

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

(Ю. Н. Холопов, 2003).

«Метод воссочинения дает образец эскиза»

(Ю. Н. Холопов, 2003).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Памяти Учителя

Зачем?

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

У учащихся-теоретиков и дирижеров-хоровиков это случается посередине училищного курса: с наступлением трех- и четырехголосных диктантов, фактически вытесняющих двухголосные диктанты. Примеры счастливых исключений, увы, немногочисленны — учебный план вкупе с абитуриентскими устремлениями всегда справедливо побеждают. Учащиеся исполнительских факультетов, дотягивая с

двухголосными диктантами до заветного вступительного экзамена в вуз, вообще — по определению — в данном случае метод-кабинетному, в дальнейшем оказываются отлученными не только от каких-либо диктантов, но и от самого предмета сольфеджио в вузе.

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

К этому надо добавить, что и сами учебные двухголосные диктанты, как правило, выдержаны в одном и том же стиле: «романтически-дидактическом», с альтерационно-хроматической перенасыщенностью усредненно-сольфеджийного склада. Специфические же ладо-гармонические трудности контурного двухголосия, характерные для более поздних музыкальных стилей, по сути, программно не прорабатываются ни в одном звене слухового обучения.

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

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

Для кого?

Среди методических целей создания этюдов выделим две основные:

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

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

Что снаружи?

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

Последовательность размещения примеров в цикле ориентирована на два главных параметра: постепенное повышение уровня интонационной и ритмической трудности и на группировку по стилевым чертам. От более «академически-правильных» диктантов изложение постепенно переходит к примерам менее строгим по изложению.¹ Все примеры по особенностям изложения делятся, условно говоря, на *органически фортепианные* и *общейнструментальные*. Последние, начиная с № 13², существуют также в **аудиоварианте (аудио-компакт-диск прилагается)**. Запись в различных тембрах была сделана автором на синтезаторе (Casio CT-670, a¹= 442). Дадим по этому поводу необходимые комментарии.

¹ В частности, содержащим периодические переключивания голосов.

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

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

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

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

3. Педагогический опыт автора свидетельствует о том, что использование даже самого простого синтезатора³ на уроках сольфеджио дает искомое: *изменение привычного тембра*, воздействующее на все формы слуховой работы, в первую очередь, слуховой анализ и диктант.

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

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

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

Большинство аудиозаписей диктантов представлено в двух темповых вариантах: первый вариант — в умеренно подвижном темпе, вариант второй — в замед-

³ Например, портативного Casio VA-10, с его замечательными, для аппаратуры такого класса, акустическими эффектами и набором тембров.

ленном. (Исключение составляют примеры, ритмическая структура которых, с замедлением темпа, рискует «рассыпаться» в восприятии). Потребность в *дублирующей* аудиозаписи была выявлена в процессе апробации диктантов в студенческих группах. Методическим аналогом здесь, в определенной степени, можно считать современные аудио-лингфонные курсы диалоги в которых, как правило, записываются дважды — в реальном разговорном и в учебном темпах. Для пения и игры во многих случаях, однако, желательно все же брать более быстрые темпы, чем те, которые имеются в записи.

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

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

Тем не менее, для частичного утоления «ностальгии» по натуральным тембрам, на диске, помимо «живых» *вокальных* звучаний из Приложения I, в качестве «бонусной программы» добавлены **30 фрагментов аудиозаписей из музыкальной литературы: вокальной и инструментальной, разных фактурных складов и стилей (см. Приложение II).**⁴ Примеры из этого приложения, в особенности многоголосные, можно использовать также для записи ритмико-гармонических схем и аранжировки «клавиров».

⁴ Данное приложение предлагается рассматривать как лишь как авторский анонс, или «демо-версию» пособия для написания тембровых диктантов.

Что внутри?

Ведя разговор о двухголосных *диктантах*, отметим, однако, что жанровое своеобразие данного издания стремилось быть шире, что получило отражение в самом названии «Музыка на два голоса». Отчасти автора вдохновляла идея бартоковского «Микрокосмоса»⁵ показать разноплановый и, в определенном смысле, самодостаточный мир звукового двухголосия (хотелось также, чтобы этот кусочек мира оказался бы, возможно, пригодным для исполнения в учебном репертуаре).

Относительно стилистики выстроенного здесь «двухголосного мирка», скажем, перефразируя классика: «нельзя жить в постмодерне и быть свободным от него»: в работе продолжается линия, начатая автором в «Gradus ad Harmoniam»⁶: игровое осмысление феномена *музыкального интертекста* как художественной системы ассоциативных слуховых отсылок к тем или иным музыкально-стилевым *знакам*. «Наш язык — система цитат», — сказал Х.Борхес, впрочем, не он один. И в этом смысле интересным становится посмотреть на сам музыкальный жанр диктанта несколько в ином срезе восприятия — и увидеть, как диктант (или, иначе сказать, *этюд*) может приобретать дополнительные, внеинструктивные, художественные текстоделлирующие качества в неизменных рамках *микро-миниатюры*. Диктант — как багаж, скрученный в узел, без времени распаковаться, диктант — как иероглиф по отношению к системе транслируемых смыслов.⁷

Понятно, что звуковая аллюзия, с тем, чтобы быть уловленной, должна намекать на материал, *известный* слушателю. Гармонический язык диктантов тяготеет к неоклассике в широком смысле слова. Здесь рядом аллюзиями, восходящими к Стравинскому (при этом получается что-то вроде неоклассического «вторсырья» — ☺), Хиндемиту, пытливому уху могут встретиться Барток и Шенберг, Скрябин и Рахманинов, Шуберт и Брамс, Дебюсси и Равель, Прокофьев, а также интонации киноэлегий, этнической и джазовой музыки...⁸

⁵ Впрочем, как и сольфеджийных циклов З. Кодая «Венгерское двухголосие».

⁶ М. Карасева. Gradus ad Harmoniam. Современное сольфеджио. Ч. III. — М., 1996.

⁷ Кстати, в этом плане, и сам несколько условный тембр синтезатора начинает «играть» на стороне аллюзивности.

⁸ Заметим, что тяготение к подобным «шалостям» в диктантах можно встретить и у современного мастера этого жанра — А. Мясоедова, в 3-х и 4-х голосных диктантах которого студенты не без удовольствия находят аллюзии на Прокофьева и других композиторов XX века.

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

Кроме того, думается, диктанты с неизбежностью отражают определенный авторский стиль и композиционный замысел их написавшего.⁹

Как пользоваться?

Кажется нелишним напомнить о том, что диктант не есть «священная корова», которую надо держать в неприкосновенности. Неприкосновенен только абитуриентский диктант: там надо уложиться в строго отведенное время, количество проигрываний и длительность пауз между ними. Прочие же виды диктантов допускают разного рода вольности, как-то: фрагментарную запись, запись после пения и т.п.¹⁰ Можно изменить темп, чередовать демонстрацию тембровой аудиозаписи с периодическим проигрыванием данного образца на фортепиано. Главное — не бояться сложностей, а адаптировать их под свои цели. Ведь и эти диктанты удастся, в конце концов, писать «по догадке» — овладев секретами слышания скрытого многоголосия и гармонической фигурации!

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

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

⁹ Известно, например, что студенты всегда безошибочно различали авторство Д. Блюма и Б. Алексеева в написанном ими совместно сборнике «Систематический курс музыкального диктанта».

¹⁰ Подробную классификацию видов музыкальных диктантов см. в кн.: М.Карасева. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. М., 1999, с.261.

Резюме

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

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

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

В связи с тем, что данный проект можно пока отнести к числу «пилотных», автор будет признателен за все наблюдения, замечания и пожелания, присланные ему по электронному адресу: **marinola@mtu-net.ru**

Сердечное авторское спасибо:

- моим уважаемым коллегам по кафедре теории музыки, на которой выполнялась и обсуждалась эта работа;

- моим внимательным и доброжелательным рецензентам: профессору А. Н. Мясоедову и доценту Г. И. Лыжову;

- моим замечательным студентам, которые в процессе «укрощения» этого непростого и во многом непривычного звуко-тембрового материала проявили стойкость духа, инициативность при подаче обратной связи и энтузиазм в хоровом озвучивании многоголосных примеров Приложения I.

Москва, декабрь 2003