



Описанный способ изучения лада применяется и к минору:



Умение хорошо представлять местоположение ступеней, тонов и полутонов в ладу является лишь необходимой базой для дальнейшего обучения сольфеджио и достижения более высоких задач.

Следующий этап — это усвоение тех же ступеней в различных метроритмических условиях. Попевки имеют важное значение при изучении лада. Однако после их усвоения эти упражнения должны занимать в учебном процессе минимальное время. Они должны служить, главным образом, средством настройки на каждую новую тональность и осознания ступеней данной тональности.

Мы коснулись только пяти учебников, где рассмотрели лишь один наиболее важный вопрос в курсе сольфеджио — изучение лада. Если в классической и современной музыке изучены традиционные мажоро-минорные ладовые средства и имеются способы их изучения, то в отношении сложнотональной музыки еще нет методики преподавания, пока идут поиски.

Выше было сказано также, что курс сольфеджио изучает и другие стороны музыки, без знания которых нельзя овладеть музыкальным искусством. Изучение и этих вопросов с методической стороны является нашей насущной задачей.

Педагогическая деятельность ни в коей мере не является суммой раз и навсегда установившихся приемов. Педагогика — это живой творческий процесс, и как всякое творчество, педагогическая деятельность должна не останавливаться на достигнутых результатах, а быть в непрерывных поисках, использовать новые открытия науки, осваивать и применять новые методы.

Ю. Н. Холопов

## КАК ПЕТЬ НОВУЮ МУЗЫКУ XX ВЕКА

### опыт демонстрации методики одноголосия

#### 1. Современное сольфеджио?

То, что новая гармония XX века создала неслыханные ранее трудности для вокального интонирования, общеизвестно. Естественно, такая ситуация ставит новые задачи перед учебными курсами сольфеджио. И сейчас уже всем ясно, что преодоление трудностей интонирования, встречающихся в музыке XX века, должно стать важнейшим разделом вузовского курса сольфеджио. Научить слышать новую музыку XX века — насущная задача воспитания музыкантов всех специальностей. Научить петь новую музыку — задача, по меньшей мере, для студентов четырех специальностей — вокальной, дирижерско-хоровой, композиторской и музыковедческой.

Слуховое освоение гармонии XX века и в особенности вокальное ее интонирование требуют специальной методики. Если, например, на фортепиано, в конце концов, технически достижимо перебирание клавиш, даже если пианист музыкально не слышит играемого произведения (хотя всегда ясно, слышит исполнитель музыку или нет), то при интонировании голоса подобное «перебирание» точных высот попросту невозможно. Исполнение, хотя бы в виде уверенного и точного «попадания» на нужные звуки, осуществимо лишь при обязательном условии правильного слышания исполняемого сочинения.

Советские и зарубежные методисты сольфеджио сделали немало в деле освоения новой музыки XX века. Но думается, в целом таких разработок недостаточно. По существу, нам необходим в качестве одного из стабильных вузовских учебников новый методический труд типа «Современное сольфеджио». Такова же направленность и настоящей статьи.

#### 2. Метод новоладовой установки

К наибольшей трудностям для вокального интонирования следует отнести отсутствие в большей части новой музыки XX века того типа ладовой структуры, который часто отождествляется с ладом вообще. Главнейшие признаки этого типа — отчетливое

ощущение центрального тона, диатоническая основа звукоряда, сильно выраженное тонально-функциональное тяготение к центральному тону, регулирующее значение консонантных гармоний и т. д.

Слуховому сознанию, ориентированному исключительно на такой тип высотной структуры, гармония XX века в большинстве случаев должна представляться лишенной лада. И независимо от того, возможно ли убедить поющего чисто логическим путем в наличии определенной организации и централизирующих связей в ладогармонической структуре иного рода, слуховое представление об «отсутствии лада» превращает пение в трудное и мучительное «скакание» по непонятным интервалам, в неприятное «продирание» сквозь колючие заросли невесть в каком порядке расположенных звуков.

По-видимому, нет другого способа радикального решения проблемы, кроме слухового освоения высотных структур XX века на ладотональной основе. Это и есть главная методическая идея настоящей разработки. Соответственно суть методики состоит в комплексе следующих положений:

1. Осознание высотной структуры на основе ее центрального элемента (он и есть новый вид ладового центра либо его эквивалент).
2. Освоение наиболее важных, распространенных типов высотных структур с помощью специально разработанных упражнений.
3. Слуховое понимание прочих структур как аналогичных основным, узловым типам.

Для сколько-нибудь полного охвата такой задачи нужна специальная большая работа. Настоящая разработка имеет весьма ограниченную, хотя и аналогичную задачу: продемонстрировать саму принципиальную возможность подобного метода.

