

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее пособие ограничено узкопедагогическими задачами. Основы композиции — самая сущность музыкального творчества — трактуются лишь с точки зрения технологии музыкального искусства. Ввиду того, что пособие предназначается для начинающих, особый акцент делается на элементарные (первичные) формообразования.

Каждый вид искусства характеризуется определенным комплексом технических приемов, усвоение которых необходимо для творческой работы. Музыка — один из самых трудоемких видов искусства — особенно нуждается в технической оснащенности.

В связи с этим композитору следует изучить целый ряд специальных дисциплин, без знания которых немыслима его деятельность как профессионала. К таким дисциплинам относятся:

- сольфеджио — чисто практический курс, развивающий музыкальный слух;
- элементарная теория, знакомящая с основными элементами музыкальной речи;
- гармония, сообщая сведения о строении аккордов, их взаимоотношениях и связи с мелодией;
- полифония, назначение которой сводится к изложению приемов контрапунктического многоголосия;
- курс анализа, посвященный архитектонике музыкальных произведений;
- инструментовка, дающая знания о музыкальных инструментах и понятие о том, как нужно писать для оркестра.

Кроме того, начинающему композитору совершенно необходимо овладеть игрой на фортепиано и чтением с листа, связанным с этим инструментом. Молодые люди, слабо одаренные в слуховом отношении, но обладающие творческой фантазией и пытающиеся сочинять, особое внимание должны уделять культуре внутреннего слуха, чтобы достичь такой степени представляемости, при которой любая нотная запись сразу вызывает соответствующее слуховое ощущение.

Усвоение специальных теоретических дисциплин и игра на фортепиано не только познакомят учащихся с технологией музыкального искусства, но и в значительной мере отшлифуют их звуковое мышление. Тем не менее в обучении композиции остается еще большая область чисто эстетических проблем, для разрешения которых нужны навыки приобретаются благодаря собственному творческому опыту и критическим указаниям старших товарищей.

Вопросы, касающиеся взаимоотношений формы и содержания,— как оформить тот или иной звуковой образ, какой выбрать мелодический или гармонический материал, как фактурно его изложить, найти ту или иную структурную схему, распланировать все произведение в соответствующих размерах — еще недостаточно освещены в методической литературе. Ответы на них мы находим либо в отдельных музыковедческих статьях, либо в мемуарах и переписке самих композиторов, а чаще всего в устной передаче преподавателей классов сочинения в музыкальных учебных заведениях. Содержание настоящего пособия строго ограничено грамматикой музыкальной речи гомофонного стиля; но в то же время автор стремился дать и посильные ответы на вопросы, которые нередко возникают у молодого музыканта, заочно или самостоятельно изучающего композицию.

В некоторых отношениях предлагаемое пособие составлено в виде хрестоматии: весь текст излагается в минимальном количестве и очень часто даже конспективно. Одним из лучших способов обучения композиции является инициативное ознакомление с выдающимися и разнообразными примерами музыкальной литературы. Инициативно-творческому изучению музыкальных произведений посвящаются конкретные указания.

В пособии приводятся самые необходимые сведения об эволюции музыкальной формы, что очень важно для обоснования правил музыкальной грамматики.

Отступления в область истории, которые делает автор (как показывает педагогическая практика), не только не мешают усвоению учебного материала, но, наоборот, вооружают начинающего композитора идейно и будят в нем творческую мысль. Кроме того, изучение различных стилей в их исторической преемственности способствует правильному отбору музыкально-выразительных средств для оформления художественных образов современности.

Примеры в подавляющем большинстве случаев заимствованы из произведений композиторов-классиков. Особое внимание в них уделяется структурно-функциональному строению музыкальной речи. Масштабные схемы использованы довольно широко, так как цифровые данные дают наглядное представление о структуре художественной формы.

Образцам народного творчества отводится значительное место; здесь представлены преимущественно песенные жанры, которые служат и, очевидно, всегда будут служить лучшим доказательством правдивого развития музыкальной мысли.

Тесная связь композиторов-профессионалов с народным творчеством, как это наблюдалось в различных стилях и в разные эпохи, являлась прекрасной профилактикой против всякого рода формалистических извращений и содействовала утверждению здоровых жизненных начал, оптимизма и веры в свои силы.

