

ПРЕДИСЛОВИЕ

Николай Михайлович Ладухин (1860–1918) — русский музыкальный теоретик и композитор, педагог; ученик А. С. Аренского, Г. А. Лароша, выпускник Московской консерватории по классу теории музыки у С. И. Танеева (гармония и свободное сочинение); соратник Г. Э. Конюса, М. М. Ипполитова-Иванова, А. Н. Скрябина; современник Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова.

Родился 21 сентября 1860 года в Петербурге, в семье потомственных дворян. В 1886 году окончил Московскую консерваторию, начал преподавать там же сольфеджио и гармонию. В 1897–1900 годах вел класс инструментовки. В 1904 году получил звание профессора. Ладухин — автор ряда сочинений, среди которых Симфонические вариации для большого оркестра, музыкальная картины «В сумерках», фортепианные и скрипичные пьесы, романсы, хоры.

Многим музыкантам знаком учебник Ладухина «Одноголосное сольфеджио» и «1000 примеров музыкального диктанта»; некоторые знают такие его труды, как «Опыт практического изучения интервалов, гамм и ритма», «Краткая энциклопедия теории музыки», «Руководство к практическому изучению гармонии»; и единицы держали в руках его 100 детских песен для одного–трёх голосов или сборники сольфеджио для одного, двух и трех голосов.

Дело в том, что о Н. М. Ладухине сохранилось крайне мало сведений. Среди них скудные материалы дневников Танеева, воспоминания студентов Московской консерватории.

В дневниках Танеева чаще всего встречаются упоминания о Ладухине, связанные с обсуждением консерваторских программ. Создается даже впечатление, что это была неисчерпаемая тема в общении учителя с учеником, двух коллег, работавших бок о бок многие годы. Совместные обеды, прогулки, встречи — все сопровождалось обсуждением программ: «говорили о программах...», «Ладухин читал свой учебник... потом я стал ему объяснять кое-какие подробности...», «обсуждали программы по элементарной теории, сольфеджио...». Эти обсуждения не могли пройти бесследно, и, несомненно, отразились в учебниках Ладухина, его системе преподавания.

Имя Ладухина появляется в дневниках Танеева также в связи с «темной историей». В 1897–1900 годах Николай Михайлович вел класс инструментовки, причем директору Московской консерватории, В. И. Сафонову, трижды пришлось убеждать Ладухина взять класс, от которого тот отказывался ввиду своей «плохой подготовки» и напряженных отношений с предыдущим педагогом инструментовки Г. Э. Конюсом. У Танеева отмечено, что Ладухину «было трудно преподавать инструментовку», однако Сафронова, ко всеобщему удивлению, устраивало и плохое преподавание. Он настаивал, говоря: «Ничего, этот класс можно вести и не очень хорошо». Танеев не дает определенных оценок происходящему. Ясно только, что Ладухин в конце концов согласился вести инструментовку, правда, ненадолго.

Танеев часто присутствовал на экзаменах по гармонии у Николая Михайловича в качестве ассистента и сетовал, будто «студенты слабые», «играют слабо», «не знают первого курса». Но, надо полагать, что при тогдашнем качестве обучения Танеевское «слабо» было сильнее многих предшествующих и последующих оценок. Ведь в эти годы Московскую консерваторию закончили такие выдающиеся музыканты, как А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Р. М. Глиэр, А. В. Нежданова, что иллюстрирует очень высокий уровень образования.

О композиторском творчестве Николая Михайловича у Танеева встречается лишь одна реплика: «Прослушал недурной квартет Ладухина» (16 декабря 1904 года). Все. Однако композиторское образование чувствуется в манере составления примеров по сольфеджио, организации музыкальной ткани, образности упражнений.

Во времена преподавания Ладухина Московская консерватория была одним из двух высших музыкальных учебных заведений страны. Она уже имела свои традиции в исполнительских школах, а также в сфере преподавания теоретических дисциплин как неспециальных. А. С. Аренский писал в 1898 году так: «Я был поражен тою разницею, какую я заметил в прохождении курса теории: в Петербурге к занятиям теорией музыки в классах неспециальных все относились шутя; никто не интересовался предметом, поэтому никто его и не знал, в Московской консерватории — напротив...»

