

Nina AFONINA  
The practice note  
on the analytical solfeggio

Нина АФОНИНА  
Аналитическое сольфеджио  
(заметки практика)

Сольфеджио — одна из самых многоаспектных учебных дисциплин по разнообразию стоящих перед ней задач и методов работы. Аналитическая деятельность учащихся, отвечающая необходимости развития разных сторон слуха и памяти, — неотъемлемая часть этой работы. Предлагаемые заметки — не заявка на новый вид дисциплины; они вызваны желанием привлечь внимание к аналитическому аспекту сольфеджио, поделиться некоторыми наблюдениями, возникшими в преподавательской практике<sup>1</sup>.

Корифеи Ленинградской — Санкт-Петербургской сольфеджийно-теоретической школы — Галина Робертровна Фрейндлинг, Борис Александрович Незванов, Арон Львович Островский — уделяли постоянное внимание аналитической работе слуха. Многие музыканты старшего и среднего поколений осваивали сольфеджио по учебникам А. Л. Островского. Наряду со своими коллегами, он заложил фундамент современного преподавания сольфеджио в среднем и высшем звене обучения: и своей практической деятельностью, и учебными пособиями, теоретическими трудами. Из наиболее важных идей Островского назову известную среди педагогов-практиков концепцию преодоления ладовой инерции в процессе воспитания слуха и, возможно, менее известную методику преодоления метрической и ритмической инерции<sup>2</sup>. Разработанные им приемы давали развитию

The article focuses on the analytical aspect of solfeggio as a musical discipline and its multiple roles in the educational process. The author attracted reader's attention to the certain methods for research of materials and techniques of the auditory analysis, which include the comprehension of the musical themes' roots and their syntax and comparison of theme's variants in development.

**Keywords:** solfeggio, analysis, harmony, musical syntax, musical theme, A. L. Ostrovsky.

В статье рассматривается аналитический аспект дисциплины «сольфеджио» и его многообразные функции в учебном процессе. Внимание привлекается к принципам отбора материала, отдельным методам и приемам слухового анализа, среди которых — осмысление интонационных истоков темы и ее синтаксического строения, сравнение ее вариантов в развитии.

**Ключевые слова:** сольфеджио, анализ, гармония, музыкальный синтаксис, музыкальная тема, А. Л. Островский.

слуха определенное направление, способствовавшее освоению музыкальной лексики XX века. Отвергая немалый (и замечу — «удобный» для инерционного преподавания) массив интонационно «мертвых» инструктивных упражнений для пения и диктанта<sup>3</sup>, на который и по сей день опирается ряд российских и особенно зарубежных сольфеджийных школ, Островский значительно обновил фонд музыкального материала для разных форм работы (слухового анализа, пения, диктанта).

Внимание к аналитическому аспекту сольфеджио отчасти объясняется двумя названными тенденциями, идущими из школы Островского: это главенствующая в обучении роль «живого» (не инструктивного) музыкального материала и стремление направить слуховое развитие учащихся на овладение некоторыми закономерностями музыки XX века. В процессе педагогической работы приходит также осознание важности данных установок для последующего обучения студентов — например, в курсе анализа музыкальных произведений.

Не существует никаких профессиональных ограничений для того, чтобы следовать названным общим положениям при обучении сольфеджио: студентам любого факультета, любой музыкальной специальности важно работать именно с высокохудожественным музыкальным материалом и осваивать современный (в широком смысле) музыкальный язык. В моем случае речь идет

<sup>1</sup> Доклад на эту тему прочитан автором 11 ноября 2015 года в Санкт-Петербургской консерватории в рамках Научно-практического семинара «Сольфеджио: вчера, сегодня, завтра (к юбилейной дате А. Л. Островского)».

<sup>2</sup> Приведу названия разделов одной из ведущих методических разработок автора [3]: «Музыкально-стилистические основы воспитания слуха», «Ритмическое воспитание», «О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки». Помимо этого, в специальных разделах учебных пособий по сольфеджио для пения — авторских, а также созданных совместно с Б. А. Незвановым либо с С. Н. Соловьевым и В. П. Шокиным — Островский помещал детальные методические указания для педагогов и учащихся.

<sup>3</sup> В учебных пособиях по сольфеджио Островского все же имеются разделы с инструктивным материалом, но в контексте основного массива фрагментов из музыкальных произведений они, в особенности звукоядные построения различных ладов, имеют значение как модели тех или иных мелодических построений, то есть в конечном счете опираются на музыку.

