

**«Все композиторы XVII–XVIII веков в качестве теории сочинения обучались, прежде всего, полифоническим приемам. И в самой гомофонной форме, аккордового склада, всегда можно найти полифонический остов в виде контурного двухголосия — простого контрапункта крайних (движущихся) голосов, как правило, сопрано + бас»**

(Ю. Н. Холопов, 2003).

**«Метод воссочинения дает образец эскиза»**

(Ю. Н. Холопов, 2003).

---

## **ПРЕДИСЛОВИЕ<sup>1</sup>**

*Памяти Учителя*

### **ЗАЧЕМ?**

Жизненной судьбе двухголосных диктантов в процессе становления музыканта-профессионала позавидовать никак нельзя. Тернистый след ее, проступающий поначалу весьма определенно, далее часто бесславно, по умолчанию, растворяется где-то на полпути к тому, что можно было бы называть профессиональным овладением контурным двухголосием.

У учащихся-теоретиков и дирижеров-хоровиков это случается посредине училищного курса: с наступлением трех- и четырехголосных диктантов, фактически вытесняющих двухголосные диктанты. Примеры счастливых исключений, увы, немногочисленны — учебный план вкупе с абитуриентскими устремлениями всегда справедливо побеждают. Учащиеся исполнительских факультетов, дотягивая с двухголосными диктантами до заветного вступительного экзамена в вуз, вообще — по определению — в данном случае метод-кабинетному, в дальнейшем оказываются отлученными не только от каких-либо диктантов, но и от самого предмета сольфеджио в вузе.

Таким образом, студенты «забрасывают» двухголосие на сравнительно несложном этапе его освоения, малоизученными остаются более сложные варианты контурного двухголосия с большей полифонизацией фактуры, развитым скрытым многоголосием и т.д.

К этому надо добавить, что и сами учебные двухголосные диктанты, как правило, выдержаны в одном и том же стиле: «романтически-дидактическом», с альтерационно-хроматической перенасыщенностью усредненно-сольфеджийного склада. Специфические же ладо-гармонические трудности контурного двухголосия, характерные для более

---

<sup>1</sup> Настоящее предисловие основано на тексте Предисловие из издания 2005 года с некоторыми изменениями.

поздних музыкальных стилей, по сути, программно не прорабатываются ни в одном звене слухового обучения.

Сравнивая специфику работы над двухголосными и трехголосными диктантами, можно заметить, что в предлагаемых трехголосных условиях возможности отработки на слух развернутого линейного голосоведения обычно свернуты. Это происходит как вследствие самой специфики трехголосия, более ориентированного в учебной практике на аккордовую вертикаль, так и по чисто организационным причинам: подобное усложнение в рамках трехголосного диктанта создает порой существенное завышение «пиков» сложности, трудно совместимое с ограниченным учебным временем, отведенным на их «покорение».

Есть еще одно преимущество двухголосных диктантов над их более многоголосными собратьями. Оно состоит в том, что в рамках достаточно прозрачной фактуры двухголосия гораздо удобнее работать в жанре тембровых диктантов. О роли последних в нашей методической литературе традиционно *говорится* немало, и, как кажется, пришло время, в наш век электроники, *сделать* цифровые подвиды диктантов такими же привычными, как их нотные образцы.

## Для кого?

Среди методических целей создания этюдов выделим две основные:

1. Расширить явно недостаточный на сегодня ассортимент двухголосных фактурных диктантов для исполнителей (в первую очередь, пианистов), поступающих в музыкальные вузы.
2. Предоставить студентам теоретического и дирижерско-хорового факультетов удобную возможность продолжать заниматься в вузе развитием фактурного, полифонического и тембрового слуха.

Тембровый вариант сборника прошел апробацию на занятиях сольфеджио в Московской консерватории со студентами I–III курсов историко-теоретического и дирижерско-хорового факультетов. Некоторые приведенные диктанты были в свое время использованы как материал для приемных экзаменов по сольфеджио на исполнительских факультетах Московской консерватории.

