

дії до автоматизму, тобто отримав необхідні вокальні навички, стверджуємо, що тільки такий учень зможе повністю зануритися у творчість.

Список використаної літератури :

1. Доліво А. Співак і пісня / А. Доліво. Москва: МУЗГИЗ. – 1948. – 252 с.
2. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991 – 88 с.
3. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 93 с
4. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – Київ, 1971.

УДК 781.4 (476)

5. Павелків Р. В. Загальна психологія. Підручник. – К.: Кондор, 2009. – 576 с.

7. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу: Навчально-методичний посібник для студентів мистецького факультету. – Кіровоград: КДПУ, 2005. – 80 с.

8. Шуляр О.Д. Методичні поради з питань організації самостійної роботи студентів з сольного співу, вокальної майстерності та постановки голосу (на допомогу співакам - початківцям) / Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – 2017. – 89 с.

9. Stoloff B. Vocal improvisation (Techniques scat) / Bob Stoloff. – New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1972. – p. 130.

Пескин А.Б.

(Гродно, ГрГУ ім. Я.Купалы)

ОБ ОСНОВНЫХ СИСТЕМАХ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ИХ ФАКТУРНОМ ВОПЛОЩЕНИИ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Историческая эволюция феномена звуковысотной организации музыкального материала высветила с одной стороны, формы взаимодействия устойчивых и неустойчивых звуков в условиях мажора и минора, т. е. «гармонической тональности», а с другой – формы согласования тонов в условиях ладов, отличных от мажора и минора, т. е. в контексте диатонической и хроматической модальности. Так как в музыке второй половины XX века тональность и модальность представлены в новом облике, считаем целесообразным вводить в научный обиход понятия «новотональные» и «новомодальные» системы [2]. В данной статье обратим специальное внимание на фактурное воплощение новотональных и новомодальных звуковысотных эталонов, которое, по нашему мнению, может функционировать в первичной и вторичной формах.

Первичные фактурные формы моделируют случайность возникновения звукосочетаний, что можно проследить в фольклорных образцах, а также на ранних этапах развития профессиональной музыкальной культуры. В основу первичных фактурных форм положена импровизационная природа взаимодействия элементов, в ряде случаев, не вписывающихся в слуховые стереотипы стройного звучания. *Вторичные фактурные формы* характеризуются через закономерности конкретного музыкального склада и прослеживаются в процессе многовековой композиторской практики.

Первичные и вторичные фактурные формы формируются на различных основаниях. В связи с условиями новотональных систем, отметим то, что поведение отдельных элементов фактуры, в известной мере, предсказуемо: движение голосов обнаруживается в контексте «гармонических

констант», а именно, автентических, плагальных или сложных гармонических оборотов, так или иначе обусловленных стремлением неустойчивых ступеней разрешиться в устойчивые. В условиях новомодальных систем, напротив, существует известная непредсказуемость взаимодействия элементов фактуры. Вертикаль часто оказывается результативной, обусловленной возможностями звукорядных ресурсов и характером мелодической линии, в связи с чем, становится актуальным само «поведение ладового звукоряда» (позиции модального тона и модально-окрашенных вертикалей, смены устоев, характера ладовой переменности и т.д.).

Последовательно рассмотрим эти категории на материале музыки белорусских композиторов второй половины XX века. Напомним, что первичные формы фактурного взаимодействия отражают специфику стихийного интонирования, в связи с чем, выделяем четыре дефиниции: параллелизмы, бурдонирование, гласообмен и гетерофония. Остановимся на первых двух из них, а именно, параллелизмах и бурдонировании.

Параллелизмы, как важнейший фактор первичного взаимодействия голосов, могут быть представлены, в частности, как простые и сложные, обнаруживающиеся, прежде всего, в условиях новомодальных систем.

Простые параллелизмы, т.е. последования интервалов или аккордов, тождественных по структуре, часто встречаются в произведениях белорусских композиторов второй половины XX века. Аналитические наблюдения показали, что параллелизмы такого рода прослеживаются, в частности, в условиях таких ладов, как *уменьшенный и обиходный*. Уменьшенный лад, гармонические характеристики которого, были

продемонстрированы в свое время в музыке Н. Римского-Корсакова, интересно представлен в балете Е. Глебова «Тиль Уленшпигель». Смысл композиторского подхода к структуре уменьшенного лада выявляется в образовании протяженных многозвучных лент периодически трансформирующихся интервальных и аккордовых вертикалей (нисходящее ленточное движение терциями как резонирование мелодической линии, движущейся по ступеням уменьшенного лада) («Фландрия»), движение параллельными квартаккордами по ступеням уменьшенного лада («Казнь», «Таверна»).

