

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
МОСКОВСКАЯ ДВАДЦАТЬ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

1470

М.В. КАРАСЕВА
ПРОБЛЕМЫ СЛУХОВОГО ОСВОЕНИЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА
В СОВРЕМЕННОМ КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

Москва
1987

Печатается в соответствии с решением Совета ВУЗа
Московской двадцати ордена Ленина государственной консерватории
имени П.И.Чайковского от 10 марта 1967 г.

Зак. № 3463

Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина

Отдел микрофотокоп

Музыка XX века в настоящее время прочно вошла во все основные сферы музыкальной жизни. Для того, чтобы критически оценивать сложные интонационные явления новой музыки, надо научить слух разбираться в них. Иначе говоря, воспитание профессионального музыкального слуха на том уровне, какого требует сегодняшняя музыкальная практика, предполагает специальную тренировку, нацеленную на восприятие, объяснение и воспроизведение элементов современного музыкального языка. Это является одной из центральных задач сольфеджио в вузе.

В сольфеджио накоплено немало отдельных принципов и конкретных приемов, которые направлены на постепенное слуховое освоение новоинтонационного материала. Однако они остаются пока рассредоточенными во множестве методических работ и практических пособий советских и зарубежных авторов, часто не связанными между собой общей направленностью методик.

В связи с этим в основу настоящей работы положены:

а) анализ и систематизация изданных пособий подобного рода (многие из которых практически не известны советскому читателю и рассматриваются с научно-методической точки зрения впервые),

б) систематика самих явлений в области слухового освоения современного музыкального языка,

в) разработка комплексов специальных упражнений, которые максимально концентрированы и прямо были бы направлены на освоение интонационных и ритмических трудностей музыки XX века.

"СОВРЕМЕННОЕ СОЛЬФЕДЖИО" - ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Основным содержанием курса сольфеджио вплоть до второй

половины XX века было слуховое освоение мажора и минора. С 50-х годов нашего столетия наступил новый этап развития сольфеджио, характеризующийся началом формирования относительно самостоятельной его части: "современного сольфеджио" как системы слухового освоения определенного ряда специфических интонационных и ритмических трудностей современного музыкального языка.

Рассмотрим основные этапы формирования "современного сольфеджио" с периодизацией их по десятилетиям в сопоставлении ведущих тенденций в советской методике с наиболее характерными тенденциями зарубежных школ и методик современного сольфеджио.

50-е годы в советском музыкальном искусстве ознаменовались усилением роли народно-песенной тематики разнонационального характера. Этот процесс получил отражение и в сольфеджио, где началось создание серии учебных пособий, основанных на народно-ладовой мелодике. В числе первых здесь следует назвать "Сольфеджио на материале мелодий народов СССР" В.Хвостенко (40), где представлены пентатонные, семиступенные диатонические лады, лады с увеличенными секундами, различные виды ладовой переменности.

Широкое развитие хорового искусства в 50-е годы стимулировало процесс создания учебных пособий для многоголосного пения (показателен в этом смысле "Курс многоголосного сольфеджио" И.Липценко, 20). Органичным соединением народно-национального и ансамблево-хорового начал явилось "Многоголосное сольфеджио" И.Тамулянаса (48). Значительное место в нем уделено литовским сугартине - жанру, в основу которого положено многоголосное пение полигармонического типа.

Если в советской школе сольфеджио основной акцент был сделан на углублении ладового подхода к воспитанию музыкального слуха, то в большинстве зарубежных школ, исполнительских и сольфеджийных, областью особо пристального внимания явился ритм. Это отразилось еще в одном из первых учебников "современного сольфеджио", в "Элементарном тренинге" П.Хиндемита (65). Система ритмических упражнений в учебнике направлена на овладение различными видами нерегулярной ритмики - смешанными и переменными размерами, полиритмией и т.д.

Освоение нерегулярной ритмики во Франции происходило в рамках традиционного для французской методики "ритмического сольфеджио". В числе работ этого плана - "14 этюдов на нерегулярные ритмы" Ж.Беккера (56).

60-е годы. В советской методике сольфеджио в данный период активно развиваются сольфеджийные школы союзных республик и в связи с этим появляется ряд пособий на базе национальных музыкальных ладов. Показательны в этом смысле "Сольфеджио на материале армянской народной музыки" А.Атаяна и М.Терьяна (3), двух- и трехголосное сольфеджио на материале грузинской музыки - автор - Д.Слианова-Мизандари (53), сольфеджио на украинской ладовой основе В.Лужного (44).

К шестидесятым годам относится также возникновение первых пособий на базе новоинтонационной музыки советских композиторов: в 1966 и 1968 годах были изданы два выпуска диктантов на материале музыки Прокофьева и Шостаковича, составитель Н.Тифтикиди (34, 35). Характерно, что ведущим принципом классификации трудностей в этих диктантах избран ладотональный принцип в его расширенном понимании.

В области методических разработок следует отметить статью А.Островского "О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки" (26), в которой рассматриваются пути воспитания слуха на новоладовом материале.

В зарубежных методиках шестое десятилетие XX века отмечено большим разнообразием направлений в подходе к интонационным и ритмическим моделям, характерным для музыки XX века. Выделим здесь четыре основных направления, назвав при этом наиболее показательные работы.

1. Продолжающие и углубляющие линию "ритмического сольфеджио", например, "Учебник по чтению ритма" Г.Йерсиля (67) и "Академический курс сольфеджио" Ф.Вальдамбрини (73).

2. Развивающие линию многоголосного сольфеджио на новоаккордовой и полигармонической основе. Характерный пример такой работы - "Полифонические упражнения и сольфеджии" А.Мендельсона (71).

3. Базирующиеся на освоении интервальной структуры современной мелодики. К их числу относится "Сборник упражнений для развития слуха", созданный группой польских авторов (58), где на одноголосных примерах, ориентированных на так называемую атональность, делается попытка последовательного освоения отдельных интервалов от примы до ноны. Сходные задачи поставлены в упоминавшейся работе Ф.Вальдамбрини (73).

Наиболее интересной и методически прогрессивной из работ этого направления является получившая мировую известность работа Л.Эдлунда "Модус новус. Учебник чтения свободнотональной мелодики" (59). Она основана на связи современной мелодики и аккордики. Каждый интервал изучается не отдельно, а в особого

типа интервальных группах, составляющих какой-либо из характерных нетерцовых аккордов (например, "до-фа-си"). В учебнике помимо авторских упражнений (на чтение с листа, слуховой анализ и диктант) содержится также большое число примеров из музыки композиторов XX века.

4. Основывающие изучение сложноладовой мелодики и нерегулярной ритмики на материале народной национальной музыки. Работы такого плана характерны для ряда школ сольфеджио социалистических стран. Так, например, сольфеджио В.Хипчану (66) посвящено освоению ладов, отличных от мажора и минора, в том числе смешанных и неоктавных. В работе М.Васильевича "Одногласное сольфеджио, основанное на народном пении" (49) помимо модальных ладовых звукорядов активно изучается нерегулярно-акцентная ритмика: смешанные и переменные размеры, свойственные югославской народной музыке. Методика их изучения строится на применении слоговых ритмов, подборе для каждого из наиболее типичных метрических рисунков соответствующего словесного сочетания (например, пятидольник 2+3 выражается сербокохроватски-ми словами "доле, надоле").

70-е годы. Для советской школы сольфеджио наступил период активизации поисков в области слухового освоения музыки XX века. Выделим четыре ведущих направления методических разработок.

I. Создание пособий на материале музыки композиторов XX века с объединением примеров в группы на основе общности типов ладовой и тональной структур, фактуры, голосоведения и т.п. К данному роду пособий-хрестоматий относится сборник музыкальных диктантов, составленный Е.Соловой (46), и "Сольфеджио на материале советской музыки" А.Кофина (43).

2. Расширение жанра пособий-хрестоматий путем включения в них ряда тренировочных упражнений, а также снабжение их краткими конкретными методическими указаниями.

Принцип предварения примеров из музыкальной литературы серией упражнений, цель которых в обобщенном виде представить некоторые определенные особенности ладотональной организации современной мелодики, лежит в основе "Сольфеджио" А.Островского, С.Соловьева, В.Шокина (29). Четвертая часть данного пособия целиком посвящена музыке советских и зарубежных композиторов XX века.

Иначе использованы инструктивные примеры в пособии "Интонационные трудности" Г.Виноградова (6), основанном на образцах вокальной музыки XX века. К каждому музыкальному примеру Виноградов прилагает схему его ладовой структуры, "которая моделирует наиболее существенные внутриладовые звуковые отношения" (6, с.4), а также сочиненный им мелодический образец, где, по выражению автора, "происходит слуховая настройка на интонационный комплекс самого примера" (6, с.4).

Значительным шагом вперед в области слухового освоения музыкального языка XX века стало появление в семидесятых годах ряда учебников сольфеджио, включающих отдельные разделы, посвященные изучению новоладовой музыки. По сравнению с предшествующими им работами эти учебники содержат более развернутую систему методических рекомендаций и инструктивных примеров.

В учебнике В.Кирилловой и В.Попова (17) примеры из музыки XX века используются во всех основных формах работы: интонационных и ритмических упражнениях, сольфеджировании, слуховом анализе и музыкальном диктанте. Вторая часть четвертого выпус-

ка "Учебника сольфеджио" А.Островского (26) целиком посвящена ладотональным и ритмическим трудностям музыки XX века. (Особо следует сказать о третьем выпуске названного учебника /27/. Первая и вторая части его построены на материале музыкального фольклора народов СССР и зарубежных стран, таким образом, учебник продолжает линию "фольклорных сборников" по сольфеджио).

Надо отметить, что во всех трех названных учебниках содержатся примеры и упражнения на освоение некоторых видов нерегулярно-акцентной ритмики. Тем самым можно сказать, что данные работы положили начало созданию советского курса современного ритмического сольфеджио.

3. Написание педагогами-сольфеджистами учебных пособий на основе собственного, сочиненного ими музыкального материала с целью в той или иной степени отразить определенные стилевые черты музыки XX века. К этому типу работ относятся "Этюды для пения" (одно-, двух- и трехголосные примеры) С.Павлюченко (30), "Хоровые распевки" Е.Евпака (II), "Музыкальный диктант повышенной сложности" (двух-, трех- и четырехголосные примеры) В.Кучерова (18). Круг избранных трудностей в этих работах: ладовая переменность, мелодические и гармонические соотношения в хроматической тональности с ясно и неясно выделенным устоем, мелодика и гармония квартового строения (30, II), однотерцовые и политональные соотношения в многоголосии (18).

