легко опознается и, как следствие, вполне определяются границы внутри этого объединения, обозначенные тем же способом, что и в предыдущей паре – применением гармонической синкопы (в темповом графике не отражена динамика, но исполнение гармонической синкопы при избранном ритмо-метрическом решении порождает акцент, который выступает знаком, указывающим на начало новой фазы). Вместе с тем, здесь добавлен и темповой контраст: одиннадцатая фаза исполнена так, что в графике снова возникает фигура волны (вероятно, это подчеркивание фазы связано с ее положением – с размещением в зоне кульминации, которая обычно требует особого выделения, смыслового акцента).

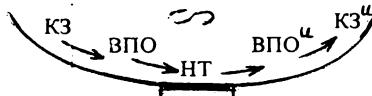
Двенадцатая–тринадцатая и четырнадцатая–пятнадцатая фазы образуют еще две группы аналогичные предыдущим: в них использован тот же тематический материал (секвенций). Похожие на уже "ограниченные" в сознании (в восприятии, в подсознании) слушателя фазы, композитор исполняет, разнообразя агогические фигуры: тринадцатая и пятнадцатая фазы имеют абрис обращенной волны.

В некотором роде новая тематически шестнадцатая фаза (новая по мелодическому рисунку, но родственная по мелодико-гармонии другим построениям) исполнена опять в форме волны (все время эта фигура появляется при экспонировании нового материала). Заключительная – семнадцатая фаза имеет профиль усложненной волны: начинается она спадом, за которым возникает подъем к гребню, а за ним спуск – заключительное замедление темпа.

Темповые изменения – лишь одно из средств в спектре исполнительских приемов, с помощью которых можно показать структуру интонационного процесса, но и их анализа вполне достаточно для того, чтобы сделать вывод, что Скрябин-исполнитель строго следует структуре ВПО, кото-

рую создал Скрябин-композитор (анализ подтверждает, что ВПО и ВПО^{акц} имеют единую структуру).

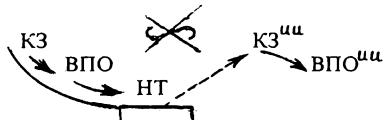
При исполнении произведения посторонним музыкантом, способным прочесть структуру ВПО по НТ, процесс движения от КЗ до его реконструкции для слушателя исполнителем (КЗ^{акц}) аналогичен пути, отраженному в предыдущей схеме, в схеме авторского исполнения (индекс "и" около абревиатур "КЗ" и "ВПО" указывает на то, что они принадлежат исполнителю):



Обе приведенные схемы напоминают фигуру чаши, в которой, образно говоря, «стенки сосуда» оказываются цельными из-за последовательности и непрерывности «шагов», обозначенных стрелками, из-за порядка технологических процедур, обеспечивающих «вылепливание» музыкального образа. Эта цельность сосуда позволяет донести до слушателя влагу композиторского замысла. Однако КЗ подобен КЗ^{акц}, но не равен ему, как это было в схеме авторского исполнения с КЗ^{акц}; различие это весьма существенно, так как отношение у автора и у постороннего исполнителя к КЗ неодинаково: смысловые акценты, интонация, окраска художественного образа могут (и должны даже, по всей видимости) отличаться в трактовках разных людей, – собственное отношение к образу должно быть высказано в исполнении, но не должно возникнуть его искажение.

По схеме «чаши» видно, что непосредственно воздействующим на слушателя является звучащая ткань произведения (ВПО^{акц} или ВПО^{акц'}) и, пропадающий в ней при интонировании, «очерк» композиторского замысла (КЗ^{акц} или КЗ^{акц'}). Для слушателя нет возможности познакомиться с композиторским замыслом, кроме переживания и осознания ВПО^{акц} (ВПО^{акц'}). Но если при авторском исполнении структуры ВПО и ВПО^{акц} тождественны и слушатель получает адекватное представление о КЗ, если при верном прочтении нотного текста профессиональным исполнителем (специалистом исполнителем) структура ВПО и ВПО^{акц} аналогичны, близки (в лучшем случае – идентичны) и в результате замысел композитора не деформируется, то при произвольном структурировании интонационного процесса, когда ВПО и ВПО^{акц} ("ии" – означает "интуитивное исполнение") различны, перед слушателем предстает не замысел композитора, а некая догадка или фантазия исполнителя о нем. Схема, отражающая передачу слушателю КЗ, в этом случае принципиально меняется: исполнительская трактовка музыкального произведения опирается на интуитивное, якобы учитывающее традицию исполнения, а по сути – на произвольное представление о композиторском замысле (КЗ исполнителя «интуитивиста» в абревиатуре – КЗ^{акц'}). В связи с этим представлением создается время – пространственное образование (ВПО^{акц'}). Его структура может не сов-

падать, что чаще всего в подобной ситуации и бывает, со структурой ВПО, заданной автором произведения; строгая последовательность «шагов» от НТ нарушена и потому КЗⁱⁱⁱ становится неадекватным КЗ:



И действительно, слушатели нередко являются свидетелями очень свободных исполнительских трактовок, чуждых авторским намерениям; нельзя не сказать, что замысел исполнителя при подобном подходе не может считаться совершенным, так как нарушаются пропорции оригинала. Произведение композитора искажается и результатом работы исполнителя оказывается пародия – отклонение от сущности образа при внешнем соответствии ему.

Проанализировав исполнение А.Н.Скрябина в его прелюдии № 4 из op. 17 и установив по одному из факторов исследования авторского исполнения (по темповым изменениям), что композитор отражает в своей интерпретации расчлененность по фазам, соответствующим мелодико-гармоническим оборотам-матрицам, целесообразно (уместно) задать вопрос о том запечатлена ли эта фазность в нотописи специальными знаками. Ведь именно по знакам, указывающим на фразировку, намеренно для этого выставляемым (заметим лишь, что не всегда выставляемым), музыкант, не имеющий представления о матричном анализе и не занимающийся композицией, будет прежде всего определять (находить), границы фраз. Он будет (и это так и должно быть) следовать тем обозначениям, которые выставлены композитором и имеют прямое отношение к фразировке: лигам – дугообразным знакам выставляемым над или под группой нот, которые должны в исполнении связываться, объединяться тем или иным способом; люфтпаузам – знакам, по рисунку совпадающим с запятой и говорящим о кратком прерывании в звуковедении; «галочкам», свидетельствующим о более глубоких цезурах (это сравнительно редко встречающийся символ).

Конечно, исполнитель будет руководствоваться и представлениями о различных факторах формообразования, указывающих на цезуры – «синтаксических (сходство построений), ритмических (остановки, паузы), гармонических (каденций), мелодических (завершение определенного рисунка, особенно ниспадание)²⁶. Продолжим цитату, подчеркнув в тексте ценное для нашего сюжета положение: «Верное понимание и выявление цезур важно для музыкального исполнения; в некоторых случаях допустимо различное толкование цезур по их местонахождению и «глубине», с чем связана возможность различной фразировки²⁷. Итак, при анализе подоб-

ных факторов формообразования не исключены различные толкования обнаруживаемых в ходе исследования цезур.

Если цезуры («галочки») и люфтпаузы, выставленные автором, как правило, не могут быть трактованы разными способами, то символ лиги оказывается многозначным (еще более свободной является трактовка упомянутых факторов формообразования). В такой ситуации уместен вопрос: «Что значит в полной мере следовать лигам, выставленным автором?» Что они значат и почему выставлены, если сам А.Н.Скрябин играет прелюдию так, что отражает в исполнении, условно говоря, «дробную» фазность, соответствующую оборотам-матрицам, вопреки стоящим лигам?

Если оставить без внимания случаи, как непосредственно не относящиеся к проблеме фразировки, с пролонгирующим значением фигуры лиги, когда она связывает два звука одной высоты, и с указанием на распевание гирлянды звуков на одном слоге (в вокальной музыке), то и без них выступит ряд ситуаций, когда фигура лиги может получить разное значение. Действительно, один и тот же знак указывает и на определенный способ воспроизведения соседних звуков (легато) – условно, это «штриховая» лига, - и на границы фразы (условно, «фразировочная» лига), и на способ исполнения всего произведения или его большого раздела (условно, «характерная» лига). Понятно, что характерная лига, охватывающая очень большие разделы, не может трактоваться как фразировочная. Попытки выполнить такую лигу как фразировочную оказываются тщетными, так как в силу обсуждавшихся выше особенностей восприятия музыкальных произведений и специфики их строения отчленение одного от другого повторяемого фрагмента неизбежно. Это происходит помимо воли слушателя. «Звуковой поток» все равно разрывается слушателем, но нередко не так как его предполагал «цеzuрировать» композитор.