Основу серьезному отношению к этим дисциплинам заложил первый педагог в классах еще не открывшейся консерватории. Это был П. И. Чайковский, преподававший элементарную теорию музыки и гармонию с 1866 по 1878 год. Впоследствии его сменил С. И. Танеев. И Ладухин, как ученик Танеева, являлся преемником этих педагогических традиций, сформированных двумя великими русскими композиторами в области теории музыки.

Обратимся к учебнику.

Введение содержит начальные теоретические сведения по сольфеджио: наименования нот, знаков, ключей, положение нот на нотном стане. Здесь же приводятся таблицы длительностей нот и пауз, схемы дирижирования в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, даются определения синкопы, точки.

Материал изложен абсолютно ясно и кратко. Используются графики, наглядно демонстрирующие базовые понятия сольфеджио. Структура ритмической организации, заполнение длинных нот короткими (четным или нечетным количеством), примеры записи синкоп, таблица ключей — все сведения упорядочены и сгруппированы от простого к сложному. Наглядность и конструктивность отличает все фрагменты данного педагогического труда.

Первая часть включает следующие разделы: ритмические упражнения, интервалы, секвенции, сольфеджио для одного голоса (минор, хроматическая гамма, уменьшенные и увеличенные интервалы, басовый ключ, скрипичный ключ), упражнения в ключах, сольфеджио для двух голосов в ключах, сольфеджио для трех голосов (каноны).

Чтобы объяснить некоторые особенности данного учебника, надо иметь в виду состояние тогдашней консерватории. Это было заведение, куда поступали люди не только разного возраста, но и разной степени подготовки. В одной группе могли оказаться сложившиеся личности и совсем дети. А. В. Нежданова, занимавшаяся у Ладухина, писала: «На уроках гармонии и сольфеджио я сидела на скамье рядом с учениками-инструменталистами; некоторые из них были в возрасте 10–12, до 18 лет, и я, взрослый человек, чувствовала себя не вполне легко...» Вспомним, что Нежданова перед поступлением в консерваторию сама уже работала педагогом в Одессе. Поэтому неудивительно, что учебник Ладухина содержит материалы абсолютно разного уровня: приходилось обучать одновременно и юных инструменталистов и взрослых певцов. Так, № 17, 23, 29, 35, 41, 59, 66 можно петь в музыкальной школе, а № 11–122 в наше время будут актуальны скорее для студентов дирижерско-хорового отдела музыкальных училищ.

Впрочем, материал учебника можно приспособить для разной аудитории. Даже номера, написанные в до-мажоре (которых в учебнике большинство, ведь до-мажор был стартовой тональностью для многих поколений музыкантов XVIII–XIX веков, и в ней работа продолжалась очень долго) пригодятся для транспонирования в другие тональности или анализа гармонических последовательностей.

Учебник построен по принципу последовательного усложнения материала. Вначале преимущество отдано освоению ритма и интервалов. Это очень удобно и логично. Ведь вначале был ритм! Только овладев ритмической составляющей музыкальной ткани, есть смысл двигаться в направлении интервальных соотношений.

Так, первые двенадцать номеров представляют собой ритмические упражнения, причем в каждом такте предусмотрительно пронумерованы доли для удобства пульсации. Благодаря этому сразу становится видно, как эти доли организованы, сколько нот приходится на каждую из них (если 1, то это четвертная, 2 — восьмые, 3 — триоли и т. д.), как образуются синкопы и т. д. Ритмические упражнения будут полезны всем возрастам учащихся музыкантов. И даже в музыкальной школе, при должном объяснении педагога, можно извлечь много полезного из первых двенадцати номеров.

За ритмическими упражнениями следуют номера для освоения интервалов. Все они построены по секвенциям и являются примером конструктивного изложения материала: каждому интервалу предшествует его поступенное заполнение. Упражнения на интервалы, начиная с № 17, очень удобно сгруппированы: это несколько постепенно ритмически усложняющихся номеров на одну гармонию, записанные в виде партитуры — чтобы сразу наглядно продемонстрировать расположение каждой длительности относительно всей вертикали.

