**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ КУРСКОЙ ОБЛАСТИ**

**ОБЛАСТНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«СУДЖАНСКИ ТЕХНИКУМ ИСКУССТВ»**

Методический доклад:

 «Диатоника в русской

музыке»

 автор: Савенко В.С.

Преподаватель ОБПОУ

«Суджанский техникум искусств»

 г. Суджа 2016 г.

***Общие положения***

1. Важность особых диатонических ладов определяется их жизненностью: коренной связью с народной, в особенности русской, песней, большой и своеобразной ролью в творчестве классиков, распространением в современной музыке.
2. Особые диатонические лады теперь воспринимаются с точки зрения мажора и минора, и в связи с этим, очевидно, что звукоряды иониского и эолийского ладов идентичны натуральному мажору и минору. Локрийский лад, вследствие того что на его I ступени строится уменьшенное трезвучие, почти не получил применения в практике.

Подробнее нужно остановиться на остальных ладах, звукоряды которых отличаются от обычных диатонических форм мажора и минора каких-либо специфическим признаком. Таковы лады: дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский. Называют их специфическими особыми диатоническими ладами.

1. В музыке народной и профессиональной редки примеры сплошного использования таких ладов, то есть их беспрерывного звучания на протяжении целого произведения. Скорее всего они встречаются лишь на отдельных участках сочинения, в том или ином построении. Лады эти легко, порою прихотливо переходят друг в друга и в обычные формы мажора и минора. Ладовая и функциональная переменность свойственна в наиболее сильной степени взаимоотношениям именно этих ладов.
2. Оценка выразительных качеств, стилистических черт, национальной характерности оборотов в особых диатонических ладах требует пристального внимания к взаимосвязям выразительных средств, прежде всего к взаимосвязям ладо-гармонических оборотов и мелодики.
3. История применения особых диатонических ладов в музыке показывает изменения в отношении к этим явлениям, в их творческой трактовке.

 Не занимаясь вопросом об их использовании в средневековой, церковной музыке, нужно отметить, что у Баха и венских классиков обороты в особых диатонических ладах употребляются редко (в особенности у венских классиков), возникают как бы попутно. Объясняется это тем, что в данную эпоху «ладовое внимание» было сосредоточено на обычных диатонических формах мажора и минора; исторической задачей эпохи было утверждение норм мажоро-минорного ладового мышления, разработка ресурсов мажора и минора, и прежде всего натурального мажора и гармонического минора.

Возрождение и новый расцвет особых диатонических ладов происходит у зарубежных романтиков, в русской классической музыке преимущественно у композиторов «Могучей кучки». Это связано с некоторыми общими процессами – углублением, обогащением национальной характерности музыки, дальнейшим развитием творческого интереса к народной песне, более непосредственно выраженным стремлением к ее претворению в профессиональном искусстве, поисками новых выразительных ладогармонических приемов, тяготением к красочности музыкального языка.

В XIX веке и вплоть до современности интерес к так называемым старинным ладам не угасал. Он проявился в творчестве французских импрессионистов. Он жив у классиков (Мусоргский, Римский-Корсаков), в произведениях других композиторов.

В русской литературе Стасов первым (1958 год) обратил внимание на эти лады и на их значение в музыкальном творчестве. В частности, он подметил черты данных ладов в творчестве Шопена (пример фригийского лада в мазурке *до-диез* минор, соч. 41 № 1). Стасов настаивал на том, «чтобы нынче каждый образованный музыкант знакомился с нею (то есть с системой особых диатонических ладов. – В.Б.) и именно потому, что круг ее деятельности простирается не на одну церковную музыку, как инструментальной, так и вокальный, как драматической, так и лирической».

Глубоко и разносторонне поставлен вопрос об особых диатонических ладах в статьях Лароша. Он пишет: «Все эти лады (то есть фригийский, дорийский и т. д. – В.Б.) не умерли и не похоронены, как обыкновенно думают; влияние их сказывается ежедневно в музыке наших дней, как и всех времен, с тех пор как установилась гармония…». Далее Ларош, развивая свою мысль, указывает: «… чем более мы вникаем в историю гармонии, тем более мы видим влияние этих «каденций» (то есть заключительных формул), которые были свойственны церковным ладам».

И, наконец, Ларош отмечает воспитательное и эстетическое значение этих ладов. Он говорит, что изучение их «… важно также и в эстетическом отношении, ибо их суровая простота, их диатоническая трезвость имеет самое благодетельное, ничем не заменимое влияние на восприимчивое чувство молодого музыканта…».

**Разновидности форм диатоники.**

Выразительные возможности диатоники исключительно богаты. Они могут быть представлены в консонантных или диссонантных гармониях. Как консонантная, так и диссонантная аккордика находила и находит широкое применение в художественном творчестве различных эпох, стилей и направлений. Диатоника является при этом и постоянной основой ладообразования, и опорой хроники.

Если в начале развития профессионального многоголосия и до Ренессанса включительно господствовали консонансы, а диссонансы использовались редко и в полной зависимости от их консонантного окружения, то в дальнейшем роль диссонанса постепенно нарастала, зависимость от консонанса претерпела значительные изменения. В наше время диссонансы нередко используются вне зависимости от консонансов.

Значительно изменилась с течением времени и роль диатонических ладообразований.

***Диатонические лады в русской музыке.***

Для русской народной песни и русской классической музыки характерно широкое бытование диатонических ладов, диатоники как главной основы мелодии и гармонии (многоголосия). В историческом развитии русской классической музыки эти диатонические лады приобрели большую зависимость и обусловили ряд национальных особенностей ее гармонического языка. Можно кстати сказать, что внимание к ладовой диатонике в определенной степени содействовало развитию реалистических и демократических тенденций, столь ярких в русской музыкальной классике. Вместе с тем опора на диотонические лады создала ту органическую близость и родство, которое существует между русской классической музыкой и народным русским песнетворчеством и которое по преемственности - перешло в советскую музыку реалистического направления.

Диатонические лады находят в русской музыке очень широкое и оригинальное толкование и применение, достаточно отличное от традиций западной музыки. Важнейшим и вместе с тем простейшим из таких диатонических ладов нужно считать натуральный минор.

***1.Предварительные сведения о натуральной миноре.***

В западноевропейской классической музыке натуральный минор находит лишь явно эпизодическое применение (см., например, нисходящую секвенцию в коде первой части 5 симфонии Л.Бетховина); в ней в сущности отсутствуют произведения, целиком выдержанные в натуральном миноре.

В русской музыке как в народной, так и профессиональной натуральный минор приобрел особое и весьма существенное значение. Русская музыка создала множество оригинальных выразительных мелодических и гармонических оборотов, которые органически связаны с функциональными и колористическими особенностями натурального минора. Такие характерные обороты можно без труда найти в народных напевах, в хоровом народном многоголосии, в многообразных обработках русской песни и вообще в образцах индивидуального претворения народной музыки нашими выдающимися композиторами (М. Глинка, А. Даргомыжский, П. Чайковский, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев и многие другие). Большое число художественно безупречных и разнообразных образцов применения натурального минора почти всеми русскими композиторами вызвало неправильное мнение, что вне вне натурального минора якобы невозможно найти или создать оригинальные черты русской гармонии. Не возражая в целом против общей высокой оценки натурального минора, нужно констатировать, что самобытные ладо-гармонические особенности и примеры, наблюдаемые в русской музыке, вовсе не исчерпываются натуральным минором.

 ***Особые диатонические лады.***

В русской музыке натуральный минор трактуется не только как эпизод внутри обыкновенного гармонического минора, а как самостоятельный диатонический лад. Поэтому соединение минорной доминанты с тоникой (d-t), совершенно не типичное для западной классики, получило в русской музыке очень широкое распространение. В связи с этим возросла и роль самой натуральной (минорной) доминанты. Натуральная доминанта применяется в половинной или в заключительной каденции и даже в качестве конечного созвучия периода или всего данного произведения: Н. Римский-Корсаков «Над озером верба». (Сто песен, № 52).

Если в западной музыке аккорды натурального минора вводятся преимущественно во фригийском обороте или каденции, то в русской музыке они получили иное, более характерное и разнообразное применение.

Известно, что минорная доминанта не имеет к t (точнее к основному звуку t) полутоновых тяготений, в то время как субдоминанта (s) более явно тяготеет к t ( полутон между VI и V ступенями). Этим отчасти можно объяснить, почему s получила также иное значение и место в натуральном миноре и вообще в русской гармонии и почему плагальные обороты в русской музыке приобрели большое распространение и сделались одним из ее характерных ладо-гармонических признаков. В соответствии со своим значением субдоминанта (s) натурального минора находит широкое применение в середине построений, в половинной и плагальной каденции, а также вводится в качестве конечного созвучия периода или всего произведения: например, «Русская песня» (из записей С.И. Танеева), Н. Риский-Корсаков «Заздравная» (сб. Филиппова, № 6).

 При такой своеобразной роли d и s, а затем и всей группы аккордов d и s натурального минора образовался и получил распространение ряд типичных для русской музыки оборотов, в которых доминанта окружается созвучием s, субдоминанта окружается созвучием d ; возникают варианты каденций на основе терцовых и секундовых соотношений аккордов и т. д.:

 Н.Римский-Корсаков «Снегурочка».

 ***Плагальные каденции.***

В отличие от основных норм западной классики, плагальные обороты и каденции в русской музыке характерны квартовым скачкам в мелодии, а не в басу или же одновременным скачком крайних голосов (образующим противоположные октавы ). Такой мелодический плагальный скачок допускает различные варианты гармонизаций: и типичную субдоминанту (), и двойную субдоминанту, то есть s к субдоминанте (), и мягкую по звучанию параллель натуральной доминанты (), и даже натуральную доминанту в виде септаккорда (). При всех свободных гармонизациях подобные мелодические квартовые скачки сохраняют тот или иной плагальный оттенок (главным образом из-за мелодического хода или же элементов бифункционольности, см. такт 8 примера 396). Эти скачки при функциональности варьируются, кроме того, возможными обращениями аккордов и видом заключительного тонического созвучия (полное, неполное, унисон) :

 ***Терцовые и секундовые соотношения.***

В натуральном миноре, помимо различных плагальных квартоквинных соотношений аккордов, большое значение получили *терцовые и секундовые* соотношения в достаточно многообразном плане.

Терцовые соотношения: 1. Образуют характерное последование или близкое соседство t-dtIII, то есть тоники минора и параллельного мажора (переменность функций), что постоянно и в разных сочетаниях встречается в литературе, как например:

 М.Балакирев. «Протяжная» (№32)

2. Создают в пределах данной функциональной группы почти равноправное применение различных аккордов в отдельных гармонических оборотах, как например:

 t-dVII-tsVI-s,

 t-tsVI,-s-d,

 t-dtIII-d-dVII,

 dVII-d-s-tsVI-t

3. Образуют варианты плагальных и автентических оборотов путем разделения их на два терцовых звена; например, а)в автентическом обороте d-t создают следующие два терцовых звена:

 d-dtIII-t

б) в прилагаемом s-t, соответственно, такие два звена:

 s-tsVI-t

Возникунв первоначально в натуральном миноре, терцовые соотношения аккордов приобрели затем более общее ладо-гармоническое значение и получили соответствующее применение и в других ладах, создав, например, в натуральном мажоре несколько достаточно характерных по звучанию последований (Т-TSVI, D-DTIII и пр.).

Большое значение и колорит приобрели наряду с этим и секундовые соотношения аккордов в натуральном миноре.

Например:

dVII-t; t-dVII; dVII-tsVI; tsVI-dVII; d-s; s-d; s-dtIII; dtIII-s:

Секундовые соотношения аккордики от натурального минора постепенно перешли и в другие лады, в которых образовали целый ряд столь же интересных последований и оборотов:

Например:

 Н. Римский – Корсаков. «Снегурочка»

 ***Строение аккордов.***

В русской музыке своеобразны приемы построения и изложения аккордов. Достаточно часто аккорды и созвучия натурального минора (а по преемственности и аналогии с ними аккорды и других ладов) излагаются в неполном виде. Однако, в отличие от западных традиций, неполный аккорд в русской музыке понимается как созвучие, в котором пропущена терция (а не квинта, как это обычно для западной музыки).

Такие двузвучия в натуральном миноре особенно часто встречаются на t,s,d и dVII; понятно, что наряду с такими двузвучиями в народной русской песне и русской профессиональной музыке даются неполные аккорды и в более обычном понимании (то есть без квинты). В гармоническом языке народных песен и их обработок, кроме того, постоянно встречаются унисоны и октавы: начальные запевы обычно излагаются в унисонах, иногда в октавных унисонах; каденции часто завершаются также остановкой на унисоне или октаве или же мелодически-унисонными ходами. Таким образом, в изложение аккордов и созвучий русская музыка вносит и акцентирует дополнительные приемы, имеющие большое мелодическое и выразительное значение.

Необходимо отметить свободно по голосоведению применяемые квартсекстаккорды (помимо традиционных – вспомогательных, проходящих кадансовых). Конкретно имеются в виду квартсекстаккорды секундового и терцового соотношения, применяемые нередко со скачком в басу в самых различных гармонических оборотах. Практически важнейшими из них являются квартсекстаккорды dtIII и dVII при их переходе в t. Своеобразная роль и соотношение d и s натурального минора и мажора дает возможность появления и особого проходящего квартсектаккорда между dVII и ее секстаккордом (dVII6) в на миноре или между D и D6 в натуральном мажоре, что западной классике вовсе не свойственно.

 **Другие лады**

а) Минорные лады

Кроме натурального минора, упомянем еще две разновидности минора: 1) минор дорийский и 2) минор фригийский.

Дорийский минор характеризуется высокой VIступенью, создающей между I и VI ступенями большую сексту (так называемая «дорийская секста»). Аккорд дорийской сексты – мажорная субдоминанта - в русской музыке часто разрешается не в dVII через минорное дорийское трезвучие II ступени более широким плагальным оборотом в t. Соединение аккордов дорийской сексты (S,SII, S7) с тоникой образует новые дополнительные разновидности плагальных оборотов, получивших большое распространение в русской музыке.

Фригийский минор характеризуется II низкой ступенью, что образует между I и II ступенями характерную малую секунду (так называемая «фригийская секунда»). Эта «фригийская секунда» делает соотношения трезвучий I и II ступеней полутоновым, что в целом для народной песни менее типично. В русской профессиональной музыке данное соотношение трезвучий используется несколько иначе, чем в западной музыке, и в нем подчеркивается диатоничность гармонических последований, столь типичная для русской музыки вообще.

Обычно трезвучие на II низкой ступени фригийского минора в русской музыке переходит не в t, D или К64, а в аккорд своей параллели (то есть минорное трезвучие на VII натуральной), за которым следует t чаще при квартовом мелодическом скачке. Такой оборот акцентирует секундовую связь аккордов (VII – I), несмотря на то, что бас может здесь иметь и целотоновый (VII - I) и полутоновый ход (II-I). Можно сказать, что таких кадансах VII минорная ступень как бы оттеснила трезвучие II низкой и придала всему обороту особый, старинный колорит.

б) Мажорные лады

Из мажорных ладов, которые могут получить практическое значение является натуральный мажор и миксолидийский мажор.

Натуральный мажорный лад – одна из самых распространенных ладовых структур в музыкальном творчестве ряда эпох и национальных культур. Понятно, что в приемах применения этого лада легче всего наблюдать общие гармонические нормы или основы, приобретающие тем самым интернациональное значение.

Применение натурального мажора в русской песне и русской профессиональной музыке прибрело некоторые особенности, к каковым можно причислить: усилие значения субдоминанты и побочных аккордов (например, обороты II – III – VI - IV или V – III – II – III – IV ), большое внимание к терцовым и секундовым соотношениям аккордов, некоторое умаление роли T и D (поэтому, например, не обязательно кончать на тонике) и некоторое противопоставление трезвучия T и трезвучия IIступени (здесь понятная аналогия с ладо – переменным соотношением t и dVII в натуральном миноре). Подобно натуральному минору в натуральном мажоре большое распространение получило и взаимодействие T мажора и t параллельного минора, создающее, при ладовой равноправности этих тонических аккордов, новый лад - переменный. Таким образом, в натуральном мажоре более полно и самобытно показываются все аккорды основных функциональных групп. Значение плагальных оборотов и каденций усилено, как и в миноре, и подчеркнуто их разновидностями:

Allegro moderato П. Чайковский. «Опричник»

Миксолидийский мажор, сохраняя в общем и целом функциональные основы мажора натурального, отличается от него минорной доминантой и мажорным трезвучием на VII низкой ступени. VII низкая ступень образует с I ступенью ту малую септиму, которая и определяет название самого лада (так называемая «миксолидийская септима»).

Оба эти характерные для миксолидийского мажора аккорда (d, dVII мажорная) могут связываться с тоникой непосредственно, однако более интересны те обороты, в которых данные аккорды миксолидийского мажора переходят в тонику через те или иные субдоминантовые созвучия (SII, TSVI, реже S). Этим еще раз подчеркивается роль плагальности в гармонии русской песни и русской классики:

 Н. Римский – Корсаков «Туман при долине»

**Переменный лад.**

Наряду с указанными простыми диатоническими видами мажора и минора в народной песне и творчестве русских композиторов крайне широкое распространение получил переменный лад, в простейшем своем виде представляющий систему объединения натурального мажора и параллельного ему минора в единое ладовое целое (например: До-ля, ре – Фа и т.д.).

Такое объединение делается благодаря несомненному ладо – функциональному равноправию тоник обоих ладов и общности их звукового состава. Общность звукового состава объединяемых ладов существенна для мелодии, аккордики и самой ладовой переменности.

Равноправие тоник обусловливается наличием в составе их тонических трезвучий двух общих звуков, что в определенных условиях может образовывать и общий тонический аккорд ( в виде малого септаккорда):

Важнейшее проявление переменно-параллельного лада - следующее музыкальное построение начинается с одной из параллельных тональностей, заканчивается же другой. Для практики народнопесенного творчества очень типичны начальный – мажор и конечный минор (Dur – moll):

«Ой, да ты, калинушка»

 **Черты многоголосного склада.**

Многоголосное изложение русской песни, хоровых ее обработок основано не на стабильном, до конца выдержанном четырехголосии, а на подголосках, то есть мелодических попевках всех голосов многоголосного целого. Это создает своеобразные полифонические или полимелодические черты, свойственные всякому народнохоровому многоголосию. Поэтому в подлинных образцах народного многоголосия , разнообразных хоровых обработках, а от них и во всей профессиональной русской музыке можно наблюдать помимо общей выразительной распевности , свободный , переменный состав голосов, частые разделы двухголосного склада, цепи терций (нередко с дублировкой в нижних или высоких голосах), одноголосные запевы и унисоны или октавы в заключительных кадансах.

 **Значение народной музыки** **в русской музыкальной культуре**.

С современной точки зрения, к разновидностям мажора и минора, кроме натуральных ладов, относятся не только гармонические и мелодические лады (примыкающие к диатоническим), но и так называемые особые диатонические лады (дорийский, фригийский и т.п.)

Диатонические, семиступенные мажорные и минорные лады подвергаются на практике тем или иным хроматическим изменениям.

Существуют установившиеся, сложившиеся в системы хроматические ладовые формы мажора и минора, например одноименные мажоро-минор и миноро-мажор.

История развития мажора и минора в европейской музыке, начиная с XVII века, в самых общих чертах такова: период господства в музыкальных произведениях натурального мажора и когда, наряду с ними, выдвинулись на первый план и некоторые другие из упомянутых выше ладов. Так, например, для романтиков показательна видная роль одноименного мажоро-минора. Особые диатонические лады, в общем не свойственные Баху и венским классикам, получили распространение у романтиков и у композиторов русской классической школы.

Важнейший по значению этап в истории русской музыки – творчество Глинки, русского композитора, впервые поднявшего русскую музыку на уровень классических образцов мирового музыкального искусства. Глинка претворил в музыке мелодико – гармоническое богатство русского фольклора по-новому, с значительно большей глубиной обобщения и музыкантской чуткостью, чем его предшественники. Диатоническая основа европейского классицизма у Глинки впервые органично соединилась с характерностью русской народной диатоники.

Глинкинские традиции получили развитие в творчестве музыкантов следующих поколений, в частности у композиторов «Могучей кучки» - Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского – Корсакова и Кюи. Считая себя наследниками заветов Глинки и ближайшего его последователя и современника Даргомыжского, своим творческим принципом композиторы балакиревского кружка объявили «реализм и народность». Интерес к быту, истории, музыкальной литературе, вообще – к духу народа во многом определил качество музыкального языка этих композиторов. Диатоническая основа русского фольклора была ими глубоко воспринята и талантливо, неповторимо – индивидуально отражена в творчестве.

Русские композиторы конца ХIX века – Глазунов, Лядов, Танеев, Аренский, Калинников – в числе лучших традиций отечественной классики унаследовали и интерес к народному творчеству; они по-своему разработали его диатоническую основу. Лядов обращается к народной песне как к первоисточнику, к кладезю народной мудрости, ищет в ней красоту, чистоту и цельность мировосприятия; диатоника Рахманинова отчетливо проявляет связь с русской песенностью, мелодизмом. Молодые Стравинский и Прокофьев противопоставляют изысканности позднеромантического стиля эстетику первобытной силы, мощи, игры ритмов. В их творчестве диатоника вновь заиграла по-своему понятой простотой, снова доказала свою стилистическую ёмкость.

В современной советской музыке диатоника используется по-разному- в формах традиционных, мажора и минора, и индивидуализированных, нетрадиционных, часто связанных с национальной характерностью музыкой культуры (казахской, башкирской, эстонской и др.). Диатоника может звучать и просто, и сложно, в полидиатонических, полиладовых сочетаниях, придающих свойственную музыкальному языку современности яркость, терпкость и остроту звучания. Ее значение как первоосновы музыкального мышления и творчества в русской культуре связано со свойством бесконечного и неисчерпаемого богатства.

 **Использованная литература**

1. Берков В. Гармония. 1970.

2. Девуцкий В. Стилистический курс гармонии «Воронеж» 1994.

3. Денисов А. Гармония классического стиля СПб: Композитор 2004.

4. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. 4-е изд. (М., 2010)

5. Зелинский В. Курск гармонии в задачах. Диатоника М.1971.

6. Ларош Г. Воспоминания о П.И. Чайковском. М. 1962.

7. Максимов С., Управления по гармонии на фортепиано. I, М., 1951;II , М., 1952; III, М. 1954.

8. Мутли А. Сборник задач по гармонии. Изд. 3-е М., 1959.

9. Мюллер Т. Гармония. М. , 1982.

10. Мясоедов А. Задачи по гармонии 2-е изд. М., 1974.

11. Мясоедов А. Учебник гармонии М., 1980.

12. Привано Н. Хрестоматия по гармонии. Ч. I М., 1967.

13. Скребкова О., Скребков С., Хрестоматия по гармоническому анализу. 5-е изд. М. 1978.

14. Степанов А. Гармония. Учебник. М. 1971.

15. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Учебник гармонии. 2-е изд. М.,1970.