Очевидно, что характерная лига, не должна быть понята и как штриховая. Для некоторых инструментов, например – струнных, вообще очень большие лиги невозможны. Показательно, что в случаях переложений фортепианных пьес для струнных инструментов их (пьесы) все-равно приходится исполнять в том характере, который задуман автором. Следовательно, характерная лига «не отрицает» использования для ее реализации иной по рисунку – менее продолжительной – штриховой лиги; «не отрицает» она и иной по рисунку фразировочной лиги. В такой ситуации исполнителю приходится каждый раз находить, - что означает примененный в нотописи символ и в связи с учетом этого значения решать проблему фразировки, которая в одних случаях оказывается обозначенной символами, а в других нет. Если лига выставлена как характерная, то это не означает, что исполнителю не следует показывать фазность интонационного процесса. Нередко и короткие лиги оказываются не фразировочными, а характерными: композитор выставляет их поперек

26. Энциклопедический словарь. Авторы-составители Б.С. Штейнпресс и И.М. Ямпольский. Из-во Советская энциклопедия. М., 1966. С. 561.

27. Там же.

фаз мелодико-гармонического процесса. Он как-бы предлагает исполнителю: “Эту фазу не отделяй “грубой” цензурой от предшествующей (или от следующей)”, - и ставит лигу на две фазы, - “а здесь рельефнее покажи границу фаз”, и разделяет соседние построения сопряжениями, “стыками” коротких лиг. Авторское исполнение сочинений А.Н. Скрябиным и С.В. Рахманиновым и сравнение этих интерпритаций с нотной записью, оставленной композиторами, - свидетельства того, что подобные “нафантизированные” обращения к исполнителю-читателю нот, и справедливы, и вполне правдоподобны. В отличие от многозначности в “толковании цезур”, получаемых в ходе анализа называвшихся выше факторов формообразования, представление о “матричном строении” музыкального процесса дает небольшой “разброс” в трактовках, так как возможных естественных его (процесса) расчленений по гармонирующему (согласованному) фазам немного.

Но единообразие фразировки, установленной после матричного анализа (она отражает одну единственную авторскую структуру музыкальной формы), не означает однообразия исполнения. Исполнитель не имеет права менять фразировку, так как это деформирует замысел автора, смысл интонирования, но, вместе с тем, вправе выявить свое отношение к прочитанному содержанию. Вспомните знаменитый приказ короля, в котором, в зависимости от положения синтаксического знака (от фразировки), смысл меняется на противоположный:

1. “Казнить! Нельзя помиловать”.
2. “Казнить нельзя! Помиловать”.

Сожалением ли, со злорадством, с торжеством и т.п. звучит приказ – это в большой степени зависит от исполнителя. Итак, исполнитель выявляет свое отношение (с той или иной степенью мастерства, убедительности, целесообразности) к смыслу интонационному процессу однозначно задаваемому композитором.

В связи с этим, понять замыслы композитора – задача и обязанность исполнителя, и матричный анализ – инструмент, помогающий выполнить эту работу.

Несколько слов следует сказать о приеме начала фразы как-бы “из-за фазы”. По аналогии с затахом можно составить представление об этом приеме: существует два варианта начала движения, условно, - в такт и из-за такта; подобно этому выделяются и начала “в фазу” и “из-за фазы”. В музыке часто бывает так, что цезура наступает не во всех голосах одновременно. Больше того, иногда “разрубливание” всей ткани по вертикали в высшей степени нежелательно, так как производит впечатление нарочитого, грубого приема. Вступление одного из голосов раньше, чем других, более строго обозначающих (“учитывающих”) границы мелодико-гармонических фаз, способствует пластичности, мягкости, связности исполнения и, вместе с тем, не устраняет цезурность (фазность). Для того

чтобы стала понятной выразительность этого приема, приведем пример из разобранной выше прелюдии А.Н. Скрябина оп. 11 № 4 (пример 4). Вторая фраза представляет собой варьированное повторение первой. Движение в левой руке регламентируется лигой, объединяющей эти фразы. Лига “в левой руке” явно “характерная” по своему значению. Выполнить ее в полной мере, то есть устранив разделение по принципу тождества, исполнитель не сможет, - слушатель все равно уловит повторность фигуры не только в мелодии, но и в сопровождении. Однако, если исполнитель откажется от показа фазности в партии левой руки, то слушатель, слыша разделение звукового потока прежде всего по мотиву, изложенному в верхнем голосе и не находя его в басу, будет неудовлетворен намерением исполнителя, так как оно свидетельствует о замысле (о желании) сделать невозможное. Кроме того, слушатель окажется в ситуации, когда без помощи исполнителя он должен будет устанавливать границы фаз в басу, и это тоже вызовет негативную реакцию на подобную интерпретацию, так как слушатель будет вынужден сам установить сходства-различия построений и отструktурировать текст. Из-за невозможности предварительного анализа слушатель может представить цезуры совсем не там, где их предполагал автор: слушатель может почувствовать необходимость разрыва двух фаз во всех голосах одновременно в момент начала варьированного повтора мотива в партии правой руки. Но это будет противоречить характеру, задуманному композитором (см. лигу “в левой руке”). На наш взгляд, верным будет не намерение сыграть басовый голос легато, и не жесткий разрыв по вертикали во всех голосах перед повтором первого однотакта, а выявление фазности в линиях правой и левой руки, как того требует логика строения музыкального произведения, логика повторов с одной стороны, и, преодоление “разрубленности” текста, получаемое (достигаемое) неодновременным началом фаз в мелодии и в басу, - с другой. Иными словами, фазность должна быть показана намеренно и последовательно, но не сразу всеми голосами (во всех голосах): в квинтоли, завершающей первую фразу, звуки fis^M , cis^1 , h^M , нужно отнести уже ко второй фразе. Это и даст характер, который обозначил автор лигой для левой руки (разрыв будет преодолен в момент повторения мотива в мелодии). Будет сохранена и фазность, лежащая в основе композиционного строения прелюдии.

Аналогично “из-за фазы” начнется второе предложение (в затахе будет взят звук h^M); три восьмушки (d^M , gis^M , a^M) предвортят h – *moll* –ное проведение оборота-матрицы в увеличении (третья строка примера 4). Но «в фазу» будет введено четвертое построение – «отпечаток» с оборотом-матрицы усеченной «с головы» и «с хвоста» и данной в увеличении.

Необходимо сделать замечание, что фазы мелодико-гармонического движения завершаются, как

правило, на аккордовых тонах. О том же, сколько звуков следует взять в каждом конкретном случае «из-за фазы», подскажет исполнителю его музыкальность, его эстетическое чувство.

Утверждая целесообразность объединения педагогов по теории музыки и по исполнительской специальности на платформе матричного анализа, следует заявить о том, что эффективность его воздействия на исполнительскую работу проверена в эксперименте. К сегодняшнему дню в нем приняло участие около пятисот экспертов (рейтинг проводился с профессионалами музыкантами и с неподготовленными слушателями), большая часть из которых (примерно, четыреста пятьдесят человек) отдала предпочтение постановочной интерпретации²⁸.

Знание законов музыкального мышления, вскрываемых в ходе матричного анализа, обслуживает разные виды музыкальной деятельности: сочинение, исполнение, теоретическое исследование; оно позволяет музыканту выходить к деятельности композитора, исполнителя, теоретика; оно является тем фундаментальным основанием, по которому объединяются эти виды музыкальной деятельности. Таким образом, возникает возможность формирования музыканта не как «раздробленного» в связи со специфическими видами деятельности по специальностям (теоретик, композитор, исполнитель), а как целостного

музыканта – композитора-исполнителя-теоретика (в аббревиатуре – КИТ), музыканта, деятельность которого, к какой бы сфере ни относилась, всегда базируется на едином основании, обеспечивающем разные ее виды и объединяющем их, – на знании глубинных законов музыкального мышления, законов организации интонационно выразительной формы с целью передачи через интонирование смысла²⁹.