Стоит отметить, что сам Ладухин некоторые номера мыслил не для пения, а в качестве ритмических упражнений без звуковысотности (называя это «сольмизацией»). Об этом свидетельствуют его комментарии к разделу «упражнения в ключах»: «Данные мелодии следует читать без интонации, но в такт, называя каждый звук его именем». Можно предположить, что одноголосные примеры в ключах играли роль тренировочной платформы для дальнейших упражнений в ансамбле, где надо не только хорошо ориентироваться в старинных ключах, называя правильные ноты вовремя, но и интонировать свою мелодию, прислушиваясь к остальным голосам ансамбля.

Гармоническое сопровождение в учебнике требует отдельной похвалы. Оно создано помогать исполнителю сначала оставаться в начальном темпе (№ 17–48), сохранять пульсацию (№ 56, 59, 60, 61, 78, 80) почувствовать движение, затем услышать окраску каждого звука, модуляции и отклонения в другие тональности (№ 79, 80).

Ни разу фортепианное сопровождение не дублирует мелодию, что требует от учащихся постоянного слухового контроля и внимания. Есть примеры, где фортепианная строчка представляет собой контрапункт к вокальной (№ 62, 63, 66) или создает жанровый образ инструктивному упражнению (№ 59, 61). Все это является неоспоримым достоинством учебника.

Хочется особо отметить значение гармонии в представленных примерах. Она придает учебным упражнениям неповторимый колорит, расцвечивает каждую последовательность интервалов в тончайшие оттенки гармонического разнообразия. Здесь используются септаккорды всех диатонических степеней, альтерированные субдоминанты, неаполитанское трезвучие, секундовые и квартовые созвучия, задержания, неожиданные и подготовленные отклонения в параллельные тональности, тональности первой степени родства. Спектр богатейших колористических сочетаний аккордов проявляется так же в перегармонизациях одного повторяющегося мотива. Такая интенсивная гармоническая окраска в сочетании с фактурным разнообразием превращает каждый номер по сольфеджио в полноценное музыкально-художественное произведение с индивидуальным замыслом и неповторимым характером.

Не смотря на наличие базовых понятий и нескольких несложных групп упражнений, учебник все же рассчитан на взрослых музыкантов. Это материал для юношества. Широкий диапазон, высокая tessitura, виртуозные пассажи свидетельствуют о том, что данный труд был написан для людей, владеющих голосом.

Упражнения в ключах (двухголосные и трехголосные) будут особенно полезны для работы в ансамбле дирижерам-хоровикам; одноголосные примеры в скрипичных и басовых ключах послужат приятным материалом для работы над образом и стилем у вокалистов; анализ используемых гармонических последовательностей принесет пользу теоретикам, композиторам и пианистам.

Данное издание ценно не только в историческом аспекте, но и с педагогической точки зрения. Содержащиеся в нем нотные примеры подобраны и гармонизованы с особым вкусом, любовью и профессионализмом. Поэтому настоящие музыканты от изучения этого давнего труда получают истинное удовольствие.

СТРУКТУРА УЧЕБНИКА

№ 1–9 — «Ритмические упражнения»		
№ 13–16 — Секунды	} Интервалы (с сопровождением фортепиано)	
№ 17–22 — Терции		
№ 23–28 — Кварты		
№ 29–34 — Квинты		
№ 35–40 — Сексты		
№ 41–46 — Септимы		
№ 47–48 — Октавы		
№ 49 — Секвенции. 50 восходящих и нисходящих диатонических секвенций без сопровождения.		
№ 50–61 — C–dur (с сопровождением)	} Сольфеджио для одного голоса	
№ 62–63 — Минор (a–moll)		
№ 64–67 — Хроматическая гамма (с сопровождением)		
№ 68 — ув. 2		} Уменьшенные и увеличенные интервалы (без сопровождения)
№ 69 — ум. 3		
№ 70 — ум. 4		
№ 71 — ув. 4		
№ 72 — ум. 5		
№ 73 — ув. 5		
№ 74 — ум. 7		
№ 75–86 — Басовый ключ		
№ 87 — c–moll		} Скрипичный ключ Другие тональности (с сопровождением)
№ 88 — F–dur		
№ 89 — Es–dur		
№ 89 — Es–dur		
№ 90 — e–moll		
№ 91 — g–moll		
№ 92 — Es–dur		
№ 93 — C–dur		
№ 94 — Es–dur		
№ 96–110 — Упражнения в ключах для сольмизации		
№ 111 — басовый и теноровый	} Сольфеджио для двух голосов в ключах	
№ 112 — басовый и теноровый		
№ 113 — теноровый и альтовый		
№ 114 — теноровый и сопрановый		
№ 115 — теноровый и баритоновый		
№ 116 — басовый и теноровый		
№ 117 — басовый и теноровый		
№ 118–122 — Сольфеджио для трех голосов (каноны)		