4. Появление во второй половине семидесятых годов отдельных методических статей и разработок, посвященных проблемам внедрения современной музыки в курс сольфеджио на разных его ступенях. В этом смысле показательна работа Л.Савицкой "Использование произведений советских композиторов на уроках сольфед-

жио и подбор диктантов на материале советской музыки" (32), основной идеей которой является расширение видов ладовых структур в курсе сольфеджио ДМШ; статья "Ладовые основы сольфеджио" М.Малиборского (45), рассматривающая проблемы интонирования ряда новоладовых и новотональных структур, в частности, касающаяся вопросов освоения симметричных ладов; разработки Э.Глядешкиной в области стиливого воспитания музыкального слуха на материале музыки XX века (8, 9); методическое пособие А.Биркенгоф "Интонируемые упражнения на занятиях сольфеджио" (4), в большой степени направленное на освоение гармонической системы хроматической тональности.

За рубежом в семидесятых годах значительный вклад в развитие "современного сольфеджио" внесли сольфеджийные школы социалистических стран. Среди них выделяются румынские и болгарские работы. Учебник "Теория и сольфеджио" В.Джуляну (64) интересен тем, что весь теоретический материал (включая элементы современной гармонии и ритмики) закрепляется сразу же в тренировочных упражнениях по сольфеджио. Отметим также два учебных пособия, написанных А.Диамандиевым: "Метод воспитания музыкального слуха на основе болгарской народной интонационности и метроритма" (50) и "Технические упражнения по овладению интервалами. Техника сольфеджио на основе современной интонационности" (52). Первая работа углубляет жанр "фольклорного сольфеджио" с отличной от классико-романтической ладовой и ритмической системами. Вторая работа представляет собой оригинальный вариант учебника Л.Эдлунда (59), на который А.Диамандиев и ссылается.

В области ритмического сольфеджио расширяется стиливая ба-

за ритмических упражнений. Так, наряду с традиционным французским "сольфедж ритмик" на нейтральной стиливой основе (представленным, в частности, пособием П.Лантье, 68) возникают сборники, опирающиеся на специфику национальных ритмов. Яркий пример - сольфеджио на основе кубинских ритмов Х.Элосеги (60), где широко изучаются различного вида синкопы в одnogолосных и многоголосных ритмических упражнениях.

Перейдем от сравнительного анализа основных тенденций развития советских и зарубежных методик "современного сольфеджио" к рассмотрению наметившихся в первой половине 60-х годов направлений в советской методике слухового освоения музыки XX века. Здесь можно назвать два ведущих направления:

1. Увеличение "процентного состава" новоинтонационного материала в сборниках.

2. Поиски путей научного обоснования накопленных в практике приемов слухового освоения современной ритмоинтонационности.

1. Из работ в жанре хрестоматий выделяется цикл пособий Н.Качалиной (14, 15, 16), где впервые представлены в заново созданной структуре цикла подобного рода (с опорой на форму исполнения) многочисленные образцы современной многоголосной музыки. (См. 15, 16). В области музыкального диктанта надо назвать "Трехголосные диктанты" Л.Бычкова (5) : второй раздел сборника целиком посвящен интонационным (и, отчасти, ритмическим) трудностям музыкального языка XX века.

2. Более отчетливым и целенаправленным стало введение темы воспитания слуха на новоинтонационной основе в сферу научной проблематики. Среди специальных исследовательских работ прежде всего назовем диссертации Л.Масленковой (24) и И.Тихо-

II

новой (36), а также "исполнительскую" диссертацию Г. Зельдгуна (38). В этих работах получили научное освещение проблемы слухового восприятия и интонирования современной мелодики, гармонии и ритмики. Среди научно-методических статей этого профиля отметим работы Л. Масленковой (22), Л. Седотовой (37) и Ю. Холопова (41).

Обобщая краткое рассмотрение основных методических тенденций в становлении процесса слухового освоения музыки XX века, выделим основные различия подходов к данной проблеме в советской и зарубежных методиках сольфеджио.

1. Путь к слуховому освоению современной музыки в советской методике (так же, как в методиках ряда социалистических стран) лежал через освоение закономерностей мелодики, гармонии и ритмики народно-национальной музыки и в непосредственной связи с ней. В отличие от этого, большинство методик слухового освоения музыки XX века в западных странах развивалось как простое усложнение традиционных упражнений в чтении нот и ритмических схем, вне определенной стилиевой направленности этих упражнений.

2. В советской методике "современного сольфеджио" вследствие ее изначальной опоры на народную музыку, а в дальнейшем также на профессиональную музыку с ярким ладовым колоритом, прочно утвердился принцип ладового подхода к основным явлениям новоинтонационного музыкального языка. В то же время в большинстве зарубежных методик, базирующихся на т. наз. атональной музыке, возобладала ориентация на интервальный способ пения, то есть, пения интервала за интервалом вне осознания их взаимосвязей.

3. Освоение современной звуковысотности и ритмики в советской и зарубежных школах сольфеджио с самого начала приняло облик, характерный для каждой данной школы в целом, выразилось в традиционных для нее формах развития музыкального слуха. В советской методике широкое распространение получили различные формы ладового воспитания музыкальной памяти: запись диктантов, слуховой анализ последовательности интервалов или аккордов в ладу, выучивание музыкальных примеров наизусть и т.п. Акцент на разностороннем ладовом воспитании музыкального сознания относится к числу важнейших достижений советской школы сольфеджио. Однако следует отметить, что концентрация внимания преимущественно на ладоинтонационном воспитании явилась одной из причин определенного отставания советской школы в области ритмического сольфеджио, где пока отсутствуют соответствующие полные и специальные учебники и учебные пособия.

В зарубежных школах сольфеджио господствующее место издавна занимали упражнения в чтении с листа, в связи с чем особое внимание в методике было уделено освоению разного рода ритмических и нотографических трудностей. В этих разделах "современного сольфеджио" зарубежные методики достигли значительных успехов, оставив, однако, без должного внимания развитие музыкальной памяти на ладовой основе. Последнее является серьезным недостатком данных методик.

Рассмотренные тенденции развития "современного сольфеджио" на его основных этапах наглядно демонстрируют изменения, происшедшие во второй половине XX века в двух основных группах методик интонационного сольфеджио - интервальной и ладоступеневой. Остановимся подробнее на анализе этих изменений.

Интервальные методики сольфеджио получили широкое распространение в период XVIII - начала XX века. Они основывались на пении интервалов от любого звука вверх и вниз. Мелодия, таким образом, рассматривалась как сумма интервалов, ладовое положение которых не являлось осознанным ориентиром для интонирования. Однако поскольку эти методики служили изучению мажорно-минорной тональной системы, то в них осуществлялась взаимосвязь интервальных и ступеневых представлений.

В XX веке в связи с выходом музыки за рамки мажора и минора взаимосвязь интервальной и ладовой методик сольфеджио стала менее очевидной. В этих условиях получила широкое развитие методика "изолированного интервала", основанная на атональном понимании современной музыки. (См. 58, 73).

Основные недостатки данной методики состоят в следующем:

1. Пение и слушание интервала за интервалом вне учета их взаимосвязей не обеспечивает осознания мелодического целого и не способствует чистоте его интонирования.
2. Следование данной методике либо порождает немusикальные, стилистически нейтральные упражнения, либо противоречит предлагаемому ладово организованному материалу.

Что касается ладовой методики, то, ввиду всего сказанного, ее преимущества проявляются более наглядно, а установка русской и советской музыкальной теории на концепционное значение лада в музыке утверждает свою историческую перспективность. Ладовое чувство - чувство организованного целого, предполагающее общую точку отсчета. Законы ладового восприятия не зависят от конкретных особенностей музыкального языка, они едины как для классической, так и для доклассической и современной музыки. В связи

с этим остроактуальной задачей методики "современного сольфеджио" является создание комплексного ладового подхода к слуховому освоению музыки XX века. Конкретно, прогрессивность такого подхода заключается в следующем:

а) он способствует воспитанию чувства предслышания музыкального развития, оптимизирует процесс тренировки музыкальной памяти, обеспечивающей эффект опережающего отражения;

б) он создает возможность поддержания исторической преемственности ладовых методик сольфеджио;

в) он облегчает введение отдельных элементов современного ритмоинтонационного языка во все звенья музыкального образования, в частности, через освоение народной музыки.

Рассмотрев главные тенденции в развитии современного сольфеджио, выделим его основные разделы, связанные с освоением мелодики, гармонии и ритмики XX века:

- освоение модальных ладов,
- освоение диссонантно-гармонической вертикали,
- изучение гармонических и мелодических связей в хроматической тональности,
- овладение ритмическими трудностями,
- зрительная семантизация нотного текста.

Настоящая работа ставит своей целью освещение в первую очередь тех проблем, которые пока в наименьшей степени отражены в существующих методиках современного сольфеджио. Ввиду этого представляется особенно важным показать, что принципы новоладового подхода к слуховому освоению музыки XX века возможно приложить не только при изучении конкретных ладовых звукорядов, отличных от мажора и минора (эта наиболее распространенная форма изучения лада была показана нами на примерах со-

ответствующих работ), но и в освоении остальных компонентов музыкального языка XX века.

1. ОСВОЕНИЕ ДИССОНАНТНО-ГАРМОНИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ

Композиторское мышление в XX веке предполагает необходимым условием применение всевозможных аккордов как таковых, а не как видоизменение традиционных терцовых аккордов. В связи с этим, следует выделить две основные группы диссонантно-гармонических явлений, которые требуется осваивать на слух:

- нетерцовая аккордика,
- полигармония.

Освоение нетерцовой аккордики

Главную трудность для интонирования и слухового восприятия нетерцовых аккордов составляет их диссонантность, снижающая коэффициент интонационной устойчивости (в пении) и ясности слышания всех голосов аккорда. Представляется, что для успешной разработки методики слухового освоения нетерцовой аккордики необходима четкая постановка и последовательное решение трех главных задач:

1. Отбор и методическая классификация аккордов для активного слухового освоения.
2. Создание оптимальной (для практических занятий) системы условных обозначений и названий изучаемых аккордов.
3. Разработка основных типов упражнений на нетерцовую аккордику.

Рассмотрим пути решения каждой из трех названных задач в отдельности.

Отбор и классификация аккордов. Главные трудности отбора вызываются многообразием нетерцовых аккордов и принципиальной вариантносью их структуры. В настоящей работе перечень аккордов, отобранных для активного слухового освоения, включает в себя аккорды, наиболее распространенные в музыке XX века, являющиеся интонационными ориентирами для восприятия современной гармонии и мелодики:

а) они служат "каркасом" для аккордов с большим количеством голосов. "Экспрессивное ядро" составляют трехголосные аккорды;

б) звуки этих аккордов, взятые в мелодическом движении, образуют типичные обороты современной мелодики.

Отобранные аккордовые единицы отличаются от произвольно взятых "в срезе" линейно-гармонической вертикали созвучий следующими основными свойствами: отчетливо слышимой интервальной структурой (в частности, отсутствием в аккорде двух секунд подряд) и регистровой компактностью изложения (интервалы между соседними звуками аккорда не превышают сексты как крайнего предела). Приведем представляющийся нам оптимальный вариант таблицы нетерцовых аккордов для активного слухового освоения.

Пример I

Как видно из данной таблицы, порядок размещения в ней аккордов в целом следует общей их классификации:

а) диатонические аккорды (бесполутоновые и полутоновые), см. аккорды №№ I-8, I5-24;

б) хроматические аккорды.

Система условных обозначений. Расширение понятия "аккорд" в музыке XX века потребовало основательных корректив в вопро-

сах об аккордовой цифровке и о точных названиях каждого аккорда.

Аккордовая цифровка. Прежде всего, укажем на то, что система цифровки, применяющаяся в "школьной" теории и гармонии, содержит в себе ряд логических противоречий. В целом, она отражает особенности цифровки в генерал-басе с простым отсчетом ступенной величины всех интервалов, составляющих аккорд, от его нижнего звука ($5/3$, $6/4$ и т.д.). Ясно, что такая цифровка имеет свой оптимальный смысл лишь при фиксации диатонических строго терцовых аккордов. При обозначении же аккордов с побочными тонами или альтерированных аккордов цифровки от баса оказывается недостаточно, поскольку любой побочный и альтерированный тон аккорда определяется по его соотношению с примой. В итоге одни и те же цифровые символы приобретают двойное значение (например, в квинтсектаккорде с секстой - $6/5^6$ - секста отсчитывается и от баса и от примы аккорда), и чем сложнее аккорд, тем более громоздкой становится его цифровка.

Несмотря на все очевидные несовершенства данной системы цифровки, ею, в силу сложившихся педагогических традиций, широко (в том или ином варианте) пользуются, так как в условиях классико-романтической гармонии пользоваться ею все-таки можно. В условиях диссонантной гармонии XX века использование цифровки, базирующейся на ступенной величине диатонических интервалов, для обозначения нетерцовых аккордов является практически чрезмерно затруднительным, а методически - неверным.

В настоящей работе предлагается вариант таблицы условных обозначений аккордов, приведенных в примере I. Система обозначений разработана на основе двух основных принципов:

- а) поинтервальной цифровки в полутонах,
- б) использования геометрических фигур для обозначения терцовых аккордов.

Приведем названную таблицу, сопроводив ее далее необходимыми разъяснениями.

Пример 2

1. Органически нетерцовые аккорды. Они имеют поинтервальную цифровку в полутонах ($m.2 = 1$, $b.2 = 2$ и т.д.), начиная от нижнего звука (см. пример 1, аккорды № 1-20). При записи аккордовой последовательности аккорд от аккорда отделяется запятой. Звуковысотное положение аккорда указывается латинским обозначением высоты его нижнего звука.

2. Производно-нетерцовые аккорды (с побочными тонами). Прибавленные интервалы исчисляются в полутонах. Структура терцовых аккордов обозначается условными фигурами (см. пример 2, "А", "Б"). Это позволяет избежать путаницы в цифровках (смещения неизбежного в данных условиях полутонного отсчета интервалов с традиционным ступеневым).

Н а з в а н и я нетерцовых аккордов. Основные принципы:

1. Нетерцовые аккорды вне терцовой основы называются по их интервальной цифровке (в названиях больших и чистых интервалов опускаются слова "большая" и "чистая", малая секунда называется полутонном).

2. Ряд терцовых аккордов с побочными тонами называется традиционно (например, "мажорное трезвучие с тритоном").

3. Для некоторых аккордов в целях большей краткости обозначения предлагаются индивидуальные названия (см. № 24, 28, 36).

4. Септ- и нонаккорды с двойной терцией называются *двутерцовыми*. (Здесь под "септаккордом" понимается малый мажорный септаккорд, а под нонаккордом - малый мажорный нонаккорд).

Некоторые методические рекомендации по изучению нетерцовой аккордики.

Последовательность знакомства и работы с аккордами, выделенными для активного слухового освоения, в целом определяется последовательностью изучения модальных ладов (от пентатоники и диатонических семиступенных ладов к ладам с увеличенными секундами, смешанным семиступенным ладам, симметричным ладам). Так, например, аккорды №№ 1-4 проходятся при изучении пентатоники ((здесь и далее см. пример 1), №№ 21-23 - при освоении лидийского лада, №№ 25-31 - одновременно с прохождением ладов с увеличенными секундами и т.п.

В освоении нетерцовых аккордов ведущую роль играет приучение слуха к непосредственному распознаванию данных аккордов по их окраске. Главное место здесь должны занимать упражнения, построенные на принципе последовательных смен регистров и расположений аккорда. Для акцентирования его фонических качеств целесообразно широко применять метод секвентного перемещения исполняемого аккорда по секундам и терциям.

Одновременно с освоением фонизма необходимо закреплять в памяти интервальную структуру аккордов. Для этого предлагаются следующие образцы упражнений:

1. Петь аккорды, возникающие как различное заполнение заданного интервала.

Пример 3

2. Петь данный аккорд с постепенным прибавлением голосов.

Пример 4

3. Петь аккорд многоголосно, обмениваясь партиями.

Пример 5

4. Играя данные аккорды, петь указанные интервалы.

Пример 6

Особую группу нетерцовых аккордов составляют аккорды-кластеры. Приведем их основные виды:

Пример 7

Основная трудность многоголосного интонирования кластеров вытекает из секундового сопряжения их тонов, имеющих свойство "стирать" звучание друг друга. Для более ясного слышания всех звуков кластера рекомендуется использовать упражнения, приведенные в примерах 4, 5.

Освоение полигармонии

Говоря об основных проблемах освоения полигармонии, уточним рассматриваемое нами значение данного термина. Под полигармонией понимается составная звуковысотная структура, объединяющая в одновременности два или несколько относительно самостоятельных комплексов (аккордовых или мелодических). Целесообразно выделить три вида полигармонических структур:

1. Сочетание аккордов (любого типа), тесситурно отделенных друг от друга - полиаккордика.

2. Сочетание разных (по составу или тональной высоте) мелодических звукорядов - полиладовость (иногда политональность).

3. Сочетание аккорда с ладово-инородной мелодией.

Пример 8

В пособиях-хрестоматиях по сольфеджио чаще всего содержат-

ся примеры на полиладовость (см., например, работы А.Островского, 26, №№ 342, 399, Е.Столовой, 46, №№ 62, 119, А.Диамандиева, 52, № 337). Примеры с элементами полигармонии, сочиняемые самими педагогами, обычно определяются ими как политональные. При этом, они нередко сводятся к механистическому дублированию мелодии в другом голосе в другой тональности без учета качества звучания всей гармонической вертикали. Упрощенное понимание полигармонии как музыкально-стилевого явления становится основой для неверных методических установок. Главная из них - установка на чистое интонирование каждого отдельного слоя полигармонии вне направленной слуховой опоры на гармонию целого (см. 48, 71). Представляется, что для успешного освоения полигармонии необходимо различать на слух ее основные части, удерживая в памяти высоту звучания полицентра. Этому способствует знание основных типов нетерцовой аккордики и модальных ладов.

Представим в сжатом виде процесс начального обучения интонированию полиаккордов и сочетаний аккорда с иноладовой мелодией.

Пример 9

Образец упражнения: петь трехголосно.

Пример 10

Для лучшего восприятия полигармонии как единого комплекса полезно применять упражнения, в которых каждый полиаккорд сочетается с составленным из его звуков ладовым звукорядом. Приведем образец такого упражнения:

а) играя данные полиаккорды, петь ладовые звукоряды и определить их виды. Затем: б) петь три верхних голоса, играя три нижних звука полиаккорда.

Пример II

Работу над полиладовым многоголосием рекомендуется вести в двух направлениях: освоения сочетаний по вертикали различных ладовых звукорядов при едином устое и освоения сочетаний разновысотных звукорядов одной или различных структур. В первом случае работа строится с учетом навыков, полученных при изучении соответствующего вида ладопеременных мелодий. Специальное внимание должно быть уделено интонированию перечений. Приводим образец такого упражнения.

Пример I2

Во втором случае важно не допустить пения полиладового двухголосия как механического дублирования мелодии в другой тональности. Для этого на начальном этапе рекомендуется использовать примеры с преобладанием дублировок в терцию или сексту, создающих более отчетливый эффект полиладовости.

П. ИЗУЧЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ И МЕЛОДИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В ХРОМАТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОСТИ

Одним из характерных компонентов музыкального языка XX века является система хроматической тональности, предполагающая наличие любых аккордов на каждом из двенадцати звуков хроматического звукоряда. В процессе слухового освоения хроматической тональности обостряется зависимость чистоты интонирования от развитого ладового чувства, что объясняется, в первую очередь, зонной природой звуковысотного слуха. В связи с этим становится очевидной необходимость представления хроматической тональности как двухступенной системы:

I. Хроматическая тональность мажорно-минорной ориентации

(часто называемая расширенной тональностью), например, у Прокофьева, Шостаковича.

2. Хроматическая тональность с нейтрально-ладовым центром (так называемая свободная тональность), например, у Берга, Веберна.

Если освоение расширенной тональности в большей степени опирается на знание ее функциональной системы, то освоение свободной тональности требует еще и специального изучения дополнительных интонационных ориентиров, которыми здесь становятся особые мелодические фигуры, откристаллизовавшиеся в музыке XX века. Рассмотрим каждый из этих двух вопросов.

Функциональная система хроматической тональности

Данная тема в вузовском курсе сольфеджио является естественным продолжением изучения классико-романтической тональности, в соответствии с чем методические разработки этой темы не могут не отразить наиболее устоявшиеся черты традиционных тональных методик. Первоочередная роль здесь принадлежит выработке навыков слышания функционально-гармонических связей в одnogолосии. В качестве главных навыков выступают:

- удержание в памяти тональных устоев,
- мысленное переинтонирование одного и того же звука в зависимости от его тональной функции,
- свободное оперирование интерваликой.

Существующие методики подобной направленности можно условно подразделить на две группы:

I. Методики удержания тональных устоев (например, в упражнениях, предложенных А.Островским, 27, с. 195, 28, с. 78, и Б.Холоповым, 41, с. 65).

Пример I3

2. Методики освоения функциональных переключений (для примера приведем образец упражнения, предложенный А.Биркенгоф, 4, с. 51).

Пример I4

Для того, чтобы основные принципы этих методик могли успешно использоваться при освоении хроматической тональности, необходимо дополнить их следующими разъяснениями и уточнениями.

Приступая к изучению гармонических оборотов хроматической тональности, необходимо установить общую шкалу трудностей (подобно тому, как это сделано в курсе изучения постепенных модуляций). В данной связи назовем два ведущих фактора, влияющих на чистоту интонирования:

1. Елизость звукового состава аккорда ступеневому составу основного звукоряда, степень которой выражается в наличии

- двух общих звуков (например, в условиях семиступенных диатонических ладов или при использовании ложных трезвучий);

Пример I5

- одного общего звука.

Если продолжить этот ряд, то становится ясно, что наиболее трудными оборотами будут те, в которых общие звуки отсутствуют (как например, последовательность до-мажорного и ми-бемоль-минорного трезвучий).