о студентах отделения духовых и ударных инструментов оркестрового факультета: это музыканты-практики, чей уровень знания музыки и творческая инициатива в последние годы заметно возросли. Специально для них мной разработан комплексный курс «Сольфеджио. Гармония»: его специфика состоит в параллелизме теоретических тем и слухового освоения учащимися некоторых их аспектов, при направленности на стилистику широко понимаемой современности [1]. Излишне говорить, что при такой постановке задач обучающая роль аналитической работы только возрастает. В чем она состоит на практике?

Предваряющей обучение, важнейшей задачей педагога является отбор музыкального материала. Это непростая задача, и при ее решении приходится учитывать разные обстоятельства, в первую очередь — объем учебных часов сольфеджио, постепенно сокращаемый в течение последнего ряда лет. В настоящее время сольфеджио преподается на первом курсе духового отделения в объеме 68 часов групповых занятий. Тем не менее, несмотря на дефицит учебного времени, нецелесообразно сразу же, с первых уроков и без подготовки вводить в сольфеджио компоненты лада, гармонии, свободной тональности, внетактового метра и т.д. К тому же важно, чтобы в процессе обучения были обозначены некоторые линии стилевой и жанровой преемственности — от музыки прошлого к музыке современности, ее отдельным ладовым, ритмическим, мелодическим, гармоническим и иным закономерностям. Поэтому в курс включаются произведения эпох Ренессанса, Барокко, классицизма и XIX века, что призвано воспитать представление об эволюционных процессах в музыкальном языке. Проблематика гармонии в ее полном объеме просто не вмещается в годичный курс сольфеджио (например, невозможно полноценно освоить все разновидности гармонических модуляций, энгармонические аккордовые разрешения, стилевые варианты свободной тональности и т.д.). Вообще далеко не каждый аспект музыкальной стилистики XX–XXI веков поддается слуховому анализу и нотной фиксации его результатов (прежде всего это — в разной степени — мелодика, ритм, фактурная и гармоническая вертикаль в музыке атональной, додекафонной, сериальной; микрополифония, сонористика и ряд других явлений). Желательно, но не всегда возможно выдержать принцип подбора материала только из сочинений для духовых/ударных инструментов или оркестровых фрагментов с участием данного инструментария<sup>4</sup>.

По всем этим причинам преподаватель на уроках сольфеджио касается явлений музыки XX века, как и отдельных тем гармонии, точно. Но эти «точки» необходимо сделать узловыми, чтобы в работе над предна-

значенными для них примерами вырабатывались новые и применялись уже полученные слуховые аналитические навыки. Здесь преподавателю есть на что опереться: сама природа музыки побуждает выйти за пределы одной только мелодии, одного фрагмента в широкий мир их интонационных истоков, стилевых и жанровых ассоциаций. В плане теоретической методологии основой здесь является концепция музыкальной темы (тематических функций) Е. А. Ручьевской [4]. «Сольфеджийное» преломление идеи внетекстовых тематических функций — в форме вопросов, задаваемых вузовской аудитории, — побуждает апеллировать к музыкальности и тезаурусу студенческой группы, постепенно их развивая и обогащая. Так формируется определяющее условие слухового анализа: стремление сориентировать студентов в интонационных истоках темы, очертить их круг и тем самым сконцентрировать внимание как на общих, так и на особенных качествах и свойствах темы, предлагаемой для слухового анализа. В идеале это должно стать для студентов основой при общении с музыкальным произведением в рамках любой дисциплины. Излишне повторять, что взыскательно подобранные музыкальные примеры, в дальнейшем — их своеобразная «перекличка» (об этом ниже) имеют решающее значение.

Следующее существенное для аналитического аспекта сольфеджио положение состоит в разработке преподавателем рационального баланса между использованием фрагмента и целостного произведения. Если в иных дисциплинах — анализе музыкальных произведений, истории музыки — учащиеся имеют дело с целостными сочинениями малой и крупной формы, с циклами, то в сольфеджио (а также — гармонии, нередко полифонии) они оперируют отрывками, короткими построениями. Существующие учебные пособия для пения, слухового анализа, диктанта составлены из фрагментов, так как необходимо показать отдельные образцы, примеры в достаточном количестве (что демонстрирует их стилевую, жанровую, языковую характерность и дает возможность выработать конкретные навыки интонирования и слухового анализа). Вынужденный работать с фрагментами, преподаватель может одновременно прибегать и к озвучиванию произведения (части цикла) целиком. Совместное аналитическое слушание именно на уроке важно возможностью совместного с преподавателем аналитического обсуждения. В аспекте интонирования фрагменты (одно-, двух- и многоголосные) из сборников для пения могут быть дополнены — и это широко практикуется в сольфеджио — русским романсом и австро-немецкой Lied, песней, арией и ансамблем, хоровой музыкой разных стилей, отобранными в соответствии с изучаемой темой. Это не только существенно

