

### ГАРМОНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА И ЕЕ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ

ГАРМОНИЯ — явление универсальное. Ее можно обнаружить и в разнообразных явлениях природы, и в общественной жизни: в любом виде деятельности человека, в различных видах искусства. И во всех своих проявлениях гармония существует не в качестве некоего изолированного элемента, взаимодействующего с другими, с такими же независимыми элементами, а лишь как результат, возникающий (или не возникающий) от такого взаимодействия.

Музыкальные словари дают определение гармонии как «стройности», «соразмерности», «единства противоположностей». Если для философов такие определения могут оказаться достаточными, то для рядового педагога-теоретика они слишком абстрактны, лишены конкретности. Как использовать эти критерии в оценке представленных студентами работ? Как находить и оценивать в них эти качества?

Приходится искать иные пути, чтобы приблизить философски-обобщенные определения к практике, изобретать «самодельные» определения, помогающие педагогу в его работе.

ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ — также не изолированный элемент музыкальной ткани, наряду с ритмом, метром, фактурой, мелодией. Гармония возникает (или не возникает) как *результат взаимодействия* элементов музыкальной ткани.

Однако не всякое взаимоотношение элементов в музыке, не всякое одновременное сочетание звуков, не любое совместное звучание голосов, не всякая последовательность созвучий могут порождать гармонию. Как и в жизни, гармония в музыке рождается *в таком взаимодействии элементов музыкального языка, в результате которого каждый из них приобретает новые ценностные свойства.*

Так, любой звук приобретает новые свойства, попадая в состав аккорда: он становится аккордовым тоном (примой, терцией и т. д.) задержанием, проходящим, вспомогательным звуком или предъемом, становится тоном побочным или внедряющимся, наделяя своим присутствием другие тоны вертикали новыми свойствами и приобретая их от взаимодействия с остальными тонами.

Одноголосная мелодия приобретает новый смысл, когда к ней добавляется сопровождение, раскрывающее ее скрытые свойства.

Любой аккорд выявляет разнообразные оттенки своих функций в условиях логически организованной гармонической последовательности. Сравнения можно продолжить.

Однако, работа с задачей очень важна, поскольку она может послужить основой для осознания способности музыки передавать суть жизни — ее движение, развитие, преобразование, обновление. Решение задач предполагает освоение логического принципа раз-

вертывания мелодических линий, в котором, как в фокусе, сходятся все основные факторы, формирующие процесс:

- синтаксическое членение — распределение синтаксических единиц по их масштабу, а также смысловому, интонационному весу. Возникающее в процессе развития *дробление* компенсируется последующим *суммированием*, как правило, построенным на синтезе интонаций;
- интонационный сюжет — последовательность различных элементов темы, их взаимное родство или контраст, порождающее *интонационную драматургию* мелодии;
- метроритмические структуры, возникающие на уровне тактов, группирующие доли тактов внутри них, а также способствующие разделению *тяжелых* и *легких* тактов.

Следует различать бессмысленный набор ступеней лада, организованный лишь механическим ритмом и вставленный в определенный тональный звукоряд, и логически организованный процесс интонационного развертывания, отличающий настоящую музыку. Первый лишь внешне сохраняет видимость смысловой структуры (примеры такого рода легко найти в некоторых дидактических материалах, предлагаемых ученикам в качестве диктантов или гармонических задач). Второй отличает настоящую музыку от ее механической подделки (примеры в огромном количестве можно найти именно в живой музыке).

Другая основа гармонического ощущения коренится в характере *отношения голосов, составляющих гармоническую ткань*.

Замечательна заслуга А.Ф. Мутли, раскрывшего природу этого явления [см.: 5]. Согласно его идее, голоса музыкальной ткани разделяются на *гармонические* и *мелодические* (в нашем понимании — *тематические*).

Задача голосов *гармонических* — обеспечивать соединения соседних аккордов согласно элементарным нормам голосоведения. Именно к таким голосам относятся строгие правила голосоведения, на которых воспитывают студентов.

Голоса *тематические* участвуют, каждый по-своему, в развертывании *тематического процесса*.

К ним относятся:

- *ведущий* голос, т. е. голос, излагающий основной тематический материал. Он обладает структурной замкнутостью и интонационной завершенностью, основанной на развитии и завершении исходного тематического ядра. Именно *ведущий* голос может служить представителем произведения, именно его вспоминает слушатель, если хочет вспомнить конкретное произведение;
- *имитирующий* голос, воспроизводящий точно или свободно материал ведущего голоса и тем самым подчеркивающий его особую значимость;
- *контрапунктирующий* голос, противопоставленный ведущему по различным признакам (ритмическому и мелодическому рисунку, жанровой природе, образному строю). Служит ярким фоном для ведущего голоса и способствует многогранности музыкального образа, но, как правило, не обладает в полной мере смысловой и композиционной оформленностью (в противном случае возникает контрапунктическое соединение нескольких равных тем);
- *удвоение* ведущего (или любого другого) голоса в определенный интервал или созвучие, благодаря чему его рисунок приобретает большую рельефность и становится более заметным в гармонической ткани;

- **противодвижение** — воспроизведение рисунка ведущего голоса (или другого из тематических голосов), одновременно с ним в противоположном движении;
- **педаль** — выдержанный голос или созвучие. Его неподвижность служит ориентиром для оценки меняющегося рисунка, ритма и синтаксиса остальных голосов.

Интонационная связь голосов, имеющих различные *тематические функции*, придает дополнительный смысл каждому из них и служит одной из основ гармонического ощущения в музыкальной ткани.

Имитирующий голос, так же как и противодвижение, продолжает и усиливает образ, возникший в ведущем голосе. Удвоение рисунка ведущего (или любого другого из тематических голосов) делает его более рельефным. Педаль служит прекрасным ориентиром для оценки мелодического рисунка любого из голосов. Контрапунктирующий голос создает контраст к интонациям ведущего голоса, подчеркивая его индивидуальный рисунок.

Если слой гармонических голосов интонационно не связан с голосами тематическими, он утрачивает самостоятельный художественный смысл и становится лишь инструментом создания механической основы движения. Зато проникновение интонаций из голосов тематических в слой голосов гармонических объединяет их в общей гармонии.

Задача включения интонаций главного голоса в сопровождающие всегда должна стоять перед педагогом, работающим с гармонической задачей, поскольку даже в темах, использующих только главные трезвучия, попытка решения этой задачи активизирует фантазию и изобретательность.

### Средства, составляющие основу гармонической ткани

**1. Гармоническая горизонталь** — ощущения *временного потока*, который создается гармонией. Она включает:

- Систему гармонических функций, которые обеспечивают чередование движения и покоя: *тоника* как выражение состояния покоя, *доминанта* — движение к *тонике*, *субдоминанта* — движение от *тоники*.

Каждая из гармонических функций может иметь разную степень активности. Так, *тоника* может быть *закрытой* — выражать состояние полного покоя, не ожидающего продолжения, и *открытой* — предполагающей дальнейшее движение. Столь же разнообразно могут быть представлены и остальные элементы гармонического процесса.

- Систему мелодических функций — отношение мелодических *устоев* и подкрепляющих их *неустоев* внутри каждой мелодической линии.

Мелодические функции своим действием могут преобразовывать смысл привычных гармонических структур, варьировать и изменять их функции. Благодаря мелодическим функциям гармонии могут обогащаться различного рода побочными тонами, становятся возможными диссонирующие созвучия в качестве главных гармонических тоник.

**2. Гармоническая вертикаль** — красочная составляющая гармонии. Ее образует:

- Структура созвучий. Единство гармонического колорита или колористический контраст разных разделов формы выступают в качестве самостоятельного выразительного и формообразующего средства, которое проявляется в отборе вертикальных структур определенного интервального строения и порождаемого им гармонического колорита.

• Модальная основа гармонической ткани — важнейший формообразующий и выразительный фактор гармонии. *Пентатоническая, строго-диатоническая, условно-диатоническая, хроматическая, целотоновая* основа музыкальной ткани, звукоряды *октавные* и *неоктавные*, их смена, переход одной основы в другую также служат фактором, создающим и гармоническую горизонталь или гармонический колорит произведения или его части.

• Модальные позиции ступеней лада, интервалов и аккордов, создающие многоцветие гармонического материала в музыкальном произведении.

• Модальная природа гармонической вертикали — отражение в интервальной структуре аккордов *интервального состава* опорного звукоряда. Каждому типу звукоряда соответствует свой тип созвучий<sup>1</sup>.

Существуют созвучия *пентатонические*, аккорды *строгой диатоники* (бестритоновые септ- и нонаккорды), гармонии *условной* (альтерационной) диатоники, включающие в свой состав ее гармонические элементы в виде «характерных» интервалов или аккордов, *целотоновые* созвучия, гармонии, отражающие в своем составе интервальное строение «симметричных» звукорядов. Смена этих типов созвучий создают условия для движения и обновления музыкального образа.

• Система вертикальных функций — особый тип функциональных отношений, возникающий *внутри гармонического комплекса*.

Существование *вертикальных функций* особенно актуально для многозвучных гармоний, способных расслаиваться на более простые части — «*субаккорды*», каждый со своим, местным основным тоном, между которыми возникают конкурентные отношения, и создается особое ощущение сложного *музыкального пространства*.

Ощущение временного потока, организованного по законам музыкальной логики, стало одним из открытий теоретиков *тональной системы*, хотя ко времени теоретического осознания на практике эта система существовала уже не менее сотни лет.

Тональная система выступает в качестве естественной основы гармонии классической музыки. Однако ею далеко не исчерпываются выразительные возможности современного музыкального языка. Уже давно стала очевидной необходимость освоения *новой модальности* — выразительных свойств, существенно обогативших язык европейской гармонии. Начавшись еще с эпохи венских классиков, этот процесс активно продолжался в музыке XIX и XX веков<sup>2</sup>.

Решением гармонических задач не исчерпываются все формы воспитания гармонического мышления.

Весьма полезной при воспитании гармонического мышления является система *творческих заданий*, помогающая студентам выходить за рамки привычной тональной логики. К сожалению, она явно недостаточно разработана в наших учебниках и учебных пособиях.

---

<sup>1</sup> Принцип соответствия интервальной структуры созвучий и интервального состава модальной основы (строения опорного звукоряда) постепенно приходит на смену прежней, казалось бы, неизменной терцовой основе строения аккордов, превратив ее лишь в частный случай строения вертикали.

<sup>2</sup> Природа модальной системы и основы модальной техники изложены в работах автора настоящей статьи [7—9].

Не меньшую роль могли бы сыграть и задания по анализу гармонической ткани (особенно сочинений XIX и XX веков, принципы музыкального языка которых далеко выходят за пределы тональной логики). Крайне полезны и многочисленные виды упражнений на фортепиано, если они развивают воображение и фантазию студентов, а не закрепляют практически уже «умершие» формы тональных стереотипов.

В данном случае мы пытаемся сформулировать методiku решения гармонических задач, которая способствует развитию творческого мышления и приближает сознание студентов к постижению логики тональной системы, включая те ее формы, которые дожили до наших дней.

К сожалению, на протяжении последних десятилетий в традиционном курсе гармонии закрепился другой, явно неплодотворный, путь. Здесь мелодия, предлагаемая для гармонизации, заранее сконструирована для подбора и подстановки известных гармонических оборотов — проходящих, вспомогательных, прерванных, кадансовых, фригийских, которые и предлагается распознать студентам. При этом в таких мелодиях могут отсутствовать даже начатки интонационной логики, связывающей соседние гармонические обороты.

Результат решения таких задач напоминает сборку «пазлов», где соседние обороты механически соединены в соответствии с действующими нормами голосоведения, причем часто вопреки музыкальной логике. Такой подход не имеет отношения к практическому освоению гармонии, необходимому как для творчества, так и для исполнительства, поскольку он не дает понимания логики процесса и опирается только на «юридическую» основу формальных правил голосоведения.

Школьные правила гармонии фиксируют лишь внешние проявления музыкальной логики. В этих правилах свойствами нормы наделяются «среднеарифметические», «статистически наиболее вероятные» последовательности звуковых элементов и способы их связи, а все нетипичные, не отвечающие среднестатистическим показателям связи звуков исключаются из обихода и даже объявляются запретными, разрешенными лишь в отдельных случаях, как исключение. При этом в качестве распространенного объяснения такому факту нередко применяется тезис: «Это невозможно объяснить, это надо просто запомнить».

На практике целью традиционного курса гармонии в музыкальном училище (колледже) нередко становится лишь подготовка студентов к экзаменам — и выпускным, и приемным на следующий этап музыкального образования. Требования этих экзаменов проводятся по давно установившимся и много лет не пересматриваемым требованиям. Главное в решении таких задач — не допустить запретных приемов последования и соединения аккордов и подобрать к элементам данной мелодии подходящие гармонические обороты.

В итоге курс гармонии базируется на нескольких стойких мифах, говорящих о «дозволенном» и «недозволенном» в курсе гармонии.

К числу этих мифов относятся следующие утверждения:

- любая задача должна начинаться с тоники;
- недопустимо начало с кадансового квартсекстаккорда;
- нельзя брать субдоминанту после доминанты;
- доминантсептаккорд в основном виде можно применять только в каденции;
- невозможно движение голосов параллельными октавами и квинтами (исключая «моцартовы» квинты и октавы крайних голосов в заключительной каденции);

• любой аккорд (даже стоящий на самой короткой и последней доле такта — должен иметь «правильное» расположение и «правильное» удвоение<sup>1</sup>.

Все эти и подобные им другие мифы — результат искаженных представлений о смысле гармонии в музыке, основанных лишь на привычке к практике, сложившейся за многие десятилетия. Они являются следствием отсутствия не только научных представлений, но лишены даже опоры на здравый смысл.

В итоге на место объективной оценки качества решенной задачи приходит чистый субъективизм, а часто и произвол: все решает вкус преподавателя, отдающего предпочтение одним приемам перед другими, непривычными или незнакомыми ему, и при этом не соответствующими традициям «школы», которую педагог прошел (по принципу «нас так не учили»).

Положение, сложившееся в этом направлении музыкальной педагогики, нельзя считать нормальным. Чем, кроме произвола, можно объяснить факт, что приемы, разрешенные в одних учебных заведениях, запрещены в других? Более того, нередко то, что допускает один педагог, запрещается ученикам из параллельной группы. Ученику приходится изучать не гармонию, а вкус и пристрастие определенного педагога или традиции, сложившиеся в определенном учебном заведении.

Главным условием при этом остается анализ интонационного содержания голосов *тематических*, с учетом их *жанровой основы* и *образного строя*. В существующей методике курса гармонии абсолютно упускается из вида, что гармоническая ткань — не «забор» из аккордов, соединенных по правилам голосоведения, а, прежде всего, *ансамбль мелодий*, каждая из которых имеет не только *гармоническую*, но, в большей или меньшей мере, и *тематическую функцию*.

Не учитывая этого обстоятельства, реальная практика преподавания гармонии становится полностью оторванной от художественного смысла упражнений. Ни в одном учебнике гармонии не содержится установки на сознательное выделение, противопоставление и связь стадий *движения* и *покоя*, *разграничения* и *взаимодействия тяжелых* и *легких* тактов, анализа *синтаксического строения мелодии*, определения логики ее интонационного содержания. В результате нередко студенту (а то и педагогу) непонятен смысл механизма, обеспечивающего самое ценное свойство музыки — ее возможность передавать *развитие мысли, чувства, движение человека в танце, нарастание и убывание звуковой массы*.

Качество мелодий, представленных для гармонизации — личная заслуга авторов, результат их творческой и педагогической одаренности.

Из тех учебных пособий, в которых гармонические задачи в полной мере отвечают критериям музыкальности, можно назвать «Практические задания к курсу гармонии» — коллективный труд педагогов Института им. Гнесиных [3]. Этим критериям отвечают и многие мелодии из «Бригадного» учебника [2], особенно из его второй части, а также из задачников А.Н. Мясоедова [4], В. Беркова и А. Степанова [1], А.Ф. Мутли [6].

---

<sup>1</sup>Существует несколько «запрещенных» вариантов расположения аккордов, имеющих в педагогическом фольклоре особые клички (например, сектаккорды «дубовый» или «липовый» — с октавой средних голосов между квинтовыми или основными тонами). Такие сектаккорды непременно вычеркиваются из учебных работ, несмотря на то, они имеют достаточно широкое применение в музыке.

Однако нередко педагоги вынуждены обращаться к пособиям, материал которых ориентирован на особый стиль «школьной музыки». Стиль этот трудно назвать музыкальным, поскольку он рассчитан лишь на формальное усвоение условных правил, а дидактические материалы слишком далеко от норм, принятых в живой музыке.

Следует задуматься, каким образом приблизить методику решения гармонических задач к реальной музыкальной логике, как добиться того, чтобы в ней сохранилось самое ценное свойство музыкального языка — его способность передать *суть жизни* — ее движение, обновление, преобразование. Для этого необходимы учебные материалы, позволяющие четко видеть все факторы движения, ощущать различие «веса» тактов («тяжелых» и легких») и долей такта, специфику ритмического наполнения крупных и мелких синтаксических построений. Не менее важно и четкое ощущение *интонационного «сюжета»* мелодии и интонационных связей всех голосов гармонической ткани.

Необходимость выявлять интонационный сюжет нередко упирается в неясность критериев определения цезуры. Некоторые учебники относят к таким критериям вполне случайные признаки — такие, как *пауза, устойчивый звук, долгая нота*. Эти признаки могут сопутствовать цезуре (а могут и не сопутствовать), но не они ее создают. Наиболее бесспорными признаками цезуры являются, по мнению автора этих строк, два момента:

1. *Начало повтора* мелодического материала;
2. «Точка покоя» — звук или доля такта, на которую приходится *последняя гармоническая функция во фразе* (с учетом проходящих, вспомогательных звуков или задержаний).

Если повтор начинается вслед за «точкой покоя», возникает глубокая и бесспорная цезура. Но точка покоя способна создать цезуру даже и между интонационно контрастными элементами темы, которые стремятся слиться с одну структуру в силу своего различия, если их не разделяет точка покоя.

В представленных ниже вариантах решения гармонических задач используется следующая система обозначения границ фраз и точек покоя:

- границы фраз обозначены фразировочными лигами;
- «точки покоя» обозначены знаком «п» («покой», как читалась эта буква в славянской азбуке);
- знак «точка покоя», заключенный в скобки, отмечает мелодические устои, которые следует преодолеть средствами гармонии, ритма и голосоведения;
- пунктирными скобками отмечены имитации элементов ведущего голоса в сопровождающих голосах.

Обозначения фраз и точек покоя отражают мнение автора о синтаксическом строении мелодий, в соответствии с ними строится и гармоническое оформление. Естественно, что возможны и другие варианты фразировки, соответствующие другому представлению о жанровой природе и образному строю мелодий, и для их оформления возможны другие варианты гармонизации. Важно, чтобы при этом сохранялась логическая связь всех элементов фактуры, и решение не сводилось к подбору стандартных гармонических оборотов под стандартные мелодические фигуры.

В композиторской практике сложилось различное отношение к гармониям, стоящим на сильной и слабой долях такта (а также в тяжелых и легких тактах). Если гармонии сильных долей ценятся за *полноту, свежесть, новизну фонизма* и его *стилистическую оправданность*, то вертикальные структуры на слабых долях ценятся за *убеди-*

тельное и интонационно оправданное *мелодическое движение*, обеспечивающее их связь с опорными гармониями. Поэтому в реальных музыкальных произведениях на слабых долях и легких тактах нередко различные отступления от строгих школьных норм расположения и удвоения. Здесь могут образовываться аккорды неполные или с «неправильным» удвоением, созвучия неопределенной структуры и гармонической функции, и даже кластеры, если достигается главный смысл — связь их с опорными гармониями на основе осмысленных мелодических линий.

Для достижения свободы голосоведения необходимо преодолеть сложившуюся традицию, согласно которой на начальном этапе курса гармонии используются мелодии, состоящие только из аккордовых звуков, и лишь изредка допускаются неаккордовые звуки, отмеченные звездочками. Между тем, целый год, в течение которого студенты проходят курс элементарной теории, они имеют достаточно возможностей, чтобы разобраться в природе неаккордовых звуков и научиться самостоятельно их находить, определять и использовать в своих творческих работах, а впоследствии — в решении гармонических задач.

При этом важно в сопровождающих голосах *избегать использования случайных, «одноразовых» интонаций*, не имеющих отзвука в ведущем голосе или в соседних фразах.

Особый вопрос возникает об *удвоениях* в трезвучиях и их обращениях. В действующих пособиях и учебниках нет четкой позиции по этому вопросу. Почему в главных трезвучиях следует удваивать основной тон, в секстаккордах — приму и квинту, а в трезвучии VI ступени или секстаккорде II ступени «допускается» удвоение терции?

Между тем, удвоение основного тона в тонике или субдоминанте — вовсе не непреложный закон. В музыке немало примеров, где в тонике удвоены терции или квинты, более того, тоника усложнена побочными тонами. Это меняет смысл тонической функции, превращает ее из «зоны покоя» в элемент движения, делает «открытой», устремленной к продолжению и развитию, чем отличает ее от стандартного удвоения примы в тонике «закрытой», не стремящейся к продолжению.

Более радикальный ответ на смысл и необходимость удвоения в аккордах связан с пониманием *модальных позиций* тонов аккорда. Наиболее спокойно звучат гармонии, в которых удваиваются *нейтральные ступени лада* — те, что образуют с тоникой *чистые интервалы*. В гармониях тоники, субдоминанты и доминанты это основные тоны, в трезвучиях и секстаккордах VI и III ступеней — терции.

Удвоения терций в мажорной или минорной тонике подчеркивает их неустойчивость, так как это усиливает роль модально активных ступеней — *высоких* в мажоре и *низких* в миноре. То же и в трезвучиях субдоминанты и доминанты. Значительно реже встречаются гармонии с удвоением звуков доминантового или субдоминантового тритона, полярных по своим модальным позициям.

Предлагаемые ниже варианты решений в ряде случаев не совпадают с обозначенными в условиях задач гармоническими средствами, не всегда учтены и обозначенные звездочками неаккордовые звуки. Как правило, здесь не учитывались и лиги, предлагаемые некоторыми авторами задач. В большинстве случаев они обозначают скорее приемы артикуляции, а не логическую фразировку, и иногда просто могут сбить с толку ученика, решающего задачу.

Как правило, на начальном этапе курса гармонии предпочтение отдается голосам *гармоническим*. Тематические функции сопровождающих голосов в таких задачах поневоле сглажены, и могут на протяжении задачи меняться, превращаясь из *удвоения*

в *противодвижение*, останавливаясь на время в качестве *педали* или превращаясь в *имитирующий* голос.

Что касается *контрапунктирования*, то возможность для него предоставляется в более сложных темах курса гармонии. Однако уже на ранних стадиях курса гармонии применение *неаккордовых звуков* представляется настоятельно необходимым, что вытекает из осознанного отношения к средствам, обеспечивающего движение в музыке. Неаккордовые звуки на слабой доле такта (в основном, вспомогательные и проходящие) дают возможность добиться связности тяжелых и легких тактов и преодолеть возникающие ритмические *застои* в *точках покоя*. Что касается задержаний, то они часто являются средством для построения *каденционных рифм*.

Важно лишь, чтобы структура ведущего и других голосов не напоминала «буриме» — бессмысленный набор интонаций, связанных лишь размером и тональностью (что нередко можно увидеть в сравнительно новых учебниках, появившихся в последнее время).

По мере прохождения курса мелодический материал, предлагаемый для гармонизации, становятся интонационно богаче и допускает более активное использование отдельных элементов *ведущего* голоса для обогащения интонационного материала сопровождающих голосов. В каждой новой теме, изучаемой в курсе гармонии, появляются свои собственные установки, связанные с расширением возможностей применяемых средств. Многие из них касаются обогащения структуры вертикали благодаря внедрению неаккордовых звуков или альтераций. Здесь особенно важна *модальная природа аккордов* — связь структуры вертикали с интервальным строением модальной основы.

Фактура гармонической ткани задач ориентирована на *принципы хорового письма*. Из этого вытекает обязательное требование *пропевания* условия задачи для определения ее структуры, выявления зон движения и покоя<sup>1</sup>. Пропевание каждого написанного голоса помогает оценить его мелодическую выразительность и построить интонационное связь с другими голосами. Итоговым способом оценки качества выполненных работ является их *хоровое исполнение*.

Содержащиеся в настоящей публикации образцы решений гармонических задач, основаны на материале, заимствованном из пособий, изданных в разные годы. В отборе материала для данной работы автор руководствовался собственным представлением о музыкальных достоинствах мелодий, предлагаемых для гармонизации.

Вполне естественно, что каждый из представленных образцов решения не является единственно возможным, «правильным», не допускающим иного взгляда и подхода. Конечно, и другой взгляд, если он четко сформулирован и опирается на иные свойства музыкального материала, другую стилистику, иное понимание роли гармонии, может дать другой конечный результат. Единственное, что недопустимо — это ставить нормы школьной гармонии выше норм, сложившихся в художественной практике.

Гармоническая задача предназначена служить *моделью реальной музыкальной ситуации*. Любой педагог, ведущий курс гармонии и, тем более, проводящий прием-

<sup>1</sup> Польза от такого пропевания намного превосходит по своему результату анализ мелодии «глазами»: то, что пропето, осознается как «голос души», а то, что лишь увидено — как «неумелые попытки ума».

ные экзамены, должен видеть в представленной задаче именно модель живой музыки, а не набор стандартных оборотов, в сущности, повторяющих уже «умершие» стереотипы.

\*\*\*

## ОБРАЗЦЫ РЕШЕНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

### Трезвучия главных ступеней

#### Пример 1 [3, с. 5]

«Вольности», допущенные в данном варианте решения, позволяют выявить тематические функции голосов путем ритмического контраста и интонационной связи, а также разграничения «веса» тяжелых и легких тактов. В 1—2, а также в 5—6 тактах в партии тенора возникает имитация ведущего голоса, ради чего потребовалось отступление от строгих норм расположения аккордов.



#### Пример 2 [3, с. 6]

Мелодический рисунок сопровождающих голосов имеет здесь достаточно четко выраженные тематические функции и определенные интонационные связи с ведущим голосом. Альт в первых двух фразах служит удвоением ведущего голоса, затем эта функция передается тенору, который поначалу служил педалью.

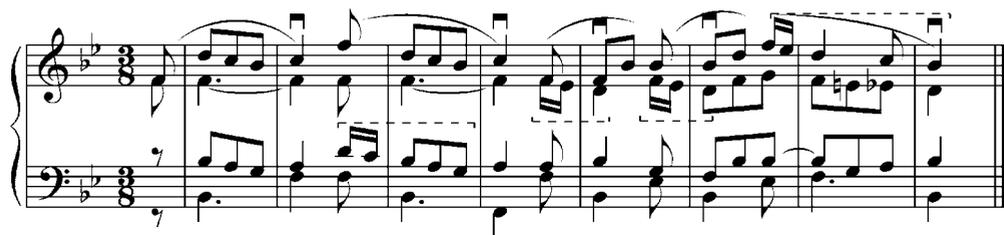
Ощущение преждевременной тоники в такте 11 преодолевается средствами гармонии ( $K_6$ ) и ритмической активностью средних голосов в такте 12.



Пример 3 [3, с. 7]

Сюжет этой короткой мелодии построен на обновлении интонационного материала. Важно, что уже в рамках второй фразы в средних голосах удалось подготовить интонацию заключительной фразы ведущего голоса. В результате и синтаксическая структура, и взаимодействие голосов, и интонационная связь разных фраз выстроились в цельную структуру.

Строение вертикали на легких долях тактов 1 и 3 подчиняется логике мелодического движения тенора, удваивающего мелодию на фоне педали в альте.



Пример 4 [3, с. 20]

Мелодия задачи содержит всего два тематических элемента, однако их богатые преобразования создают ощущение движения и обновления. Бас интонационно связан с мелодией: в первом предложении он образует к ней *противодвижение*, во втором — преимущественно *удвоение*. Характерная мелодическая фигура в пунктирном ритме образует каденционную рифму.



Обращение септаккорда II степени

Пример 5 [3, с. 27]

Очевидна речевая природа основной мелодии, как и вокально-хоровой характер фактуры. Интонационное родство соседних фраз базируется на нисходящих разрешениях септими в обращениях  $\Pi_7$  и сходных с ними задержаниях.



Доминантовый нонаккорд

Пример 6 [2, с. 156]

В основе задачи — цепь звеньев секвенции с новым устоем в каждом звене. Задержание к терции  $D_9$  обогащает его краску элементом полигармонии.



Пример 7 [4, с. 20]

Весьма органично здесь применение гармоний субдоминанты в сопоставлении с тоникой. Особенно выразительно звучит заключительный плагальный оборот. Почти неподвижный рисунок альта делает весьма заметным *противодвижение* мелодии и баса.



Аккорды двойной доминанты

Пример 8 [3, с. 41]

Чисто речевому типу мелодики задачи соответствует фактура, построенная на весьма взволнованных *имитациях*. Интонации мелодии сначала *имитируются* тенором и альтом, а во втором предложении к ним подключается и бас.

Активному гармоническому сопряжению гармоний способствует размещением тонической гармонии в легких, нечетных тактах.



Пример 9 [4, с. 24]

Мелодия задачи, построенная из однотипных интонаций инструментального характера, весьма удобна для построения *имитационной* фактуры. Цепь *имитаций*, с опорой

на диссонансирующие гармонии, поддерживает непрерывное развертывание материала, приводящее к хроматической кульминации в прерванном обороте (такт 8).

The image shows a musical score for two systems of piano music. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 8. The music is written in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The melody in the right hand features a chromatic ascent from D4 to A4, with some notes marked with accents. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 8 is marked as a 'broken phrase' (прерванный оборот).

Пример 10 [1, с. 28]

The image shows a musical score for two systems of piano music, continuing from the previous system. The first system contains measures 9 through 12, and the second system contains measures 13 through 16. The music is written in a key with two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. The melody in the right hand continues with chromatic movement and includes some complex rhythmic patterns. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Measure 16 is marked as a 'broken phrase' (прерванный оборот).

Мелодия задачи имеет прообразом мазурку. Задача написана в двухчастной форме. Характер мазурки, с ее типичными акцентами на второй доле такта и дроблением третьей доли, хорошо раскрыт в гармоническом сопровождении.

Вторая часть, передающая парный характер танца, построена в виде канонической секвенции, в первом звене которой участвуют крайние голоса, а в остальных двух инициатива переходит к нижней паре.

### Пример 11 [1, с. 33]

Задача построена на материале хорального склада. Ее начало с кадансового квартсектаккорда («запрещенное» школьными правилами), как и прерванный оборот во втором такте, выглядят здесь весьма органично, так как оттягивают появление тонической гармонии вплоть до каденции первого предложения.

Побочные тональности в развивающем разделе представлены своими тониками, что также естественно, так как они уводят от главной тоники.

Началу репризы предшествует ход баса, повторяющий характерный рисунок начала темы, удвоенный тенором и предвещающий возвращение кадансового квартсектаккорда. Мелодия последнего двутакта представляет развитие и завершение исходной интонации темы.

Приготовленное задержание

Пример 12 [2, с. 267]

Структура мелодии — период из трех предложений (4+1+1+2+4). Здесь хорошо видно, что именно задержания способны подчеркивать вес тактов.

Возникающие на слабых долях тактов «застои» преодолеваются плавным движением сопровождающих голосов.

В конце второго предложения модуляция в тональность третьей (низкой) ступени. В третьем предложении движение в сторону низких ступеней достигает кульминации на «неаполитанской гармонии» с ярким задержанием.

The musical score for Example 12 is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, starting with a measure number '7' in the treble staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the 'prepared suspension' technique described in the text.

Диатонические проходящие звуки

Пример 13 [2, с. 280]

Весьма скупая ткань начальных тактов обеспечивает сбережение тонической функции, к которой постоянно возвращается ведущий голос. Партия тенора построена на *контрапунктирующей* интонации, которая продолжается во втором предложении и создает каденционную рифму.

The musical score for Example 13 is presented in two systems. The treble staff features a melodic line with a focus on diatonic passing notes, as indicated by the section header. The bass staff provides a counterpoint, with a tenor part that is described as 'contrapuncting' the melody. The score includes various rhythmic patterns and phrasing slurs, demonstrating how the sparse initial texture maintains the tonic function while creating a cadential rhyme.

Пример 14 [4, с. 48]

Четкая синтаксическая структура мелодии, основанная на развитии исходного ядра, позволяет находить разнообразные формы ее отражения в виде свободных имитаций в сопровождающих голосах.

Бас преимущественно образует *противодвижение* к ведущему голосу. Альт — голос чисто гармонический.

Вспомогательные звуки и созвучия

Пример 15 [2, с. 304]

Статичность тональных ориентиров мелодии преодолевается активным гармоническим сопровождением, построенным на преодолении устойчивости с помощью побочной

доминанты, звучащей в звукоряде мелодического мажора. Гармоническая тоника появляется лишь в последнем такте задачи, вновь, как в ядре темы, в звукоряде мелодического мажора. Дополнительное средство, поддерживающее постоянное движение — имитации элементов темы в сопровождающих голосах.

The musical score consists of two systems of piano music. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music is characterized by a dense texture with multiple voices. A 'NB' (Nota Bene) marking is present in measure 5. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with slurs and ties.

### Хроматические проходящие звуки и созвучия

#### Пример 16 [2, с. 298]

Основа фактуры — удвоение ведущего голоса и баса реальными дублировками, дополненное имитацией элементов темы.

The musical score consists of two systems of piano music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The key signature is two flats (Bb and Eb) and the time signature is 6/8. The music is characterized by a dense texture with multiple voices. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with slurs and ties.

**Пример 17** [2, с. 319]

Интонационный материал задачи имеет выраженную речевую жанровую природу. Солирующая мелодия противопоставлена трем сопровождающим голосам.

Все три предложения имеют структуру суммирования -1+1+2. В двух первых предложениях точки покоя преодолены диссонирующей гармонией и нисходящим басом. Заключительный каданс «вспоминает» ядро темы.

Задачи на вариантный лад («мажоро-минор»)

**Пример 18** [2, с. 366]

Мелодия по своим жанровым признакам близка менуэту. В первом предложении на тонической педали в басу разворачивается диалог сопрано и тенора с имитацией заключительной интонации. Во втором предложении такой же диалог сопрано и баса.

Вторая часть содержит секвенцию в темной одноименной тональности и ее параллели. Репризное построение возвращает светлый колорит главной тональности.



Альтерация доминантовых гармоний

**Пример 19** [2, с. 327]

Применение альтерации создает достаточное разнообразие гармонических красок, позволяющее сопоставить аккорды различной *модальной природы*. В данном решении особый интерес представляет сопоставление гармоний *целотонных с чисто-диатоническими и хроматическими*.

Гармонический оборот в начальной фразе содержит эллиптический оборот — цепочку септаккордов в верхне-квартвовом соотношении, где гармония первого такта — нотируется как побочная доминанта к субдоминанте и разрешается в обращение альтерированного вводного септаккорда, имитируя последовательность двух септаккордов в верхне-квартвовом соотношении.

Этот оборот ложится в основу третьего предложения, построенного как продолжение доминантовой цепи из начального оборота.



Пример 20 [1, с. 116]

Задача написана в двухчастной репризной форме. Тональный план первого периода содержит большетерцовый ряд мажорных тональностей — F-dur, A-dur и Des-dur. Середина также построена на терцовом ряде тональностей, но уже минорных, родственных главной: b-moll и d-moll, подводящих к репризе в F-dur.

Интонационный материал гармонической ткани можно назвать *моноинтонационным* — построенным на развитии исходной интонации, которая проходит во всех голосах ткани, как в прямом, так и в обратном виде, и во всех разделах формы. Интонация начальной фразы образует и *удвоения* ведущего голоса, и *имитирует* его, и образует *противовдвижение*, как в исходном ритме, так и в увеличении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В., Степанов А. Задачи по гармонии. М.: Музыка, 1973. 128 с.
2. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М.: Музыка, 1969. 454 с.
3. Кириллова В., Наумов Л., Степанов А., Таранущенко В. Практические задания к курсу гармонии / ГМПИ им. Гнесиных. М.: [Б. и.], 1976. 43 с.
4. Мясоедов А. Задачи по гармонии. 4-е изд. М.: Музыка, 1994. 110 с.
5. Мутли А. Мелодические функции голосов многоголосной музыки // Проблемы организации музыкального произведения: Сб. науч. тр. / МГК им. П.И. Чайковского. М.: [Б. и.], 1979. 147 с.
6. Мутли А. Сборник задач по гармонии: Учебное пособие для музыкальных училищ и консерваторий. 7-е изд. М.: Музыка, 1986. 147 с.
7. Серeda В.П. Загадки гармонической ткани. «Новая модальность» в романсах С. Рахманинова. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. 80 с.
8. Серeda В.П. Как оживлять звуки, как открывать музыку. Логика классической тональной системы. М.: Классика—XXI, 2011. 196 с.
9. Серeda В.П. О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки: размышления, обращенные к педагогам-музыкантам и любителям музыки. М.: Классика—XXI, 2010. 110 с.

*ЭРТА*

Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано («ЭПТА»)



объявляет о подписке на журнал

**ФОРТЕПИАНО**

на 2-е полугодие 2014 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования — от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т. ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

Подписной индекс журнала — **34207**  
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»