В связи с включением представлений о матричном строении музыкальной формы в учебный процесс, трансформируются цели и задачи теоретических курсов, обслуживающих подготовку музыканта. Модифицируются цели и задачи и в курсах гармонии. Изменения, внесенные в вузовский курс, охарактеризованы в Программе-конспекте по гармонии для студентов отделений по подготовке руководителей народных хоров³⁰ (см. разделы – «Пояснительная записка. Методические указания» и «Цели и задачи курса»), по которой в течение десяти лет выстраивается преподавание названной дисциплины у дирижеров народных хоров в ГМПИ им. Гнесиных (ныне – Российская академия музыки им. Гнесиных). Завершая работу, целесообразно обратиться к коллегам, желающим в плане эксперимента ввести описанную методику в курсы училищ и вузов, с предложением установления контакта с кафедрой гармонии и сольфеджио РАМ для уточнения деталей эксперимента.

28. Более подробно об этом в статье: И. Истомин. Целостный музыкант и пути его подготовки. /Научно-методическая работа за 1985 год; рукопись, чит. Зал ГМПИ им. Гнесиных.

29. О подготовке целостного музыканта см. в статье: Истомин И. К проблеме формирования целостного музыканта /Актуальные проблемы музыкального образования. Киев, 1986. С. 58-67.

30. Гармония: Программа-конспект курса для студентов отделений по подготовке руководителей народных хоров /Сост. И.А. Истомин. М., 1985.

Программа была рассчитана на полугодичный курс. С 1986/87 учебного года курс превращен в годичный (в связи с этим интенсивнее проходят темы, связанные с повторением курса училища и уменьшено число занятий, на которых в классе решаются задачи; однако принципы построения Программы сохранены и в этом курсе: оставлены темы первых девяти занятий из первого семестра и третьего занятия – из второго).

Приложение

Государственный музыкально-педагогический
институт имени Гнесиных

ГАРМОНИЯ

ПРОГРАММА - КОНСПЕКТ

**КУРСА ДЛЯ СТУДЕНТОВ ОТДЕЛЕНИЙ ПО ПОДГОТОВКЕ
РУКОВОДИТЕЛЕЙ НАРОДНЫХ ХОРОВ**

КАФЕДРА ГАРМОНИИ И СОЛЬФЕДЖИО

**СОСТАВИТЕЛЬ - кандидат искусствоведения, доцент
И. А. ИСТОМИН**

Пояснительная записка Методические указания

Современная система подготовки музыканта ориентирована на комплексное формирование специалиста - или исполнителя, или композитора, или музыковеда. В качестве идеала музыканта-исполнителя выступает специалист, оснащенный знанием основ марксистско-ленинской философии и эстетики, истории и теории музыкального искусства, мастерски владеющий своим инструментом и осознающий себя художником-гражданином.

Современная установка, несмотря на обращение к комплексному воспитанию специалиста, принципиально не меняет существа ранее сложившейся ориентации системы музыкального образования - ее устремленности к подготовке специалиста. По аналогии с "профессионалом" - "частичным человеком" (по К. Марксу) - специалист - "частичный" музыкант. Как правило, это либо только исполнитель, либо - теоретик (историк) или композитор. При такой направленности всей системы подготовки музыкантов выпускники училищ и консерваторий часто становятся "узкими" специалистами.

Частичному музыканту противоположен "целостный" музыкант, в одном лице объединяющий композитора (К), исполнителя (И) и теоретика (Т). Целостный музыкант (КИТ) - органическое образование, в котором специальности композитора, исполнителя и теоретика слиты, "сплавлены" воедино, а не "приплюсованы" одна к другой. Этим он отличается от, условно говоря, "суммарного специалиста" - выпускника вуза, обучавшегося параллельно на двух факультетах, - исполнительском и историко-теоретико-композиторском. Целостность КИТа задается на особом "технологическом" уровне; музыкант обозначенного типа должен владеть не суммой различных специальных технологий, а системой технологий, обеспечивающих функционирование друг друга¹. Это позволяет целостному музыканту достигать той ступени мастерства, которая является условием выполнения социальной функции - функции художника-гражданина.

1. Более подробно см. в материалах "Круглого стола", организованного ПНИЛ при МГДОЛК им. П.И. Чайковского, КПМ ГМПИ им. Гнесиных и кафедрой НОМО Киевской консерватории (совещание состоялось в помещении ПНИЛ 25-26. II. 1982г.), доклад Истомина И. "К проблеме связи музыкально-теоретических дисциплин и исполнительской специальности в учебном процессе".

Изменение идеала музыканта диктуется необходимостью развивать музыкальную культуру социалистического общества, его потребностями. Новые ориентиры требуют корректировки целей и задач как всего учебного плана, так и программ отдельных дисциплин, которым обучаются студенты. В частности, она осуществлена в отношении программы курса гармонии, в течении ряда лет читаемого студентам, занимавшимся на отделении дирижеров - руководителей народных хоров, и в адаптированном виде проведенного на факультете народных инструментов в 1979-1980 и 1981-1982 учебных годах.

В курсе гармонии, направленном на формирование целостного музыканта, должны быть освещены во взаимосвязи проблемы учебного сочинения, учебной интерпретации, "адекватной" авторскому замыслу, проблемы теории, обосновывающей учебное сочинение и интерпретацию. Система взаимообеспечивающихся технологий, необходимых целостному музыканту (сочинения, интерпретации, анализа), во всех случаях должна опираться на некое единое теоретическое основание.

В качестве одного из возможных таких оснований в данной Программе предлагается теория матричного строения музыкальной формы². Ее включение в курс гармонии требует перестройки порядка в прохождении тем и определенной перестановки акцентов в курсе. Исходным становится освещение проблем взаимодействия высотных и ритмических факторов в музыкальной формо-процессе (в частности, связи гармонических и ритмических факторов, гармонии и формы), взаимообусловленности гармонии и мелодии, способов существования гармонии в музыке разных складов и т.п. Этими перестройками уже в начале курса задается установка, которая "окрашивает" прохождение всех последующих тем без исключения.

2. Основные ее принципы изложены в работах: Истомин И. Закономерность распределения звуков и созвучий в музыкальной форме, - В кн.: Точные методы и музыкальное искусство (материалы к симпозиуму). Ростов-на-Дону; Изд-во Ростов. ун-та 1972; Истомин И. Закономерность распределения звуков в музыкальных формах (на примере структурного анализа бурлацких песен): Автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения. - М., 1975. - В надзаг.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского; Истомин И. Матричный анализ произведений профессиональной музыки. - В кн.: Проблемы высотной и ритмической организации музыки: Сб. тр. Вып. 50 Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных; Отв. ред. И.А. Истомин. - М., 1980.

Матричный анализ дает основания на технологическом уровне решать важные для подготовки целостного музыканта проблемы фразировки и, в связи с этим, вопросы о выразительности и смысле музыки - о ее содержании (преодолевается "разрыв" формы и содержания). Он позволяет вскрыть заданную композитором расчлененность музыкального (звучашего) времени-пространства, которая обеспечивает определенную выразительность и смысл музыки и потому обязательно должна быть отражена в исполнительской фразировке, ибо произвольная фразировка, изменяющая структуру музыкального (звукового) потока, синтаксическую организацию произведения, ведет кискажению авторского замысла. Выявление этой расчлененности возможно потому, что данный тип анализа не замкнут на проблемах только гармонии, но "свертывает" на себя некоторые вопросы курсов мелодики, полифонии, анализа музыкальных произведений. При этом темы, заимствованные из разных дисциплин, рассматриваются не как некий комплекс, а осознаются в синтезе: например, в неразрывном единстве мыслятся мелодия и гармония, гармония, мелодия и ритм и т.п.

