

музичних культур, збагачуючи при цьому наше уявлення про власну музичну культуру.

Висновки. Музичне саятознавство є невід'ємною частиною не тільки вірменської, закавказької, східної, але й світової музичної культури. Ознайомлення з музичною культурою Закавказзя, саятознавством значно розширює музичний та загальнокультурний кругозір студентів, залучає їх до високої духовності, а уроки музичного саятознавства відіграють значну роль у формуванні професійного мислення майбутніх учителів музики.

Література

1. Гришашвили И. Вступительная статья к сборнику: Саят-Нова, Лирика. – М.: Гослитиздат, 1963.
2. Корганов В. Д. Кавказская музыка: Сб. статей. 2-е изд. – Тифлис, 1908.
3. Кочарян А. Армянская народная музыка: Общий обзор. – М.-Л., 1939.
4. Мурадян П. М. Саят-Нова по грузинским источникам: Филологические заметки и материалы // Резюме на русском языке. – Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1963.
5. Народні пісні в записах Миколи Гоголя. – К.: Музична Україна, 1985.
6. Педагогічні ідеї Г. С. Сковороди. – К.: Рад. школа, 1972.
7. Подакшин С. О., Роговин М. Д. До джерел вищої освіти // Від Вишинського до Сковороди. – К.: Наук. думка, 1972.
8. Сборник работ физиолого-психологической секции. Труды ГИМН. – Вып. I. – М., 1925.
9. Туманян О. Саят-Нова // Сб. статей, речей и высказываний из жизни ашуга Саят-Нова, 1712-1795. – Ереван, 1945.
10. Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура. – Ереван, 1956.
11. Шавердян О. А. А. Спендиаров. Жизнь и творчество // Краткий очерк. – 2-е изд. – М., 1957.
12. Шагинян М. Сберег я честь народную... – М.: Литературная газета. – 19.11.1963 г.

НЕТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ ГАРМОНІЗАЦІЇ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Шевченко І. В.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. Стаття присвячена аналізу й узагальненню досвіду нетрадиційної практики опанування курсу гармонії, впровадженню нестандартної методики в систему підготовки вчителя музики загальноосвітньої школи.

Ключові слова: гармонізація, нетрадиційна гармонізація, музичний звук (тон), акордоутворення, нетрадиційне акордоутворення, акорди нетерцевої структури, тематична гармонія, музичний склад, музична фактура.

Аннотация. Шевченко И. В. Нетрадиционные формы гармонизации в системе подготовки учителя музыки. Статья посвящена анализу и обобщению опыта нетрадиционной практики освоения курса гармонии, внедрению нестандартной методики в систему подготовки учителя музыки общеобразовательной школы.

Ключевые слова: гармонизация, нетрадиционная гармонизация, музыкальный звук (тон), акордообразование, нетрадиционное акордообразование, аккорды нетерцевой структуры, тематическая гармония, музыкальный склад, музыкальная фактура.

Annotation. Shevchenko I. *The untraditional forms of harmony in the system of training teacher of music. This article is devoted to the analysis and the generalized experience of untraditional practice in the assimilation of harmony's course, the introduction of unstandard method in the system of training teacher of music.*

Key words: *harmonization, nonconventional harmonization, musical sound (tone), formation of chords, nonconventional formation of chords, chords not a third of structure, thematic harmony, a musical warehouse, the musical invoice.*

Постановка проблеми. Серед дисциплін музично-теоретичного циклу курс академічної гармонії посідає чільне місце в системі підготовки вчителя музики загальноосвітньої школи. Його метою та завданнями, як в теоретичному, так і практичному плані, є засвоєння гармонічної мови класичної музики. Однак робота вчителя музики в своїх класних та позакласних формах передбачає також і практику вільної орієнтації в ладогармонічних системах сучасної академічної та популярної музики. Тому, поряд з широко застосованими на заняттях «Гармонії» традиційними формами, такими як гармонізація академічних мелодій та пісень шкільного репертуару, побудова та гра гармонічних секвенцій, зворотів, модуляцій, послідовностей тощо, виникає необхідність опанування нетрадиційними формами гармонійного мислення.

Останні у сучасній академічній музичній мові в першу чергу пов'язуються з перетвореними ладотональністю, структурою акорду, музичною тканиною, нетиповими гармонічними зворотами, «неправильною» логікою і т. ін. В навчальних практичних формах – з «неакадемічним», більш вільним, творчим застосуванням різноманітних гармонічних засобів. Сенс творчих робіт, власне, і полягає в тому, щоб надати гармонії (акорду), гармонізації більш реальних умов, дійсно наближених до музичного тексту та контексту.

Вищезначені форми практичних завдань не лише сприяють розвитку фантазії, творчого мислення, розширюють кругозір, але й формують уміння критично ставитися до будь-якого музичного твору, що так необхідно майбутньому вчителю музики в його подальшій професійній

діяльності. Аналізу й узагальненню досвіду нетрадиційної практики опанування гармонії і присвячена дана науково-методична робота.

Аналіз досліджень та публікацій. Провідною тенденцією останніх десятиліть минулого століття є значне посилення уваги до теоретичного аспекту гармонії. Навчальна література з гармонічної проблематики в основному розширювалася за рахунок збільшення обсягу теоретичної інформації – різноманітних «Теоретичних курсів гармонії» (В. Берков, С. Григор'єв, Т. Кравцов, Л. Мазель, Н. Прівано, Ю. Тюлін, Ю. Холопов та ін.) та «Навчальних посібників з гармонії» (І. Дубинін, В. Зелінський, А. Мясодов, І. Способін, О. Степанов, Ю. Тюлін та ін.).

Серед чисельних видань посібників з гармонії практичного характеру в основному переважали різноманітні «Збірки задач» (Б. Алексєєв, І. Асєєв, В. Берков, К. Дмитревська, В. Зелінський, А. Мутлі, О. Степанов, Ю. Тюлін та ін.). Однак, практичні вправи і завдання, запропоновані в названих посібниках, майже не відрізнялися від тих, що містились у «Практичному підручнику гармонії» М. Римського-Корсакова або «Підручнику гармонії» професорів Московської консерваторії І. Дубовського, С. Євсєєва, І. Способіна, В. Соколова. Так, наприклад, зразки мелодій для гармонізацій в них фактично були «запрограмовані» на суто раціональне «чергування звуків», поставали лише «підпіркою» для акордових «стовпів», а самі мелодії певним чином зводились до «скрашування, вуалювання» акордової стереотипності [6, 3].

Не можна разом з тим не зазначити і того, що більшість музичних теоретиків відчували потребу подолання й оновлення академічної традиції виконання практичних вправ і завдань, що знаходило вираз у таких формах як, наприклад, завершення періоду на мелодичній основі початкового викладення музичного матеріалу, створення окремих побудов простої дво- або тричастинної форми, застосування кількох варіантів гармонізації однієї мелодії, виконання задач у вільній фактурі. Для впровадження творчих

завдань також використовувались своєрідні ритмічні та гармонічні «підказки» у вигляді функціональних «цифровок», вказувались моменти кульмінацій, позначались секвенції, відхилення, модуляції тощо. Але ці завдання і вправи застосовувалися лише до окремих тем і носили здебільшого епізодичний характер.

Спробу впровадження дійсно нестереотипних, нетрадиційних вправ в практику опанування курсу гармонії почасти було здійснено Ю. Тюлінім в його практичному курсі «Музична фактура та мелодична фігурація» та О. Теплицьким в посібнику «Творчі вправи в курсі гармонії», які, на наш погляд, можуть розглядатися лише як перехідний етап у творчому оновленні практичного курсу гармонії. Ближче всього до творчої стилістики практичного курсу гармонії підійшла провідний санкт-петербурзький музичний теоретик Т. Бершадська. Свій посібник «Нетрадиційні форми письмових робіт з гармонії в консерваторіях» [1] вона присвятила саме розвитку усвідомлення логіки можливих форм «некласичного» гармонічного багатоголосся, розширенню стилістичного кругозору за основи завдань, що передбачають нетрадиційний підхід до опанування сучасної музичної мови в курсі гармонії на теоретико-композиторських факультетах вищих навчальних музичних закладів.

Узагальнення досвіду специфіки нетрадиційних форм гармонізації музичного матеріалу та впровадження його в систему підготовки вчителя музики загальноосвітньої школи складають **основну мету** даної роботи.

Результати дослідження. В системі підготовки вчителя музики навчальний курс гармонії являє собою нерозривну єдність двох частин – теоретичної і практичної, кожна з яких є необхідною складовою іншої, а разом вони покликані сприяти поглибленому усвідомленню основних явищ та закономірностей музичної мови. Разом з тим сьогодні спостерігається значне посилення уваги до практичного аспекту опанування гармонії. В його межах, безумовно, академічному підходу має

належати провідне місце, відповідно, теоретичні знання та практична апробація основних законів гармонії та закономірностей акордоутворення, ладофункціонального зв'язку і логіки голосоведіння – основа майбутньої професійної діяльності вчителя музики. Саме тому в циклі музично-теоретичних дисциплін завжди існує нагальна проблема опанування гармонії в контексті неакадемічних, нестереотипних форм. Лише вони спрямовані до пробудження духу творчості, звільнення від обмежень суворих, догматичних поглядів навчальної програми, встановленню свого роду «зворотного зв'язку» між шкільною технологією у навчальному процесі і творчістю, художньою практикою, можливістю більш вільної орієнтації в просторі сучасної академічної та популярної музики.

У розмаїтті неакадемічних форм опанування курсу гармонії автор надає перевагу нетрадиційним формам гармонізації музичного матеріалу, розробляючи в межах навчального плану підготовки вчителя музики власну програму спецпрактикуму «Нетрадиційні форми гармонізації пісень шкільного репертуару». Метою означеного спецпрактикуму є опанування гармонії «поза правилами», в контексті множинності трактування гармонійних рішень. Відповідно, до його завдань відносяться: ознайомлення з поняттям «музична тканина» та її складовими – акордоутворенням і мелодикою, музичним складом та музичною фактурою, а також практична апробація гармонії в системі інтонаційно-мелодичних зв'язків, нетрадиційного акордоутворення, фактурного оформлення гармонії, основних елементів розвитку та варіювання гармонічних структур.

Спецпрактикум «Нетрадиційні форми гармонізації пісень шкільного репертуару» розрахований на 32 години лабораторних занять та призначений для вивчення на IV курсі, доцільно доповнюючи музично-теоретичні курси з «Гармонії» та «Акомпанементу і імпровізації».

Чому саме перевага надається нетрадиційним формам гармонізації пісень шкільного репертуару і в чому полягають сутність, особливості та специфіка даного спецпрактикуму?

Вважається, що гармонізація належить до основних, важливих і найбільш складних форм практичної роботи в курсі гармонії [3, 3]. Вона ґрунтується на приєднанні до голосу – мелодії, басу, середніх голосів – «зв'язаної і логічної послідовності акордів», «тлумаченні функціонального значення звуків цього голосу в їх взаємному зв'язку та розвитку» [8, 30]. При цьому, як відомо, сама гармонія – то є злагодженість, суголосність, впорядкування, правильне співвідношення частин у будь-якому предметі, зв'язок, сполучення, єдність протилежностей, музичний стрій, лад [2, 237], що забезпечує поєднання звуків у співзвуччя (сполучення звуків) та послідовності (логічні утворення), позначаючи тим самим техніку (мистецтво) «благозвучності» [9, 7]. Отже, сутність гармонізації полягає в механізмі впорядкування звуковисотних відносин в одночасності (гармонічна вертикаль – інтервали, акорди і т. ін.) та послідовності (гармонічна горизонталь – мелодія, монодія, поліфонія тощо).

Основним конструктивним елементом гармонії та гармонізації з точки зору механізму впорядкування звуковисотних відносин в одночасності є акорд або, інакше, співзвуччя певної форми організації. В основі його побудови в академічній гармонії покладено терцевий принцип, в неакадемічній, відповідно, – нетерцевий. До речі, вже романтики не вважали терцевість єдиним принципом організації структури акорду і поступово почали певним чином її трансформувати. Згадаємо, наприклад, «тристан-акорд» Р. Вагнера або «прометеїв-акорд» О. Скриябіна. Крім того, в самій будові акорду, на думку Т. Бершадської, «немає непрохідної межі між терцевою та нетерцевою структурою і... можливість розташувати тони акорду за терціями сама по собі ще не є достатньою умовою, що забезпечує його сприйняття як терцевого...» [1, 13]. Так, наприклад,

терцеву структуру акорду-співзвуччя «до-мі-соль-сі-ре-фа-ля», скажімо, можна розташувати й нетерцевим способом як «до-ре-мі-фа-соль-ля-сі» або «до-фа-сі-мі-ля-ре-соль» і т. ін.

При цьому, оскільки лише терцевий принцип будови акорду забезпечує сприйняття його як певним чином конструктивного цілого у єдності всіх його складових, відтак, за нетерцевим принципом зростає значення одиницності, унікальності кожного окремого тону в акорді-співзвуччі. Зазначимо також, що різні ступіні «злиття» музичних тонів у гармонійно «суголосні» звучності консонансів і, відповідно, «незлиття» в негармонійні звучання дисонансів – поняття історично відносні. На відміну від них, музичний тон, звук – більш стабільна і в такому розумінні позаісторична структура гармонічної (як, і в цілому музичної) побудови, отже, дійсно унікальне явище гармонічної мови.

Унікальність музичного звуку (тону) закладена, так би мовити, в самій його «середині». Адже те, що людський слух сприймає як певної висоти «один» звук, з точки зору акустики являє собою співзвуччя, утворене кількома «звуками» – частковими тонами, обертонами, призвуками, гармоніками. Основний тон ми відчуваємо як окремий звук точної або відносно точної висоти. Інші ж – ті, що, не аналізуються слухом, утворюють його «тіло» і сприймаються як відносно множинна проекція тонів деякого сумісного звучання в якості звукового комплексу певної тембрової окраси. За переказами, Піфагор прослуховував часткові тони звуку, духовно розвинуті йоги мають таку здатність, серед музикантів – майстер дзвону К. Сараджев сприймав звук «гармонійно», відрізняючи його часткові обертонові звучання.

Крім висоти та тембру музичному звуку властиві й більш тонкі феноменологічно-«гармонійні» ознаки. Одні пов'язані з процесами сінопсії, кольоровим слухом. Так, звук «бачили» Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, Б. Асаф'єв, М. Чюрльоніс. Інші – з особливостями сінестезії,

міжпочуттєвими співвідчуттями, завдяки чому музичні звуки відрізняються «світлістю», «щільністю», «вагомністю» тощо. Як відомо, на межі міжпочуттєвих відчуттів звук сприймав відомий російський філософ П. Флоренський.

Означені риси, власне, й створюють неповторне «звукове обличчя» музичного звуку, його художню індивідуальність, сенс та «гармонію», завдяки чому музичний звук безпосередньо є центром логіки гармонічної дії в музиці, «скріпою» всіх її конструкцій.

Саме тому, на наш погляд, розширення уявлень про акорд та опанування різноманітними типами акордових структур в межах неакадемічного підходу до гармонії та гармонізації в першу чергу мають пов'язуватися з формами нетрадиційного акордоутворення, де окремому тону приділена особлива увага. До них, зокрема, належать гармонії терцевої структури з так званими побічними тонами – замінними і впроваджувальними, гармонічні комплекси нетерцевої структури – за однорідним й неоднорідним принципом побудови, а також розмаїття варіативності тематичної гармонії.

Апробацію гармоній на основі терцевої структури з побічними тонами в практиці нетрадиційних гармонізацій необхідно розпочинати з таких акордових конструкцій, які певним чином ще зберігають зв'язок з терцевим «прообразом», а всі ускладнення й напарування за допомогою замінних та впроваджувальних тонів сприймаються лише як вторинні по відношенню до нього. В створюваних акордових конструкціях бажано зберігати характерні функціональні ознаки акордів, що ґрунтуються у нижній «конструктивній» частині натурального обертонового ряду та безпосередньо забезпечують їх фонічний «контур» – в басовому голосі основні тони, в мелодичних голосах терцеві тони в тризвуках головних ступенів, квінти в тризвучі та септіми в септакорді.

Цілком зрозуміло, що такі завдання виконуються вже не за умови суворого чотириголосся, а з більш вільною кількістю голосів. Врахування

різноманітного розташування та подвоєння тонів в акорді також надають гармонії нескінчену розмаїтість звучання. В якості приладу у вправах зі створення гармоній терцевої побудови з побічними замінами та впроваджувальними тонами можна навести акордику і гармонічну мову в цілому С. Прокоф'єва.

У вправах на гармонічні комплекси нетерцевої структури основою акордоутворення є інтервальний принцип однорідної та неоднорідної будови або, інакше, моноінтервальні, поліінтервальні, симетричні акорди-співзвучя та гармонічні структури без певної систематизації. Як своєрідні яскраві гармонічні засоби ці акордові комплекси складніші попередніх, адже в них менше «обмежень» та «підказок», отже, більше свободи і самостійності у вирішенні практичних завдань. Багата на різноманітні акордові комплекси нетерцевої структури гармонічна мова Б. Бартока, Л. Дичко, Г. Свиридова, М. Скорика, П. Хіндеміта та ін.

Процес опанування нетрадиційними формами гармонізацій не може бути ізольованим від мелодії і мелодики в цілому. Завдання творчих вправ, власне, й спрямовані до пізнання гармонії в реальних умовах, реальному музичному контексті, осягнення її закономірностей в динаміці нескінченного інтонаційно-тематичного руху. Це так звані форми тематичної гармонії, контекстове розмаїття яких, тим не менше, утворюють лише два різновиди. Один різновид тематичної гармонії складають акорди, що будуються на основі тонів мелодичної лінії без інтервальних та висотно-регістрових змін. Другий – також визначається тоновим складом тематично-мелодичних засад, однак, на відміну від першого, він вільно зміщується та варіюється в регістровому та структурному просторі.

В системі музично-педагогічної освіти «вмонтованість» гармонії в контекст інтонаційно-мелодичних зв'язків, поміж всього іншого, має передбачати ознайомлення із загальною характеристикою та основними

рисами мелодики шкільної та сучасної популярної пісні, а також набуття практичного досвіду гармонізацій в практиці інтонаційно-мелодичних зв'язків сучасного пісенного репертуару.

З часів виникнення «багатоголосся і закономірностей вертикалі поняття гармонії в музиці тісно пов'язується з «миттю, що зупинилась», тобто з зафіксованим у музичній свідомості динамічним стереотипом – акордом» [4, 15]. Проте акорд в «живій» музиці сприймається не стільки у статичному, нерухомому стані певного умовного вертикального аспекту звукової тканини, скільки як фактор формоутворення, що має більш широке значення і передбачає співвідношення акордів в їх русі, безпосередній або опосередкований зв'язок на відстані в реальному звучанні. В такому розумінні гармонія та гармонізація обумовлені загальною побудовою музичної тканини з точки зору масштабно-тематичних структур – музичним складом та музичною фактурою.

Ускладнення та особливі способи викладення гармонії пов'язуються із залученням фрагментів різновидів музичних складів – монодійного, поліфонічного та гомофонного, що надає гармонізаціям більш вільних форм голосоведення, безпосередньо порушує елементарні, прості зв'язки акордових тонів, сприяє активному втручання мелодичної сфери в горизонтальний рух гармонії, забезпечує можливості лінійних зв'язків співзвуч. Причому, використовувати музичні склади в практичних роботах з нетрадиційних форм гармонізацій можна як протягом всієї вправи, так і епізодично, замінюючи один іншим, як в чистому вигляді, так і сполучуючи різні способи викладу музичного матеріалу, утворюючи так звані мішані музичні склади.

Тому в практиці опанування різновидів музичних складів монодію, скажімо, необхідно відрізняти від гомофонно-гармонічного одноголосся, традиційної мелодії або теми, орієнтуючись насамперед на монодійну природу народної пісні. В поліфонічному складі прагнути виокремлення

голосів в тематично самостійні, індивідуальні елементи за допомогою засобів активної різноритмічності, різнорегістровості, різнотембровості тощо. Застосовуючи гомофонно-гармонічний склад, бажано запобігати форми суцільного паралельного руху голосів, що, з одного боку, створює ефект «втори», паралельного плину мелодій, а з іншого, – нівелює гармонічне відчуття музичної тканини, внаслідок чого специфічна для гармонічного складу комплексність майже зникає.

Музична фактура також відіграє значну роль в нетрадиційних гармонізаціях музичного матеріалу. Як синтез засобів музичної виразності, іноді, навіть, дуже складний, фактура постає конкретним виявом музичного складу і налічує безліч своїх формоутворень. Так, хоральний або акордовий тип фактури студенти апробовують в межах академічного курсу гармонії. Нетрадиційна ж гармонізація передбачає опанування більш складними типами фактури і, в першу чергу, гомофонним з характерним для нього розчленуванням тканини на три пласти – головний голос, бас та комплекс супроводжуючих голосів, де кількість голосів та їх розташування мають безліч варіативних викладень.

Фактурна «обробка» гармонії передбачає найрізноманітніші ускладнення та перетворення. Завдяки їй голосоведення звільняється від елементарних зв'язків акордових тонів, в гармонічний рух мелодизується, акорди викладаються в орнаментальному вигляді, а самі голоси «пожвавлюються» різноманітними формами фігурування. Крім того, долучаються прийоми колористичних нашарувань, прихованого та передбачуваного голосоведення, мелодична та ритмічна фігурація і т. ін.

Висновки та перспективи дослідження. Разом з цим, розглядаючи вправи з тієї чи іншої тематики спецпрактикуму, пропонуючи типові або нетипові зразки гармонійних рішень, необхідно завжди піддівати аналізу найбільш характерні недоліки виконання робіт та надавати відповідних методичних рекомендацій щодо їх подальшого усунення. Однак

підкреслимо, йдеться не про помилки, а саме про недоліки, тому що виконання вправ в нетрадиційних, нестереотипних системах, елементи яких не можуть бути суворо детерміновані, виключає поняття помилки у його звичному значенні – як порушення певно установленого закону-правилу. В свою чергу, недоліки можуть розглядатися лише с точки зору нетиповості, нехарактерності того чи іншого варіанту акордоутворення, звороту, гармонізації. Самі ж нетрадиційні форми гармонізації музичного матеріалу покликані сприяти не стільки можливості набуття техніки гармонічного письма, скільки апробації логіки «некласичного» гармонічного багатоголосся.

Безумовно, виокремленні аспекти осмислення нетрадиційних форм гармонізацій музичного матеріалу не вичерпують все розмаїття практичних рішень. Це дозволяє визначити питання, які, на наш погляд, заслуговують свого подальшого розвитку. Серед них, наприклад, питання сформованості образно-емоційних асоціацій в аспекті розвитку й варіювання гармонічних і масштабно-тематичних структур, розгалуження музичної тканини з точки зору активізуючих полігармонійних засобів та ін., що по суті відкриває науково-методичному пошуку необмежені перспективи і можливості подальшого розвитку.

Література

1. Бершадская Т. С. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях. – Л.: Музыка, 1982. – 71 с.
2. Греческо-русский словарь, изданный киевским отделением общества классической филологии и педагогики. Изд. 2, испр. и доп. Обр. А. О. Постпишил. – К.: тип. В. И. Завадского, 1890. – VIII. – 1028 с.
3. Зелинский В. Н. Курс гармонии в задачах: Диатоника. – М.: Музыка, 1982. – 293 с.
4. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. – К.: Музична Україна, 1984. – 160 с.
5. Красовська Є. М., Виноградов Г. В. Курс гармонії за фортепіано: Методичні поради для педагогів та студентів музичних училищ та консерваторій. – К.: Музична Україна, 1983. – 120 с.
6. Теплицький О. Творчі вправи в курсі гармонії. – К.: Музична Україна, 1984. – 135 с.
7. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. – М.: Музыка, 1976. – 165 с.
8. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – М.: Музыка, 2002. – 480 с.
9. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 511 с.