Валентина Федорова,
музыкальная редакция издательства «Планета музыки»

ВВЕДЕНИЕ

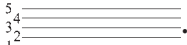
Для наглядного определения высоты и длительности музыкальных звуков существует общеупотребительный способ, при котором как средства имеются и следующие данные:




1. Наименования семи основных звуков музыки в их последовательном порядке:

до, ре, ми, фа, соль, ля, си.

2. Знаки хроматического повышения и понижения этих звуков:

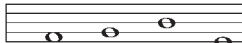
Знаки повышения	Знаки понижения
# (диез); x (дубль-диез)	b (бемоль); bb (дубль-бемоль)
n (бекар — знак, отменяющий диез и бемоль)	

3. Пятилинейная нотная система: .

4. Ключи:  (ключ фа);  (ключ соль) и  (ключ до).

5. Нотные знаки:      .

Способ наглядного изображения звуков заключается в следующем: в начале нотной системы, на одной из ее линеек помещается ключ *до, соль* или *фа*; ключ этот дает свое наименование ноте, находящейся на одной с ним линейке; таким образом *ключ до*, поставленный на первой линейке снизу, указывает, что и нота на этой линейке будет нота *до*.

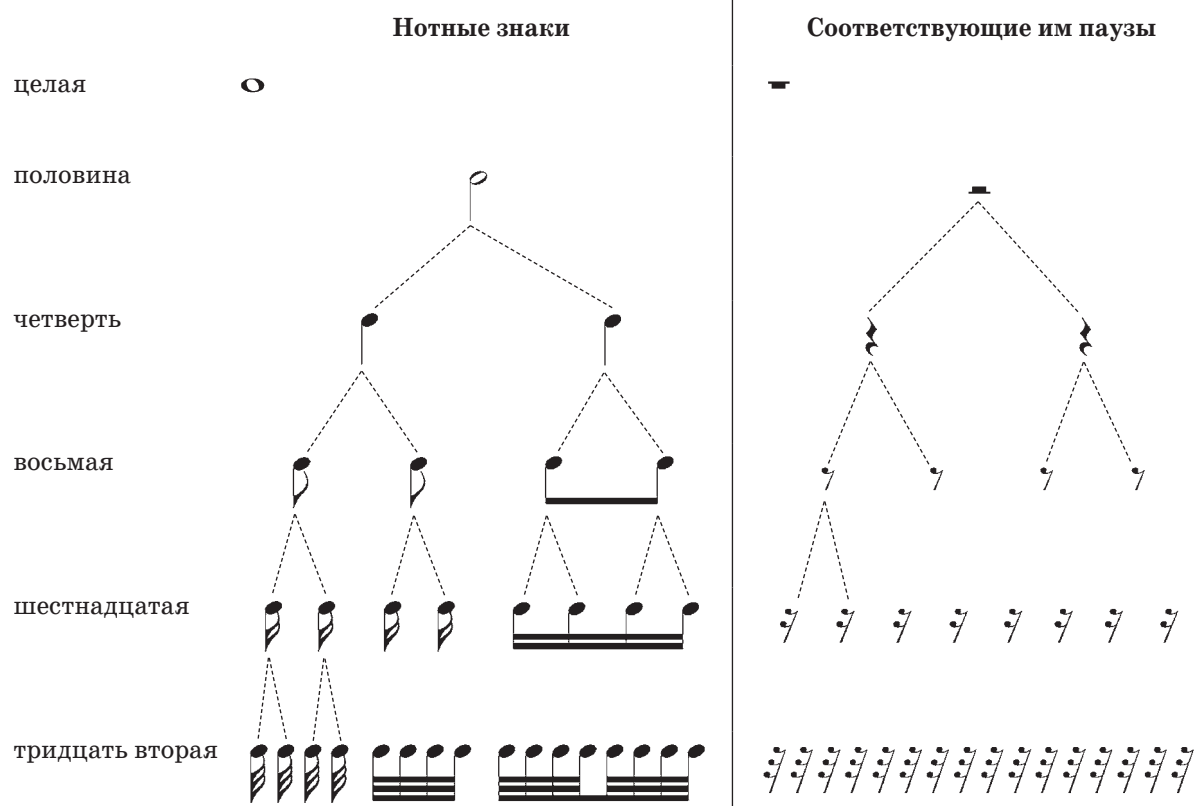
Нотные знаки помещаются на линейках и между линейками. .

