

ВВЕДЕНИЕ

История свидетельствует, что раньше музыканты все необходимые знания, как основные, так и дополнительные, получали в исполнительских классах. Со временем из общего содержания исполнительских дисциплин стали вычленяться некоторые компоненты и образовывать самостоятельные области изучения. Иначе говоря, исполнительские дисциплины оказались естественным фундаментом рождения многих прикладных дисциплин, в том числе и сольфеджио.

Первоначально сольфеджио предназначалось только вокалистам и по содержанию представляло собой упражнения для выработки навыков пения по нотам в тесной связи с формированием голоса. С включением сольфеджио в учебные планы всех специальностей, деятельность — воспроизведение и восприятие — в целом сохранилась, а формы ее изменились. Восприятие, отделившись от воспроизведения (от пения), стало самостоятельной формой (слуховой анализ, диктант), а воспроизведение (сольфеджирование) в силу того, что оно стало служить не целью показа голоса, как в исполнительских классах, а средством развития слуха, несколько упростилось в художественном смысле.

Технические упражнения приобрели более важное значение по сравнению

с упражнениями исполнительских специальностей. Атрибутом содержания сольфеджийных упражнений является совокупность специальных средств, обеспечивающих формирование слуховых представлений. Атрибутом содержания музыкального произведения, в отличие от упражнений, являются особые средства, направленные на создание художественного образа. Поэтому упражнения применяются в качестве механизмов формирования слуховых представлений в частности и музыкального слуха в целом, а художественные произведения лишь отчасти могут быть приспособлены для этой цели, главным же образом они используются для проверки и закрепления слуховых представлений.

Таким образом, упражнения по форме являются вспомогательными, а по сути основными. Вспомогательными, потому что это упражнения, а основными, поскольку именно они, согласно данным выше характеристикам, в большей степени включают в себя необходимые средства формирования учебного словаря для развития слуха в целом. Так как речь идет не о сольфеджийных этюдах, а о собственно упражнениях, по выражению Е. В. Назайкинского, «нехудожественных упражнениях», то они часто в силу особой специфики оправданно

лишены «музыкальности» в глубоком смысле этого слова.

В педагогике наблюдаются различные подходы к сольфеджио. Одни его относят к теоретическим дисциплинам, другие к практическим, а третьи — к исполнительским. Для многих методистов, стремящихся синтезировать обозначенные подходы, послужило поводом включения в содержание сольфеджио под предлогом обогащения его и установления теснейших межпредметных связей как можно больше различных компонентов теоретических и исполнительских дисциплин. Оказывая положительное влияние на общее музыкальное развитие учащихся, вместе с тем многие из этих компонентов никакого отношения к специфике развития музыкального слуха не имеют.

Различные виды работ в курсе сольфеджио формируют у учащихся слуховые представления, образующие тезаурус, который составляют стилистический (интонации произведений) и учебный (интонации упражнений) словари.

Известно, что стилистический словарь в асафьевском понимании формируется всюду, в любой музыкальной деятельности. Однако в становлении музыканта, в его тренировочных занятиях используется не только высокохудожественная музыка, но и довольно большое количество всевозможного вспомогательного материала, играющего роль учебного словаря и соответственно формирующего его слуховые представления.

Можно привести различные пособия по элементарной теории музыки, гармонии и другим дисциплинам, частично выполняющие функцию учебного словаря. Взаимодействие стилистического и учебного словарей наглядно демонстрируют практические все изучаемые предметы. Так, технологические разделы всех теоретических и исполнительских дисциплин — это не что иное, как учебный словарь, а используемый в каждом предмете хрестоматийный материал составляет существо стилистического словаря. Есть в музыкальной педа-

гике и статус истинного, музыкального словаря, например, «Музыкальный словарь», «Энциклопедический музыкальный словарь», «Словарь музыкальных терминов» и др.

Однако специального словаря в том понимании, которое сложилось в лингвистике, музыказнание до сих пор не разработало. И музыказнание, и школьная теория никогда открыто не декларировали разновидности музыкального словаря и не дифференцировали их по признакам организации языка и речи, хотя, как показывает практика, постоянно использует «словарный материал» и тем самым развивает его.

И в литературе, и в музыке практическая деятельность рождает, как уже отмечалось, два вида словаря — стилистический и учебный. В литературе своеобразный стилистический словарь образуется от совокупности слов, например, произведений какого-либо писателя, а обычный учебный словарь складывается из всех слов языка¹. Аналогично дело обстоит со словарями и в музыке.

Для выявления звукового материала учебного и стилистического словарей определенного художественного направления необходимо полное и всестороннее изучение максимально большого количества текстов музыкальных произведений, принадлежащих этому стилю. Однако при всей важности для анализа целостности произведения, следует подчеркнуть, что для выявления стилистического словаря весьма благодатным материалом могут быть и фрагменты, в которых наиболее выпукло отражены интонационные образования, характеризующие именно изучаемый стиль. Поэтому стилистический словарь составляет интонационное содержание не только музыкальных произведений, но и их фрагментов, используемых для различных целей, а плодом учебного словаря служат интонационные и другие элементы в теорети-

¹ Заметим, что в Словарь входят не только отдельные слова, но и определенные словосочетания, толкование слов и др.

ческой абстракции, обслуживающие главным образом «школьную» практику.

Систематическое изучение первого из словарей проходит в любой деятельности. Систематическое изучение второго вида словаря — учебного — закреплено за конкретными предметами, в которых идет его интенсивное освоение. Словесного — в изучении языка, музыкального — в изучении теоретических дисциплин и сольфеджио. Слуховые представления словаря формируются и используются при помощи правил в специальных приемах и способах интонационной и аналитической деятельности. Иначе говоря, коммуникативную роль между материальной и идеальной сторонами словаря сольфеджио выполняет интонационная и аналитическая деятельность.

Знание музыкального (как и вербального) языка определяется умением осознать и воспроизвести каждый элемент языка, как в отдельности, так и в различных сочетаниях. В связи с этим необходимо создать словарь, в нашем случае — словарь сольфеджио, который бы мог вооружить учащихся соответствующими навыками. Лишь основательная разработка этого словаря даст возможность эффективно осуществлять слуховое освоение музыки прошлых стилей и обеспечит мягкий переход к освоению специальными приемами современного музыкального материала.

Для того чтобы понять значимость словарного материала, сделаем некоторые сравнения. С оговорками можно провести параллели между чтением литературного текста и «читкой с листа» в сольфеджио, между диктантом русского языка и диктантом в сольфеджио, между изучением словаря русского языка и освоением словаря в курсе сольфеджио.

При чтении литературного текста как минимум нужно знать: буквы, уметь складывать из них слова, которые необходимо верно произносить и понимать их смысловые значения, умело пользоваться в сочетаниях слов знаками препинания. В диктанте основополагающими являются знания, связанные с написанием

слов и верным применением в тексте знаков препинания.

Изложенное выше убедительно иллюстрирует то, что и в чтении литературного текста, и в записи диктанта опора идет на знания словаря, без которого они неосуществимы. В курсе сольфеджио происходит нечто подобное. Для того чтобы прочитать пример с листа или записать его по слуху, необходимо иметь слуховые представления элементов, составляющих этот пример, иначе необходимо владеть словарем музыкального языка для выполнения названных операций.

Нами предлагается педагогическая система слухового воспитания, в которой словарь сольфеджио и собственно сольфеджио соотносятся, как причина и следствие каждого. Это значит, что без знания словаря невозможно организовать ни одну из форм работы в курсе сольфеджио, а сами они являются не чем иным, как средством формирования словаря. Стало быть, главным в содержании курса сольфеджио является его словарь.

Следовательно, важной стороной слуховой подготовки учащихся и студентов в системе профессионального музыкального образования должно стать формирование у них учебного словаря классического сольфеджио. Под термином «классический» мыслится интонационное содержание музыки художественных стилей, базирующихся на единых организующих принципах мажоро-минорной системы.

Музыкальная педагогика по сей день не имеет стройной, законченной системы словаря, а пользуется отдельными, разрозненными упражнениями, в большей своей части «живущими устной традицией». В связи с этим создание текстового содержания словаря сольфеджио является насущной и неотложной задачей. Осознание этого положения, как и других, отмеченных выше, и побудило автора к разработке обозначенной проблемы.

Словарь сольфеджио в своей основе соединяет черты «интонационного словаря» в понимании Б. В. Асафьева и особенности

лингвистического словаря. Со словарем асафьевского толка его сближает то, что оба они опираются на запас музыкальных слуховых представлений, а схожесть словаря сольфеджио с лингвистическим словарем проявляется в процессуальной стороне, выражющейся в технике их формирования.

Жанр орфографического словаря в целом и, в частности, его отдельные слова со всевозможными правилами, используемые в учебных целях различных тренировочных упражнений, не представляют собой ни высокую поэзию, ни высокохудожественную прозу, а таят в себе лишь средство, потенциальную возможность для их создания. Аналогичную вспомогательную роль играет и словарь в сольфеджио. В связи с этим некорректно требовать от технических упражнений, в основе которых лежит учебный словарь, музыкальности, в ее привычном понимании, ибо главным определяющим принципом построения упражнений служит не художественная сторона, а их дидактическая ценность.

Как известно, общий ход познания представляет движение от изучения накопленного опыта к разработке теории. Методика, с одной стороны, обобщая педагогический опыт, опирается на теорию, а с другой — сама способствует развитию теории. Приведенные области познания стимулируют создание эффективно действующего материала. В связи с этим в данной работе осуществляется рассмотрение проблемы в нескольких аспектах: теоретическом, методическом и практическом.

В настоящем пособии все строго направлено на формирование учебного словаря, его слуховых представлений. Успешность процесса развития музыкального слуха в целом и учебного словаря сольфеджио в частности определяется не количеством и разнообразием используемых в нем средств, а степенью эффективности их воздействия на этот процесс. Оптимальным вариантом следует считать тот, при котором каждый способ, прием, элемент, заимствованный из теоретических или исполнительских дисциплин, был бы строго направлен на решение какой-либо задачи в воспитании слуха. Отдельные из них, не специфичные, представляют минимальный набор, без которого сольфеджио не может функционировать.

В предлагаемой системе развития музыкального слуха больший акцент сделан на формировании в учебном словаре «музыкального алфавита» — ступеневых представлений, как основы всех других образований. Учебный словарь по каждой теме рассчитан не только на ближайшую, но и далекую перспективу, поэтому в отдельных моментах он сложнее следующего за ним материала стилистического словаря, выраженного фрагментами из художественного творчества. Последний в силу масштабной ограниченности и особой специфики жанра не может и не должен отражать в себе все вариантов многообразие элементов, сконцентрированное в учебном словаре. Иначе говоря, учебный словарь по освоению каждого интонационного образования дает исчерпывающие знания и формирует навыки в довольно короткие сроки.

Для тщательной проработки этого же интонационного образования в условиях стилистического словаря требуется более продолжительное время и большее количество примеров из художественной литературы, поскольку вариантовое использование определенного звуковысотного образования рассредоточено по различным произведениям и часто совмещено с иными трудностями, не предполагаемыми для освоения в данный момент.

Учебный словарь не может быть по содержанию таким, после изучения которого любые трудности являлись бы легко преодолимыми. Однако он закладывает основы формирования слуховых и интонационных навыков. Поэтому в содержание словаря легли наиболее распространенные в народной и профессиональной музыкальной культуре ладовые структуры и их элементы. Вместе с тем это не значит, что словарь способен «обслуживать» строго толь-

ко музыку прошлого, хотя, конечно, выход на определенный современный стиль предполагает обращение к специальной литературе.

В зависимости от ладовых и акустических закономерностей, организующих элементы словаря, последние условно можно разделить на три вида. Одни из них вошли во всеобщее употребление, другие, являясь характерными для определенных ладовых систем, используются реже, а третьи составляют большое исключение и входят в так называемую группу «диалектных» единиц словаря, которые из-за своей функциональной деструктивности редко используются в художественном творчестве и связаны часто с особым выразительным эффектом произведения. Учитывая данное обстоятельство, в изучении «диалектных» элементов словаря могут вноситься некоторые ограничения, то есть они могут осваиваться не столь глубоко и полно, как остальные элементы лада.

Назначение литературного словаря универсальное, он используется всюду и всеми. Его изучают дети в школе, учащиеся средних учебных заведений, студенты вузов. При этом сам словарь не регламентирует, когда, где и в каком объеме он должен быть освоен, все это находится в компетенции учебных заведений в связи с их специфическими особенностями и потребностями. В конечном же счете словарный материал вместе с другими правилами постигается в полном объеме, именно в том, который необходим, для того, чтобы грамотно писать и читать. Аналогично мыслится и процесс формирования словаря в курсе сольфеджио. В пособии приводится план. В нем темы изложены блоками, включаясь с определенной перекомпоновкой в общую систему сольфеджио, они при необходимости могут быть приспособлены к любому учебному заведению и к соответствующей сетке учебных часов.

Общее движение в курсе сольфеджио направлено на освоение ладовых структур диатоники классического мажора и минора к переменным ладам, альтераци-

онным, особым диатоническим и модуляциям путем формирования слуха в последовательности от ступеневых представлений к интервальным и аккордовым. В целом это правильный и оправданный путь. Вместе с тем он не может быть строго прямолинейным. Так, некоторые элементы диатоники сложнее по восприятию альтерированных, а среди последних внутритональные могут оказаться сложнее модуляционных и т. д. В отдельных моментах две разные трудности вполне можно совместить и изучать параллельно, в других возможны некоторые забегания вперед и т. д. Технические упражнения учебного словаря прорабатываются не отдельно, а в тесной связи с сольфеджированием² и слуховым анализом.

В предлагаемом пособии разработана методика формирования учебного словаря, определен целесообразный объем элементов для изучения, найдены механизмы развития музыкального слуха и др.³ Все перечисленные составляющие создают условия для целенаправленного использования из любых источников учебного (хрестоматийного) материала, даже несистематизированного и находящегося в различных плоскостях по методическим соображениям.

Большое внимание уделено в пособии «теоретическим основам учебного словаря», которые должны изучаться не отдельно, а параллельно и в тесной связи с практической частью, поскольку практический аспект включает в себя интонационное содержание, выявляющееся в музыкальных текстах, и процессуальное содержание, выражающееся в правилах восприятия и интонирования. Только в совокупности они обеспечивают формирование учебного словаря сольфеджио.

² Материал сольфеджирования изложен в двухтомном учебнике: Сладков П. Развитие интонационного слуха в курсе сольфеджио. Ч. 1, 2. М., 1994.

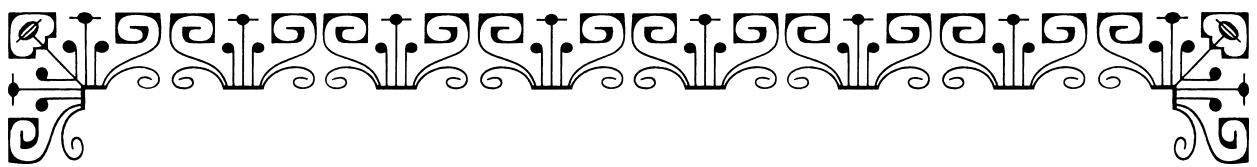
³ Данное учебное пособие опирается на теоретическую систему развития музыкального слуха, которая в полном объеме изложена в монографии: Сладков П. Основы сольфеджио. М., 1997.

Хочется предвосхитить возражение читателя-скептика, с позиций которого может показаться, что в теории словаря трудно будет разобраться малоподготовленному студенту училища. Думается, это напрасное опасение, поскольку известно, что даже от учеников ДМШ требуют посильных знаний из различных сфер (общей истории и философии, гармонии, полифонии, анализа, оркестровки и др.), на которые опирается изучаемый ими курс музыкальной литературы, и без которых немыслимо полноценное освоение данного предмета.

Пособие последовательно излагает систему развития слуховых навыков с азов и до современных интонационных образований, в силу чего оно может быть приспособлено к любому музыкальному учебному заведению. По жанру пособие пред-

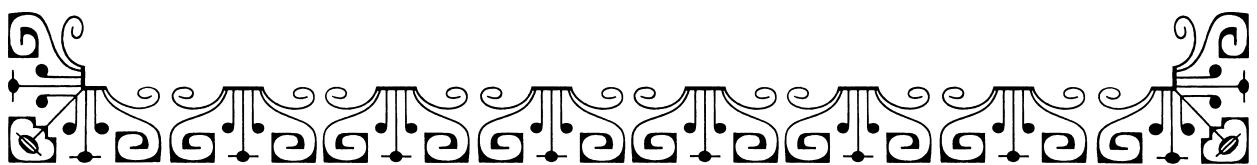
ставляет первый опыт в отечественной и зарубежной литературе.

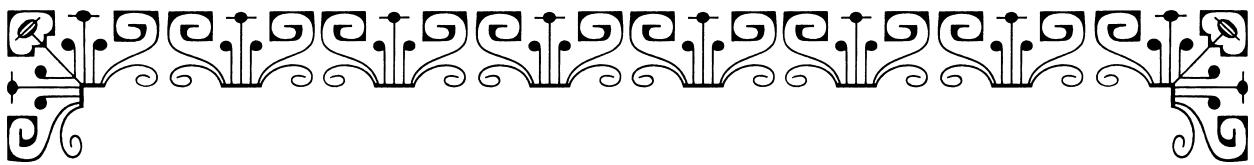
В педагогической практике по сольфеджию давно утвердились два вида упражнений, два их жанра: собственно упражнения и этюды. И если последние, предназначаясь для совершенствования навыка (даже для демонстрации его), нередко поднимаются до определенного художественного уровня, то первые, как и упражнения, скажем, у исполнителей-инструменталистов (игра гамм, арпеджио и т. д.), в силу своей особой специфики, лишены музыкальности в том смысле, который мы обычно вкладываем в композиторское творчество. Поэтому, естественно, главным принципом упражнений служит не художественная сторона, а их дидактическая ценность.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
УЧЕБНОГО СЛОВАРЯ
СОЛЬФЕДЖИО





Структура всякого словаря как особого специфичного жанра имеет следующие формы выражения: а) семантика языка; б) система текстового отображения; в) звуковое выражение; г) свод правил формирования; д) совокупность аудиовизуальных представлений.

Первые две формы отражают материальную сторону словаря, другие характеризуют идеальную сторону. Структура словаря рассматривается не в указанной последовательности, а с учетом особенностей и требований избранного нами жанра учебного пособия. Раздел «Интонационное содержание учебного словаря» соответствует пункту «Система текстового отображения», здесь же рассматривается семантика языка. Остальные разделы в той или иной мере раскрывают перечисленные выше формы отражения словаря.

а) Интонационное содержание учебного словаря

Интонационность рассматривается нами в свете учения Б. Асафьева, согласно ему всякое звуковысотное образование, даже самое простейшее — один тон, — имеющее как непосредственные, так и опосредованные функциональные связи с музыкальной системой, в которую оно входит, является интонацией.

Каждая эпоха, рождающая определенный стиль, выдвигает принцип объединения музыкального материала в конкретную систему интонационного словаря, функционирующую в двух видах. В «живом» проявлении, в качестве средств художественных произведений и в научном обосновании этих средств, то есть в теоретической абстракции. Музыкальная система в первом понимании включает в себя музыкальную речь, содержащуюся в каждом музыкальном произведении, что является основой формирования слуховых представлений стилистического словаря. Музыкальная система во втором понимании включает в себя, прежде всего, «алфавит» языка, который одновременно служит и средством создания различных звуковысотных образований, и использования этих образований в художественной и учебной практике, что является основой интонационного содержания учебного словаря.

Приведем для убедительности высказывание Б. Асафьева. Ученый отмечает, что в комплекс слуховых представлений входят не только музыкальные фрагменты, но и отдельные звукообразования, вплоть до характерных интервалов, которые отрываются от породивших их произведений и становятся содержанием интонационного словаря. В данном заключении четко про-

сматривается разделение слуховых представлений на два вида: конкретизированные, стилевые, принадлежащие определенным произведениям, и обобщенные, живущие самостоятельной «жизнью» в качестве ладовых единиц учебного словаря.

Ю. Тюлин, характеризуя организацию звуковысотной стороны музыки, иначе интонационного словаря, использует два понятия: «л а д в собственном смысле слова, как абстрагированная система, общая для всех сходных явлений, и л а д о в а я и н т о н а ц и о н н о с т ь, как конкретная реализация (на основе данного лада) характерных мелодических (и гармонических. — П. С.) оборотов в самом музыкальном контексте»⁴.

Разделяя точку зрения Тюлина, выскажем несколько уточняющих дополнительных суждений. Общеизвестно, что лад проявляется через интонацию, а последняя не существует вне лада. Таким образом, лад и интонация неразделимы. Однако под ладом Тюлин представляет абстрактную систему, выраженную в виде звукоряда, в котором интонационное содержание не раскрыто, «зашифровано», а под ладовыми интонационностями им мыслится интонационное содержание конкретного музыкального произведения.

На самом же деле интонации существуют двух видов: ладовые интонации художественного произведения (интонации стилистического словаря), носители образного содержания, ладовые интонации конкретных произведений, и ладовые интонации, являющиеся звуковой материей для них, иначе ладовые интонации, абстрагированные от произведений (интонации учебного словаря). Так, существует обширный учебный материал (гармонические задачи, интоационные и слуховые упражнения, этюды), в котором интонации не служат воплощением высокохудожественного смысла, но являются весьма важным структурным и содержательным компо-

нентом в организации звуковысотной стороны.

Есть как бы и третий тип интонаций, живущий в двух измерениях: одновременно мыслится и как краткая цитата из произведения, и как ладовый элемент, находящийся в абстракции. Например, малосекундовая нисходящая интонация может связаться сознанием с «Плачем Юродивого», а терцквартаккорд шестой ступени мелодического минора при соответствующем расположении тонов воспримется началом Финала Шестой симфонии П. Чайковского и т. п.

Отсюда ясно, что ладовые интонации, с одной стороны, являются носителями индивидуального начала, когда они представляют собой комбинацию музыкального произведения (стилистического словаря), а с другой — выступают как теоретическая абстракция множества единичных явлений, выражаясь в «музыкальном алфавите» и «учебном словаре». Закономерности последнего устанавливаются на основании типичности явлений, их наибольшей распространенности, носят статистический характер. В результате сформированные теоретические обобщения и на их основе слуховые представления, естественно, распространяются на все музыкальные тексты данного художественного стиля.

Учебный словарь формируется, постоянно обновляясь, при опоре на стилистический, а последний развивается в основном под влиянием учебного, поскольку композитор в творческом процессе, при поиске новых интонационных средств, несомненно, использует технологию учебного словаря. Как ни парадоксально, но стилистический интонационный словарь, вбирая в себя обобщенные интонации, становится одновременно как бы и учебным, а собственно учебный интонационный словарь, обслуживающий музыку определенного стилистического направления, становится и стилистическим. Значит, деление на два словаря весьма условно, ибо они переходят друг в друга.

Стилистический и учебный словари представляют две стороны тезауруса сольфеджио,

⁴ Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971. С. 14.

генетически взаимообусловлены и действуют как причина и следствие каждого. Иначе говоря, интонационный материал каждого из словарей, попеременно включаясь во все виды работы, формирует тезаурус сольфеджио.

Несмотря на то что музыкальная речь стилистического словаря является основой формирования музыкального языка учебного словаря, последний в теоретических работах отражен недостаточно полно. В учении о ладе, его учебном словаре в центре внимания находится исследование звукорядов, рассматривается круг отдельных интервалов и аккордов, строятся всевозможные ладовые «таблицки», фиксирующие состояния музыкального мышления. Однако построения и характеристики ладовых схем приблизительные, нередко в них включаются искусственно созданные элементы, чисто теоретического происхождения, не имеющие практического применения в художественном творчестве.

Характеристика ладового и интонационного содержания произведения, его стилистического словаря — дело обычное в музыказнании, а вот задачу досконального анализа интонационного содержания учебного словаря всевозможных ладов, абстрагированного от произведений, теория музыки никогда не ставила.

Теория музыки направлена главным образом на насущные вопросы педагогики, связанные с учебными дисциплинами, основанными на целой системе ограничений. В учебниках и учебных пособиях учебный словарь (описание лада и его элементов) излагается упрощенно. Он не вскрывает в должной мере сущности музыкальных явлений художественных произведений. Иначе говоря, мы не знаем примеров характеристики какого-либо лада, во всем многообразии возникающих на его основе интонационных образований. В связи с этим необходимо описание учебного словаря ладовой системы, которое бы раскрыло его качественное интонационное содержание, характерные интонации, а также количественное содержание интонаций.

Суммируя предыдущее, можно сказать, что содержание учебного словаря, извлеченное из художественной практики и отраженное в различных учебниках и учебных пособиях, дает систему знаний, обслуживающую все дисциплины, в том числе и сольфеджио, но лишь в части музыкальной грамматики и орфографии. Закономерности же слухового освоения музыкального языка данный учебный словарь не излагает. Поэтому весьма актуальным представляется выяснение степени точности отражения в учебном интонационном словаре, выработанным музыкальной теорией, явлений, происходящих в живой музыке, с последующим установлением тесной связи между школьной теорией и художественной практикой путем внесения необходимых корректировок и дополнений, и изложения обоснований последования слухового освоения музыкального языка.

Нами рассматривается музыкальная система в аспекте слухового восприятия не в полном объеме, а лишь в пределах проявления ладовых структур в интонационном и функциональном содержании, выражющихся в многообразных связях тонов, интервалов и аккордов, составляющих в целом тезаурус. Таким образом, звуковысотность рассматривается с точки зрения характеристики структурно-содержательной стороны интонационного материала и различных форм функциональных отношений интонационных образований. В содержании тезауруса сольфеджио как в особом виде учебного жанра принципиально важным считается установление «алфавита», иначе последовательности, упорядоченности его элементов.

В исследовании интонационного содержания тезауруса мы опираемся на системно-структурный подход, основными критериями его служат: целостность, расчленение ее на элементы и взаимосвязь этих элементов. Как целостность, так и элементы имеют несколько уровней. Наибольшей целостностью является текст произведения или ладовая форма в теоретической абстракции, где в качестве элементов выступа-

ют как построение (например, фрагмент произведения, ладовый звукоряд), так и отдельный аккорд, интервал, звук. Примером мельчайших целостностей могут служить мелодические и гармонические обороты и отдельные аккорды, интервалы, в которых функцию элементов выполняют составляющие их звуки — ступени, интервалы, аккорды.

В исследовании материальной стороны словаря, его текстового содержания за целостность принимается звуковысотная мажоро-минорная система классического и романтического стилей и вытекающие из нее как элементы конкретные формы ладовой организации. Элементами обозначенных целостностей является совокупность ступеней-тонов, интервалов и аккордов. Для того чтобы изучить целостность, нужно знать составляющие ее элементы, а для познания последних необходима целостность, позволяющая выделить нужные элементы. Таким образом, взаимодействие целостности и элементов налицо, ибо они взаимозависимы и не существуют без взаимовлияния.

Несмотря на то что наш слух в процессе музыкальной деятельности изначально знакомится параллельно с различными ладовыми формами и их элементами, сознательное восприятие этих элементов протекает иерархически. В связи с этим необходимо хотя бы гипотетически описать сложную структуру последовательности восприятия, а следовательно, и ладового мышления с позиции слухового осознания ладовых форм и их элементов как в отдельности, так и во взаимосвязи.

Формирование ладового чувства и слуховых представлений, протекающее в общественном сознании, основывается на вероятностно-статистической обработке музыкальных примеров, выполняющейся интуитивно. Опираясь на практический опыт и достижения в области исследований, необходимо на основе статистической обработки дать характеристику слухового осознания ладовых систем и их элементов, которая и явится в известном смысле моде-

лью отражения рассматриваемых художественных стилей.

Общеизвестно, при прочих равных условиях вначале осознаются централизованные лады, а затем переменные, прием, на первом этапе диатонические, на втором — альтерационные. Исключение составляют особые диатонические лады, по своей природе тонально неустойчивые, в художественной практике не получившие большого распространения.

История развития общей ладовой системы показывает, что самое большое количество музыкального материала изложено в натуральном мажоре и гармоническом миноре, остальные разновидности лада в подавляющем большинстве используются эпизодически, в качестве отдельных мелодических и гармонических оборотов.

Освоение лада, безусловно, опирается на подготовленность слухового общественного сознания и начинается с того вида, который имеет несомненные преимущества — как физические (акустические), так и психофизиологические (логические). Таковым, как известно, является натуральный мажор, завоевавший главенствующее положение в музыкальной практике классиков. За ним следует минор, по известной причине гармонический. Заметим, что неоправданно закрепившийся в сольфеджио ДМШ приоритет за натуральным минором объясняется не закономерностями слухового восприятия, а прямой, механической связью учебного словаря сольфеджио с освоением словаря теоретического курса, где натуральный минор определен центральным.

Натуральный мажор и гармонический минор, являясь основой словаря ладового мышления, повлияли на слуховое восприятие остальных видов мажора и минора. Известно, что III ст. определяет первичный признак мажорности (высокая) и минорности (низкая) лада; VI ст. является вторичным признаком мажорности (высокая) и минорности (низкая) лада; VII высокая, принадлежа одновременно натуральному и гармоническому мажору, гармоническо-

му и мелодическому минору, в этом смысле почти нейтральна в ладовом отношении; VII низкая, отсутствующая в основных ладах, двойственна по восприятию: в мажорной сфере несет отпечаток минорности, а в минорной вызывает ассоциации с V ст. параллельного мажора (взаимодействие элементов параллельных систем).

Таким образом, стабильно проявляют себя лишь те ступени, которые относятся к сугубо специфическим элементам лада (III и в известной мере VI и VII ступени), остальные ступени (I–II–IV–V) нейтральны в ладовом отношении.

Следующим в осмыслении являются логически мелодический минор, характерная интонация которого (VI ст.) подготовлена натуральным мажором (взаимодействие элементов одноименных систем), использующаяся чаще в плавных движениях. Затем наиболее трудный минор — натуральный. В данном ладу VII ст. (специфический звук), лишенная активного импульса доминанты, служит элементом связи с параллельной тональностью, создавая ладовые колебания. Заметим, что VII натуральная ст. принимает активное участие в различных мелодических и гармонических образованиях.

Структура натурального минора, как уже было отмечено, служит переходной от централизованных ладов к параллельно-переменным, в которых минор участвует во всех трех видах (натуральном, гармоническом, мелодическом), а мажор лишь в одном — натуральном. Поэтому осознание натурального мажора и трех видов минора в отдельности логично подводит к восприятию их в тесном взаимодействии, к восприятию единого ладового целого, как на уровне отдельных элементов, так и на уровне тональностей.

Гармонический минор естественно подготавливает восприятие гармонического мажора, а натуральный минор — мелодического мажора (общие верхние тетрахорды — взаимодействие элементов одноименных систем).

Структура мелодического мажора является переходной от централизованных ла-

дов к одноименно-переменным. Следует признать, что интонации мелодического мажора в художественном творчестве используются предельно редко. Это последнее создает дополнительные трудности для его слухового освоения. Минорный элемент VI ст. гармонического мажора хотя и вносит противоречие в ладовую систему, вместе с тем обогащает ее новыми красочными интонациями, а VII ст. мелодического мажора, являясь характерной, тем не менее сильно искажает ладовую структуру, особенно в образовании созвучий. Данное обстоятельство послужило главной причиной слабой жизнеспособности лада.

Осознание каждой в отдельности ладовой формы трех видов мажора и минора подводит к освоению их во взаимодействии, в одноименно-переменной системе, а затем в усложнении альтерациями.

Известное из программ по сольфеджио раннее (ДМШ, но в основном 1-й курс музыкального училища) включение в изучение так называемых «народных ладов» спровоцировано их принадлежностью к диатонике. Однако, несмотря на то что особые диатонические лады являются исторически наиболее ранней формой ладовой организации, осознаются они большинством учащихся на позднем этапе развития слуха.

Объясняется это рядом причин. Во-первых, музыка в указанных ладах звучит намного реже музыки, написанной в обычном мажоре и миноре, отчего, естественно, учащиеся не готовы к восприятию характерных интонаций особых диатонических ладов, которые для них звучат непривычно, вызывая сопротивление слуха. Во-вторых, с позиций современного слуха особые диатонические лады в функциональном отношении недостаточно определены. Описываемая ладовая форма совмещает в себе противоречивые явления. В ней характерная ступень, являясь диатонической, в то же время содержит в себе модуляционный импульс. Отсюда наравне с главной, центральной опорой, легко ощутима потенциальная возможность и других периферических опор.

Изложенное выше позволяет сделать вывод, что для освоения особых диатонических ладов требуется высокая степень развития слуха, ибо в данном случае физические (акустические) законы отходят как бы на второй план, уступая психофизиологическим. Если конкретизировать, то субъект, освоивший диатонические и альтерационные виды мажора и минора, способен представить все варианты ступеней (диатонические и хроматические), при этом сохраняя в сознании единый тональный центр. При освоении особых диатонических ладов, учащиеся, используя указанную способность, смогут воспринимать или воспроизводить определенную повышенную или пониженную ступень, психологически представив ее диатонической, характерной ступенью изучаемого лада.

Таким образом, осознанное восприятие особых диатонических ладов может осуществиться убедительно только после освоения альтерационных. Последовательность их осмысления не может опираться на какие-то принципиальные позиции, поскольку указанные лады в равной степени (даже учитывая, что лидийский лад — наименее распространенный) не на слуху у учащихся. Тем не менее некоторые принципы классификации могут быть определены. Например, изучение мажорного лада, а затем его параллельного минора и т. д.

Далее в структуре ладового восприятия словаря сольфеджио рассматривается новый уровень организации материала — модуляции⁵.

Если в однотональных структурах иерархия звуковысотного осознания выстраивалась на уровне взаимодействия отдельных ладовых элементов, то здесь уже происходит взаимодействие между ладотональными структурами, устанавливаются функци-

циональные зависимости между тональностями близкого и далекого родства.

Исходя из методической целесообразности, последовательность осознания модуляций в тональности диатонического родства можно предложить следующую: 1) модуляция из мажора и минора в параллельную тональность; 2) модуляция из мажора и минора в тональность V ступени; 3) модуляция из мажора и минора в тональность IV ступени; 4) модуляция из мажора в III, а из минора в тональность VI ступени; 5) модуляция из мажора в тональность II ступени, а из минора в тональность VII ступени.

Необходимо подчеркнуть, что легкость или трудность восприятия и интонирования модуляций будет определяться в большей степени не столько интервальными соотношениями тональностей и наличием общих между ними звуков, а сколько стилевыми особенностями музыки, конкретным интонационным приемом, используемым в момент тонального перехода. Всякий раз не только конкретный стиль, но и конкретный музыкальный материал будет вносить в эту схему свои корректизы.

Модуляции в тональности недиатонического родства могут быть двух видов: 1) постепенные, которые слагаются как цепь тональностей диатонического родства; 2) внезапные (для слуха неожиданные) — без энгармонизма и с энгармонизмом. Первый тип модуляций не представляет собой для восприятия и интонирования новой сложности по отношению к модуляциям диатонического родства. Что касается модуляций второго типа, то сама их направленность на внезапность не может опираться на закономерности каких-то определенных соотношений тональностей. Практическое употребление их самое различное. Это позволяет не считать принципиально важным установление последовательности их освоения.

Разумеется, что рассматриваемые ладовые структуры словаря не исчерпывают всего многообразия существующих интонационных трудностей. Но они заклады-

⁵ В нашей работе понимание модуляции трактуется лишь в узком, сугубо специфическом смысле — как способ перехода из одной тональности в другую. Расширительное понимание модуляции см.: Логинова Л. О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998.

вают основы интонационной и аналитической техники.

Учитывая, что ладовые интонационности выражаются в языковых и речевых элементах, следует различать обобщенные ладовые интонационности стиля и индивидуализированные ладовые интонационности произведения, находящиеся во взаимосвязи. Стилевые интонационности формируются на основе индивидуальных интонаций произведения как их обобщения, а индивидуализированные интонации произведения воспринимаются при опоре на стилевые, поскольку каждое произведение заключает в себе закономерности того музыкального стиля, который оно представляет.

В связи с этим необходимо выявить во всем многообразии возникающие на основе лада характерные мелодические и гармонические интонационные образования, схематически отразить и вскрыть закономерности их осознания в процессе слухового восприятия.

Как в литературном языке, так и в музыкальном мельчайшие элементы относительно постоянны, а их комбинации, различные сочетания меняются. Из всех возможных образований словаря теория и практика сольфеджио способна рассмотреть подлежащие систематизации. Это ступени, интервалы и аккорды терцовой структуры. В свете учения Асафьева об интонационной природе музыкального искусства мелодический слух рассматривается как ведущий компонент музыкального слуха в целом. Поэтому прежде всего во всей широте должны быть вскрыты закономерности мелодических взаимоотношений тонов, поскольку они являются как бы алфавитом, создающим основу для образования более сложных мелодических и гармонических интонаций, даже тех, которые весьма редко встречаются в музыке, либо только еще начинают входить в употребление.

Анализ словаря звуковысотного материала музыкальных стилей, опирающихся на мажоро-минор, показывает, что в осно-

ве его лежит семиступенность диатонических ладов, все остальное является варианностью или надстройкой, наслоением над ней⁶. Тот или иной звук ладовой системы может перейти на какой-либо другой любой звук. В результате образуются следующие интонационные связи: а) переход устойчивых звуков в другие устойчивые; б) непосредственные разрешения неустойчивых звуков в ближайшие устойчивые; в) переход неустойчивых звуков в любые устойчивые (в том числе находящиеся на расстоянии); г) переход устойчивых звуков в неустойчивые; д) переход неустойчивых звуков в следующие неустойчивые (в том числе опосредованное разрешение альтерированного звука, предварительный переход альтерированного звука по тяготению в ближайшую неустойчивую ступень и последующая дезальтерация).

Обозначенные выше связи звуков образуют содержание словаря лада. В процессе композиторского творчества взаимосвязи звуков остаются постоянными, а комбинации этих интонаций меняются, что и составляет всякий раз индивидуальное «лицо» художественного произведения. Взаимодействие различных ладов и тональностей усложняют и обогащают эту систему интонаций включением в нее вариантов ступеней, их высотных изменений.

Приведенный перечень интонаций, являющийся «алфавитом» учебного словаря, можно представить в свернутом виде как совокупность тонов (ступеней) лада, интервалов и аккордов элементов в любой ладовой системе. Материализация «алфавита» учебного словаря в специально составленных нотных «учебных» текстах обеспечит конкретными приемами осуществить переход свернутой формы интонаций в форму развернутого действия по развитию слуховых представлений на каждый вид ладового компонента.

Интонация музыкального языка обладает свойством выявляться в ладу через

⁶ Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971. С. 12.

трехуровневую систему (ступень, интервал, аккорд) в различных формах функциональных отношений. Поэтому вначале следует показать иерархию слухового освоения каждой ладовой единицы словаря и, прежде всего, осознания индивидуальных качеств каждой отдельной ступени лада. При решении данного вопроса необходимо опереться на сложившиеся закономерности психологии музыкального восприятия.

Музыказнание установило, что первичным в формировании лада было образование устоев, вторичным — возникновение тяготений. Однако понятия, речь о которых идет, системные, без неустоев нет ощущения устоя, и наоборот. Учитывая закономерность ладового соподчинения тонов, можно выстроить функциональную систему активного слухового восприятия их.

Расцвет мажоро-минорной системы приходится на период зрелого классицизма, аккорды которого, по заключению Т. Бершадской, исчисляются несколькими ладовыми единицами, но «каждый аккорд — активный выразитель, яркий «информатор» своей функции»⁷. Данная эпоха оказала сильное воздействие на формирование ладового чувства общественного сознания, его тезауруса. Поэтому функциональность тонов лада, как и интервалов, в достаточной мере характеризуется теми аккордами, частью которых они являются.

Как правило, при слуховом восприятии, прежде всего, выделяется I ст., входящая в состав тоники и субдоминанты, но с тоникой ассоциации сильнее, затем III — первичный признак мажорной или минорной тоники — и в последнюю очередь — V ст., двойственная по восприятию (элемент тоники и доминанты).

Далее активно начинают осмысливаться неустойчивые ступени. Общеизвестно, чем ярче и острее тяготение звука, тем легче он воспринимается и интонируется, поскольку импульс тяготения оживляет в со-

знании следы устоев, являющиеся определяющими для ладового чувства. Острота тяготения в немалой степени зависит от расстояния, на котором находятся неустойчивые звуки от устойчивых (и в большей степени от I ст.). Таким образом, VII ст. — главный признак доминанты — выделяется слухом первой из неустойчивых звуков, далее II, двойственная по функции, но непосредственно связанная с I ст., затем IV, двойственная по функции и опосредованно тяготеющая в тонику, и, наконец, VI ст., имеющая самые слабые связи с основным тоном. Такова иерархия слухового осмысливания ступеней натурального мажора, который по восприятию считается наиболее легким.

Лад характеризуется формой функциональных отношений, конкретными интонационными образованиями. Отсюда словарь ладовой системы складывается в слуховом сознании в результате развертывания звукового материала (тонов, интервалов, аккордов). В характеристику каждого лада входит выявление специфических интонационных элементов. Поэтому в остальных диатонических ладах на фоне усвоенного выделяются слухом новые элементы, иначе те ступени, которые являются характерными для определенной разновидности лада.

В переменных ладах отдельные звуки, вступая в определенные отношения между собой, отрываются от центра и создают новые тональные ячейки. Слуховое восприятие не отдает предпочтение каким-либо ступеням в процессе их освоения.

Таким образом, учитывая особенности, о которых было сказано выше, словарь хроматических ступеней в мажоре можно представить следующим образом: вначале осознается IV повышенная — вводный звук к V (самой слабой из устойчивых ступеней), затем II повышенная (вводный звук к III, занимающей среднее положение по силе устоя) и в последнюю очередь — II по-

⁷ Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978. С. 139.

⁹ Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. С. 86.

ниженная (вводный звук к самому устойчивому элементу).

Позже осознаются вводные звуки к неустойчивым ступеням по принципу распространенности их в художественном творчестве: V повышенная, I повышенная, V пониженная, VI повышенная. В миноре хроматические звуки осознаются в следующем порядке: IV повышенная, II пониженная, IV пониженная, V пониженная, I пониженная, I повышенная.

Отраженная последовательность восприятия хроматических ступеней опирается еще и на гармонические закономерности лада. IV повышенная является характерным элементом ДД, II повышенная — дополнительная альтерация в этой же гармонии, II пониженная также связана с внутритональной альтерацией аккордов, употребляющихся реже ДД; V и I повышенные ст. связаны с мелодическим хроматизмом, либо с модуляционной альтерацией, а V пониженная и VI повышенная, по сути, «пришельцы» в ладовой системе.

Далее рассмотрим более сложные интонационные образования словаря — интервалы и аккорды. Всякое созвучие несет в себе два качества — фоническую сторону и функционально-ладовую. Оба названных качества могут формироваться только в тесной взаимосвязи. Однако первичной, активной в восприятии при воспитании музыкального слуха является ладовая функция.

Иntonирование и особенно определение на слух созвучия наиболее эффективно тогда, когда опора происходит на оба качества: ладовые и акустические, сочетающиеся в единстве. Например: все устойчивые интервалы и аккорды, доминантсептаккорд. В том случае, когда упомянутые качества созвучия вступают в противоречие (например, в побочных септаккордах натурального мажора), воспроизведение и особенно восприятие созвучия усложняются.

Таким образом, созвучия, составляющие словарь, вначале должны изучаться в основных ладах (натуральном мажоре

и гармоническом миноре) с разделением на четыре группы: а) созвучия тонической функции (как самой устойчивой, создающей ладовую опору); б) созвучия — яркие представители доминантовой группы (как наиболее активной и сильно тяготеющей в тонику); в) созвучия — яркие представители субдоминантовой группы (как менее тяготеющие в тонику); г) смешанные, малоопределенные в функциональном отношении созвучия.

В остальных видах ладовых структур, являющихся плодом взаимодействия параллельных и одноименных систем и систем соотношения тональностей, осваиваются созвучия, характеризующие именно изучаемый лад.

Между школьной и художественной практикой существует коренное различие. Так, характерные особенности лада устанавливаются путем вскрытия состава его элементов и их взаимосвязей. Однако довольно большая часть обычного «школьного» перечня интонационных образований, который можно построить в ладах мажора и минора, не используется в практике, следовательно, не является элементами системы. В связи с этим интонационное содержание учебного словаря, выраженного в интервалах и аккордах, должно быть тщательно отобрано со строгой ориентацией на художественное творчество.

В различные исторические эпохи складывались типичные для каждой из них признаки лада, выражаясь в своеобразии элементов словаря, в своеобразии звукорядов, ступеней (тонов), интервалов и аккордов. Из приведенных элементов словаря при прочих равных условиях роль аккорда наиболее значительна. Аккорд весьма четко выявляет функцию лада (свою функцию), интервал нередко ведет к смешению представлений разных функций, ступень без подразумеваемой гармонизации часто вообще теряет всякий функциональный смысл. Иначе говоря, ладовые и функциональные значения (скорее, возможности значений) интервалов и особенно отдельных

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru