М. Серебряный

СОЛЬФЕДЖИО

на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки

Киев
«Музична Україна»
1987

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Пение по нотам и ритмоинтонационные упражнения 5

Раздел I. Диатоника мажора и минора 8

Ритмические модели. Кратное деление длительностей 8
Одноголосие 9
Многоголосие 20
Ритмические модели. Паузы, равные метрической доле 27
Простые синкопы 27
Примеры для сольфеджирования, содержащие метроритмические сложности 29
Одноголосие 29
Многоголосие 42

Раздел II. Диатоника мелодических ладов народной музыки 46

Пентатоника 46
Лады семиступенной диатоники 54
Ритмические модели. Восьмые паузы. Синкопы 54
Одноголосие 56
Многоголосие 63
Смешанные лады 67
Одноголосие 68
Многоголосие 78

Раздел III. Хроматизмы 81

Ритмические модели. Сложные виды синкоп. Триоли 81
Проходящие и вспомогательные хроматизмы 82
Одноголосие 82
Многоголосие 90
Отклонения и модуляции 94
Одноголосие 94
Многоголосие 100

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. Интонационные упражнения и творческие задания 110

Гармонические схемы (цифровки). Сочинение мелодий на основе гармонических схем 110
Импровизация мелодических построений. Вариационное развитие заданной фразы 121

Рецензент — кандидат искусствоведения *А. В. Конотоп*

ОТ АВТОРА

Открытие отделов эстрадного исполнительства в музыкальных училищах нашей страны поставило перед музыкальной педагогикой ряд достаточно сложных задач. Одна из них — разработка курса сольфеджио для учащихся эстрадных отделов. До настоящего времени практически отсутствуют пособия, учитывающие особенности профессиональной подготовки исполнителей эстрадной музыки и руководителей эстрадных коллективов [1].

Предлагаемое пособие представляет собой первую попытку разработать и систематизировать материал по сольфеджио для учащихся эстрадных отделов музыкальных училищ. Автор ставил перед собой цель придать процессу овладения музыкальной интонацией профессиональную направленность, с одной стороны, формирующую всесторонне развитого музыканта, а с другой — максимально приближенную к эстрадной специализации. В связи с этим основное внимание уделено различным формам овладения интонацией, способствующим развитию творческой активности и самостоятельности, культуры интонирования, познанию логики языка различных музыкальных стилей.

Пособие предназначено для работы в классах сольфеджио на младших курсах (I—II) эстрадных отделов музыкальных училищ и состоит из двух частей. В первой части («Пение по нотам и ритмоинтонационные упражнения») собраны примеры из песенного и инструментального фольклора разных стран, произведений музыкальной классики, образцы советской и зарубежной эстрадной и джазовой музыки. Факт совмещения в пособии трех пластов музыкальной культуры имеет определенную методическую направленность и служит как образовательным, так и воспитательным целям и задачам. Постижение интонационной сути образцов музыкального фольклора, прежде всего народов нашей страны, тщательное изучение музыкальной классики наряду с усвоением интонационных особенностей эстрадной и джазовой музыки формируют и профессиональный уровень молодого музыканта, и его мировоззрение. Практика убедительно доказала, что пособие, предназначенное для работы в классах сольфеджио на эстрадном отделе, не должно ограничиваться узкоспециальными задачами и строиться только на образцах эстрадной и джазовой музыки. Ведь главной целью предмета сольфеджио является воспитание активного профессионального слуха музыканта, и успешное достижение этой цели возможно только через постижение интонационных основ музыки различных стилей, изучение специфических интонационных особенностей каждого из трех пластов музыкальной культуры и выявление их взаимовлияния и взаимодействия. Именно последнее явление стало сущностью процесса развития выразительных средств в современной музыке. Достаточно вспомнить обращение выдающихся композиторов XX века К. Дюбюсси, Д. Мийо, А. Онеггера, И. Ф. Стравинского, П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина и многих других к искусству джаза и органическое введение выразительных средств этого стиля в свое творчество.

Не менее убедительно и обратное влияние «академической» музыки на джаз. Яркий колорит джазовой гармонии можно проследить в творчестве композиторов конца XIX — начала XX вв.: Р. Вагнера, М. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина. А гармонические находки К. Дебюсси и М. Равеля (в частности, использование многотерцовых созвучий в параллельном движении) повлияли на развитие гармонии многих джазовых стилей (от свинга до современных разновидностей).

Уместно здесь вспомнить и Дж. Гершвина, сумевшего органично сплавить в своем творчестве достижения европейской «академической» и американской джазовой музыкальных культур. Огромное количество его идей-мелодий до сих пор вдохновляет джазовых музыкантов всех стран. В основе композиций ведущих мастеров современного джаза Дж. Льюиса, Ч. Кореа и других лежат конструктивные принципы «академического» формообразования. Эти же тенденции можно обнаружить и в творчестве представителей молодой советской школы джазового искусства.

Но вдохновляющей основой, неисчерпаемым источником для музыкантов и «академической», и эстрадно-джазовой ветвей музыкальной культуры был и остается фольклор, народное музыкальное творчество.

[1] В 1976 году Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных выпустил пособие: *Копелевич Б. Г.* Сольфеджио: Учебно-методическое пособие для учащихся музыкальных училищ (эстрадные специализации).— М., 1976. В пособии хорошо разработана методика формирования необходимых профессиональных навыков, приведены яркие образцы музыкального диктанта, гармонические последовательности для слухового анализа. Однако малый тираж, небольшой объем и опора только на собственные примеры затрудняют внедрение этого пособия в широкую практику.

Все эти аргументы подтверждают целесообразность и необходимость совмещения в специализированном учебном пособии по сольфеджио образцов из трех пластов современной музыкальной культуры.

Примеры для пения по нотам расположены в порядке возрастания интонационных сложностей и разделены на группы. Каждой из таких групп предшествуют серии ритмических моделей, предназначенных для сопровождения пения [2]. Эта довольно сложная, но, на наш взгляд, необходимая форма работы (тем более для учащихся эстрадных отделов) способствует развитию ритмоинтонационных навыков, внутреннего слуха, способности одновременно представлять звучание двух и более ритмически автономных линий.

Песенные и инструментальные образцы эстрадной и джазовой музыки снабжены буквенной символикой аккордов, которую можно использовать для составления аккомпанемента на фортепиано во время пения. Эта форма работы отличается от традиционно принятого пения по нотам с аккомпанементом песен, романсов, фрагментов опер, ораторий и кантат тем, что здесь фактуру сопровождения должны находить сами учащиеся под руководством преподавателя, используя в качестве исходных данных запись гармонии в буквенных символах.

Основным материалом второй части пособия («Интонационные упражнения и творческие задания») являются гармонические схемы. Вначале они должны использоваться в качестве основы для пения и сочинения мелодий, а на более позднем этапе обучения — для импровизации.

Процесс обучения импровизации начинается в пособии с усвоения мотивов и фраз, основывающихся на звучании одного функционально определенного и фонически яркого аккорда, затем — двух, трех и более функционально связанных аккордов (например, V_7 — I; II_7 — V_7; VI_7 — II_7 — V_7 и т. д.).

Учитывая растущую популярность эстрадной и джазовой музыки среди молодежи, материал настоящего пособия может быть использован в классах сольфеджио и на других отделах музыкальных училищ, в вечерних музыкальных школах, в старших классах детских музыкальных школ. Некоторые из предлагаемых форм работы вполне приемлемы для работы с коллективами художественной самодеятельности.

Автор выражает глубокую благодарность рецензенту работы, кандидату искусствоведения А. В. Конотопу, музыковедам В. С. Симоненко и Ю. Н. Чугунову, а также преподавателям теоретического и эстрадного отделов Киевского государственного музыкального училища имени Р. М. Глиэра и Московского государственного музыкального училища имени Гнесиных, оказавших большую помощь в создании настоящего пособия.

[2] Пение по нотам с ритмическим сопровождением (остинатная ритмоформула на 1—2 такта) предлагает А. Круминьш в своем сборнике Metodiskais materiāls solfedžo macīšinai. Sostādijis A. Kruminš.— Riga, 1970. Упражнения для пения по нотам с ритмическим сопровождением вводит также А. Л. Островский в четвертом выпуске учебника «Сольфеджио» (Л., 1978).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Пение по нотам и ритмоинтонационные упражнения

Первая часть пособия состоит из трех разделов:
Раздел I. Диатоника мажора и минора.
Раздел II. Диатоника мелодических ладов народной музыки:
1. Пентатоника;
2. Лады семиступенной диатоники;
3. Смешанные лады.
Раздел III. Хроматизмы:
1. Проходящие и вспомогательные хроматизмы;
2. Отклонения и модуляции.

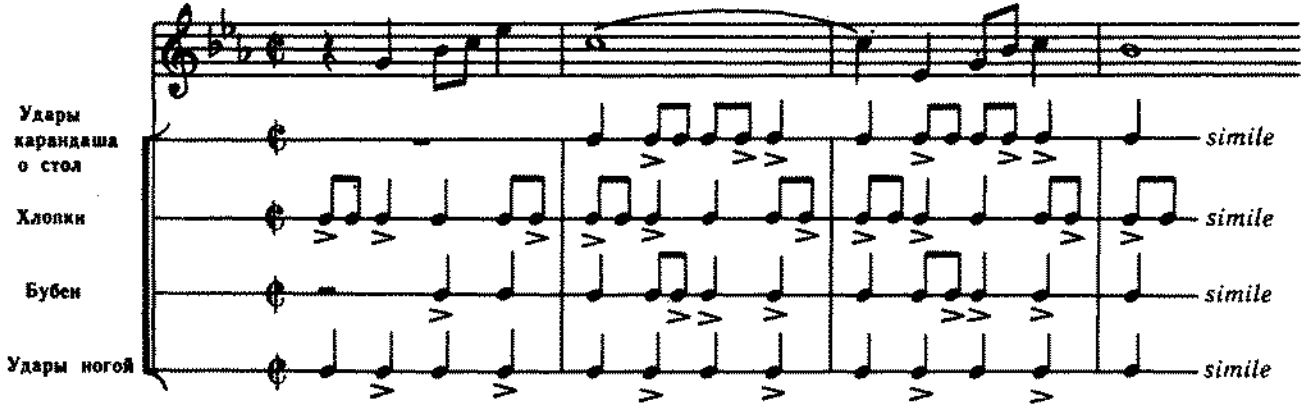
Примеры во всех разделах расположены в порядке возрастания интонационных (звуковысотных и ритмических) сложностей. В конце каждого раздела представлены многоголосные примеры (за исключением главы «Пентатоника», в которой представлены лишь два двухголосных образца).

В первый раздел «Диатоника мажора и минора», а также в главу «Пентатоника» включены примеры с разнообразными метроритмическими сложностями: группами «пунктирного» ритма, различными видами синкоп, группами некратных делений длительностей (дуоли, триоли, квинтоли и пр.), а также примеры в смешанных и переменных размерах.

Ритмически сложные обороты выделены в нотах пунктирными скобками (за исключением примеров с переменными размерами, в которых ритмической сложностью является смена метра). Для преодоления этих сложностей вначале необходимо тщательно просчитывать метрические доли. Когда воспроизведение этой ритмоинтонации будет происходить без затруднений, следует добиваться эмоционально наполненного ее исполнения как бы «на одном дыхании», добиваясь естественного движения от одной метроритмической опоры к другой.

Пение по нотам с ритмическим сопровождением на начальном этапе требует предварительной подготовки. Нотный текст и избранная или заданная остинатная ритмоформула разучиваются отдельно, после чего учащийся должен мысленно, внутренним слухом четко представить себе совмещение двух ритмических линий — мелодии и остинатной фигуры сопровождения. Когда эти две линии «совместятся» в слуховом представлении учащегося, пение мелодии вслух с ритмическим аккомпанементом особой проблемы не составит.

Предложенные однотактовые ритмоформулы можно составлять, получая остинатные фигуры сопровождения протяженностью на два, три и более тактов. Это одновременно и усложнит, и динамизирует работу над освоением ритмоинтонации. Динамизировать эту работу можно также, составляя ритмические «партитуры» из заданных или собственных ритмических моделей. Для этого следует отобрать несколько ритмоформул и поручить их воспроизвести нескольким учащимся (или группам учащихся). При этом весьма желательно добиваться тембрального различия ритмических линий. Например, одну модель прохлопываем, вторую воспроизводим ударами карандаша о стол, третью — при помощи какого-либо ударного инструмента, заранее приготовленного для этой цели.



Процесс работы над пением по нотам с ритмическим сопровождением необходимо направить на освоение жанровой и стилевой специфики метроритма в эстрадной и джазовой музыке.

где он играет ведущую роль. Импульсивность метроритма достигается здесь несколькими способами, совокупность которых получила общепризнанное название «свинг» [1]. Помочь освоению этого очень сложного стиля могут следующие приемы [2]:

1. Восьмые длительности одной счетной доли воспроизводятся либо как пунктир, либо как триоль:

2. Акцентируются, как правило, слабые доли (или части долей):

3. При сочетании нескольких ритмических моделей акценты в них не совпадают, что необходимо учитывать при составлении ритмических партитур (см. пример 1).

Но основной прием свинга — синкопирование, которое в данном случае заложено в самих ритмоформулах. Простые виды синкоп вводятся во второй главе и усложняются в последующих.

Одной из важнейших задач курса сольфеджио является воспитание ладового слуха. Решению этой задачи прежде всего должен помочь навык настройки в тональности исполняемого произведения или фрагмента: пение гамм и разрешение неустойчивых ступеней; пение аккордов главных ступеней лада и импровизация на их основе; интонационные упражнения с использованием «столбицы» и т. д. В подвинутых группах рекомендуется как можно раньше вводить настройку внутренним слухом по заданному аккорду, позже — по одному звуку тональности.

Развитие ладового слуха — это прежде всего развитие внутренних слуховых представлений. Поэтому внутренний слух должен «работать» всегда. Кроме вводимой ладотональной настройки внутренним слухом, рекомендуется также на каждом занятии разучивать один из образцов внутренним слухом, затем петь его в основной тональности, а далее петь и записывать по памяти в разных тональностях.

Одной из основных задач всех интонационных форм работы на уроках сольфеджио является выработка чистой интонации, без которой невозможно выразительное, художественно осмысленное музицирование. Важнейшее условие ее формирования — развитие элементарных вокальных навыков. Практика показывает, что недооценка преподавателем этого условия часто сводит к нулю все усилия. С первых же занятий необходимо прививать учащимся приемы точной атаки звука, без «подъездов» и «нащупываний», а к приемам, характерным для эстрадной и джазовой музыки (портаменто, глиссандо), переходить после того, как сформируется навык предслышания звука. Освоение приемов постановки дыхания, атаки звука непременно должно сочетаться с развитием ощущения лада и внутреннего слуха. Учащийся должен твердо усвоить правило: «сначала слышу интонационный оборот — потом пою».

Еще один немаловажный фактор чистого и выразительного интонирования — эмоциональное состояние исполнителя. «Верное музыкальное переживание и чувство ансамбля воспитывают в каждом участнике лучшего контролера собственной интонации» [3].

Для пения с аккомпанементом предназначены примеры эстрадной и джазовой музыки, снабженные буквенной символикой аккордов. Она быстро усваивается учащимися. По буквенным символам легко и просто научиться находить соответствующий звуковой состав аккорда. Поскольку существует несколько вариантов обозначения аккордов, приводим принятую в настоящем пособии систему их записи.

Прописными буквами латинского алфавита (A, B, C, D, E, F, G, H) обозначаются мажорные трезвучия, построенные на соответствующих звуках *(ля, си-бемоль, до, ре, ми, фа, соль, си)*. Аккорды, построенные на остальных звуках двенадцатиступенной темперированной системы, обозначаются следующим образом:

A♭ — *ля-бемоль*, C ♯ — *до-диез*, D♭ — *ре-бемоль* и т. д.

Примеры обозначения других аккордов:

Am — минорное трезвучие (в данном случае *ля*-минорное, звуковой состав: *ля — до — ми*);

[1] От англ. swing — качание.

[2] См.: *Бриль И. М.* Практический курс джазовой импровизации.— М., 1979, с. 46—47.

[3] *Островский А. Л.* Методика теории музыки и сольфеджио.— Л., 1970, с. 172.

A^7 — малый мажорный септаккорд (*ля — до-диез — ми — соль*);

$Amaj^7$ — большой мажорный септаккорд (*ля — до-диез — ми — соль-диез*);

A^+ — увеличенное трезвучие (*ля — до-диез — ми-диез*);

A^6 — мажорное трезвучие с секстой (*ля — до-диез — ми — фа-диез*);

Am^6 — минорное трезвучие с большой секстой (*ля — до — ми — фа-диез*);

Am^7 — малый минорный септаккорд (*ля — до — ми — соль*);

$Am^{7\flat5}$ — малый септаккорд с уменьшенным трезвучием (полууменьшенный септаккорд: *ля — до — ми-бемоль — соль*);

A^0 — уменьшенный септаккорд (*ля — до — ми-бемоль — соль-бемоль*);

$A^{7\flat5}$ — малый мажорный септаккорд с пониженной квинтой (*ля — до-диез — ми-бемоль — соль*);

$A^{7\#5}$ — малый мажорный септаккорд с повышенной квинтой (*ля — до-диез — ми-диез — соль*);

A^6_7 — малый мажорный септаккорд с секстой вместо квинты (*ля — до-диез — фа — соль* — в тональности *ре* минор и *ля-до-диез — фа-диез — соль* в тональности *ре* мажор);

A^9 — большой нонаккорд (*ля — до-диез — ми — соль — си*);

$A^{\flat9}$ — малый нонаккорд (*ля — до-диез — ми — соль — си-бемоль*).

При необходимости конкретизировать (если это целесообразно) вид аккорда используются дробные символы, где верхний («числитель») обозначает звуковой состав аккорда, а нижний («знаменатель») — нижний звук вертикали — бас. Например: $\frac{A^7}{E}$ — терцквартаккорд малого мажорного септаккорда с основным тоном *ля* и басом *ми* (*ми — соль — ля — до-диез*); $\frac{Amaj^7}{H}$ — большой мажорный септаккорд с основным тоном *ля* от баса *си* (*си — ля — до-диез — ми — соль-диез*) и т. д.

Буквенной символикой обозначены аккорды только в образцах эстрадной и джазовой музыки, так как аккомпанемент, более или менее произвольно составляемый по этим обозначениям, является элементом вольной интерпретации, типичной для исполнения данных стилей. Так называемой «академической» музыке вольная интерпретация почти не свойственна, и ее исполнение предполагает воспроизведение, адекватное авторскому замыслу. Поэтому музыкальные примеры из произведений композиторов-классиков не снабжены буквенными обозначениями аккордов и предназначены только для пения по нотам с ритмическим сопровождением.

Гармонические последовательности эстрадных и джазовых тем в буквенной символике можно использовать, предлагая учащимся аккомпанировать себе на фортепиано во время пения по нотам. При этом аккорд целесообразно играть правой рукой в тесном расположении, а левой — бас (сначала основной тон аккорда, а далее усложнять движение баса, применяя обращения аккордов). Особое внимание необходимо уделять с самого начала плавному соединению аккордов в правой руке, привлекая в качестве «контролера» слух учащегося. Преподаватель должен при этом тонко и умело «подводить» учащихся к отбору оптимального соединения аккордов в каждом конкретном случае, тем самым способствуя овладению фактурой аккомпанемента.

Обычно группы эстрадного отдела составлены из учащихся различных исполнительских специальностей: пианистов, духовиков, гитаристов, бас-гитаристов, ударников. Если учесть, что такая пестрота в одной группе усиливается еще разницей в уровне подготовки, станет понятной необходимость тонко и тщательно продумывать способы работы на уроках. Дифференцировать материал при групповых занятиях не представляется возможным: нельзя ведь в одной группе на одном занятии предлагать, например, различные диктанты представителям разных специальностей или петь совершенно разные музыкальные примеры. Но индивидуальный подход к учащимся тем не менее обязателен. Поэтому преподаватель сталкивается с необходимостью дифференцировать уровень заданий, используя один и тот же материал для всех учащихся группы. Учащимся со слабой подготовкой (как правило, гитаристы, ударники, которые часто приходят в училище из художественной самодеятельности, духовики) предлагаются задания несложные, например, аккомпанировать собственному пению, тщательно продумывая построение и плавное соединение аккордов, использовать простейшие виды фактуры (бас — аккорд или арпеджированный в восходящем движении аккорд) и т. д. От учащихся с более высоким уровнем подготовки следует требовать более четкого и технически совершенного исполнения музыкальных примеров, сопровождения их сложными ритмоформулами, применять более развитую фактуру аккомпанемента, петь музыкальные примеры в других тональностях (транспозиция при пении с листа) и т. д. Этот перечень рекомендаций можно было бы продолжить, однако в процессе групповых занятий сольфеджио каждый преподаватель, безусловно, найдет необходимые эффективные

приемы и методы индивидуальной работы с учащимися, что будет способствовать успешному воспитанию всесторонне развитого музыканта-профессионала.

Таким образом, материал первой части пособия предназначен для развития различных музыкальных данных учащихся (памяти, внутреннего слуха, чувства метроритма, ладового и гармонического слуха), а также для приобретения навыков, определяющих эффективность профессиональной деятельности будущих молодых исполнителей (пение по нотам, ансамблевое интонирование, аккомпанирование на фортепиано, воспроизведение ритмоинтонации и т. д.).

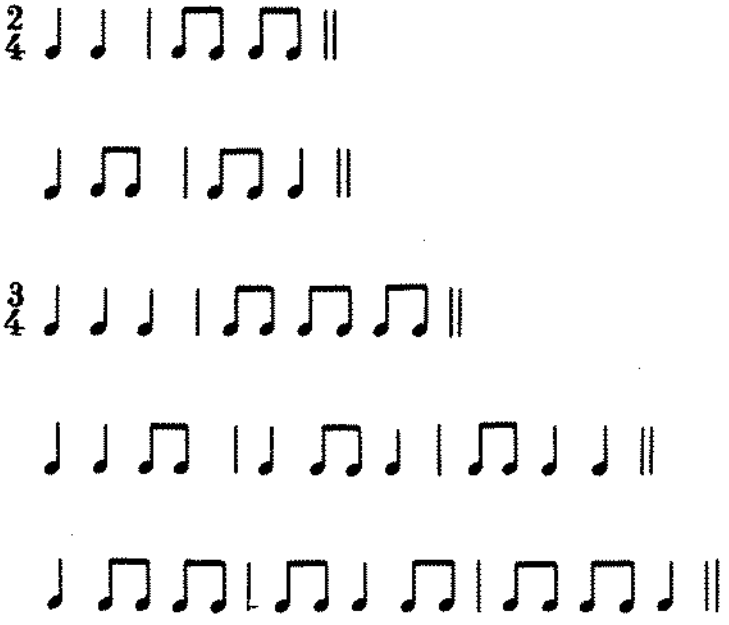
Раздел I

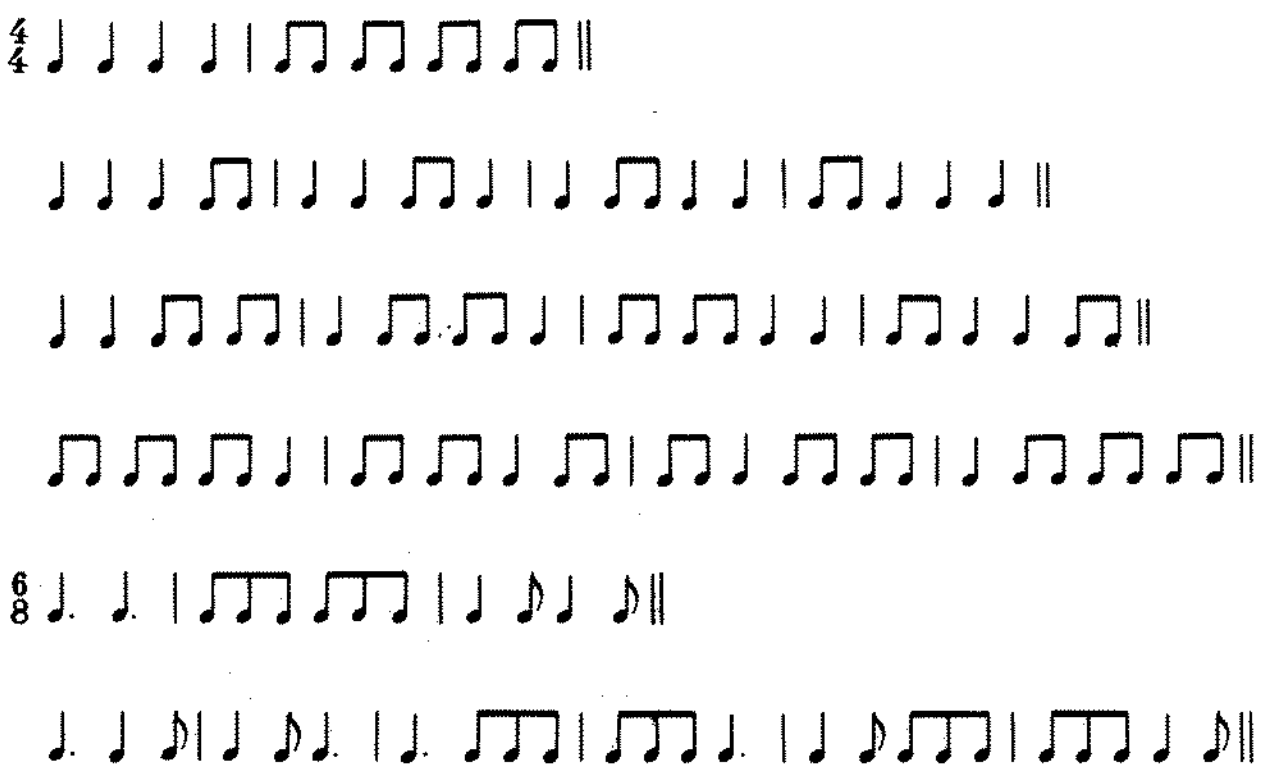
ДИАТОНИКА МАЖОРА И МИНОРА

РИТМИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ. КРАТНОЕ ДЕЛЕНИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ

Первая серия ритмических моделей, предназначенных для сопровождения пения по нотам, представляет собой комбинации простейших видов ритмических фигур в наиболее часто встречающихся размерах — $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{6}{8}$. Каждая метрическая доля такта воспроизводится либо в своей полной длительности, либо в кратном делении.

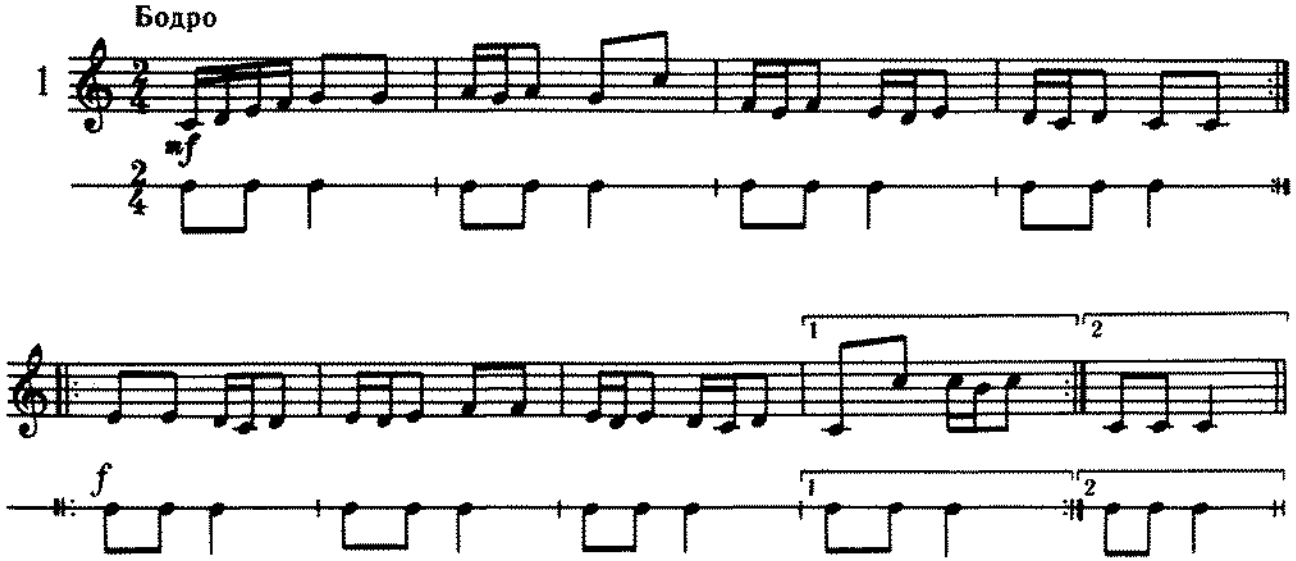
Первый ряд ритмических моделей в каждом из предложенных размеров составлен из последовательности длительностей полных метрических долей или равных им более мелких. Остальные (второй, третий и т. д.) ряды построены на чередовании крупных и мелких длительностей. Принцип составления моделей состоит в перестановке ритмических элементов такта. Он остается определяющим в составлении более сложных ритмических рисунков в последующих сериях моделей. Выбор же модели для сопровождения пения в каждом конкретном примере ни в коем случае не должен быть механическим. Рекомендуем все отрывки, предназначенные для домашней проработки, сначала петь с листа в классе на занятиях и тщательно подобрать к ним соответствующую группу моделей ритмического сопровождения. Напоминаем, что при воспроизведении ритмических моделей весьма желательно использовать так называемые приемы свинга.



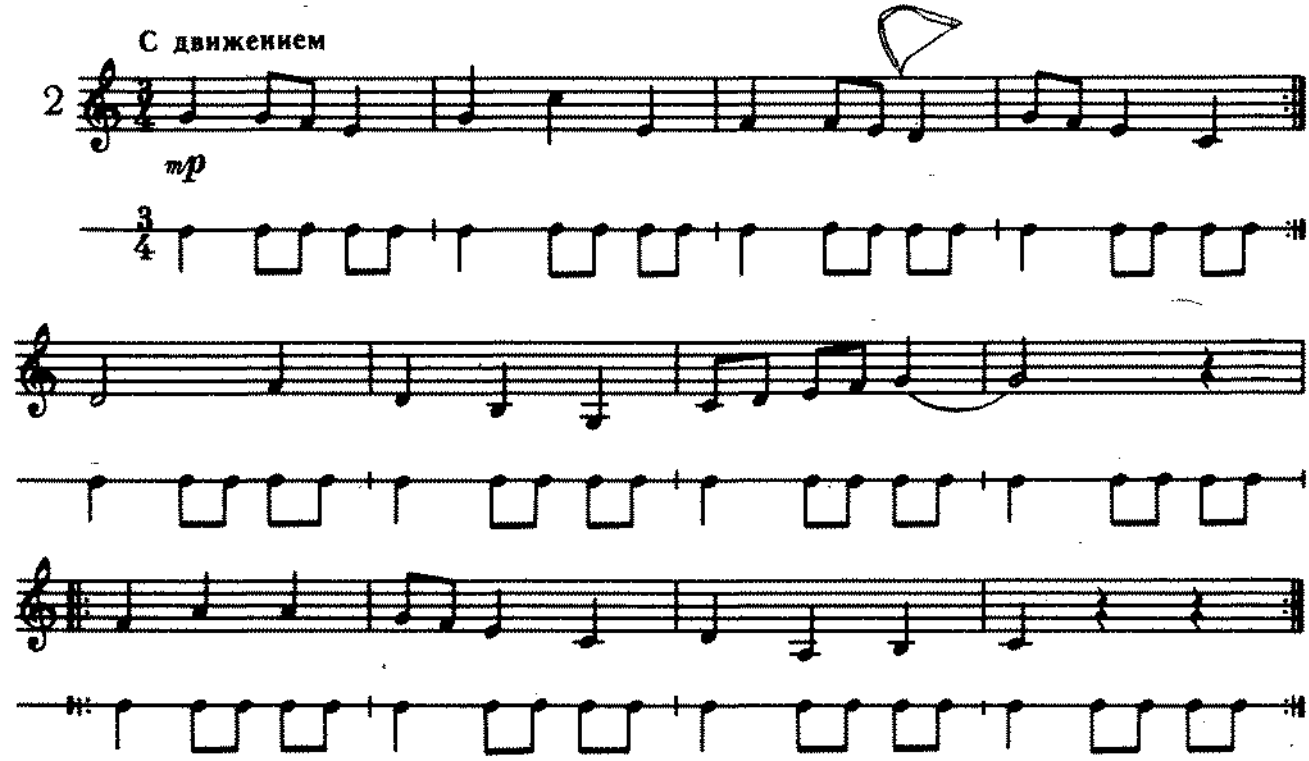


ОДНОГОЛОСИЕ

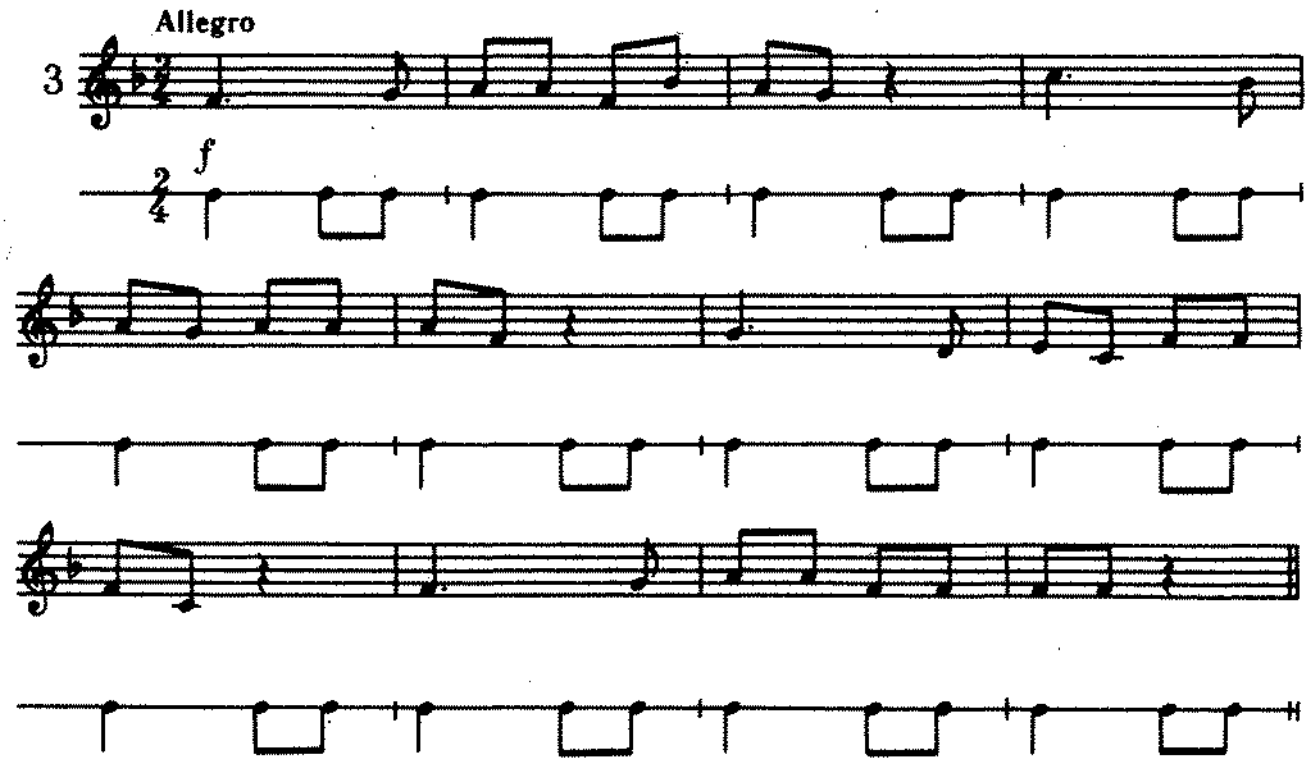
Украинская народная песня «Кучерява Катерина»



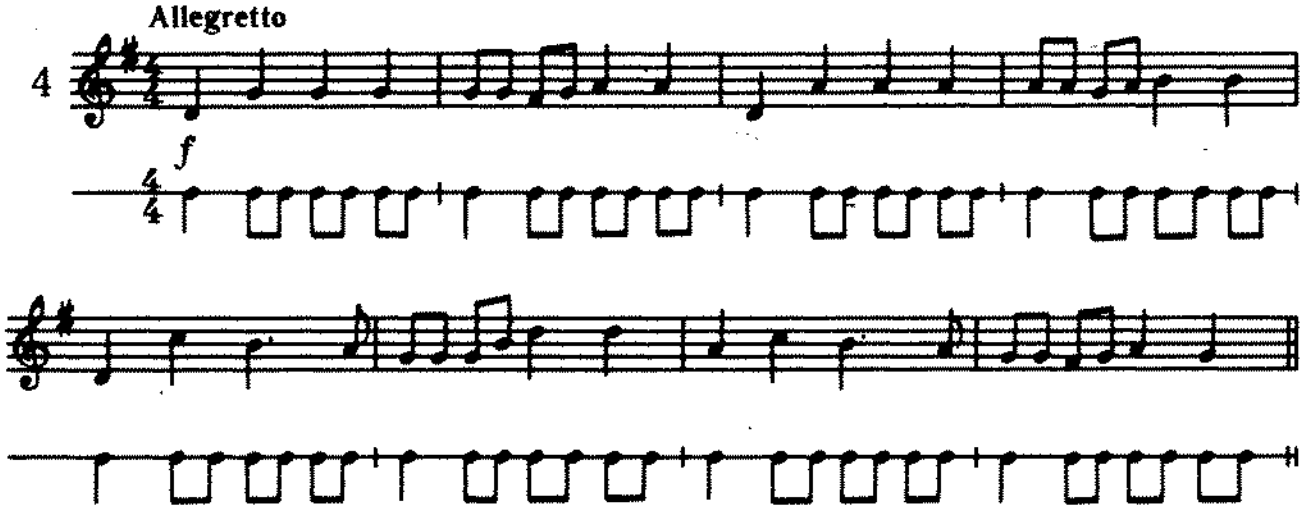
Украинская народная песня «Було ж не рубати зеленої вишні»



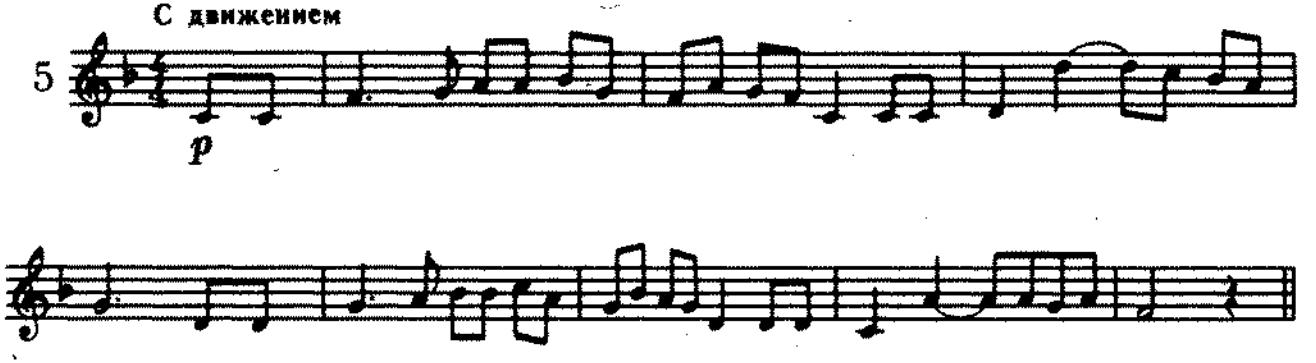
Украинская народная песня «Ішли гори з долинами»



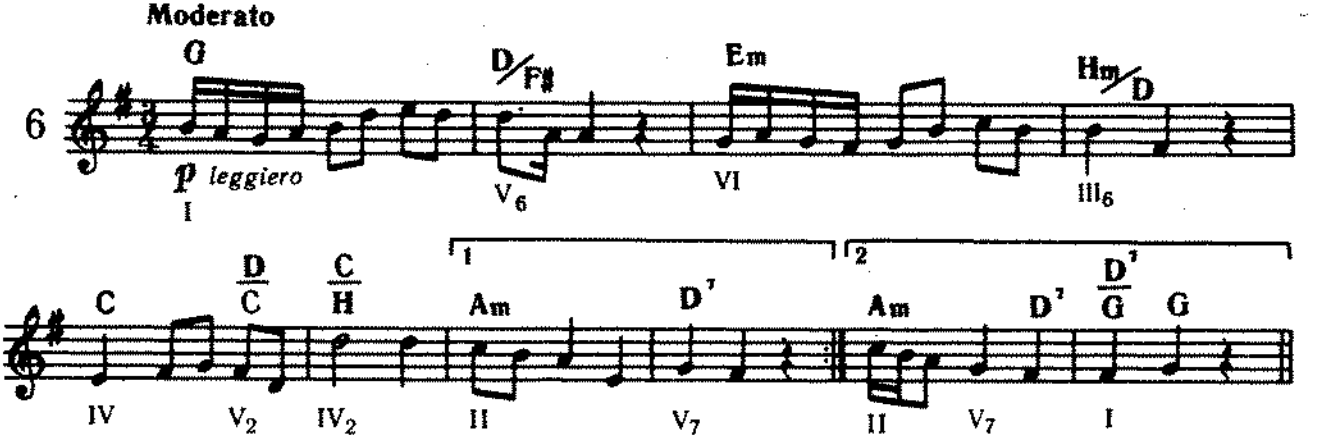
Украинская народная песня «Там дівчина по гриби ходила»



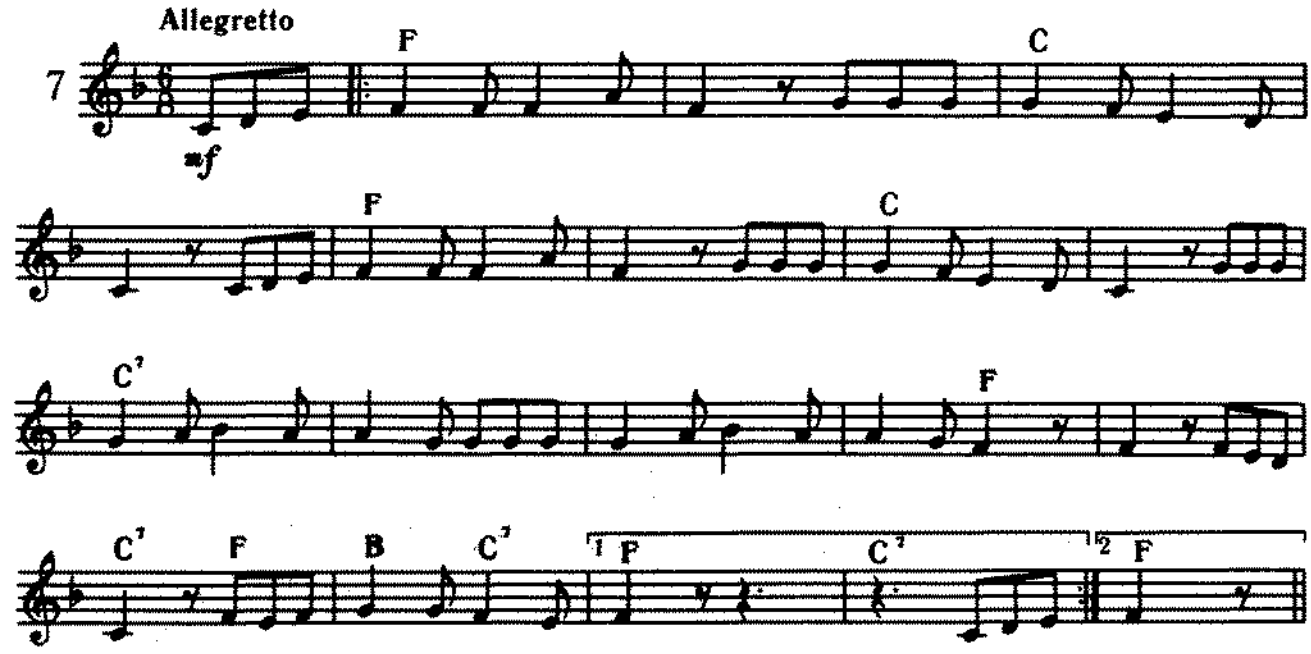
Русская народная песня «Зимняя дорога»



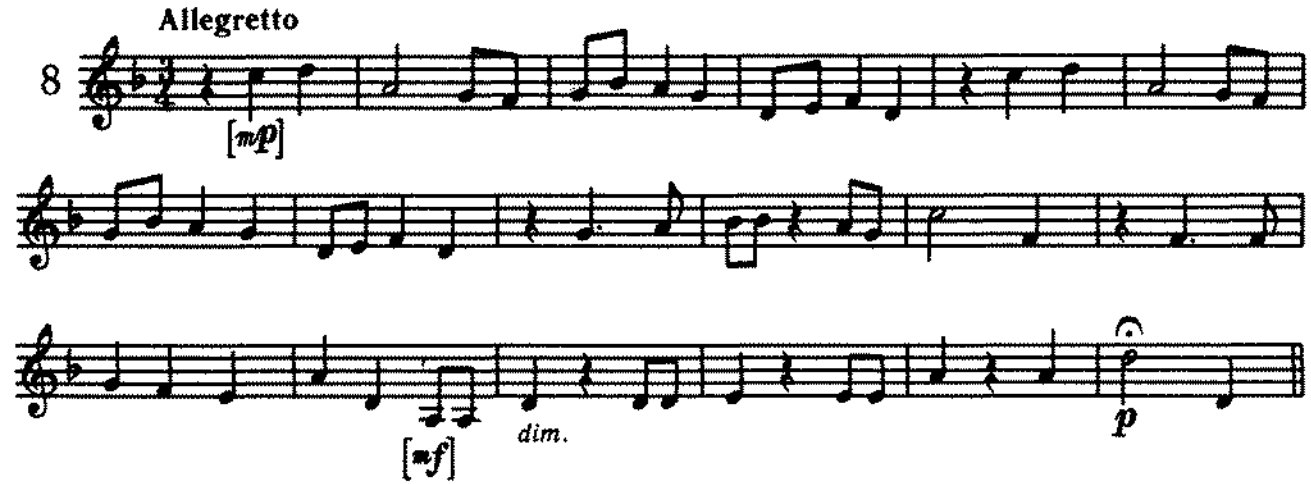
А. Красотов. «Джульетта»



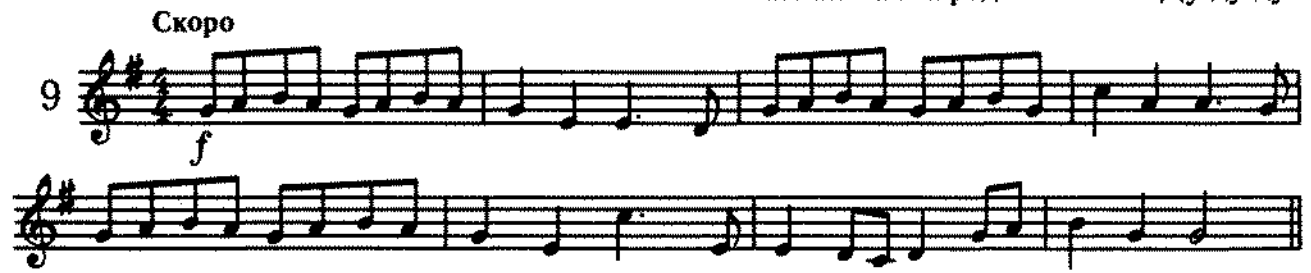
Французская народная песня «Кадэ Руссель»



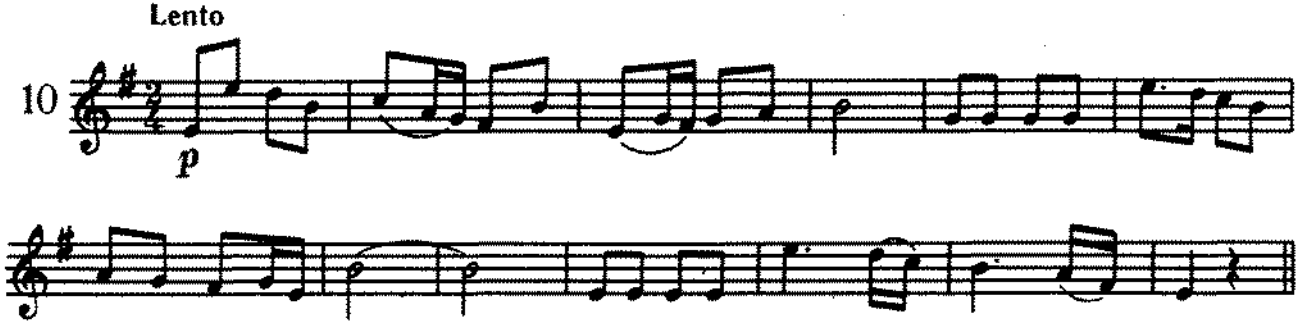
М. Балакирев. Песня



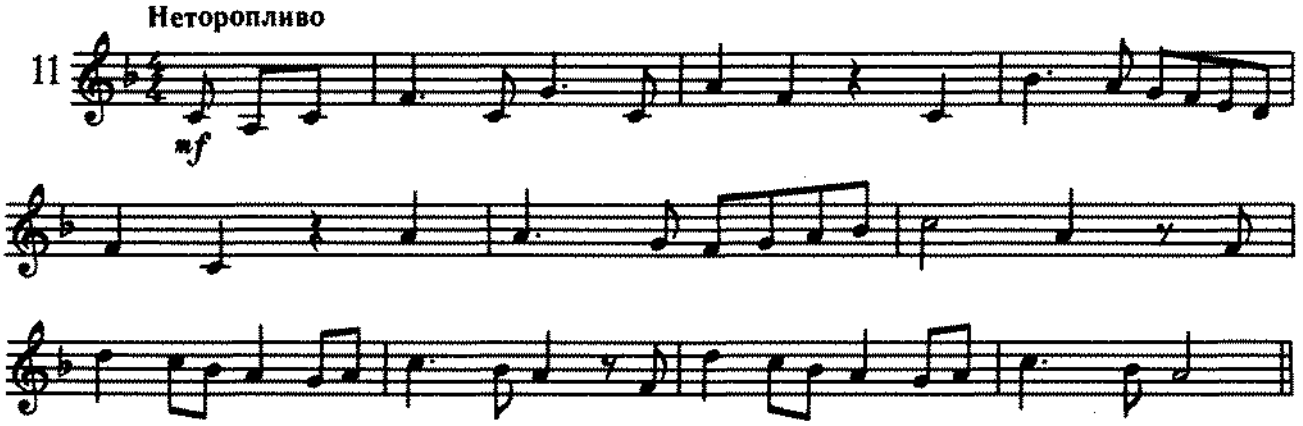
Английская народная песня «Ду-ду-ду»



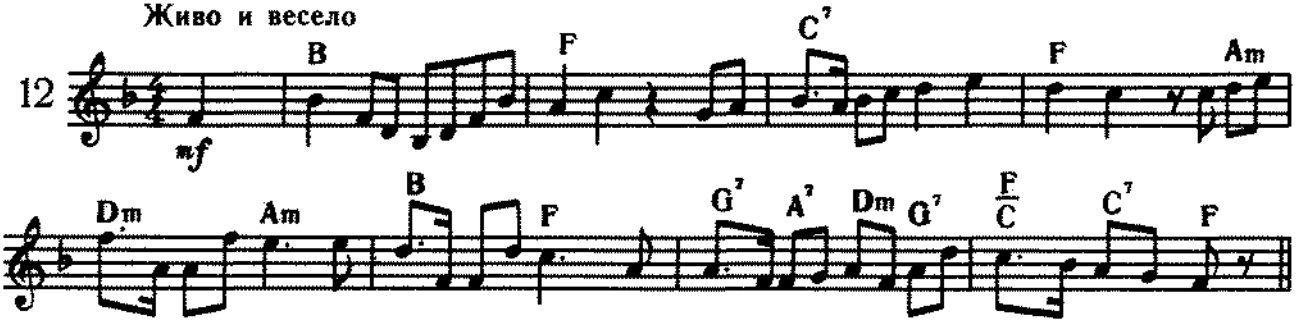
А. Бородин. «Слушайте, подруженьки, песенку мою»



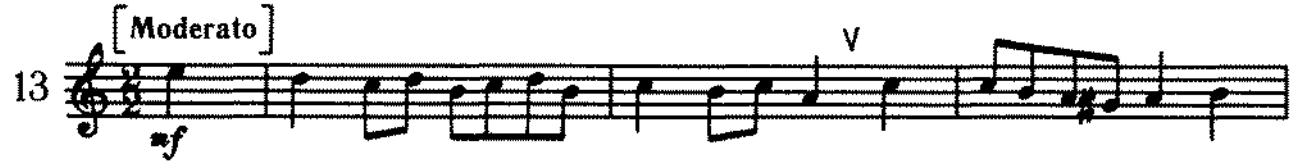
Революционная песня «По духу братья мы с тобою»

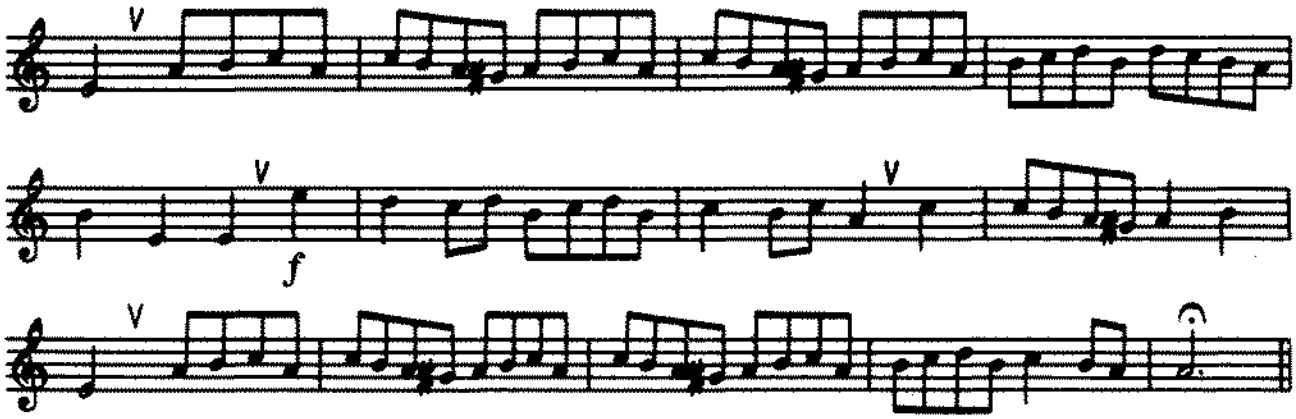


И. Дунаевский. «Каникулы»

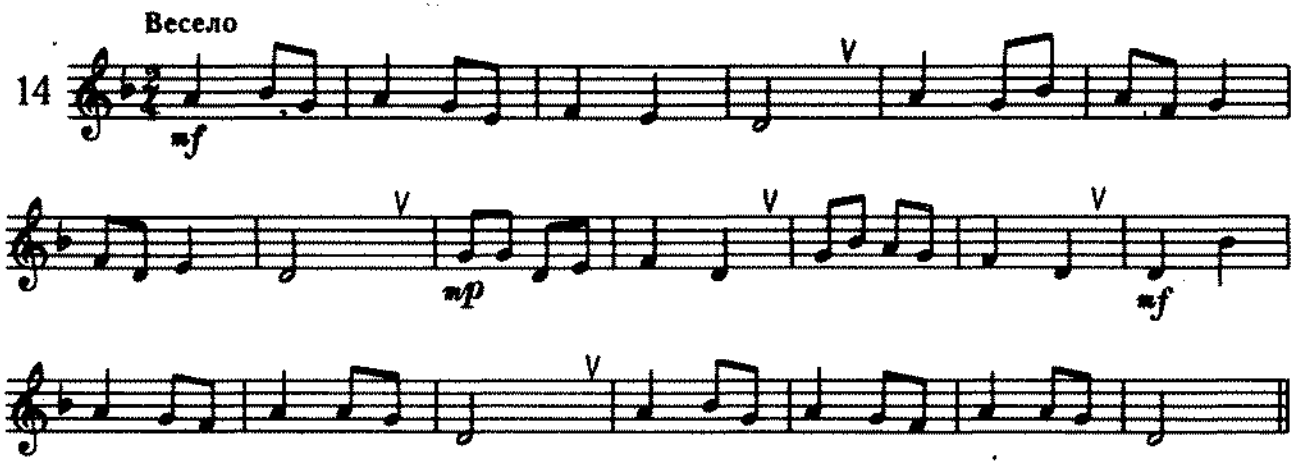


Ф. Куперен. «Сборщицы винограда»

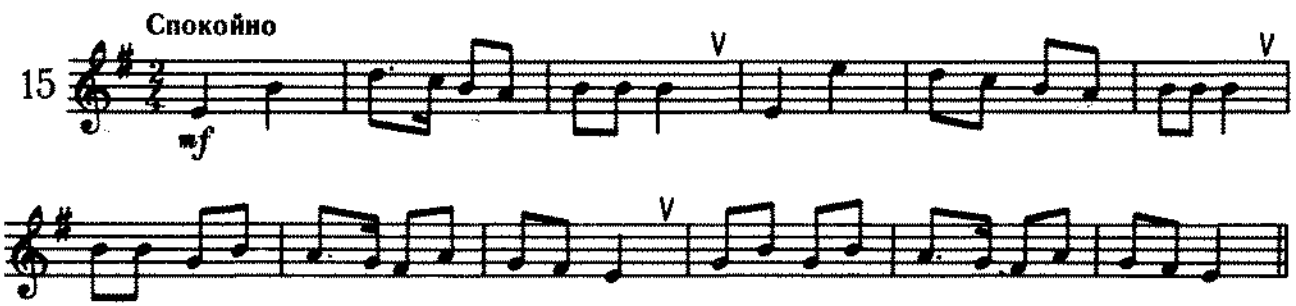




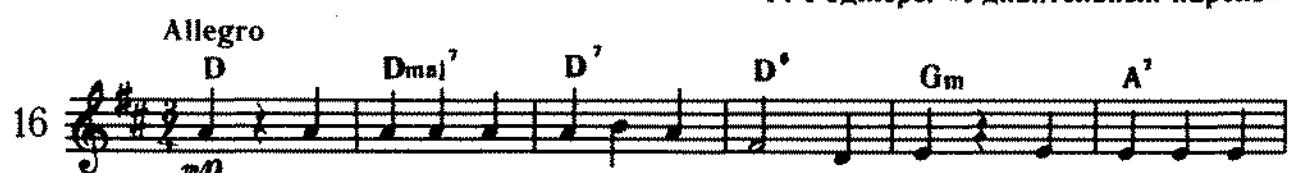
Белорусская народная песня «А мой дзядька дуднік быу»

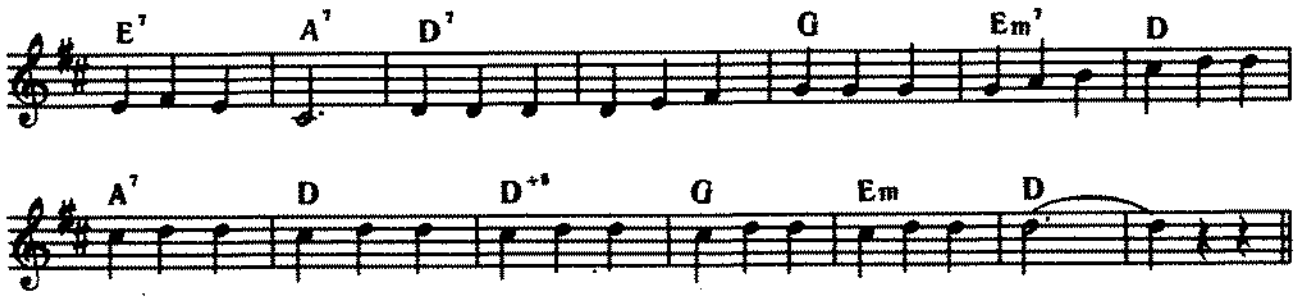


Украинская народная песня «Козаченьку, куди йдеш?»

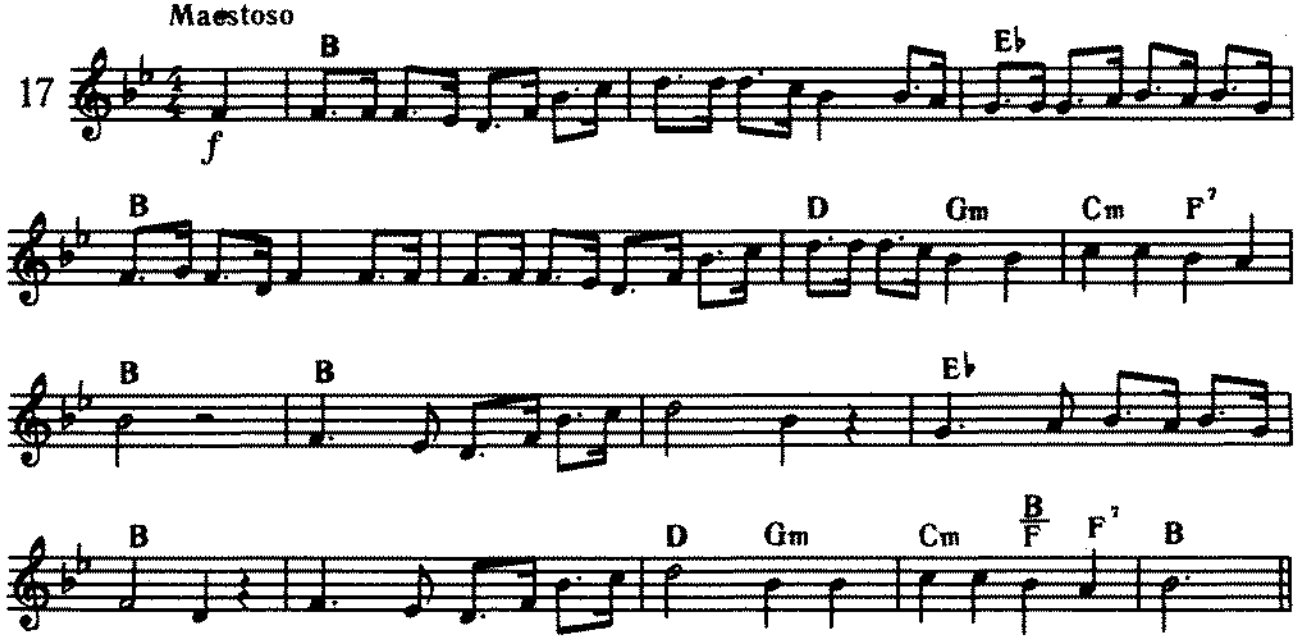


Р. Роджерс. «Удивительный парень»

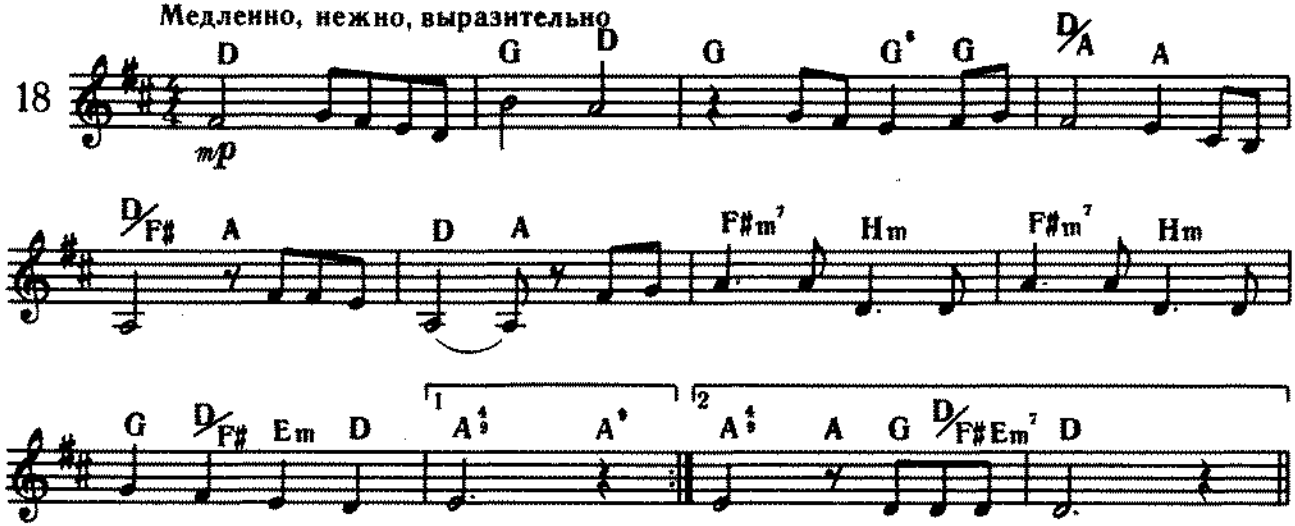


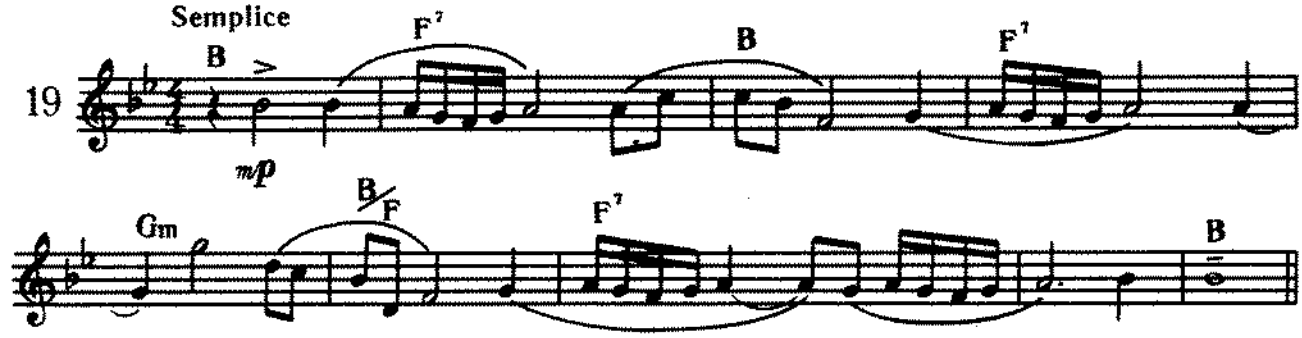


Американская рабочая песня «Тело Джона Брауна»

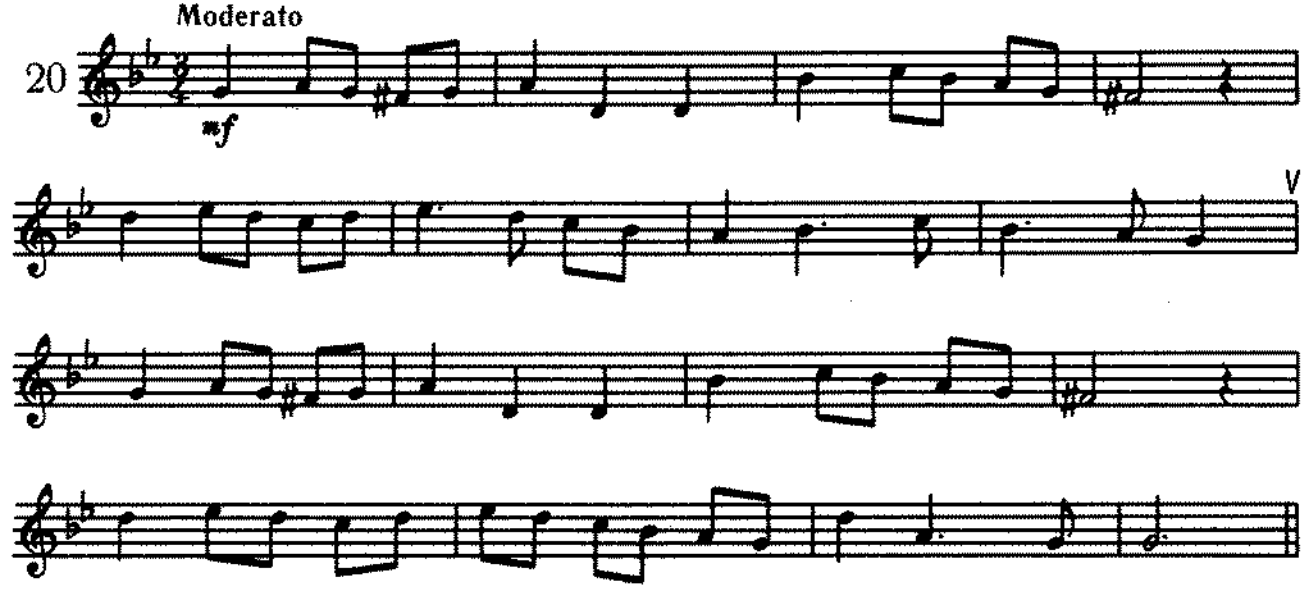


А. Веббер. «Колыбельная»

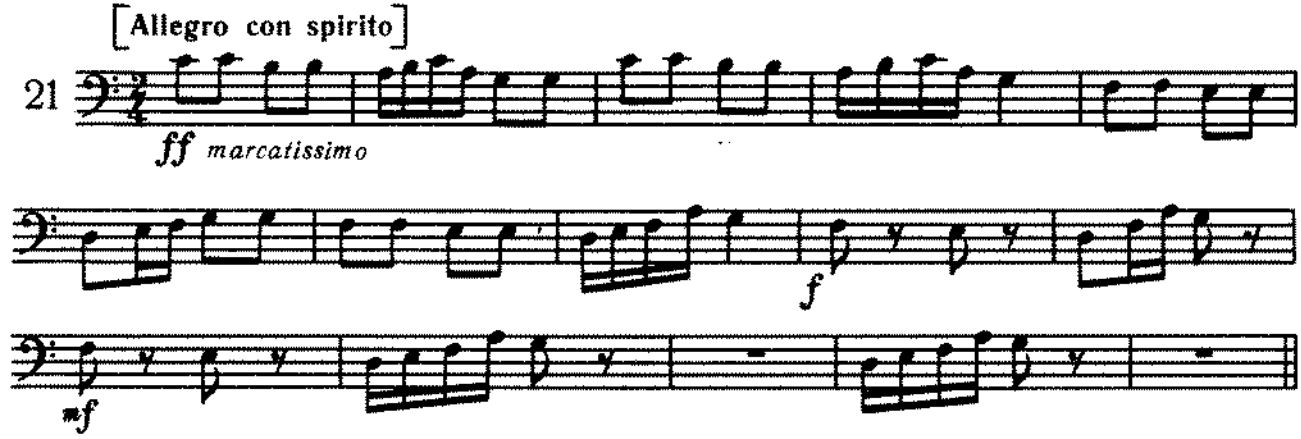




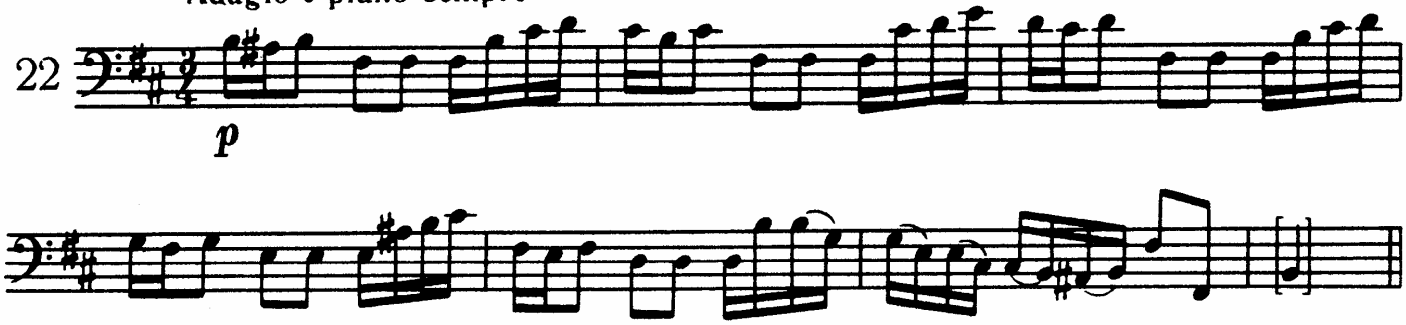
Ф. Куперен. «Маски»



П. Чайковский. Серенада до мажор для струнного оркестра. Финал

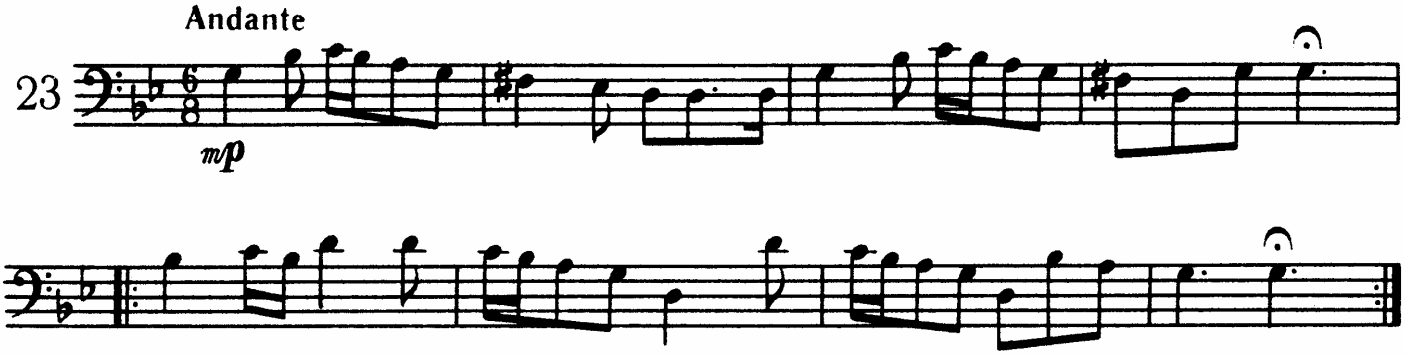


22 Adagio e piano sempre



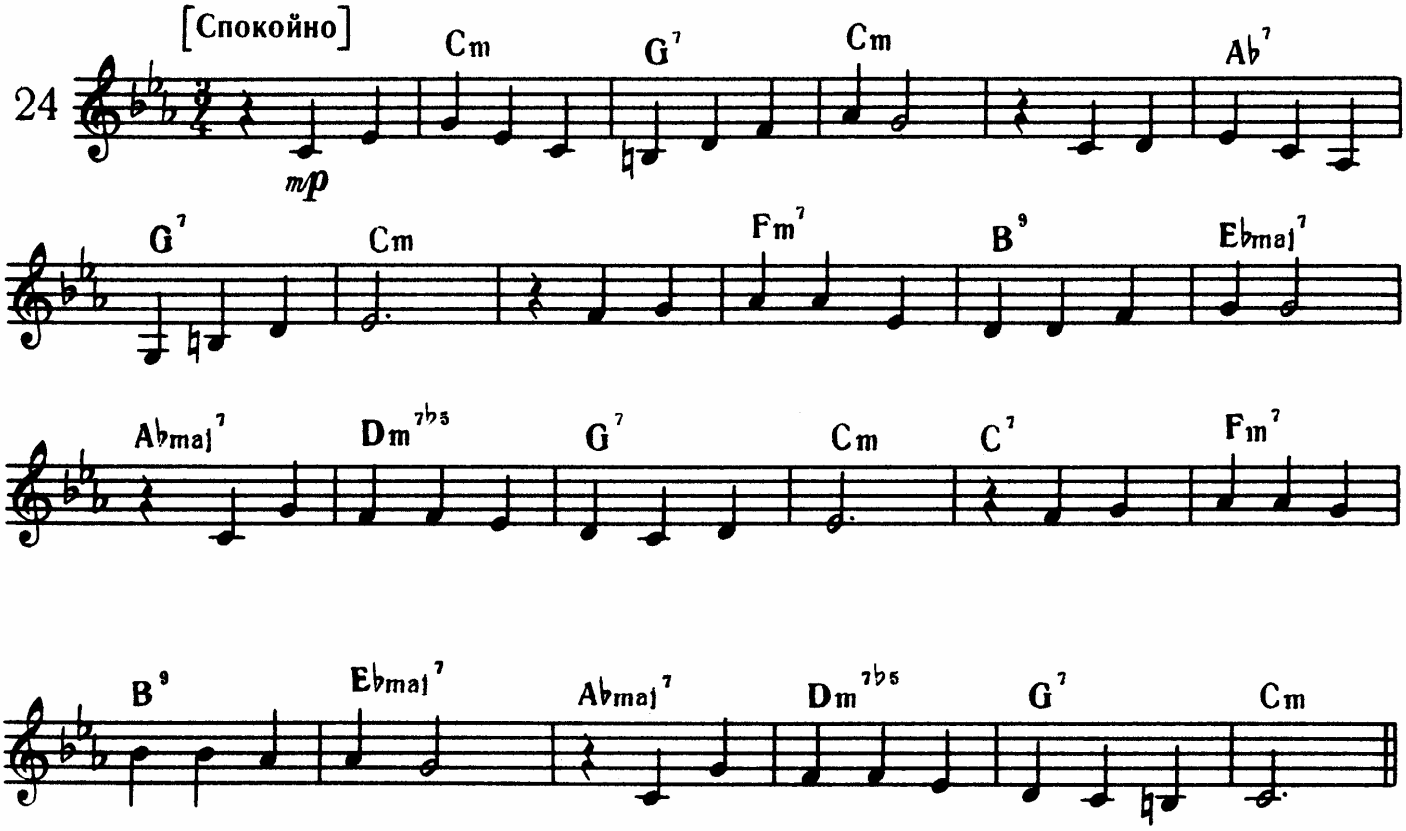
Украинская народная песня «Їхав козак з України»

23 Andante

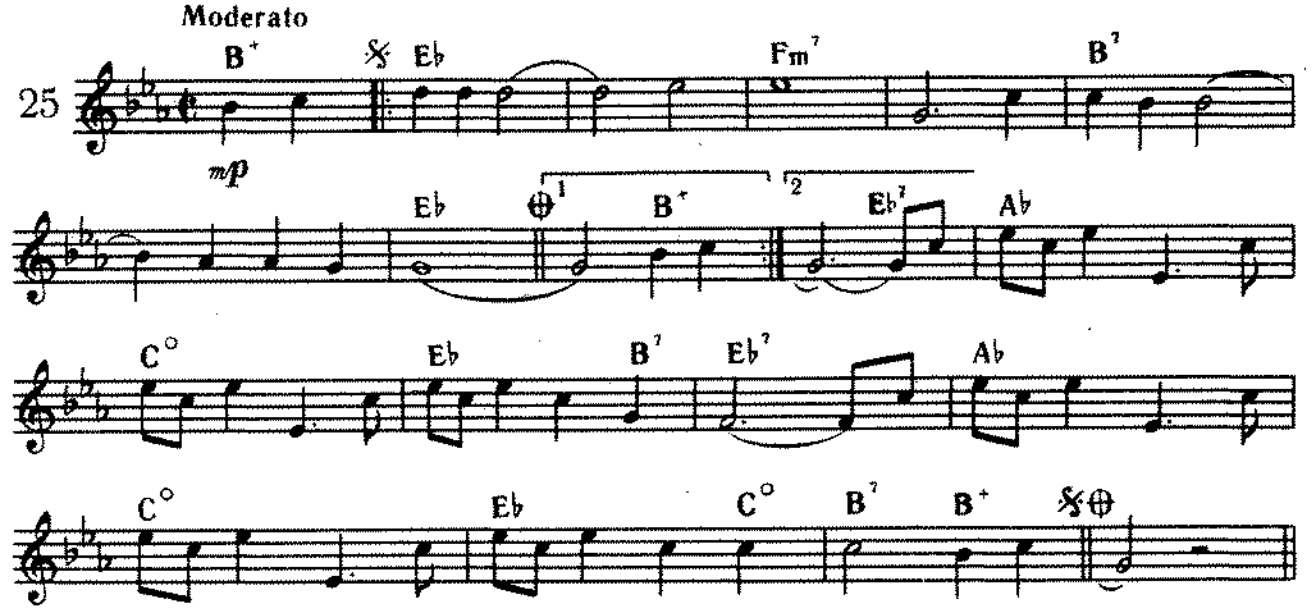


Б. Мокроусов. «Одинокая гармонь»

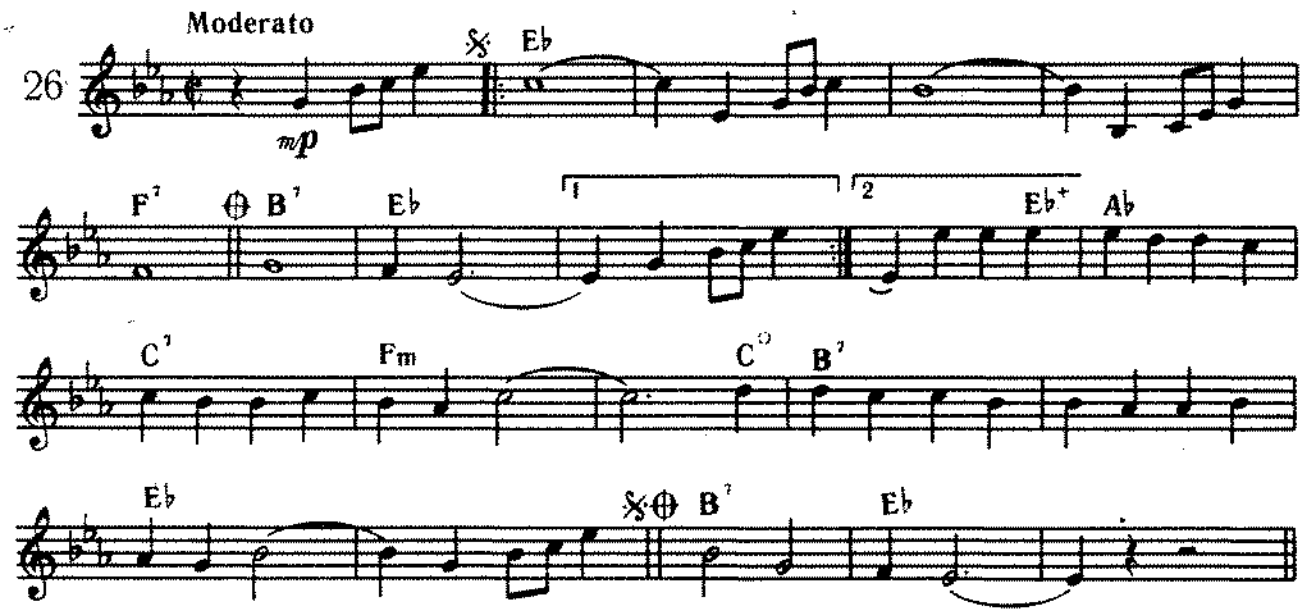
24 [Спокойно]



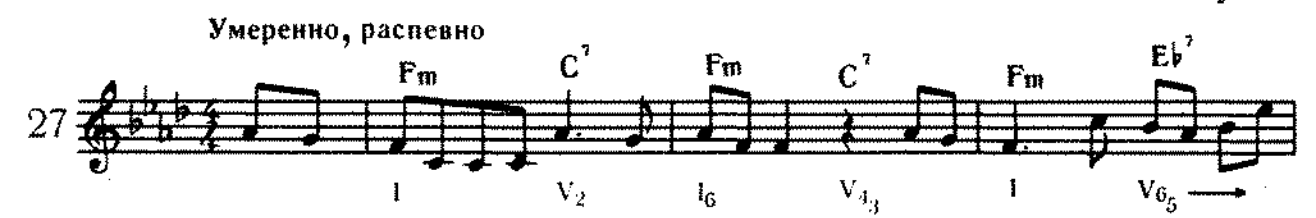
Д. Эллингтон. «Одиночество»

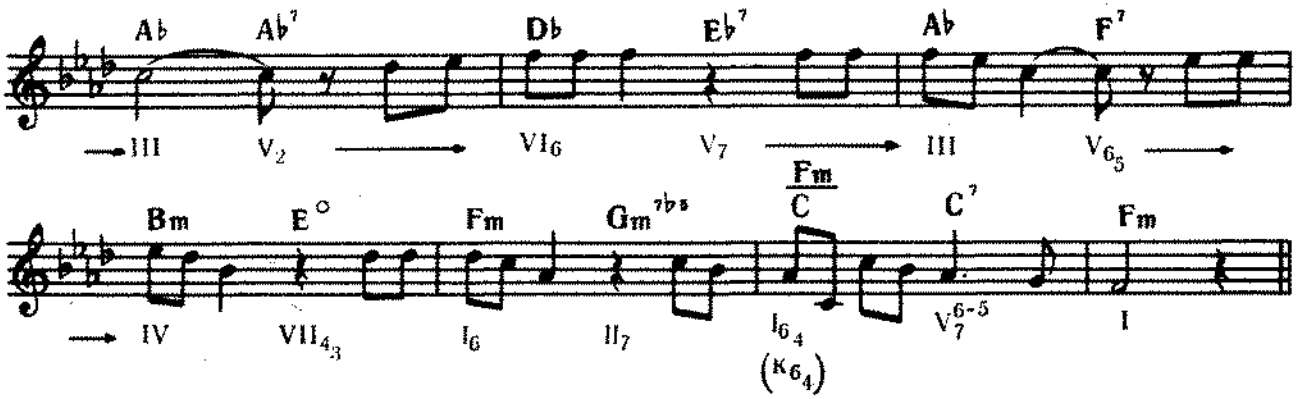


В. Дональдсон. «Мой печальный рай»

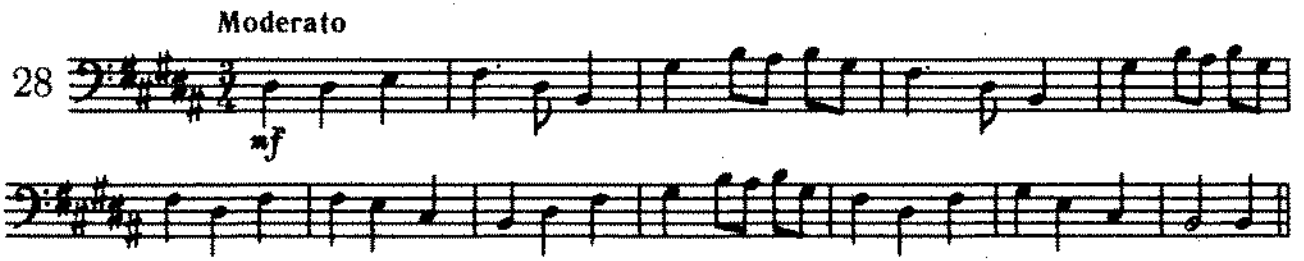


И. Шамо. «Незабудка»

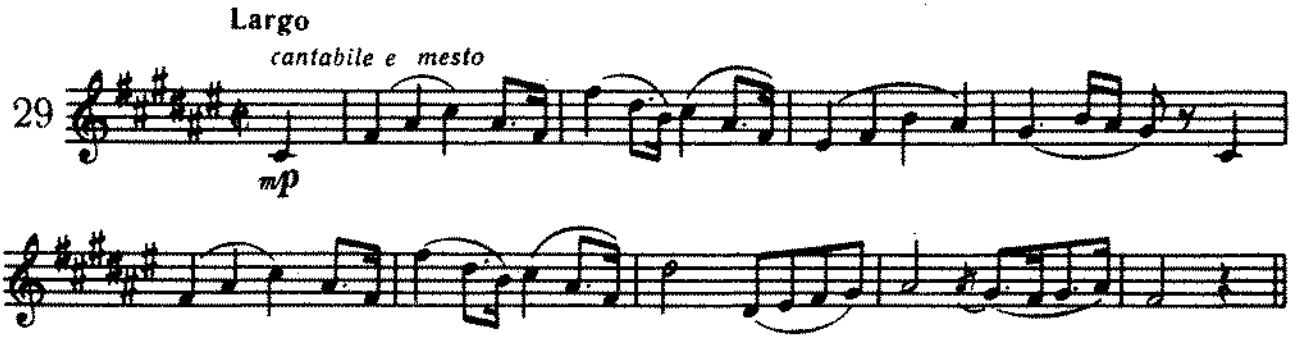




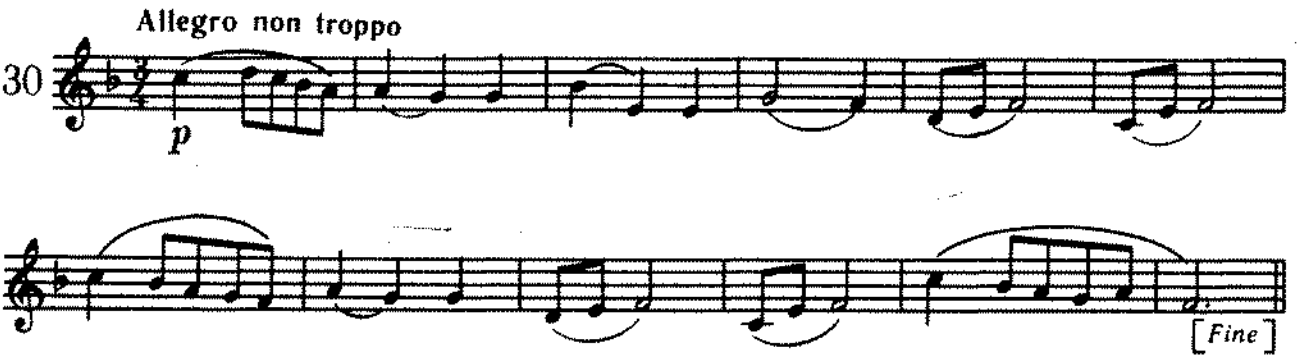
Украинская народная песня «Сонце низенько»

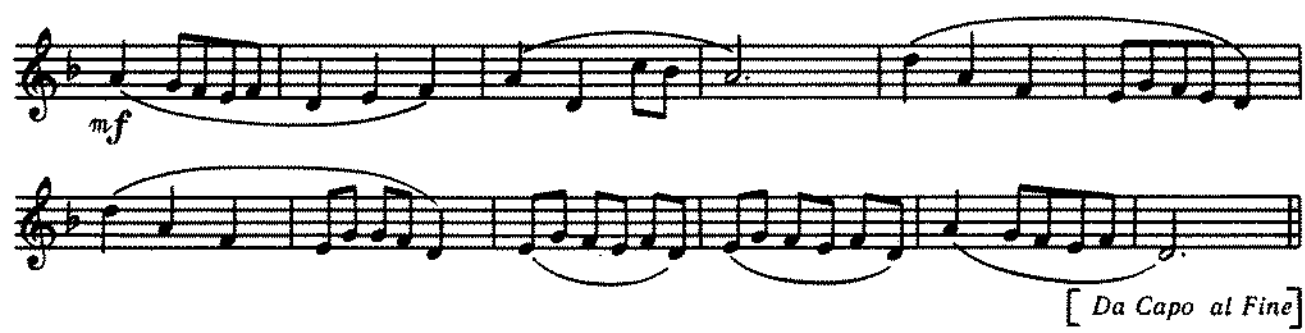


И. Гайдн. Квартет ре мажор, соч. 76 № 5, ч. II

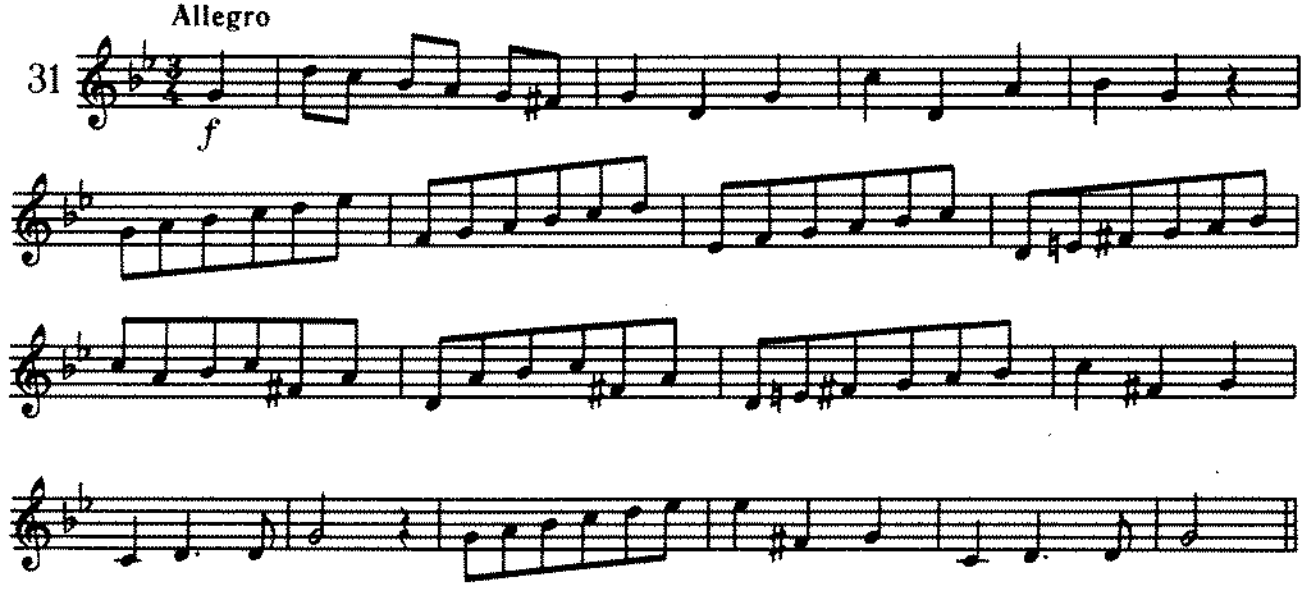


С. Майкапар. Менуэт





А. Вивальди. Магнификат



МНОГОГОЛОСИЕ

При ансамблевом пении активно формируется точность и выразительность интонирования. Для соблюдения строя внимательно контролируйте слухом интонацию и корректируйте ее.

