

IX



*Библиотека  
музыканта-педагога*

А. БИРКЕНГОФ

**ИНТонируемые  
упражнения  
на занятиях  
сольфеджио**

Методическая работа  
преподавателя  
Ленинградской консерватории  
посвящена специальным упражнениям,  
способствующим усвоению  
ряда узловых моментов  
курса сольфеджио,  
а также некоторых элементов  
современного музыкального языка.



IX

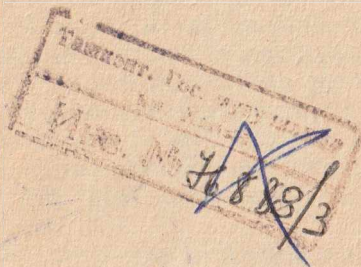
Б-64

Библиотека  
музыканта-педагога

А. БИРКЕНГОФ

ИНТОНИРУЕМЫЕ  
УПРАЖНЕНИЯ  
НА ЗАНЯТИЯХ  
СОЛЬФЕДЖИО

2-е издание



МОСКВА  
«МУЗЫКА»  
1990

ББК 85.31

Б 64

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

#### ОТ АВТОРА

Специальные упражнения, называемые обычно интонируемыми (или интонационными), занимают в курсе сольфеджио значительное место. Постепенно усложняясь в ладовом, ритмическом и интонационном отношениях, они помогают учащимся осваивать различные элементы музыкального языка, преодолевать возникающие на этом пути трудности. Проработка каждой темы включает в себя, как правило, вспомогательные упражнения, и, таким образом, в том или ином виде они присутствуют на занятиях в продолжение всего курса, являются помощниками во всех формах работы: в пении по нотам, в записи диктанта, в анализе на слух.

Не ставя перед собой задачи дать систематическое изложение упражнений по всему курсу сольфеджио, автор в данной работе стремится показать их роль в слуховом освоении ряда узловых разделов курса (начальная диатоника, элементы хроматизма, интервалы, аккорды и т. д.), а также некоторых элементов современного музыкального языка (однотерцовые трезвучия и тональности, вводнотонное созвучие и «прокофьевская доминанта»).

Вместе с упражнениями приводятся некоторые приемы работы с ними в классе. То и другое рассчитано на свободное, творческое использование их преподавателями. В ряде случаев упражнения даны лишь как начальный этап знакомства с новыми элементами. Дальнейшее их усложнение идет по усмотрению преподавателя, в зависимости от уровня группы, специальности и других условий.

Приложение выходит за рамки основной темы; в нем описан комплекс упражнений по слуховому анализу, направленный на развитие тонального слуха. Эти упражнения постепенно сложились у автора и проверялись им в течение ряда лет на занятиях сольфеджио в группах отдела народных инструментов Ленинградской консерватории.

Наряду с личным опытом автора, в работе нашел отражение опыт ленинградской школы сольфеджистов.

Автор благодарит товарищей по кафедре теории музыки Ленинградской консерватории Т. С. Бершадскую и Б. А. Незванова за ценные замечания и советы.

*А. Биркенгоф*

4905000000—316

Б  $\frac{\quad}{026(01)—90}$  81—90

026(01)—90

ISBN 5—7140—0224—5

© Издательство «Музыка», 1979 г.

© А. Л. Биркенгоф, 1990 г. С дополнениями.

## ВВЕДЕНИЕ

Известно, что все музыкально-теоретические предметы требуют от преподавателя проявления инициативы и творческого подхода к занятиям. Однако первое место среди них в этом отношении занимает сольфеджио.

Преподаватель сольфеджио должен использовать на занятиях разнообразные формы работы, вводя их в логически обоснованной последовательности. При этом необходимо вести урок в хорошем темпе. Педагогу нужно уметь импровизировать сопровождение или дополнительные голоса к исполняемым учащимися мелодиям, различные мелодические обороты, гармонические последовательности и т. д. Преподаватель сольфеджио должен уметь сочинять все, что необходимо для занятий, и в том числе на протяжении всего курса — специальные интонируемые упражнения.

Сюда входит множество различных упражнений на освоение лада (мажор, минор, диатоника, хроматизм), упражнения, связанные с метроритмическими трудностями, упражнения по темам «Интервалы», «Аккорды», «Модуляция» и т. д. Естественно, что диапазон трудности их чрезвычайно широк — от элементарных оборотов из устойчивых и неустойчивых ступеней лада, различных примеров с хроматизмами до энгармонической и других модуляций, от простейшего движения восьмыми в размере  $2/4$  до различных видов синкоп, смешанных размеров и т. п. И все же, несмотря на такое многообразие, можно наметить ряд моментов, которые являются желательными во всех случаях при сочинении упражнений.

1. Каждое упражнение должно отвечать избранной теме и быть как бы квинтэссенцией того элемента, которому оно посвящено.

В музыкальном произведении различные ладоинтонационные обороты могут быть тесно сплетены между собой или, наоборот, какой-либо трудный для пения элемент может встретиться всего один-два раза, да и то на значительном расстоянии. В специальных же упражнениях каждый оборот оказывается как бы вычленившимся из произведения и данное упражнение посвящено только ему одному.

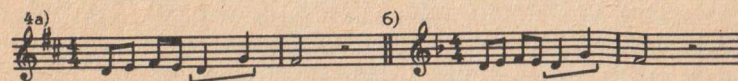
2. Интонационная и ритмическая стороны в упражнениях не должны мешать одна другой. Поэтому в упражнениях ладоинтонационных желателен простой и ясный метроритм (см. пример 1), в упражнениях же специально ритмических, рассчитанных на освоение того или иного размера, ритма и т. п., — простейшая интонация (см. пример 2). Разумеется, позже, по мере усвоения темы, оба вида упражнений могут усложняться.