<sup>4</sup> Обзор существующих учебных пособий по сольфеджио не входит в задачу данных заметок. Но в связи со сказанным нельзя не упомянуть вышедшее недавно пособие Т. А. Литвиновой «Тембровое сольфеджио. Учебное пособие для развития тембрового слуха» [2]. Это пособие практически полезно своей высокой концентрацией тщательно отобранных автором и сгруппированных по тембрам фрагментов классической и современной музыки, отталкиваясь от которых, преподаватель может далее компоновать фрагменты и целостные произведения по своему усмотрению.

для осмысления и дальнейшего запоминания, например, мелодии в контексте авторской фактуры и гармонии (что невозможно при пении по одной мелодической строке), но и побуждает к гармоническому, ритмическому, фактурному анализу. Сложнее дело обстоит с инструментальной музыкой. Вокализовать инструментальное сочинение не всегда целесообразно, прежде всего потому, что для восприятия нивелируется его тембровая характеристика. К тому же, если учащиеся музыкального, дирижерско-хорового и ряда инструментально-исполнительских факультетов могут практиковать на сольфеджио, например, пение инструментальной фуги, то студенты-духовики, чья специальность связана с дыхательным аппаратом, должны обращаться с ним достаточно осторожно, не допускать «вокальной» перегрузки. Для них оптимально воспроизводить целостное сочинение в качественной аудиозаписи.

Развернуть собственно аналитический процесс позволяет почти каждая форма сольфеджийной работы. Базовые темы гармонии, как правило, применяются (по ходу изучения тем) к произведению и для пения, и для слухового (устного и письменного) анализа. К ним относятся: обусловленные художественной задачей, стилем и жанром произведения склад и фактура, виды фактурных планов; ритмические, метрические и темповые признаки; различные ладовые и гармонические параметры. Существенно требование конспективно зафиксировать обсужденные совместно с педагогом наблюдения — на них будет удобно опираться при изучении последующего материала.

Очень важен для сольфеджио музыкально-синтаксический анализ. Хотя тема «Синтаксис» не изучается в гармонии, на уровне общих представлений она знакома студентам. Уточнение в нее вносит тема «Фактура» (первая в курсе гармонии), где рассматриваются виды фигураций (наряду с известной студентам мелодической фигурацией, также гармоническая, ритмическая и смешанная). С расширением своего значения до синтаксического фигура (элемент фигурации) может продуктивно использоваться и в сольфеджио, и в гармонии<sup>5</sup>. Синтаксический аспект анализа всегда востребован в диктанте, его разных формах (обычном полном, частичном — ритмическом, гармоническом, в комбинированных формах). Так, он может быть самостоятельной стадией записи диктанта: первой (посредством синтаксических лиг) или завершающей (с заданием отметить лигами или скобками в несколько «этажей» в записанном фрагменте возможные мелкие и мельчайшие мотивы, фигуры, фразы). Дальнейшее (после слухового анализа элементов фрагмента и его синтаксиса) пение или обязательное прослушивание с нотами (оркестровых образцов — с партитурой) приводит, при запланированном на это времени, ко второму кругу анализа — уже целого произведения,

но, разумеется, в контексте пройденных в курсе тем. С точки зрения синтаксиса здесь уместно, в частности, сравнить обозначенные в нотах и записанные студентами лиги, выявить различие и объяснить его причины; к ним нередко относятся исполнительские особенности поставленных в нотации лиг: обусловленность их дыханием при игре на духовом инструменте либо ведением смычки — на струнном. Но также важно, чтобы студенты осознали вариантность мелкого синтаксиса, отмеченную в аналитическом задании, и обобщенный характер авторской (редакторской) нотации в части расстановки лиг. Синтаксический анализ незаменим при обращении к музыке XX века с ее свободным переменным метром и внетактовой ритмикой, нередко оказываясь единственным инструментом, позволяющим ориентироваться во временной организации произведения.

Одна из задач сольфеджио — заложить в память учащегося такие модели, музыкальные темы высокой художественной ценности, с которыми в дальнейшем он мог бы сопоставлять образцы иной музыки, понимая ее интонационный состав и генезис. Так, например, в разных формах слухового анализа могут фигурировать не просто отдельные мелодии или фрагменты сочинений, но серии, группы музыкальных тем, родственных по жанру, стилю либо перекликающихся по иным признакам. Назову несколько таких «групп»: 1) Бетховен, ре-минорная кульминация из Вступления Второй симфонии — Бетховен, тема главной партии I части Девятой симфонии; 2) Бетховен, первая тема II части фортепианной сонаты № 8 — Бетховен, первая тема III части Девятой симфонии; 3) Бетховен, первая тема Финала Третьей симфонии — Паганини, тема 24-го каприза — Рахманинов, ее перегармонизация в вариациях на тему Паганини — Пендерецкий, вариации на тему Паганини (фактурное, тембровое, гармоническое изменение); 4) Бизе, мелодия 2-й части (припева-дополнения) Хабанеры из оперы «Кармен» — Брамс, тема главной партии I части Четвертой симфонии — Шостакович, тема побочной партии Пятой симфонии<sup>6</sup>; 5) Сен-Санс, тема припева (2-й части) Арии Далилы «Открылась душа» (*Mon cœur s'ouvre à ta voix*) из оперы «Самсон и Далила» — Дебюсси, тема флейты из «Прелюда к слепополуденному отдыху фавна». Пары к последнему примеру составляют (порознь) тема скрипичного соло из «Шехеразады» Римского-Корсакова, флейтовая тема I части «Фонтанов Рима» Респиги. Примеры можно умножить. Подобные сопоставления содержат богатые возможности для сравнительного слухового анализа; они, среди прочего, помогают в осмыслении музыкально-стилевых различий.

Рассмотрим группу примеров, предназначенных для аналитико-слухового освоения конкретной темы: хроматизм и реализуемые в нем тонально-ладовые закономерности. Здесь уместны музыкальные фрагменты

<sup>5</sup> Теоретическое обоснование форм мелкого синтаксиса см. в «Классической музыкальной форме» [5] и других трудах Е. А. Ручьевской.

<sup>6</sup> Эта группа отдаленно перекликающихся тем фигурировала в лекциях А. С. Стратиевского по музыкальной литературе, прочитанных им в 1960-х годах в музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова.

(на следующем этапе прослушивается и анализируется все сочинение), начинающиеся с вершины-источника и содержащие волнообразные мелодии с разного вида альтерацией. В развернутой теме Арии Далилы (в ее второй части), взятой в качестве двухголосного комбинированного (с записью гармонической цифровки) диктанта, сначала характеризуется ее лирико-кантильный характер «арии обольщения», с типичными для романтизма эмоционально «заряженными» волнами секвенционных нарастаний, чувственными хроматизмами, по-восточному роскошной альтерацией мелодии и гармонии. В отношении структуры отмечается стихоподобная квадратность темы и наличие точных и секвентных повторов, позволяющих, в частности, запомнить (и воспроизвести синтаксической схемой с фиксацией дробления во второй половине темы) значительный по протяженности раздел. Наводящие вопросы по ходу последующих прослушиваний направляют внимание учащихся на различие гармонии в кадансах малых предложений и заострение ладовых тяготений в альтерированных звуках мелодии.

Через некоторое количество уроков, соответственно новой теме, в качестве диктанта (либо для устного слухового анализа) берется флейтовая мелодия Дебюсси из «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна». Внимание направляется на сравнение с мелодией Сен-Санса, отмечается характерный рисунок «французской» по духу мелодии (можно вспомнить также «Хабанеру» Бизе из оперы «Кармен»); начало от звука той же высоты, что и в арии Далилы (*cis*, энгармонически равный *des*). Далее выявляются отличия от вокальной романтической кантилены Сен-Санса: в музыке Дебюсси — инструментальная мелодия-наигрыш, с интонациями вначале пасторальной, затем песенной природы; ее ритм лишен инерции (не связан с поэтическим текстом), контраст в ритмическом рисунке имеет природу импровизационного наигрыша. Существенно отличие в характере хроматизма: рассматривается микромелодический состав нисходящего хода, «переливающийся» с до-диеза на большую секунду вниз (диатонически) и затем хроматически соскальзывающий к опоре на низкую терцию; важно и отличие от мелодии Сен-Санса в восходящем обороте: он, в окончании уже вводнотоновый (к *cis*), сначала идет по звукам чуть ли не соль-мажорной диатоники ( $g - a - h - c =$  он же *his*). Итоговый вывод по этому фрагменту темы: тональное мышление Дебюсси проявляется в мелодии через ладовый синтез романтической по генезису альтерации, диатоники с ладовой переменностью и средств мажоро-минора (свою роль играет переменность мелодических опор *cis - g - cis - g - cis - e - ais...*). Перед прослушиванием с партитурой слуховой анализ нацеливается на поиск в музыке других — тонально, гармонически и ладово измененных — вариантов основной темы, что позволяет обнаружить удивительные ладовые модификации (начала от разных ступеней, хроматические варианты в разном интервальном объеме, наконец, последний обобщенный мотив у арфы — с миксолидий-

ской ступенью, подтверждающий начальную догадку о двойственности ладовой окраски темы).