Для подтверждения личных взглядов автора в пособии помещаются высказывания известных композиторов и искусствоведов, а также проводятся параллели с другими видами искусства.

Как не раз отмечалось музыкантами (Римским-Корсаковым, Праутом) и литературоведами (Белинским), никакая теория не может научить творчеству. Чтобы стать композитором или писателем, нужно обладать образным мышлением и быть одаренным в своей области. Всякий же учебник может служить лишь очередной ступенью к овладению мастерством, но не заменить талант.

По мнению автора, ни теория, ни руководство не могут также предусмотреть всех необходимых для творческой практики правил и предписать ту или иную последовательность в работе, да в этом и нет особой надобности, поскольку творческий процесс не является только ремесленным заполнением какого-то графика. У талантливого человека зачастую возникают удачные творческие мысли совершенно неожиданно, и его нужно поощрять, если он по личной инициативе стремится найти собственные средства выражения. Овладеть художественным мастерством можно лишь в результате целеустремленной работы, и первые шаги в этом направлении очень ответственны. Исходя из характера одаренности учащегося, при обучении композиции следует применять индивидуально-различную методику: одному можно предложить заняться одноголосной песней, чтобы выправить отстающую мелодичность; внимание другого — направить на фактуру и начать обучение с прелюдий или вариаций. Но важно отметить, что свободное владение основными элементами музыкальной формы необходимо для каждой творческой индивидуальности.

Пренебрежение школьной техникой ведет к дилетантизму, и наоборот, увлечение голой техникой (что, как ни странно, встречается среди начинающих) — к сухости, лишаящей музыку выразительности и эмоциональной силы. Поэтому, работая над художественной формой любого произведения, учащийся всегда должен помнить о соответствии идейно-образного содержания с техническим умением. Это правило относится ко всем видам искусства, к музыке же — особенно. Если без идейного замысла даже мастерское оформление — ничто, то и без соответствующего технического мастерства даже самый значительный по содержанию замысел теряет свою силу.

Свободное владение основными элементами формы помогает композитору выбирать подходящие для него средства. Фортепианная соната или симфония, конечно, могут быть написаны очень одаренным человеком без необходимых навыков, но на эту работу потребуются гораздо меньше усилий и времени, если предварительно

им будут приобретены нужные навыки и знания.

К постоянно встречающимся творческим просчетам у начинающих композиторов следует отнести излишнее тематическое многообразие у одних и тематическую недоразвитость у других, а также почти у всех неточное выявление функциональной стороны отдельных разделов и формы в целом. Эти недостатки, губящие подчас хорошие музыкальные мысли, при овладении основными элементами формы и приемами их развития устраняются сами собой.

Весь материал пособия изложен таким образом, чтобы он был пригоден для любой индивидуальности. Тем ученикам, которые пожелают усвоить его самостоятельно и в учебно-методическом порядке, указывается поурочно проработка материала в виде определенных заданий.

Такие задания учащийся должен выполнять, начиная с седьмой главы «Мелодия». К этому времени начинающий композитор приобретет необходимый для творческой работы комплекс сведений. Задания даются с тем расчетом, чтобы не связывать ученика узкими рамками методических правил.

Художественное творчество, как известно, подразумевает полную свободу в использовании выразительных средств, которые при соблюдении соответствующих технологических правил делают его понятным. Усвоение технологии музыкального искусства не должно носить отпечатка догматического обучения, которое в лучшем случае не приносит никакой пользы, а в худшем случае калечит талантливого ученика.

Исходя из этих соображений, автор стремился сохранить необходимую последовательность для свободного, но в то же время не дилетантского, а организованного, профессионального усвоения творческих навыков.

Так, например, задания на мелодию (см. седьмую главу) сначала ограничиваются общими пожеланиями, и только после сочинения ряда мелодий предлагается ввести их в известные структурные рамки. Перед тем как приступить к изучению классических форм (см. двенадцатую главу), учащийся практически усваивает по заданиям предыдущей главы несложные структуры небольших законченных пьес. Это в дальнейшем должно облегчить ему ознакомление со строгими классическими формами. Аналогично автор поступает и во всех других случаях.