2. Тип связи основания аккорда с центральным тоном (тоникой) - диатонический (последовательность до-мажорного и ми-мажорного трезвучий и т.п.)-и хроматический (последовательность до-мажорного и до-диез-минорного трезвучий и т.п.).

Приведем образцы упражнений на освоение аккордовых оборо-

тов. Петь трехголосно:

Пример 16

Особые фигуры хроматической мелодики

В хроматической мелодике можно выделить две группы особых фигур: а) новоаккордовая и широкоинтервальная мелодика, б) асимметричный и ломаный хроматизм. Некоторые вопросы их освоения содержатся в упоминавшемся уже учебнике Л.Эдлунда "Модус новус" (59). Сделаем необходимые добавления к предлагаемой Эдлундом системе упражнений.

Оговорим, что разделение нами хроматической мелодики скачкового типа на новоаккордовую и широкообъемную носит условный характер и подчинено методической задаче разграничения интонационных трудностей. Под новоаккордовыми понимаются мелодические фигуры с однонаправленными скачками от терции до сексты, где отчетливо может слышаться арпеджированный аккорд. Под широкоинтервальными понимаются мелодические фигуры, имеющие в своем составе скачки шире сексты.

Анализ большого числа образцов современной мелодики позволил отобрать виды аккордов, чаще всего используемых в фигурах новоаккордовой мелодики. Выпишем их примерный ряд:

Пример 17

Для лучшего освоения данных аккордовых фигураций рекомендуется петь их звуки в разном порядке, играя сам аккорд на фортепиано.

Представим также ряд характерных оборотов широкоинтервальной мелодики XX века:

Пример 18

Наиболее часто встречающаяся ошибка в интонировании и определении широких интервалов связана со слабой слуховой дифференциацией большой септимы и малой ноны - интервалов, близких по степени и качеству диссонирования (оба создают частичный эффект "фальшивого унисона"). Для тренировки слуха полезно использовать метод звуковой педали в двухголосии, подготавливая память к удержанию звука октавного повторения.

Пример 19

Затем можно перейти к пению мелодической линии с мысленным интонированием в ней тонов октавного повторения.

Пример 20

Начальные упражнения на пение широкоинтервальных групп в прямом и ломаном движении создают слуху и голосу немало "неудобных" моментов, поэтому такие упражнения лучше сопровождать игрой нетерцовых аккордов, включающих данную интервальную группу. Приведем образцы:

Пример 21

Фигуры асимметричного и ломаного хроматизма играют значительную формообразующую роль в абрисе современной мелодики. Под асимметричным хроматизмом понимается мелодический ход, основанный на асимметричном чередовании тона и полутона в прямом движении.

Пример 22

Под ломаным хроматизмом понимается мелодический ход, основанный на ломаном движении по звукам хроматического звукоряда.

Пример 23

Из фигур асимметричного хроматизма наибольшей интонационной трудностью обладает фигура "I-I-2" (в полутонах). Заклю-

ченный в ней эффект "перемены в третий раз" (появления тона после двух полутонов) разрушает сложившуюся в начале слуховую установку на движение по звукам хроматической гаммы, чем создает психологический барьер для интонирования. Для его преодоления рекомендуются следующие упражнения:

Пример 24

К числу наиболее употребительных оборотов с ломаным хроматизмом можно отнести указанные ниже мелодические фигуры:

Пример 25

Приведем образец упражнения на освоение ломаного хроматизма.

Пример 26

III. ОВЛАДЕНИЕ РИТМИЧЕСКИМИ ТРУДНОСТЯМИ

Конечная цель современного ритмического сольфеджио - научить свободно ориентироваться в различных ритмических рисунках, сохранять ритмический строй, уметь быстро перестраиваться при сменах метрических акцентов. Для успешного выполнения подобных задач в развитии ритмического, как и интонационного слуха, необходимо опираться на ладовый подход. В данном случае речь идет о ритмическом ладе - системе соподчинения ритмических единиц, определяемой диапазоном метрических уровней с выделением одного из них как ведущего. В соответствии с этим, выражение ритмического лада в конкретных ритмических единицах можно назвать ритмической тональностью (по аналогии с тональностью как высотным положением лада).

Пример 27

В области освоения музыкальной ритмики XX века можно выде-

лить четыре основных группы трудностей:

- ритмические диссонансы,
- нерегулярно-акцентные метры,
- полиритмия,
- мономерная ритмика.

Ритмические диссонансы

Ритмическим диссонансом (по определению М.Харлапа, 39, с. 27) называется отклонение реальной акцентуации от нормативной, предписанной тактовым метром. Этот диссонанс разрешается в момент совпадения обеих акцентуаций. Выделим два главных типа ритмических диссонансов:

- противоречие метрического и ритмического акцентов (синкопа),
- противоречие мотива и такта (часто - гемиола).

В существующих методических разработках, касающихся синкоп, преобладает опора на принцип вспомогательных акцентов (В.Кафрякштис, 47, Х.Элосеги, 60), цель которого - не допустить создания у исполнителя ложного ощущения перемены размера. Приведем пример соответствующего рода упражнения:

Пример 26

При освоении синкоп методически важно разграничить трудности, связанные с сохранением ритмического строя, и трудности, относящиеся к области зрительной семантизации синкоп (быстрой расшифровки сложных ритмических группировок и т.п.). С учетом этого, ниже предлагается один из возможных вариантов классификации синкоп.

I. По ритмическим трудностям:

- а) простые синкопы (1:1, 1:2, 1:3 и т.д.),
- б) соединенные синкопы ("цепочки" синкоп),
- в) фигурные синкопы (с применением дробления сильной доли и участием фигур условного ритмического деления).

Пример 29

II. По нотографическим трудностям:

- а) синкопы внутритактовые и междутактовые,
- б) синкопы с применением длительностей с точками или с лигами, а также с участием пауз.

На начальном этапе освоения синкоп полезно привлекать двухголосные упражнения, в которых ясно ощущается основной метрический пульс. Приведем пример такого упражнения.

Пример 30

Все основные синкопированные фигуры должны зрительно "заучиваться наизусть" и осваиваться параллельно в нескольких различных ритмических тональностях (из числа тех, в которых они наиболее часто встречаются). Образцы:

Пример 31

Противоречие мотива и такта создается, как правило, переметризацией мотива и полиметрии. Данные явления пока не получили в методиках сольфеджио соответствующего отражения.

Переметризация мотива выражается в перегруппировке акцентов в равных по количеству длительностей тактах (например, $3/2 : 6/4$, $6/8 : 3/4$, $8/8 = 3/8 + 3/8 + 2/8 : 4/4$ и т.п.). Сочетание подобных равнодлительных, но разноакцентных тактов по вертикали создает полиметрию. В обоих случаях возникающее на слух смещение тактовой черты образует противоречие между мотивным тактом и тактом изображенным.

Пример 32

Для исполнителя главная сложность состоит в необходимости преодолевать психологическую установку на постоянное местоположение акцента (в особенности, при переметризации повторяющегося мотива). Дополнительные сложности встает при исполнении гемиол (то есть, фактической переметризации без перемены размера), где требуется совмещать в ощущении оба акцента - и мотивный и тактовый.

Начальные упражнения на переметризацию следует проводить на материале кратких (дву-пятизвучных) попевок. Подчеркнем, что добиться положительных результатов в таких упражнениях можно лишь при условии счета мельчайшей пульсирующей долей. Приведем образец упражнения, выполняемого в три этапа.

Пример 33

I. Петь, сначала отмечая рукой метрические акценты, затем выделяя голосом первый звук повторяющегося мотива.

II. Петь двухголосно: первый голос поет мотив целиком, второй голос вступает на сильных долях.

III. Петь двухголосно: первый голос поет мотив целиком, второй голос вступает на начальные звуки заданного мотива.

Нерегулярно-акцентные метры

К данному типу нерегулярной акцентности относятся: смешанные размеры, сложные размеры с асимметричным внутритактовым членением, переменные размеры. Главная трудность их освоения заключается в быстрой смене разных видов акцентности (что делает неэффективным применение традиционных схем дирижирования). Одним из гибких регуляторов акцентности здесь могут стать мнеч-

фонетические средства, в частности, использование при счете слов с разным числом слогов. Представляется необходимым разработать данный слоговой принцип на базе русского языка. Укажем основные условия для выполнения разработки:

1. Тактовая сумма слов, не связанных общим смыслом (как у А. Васильевича, 49) может быть заменена словесной синтагмой, равной по размеру одному такту. При этом одна акцентная группа должна быть равна одному такту.

2. Ударение в каждом слове должно всегда падать на первый слог.

3. Оптимальный слоговой объем синтагмы - пяти-восемидольник.

Выбор слов должен быть фонетически обоснован. Желательно наличие двухзвучных слогов ("та", "на" и т.п.). В эстетическом плане, естественным представляется включение в синтагму выражений, близких русскому народно-поэтическому стилю повествования (типа "гуси-лебеди" и т.п.).

Приведем пример использования слогового метода для освоения семидольника. Предлагаемые варианты синтагм:

7 = 2 + 2 + 3 - Те-рем по-лон зо-ло-та

7 = 3 + 2 + 2 - Зо-ло-та по-лон те-рем

7 = 2 + 3 + 2 - Те-рем зо-ло-та по-лон

Вслед за слуховым освоением основных моделей нерегулярно-ацентных метров можно вводить упражнения на мелодизацию заданных метрических группировок. Образцы:

Пример 34

Полиритмия

Изучение полиритмии, понимаемой как соединение по вертикали бинарных делений с видами условного ритмического деления, представляет одну из наибольших трудностей, так как в реальном звучании отсутствует соизмеряющая все голоса наименьшая временная единица. Назовем основные методы освоения полиритмов:

1. Кинестетический (по определению П.Фарнворта, 61) - метод, базирующийся на чувстве движения, выражающийся в раздельном ввучивании ритмических рисунков каждого голоса с последующим соединением голосов по вертикали (с приблизительным совпадением их в нужных точках). Среди приверженцев этого метода - И.Гофман (10, с. 163), Л.Маккиннон (21, с. 74) и др.

2. Метод счета, то есть нахождения наименьшего общего кратного для обоих ритмов и приведения их к общему уровню регулярной пульсации. Этот метод используют Ф.Вальдамбрини (73), А.Мартон (70) и др.

Представляется, что основой успешного освоения полиритмии является создание системы упражнений, построенной на сочетании отдельных принципов обоих названных методов. Упражнения должны быть направлены на музыкальное "прочувствование" полиритмов при необходимой опоре на точно просчитанную схему исполнения, на создание четких слуховых моделей полиритмов. Один из эффективных путей здесь - создание попевок с использованием в мелодии приемов скрытого двухголосия. Поясним это на примере полиритма 3:4.

Пример 35

Задания: 1. Петь примеры группы "а" наизусть.

2. Петь один из голосов вслух, другой - мысленно.

3. Пять примеры группы "б" двухголосно.

Междутактовый полиритм, нередко встречающийся в произведениях композиторов XX века, осваивается на базе овладения схемами внутритактового полиритма. При этом фигура междутактового полиритма должна быть мысленно выделена в отдельный "мнимый" такт.

Пример 36

Мономерная ритмика

Мономерная ритмика связана с внетактовой формой ритмического счета - отсчетом наименьшей пульсирующей долей. К этому типу ритмики относятся: ритмический хроматизм и ритм с внетактовой системой записи.

Ритмический хроматизм возникает путем превращения основной шкалы ритмических единиц из "диатонической" (при соотношении 1:2 - геометрической пропорции) в "хроматическую", основанную на арифметической пропорции (1, 2, 3, 4 и т.д.). Хроматическую шкалу ритмических единиц с отсчетом шестнадцатью можно представить следующим образом:

Пример 37

К области ритмического хроматизма относятся:

а) переменные размеры с мобильностью основной метрической доли (типа $3/16 - 2/4 - 3/2$ и т.п.),

б) ритмы с прибавленной длительностью (термин О.Мессиана).

Существующие разработки по освоению ритмического хроматизма немногочисленны. К числу первых из них можно отнести рекомендации по исполнению ритмов с прибавленной длительностью, содержащиеся в книге О.Мессиана "Техника моего музыкального

языка" (72, гл. 7), где автор предлагает способ мысленного просчитывания ритма короткими длительностями. Отдельные упражнения на ритм с прибавленной длительностью имеются также в третьем и четвертом выпусках учебника А.Островского (например, 77, № 84).

Выделим основные, с нашей точки зрения, принципы освоения ритмов с прибавленной длительностью.

1. Нахождение общей счетной доли. Для четверти и четверти с точкой общая счетная доля - восьмая, для четверти и четверти с двумя точками - шестнадцатая и т.п.

2. Внутреннее просчитывание ритмического рисунка с нахождением места перехода на другую счетную единицу (в примере 38 эти места отмечены скобками).

Пример 38

3. Переход на другую счетную долю должен осуществляться с небольшой ритмической "подготовкой" (в примере 39 отмечена звездочкой), а не сразу с появлением требующей его длительности.

Пример 39

4. Все переходы на другую (большую или меньшую) счетную долю надо стремиться делать ритмически постепенными, с соотношением длительностей 1:2. Избегать соотношений 1:4.

Пример 40

5. При мысленном счете не дробить тянущуюся длительность на восемь частей (см. образец в последнем такте примера 39, б).

6. Все упражнения учить сначала в медленном темпе. Постепенно доводить темп до умеренно скорого.

Основной принцип освоения ритма в условиях внетаковой

Формы записи состоит в выработке навыков зрительного выделения условных тактов. Для этого следует ориентироваться на штрихи (фразировочные лиги), группировку длительностей, на крупные длительности и паузы как возможные "разделители".

IV. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЗРИТЕЛЬНОЙ СЕМАНТИЗАЦИИ НОТНОГО ТЕКСТА

Роль зрительного фактора в осознании и воспроизведении нотного текста вытекает из взаимосвязей функций зрительного, двигательного и голосового аппарата человека. Проблемы зрительной семантизации в курсе сольфеджио фокусируются в трудностях, возникающих при чтении с листа. В соответствии с этим выделяются два аспекта зрительной семантизации:

- семантизация графического изображения звуковысотности,
- семантизация графического изображения ритма.

Большинство трудностей звуковысотной нотографии (запись нот на добавочных линейках, в различных ключах и т.п.) является предметом традиционного рассмотрения в курсах сольфеджио и чтения партитур. Наиболее специфичную трудность, связанную с проблемами слухового освоения музыки XX века, составляют энгармонические замены звуков, роль и частота которых в современной музыке резко возросла. Соответственно этому, именно здесь оказывается необходимой подробная методическая разработка способов "энгармонической адаптации". Здесь можно выделить два главных направления работы:

- совершенствование техники "дешифража",
- достижение гибких смен зрительно-слуховых установок при интонировании.

Развитие навыка быстрой дешифровки нот предполагает комплекс мер по целенаправленному изменению того дисбаланса в скорости восприятия нотных знаков, который невольно формируется у музыканта с детства. Здесь имеется в виду различная степень скорости опознания производных ступеней звукоряда. Соответствующая шкала трудностей выглядит так:

1. Черноклавишные производные ступени с диезами и бемолями.
2. Белоклавишные ступени с диезами и бемолями (си-диез, ми-диез, до-бемоль, фа-бемоль).
3. Белоклавишные ступени с дубль-диезами и дубль-бемолями.
4. Черноклавишные ступени с дубль-диезами и дубль-бемолями.

Для тренировки в интонировании мелодий, включающих данные трудности, предлагается использовать представленную в примере 42 таблицу с трехмерной звукорядной шкалой. Обратите внимание, что в ней отражен отрезок звукоряда больше октавы, чтобы не "разрывать" трудные для восприятия зоны (от ля-диеза до ре-бемоля).

Пример 42

Основные трудности в восприятии ритмической нотогрaфии связаны с чтением ритмов с прибавленной длительностью и ритма в условиях внетактовой записи. В данном случае речь идет о быстром распознавании "ритмического лица" каждой фигуры. Укажем на важнейшие моменты такой тренировки.

1. Необходимо твердо выучить ритмическую "стоимость" всех употребительных семидольных длительностей с двумя точками, имея в виду, что внутридольевой счет должен производиться длительностями вчетверо меньше записанной.

2. В фигурах со слигванными нотами в первую очередь следует выучить графические образы пятидольников (четверть, зашигванная с шестнадцатой и т.п.). Внутридольовой счет в них аналогичен счету в семидольниках.

Рассмотренные в настоящей работе проблемы говорят о том, что курс современного сольфеджио в качестве первойшей необходимости должен получить не только свой конкретный тематический план, но также и соответствующий этому плану специальный учебник. Такой учебник написан автором данной работы (12).

Целенаправленная работа над освоением интонационных и ритмических трудностей современного музыкального языка в вузовском курсе сольфеджио создает музыкантам необходимую технику-слуховую базу. Основу, на которой рождается подлинное, профессионально-интуитивное постижение художественного мира музыки XX века.

В заключение приведем примерный список музыкальных произведений, отрывки из которых могут быть использованы при освоении мелодических, гармонических и ритмических трудностей современной музыки.

Функциональная система хроматической тональности

а) Одноголосие.

11. Н.Мясковский. Они любили друг друга.
22. Д.Шостакович. Симфония № 15, ч. I, гл. тема.
33. Т.Хренников. Концерт для скрипки с оркестром № 2, ч. I.
44. А.Берг. Воцтек, д. I, колыбельная Марии.
55. П.Хиндемит. Симфония "Художник Матис", ч. I.

б) Примеры для ансамблевого пения (многоголосного и пения с фортепиано).

6. С.Прокофьев. Петя и волк. Тема охотников.
7. В.Тормис. Песни Яанова дня, № 4.
8. А.Пирумов. Фуга № 2 (из 12-ти прелюдий и фуг).

Интонационные и нотографические особенности
хроматической мелодики

а) Асимметричный хроматизм.

9. С.Прокофьев. Пять мелодий для скрипки и фортепиано, № 5.
10. Г.Малер. Песня узника (из вокального цикла "Болшебный рог мальчика", тетр. II, № 12).
11. В.Салманов. Лебедушка, № 1.

б) Ломанный хроматизм.

12. Е.Барток. Микрокосмос, № 132.
13. А.Шнитке. Три мадригала, № 1.
14. Н.Мясковский. Симфония № II, ч. II.

в) Новоаккордовая мелодика.

15. П.Хиндемит. Симфония "Гармония мира", ч. II.
16. С.Слонимский. Икар, ч. I, карт. 2.
17. А.Холминов. Коляска, карт. 2.
18. А.Берг. Пять песен ор. 4, № 5.
19. И.Стравинский. Симфония псалмов, ч. II.

г) Нотографические трудности.

20. А.Шенберг. Из книги висячих садов, № 9, 10.

Нетерцовая аккордика

21. Г.Свиридов. Рыбаки на Ладоге.
22. Ю.Буцко. Ах, ты пчелка, пчелка ярая (хор).
23. Р.Щедрин. Концертино, ч. I.
24. В.Тормис. Изборский эпос, № 2.

- 125. Е.Бартók. Концерт для оркестра, ч. П.
- 126. Д.Постакoвич. Катерина Измайлoва, д. П, карт. 4.
- 127. И.Стравинский. Еука.
- 128. С.Слонимский. Песни вольницы, № 8.
- 129. А.Шнитке. Гимны, № 4.

Нерегулярно-акцентная ритмика

- 130. Н.Метнер. Забытые мотивы, № I, 3.
- 131. И.Стравинский. Осень.
- 132. Е.Бартók. Микрокосмос, № I5I-I53.
- 133. С.Рахманинов. Симфонические танцы, ч. III.
- 134. К.Орф. Кармина бурана, № 6.

Виды условного ритмического деления и полиритмия

- 135. Б.Чайковский. Квартет № 4, ч. П.
- 136. Н.Сидельников. Дуэли, ч. П.
- 137. Э.Денисов. Свет и тени, № 2.

Мономерная ритмика

- 138. С.Слонимский. Лирические строфы, № I.
- 139. О.Мессиа́н. Харави, № 4, 8.
- 140. Р.Дедрин. Поэтория, № I.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Агаханов А. Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып. 12.- М., 1985.

2. Алексеев Б., Елюм Д. Систематический курс музыкального диктанта. - М., 1976.

3. Атаян А., Терьян М. Сольфеджио (на материале армянской народной музыки). - Ереван, 1961.

4. Енценгоф А. Интонированные упражнения на занятиях сольфеджио. - М., 1979.

5. Бычков К. Трехголосные диктанты. - М., 1985.

6. Биноградов Г. Интонационные трудности. - Киев, 1977.

7. Геворкян Л., Бекарян Ц. Сольфеджио. - Ереван, 1980.

8. Глядешкина З. К вопросу об изучении некоторых аспектов современной музыки // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1978. Вып. 39: Технические средства в музыкальном образовании.

9. Глядешкина З. О стилевом воспитании слуха // Советская музыка. - 1977. - № 1.

10. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М., 1961.

11. Евпак Е. Хоровые распевки: Учебное пособие по курсу сольфеджио. - Киев, 1975.

12. Карасева М. К проблеме слухового освоения музыки XX века. Систематизация методик сольфеджио: Дипломная работа: Машинопись. - М.: МДОЛГК, 1982.

13. Карасева М. Сольфеджио: Учебник для музыкальных вузов: В 2 ч.: Машинопись. - М., 1985.

14. Качалина Н. Сольфеджио. Вып. 1. Одноголосие. - М., 1981.

15. Качалина Н. Сольфеджио. Вып. 2. Двухголосие и трехголосие. - М., 1982.

16. Качалина Н. Сольфеджио. Вып. 3. Четырехголосие. - М., 1983.

17. Кириллова В., Попов В. Сольфеджио. Ч. I. - М., 1971.

18. Кучеров В. Музыкальный диктант повышенной сложности. - Киев, 1977.

19. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской моно-
дической музыки. - Л., 1958.
20. Лицвенко И. Курс многоголосного сольфеджио: В 3 вып.
- М., 1958.
21. Маккиннон Л. Игра наизусть. - Л., 1967.
22. Масленкова Л. Некоторые вопросы современного ладового
слуха // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1981. - Вып. 51:
Современная музыка в теоретических курсах вуза.
23. Масленкова Л. О ритмическом воспитании (на уроках
сольфеджио) // Теоретические дисциплины в музыкальном учили-
ще. - Л., 1977.
24. Масленкова Л. Стилистические основы мелодического
диктанта: Канд. дис. - Л., 1980.
25. Назайкинский Е. Взаимосвязи интервальных и ступеневых
представлений в развитии музыкального слуха // Воспитание му-
зыкального слуха. - М., 1977.
26. Островский А. О преодолении ладовой инерции при вос-
приятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики
воспитания слуха. - Л., 1937.
27. Островский А. Учебник сольфеджио. Вып. 3. - Л., 1974.
28. Островский А. Учебник сольфеджио. Вып. 4. - Л., 1978.
29. Островский А., Соловьев С., Шокин В. Сольфеджио.
Вып. 2. - 5-е изд. - М., 1972.
30. Павлюченко С. Этюды для пения. - Киев, 1974.
31. Пигров К., Пип Б. Сольфеджио. - М., 1970.
32. Савицкая Л. Использование произведений советских ком-
позиторов на уроках сольфеджио и подбор примеров для диктантов
на материале советской музыки. - Л., 1976.

33. Слиянова-Гизандари Г. Сольфеджио. Двух- и трехголосие на материале грузинского народного и профессионального творчества. - Тбилиси, 1963.

34. Тицтикиди Н. Сборник диктантов на материале музыки советских композиторов. Вып. 1: С.Прокофьев. - М., 1966.

35. Тицтикиди Н. Сборник диктантов на материале музыки советских композиторов. Вып. 2: Д.М.Шостакович. - М., 1966.

36. Тихонова И. Хоровое сольфеджио. К проблеме воспитания музыкального слуха хоровых дирижеров: Канд. дис. - Л., 1980.

37. Федотова Л. Музыкальный диктант в старших классах ДМШ и музыкальном училище. - Казань, 1962.

38. Сельдгун Г. Воспитание скрипача как исполнителя современной музыки: Автореф. канд. дис. - Л., 1981.

39. Харлап М. Синкопа // Музыкальная энциклопедия. - Т. 5.

40. Хвостенко В. Сольфеджио на материале мелодий народов СССР: В 3 вып. - Вып. 1. - М.; Л., 1950; Вып. 2. - М., 1964; Вып. 3. - М., 1965.

41. Холопов К. Как петь новую музыку XX века // Воспитание музыкального слуха. - М., 1965.

42. Хэртвиг Е. Об интерферирующем влиянии лексико-семантической системы родного языка при овладении иноязычной лексикой // Обучение лексическому аспекту устной речи на иностранном языке в школе и вузе. - Л., 1972.

43. Исфин А. Сольфеджио на материале советской музыки. - Л., 1975.

44. Лужный З. Сольфеджио. - Київ, 1966.

45. Малборский М. Ладові основи сольфеджіо // Музика. - 1977. - № 3.

46. Столова Ё. Музичний диктант. - Київ, 1970.
47. Kaigijūkštis V. Ritmo pratimai. - Vilnius, 1973.
48. Тамуліунас Р. Daugiabalsis solfedžio. - Vilnius, 1959.
49. Васильевъ М. Једногласни солѣѣо. Заснован на народном певањ у. - Београд, 1962.
50. Диамандиев А. Метод за възпитавање на музикален слух върху български народни интонации и метроритми. - Соѣия, 1971.
51. Диамандиев А. Ритмични упражнення по солѣѣж. - Соѣия, 1966.
52. Диамандиев А. Технически упражнення за овладяне на интервалите. Солѣѣжна техника върху съвременни интонации. - Соѣия, 1973.
53. Попдимитров К. Музикална ритмика. - Соѣия, 1965.
54. Попдимитров К., Йонова-Тодорова Ё. Избрани солѣѣжи из творчеството на българските композитори. - Соѣия, 1973.
55. Попдимитров К. Солѣѣжи от съвременни чуждестранни композитори. - Соѣия, 1969.
56. Becker M. Cours complet de solfège: En huit vol.: Avec accomp. de piano. - Vol. 8: Quatorze études sur des rythmes irréguliers. - Paris, 1956.
57. Bezakowicz S., Fontrier J., Kraft L. A new approach to sight-singing. - New-York, 1960.
58. Danyszowa K., Jakowicz L., Jazgon J., Leitner M., Mozumajnska-Paxar K. Żbiór ćwiczeń do kształcenia słuchu. - Kraków, 1978.
59. Edlund L. Modus novus: Lärbok i Tritonal melodiläsning. - Stockholm, 1963.
60. Elósegui J. El ritmo en la musica cubana: Solfed nivel elemental y medio. - Libro 3. - Habana, 1979.
61. Farnsworth P. Studies in the psychology of tone

41

and music // Genetic psychology monographs. - Vol. 15. -
Province-town, 1934.

62. Foster G. Curso completo de solfeo. - Tomo primera.
- Quinta edicion. - Mexico, 1955.

63. Gát J. Kottaolvasás (gyakorló füzet). - 5 kiadás. -
Budapest, 1951.

64. Giuleanu V. Teorie și solfegii. - București, 1970.

65. Hindemith P. Elementary training for musicians. - New York, 1946.

66. Iușoreanu V. Solfegii. - Vol. 2. - București,
1966.

67. Jersild J. Lærebog i Rytmelæsning. -
København, 1962.

68. Lantier P. Vingt leçons de solfège
rythmique. - Paris, 1970.

69. Lieberman M. Ear training and
sight-singing. - New York, 1959.

70. Marton A. Die Teilungszahl - eine
neue Zählart // Schweizerische Musik-Zeitung,
1978. - № 6.

71. Mendelssohn A. Exercitii și solfegii
polifonice. - București, 1962.

72. Messiaen O. The technique of my
musical language. Vol. 1-2. - Paris, 1956.

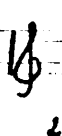
73. Valdambini F. Akademische Solfeggio-
-Studien. - Wien; München, 1963.

45
Нотные примеры

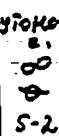
N 1

Трёхголосные аккорды

I Безступенчатые

1. 

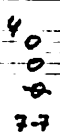
2-5

2. 

5-2

3. 

5-5

4. 

7-7

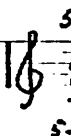
септин-
квартакк.

кварт-
септинакк.

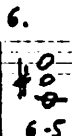
квартакк

квинтакк.

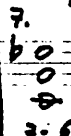
II Кварт- и квинтаккорды с тритонотом

5. 

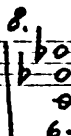
5-6

6. 

6-5

7. 

7-6

8. 

6-7

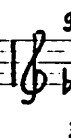
кварт-
тринтакк.

трин-
квартакк.

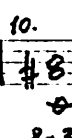
квин-
тринтакк.

трин-
квинтакк.

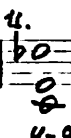
III Терц-септинаккорды, Терц-септинаккорды.

9. 

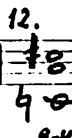
3-8

10. 

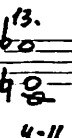
8-3

11. 

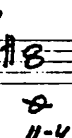
4-9

12. 

9-4

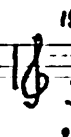
13. 

4-11

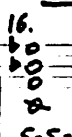
14. 

11-4

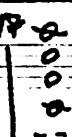
Четырёхголосные аккорды

15. 

2-3-2

16. 

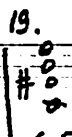
5-5-5

17. 

7-7-7

18. 

5-6-5

19. 

6-5-5

пентакорд

квартакк.
(ч.тон.)

квинтакк.
(ч.тон.)

кварт-тринтакк.
(ч.тон.)

трин-кварт.
(ч.тон.)

20.	21.	22.	23.
5-5-6			
квартакк. с трионом	матр. трезвуг. с трионом	матр. сектак. с трионом	матр. квартсектакк. с трионом

24.	25.	26.	27.
"Трион- минор"	матр. трезвуг. с трионом	матр. сектак. с трионом	матр. квартсектакк. с трионом

28.	29.	30.	31.
Трион- минор	матр. трезвуг. с коудном	матр. сектак. с коудном	матр. квартсектакк. с коудном

32.	33.	34.	35.
матр. мин.- тресвуге	матр. мин.- тресвуге	матр. мин.- сектакк.	матр. мин.- сектакк.

36.	37.	38.	39.
"уменьшенный октакорд"	двугерцовый септак.	двугерцовый квинтасептак.	двугерцовый нонакк.

Лютинголосные аккорды.

40.	41.	42.	43.
двугерцовый квинтасептак.	квинтасептак. с трионом	двугерцовый нонакк.	ум. септак. с секундой

44.

44.
ум. септак. с квартой

N 2

"А"

Δ - мал. трезвучие

▽ - мин. трезвучие

□

- мал. маж. септакк.

▣

- мал. маж. коакк.

○

- ун. септаккорд

◊

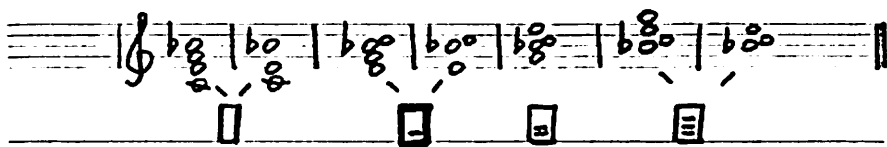
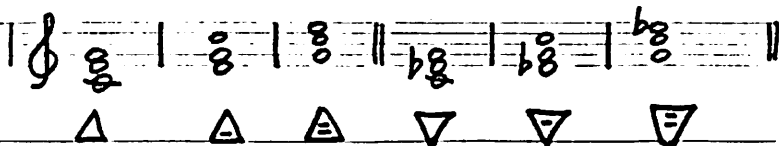
- ун. трезвучие

⬢

- ун. трезвучие

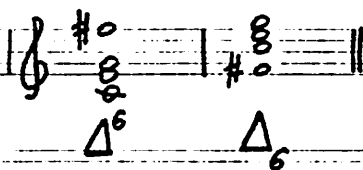
"Б"

Обозначения аккордов с шерповой основой.

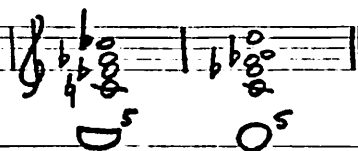


"В" Обозначения побочных тонов.

