

В. П. СЕРЕДА, С. Ю. ЛЕМБЕРГ,
П. А. АЛЕКСЕЕВ, В. В. ИВАНОВ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛОГИКЕ

АНАЛИТИЧЕСКИЕ, ПРАКТИЧЕСКИЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ.
ПОСОБИЕ ДЛЯ ПЕДАГОГОВ-ТЕОРЕТИКОВ

Учебное пособие для СПО



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- С 32 Серда В. П.** Путеводитель по музыкальной логике. Аналитические, практические и творческие этюды. Пособие для педагогов-теоретиков : учебное пособие для СПО / В.П. Серда, С.Ю. Лемберг, П.А. Алексеев, В.В. Иванов. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 128 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6228-5 (Издательство "Лань")

ISBN 978-5-4495-1028-0 (Издательство "ПЛАНЕТА МУЗЫКИ")

ISMN 979-0-66005-804-6 (Издательство "ПЛАНЕТА МУЗЫКИ")

Пособие создано усилиями группы педагогов-теоретиков ГМУ им. Гнесиных.

Каждая глава посвящена одной из эпох в развитии музыкального мышления, начиная с эпохи ладовой архаики и вплоть до музыкального языка гениев XX века.

Материал излагается в форме, интегрирующей теоретические понятия с заданиями практическими, аналитическими и творческими. Это позволяет активно вовлечь сознание студентов в процесс творческого мышления авторов изучаемых произведений. В числе заданий есть и редко используемые — такие, как построение тематических сценариев и развивающие игры, которые можно использовать в ДМШ и ДШИ.

Материал пособия, рассчитанный на формирование понятийного аппарата студентов-теоретиков и студентов композиторов музыкальных колледжей, может дать студентам и педагогам-исполнителям более точное представление о содержании изучаемых в классе специальности произведений разных эпох и стилей.

- С 32 Sereda V. P.** Guide to Musical Logic. Analytical, practical and creative studies. A guide for teachers of theory : textbook for SVE / V.P. Sereda, S.Y. Lemberg, P.A. Alexeev, V.V. Ivanov. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 128 p. — Text : direct.

The textbook was created by the efforts of a group of music theory teachers of the Gnesins State Music College.

Each chapter is devoted to one of the eras in the development of musical thinking, starting with the era of the archaic modes and up to the musical language of the geniuses of the 20th century.

The material is presented in a form that integrates theoretical concepts with practical, analytical and creative tasks. This makes it possible to actively involve the consciousness of students in the process of creative thinking of the authors of the studied works. Among the tasks there are also rarely used ones, such as building of thematic scenarios and training games that can be used in children's music schools and children's schools of arts.

The material of the textbook, designed to form the conceptual apparatus of students-theorists and students-composers of music colleges, can give performing students and teachers a more accurate idea of the content of the works of different eras and styles studied in the class of the specialty.

ВВЕДЕНИЕ

ЛОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Человеку, воспринимающему окружающий мир, необходим адекватный понятийный аппарат, способный обеспечить полную и точную оценку получаемой информации.

Тем важнее иметь работающую систему терминов для профессиональной оценки материала, выходящего за рамки повседневных явлений — таких, где неприменимы критерии бытовые.

Если эмоциональное содержание музыкального текста легко доступно слушателям, то оценка его логической основы и эстетического смысла потребует хорошей профессиональной подготовки и соответствующей ей системы понятий.

Уважаемым читателям предлагается несколько важных тезисов, учёт которых позволит сформировать необходимый понятийный аппарат:

1. Музыкальный текст как отражение процесса и раскрытие жизненного содержания через развития музыкальных образов¹

1. Реальное освоение музыкальной логики опирается на понимание уникального свойства музыкального языка — его способность передавать процесс жизни через развитие, обновление и преобразование музыкальных образов.

Для оценки такого свойства музыкального языка следует учитывать несколько важных обстоятельств:

- Ни один из звуковых элементов не имеет музыкального смысла вне музыкального контекста. Любой изолированный звук, интервал или созвучие обладают только свойствами физическими, акустическими — высотой, тембром, громкостью и т.д. Свои тональные функции, как и модальные позиции они приобретают лишь во взаимодействии с другими элементами музыкального языка.
- Сделать ступень лада или аккорд устойчивым или неустойчивым, наделить их светлой или тёмной окраской смогут только условия интонационного, метроритмического, тонального и модального контекстов.

2. Практическое освоение музыкальной логики возможно лишь с учётом его прочной связи с выразительными средствами языка других видов искусства. Это, прежде всего, касается форм отражения действительности, которые, как и музыка, используют структуры временного процесса в качестве основы для отражения логики процесса жизни. К ним относятся поэзия, проза, театр, балет, кинематограф.

2. Основные элементы организации музыкального времени

- метр и ритм (позволяющие видеть и различать сильные и слабые доли такта, *лёгкие* и *тяжёлые* такты),
- *метрическая стопа* (равно важные в музыке и поэзии).
- *более крупный план временного процесса образован масштабнотематической структурой* музыкального текста, где соотношение соседних тематических элементов по масштабу (количеству тактов) позволяет достигнуть *открытости, разомкнутости* формы (в структурах периодичности или дробления) или её *замкнутости* (в структурах суммирования или дробления с замыканием).

¹ Идея академика Б. В. Асафьева, изложенная в его основополагающем труде «Музыкальная форма как процесс», стала основой многих работ в русском и советском музыкознании. Главные тезисы этой работы продолжают свою жизнь и в музыковедении XXI века.

3. Интонация² — стержень временного потока в музыке

Проявления интонации как *основного средства развития музыкальных образов*:

- смысловая связь элементов мелодического рисунка;
- функциональное взаимодействие вертикальных структур гармонической ткани;
- интонационные связи голосов в многоголосной фактуре.

4. «Интонационный сюжет» мелодических линий

Главное место в процессе развития музыкальных образов принадлежит логике смысловых связей, возникающих между *тематическими элементами* (фразами и мотивами) внутри мелодических линий:

- интонационное ядро главного, ведущего голоса музыкальной ткани;
- его варианты изменения в развитии;
- возникновение производных и контрастных элементов;
- утверждение «главных интонаций» в завершении формы — все эти этапы образуют интонационный сюжет любой темы.

Характерные (*главные*) интонации *ведущего* голоса получают своеобразное отражение в сопровождающих голосах, позволяя определить их *тематические функции*:

- *ведущий* голос, отличающийся последовательностью развития и композиционной завершённостью;
- *имитирующий* голос (основанный на точном или свободном воспроизведении интонаций ведущего голоса);
- *контрапунктирующий* голос (интонационно контрастный ведущему);
- *противодвижение* — зеркально точное или свободное воспроизведение интонаций ведущего голоса;
- удвоение — повторение рисунка главного или одного из сопровождающих голосов через определенный интервал;
- *педаль*³ — *выдержанный голос (интервал или созвучие)*.
- Смысловая, интонационная связь одновременно звучащих голосов лежит в основе их логического взаимодействия и составляет основу музыкальных образов.

5. Ладовая структура⁴

Универсальный способ объединения звуковых элементов музыки, опирающийся на два главных основания:

- *систему тональных функций*⁵ (гармонических и мелодических), предназначенную для передачи состояния *движения* и *покоя*;
- *модальную основу*⁶ — звукоряды определённого числа ступеней и интервальной структуры, отличающиеся своеобразным сочетанием *света* и *тени*, а также передающие эмоциональный и психологический смысл текста.

Присутствие *ладовой структуры* позволяет слушателям воспринимать смысл музыкального текста в произведениях любой эпохи, даже не обращаясь к переводу содержащегося в них вербального текста, лишь опираясь на восприятие их тональной системы и модальной основы.

6. «Ветвистое дерево» истории музыкального языка

Каждая эпоха в развитии музыкального мышления отличается своеобразием ладовых структур, где две её опоры неразрывно связаны и взаимозависимы. Однако, обе эти опоры

² Понятие *интонации* лежит в основе концепции академика Б.В. Асафьева в его главной книге. Смысл этого понятия — *сопряжение* элементов музыкального языка, основа их логического взаимодействия в развитии музыкальных образов (in во многих европейских языках — «в», *tonos* (греч.) — «напряжение»).