Сокращенно можно его называть: «метод новолადовой установки», так как в предельном упрощении суть метода состоит в ориентации на слышание высотных структур по типу ладового их восприятия.

Сообразно методу новоладовой установки слуха мы выделяем несколько наиболее важных, типичных высотных структур, рассмотрению которых посвящаем последующие разделы настоящей работы.

### 3. Хроматическая функциональная тональность с моноладовым центром

Типичный пример такого рода функциональной тональности мы находим в следующем отрывке из прокофьевской «Дуэньи» (ариозо Клары):

1 Andantino  $\text{♩} = 72$

Фер-ди-нанд о-дин на све-те всех до-ро-же, Фер-ди.

нанд о-дин тос-ку рас-се-ять может Но не-ждан-но сердце он встре-

-во-жил в пред-рас-свет-ный час вче-ра. Ночь ба-

ю-ка-ет Се-виль ю, мне не спит-ся. Из-за ма-че-хи мне дом род-

Устоем лада здесь является обычное консонирующее трезвучие, хорошо освоенное на слух. Некоторая трудность, отражающая специфику гармонии XX века, состоит в мелодической фигурации аккордов хроматической системы. Так как хроматические ступени, например  $nVI>$ ,  $nV$ ,  $nV>^1$  и аналогичные, далеко отстоят от тоники, соответствующие им инороднодиатонические (термин В. А. Цуккермана в несколько ином значении) звукоряды требуют особого внимания при интонировании и специальных упражнений для слухового усвоения.

Для правильного уверенного пения необходимо представлять себе гармоническую подоснову мелодии (пример 2 б). В тонике нужна опора на большой мажорный септаккорд (ощущение устойчивой септимы  $es^1-d^2$ ). При переходе во второй такт  $h$  должен вступать как  $ces$ , в результате субсистемного вводнотонного шага  $b \rightarrow ces$ . Инородная диатоника  $nVI>$  ( $\cong h$ -moll) отражает один из путей сложения хроматической тональности — «вбирание» ею элементов инотональных диатоник. Поэтому пение такта 2 должно опираться на два представления: 1) звукоряд трактуется как местный  $h$ -moll и 2) этот  $h$ -moll — не тональность, а ступень тональности  $Es$ -dur.

Так как  $h$ -moll фактически есть  $ces$ -moll ( $nVI>$ ), то — вопреки записи! — ход  $b^1-h^1$  (т. 1—2) должен исполняться как диатонический полутон (малая секунда  $b-ces$ ); ход же  $fis^1-g^1$

<sup>1</sup> Способ цифровки: малые буквы «н», «в» слева от римской цифры обозначают «низкие», «высокие» ступени; знаки <, > при арабской цифре справа от римской указывают на повышение или понижение аккордового звука ( $5>$  — повышенная квинта), без арабской цифры знаки < и > относятся к терции.

( $=ges^1-g^1$ , т. 2), наоборот, как альтерационный (увеличенная прима). Так как такт 2 — тяжелый и на нем начальное построение (двухтактовая фраза) заканчивается, то интервал  $ges^1-g^1$  ( $=fis^1-g^1$  в записи) может трактоваться как «мертвый». Практически это значит, что третий мотив («Фердинанд») начинается не интонированием  $fis^1-g^1$  (т. 2), а унисоном  $g^1-g^1$ , повторением затакта первого мотива (то же слово «Фердинанд»). Удержание же в слуховой памяти звуков центрального элемента на всем протяжении построения — обязательное условие музыкального слышания (также и по методу новолодовой установки).

При переходе в т. 6 аналогично трактуется звук  $e^{\sharp}$  — как  $fes$ . Это значит, что в момент его взятия происходит разрешение субсистемного вводного тона ( $es-fes$ ) и образуется интервал малой секунды, а не увеличенной примы. Далее  $e$  ( $=fes$ ) переосмысливается в квинту лидийского  $A$ -dur (опять-таки как ступени  $Es$ -dur, а не самостоятельной тональности), а звук  $e^1$  служит исходным для ми-минорного хода (т. 7—8). Второе предложение вновь начинается как повторение первого ( $g^1$  — не как большая терция от  $h^1$ , а как унисон от начального звука всей мелодии). Так как начало первого уже далеко, то целесообразно между  $h^1$  ( $=ces^2!$  т. 8) и  $g^1-as^1$  (т. 8) мысленно спеть ход  $ces^2-b^1$  и уже от этого  $b^1$  как тонической квинты  $Es$ -dur перейти на его терцию  $g^1$ .

В пении подобных мелодий одна из трудностей — энгармонические замены. Еще более существенны они для других типов высотных структур. Энгармонизм прямо-таки пронизывает музыку XX века. Поэтому мы уделим энгармонизму много внимания. Для пения необходимо различать два рода энгармонизма: 1) унисонный и 2) комматический.

Унисонный энгармонизм представляет по существу энгармоническую замену звуков в целях удобства чтения нот, без (реальной

или подразумеваемой) перемены величины интервалов (как при модуляции *as-moll* — *E-dur* в *Adagio* Восьмой сонаты Бетховена). Комматический — с изменением величины (как при вступлении побочной темы экспозиции в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского). Это изменение и создает большие трудности при пении.

В ариозо Клары (пример 1) преобладал энгармонизм унисонный. Чтобы это увидеть, можно транспонировать мелодию в такую тональность, в которой бы не было необходимости в упрощении нотной записи при низких («бемольных») ступенях. В *E-dur* прокофьевская мелодия выглядела бы следующим образом:

Понятно, что нет абсолютно никакого различия в интонировании версий примеров 1 и 3. Род энгармонизма зависит от гармонической функциональности, а не от того, как записаны ноты.

Упражнения для воспитания слуха, рассчитанные на усвоение подобной музыки, должны отражать характерные типы последований, четко ориентированные на движение между тоникой и ее повторением, далее возможные отклонения и модуляции (движение к новой тонике — местной в отклонении или сменяющей главную). Две основные формы движения — по аккорду и по гамме (также их смещения), со специальным усвоением техники точного попадания на ступени при скачках (в том числе широких).

Из анализа нашего слышания прокофьевской мелодии (пример 2) можно извлечь следующие певческие упражнения для развития слуха (приводятся простейшие из них):

Мелодические обороты подобного типа подлежат обобщению в отношении всей системы гармонии в целом. Это значит, что упражнения в слуховом освоении хроматической системы с моноладовым центром должны включать все специфические ступени, в систематическом порядке. Например (гармония *nII>*):

(В примере 5Г *C-dur* — миксолидийский, а не ионийский, ради большего звукорядного контраста между *I* и *nII>*.)

Ведя, по традиции, все гармонии к тонике, мы сталкиваемся со специфической проблемой комматического энгармонизма. Суть ее в том, что точное интонирование затрудняется теперь уже постоянно необходимой «перестраивать» те или иные ступени. Последний звук перед возвращением в тонику имеет постоянное двойное значение: по отношению к *e* (в *nII>*) он *gis*, а по отношению к *c* он *as*. Но *as* и *gis* — звуки разной высоты (в *C-dur* правильно выстроенный *as* = 8:5 будет выше, чем правильно выстроенный *gis* = 25:16, на величину малого диесиса = 128:125). Интервал *gis*—*as* настолько мал, что не ощущается как таковой, но разница между *gis* и *as* достаточна, чтобы нарушить строй. Наш слух хорошо воспринимает различие между интонационной стабильностью тоники («хороший строй») и ее «шатанием» («плохой строй»), не разбирая причин нарушения.

В зависимости от условий конкретного контекста энгармоническая коррекция высоты может осуществляться по-разному. В примере 1 во втором такте допустим «разрыв» непосредственной связи в момент цезуры (перед *g*<sup>1</sup>). С точки зрения последования 5Б это означало бы, что нисходящая гамма *e*<sup>2</sup>—*gis*<sup>1</sup> вся поется как диатоника *cis-moll*, а разрешение в *I* (звук *g*<sup>1</sup>) делается как повторение восходящей гаммы *g*<sup>1</sup>—*e*<sup>2</sup>; при этом интонация увеличенной прима получается как интервал результирующий, а не непосредственный. Возможна и другая трактовка: диатонику *cis-moll* петь до звука *a*<sup>1</sup>, а далее, представив его уже как VI ступень *C-dur*, брать следующий звук именно как *as*, а не как *gis* (то есть включив конец нисходящей гаммы в ступень *C-I*).

Асафьев назвал вводный тон «глаголом европейской музыки». Интервал увеличенной прима можно по аналогии назвать «интонацией XX века», имея в виду его характеристическую роль в системе гармонии в целом. Аналогичное явление известно и в

обычной диатонической системе<sup>2</sup>, но в музыке XX века в связи с обогащением ступенного состава системы вариантность ступеней (как с энгармонизмом, так и без него) стала особенно многообразной, что отражается на методах интонирования.

Приведем таблицу интонационной вариантности ступеней в контексте различных связей хроматической системы гармонии<sup>3</sup>:

<sup>2</sup> Например, звук VI ступени натурального мажора имеет двоякую высоту в зависимости от того, понимается ли он как терция от IV (5 : 3), или как квинта от II (27 : 16). Разница между ними (синтоническая комма 81 : 80) дает два варианта соотношения больших (9 : 8) и малых (10 : 9) целых тонов в гамме:

с	д	е	ф	г	а	б	с
Б	М	/	Б	М	Б	/	
Б	М	/	Б	Б	М	/	

Второй (нижний) вариант гаммы фактически заимствует для C-dur четвертое основание (II ступень; помимо основных трех трезвучий — I, IV и V, звуки которых охватывают все звукоступени гаммы), тем не менее применяется в рамках строгой тональности (например, при гармонизации мелодического хода:

6 - 7 - 1  
II - IV - I

<sup>3</sup> Объяснение терминов и знаков. Комма — микроинтервал (уже  $\frac{1}{8}$  тона). Пифагорова комма — между данным звуком и энгармоничным ему (достигаемым ходами по квинтам); синтоническая (или Дидимова) комма — разность (отношение) между натуральной и пифагорейской большими терциями. Схизма — разность (отношение) между Пифагоровой коммой и синтонической; диасхизма — разность (отношение) между синтонической коммой и схизмой. Диесис — микроинтервал, близкий  $\frac{1}{4}$  тона; малый (энгармонический) есть разность (отношение) между тремя большими терциями и октавой, а большой — между четырьмя малыми терциями и октавой.

Q = квинта вверх, Q = квинта вниз, T = большая терция вверх, L = большая терция вниз.

Как видим, «одно и то же» темперированное *до* скрывает многообразные контекстовые значения, если они воспроизводятся на клавишных инструментах или записаны в «хорошо темперированной» партитуре. Но при вокальном интонировании, опирающемся на точное слышание опорных интервалов (чистых квинт, натуральных больших терций), слух может увлекаться ими в ущерб общему строю и центральному тону, при большетерцовых цепях — до полутона (6 Д, 6 Е; см. интервалы в центах).

Отсюда связь между собой таких категорий музыкального мышления, как строй (акустический, певческий), лад (и тональность), центральный тон (тоника; другие виды центральных созвучий), возможность воспроизведения и восприятия музыкального текста<sup>4</sup>. Если бы в музыке существовала «атональность» и «аладовость», то, вероятно, не было бы никакой необходимости и в соблюдении правильной высоты звука; так же как при «политональности», очевидно, аналогичным образом нет нужды в соблюдении высотной координации строя между созвучающими «монотональными» слоями. В данном отношении под строем мы подразумеваем чистоту интонирования, которая имеет своим естественным критерием чувство центрального тона (или созвучия) как своего рода точки отсчета. Если такого ориентира нет, то неизвестно, правильно мы корректируем интервалы или нет. Чем полнее используется двенадцатитоновость, тем острее становится проблема чистоты интонирования.

#### 4. Хроматическая тональность с нейтральноладовым центром

Ладово-нейтральным центр (тоника) считается тогда, когда его мажорность либо минорность выявлены слабо или не выявлены совсем, либо ладовые наклонения (мажорность, минорность) даются в смешении, не позволяющем отдать предпочтение одному из них. Высотных структур подобного рода много у Хиндемита (см. отрывок из оперы «Художник Матис» — пример 7).

<sup>4</sup> В данной работе мы не касаемся вопросов ритма, структуры, тембра, фактуры; оставляем в стороне даже вопрос о слышании многоголосия.

Mathis

Son-ni-ges Land, mil

des Drän-gen schon na-hen Som-

-mers; das er regt und be-täubt zu- gleich.

Leicht er-ste-hen Plä-ne und Ta-ten, fast

wie in jun-gen Jah-ren. Wo sonst trü-be Schat-ten

hän-gen, ist rings-um al-les Sein im Licht be-wegt.

Как и в предыдущем примере, вокальная мелодия, взятая отдельно от оркестрового сопровождения, местами приобретает иной гармонический облик, хотя и согласующийся с целым, из контекста которого она нами изымается, но все же не совпадает с ним полностью (в прокофьевской мелодии см., например, т. 6: nV в целом, но nII—nV в мелодии). Мы считаем, что главная мелодия — относительно самостоятельное целое, помимо того, что она еще и органическая, неотъемлемая часть общего звучания. Притом обнаружение в главной мелодии некоторой гармонической самостоятельности никоим образом не довод в пользу «политональности»<sup>5</sup>.

Устой здесь — тоника *Fis* смешанного наклона — то минорного, то мажорного; сам автор справедливо находит в подобных структурах лишь господство основного тона, не указывая ни мажора, ни минора. Притом в вокальной партии опорным тоном тоника является скорее квинта (*cis*), чем прима. Для ощущения общей тональной структуры очень важен также тон *a* — минорная

<sup>5</sup> В данном вопросе мы можем полностью присоединиться к мнению самого Хиндемита, убедительно разъяснившего суть дела в I томе своего «Unterweisung im Tonsatz».

терция тоники. В отличие от прокофьевского лада, тоническое трезвучие не пронизывает мелодию в целом, что, вероятно, связано и с отсутствием одного определенного тонического созвучия. Вот варианты тонического аккорда примера 7:

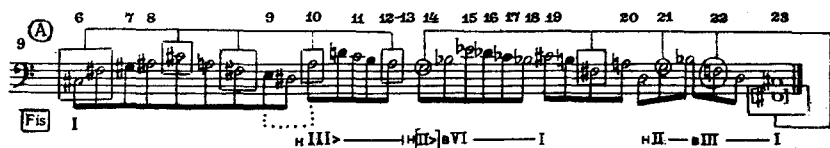


Помимо главной тоники, в мелодии имеются и местные центры — а (moll) в тактах 11—13, es (moll) в тактах 15—18, находящиеся, очевидно, в терцовом родстве с тональным центром. Один из них — es (moll) выявлен во всех голосах и приобретает роль отклонения (параллель к мажорному варианту тоники, для начала второго предложения).

Общая структура лада складывается, таким образом, из отделов:

1. Экспозиция тоники Fis в т. 6—8.
2. Субсистема а (moll) в т. 11—13 (и каданс в мелодии на а).
3. Субсистема es (moll) в т. 14 (15—18).
4. Заключительный каданс в Fis, т. 19—23.

Задача запоминания тоники здесь вполне аналогична обычной для классико-романтической музыки: главная тоника — побочные — возвращение к главной. Усложнение лишь в 12-ступенности системы и (часто) в диссонантном соотношении с сопровождением. Схема тональной структуры:



то есть (упрощенно):



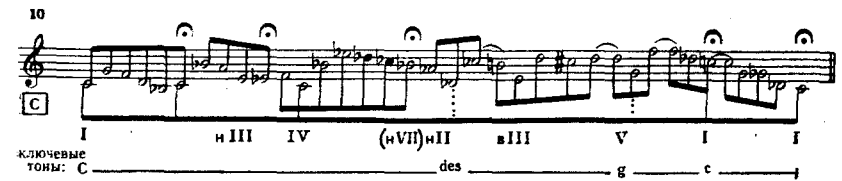
Комматических коррекций здесь так много, что точное их число теряет смысл. Например, в одной и той же мелодии встречаются *ais* и *ses*. Основа единого строя — удержание в памяти ключевых тонов — звуков, от которых можно уйти к самым отдаленным точкам тональности и с помощью которых вер-

нуться назад, независимо от возможных колебаний строя на мелких промежуточных участках. Такими ключевыми тонами следует считать:

Такты: 6—9, 10—13, 14—18, 19—23  
Ключевые тоны: cis — a — | g — cis — |

Упражнения в освоении подобной системы должны заключаться в ходе мелодически фигурированных ступеней хроматической тональности (бемольной и диэзной сторон) между начальной тоникой и возвращением к ней, причем все ступени (или большая их часть) должны фигурироваться смешанным и нейтральным ладовым наклоном с полиладовыми сменами инородных диатоник.

Например:



## 5. Симметричные лады

Под этим термином подразумеваются лады, звукоряды которых производятся равнодольным делением двенадцати полутонов октавы, — лады со звукорядами (в полутонах) 222222, 21212121, 313131, 22112211, 321321, 31113111 и другие. Хотя в своем чистом виде в общей массе высотных структур XX века они занимают сравнительно скромное место, слуховое их усвоение представляется важным, потому что сам принцип равнодольного деления октавы имеет огромное значение для музыки XX века вообще, в том числе и за пределами симметричных ладов (см. пример: Мессиа́н. Три маленькие литургии, III ч):



chan - ge qui dé - li - vre, Et

l'en - cre d'or i - nef - fa - çable sur le li - vre,

**B** **6** Très lent, intérieur, infiniment tendre (♩ = 48)  
1 Soprano solo 6 Soprani soli

Xop Vous qui par - lez en nous. Vous qui vous tai - sez en

12 Soprani

nous, Et - gar - dez le si - len - ce

Tous (18 Soprani)

dans vo - tre A - mour, Vous - ê - tes près,

**B** **ff** (chanté)

Xop Le suc - ces - sif vous est si mu - ta - né Dans ces es -

pa - ces et ces temps que vous a - vez cré - és, Sa - tel - li - tes de vo - tre Dou - ceur

11 A — лад e12121212. В данном случае мелодия представляет собой фигурацию D<sup>7</sup> аккорда A-dur и не требует дальнейших пояснений.