## Что снаружи?

Основной цикл состоит из сорока нотных примеров, которые условно можно разделить на две части: *Вводную* (1–12) и *Основную* (13–40). В Приложении I приводятся также *многоголосные* диктанты, как *модели* для продолжения работы над трудностями основной части.

Последовательность размещения примеров в цикле ориентирована на два главных параметра: постепенное повышение уровня интонационной и ритмической трудности и на группировку по стилистическим чертам. От более «академически правильных» диктантов изложение постепенно переходит к примерам менее строгим по изложению<sup>1</sup>. Все примеры по особенностям изложения делятся, условно говоря, на *органически фортепианные* и *общееинструментальные*. Последние, начиная с № 13<sup>2</sup>, существуют также в *аудиоварианте* (аудио-компакт-диск прилагается). Запись в различных тембрах была сделана автором в 2005 году на синтезаторе (Casio CT670, a1= 442). Дадим по этому поводу необходимые комментарии.

Синтезатор как тембровый источник был выбран нами, прежде всего, по причинам методико-практического свойства:

<sup>1</sup> В частности, содержащим периодические перекрещивания голосов.

<sup>2</sup> Начиная с № 13, в квадратных скобках стоят номера соответствующих нотному примеру аудиотреков.

1. В сегодняшней музыкально-образовательной практике синтезатор, будучи сравнительно недорогим музыкальным инструментом, наряду с цифровым фортепиано, утвердился уже достаточно прочно по всей России.

2. Представляется, что знакомство с приведенными образцами использования синтезированных тембров сможет скорее «заразить» педагогов: инициировать их создавать свои собственные примеры тембровых диктантов. Работа с синтезатором для среднестатистического музыкального преподавателя оказывается гораздо более доступной (и потому выполнимой), чем, например, работа с компьютерными программами-сэмплерами.

3. Педагогический опыт автора свидетельствует о том, что использование даже самого простого синтезатора на уроках сольфеджио дает искомое: *изменение привычного тембра*, воздействующее на все формы слуховой работы, в первую очередь, слуховой анализ и диктант.

4. Тембровое сольфеджио требует того, чтобы его начали реально повсеместно внедрять, по мере совершенствования методики, совершенствуя также и звукоисточники, и звуконосители. (Возможно, через некоторое время смогут появиться студийные записи музыкальных диктантов, исполненных солистами лучших симфонических оркестров России... Помечтаем об этом).

Практика показала, что появление новой (непривычной для студента) тембровой составляющей в звучании усложняет процесс звуковысотной идентификации. Это потребовало специального подхода к вопросу о выборе тембров и темпов записи примеров.

В подборе тембров, в частности, отразилось стремление не только передать характер того или иного этюда, но и соизмерить отобранный тембр со сложностью его слуховой идентификации в заданных регистровых пределах.

Большинство аудиозаписей диктантов представлено в двух темповых вариантах: первый вариант — в умеренно подвижном темпе, вариант второй — в замедленном. (Исключение составляют примеры, ритмическая структура которых, с замедлением темпа, рискует «рассыпаться» в восприятии). Потребность в *дублирующей* аудиозаписи была выявлена в процессе апробации диктантов в студенческих группах. Методическим аналогом здесь, в определенной степени, можно считать аудио-лингафонные курсы-диалоги в которых, как правило, записываются дважды — в реальном разговорном и в учебном темпах<sup>1</sup>. Для пения и игры во многих случаях, однако, желательно все же брать более быстрые темпы, чем те, которые имеются в записи.

Сами же обозначения темпа, как и характера исполнения диктантов, намеренно отсутствуют, оставляя ноты на уровне urtext'a — автор вполне доверяет исполнителю и рассчитывает на его музыкальность. Кроме того, автору в этом плане вовсе не импонирует «смещение жанров»: согласитесь, немногие вещи могут быть смешнее созерцания прочувствованных авторских комментариев типа «Лирично» или «Со страстью» в свежераскрытом вами сборнике традиционных инструктивных «диктантов-мучилок».

Не сообщаются также названия и соответствующие номера тембров на синтезаторе. Автор счел, что в данном случае недосказанность в наименовании тембра окажется лучше, чем последующие споры о его идентичности.

Тем не менее, для частичного утоления «ностальгии» по натуральным тембрам, на диске, помимо «живых» *вокальных* звучаний из Приложения I, в качестве «бонусной программы» добавлены **30 фрагментов аудиозаписей из музыкальной литературы: вокальной и инструментальной, разных фактурных складов и стилей (см. Приложение II)**<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В настоящее время такого изменения скорости можно достичь с помощью специальных мультимедийных программ.

<sup>2</sup> Данное приложение предлагается рассматривать как лишь как авторский анонс, или «демо-версию» пособия для написания тембровых диктантов.

Примеры из этого приложения, в особенности многоголосные, можно использовать также для записи ритмико-гармонических схем и аранжировки «клавиров».

## Что внутри?

Ведя разговор о двухголосных *диктантах*, отметим, однако, что жанровое своеобразие данного издания стремилось быть шире, что получило отражение в самом названии «Музыка на два голоса». Отчасти автора вдохновляла идея бартоковского «Микрокосмоса»<sup>1</sup> показать разноплановый и, в определенном смысле, самодостаточный мир звукового двухголосия (хотелось также, чтобы этот кусочек мира оказался бы, возможно, пригодным для исполнения в учебном репертуаре).

Относительно стилистики выстроенного здесь «двухголосного мирка», скажем, перефразируя классика: «нельзя жить в постмодерне и быть свободным от него»: в работе продолжается линия, начатая автором в «Gradus ad Harmoniam»<sup>2</sup>: игровое осмысление феномена *музыкального интертекста* как художественной системы ассоциативных слуховых отсылок к тем или иным музыкально-стилевым знакам.

«Наш язык — система цитат», — сказал Х. Борхес, впрочем, не он один. И в этом смысле интересным становится посмотреть на сам музыкальный жанр диктанта несколько в ином срезе восприятия — и увидеть, как диктант (или, иначе сказать, *эюд*) может приобретать дополнительные, внеинструктивные, художественные тексто моделирующие качества в неизменных рамках *микро-миниатюры*. Диктант — как багаж, скрученный в узел, без времени распаковаться, диктант — как иероглиф по отношению к системе транслируемых смыслов<sup>3</sup>.

Понятно, что звуковая аллюзия, с тем, чтобы быть уловленной, должна намекать на материал, *известный* слушателю. Гармонический язык диктантов тяготеет к неоклассике в широком смысле слова. Здесь рядом аллюзиями, восходящими к Стравинскому (при этом получается что-то вроде неоклассического «вторсырья»), Хиндемиту, пытливому уху могут встретиться Барток и Шенберг, Скрябин и Рахманинов, Шуберт и Брамс, Дебюсси и Равель, Прокофьев, а также интонации киноэлегий, этнической и джазовой музыки...

Плюс — аллюзии на сам классический русский диктант: в ряде примеров первого раздела намеренно сохранены (и не только в дидактических целях) определенные стиливые черты, присущие стилю крупнейших авторов, работавших в этом жанре, таких как Н. Ладухин, Д. Блюм, Б. Алексеев и др.

Кроме того, думается, диктанты с неизбежностью отражают определенный авторский стиль и композиционный замысел их написавшего<sup>4</sup>.

## Как пользоваться?

Кажется нелишним напомнить о том, что диктант не есть «священная корова», которую надо держать в неприкосновенности. Неприкосновенен только абитуриентский диктант: там надо уложиться в строго отведенное время, количество проигрываний и длительность пауз между ними. Прочие же виды диктантов допускают разного рода вольности, как то: фрагментарную запись, запись после пения и т.п. Можно изменить темп, чередовать демонстрацию тембровой аудиозаписи с периодическим проигрыванием данного образца на фортепиано. Главное — не бояться сложностей, а адаптировать их под свои цели. Ведь

<sup>1</sup> Впрочем, как и сольфеджийных циклов З. Кодая «Венгерское двухголосие».

<sup>2</sup> 6 М. Карасева. Gradus ad Harmoniam. Современное сольфеджио. Ч. III. — М., 1996.

<sup>3</sup> Кстати, в этом плане, и сам несколько условный тембр синтезатора начинает «играть» на стороне аллюзивности.

<sup>4</sup> Известно, например, что студенты всегда безошибочно различали авторство Д. Блюма и Б. Алексеева в написанном ими совместно сборнике «Систематический курс музыкального диктанта».

и эти диктанты удастся, в конце концов, писать «по догадке» — овладев секретами слышания скрытого многоголосия и гармонической фигуры!

Что касается ритма, то при всей относительной несложности метрики и ритмического рисунка в приведенных диктантах, он, как показывает практика, считается вовсе не с первого раза: сказывается усиленная фокусировка внимания на интонационной составляющей музыкальной информации. В ряде случаев имеет смысл обсудить тактовый размер диктанта, поскольку размер как таковой может показаться слуху весьма неоднозначным.

Вообще же, не стоит забывать, что самые трудные диктанты — одноголосные, в них ни за какую гармоническую систему не спрячешься, один на один со скачками и пульсирующими долями времени... И это, наверное, еще впереди.

## РЕЗЮМЕ

Итак, делаем осторожную попытку презентации нового постмодернистского жанра: «Диктант как интертекст». Говоря серьезно, это еще одна попытка сомкнуть художественную и учебную литературу в сознании обучающегося музыке, будь то игра на фортепиано или тренировка слуха.

С позиций методики сольфеджио это также представляется наиболее выигрышным вариантом: диктанту нужно обязательно стать приятным на слух пишущего, диктант должен вызывать у этого пишущего желание его написать и потом самостоятельно сыграть дома, и, возможно, и не один раз.

Словом, автор настоящего издания надеется на получение от него музыкального удовольствия — это, пожалуй, главная задача работы.

1.

3 3 3

2.

3.

4.

Exercise 4, measures 1-4. Treble and bass staves in 3/4 time, key of A major. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Exercise 4, measures 5-8. The melody continues in the treble staff with eighth and quarter notes, and the bass staff continues with a simple harmonic accompaniment.

Exercise 4, measures 9-12. The melody continues in the treble staff with eighth and quarter notes, and the bass staff continues with a simple harmonic accompaniment.

5.

Exercise 5, measures 1-4. Treble and bass staves in 4/4 time, key of B-flat major. The melody in the treble staff is more complex, featuring eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Exercise 5, measures 5-8. The melody continues in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and the bass staff continues with a simple harmonic accompaniment.

6.

Exercise 6, measures 1-4. Treble and bass staves in 3/4 time. Treble staff starts with a quarter rest, then eighth notes. Bass staff starts with a quarter rest, then eighth notes. Key signature has one sharp (F#).

Exercise 6, measures 5-7. Treble and bass staves in 3/4 time. Treble staff continues with eighth notes. Bass staff continues with eighth notes. Key signature has one sharp (F#).

Exercise 6, measures 8-11. Treble and bass staves in 3/4 time. Treble staff continues with eighth notes. Bass staff continues with eighth notes. Key signature has one sharp (F#).

7.

Exercise 7, measures 1-3. Treble and bass staves in 3/4 time. Treble staff starts with a quarter rest, then eighth notes. Bass staff starts with a quarter rest, then eighth notes. Key signature has two flats (Bb, Eb).

Exercise 7, measures 4-6. Treble and bass staves in 3/4 time. Treble staff continues with eighth notes. Bass staff continues with eighth notes. Key signature has two flats (Bb, Eb).

Exercise 7, measures 7-9. Treble and bass staves in 3/4 time. Treble staff continues with eighth notes. Bass staff continues with eighth notes. Key signature has two flats (Bb, Eb).

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)