

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В русской музыкальной литературе нет недостатка в учебниках пения, но во всех руководствах этого рода заметно сильное преобладание так называемой «теории» над практикой: музыкальные термины, знаки и значки объясняются очень подробно, в некоторых учебниках есть даже начала инструментовки и гармонии; но практические упражнения, в них находящиеся, по большей части напоминают склады наших старинных букварей.

Между тем сольфеджио, вообще упражнения, должны занимать первое место на уроках пения, если хотят приготовить хороших чтецов нот и доставить детям серьезное знание, а не одно только минутное развлечение. Унисонные песенки ни в коем случае не могут заменить упражнений: они годны только для детей младшего возраста и не в классе, а скорее вне класса, как игра, способствующая развитию слуха. К счастью большая часть русских детей с колыбели слышит пение, и нередкость видеть трехлетнего ребенка, распевающего довольно верно не только обыкновенные песни, а даже трудные арии, если ему удалось их слышать; так что нам, русским, нет нужды, подобно немцам, иметь в школах особый приготовительный класс пения: за небольшими исключениями все дети, поступающие в школу, способны прямо учиться чтению нот. И было бы не педагогично отсрочивать для них знакомство с нотной грамотой бесцельным повторением того, что без труда дает им жизнь вне школы. Притом несколько странно придавать серьезное значение учебного предмета

тому, на что сами дети смотрят как на занятие рекреационного времени.

Для нас всегда была ясна параллель между обучением грамоте и пению. Заучивание на память с чужого голоса различных стихотворений — вещь небесполезная и для детей иногда приятная, но не более как приготовительная. До тех пор, пока речь не разбита на первоначальные элементы — звуки, не указаны знаки, соответствующие этим элементарным звукам, чтения нет; ребенок остается безграмотным, какие бы отличные стихотворения он не знал на память. С этим согласны все. Совсем не то с музыкальной грамотой. Есть педагоги, которые думают, что они учат музыкальной грамоте, заставляя учеников распевать песенки под аккомпанемент скрипки или фортепиано (лучше сказать: в унисон с инструментом). Но и в таких случаях, где музыкальная грамотность понимается в настоящем смысле, методы обучения ее далеко отстали от методов обучения обыкновенной грамоте, т. е. почти все ученики пения по своим приемам в теоретической части, а особенно по своим упражнениям напоминают старинные буквари с их бесконечными: *бу, ву, гу, ду, бра, мрла*. Действительно, можно нагнать тоску и отнять всякую охоту заниматься музыкой, если сначала несколько уроков употребить на подробное объяснение всей музыкальной терминологии и симиографии, потом начать разучивать гаммы в целых, в половинных, в четвертях, упражнения в секундах, в терциях и т. д.; и все это в унисон и в таких сочетаниях, из которых нельзя, в музыкальном смысле, составить чего-нибудь похожего не только на фразу: *«баба дала маме бусы»*, а даже на отдельное слово в роде: *ой, ау*.

Этот недостаток упражнений, существующих в наших учебниках пения, чувствовался нами с самого начала нашей учительской практики, пока несколько канонов, случайно встреченных у Моцарта и Керубини<sup>\*)</sup> и перенесенных на классную доску, не навели на мысль: все упражнения или, лучше сказать, все уроки, начиная с самых первоначальных, расположить в форме небольших канонов.

Писать упражнения в этой форме конечно труднее, чем обыкновенные примеры на кварту, квинту, триоли и прочие, особенно если при этом еще нужно соблюсти известную постепенность в трудности упражнений и удобства в голосовом отношении. Вот причина, почему до сих пор мне не удалось составить полного учебного руководства по принятому методу. Тем не менее, зная по собственному опыту, какое значение имеет в деле обучения *хоровому* пению *большой массы* учеников всякое упражнение, составленное в форме небольшого *канона*, я решился отпечатать *то, что есть*, предоставляя времени и дальнейшей своей практике пополнить возможные пропуски<sup>\*\*)</sup> в упражнениях и присоединить к ним, если потребуется, необходимые теоретические сведения.