Задания иллюстрируются эскизной и экспериментальной работой опытных мастеров, образцы которой заимствованы из музейных архивов. На таких примерах учащийся получает представление о том, как происходила и может происходить творческая работа композитора. Эти сведения приводятся главным образом для обучающихся самостоятельно, то есть для тех, которые не пользуются непосредственно советами педагога. Если же занятиями учащегося руководит старший по искусству товарищ, то последний может варьировать не только задания, но и порядок усвоения всего учебного материала. При самостоятельном изучении пособия ре-

комендуется, чтобы ученик не отступал от предлагаемых системы и заданий. Число часов для выполнения заданий по каждой главе и по каждой теме не указывается. Но автор считает, что для самостоятельного прохождения всего курса в среднем потребуется не менее трех лет. При занятиях с преподавателем продолжительность курса и часы по учебным темам определяются педагогом, исходя из существующей программы курса сочинения того или иного учебного заведения.

Учащийся, имеющий руководителя, может пользоваться данным пособием при знании одной элементарной теории музыки, дополненной сведениями, изложенными во Введении в гармонию (см. Бригадный учебник гармонии¹). Трудность усвоения пособия без знания курсов гармонии и полифонии может быть восполнена и облегчена разъяснениями опытного преподавателя по сочинению. Учащийся, занимающийся самостоятельно, должен иметь предварительную подготовку в объеме курса теоретического отделения музыкального училища.

Автор также считает, что занятия будут более продуктивными, если учащийся сначала ознакомится с содержанием всех глав, включая последнюю — пятнадцатую («Творческий труд»), а затем снова вернется к седьмой главе, в которой даются первые задания, и после этого начнет практическую проработку учебного материала.

¹ И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. Учебник гармонии. Музгиз, М., 1956, Введение.

Глава первая

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Всякая форма обуславливается содержанием и взаимодействием отдельных составляющих ее элементов.

Художественная форма является образным отражением действительности, способом раскрытия идейного содержания выразительными средствами данного вида искусства. К числу важнейших музыкально-выразительных средств относятся: мелодия, гармония, фактура, ритм и другие. При совокупности средств выразительности и воплощается идейно-эмоциональное содержание музыкального произведения.

В ходе исторического развития музыки выработались довольно устойчивые формы, основанные на неизменных принципах, заложенных в ней самой природой звукового искусства. Эти принципы сводятся к двум основным — тождеству и контрасту. Из них вытекают все технические приемы формообразования: повторность, варьирование, разработка мелодико-тематического материала, репризность и т. д. Все эти формообразующие приемы представляют собой отражение законов нашего сознания и обладают специфическими чертами временного искусства, каким является музыка. Они определились еще задолго до возникновения профессионального искусства, и корни их глубоко уходят в народное творчество.

Многочисленные типы музыкальных форм видоизменяются в различные исторические эпохи и многообразно преломляются в композиторской практике. Широкое использование отдельных форм превращает их в схемы. Такие схемы форм (или формы-схемы) при новом содержании способствуют созданию новых средств выразительности. Содержание в музыке, как и в других видах искусства, обуславливает существование, рост и смену различных выразительных средств, эволюцию музыкального образа.

Музыкальные образы развиваются во времени. И хотя они лишены непосредственной видимости пространственных искусств и словесной конкретности литературы, но по-своему могут отражать самые различные явления жизни.

Духовные процессы в значительной мере определяют содержание звукового искусства. Картины природы находят отображение в музыке не только благодаря реакции человеческого слуха, но и при содействии других наших чувств. В основу музыкального произведения может быть положено любое событие — личное или общественное. Даже философские и социальные проблемы получают в музыке соответствующее, хотя и несколько условное, образное воспроизведение. Так называемая «бытовая музыка» сопровождает различные трудовые процессы, шествия и танцы, индивидуальные и массовые выступления, постоянно обслуживая наши будни и праздники.

Такой всесторонний охват событий действительности привел к образованию многочисленных жанров: оперных, камерных, симфонических; вокальных, инструментальных, смешанных. Каждый жанр, то есть род звукового художественного произведения (как это встречается и в других видах искусства), в музыке обуславливается определенным способом изложения, создающим тот или иной стиль.