11 Б — лад 12121212 в разных позициях (в неполном виде):  
такты: 1 2 3 4 5 6 7 8 (т. 7 — так называемый аккорд доминанты).

позиции: e a e a d e — a Здесь — двойной доминанты)

A-dur: V — I V — I IV — I II — V  
D — T D — T S — T DD — [T] — D



Однако в мелодии даны фактически e12121212 (т. 1—4), субдоминанта A-dur (т. 5), a121212, DD (т. 7). Для интонирования этой мелодии достаточно опоры на A-dur (D, S, T), с некоторым добавлением — нII в т. 8 (см. схему ключевых тонов).

11 В — лад dis 11131113. В данном примере основной опорой строя (устоем) следует представлять аккорд *dis-f-a-h*. Движение опорных интервалов (тритонов) представлено на схеме.

Начальные упражнения по слуховому усвоению симметричных ладов должны быть скорее всего в смешанной тонально-модальной системе, то есть со строгим соблюдением симметричной структуры звукоряда, но с ясно выраженным тональным центром. Например (разрывы скобок указывают на результативный «мертвый» интервал):

Поскольку в подобных элементарных упражнениях нет смены тональных функций, то эти гаммы можно петь и на фоне одного выдержанного аккорда, для более отчетливого ощущения мелодической функции каждого из тонов. Для 12 А аккорд  $g - c^1 - e^1$  или  $g - b - c^1 - e^1$ ; для 12 Б —  $d - f - g - h$  или  $as - h - f^1$ ; для 12 Г —  $e - as - c^1$  и т. д. Или (с соответствующим переосмыслением мелодических функций) для 12 А —  $b - es^1 - g^1, cis - e - fis - ais, b - e^1 - a^1$  или другие; для 12 Г —  $a - cis^1 - f^1 - gis^1$  и т. п. Или (с полимодальным эффектом) для 12 А —  $as - h - f^1$ , для 12 Г —  $d - fis - b$  и т. п.

Хотя все симметричные лады органически связаны с неустрашимым из системы энгармонизмом, при тонально-модальной трактовке его удается в значительной мере локализовать (см. скобки в примере 12).

Симметричные лады вне определенного тонального центра (в том смысле, как представлена тональность в примерах 11 и 12) трактуются приблизительно так, как в двух последующих («атональных») типах.

## 6. Так называемая свободная атональность. Техника центрального созвучия

Несмотря на преобладающее ныне согласие в том, что «атональность» — термин лишь негативный, лишенный позитивного содержания, определенная целесообразность в его применении есть: он указывает на отсутствие тональности мажорно-минорного типа. Однако по той же самой причине «атональность» — совершенно непригодный термин для обозначения того, что надо слышать и петь: как можно петь «отсутствие»?

Таким образом, слово «атональность», в сущности, ничего не обозначает. Но известно, что за пределами консонанса и диатоники возможно различать структуры центрические (с единым центральным тоном либо аккордом) и ацентрические (с меняющимися центральными элементами)<sup>6</sup>.

Для успешного овладения «атональными» мелодиями прежде всего необходимо уверенное интонирование всех новых аккордов, то есть, помимо трезвучных, терцовых, еще и квартных, квинтовых, с резкими диссонансами (с малой ноной, большой септимой, с тритоном) и т. п., а также интонирование связанных с ними звукорядов. Необходимо и уверенное интонирование всех названных структур в условиях полигармонии (например, пение гаммы C-dur на фоне играемого аккорда Fis-dur, септаккорда  $g - b - cis^1 - e^1$  на фоне  $gis - h - d - f$ , хода  $b - c^1 - cis^1 - es^1 - e^1 - a^1$  на фоне аккорда  $fis - as - h - d - f - g$  и т. д.).

Рассмотрим здесь пример центрической структуры (Веберн. Песня «Мой путь» ор. 15 № 4).

<sup>6</sup> Например, в «Страстях по Луке» К. Пендерецкого I часть (№ 1—13) имеет центральный тон G, а II (№ 14—24), начавшись с доминанты к G, в конце получает новый центральный тон — E.

Веберновская мелодика<sup>7</sup> представляет собой здесь ряд арпеджиато. Голос как будто все время поет разложенные аккорды (см. 13 Б). В методическом отношении новое в подобной музыке состоит в необходимости уверенно петь всевозможные аккорды, притом в принципе от каждого из двенадцати тонов системы. Для веберновской аккордики типична опора на созвучия с большой септимой (малой ноной). Костяком аккордики являются в таком случае пять трезвучий (в полутонах: 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5), представляющих один из типов современной аккордики.

<sup>7</sup> Приводим одну вокальную мелодию, без сопровождения, так как настоящая мелодия и в музыке XX века должна обладать относительной автономностью и быть понятной в отдельности, без прочих голосов.

Освоение их — пение от заданного центрального тона (в примере 14 — *d*), от каждого из звуков гаммы, в различных регистрах; все то же с добавлением к каждому из типов аккордов четвертого (далее — пятого) побочных тонов.

В результате получаются все те гармонии, которые составляют гармоническую структуру мелодии 13 А. Для правильного и уверенного пения подобных последований необходимы прежде всего два навыка:

1. Легкость восприятия созвучий 13 Б как хорошо знакомых на слух, причем пение каждого из них не составляет затруднений так же, как в обычной тональной гармонии пение терций, секст, октав, трезвучий и септаккордов I, II, V, VII и прочих ступеней (то же с прилегающими, в частности и с хроматическими вводными полутонами);

2. Удержание в памяти определенных высот как тонических опор, в рамках небольших построений (с возобновлением настройки по звукам инструментального сопровождения) или даже целой пьесы (здесь второе).

В песне Веберна мелодия сама по себе имеет общий высотный центр («тонику»), сохранение высоты которой в памяти (независимо от практически неизбежных отклонений от строя при уходе в «нетонические» гармонии, вследствие сплошь идущего в гармонии комматического энгармонизма) единственно и может обеспечить правильное интонирование на всем протяжении пьесы<sup>8</sup>.

В данном случае (а он составляет один из типов в музыке XX века) целесообразно трактовать всю мелодию как написанную в хроматической тональности. Быть может, это будет некоторым преувеличением с научно-теоретической точки зрения, однако не войдет в противоречие с существом самой музыки, а, главное, даст нам драгоценную возможность уверенного интонирования на основе лада вместо мучительного «продирания» сквозь колючие заросли острых интервалов. Причем именно в подобной музыке точность исполнения интервалов гарантирует нарушение общего строя в целом.

С точки зрения практической методики сольфеджио, мы не видим никакой другой альтернативы, кроме следующей: либо мы слышим тонально — и тогда получаем надежную базу для интонирования, либо мы трактуем музыку как атональность — и тогда получаем хаос несвязности.

Выходит, что слышать — это значит слышать тонально. «Атональность» же есть лишь неслышание музыки.

Для данной мелодии можно предложить следующую схему слышания (соответственно — порядка интонирования):

<sup>8</sup> Сопровождающие инструменты отнюдь не дублируют высотного устоя вокальной мелодии, хотя и содержат несомненные признаки общего центрального тона *a* (нижние тоны у кларнета: *a, e, a, d* в тактах 1, 5, 6, 11).

Согласно слышанию автора настоящей работы только такое, ладово и тонально вполне организованное целое дает необходимое для музыки эстетическое удовлетворение. Оно непременно опирается на правильность понимания гармонии, предполагает созерцание всей звуковой гармонии целого и как бы смакующее все детали (этой возвышенной и утонченной музыки) прослеживание гармоничности всех соотношений. Причем стимулом к пению и является желание воспроизвести, реализовать в звучании красоту созерцаемого сложенного целого. Побуждает к пению предслышание всех переходов от одной детали структуры к другой (оно бежит по линиям связи, указанным в примере 15 стрелками). Только тогда, на наш взгляд, достигается заветная норма музыки как пения красоты.

## 7. Додекафония

По общим установкам пение додекафонной музыки мало чем отличается от разобранной «свободной атональности». Главное различие состоит в систематической повторяемости избранного интервального комплекса — серии.

Так как с точки зрения гармонии додекафония не есть некая система (высотная система, индивидуальной структуры, есть лишь в каждом отдельном додекафонном сочинении, но не в додекафонии как таковой вообще), то нельзя предложить и системы упражнений, пригодных для освоения всякой додекафонной музыки. Необходимо, однако, заметить, что 1) сам принцип двенадцатитоновой серии почти во всех случаях дает несводимую к о м м у (то есть при абсолютно точном интонировании интервалов неизбежна высотная вариантность ступеней) и 2) додекафонные принципы высотной структуры приводят к постоянному использованию сложных соотношений большесептимовых (полутоновых) и тритоновых; отсюда значение освоения «гемигрупп» —

групп с полутоном (см. пример 14) в качестве одной из важнейших опор в процессе интонирования.

Как и в «свободной атональности», в додекафонной музыке различимы два основных типа высотных структур: 1) центричный (с единым центром на всем протяжении пьесы, части, подобным единой тонике в тональной музыке) и 2) ацентричный (с переменным центром). Мы избираем опять центричную структуру, главным образом вследствие характерной для нее необходимости сохранять в слуховой памяти центр («тонику») максимально долго, на протяжении всей пьесы (см. пример 16 — Стравинский. *Cantata sacra*, II ч., ария тенора).

53 et flu ant a - ro - ma - ta i - lli.

55 - us.

58 3. Ve ni - at di - lec tus me - us in

60 hor - tum su - um, et co - me - dat fruc - tum po - mo - rum su -

62 II 63 dolce assai 64 4 Ve - ni, ve - ni in (sempre  $\text{♩} = \text{♩}$ )

65 hor - tum me - um, so - ro - r me - a,

68 cantabile 69 5. dolce 70 spon - sa; me - su -

71 72 3 3 73 myr - rham me - am,

5a. 74

mes - su - i myr - rham, myr - rham

76 77 78

me - am cum a - ro - ma - ti - bus

79 80 81

me - is; co - me - di fa - vum me - um cum mel - le me - o;

82 7. 83 84

bi - bi vi - num me - um cum lac - te me - o.

*dolce*

85 8. 86 87

Co - me - di - te, co - me - di - te, a - mi - ci,

88 9. 89 90

et bi - bi - te; et i - ne - bri - a - mi - ni, i - ne - bri -

91 92 93

- a - mi - ni, ca - ris - si - mi.

*poco rit.*

(Общее настроение и образный характер текста выражены уже в первых строках: «Поднимись, ветер с севера, и принеси с юга; повеи на сад мой, и польются ароматы его».)

(Римскими и арабскими цифрами указано членение формы на крупные и мелкие разделы; с такта 74 можно усматривать репризу, и вся ария тенора оказывается традиционной трехчастной.)

Особенность серии в ее тонической (высотно-основной) позиции заключается в том, что она имеет два центральных тона — *as+a*, причем оба они трактованы как «двухконечное» единство (гармоническим центром является ведь вся серия целиком) на

основе полного взаимопроникновения друг в друга двух хроматических тональностей (иными словами, хроматический As-dur равен хроматическому a-moll). Структура «тональности» As — a:



Связь между частями «тональности» As — a (контраст между ними возникает из-за сохранения диатонических полей, см. пример 17) осуществляется через общий звук-посредник *c*, регулирующий интонацию в «бемольной» и «бекарной» сторонах серии. Звук-посредник есть, таким образом, центр певческого строя. Отсюда предварительное упражнение для освоения именно этой «тональности» (17 Б). Необходимо, в частности, закрепление «двухконечности» центрального элемента в виде свободного пения *as* — *a* во всех комбинациях, в том числе в виде двузвучного остинато (ср. т. 60) — пример 17 В.

С учетом слуховой освоенности индивидуально избранной для данного сочинения «тональности» (она к тому же почти не меняется на протяжении пьесы; исключения составляют «отклонения» в тактах 58—60 и 86—87) уверенное интонирование додекафонной мелодии сводится к многократному воспроизведению ее структуры, с сохранением пусть сложных, но одних и тех же тональных устоев (пример 17).

Существенное значение для пения имеют структурно опорные (исходные и целевые) точки в мелких построениях. Именно такие точки должны быть неподвижными, независимо от возможных комматических колебаний внутри построений. Роль подобных опор сравнима с функцией гестот (краевых тонов) в отношении к кинүменам (средним тонам) в древнегреческих тетра хордах. Возможно, и эти неподвижные по интонации тоны следует называть древним именем. Схема гестот в арии «Surge, aquillo» Стравинского:



## Заключение

Продемонстрированные в настоящей работе несколько типов высотных структур, конечно, не исчерпывают всего многообразия существующих в музыке XX века интонационных трудностей (например, по существу ничего не сказано об интонировании новых ритмов). К тому же приведенные образцы нельзя назвать и очень сложными. Очевидно, школьная наука не должна ставить чрезмерных задач, обучение сольфеджио не может претендовать на освоение таких трудностей, после которых любые интонационные сложности показались бы легкопреодолимыми препятствиями.

Но школа может и должна заложить основы уверенного пения музыки XX века. Для этого методика сольфеджио должна опираться на основные типы высотных структур. Наиболее важные из них и исследуются в настоящей статье (к числу незатронутых в ней новых явлений относится, например, микрохроматика).

Пение мелодий, подобных приведенным выше, должно стать в вузовском сольфеджио делом обычным — «средней трудности», а не «высшего пилотажа».