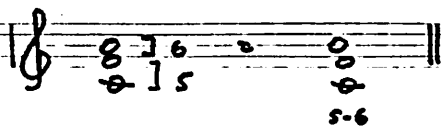
Для Δ , ∇ , $\square$, $\square$ - стей в полутонах от
основного тона:



Для $\circ$, $\cup$, Δ - стей в полутонах от
верхнего звука:

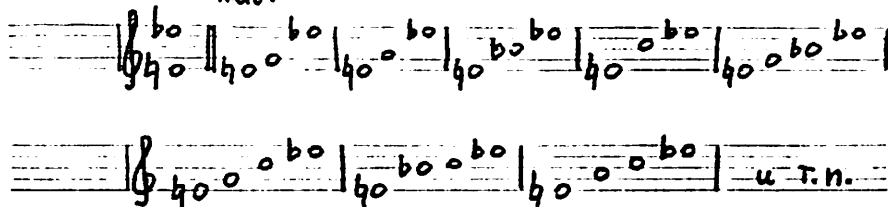


"Г" Поштервавший цифровка кетеруових
аккордов вне терцової основы:



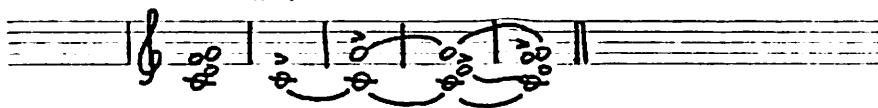
N 3

Перв:



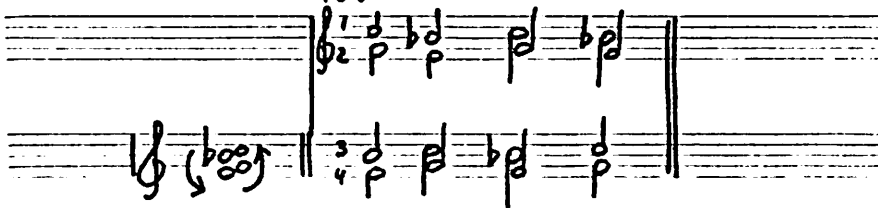
N 4

Перв:

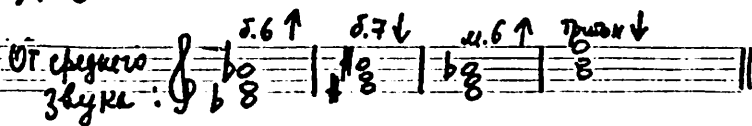


N 5

Перв:

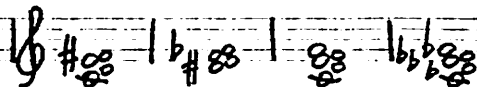


N 6



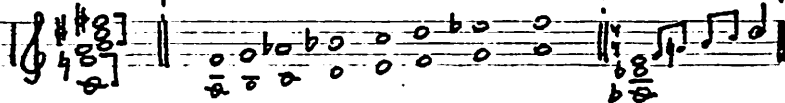
N 7

Образцы кластеров:

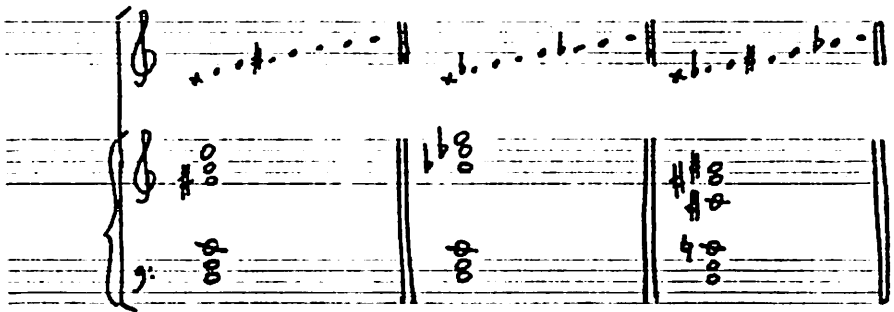


N 8

а) Полн. акк. $\frac{H}{F}$ б) Полн. акк. $\frac{f}{F}$ гор. акк. $\frac{f}{F}$ лиг. акк. $\frac{f}{F}$



N 11

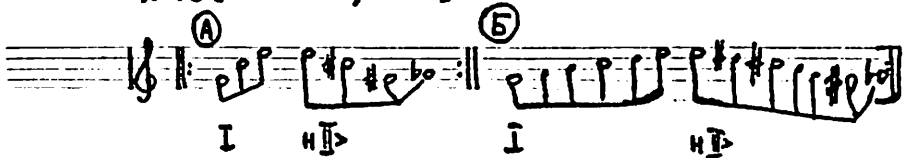


N 12

1121212

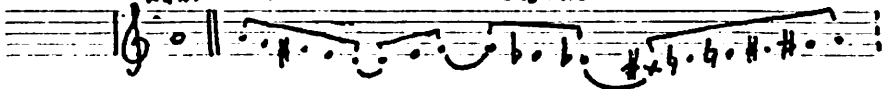


N 13 [M. Хачатуров, с. 65.]



N 14

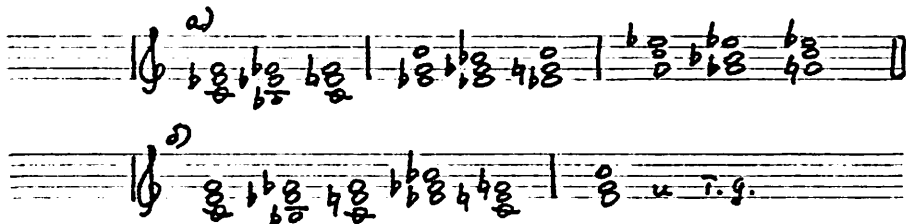
Dawr. Darz D-dur F-dur Des-dur A-dur



N 15



N 16

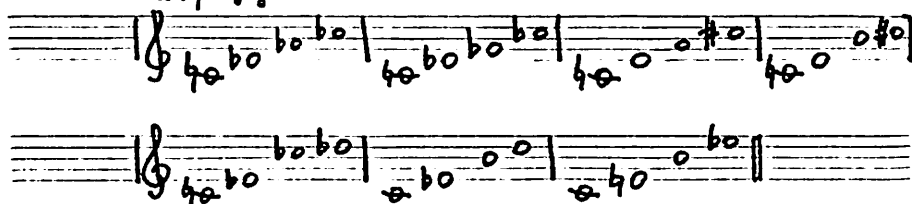


N 17

Трехзвучие

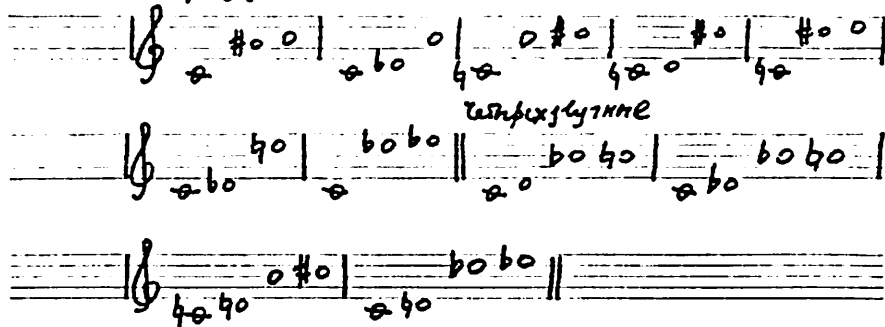


Четырехзвучие



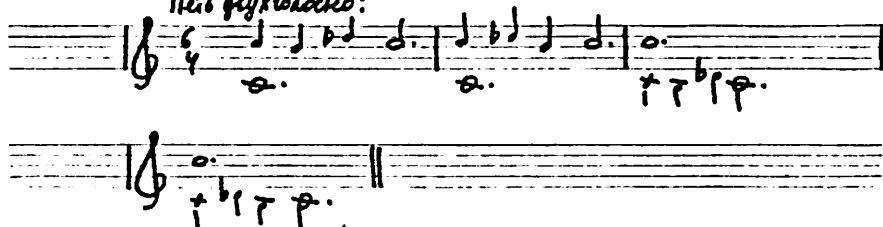
N 18

Презыме

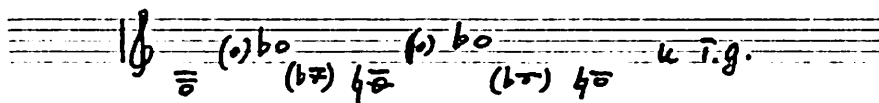


N 19

Пів дуклопоко:



N 20



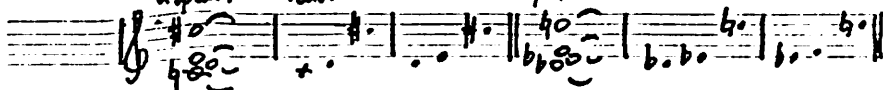
N 21

ураш:

руш:

ураш:

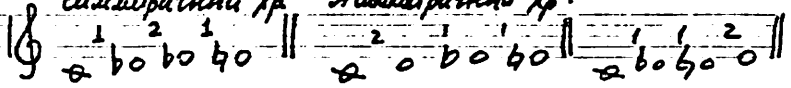
руш:



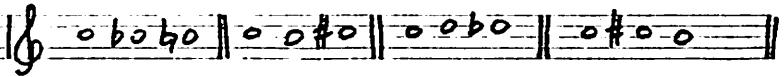
N22

Мелодическое заимствование большой октавы:

симметричный хр. Асимметричный хр:

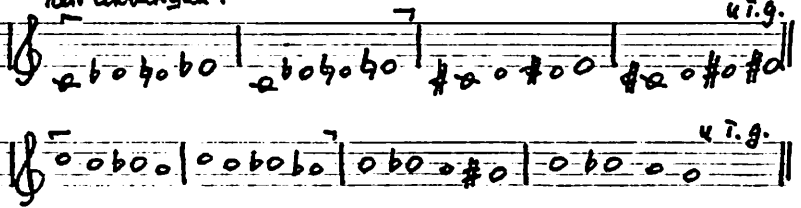


N23



N24

Лей октавы:

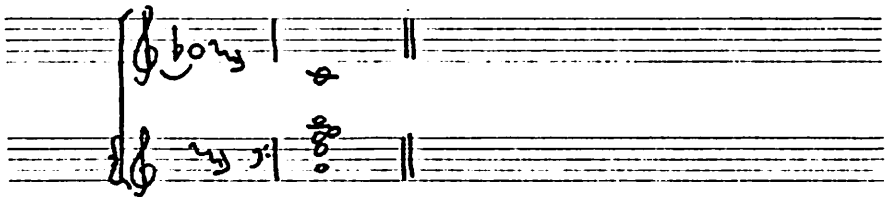
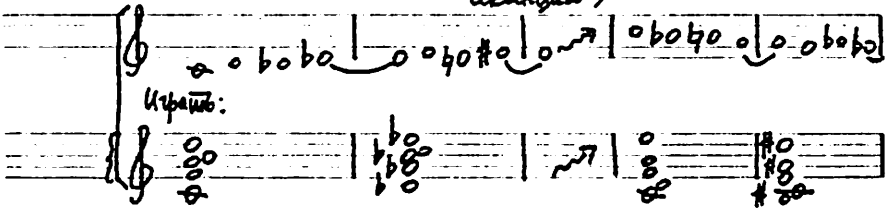


N25

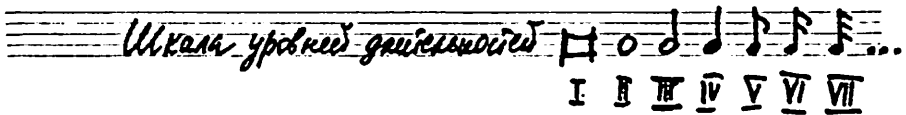


№ 26

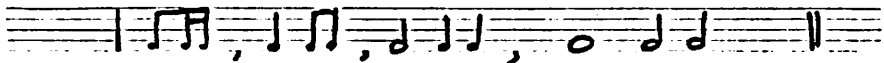
Петь:

(продолжить
аккомпанемент)

№ 27

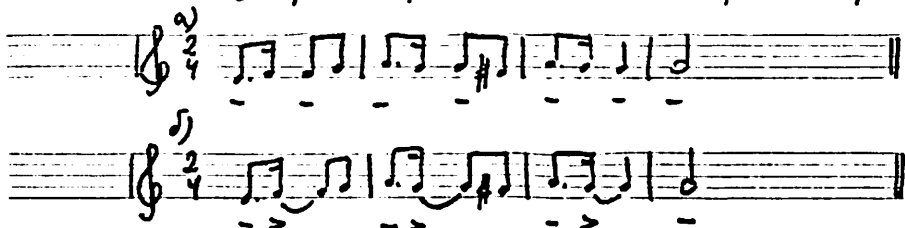


Выражение ритмического рисунка в
различных ритмических показателях:



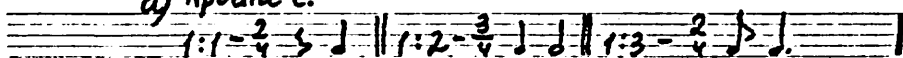
N 28

Х. Эловеси, с. 2. Угравимени на оловени ритми балефо.



N 29 Некоторые образцы шиккоп :

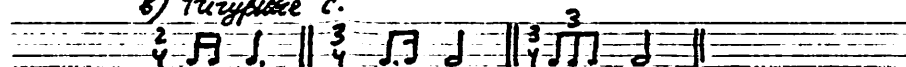
а) Пройте с.



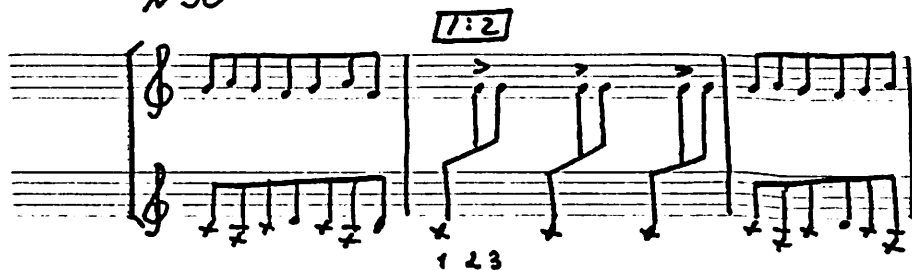
б) Соединяющие с.

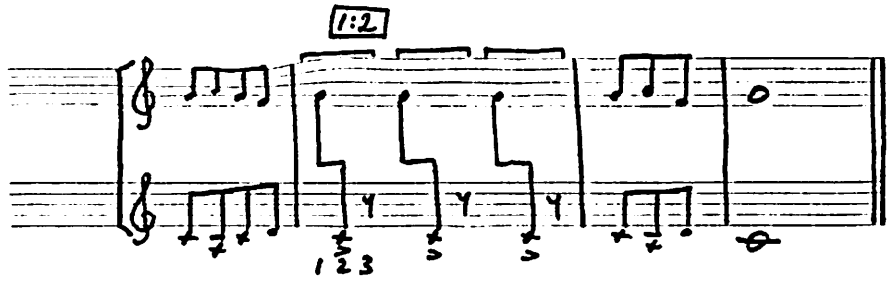
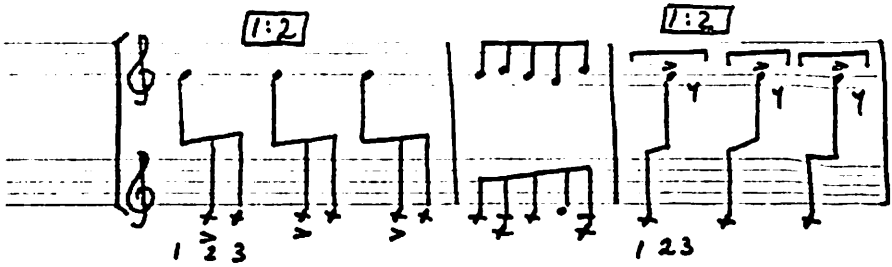


в) Ритмические с.

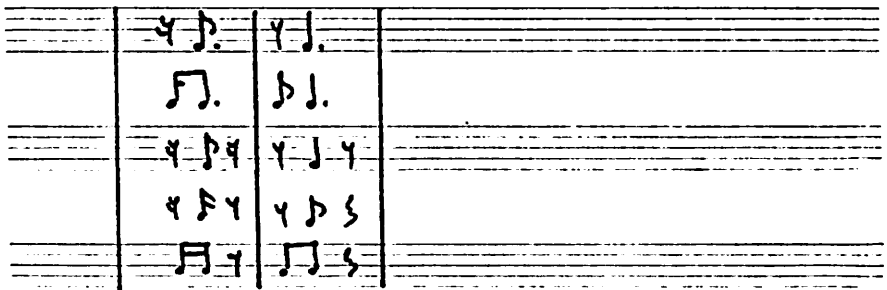


N 30



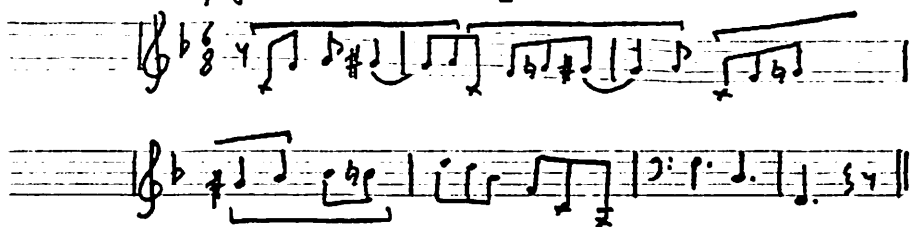


~31



N 32

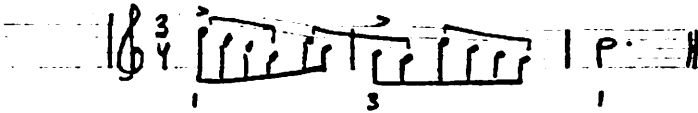
Р. Штраус [Тиль Уленшпигель]



N 33

а) Мотив

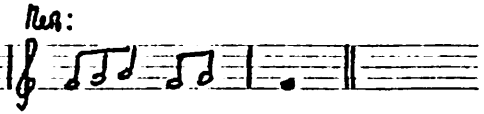




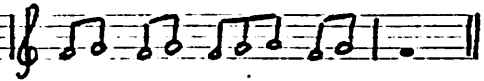
N 34

Китайские этюды Пя:

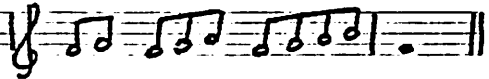
3+2



2+2+3+2



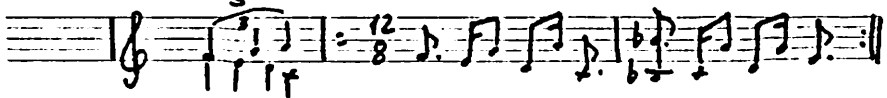
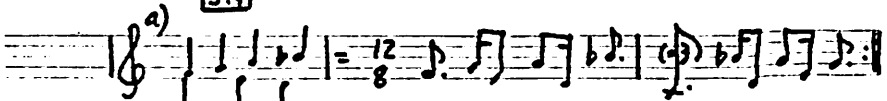
2+3+4

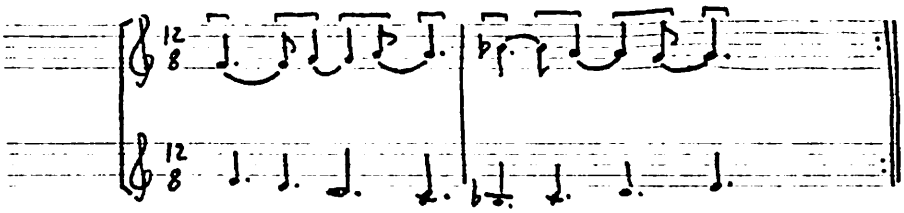


N 35

3:4

a)

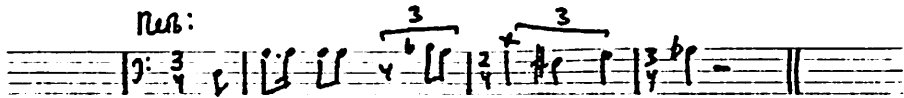




N 36 Э. Денисов "Ветер и море", №1



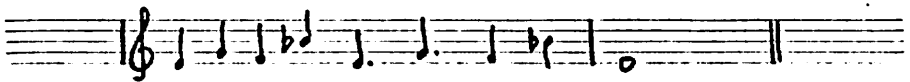
руба:



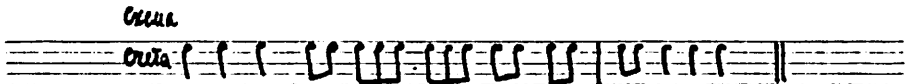
N 37



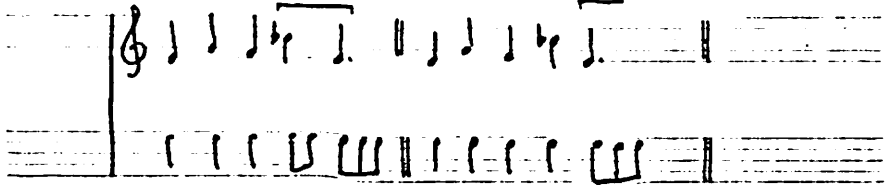
N 38



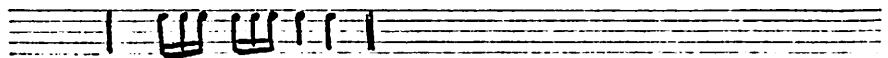
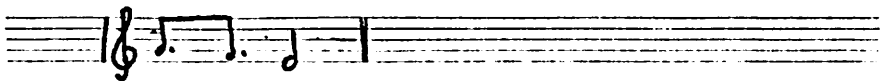
руба



N 39

а) *Агуше* * *Хуше*

N 40

*Агуше**Хуше*

N41