Со всеми видами искусства музыку роднят ее разнообразные и многочисленные стороны выразительности, включая приемы развития и построения формы. С поэзией и литературой музыка имеет немало общего по своей смысловой расчлененности. Последняя выражается в словесном тексте знаками препинания, а в музыке — цезурами в виде пауз, продолжительных опорных звуков, повтора одинакового мелодического рисунка. Метро-ритмическая симметрия музыкальных произведений во многом аналогична стихотворным размерам. Чередование красок, смена света и тени находят в звуковом искусстве отражение в тональных сменах, энгармонизме, эллипсисе. Сюжетное развитие звуковой ткани во многом сходно с театральной драматургией, подтверждение чего мы наблюдаем даже в самом определении музыкального произведения как некой «пьесы». Содержание, изложенное в виде диалога в драме, напоминает в музыке полифоническую фактуру с разными вступлениями голосов. Некоторые разделы гомофонной формы, например связки, по своим функциям вызывающие интерес к дальнейшему развитию, подобны комедийной интриге. «Сюжет» (в музыкальном искусстве его следует понимать несколько шире, чем в драме) может быть выражен в музыке и крупной формой (при наличии многочисленных образов), и небольшой пьесой, ограниченной кратким личным переживанием.

Если драматическое произведение противопоставляют музыкальной форме, расчленяющейся на экспозицию, разработку, репризу, то, наоборот, крупную музыкальную «пьесу» можно представить в виде драмы, состоящей из нескольких действий.

Издавна музыку трактуют как звучащую архитектуру, к чему, несомненно, имеются основания. Как в звуковом, так и в строительном искусстве «мотивы» — элементарные формообразования — играют аналогичную роль в отношении общей симметрии произве-

дения, тематической разработки, плановой структуры.

Терминология, заимствованная из науки, также находит уместное применение в музыкальном искусстве; это особенно заметно в определении одной из форм звуковой мысли как своего рода «периода». Период как отвлеченное понятие обозначает промежуток времени, охватывающий какой-либо законченный процесс, и в таком качестве используется во многих науках: истории, математике, палеонтологии.

Терминология, взятая из смежных видов искусства, тоже довольно свободно применяется в музыке. Так, музыка трактуется как своеобразная музыкальная речь (музыкальная ткань, звуковой язык), которой присущи мелодический рисунок и пластика формы, подъемы и спады, агогика и динамика. Конечно, подобные выражения понимаются музыкантами в специфическом для звукового искусства освещении. Ассоциативные связи, благодаря которым появление одного образного признака в соответствующих условиях вызывает другой образный признак, содействуют реальному воспроизведению объекта решительно во всех видах искусства, и особенно в музыке.

Обобщения, без которых невозможно раскрытие идейного замысла в художественном произведении, в музыкальных сочинениях используются очень широко, начиная с организации отдельного завершенного образа, небольшой камерной пьесы и кончая многочастным симфоническим циклом. Наше определение тождества как единства, контраста как противоположности, конфликта как столкновения тех или иных противоречий, а также вытекающее из этих понятий представление о борьбе нового со старым, безусловно, всегда являлось лучшим двигателем всего исторического процесса музыкального формообразования.

Начиная с одноголосной песни и кончая сложной оркестровой партитурой, музыка характеризуется стремлением к красоте формы, проявляющейся в ее соответствии с содержанием. Соответствие формы содержанию требует от композитора определенного отбора выразительных средств, структурной пропорциональности, завершенности целого, соблюдения стилевого единства, а также учета их эстетического воздействия на слушателя. Композитор должен совмещать в себе не только качества и мастерство художника, но и наблюдательность психолога. В связи с этим следует отметить, что в истории музыки происходит постоянная смена как самих образных средств, так и их эстетических оценок; звуковая ткань в различные эпохи организуется своими, оригинальными способами.

В современной профессиональной музыке организация звуковой речи совершается путем соединения первичных мотивов во фразы предложения, периоды и целые разделы.

Под мотивом в настоящем пособии подразумевается мельчайшая смысловая единица, отображающая только одну характерную черту художественного образа. Под фразой имеется в виду объединение двух, трех мотивов. Предложение понимается как

форма относительно законченной музыкальной мысли, в гармоническом отношении завершающейся кадансом, который знаменует либо вопрос, либо утверждение. П е р и о д представляет собой вполне законченную музыкальную мысль, выраженную путем логического сочетания двух, трех, а иногда и более предложений — вопросительных и утвердительных. Под р а з д е л о м имеется в виду любое по величине построение, отличающееся определенной функцией. В этом отношении автор подразделяет все разделы на экспозиционные и подсобные. В экспозиционных построениях излагаются основное содержание, основные сюжетные образы; подсобные построения играют роль вступлений, заключений, разработок, связок между основными.

Как основные, так и подсобные разделы создаются путем развития тематического материала или вполне законченной темы.

Тематический материал может быть представлен и одноголосной мелодией, и цепочкой гармоний, и фигурацией, и даже одним ритмом. Но, как правило, в гомофонной музыке используются в качестве тематического материала все звуковые категории музыкального мышления с преобладанием в них мелодического начала.

Только из экспозиционно-тематических разделов строятся так называемые простые формы.

Сопоставление двух периодов приводит к возникновению простой двухчастной формы.

Простая трехчастная форма создается путем сопоставления трех периодов, из которых третий представляет собой повторение первого периода (реприза).

Сложные формы образуются: 1) путем сопоставления простых форм (включая период); 2) путем использования в них подсобных разделов — связок, вступлений, заключений, разработок. Сюда относятся сложная трехчастная форма, формы рондо, сонатная форма, смешанные формы.

Сонатная форма в виде сонатного аллегро является высшей ступенью диалектического развития музыкальной мысли.

Крупные произведения, объединенные общим идейно-художественным замыслом, излагаются в многочастных циклических формах. К ним принадлежат сонатные циклы, сюиты, симфонии.

Многочастным строением обладают вокально-симфонические произведения (оратории, кантаты) и музыкально-сценические (оперы, балеты).

Как небольшие, так и значительные музыкальные произведения создаются посредством развития образной звуковой ткани. Работа над такой тканью (очень важный вопрос для композитора) может быть выполнена тремя способами: мелодическим, гармоническим и комплексным.

Мелодический способ нуждается в известной последовательности: сначала отрабатывается мелодия, после чего она оформляется гармонически и фактурно. Вот что пишет о подобном способе работы Н. А. Римский-Корсаков:

«Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальной, то есть становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, то есть помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии. Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим»¹.

Свое высказывание о данном способе работы над мелодией Н. А. Римский-Корсаков связывает с вокальной музыкой, хотя эти соображения применимы и к сочинению инструментальных произведений.

Гармонический способ выражается чаще всего в использовании кадансовых оборотов и секвенций в качестве основы для создания мелодии и формы сопровождения. В истории музыки можно найти много примеров, когда целые произведения, а не только отдельные разделы строились на заранее отработанных гармонических последовательностях. Эти сочинения принадлежат к такому стилю, в котором мелодии отводилось гораздо меньше внимания, нежели гармонии.

«...Инструментальный стиль XVII века,— пишет в одной из своих работ немецкий музыковед Г. Яловец²,— может быть достаточно ясно охарактеризован словами «стиль эпохи генерал-баса»; главным определяющим ход пьесы фактором является здесь бас, гармоническая секвенция или каденция. Элементом музыкального оформления является короткий мотив, соответствующий намеренным основным гармоническим линиям».

Иными словами, хотя мелодия в произведениях, созданных гармоническим способом, и продолжает выражать основное содержание, однако она представляет собой производный, а не направляющий всю форму фактор.

В своей статье Г. Яловец имеет в виду сочинения Ф. Э. Баха — сына великого И. С. Баха, а также Д. Скарлатти. Из композиторов нового времени, придерживавшихся во многих случаях гармонического способа письма, можно указать Р. Вагнера, А. Скрябина, К. Дебюсси.

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I. Музгиз, М., 1955, стр. 206.

² Цит. по сборнику «Проблемы бетховенского стиля». Музгиз, М., 1932, стр. 8.

Соединение мелодического и гармонического приемов работы можно назвать комплексным способом. При таком способе возникает постоянное взаимодействие основных элементов формы: мелодии и гармонии, гармонии и мелодии и т. д., причем все это осуществляется одновременно.

Вот что пишет П. И. Чайковский Н. Ф. Мекк о своей работе, просящей в таком плане:

«...Вы хотите знать процесс моего сочинения? Знаете ли, друг мой, что на это отвечать обстоятельно довольно трудно, ибо до крайности разнообразны обстоятельства, среди которых появляется на свет то или другое сочинение. Но я постараюсь все-таки рассказать Вам в общих чертах, как я работаю.

...Пишу я свои эскизы на первом попавшемся листе, а иногда и на лоскутке нотной бумаги. Пишу весьма сокращенно. Мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе. Вообще оба эти элемента музыки вместе с ритмом никогда не могут отделиться друг от друга, то есть всякая мелодическая мысль носит в себе подразумеваемую к ней гармонию и непременно снабжена ритмическим делением. Если гармония очень сложная, то случается тут же, при скицировании, отметить и подробности хода голосов. Если гармония очень проста, то иногда ставлю один бас, иногда отмечаю генерал-басные цифры, а в иных случаях и вовсе не намечаю баса... Что касается инструментовки, то, если имеется в виду оркестр, музыкальная мысль является окрашенная уже той или другой инструментовкой»¹.

Последняя фраза великого композитора указывает на то, что при комплексном способе, каковом и нужно считать способ работы П. И. Чайковского, одновременное возникновение мелодии и гармонии неотделимо также от ее фактурного и инструментального оформления: мелодия оказывает влияние на развитие гармонии и сопровождения, гармония — на развитие сопровождения и мелодии, и даже инструментальное (или, как в данном случае, оркестровое) изложение по-своему влияет на развитие отдельных голосов, а также на их интонационно-ритмическую структуру. Комплексный способ применяется не только при создании крупных форм с развитой фактурой, в которых участвуют большие инструментальные массы, но и при сочинении крупных форм для какого-нибудь одного инструмента, обычно для фортепиано, обладающего по своей природе многоголосным складом.

Показательным признаком комплексного способа является зарождение музыкальной мысли в виде неразрывного звукового комплекса, который в дальнейшем получает свое развитие благодаря взаимодействию отдельных составляющих его элементов. Удачно выбранный образ играет при этом существенную, а подчас и решающую роль в создании высокохудожественного произведе-

¹ См. письмо П. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г. П. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М.—Л., 1934—1936.

ния. Отбор характерных («типических») черт для воплощения впечатляющего образа определяется специфическими условиями данного искусства. Таким своего рода строительным материалом для поэзии будет организовано-выразительное слово, для живописи — организовано-выразительная краска, для музыки — организовано-выразительный звук. Работая над музыкальной формой и ее отдельными составными частями, композитор пользуется всеми сторонами организованного звука: высотой, длительностью, тембром, громкостью, регистровым колоритом.

Все эти качества воспринимаются как неразрывное целое и обуславливают собой разностороннюю музыкальную выразительность. Развиваются они в условиях лада и метра. В настоящее время основными ладовыми системами профессионального музыкального искусства служат мажор и минор, а временная метро-ритмическая организованность музыкальной речи выражается измерением звуковой ткани при помощи тактовой записи.

Выразительные средства мажора и минора, метра и ритма и применение их в композиторской практике подлежат нашему первоочередному рассмотрению. К этому мы и переходим в следующих главах.

Глава вторая

ЛАД И ИНТОНАЦИЯ

§ 1. Отбор ладовых средств

Зарождение мотива, образование мелодии, организация кадансов и тональных смен, членение формы и ее архитектоника невозможны вне того или иного лада, того или иного метра. Даже само возникновение выразительных звуков и дальнейшее их ритмо-интонационное развитие происходят в условиях этих систем.

Любой лад характеризуется интервальным соотношением его ступеней и их тонально-гармоническими функциями. Как различные системы звукорядов, лады содержат определенное количество устоев и неустоев. Каждый лад чаще всего укладывается в интервал октавы, а расстояния между его ступенями выражаются тонами и полутонами. В зависимости от интервальной структуры лад приобретает свои характерные оттенки.