В ключе *соль* на второй линейке снизу нота, помещенная между первой и второй линейками, будет *фа*, на первой линейке *ми*, ниже первой *ре*, между второй и третьей *ля*, на третьей *си* и т. д. При этом надо заметить, что сверху и снизу линейной системы могут находиться так называемые добавочные линейки.

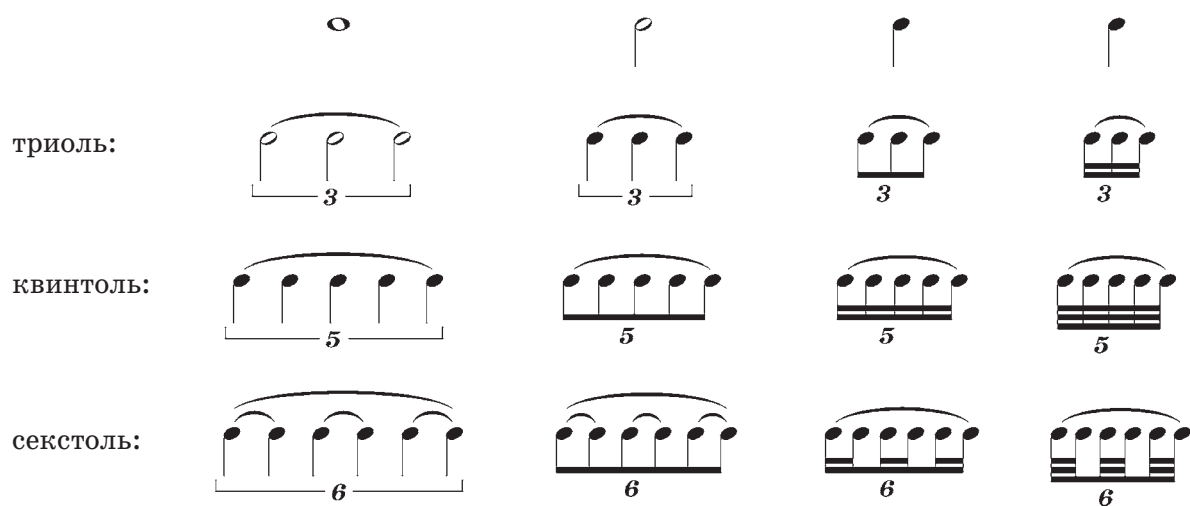


ДЕЛЕНИЕ НОТ

Четное



Нечетное



О ТАКТЕ

Такты бывают простые и сложные.

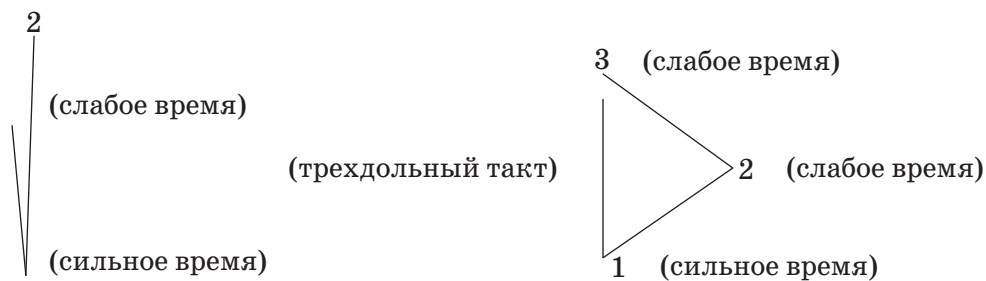
Простой такт может быть двухдольный, например:



и трехдольный:



Наглядное изображение этих тактов движением руки следующее:

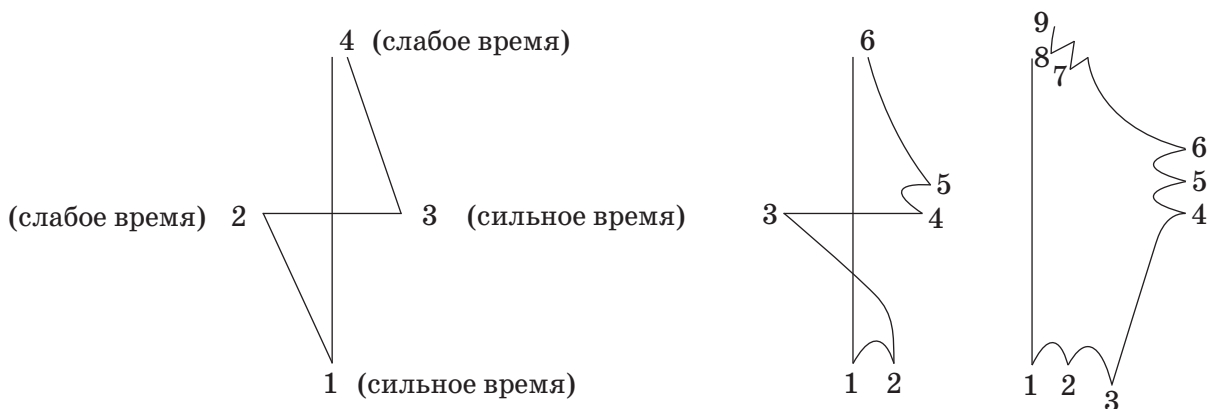


Сложные такты происходят от соединения двух или нескольких простых тактов.

Такт в $\frac{4}{4}$ (C) составлен из $\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$

Такт в $\frac{6}{8}$ составлен из $\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$

Такт в $\frac{9}{8}$ составлен из $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$



СИНКОПА

Синкопа есть ритмическая форма, в которой звук, взятый на слабом времени такта, выдерживается на сильном, причем ударение (акцент) сильного времени переходит на слабое, например:



ТОЧКА

Точка (.) увеличивает длительность ноты на ее половину:



Вторая точка увеличивает длительность на половину первой точки.



КЛЮЧИ

Дискантовый
или сопрановый



Баритоновый



Меццо-сопрановый



Старый французский



Альтовый



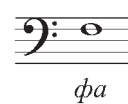
Скрипичный



Теноровый



Басовый



Баритоновый



Из них наиболее употребительны следующие:



РИТМИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

ля ля

2 

3

ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля

4

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля

1 3 2 3 3 3 1 2 1 2 3 1 2 3

ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ ЛЯ

6



ИНТЕРВАЛ СЕКУНДЫ



**Диатонические интервалы до октавы включительно,
начиная от звука до вверх и вниз**

15

секунда терция кварта

квинта секста септима октава

секунда терция кварта

квинта секста септима октава

Detailed description: Exercise 15 consists of four staves of music in 2/4 time, starting on middle C (C4). The first staff shows ascending intervals: a second (C4 to D4), a third (C4 to E4), and a fourth (C4 to F4). The second staff shows ascending intervals: a fifth (C4 to G4), a sixth (C4 to A4), a seventh (C4 to B4), and an octave (C4 to C5). The third staff shows descending intervals: a second (C4 to B3), a third (C4 to A3), and a fourth (C4 to G3). The fourth staff shows descending intervals: a fifth (C4 to F3), a sixth (C4 to E3), a seventh (C4 to D3), and an octave (C4 to C3). Each interval is labeled in Russian above the corresponding notes.

16

Detailed description: Exercise 16 consists of four staves of music in 2/4 time, starting on middle C (C4). Each staff contains a sequence of notes and rests, representing the diatonic scale both ascending and descending. The first staff shows the ascending scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows the descending scale: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff shows the ascending scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fourth staff shows the descending scale: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are placed on the staff lines, and rests are used to indicate the intervals between them.

ТЕРЦИИ

17 

18 

19 

20 

21 

22 



7 

18 

19 

20 

21 

22 



13

17

18

19

20

21

22

20

17

18

19

20

21

22

26

17

18

19

20

21

22

КВАРТЫ

23

24

25

26

27

28

7

23

24

25

26

27

28

13

23

24

25

26

27

28

20

23

24

25

26

27

28

26

23

24

25

26

27

28

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru