

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ГАРМОНИЗАЦИИ МЕЛОДИЙ

В настоящей публикации читателю предлагается посмотреть на гармонизацию мелодий в свете решения определенных исследовательских задач. В качестве теоретического основания для этой деятельности избрана теория матричного строения музыкальной формы. Эта теория выступает в виде системы знаний, используемой как образец для решения исследовательских задач, то есть как парадигма (пример, образец).

Специфическое положение теории матричного строения музыкальной формы состоит в том, что произведение фольклорного и классического искусства осознается как вариации на *изменяемую* мелодико-гармонию *остинато*. Несмотря на парадоксальность этого определения, его кажущуюся нелогичность и противоречивость (изменяемая ... остинато), оно верно характеризует становление музыкального произведения. Справедливость подобного понимания музыкальных форм проясняется в результате матричного анализа, показывающего как музыкальное произведение, «свертывается» на мелодико-гармонические обороты остинато (см. работы автора этих строк «Мелодико-гармоническое строение русской народной песни», М., 1985; «Матричный анализ произведений профессиональной музыки» в книге «Проблемы высотной и ритмической организации музыки». Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 50, — М., 1980; и др.). Выявленные в ходе такого анализа мелодико-гармонические обороты выступают как порождающие модели, регламентирующие процесс интонирования, процесс становления музыкальной формы: произведение осмысливается как «развертывающееся» из оборота-матрицы в результате различных редупликаций этого «эмбриона». В свой черед такие модели могут служить образцами для нахождения целесообразных гармонизаций: модель оборот-матрица – парадигма правильной гармонизации мелодий.

Особенность матричного анализа в *выявлении порождающей модели*, возможном лишь при условии тотального сравнения всех элементов, составляющих музыкальное произведение. Общеизвестно, что тотальное сравнение идет при слушании (восприятии) музыкальных произведений спонтанно и обеспечивается работой механизма памяти. Сравнивая звучащее с отзвучавшим и с тем, что «предслышится» (экстраполяция), слушатель на уровне *подсознания* классифицирует элементы, образующие музыкальную форму, по принципу тождества-контрас-

та. Это относится как к отдельным звукам, так и ко всем группам тонов: в результате может осознаваться повторность звуков, мотивов (например, секвенции), разделов формы, тем и т.п. Вынесенные в пласт сознания такие операции соответствуют традиционному музыковедческому анализу (в частности, целостному). Но одновременно с классификацией построений музыкального произведения по принципу тождества-контраста спонтанно проходит *работа и по установлению гармонизирующих (соразмерных) сегментов музыкального целого*. Становится понятным, что на уровне подсознания закладывается представление о родстве фрагментов целого, в план сознания попадающее только при матричном анализе и отраженное в обороте-матрице. Так при прослушивании и произвольном сравнении различных построений общеизвестной песни «Во поле береза стояла» сравниваются, среди прочих, сегменты мелодий, соответствующие такту. Выписанные ранжиром (одно под другим) они обнаруживают сочетаемость по вертикали, которая зафиксирована в обороте-матрице (пример 1).

Матричный анализ делает очевидным образование естественной гармонизации, соответствующей характерному «балалаечному» сопровождению (пример 2), и любой слушатель, выступающий в роли эксперта, выберет ее, отдавая предпочтение перед иными, может быть и весьма искусными гармоническими версиями, за ее народно-песенный колорит. Это предпочтение свидетельствует о том, что подсознание питает представление о правильной («природной») гармонизации, питает чувство стиля и жанра. Однако, до тех пор пока эта гармонизация не представлена в звучании, слушателю (это касается и многих профессиональных музыкантов) догадаться о подобном сопровождении непросто: и, действительно, обычно предлагаемые гармонизации данной мелодии далеки от приведенной в нашем примере.

Обусловленный объем настоящей публикации позволяет привести для подтверждения подобного взгляда на музыкальную форму еще одну народную песню и одну мелодию знаменного распева, оставив в стороне произведения профессиональной музыки. В примере 3 дана аналитическая нотация песни «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» (пример 3а) и стихиры «Воскресение Твое, Христе Спасе» (пример 3б).

И опять чувство стиля подсказывает почти каждому музыканту, что возникает нарушение народно-песенной интонации, если первую фразу приведенной народной мелодии гармонизовать полным оборотом гармонического минора (а такие предложения возникают часто); не

спасает и введение прерванного оборота: «романсовая» формула таких вариантов сопровождения воспринимается как чуждая, как «неестественное украшение». И эта неестественность исходит не только от доминанты гармонического минора: фальшиво звучит и натурально-ладовая гармонизация, если первое построение мелодии завершать трезвучиями тоники или шестой ступени. От неудачности попыток возникает мысль о нецелесообразности и даже недопустимости гармонизации этой мелодии. Однако, она сразу теряет свою убедительность, если первую фразу мелодии сопровождать соответствующими аккордами оборота-матрицы. Подобный аккомпанемент вполне удовлетворяет чувство стиля, и у некоторых слушателей возникают весьма правомерные ассоциации с гусельным подкреплением солирующего голоса.

Далее следует сказать, что если слушателем отмечается естественность гармонизации, предполагающей завершение фразы на субдоминантовом, а не тоническом трезвучии, то такая оценка указывает на соответствие найденного сопровождения скрытому представлению о народно-песенной гармонии, свойственной напеву. Другими словами, после прослушивания мелодии в подсознании человека, воспринявшего ее очертания (ее рисунок), уже сложился эталон гармонизации, но до матричного анализа он остался неосознанным, что не позволило сразу найти верное гармоническое сопровождение фразе и удерживало слушателя в зоне чувствования несоответствий (в зоне чувства стиля).

Аналогичная ситуация возникает и при прослушивании знаменных мелодий. Тот же набор суждений о неестественности и ненужности гармонизации знаменных песнопений, то же заключение о чуждости этих мелодий гармонии предвеляют попытку понять их гармоническую компоненту. Однако, если подобно тому как были проанализированы народные песни исследовать и знаменный распев, то будет видна и слышна органичная, естественная для знаменных мелодий гармония (см. пример 3б).

Использование описанного аналитического метода и порожденного им знания обуславливает смену парадигмы не только в исследовательской, но и в учебной музыкальной деятельности. Операцию по выявлению согласующихся построений предлагается проводить и при гармонизации мелодий в классе гармонии: нахождение парадигмы-образца будет помогать в выборе правильного решения задачи. Знаменательно, что некоторые авторы задач, не доверяя «слуху» учащихся, подсказывают «набор» функций и тональности в тех или иных

тактах из предложенных для гармонизации мелодий. Например, так поступают С.С.Скребков, Л.Н.Наумов, В.А.Кириллова (см. задачи в «Контрольных заданиях по гармонии для студентов-заочников дирижерско-хорового факультета» В.А.Кирилловой, М., 1966; «Практические задания к курсу гармонии» под редакцией И.А.Марголиной, М., 1976). Матричный анализ устраняет необходимость подобных подсказок, так как им задается принцип, наводящий на нахождение решений, соответствующих этим частным авторским пожеланиям.

Сравнение построений, составляющих гармонируемую мелодию, дает возможность понять набор и порядок включения аккордов (функций) и ритм смены гармоний, так как оборот-матрица – единица измерения звучащего времени-пространства. В свой черед это проясняет структуру гармонируемой мелодии, поскольку отделяются друг от друга сходные по принципу мелодико-гармонического единства «отпечатки» с оборота-матрицы. Устанавливаемое подобным образом членение интонационного процесса служит основой правильной фразировки, обеспечивающей верную исполнительскую интерпретацию. В результате уточняется суждение о жанре, который отражен в гармонируемой мелодии. Наконец, это выводит к осмыслению интонации, образа и художественной идеи, представленных в задаче.

Для того, чтобы прояснить каким образом сказанное проецируется на конкретные задания, нужно показать одно из решений, принимаемых в отношении гармонизации мелодии. Для примера гармонируем мелодию, по замыслу ее автора, включающую как обязательную окраску септаккорд второй ступени и его обращения (пример 4).

Предваряя решение выбранной задачи, нужно сказать, что многие преподаватели гармонии и студенты не любят гармонизацию мелодий (это известно), считая данную форму работы устаревшей и малоэффективной. В основном они видят в ней лишь обучение голосоведению, нормы которого в современной музыке вышли из употребления, и якобы, устарели. Однако решение задач необходимо не только для выработки хорошего (пластичного, естественного) голосоведения, что для музыканта весьма важно само по себе, но прежде всего для постижения и освоения норм формирования интонации, для приобретения навыка находить фазность мелодико-гармонического процесса и обосновывать правильную фразировку. Конечно, при традиционном подходе к гармонизации мелодий, фазность интонационного процесса в основном не попадает в зону изучения. По общепринятому мето-

ду определяется форма, в которой изложена мелодия задачи (часто это период), устанавливаются каденции, реже обсуждается жанр и стиль, которые отражены в гармонизируемой линии, устанавливаются характерные обороты, разрешения аккордов, выявляются повторы мотивов и секвенции. Затем выписывается голосоведение: слева направо соединяются соседние аккорды.

Предлагаемый здесь подход отличается от общепринятого тем, что в системе синтагмо-парадигматических координат отыскивается порождающая модель (оборот-матрица), которая служит образцом для гармонизации *каждой из фаз* процесса интонирования.

Рассмотрим детали решений, принимаемых в отношении гармонизации избранной мелодии, в рамках названных методических установок.

Общепринятый способ решения задачи.

Автор задачи отделил мелодические фразы паузами. Это обстоятельство, вместе с заданием (по теме учебного плана) использовать септаккорд второй ступени и его обращения, приводит гармонизаторов мелодии к нежелательному в технологическом плане выбору: к включению в первых двух мотивах последования $t_6 \mid \Pi_5$. Паузы



якобы снимают необходимость правильного соединения квинтсектаккорда второй ступени со вновь возникающим при повторе тоническим сектаккордом, когда основной тон септаккорда идет в звук ранее занятый септимой; секунда переходит в унисон (пример 5). Но эта «шероховатость» голосоведения может быть устранена без отказа и от повторности оборота, и от использования заданной гармонии второй ступени.

Найти и обосновать новое, более удачное решение в технологическом и, кстати, интонационном плане помогает *модернизированная методика*, опирающаяся на матричный анализ мелодии (пример 6).

Сочетаемость построений, отраженная в обороте-матрице, «подсказывает», что в начале первого такта должна быть не одна гармония, а две. Достаточно сравнить – можно даже сыграть одновременно – первый и второй мотивы (первую и вторую строки примера) с четвертым и пятым построениями (строки четвертая и пятая) как уяснится набор аккордов, их порядок и ритм их смены: на второй доле первого такта появится аккорд доминантовой группы (художественный вкус, слух, чувство стиля должны подсказать какой конкретно аккорд будет звучать здесь наилучшим образом), участится ритм смены гармоний и в

сопровождающем голосе возникнет нисходящая малосекундовая хорическая фигура (ламенто!). Эта «жалоба», соответствующая жанру гармонизируемой мелодии, должна будет пронизать всю ткань возникающей пьесы: в четвертом такте эта интонация может появиться с введением на сильной доле доминанты с секстой, переходящей на второй доле в доминантовое трезвучие, а в восьмом такте – тоники с секстой, сменяемой тоническим трезвучием. Наконец, формула ритма в смене гармоний, зафиксированная в обороте-матрице, заставляет сделать в завершающем двутакте не одно последование аккордов, а два гармонических оборота: $t^6 | \Pi_3 D7 \text{ и } D7_ | t^6 t |$ (пример 7).



В целом, полученное решение чище по стилю, чем обычные, «школьные» гармонизации, игнорирующие интонацию ламенто.

Подводя итог, можно утверждать, что:

1. выявление образца гармонизации для каждой из фаз приведенной мелодии и одновременно единого для всего напева обуславливает новое представление о музыкальной форме: отчетливо просматривается связь конструктивных и содержательных характеристик произведения, которая светится в симультанном (одномоментном) образе порождающей модели;

2. изменились представления о методологии деятельности ученика, выполняющего гармонизацию;

3. возникли корректировки в системе теоретических положений, обеспечивающих эту деятельность:

а) решение находится в системе время — пространственных представлений, а не в системе время + пространство (высота + ритм);

б) мелодия и гармония осознаются в системе мелодико-гармония, а не в системе мелодия + гармония;

в) через парадигму фаз мелодико-гармонического процесса по-новому видится единство формы и понимается ее целостность и органичность;

г) уточняется структура формы, через соответствие отпечатков с оборота-матрицы (синтагм) образцу порождающей модели;

д) получает решение на основе установления и уточнения масштабно-синтаксических структур проблема исполнительской фразировки (интерпретации);

с) уточняется интонация (выразительность) гармонизируемой мелодии;

ж) частично (через фазность) осознаются проблемы фактуры (необходимые повторы звуков в голосах сопровождения);

з) корректируются первоначальные представления о жанре и стиле гармонизируемой мелодии;

и) утверждается представление об образно-смысловой природе мелодии.

Работа на основе образца (модели) при гармонизации мелодии включает три вида деятельности музыканта: *теоретический анализ; компонирование*, которое проявляется не только в присочинении сопровождающих голосов, но и в расположении одного подле другого различных «отпечатков» с оборота-матрицы, в выборе драматургии их введения в форму; наконец, *исполнение или обоснование исполнения*, опирающееся на понимание фазности мелодико-гармонического процесса. Выстраивание на едином основании различных видов деятельности музыканта обеспечивает междисциплинарные связи в музыкальном образовании, но главное не в этой внешней координации, а в возникновении возможности формировать ЦЕЛОСТНОГО музыканта¹ — композитора-исполнителя-теоретика одновременно. Этот идеал музыканта представлен в истории неоднократно великими художниками всех эпох: все они в своей деятельности обнаруживали целостность, и музыкальное образование не может не стремиться к этому идеалу.

¹ См. об этом подробнее: *И. Истомин. К проблеме формирования целостного музыканта // Актуальные проблемы музыкального образования. — Киев, 1986.*

ПРИМЕРЫ

1.

Во до-ле бе-
ре- за сто-
я - ла.
лю - ли,
лю - ли, ста-
я - ла.
Оборот-матрица.

2.

3.

а.

не шу-ли, ти,
ах, мать зе- ле- на-я вуб-
Оборот-матрица. су- бум- ка.

Вос - кре - се - ни - е
 Тво - е,
 Учи - те Сна - се,
 аи - зе - ли
 ро - ют
 на не - бе - сех
 и нас
 на зем - ли
 сло - го - бы
 ще - ты - ми
 сего - ды
 те - бе
 Оборот - матрица сла - вы - ты.

4.

Handwritten musical score for system 4, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line with some chords.

5.

Handwritten musical score for system 5, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. A large slur covers the first two measures of the top staff, and the bottom staff has some chords.

6.

Handwritten musical score for system 6, consisting of seven staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. A vertical dashed line is present between the second and third staves. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line with some chords.

Оборот-матрица

Handwritten musical score for piano, first system. The music is in 4/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for piano, second system. This system continues the piece, maintaining the 4/4 time signature and B-flat major key. The notation includes various note values and rests, with phrasing slurs indicating the flow of the melody and accompaniment. The system ends with a double bar line.