

к современной. Взаимодействие традиций и новаторства выступает в специфических формах синтеза музыки и слова, что также требует пристального внимания музыковедов. Статьи сборника, несомненно, продвинул вперед исследование связей, соединяющих музыку XX века с прошлым, и будут способствовать выявлению того специфического качества, которое отличает музыкальное творчество нашего времени.

От редколлегии

М. КАРАСЕВА

МОДАЛЬНЫЕ ЛАДЫ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

(К ПРОБЛЕМЕ ИХ СЛУХОВОГО ОСВОЕНИЯ)

Одна из основных особенностей музыки XX века состоит в расширении ее ладогармонической основы путем использования в профессиональном творчестве огромного разнообразия ладов, имеющих в большинстве своем фольклорные источники. Новую модальность, характерную для музыки Стравинского, Бартока, Шостаковича, Хачатуряна, Свиридова, Эшпая и многих других композиторов, можно определить как систему, отличную от мажорно-минорной гармонической тональности, основанную на мелодических ладовых связях звуков, объединяемых одним или несколькими устоями. Слуховое освоение музыкальных закономерностей данной системы в вузовском курсе сольфеджио должно стать естественным и необходимым продолжением процесса ладового воспитания профессионального музыкального слуха, отвечающего потребностям современной музыкальной практики.

Основная проблема освоения ладов модального типа состоит в том, что, в отличие от мажора и минора, модальные лады не обладают такой высокой степенью централизованности, при которой главный устой на протяжении всей мелодии воспринимался бы остро, в виде непрерывно ощущаемой высоты. Данная проблема начала рассматриваться в курсах сольфеджио (прежде всего в ряде методик социалистических стран) со второй половины XX века.¹ В качестве одной из главных наметившихся здесь тенденций можно указать последовательное

¹ Подробно эти методики рассматриваются в работе: Карасева М. К проблеме слухового освоения музыки XX века. Систематизация методик сольфеджио: Машинопись. - М.; МДОЛК, 1982.

Среди зарубежных работ по сольфеджио, касающихся освоения модальных ладов в этом плане выделяются следующие: Васильевич М. Единогласни солфеджо. Заснован на народном певању. - Београд, 1962; Димандиев А. Метод за възпитаване на музикален слух върху български народни интонации и метроритми. - София, 1971; *Jussani V. Solfegeji. - Vol. 1-2. - Bucuresti, 1965, 1966; Jussani V. Teorie și solfegeji. - Bucuresti, 1970.*

расширение круга изучаемых ладов. При этом, однако, слуховое освоение модальных ладов ограничивается как правило знакомством с гаммами данных ладов. Недостаточно разработана система упражнений, направленная на выявление слухом специфических ладовых тяготений в одноголосии, подобная той, которая существует в методике освоения мажора и минора. Почти полностью незатронутой в сольфеджио остается область модальных ладов в многоголосии – их характерная аккордика и аккордовые обороты (широко применяемые в современном композиторском творчестве).

Состояние методики слухового освоения модальных ладов, таким образом, требует разработки системы комплексного их освоения. Основные принципы подобной разработки и представлены в настоящей работе.

Представляется, что в основу методики слухового освоения модальных ладов должен быть положен принцип рассмотрения лада как совокупности трех его главных компонентов:

- а) мелодических тяготений в звукоряде;
- б) функциональной связи ступеней-аккордов в ладу;
- в) характерных аккордов лада.

При этом в методическом отношении целесообразно разделить всю область модальных ладов на две группы:

1. Монолады – лады с постоянным устоем и фиксированным звукорядом.
2. Переменные лады – лады с переменностью ладовых устоев или звукорядов.¹

СЛУХОВОЕ ОСВОЕНИЕ МОНОЛАДОВ

Специфика данной группы ладов состоит в своего рода устойчивой характеристичности их звучания. Из этого следует, что методика слухового освоения должна быть направлена на кристаллизацию в музыкальном сознании типологических признаков какого-либо лада посредством накопления в памяти определенного числа мелодических и гармонических формул,

¹Полилады, образуемые одновременным сочетанием по вертикали двух или нескольких различных ладов, в данной работе не рассматриваются.

позволяющих узнавать и воспринимать данный лад как единый интонационный комплекс. Опорой для выработки такой методики может служить ладопопевочный принцип, получивший значительное применение в конце XIX – XX веке в освоении мажора и минора.¹

Рассмотрим конкретно возможности использования принципа ладовой попевки для освоения различных типов модальных моноладов в порядке возрастания их интонационной трудности.

Натуральные и смешанные лады

В данной группе выделяются четыре основных типа ладов:

- 1) пентатоника, 2) семиступенные диатонические лады, 3) гомолинные лады, 4) смешанные семиступенные и неоктавные лады.

Пентатоника. Интонационная специфика пентатонных антемитонных звукорядов создается отсутствием привычных тяготений вводного тона в первую ступень. На базе слухового освоения пентатоники закладываются основы ощущения модальных принципов развития мелодии. При изучении пентатонного звукоряда рекомендуется активно использовать прием ломаного движения по звукам гаммы, так как оно в большей степени способствует запоминанию ладомелодических моделей, чем прямое движение (пример 1).

Изучении пентатоники в вертикальных ладовых комплексах связано, в первую очередь, с освоением наиболее распространенных нетерцовых бесполутоновых аккордов. На начальном этапе их освоения следует подчеркивать интонационную связь данных аккордов с соответствующими им пентатонными звукорядами (пример 2).

Семиступенные диатонические лады. Основной акцент в изучении этой группы ладов должен быть сделан на усвоении характерных мелодических тяготений (поскольку освоение звукорядной структуры ладов не представляет специальной труд-

¹ Этот принцип получил отражение, в частности, в следующих работах: Альбрехт К. Курс сольфеджий. – М., 1926; Ладухин Н. Курс сольфеджио в пяти частях. – М.-П., 1923; Агаянов А. Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио. Воспитание музыкального слуха. Вып. 2.

ности). Укажем главные направления работы в данной области: а) освоение типичных мелодических каденций лада (с затрагиванием характерных ступеней); б) слуховое осознание отличия характерных ладовых тяготений от альтерационных изменений в мажоре и миноре путем сравнения ходов: повыш. $\hat{4} - \hat{5}$ в мажоре и $\hat{4} - \hat{3}$ в лидийском ладу (и т.п.)¹.

Изучение гармонической модели каждого семиступенного лада включает в себя освоение: а) характерных аккордовых оборотов лада; б) отдельных нетерцовых аккордов, один или несколько звуков которых являются характерными для данного ладового звукоряда (пример 3).

Отметим, что при освоении аккордовых оборотов происходит постепенная подготовка слуха к восприятию функциональных связей в системе расширенной тональности: а) аккорды мажоро-минорной системы - нП, У⁻ (миксолидийский лад), П⁻, П⁺ (дорийский лад); б) аккорды хроматической системы - нП, нП (фригийский лад), П⁻, УП⁺ (лидийский лад).

Гемиольные лады. Особенностью данной группы ладов является присутствие в них увеличенной секунды как характерного, интонационно акцентируемого мелодического интервала. Поэтому необходимо отличать гемиольные лады от гармонических видов мажора и минора, подчеркивая в упражнениях полуратоновые интонации в мелодии.

На материале аккордовых оборотов гемиольного мажора и минора продолжается процесс освоения элементов расширенной тональности - появляются соответственно аккорды нП в мажоре и УП⁺ в миноре.

- М., 1985; Максимов С. Методы воспитания ладотонального слуха на уроках сольфеджио. - М., 1973; *Giuliani v. Tesche*. 4. *solfeggi*. - Вишисти, 1970.

¹ В настоящей работе используются обозначения, принятые в советской Музыкальной энциклопедии:

- 1) Звукоступени лада обозначаются арабскими цифрами с пометой $\wedge$ - 1, 2. Ступени, указывающие на аккорды в тональности, обозначаются римскими цифрами - I, II и т.д.
- 2) Высокие ступени обозначаются буквой "в" - в2, вП.
- Низкие ступени обозначаются буквой "н" - н2, нП.
- 3) Мажорное и минорное трезвучия обозначаются соответственно знаками < и > при римской цифре - I<, I>.

Среди нетерцовых аккордов, имеющих интонационные связи с гомолиными звукорядами, можно выделить: а) минорное трезвучие с тритоном; б) мажорное трезвучие с полутоном (включая обращения этих аккордов). Здесь же целесообразно начать рассмотрение аккордов с двойной терцией (пример 4).

Смешанные семиступенные лады. Эти лады образуются в музыке в основном в результате смещения звукорядов: а) двух или нескольких семиступенных диатонических ладов; б) семиступенных диатонических ладов с гомолиными ладами; в) двух или нескольких гомолиных ладов; г) семиступенных диатонических или гомолиных ладов с гармоническими и мелодическими видами мажора и минора.

Следует отметить, что сложность интонирования смешанных ладов зависит не столько от количества "альтераций" (по сравнению с интонационными моделями мажора или минора), сколько от местоположения "измененных" ступеней относительно друг друга. Конкретно эта зависимость выражается в следующем:

1. Ладовый звукоряд интонируется тем легче, чем симметричнее расположены высокие и низкие ступени. Так, например, при фиксации слухом $\widehat{B2}$ в мажоре ожидается также $\widehat{B4}$, при слуховом восприятии $\widehat{H1}$ в миноре предполагается появление $\widehat{H2}$ и т.п.

2. Сочетание высоких и низких ступеней в одном звукоряде интонируется тем легче, чем farther расположены эти ступени друг от друга.

Приведем примеры ладов для активного слухового освоения (пример 5).

Принципы освоения мелодических моделей этих ладов подобны тем, которые уже описаны выше. В аккордовых оборотах появляются следующие ступени-аккорды, используемые в системе расширенной тональности: $\Pi^>$ ("молдавский" лад), $\Pi^<$ (доминантовый лад) в мажоре; $\Pi^<$ (украинский лад) в миноре.

Неоктавные лады. Под ними понимаются лады, в звукоряде которых отсутствует принцип октавной повторности (в основе звукоряда может лежать повторность трихордов, тетракордов и т.д.). По интонационной природе эти лады восходят к

нетемперированным четвертитоновым системам. Вследствие этого в курсе сольфеджио их целесообразнее проходить в плане общего слухового ознакомления с отдельными наиболее характерными их видами, встречающимися в различных национальных культурах. Для успешного преодоления трудностей интонирования "вариантных" ступеней лада одноголосное пение их следует предварить двухголосным с выдерживанием звука главного устоя (пример 6).

При освоении смешанных семиступенных и неоктавных ладов продолжается знакомство с двутерцовыми аккордами (септ- и нонаккордами) (пример 7).

Симметричные лады

В данную группу входят хроматические лады, образующиеся в результате деления октавы (12-ти полутонов) на равные части: шесть, четыре, три, две. В отличие от натуральных (например, смешанных) ладов, симметричные лады в своем полнозвучном варианте в народной музыке встречаются нечасто, однако отдельные мелодико-гармонические обороты этих ладов составляют характерную черту многих произведений народного и профессионального творчества. Таким образом, прочное слуховое освоение основных видов симметричных ладов оказывается базой для ладового слышания многих явлений сложинтонационной мелодики и гармонии XX века.

Главная проблема изучения симметричных ладов в курсе сольфеджио связана с тем, что их температурная природа находится в несоответствии с природой вокальной интонации. Принцип симметричности в повторении ладовых ячеек вызывает изобилие уменьшенных и увеличенных интервалов, что нередко связано с разомкнутостью ступенного состава звукоряда (например, целотоновый звукоряд от "до" имеет краевые тоны "до - си-диез"). Это создает необходимость частых энгармонических замен звуков, внешне фиксированных через изменение их названий.

Область симметричных ладов в существующих методиках сольфеджио затронута еще очень мало. Их изучение ограничивается пока отдельными упражнениями на пение гаммы "тон-полу-тон" и целотоновой гаммы. Здесь выделяются работы Г. Виногра-

дова¹ и Н. Малиборского². Они отражают две различные тенденции в освоении симметричных ладов:

а) мысленной дитонизации хроматических ступеней при интонировании (см. в работе Виноградова – разделы 4, 5, с. 35, 46);

б) пения ячеек симметричного лада с представлением начального звука каждой из них в качестве первой ступени новой (мажорной или минорной) тональности (см. в работе Малиборского, с. 22–23).

Первая тенденция базируется на трактовке симметричных ладов (уменьшенного и увеличенного по терминологии Г. Виноградова) как ладов производных от мажора и минора. При этом не учитывается хроматическая природа симметричных ладов, где каждый звук имеет основное, а не альтерационное значение и соответственно таким же образом должен быть интонирован.

Вторая тенденция, выделение в сложолодовой структуре отдельных интонационных ячеек, в общих чертах отражает природу симметричных ладов. Однако в качестве самостоятельной ладовой концепции их слухового освоения она оказывается односторонней, так как не затрагивает вопрос о необходимости осознания ладовой модели в целом и удержания общего интонационного строя. Это осуществляется, в первую очередь, путем удержания в памяти главного устоя лада. При потере чувства устоя пение цепочки ладовых ячеек неминуемо приводит к фальшивому звучанию тона октавного повторения в звукоряде.

Рассмотрим пути последовательного освоения симметричных ладов, отобрав для активного слухового освоения следующие их виды (пример 8).

Представляется, что ведущим принципом слухового освоения любого симметричного лада является нахождение интонационно-корректирующих высот в ладовом звукоряде посредством при-
менения различных вариантов гармонического "подтекста" лада. Слух должен уметь воспринимать симметричные лады в разностороннем гармоническом освещении, то есть именно так, как они и

¹Виноградов Г. Интонационные трудности. – Киев, 1977.

²Малиборский М. Ладові основі сольфеджіо // Музика, 1977. – № 3.

применяются в музыке. Укажем три главных варианта гармонического "подтекста":

1. Мажорно-минорная трактовка лада (тонально-модальный вариант). Ладовые звукоряды, допускающие мажорно-минорную аналогию (то есть имеющие в основе большие и малые трезвучия или терции) трактуются как лады с низкими и высокими ступенями, наподобие смешанных ладов (пример 9а).

2. Собственно симметрично-ладовая трактовка. Основой гармонического "подтекста" становится один из наиболее характерных аккордов данного лада (в зависимости от его структуры) — уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие, более сложные, нетерцовые аккорды или тритон (пример 9б).

3. Сочетание ячеек симметричного лада трактуется как быстрое сопоставление тональностей в мажоре и миноре (пример 9в).

Для сохранения чувства единого устоя лада последний вариант необходимо применять по возможности в сочетании с двумя остальными.

При освоении интервальных и аккордовых оборотов в симметричных ладах особое внимание следует обратить на дублировки ладовой гаммы "мессияновского" типа (в частности, наиболее ярко представляющие гармоническую модель лада "тон-полутон", пример 10).

Важной проблемой, встающей при комплексном слуховом освоении симметричных ладов, является отбор основных видов нетерцовых аккордов, наиболее характерных для названных ладов. Сюда следует прежде всего отнести четырехголосные аккорды с большой септимой (уменьшенной октавой), которые рассматривались нами выше в ином ладовом контексте. Помимо этого надо выделить также группу пятиголосных аккордов, в основном, интонационно производных от соответствующих четырехголосных (пример 11).

СЛУХОВОЕ ОСВОЕНИЕ ПЕРЕМЕННЫХ ЛАДОВ

Лады с переменными устоями. Ключевой задачей их освоения является запечатление в памяти высотного соотношения ступеней определенного звукоряда и выработка навыка гибкой слуховой фиксации меняющихся устоев. Для решения этой зада-

чи предлагается использовать методику звукорядной (модальной) попевок, то есть группы тесситурно сопряженных звуков определенной высоты и диапазона, не обладающей явно выраженным главным устоем. Отдельные проявления данной методики можно наблюдать при анализе некоторых зарубежных работ по сольфеджио, в частности, учебников П.Хиндемита, М.Васильевича и А.Диазандиева.¹

Принцип звукорядной попевки рекомендуется применять в 2-х типах упражнений: а) пении заданной попевки с выделением каждого ее звука как устоя; б) пении заданных попевок с "переинтонированием" их на фоне различных опорных аккордов (пример 12).

Лады с переменными звукорядами. Главная проблема их освоения заключается в том, что при перемене звукоряда новые звуковые последования в ладу имеют тенденцию как бы стирать след от предшествующих. Это создает препятствие пониманию подобных структур как единого целого с общим устоем. Для сохранения интонационного строя необходимо владеть ощущением "перспективы интонирования" (термин А.Островского).² Островским разработан ряд отдельных упражнений на выработку этого ощущения.³

Обобщив данную проблему, укажем на основные условия, необходимые для развития чувства интонационной перспективы в ладовом мышлении: 1. Расширение ладоинтонационного запаса в музыкальной памяти; 2. Навыки удержания в памяти основных опор лада; 3. Владение техникой быстрых мысленных переключений на разные типы ладовых звукорядов.

Отдельно следует рассмотреть звукорядную переменность в симметричных ладах, выделив три ее типа:

I Hindemith P. Elementary training for musicians. - New York, 1946;

Васильевич В. М. Одногласни солфеѡ. Заснован на народном певанѡ. - Београд, 1962; Диазандиев А. Метод за възпитаване на музикален слух върху български народни интонации и метроритми. - София, 1966.

² Островский А. Методические основы и структура учебника сольфеджио. - Л., 1958. - С. 26.

³ Островский А. Учебник сольфеджио. - Вып. 3-4. - Л., 1974, 1976.

1. Смена позиций лада (то есть перемещение лада на другую высоту в границах одной звукорядной ячейки), связана со сменой высоты устоя.

2. Смена звукорядов в рамках одного лада (с сохранением одного устоя), например, смена звукоряда "1-2" на "2-1".

3. Смена типа ладового звукоряда при одном устое (например, лад "1-2" сменяется ладом "1-3" и т.п.).

Приведем примеры упражнений на освоение переменнорядных симметричных ладов (пример 13).

В заключение коснемся проблемы подбора художественных образцов для слухового освоения модалных ладов. В существующих пособиях по сольфеджио подобные образцы как правило заимствуются из народно-песенных источников. Музыка композиторов XX века не получила еще здесь должного отражения. В связи с этим представляется целесообразным указать в настоящей работе некоторые примеры из музыки XX века, которые могут быть рекомендованы для пения и музыкального диктанта.

Пентатоника

К.Дебюсси. "Детский уголок". "Колыбельная слону", т. I-8.

М.Равель. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, ч. III, т. I-9.

И.Стравинский. "Весна священная", "Вешние хороводы", т. I-6.

Семиступенные диатонические лады

Г.Свиридов. "Курские песни", № I, "Зеленый дубок", т. I-17.

В.Гаврилин. "Русская тетрадь", "Страдания", т. I-II.

В.Шебакин. Квартет № 8, ч. I, т. I-II.

А.Эшпай. Концерт для скрипки с оркестром № I, ч. III, т. I-33.

Б.Барток. Концерт для скрипки с оркестром № 2, ч. I, т. I-8.

Гемидольные лады

В. Шебакин, Квартет № 5, ч. II, т. I-14.

Б.Барток. "Микрокосмос", № 58, т. I-19.

Смешанные семиступенные лады

Б.Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. IV, т. I-6.

И.Стравинский. "Жар-птица", "Поганный пляс", т. I-22.

Д.Шостакович. "Из еврейской народной поэзии", "Песня девушки"

А. Хачатурян. "Гаяне", № 42, "Шалахо", т. I-8.

С.Рахманинов. Симфония № 3, ч. II, т. I-5.

Г.Свиридов, "Коляда", т. I-I7.

Неоктавные лады

Б.Барток. "Микрокосмос", № 52.

Д.Шостакович. Квартет № 10, ч. IV, т. I-I2.

Симметричные лады

О.Мессиян. Квартет "На конец времени", ч. IV, т. I-8.

А.Хачатурян. "Гаянэ", пролог, № 4, т. I-9.

В.Баркаускас. Концерт для альта с оркестром, ч. II, т. I-I6.

Б.Барток. "Микрокосмос", № 88.

К.Дебюсси. "Шесть античных эпитафий", № 2, т. I-5.

М.Равель. "Дитя и волшебство", дуэт кота и кошечки.

Б.Барток. "Микрокосмос", № 109.

И.Стравинский. "Петрушка", карт. 2, лейтмотив Петрушки.

Н.Сидельников. "Русские сказки", № 7, т. I-9.

Р.Щедрин. "Концертино", ч. III, т. I-7.