Матричный анализ предполагает характеристику ритма гармонических смен (РГС) и вскрывает специфику связей гармонии с метроритмом в определенных музыкальных жанрах¹. Изучение РГС в данном виде анализа выступает как задача подчиненная, но она может до некоторой степени обособливаться от него и, с методической целью, в определенном смысле даже противопоставляться ему.

Использование в практике учебного сочинения закономерностей, установленных в ходе матричного анализа и в ходе "автономного", противопоставленного ему, анализа РГС, приводит к принципиально разным результатам. В курсе, читаемом по предлагаемой программе, с целью сравнения применяются два способа учебного сочинения: первый ориентирован на нормы РГС, второй опирается на нормы матричного строения музыкальных форм². Сочинение на основе теории матричного строения музыкального произведения дает большее приближение к живой музыке, способствует в большей степени и ндиви-

1. См. диссертацию автора этих строк и книгу "Трудовые припевки плотогонов". - М.: Сов. композитор, 1979.

2. Их описание см. в работах: Истомин И. О роли предметов теоретического цикла в формировании музыканта исполнителя. Рукопись, 1981, читальный зал ГМПИ им. Гнесиных; Кириллова В. Контрольные задания по гармонии для студентов заочного отделения дирижерско-хорового факультета музыкальных вузов. - М., 1978, ГМПИ им. Гнесиных, ч. I, с. 12-15 (раздел рекомендаций – "Сочинение и импровизация периода" –, написанный редактором этого выпуска И. Истоминым); Истомин И. Ритм гармонических смен и его значение для решений некоторых проблем исполнительской интерпретации. Рукопись, 1977, читальный зал ГМПИ им. Гнесиных.

дуализации учебных произведений, а при задании на имитацию того или иного стиля обеспечивает в большей мере попадание в его "зону".

Матричный анализ нужно проводить на материале произведений разных музыкальных стилей: народной музыки (русской, украинской, белорусской, польской, чешской, словацкой, немецкой, английской, французской, татарской, башкирской, китайской, вьетнамской, индийской и т.д.); музыки эпохи Возрождения, Барокко, Классицизма, Романтизма, композиторов русской школы XIX века, некоторых композиторов XX столетия. Изучая развитие гармонии в историческом плане с позиций матричного анализа можно (и нужно) показать внешние и глубинные сходства и различия композиторских техник, существовавших в классическом и питавшем его народном искусстве, с одной стороны, и в авангардистской музыке XX века - с другой.

В качестве объекта анализа целесообразно использовать произведения, изучаемые в классе по специальности или играемые в классе общего фортепиано. Матричный анализ исполняемых произведений полезен не только для решений проблемы интерпретации - высокой музыкантской задачи, но и для решения более простых, технических задач исполнителя: он обеспечивает быстрое и прочное запоминание текста, повышает "коэффициент надежности" исполнителя, так как позволяет быстрее находить нужное продолжение играемой музыки в случае ошибок, сбоев, забывания нотного текста и т.п.

В курсе гармонии для студентов отделения ДНХ (в общем курсе), читаемом по предлагаемой программе, главный акцент смещен на практические занятия, так как в целом курс должен выполнить не столько "теоретико-просветительскую" функцию, сколько "теоретико-утилитарную". Именно на практических занятиях можно научить студента применять теоретические знания, включая их в решение исполнительских задач, связать в единую систему композиторскую, исполнительскую и исследовательскую технологии.

В связи с этим теоретическое знание и понятийный аппарат начинают играть важную роль, так как студент-исполнитель должен опираться на них в повседневной работе. Теория должна выступать как фактор, определяющий и объясняющий некоторые направления исполнительской деятельности.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА

Цели курса:

1. Создать музыкально-теоретический фундамент для формирования целостного музыканта, способствующий утверждению правильных идеальных и гражданственных ориентаций у студента художественного вуза.

2. Обеспечить выпускника исполнительского факультета системой теоретических знаний, навыков, технологий, позволяющих решать собственно исполнительские проблемы с позиции целостного музыканта.

Основная задача курса - вооружение студентов знаниями о заданной композитором расчлененности музыкального процесса на мелодико-гармонические фазы. Выявление этой расчлененности обеспечивает правильное чтение нотного текста. Проводится оно в ходе матричного анализа музыкальных произведений.

В связи с этим возникают две следующие задачи, которые по отношению к первой выступают как частные: 1) обучение технике матричного анализа; 2) отработка и закрепление навыков матричного анализа в процессе учебного сочинения, гармонизации мелодии, игры на фортепиано различных упражнений.

Традиционные для курса гармонии задачи (вооружение студентов знаниями о строении, соединении, функциональности и фонизме аккордов, о модуляции, неаккордовых звуках, роли гармонии в процессе формообразования, о связях ритма и гармонии, голосоведении и т.п.), а также выработка связанных с ними навыков и умений в русле намеченного направления оказываются необходиыми, но не конечными, не "самоцельными". Эти знания, навыки и умения являются базовыми (владение ими - условие, при котором возможно решение основной задачи), но в определенном смысле они выполняют вспомогательную функцию.

Итоговыми задачами становятся: воспитание чувства формы и внедрение такого понимания строения формы, при котором она осознается как "механизм передачи" определенного художественного смысла.

ПОСТРОЕНИЕ КУРСА

Лекции читаются в течение трех первых семестров по одному академическому часу в неделю ($17+18+17=52$ часа). Параллельно с ними в течение трех семестров проводятся практические индивидуальные занятия с педагогом (45 минут еженедельно)¹. Домашние задания предполагают затрату двух-трех часов в неделю (в зависимости от подготовки студента).

1. Последние три года, с целью оптимизации учебного процесса, индивидуальные занятия проводятся как своеобразные "лабораторные занятия", на которых студенты объединяются по два-три человека и в течении двух-трех академических часов под наблюдением преподавателя выполняют необходимые для освоения курса гармонии работы (соответственно несколько сокращаются домашние задания).

С 1986-1987 уч. года курс "сокращен", он читается два семестра по 1 часу в неделю; индивидуальные занятия уменьшены до 0,5 часа в неделю. В 1987-1988 году продолжительность курса восстановлена (масштаб курса "реставрирован"!).

Формы работы

1. Письменные упражнения:

- а) гармонизация мелодии или баса;
- б) сочинение мелодико-гармонических оборотов для отработки голосоведения и модуляционной техники;
- в) сочинение предложений, периодов, простых двухчастных и трехчастных форм в том или ином стиле;
- г) фиксация оборотов-матриц;
- д) составление схем РГС;
- е) составление схем тональных планов;

2. Упражнения на фортепиано:

- а) гармонизация мелодического построения;
- б) гармонизация баса;
- в) разрешение аккордов;
- г) игра по "цифровкам" и схемам;
- д) игра секвенций - диатонических и хроматических;
- е) игра по тональному плану;
- ж) сочинение (импровизация) небольших форм в том или ином стиле на мелодико-гармонический оборот-матрицу.

3. Гармонический анализ:

Выполняя этот вид работ, студент должен определять не только гармонические средства и приемы (структуру аккордов, их функции, логику последования, модуляции, приемы изложения и т.п.), но и анализировать ритм гармонических смен, ритм тональных смен и, наконец, проводить матричный анализ - выявлять гармонирующие фазы мелодико-гармонического процесса, "свертывать" форму на обороты-матрицы.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА

№ тем	Наименование тем	Количество учебных часов (лекционных)
	1 семестр	
1.	Введение	1
	Взаимодействие временных и пространственных факторов в музыке. Гармония и ритм; гармония и форма; матричный анализ	8
2.	Функциональная система мажора, минора и особых диатонических ладов.	6
3.	Модуляция в тональности диатонического родства (через общий аккорд).	2

2 семестр

3. (Продолжение). Модуляция в тональности диатонического родства (эллипсис). Постепенные и ускоренные модуляции в далекие тональности.
 4. Неаккордовые звуки.
 5. Органный пункт
 6. Ладовая альтерация
 7. Энгармонизм. Энгармоническая модуляция через D_7 , D_7^{b5} , $D_7^{#5}$.

3 семестр

7. (Продолжение). Энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд, малый септаккорд с уменьшенной квинтой, увеличенное трезвучие.
 8. Мажоро-минор.
 9. Хроматическая система.
 10. Гармонические средства современной музыки.
Повторение пройденного материала.

Распределение занятий

1 семестр

1. Вступительная лекция.
 2. Соотношение мелодии и гармонии в моно-
дической, гомофонно-гармонической и полифо-
нической фактуре, взаимообусловленность гар-
монии и мелодии. Оборот-матрица - формула,
отражающая эту взаимосвязь.
 3. Ритм смены гармоний.
 4. Техника решения задач.
 5. Техника сочинения периода.
 6. Матричный анализ произведений разных
стилей: народной музыки, музыки средних веков,
эпохи Возрождения.
 7. Произведения И.С. Баха, В. Моцарта,
Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Р. Вагнера.
 8. Произведения русских композиторов - М. Глинки, П. Чайковского, А. Бородина, А. Скря-
бина, С. Рахманинова, С. Прокофьева, И. Стра-
винского.
 9. Матричное строение музыкальных произ-
ведений и проблема фразировки.
 10. Трезвучия и их обращения - основные гар-
монические средства музыки эпохи Возрождения.
 11. D_7 и VII_7 как гармонические средства вен-
ских классиков.

12. III, D_7^6 , D_g , VII $_7^4$, - характерные гармонические средства композиторов-романтиков, русских композиторов XIX столетия.
 13. Аккорды субдоминантовой группы и их использование венскими классиками, романтиками, русскими композиторами XIX века.
 14. Аккорды DD. Их применение в музыке XVII-XIX столетий.
 15. Диатонические лады. Их гармонические средства.
 16. Теория модуляции. Модуляция через общий аккорд в тональности диатонического родства (из мажора).
 17. Модуляция через общий аккорд (из минора).

2 семестр

3 семестр

1. Эллиптические модуляции (из мажора).
 2. Эллиптические модуляции (из минора).
 3. Тональные планы. Постепенные и ускоренные модуляции в далекие тональности. Сочинение простой трехчастной формы (методика).
 4. Неаккордовые звуки. Приготовленные задержания (в одном и нескольких голосах).
 5. Задача.
 6. Неприготовленные задержания.
 7. Задача.
 8. Проходящие звуки.
 9. Вспомогательные звуки.
 10. Скачковые вспомогательные звуки, предъем.
 11. Задача.
 12. Органный пункт.
 13. Задача.
 14. Альтерация. Альтерация аккордов D группы.
 15. Альтерация аккордов S группы.
 16. Задача.
 17. Энгармонизм. Энгармоническая модуляция через D_7 .
 18. Задача. Энгармонизм $D_7^{\#5}, D_7^{b5}$.

3 семестр

1. Повторение пройденного. Задача.
 2. Энгармонизм уменьшенного септаккорда.
 3. Задача.
 4. Энгармонизм увеличенного трезвучия и малого септаккорда с уменьшенной квинтой.
 5. Мажоро-минор.
 6. Миноро-мажор. Мажоро-минорные связи в тональных планах.
 7. Задача.
 8. Хроматическая система.
 9. Гармония композиторов конца XIX - начала XX веков (К. Дебюсси, А. Скрябин, С. Прокофьев).
 10. Общая характеристика направлений современной музыки.

11. О методах гармонического анализа современной музыки.
12. Структура созвучий. Классификация созвучий в теории П. Хиндемита.
13. Политональность, полиладовость (И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Мийо).
14. Новая тональность (Б. Барток, П. Хиндемит). Атональность (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн).
15. Додекафония и сериализм (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, О. Мессиан, Э. Денисов, А. Баджанян).
16. Алеаторика и сонористика (В. Лютославский, К. Пендерецкий, Р. Щедрин).
17. Повторение пройденного материала.

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Тема I

Занятие I

Цели курса. Формы работ. Понятие о гармонии. Значение термина “гармония”. Гармония как наука о созвучиях и их связях. Свойства созвучий: фонизм и функциональность. Лад и гармония. Гармония как область выразительных средств. Значение гармонических средств в характеристике музыкальных образов. Зависимость выбора гармонических средств от художественного замысла и содержания музыки. Связь гармонии с другими компонентами музыки. Понятие о фактуре и складах музыки: монодический склад, гармонический склад, гомофонно-гармонический склад, полифонический склад, гетерофония - разновидность полифонии.

Занятие 2

Формы существования гармонии в фактуре разного типа: гармония в монодии, в полифонии, в гомофонной ткани. Соотношение гармонии и мелодии: взаимообусловленность гармонии и мелодии в народной и профессиональной классической музыки. Понятие об обороте-матрице. Оборот-матрица как единица музыкального времени-пространства, отражающая гармонированные фазы мелодико-гармонического процесса. Выявление гармонирования фаз музыкального процесса - специфическая черта матричного анализа. Оборот-матрица - идеальная мелодико-гармоническая модель; формообразующая функция оборота-матрицы, ее отличия от гармонического оборота из традиционных вариаций на гармонию остинато. Проблема взаимозаменяемости гармонических элементов, входящих в идеальные созвучия оборотов-матриц. Техника работы с оборотами-матрицами: воспроизведение в основном виде, проведение в увеличении и уменьшении, ракоходное проведение, обращение, усечение

оборотов-матриц, комбинированное использование этих приемов. О мутации оборотов-матриц. Взаимозаменяемость элементов, составляющих созвучия оборотов-матриц, и мутация матриц (функциональная) как приемы гармонического варьирования.

Оборот-матрица - единица измерения музыкальных произведений, относящихся к разным складам - монодическому, гетерофонному, полифоническому, гомофонно-гармоническому.

Фактурное усложнение гармонии: 1) октавное удвоение; 2) ритмическая фигурация; 3) гармоническая фигурация; 4) мелодическая фигурация.

Занятие 3

Понятие ритма гармонических смен (РГС). Выразительная функция РГС. Понятие упорядоченности РГС. Формулы РГС. РГС и фактура. РГС и музыкальные жанры (на примере анализа бурлацких трудовых припевок). РГС и форма (об интенсивности смены гармоний в разных разделах музыкальных композиций).

Занятие 4

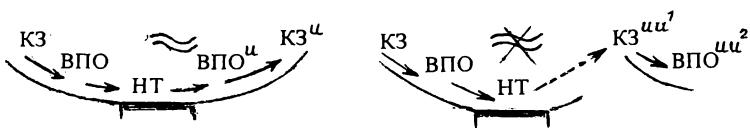
Методика решения задач: определить стиль, который “копирует” задача; жанр, в котором она написана; характер; наметить круг соответствующих им гармонических средств. Определить расположение каденционных участков в форме задачи. Выявить повторы, секвенции, гармонирующие фазы в мелодической линии задачи. Установить оборот-матрицу (обороты-матрицы, если их две или несколько в задаче) и формулу РГС в ней. Выбрать “допускаемые” оборотом-матрицей варианты гармонизации отдельных мелодических оборотов. Выписать линию баса. Выписать линии сопровождающих голосов, руководствуясь нормами голосоведения, определяющими соединение аккордов. Найти целесообразный ритмический рисунок фактуры.

Занятие 5

Учебное сочинение - способ постижения расчлененности музыкального времени-пространства, задаваемой композитором. Матричный анализ - теоретическое основание для построения модели учебной композиторской технологии. Сочинение как процедура обратная (по порядку действий) матричному анализу. Работа по образцам проанализированных произведений. “Разворачивание” оборота-матрицы в форме народнопесенной строфы. Сочинение в форме канона, экспозиции фуги. Сочинение в форме доклассического периода (период непрерывного развертывания). Сочинение предложений и периодов клас-

сического типа. Понятие о масштабно-тематических структурах (типы структуры). Соотношение РГС, ритма фактуры и мелодического ритма. Роль перемещений аккордов и репетиции звуков для развития мелодической линии и сопровождающих голосов.

Занятие 6-8



Матричный анализ произведений народной и классической профессиональной музыки:

1) русские народные песни “Про татарский полон”, “Давно сказано”, “Не шуми, мати, зеленая дубравушка”, “Дубинушка”, “О, разом!”.