Последний пример демонстрирует еще один аспект сольфеджийного анализа, связанный уже с внутритекстовыми функциями тематизма. Он состоит в слуховой (устной либо письменной) оценке *изменения* материала в его развитии. Подвергаются осмыслению фактурные, звуковысотные, ладовые и гармонические, ритмические, тембровые свойства темы в ее преобразованных проведениях, сжатие или расширение ее начальной синтаксической структуры. Один из примеров — мелодия главной партии I части Пятой симфонии Прокофьева (либо мелодия с басовым голосом) в трех ее экспозиционных мелодико-гармонических вариантах. Пример позволяет сделать слуховой анализ чисто мелодической либо мелодико-гармонической (при двухголосии) модуляции, на основе почти неизменного ритмического рисунка. Вариант темы в грандиозных нарастаниях Коды этой части добавляет возможность осмысления героико-эпической модификации главной темы и роли в этом процессе контрлиний многоголосия, усложненной аккордовой вертикали, мажоро-минора, обогащения тембра. Вариантный мелос побочной партии I части Шестой симфонии Прокофьева (четыре предложения с общим тематическим ядром и кадансом, но разными продолжениями) также предполагает активный слуховой анализ-сравнение. Благодарный материал для сравнительного слухового анализа можно найти в форме вариаций. Такова, например, IV часть Восьмой симфонии Шостаковича (сложноладовая структура темы-пассакалии, контрастное, тонально усложненное двухголосие в первой вариации, далекие варианты на основе ладового «каркаса» темы в производных мелодиях валторны, флейты). Музыка Финала Второй фортепианной сонаты Шостаковича дает возможность слухового сравнения темы (для диктанта — ее первого предложения) и ряда вариаций. Анализ лада в одноголосном изложении лирико-монологической (в начале) темы, с характерными для композитора низкими ступенями и мотивно-фразовым синтаксисом песенной природы, сравнивается затем с ее остранением, перерождением в механических ритмах 3-й и 4-й вариаций. Почти полная неизменность высоты звуков мелодии при остиной выровненности ритма помогает сориентироваться во время слухового анализа и обнаружить переосмысление песенно-асимметричного, свободного синтаксического «дыхания» темы в обезличенный остиной «поток» фигур, разрушивший вокальные по природе мотивы.

Может возникнуть вопрос: не является ли аналитический аспект теоретической перегрузкой курса, решающего задачи слухового воспитания? Ведь в области самой «техники» слухового анализа высказанные наблюдения не содержат ничего принципиально нового, неизвестного преподавателю сольфеджио. На практике, однако, вся теоретическая «материя» возникает

по ходу работы, анализ не только не мешает, перегружая ее, но помогает, проясняет «атомарную» музыкальную структуру. Зато при дальнейшей работе, когда уже сформированы аналитические навыки, освоены способы слышания и слушания музыки, можно на них опираться. Например, позволить себе провести с группой некий промежуточный тест, назвав его «Ладовые (в иных случаях — гармонические или ритмические, фактурные) особенности в следующих темах...» или «Приемы фактурного развития в следующих произведениях...» (из числа обсужденных на уроке). Примеры подобных вопросов

легко умножить. Использование этих и аналогичных способов проверки невозможно без последовательного проведенного аналитического осмысления музыки. Но гораздо важнее то, что делает аналитический аспект сольфеджио стержневым. Вероятно, не будет преувеличением сказать, что аналитическая работа на сольфеджио — не только основа развития музыкального слуха, но и процесс музыкального познания, без которого невозможно ни профессиональное обучение, ни профессиональное совершенствование музыканта любой специальности.

### Литература

1. Афонина Н. Ю. Программа комплексного курса «Сольфеджио. Гармония» по специальности «Инструментальное исполнительство. Духовые инструменты». СПб.: СПбГК, 2005. 29 с.
2. Литвинова Т. А. Тембровое сольфеджио: Учебное пособие для развития тембрового слуха. Ч. 1. СПб.: Союз художников, 2013. 139 с.
3. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Пособие для педагогов. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1970. 296 с.
4. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
5. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. 2-е изд. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. 299 с.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте (musicus\_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносах — 10. **Межстрочный интервал** — полторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, ". **Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.