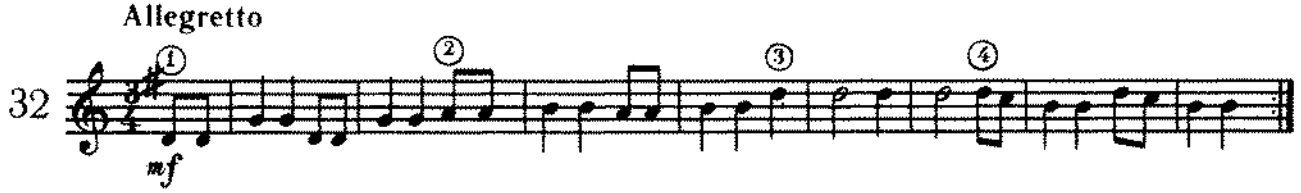
Чувство ансамбля формируется с первых же занятий во время пения одноголосных примеров группой или ее частью. Добивайтесь при этом мягкого и тембрально слитного звучания унисона. Учащиеся в процессе интонирования должны *слушать* и *слышать* пение соседей. Слушая и оценивая звучание всех голосов ансамбля, исполнять свою партию в ансамбле с остальными голосами — вот основной «закон» коллективного музицирования.

Примеры многоголосия, приводимые в конце каждой главы, начинаются серией интонационно несложных бесконечных канонов. Это позволит большую часть внимания уделить работе над выразительной, чистой интонацией, над строем в ансамбле. Цифрами в кружочках обозначен порядок вступления голосов канона.

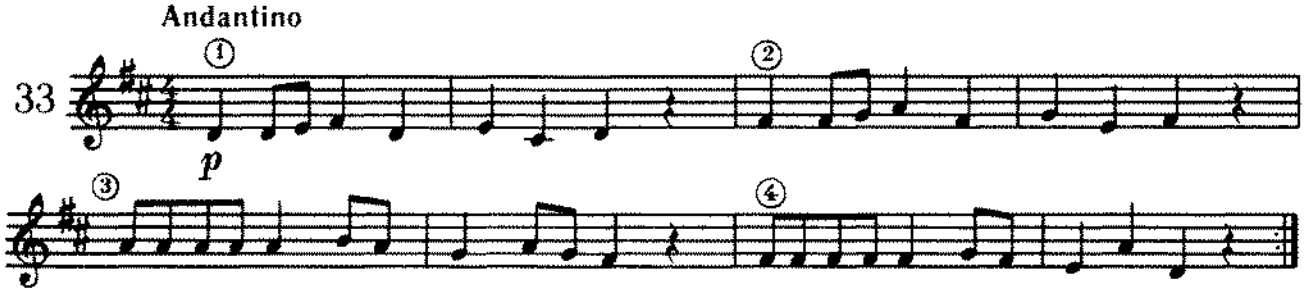
После канонов следуют примеры синхронного движения голосов в двухголосии, затем предлагаются примеры более сложного сочетания в двух-, трех- и четырехголосии.

Выработке навыка ансамблевого исполнения способствует активный музыкальный слух, контролирующий звучание и направляющий интонацию. И наоборот: пение в ансамбле, требующее слухового самоконтроля, способствует активизации музыкального слуха.

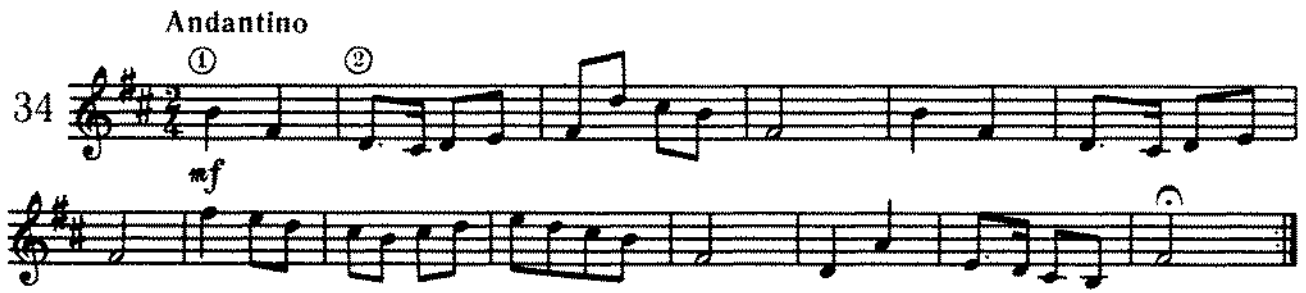
Английская народная песня «Жаркий Лондон»



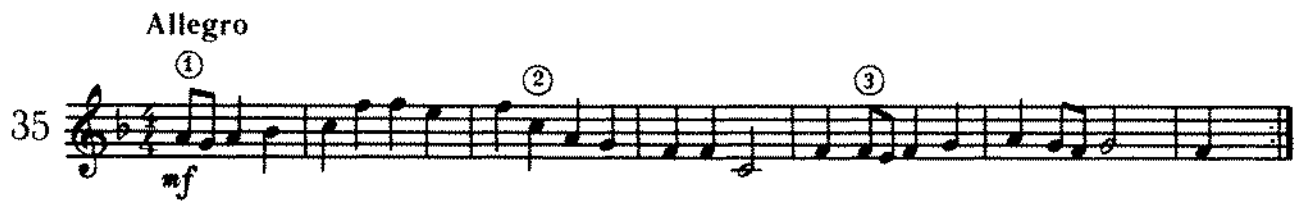
Французская народная песня «Петушок»



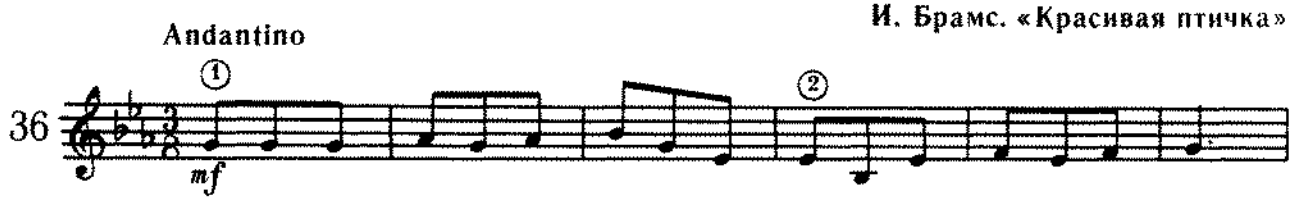
С. Майкапар. Вариации на русскую тему

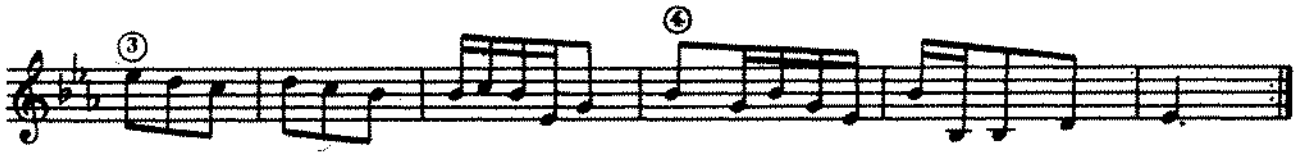


А. Кальдара. «На охоте»

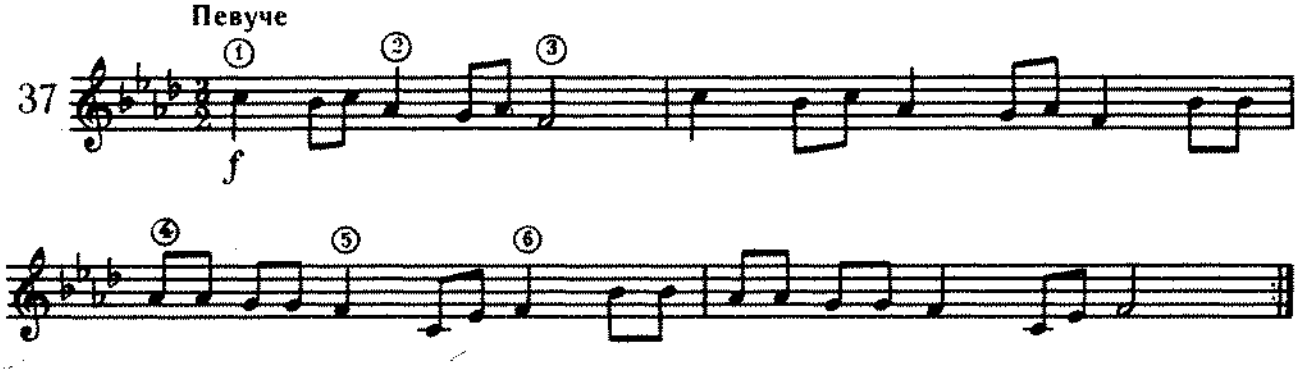


И. Брамс. «Красивая птичка»

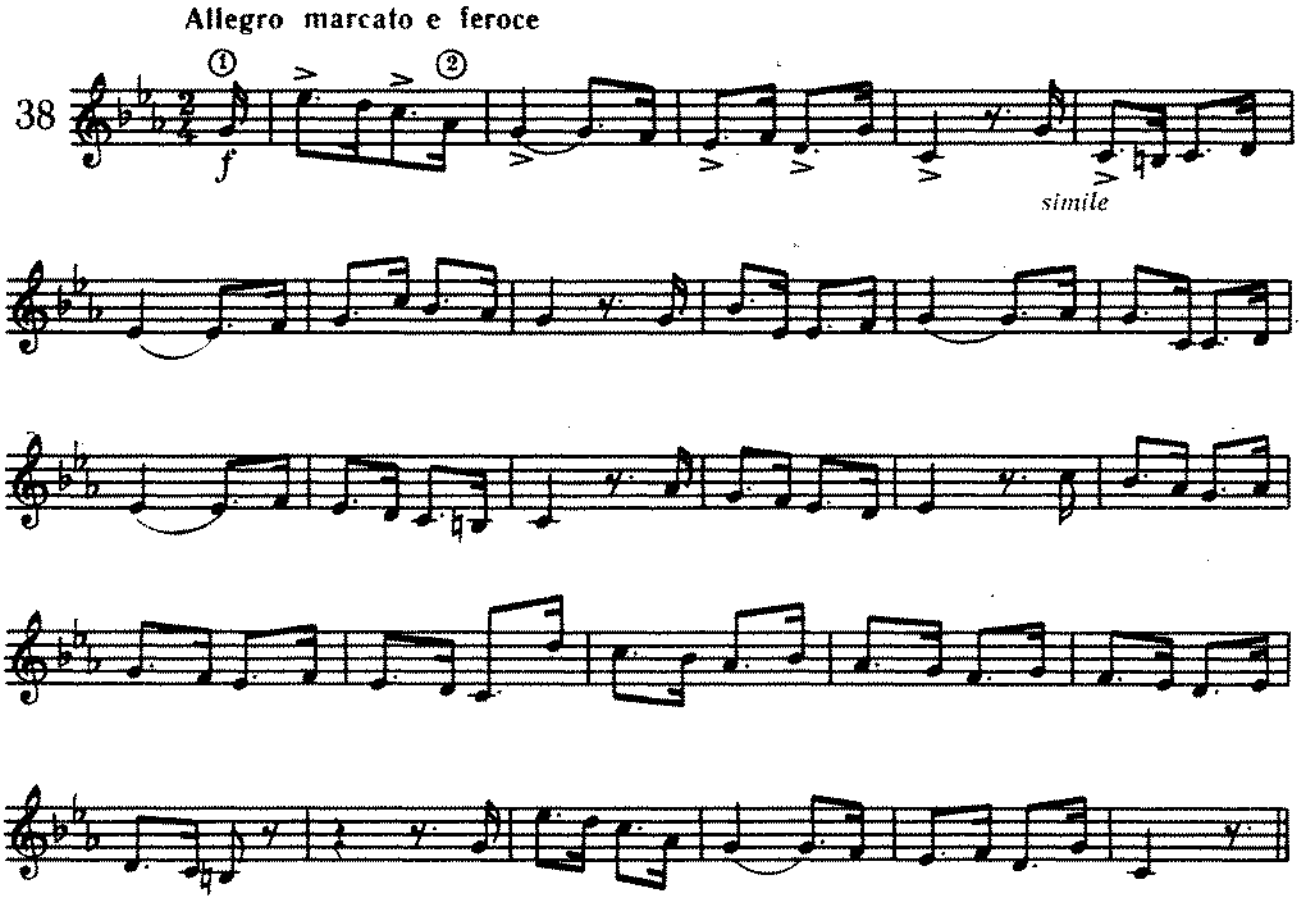




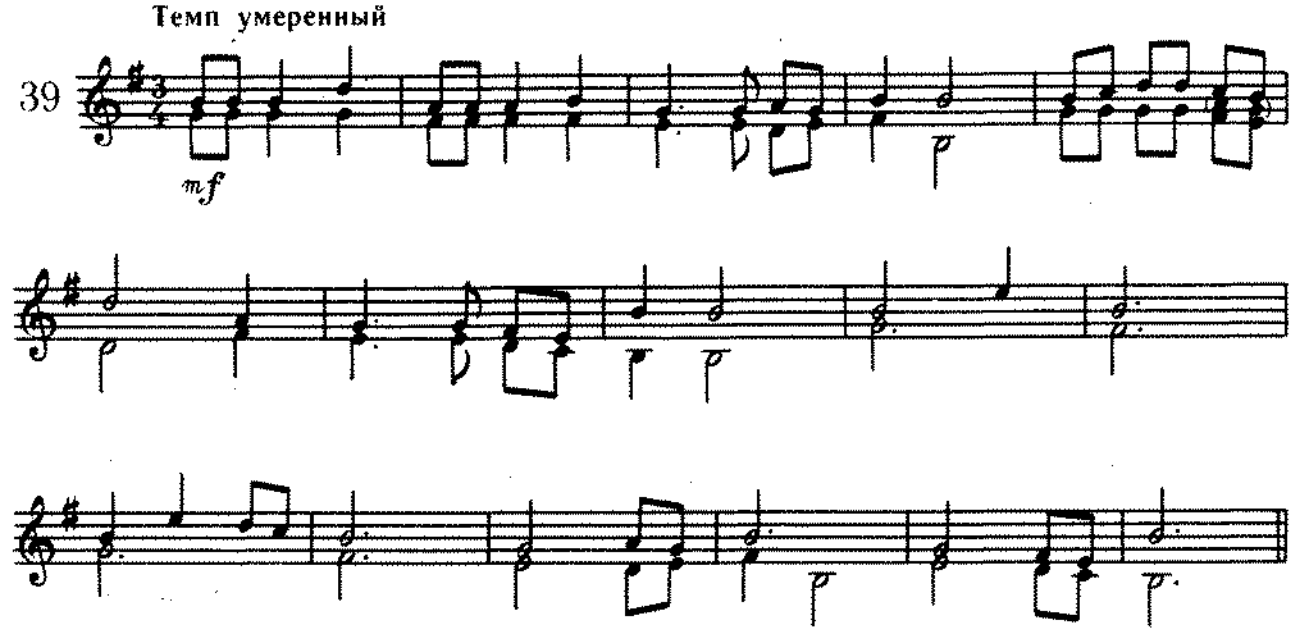
Русская народная песня «Со вьюном я хожу»



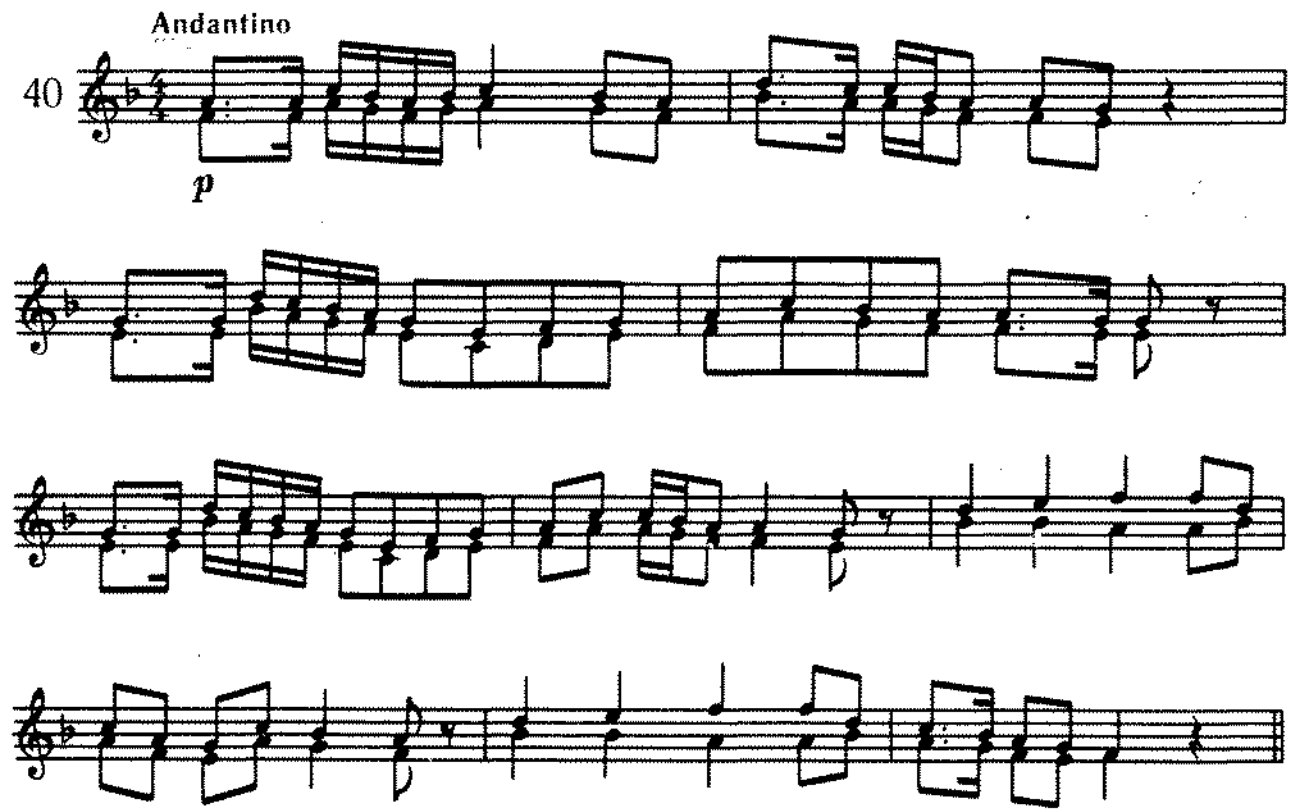
С. Майкапар. «Песня моряков»



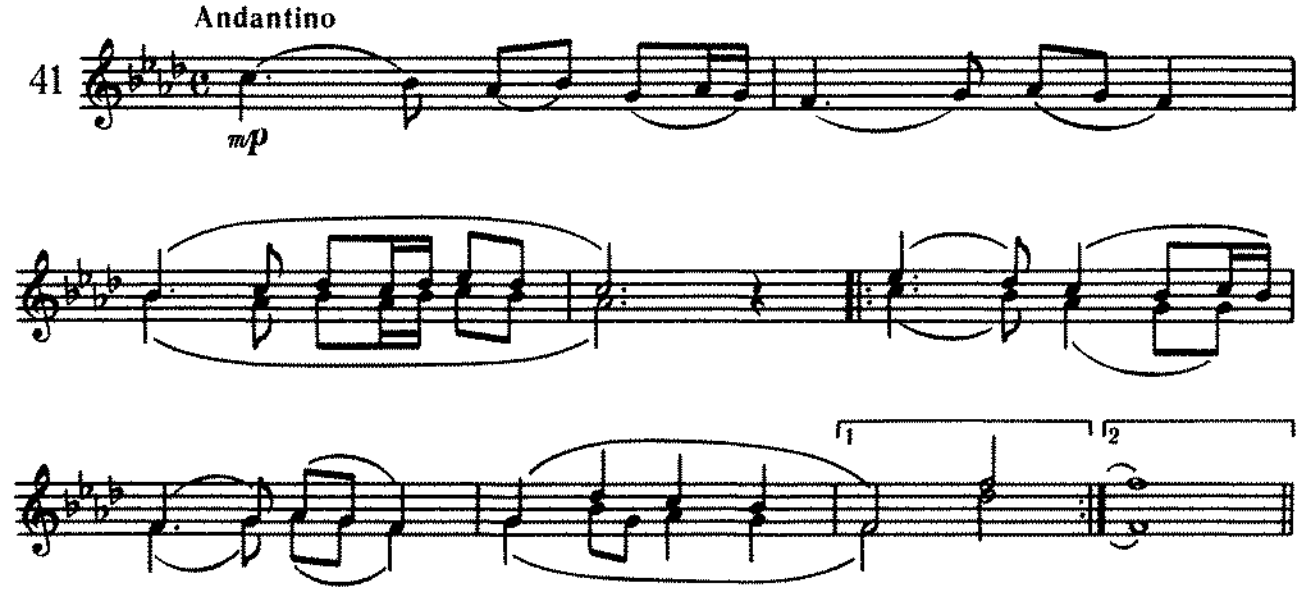
И. Дунаевский. «Приходи скорей»



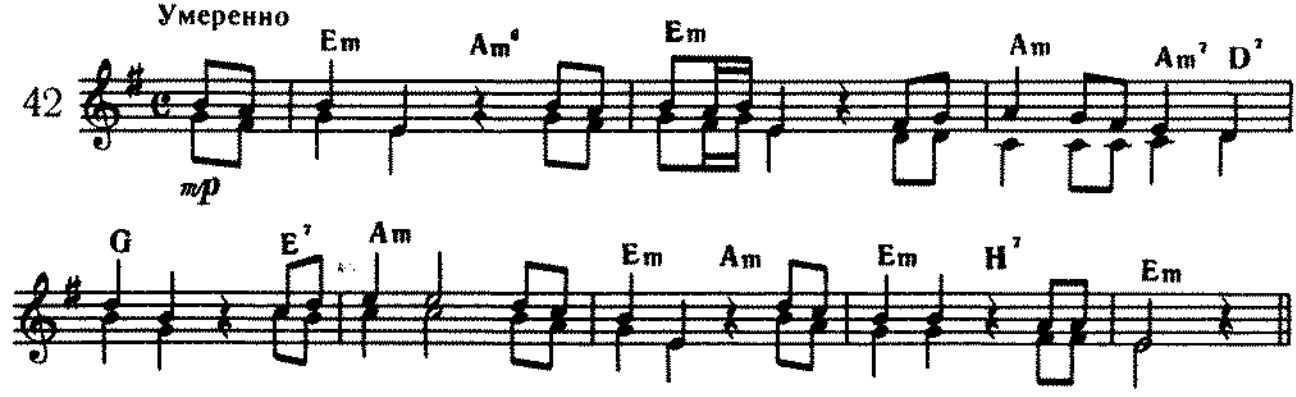
Д. Бортнянский. «Вечер»



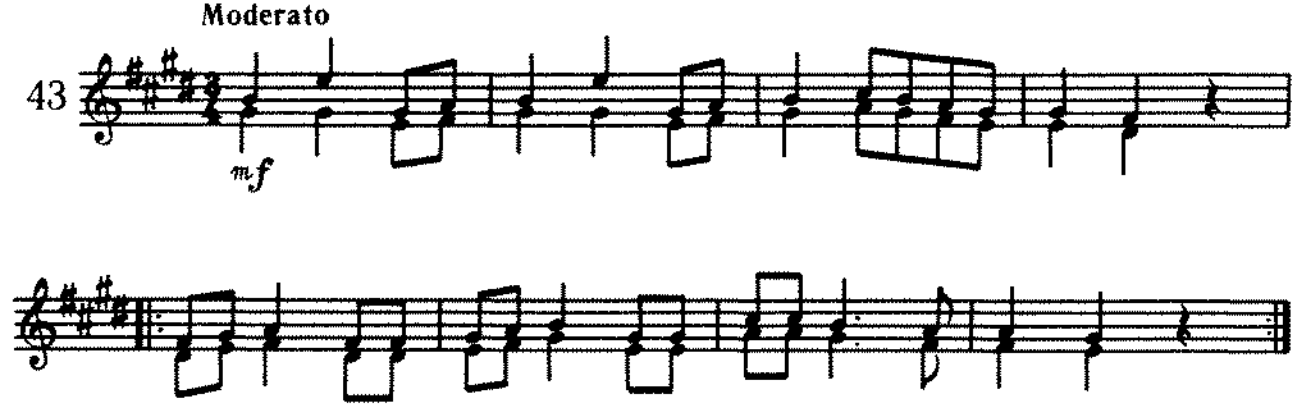
Русская народная песня «Ой у зари-то, у зореньки»

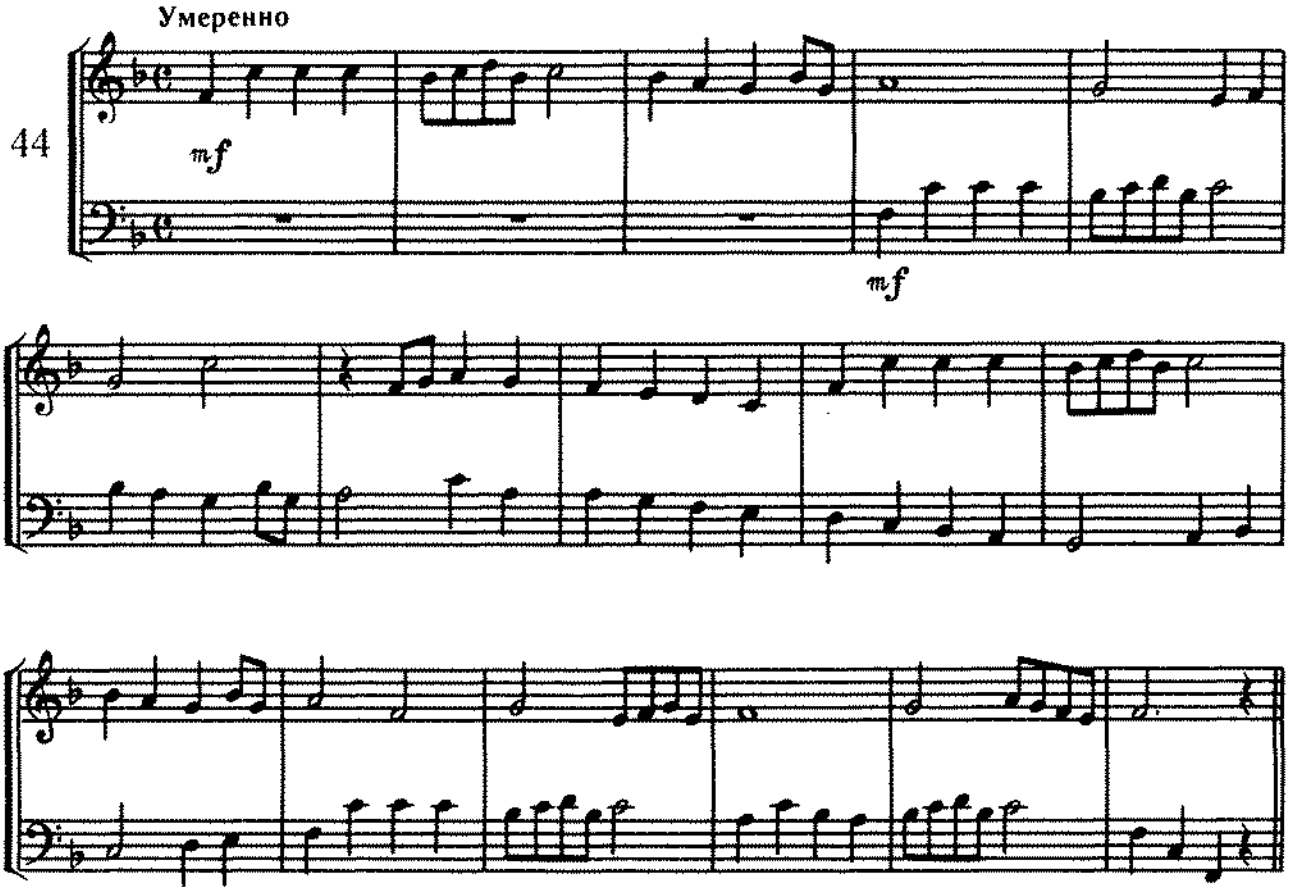


И. Дунаевский. «Ох ты, сердце»

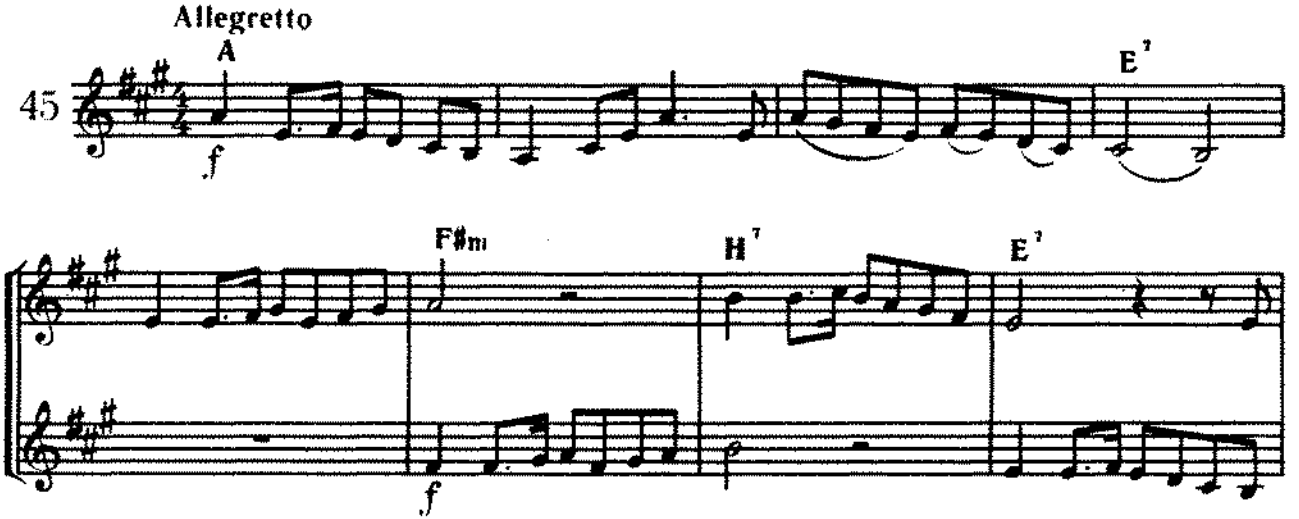


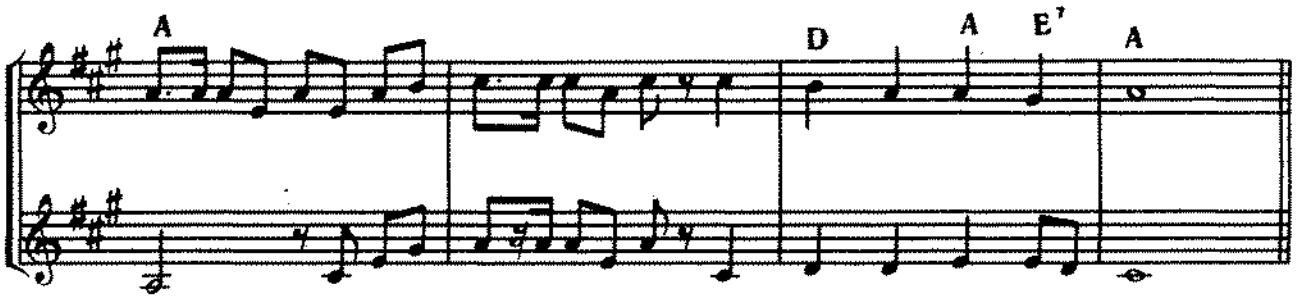
Н. Леонтович. «Тиха вода»



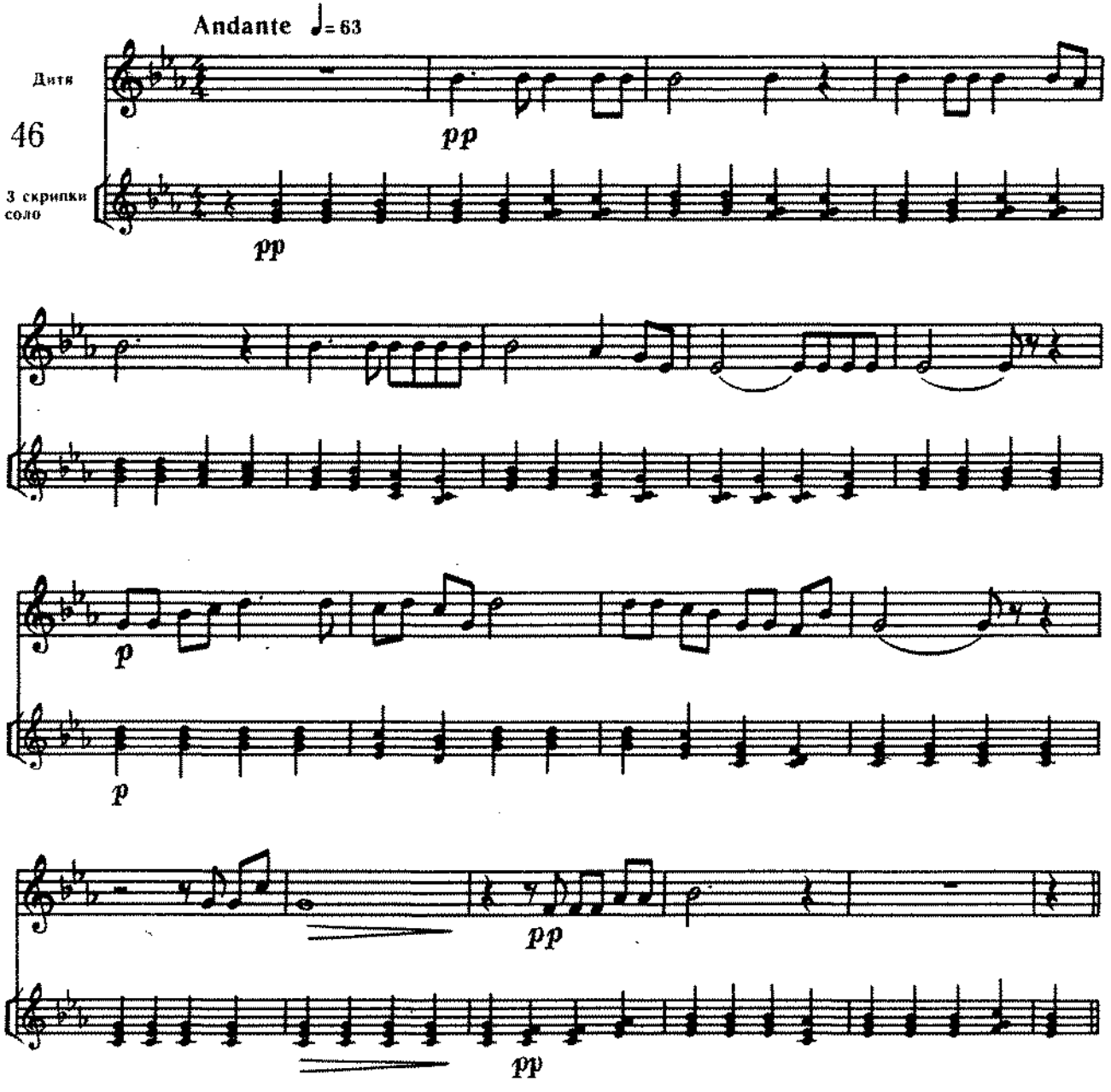


Ирландская народная песня





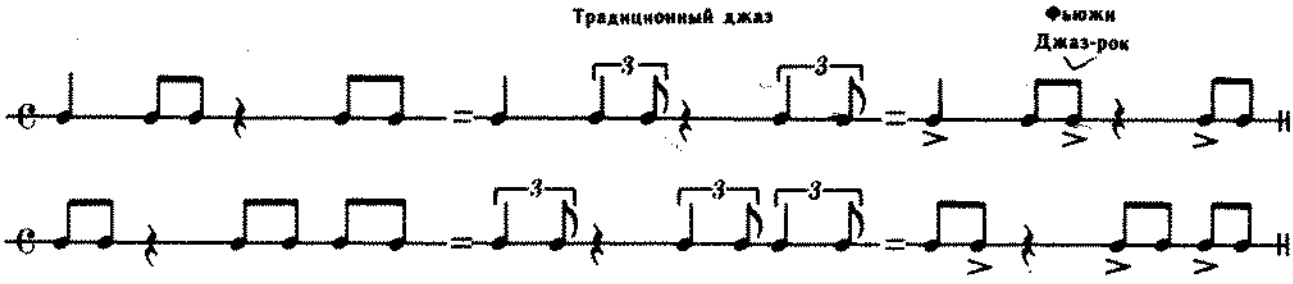
М. Равель. «Дитя и волшебство», к. I



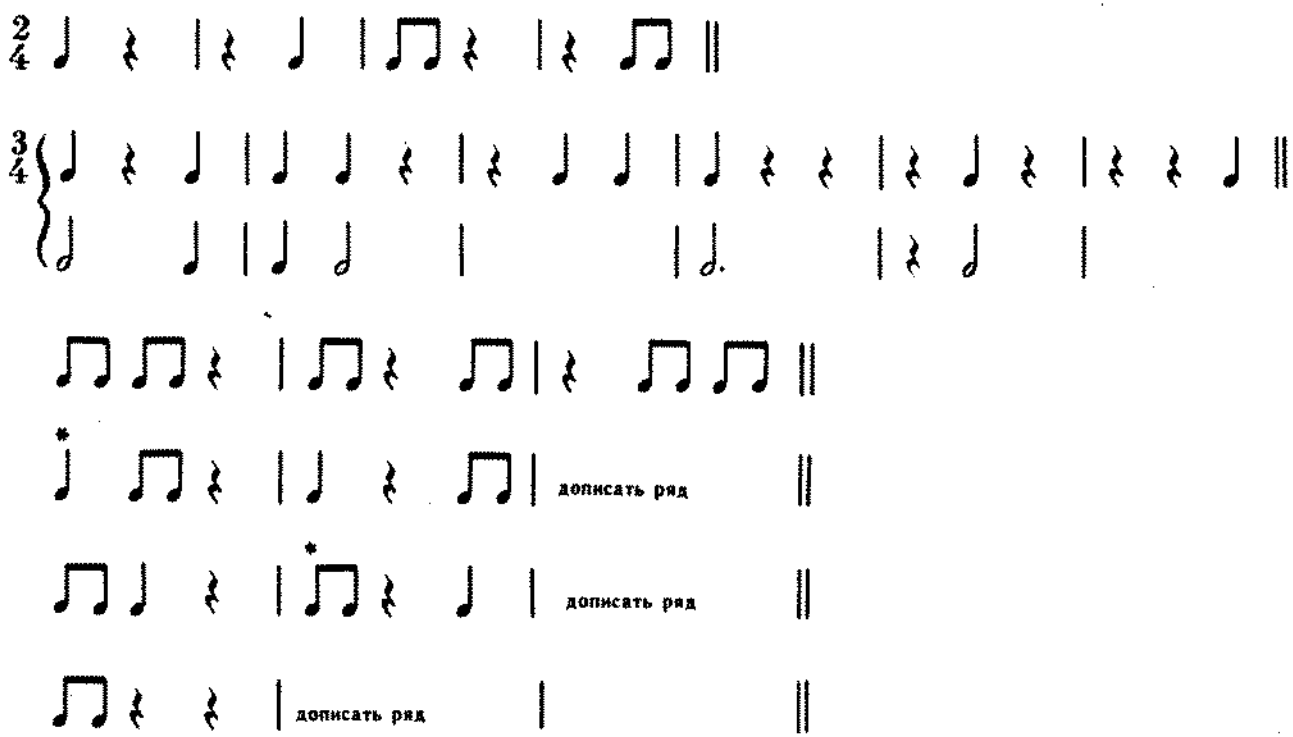
РИТМИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ. ПАУЗЫ, РАВНЫЕ МЕТРИЧЕСКОЙ ДОЛЕ. ПРОСТЫЕ СИНКОПЫ

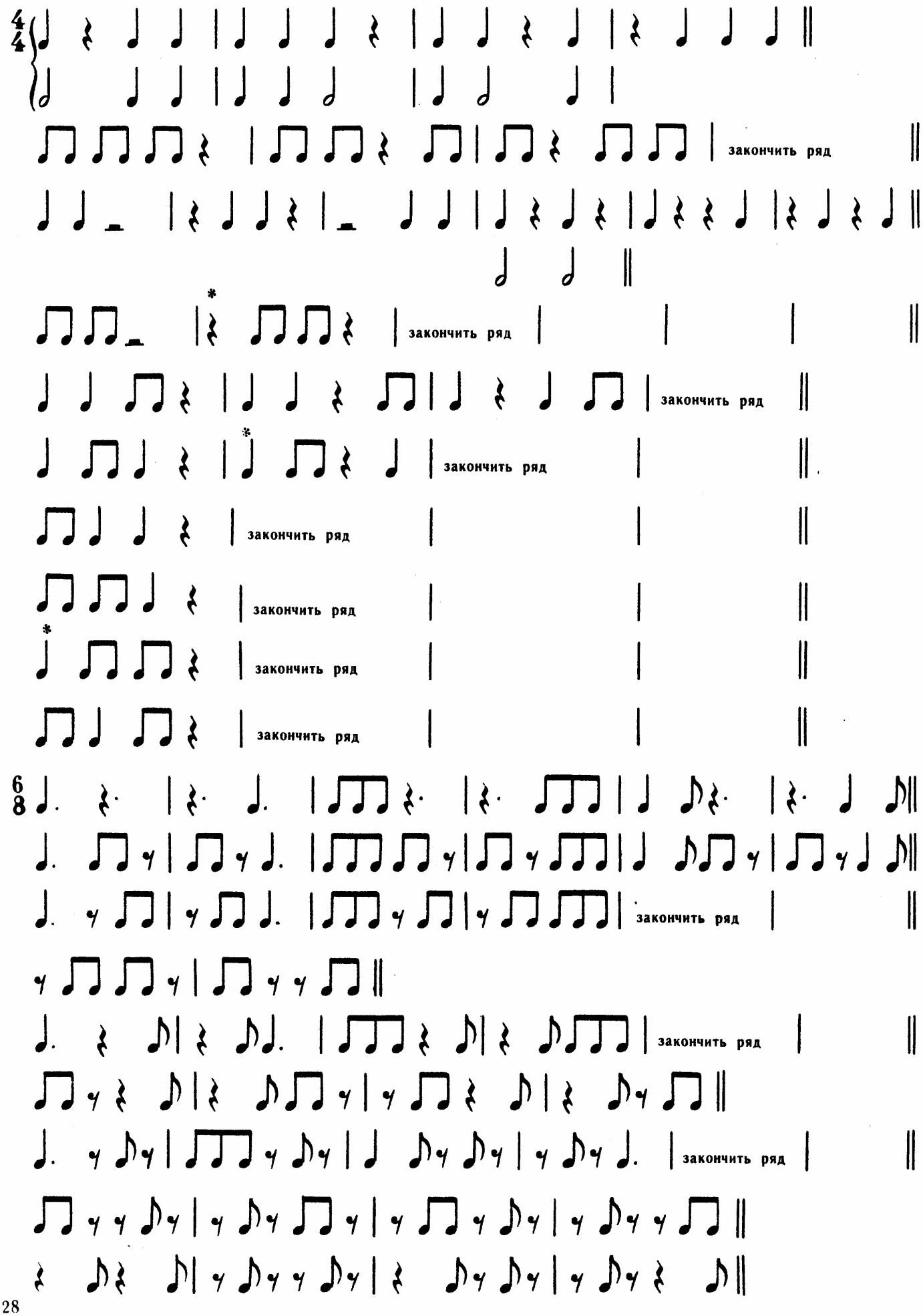
Начиная с этой главы, часть ритмических моделей следует составлять самостоятельно. Для этого используйте метод перестановки ритмических элементов такта. Сначала проанализируйте модели полностью выписанных рядов в каждом из предложенных размеров, после чего допишите остальные ряды, переставляя ритмические элементы такта по заданным моделям. Применяйте полученные модели для ритмического сопровождения пения последующих нотных примеров, используя приемы свинга.

В данной серии встречаются модели, характерные для различных джазовых стилей. Эти модели отмечены звездочкой. Однако точную принадлежность каждой из моделей к какому-либо определенному стилю эстрадной или джазовой музыки определить весьма сложно: стиль выявляется скорее в принципе интонирования и артикуляции ритмического рисунка. Так, ритмика традиционного джаза характеризуется приемами, определяющимися термином «свинг». Ритмика более поздних направлений (латиноамериканский стиль, рок, джаз-рок и пр.) отличается обилием синкоп, переменных акцентов и вместе с тем точным дроблением доли.



Поэтому большинство моделей можно с равным успехом отнести к нескольким стилевым направлениям, и конкретный стиль ощущается лишь в самом характере интонирования.



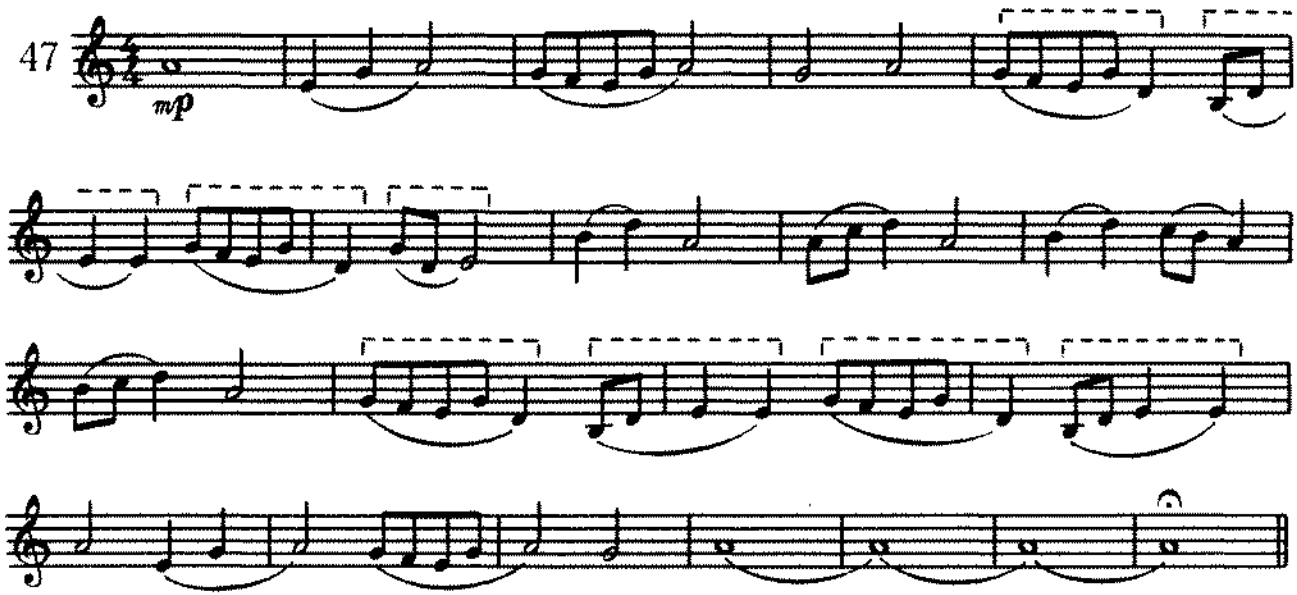

закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ, СОДЕРЖАЩИЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ СЛОЖНОСТИ

ОДНОГОЛОСИЕ

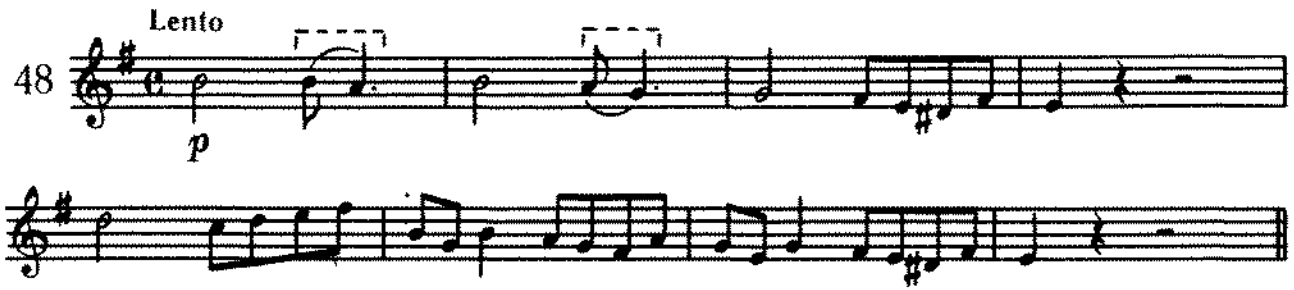
И. Стравинский. Анданте

47



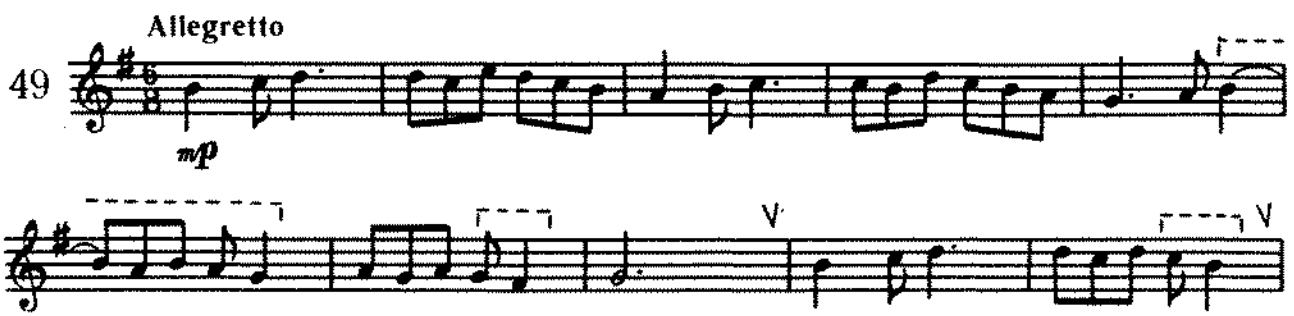
Т. Хренников. «Мать», д. IV

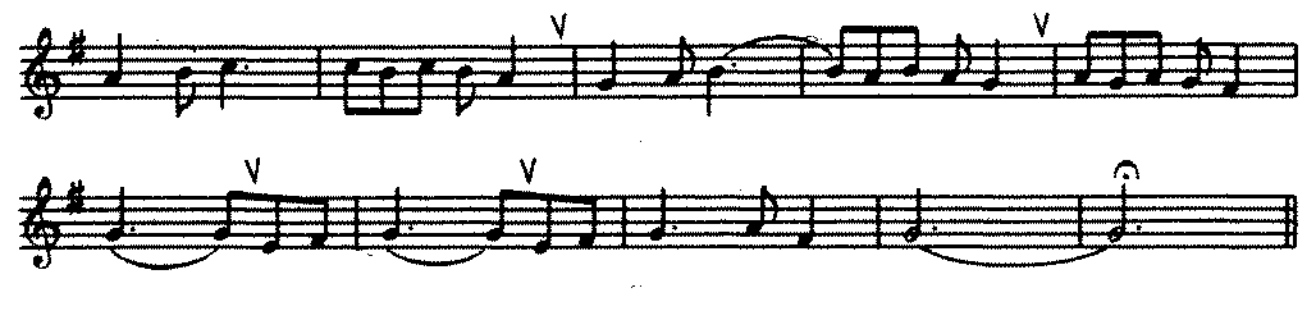
48



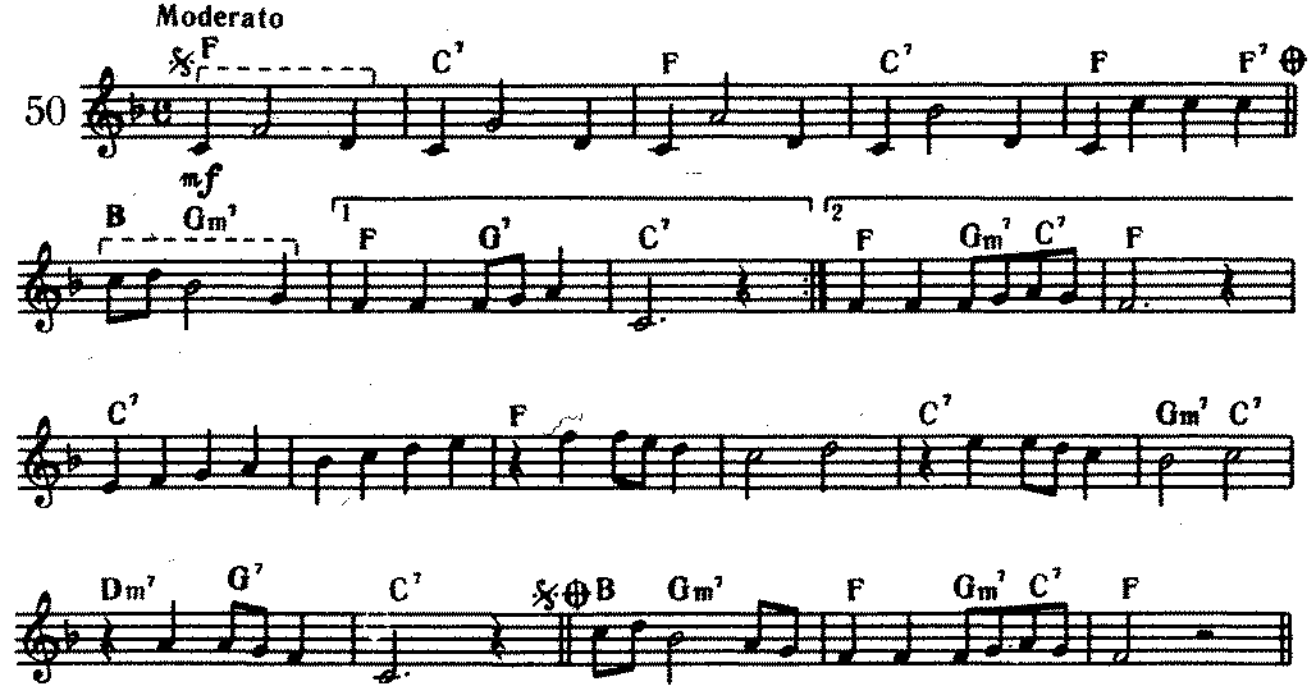
А. Айвазян. Песня

49

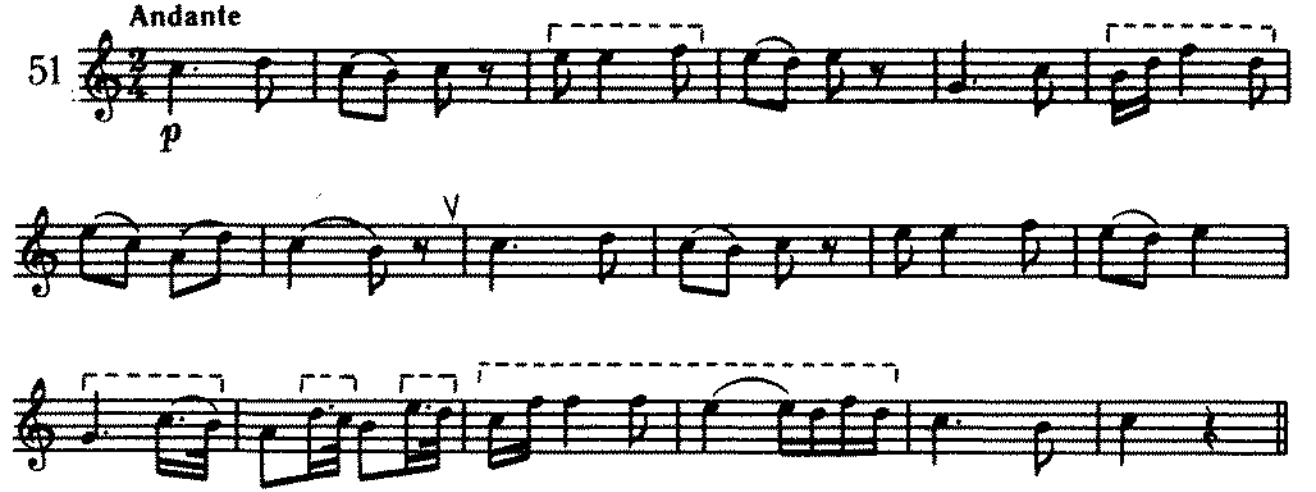


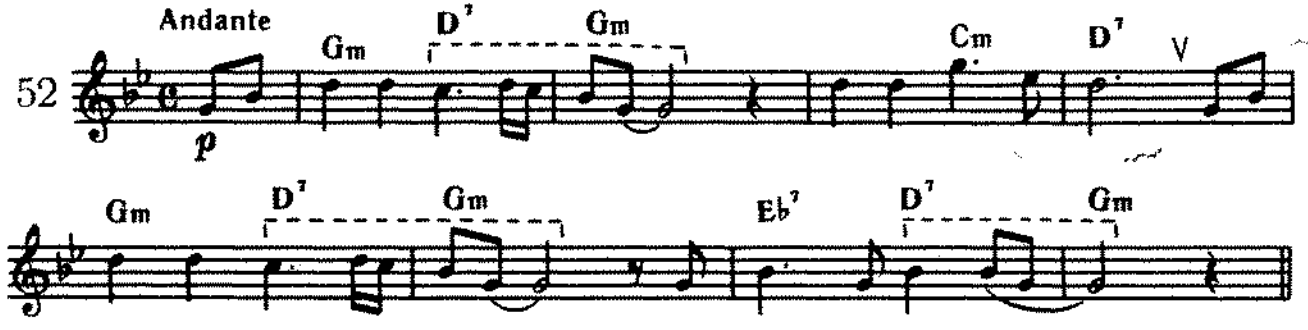


Р. Роджерс. «Голубая комната»

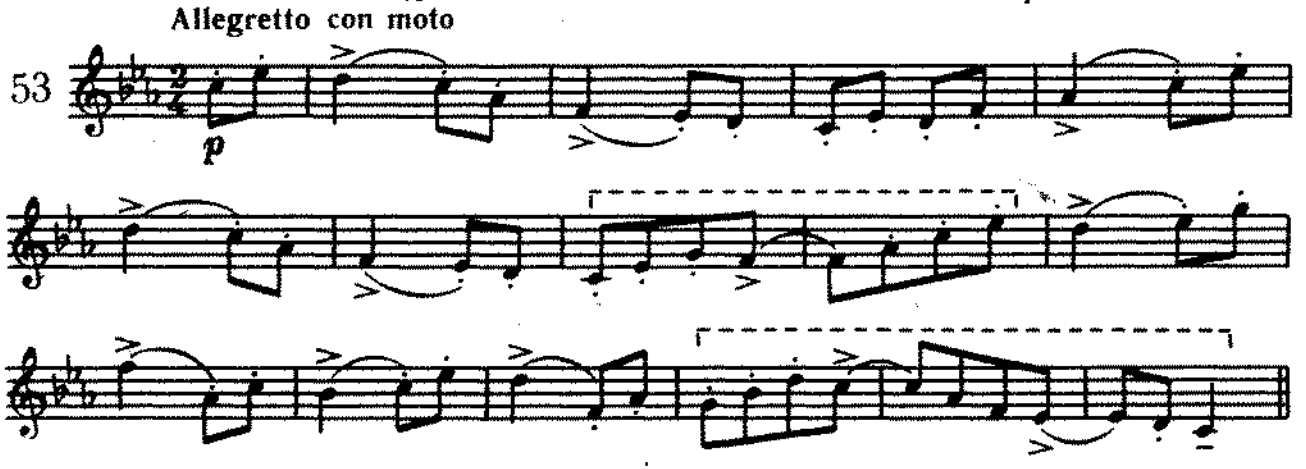


В. Моцарт. «Свадьба Фигаро», д. III

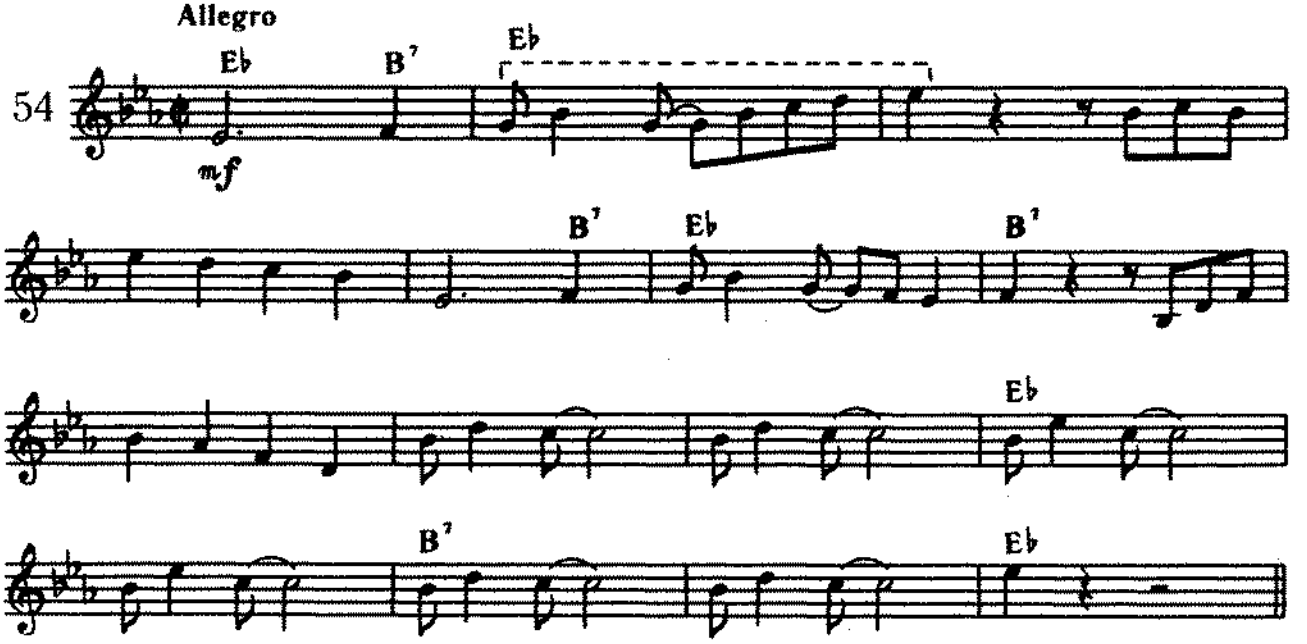




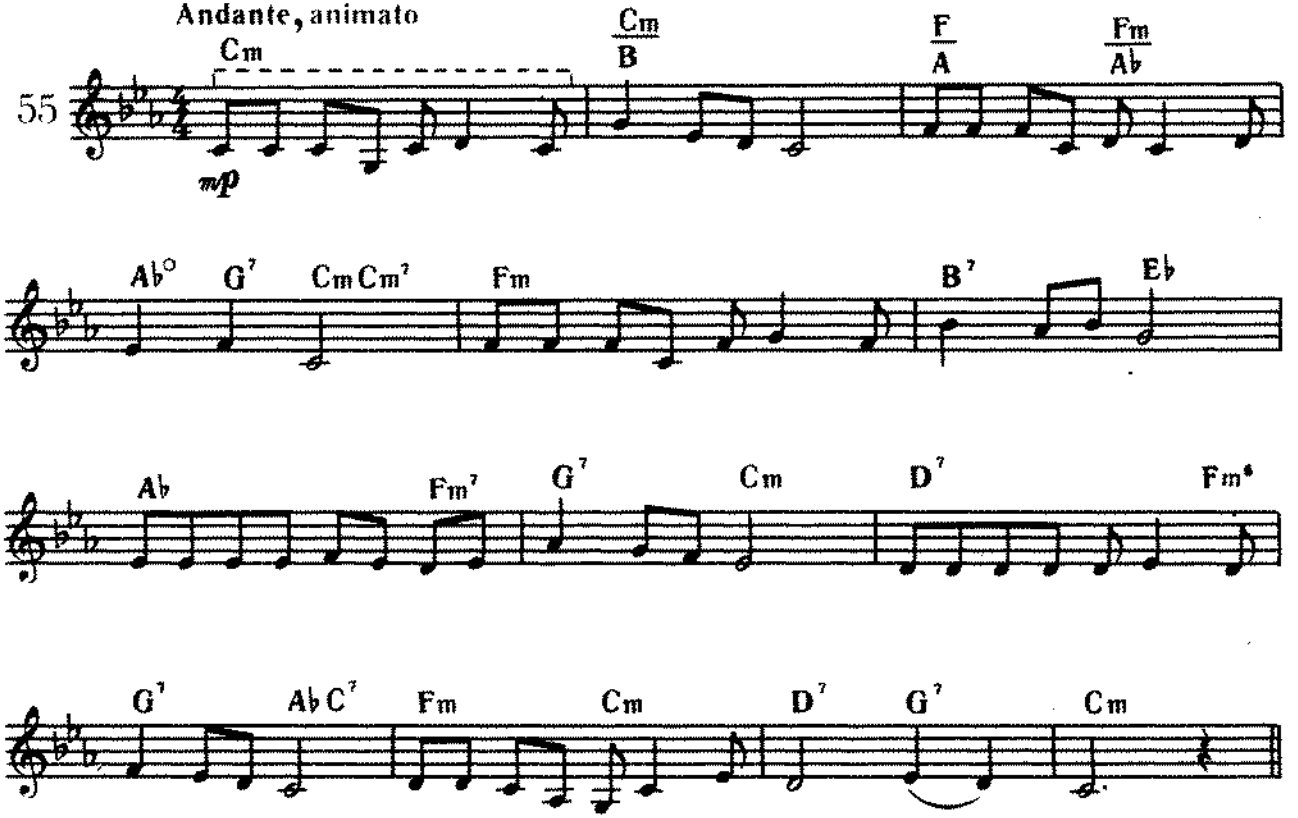
М. Метнер. «Сказка птичек»



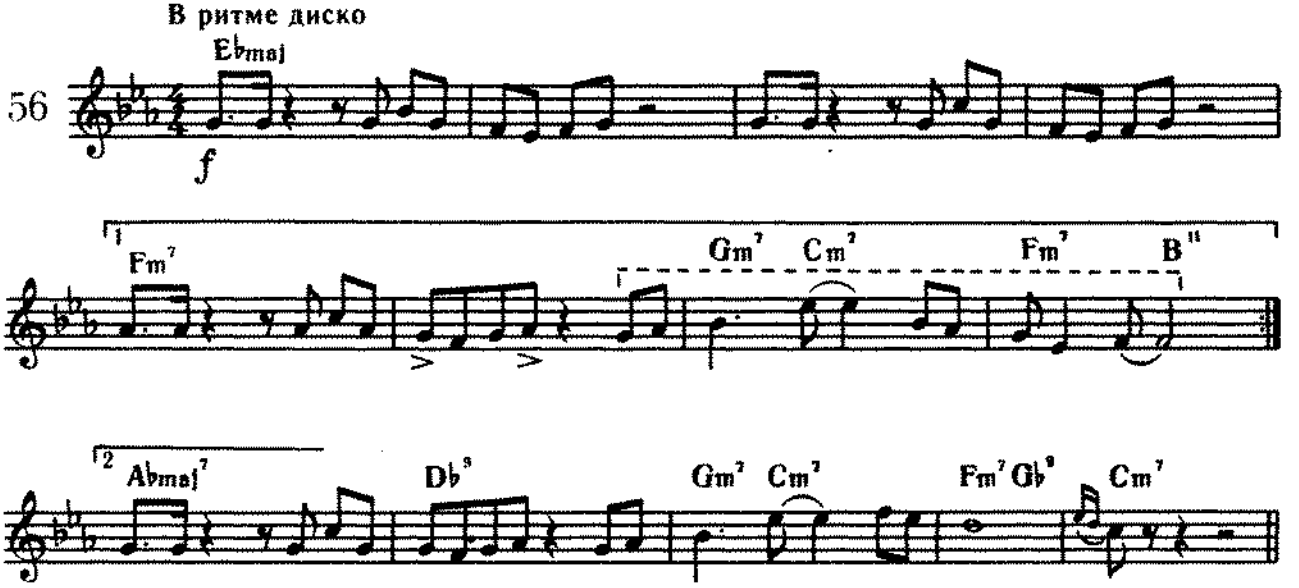
Н. ла Рокка. «Тигр»

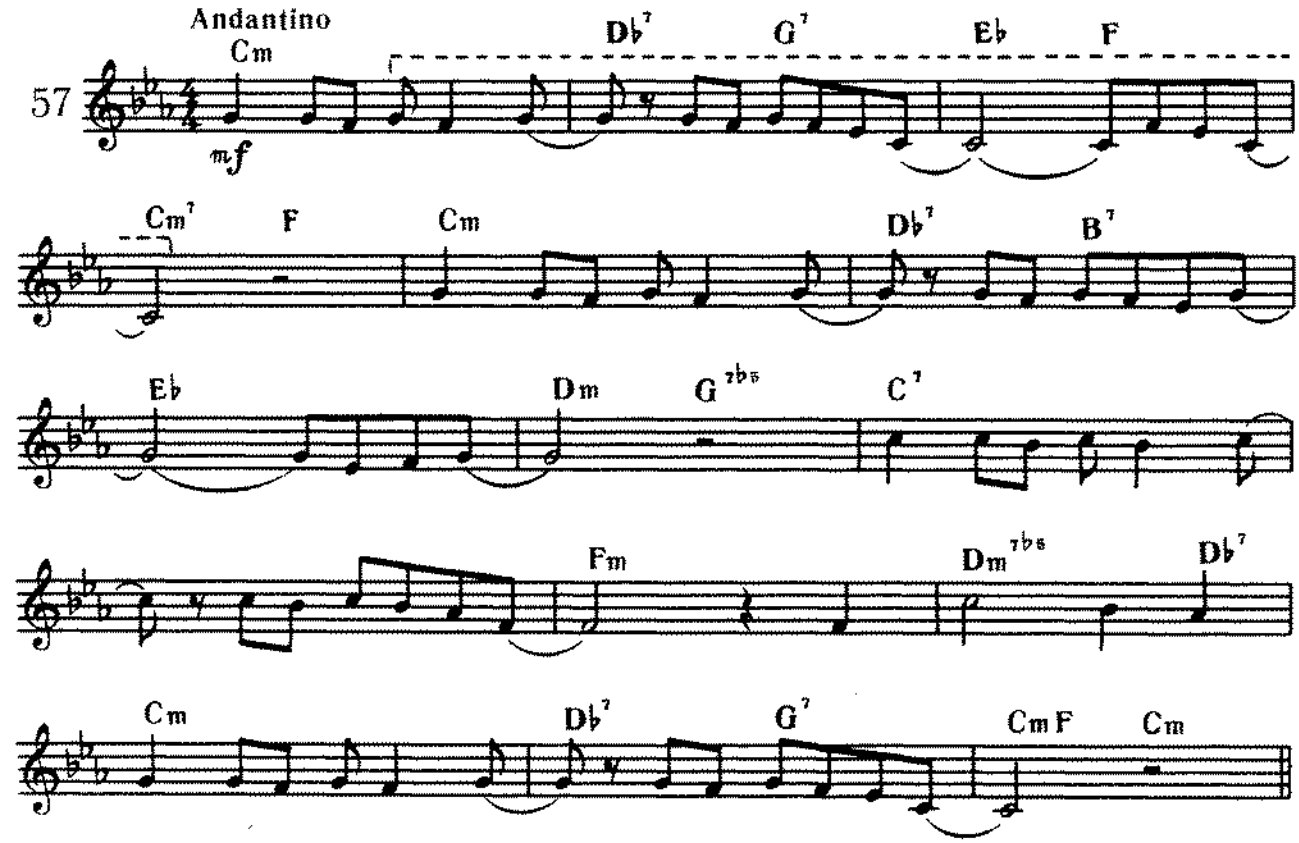


И. Карабиц. «Мати наша, сива горлиця»