2) музыка эпохи Возрождения: L. Milan, Pavana (1535); L. de Narvaez, Quatro diferencias (1538); A. de Cabezon (1510-1566), Fabordon y glosas; Hughe Aston (1480-1522), A hogepurpe; Collection Atteignant (1530), Basse dance; Collection Atteignant (1530), Gaillarde.

3) музыка эпохи Барокко: И.С. Бах, прелюдии и фуги из “Х.Т.К”... (I т. - *cis-moll*, *f-moll*, *h-moll*; II т. - *d-moll*, *g-moll*), органная прелюдия *f-moll*, фантазия для органа *G-dur*, прелюдия из сюиты для виолончели *d-moll*.

4) музыка клавесинистов: Д. Скарлатти, соната № 50 (*C-dur*), Ж. Рамо, Gigue en Rondeau; Ф. Куперен, Тамбурина.

5) музыка венских классиков: В. Моцарт, соната для фортепиано № 17 (*F-dur*) ч. II; фантазия для фортепиано *c-moll*; Л. Бетховен, симфония № 5. ч. I.

6) музыка композиторов - романтиков: Ф. Шопен, прелюдия *e-moll*, Р. Шуман, вокальный цикл “Любовь поэта” (№1); Р. Вагнер, опера “Тристан и Изольда” (Вступление).

7) произведения русских композиторов: М. Глинка, “Камаринская”; П. Чайковский, романс “Забыть так скоро”; А. Бородин, “Маленькая сюита” (Ноктюрн); А. Скрябин, прелюдии, оп. 11 № 5, оп. 17 № 4, оп. 33 № 3, поэма, оп. 32 № 1; С. Рахманинов, прелюдии, оп. 23 № 6, оп. 32 № 7, № 12; С. Прокофьев, “Сказки старой бабушки” №№ 2-3.

Занятие 9

Оборот-матрица как единица формы, выражающая смысл через интонацию. Расчлененность музыкального времени-пространства (время-пространственного образования - ВПО, созданного композитором с целью передачи через его интонационность определенного смысла) на гармонизирующие мелодико-гармонические фазы - членение по оборотам-матрицам. Отражение расчлененности, заданной композитором для выражения определенной интонационности, в исполнительской фразировке - условие сохранения композиторского художественного замысла (К3). О возможности нарушения К3 при непо-

средственном (интуитивном) движении от нотного текста (НТ) к исполнительскому представлению об интонационности композиторского замысла (К3[“]). Матричный анализ как этап работы исполнителя над произведением. Сравнение двух методов работы исполнителя:

Занятие 10

Нормативные и исключительные удвоения в трезвучиях, сектаккордах и квартсектаккордах. Перемещения аккордов. Нормативные и необычные функциональные последования (формула DS). Трезвучия и их обращения - основные гармонические средства музыки эпохи Возрождения. Обороты с проходящими и вспомогательными квартсектаккордами (типичные и исключительные удвоения). VII₆ как проходящая гармония музыки венских классиков.

Занятия 11

Нормативные и необычные разрешения D₇ и его обращений, VII₇ и его обращений. Автентичные последования и типичные мелодико-гармонические обороты музыки венских классиков.

Занятие 12

Аkkорды доминантовой группы, характерные для музыки романтиков и музыки русских композиторов: III, III₆, D₇⁶, D₉, VII₇⁴. Типичные мелодико-гармонические обороты композиторов-романтиков и русских композиторов XIX веков, включающие названные аккорды.

-
1. К3[“] – обозначение представления о К3, возникшего у исполнителя интуитивно.
 2. ВПО[“] – обозначение представления о ВПО, созданном композитором, возникшего у исполнителя интуитивно.

Занятие 13

Аkkорды субдоминантовой группы и их использование в музыке XVII-XIX столетий, II_6^{\flat} , VI , IV , II_7 и его обращения. Обычные и ненормативные разрешения и соединения аккордов. Разнообразные plagальные обороты: $\text{VI} - \text{I}$; $\text{II}_7 - \text{I}$; $\text{II}_7 - \text{VI}$; проходящие обороты с II_7 и т. п.

Занятие 14

Аkkорды DD . Их виды. Альтерация аккордов DD . Использование аккордов DD в музыке XVII-XIX столетий. “Плагальные” обороты с DD - характерное средство европейской романтической и русской музыки XIX века.

Занятие 15

Диатонические лады. Аkkордика. Характерные гармонические последований.

Занятие 16-17

Понятия “модуляция”, “отклонение”, “внутритональное отклонение”, “переход”. Модуляция как средство выразительности. Функциональное и колористическое значение модуляции. Модуляция и форма. Модулирующие секвенции. Значение секвенций для развития формы. Понятие о степенях и системах родства тональностей. Модуляция в тональности диатонического родства через общий аккорд. Общий аккорд, модулирующий аккорд. Голосоведение. Модуляции из мажора. Модуляции из минора.

2 Семестр

Занятие 1

Понятие эллипса. Характеристика выразительных свойств эллипса. Нормы голосоведения. Эллиптические модуляции в тональности диатонического родства из мажора (подробный разбор всех вариантов модуляций).

Занятие 2

Эллиптические модуляции в тональности диатонического родства из минора (подробный разбор всех вариантов модуляций).

Занятие 3

Понятие тонального плана. Тональное развитие и тональные планы в музыкальных произведениях разных эпох. *TDST* - принцип развертывания тонального плана в форме. Постепенные и ускоренные модуляции в далекие тональности. Ритм смены тональностей (РТС). Соотношение РГС и РТС в форме - порядок (формульность) в РТС; связи формул РГС и РТС на примере анализа прелюдии Ф. Шопена *e-moll*.

Методика сочинения прелюдии в простой трехчастной форме.

Занятие 4-5

Понятие о неаккордовых звуках. Классификация неаккордовых звуков. Неаккордовые звуки как средство выразительности и развития формы. Приготовленные задержания (определение). Приготовление, задержание, разрешение и их размещение относительно сильного времени такта. Восходящие и нисходящие приготовленные задержания. Нормы голосоведения. Приготовленное задержание в одном из сопровождающих голосов. Двойное приготовленное задержание. Задержание в трех голосах. Особенности выразительности приготовленных задержаний. Использование приготовленных задержаний в музыке разных стилей. Типы ритмо-мелодических фигур, допускающих (предполагающих) использование приготовленных задержаний. Решение задачи с приготовленными задержаниями.

Занятие 6-7

Неприготовленные задержания (определение), их выразительность. Неприготовленные задержания - типичное (характерное) средство музыки XIX века. Восходящие и нисходящие неприготовленные задержания. Диатонические и хроматические неприготовленные задержания. Фазы - задержание и разрешение - и их размещение относительно сильного времени такта. Нормы голосоведения. Неприготовленные задержания в мелодии и в сопровождающих голосах. Решение задачи, предполагающей использование неприготовленных задержаний.

Занятие 8

Проходящие звуки (определение). Положение проходящих звуков относительно сильного времени такта. Диатонические и хроматические проходящие. Проходящие звуки при перемещениях аккорда и при соединении разных по функциям аккордов. Проходящие звуки - средство развития мелодической линии и сопровождающих голосов. "Выразительность" проходящих звуков.

Занятие 9

Вспомогательные звуки (определение). Их положение относительно сильного времени такта. Диатонические и хроматические вспомогательные звуки. Вспомогательные звуки - средство развития линии голоса. Вспомогательные в одном и нескольких голосах. Нормы голосоведения. "Выразительность" вспомогательных звуков.

Комплементарный ритм (определение). Комплементарный ритм - результат использования всех типов неаккордовых звуков.

Занятие 10-11

Скачковые вспомогательные звуки (определение). Положение относительно сильного времени такта. Вспомогательные звуки, взятые скачком, оставленные скачком (камбията). Введение скачковых вспомогательных при перемещениях аккордов и при соединении разных по функциям созвучий. Нормы голосоведения. Скачковые вспомогательные звуки - средство развития мелодической линии. "Выразительность" скачковых вспомогательных звуков.

Предъем (определение). Положение относительно сильного времени такта. Предъем в одном, двух-, трех-, голосах. Нормы голосоведения.

Решение задачи, предполагающей использование проходящих звуков и предъемов.