³ Этот термин взят из практики игры на органе, у которого есть несколько *мануалов* (клавиатур для рук — от лат. *manus* — «рука») и клавиатуры для ног (от лат. *pes* — «нога»). Естественно, выдержанные звуки проще держать ногой, а руками играть более сложные пассажи).

⁴ Термин «*ладовая структура*» введён в практику в работах проф. С. С. Григорьева.

⁵ *Тональные* (от греч. *tonos* — напряжение, натяжение) функции — способность звуков и созвучий передавать состояние движения и покоя.

⁶ *Модальная основа* (от лат. *modus* — «образ, способ») — ИНТЕРВАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ЛАДОВОГО ЗВУКОРЯДА.

(тональная и модальная) в музыке каждой эпохи изменяются в соответствии с господствующими здесь эстетическими, этическими и философскими идеями.

Важно понимать, что достижения и открытия каждой эпохи не вытесняются новыми принципами — они становятся органической частью нового языка, обогащаясь и обновляя свой выразительный смысл.

История развития музыкального мышления напоминает «ветвистое дерево», вырастающее из общего корня⁷.

Развитие и преобразование ладовых структур — одна из сквозных тем нашего пособия.

7. «Искусственный интеллект»

Состояние музыкального сознания большого количества выпускников ДМШ и ДШИ — абитуриентов музыкальных колледжей, выбирающих профессию музыкантов.

Основа «*искусственного интеллекта*» формируется на занятиях по сольфеджио и музграмоте, где представление юных музыкантов строится на содержании действующих программ и учебных пособий по этим курсам.

К признакам «*искусственного интеллекта*» относятся:

Представление о ладовой структуре непременно как о *тональности*, которая определяется:

- по *ключевым знакам* и
- по последней ноте.

Согласно этим пособиям, в каждой тональности должны присутствовать три белых кружочка — устои (I, III и V) и четыре чёрных кружочка — *неустои*, связанные стрелочками с *устоями*⁸.

Использование понятия «*тяготение*»⁹, якобы, обязательно возникающее между ступенями любого звукоряда, согласно этой схеме.

Восприятие созвучий по случайным ассоциациям, навязываемым ученикам «педагогом-новатором»:

- *Квинта* — «*медуза*» (*водянистая*);
- *Октава* — «*дура*» (*пустая*);
- *Секста* — «*корова*» (*большая и добрая*);
- *Септима* — «*дракон*», и т.д.

Представление о звуковых элементах музыкального языка как изолированных точках, каждая со своими произвольными ассоциациями, имеет явно нездоровый характер, поскольку *противоречит самой природе музыкального искусства* — его способности выражать картину жизни *через движение, развитие, преобразование музыкальных образов*. Восприятие этого процесса не может быть достигнуто «воспитанием прочных условных рефлексов» на изолированные звучности.¹⁰

Представление об аккорде как «сумме интервалов» (трезвучие — б.3+м.3, сектаккорд — м.3 + ч. 4 — и т.д.).

Средством преодоления «искусственного интеллекта» в сознании юных музыкантов может стать использования *аналитических и творческих заданий*, позволяющих усвоить красоту и сложность языка музыки и способного стимулировать их творческое воображение.

Принятый в учебной практике ДМШ подход к изучению музыкального языка опирается на абсолютизацию норм одного, хотя и очень важного исторического этапа в развитии музыкального языка, превращает эти нормы в непреложные юридические законы, нарушать которые *запрещено*.

⁷ Впрочем, не все ветви этого дерева сохраняют жизнеспособность, некоторые «засыхают» и становятся тормозом в развитии музыкального языка, превращаясь в догмы.

⁸ Во всех городах России и многих братских республиках, где мне довелось побывать, на стене класса сольфеджио непременно висели такие таблицы от издательства «Музыка» (примечание В.П. С.).

⁹ По мысли проф. И. В. Способина, «каждый звук тяготеет туда, куда он пошёл» (!). Многовековая композиторская практика опровергает примитивную схему и подтверждает мысль И. В. Способина.

¹⁰ Как здесь не вспомнить академика И. П. Павлова, с его подопытными собачками!

Такое положение мешает, и даже делает невозможной формирование точной и полной оценки особенностей предшествующих и последующих этапов развития музыкального языка, поскольку их принципы не укладываются в упрощённые представления, изложенные в школьных правилах.

Музыкальный язык каждой эпохи раскрывает для её современников особое видение мира, соответствующее нормам эстетики, господствующей философии и науки, преобладающим жанрам и формам искусства, образному строю, достигнутому уровню музыкально-выразительных средств.

Наиболее удалённым от реальности является представление о музыкальном тексте как **чередовании изолированных точек** (ступеней, интервалов, аккордов, кластеров) — оно в корне противоречит **самой сути музыкального языка, прежде всего** — его способности передавать слушателям **процесс жизни** через **смысловую связь, развитие, обновление и преобразование музыкальных образов**.

Возможность преодолеть ограниченность «искусственного интеллекта» и вывести сознание юных музыкантов за границы «параллельной реальности», перейдя к ясному пониманию содержания музыкальных текстов, возникает с помощью **интегрального подхода к организации учебного процесса, сочетающего аналитический и творческий** подходы к освоению музыкальной логики.

Невозможно усвоить логику, лишь заучивая условные правила, не понимая контекста, в котором они приобретают реальный смысл. Настоящий путь к освоению музыкальной логики возникает лишь при соответствующей постановке и выполнении **творческих заданий**.

Материал введения сможет обозначить лишь начало пути студентов к пониманию музыкального текста и его своеобразной логики — так, как они выглядят в нескольких доступных для начинающих формах.

Следующие главы нашего пособия дадут более объёмную картину.

Воспринимая музыкальные произведения, созданные в разных исторических эпохах, читатели должны учитывать, с одной стороны, как неопределённость их границ, так и, с другой — их непрерывную преемственную связь (что отвечает задачам, взятым на себя авторами пособия).

ЧАСТЬ I

ГЛАВА I.

ЭПОХА ЛАДОВОЙ АРХАИКИ

ОСОБЕННОСТИ ТОНАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ И ВАРИАНТЫ МОДАЛЬНОЙ ОСНОВЫ В ЛАДОВОЙ АРХАИКЕ

Изучение архаических ладовых структур — очень важное направление музыковедения, позволяющее увидеть прочные корни современной музыкальной культуры. Ладовая архаика формировалась на протяжении многих веков, в разных континентах, у разных стран и народов. Её нормы сохранились и в современном музыкальном языке.

Главная особенность музыкального языка архаических ладовых структур — их способность отразить средствами музыкального языка *коллективные формы сознания*, связанные как с религиозными представлениями, так и с народными праздниками, традициями национальных обрядов.

Все эти жанры предполагают *коллективные формы музицирования*, здесь нет ещё и намёка на авторский музыкальный язык или стиль.

Различия ладового мышления в условиях разных национальных культур определяется обязательной опорой на *особенности вербального языка и грамматики*. Единство музыки и текста здесь очевидно и нерасторжимо, оно определяет и структуру музыкального текста, и его смысловое содержание.

А) Основа тональных отношений в ладовой архаике — *лады монодической природы*, основанные на *системе мелодических тональных функций*, с обязательной *переменностью ладовых устоев*.

Каждая ступень звукоряда, приобретая опорное метрическое положение, становится *ладовым устоем* и подчиняет себе соседние ступени в мелодической подсистеме. Благодаря этому порядку, даже ограниченный по числу ступеней звукоряд может стать основой развития музыкального образа. Присутствие *главного устоя* здесь возможно, но *не обязательно*.

В большинстве архаических мелодий крайне редко мы обнаруживаем признаки пресловутой «губной гармошки», позволяющие определить их структуру как «тональность».

Вряд ли удастся сделать это в следующем примере:

Пример 1.

Русская песня «Петушок»



Переменная ладовая структура этой мелодии опирается на *пентатонический трихорд*, каждый звук которого становится поочерёдно то «белым» устоем, то «чёрным» неустоем.

Модальная основа следующего примера — *диатонический гептахорд*, также лежащий в основе переменного лада, с более развитой системой тональных функций.

Пример 2.

Русская песня «Про татарский полон»



Все мелодические тоники — *«соль»* в первой фразе, *«ми»* во второй, и *«ре»* в последней, каждая со своей доминантой, имеют *равное положение в форме*, и не могут претендовать на право называться *главным тональным устоем*.

В то же время, каждый новый мелодический устой, завершая свою фразу, вносит в неё оттенок новой краски:

- у «*соль*» — *миксолидийская*;
- у «*ми*» — *фригийская*;
- у «*ре*» — *дорийская*.

Следующий пример, русская хороводная песня, имеет чёткую метроритмическую и синтаксическую структуру, позволяющую звукам мелодии ориентироваться на главный устой — звук «*соль*», подобно тонике в тональной системе:

Пример 3.

Русская песня «Ай, на горе дуб»



Присутствие главного устоя (звука «*соль*») позволяет оценить смысловую роль тональных функций:

- В двух первых фразах — движение *от тоники* (вопрос);
- В третьей и четвёртой фразах — движение *к тонике* (ответ).
- Легко увидеть здесь прообразы главных тональных функций:
- В двух первых фразах — оборот T — S;
- В двух последних — оборот D — T.

Вертикальная координация голосов в архаических ладах опирается на наиболее «цепкие» интервалы квинты, квинты и терции, послужившие впоследствии «проектами» аккордов и их функциональных отношений.

Горизонтальная координация ступеней обеспечивается большими и малыми секундами, заполняющими гармонические каркасы, образованные из наиболее связных интервалов — терций, кварт и квинт.

Различные варианты их сцепления создают *объёмные звукоряды*, не подчинённые нормам октавной системы.

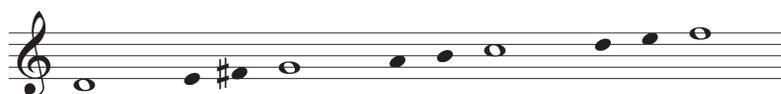
Примером «*квартового*» лада служит мелодия песни «Как по синему, по морю», записанная архангельскими фольклористами:

Пример 4.

Русская песня «Как по синему по морю»

Ладовая структура примера — *квартовый лад*, образованный сцеплением трёх ионийских тетракордов:

Схема:



Б) Модальная основа архаических ладов:

- **«Неполные»** звукоряды, с ограниченным числом ступеней, укладывающиеся в объёмы *три-, тетра-, пентахордов* разной структуры (*диатонической, пентатонической, условно-диатонической, целотонной, хроматической*);
- **Неоктавные** (квартовые и квинтовые) *лады*, основанные на сцеплении *три-, тетра-, пента- или гексахордов*, структура которых может быть различной, но чаще повторяется *через чистую кварту* (квартовые лады) или *через чистую квинту* (квинтовые лады).

Аналогичную структуру имеет и **звукоряд «знаменного распева»** — основа богослужения в православной церкви. Его звукоряд образован сцеплением **целотонных трихордов**, повторяющихся через чистую кварту. Каждый трихорд (согласие) имеет своё название: **«мрачное, простое, светлое и тресветлое»**.

Звукоряд, такой же по составу, имеет и **система сольмизации**, введённая в практику в XI в. великим теоретиком Гвидо Аретинским. Предложенная Гвидо Аретинским система — квартовый лад, построенный на сцеплении одинаковых **гексахордов**, повторяющихся через чистую кварту. Каждая ступень этого гексахорда получила **словесные названия** (*ut-re-mi-fa-sol-la*).

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ

Примеры, предлагаемые для анализа, принадлежат музыкальному наследию народов, говорящих на разных языках.

Это ощущается в различии ритмических и мелодико-интонационных особенностей их материала. Однако все они имеют весьма сходную тональную и модальную основу, анализ которой является ключевым навыком, позволяющим понять их смысл без перевода словесного текста.

I. Анализ интонационного сюжета и синтаксической структуры архаических мелодий

Порядок работы:

1. Выберите длительность, удобную для тактирования, и **просольмизируйте** текст песни.

2. Определите **цезуры**, разделяющие мелодию на **фразы**.

Признаки цезур:

- **Сходство** мелодического рисунка (начало повтора);
- **Точка покоя** (начало последней тональной функции во фразе);

3. Расставьте **тактовые черты**. Отметьте лигами **границы фраз**. Определите в каждой фразе **размер** и **количество тактов**, ориентируясь по ритму и **смене тональных функций**.

4. Оцените **вес тактов**, разделите такты на **лёгкие** (наполненные **движением**) и **тяжёлые** (приводящие к **покою**);

5. Определите **сюжет** мелодий. Обозначьте **фразы** заглавными кириллическими буквами (А, Б, В, Г.), определите и выпишите **их звукоряд**:

- точные повторы обозначить одинаковыми буквами,
- их варианты — с добавлением индексов (А1, А2),
- контрастные по рисунку — разными.

II. Анализ модальной основы архаических мелодий:

6. Определите интервальный состав общего звукоряда мелодии, и, отдельно каждой её фразы (*дихорд, трихорд, тетрахорд, пентахорд*), и их природу — *диатоническую, пентатоническую, целотоновую, хроматическую*;

7. Определите **тип ладовой структуры** — *простая, сложная* (переменная, вариантная), *октавная или неоктавная*;

8. Определите *жанровую природу* мелодии (*вокальную, инструментальную, танцевальную, речевую*);

9. Определите *образный строй* мелодии (*лирический, патетический, драматический, эпический, повествовательный, комический*).

Творческие задания

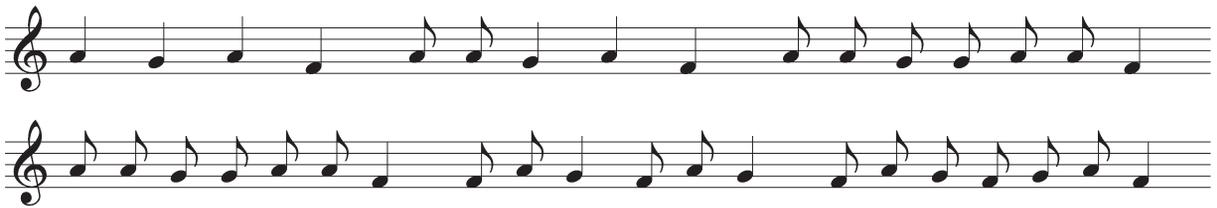
а) Предложите варианты *тематического сценария*;

б) Предложите варианты *словесного текста*;

в) Предложите варианты двух- или многоголосных *обработок* для каждого примера.

Пример 5

Русская хороводная песня



Пример 6



Пример 7



Пример 8

Украинская песня



Пример 9



Пример 10

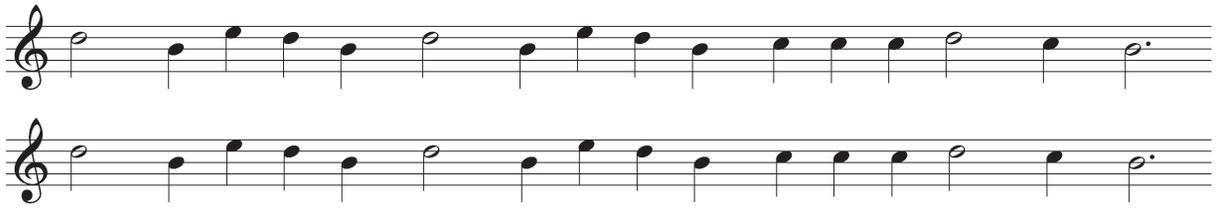


Пример 11

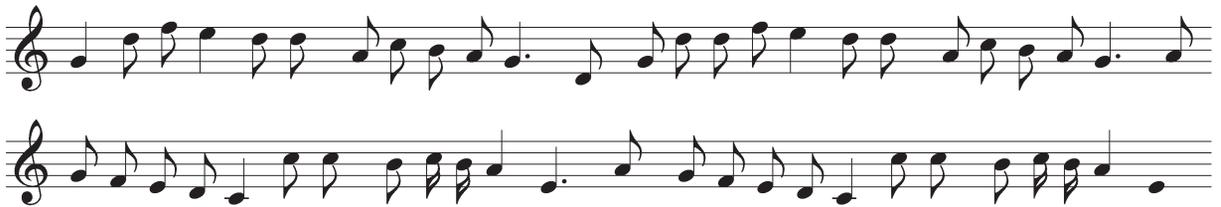
Украинская песня



Пример 12



Пример 13



Пример 14

Горский напев



Пример 15

Белорусская песня



Пример 16

Болгарская песня



Пример 17

Молдавская песня



Весело, живо

Пример 18

Татарская песня «Подснежник»