Большие возможности для применения параллелизмов таит в себе обиходный лад, широко представленный в музыке А. Бондаренко [1]. Интересно, что гармонический и фактурный фонизм гармонических вертикалей выстраивается в связи с текстом. Так, например, в части Литургии «Едиnorodный Сыне» движение параллельными октавами в сочетании с квинтовым бурдонированием возникает на основе обиходного лада, что придает особую силу и краску словам «Едиnorodный Сыне» и «Слове Божий». Параллелизм квинт в партиях теноров и басов особым образом высвечивает слово «святыя». В том же песнопении параллелизм терций в партиях баритонов и теноров представляет вертикализацию движения по звукам обиходного лада на стыке светлого и тресветлого согласий, что согласуется с кульминационной зоной на слове "Безсмертен".

Сложные параллелизмы, выражающиеся в одновременном сочетании разнонаправленных параллелизмов достаточно редкое явление, но, тем не менее, фрагментарно встречается в музыке белорусских композиторов второй половины XX века. Так, например, показателен хор В. Кузнецова «Поучения старца Зосимы», где первое поучение, основанное на технике соединения полиаккордов, демонстрирует одновременное движение параллельных секстаккордов в партиях женских голосов, как и параллельных трезвучий в партиях мужских голосов в разных направлениях. Данный параллелизм основан на созвучии двух гармоний (ля-мажорного и си-минорного трезвучий), которые соединяются в хоровой речитации, создавая выразительный тембровый эффект. Итогом этого взаимодействия становится образование вертикально-подвижной гармонии (термин С. Григорьева), то есть вертикальной перестановки фактурных пластов в условиях диатонического гексахорда с амбитусом «a-fis».

Бурдонирование – «форма первобытной полифонии, которая сыграла решающую роль в установлении определенных мелодических интервалов» [95, с.253]. Бурдонирование как первичная форма взаимодействия голосов, характерная, прежде всего, для фольклорных образцов, трансформировалось в компоненты музыкальной ткани, означающие длительное выдерживание звука, представлено в трех

основных разновидностях: тоновой, интервальной и аккордовой.

Тоновое бурдонирование, связанное с длительным выдерживанием или повторением одного или нескольких наиболее важных опорных звуков в ладовой структуре. Так, например, интересный пример бурдонирования представлен в заключительном номере «Роспев» из Литании на стихи С. Есенина «Русь святая» А. Мдивани, где в первой части выдержанный тон (исон), перемещаясь из одного голоса в другой, подчеркивает сферу эолийского «фа».

Интервальное бурдонирование с длительным выдерживанием или повторением заданной структуры может играть либо стабилизирующую роль, утверждая ту или иную ладовую формулу, либо, наоборот, нейтрализуя ладовые признаки. Так, в Первом антифоне А. Бондаренко интервальный бурдон, основанный на повторе чистой квинты, указывает на дорийское наклонение. Однако в результате пропуска третьей ступени дорийский «ре» по звуковому составу совпадает с миксолидийским ладом.

Аккордовое бурдонирование в условиях новых звуковысотных структур следует также рассматривать двояко: как фактор прояснения или нивелирования основных ладовых функций.

В этом плане показательны следующие образцы сочинений А. Бондаренко и А. Мдивани: в Первом антифоне из Литургии А. Бондаренко на заключительном слоге слова «многомилостив», введен аккордовый бурдон, представленный симметричным аккордом со звуковым составом «ре-ля- до-соль». Звуки этого бурдона, взятые в последовательности «ля-ре-соль-до» как бы намечают начала согласий обиходного лада от «ля», часто применяемого композиторами.

В хоре «Мамочка, моя» из цикла «Вясельныя песні» в отличие от А. Бондаренко, А. Мдивани в качестве бурдона использует мажорное трезвучие на первой ступени ионийского «до», которое с первых тактов является ладовой настройкой этого сочинения. В другом хоре из этого же цикла А. Мдивани «Запалі, матка, свечку» с 11 такта включает в музыкальную ткань уже более сложную бурдонирующую структуру: протянутый неполный пентаккорд, являющийся вертикализованной формой реализации лада.

Среди вторичных фактурных форм тезисно отметим две дефиниции - новотональный и новомодальный виды контрапункта, а также укажем на основные симптомы их фактурного воплощения.

Новотональный контрапункт: основные свойства и их воплощение в музыкальной практике

- *звуковысотная комплементарность* – взаимодополнение звуковысотных ресурсов участвующих голосов, зачастую приводящее к становлению двенадцатитоновости. Так, например, в прелюдии №4 А. Богатырёва формирование двенадцатитоновости происходит благодаря

контрапунктическому соединению темы и противосложения.

- *преобладание линейного начала над традиционной гармонической функциональностью*, которое обнаруживается в результате ослабления функции тоники и усиления роли мелодической линии. Например, в третьей части симфонии №3 Л. Абелиовича заметно сплетение мелодических линий, лишь отдаленно контролируемое гармонической функциональностью.

- *тенденция к усилению роли отдельного интервала и изменению его функциональных характеристик*. Показательна симфония №1 Г. Вагнера, которая начинается с остинатной интонационно-ритмической формулы, построенной на чередовании чистой кварты и тритона. Это сопряжение вносит модальный оттенок в хроматическую тональность (тритон в локрийско-фригийском преломлении), образуя ряд модификаций, связанных с ротацией отдельных элементов.

- *наличие системной тональной рыхлости* (3, с.448), выражающееся в функционировании мелодико-гармонических модуляций, которые в условиях гармонической тональности встречались достаточно редко. Новотональные системы утверждают данный прием как основной. Так, в прелюдии №23 А.Богатырева система звуковысотной организации основана на расширении звукоядного ресурса, в результате чего высвечивается своеобразная игра тональностей *cis-moll* и *C-dur*, реализуемая посредством движения голосов, а не введением общего и модулирующего аккорда.

Новомодальный контрапункт: основные принципы их реализация

- *комплементарность звукоядных сегментов*, т. е. взаимопроникновение звукоядных участков в голосах музыкальной ткани. Так, во второй части симфонии №2 Л. Абелиовича звуковысотная комплементарность представлена тенденцией к неповторяемости звуков темы в контрапунктирующем голосе. *усложнение исходного звукояда с последующим образованием новой звуковысотной системы*, которое понимаем, как его преобразование, основанное на

присоединении новых ступеней к уже имеющимся, в результате чего образуется другая звуковысотная система, включающая исходный звукояд в качестве своего компонента. Это рельефно наблюдается в песнопении «Свете тихий» А.Бондаренко, в котором четырехсогласный обиходный звукояд от «с» является лишь частью обиходного звукояда, состоящего из восьми согласий (*d e fis – g a h – c d e – f g a – b c d – es f g – as b c – des es f*).

- *вертикализация всего ладового звукояда*, понимаемая как выстраивание всего звукоядного ресурса в виде симультанного соединения элементов системы. Показательно, что в хоре В. Кузнецова «Поучения старца Зосимы» во втором поучении в каждой каденции выстраивается кластер, объединяющий всю семиступенную диатонику фригийского си.

Вышеизложенное показывает, что в белорусской музыке второй половины XX века феномен звуковысотной организации, который может быть рассмотрен в контексте фактурного взаимодействия, представляется в соответствии с социальным запросом эпохи, выражающимся в необходимости погружения как в глубинные слои музыкального текста, так и в рельефно выстроенные условия функционирования музыкальной стилистики.

Список используемых источников

1. Пескин А.Б. Обиходный лад как основа звуковысотной организации литургической музыки (на материале произведений Андрея Бондаренко) // III Чтения памяти С.В.Смоленского «Певческая культура России: век XIX – век XXI: Материалы Международной научной конференции.– Казань: Казанская государственная консерватория, 2017.– С.149-157

2. Пескин, А.Б. Формы фактурного взаимодействия в белорусской музыке второй половины XX века / А.Б.Пескин.– монография.– Гродно: ГрГУ им. Я.Купалы. 2016.– 208 с. Гродно: ГрГУ им. Я.Купалы. 2016.– 208 с.

3. Теория современной композиции: [учеб. пособие для вузов по специальности 051400 Музыкаведение] / [Г.В. Григорьева и др.]; отв. ред. В. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.