Занятие 12-13

Выдержаные звуки в музыкальной ткани - педали. Органный пункт (определение). Динамическая и колористическая функция органного пункта. Функциональные разновидности органного пункта (на I, V, IV, III ступенях). Виды органного пункта по расположению в форме: 1) экспозиционный (начальный), 2) кадансовый, 3) предъиктовый (подводящий), 4) кодовый (заключающий). Фигурационный органный пункт.

Отклонения в побочные тональности на фоне органного пункта. Особенности использования оборотов-матриц на фоне органного пункта.

Нормы голосоведения в верхнем пласте фактуры при использовании органного пункта. Время включения и выключения басовой педали.

Решение задачи, предполагающей использование органного пункта.

Занятие 14

Понятие об альтерации как усилении ладовых тяготений. Альтерация как выразительное средство. Альтерация аккордов доминантовой группы. Альтерация в мажоре и миноре. Разновидности альтерированных аккордов доминантовой группы: $D_{\flat 3}$, D_7 , D_g , VII_7 и их обращения с различными альтерациями. Разрешение альтерированных аккордов (нормы голосоведения). Введение альтерированных аккордов. Использование альтерированных аккордов доминанты в музыке разных стилей. Типичные обороты с альтерированными аккордами доминантовой группы - "индексы" музыки романтического стиля (Ф. Лист, Ф. Шопен, А. Скрябин и др.).

Занятия 15-16

Альтерация аккордов субдоминантовой группы в мажоре и миноре. Разновидности альтерированных аккордов субдоминантовой группы. $I_{\flat 5}^{\flat 1}$, $I_6^{\flat 1}$, $I_7^{\flat 1}$, $I_7^{\# 1}$. Разрешение альтерированных аккордов. Введение альтерированных аккордов. Альтерированные аккорды субдоминантовой группы в творчестве композиторов-романтиков и русских классиков (Р. Вагнер, Э. Григ, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, А. Скрябин).

Решение задачи, предполагающей использование альтерированных аккордов D и S .

Занятие 17

Определения энгармонизма и энгармонической модуляции. Изменение интервальнойной структуры аккорда - основное условие энгармонической модуляции. "Выразительность" энгармонических модуляций и их использование в музыке XVII-XIX столетий. Связь с логикой развития образа (внезапный перелом в развитии). Место в форме. Признаки энгармонической модуляции, отражаемые в нотном тексте.

Энгармонизм D_7 . Перечень возможных энгармонических замен D_7 . Нормы голосоведения. Типичные случаи тональных сдвигов.

Занятие 18

Задание 7

Решение задачи, предполагающей энгармоническую замену D_7 . Энгармонизм $D_7^{\flat\flat}$, $D_7^{\sharp\sharp}$.

Решение задачи, включающей мажоро-минорные обороты и последований тональностей.

3 семестр

Занятие 1-3

Решение задачи, предполагающей использование энгармонических замен D_7 (повторение пройденного материала).

Энгармонизм уменьшенного септаккорда. Перечень возможных энгармонических замен VII_7 . Нормы голосоведения.

Решение задачи, предполагающей использование энгармонических замен уменьшенного септаккорда.

Занятие 4

Энгармонизм увеличенного трезвучия. Перечень возможных энгармонических замен. Нормы голосоведения.

Энгармонизм малого септаккорда с уменьшенной квинтой. Перечень энгармонических замен. Нормы голосоведения.

Занятие 5

Мажоро-минорная (и миноро-мажорная) система как система гармонических средств выразительности, характерная для музыки композиторов XIX века. Одноименный и параллельный мажоро-минор. Перечень специфических гармонических красок. Их выразительность. Типичные мажоро-минорные обороты. Нормы голосоведения.

Занятие 6

Миноро-мажор одноименный и параллельный. Перечень специфических гармонических красок. Их выразительность. Типичные миноро-мажорные обороты. Нормы голосоведения.

Мажоро-минорные связи в тональном плане. Эллиптические обороты при соединении тональностей мажоро-минорного родства.

Занятия 8-9

Хроматическая тональная система - система гармонических средств, характерная для музыки композиторов конца XIX - начала XX столетий. Анализ сочинений К. Дебюсси, А. Скрябина, С. Прокофьева и др.

Занятие 10

Общая характеристика направлений современной музыки (по композиторским техникам): новая тональность, атональность, додекафония, сериальность, алеаторика, сонористика, конкретная музыка, электронная и стахостическая музыка.

Занятие 11

О методах гармонического анализа современной музыки. Звукоряд, лад, созвучия и их структура, звуковое единство или различие (принцип дополнительности) созвучий и линии, конструктивный или центральный элемент композиции, опорность звуков и созвучий, драматургия гармонических напряжений и др. - стороны современной музыки, рассматриваемые наукой о созвучиях.

Занятие 12

Структура созвучий в современной музыке. Созвучия с внедренными тонами. Квартовые созвучия. Кластеры. Полиаккорды. Полиструктурные образования. Принципы образования созвучий в додекафонной, сериальной и алеаторической музыке. Классификация созвучий в теории П. Хиндемита.

Занятие 13

Понятие "политональность", "полиладовость". Анализ сочинений И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Мийо и др.

Занятия 14-16

Анализ гармонических средств различных стилей:

- а) новая тональность (произведения Б. Бартока, П. Хиндемита);
- б) атональность, додекафонная техника, се-риализм (произведения А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессиана, Э. Денисова, А. Бабаджаняна и др.)
- в) алеаторика и сонористика (произведения В. Лютославского, К. Пендерецкого, Р. Щедрина и др.).

Занятие 17

Повторение пройденного материала; подготовка к экзамену.

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. - Л., Музыка, 1978.
2. Гуляницкая Н. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. / Гос.муз.- пед. ин-т им.Гнесиных. - М., 1977.
3. Дубовский И., Евсеев С., Соколов В., Способин И. Учебник гармонии. - М, Музыка, 1956.
4. Использование метода матричного анализа музыкальных произведений на занятиях хорового класса при изучении народных песен: Метод. рекомендации / Центр. науч. - метод. кабинет; Сост. Е.К. Должанская, И.А. Истомин. - М., 1983.
5. Истомин И. Закономерность распределения звуков в музыкальных формах на примере структурного анализа бурлацких песен: Авто-реф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения. - М 1975. - В надзаг.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского.
6. Истомин И. Закономерность распределения звуков и созвучий в музыкальной форме / тезисы доклада / - В кн.: Точные методы и музыкальное искусство / материалы к симпозиуму /. Ростов: Изд-во Ростовского университета, 1972.
7. Истомин И. К проблеме межпредметных связей в музыкально-теоретических курсах. - В кн.: Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Сб. тр. Межвуз. Вып. 32 /Госс. муз. - пед. ин-т им. Гнесиных; Сост. Ф.Г. Арзаманов. - М., 1977.
8. Истомин И. К проблеме связи музыкально-теоретических дисциплин и исполнительской специальности. - В кн.: Проблемы комплексного творческого воспитания (школа, училище, вуз): Сб. тр. Новосиб. гос. консерватория; Гос. муз. - пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1984.
9. Истомин И. Матричный анализ произведений профессиональной музыки. - В кн.: Проблемы вы сотной и ритмической организации музыки: Сб. тр. Вып. 50 / Гос. муз. - пед. ин-т им. Гнесиных; Отв. ред. И.А. Истомин. - М., 1980.
10. Истомин И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. - М., Сов. композитор, 1985.
11. Истомин И. Проблемы народнопесенной гармонии, мелодии и их взаимосвязей в русском музыко знании. - В кн.: Музыкальный фольклор: Труды. Вып. 15 /Гос. муз. - пед. ин-т Гнесиных; Сост. В.И. Харьков. - М., 1974.
12. Кириллова В., Наумов Л., Степанов А., Таранущенко В. Практические задания к курсу гармонии /Гос. муз. - пед. ин-т им. Гнесиных. - М., 1976.
13. Контрольные задания по гармонии для студентов заочного отделения дирижерско-хорового факультета музыкальных вузов. -В 2-х частях /Гос. муз. - пед. ин-т им. Гнесиных; Сост. В.А. Кириллова, М., 1978.
14. Холопов Ю. Задания по гармонии. - М., Музыка, 1983.
15. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. - В кн.: Музыка и современность. М., Музыка, 1966.