Разнообразные звукоряды, которые обуславливают развитие современной мелодической мысли, встречались еще в глубокой древности. Так называемые древнегреческие лады широко применялись в античном мире. Правда, имеющиеся исторические данные скудны и отрывочны, но все же по ним можно судить об эстетических взглядах представителей древней Эллады, когда-то заложивших основу нашей музыкальной теории. Известное высказывание Ф. Энгельса о том, что в «многообразных формах греческой философии уже имеются в зародыше, в процессе возникновения, почти все позднейшие типы мировоззрений»¹, необходимо отнести также и ко всем видам искусства. Очень кратко остановимся на исторических данных, раскрывающих самую суть музыкального мышления античного мира.

¹ Ф. Энгельс. Диалектика природы. Изд-во политической литературы, М., 1964, стр. 29.

Философ и математик Пифагор (ок. 571—497 гг. до н. э.) и его школа сосредоточили свое внимание на акустике. Разносторонние ученые Платон (427—347 гг. до н. э.) и Аристотель (384—322 гг. до н. э.) прославились также своими работами в области эстетики. Аристоксен (род. ок. 350 г. до н. э.), автор «Начал гармонии», может считаться основоположником такой популярной в наше время дисциплины, как «Слушание музыки». Александрийский музыкант Алипий (I в.) оставил после себя систематизированные таблицы, по которым, в частности, можно судить о звуковых системах того времени.

Основой всех известных тогда ладов послужила шкала, состоявшая из нескольких тетрахордов. Читалась она сверху вниз и в современной звукозаписи выглядела следующим образом:

1

тетрахорд высокий,

тетрахорд отделенный,

тетрахорд средний,

тетрахорд низкий,

добавочный звук.

Все встречавшиеся в то время лады считались октавными отрезками приведенного основного звукоряда. Названия им давались по областям Древней Греции¹.

а) Дорийский лад:

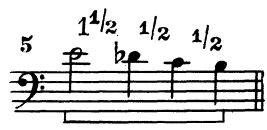
¹ Названия греческих ладов не совпадают с современными, вследствие ошибки средневековых музыковедов, которые неправильно поняли греческие трактаты о музыке. Лидийский лад в средние века стал именоваться ионийским; фригийский лад — дорийским; дорийский лад — фригийским; гиполидийский лад — лидийским; гипофригийский лад — миксолидийским; гиподорийский лад — эолийским.

б) Фригийский лад: 

в) Лидийский лад: 

и другие.

Древним грекам были известны также межступенные расстояния в ладу размером больше тона и меньше полутона. Последовательности в $\frac{8}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{1}{3}$ и $\frac{1}{4}$ тона вели к образованию хроматических и энгармонических наклонений. Хроматизация тетрахорда сводилась к межступенным расстояниям в $1\frac{1}{2}$ тона при двух полтонах:



В состав энгармонического тетрахорда, после большого начального разрыва между ступенями — в 2 тона, входили две четвертонные последовательности:



Внутритетрахордные соотношения между ступенями значительно обогащали интонационную выразительность одноголосной музыки античного мира.

Отличным образцом строго выдержанной диатоники может служить «Сколия Сейкила» — застольная песня, происхождение которой относят к I—II векам до н. э.:

7 „Сколия Сейкила“



Литературное содержание этой песни заключается в обращении певца к пирующим друзьям:

«Живи, друг, и веселись! Не печалься ни о чем.
Наша жизнь коротка, быстротечна...
Срок нам дан веселиться недолго».

Спустя 2000 лет эта мелодия не потеряла присущей ей свежести. Она покоряет и в настоящее время самых взыскательных слушателей как пластикой своего ритма так и интонационной выразительностью.

В качестве примера на хроматизацию античной диатоники приведем отрывок из дельфийского гимна Аполлону, который предположительно датируется серединой II века до н. э. Текст и музыка должны передать возвышенные чувства поющих:

«Гимн воспоем златокудрому Фебу, пифийцу, искусному в луке, певцу-кифареду».

8 Дельфийский гимн Аполлону

Короткий фрагмент из музыки к трагедии «Орест» Еврипида даст представление об энгармоническом наклонении. В тексте говорится об убийстве сыном своей матери:

«Свершилось страшное: матери кровь пролил сын, обезумевший».

Четвертитонное дробление ладовых ступеней, несомненно, должно было усиливать жуткое содержание текста:

9 Еврипид. Отрывок из трагедии „Орест“

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