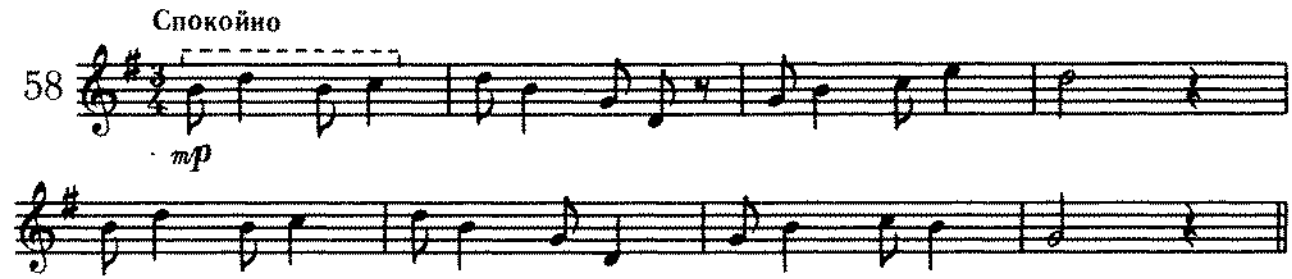


А. Красотов. «Город нашего сердца»

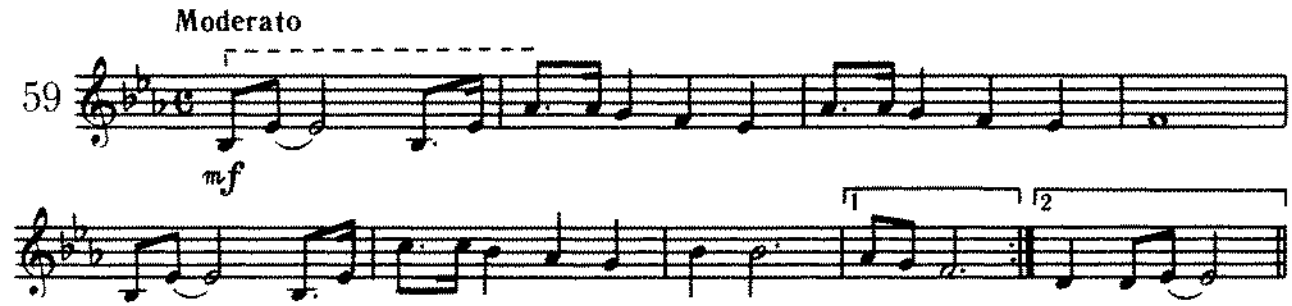




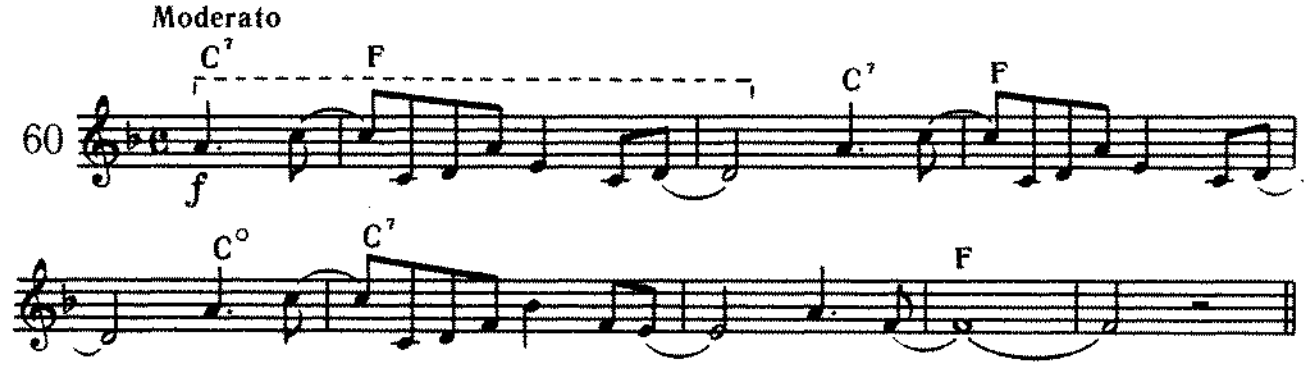
Украинская народная песня «Ой летіла сива пава»



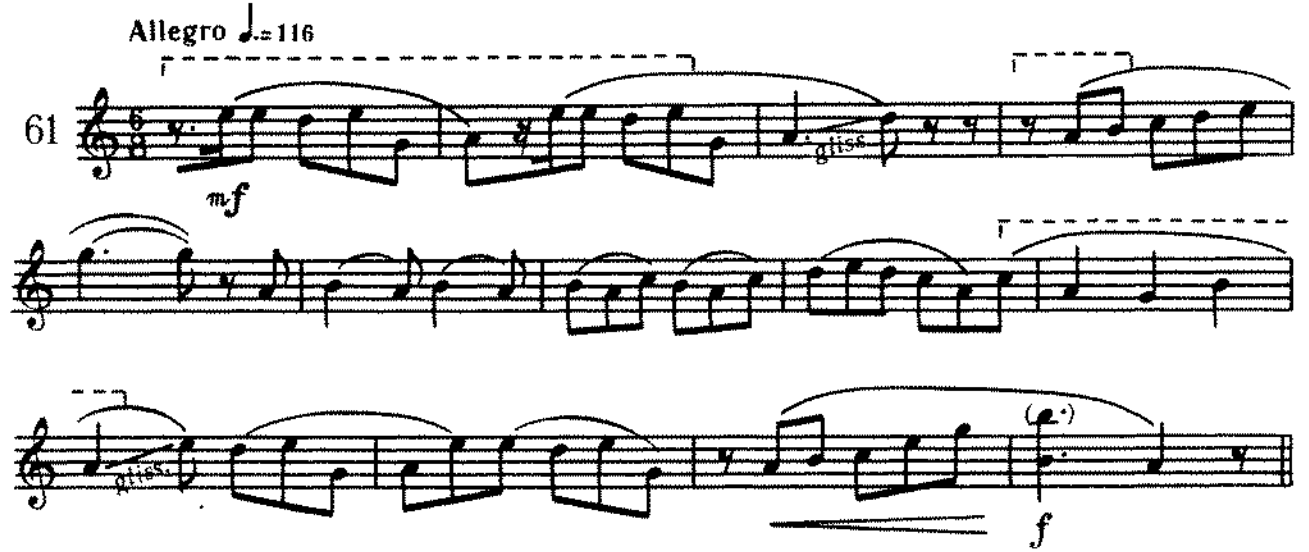
Д. Стайн. «Мир довольно мал»



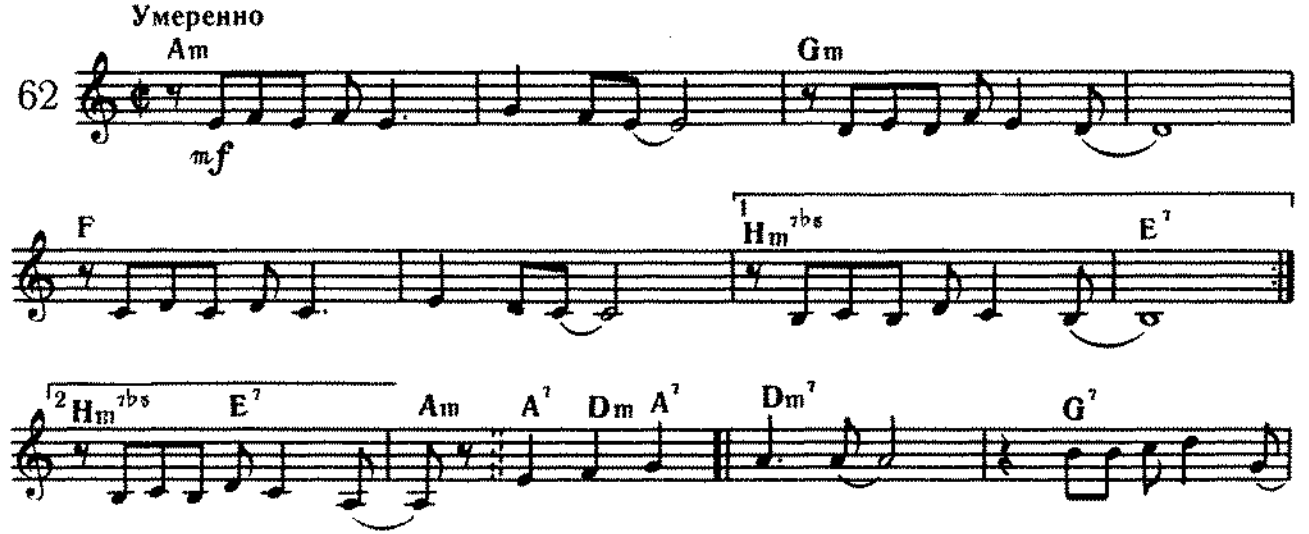
Б. Гудман, Ч. Веб, Э. Семпсон. «Танцы в «Савойе»

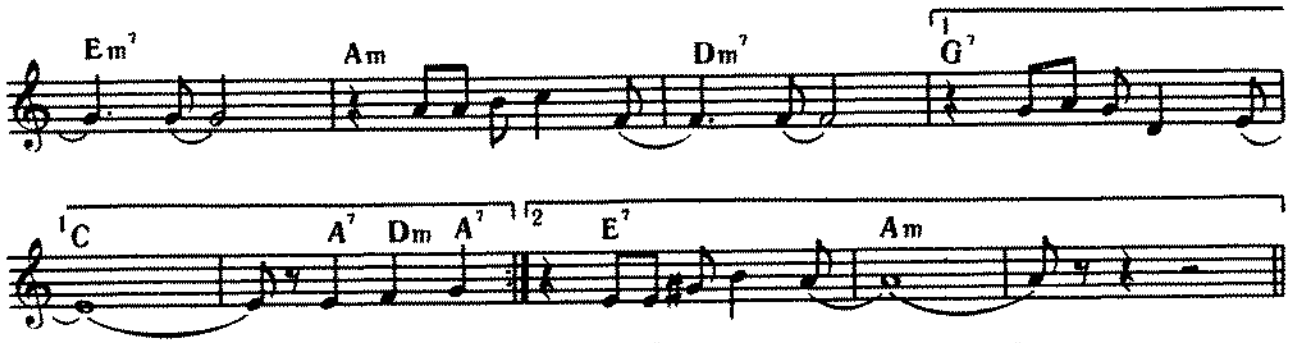


М. Равель. «Дитя и волшебство», к. I

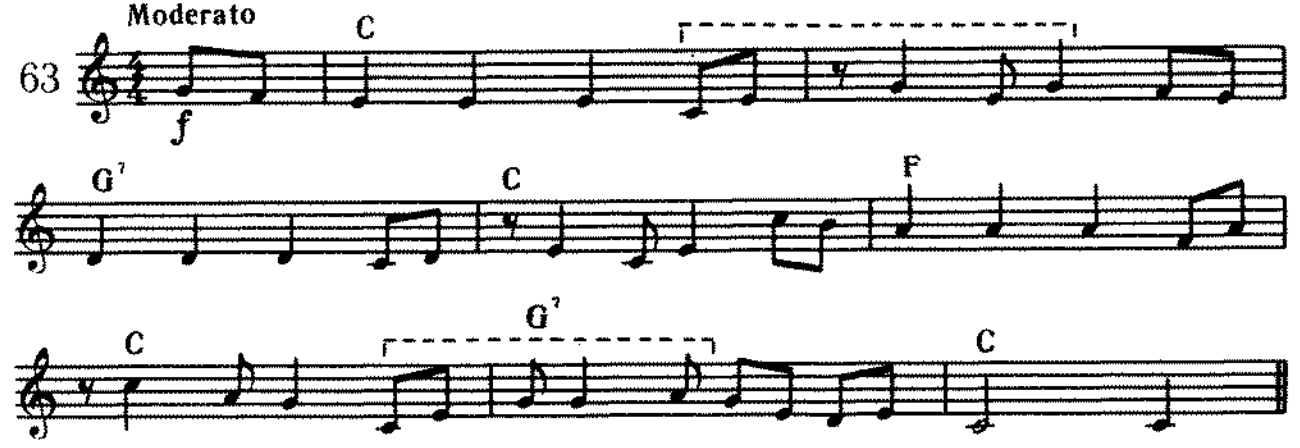


И. Карабиц. «Лечу к тебе»

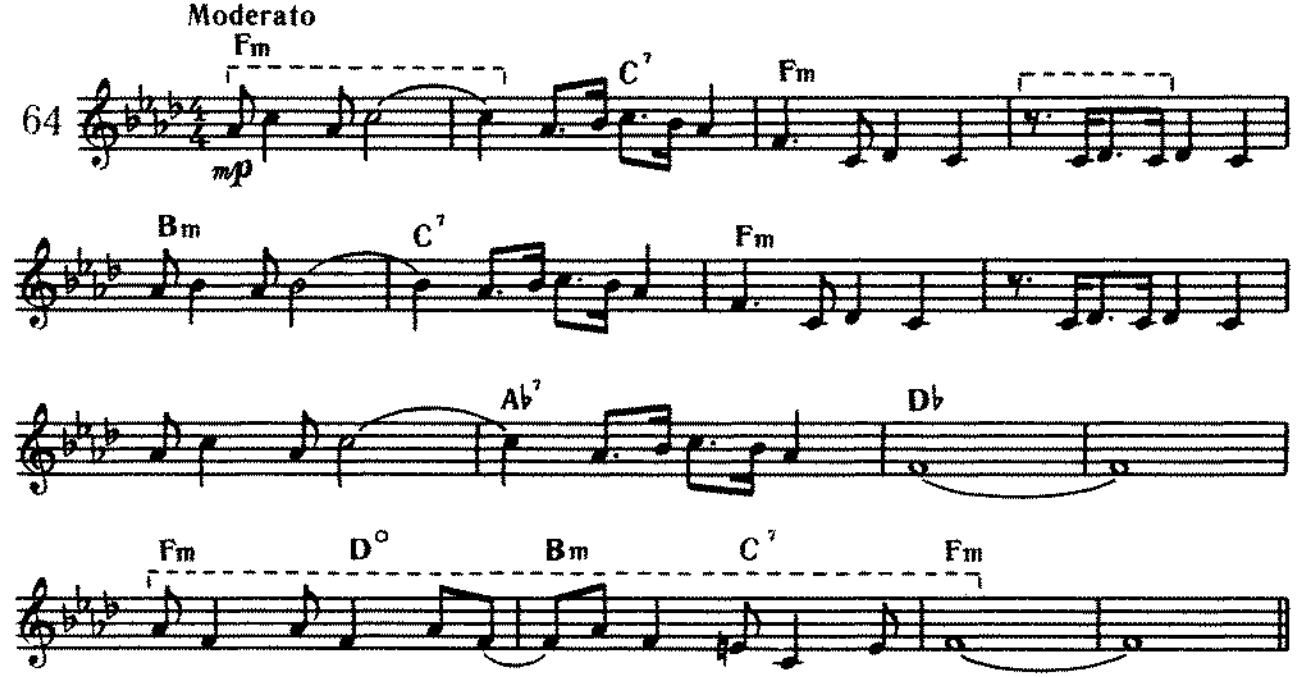




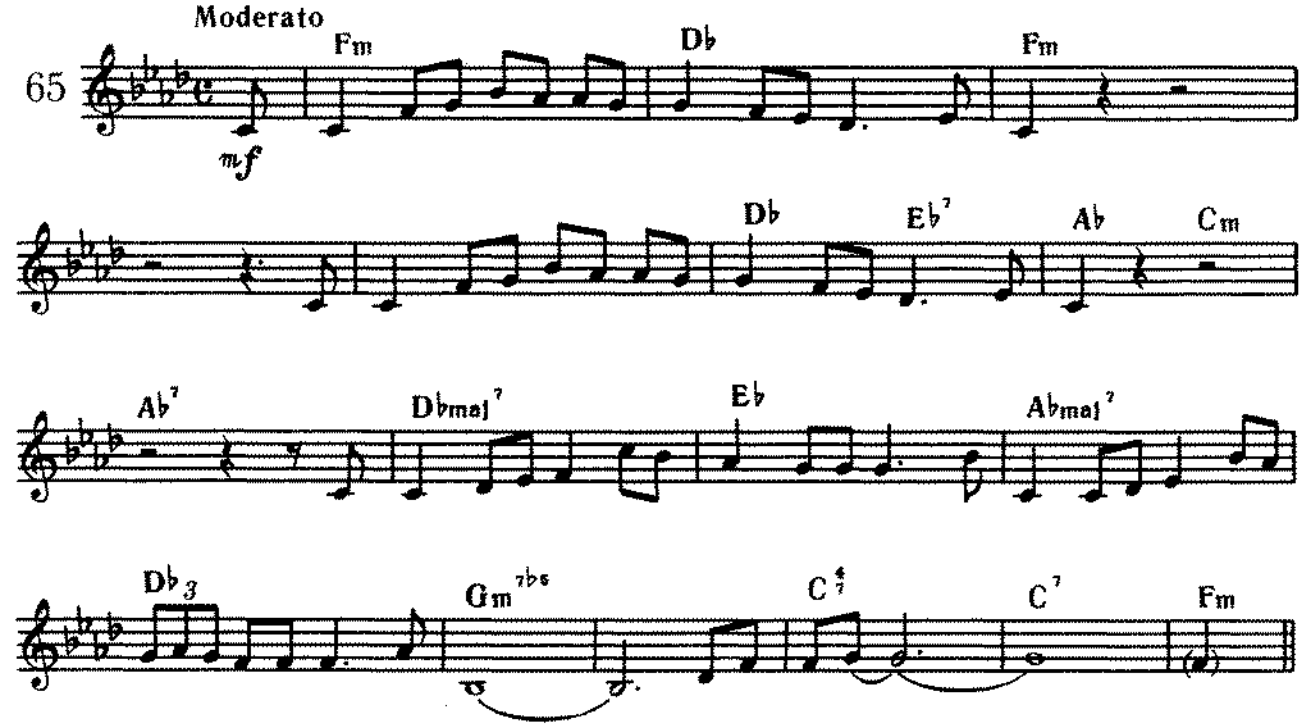
Негритянский спиричуэл «Вырой мне могилу»



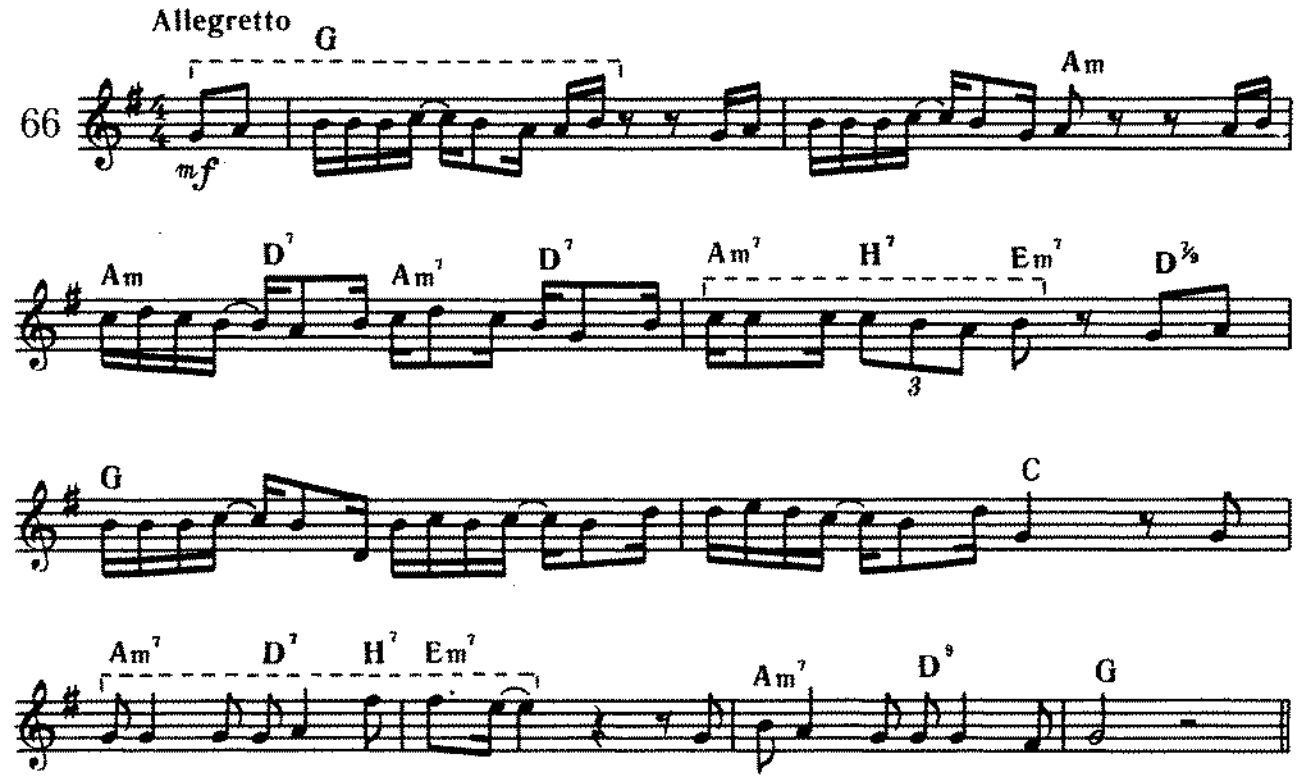
Т. Лейтон. «Милый старый юг»



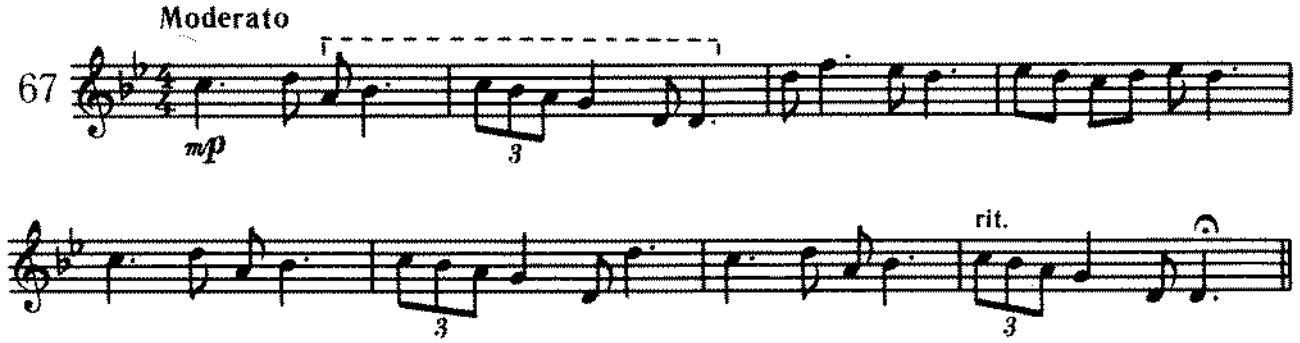
Ю. Саульский. «Ничей»



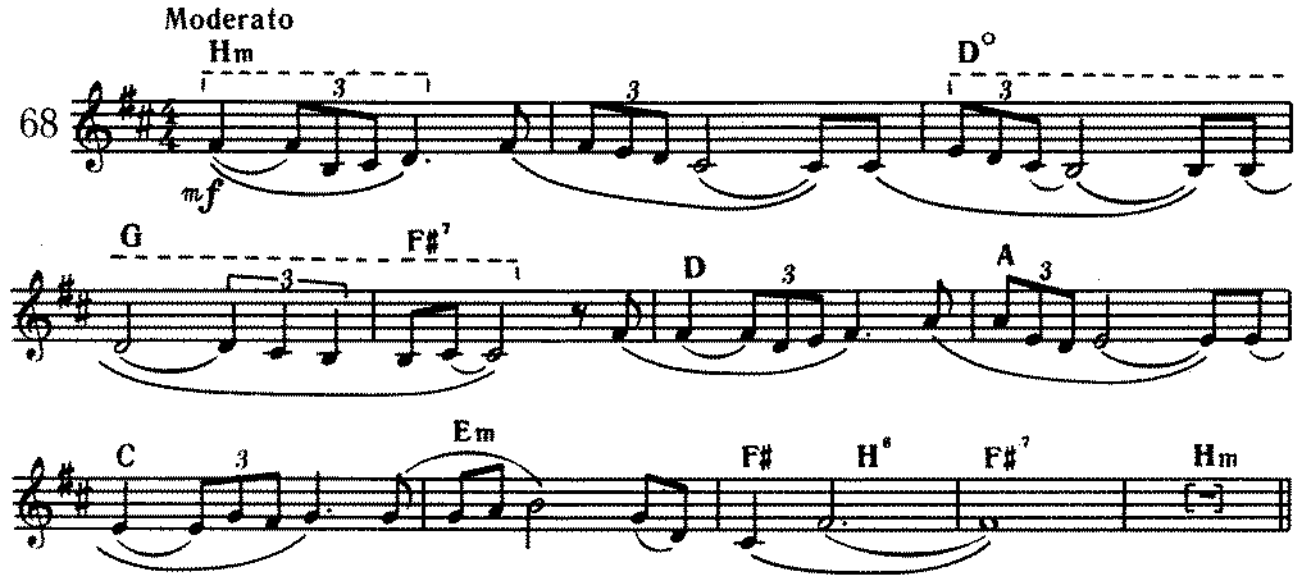
Ю. Шевченко. «Билеты к морю»



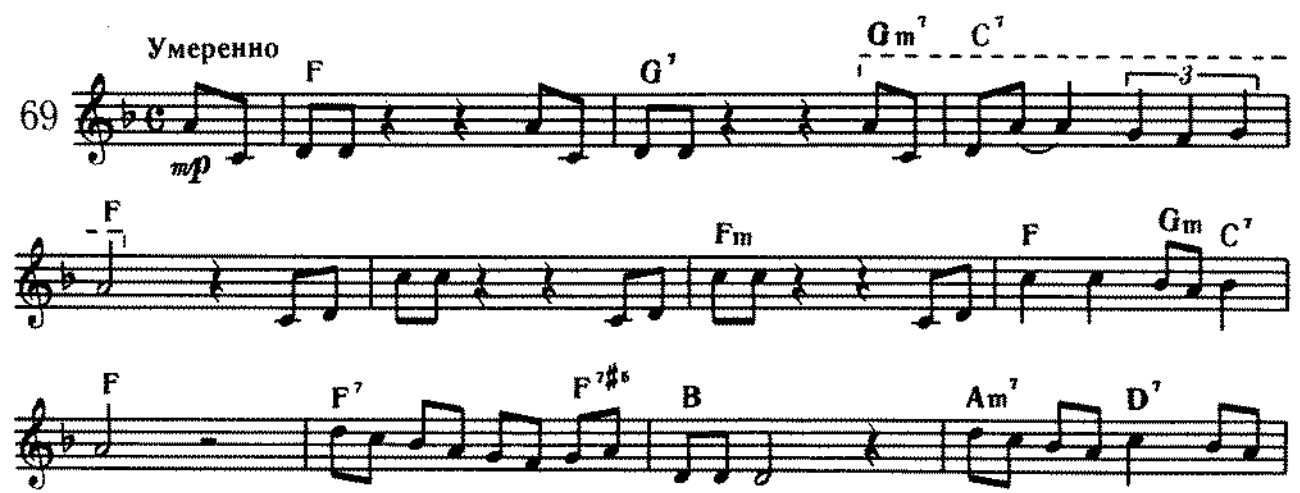
Словацкая народная песня «Над рекой»

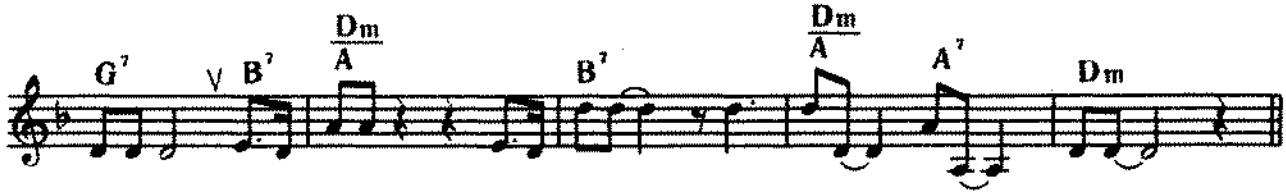


И. Якушенко. «А любовь рядом была...»

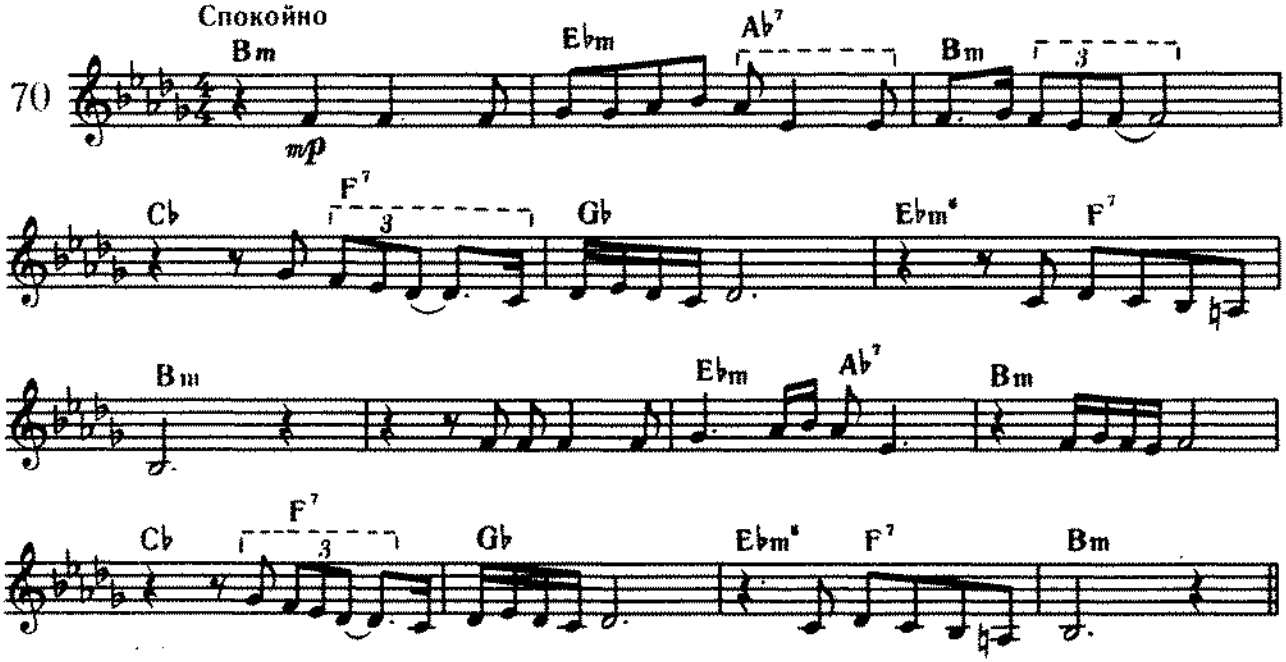


И. Дунаевский. Колыбельная из кинофильма «Цирк»

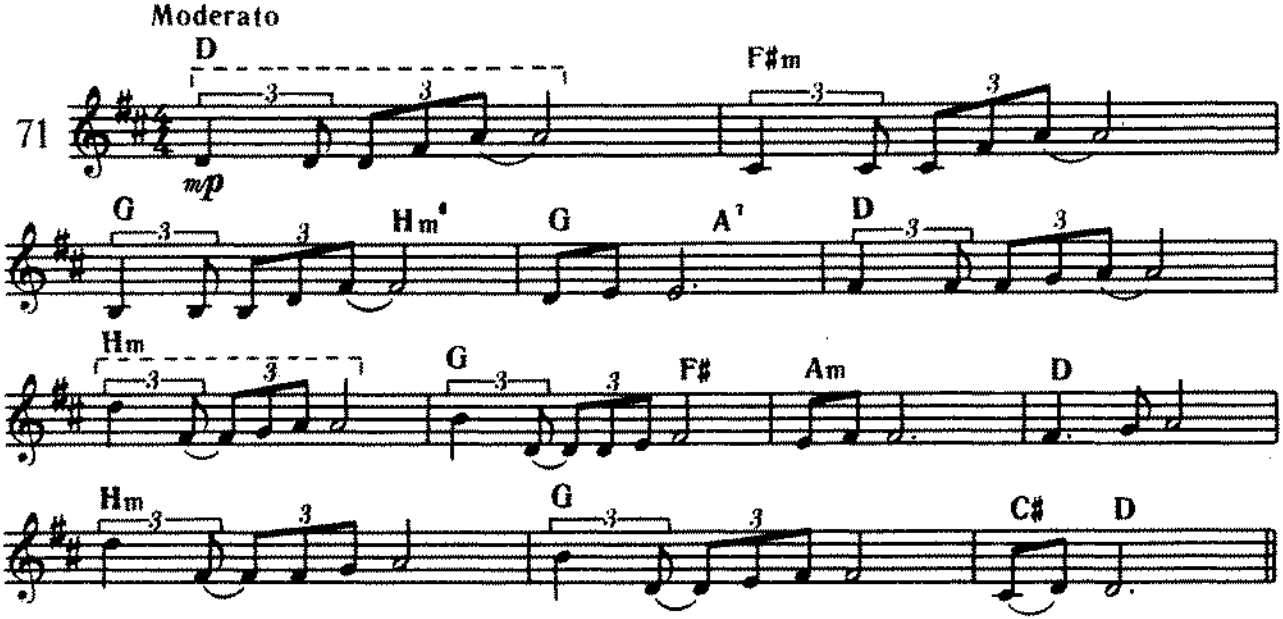


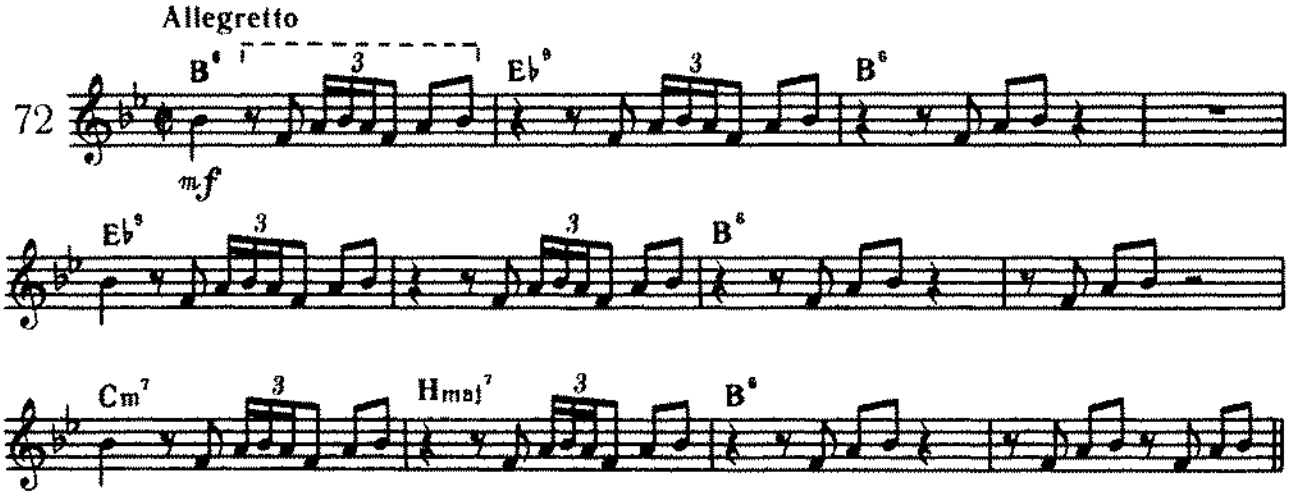


А. Веббер. «Мечты»

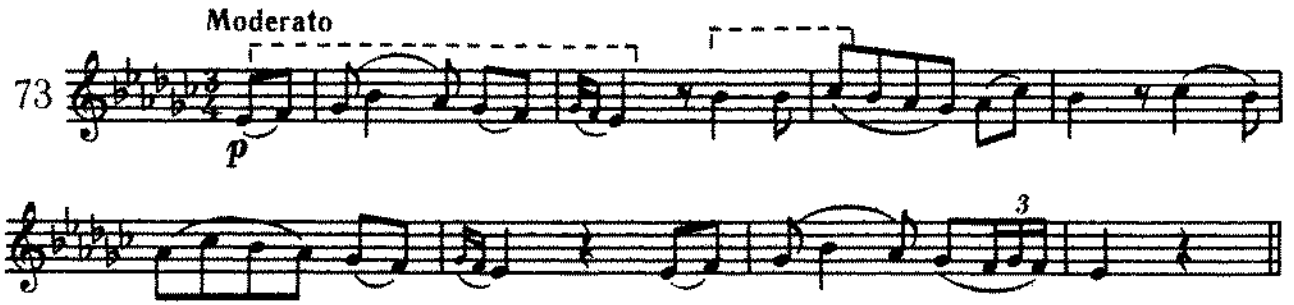


Ю. Саульский. «Дети спят»

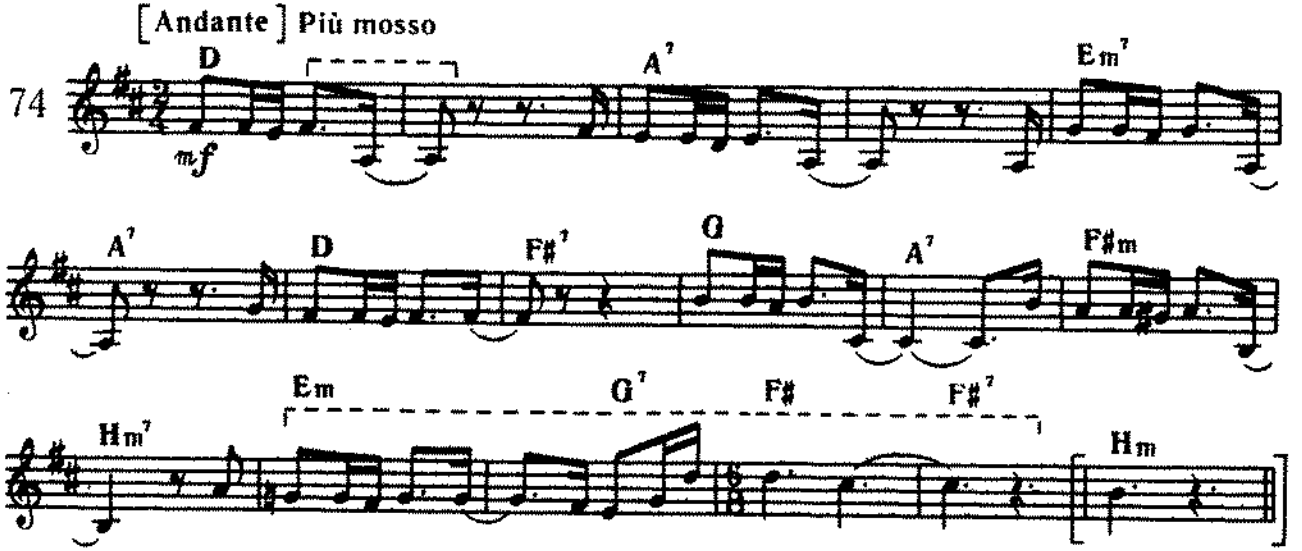


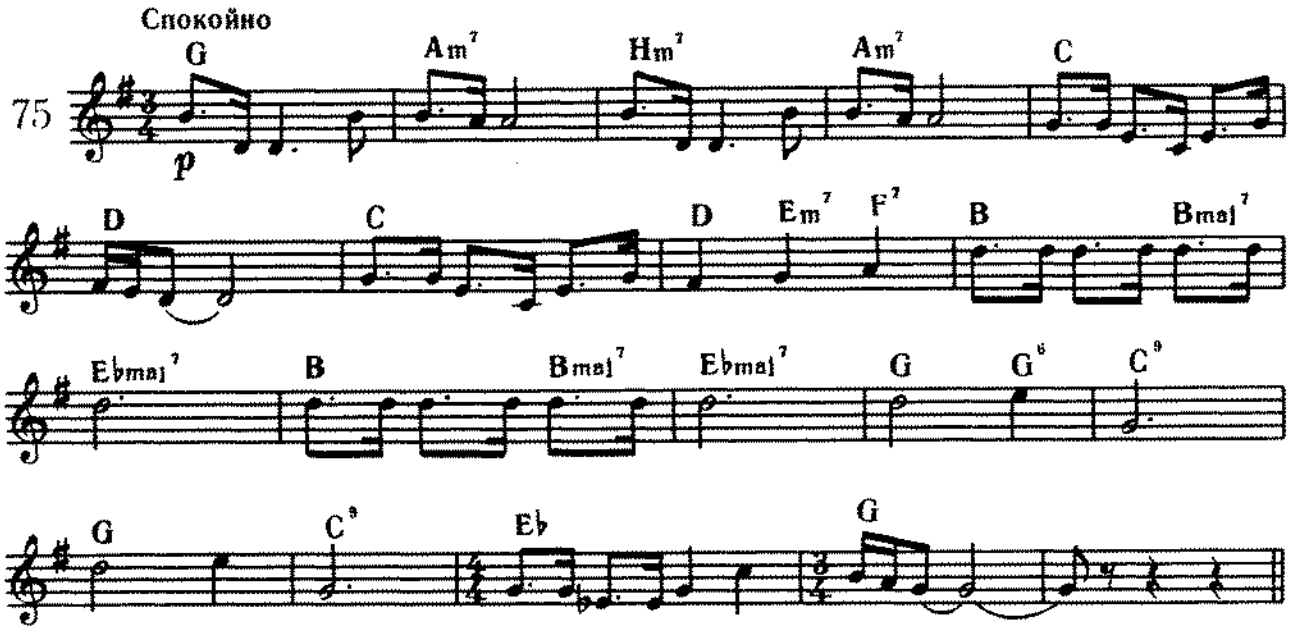


Б. Лятошинский. Украинский квинтет, ч. I

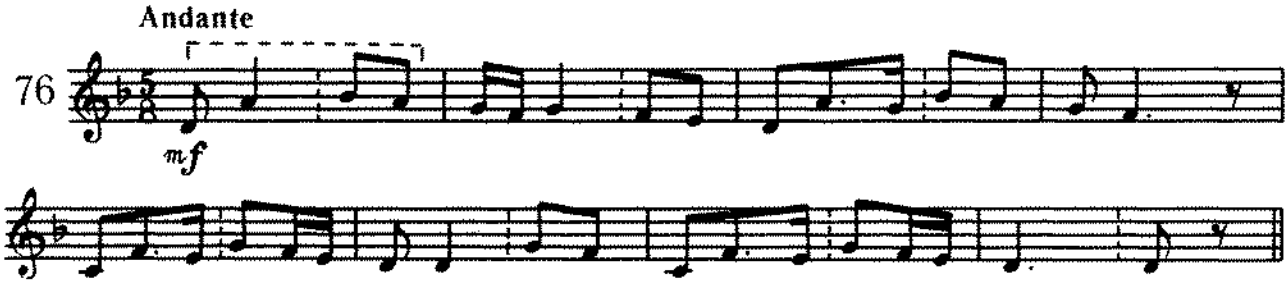


В. Ильин. «Грай, моя пісне»

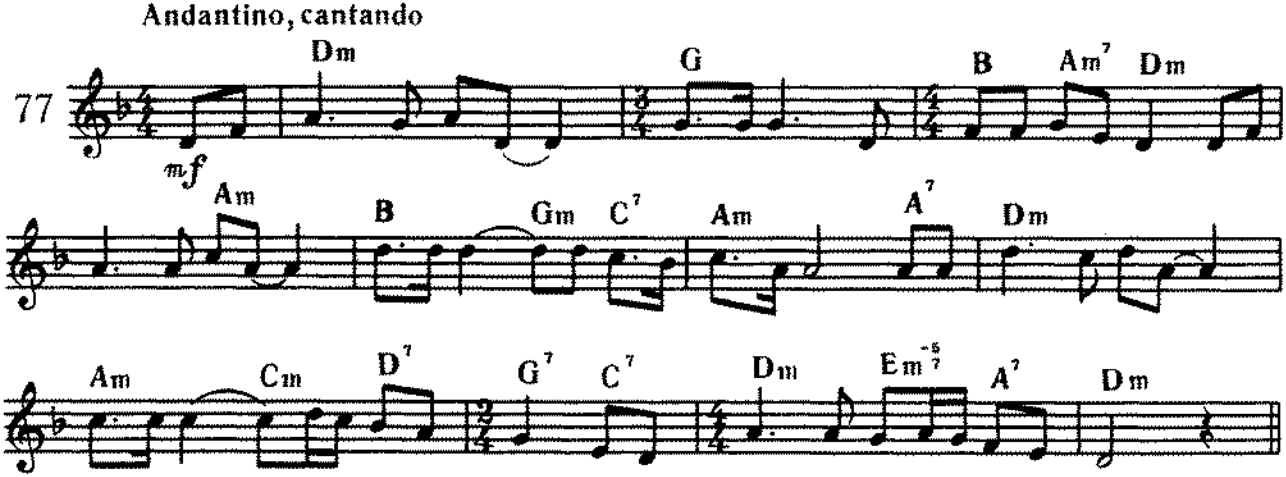


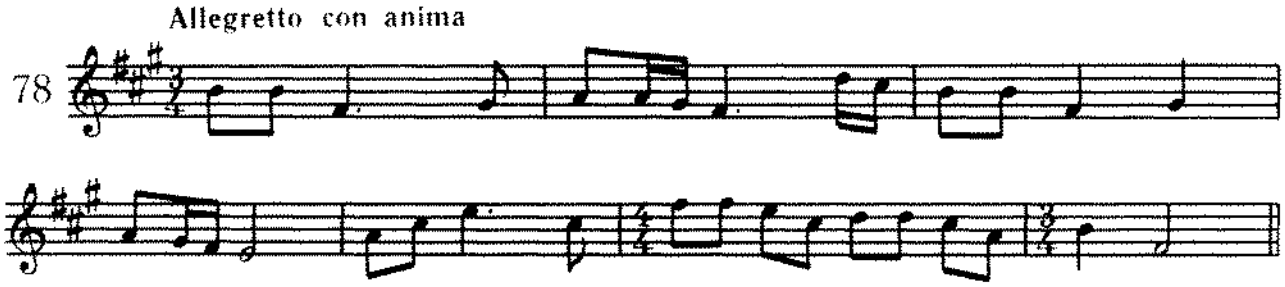


М. Коляда. «Наймитська»

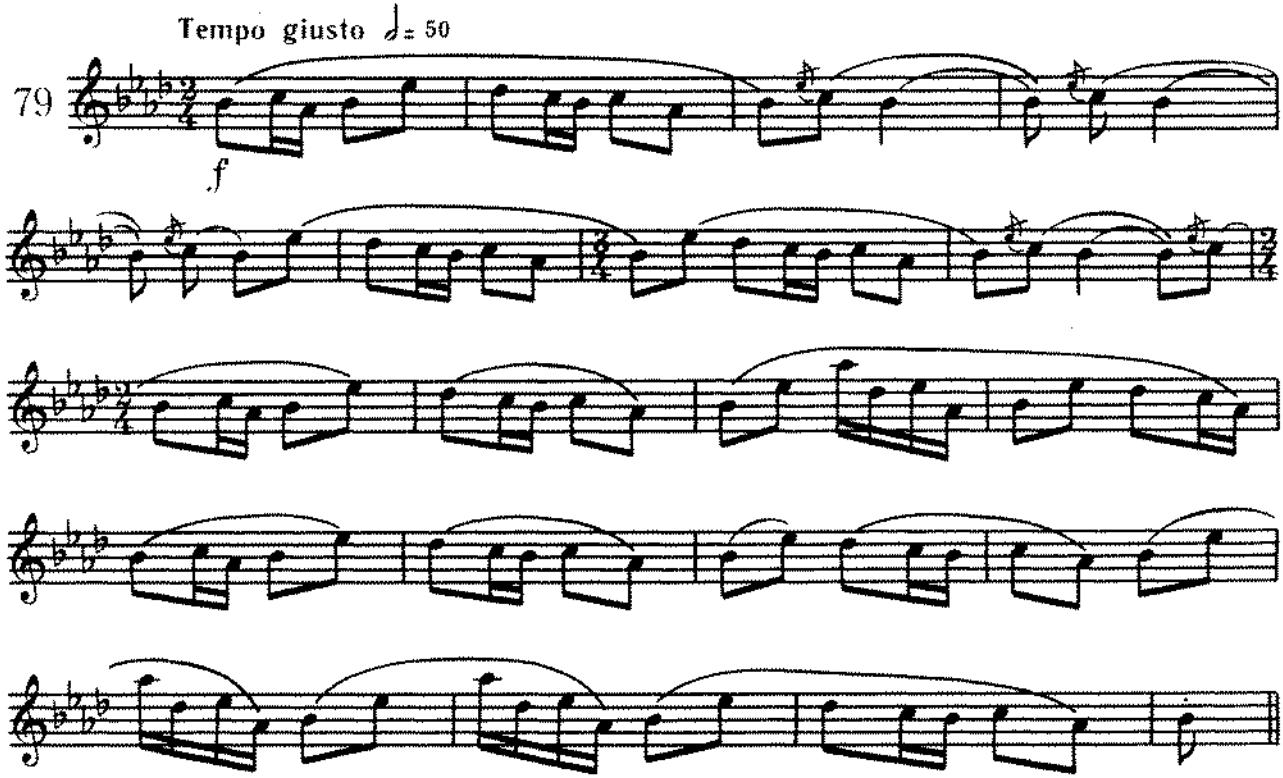


И. Шамо. «Ты, моя Россия»

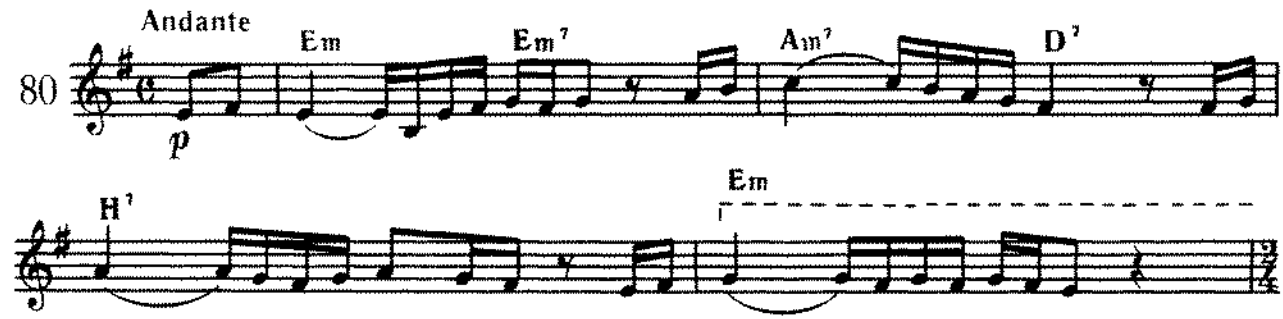


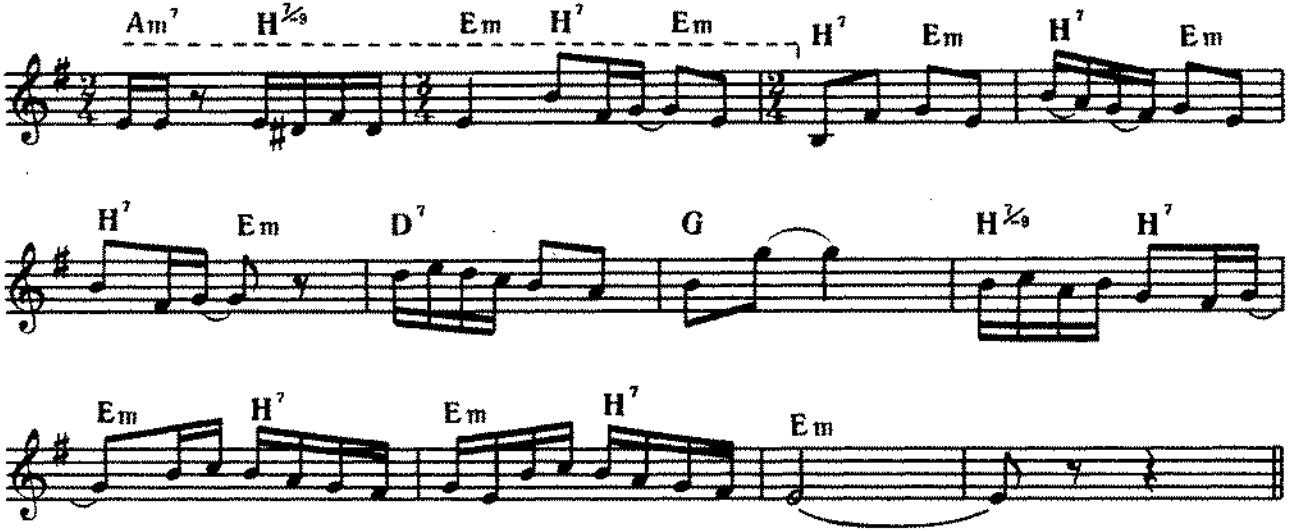


И. Стравинский. Пляски щеголих из балета «Весна священная»



Ю. Шевченко. «Если б я играл на скрипке»

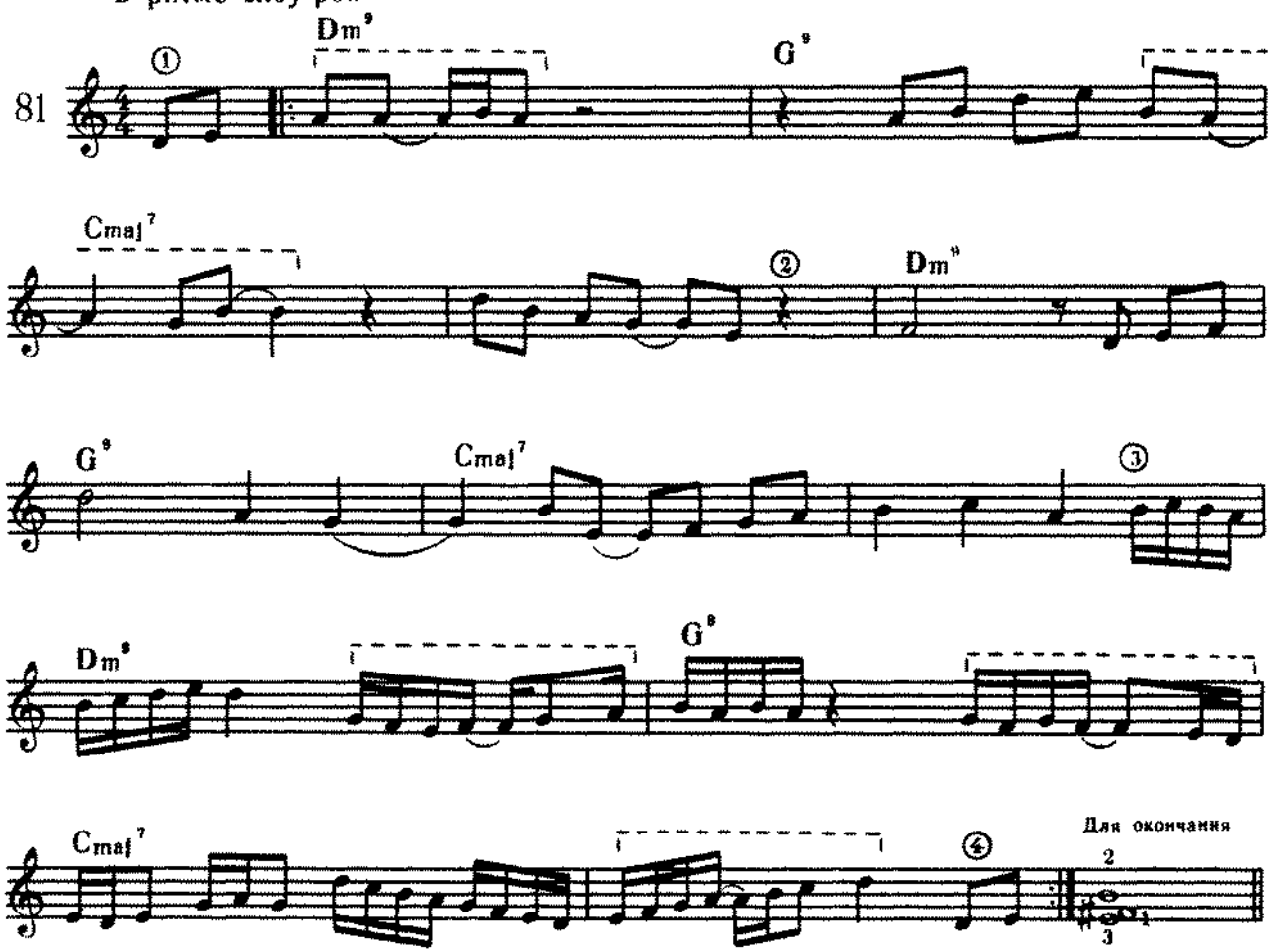




МНОГОГОЛОСИЕ

М. Серебряный. Канон

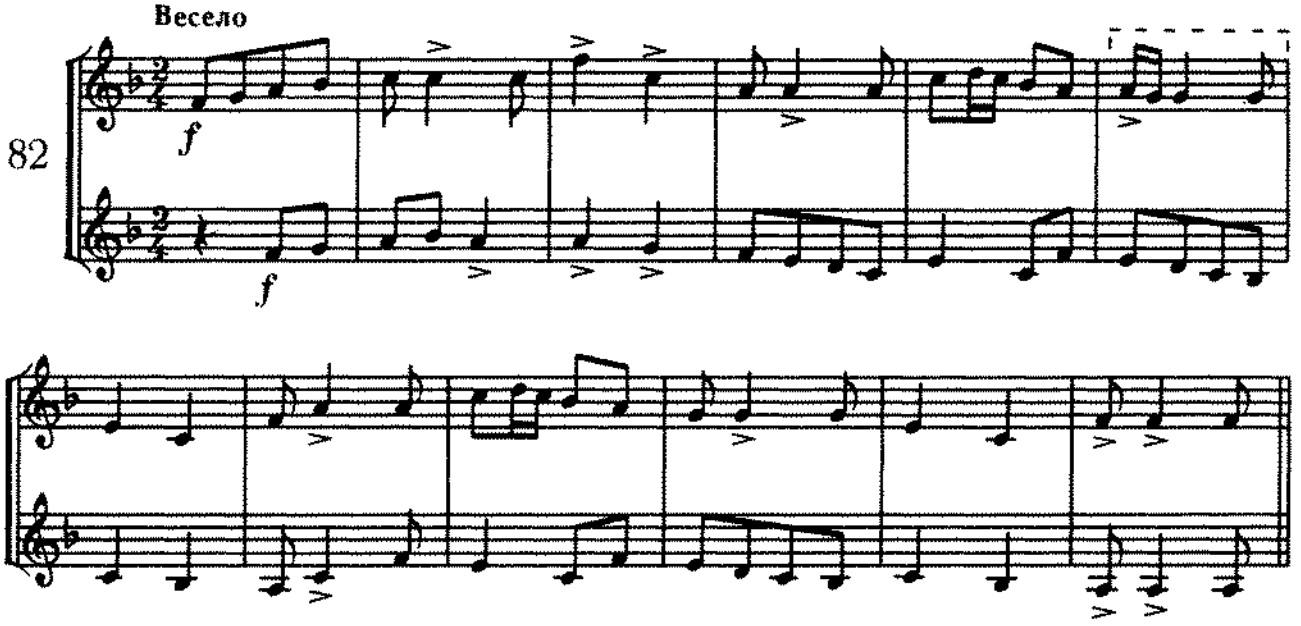
В ритме слоу-рок



Моравская народная песня

Весело

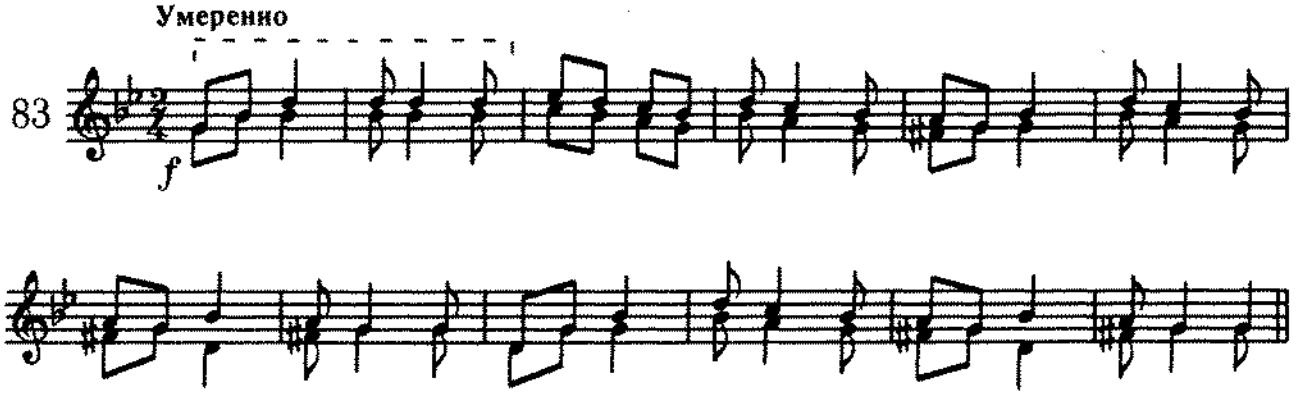
82



Украинская народная песня «Коло мої хати»

Умеренно

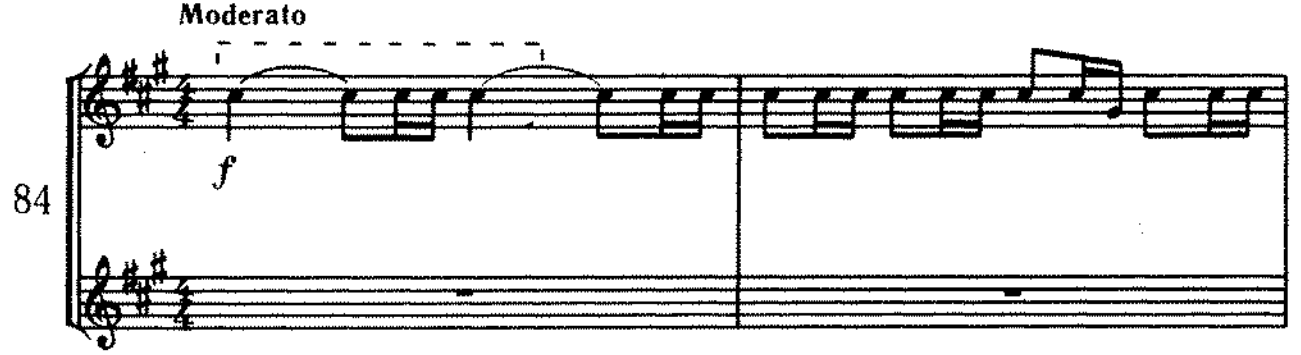
83

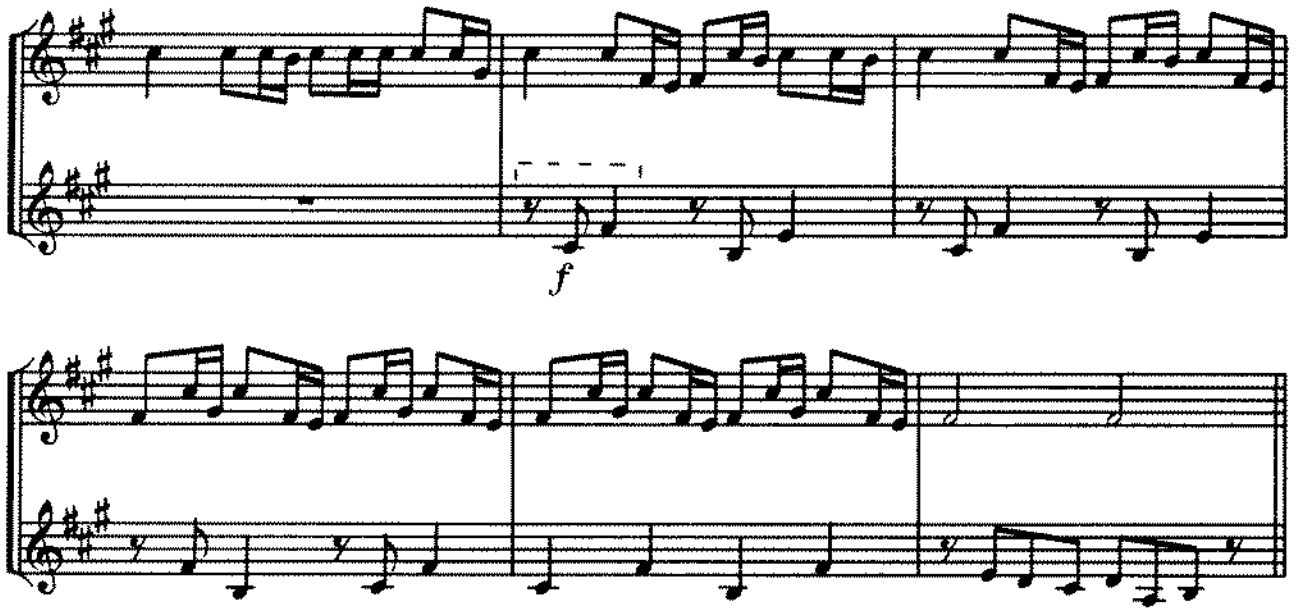


А. Костин. «Аника-воин и смерть». Из цикла «Русский лубок»

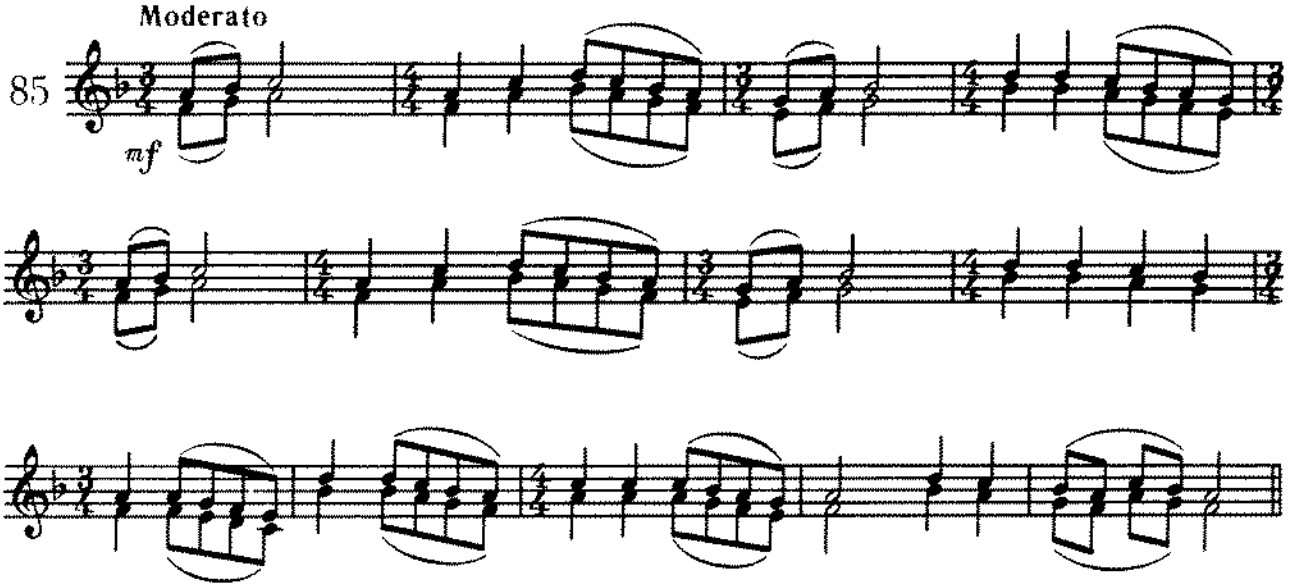
Moderato

84

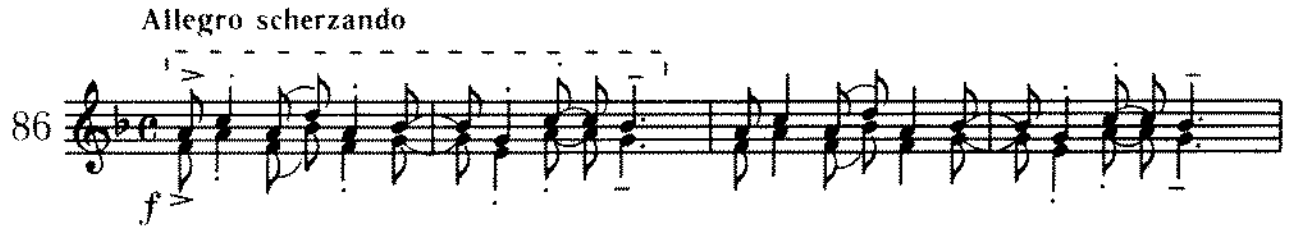




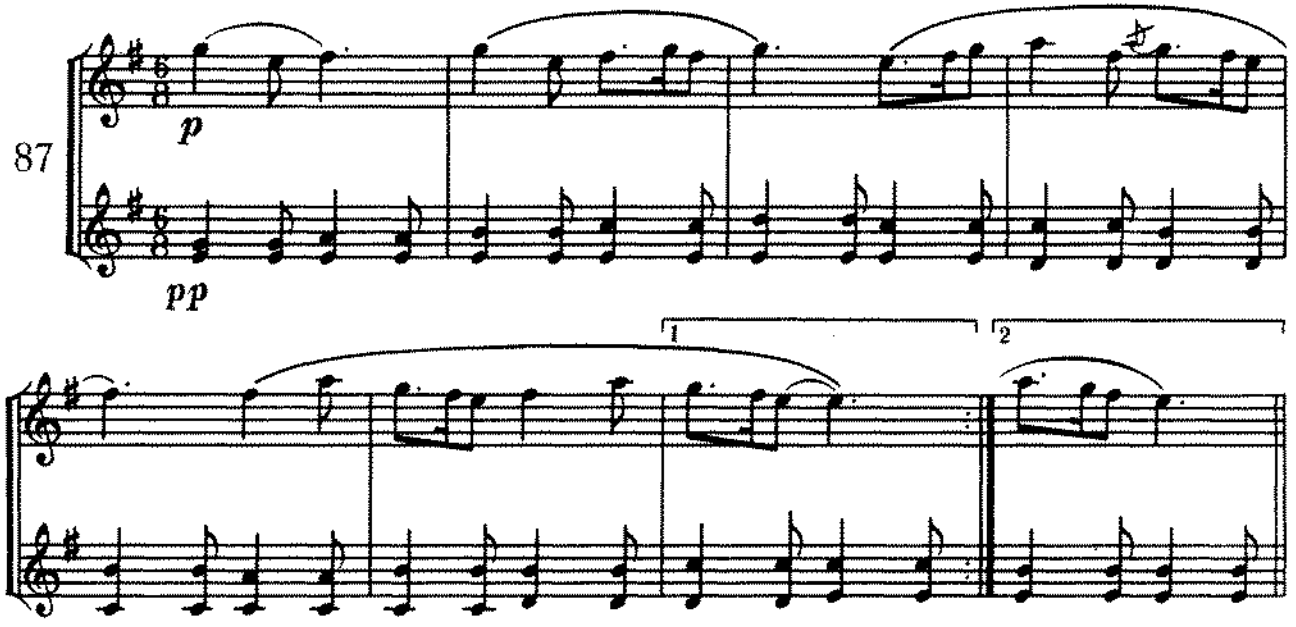
Украинская народная песня «А вже третій вечір»



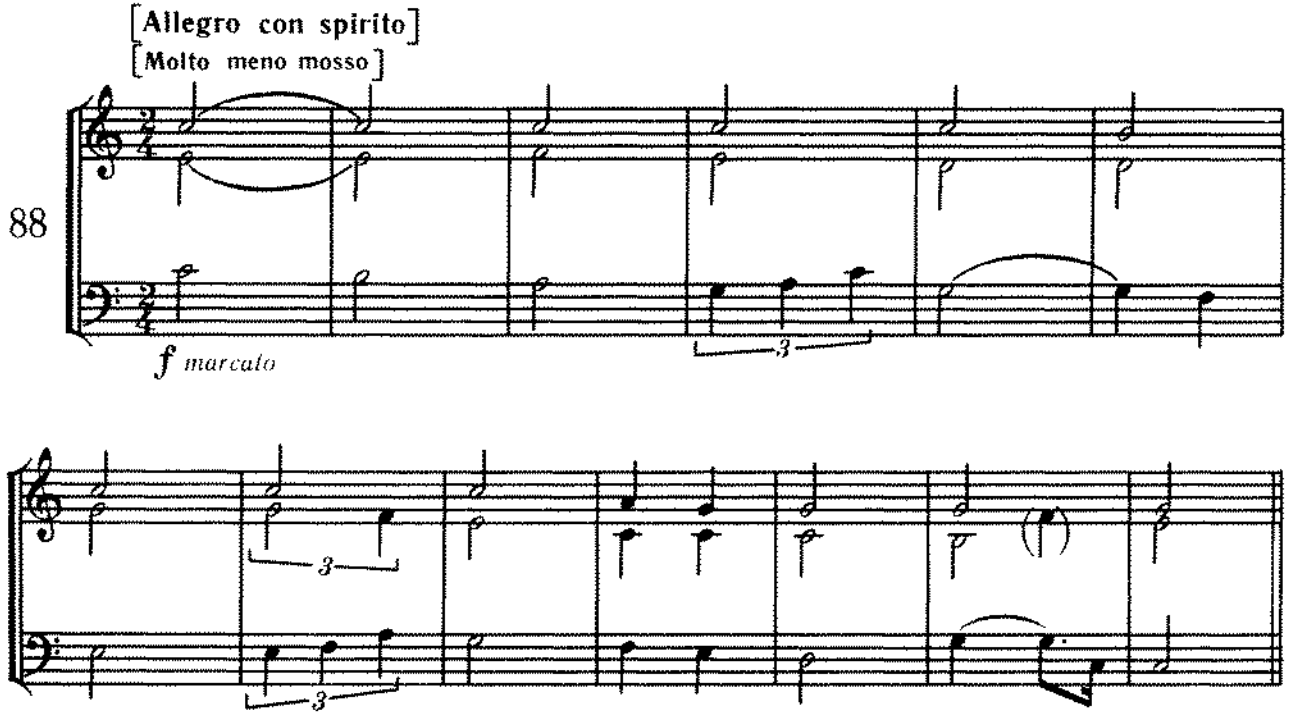
У. Найсоо. «Две бабы»



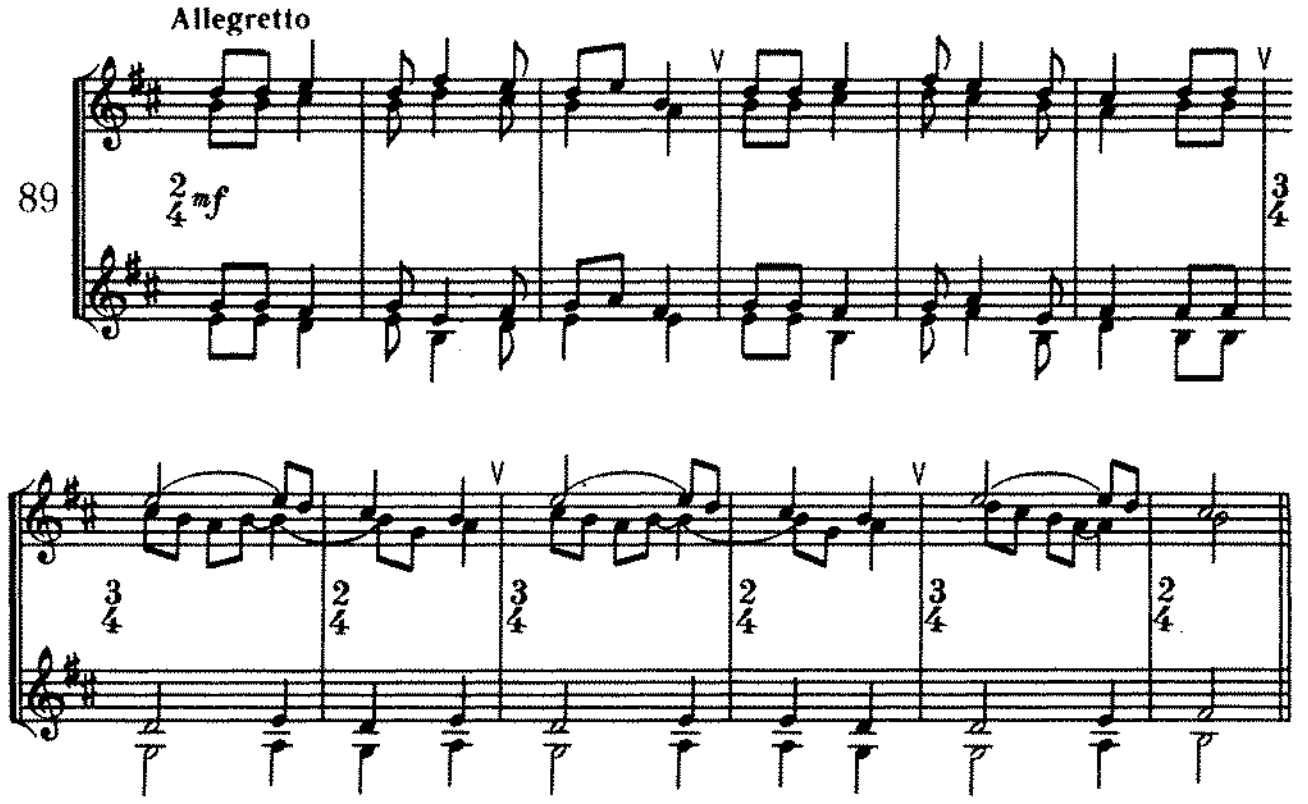
И. Стравинский. Ларгетто



П. Чайковский. Серенада для струнного оркестра до мажор. Финал



Г. Сасько. «Весенние хороводы на Болонии». Из цикла «Отзвуки столетий»

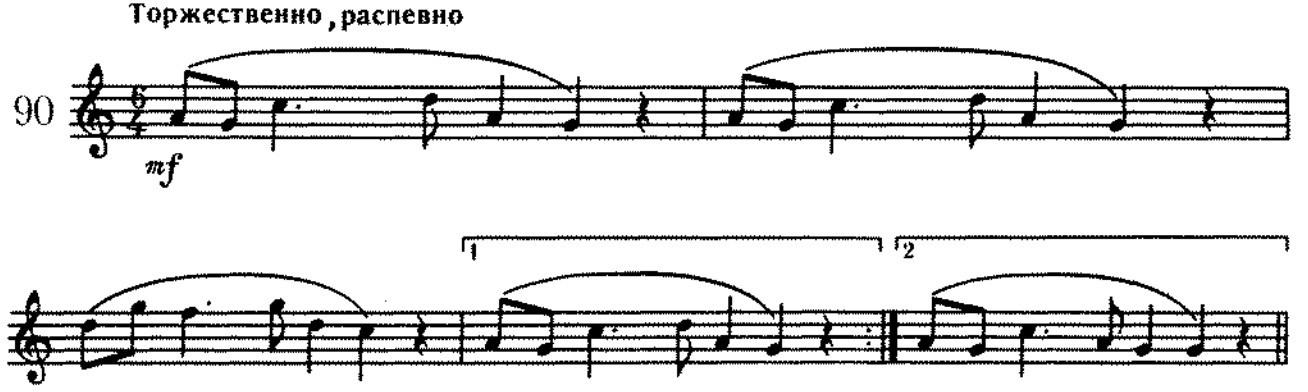


Раздел II

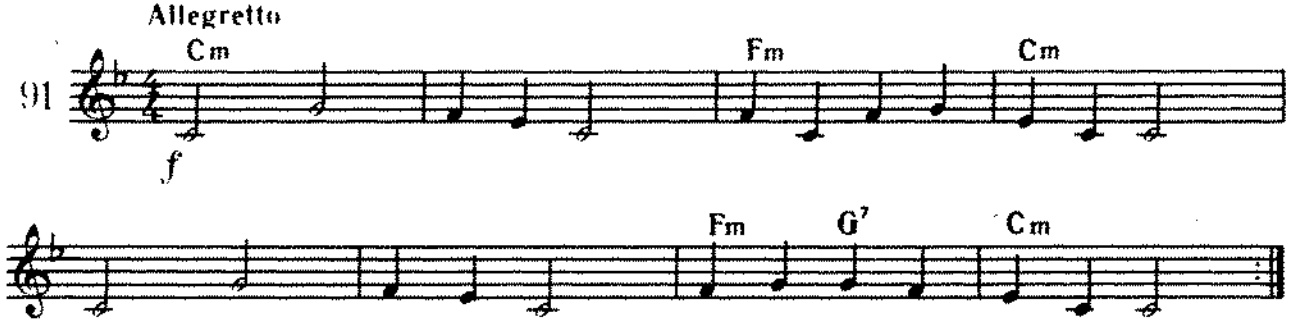
ДИАТОНИКА МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДОВ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

ПЕНТАТОНИКА

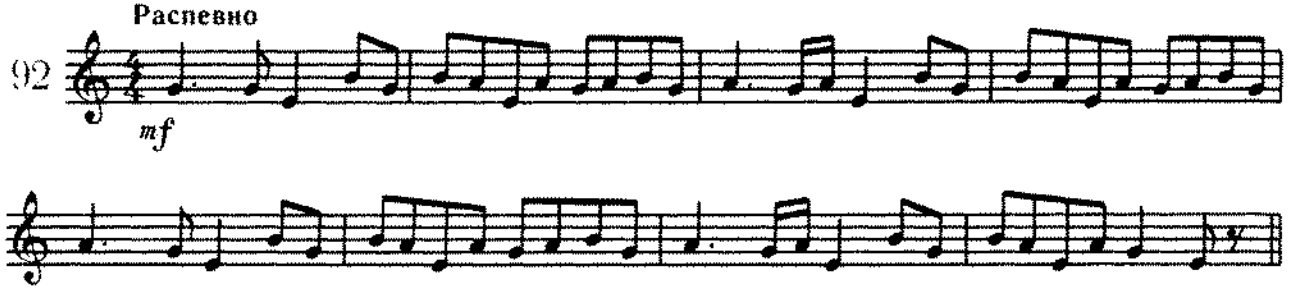
Украинская народная песня «Благослови, мати»



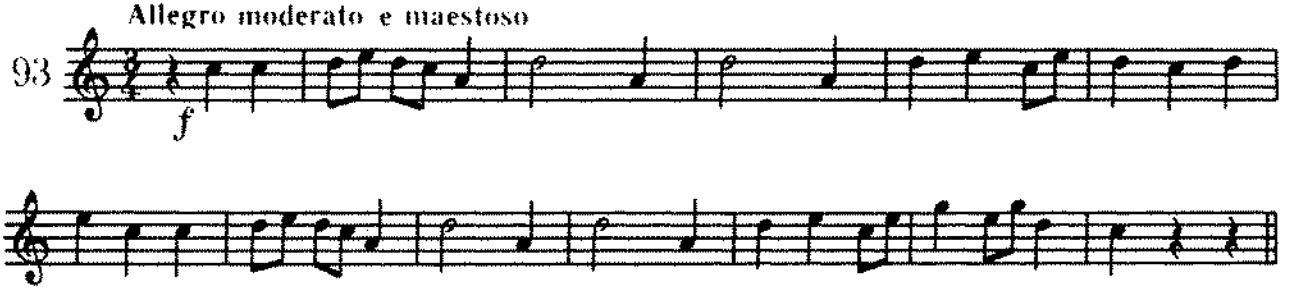
Народная мелодия американских индейцев «Танец мокасинов»



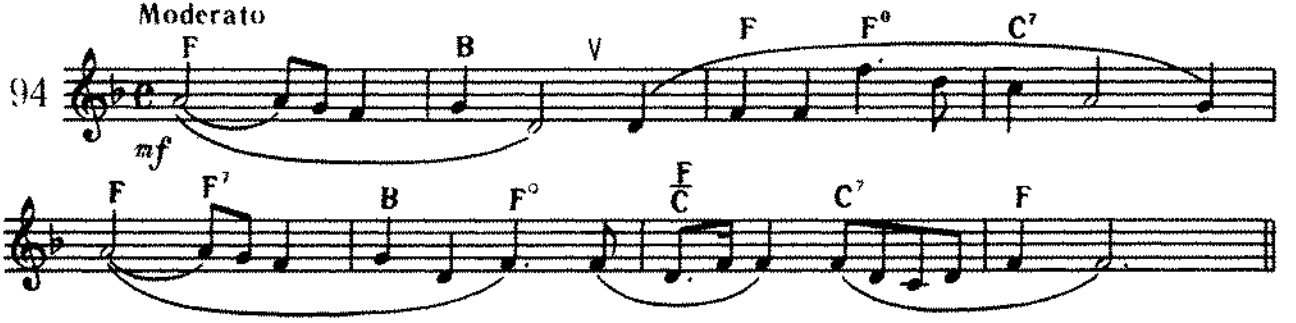
Украинская народная песня



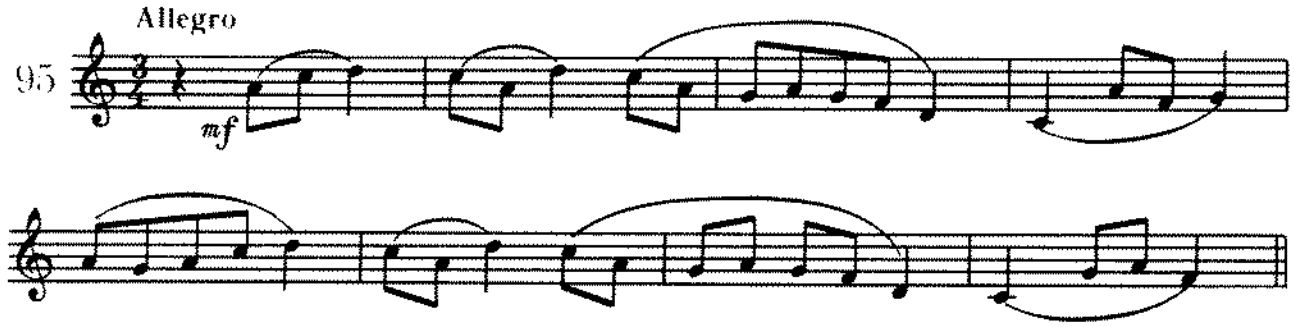
А. Бородин. «Князь Игорь», пролог



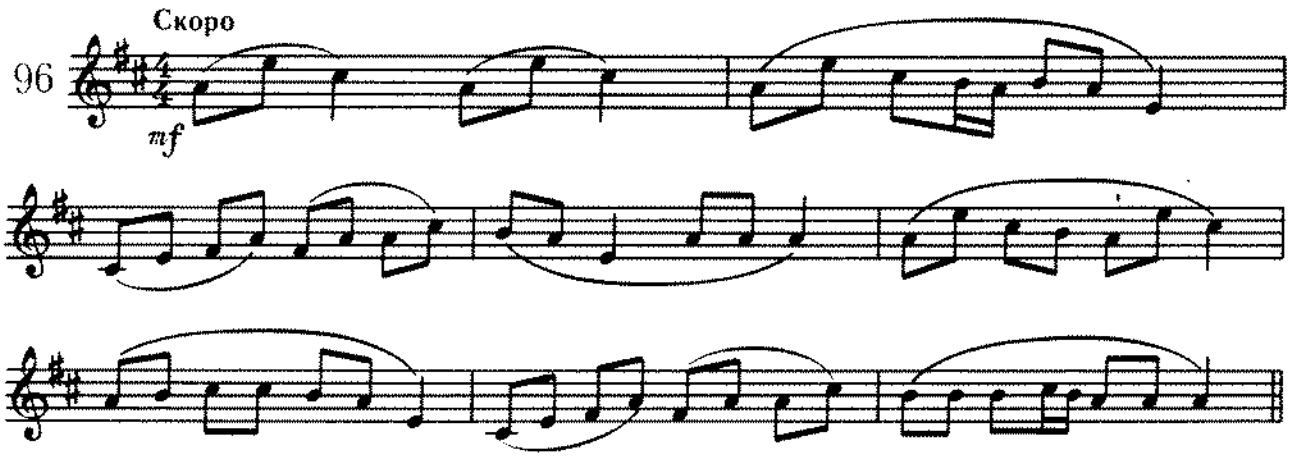
Негритянский спиричуэл «Глубокая река»



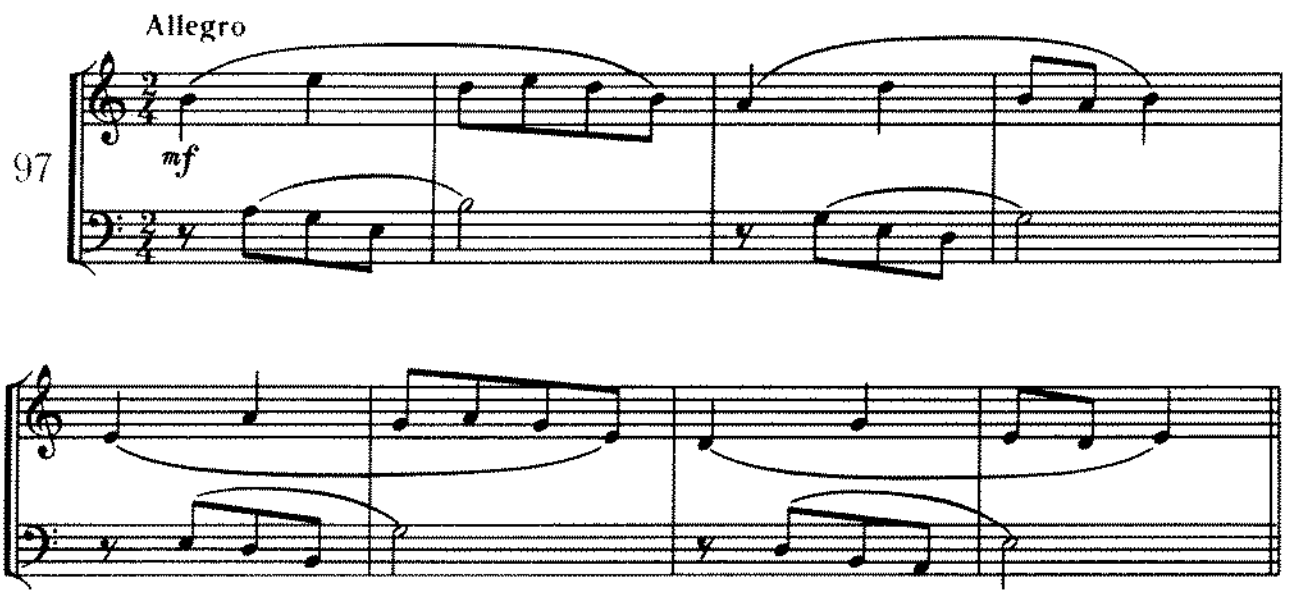
А. Лядов. «На лужайке»



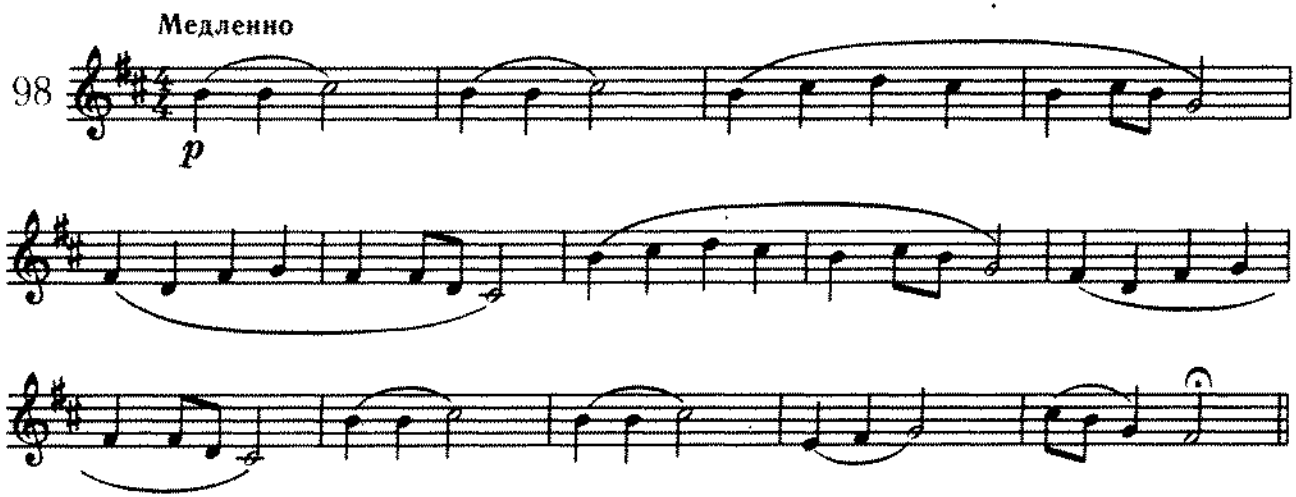
Русская народная песня «Как кума-то к куме»



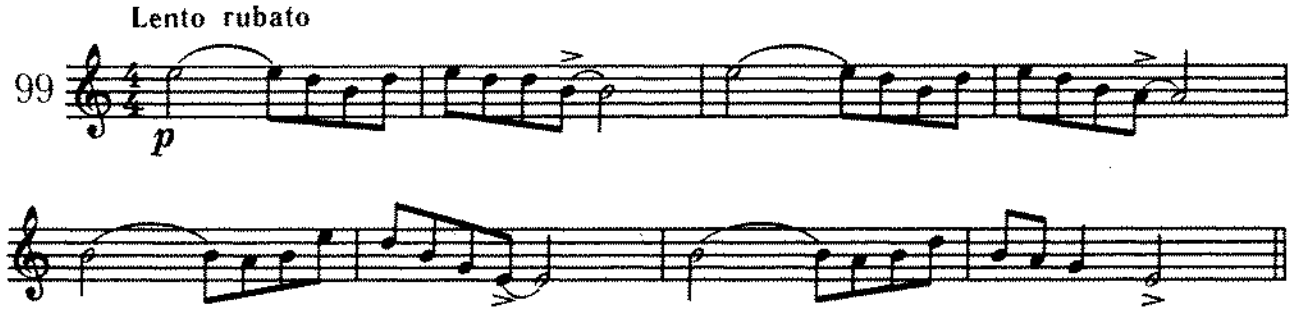
Б. Барток. «Пентатонный звукоряд»



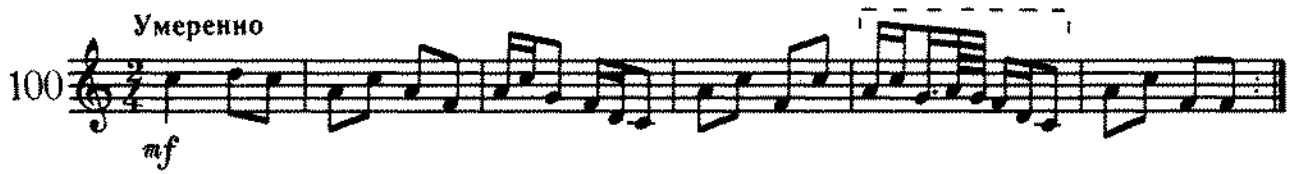
Японская народная песня «Вишня»



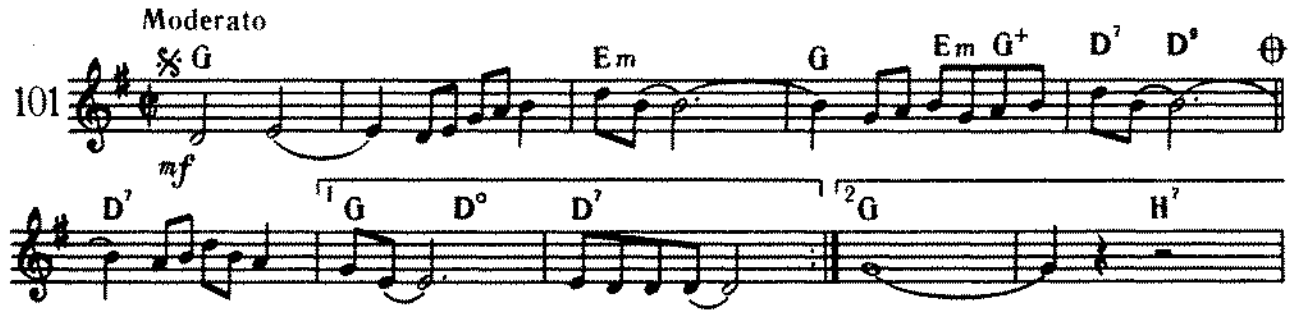
Б. Барток. «Вечёр в деревне»

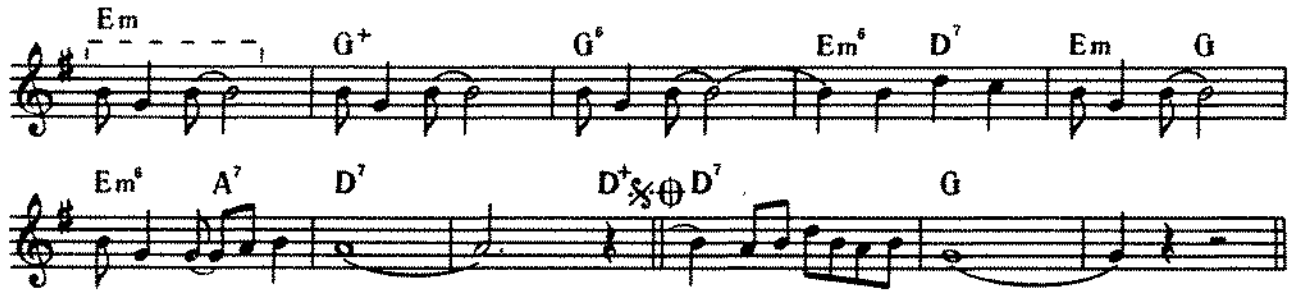


Русская народная песня «Хороводная»

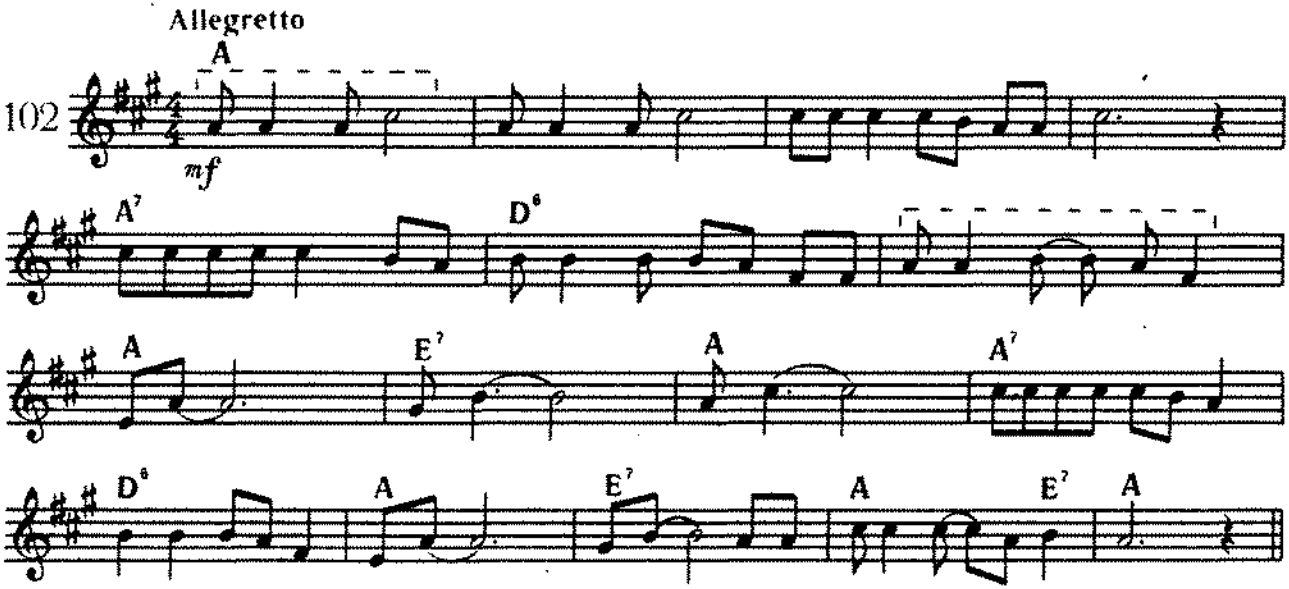


Г. Акст. «Дайна»

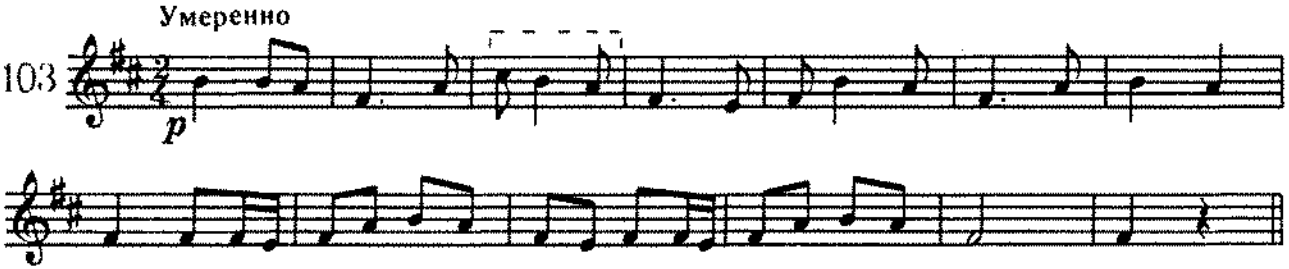




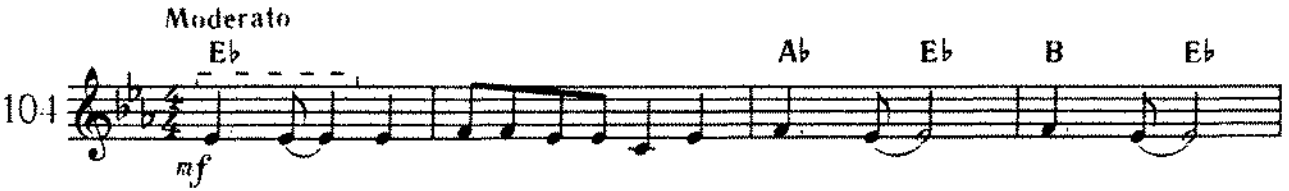
Негритянский спиричуэл «О, небо!»

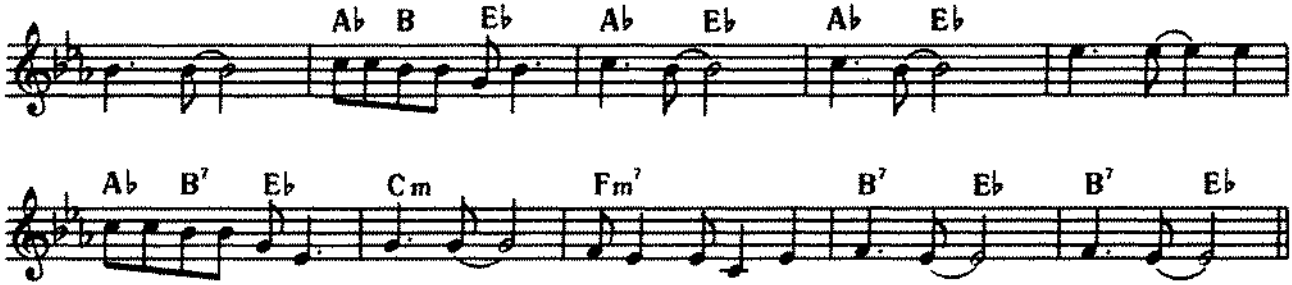


Русская народная песня

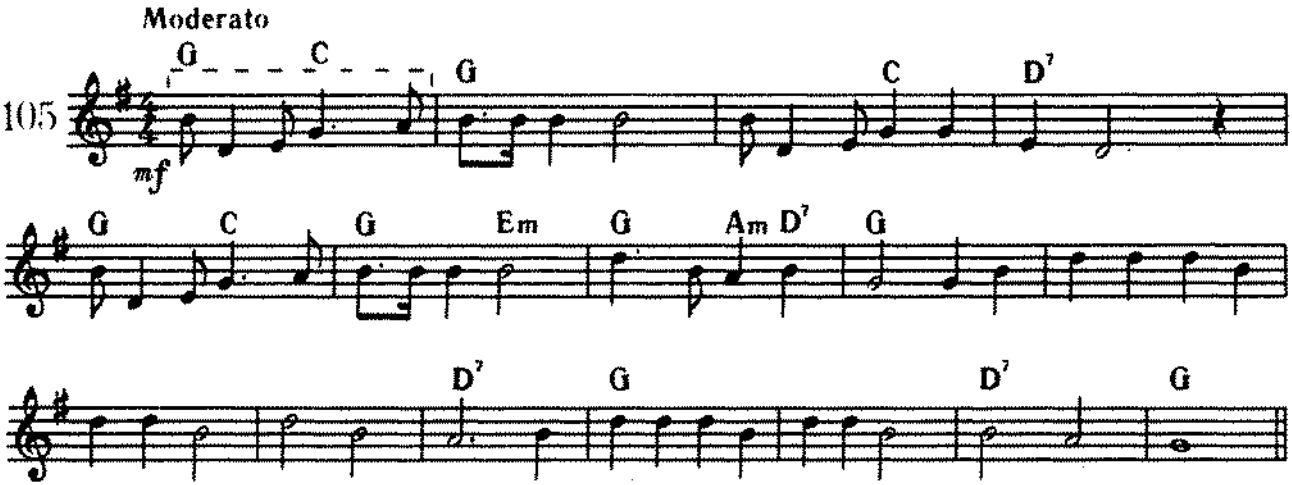


Негритянский спиричуэл «Поезд»

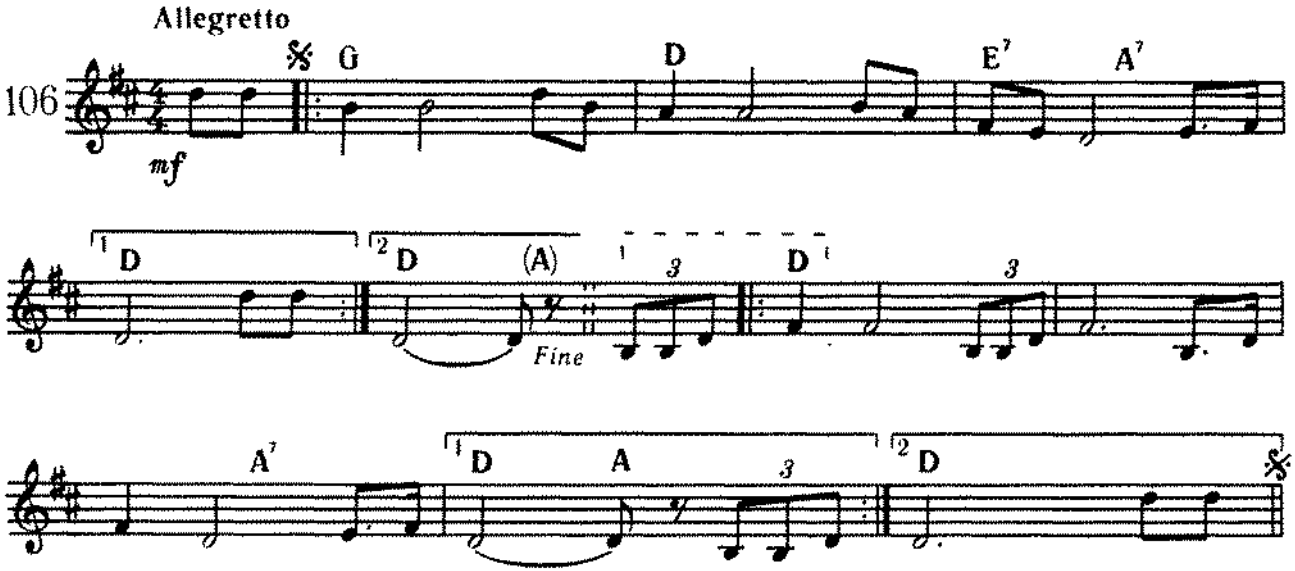




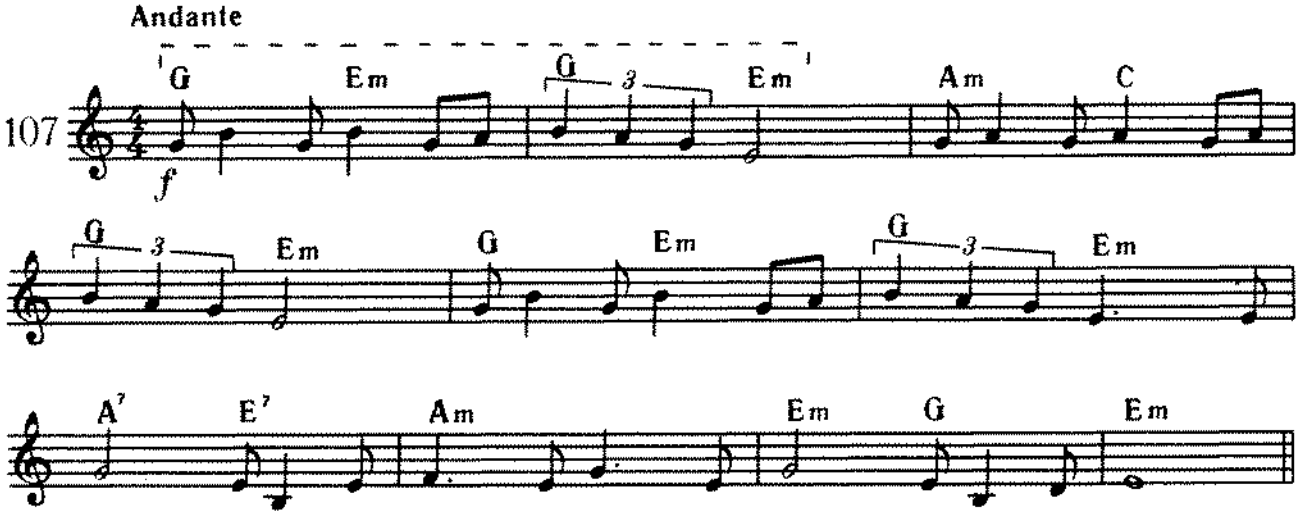
Негритянский спиричуэл «Никто не испытал столько бед, как я»



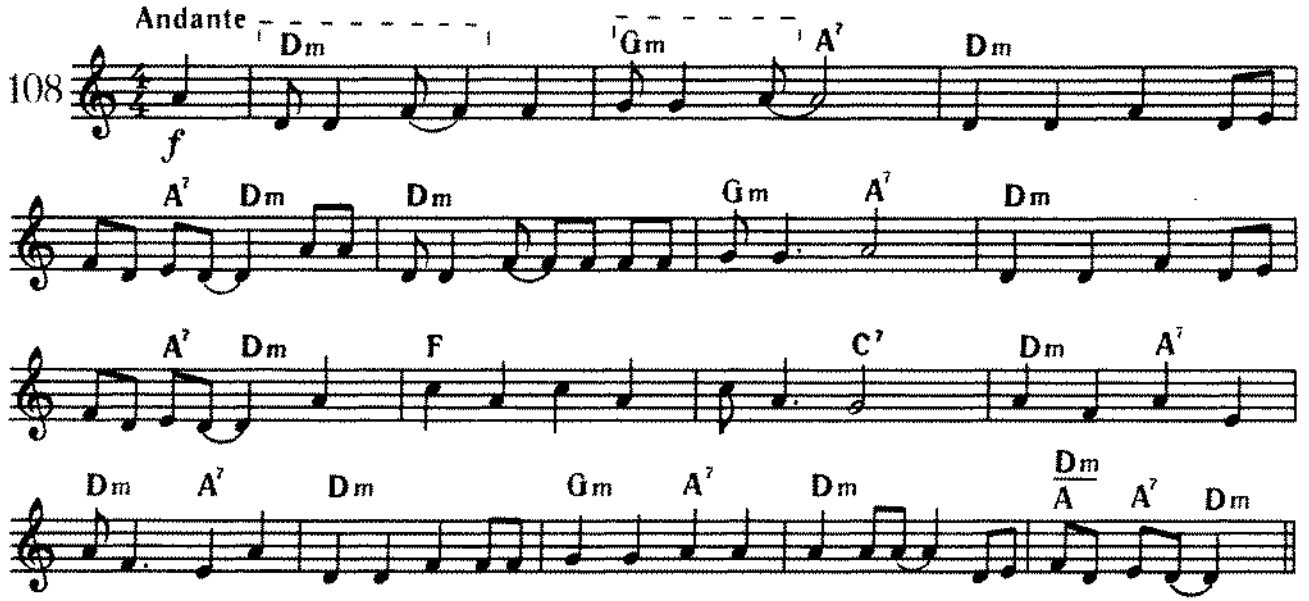
Негритянский спиричуэл «Всегда, когда я чувствую вдохновение»



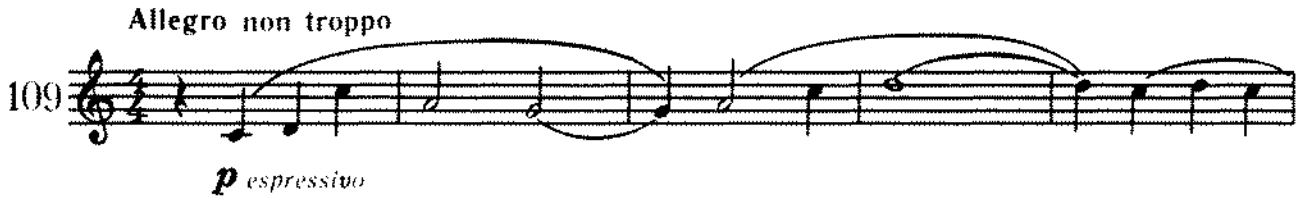
Негритянский спиричуэл «Иногда я чувствую себя сиротой»

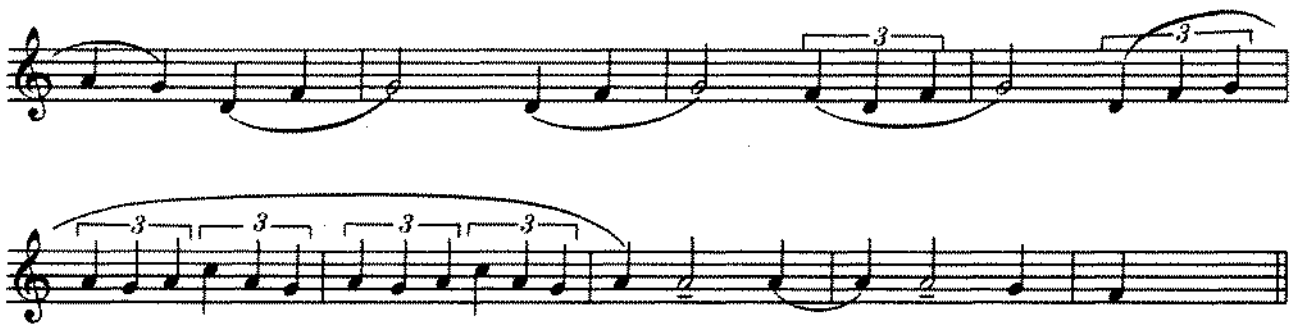


Американская рабочая песня «Канал Эри»

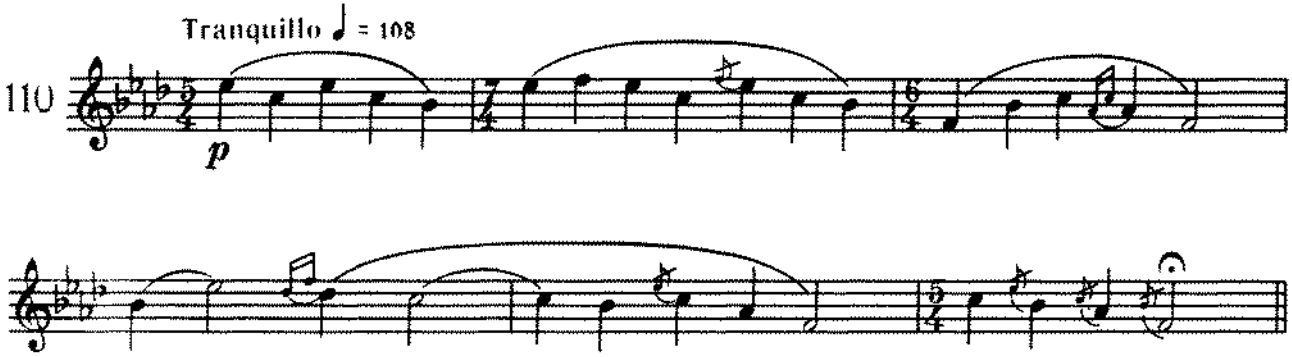


М. Равель. «Дитя и волшебство», к. I

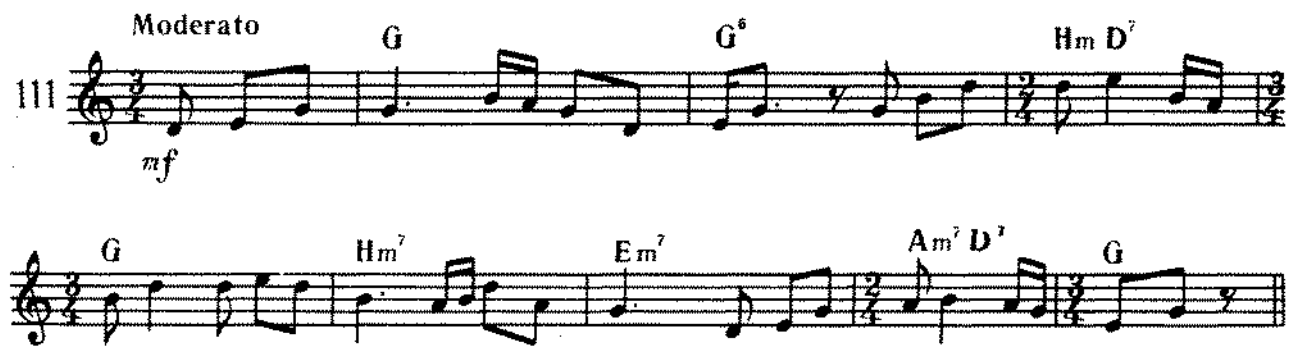




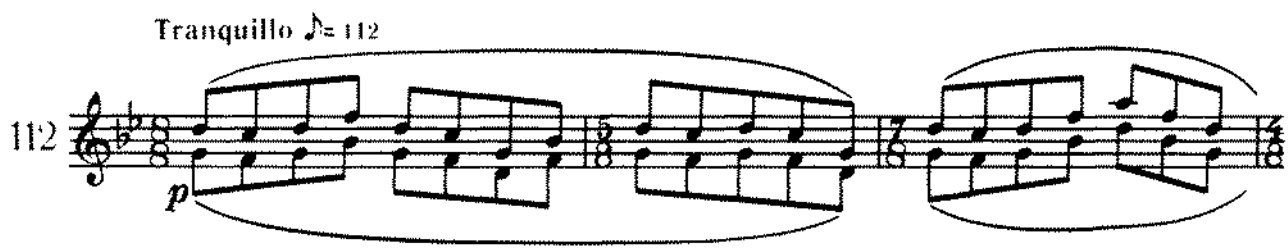
М. Стравинский. «Вешние хороводы» из балета «Весна священная»

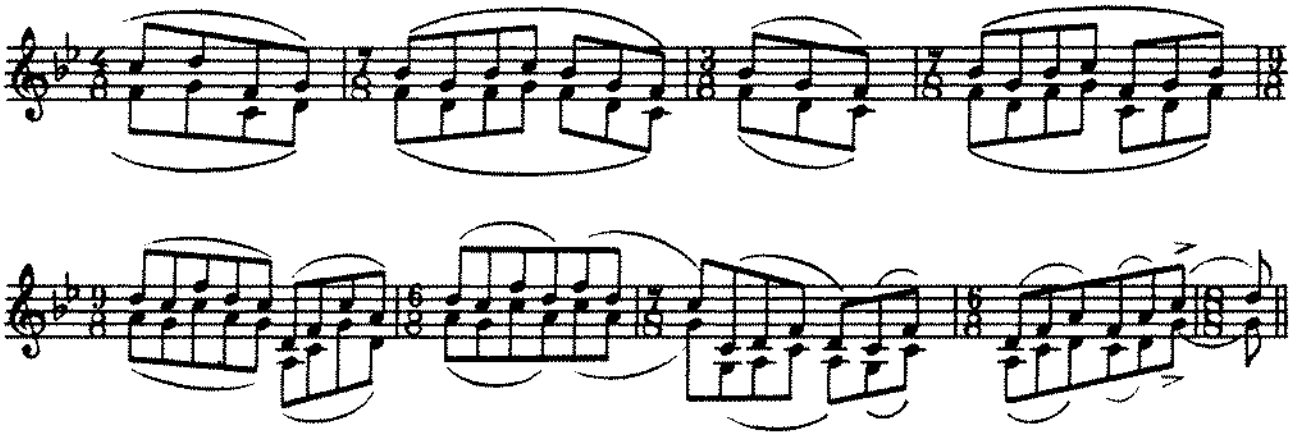


Американская народная баллада «Барбара»



М. Равель. «Дитя и волшебство», вступление (оригинал в ми миноре)





ЛАДЫ СЕМИСТУПЕННОЙ ДИАТОНИКИ

Данный материал предназначен для изучения в конце первого — начале второго курса. К этому времени у учащихся уже должны выработаться навыки пения по нотам. Поэтому примеры с ритмически сложными оборотами не выделяются в отдельный раздел.

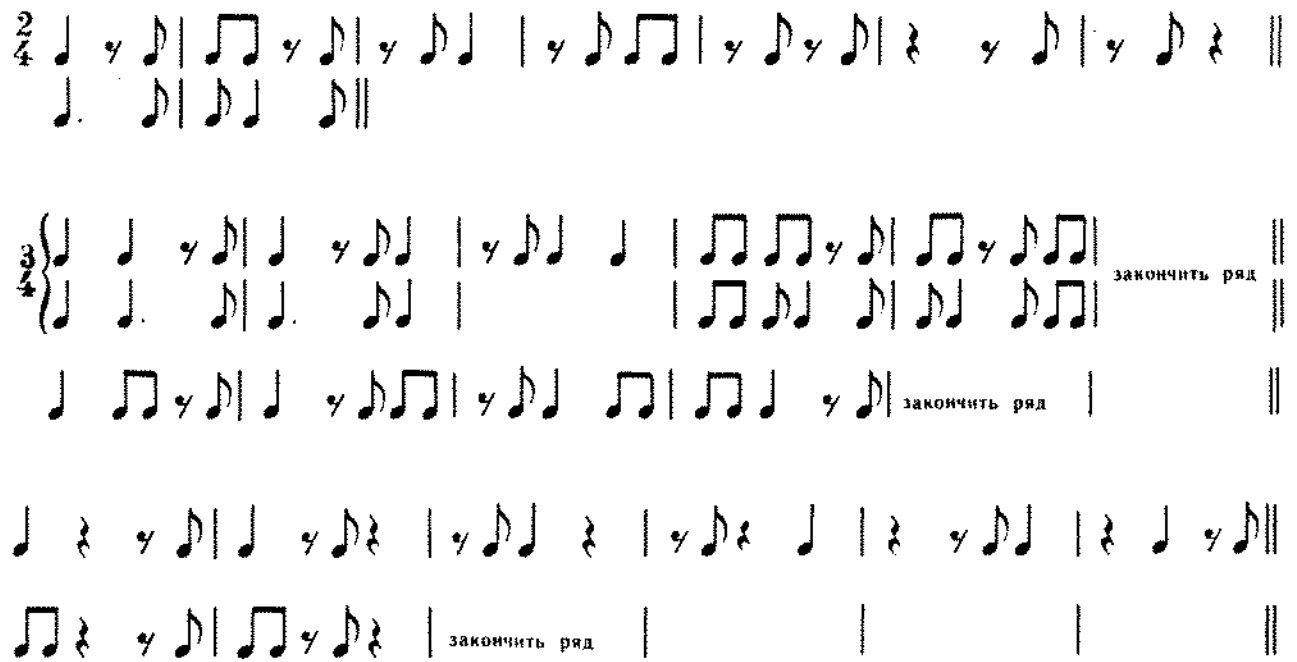
РИТМИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ. ВОСЬМЫЕ ПАУЗЫ. СИНКОПЫ

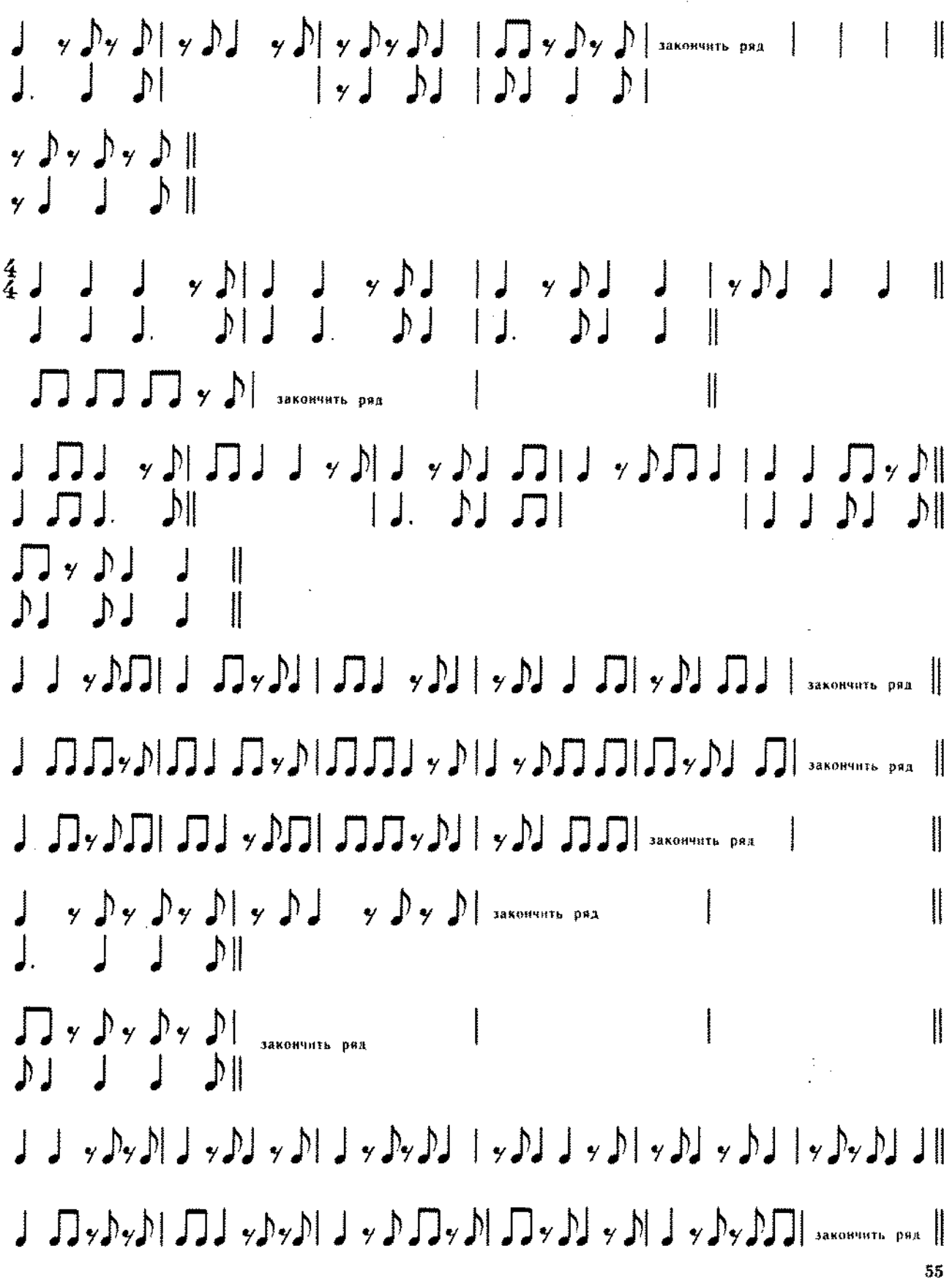
В данной серии можно встретить значительное количество синкопированных моделей, часто применяемых в эстрадной и джазовой музыке. Эти модели отмечены звездочкой.

По заданным образцам допишите незаполненные ряды моделей, используя метод перестановки ритмических элементов такта. В полученных моделях найдите ритмические рисунки, типичные для эстрадной музыки и джаза.

Последующие нотные примеры пойте, используя указанные и самостоятельно составленные модели для ритмического сопровождения.

Применяйте однотактовые модели для составления двух-четырехтактовых ритмических моделей, а также составления ритмических партитур.




закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд
закончить ряд

закончить ряд

закончить ряд

закончить ряд

закончить ряд

закончить ряд

закончить ряд

закончить ряд

закончить ряд

ОДНОГОЛОСИЕ

Украинская народная песня «Ой матінко-зірко»

Умеренно

113

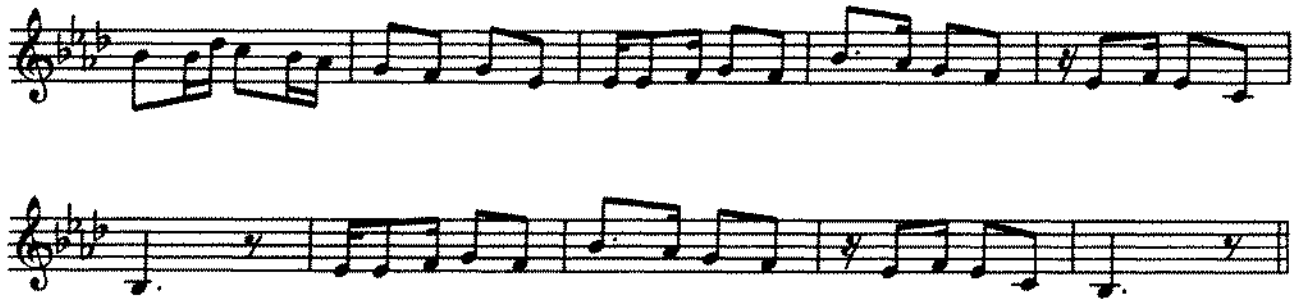
mf

К. Караев. «Семь красавиц», к. 5

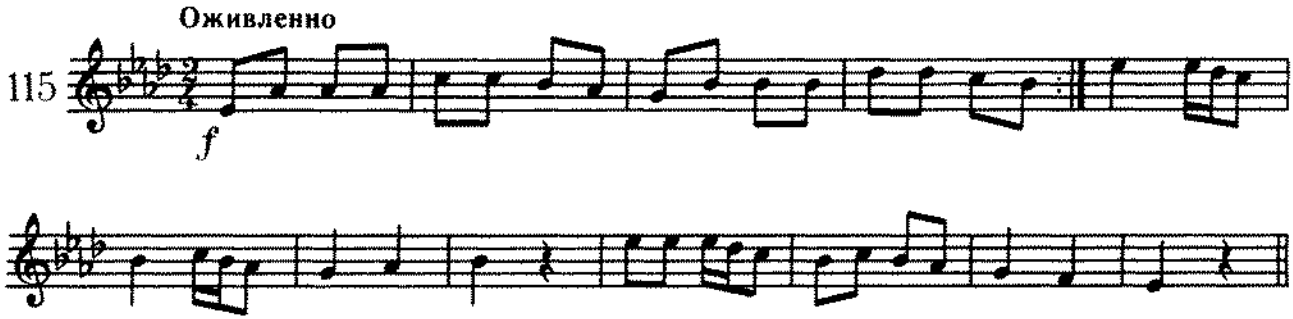
Allegretto

114

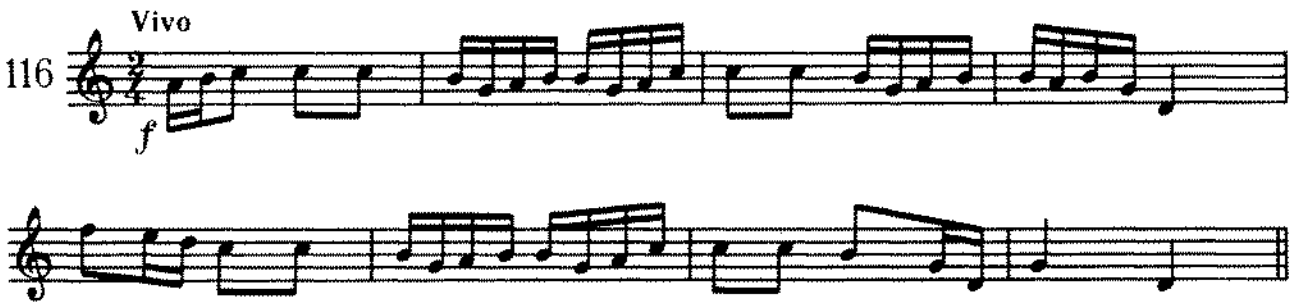
p



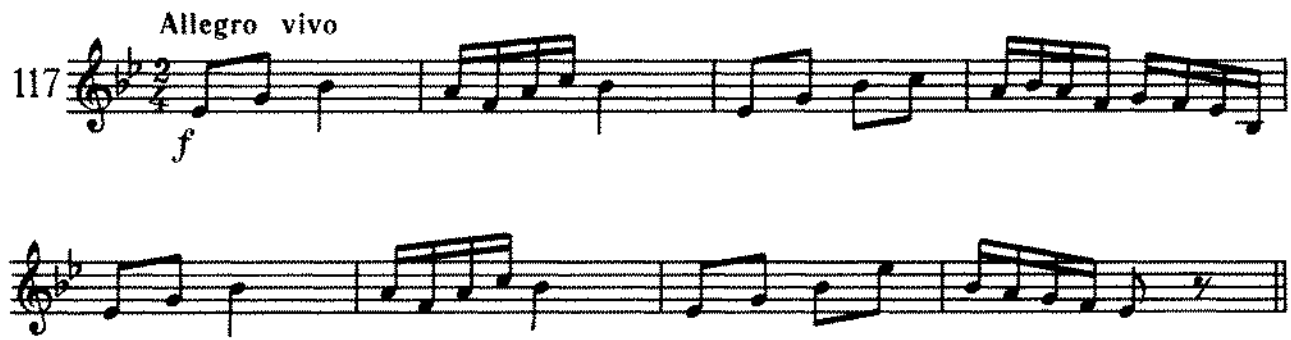
Чешская народная песня «Мимо поля, мимо луга»



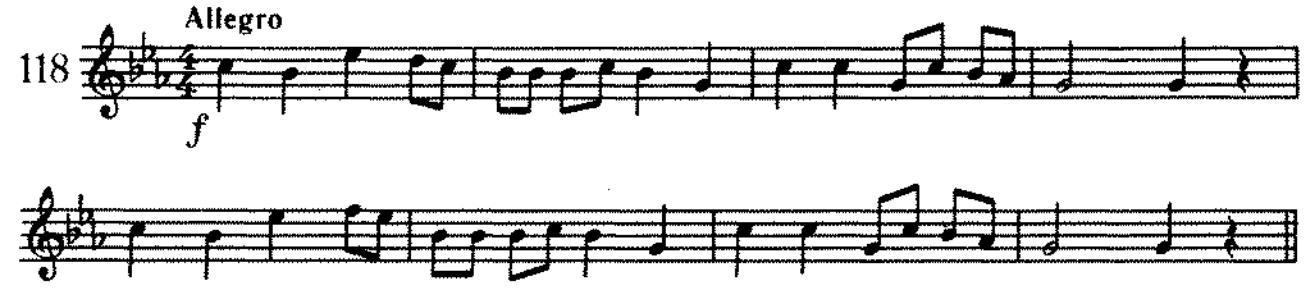
Украинский народный танец «Гуцулка»



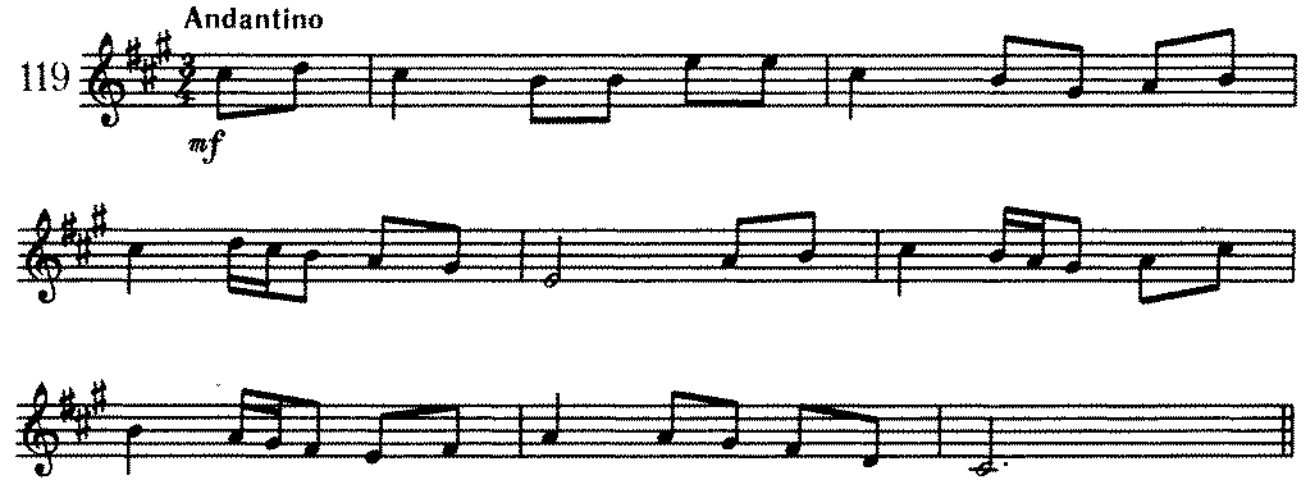
А. Штогаренко. Гопак



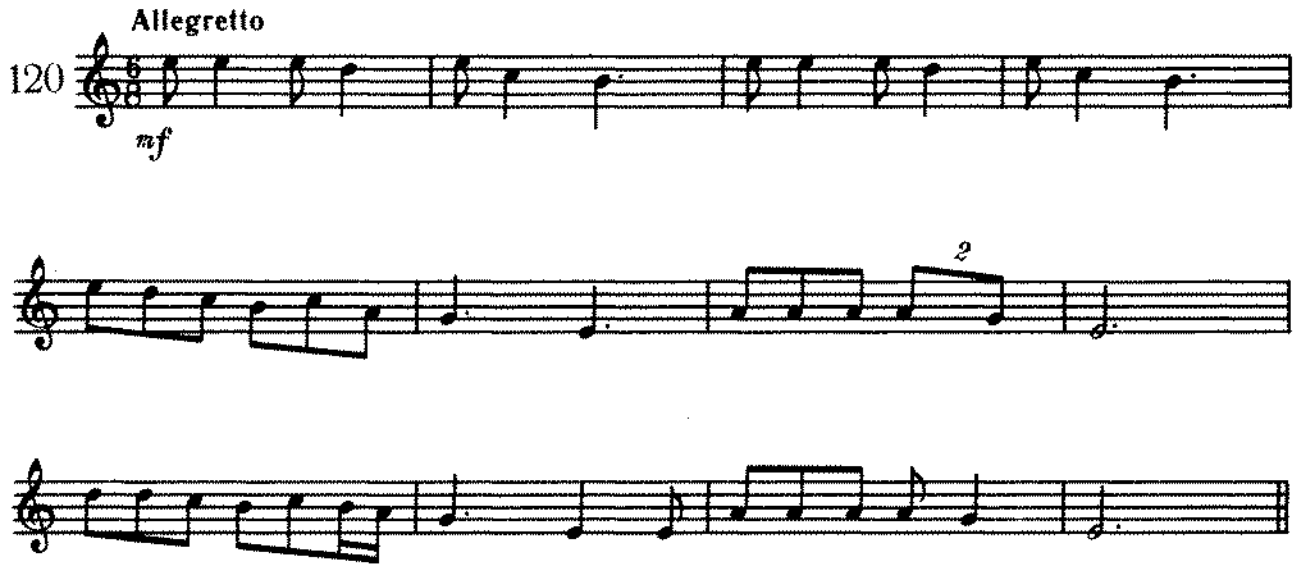
Украинская народная песня «Ой високо ж сонечко ходить»



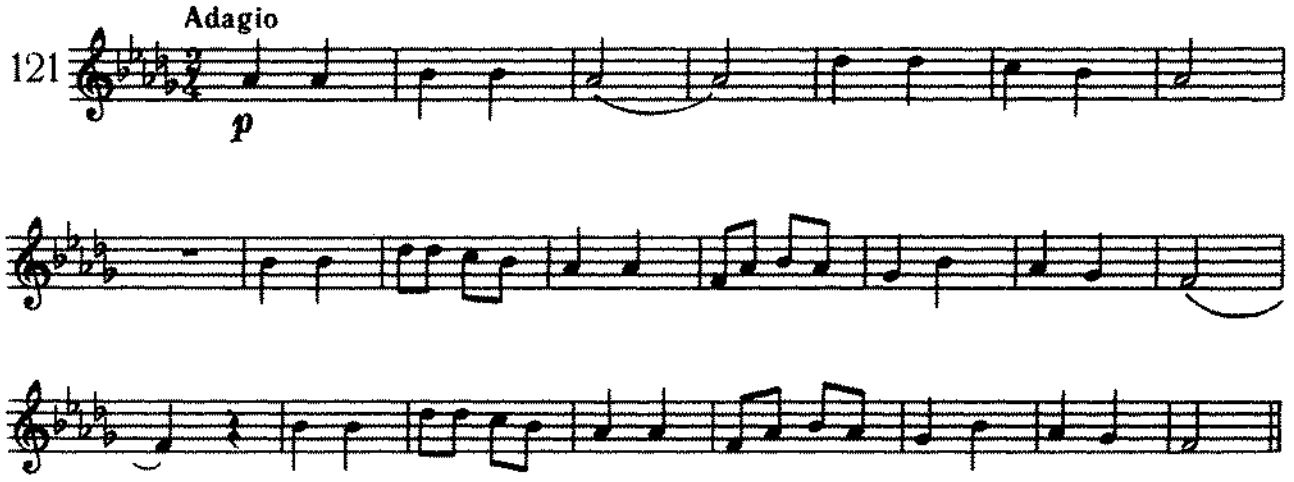
Болгарская народная песня «Песня влюбленной»



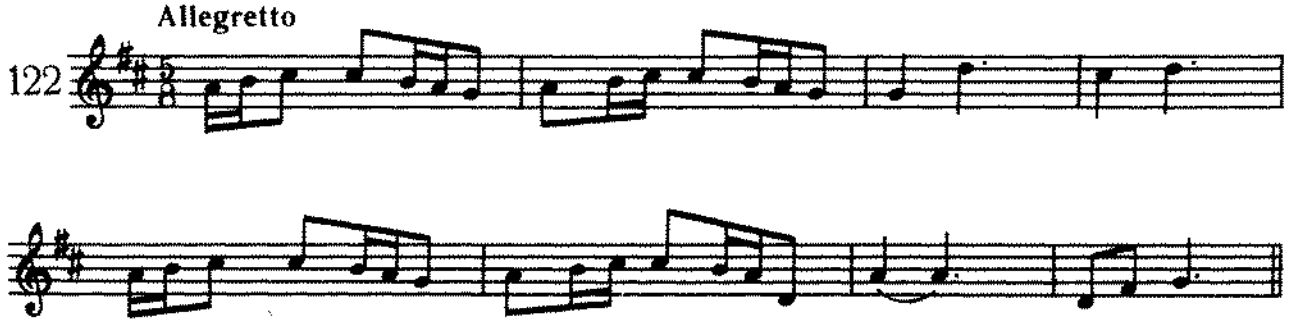
Кабардинская народная песня «Атарбек»



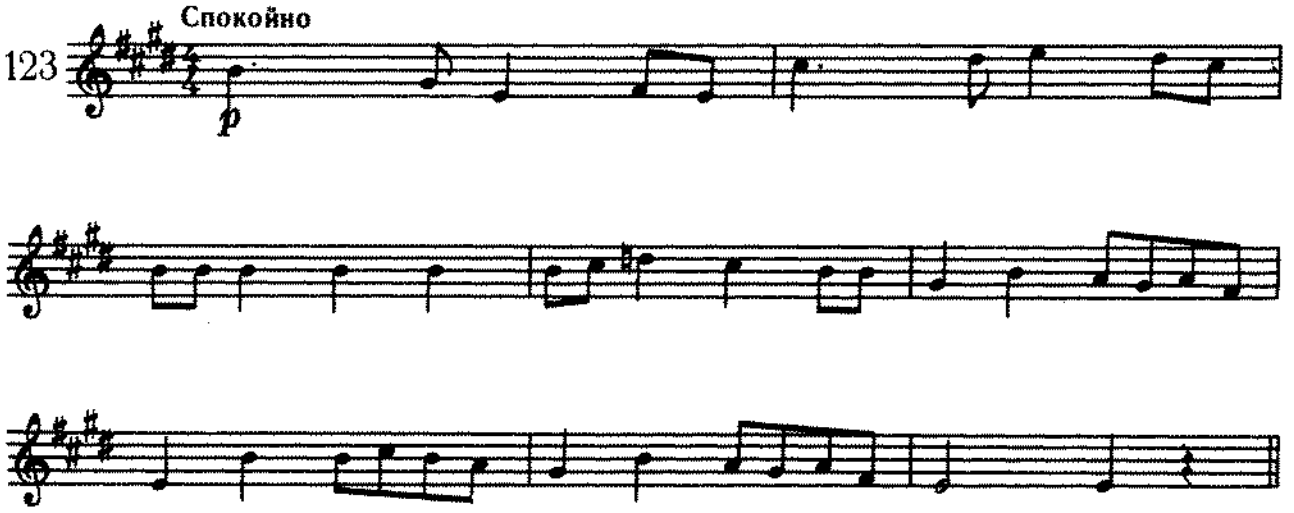
Чешская народная песня «В домике окно»

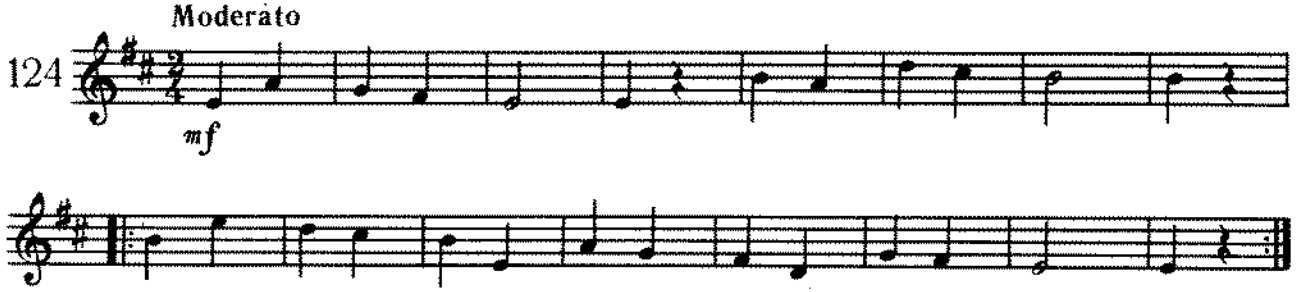


Украинская народная мелодия «Весільний танець»

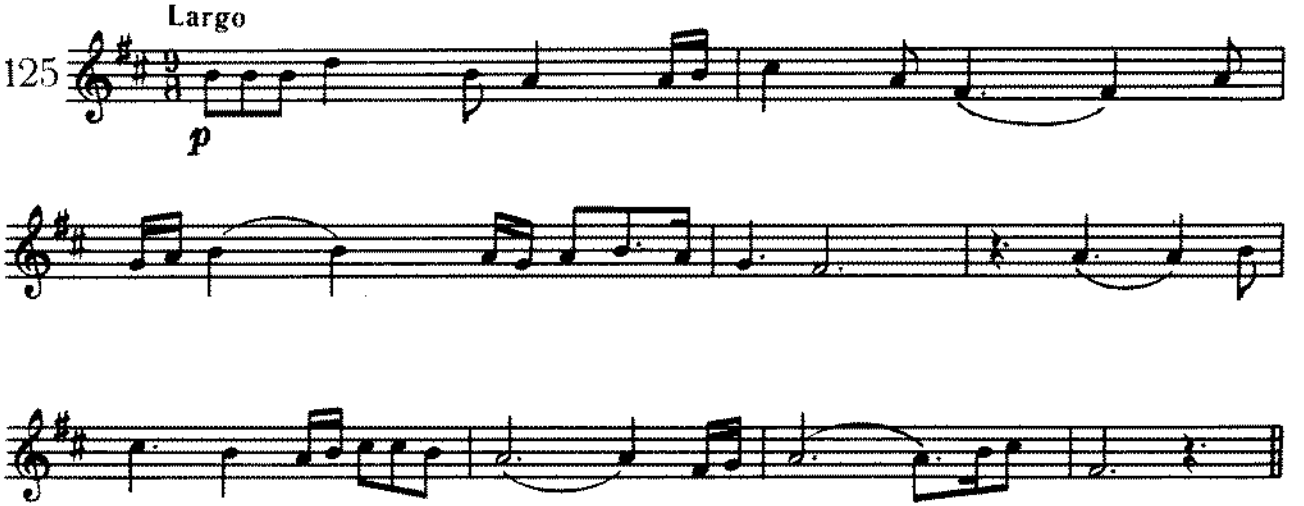


Украинская народная песня «Ой там, за Дунаєм»

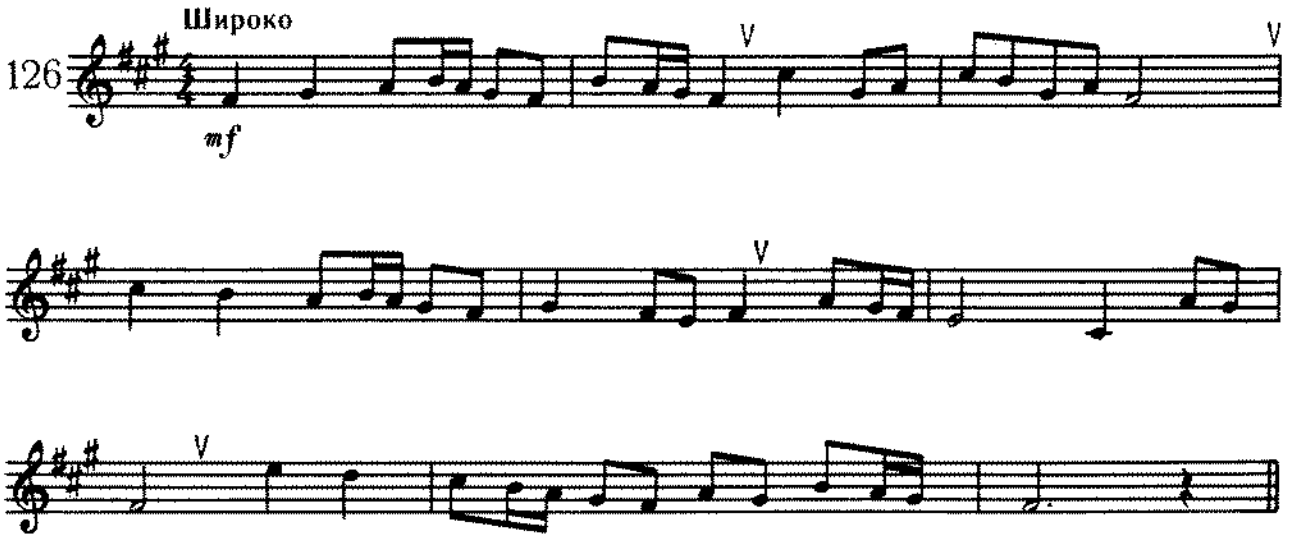




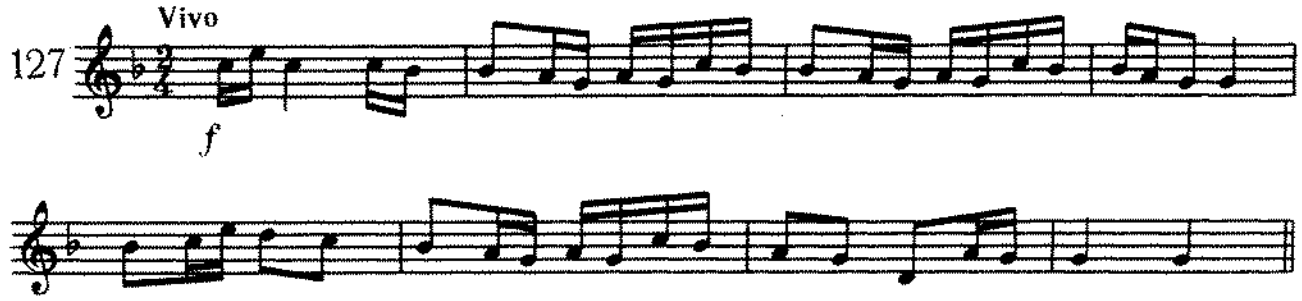
Казахская народная песня «Як-бира»



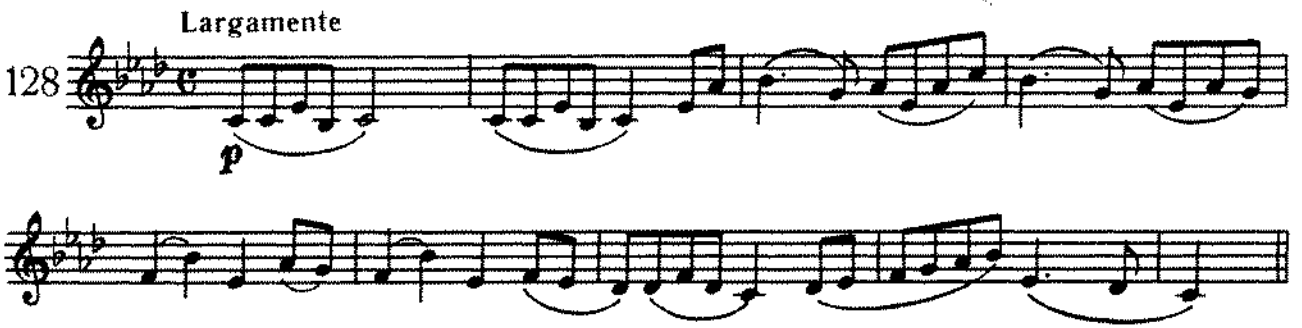
Русская народная песня «Ах, да вы, дружки»



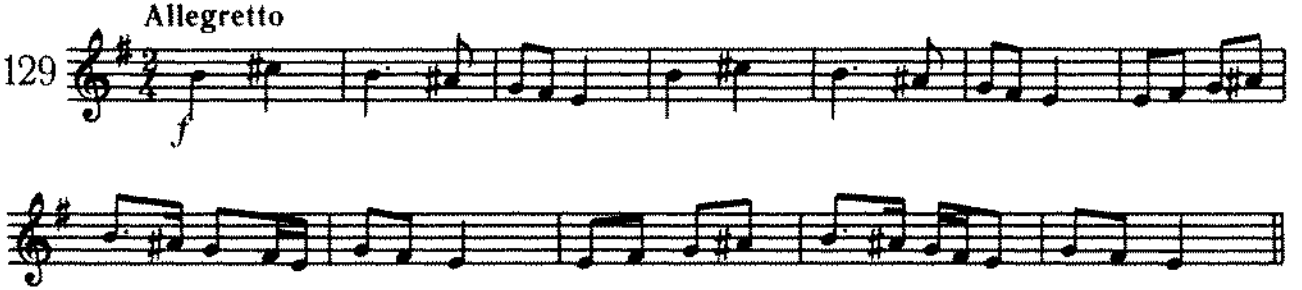
Украинский народный танец «Гуцулка»



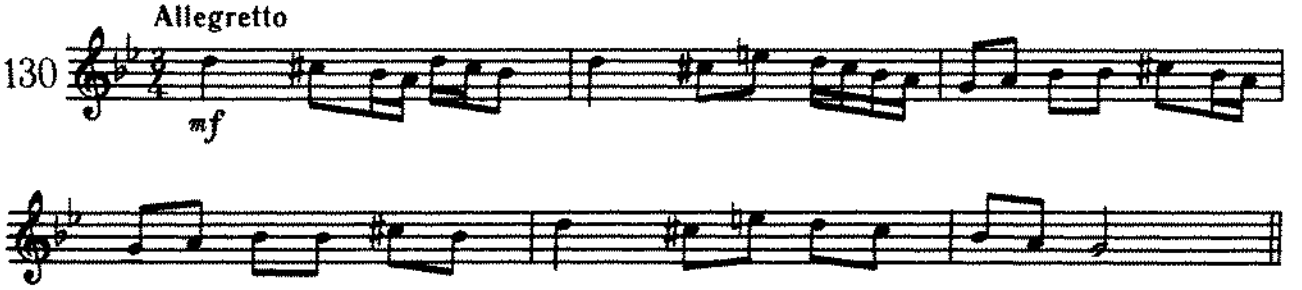
П. Чайковский. «Фатум»



Украинская народная песня «Ой на горі калина»



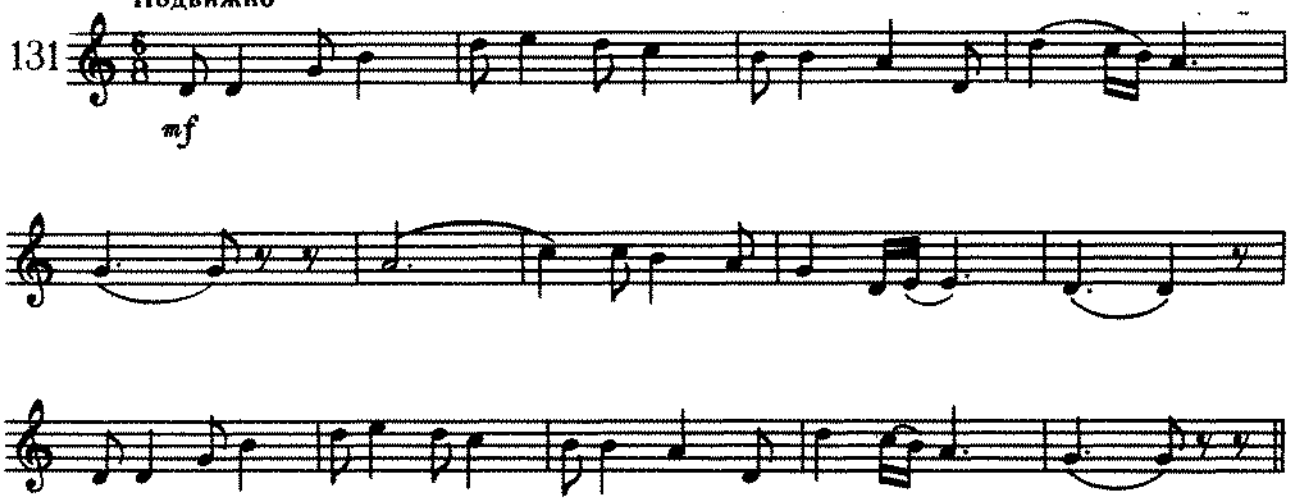
Украинская народная песня «А вже весна»



Румынская народная песня

Подвижно

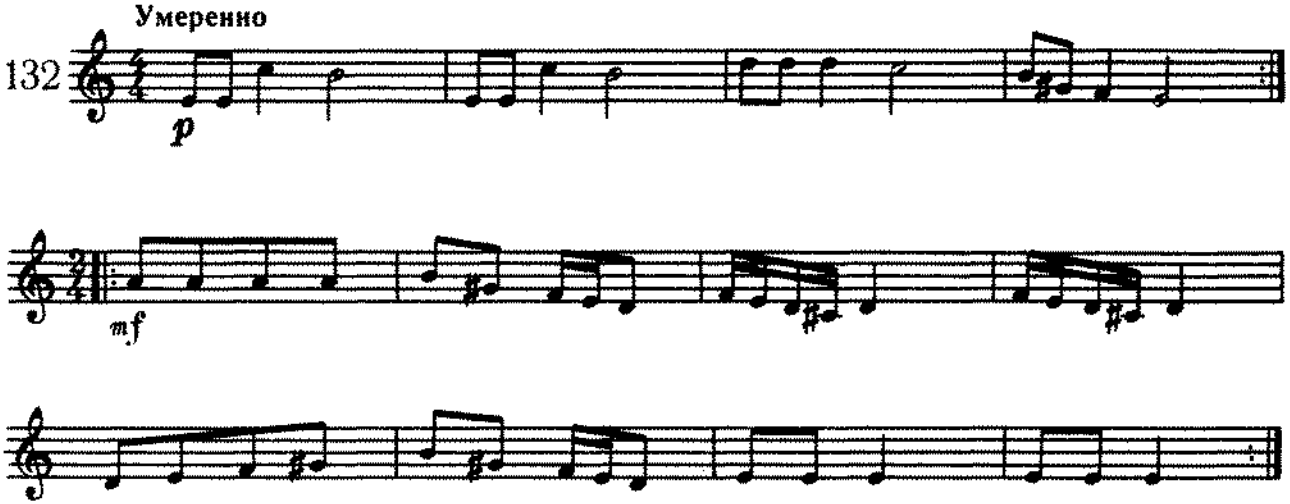
131



Румынская народная песня

Умеренно

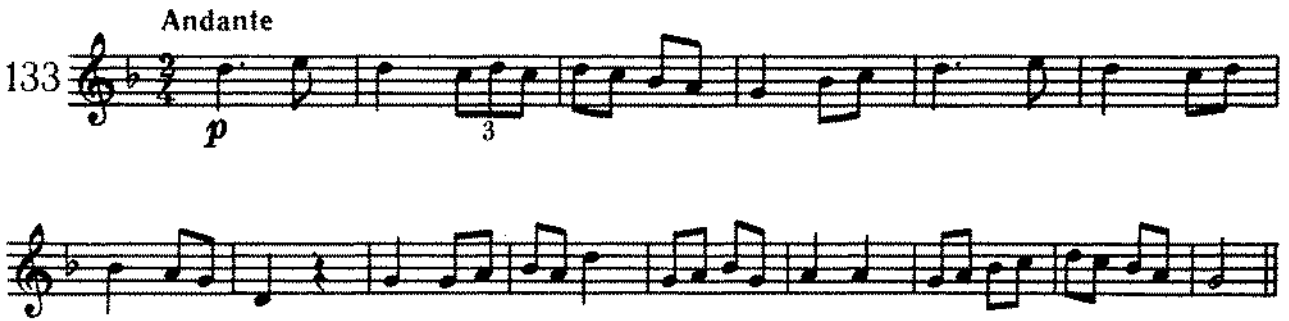
132



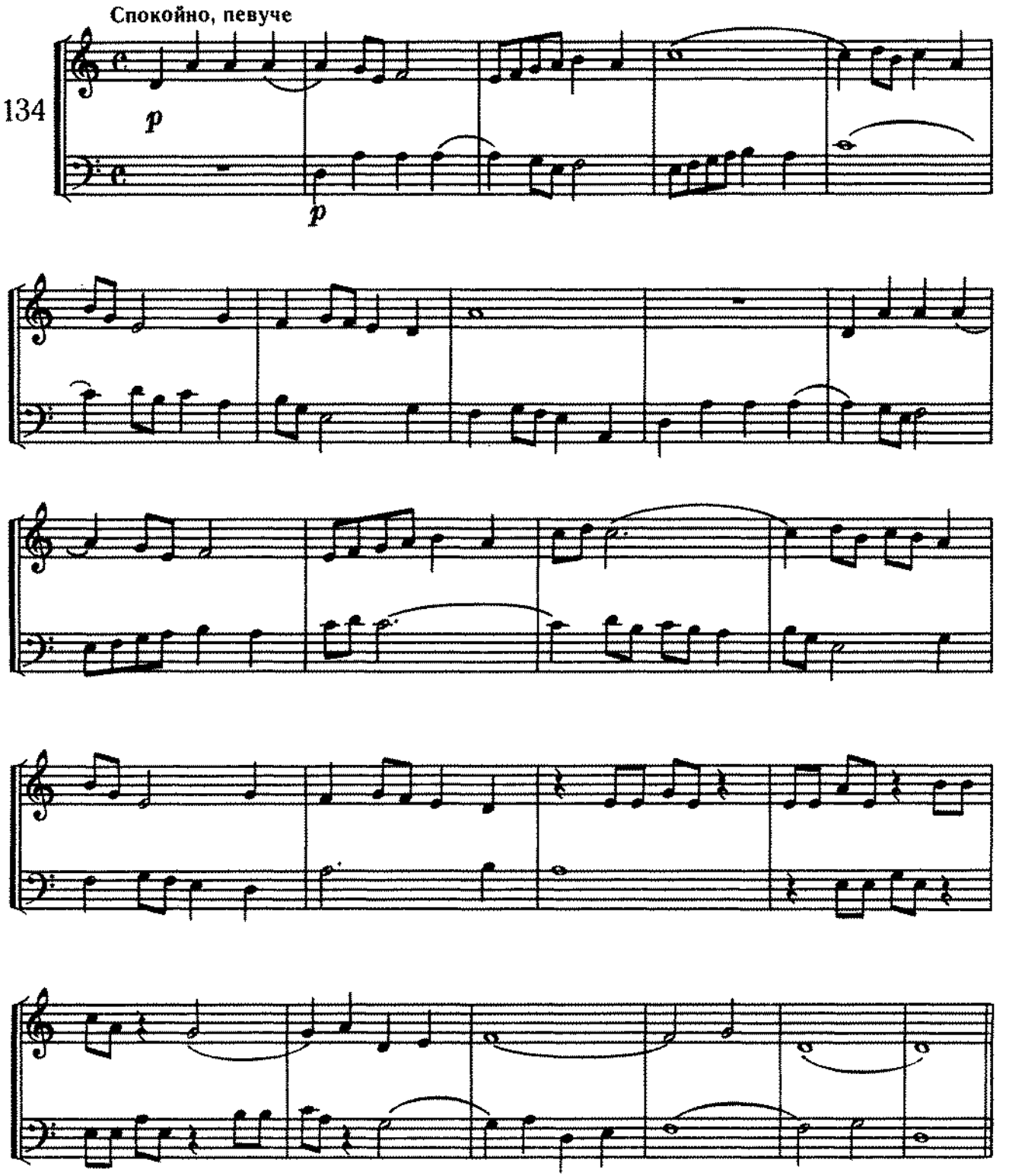
Украинская народная песня «Прийшов Яків»