Что же касается педагогического значения канона, как формы элементарных хоровых упражнений, то нужно сказать, что подобные упражнения, с одной стороны, более интересуют детей, чем обыкновенные

---

<sup>\*)</sup> Эти каноны с небольшими изменениями, вызванными педагогической целью и отсутствием аккомпанирующего инструмента помещены в упражнениях под № 57, 77, 81.

<sup>\*\*)</sup> До № 70-го нет заметных пропусков в постепенности, но дальнейшие каноны не имеют той же последовательности и требуют подготовительных упражнений или помощи учителя.

унисонные: при начале, когда мелодия не может быть разнообразна вследствие малого знания учеников, единственным интересующим элементом является гармония и симметрия в повторении известной музыкальной фразы, хотя бы то была простая гамма или часть гаммы. С другой стороны, ничто так не приучает учеников с самого начала к точному темпу, как упражнение, имеющее форму канона, потому что всякое отступление от темпа тотчас делается ясно не только для учителя, но и для самих учеников. Канон отучает петь только по слуху, за другими, а непременно требует самостоятельного чтения; потому что деление на партии при исполнении канона может быть весьма разнообразно, так что привыкший петь за другими, ставится в затруднение, кого слушать и, приставая не туда, куда следует, выдает свое незнание; от этого конечно зависит тот, на практике замеченный факт, что в унисон всякий канон выучивается вчетвером скорее, чем при разделении учеников на партии. Наконец и то может говорить в пользу *небольших* канонов, что они могут быть с удобством написаны на доске, и тем дают возможность избежать тетрадок (партий), которые мешают счету и отвлекают внимание от учителя или дирижера, что особенно вредно при начале.

Говоря о значении канона, мы впрочем не хотим сказать, что обыкновенные унисонные упражнения должны быть совсем изгнаны из употребления при обучении пению, но мы придаем им значение только подготовительное, тогда как самые каноны предоставляем разбирать без помощи голоса учителя или инструмента и доводить исполнение их до надлежащей точности.

Считаем нужным сделать еще несколько замечаний касательно состава самих упражнений и педагогического значения некоторых из них.

1. Мы долго останавливаемся на первом тетрафорде и на интервале секунды. Это затем, чтобы дать возможность лучше изучить счет на этом простом интервале: ибо совершенное отделение счета от интервала при обучении пению, мы считаем столь же непрактичным как изучение отдельно гласных и согласных букв при обучении грамоте. Кроме того, если можно так выразиться, секунда самый *полезный* интервал в голосовом отношении. Конечно, было бы смешно надеяться научить правильному употреблению голоса большую массу учеников, особенно в тех школах, где пение составляет один из последних предметов (по времени, которое ему уделяется), тем не менее, все, что может способствовать правильному развитию голоса, должно быть уважено и, наоборот, изгнано все, что этому вредит, каковы, например, быстрые и частые скачки из одного регистра в другой или вообще музыкальные обороты, свойственные инструментальной, а не вокальной музыке. В этом смысле упражнения от № 32, 45 и 67, транспонированные приспособительно к голосам, можем рекомендовать как элементарные вокализы.

2. Во всех упражнениях, кроме № 81, имелись в виду средние голоса: Mezzo-soprano, 2-й тенор и баритон. Большинство русских голосов относится именно к этому типу, но и другие голоса *имеют* эти ноты, хотя, конечно, крайние ноты находящиеся в упражнениях будут петь не без труда<sup>\*)</sup>. Положи-

---

<sup>\*)</sup> В некоторых случаях мы нашли возможным избежать этих трудностей, поставив двойные ноты.

тельное исключение составляют переходные голоса, так что с ними придется заниматься отдельно, причем транспонировать упражнения квартой или квинтой ниже.

3. Цифры 1, 2, 3..., поставленные над линейками, указывают момент, когда сравнительно с первой партией должны начинать канон, вторая, третья и прочие партии. То же значение имеют цифры под знаком ферматы не в круговых канонах, которых впрочем только три: № 60, 80 и 82.

4. В большинстве упражнений не обозначено скорости движения. Все такие упражнения одинаково удобны в темпе, начиная с *Andante* до *Allegro Moderato* или даже *Allegro*.

# КАНОНЫ



*Nº 1.*

1. 2.

3.

*Nº 2.*

1. 2.

3.

*Nº 3.*

1. 2.

3.

*Nº 4.*

1. 2.



Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)