Содержание

Пояснительная записка. Методические указания.....
Цели и задачи курса.....
Построение курса.....
Тематический план курса.....
Содержание курса.....
Литература.....

Редактор Е.Н. Подосенова

Корректор Т.И. Науменко

**Подп. к печ. 14.02.85. Формат 60x90 1/16. Печ. л. 1,5
Уч. - изд. л. 0,97 тираж 100. Заказ № 139**

**Государственный музыкально-педагогический институт
имени Гнесиных, редакционно-издательский отдел.
Ротапринт**

Библиография

1. Баренбойм Л. Путь к музенированию. М. ; Л., 1966.
2. Берков В. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
3. Берков В. Гармония. Ч. I. М., 1962.
4. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.
5. Бершадская Т. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях. Л., 1982.
6. Борухzon Л. Некоторые вопросы обучения импровизации на фортепиано// Учебно-методическая работа в фортепианных классах ДМШ. М., 1976.
7. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. М., 1982.
8. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1969.
9. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.
10. Должанская Е., Истомин И. Использование метода матричного анализа музыкальных произведений на занятиях хорового класса при изучении народных песен. Методические рекомендации. ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства. М., 1983.
11. Дубовский И., Евсеев С., Соколов В., Способин И. Учебник гармонии. М., 1956.
12. Дьячкова Л. Мелодика. М., 1986.
13. Земцовский И. Фольклор и композитор. М., 1978.
14. Истомин И. К вопросу о стиле бурлацких припевок// Советская музыка, 1971. № 10.
15. Истомин И. Закономерность распределения звуков и созвучий в музыкальной форме// Точные методы и музыкальное искусство (материалы к симпозиуму). Ростов-на-Дону, 1972.
16. Истомин И. Трудовые припевки плотогонов. М., 1979.
17. Истомин И. Матричный анализ произведений профессиональной музыки// Проблемы высотной и ритмической организации музыки. М., 1980.
18. Истомин И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. М., 1985.
19. Истомин И. К проблеме межпредметных связей музыкально-теоретических дисциплин и исполнительской специальности // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя (школа, училище, вуз). Новосибирск, 1984.
20. Истомин И. К проблеме формирования целостного музыканта// Актуальные проблемы музыкального образования. Киев, 1986.
21. Каганович П. Импровизация и обучение игре на фортепиано. Минск, 1980.
22. Картацева М. Развитие творческих навыков на уроках сольфеджио. М., 1978.
23. Кириллова В. О ритме гармонических смен// Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. М., 1967.
24. Кириллова В., Наумов Л., Степанов А., Таранущенко В. Практические задания к курсу гармонии// Сост. И.А. Марголина. М., 1976.
25. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1967.
26. Козырев Ю. Импровизация – путь к музыке для всех// Музыкальное воспитание в СССР. Вып. 2. М., 1985.
27. Контрольные задания по гармонии для студентов заочного отделения дирижерско-хорового факультета музыкальных вузов// Сост. В.А. Кириллова. М., 1966. 2-е изд. Ч. 1 и 2// Под ред. И. Истомина. 1978.
28. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
29. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978.
30. Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
31. Мазель Л. Фантазия *f-moll* Шопена. М., 1937.
32. Макаровская Ф. Творческое музенирование как метод музыкального воспитания// Вопросы методики начального музыкального образования. М., 1981.
33. Мальцев С., Розанов И. Учить искусству импровизаций// Советская музыка, 1973. № 10.

34. Мальцев С. О необходимости изучения классической гармонии в младших классах ДМШ// Тезисы научно-теоретической конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта. Тбилиси, 1980.
35. Мальцев С. Насущные задачи детского музыкального воспитания через творчество// Актуальные проблемы эстетического и художественного воспитания студентов. Л., 1985.
36. Мальцев С., Шевченко Г. Опыт обучения детей практической гармонии и импровизации. Методическая разработка для ФПК ЛОЛГК. Л., 1984.
37. Мальцев С. Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству// Музикальное воспитание в СССР. Вып. 2. М., 1985.
38. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
39. Мясоедов А. Традиции Чайковского в преподавании гармонии. М., 1972.
40. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
41. Никитин А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов. Хабаровск, 1981.
42. Никитин А. Начинающий джазовый пианист. Методические рекомендации для педагогов ДМШ. Ч. I. Хабаровск, 1982.
43. Ригина Г. Типология импровизационных заданий в начальной школе// Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательной школы. Сб. тезисов VI научной конференции. М., 1982.
44. Степанов А. Гармония. М., 1971.
45. Тараева Г. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе// Советская музыка, 1982, № 7.
46. Тюлин Ю. Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1978.
47. Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. М., 1978.
48. Тюлин Ю. Привано Н. Учебник гармонии. М., 1986.
49. Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983.
50. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии// Музыка и современность. Вып. IV. М., 1966.
51. Холопов Ю. Выразительность тональных структур у П.И. Чайковского// Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 2. М., 1973.
52. Чугунов Ю. Гармония в джазе. 1980.
53. Шатковский Г. Импровизация на основе гармонизации// Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательной школы: Сб. тезисов VI научной конференции. М., 1982.



Оглавление:

1. Введение.....	3
2. Гармонический анализ.....	13
3. Гармонизация мелодии.....	15
4. Учебное сочинение по оборотам-матрицам.....	29
5. Упражнения по гармонии на фортепиано.....	42
6. Вместо заключения.....	48
7. Приложение.....	55
8. Библиография.....	69

Игорь Александрович Истомин

*Матричный анализ
музыкальных
произведений в курсе
гармонии*

Учебно-методическое пособие для преподавателей и студентов
музыкальных учебных заведений системы
Школа-Училище-ВУЗ

Редактор М.Р. Волкова
Художник В.Н. Бодрихин
Художественно-технический редактор В.Н. Бодрихин

Формат: 60x90/8. П.л. 7,5. Тираж 500 экз.
Цена договорная.

ЛР№040231 от 20 апреля 1998 г.
Российская академия музыки им. Гнесиных

121069, Москва, ул. Поварская, 30/36

Редакционно-издательский отдел.

Andante cantabile n. n. J = 40

A. Скрябин оп. 11 № 5

4

p *>* *pp*
rubato

>pp

f *pp*

p *dim.* *f*

oroso.

dim.

p *cresc.*

con anima

rit. *rubato* *dim.*

p *dim.*

pp

>pp

ppp

Оборот-матрица

D II D T

5

Musical score for piano, 4 staves, 3/2 time signature, key of D major (2 sharps). The score consists of four systems separated by vertical dashed lines.

- Staff 1:** Treble clef. Dynamics: p , pp . Articulation: *rubato*.
- Staff 2:** Bass clef. Dynamics: $>pp$.
- Staff 3:** Treble clef. Dynamics: p .
- Staff 4:** Bass clef. Dynamics: $dim.$

Оборот-матрица 1-го предложения

Harmonic diagram showing the progression of chords:

- D₇**: Treble clef, dominant seventh chord (D-G-B-E).
- II₇**: Treble clef, secondary dominant seventh chord (A-C-G-B).
- D₉**: Treble clef, ninth chord (D-G-B-E-A).
- I⁵₃**: Bass clef, primary triad (F-A-C).

Andante

PAVANA

(1535)

L. Milan
(cca. 1500 - cca. 1561)

Оборот-матрица

II
(S)I₂
I₁ракоход
усеченныйII₂
S¹)

основной вид

VI
(I¹)D,
Iракоход
усеченный
в обращенииI
S

обращение

I
II,
I

p

s

s

p

pp

pp

Обороты-матрицы:

57 Andante

A handwritten musical score for six staves, page 57, in the key signature of B-flat major (two flats). The tempo is Andante. The score consists of six systems of music, each with two staves. The top system starts with a bass clef, followed by a treble clef. The subsequent systems alternate between bass and treble clefs. Measures are separated by vertical bar lines, and measures are grouped by large curved brackets. The music includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The handwriting is clear and legible.

И. Истомин

Матричный анализ
музыкальных
произведений в курсе
гармонии

Москва
1998