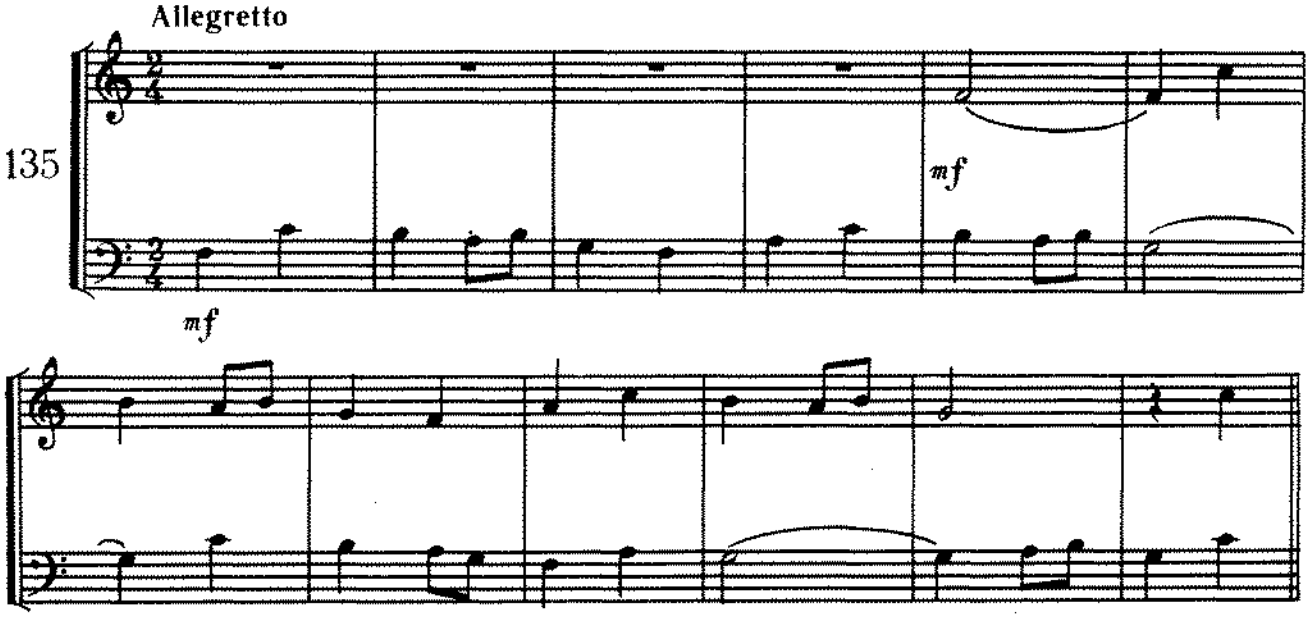
Andante

133

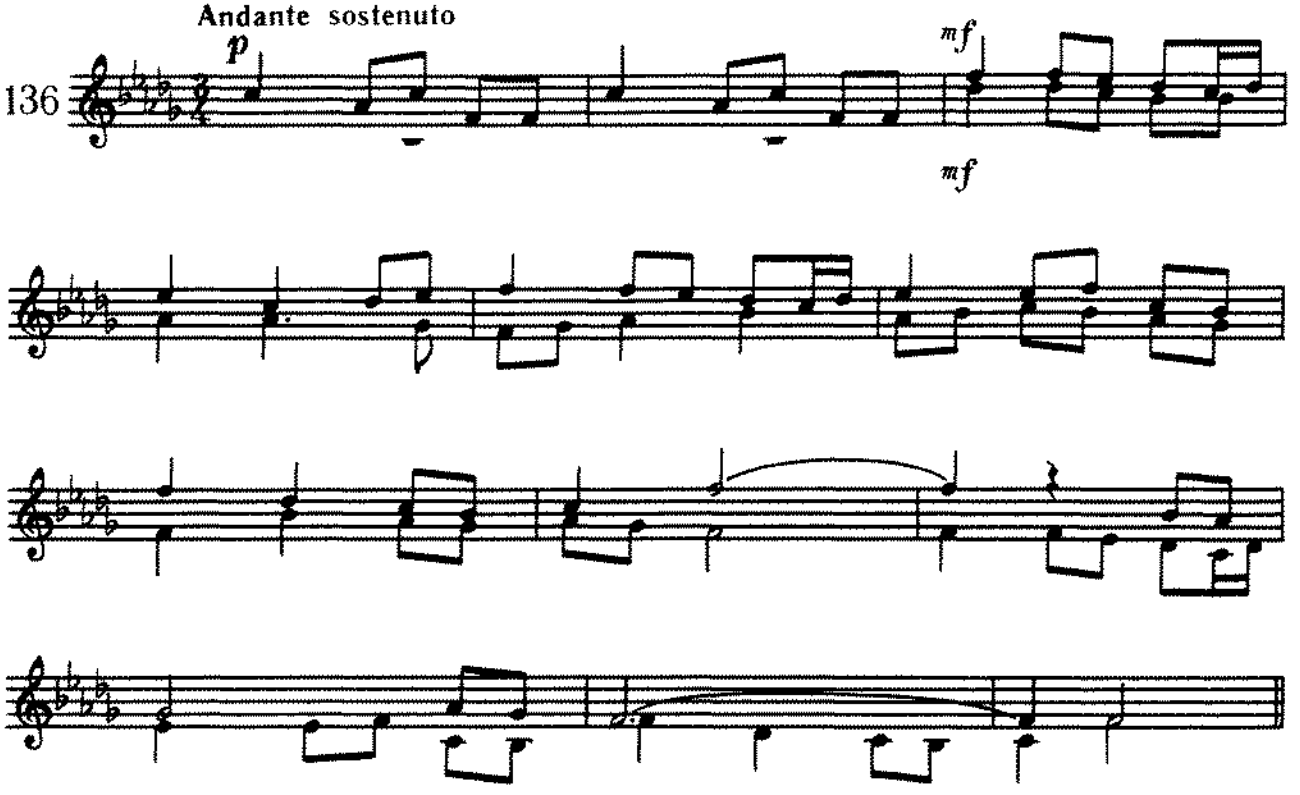


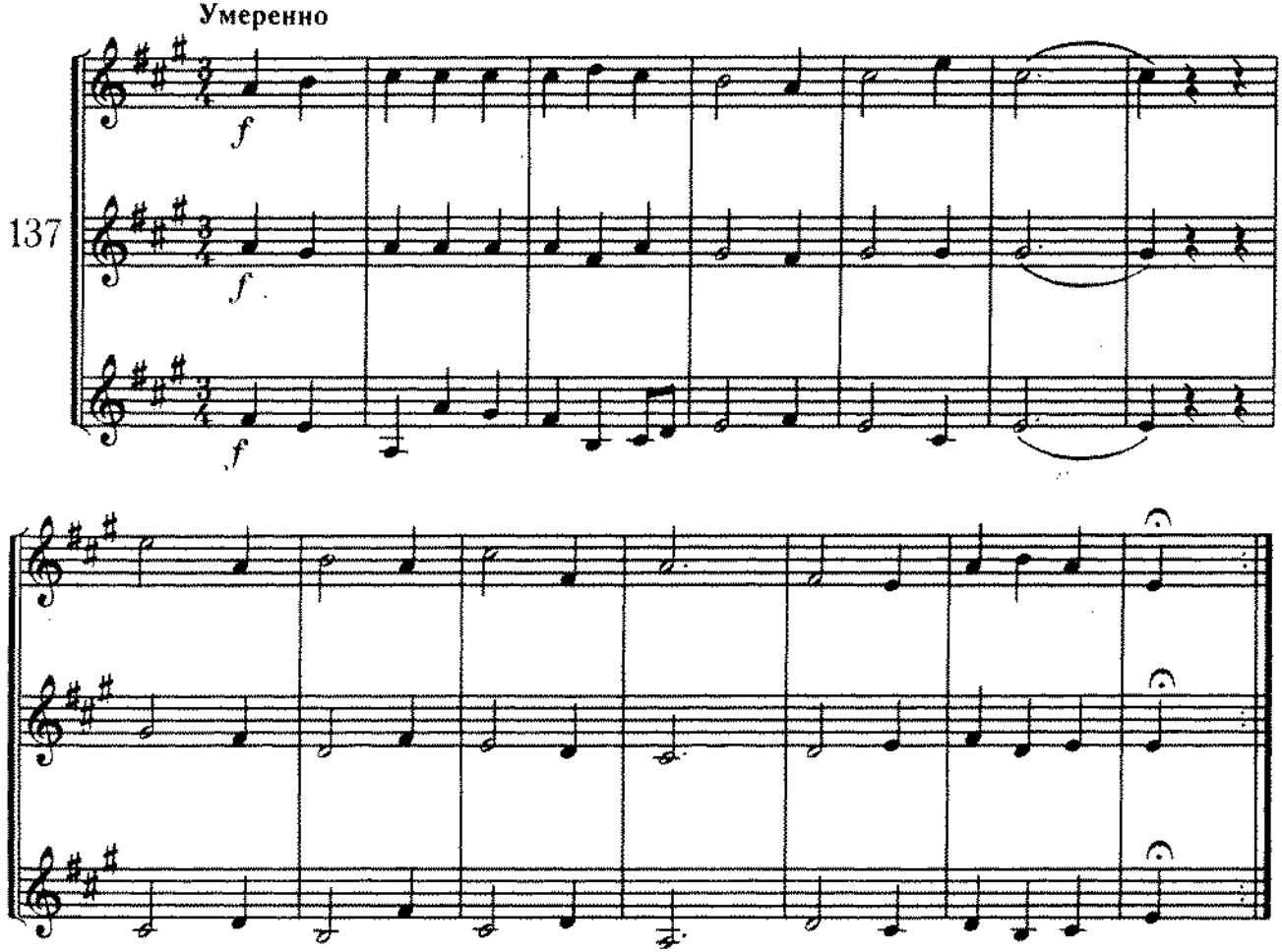
Э. Денисов. Песня



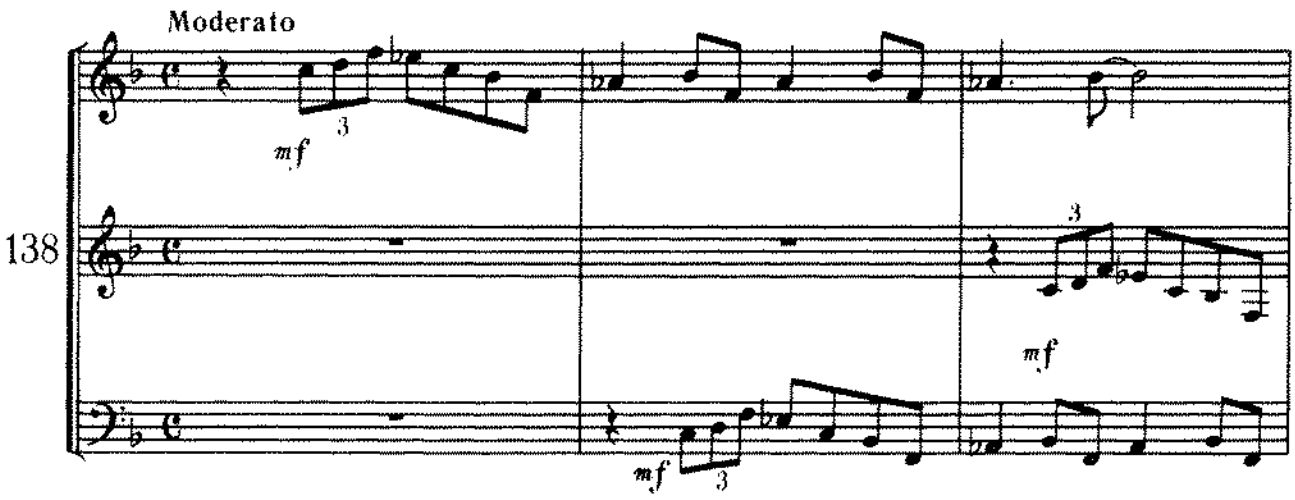


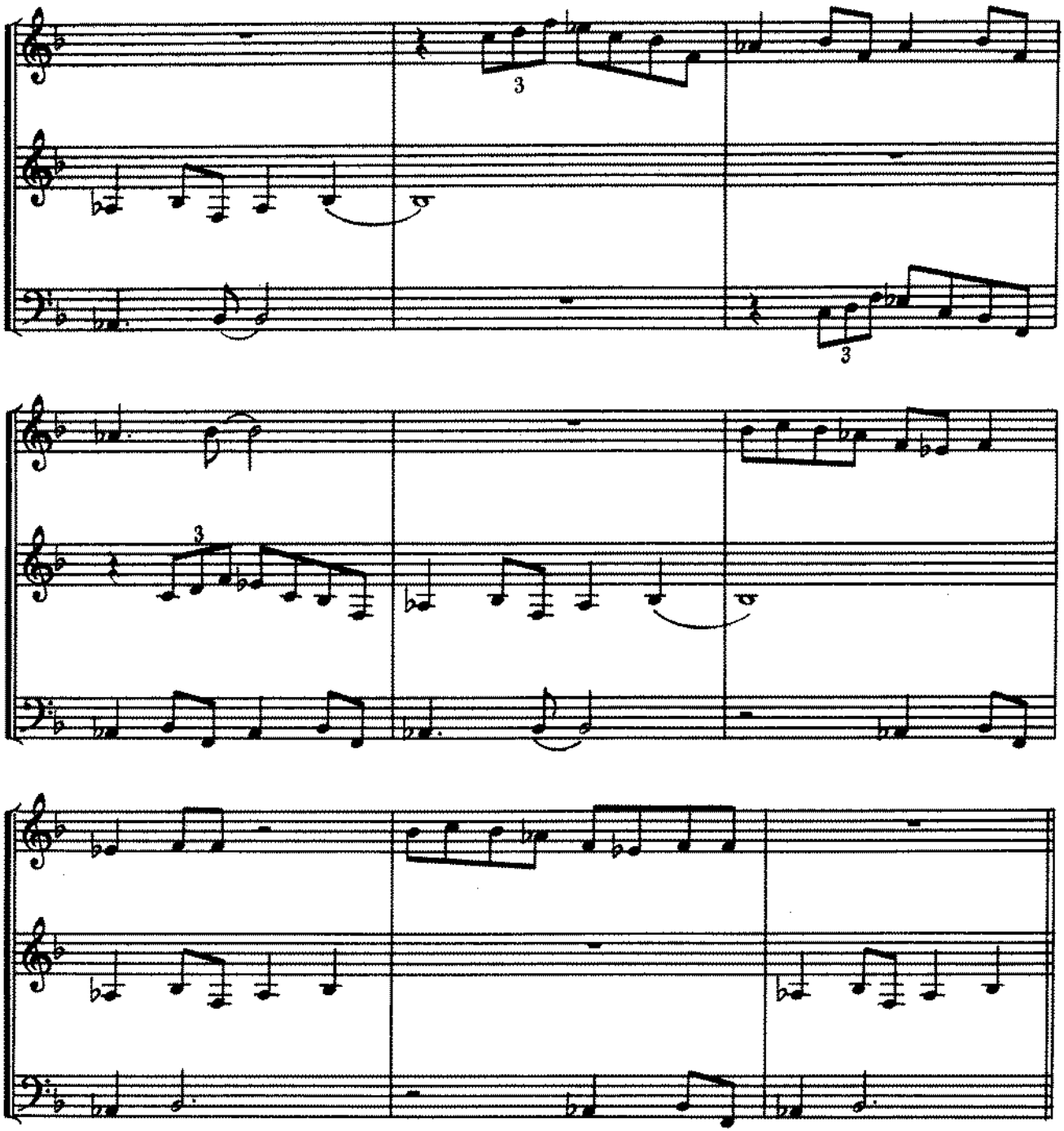
Украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича
«В кінці греблі шумлять верби»



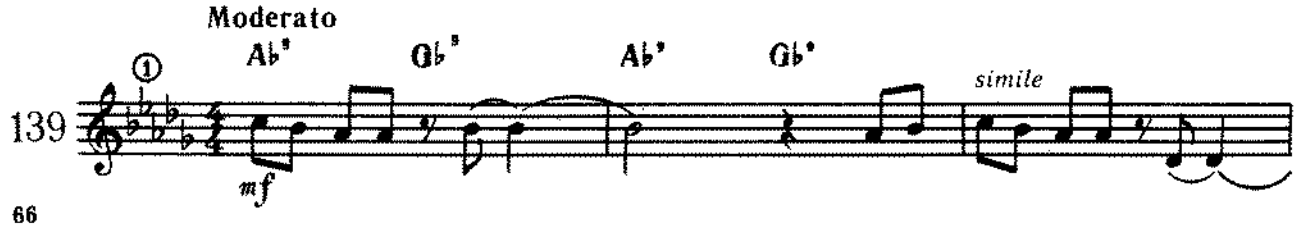


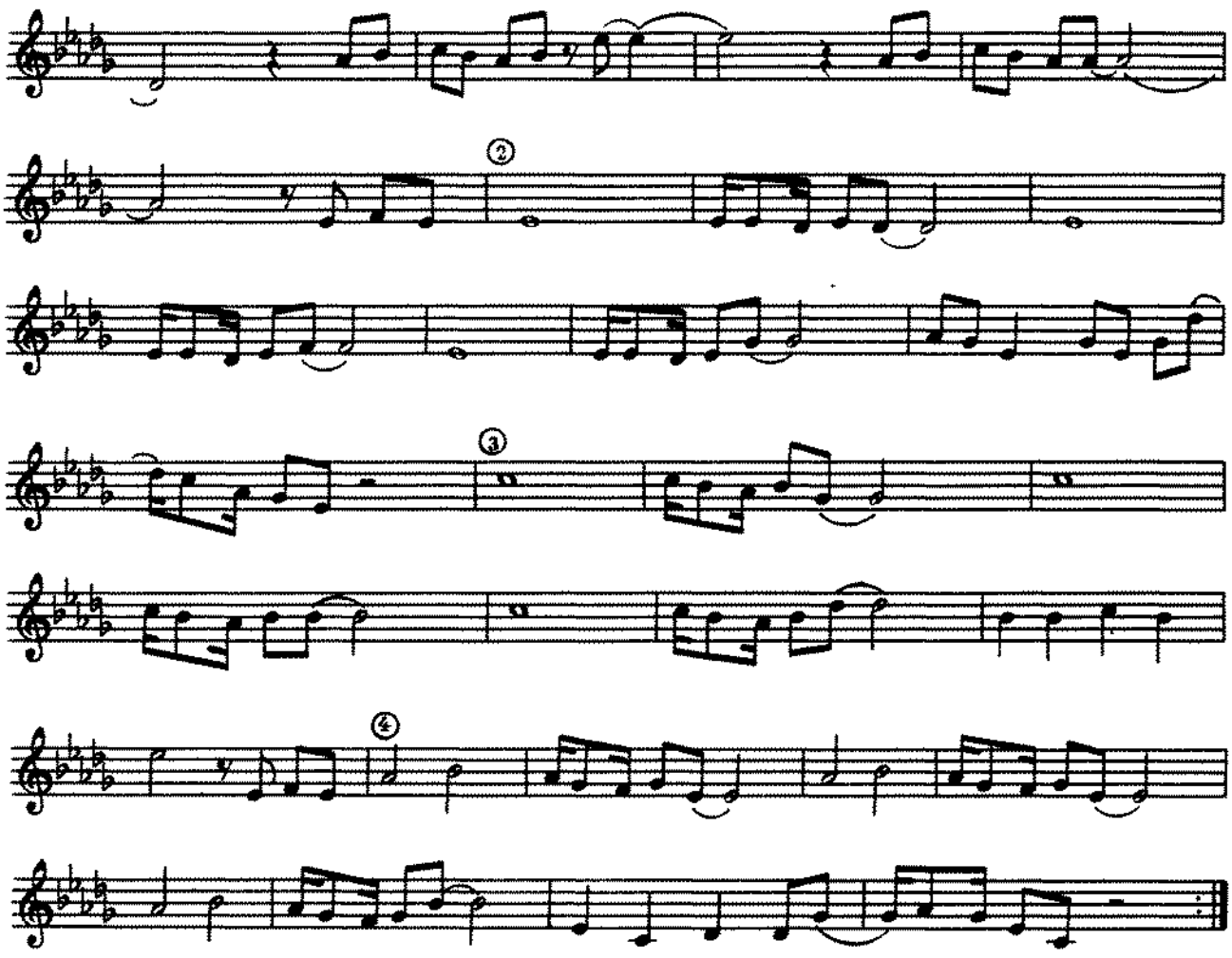
М. Джексон. Блюз





М. Серебряный. Канон





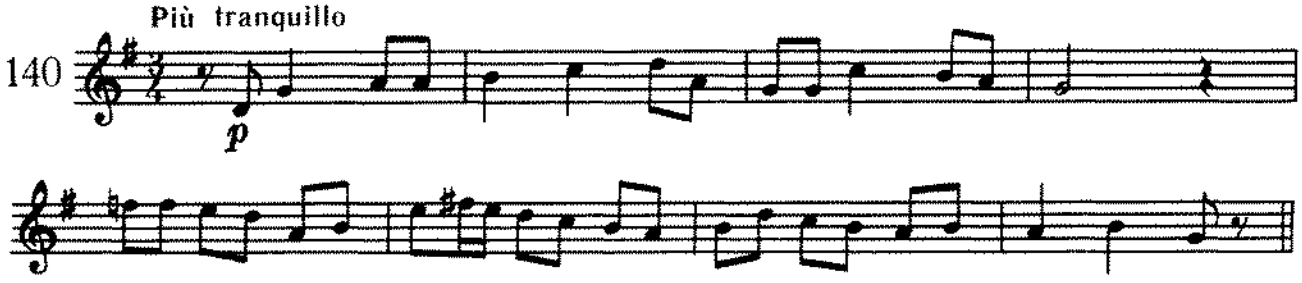
СМЕШАННЫЕ ЛАДЫ

Пение музыкальных примеров в различных диатонических ладах является важной стороной воспитания ладового слуха и преодоления ладовой инерции. Интенсивность работы над развитием слуховых представлений должна возрастать по мере изучения образцов, представленных в настоящей главе. Здесь собраны образцы народного и профессионального музыкального творчества, в которых сочетаются интонационные обороты различных ладов.

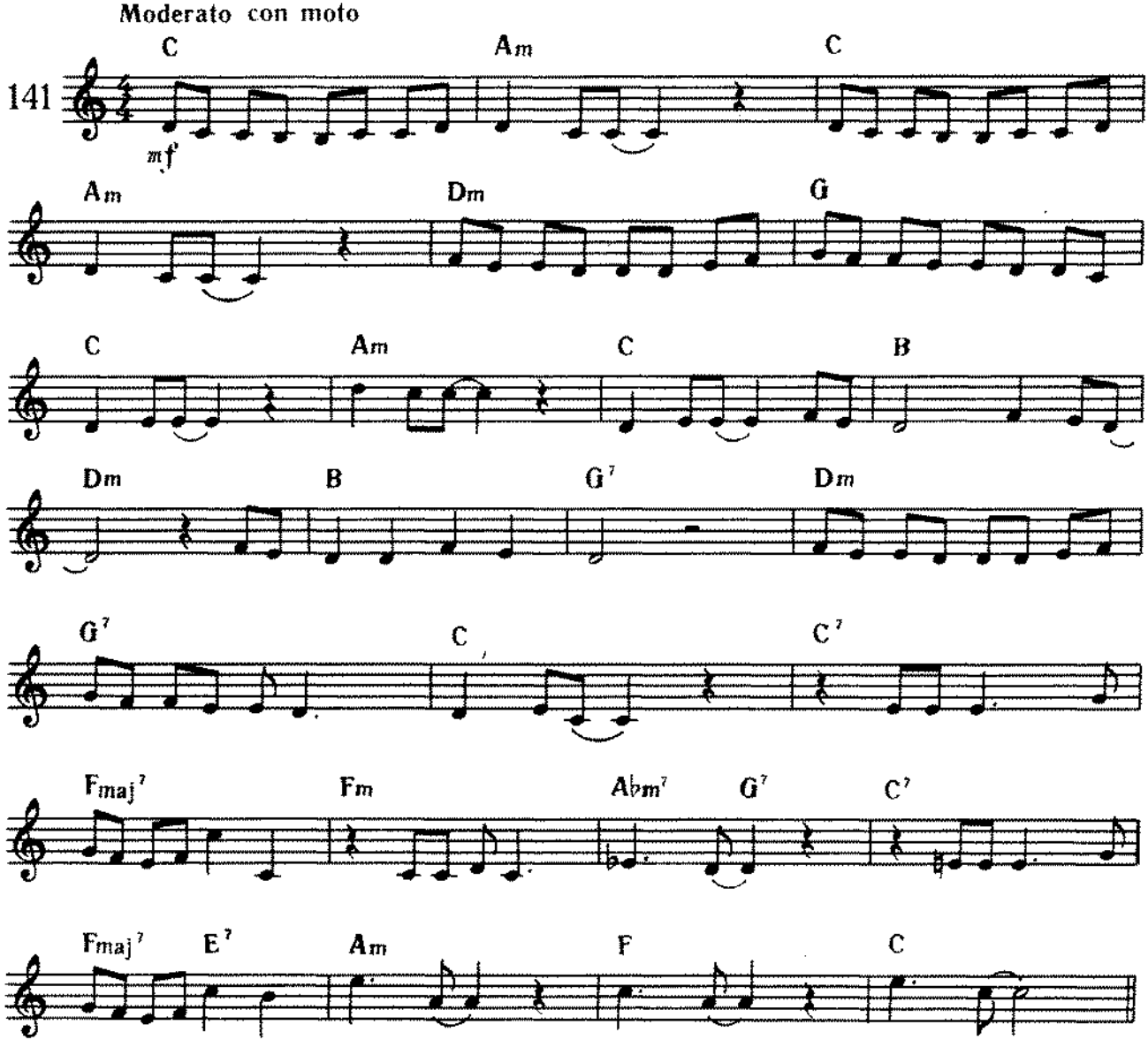
Подготовка к пению этих примеров может заключаться в интонировании звукорядов тех ладов, на которых построены мелодии, и их характерных мелодических оборотов.

Образцы, представленные в данной главе, включают различные комбинации мажора и минора (натуральных, гармонических, мелодических, параллельно-переменных и одноименно-переменных мажоро-минора и миноро-мажора), а также ладов семиступенной диатоники. Например, ладовая структура фрагмента из кантаты-симфонии Л. Ревуцкого «Хустина» (пример № 140) представляет собой сочетание миксолидийского лада и натурального мажора; песни А. Красотова «Эта ночь» (№ 146) — натурального минора и дорийского лада; «Молдовеняска» (№ 152) — пример соединения одноименных ладов: натурального мажора и гармонического минора. Ладовая структура темы композиции американского композитора К. Бейси «Я просил тебя прийти вчера» (№ 155) — пример так называемого «блюзового» лада, специфической разновидности одноименно-переменного мажоро-минора.

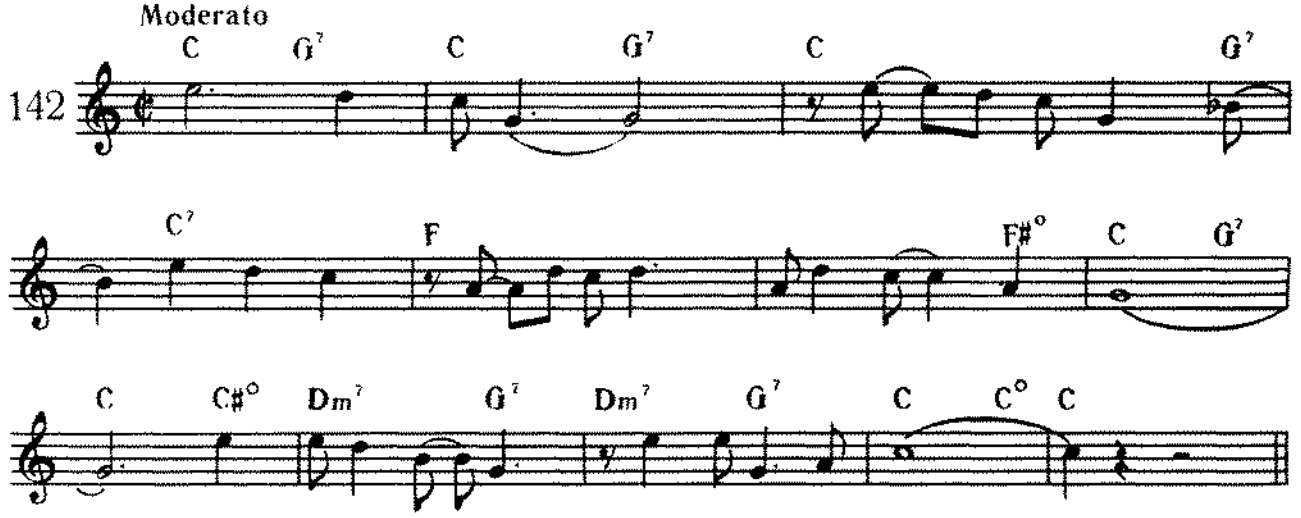
Л. Ревуцкий. «Хустина»



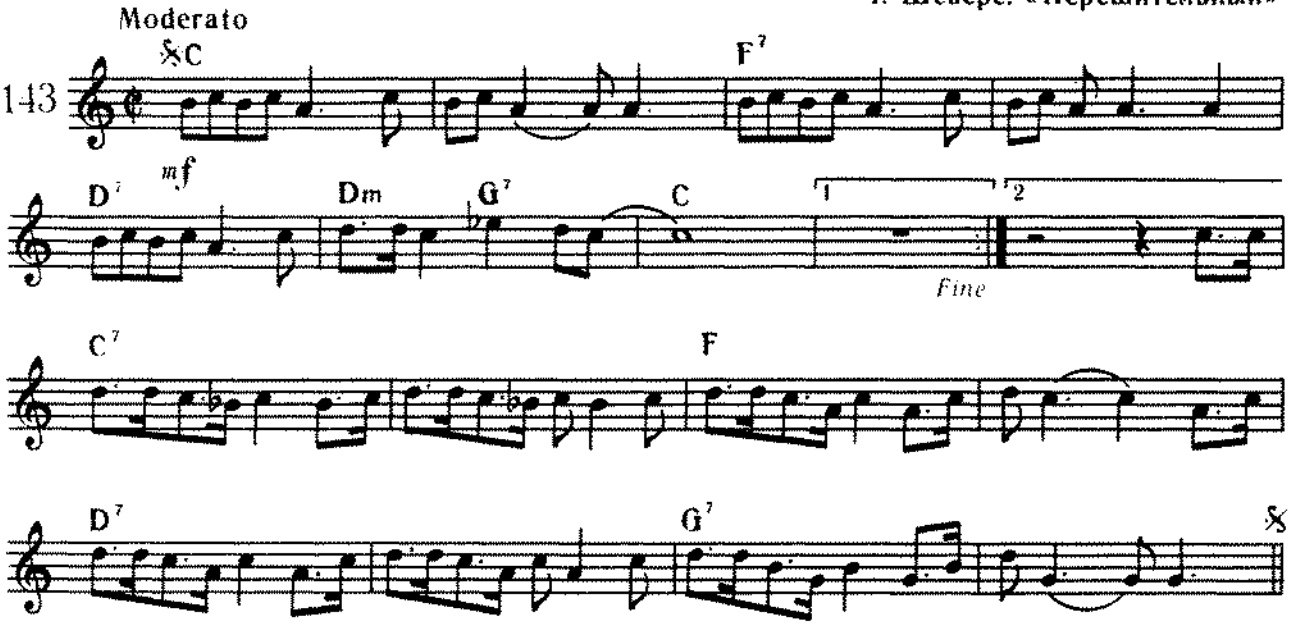
Ю. Шевченко. «Сто чудес»



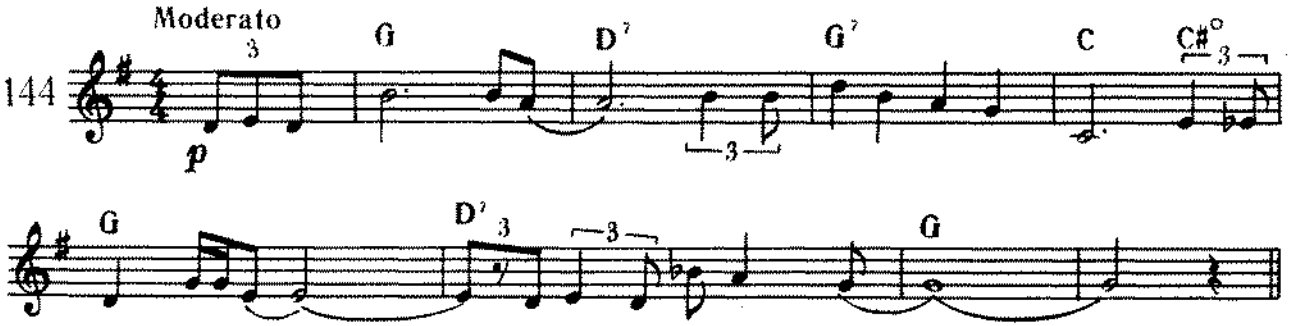
Г. Рейни. «Глянь, всадник»



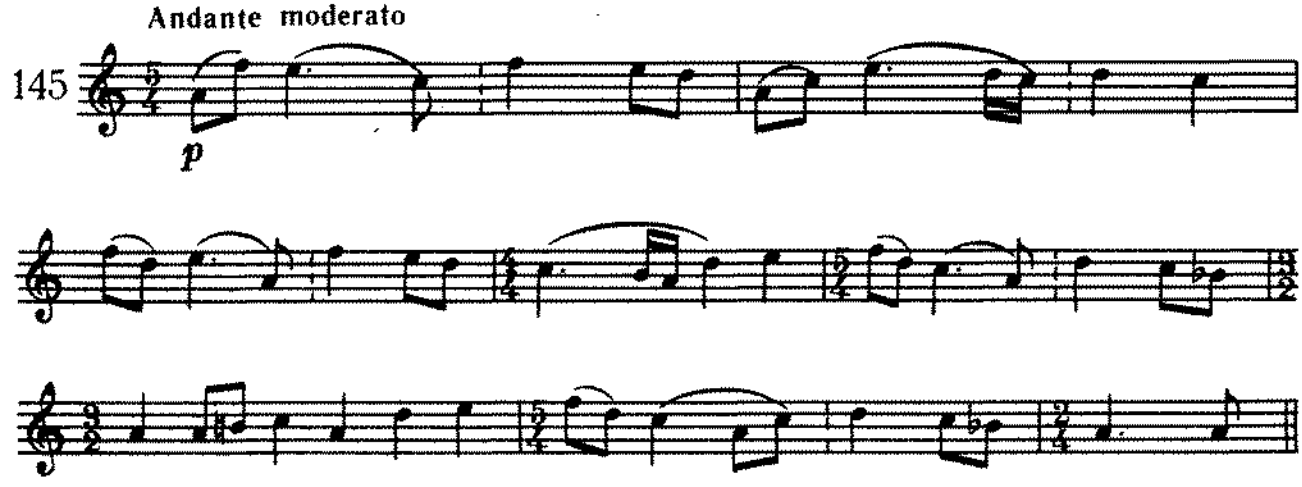
Ч. Шеверс. «Нерешительный»



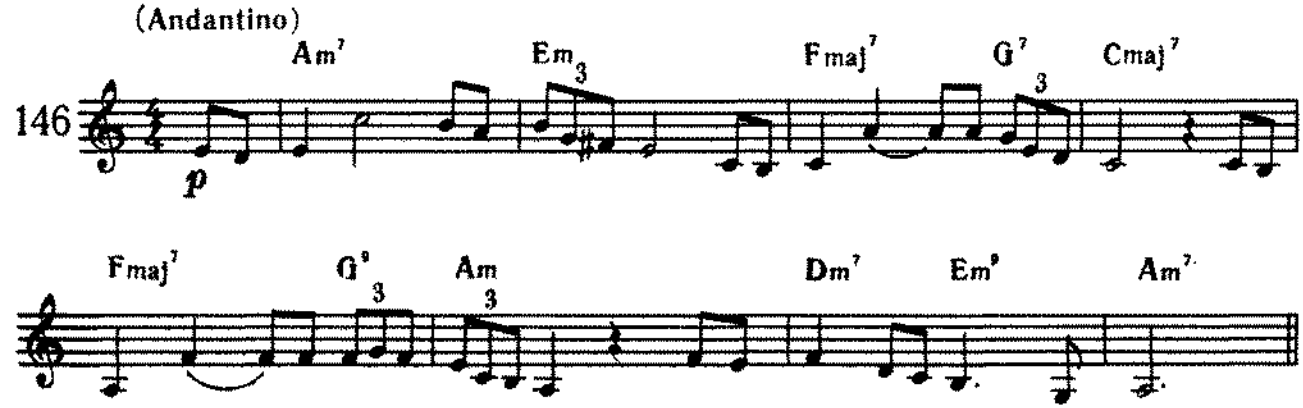
Р. Джонс. «Тоска»



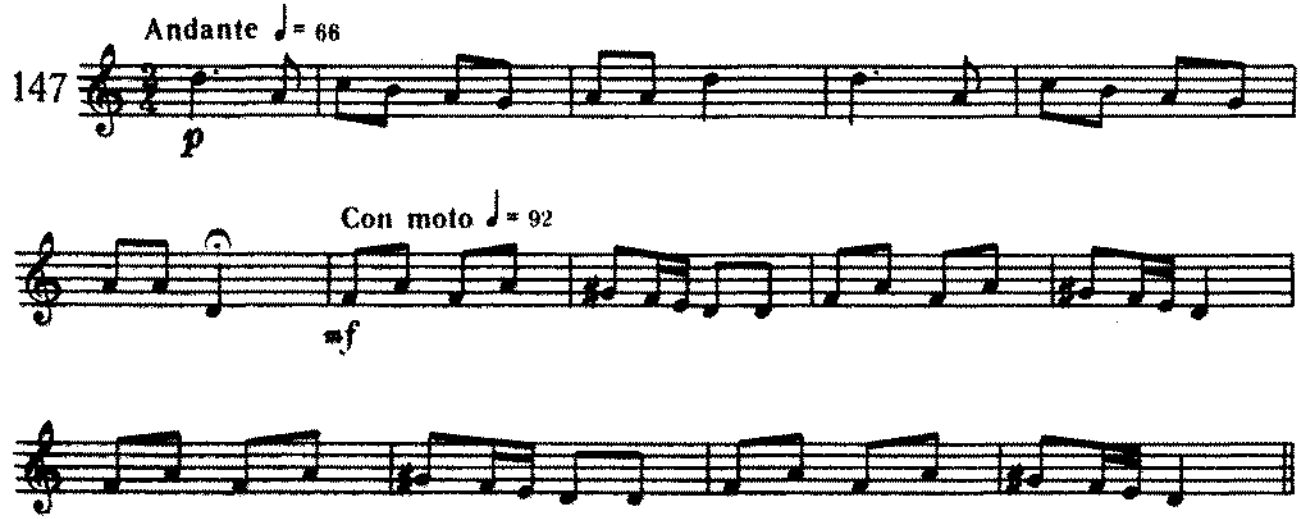
Украинская народная песня «Ой ти, горо крем'яная»



А. Красотов. «Эта ночь»

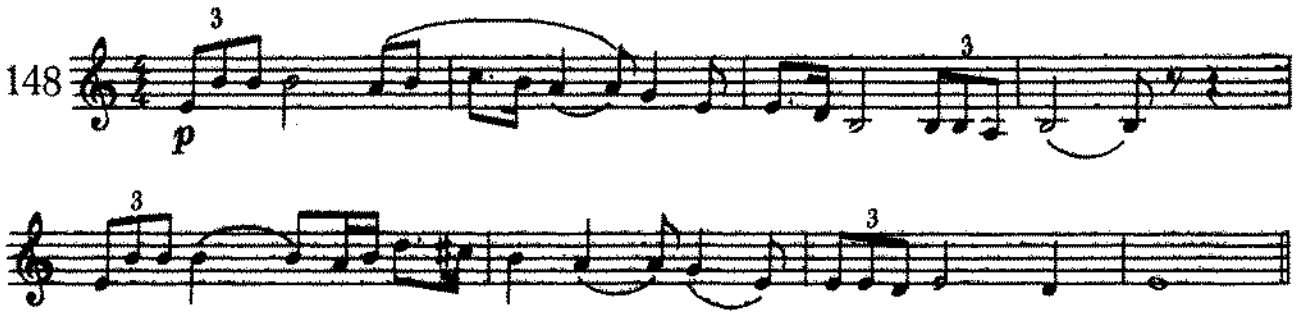


В. Подвала. «Пастушок»



Andante tranquillo

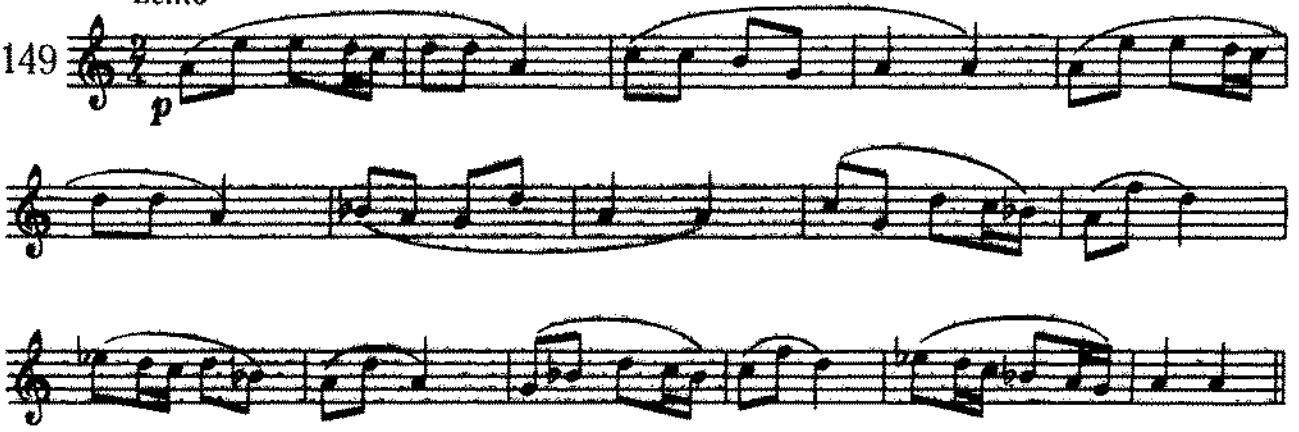
148



В. Подвала. «Спокойной ночи»

Lento

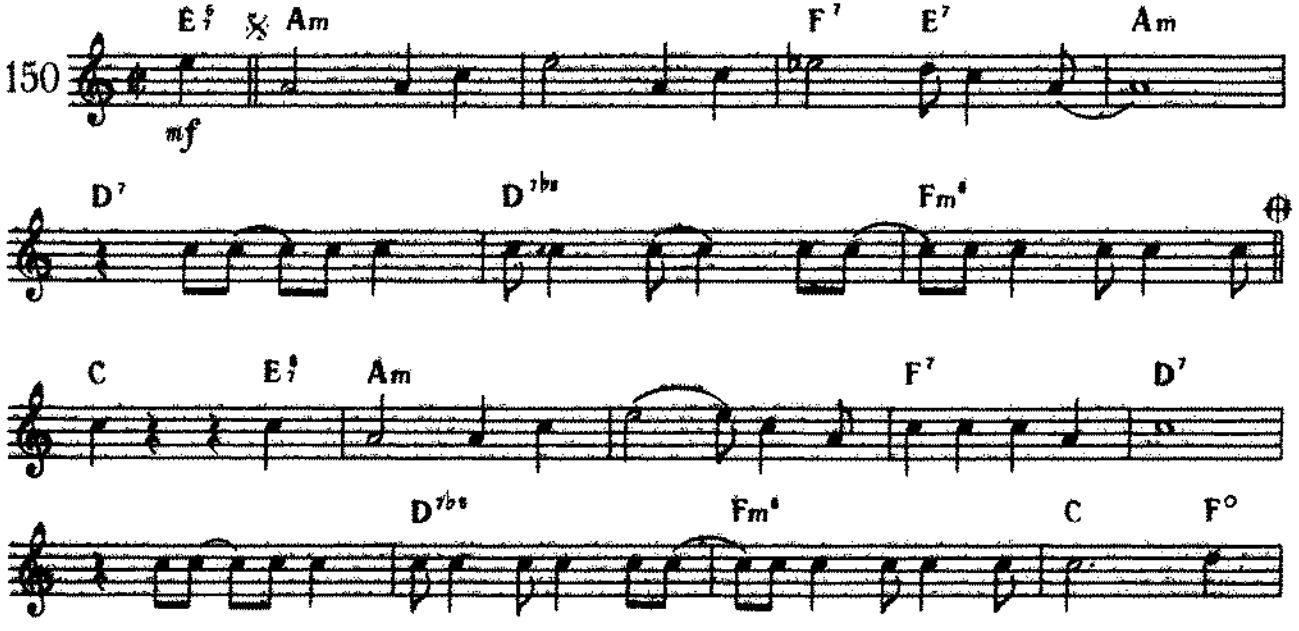
149

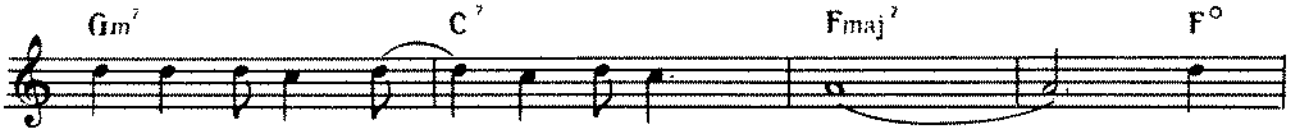


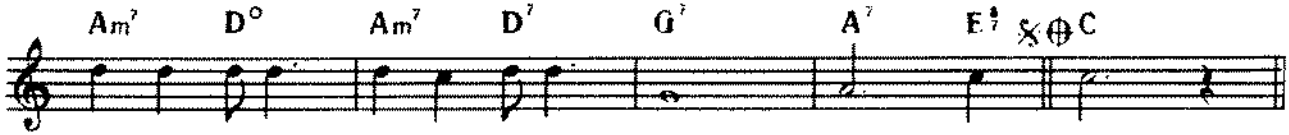
Д. Эллингтон. «Без свинга нет музыки»

Moderato

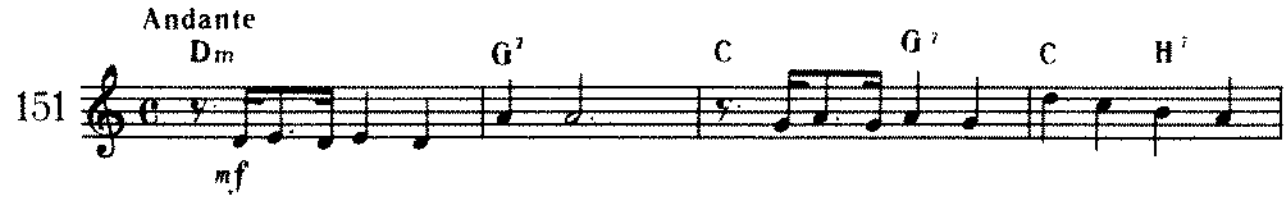
150

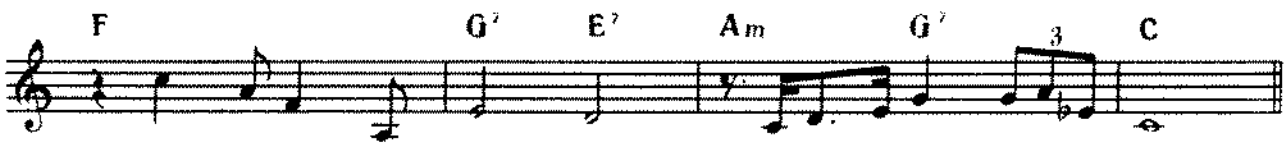




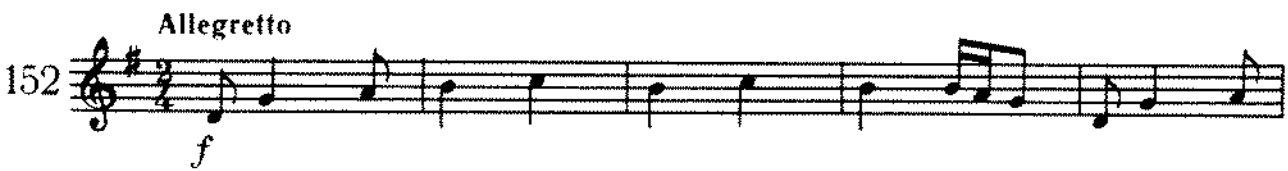


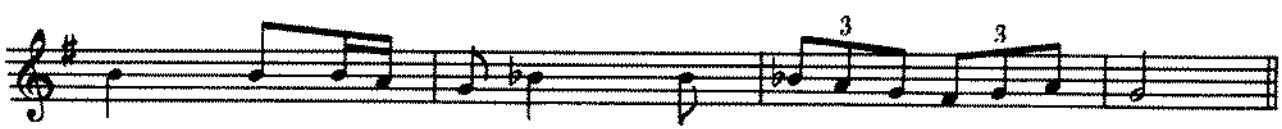
Д. Грин. «Тело и душа»



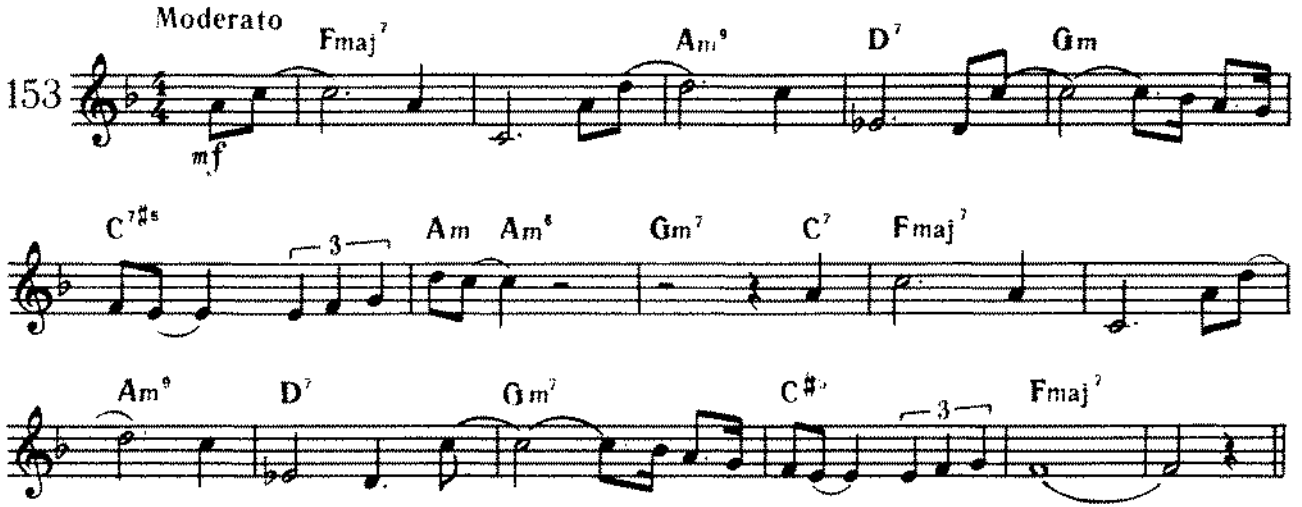


Молдавская народная песня «Молдовеняска»

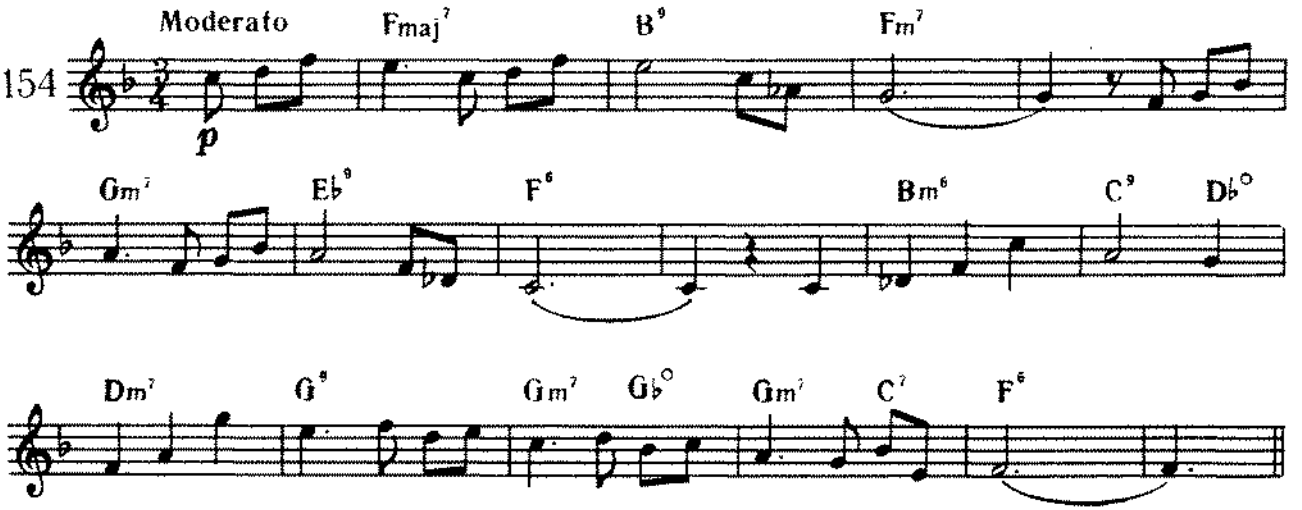




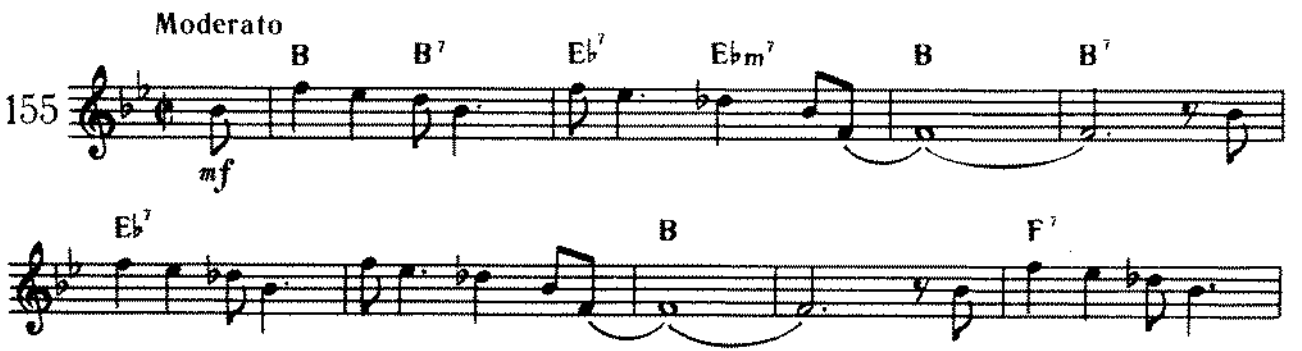
Д. Эллингтон. «Автопортрет»

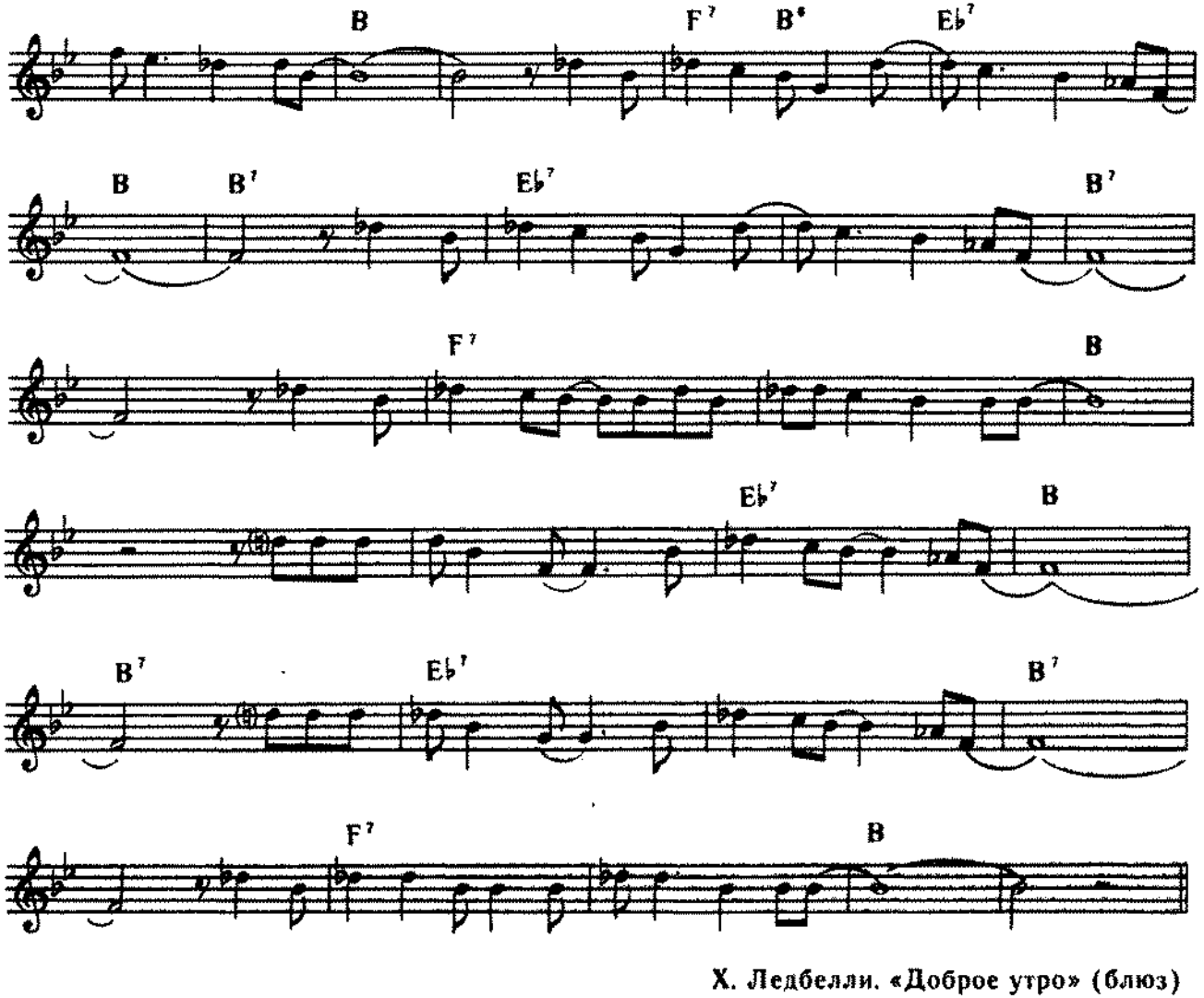


В. Гросс. «Нежно»

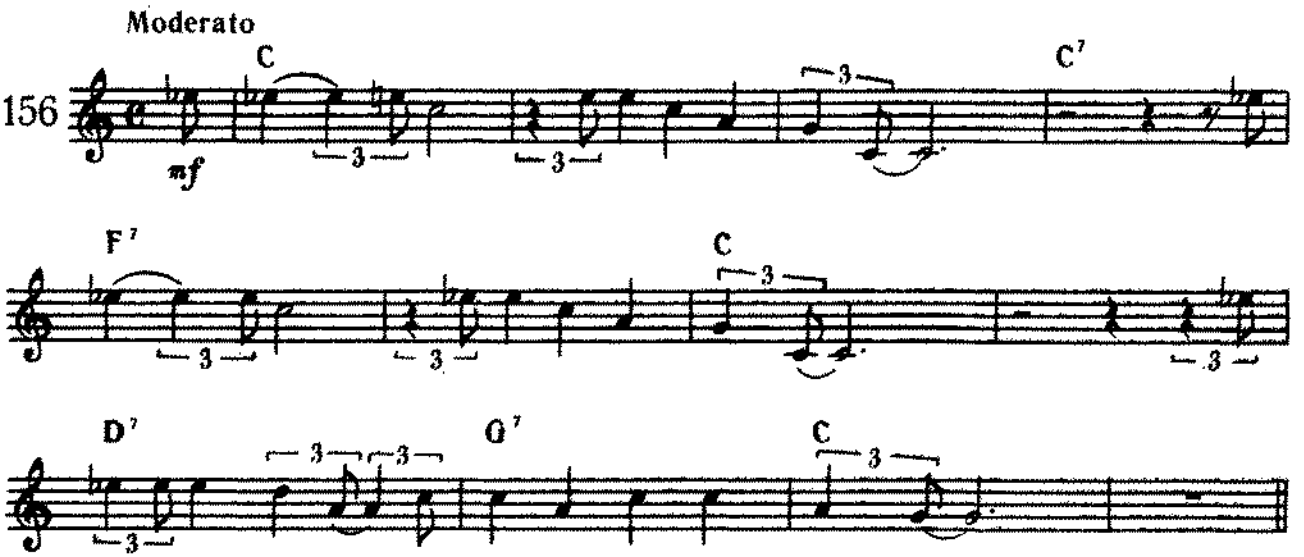


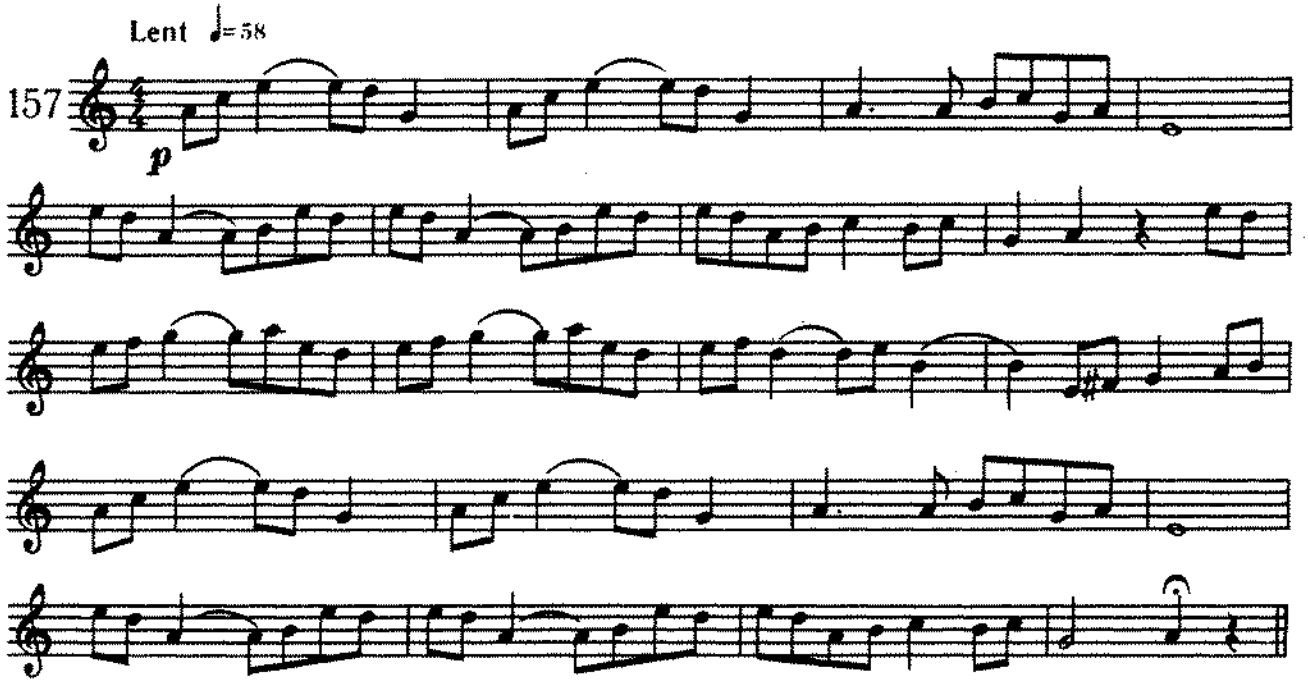
К. Бейси. «Я просил тебя прийти вчера»



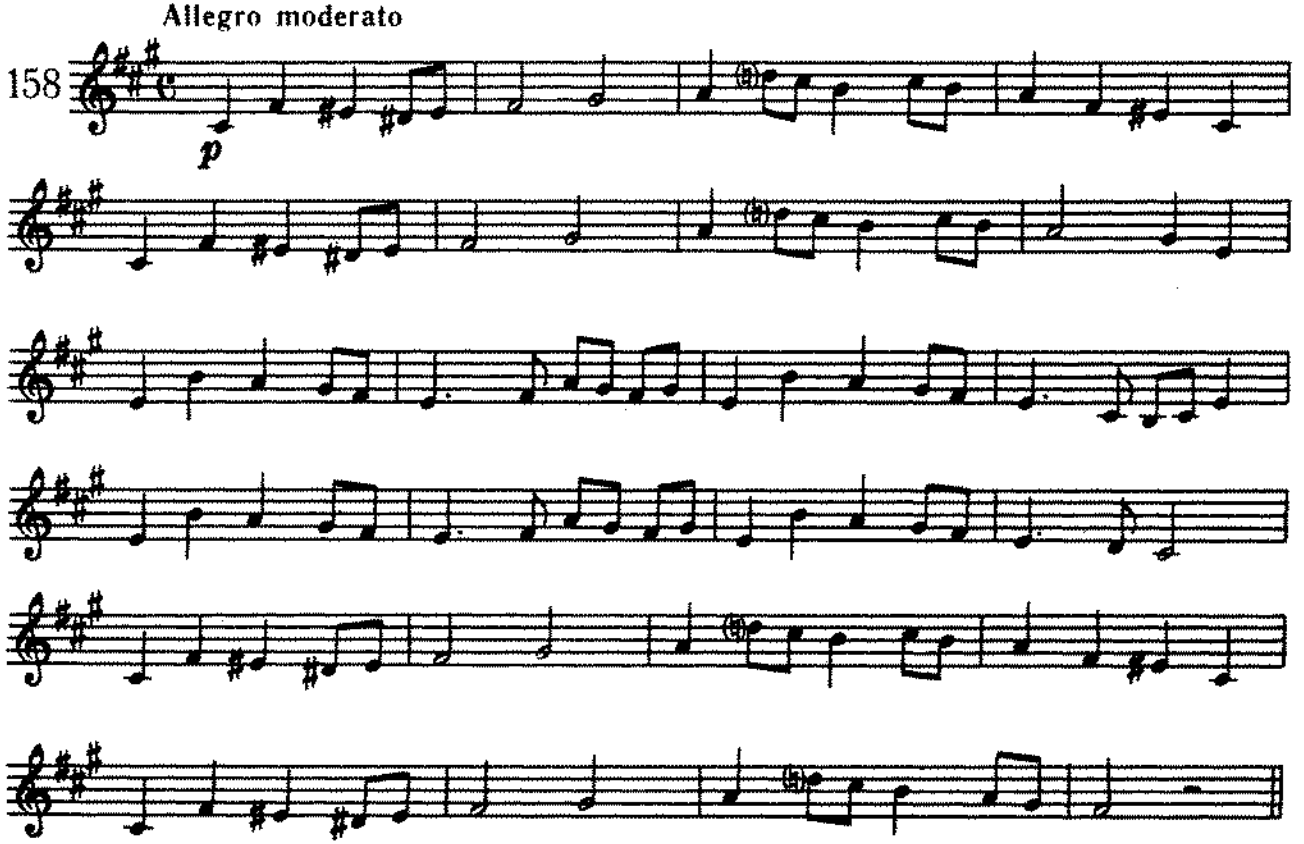


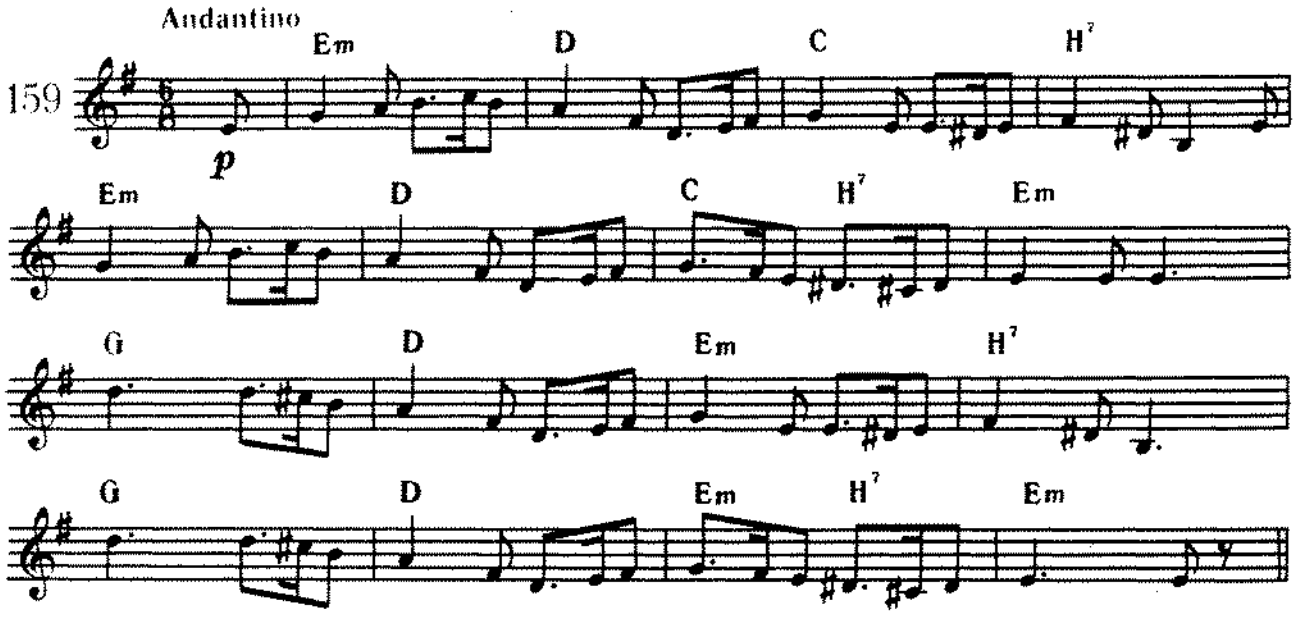
X. Ледбелли. «Доброе утро» (блюз)



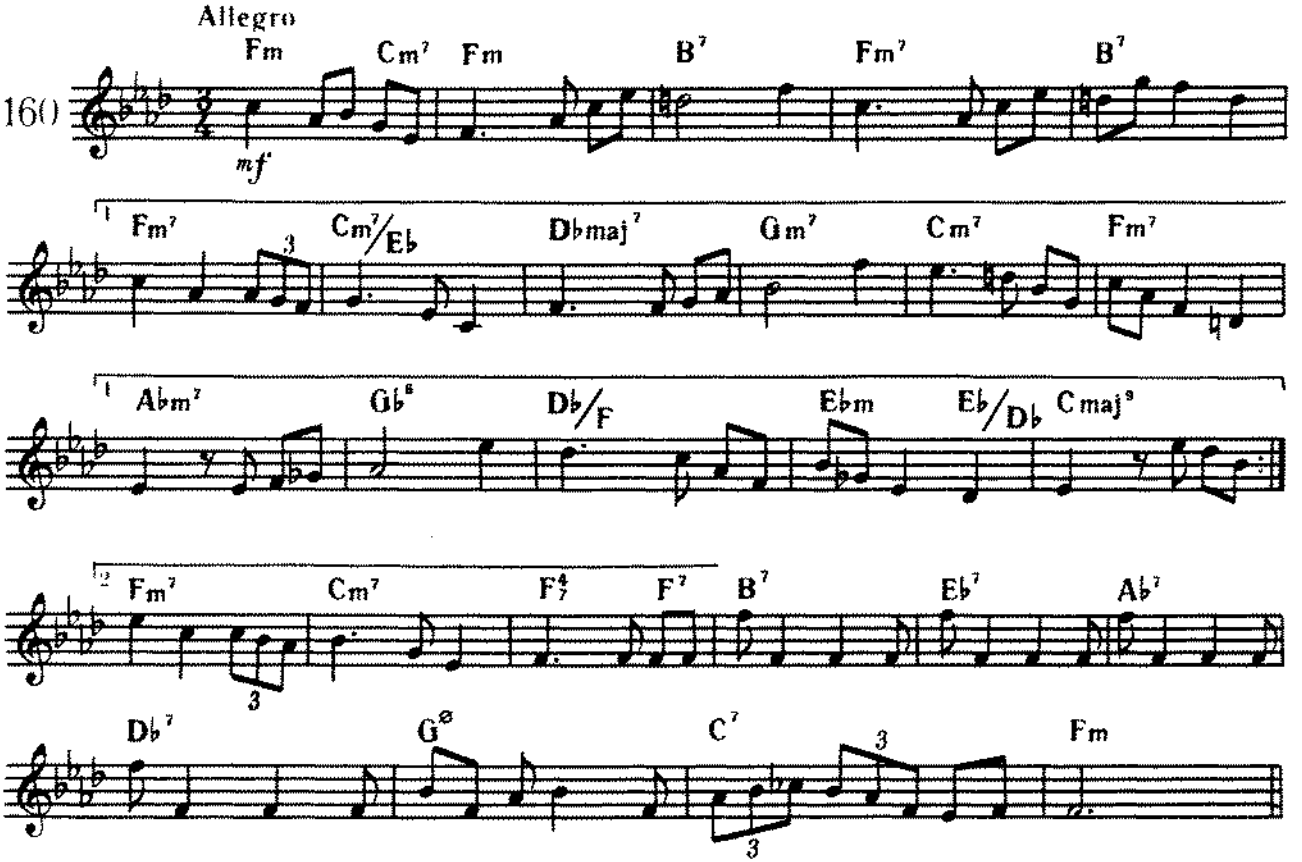


П. Чайковский. Трио ля минор, ч. II

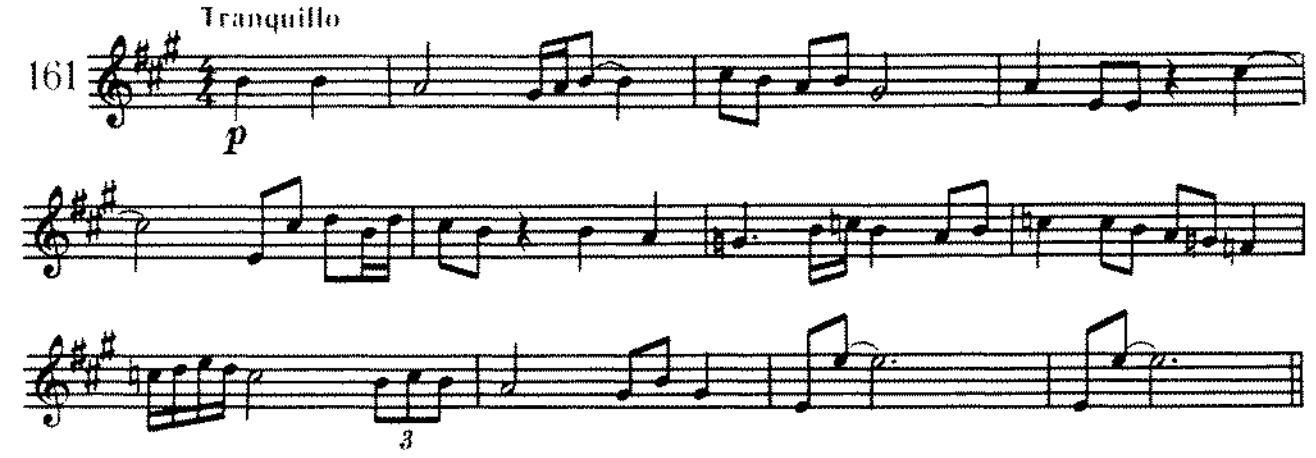




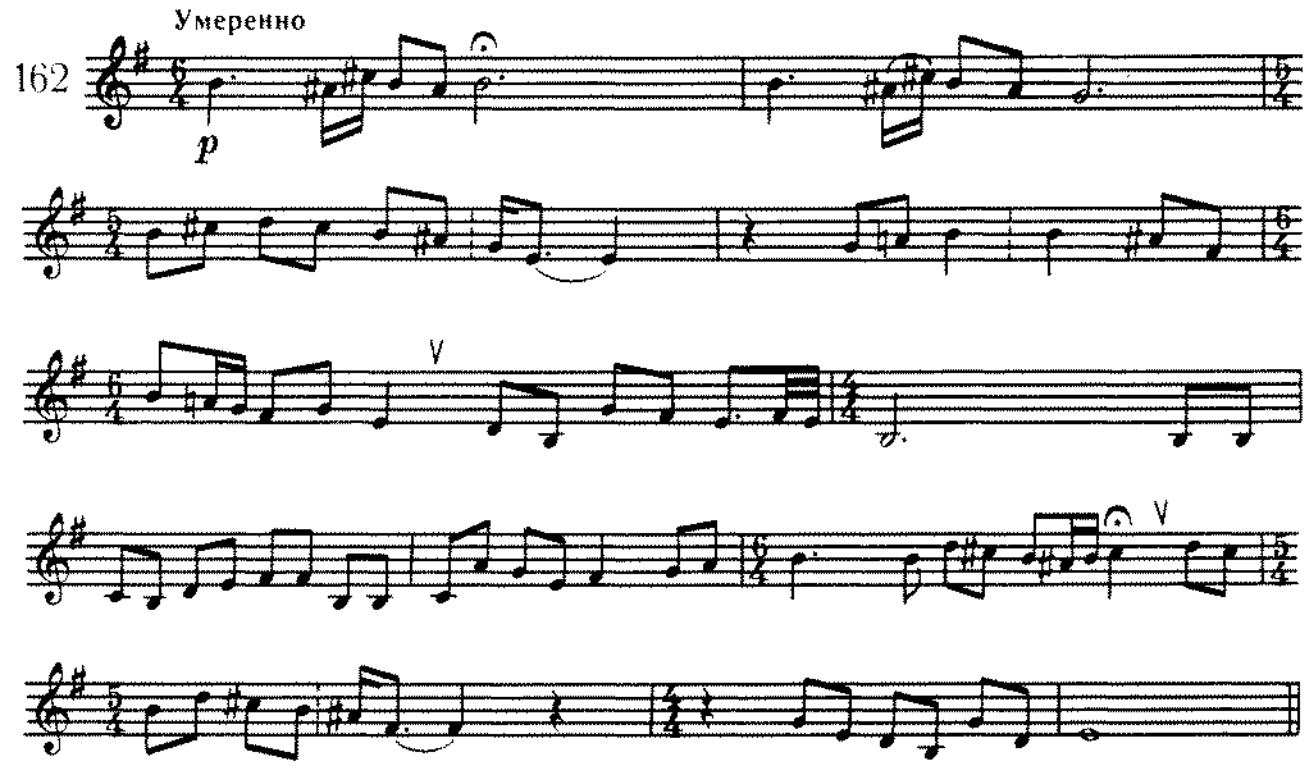
Ю. Чугунов. «Славянский вальс»



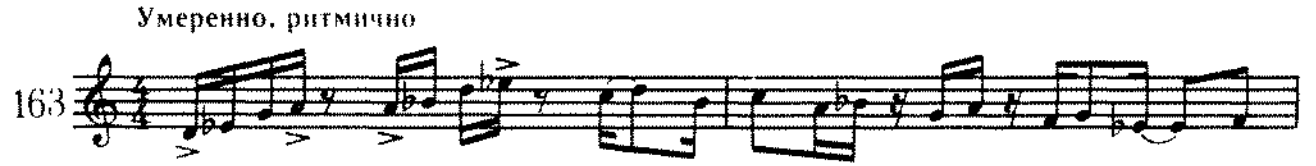
Осетинская народная песня «Бегиз»

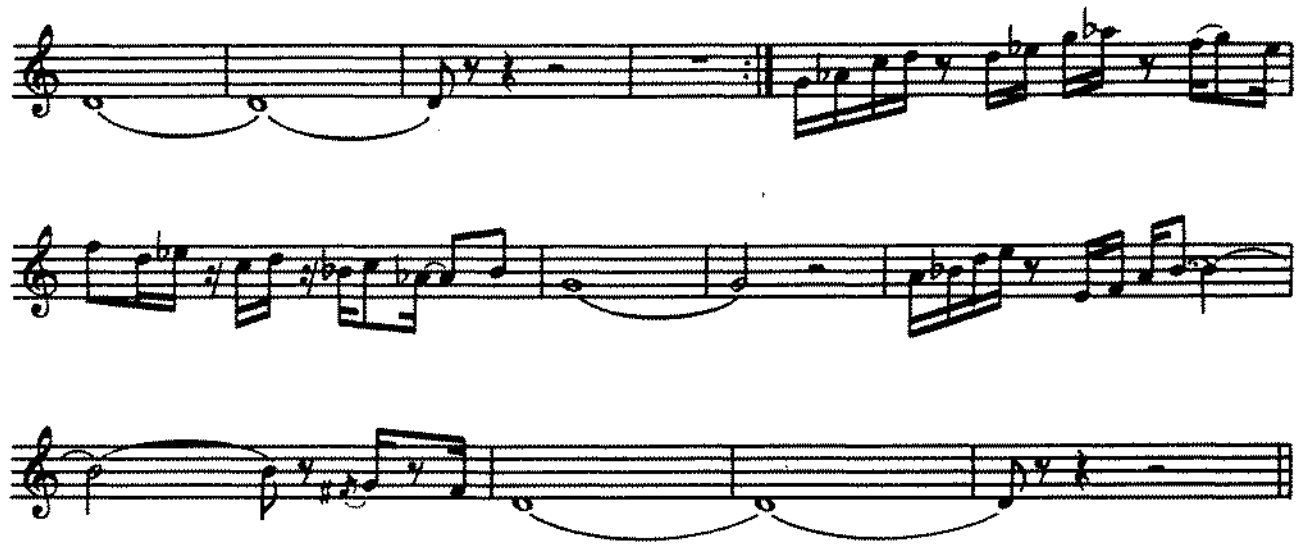


В. Губаренко. «На Карпатах»



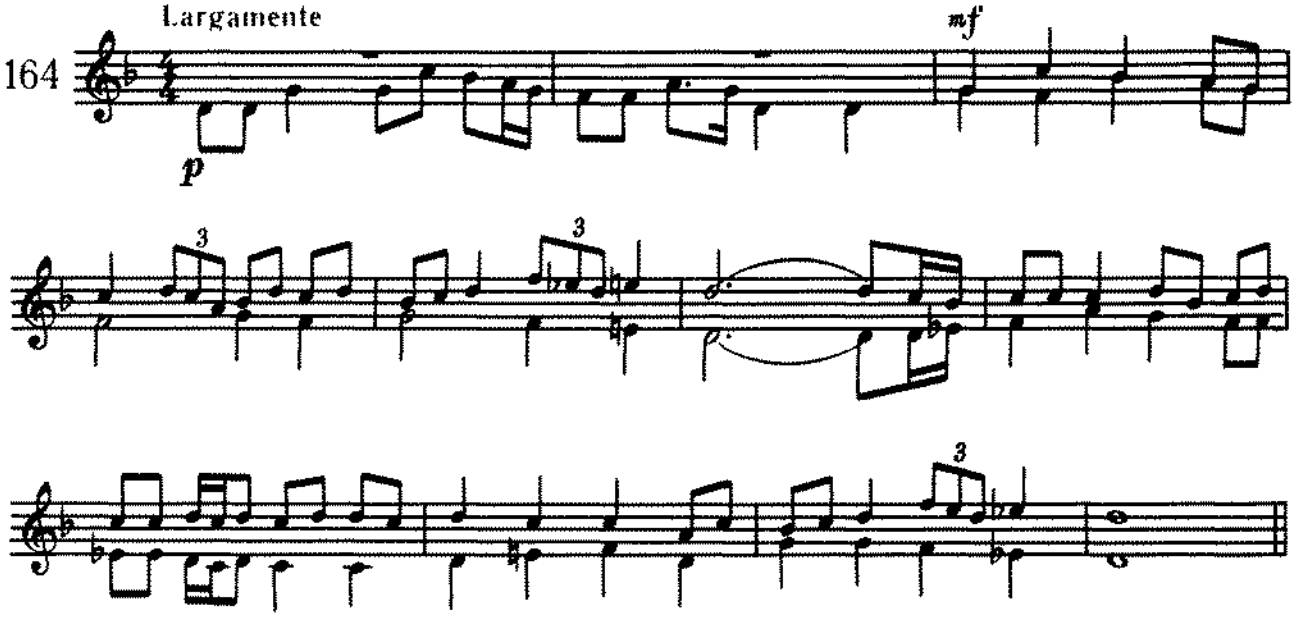
Ю. Чугунов. «Чик Кореа». Из сюиты «Джазовые портреты»



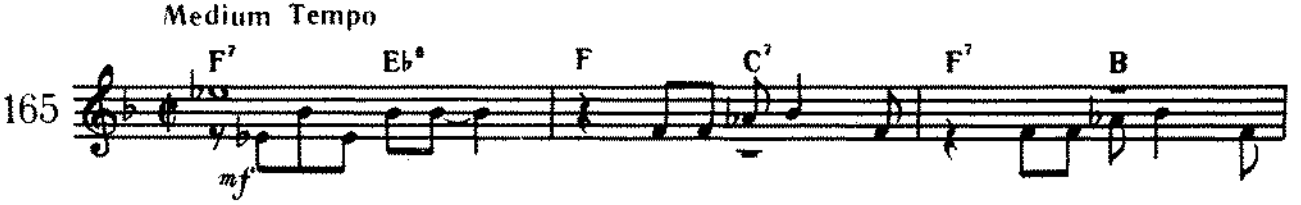


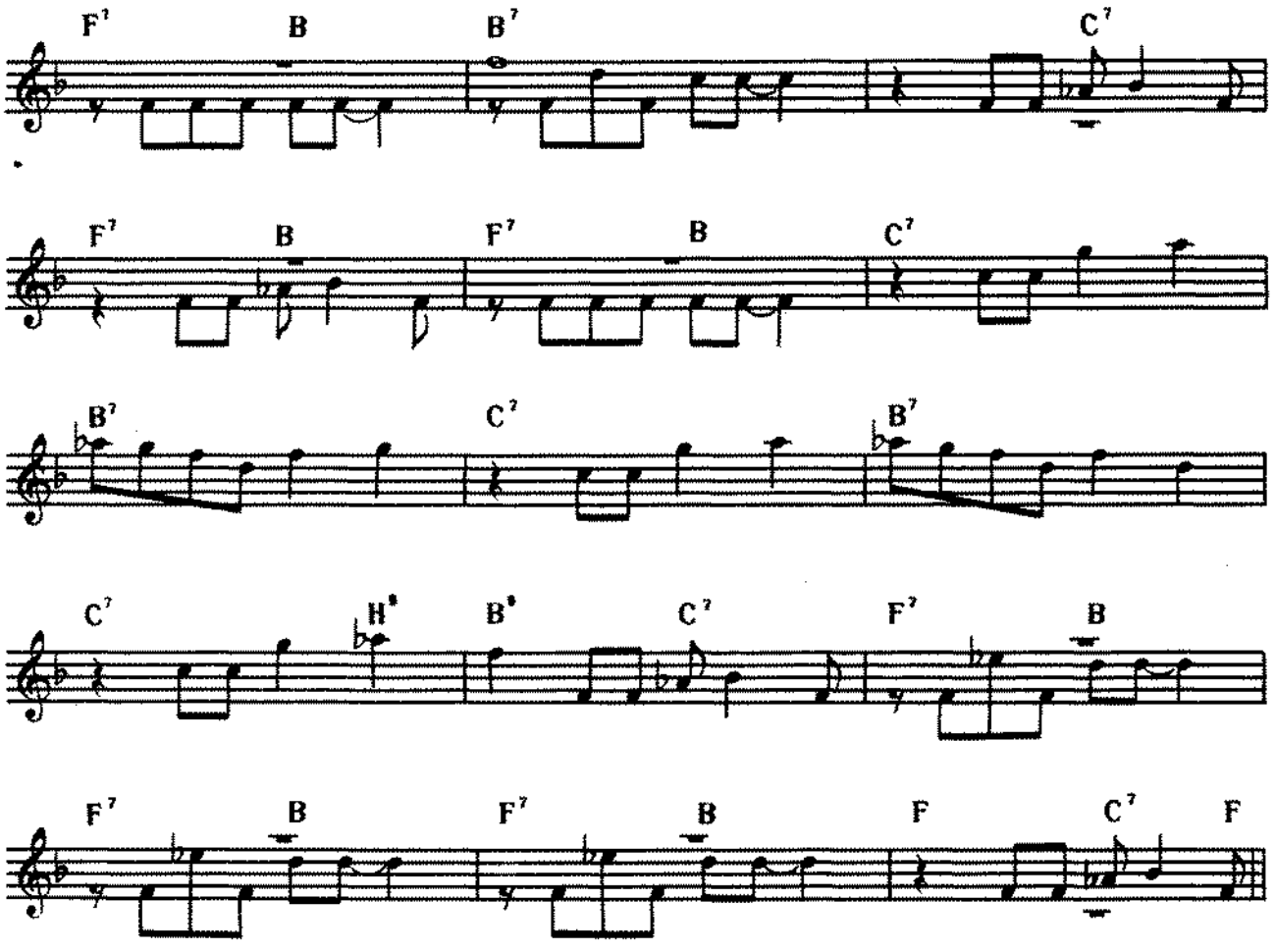
МНОГОГОЛОСИЕ

Украинская народная песня «Та ой сон, мати»

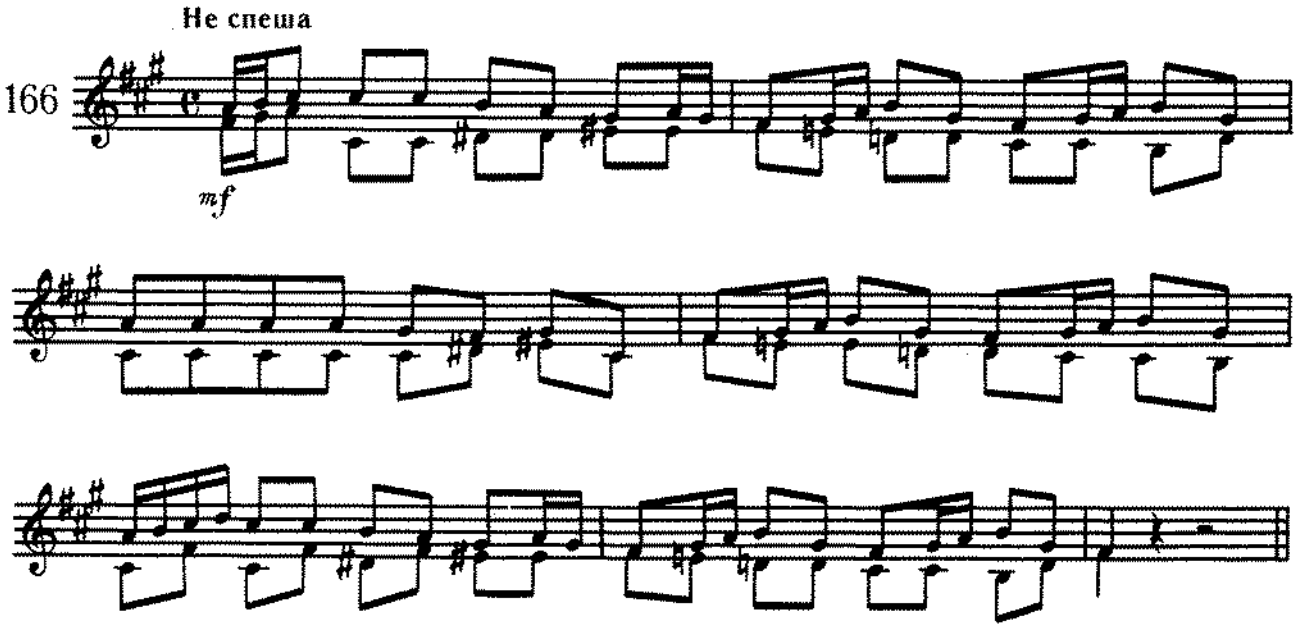


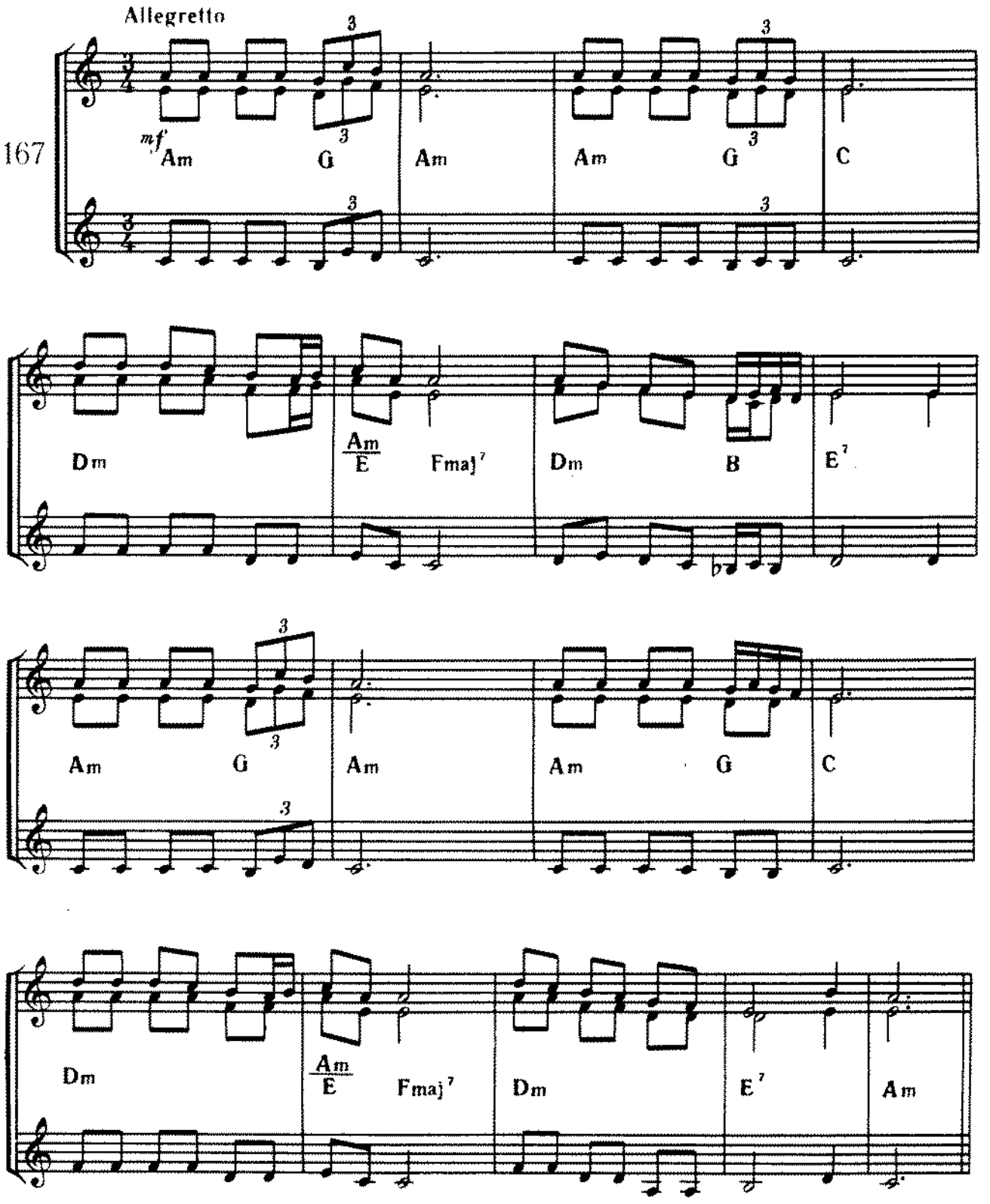
Х. Хенкок. «Толстяк»





Русская народная песня «Как по травке»




Allegretto
167
mf
Am
G
Am
Am
G
C
Dm
Am/E
Fmaj7
Dm
B
E7
Am
G
Am
Am
G
C
Dm
Am/E
Fmaj7
Dm
E7
Am

Раздел III

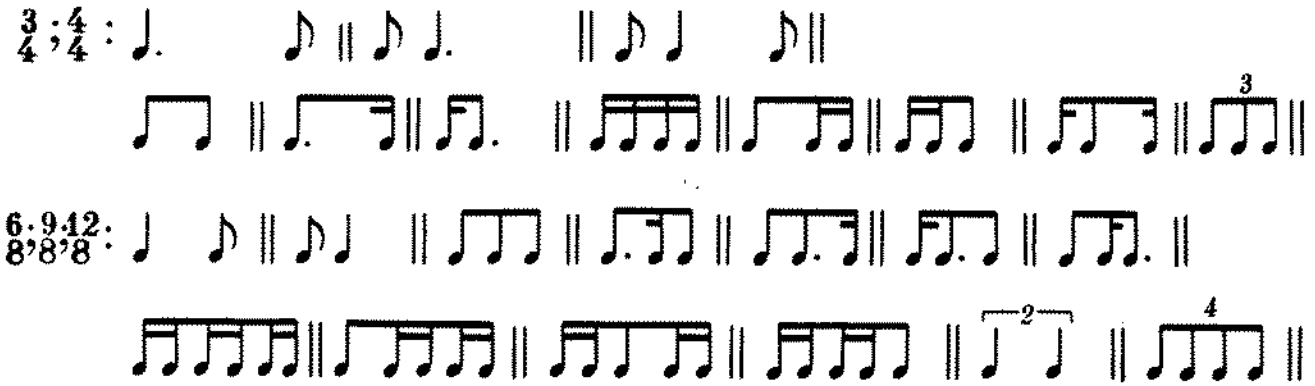
ХРОМАТИЗМЫ

РИТМИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ. СЛОЖНЫЕ ВИДЫ СИНКОП. ТРИОЛИ

Принцип составления моделей этой группы отличается от предыдущего. Здесь в качестве основы для получения моделей остинато предлагается группа ритмических элементов, из которых учащиеся смогут самостоятельно или под руководством преподавателя составлять одно-, двух- и многотактовые построения.

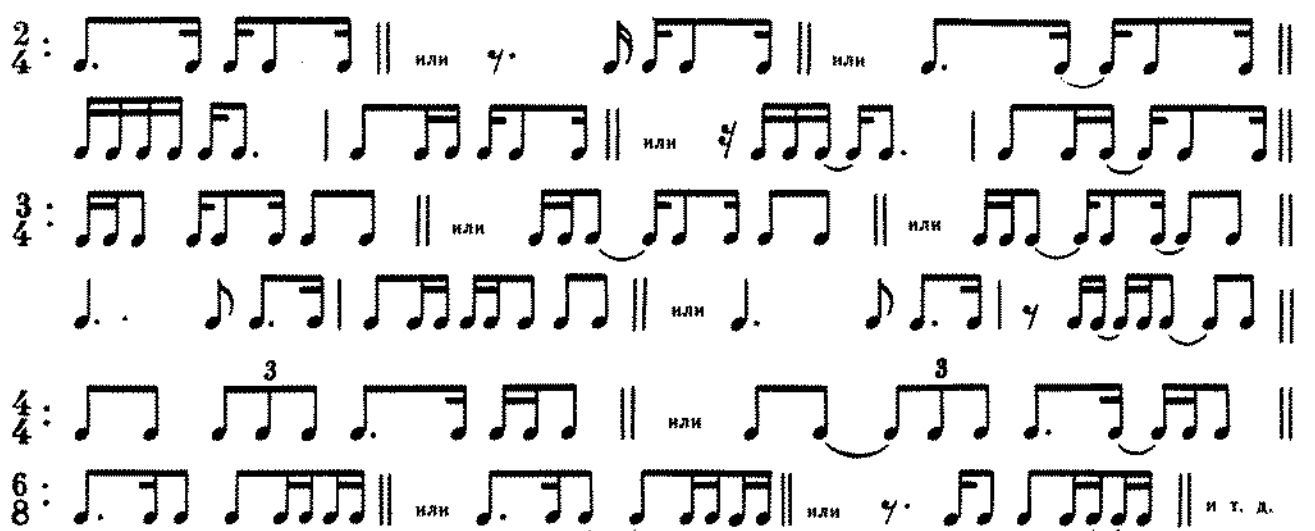
Образцы ритмических элементов:

Размеры:



Полученные ритмические модели можно разнообразить (преобразовывать) при помощи замены какой-либо длительности элемента паузой или путем применения соединительной лиги.

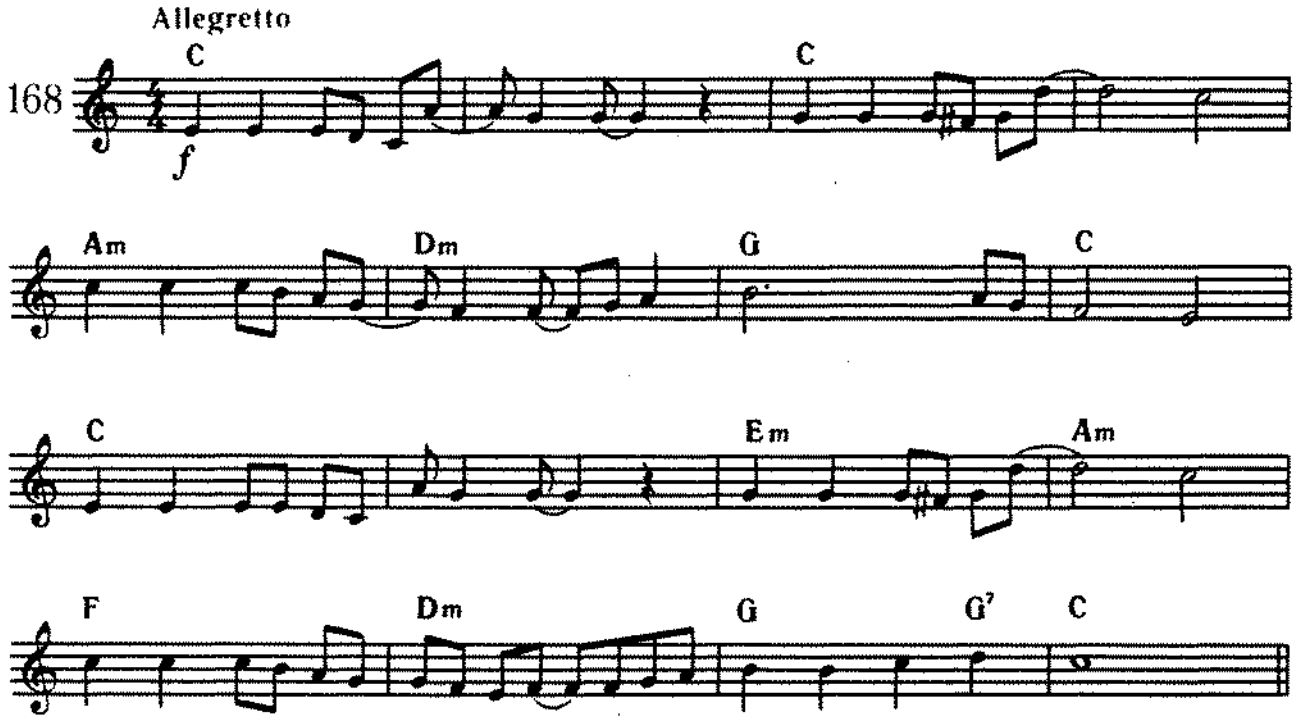
Образцы ритмических моделей сопровождения:



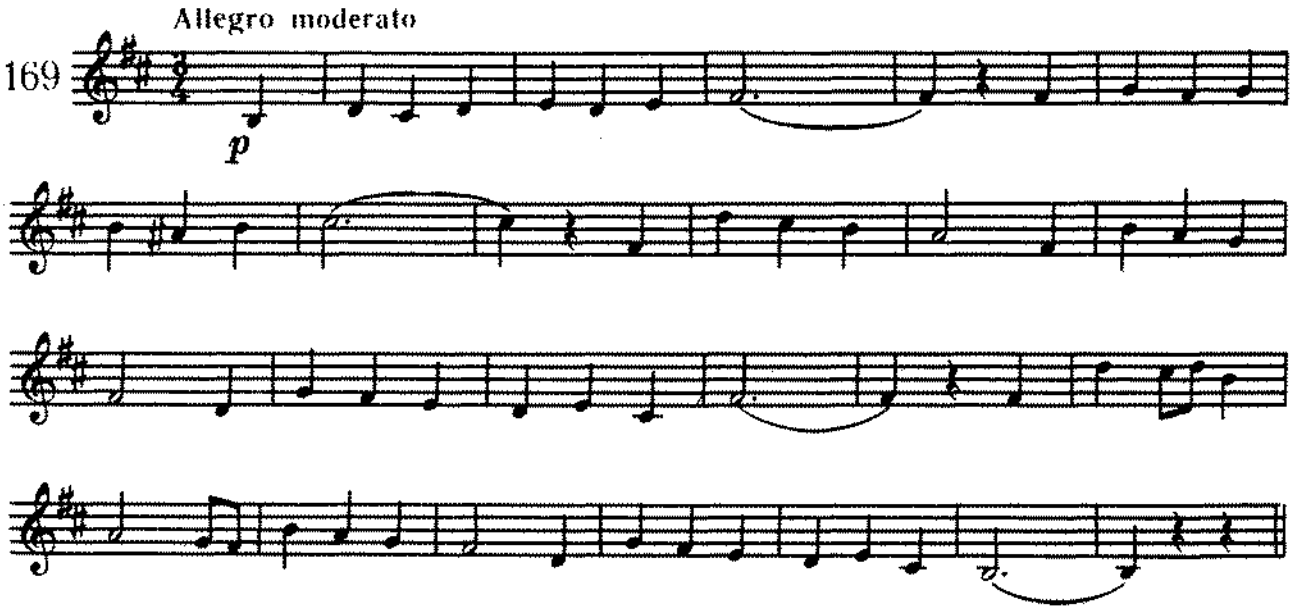
ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ХРОМАТИЗМЫ

ОДНОГОЛОСИЕ

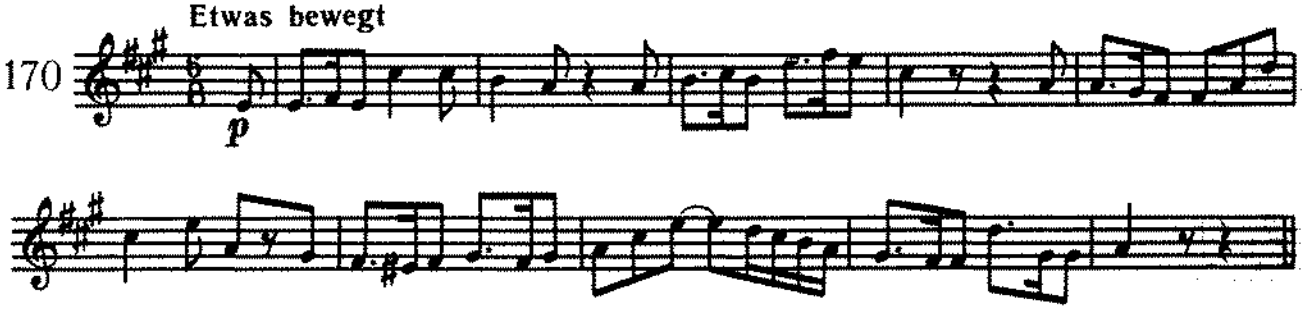
Д. Тухманов. «Мы с тобой танцуем»



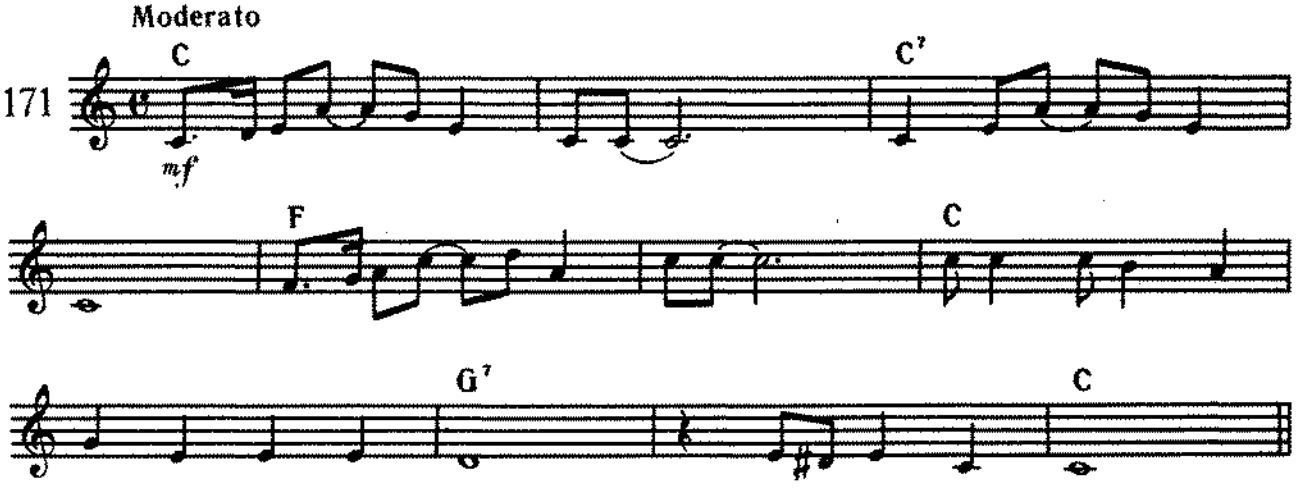
Ю. Шапорин. «Под вечер примолкла война»



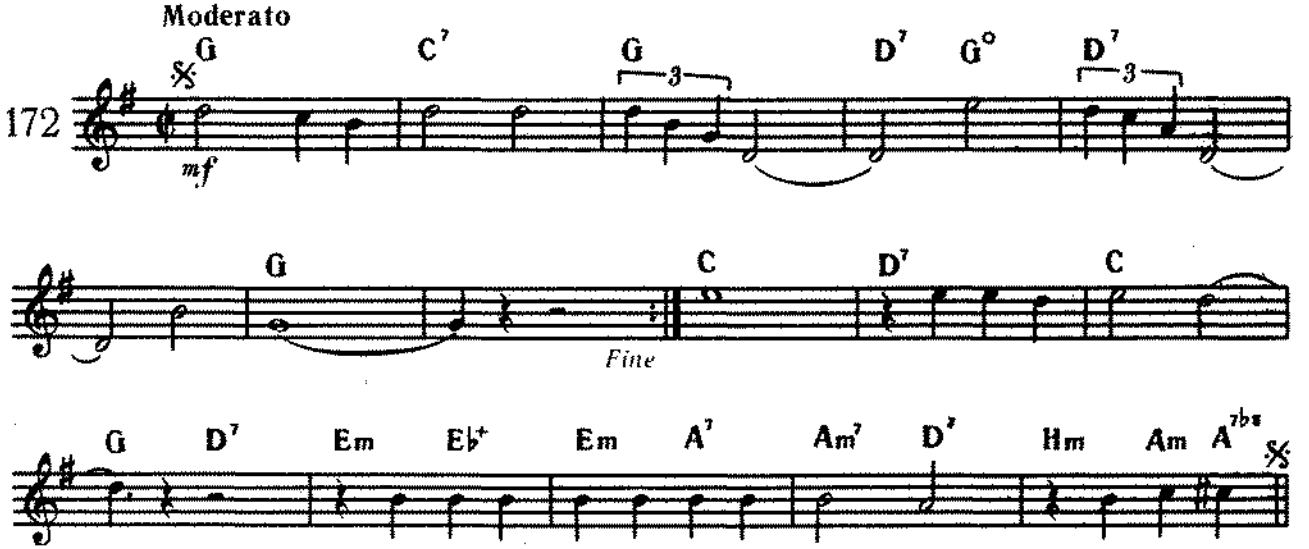
Ф. Шуберт. «Весенний сон»



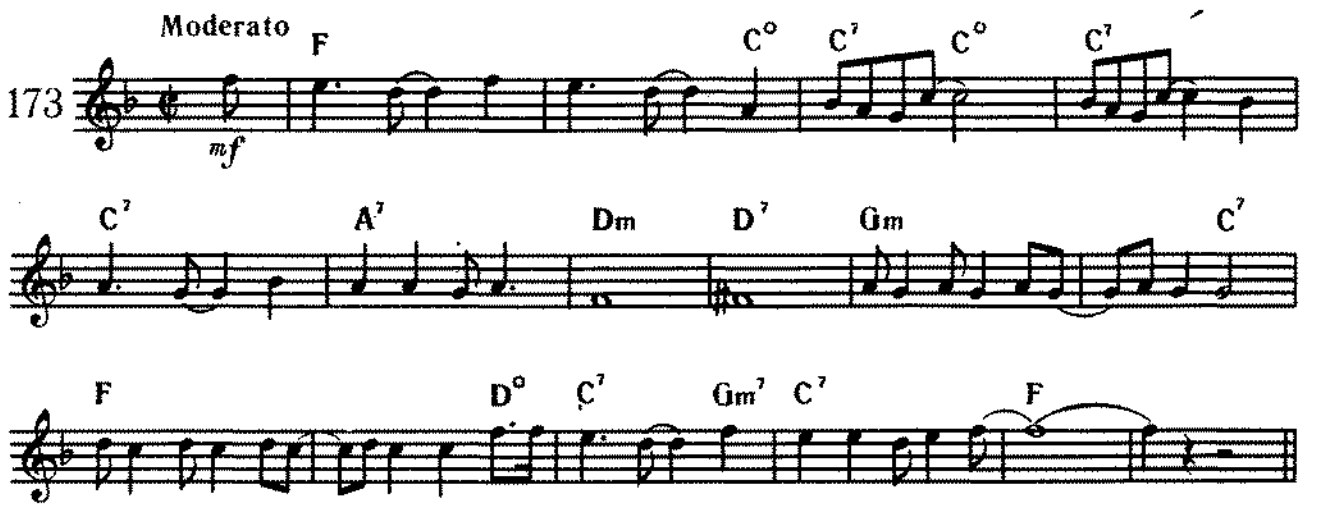
Американская народная баллада «Френки и Джони»



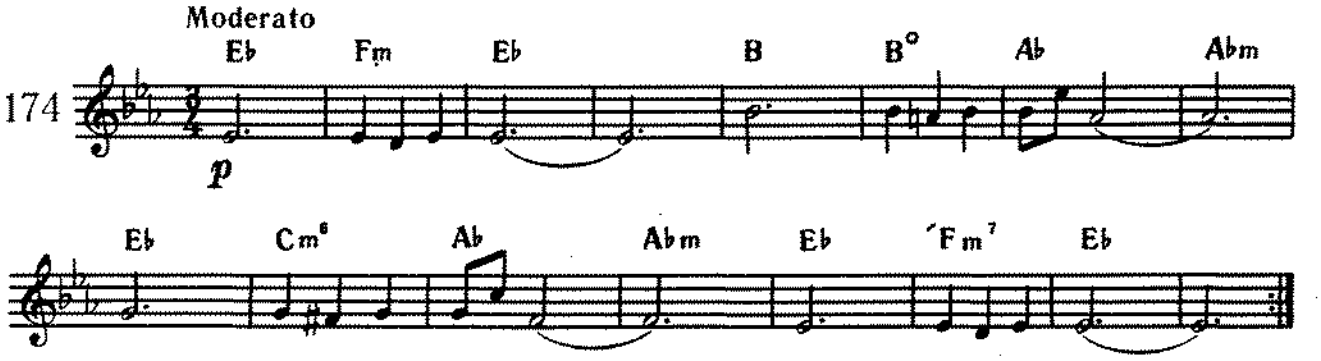
Д. Гершвин. «Будьте добры»



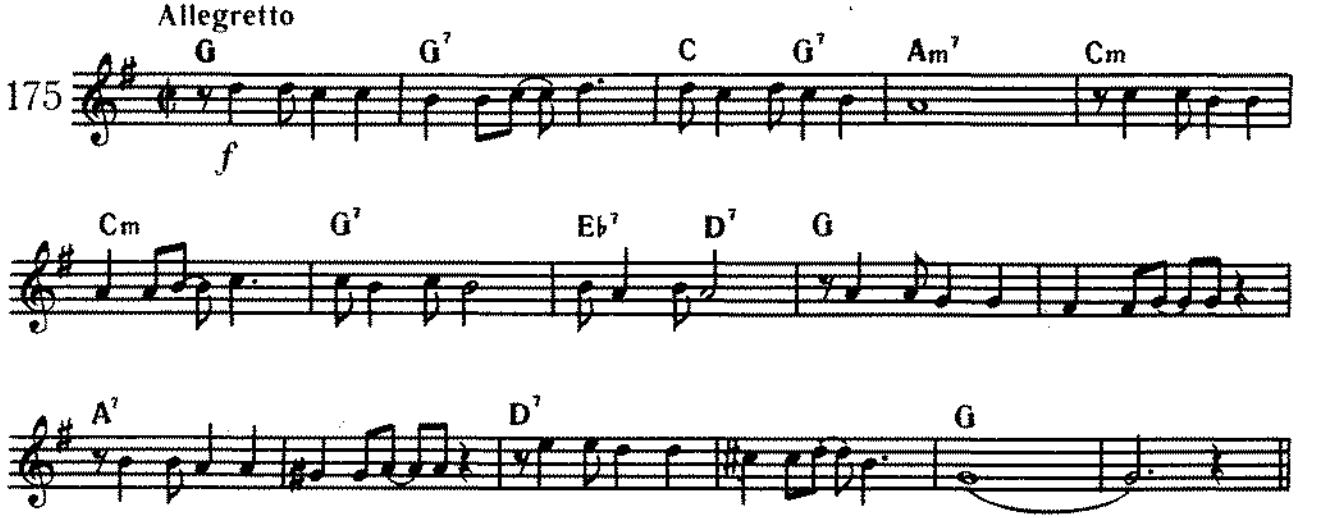
Ф. Фишер. «Чикаго»



Р. Роджерс. «Это было...»

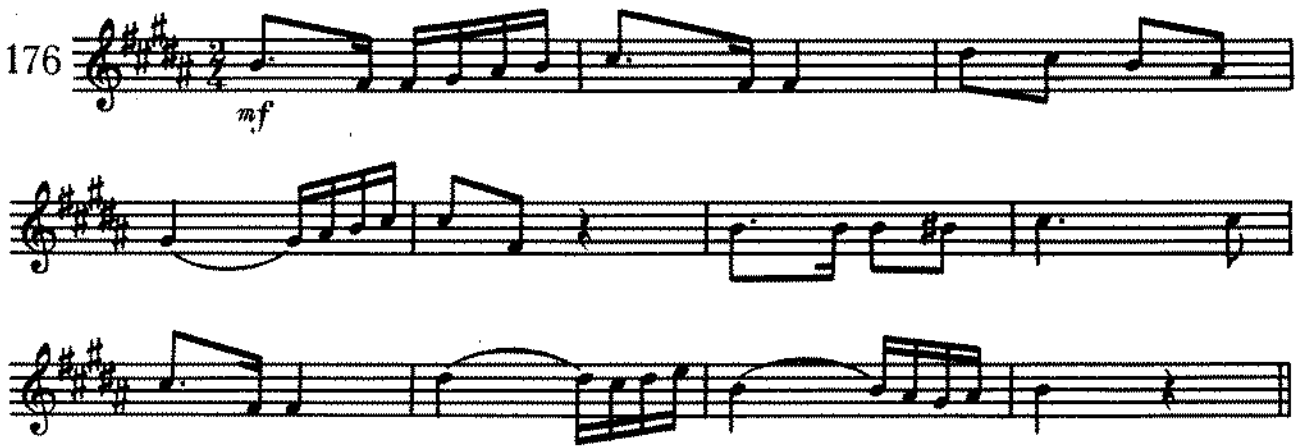


Дж. Мейер. «Бешеный ритм»



Sehr Largsam

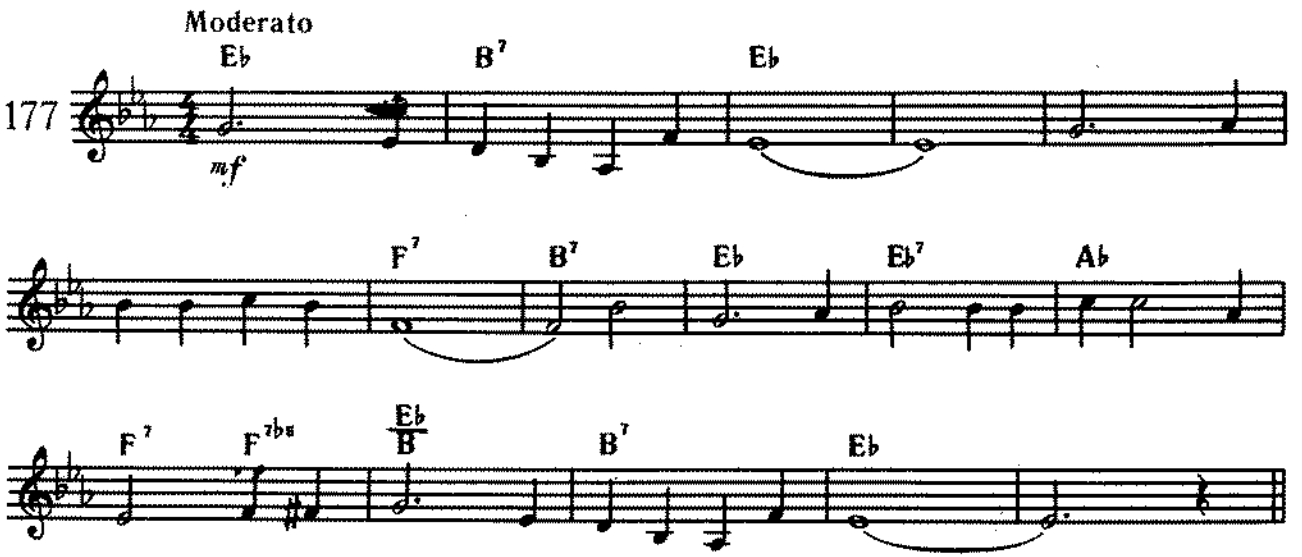
176



У. Хенди. «Беззаботная любовь»

Moderato

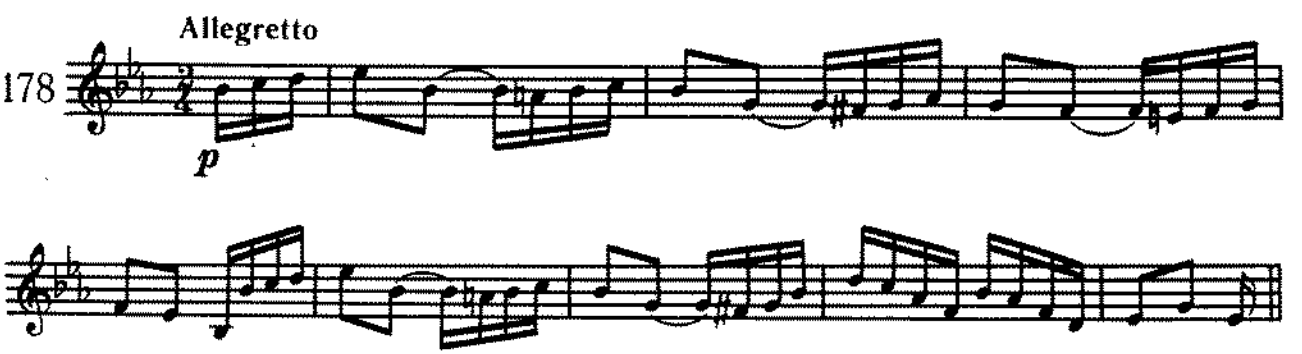
177



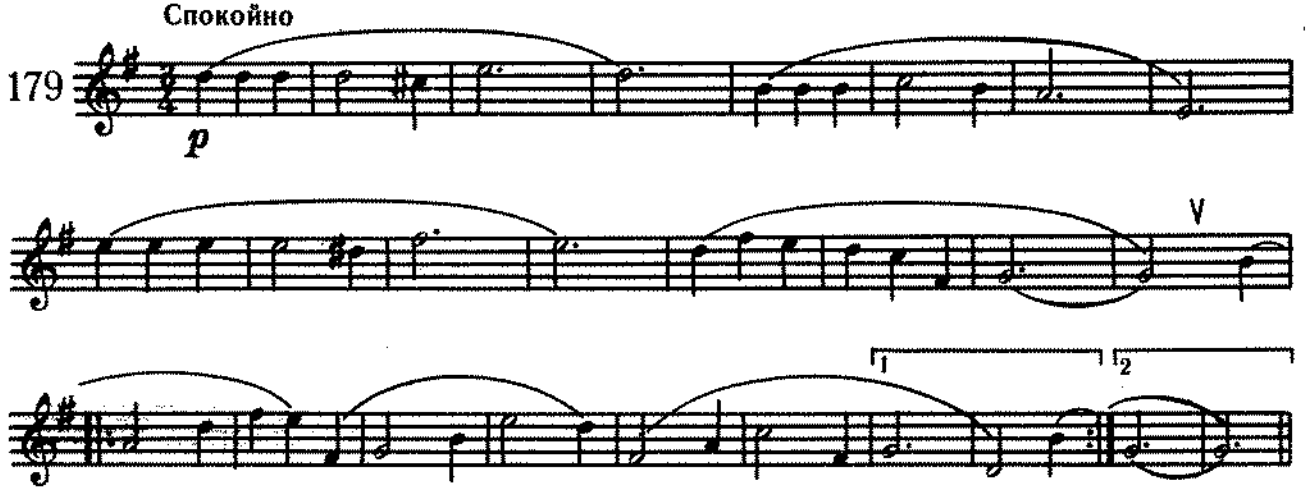
А. Даргомыжский. «Контрданс»

Allegretto

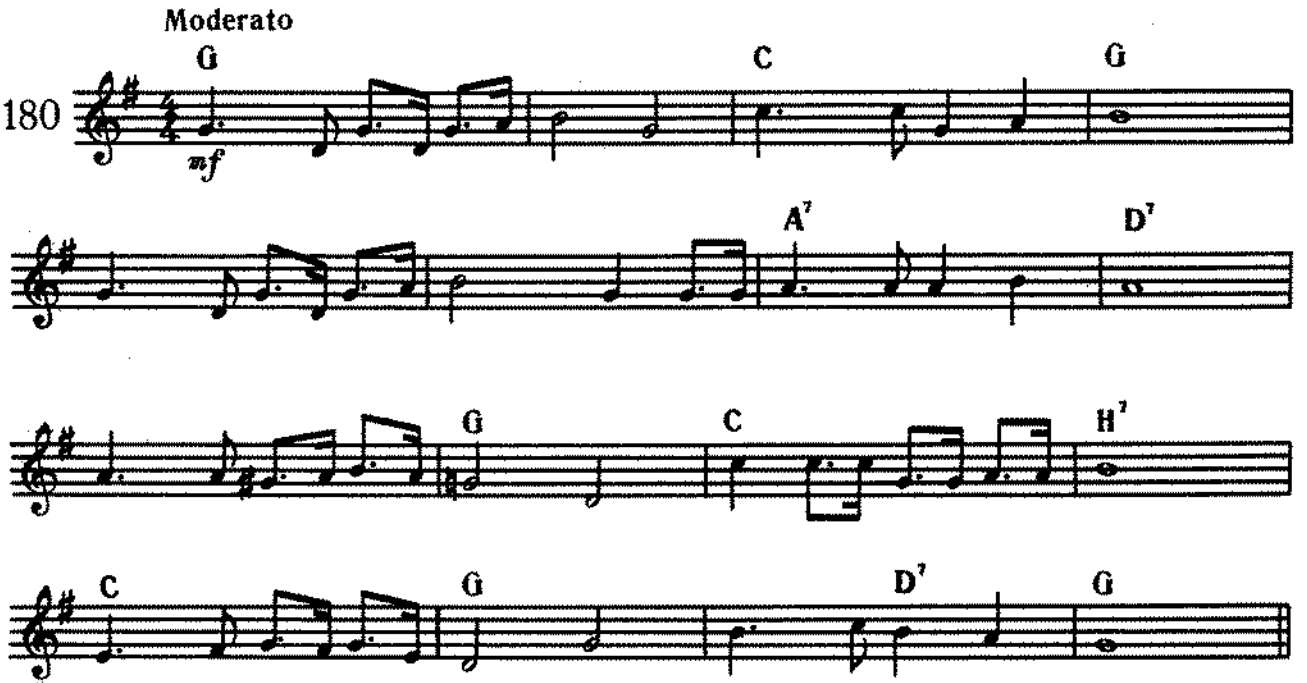
178



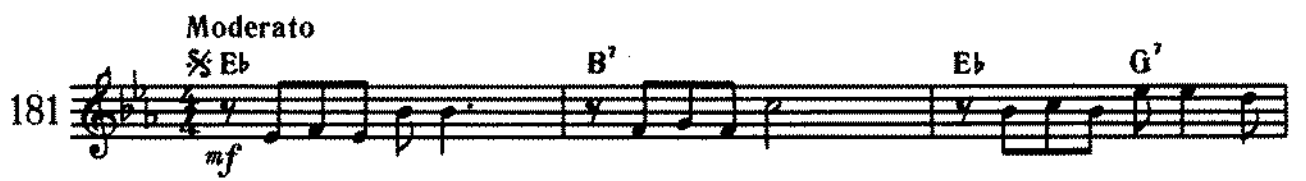
П. Чайковский. «Шарманщик поет»

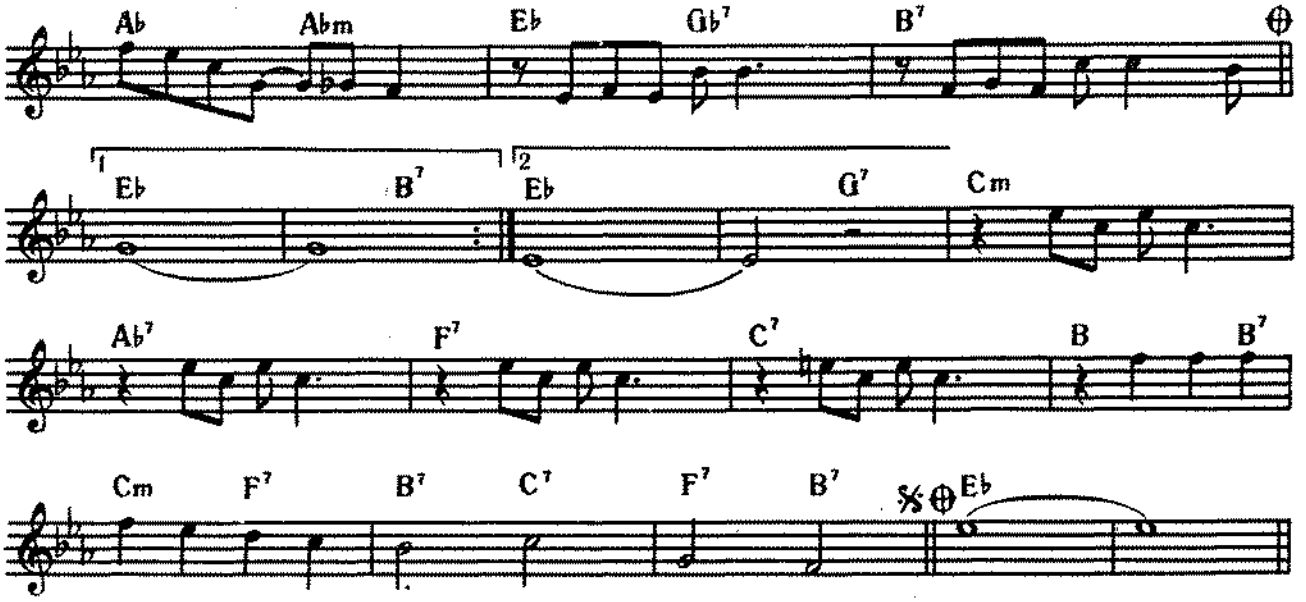


Американская рабочая песня «Строим железную дорогу»

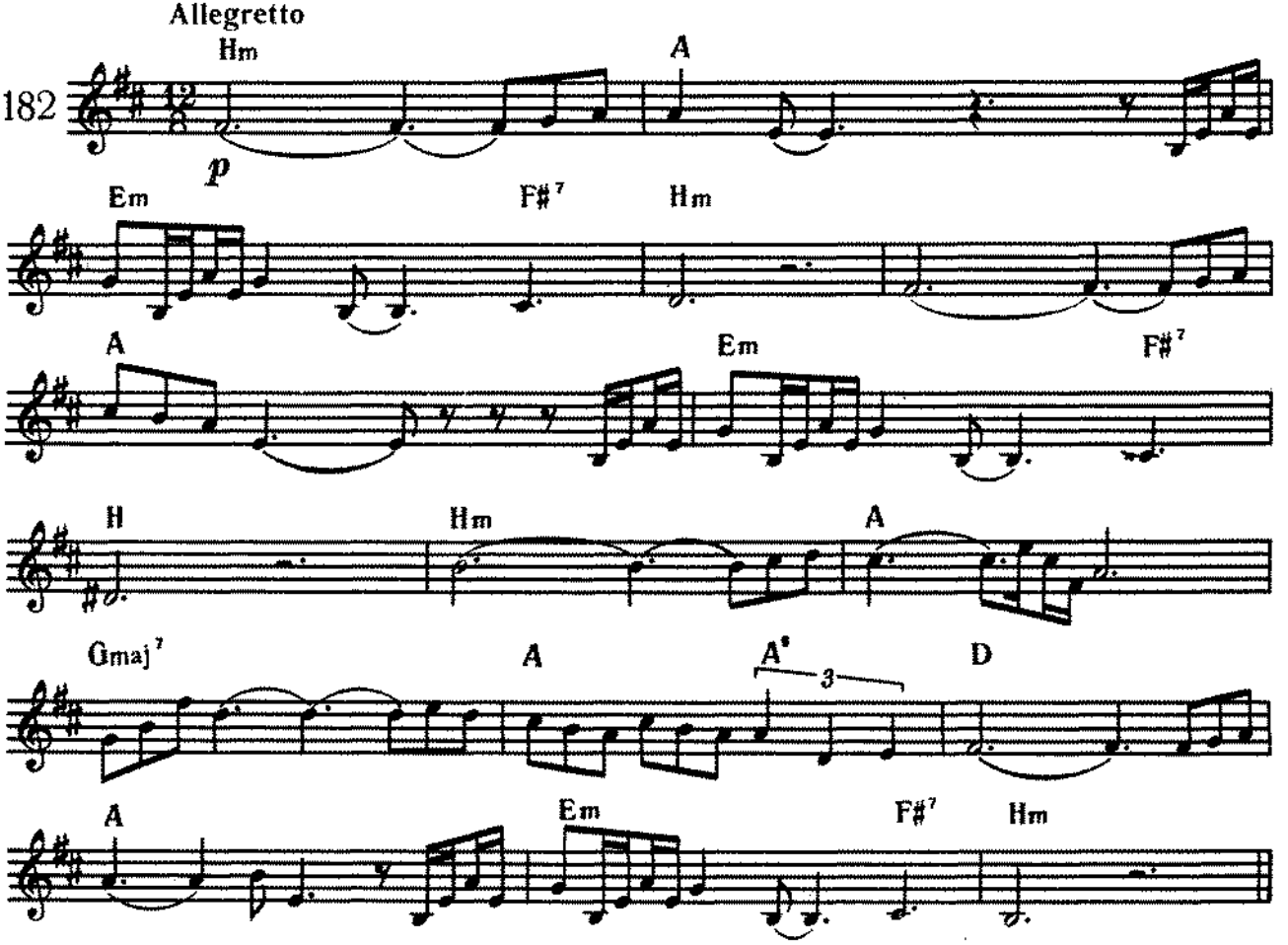


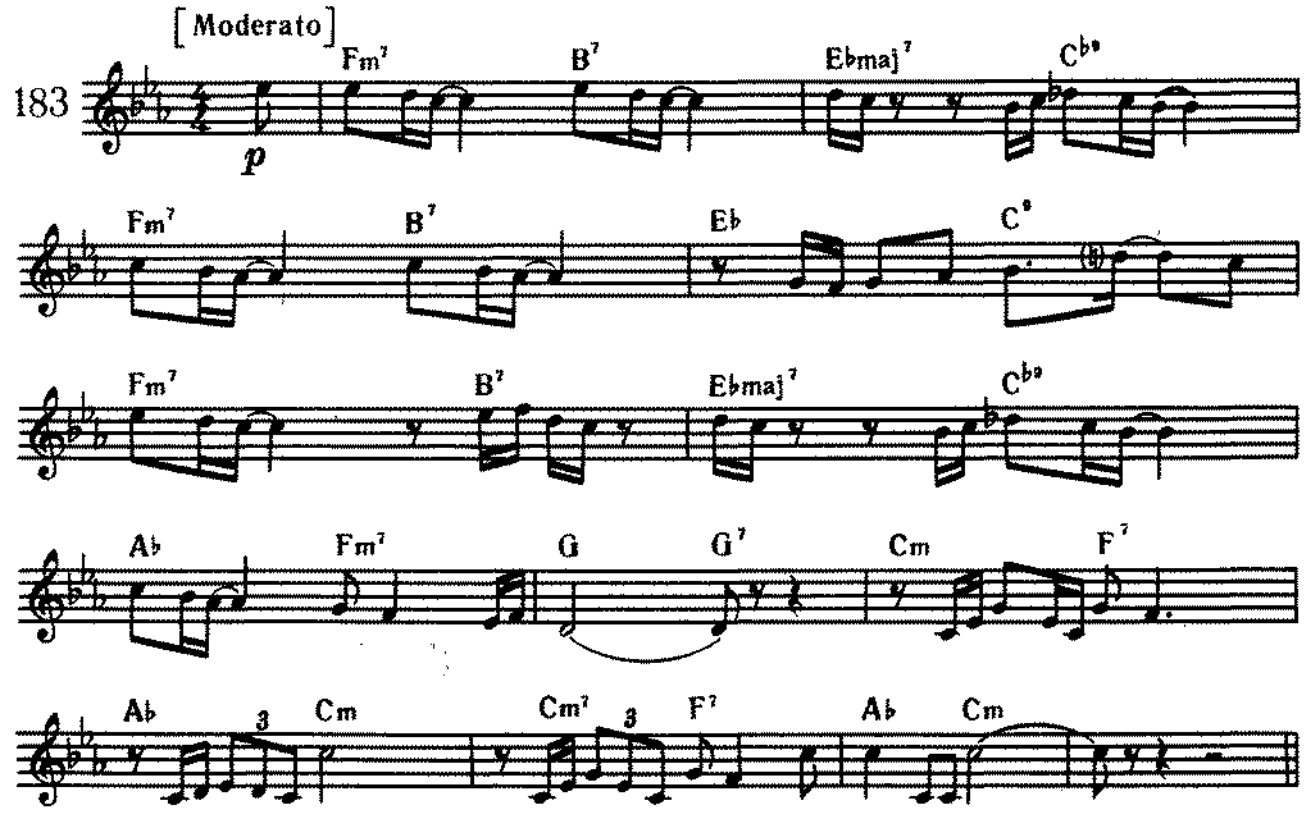
Ф. Уоллер. «Я хорошо себя веду»



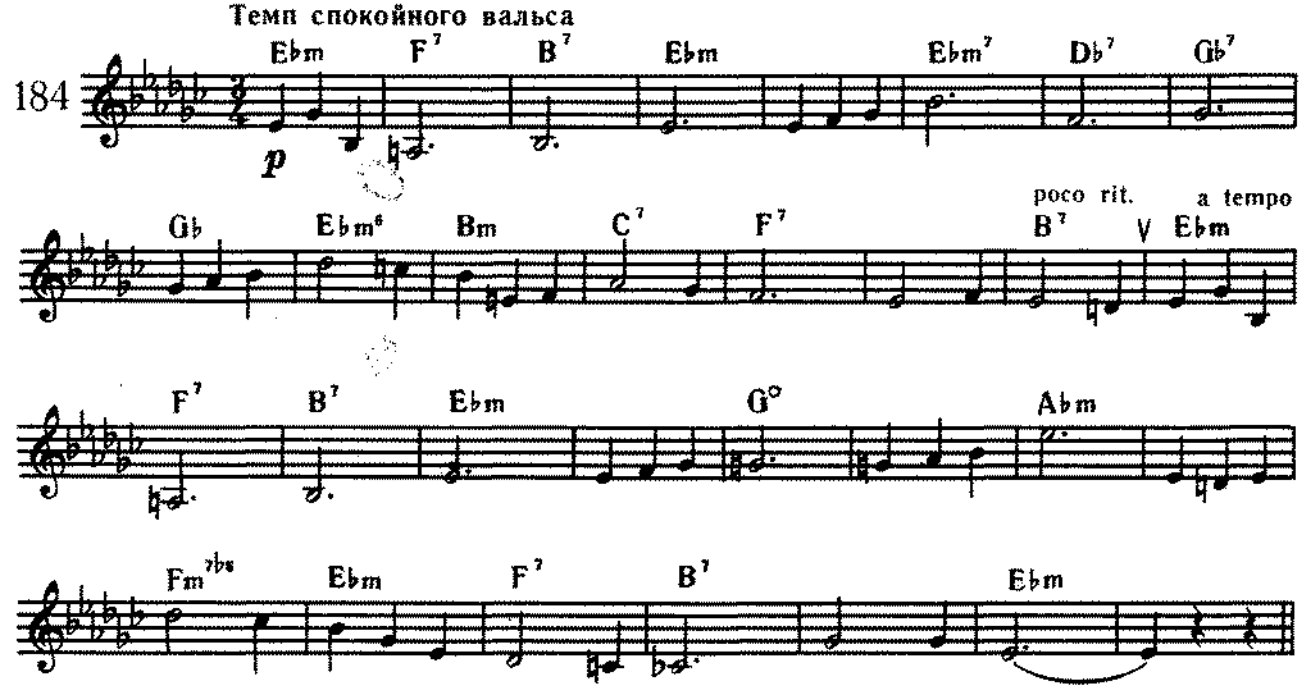


Ю. Шевченко. «Пьеса»

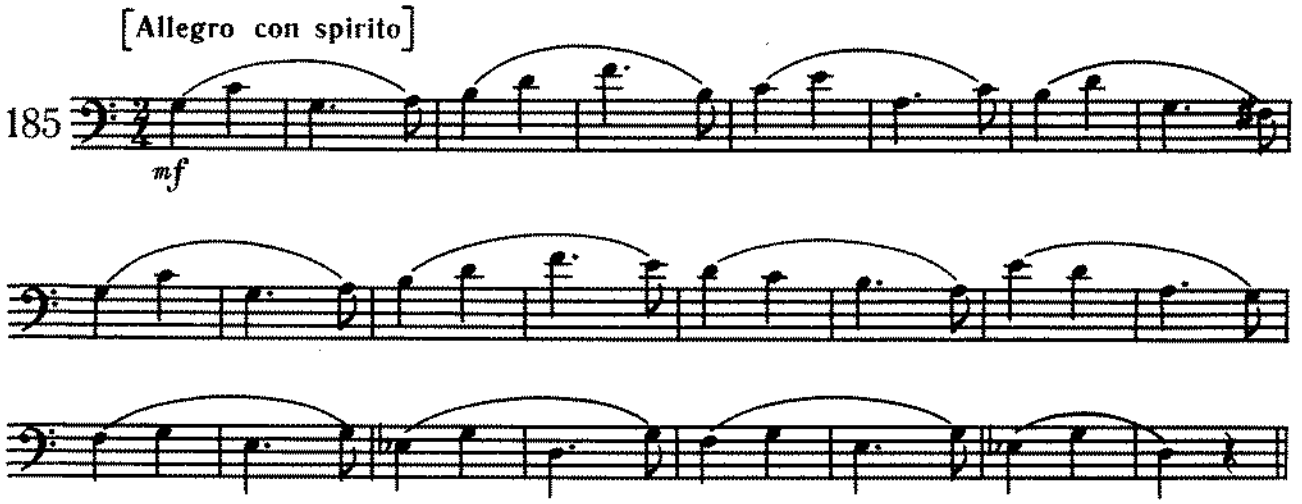




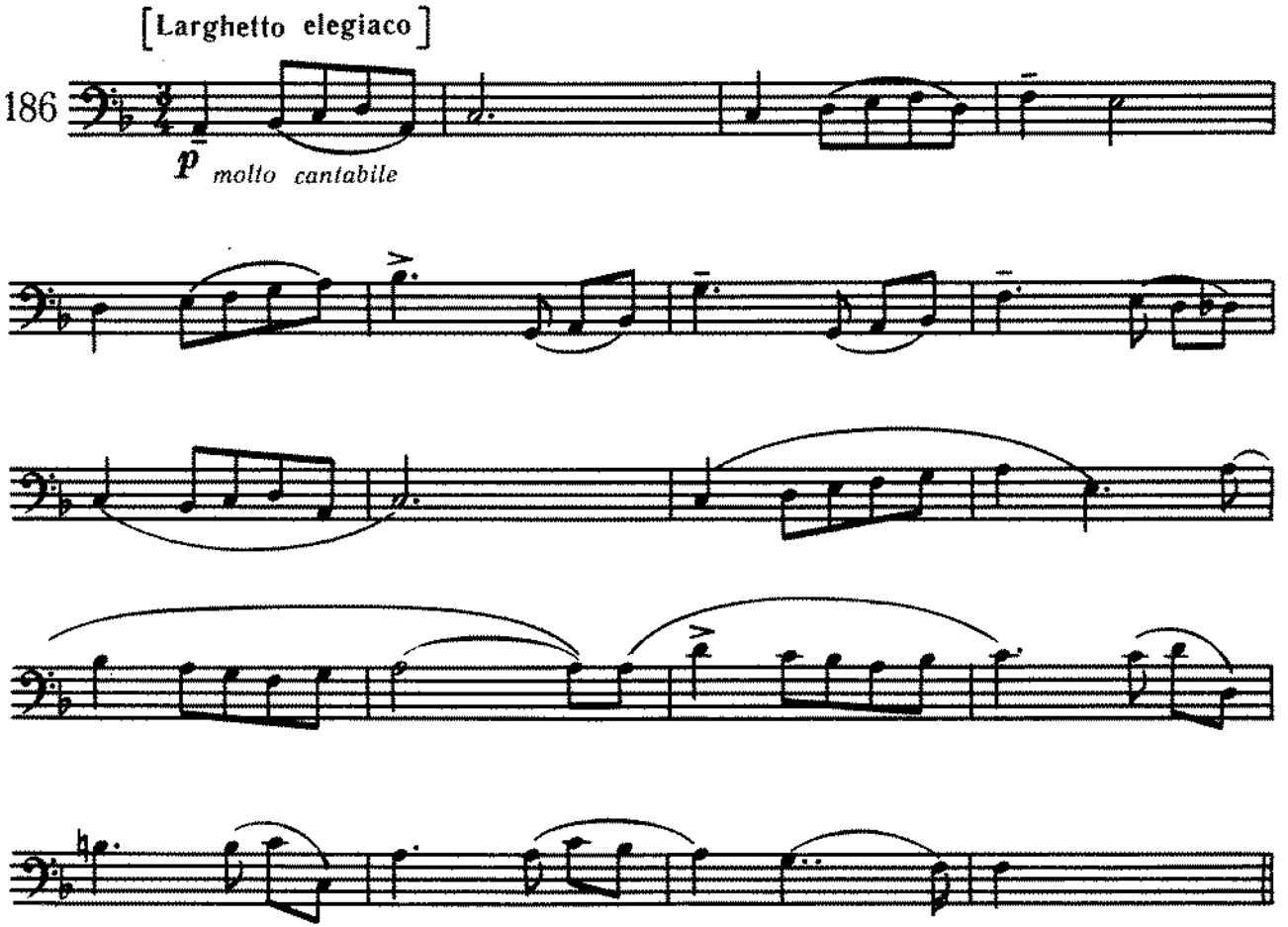
И. Дунаевский. «Песня верной любви»



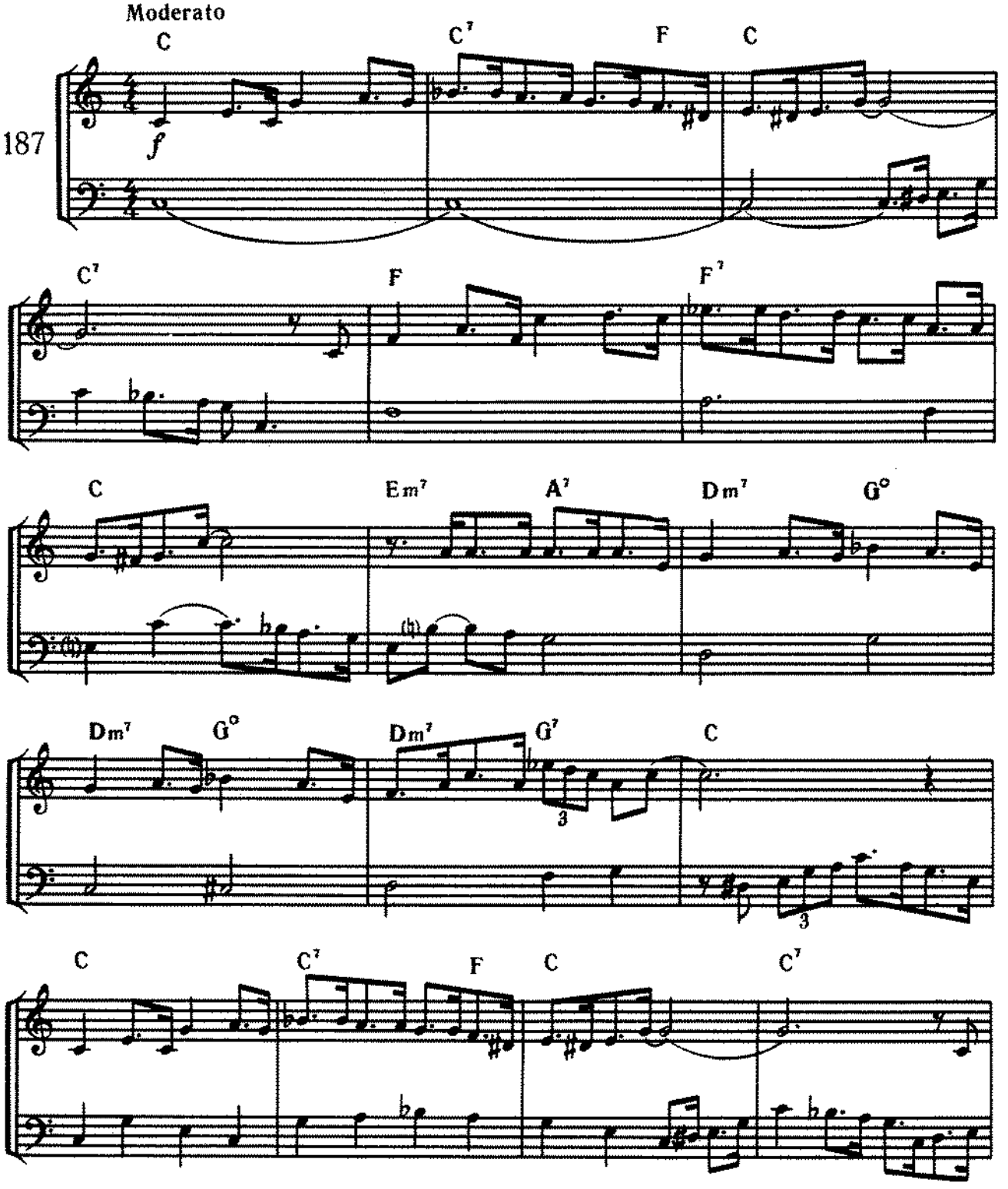
П. Чайковский. Серенада для струнного оркестра до мажор, финал

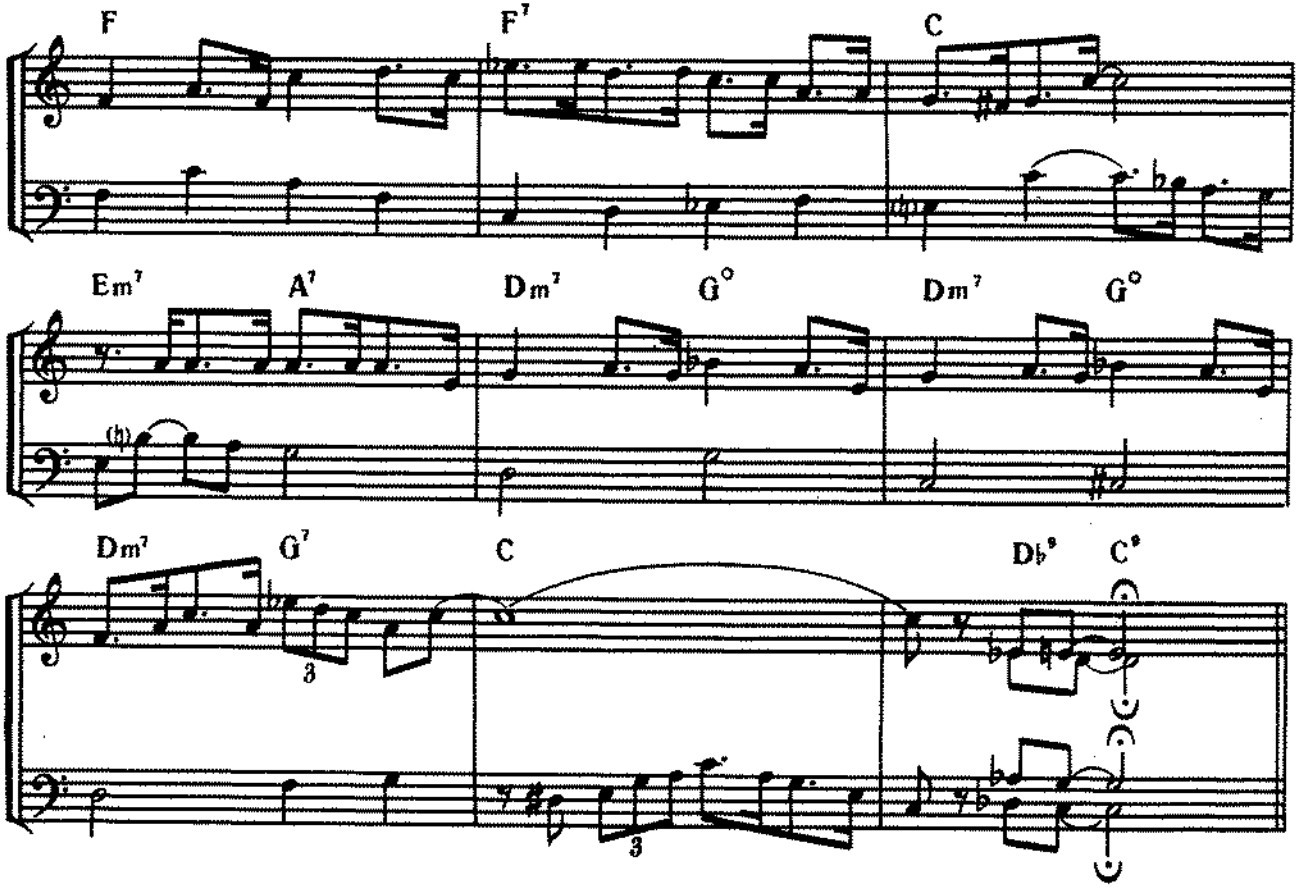


П. Чайковский. «Элегия» из «Серенады для струнного оркестра до мажор (оригинал в ре мажоре)

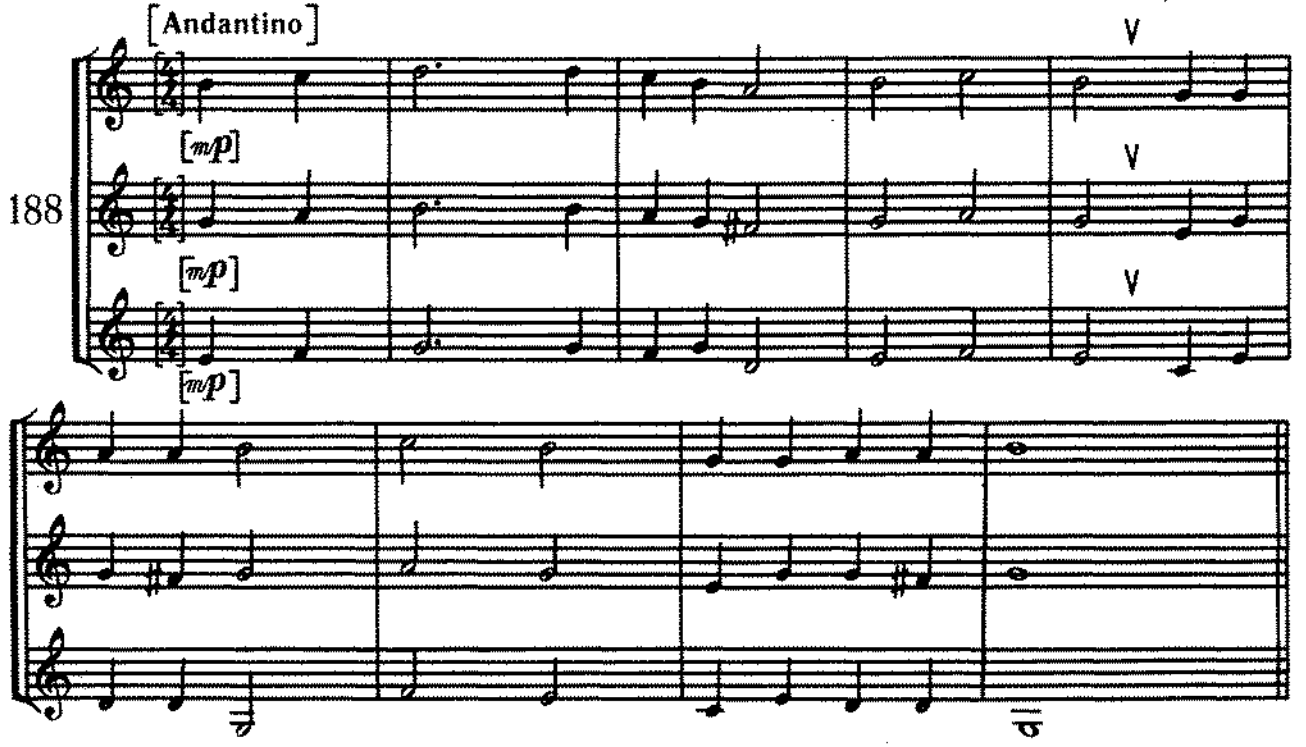


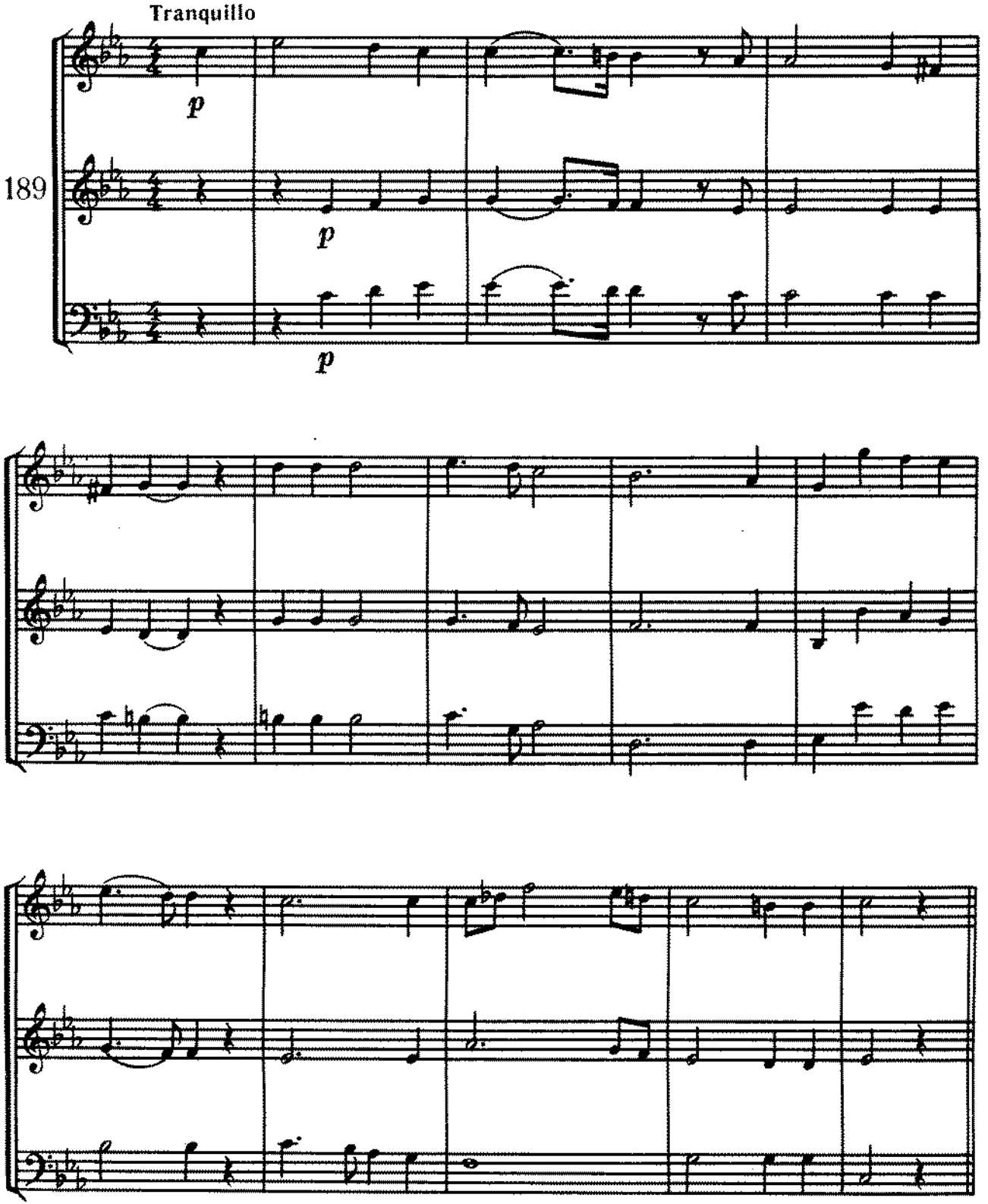
К. Джонс. Буги

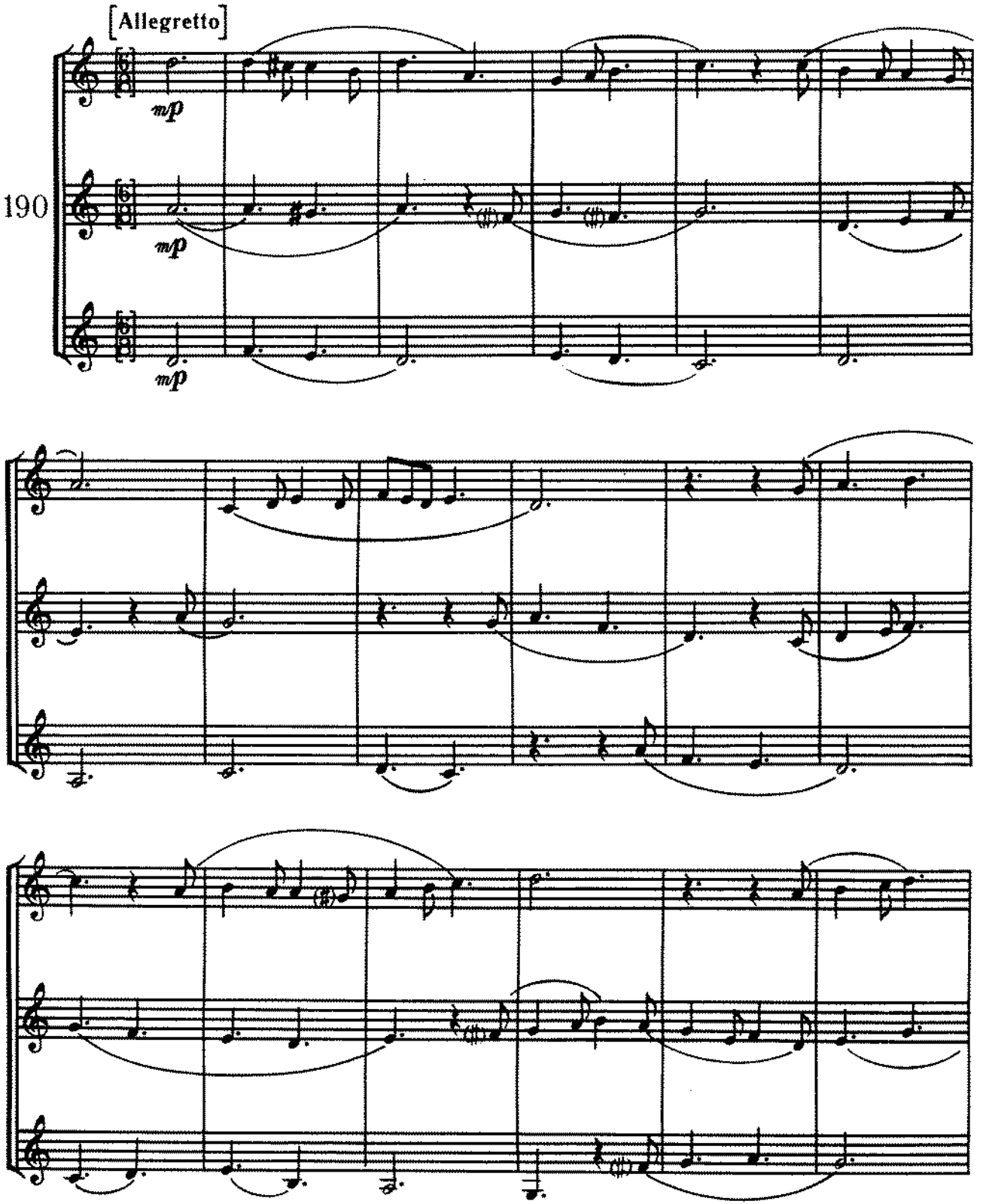

Moderato
C
C7
F
C
187
f
C7
F
F7
C
Em7
A7
Dm7
G°
Dm7
G°
Dm7
G7
C
3
3
C
C7
F
C
C7

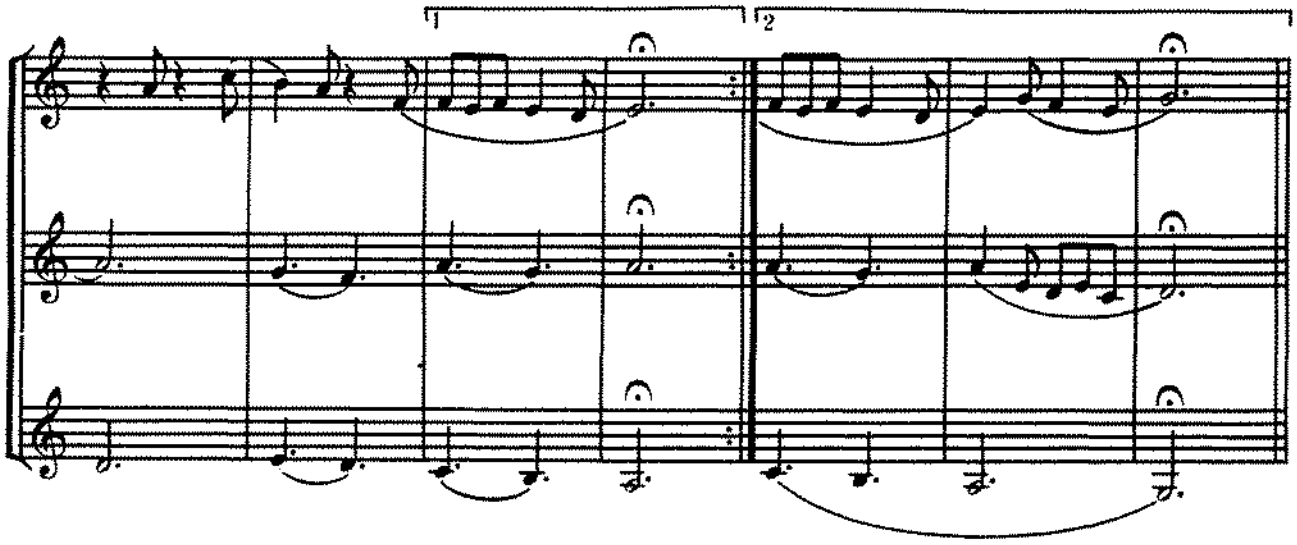


О. Лассо. «О, Лючия»




Tranquillo
189
p
p
p

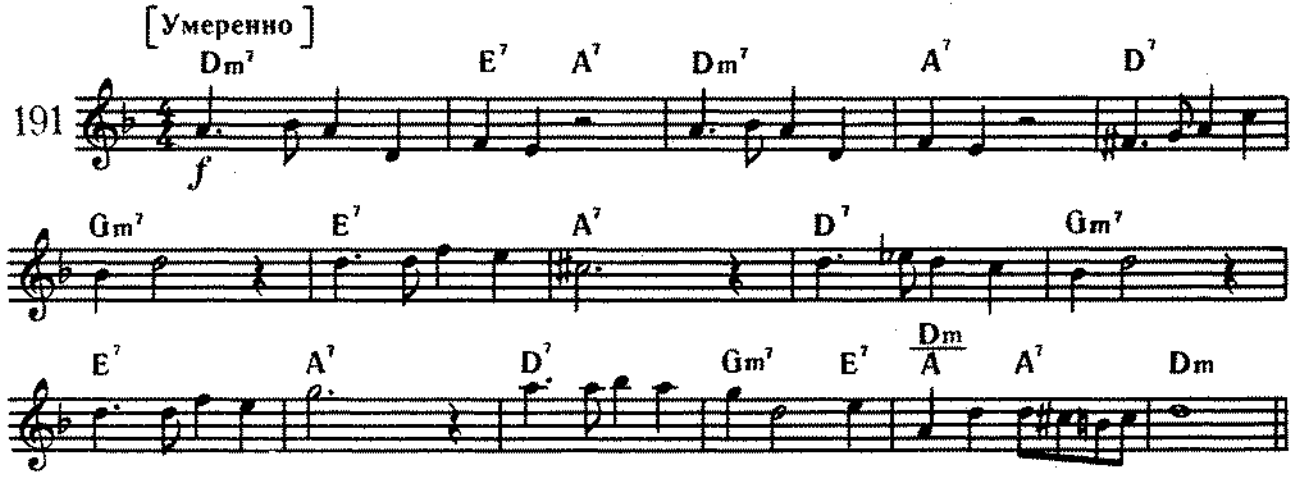

[Allegretto]
mp
mp
mp
190



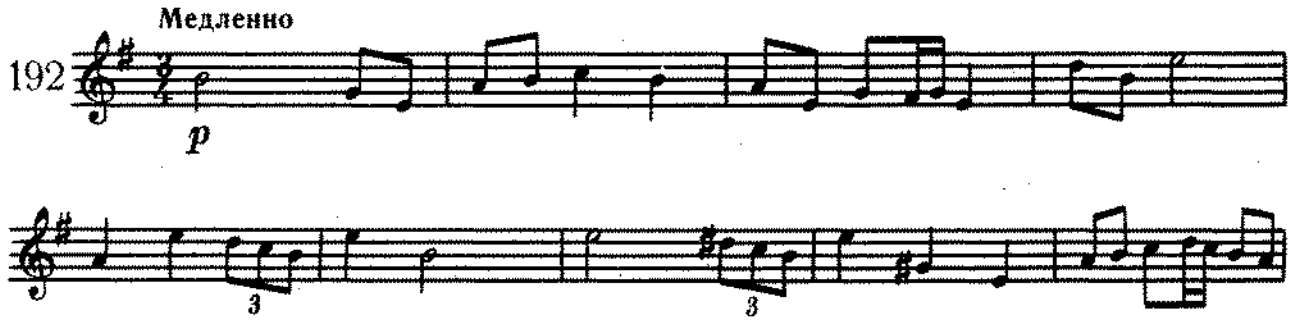
ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ

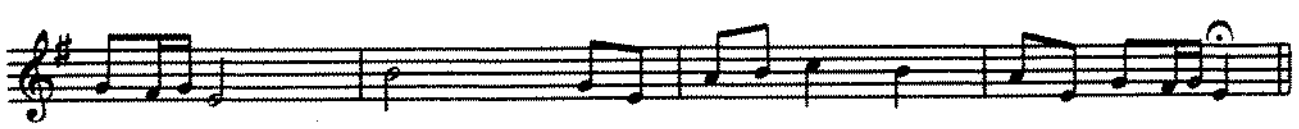
ОДНОГОЛОСИЕ

Т. Хренников. «Колыбельная Светлане»

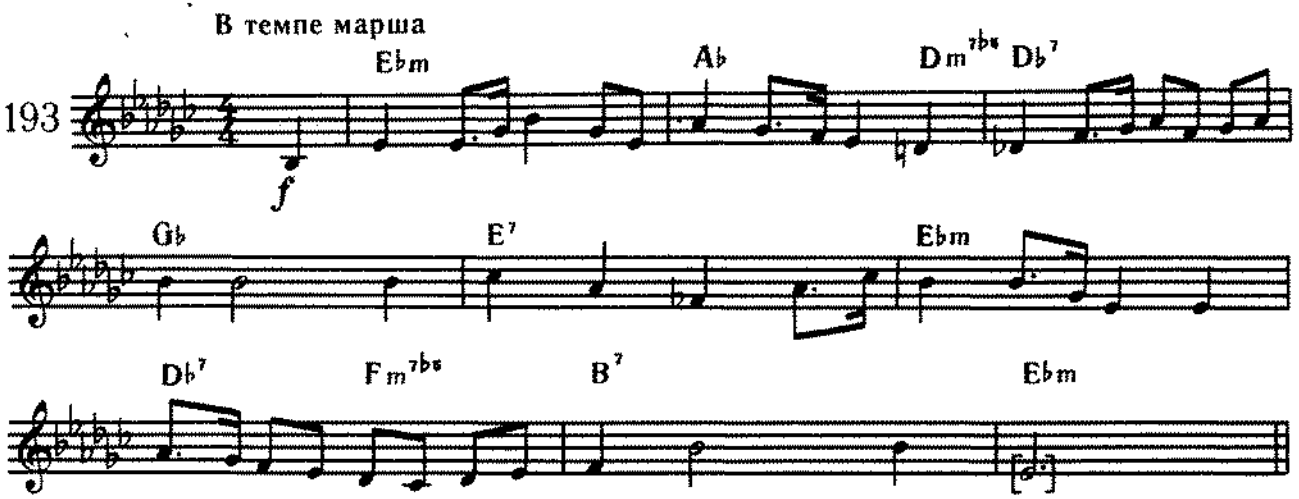


Украинская народная песня «Ой гаю мій, гаю»

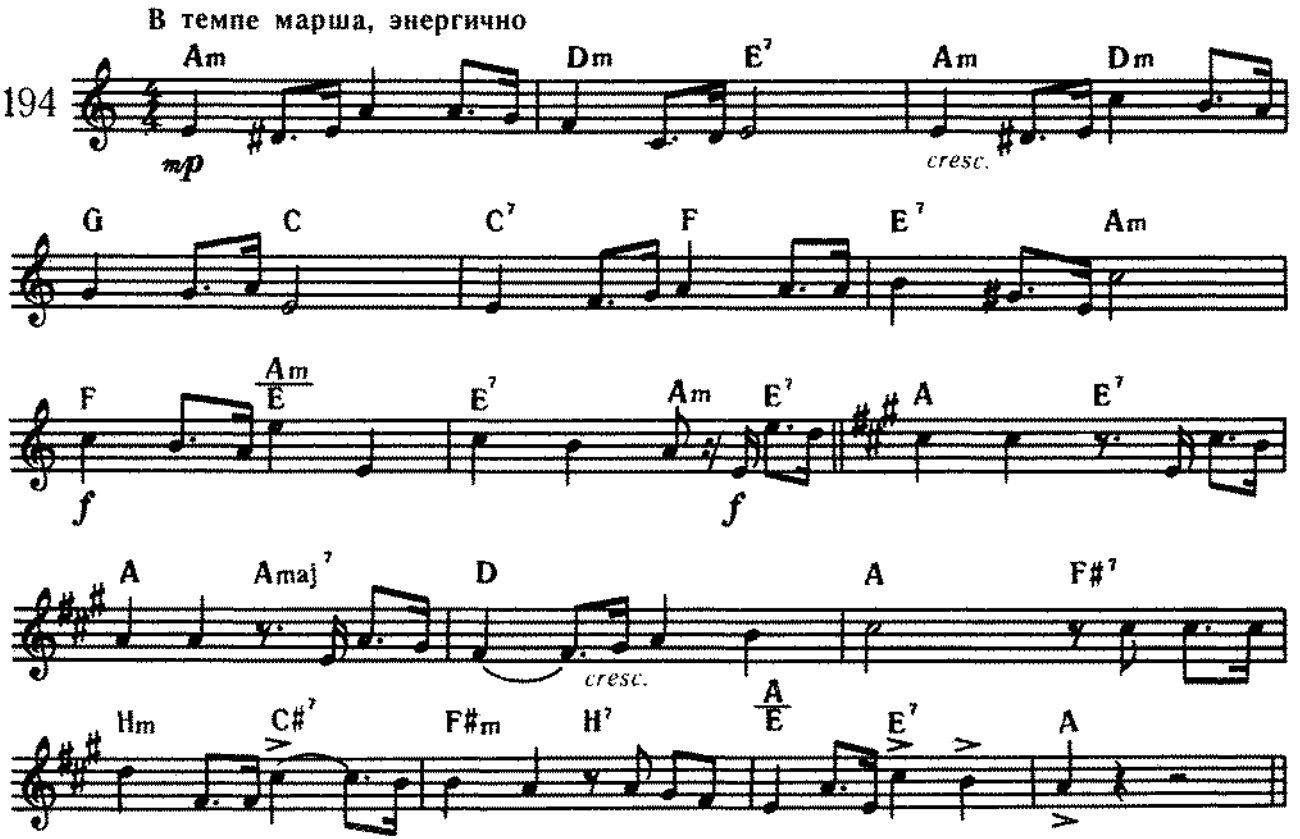




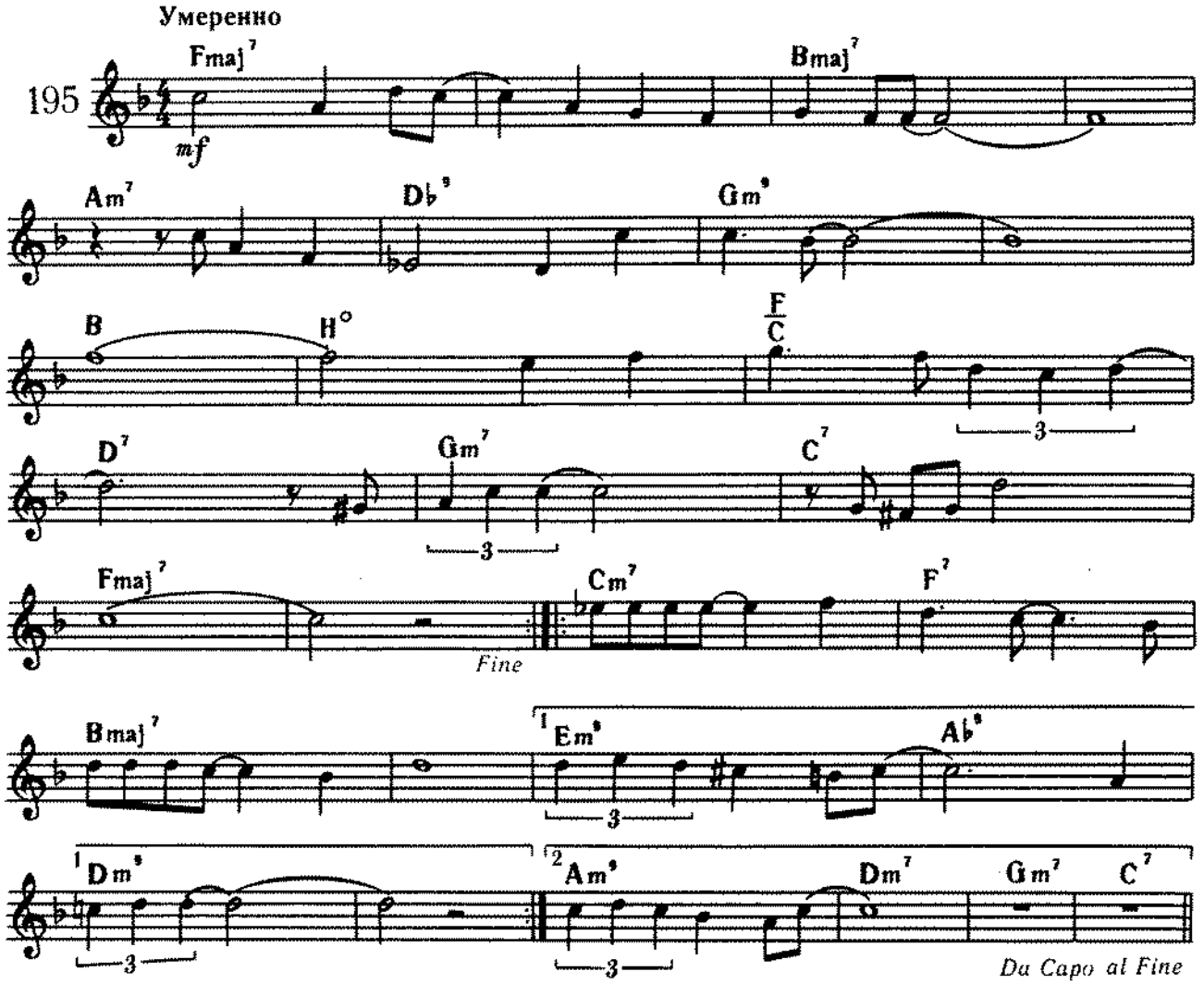
А. Хачатурян. «Капитан Гастелло»



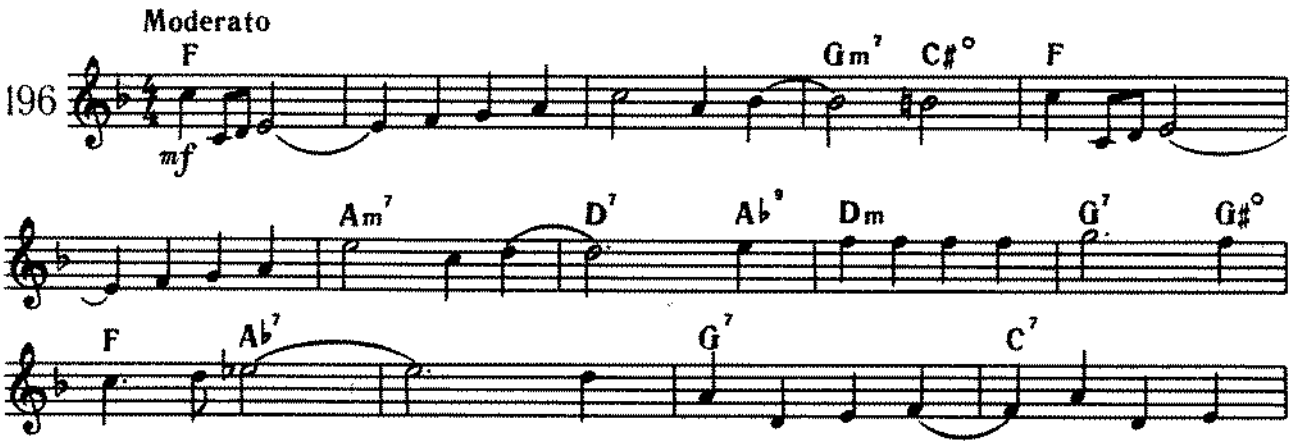
В. Белый. «В защиту мира»

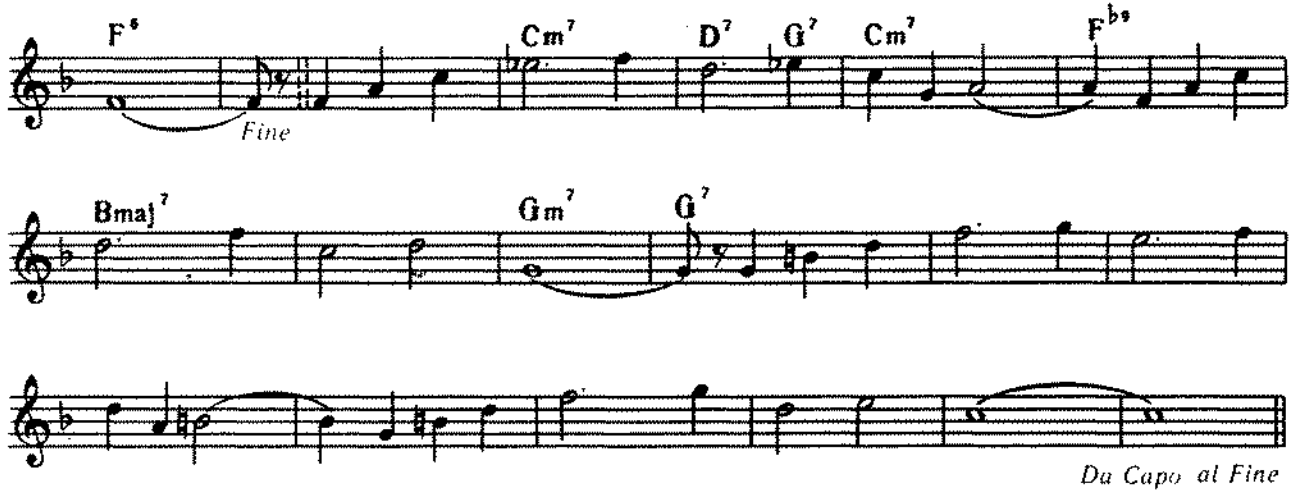


А. Зацепин. «Ясные звезды»

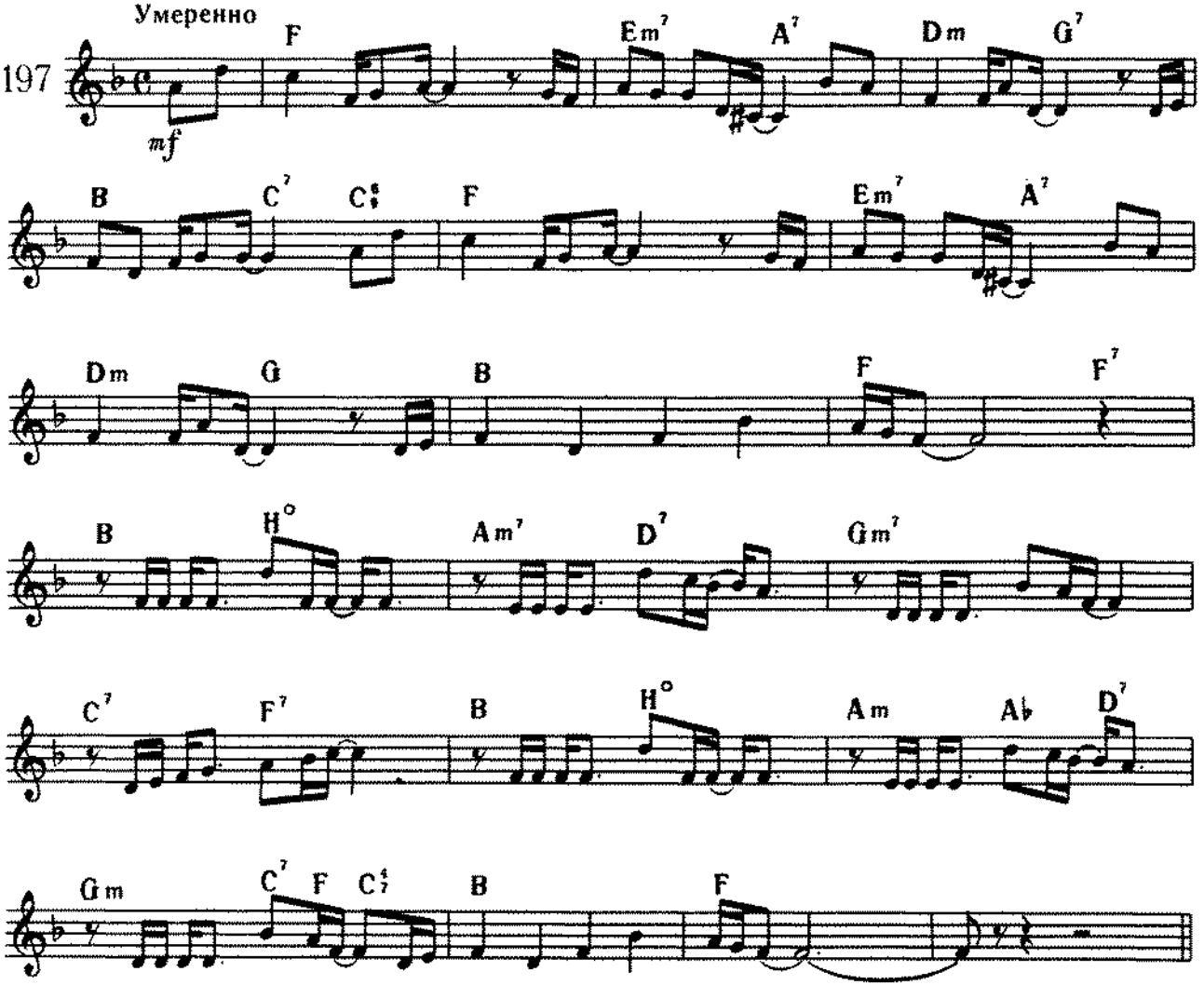


А. Эшпай. «Нет, скажешь ты»

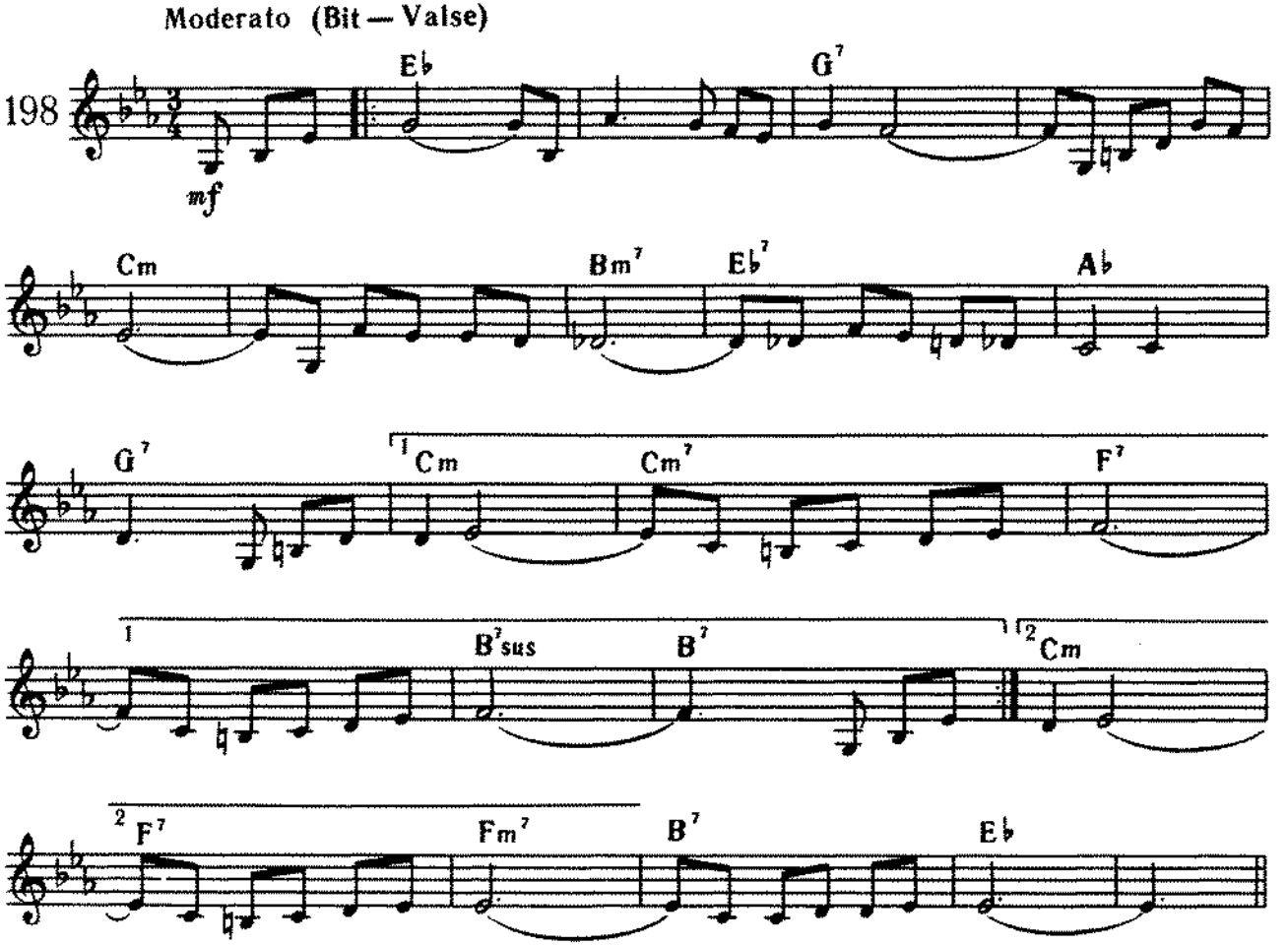




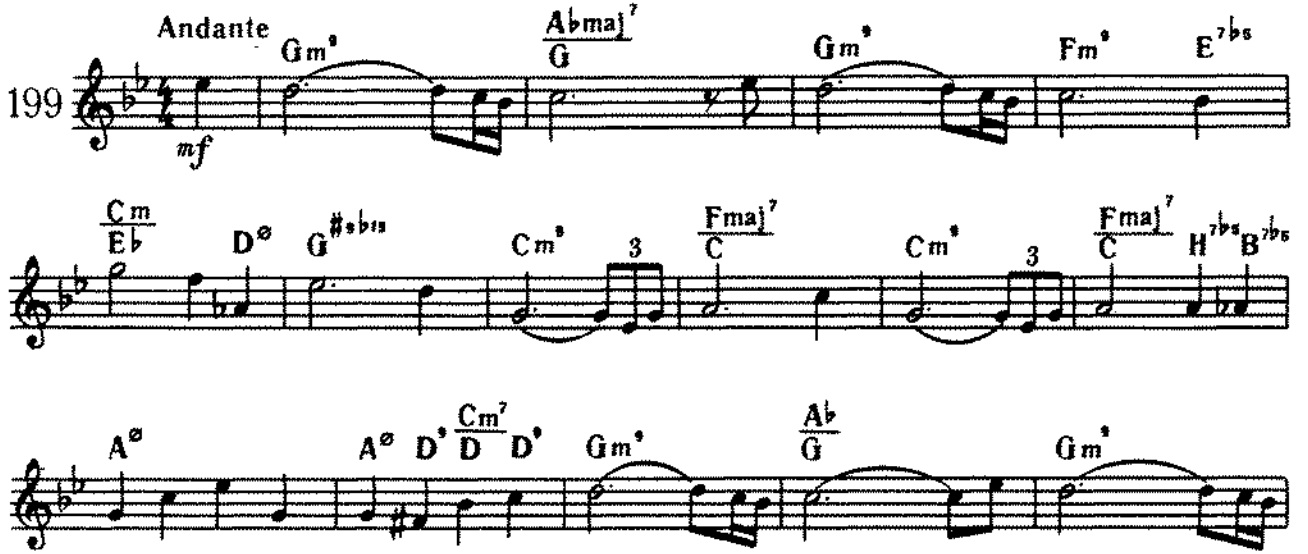
И. Карабиц. «Ночь чудес»

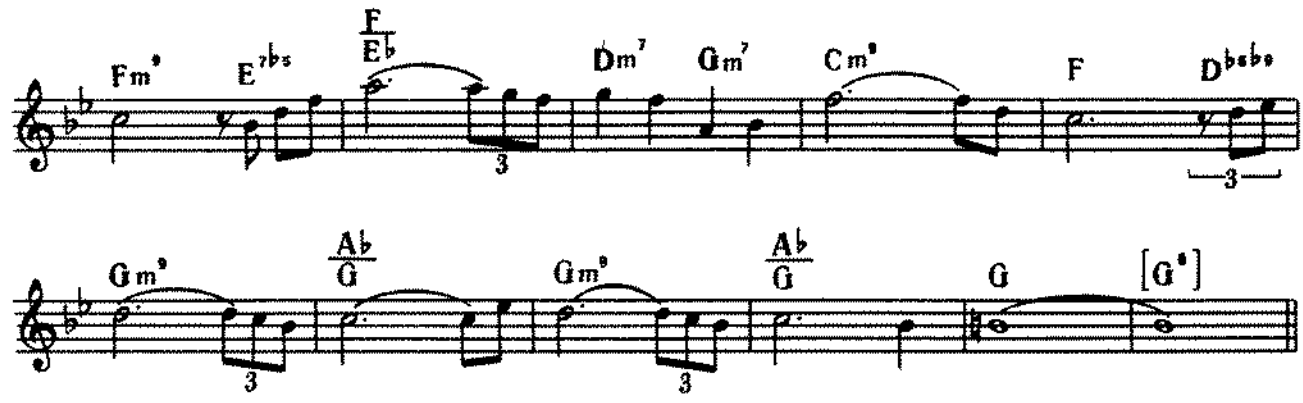


Ю. Саульский. «Татьянин день»

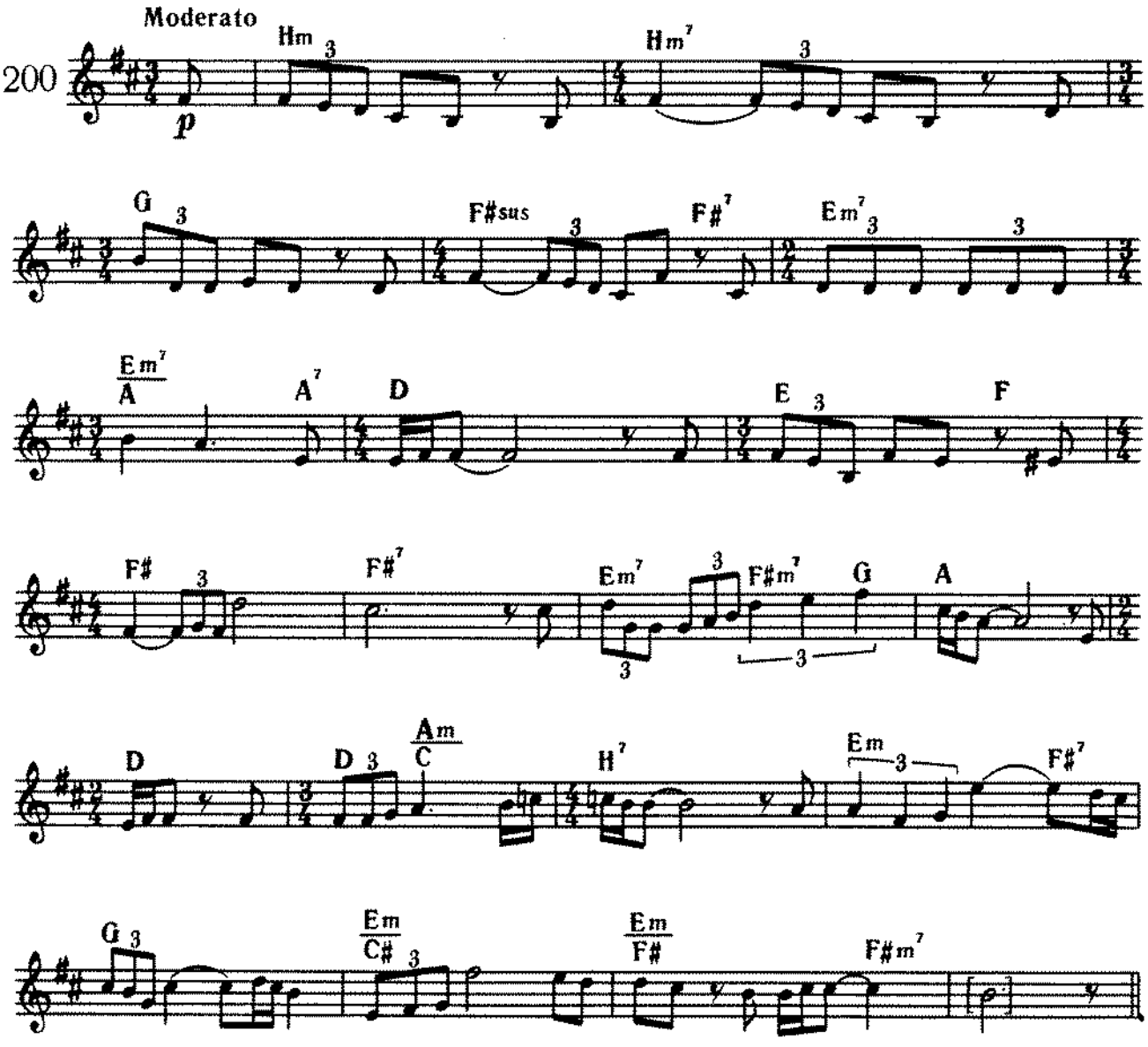


Ю. Чугунов. «Баллада»

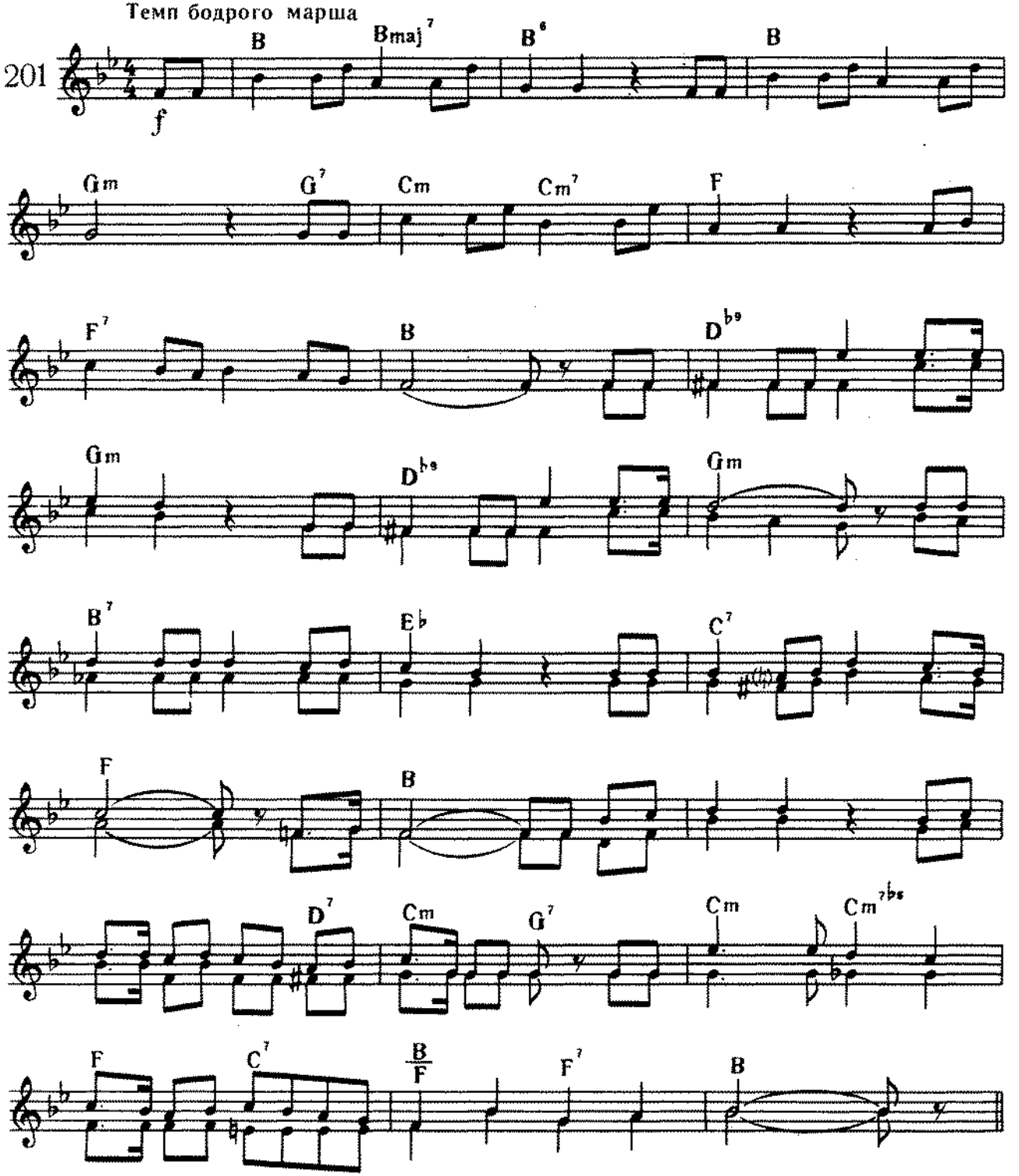


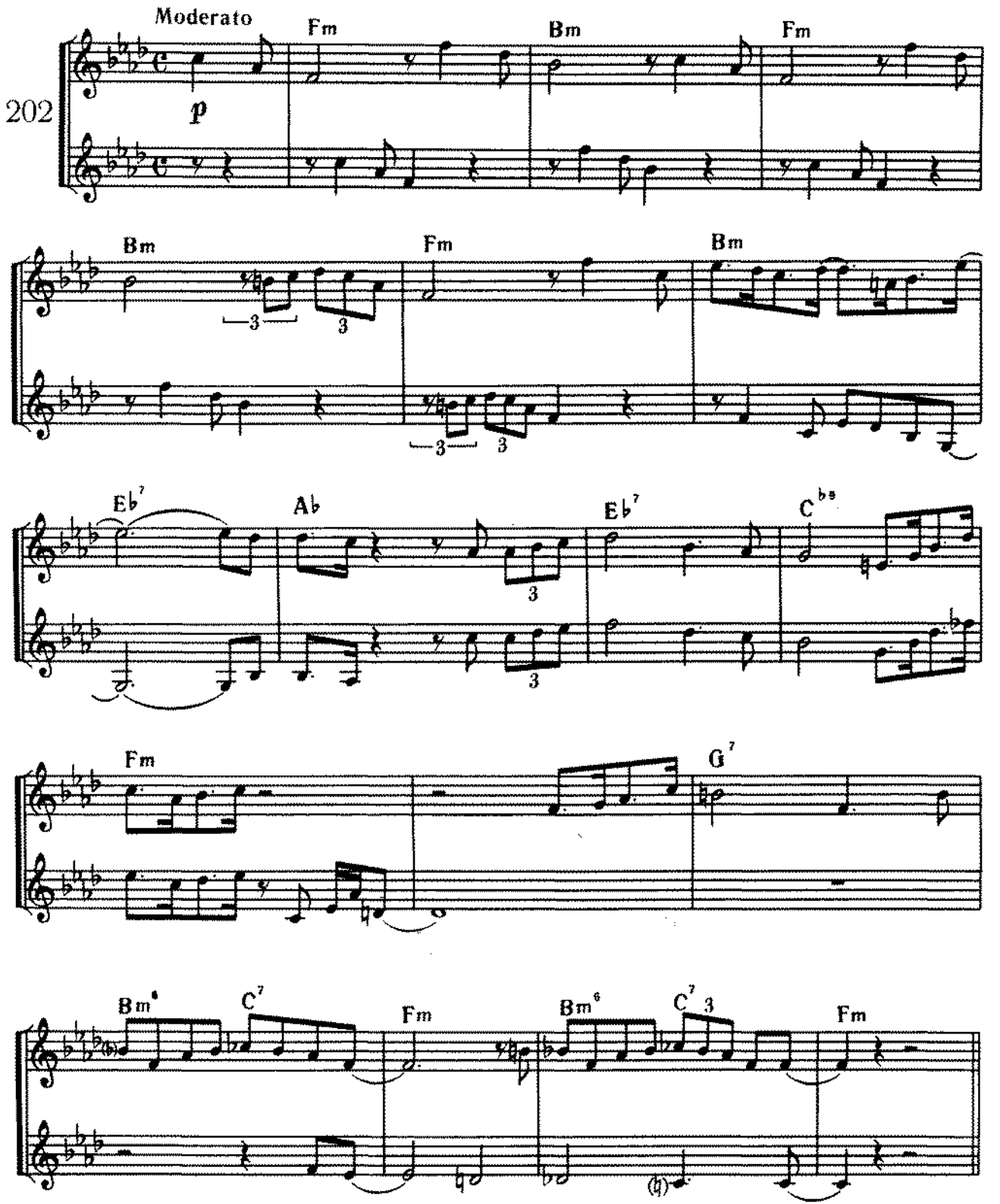


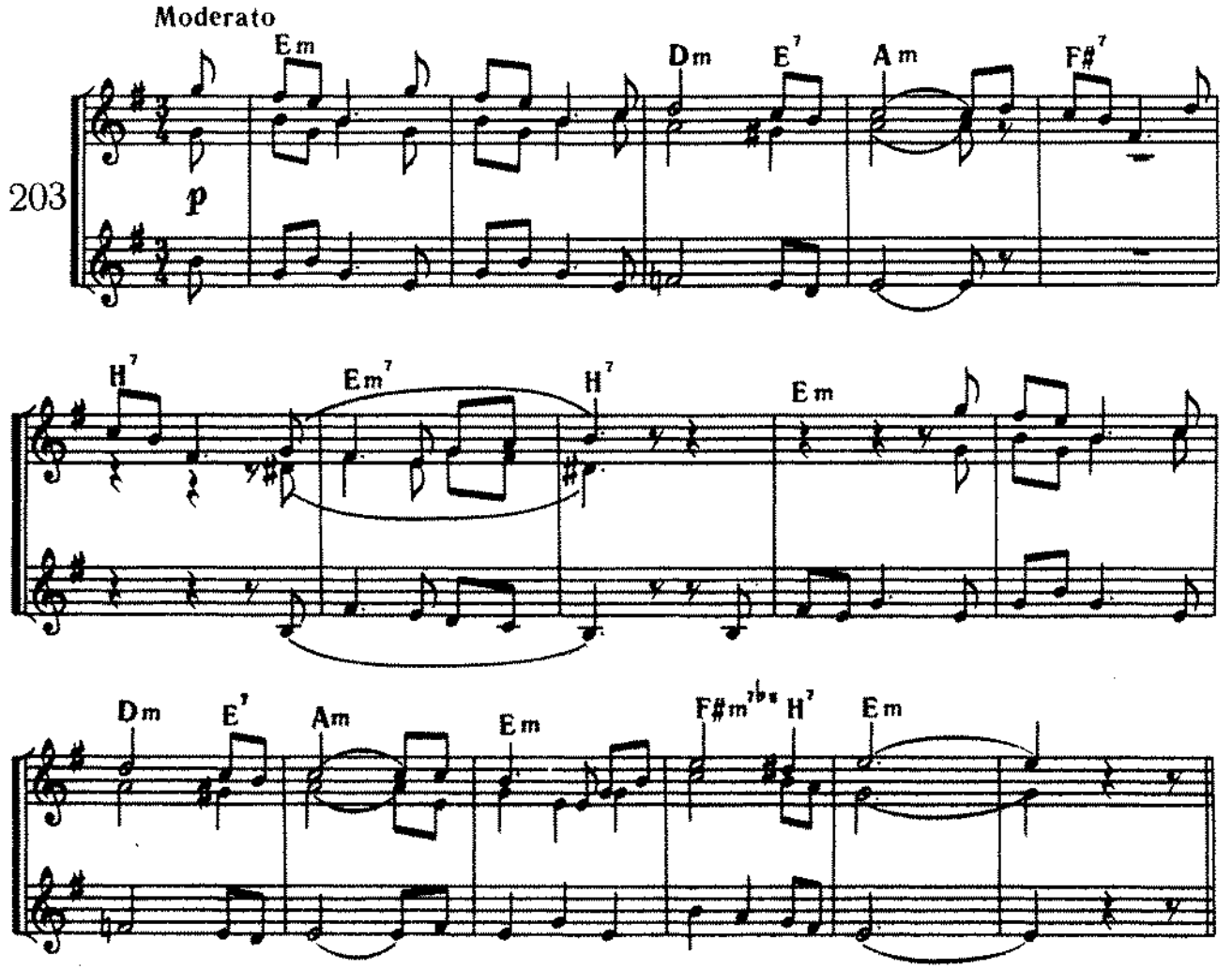
И. Королев. «Алеют гвоздики»



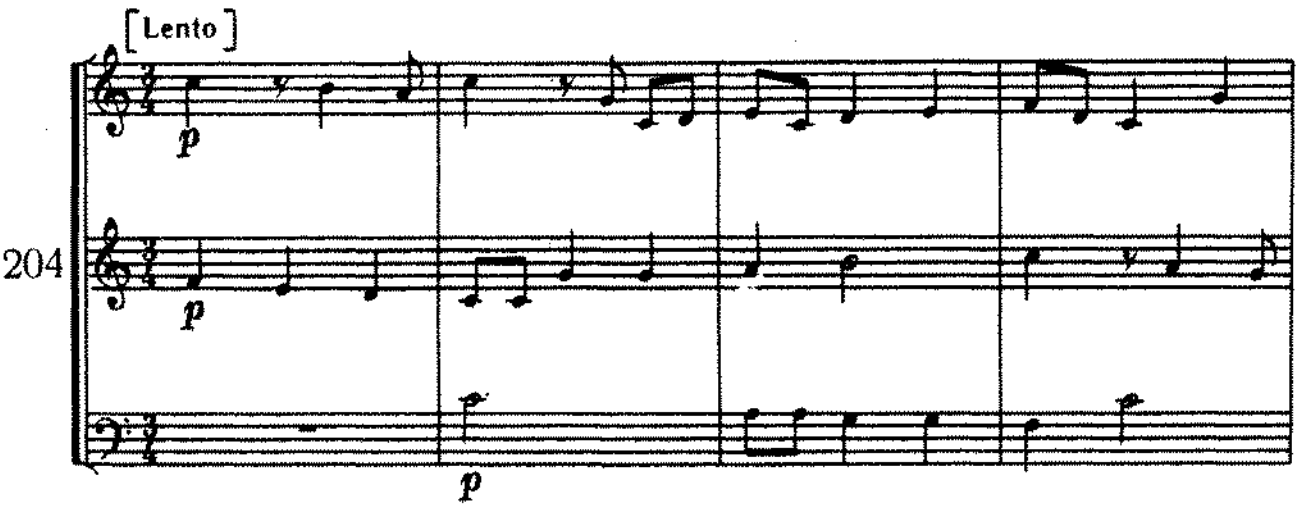
И. Дунаевский. «Марш юннатов»

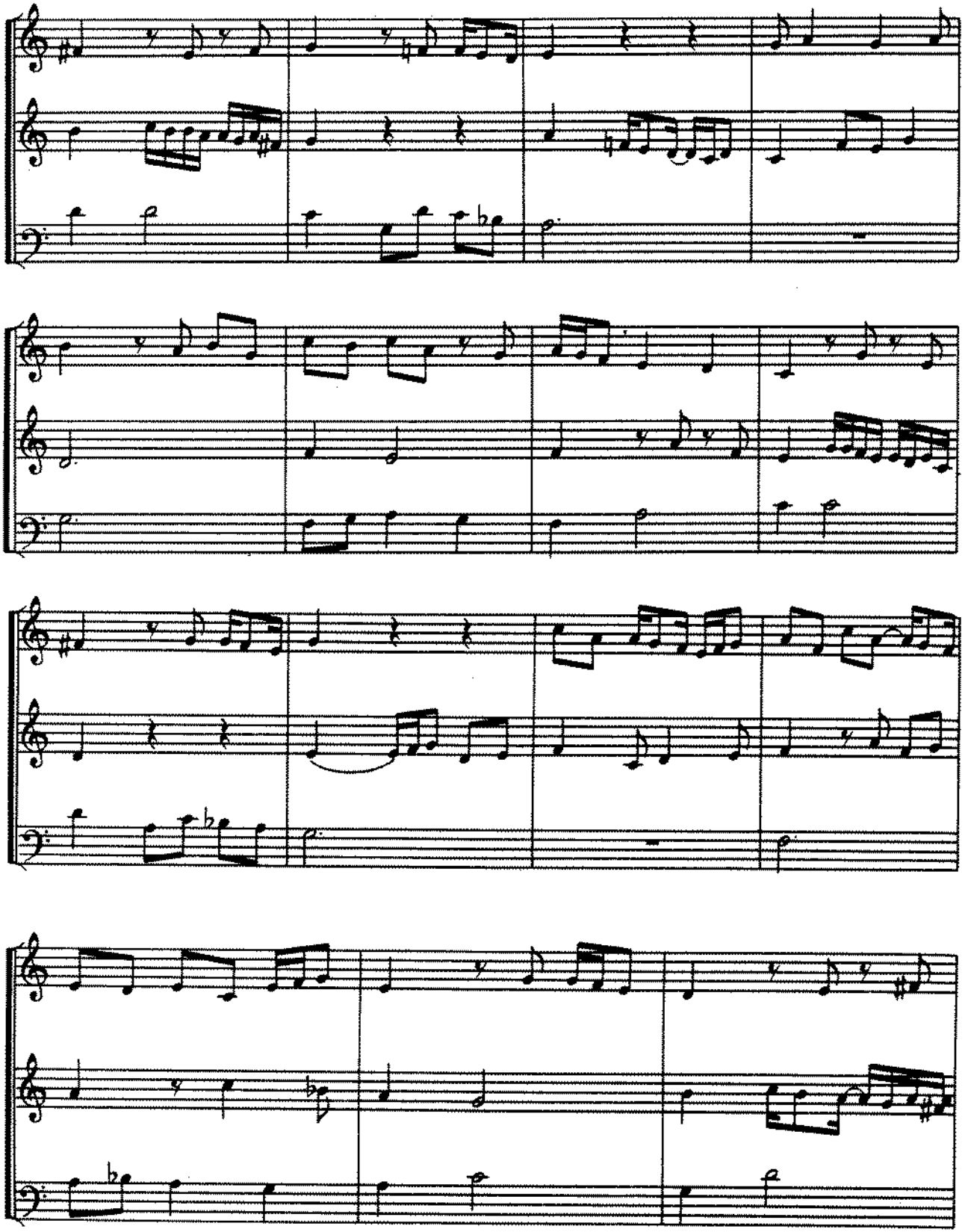



Moderato
202
p
Fm
Bm
Fm
Bm
Fm
Bm
3
3
3
3
Eb7
Ab
Eb7
Cbb
3
3
Fm
G7
Bm6
C7
Fm
Bm6
C7 3
Fm

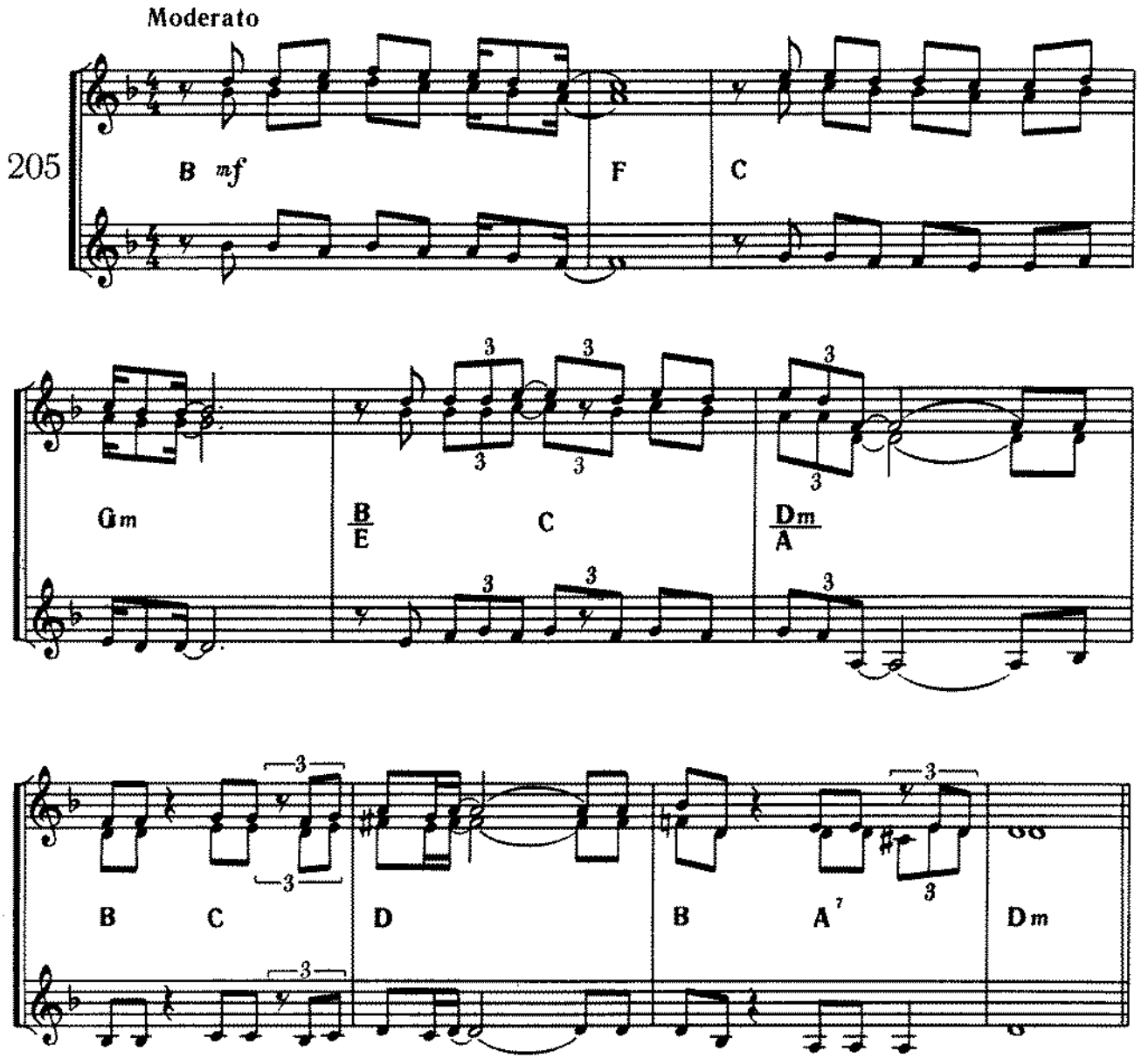


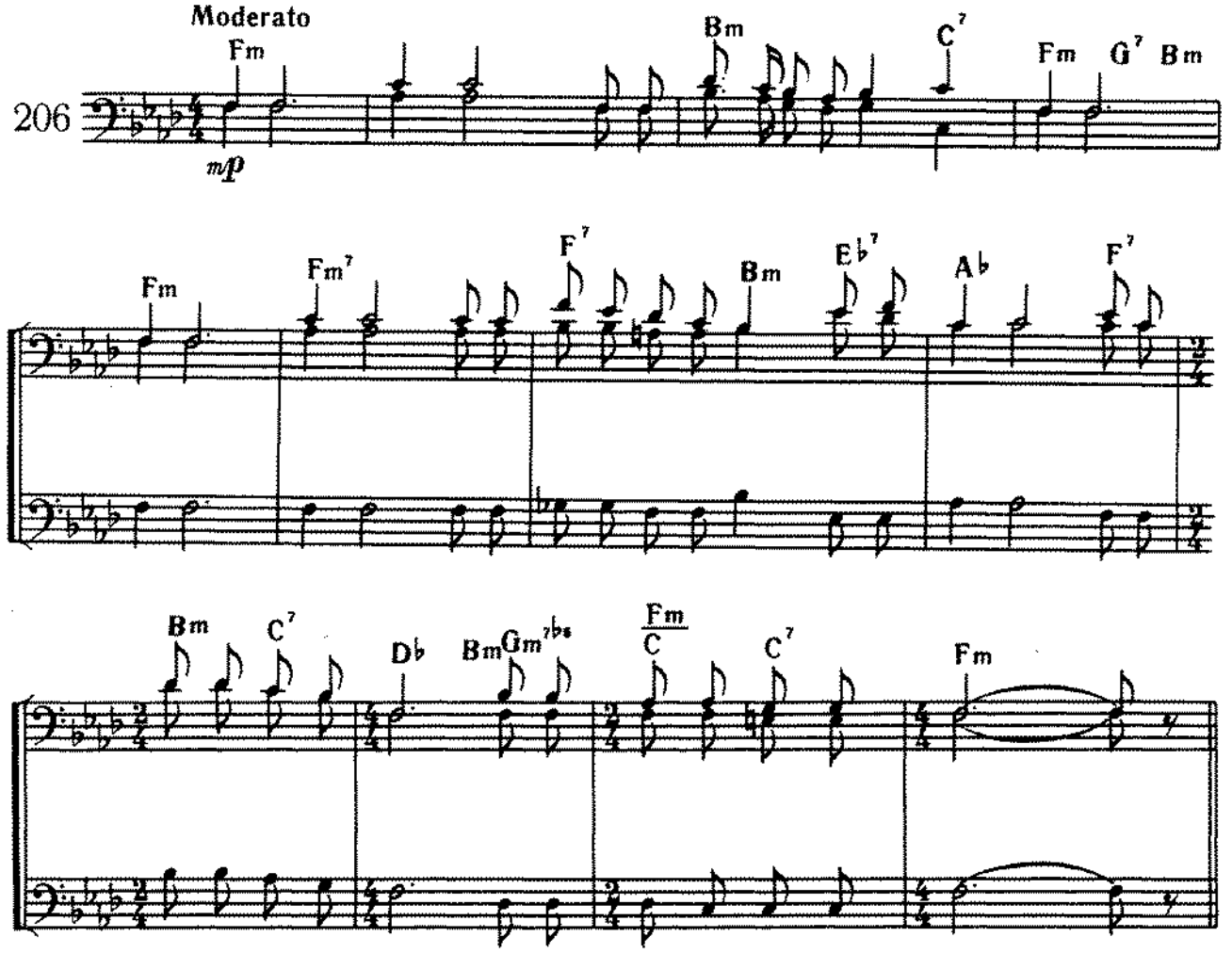
О. Ландино. Мадригал



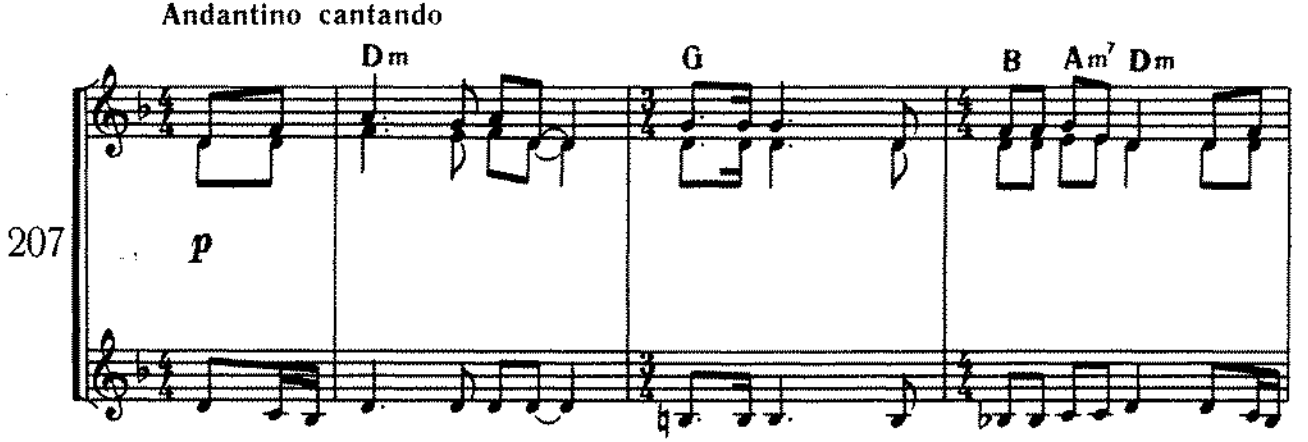


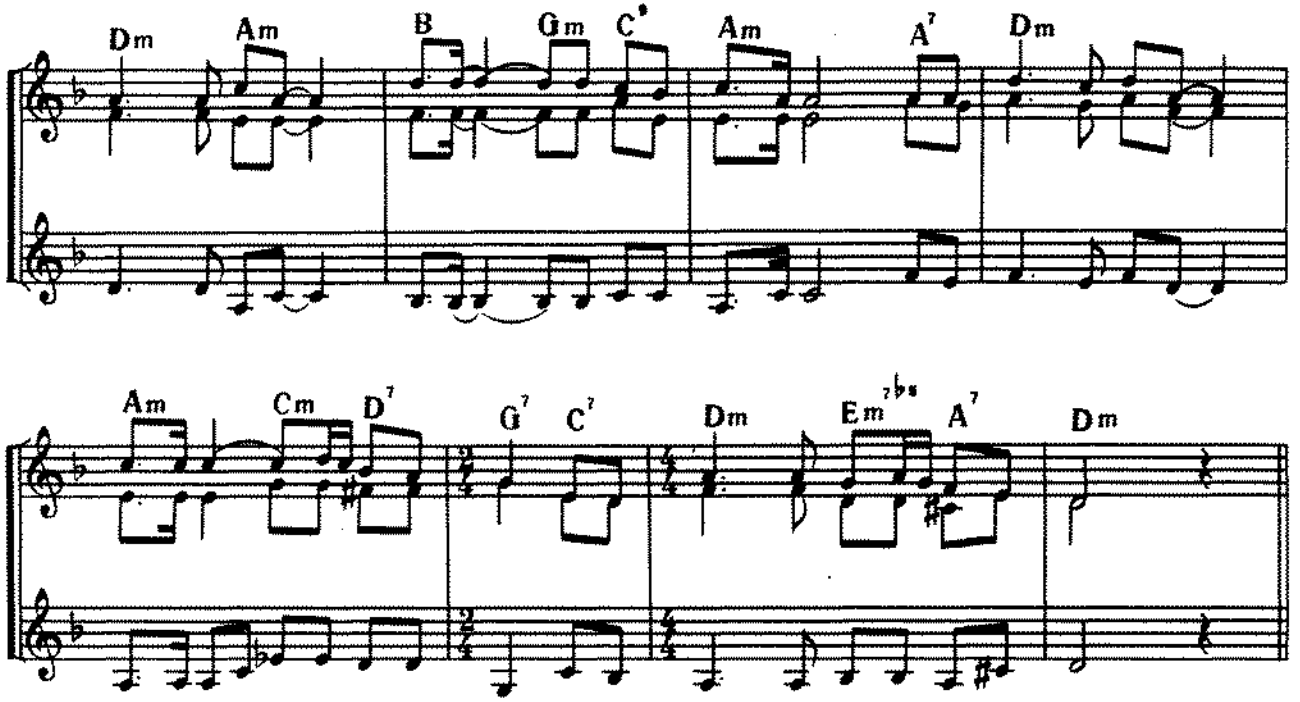
Ю. Саульский. «Осенняя мелодия»



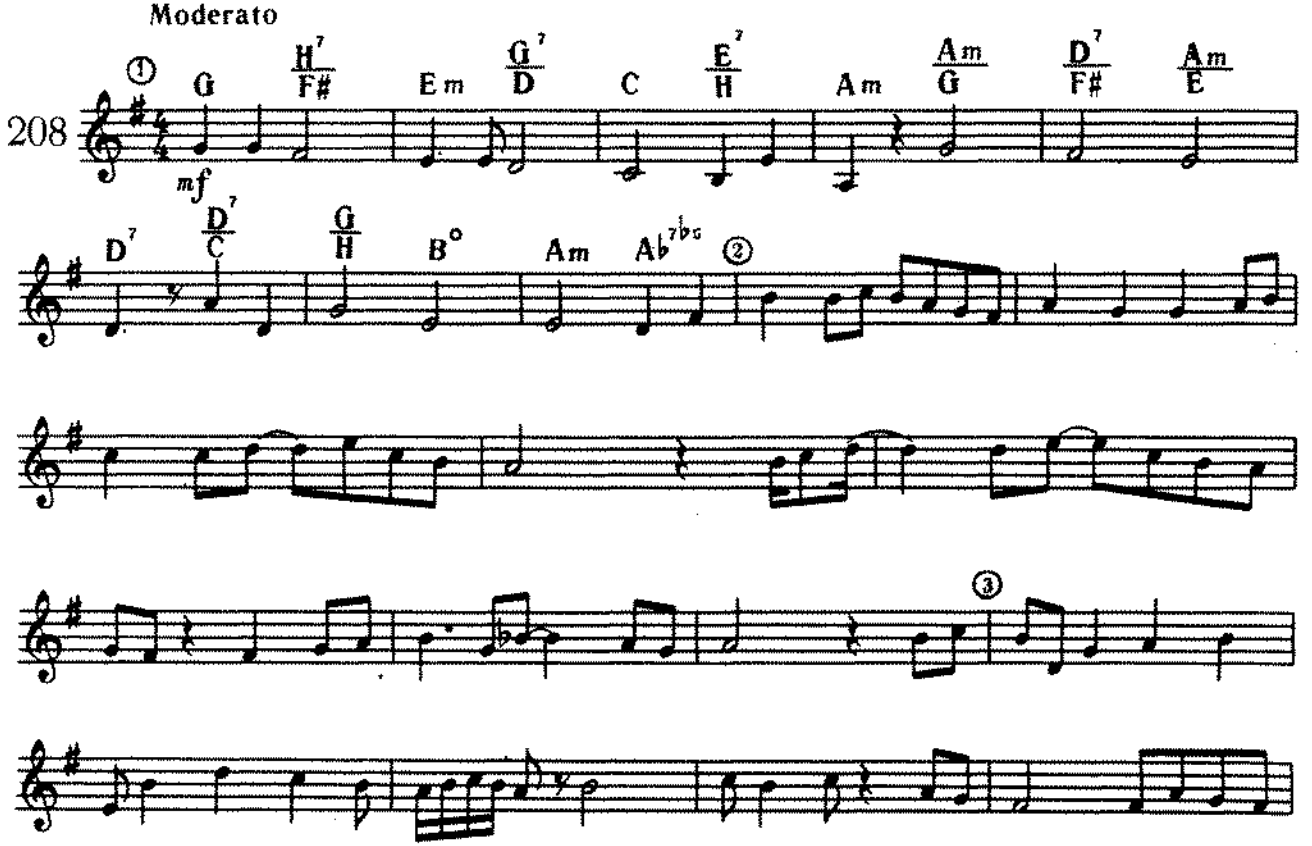


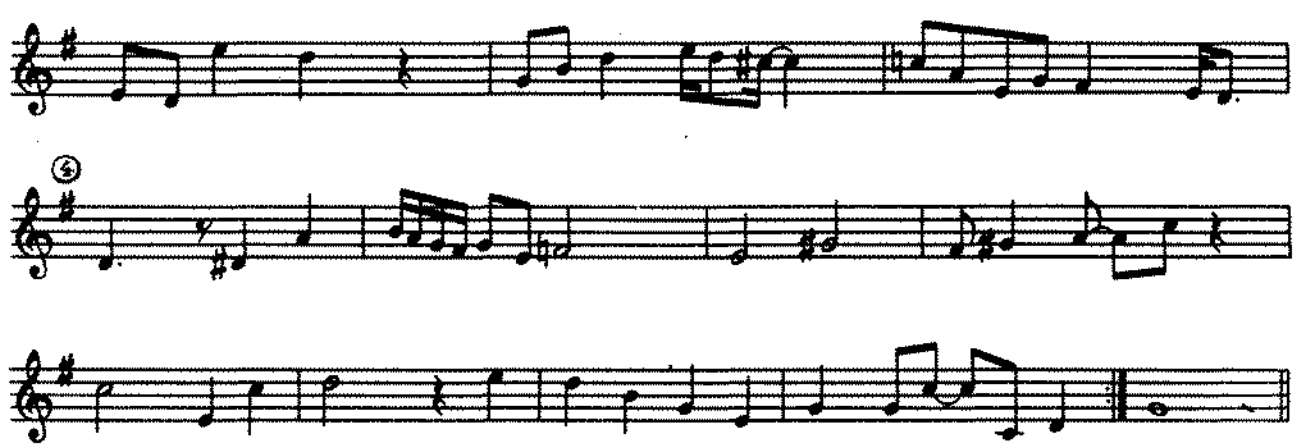
И. Шамо. «Ты, моя Россия»





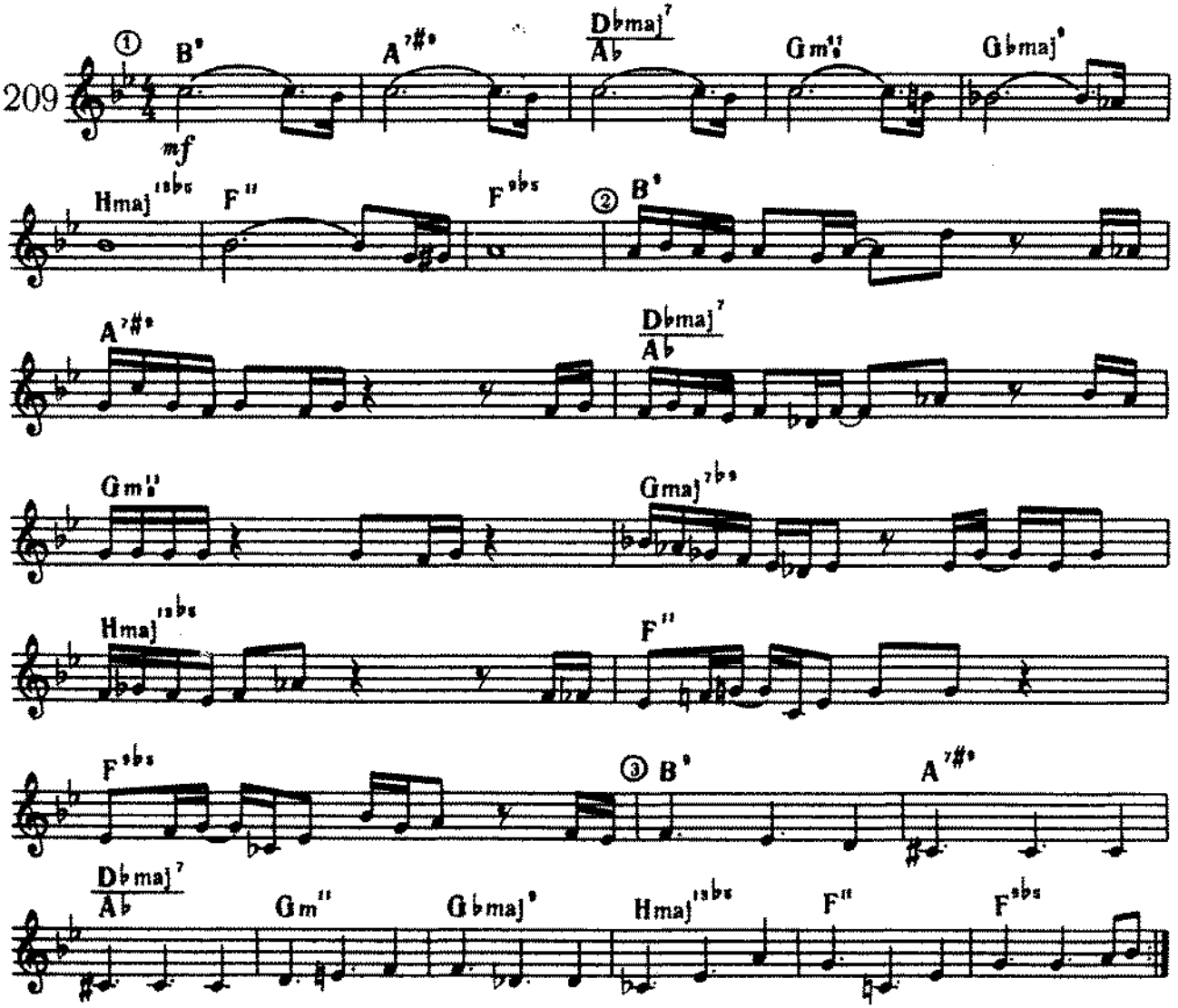
С. Истомин. Канон

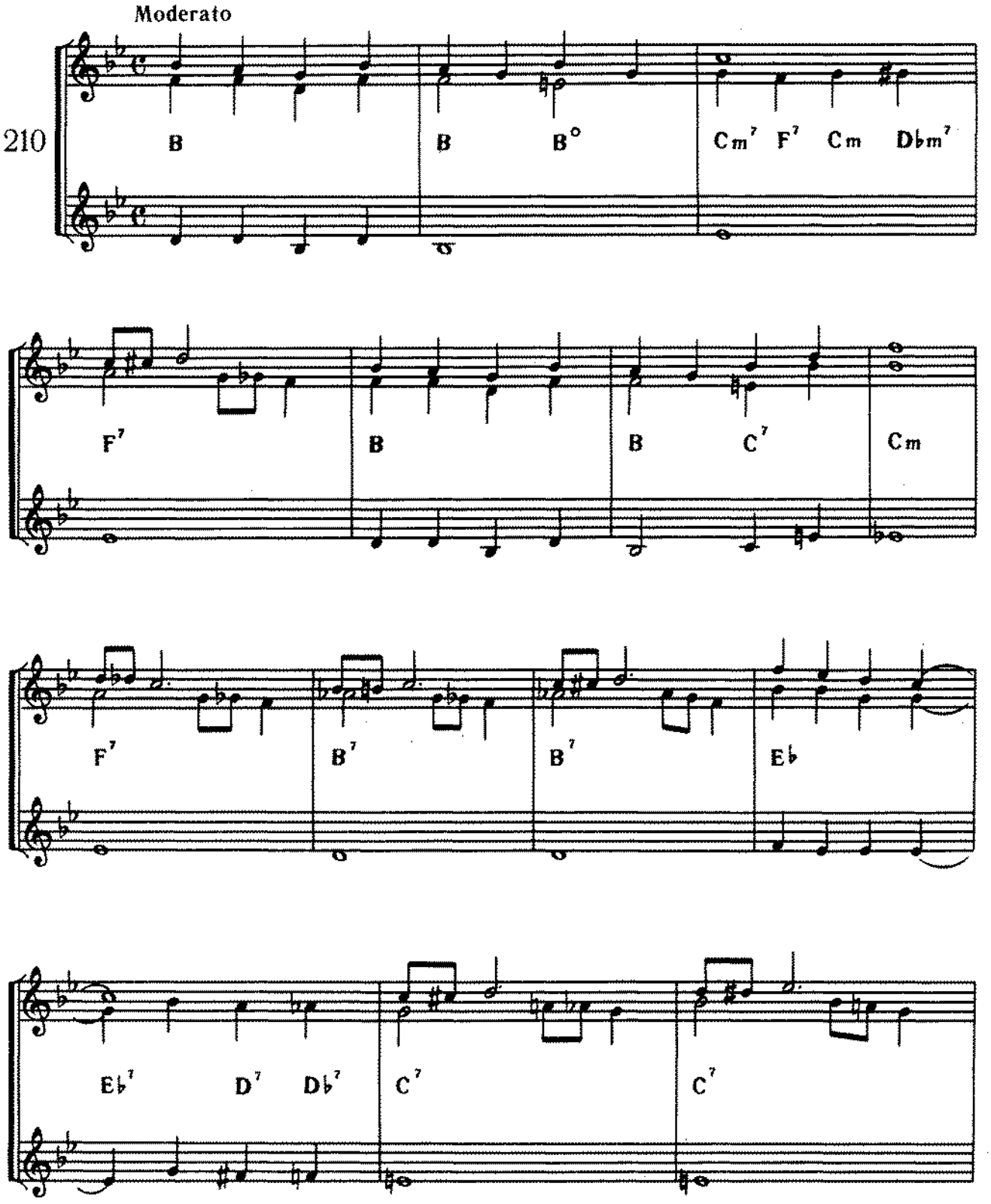


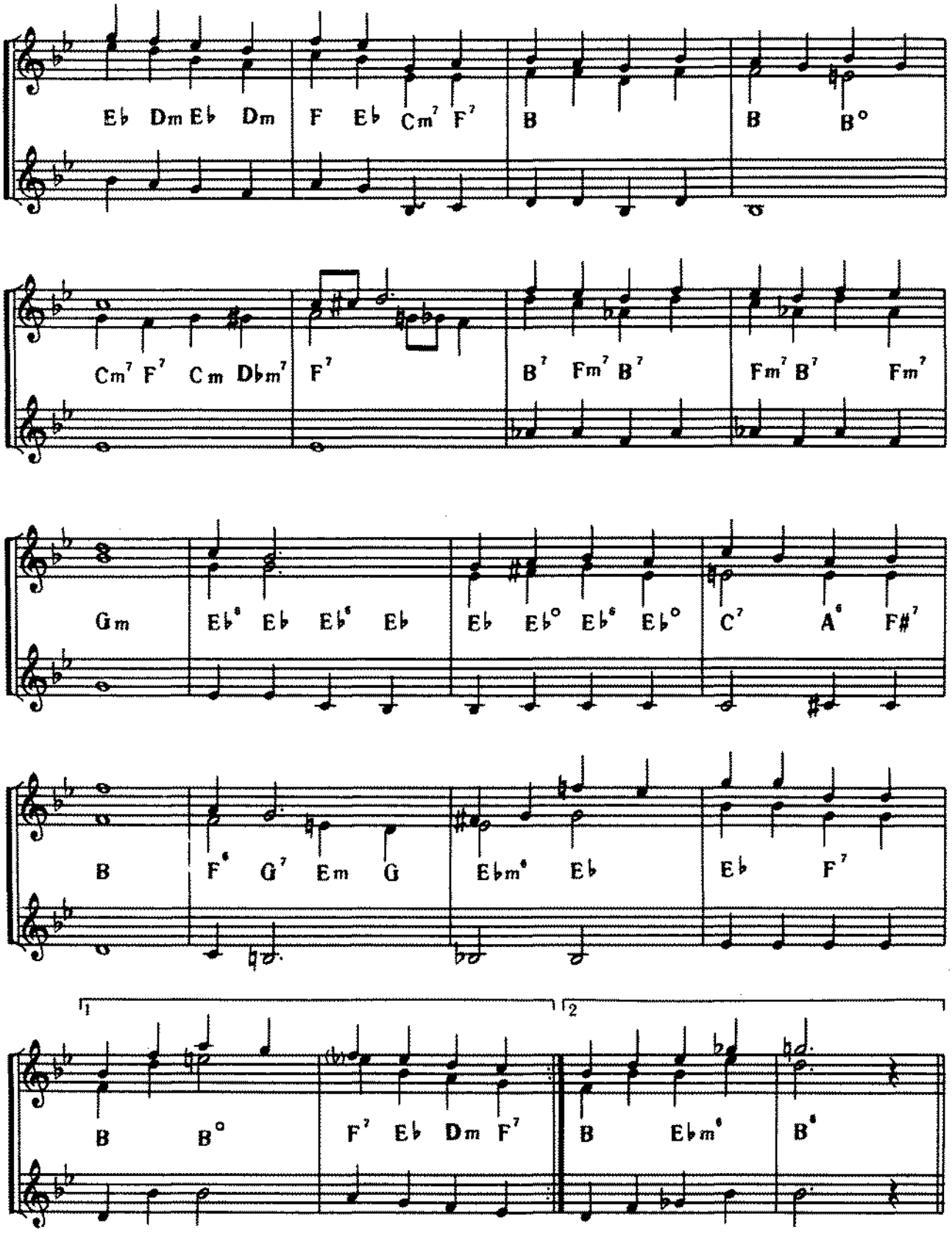


В ритме босса-новы

М. Серебряный. Канон




Moderato
210
B
B
B°
Cm7
F7
Cm
D♭m7
F7
B
B
C7
Cm
F7
B7
B7
E♭
E♭7
D7
D♭7
C7
C7


E♭ Dm E♭ Dm F E♭ Cm7 F7 B B B°
Cm7 F7 Cm D♭m7 F7 B7 Fm7 B7 Fm7 B7 Fm7
Gm E♭6 E♭ E♭6 E♭ E♭ E♭° E♭6 E♭° C7 A6 F#7
B F6 G7 Em G E♭m6 E♭ E♭ F7
1 2
B B° F7 E♭ Dm F7 B E♭m6 B6

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Интонационные упражнения и творческие задания

Различные виды заданий, рекомендованные в этой части пособия, предназначены для развития ладового и гармонического слуха, внутренних слуховых представлений, а также элементарных творческих навыков, необходимых профессиональному музыканту. Следует подчеркнуть особую роль внутренних слуховых представлений (внутреннего слуха) в процессе формирования и развития творческих навыков. Процесс композиции и тем более импровизации (то есть «сиюминутного» сочинения) немыслим без хорошо развитого умения предслышания.

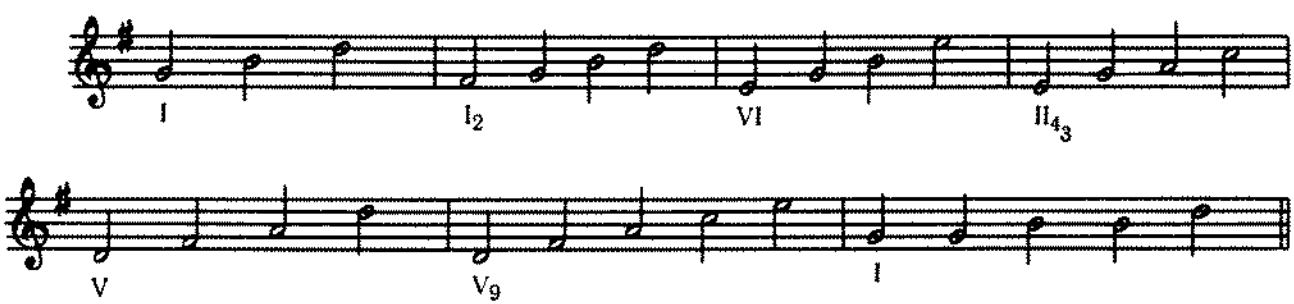
Существует и обратная связь: композиция, сочинение музыкальных произведений становится мощным импульсом для развития внутреннего слуха. Овладению этими навыками способствуют предлагаемые упражнения и формы творческой работы.

ГАРМОНИЧЕСКИЕ СХЕМЫ (ЦИФРОВКИ). СОЧИНЕНИЕ МЕЛОДИЙ НА ОСНОВЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ СХЕМ

Представленные гармонические схемы (в цифровой символике) далеко не исчерпывают возможные варианты соотношений и типов соединений аккордов как на начальной, так и на более поздних стадиях обучения. Предлагаемые образцы могут служить необходимой базой, своего рода «отправной точкой» для работы по развитию слуховых представлений, ладового, гармонического слуха, творческих навыков. Вообще уроку сольфеджио, цель которого прежде всего состоит в постижении учащимися интонационного смысла музыкальной речи, приобретении интонационной свободы и творческой самостоятельности, в большой степени должна быть присуща творческая атмосфера поиска и открытий. Создание такой атмосферы — первоочередная задача и преподавателя, и учащихся.

Педагоги и учащиеся по их заданиям на основе изученных закономерностей гармонии сами должны составлять схемы. Их можно также заимствовать из музыкальных произведений различных стилей. В последнем случае такое произведение (или его фрагмент) нужно тщательно отобрать и соответственно «подать» на занятии. Преподаватель разъясняет типичность той или иной схемы, анализирует гармонию произведения или фрагмента на слух либо по нотам, а также функциональный смысл буквенной символики произведения эстрадного жанра [1].

Первый этап работы со схемами — их интонирование в классе или дома. Схемы в пособии представлены в наиболее удобном для пения тесном расположении: звуки трезвучий, септаккордов и их обращений расположены тесно; нонаккорды даны в пятизвучном изложении. При переходе или разрешении септаккорда или его обращения в трезвучие в последнем появляется еще один (четвертый) звук, удваивающий соответствующий тон трезвучия. Нонаккорд разрешается в пятизвучное трезвучие. Так, последовательность $I — I_2 — VI — II_{4_3} — V — V_9 — I$ поется следующим образом (после ладотональной настройки в тональности *соль* мажор):



Такой традиционно принятый способ пения гармонических последовательностей помогает выработать навыки быстрого представления звукового состава аккорда, с различной степенью устойчивости или напряженности интонировать ступени лада — ведь ладовое качество ступени проявляется в зависимости от того, в состав какого аккорда оно входит, а также от контекста, в котором этот аккорд оказался. Вырабатывается также навык предслышания каждой последующей вертикали. Здесь надо учесть, что этот процесс представляет значи-

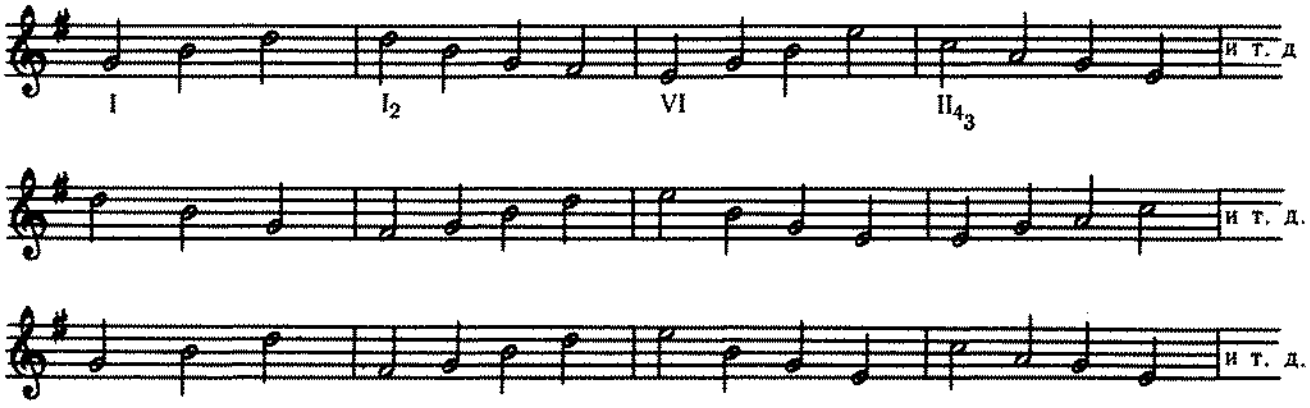
[1] См. примеры № 6 и 27 настоящего раздела.

тельные трудности при пении схем в гармоническом четырехголосии, так как внимание при этом рассредоточивается: надо следить за соблюдением точных норм голосоведения и удвоения, правильностью построения каждого последующего аккорда [2].

Пение аккордовых схем играет также роль подготовительных упражнений к сочинению мелодий на основе заданной гармонической последовательности, поскольку они способствуют выработке навыка предслышания опорных тонов мелодии. Поэтому необходимо варьировать способы пения гармонических схем. Например:

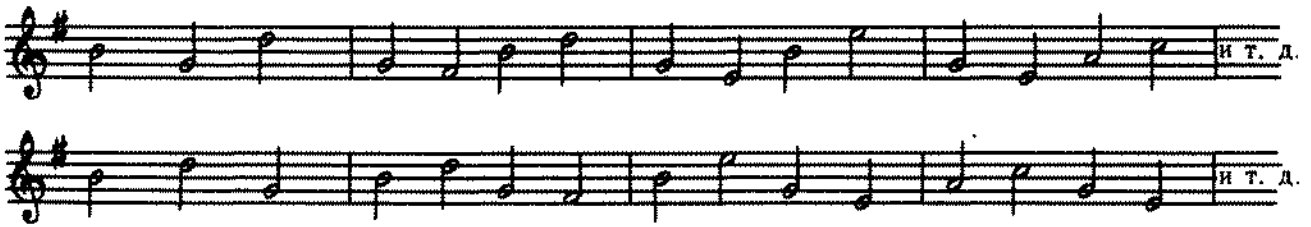
1) пение аккордов снизу вверх (как указано в примере 1);

2) пение «змейкой» (один аккорд — снизу вверх, второй — сверху вниз или наоборот; можно применять любые другие комбинации восходящего и нисходящего движения);



3) пение аккордов сверху вниз;

4) пение аккордов от одного из средних тонов в различных направлениях.



Комбинации чередования звуков могут быть самыми разнообразными. С их помощью ученики будут открывать для себя различные интонационные оттенки того или иного хода для будущей мелодии. Параметры сочинения должны тщательно готовиться в классе: перед выполнением задания необходимо рассмотреть в классе возможные варианты членения построения, исходя из закономерностей сопряжения аккордов; обусловить жанр, метроритмические особенности и другие параметры будущей мелодии. Например, одну из схем можно скомпоновать следующим образом (по тактам):

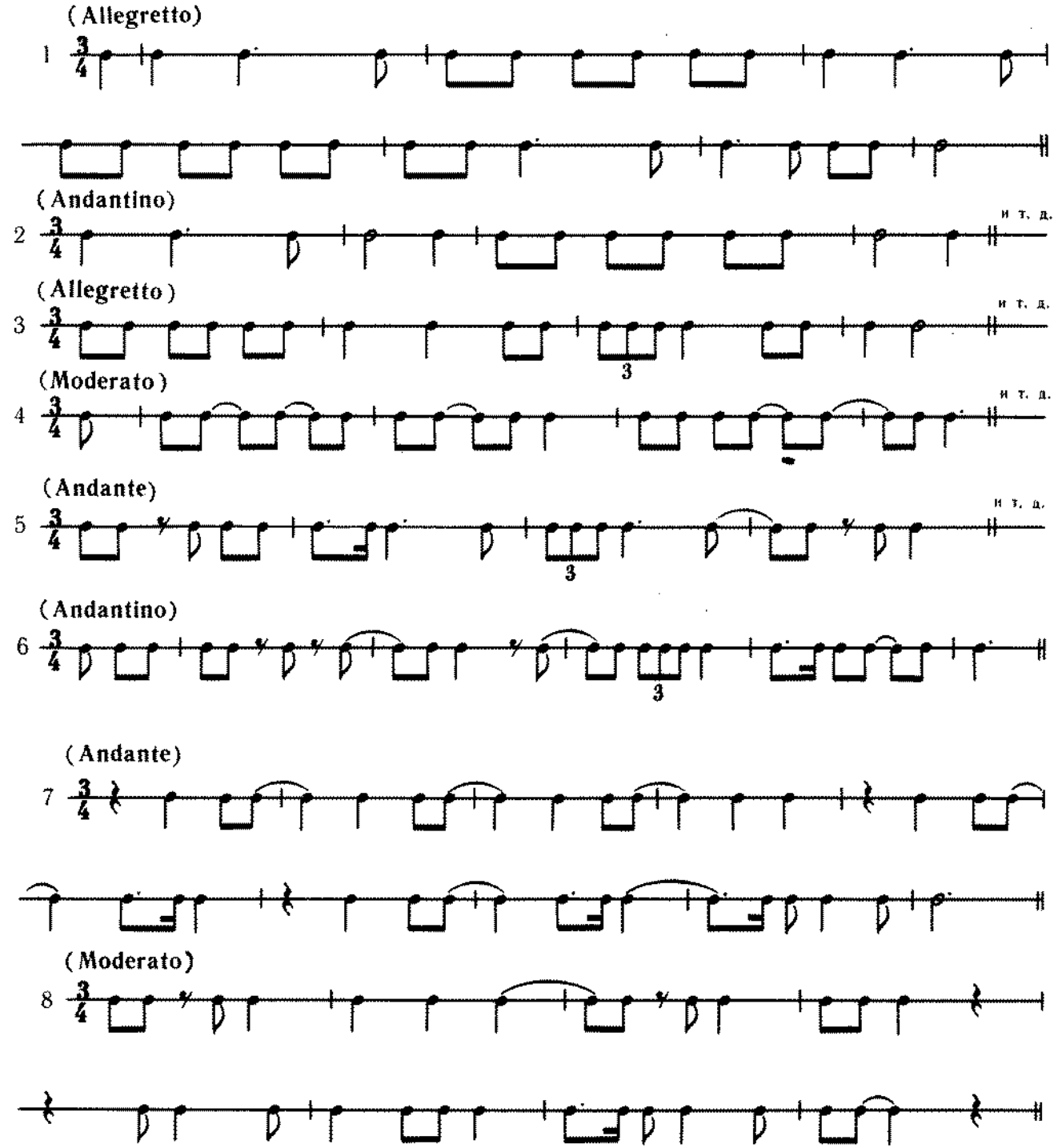
$$I|I_2|VI — II_{4_3}|V — V_9|I\|$$
$$I — I_2|VI — II_{4_3}|V — V_9|I\| \text{ и т. д.}$$

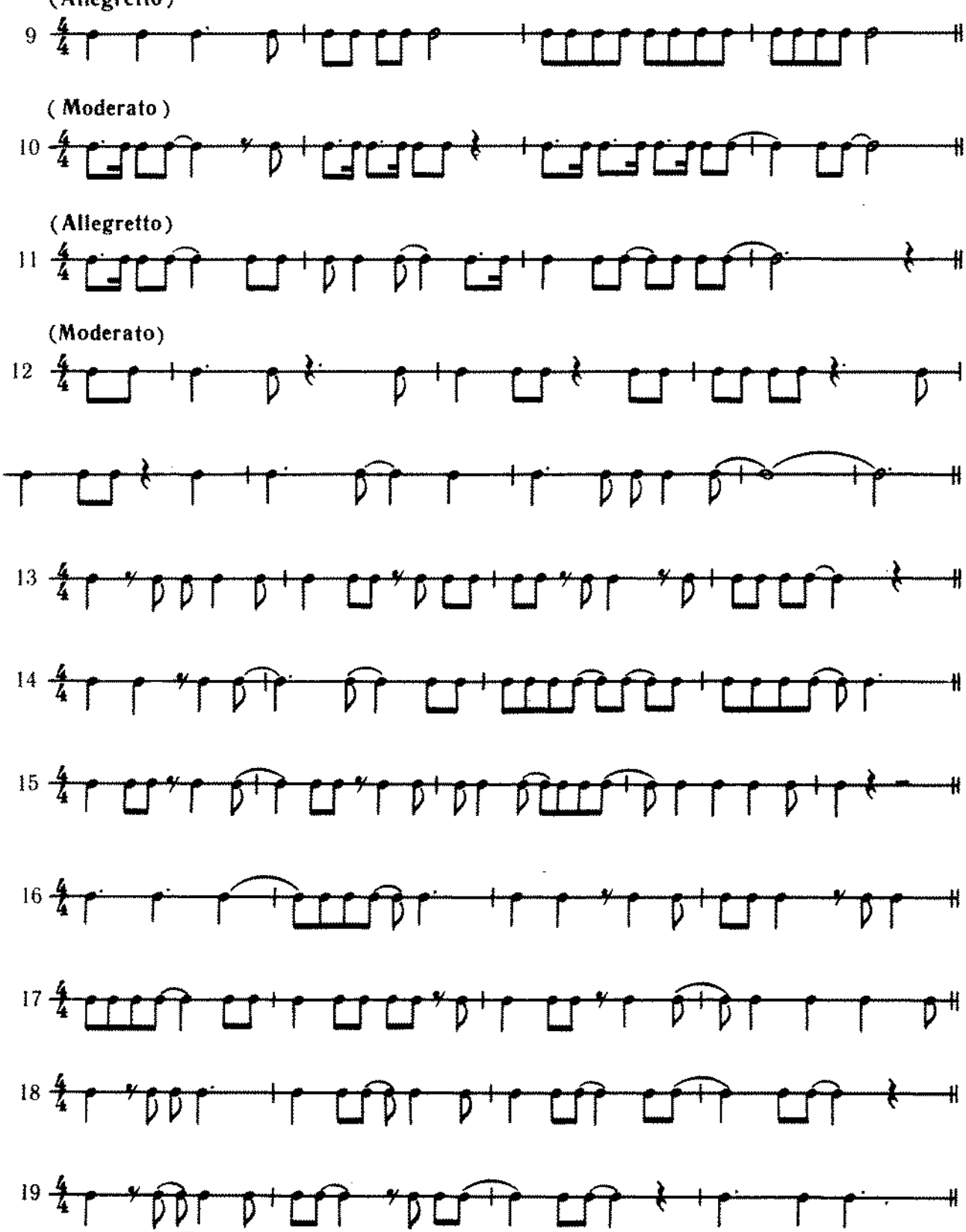
Безусловно, учащиеся с высоким уровнем творческих способностей довольно быстро найдут несколько вариантов мелодии. Менее подвинутым можно предложить «конструировать» мелодию по звукам аккордов, заполняя промежутки между ними неаккордовыми звуками либо применяя опевания аккордовых тонов. При этом необходимо научить учащихся сочинять начальный яркий мотив-импульс.

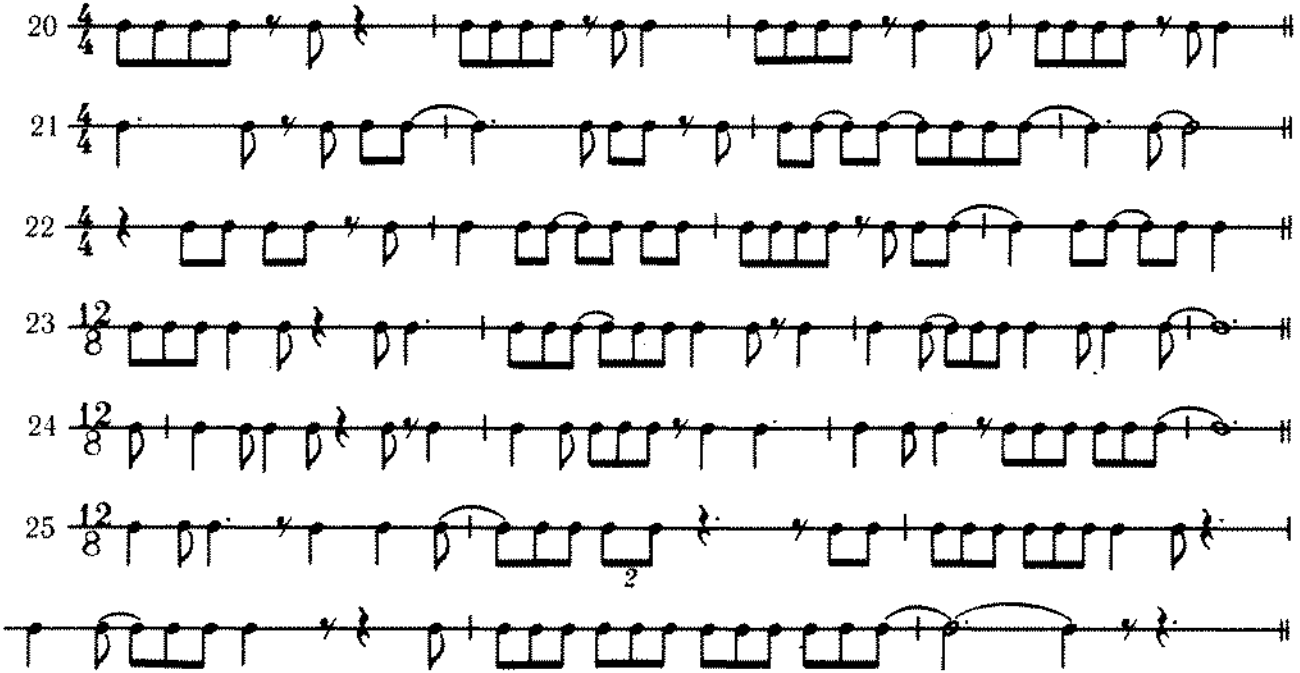
[2] Пение аккордовых последовательностей в гармоническом четырехголосии следует вводить на втором курсе, параллельно с изучением предмета «Гармония» и внедрять эту форму интонационных упражнений одновременно с пением аккордовых схем в тесном расположении.

Значительно активизируется процесс создания мелодии, если пользоваться при сочинении определенным типом метроритмической пульсации и темповых соотношений конкретных жанров (вальса, марша, фокстрота, босса-новы, рок-н-ролла и т. д.), ритмическими моделями, собственными либо заимствованными из произведений соответствующих жанров.

Примеры ритмических моделей:

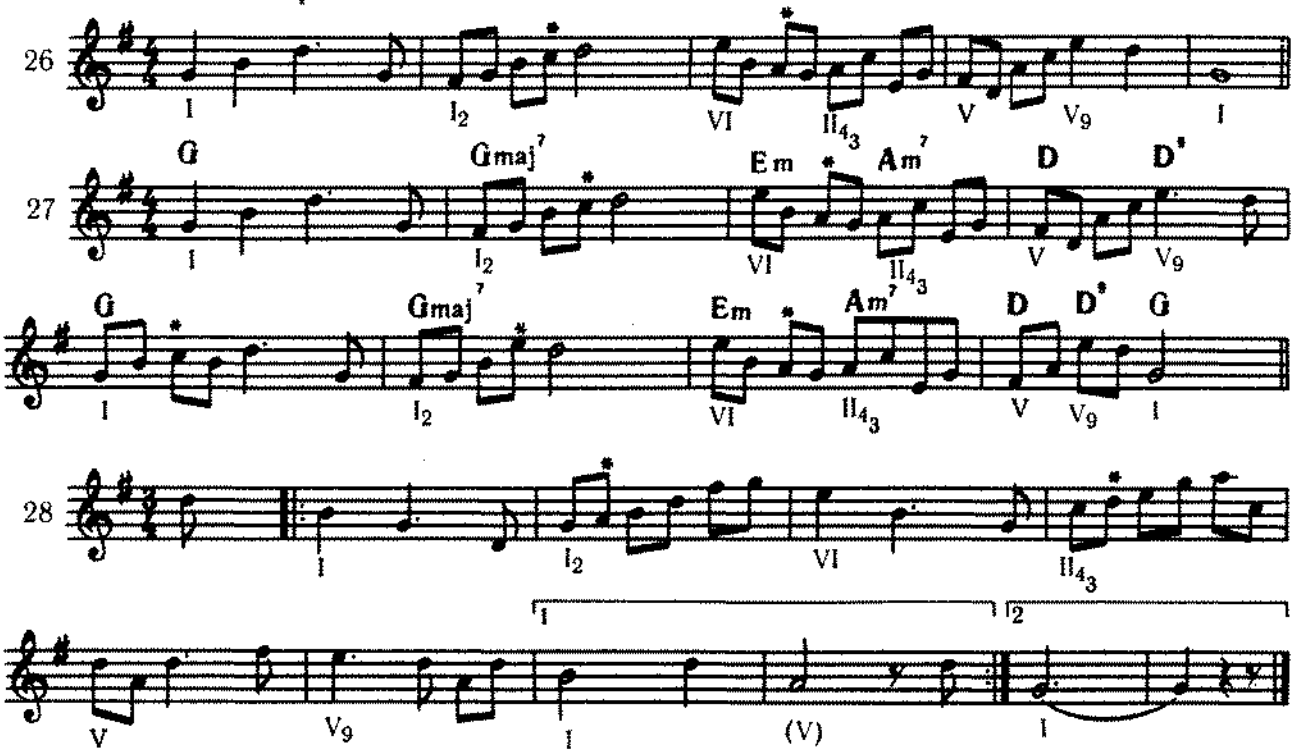


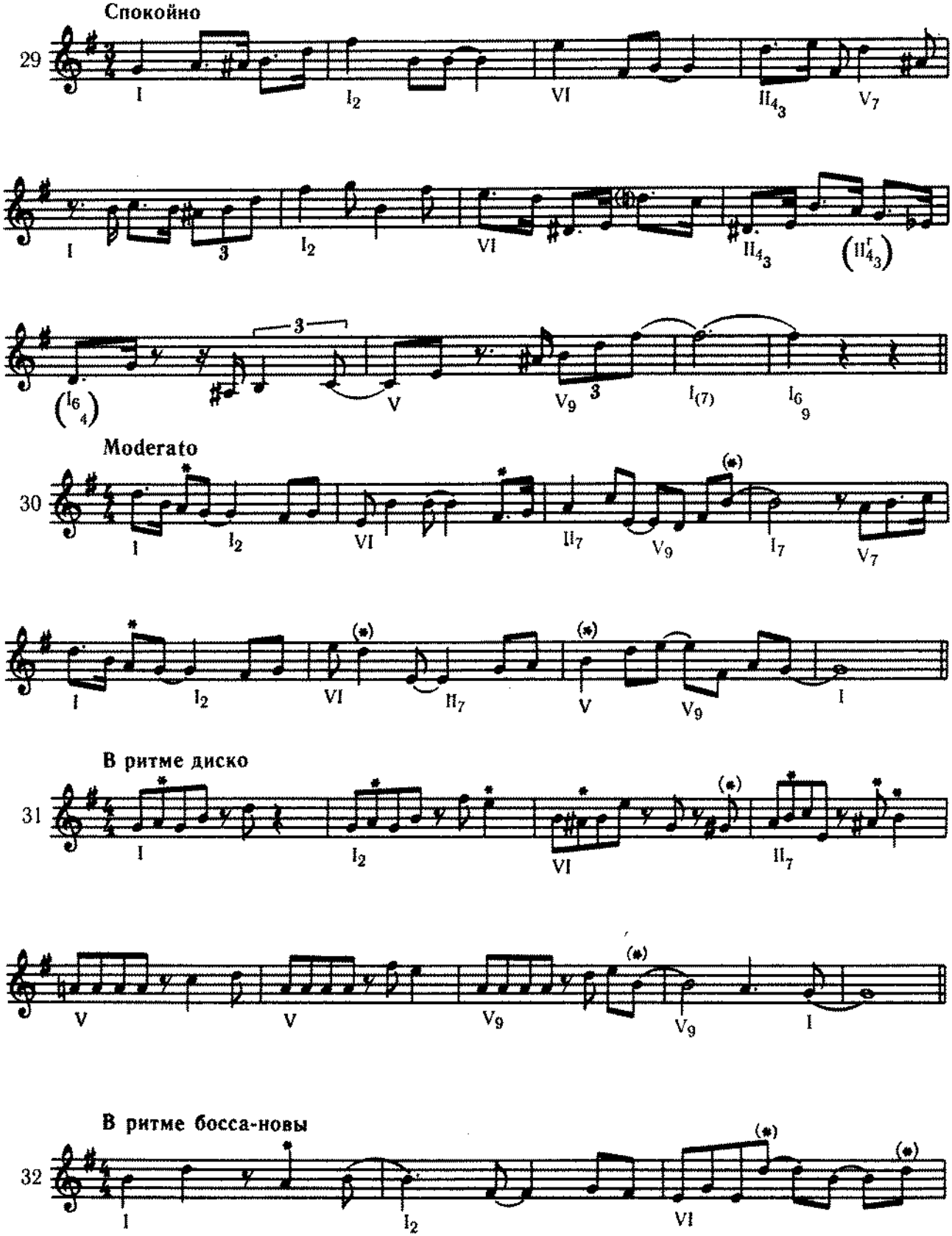

(Allegretto)
9
(Moderato)
10
(Allegretto)
11
(Moderato)
12
13
14
15
16
17
18
19

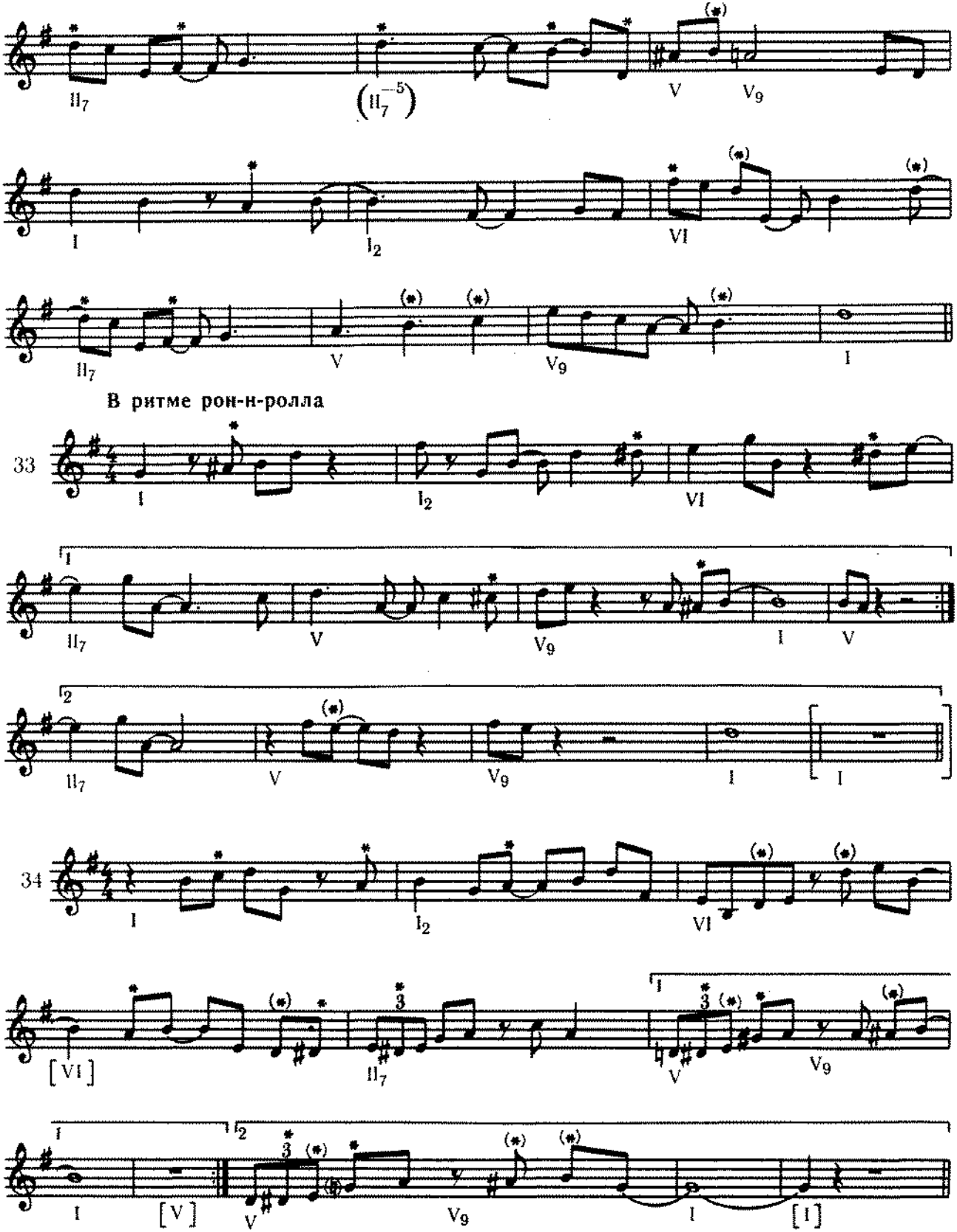


Таким образом, по одной гармонической схеме можно создать большое количество различных мелодий. Предлагаем некоторые из возможных вариантов. В скобки заключены те элементы, которые были произвольно добавлены учащимися при сочинении мелодии для соблюдения пропорций формы. Для удобства все примеры представлены в одной тональности *соль* мажор, под ними указаны номера использованных ритмических моделей. Звездочками обозначены неаккордовые звуки.

В темпе марша




Спокойно
29
I
I2
VI
II43
V7
I
3
I2
VI
II43
(II4r3)
(I64)
3
V
V9
3
I(7)
I69
Moderato
30
I
I2
VI
II7
V9
I7
V7
I
I2
VI
II7
V
V9
I
В ритме диско
31
I
I2
VI
II7
V
V
V9
V9
I
В ритме босса-новы
32
I
I2
VI


II7
(II7−5)
V
V9
I
I2
VI
II7
V
V9
I
В ритме рон-н-ролла
33
I
I2
VI
II7
V
V9
I
V
II7
V
V9
I
I
34
I
I2
VI
[VI]
II7
V
V9
I
[V]
V
V9
I
[I]

Почти все мелодии не закончены. По форме они представляют собой предложение, требующее продолжения, то есть как минимум досочинения к нему второго предложения (как в примерах 26 и 27). В продолжении нуждались почти все мелодии, кроме 31-й, в которой ее автору, придерживаясь формы, пришлось «добавить» два такта на доминантовой гармонии в середине построения.

Разумеется, такое чисто рациональное «конструирование» мелодий не должно становиться самоцелью, но оно может подсказать учащимся способы нахождения необходимых интонаций в процессе подготовки и построения импровизаций, способствовать становлению их творческой активности.

В своей книге «Начальный курс практической композиции» М. Ф. Гнесин пишет: «Музыка — область эмоционализированного мышления. Мышление же может совершенствоваться школой. Единственная убедительная опора в обучении композиции — достижение у учащихся общезначимой членораздельной музыкальной речи (разрядка наша.— *М. С.*). Когда таковая общезначимая музыкально-речевая «логичность» достигнута, у композитора открываются все возможности для выражения своих музыкальных идей, включая и возможность убедительно перестраивать общепринятые музыкально-речевые построения»[3]. Частным случаем такого переосмысления является импровизация. Для того, чтобы достичь ясного понимания членения музыкальной речи, учащиеся должны с первых шагов приучаться профессионально оперировать своим, пусть пока еще небольшим, слуховым опытом. При подготовке к пению по нотам или написанию музыкального диктанта, в процессе слушания музыки первостепенное внимание необходимо уделять анализу построения мелодии, классификации кадансов, выявлению особенностей ритмического рисунка, гармонического движения, места и способа достижения кульминации. Со временем накапливаемый опыт становится профессиональной базой для творческой деятельности.

Приводим 63 гармонические схемы в цифровой символике, предназначенные для интонационных упражнений и сочинения мелодий. Схемы разделены на три группы. Первая представляет собой однотональные постепенно усложняющиеся гармонические последовательности.

1) I — I_6 — V_{4_3} — I
2) I — IV_{6_4} — V_6 — V_{6_5} — I
3) I — I_6 — III — V_{4_3} — I
4) I — III_{6_4} — VI — V_8 — I (dur)
5) I — III_{6_4} — VI — IV_6 — V_7 — I
6) I — V_6 — VI — IV_6 — V — V_2 — I_6
7) I — I_2 — VI — II_{6_4} — V_6 — V_{6_5} — I
8) I — $VII^{\text{н}}$ — IV_6 — V_7 — I (moll)
9) I — V_{6_4} — I_6 — III — VI_{6_4} — II — V_{4_3} — I
10) I — V_6 — VI — III_6 — II_6 — V_2 — I_6 — V_{4_3} — I
11) I — III_{6_4} — VI — IV_6 — $V^{\text{н}}$ — $VII^{\text{н}}_{6_4}$ — III — $V^{\text{г}}_{4_3}$ — I (moll)
12) I — V_2 — I_6 — V_{4_3} — I — V_6 — VI — II_{6_4} — V_7 — I
13) I_6 — V_{4_3} — I — VI_6 — III_{6_4} — IV_6 — V — V_2 — III — V_{4_3} — I
14) I — VII_7 — V_{6_5} — I — I_2 — VI — III_6 — V_7 — I
15) I — I_6 — VII_6 — III — VI_{6_4} — II_6 — V_2 — I_6 — VII_{6_5} — V_{4_3} — I
16) I — VII_{4_3} — V_2 — I_6 — II — VI_6 — III_{6_4} — VII_7 — V_{6_5} — I
17) I — II_2 — V_{6_5} — I — I_2 — VI — II_{4_3} — V — III_6 — IV — II_{6_5} — I
18) I — II_2 — VII_7 — V_{6_5} — I — I_2 — VI — II_{4_3} — V_7 — I

[3] *Гнесин М. Ф.* Начальный курс практической композиции.— М., 1962, с. 16.

19) $I - II_2 - VII_7 - V_{6_5} - I - IV_6 - II_{4_3} - V - V_2 - I_6$

20) $I - V_{6_4} - I_6 - II_{6_5} - V_2 - I_6 - II_7 - V_{4_3} - I$

21) $I - III_{6_4} - VI - II_{4_3} - V - V_2 - I_6 - II_7 - I_{6_4} - V_7 - I$
(K_{6_4})

22) $I - I_6 - III - VI_{6_4} - II_7 - VII_{6_5} - I_6 - II_{6_5} - I_{6_4} - V_7 - I$
(K_{6_4})

23) $I - I_2 - IV_6 - II_{4_3} - V - V_2 - I_6 - III_2 - VI_{6_5} - VII_7 - V_{6_5} - I$

24) $I - IV_6 - V - V_2 - I - \overline{VI_6 - III_{6_4}} - \overline{V_6 - II_{6_4}} - \overline{IV_6 - I_{6_4}} - II_{6_5} - V_9 - I^*$

25) $I - I_6 - II_{6_5} - V_2 - I_6 - V_{4_3} - I - III_{6_4} - VI - II_{4_3} - VII_2 - V_7 - VI -$
$II_{4_3} - V_9 - I$

26) $I - I_2 - \overline{II_{4_3} - VI_7} - \overline{III_{4_3} - VII_7} - I - II_2 - I$

27) $I - I_2^{н} - \overline{VI_7 - II_{4_3}} - \overline{V_7^{н} - I_{4_3}} - \overline{IV_7 - VII_{4_3}^{н}} - VII_{4_3}^{г} - I$ (moll)

28) $I - II_2 - III_{4_3} - VI_7 - II_{4_3} - V - V_2 - I_6 - II_{6_5} - I_{6_4} - V_9 - I$
(K_{6_4})

29) $I - I_6 - II_7 - V_{4_3} - I - \overline{VI_{6_5} - II_2} - \overline{V_{6_5}^{(г)} - I_2^{(н)}} - \overline{IV_{6_5} - VII_2^{(г)}} - V_9 - I - II_2 - I$

30) $I_7 - II_2 - V_{6_5}^{(г)} - I_2^{(н)} - VI_{6_5} - IV_{4_3} - VII_7 - \overline{V_{6_5}^{(г)} - I_2^{(н)}} - \overline{IV_{6_5} - VII_2^{(и)}} - \overline{III_{6_5}^{(н)} - VI_2} -$
$II_{6_5} - V_9 - I^6$

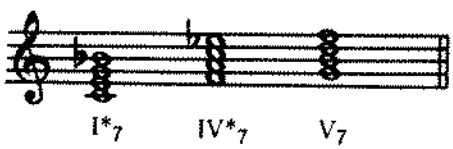
Во второй группе представлены диатонические аккордовые модели так называемого *блюзового* лада.

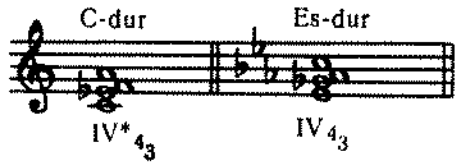
Блюзовый лад сложился в народной музыке американских негров и является основой огромной части джазовых композиций. Он представляет собой разновидность одноименно-переменного мажоро-минора, в основе которого лежит звукоряд натурального мажора, совмещенного с низкими III, VII, реже — V ступенями.

Целыми длительностями обозначен звукоряд натурального мажора, половинными — так называемые блюзовые тона.

Особенность блюзовой гармонии на раннем этапе проявилась в опоре на септаккорды главных ступеней лада — I, IV и V, которые в результате наложения блюзовых тонов на мажорные трезвучия превращаются в малые мажорные септаккорды.

В схемах септаккорды и их обращения с блюзовыми тонами обозначаются звездочкой. Так, символ I_7^* в *до* мажоре обозначает аккорд со звуковым составом *до — ми — соль — си-бемоль*, в *ля* мажоре — *ля — до-диез — ми — соль-бекар;* аккорд $IV_{4_3}^*$ в тональностях *до* мажор и *ми-бемоль* мажор:

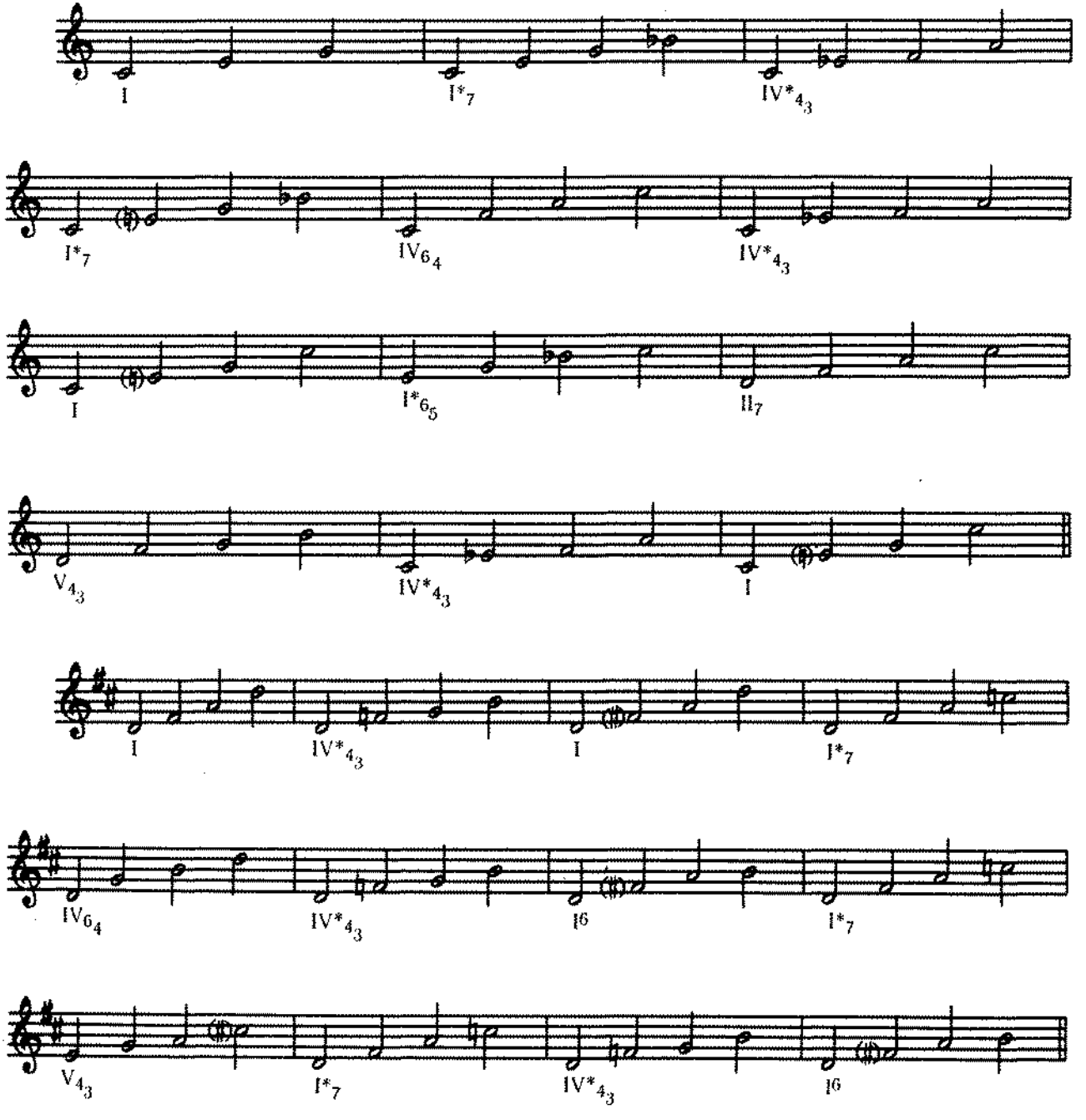




Примеры расшифровки блюзовых гармонических схем и типичные блюзовые последовательности аккордов. Последние 11 гармонических

* Здесь и далее скобками отмечена секвенция.

моделей скомпонованы в 12-тактовые периоды, состоящие из трех предложений по четыре такта в каждом. Именно эта форма является традиционной для блюза [4].



[4] Более подробно о форме и гармонии блюза см.: *Бриль И. М.* Практический курс джазовой импровизации.— М., 1979, с. 13—14; *Конен В. Д.* Пути американской музыки.— М., 1965, с. 233—238; *Конен В. Д.* Блюзы и XX век.— М., 1981; *Конен В. Д.* Рождение джаза.— М., 1984, с. 196—253; *Манилов В. А., Молотков В. А.* Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре.— К., 1984, с. 57—64; *Молотков В. А.* Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре.— К., 1983, с. 55—64; *Симоненко В. С.* Мелодии джаза.— К., 1984, с. 12—15; *Чугунов Ю. Н.* Гармония в джазе.— М., 1985, с. 16—22, 63—66.

31) $I - I_7^* - IV_{4_3}^* - I$

32) $I - I_2^* - IV_{6_5}^* - V_7 - I$

33) $I - I_7^* - V_{4_3} - IV_{4_3}^* - I$

34) $I - I_6 - III - I_{6_5}^* - IV_2^* - V_{4_3} - I$

35) $I - I_{6_4} - I_2^* - VI - IV_{6_5}^* - V_7 - I$

36) $I|I_7^\sharp|IV_{4_3}^*|I_7^\sharp|IV_{6_4}|IV_{4_3}^*|I|I_{6_5}^*|II_7|V_{4_3}|IV_{4_3}^*|I\|$

37) $I|IV_{4_3}^*|I|I_7^\sharp|IV_{6_4}|IV_{4_3}^*|I^6|I_7^\sharp|IV_{4_3}^*|V_{4_3}|I_7^* - IV_{4_3}^*|I\|$

38) $I - I_6|II_7 - V_{4_3}|I|V_6 - I_2^\sharp|IV_6|III_{4_3}^\flat|III_{6_5}|VI_2|II_{6_5}|V|V_7|I\|$

39) $I - IV_{6_4}|I - I_2^*|IV_6 - IV_{6_5}^*|I_{6_4} - I_{4_3}^*|IV - IV_7^*|V_2|III|VI_{6_4}|II_7|V_{4_3}|I - IV_{4_3}^*|I\|$

40) $I - I_2^\sharp|IV_{6_5}^*|I_{6_4}|I_{4_3}^*|IV - IV_{6_5}^*|I_{6_4} - I_{4_3}^*|VI_2 - IV_7^\sharp|II_{6_5} - V_2|III_7|I_{6_5}^*|IV - IV_2^\sharp|I_6^6\ (=VI_{4_3})\|$

41) $I - I_2^*|IV - IV_{6_5}^*|I_{6_4}|I_{4_3}^*|IV|VII_{4_3}|III_7|VI_{4_3}|II_7 - V_{4_3}|\overline{III_2 - VI_{6_5}}|\overline{II_2 - V_{6_5}}|I\|$

42) $I - III_{6_4}|VI - II_{4_3}|V - V_2|I_6 - I_{6_5}^*|IV|IV_7^* - II_{6_5}^{-5}|I_6 - III_7|VI_{4_3} - II_7|IV_2^\sharp|V_{4_3}|I - II_2^{-5}|I\|$

43) $I_6|\ IV_{4_3}^*|I^6|I_7^*|IV_{4_3}|IV_{4_3}^*|I^6|I_7^*|IV_{4_3}^*|V_{6_5}|I - I_7^* - IV_{4_3}^*|I^6\|$

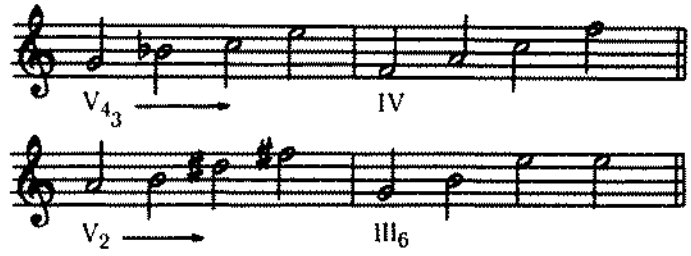
44) $I|I_7^*|II - II_7|III - III_7|IV|IV_7^*|V - V_2|\overline{III_7 - VI_{4_3}}|\overline{II_7 - V_{4_3}}|\overline{I_7^* - IV_{4_3}^*}|\overline{VII_7 - V_{6_5}}|I\|$

45) $I - I_7^*|VI_6 - II_2|V_6 - V_{6_5}|I - I_2^*|IV_6 - \overline{IV_{6_5}^*|VII_2} - \overline{III_{6_5}|VI_2} - \overline{II_{6_5}|V_2} - \overline{I_{6_5}^*|II_7} - II_7^{-5}|VII_{6_5}^\flat - V_{4_3}|I - IV_{4_3}^*|I\|$

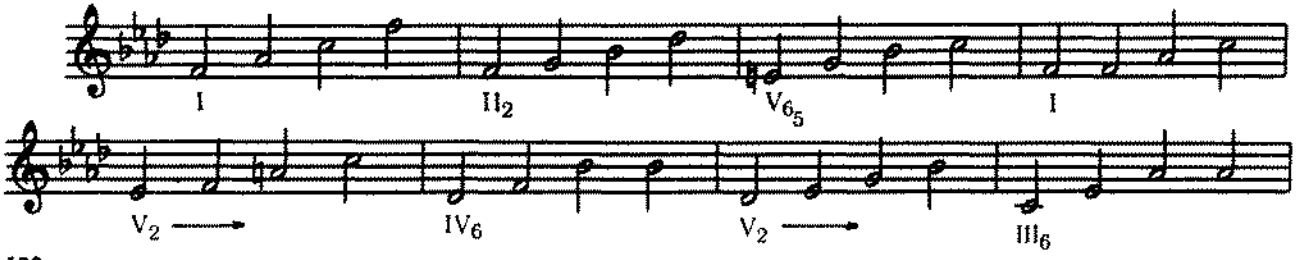
46) $I - I_6|III - I_{6_5}^*|IV - IV_7^*|I_6 - I_{6_5}^*|IV - \overline{IV_2^*|II_7 - V_{4_3}}|\overline{I_7^\sharp - IV_{4_3}^*}|\overline{VII_7^{(\flat)} - III_{4_3}}|\overline{VI_7 - II_{4_3}}|\overline{V_7 - VI}|II_{4_3}^{(\flat)} - V_9|I\|$

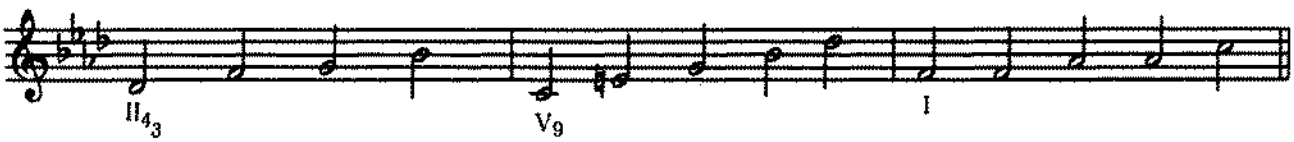
47) $I|VII_7 - III_{4_3}|VI_7 - II_{4_3}|V_7 - I_{4_3}^*|IV|\overline{IV_{6_5}^*|VII_2} - \overline{III_{6_5}|VI_2} - \overline{II_{6_5}|V} - V_2|III_7 - VI_{4_3}|II_7 - V_{4_3}|I\|$

Третья группа схем — это гармонические последовательности, включающие отклонения в тональности диатонического родства через побочные доминанты. Принадлежность аккорда к побочной доминанте обозначается, как принято, стрелкой. Так, появление в схеме следующей записи: $V_{4_3} \rightarrow IV$ обозначает отклонение в тональность субдоминанты (IV ступени) через доминантовый терцквартаккорд данной тональности, а $V_2 \rightarrow III_6$ — отклонение в тональности III ступени через доминантовый секундаккорд:



Пример гармонической схемы, содержащей отклонения:





48) I — V_6 — VI — I_{6_4} — IV_7 — III_{6_5} — V_2 — I_6 — IV — V_{6_5} ⟶ (V) I_{6_4} — V_7 — I
(K_{6_4})

49) I — VII_7 — I — V_2 ⟶ V_6 — V_{4_3} ⟶ VI — II_{4_3} — VII_2 — V_9 — I

50) I — II_2 — V_{6_5} — I — V_2 ⟶ V_6 — V_2 ⟶ IV_6 — II_{4_3} — V_9 — I

51) I — V_6 — V_{4_3} ⟶ VI — II_{4_3} — V — V_{4_3} ⟶ III — VI_{4_3} — II_7 — V_9 — I

52) I — V_2 ⟶ IV_6 — II_{4_3} — VII_2 — V_2 ⟶ III_6 — VI — II_{4_3} — I_{6_4} — V_9 — I
(K_{6_4})

53) I — VII_7 ⟶ II — V_{6_5} ⟶ III — V_2 ⟶ VI_6 — VI — II_{4_3} — V_9 — I (dur)

54) I — VI — IV — V_{4_3} ⟶ III — V_{4_3} ⟶ II — II_7 — I_{6_4} — VII_7 ⟶ VI — $II^c_{4_3}$ — V_9 — I (dur)
(K_{6_4})

55) I — II_2 — V_{6_5} — I — V_2 ⟶ V_6 — V_2 ⟶ (IV) $IV^*_{6_5}$ — II_{4_3} — V_9 — I

56) I — V_6 — V_2 ⟶ (IV) $IV^*_{6_5}$ — V_2 ⟶ (II) II_{6_5} — V_{4_3} — (III) III_7 — VI_{4_3} — II_7 — V_{4_3} — I^6 (dur)

57) I — I_2 — V_2 ⟶ (IV_6) $IV^*_{6_5}$ — $II^c_{4_3}$ — V — VII_7 ⟶ VI — VII_{4_3} ⟶ III_6 — VII_7 ⟶ V — V_9 — I

58) I_7 — VII_7 ⟶ II — II_2 — V_{6_5} — I_2 — VI_7 — II_2 — V_{6_5} ⟶ VI — $IV^*_{6_5}$ — $II^{(r)}_{4_3}$ — V_9 — I (dur)

59) I — V_6 — V_{4_3} ⟶ VI — V_2 ⟶ III_6 — V_2 — I_6 — $I^*_{6_5}$ — IV^*_2 — $II^{(r)}_7$ — V_{4_3} — I (dur)

60) I^6 — V_2 ⟶ IV_6 — $IV^*_{6_5}$ — V_{6_5} ⟶ $VI_{(2)}$ — II_{6_5} — VII_{4_3} — I

61) I — V_{6_5} — I^*_2 — II_{4_3} — V_7 — $I^*_{4_3}$ — V_2 ⟶ $II_{6_{(5)}}$ — V_2 — I_{6_5} — V_{4_3} — III_2 — VI_{6_5} — V_2 ⟶
⟶ V_{6_5} — I

62) I — V_{6_5} ⟶ II — II_2 — V_{6_5} — I^*_2 — $IV^*_{6_5}$ — $II^{(r)}_{4_3}$ — I_{6_4} — VII_7 ⟶ VI — III_6 — III_7 — V_{4_3} ⟶
(K_{6_4})
⟶ II_7 — $V^{(-5)}_{4_3}$ — I

63) I — V_{4_3} ⟶ VII — V_2 ⟶ III_6 — V_{4_3} ⟶ IV — VII_7 ⟶ $V^{(r)}$ — V_2 — $III^{(s)}_7$ — VI_{4_3} — II_7 — V_{4_3} — I (moll)

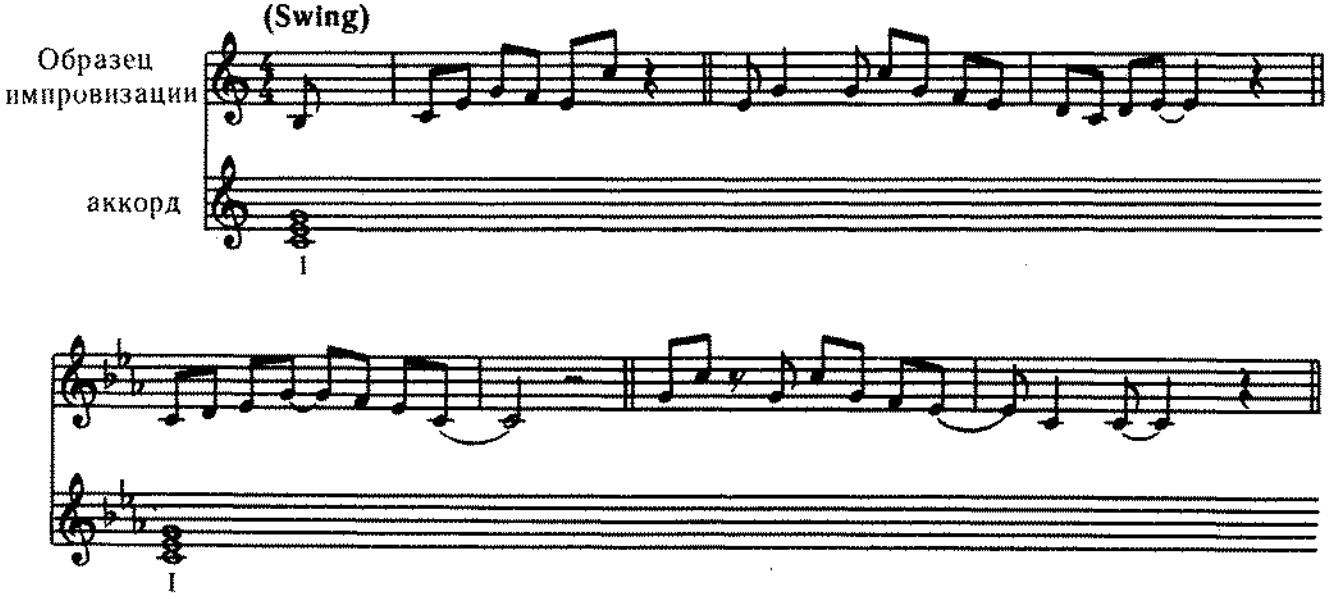
ИМПРОВИЗАЦИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ. ВАРИАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ ЗАДАННОЙ ФРАЗЫ

Одной из форм творческих заданий является импровизация мелодии на основе звучания одного аккорда (позже — гармонического оборота из двух, трех и более аккордов), подготавливающая к импровизации на определенную фразу или тему. Этот вид упражнений вырабатывает навык быстро охватывать сознанием музыкальные структуры, предслышать мелодические обороты собственной импровизации. Такие занятия следует проводить планомерно на каждом уроке, предлагая их в качестве ладотональной настройки и распевки. В процессе работы над импровизацией следует добиваться от учащихся структурной и ритмической четкости построений. Так, мелодический оборот на основе звучания одного аккорда должен иметь форму музыкальной фразы; на два, три или четыре аккорда — фразы или предложения; схема из 6—8 и более аккордов может иметь форму периода. Предлагая аккорд или аккордовую последовательность для импровизации, преподаватель должен сыграть ее в определенном ритме, темпе, разнообразить фактуру, тем самым стимулируя учащихся к сочинению мелодического построения. Импульсом к импровизации может

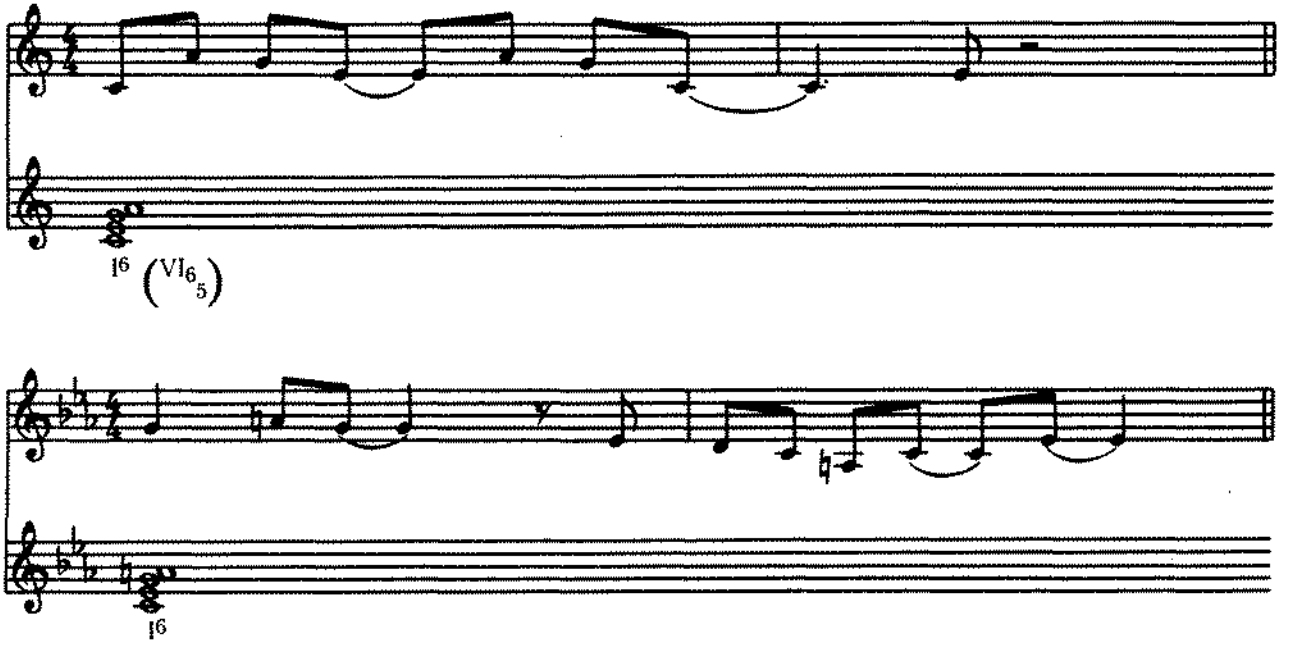
служить также образец импровизации, предложенный преподавателем. При построении импровизации необходимо применять проходящие и вспомогательные звуки, задержания и предъемы к тонам заданного аккорда.

Предлагаем следующий порядок усвоения аккордов как основы импровизации мелодических построений. Для удобства все образцы поданы в тональностях *до* мажор и *до* минор.

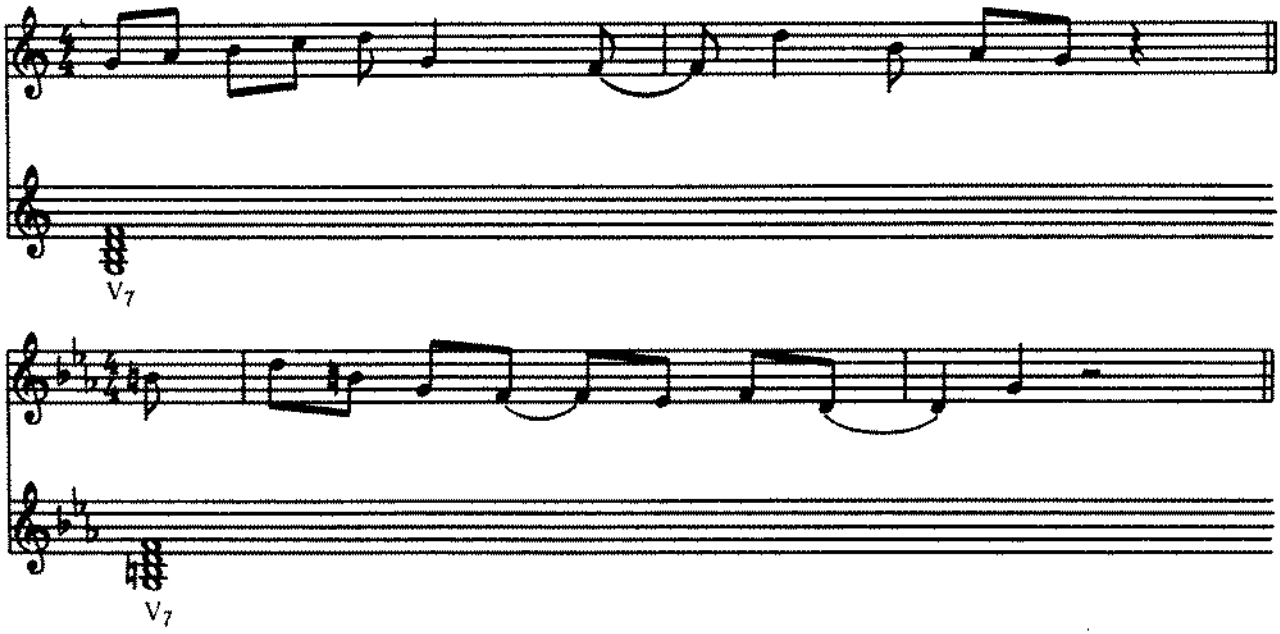
1. Мажорное и минорное трезвучия и их обращения (оба аккорда в значении тоники — Т):



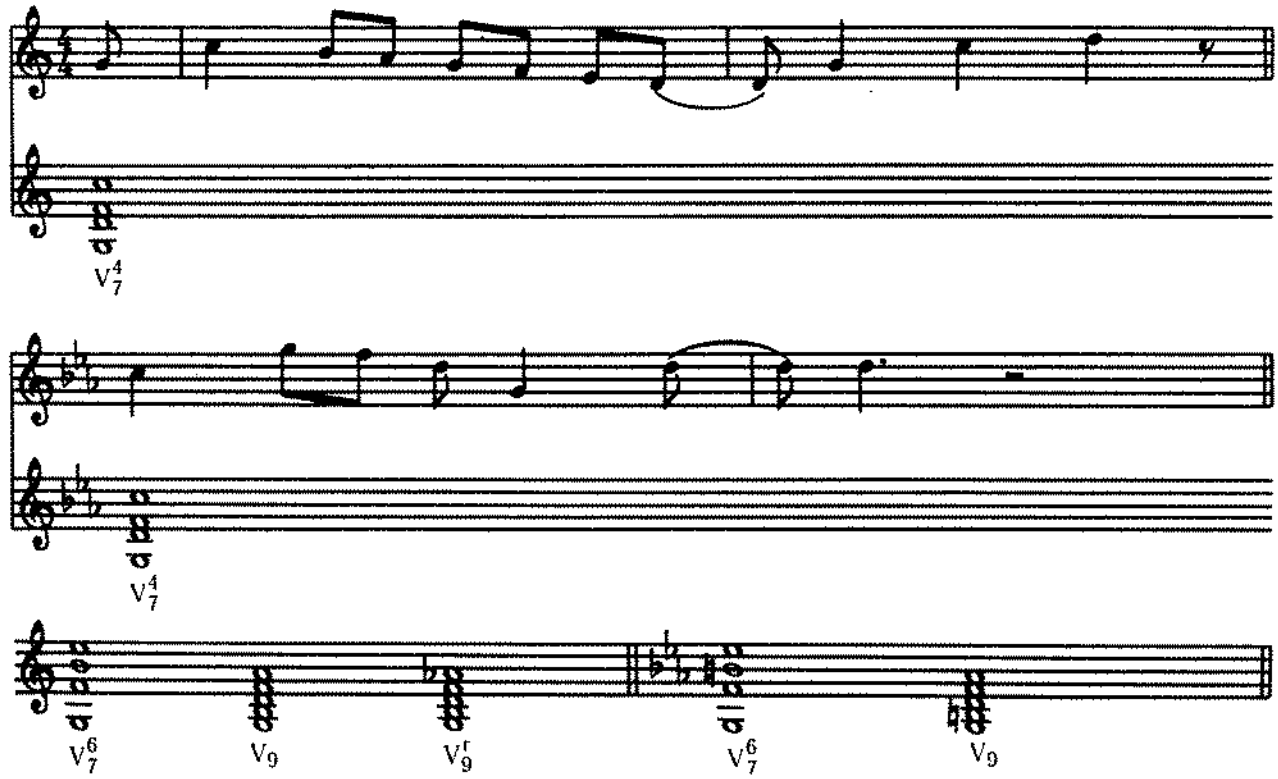
2. Мажорное трезвучие с секстой; минорное трезвучие с секстой (Т):



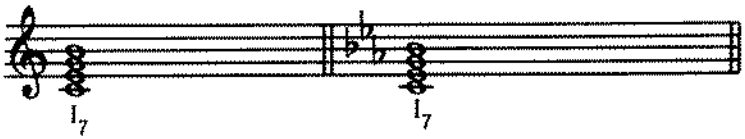
3. Малый мажорный септаккорд (D_7) и его обращения):



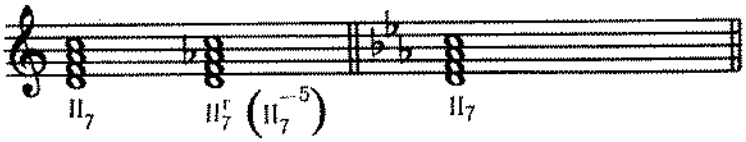
4. Аккорды, возникшие как усложнение так называемыми надстроечными тонами над основной функциональной базой аккорда: квартой (V_7^4), секстой (V_7^6), ноной (V_9):



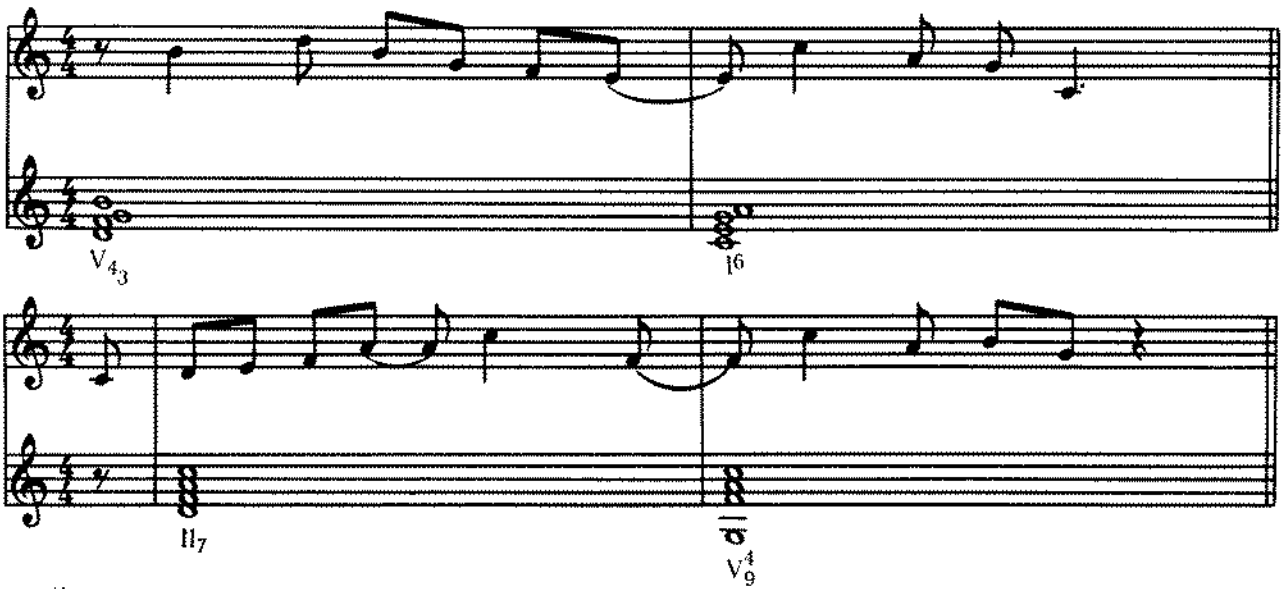
5. Большой мажорный и малый минорный септаккорды и их обращения (Т):



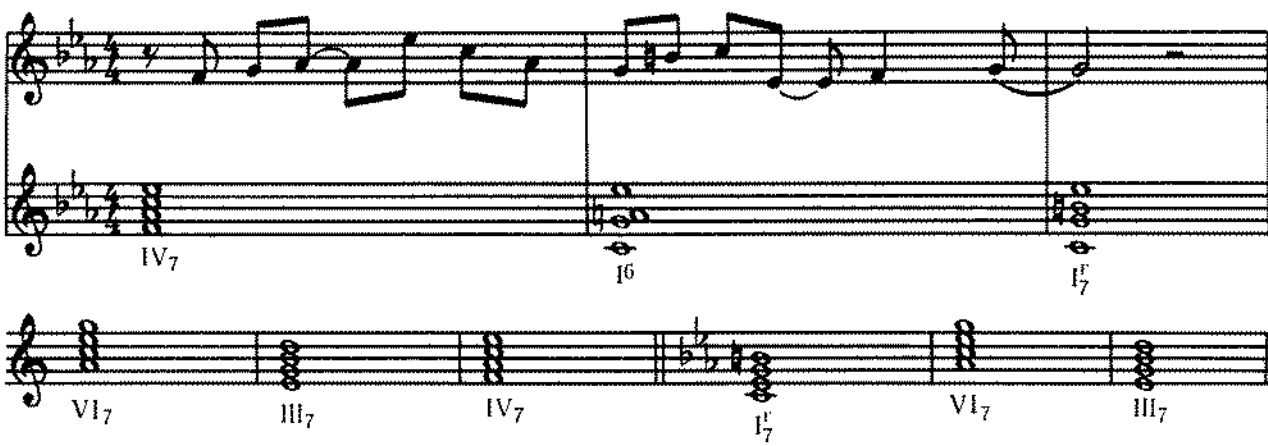
6. Малый минорный и полууменьшенный септаккорды (II7 натурального мажора и гармонического мажора и минора):



7. Последовательность указанных выше аккордов:



8. Другие аккорды:



9. «Парные» последовательности аккордов в различных функциональных соотношениях:

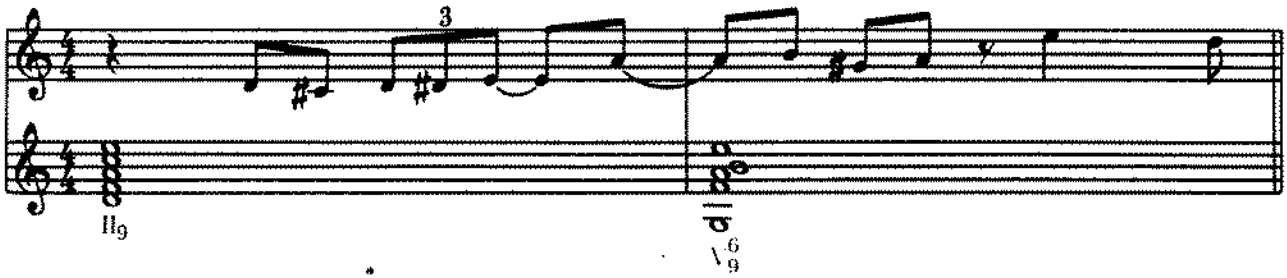
а) кварто-квинтовом (автентические и плагальные) — IV — I; VI — II; II — VI; III — VI; VI — III и т. д.;

б) терцовом — I — VI; I — III; V — III; IV — II и т. д.;

в) секундовом — III — IV; VII — I; II — I; V — VI и т. д.

При соединении септаккордов секундового соотношения желательно пользоваться различными типами голосоведения: противоположным, косвенным, а также прямым. Последний особенно свойствен гармонии эстрадной и джазовой музыки.

Когда неаккордовые диатонические звуки (проходящие, вспомогательные, предъемы и задержания) будут усвоены достаточно прочно, следует переходить к использованию хроматических (вводнотоновых) опеваний аккордовых тонов: основных звуков трезвучия и надстроек — ноны, кварты (или ундецимы), сексты (или терцдецимы).



10. При переходе к импровизации на основе трех-четырехаккордовых последовательностей можно в каденсовые обороты, построенные на аккордах главных функций, вводить секундовые и терцовые соотношения аккордов, например: VI — II — V; II — V — I; VI — II — I; I — VI — II — V — I; I — VI — IV — II — V — I; I — VI — IV — II — I; I — III — II — V — I; I — III — II — V — I; I — III — V — I; I — VI — IV — I; I — IV — II — V; I — II — III — I; I — II — IV — VI — I и т. д.

Описанную форму творческих упражнений лучше всего применять в качестве распевки и ладотональной настройки, то есть как подготовительное упражнение перед пением по нотам или музыкальным диктантом.

* * *

Для развития творческих способностей очень важен навык разработки мотива (фразы) — интонационной основы темы, которая несет в себе определенную смысловую нагрузку. Упражнением, подготавливающим к построению развернутой импровизации, является вариационное развитие заданной фразы. Эти упражнения можно проводить в виде диалога: преподаватель поет или играет основную фразу, заранее вызванный учащийся отвечает вариацией на нее. Остальные ученики также могут принимать участие, по очереди воспроизводя свой вариант обработки заданной фразы.

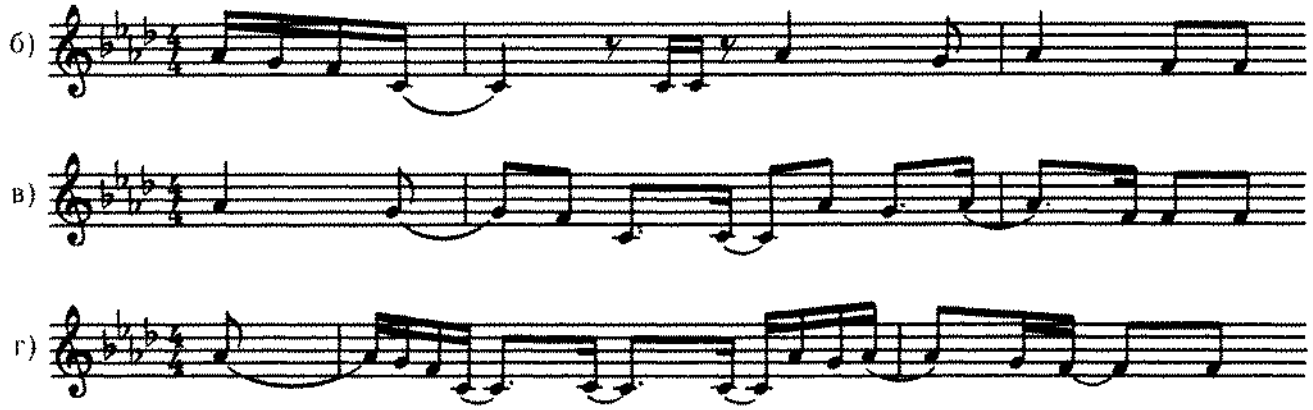
Способы варьирования музыкальной фразы.

1. *Метроритмическое варьирование* — звуковысотные соотношения мелодического построения сохраняются, но меняется (активизируется) ритмический рисунок мелодии.

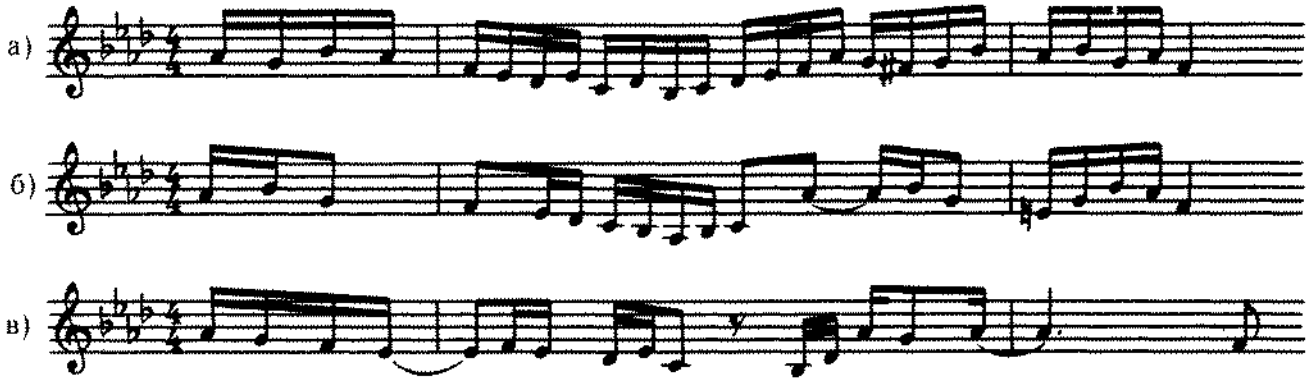
Данная фраза:

И. Шамо. «Незабудка»

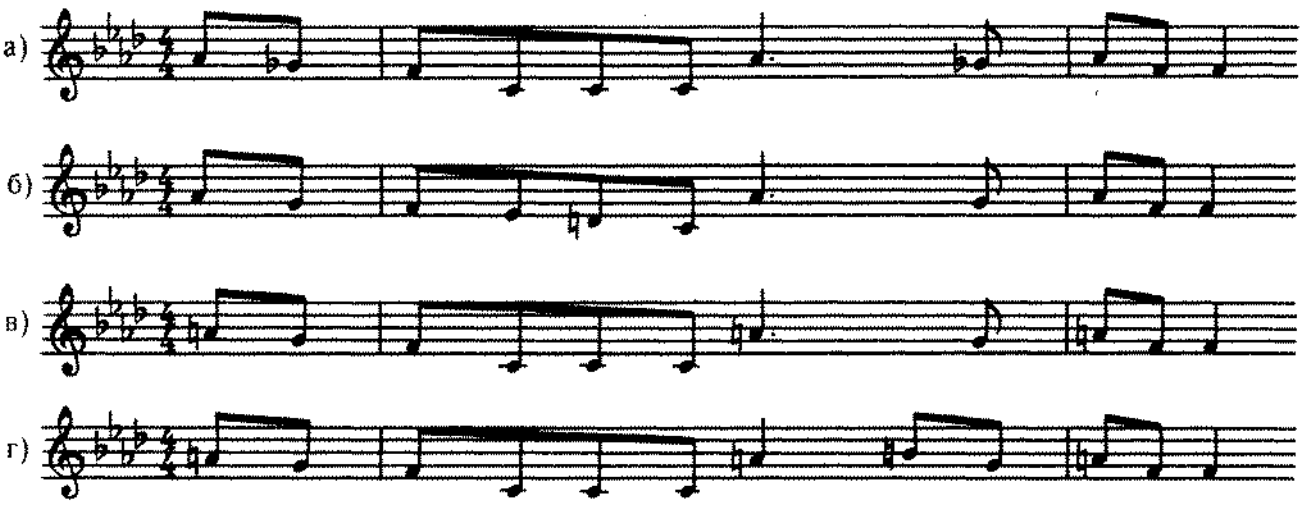
Ритмическое варьирование:



2. *Фигурационное варьирование* — фраза получает развитие благодаря применению проходящих, вспомогательных звуков, задержаний и предъемов к основным звукам мелодии.



3. *Ладовое варьирование* — преобразование ладовой структуры мелодии; стабильными остаются звуковысотные отношения.

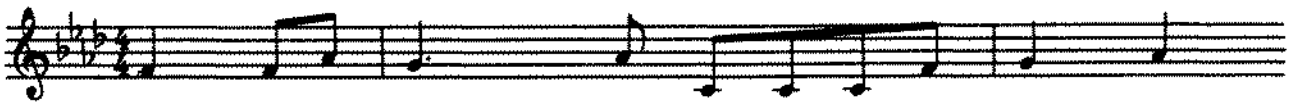


4. *Приемы контрапунктических изменений* — фраза исполняется в зеркальном, ракоходном, зеркально-ракоходном вариантах [5].

Зеркальное проведение:

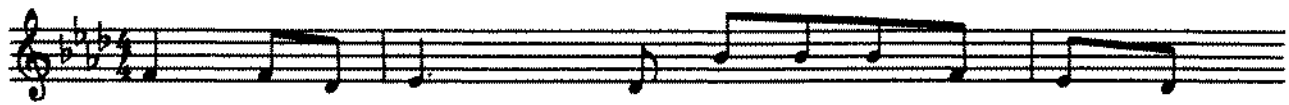
Ракоходное проведение в исходном ритме:

Ракоходное проведение в ракоходном ритме:



Зеркально-ракоходное проведение в исходном ритме:

Зеркально-ракоходное проведение в ракоходном ритме:



Когда группа в целом хорошо усвоит каждую из предложенных форм развития заданной фразы, можно перейти к «комбинированным» вариациям, объединяя, например, ладовое и ритмическое варьирование:

контрапунктическое и фигурационное:

ладовое, ритмическое и фигурационное:

и т. д. Материалом для вариационного развития могут служить начальные фразы музыкальных примеров первой части пособия.

[5] Так как четвертый вид варьирования достаточно сложен, исходная фраза для контрапунктических преобразований должна быть интонационно яркой и лаконичной.