3. Упражнения должны быть по возможности минимальных размеров, легко укладываться в сознании и памяти учащихся:



4. Сочиненное в одной тональности, упражнение, как правило, предполагает возможность транспонирования в ряд других тональностей, а некоторые — и смену лада:



5. Упражнения должны быть удобны для интонирования. При их сочинении и выборе тональности необходимо учитывать вокальные возможности, диапазон голосов учащихся данной конкретной группы.

Ко всему сказанному нужно добавить, что упражнения не должны заучиваться механически. Цель и смысл каждого из них должны быть понятны учащимся. Поэтому полезно поручать самим учащимся сочинять последования ступеней, интервалов, небольшие мелодические обороты на данной метроритмической основе, а также находить соответствующие примеры в музыкальных произведениях. Подобные задания — один из возможных путей активного овладения предметом.

Однако интонируемые упражнения, как бы они ни были хороши и разнообразны, не следует превращать в самоцель. Они должны быть лишь вспомогательным средством для таких форм занятий, как сольфеджирование, диктант, слуховой анализ.

**Раздел первый**  
**НАЧАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ**  
(освоение лада)

Интонируемые упражнения — составная часть каждого урока сольфеджио. В то время как одни упражнения, проработанные в классе и дома, поются подолгу, постепенно становясь привычными для учащихся и могут быть спеты по первому требованию преподавателя (перед диктантом, перед сольфеджированием), другие сменяются новыми. В свою очередь, эти «новые» через некоторое время становятся хорошо знакомыми и занимают свое место в строю слуховых и интонационных навыков, пополняя накопленный багаж знаний.

Проработка каждой темы в курсе сольфеджио может идти примерно по одному пути. Сначала краткое объяснение с соответствующими примерами из музыкальной литературы; затем пение специальных упражнений, от простых к более сложным; слуховой анализ примеров, сочиненных преподавателем (как отражение соответствующих интонируемых упражнений), позже — образцов из художественной музыкальной литературы. Почти параллельно идет пение с листа с элементами новой темы, проработанными в упражнениях. И наконец, диктант, который обычно отстает от начала темы на одно-два занятия.

Таким образом, интонируемые упражнения, выступая в самом начале каждой темы, принимают на себя значительную нагрузку. Они заостряют внимание, слух, память учащихся именно на данном микроэлементе музыкального языка.

Существует целый ряд общеизвестных упражнений, связанных с различными темами курса сольфеджио; многие из них приводятся в учебных пособиях. Однако это не мешает преподавателю пользоваться упражнениями собственного сочинения или изменять существующие «на свой вкус». В проработку упражнений каждый преподаватель вносит что-то свое. На уроке может «оживить» любое упражнение, и чем больше вариантов найдет педагог, тем лучше данный ладоинтонационный или ритмический элемент будет усвоен учащимися.

Остановимся на некоторых упражнениях, начиная с простейших.

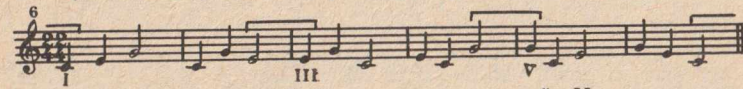
**1. Движение по устойчивым ступеням лада**

Устойчивые ступени лада (I, III, V) являются опорой в любом виде интонирования — в одноголосии и многоголосии, в диатонике и хроматизме, в однотональных и модуляционных оборотах и т. д. Поэтому упражнения на освоение этих ступеней имеют особое значение.

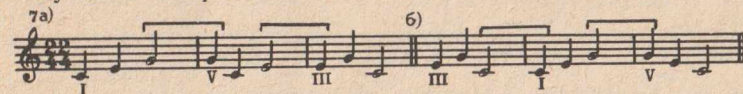
Движение по устойчивым ступеням может начинаться от любой из них и имеет по два варианта в каждом случае.



После того как учащиеся освоили такое элементарное движение по устойчивым звукам, из этих оборотов можно составить одно целое упражнение, включающее все возможные варианты последования устоев. При том их можно подобрать таким образом, чтобы последний звук каждого двутакта являлся одновременно первым звуком следующего:



Начинать можно от любой из трех ступеней. Кроме того, учащиеся могут сами составлять небольшие упражнения, по одному обороту от каждой ступени, сначала сохраняя то же условие — последующий оборот подготавливается тоном из предыдущего:



В результате учащиеся должны уметь начать упражнение от любого из трех тонов и петь все варианты в любой последовательности, что принесет в дальнейшем пользу при пении с листа. При знакомстве с каждой новой тональностью пение устойчивых ступеней должно повторяться.

Такие упражнения можно пропевать одногласно (хор или соло) и на два голоса (хором и вдвоем) по двутактам — два варианта от одной ступени. При этом внимание учащихся должно быть обращено на точность звучания интервалов и ровность звучания голосов в ансамбле. Такой «выход вперед» не только оживляет занятие, но и поднимает ответственность каждого участника ансамбля за чистоту интонации, за точность ритма, темпа. А отсюда — и путь к музыкальности, выразительности пения. Двухголосие может быть гармоническим (примеры 8а, б) или полифоническим, в виде канона (пример 8в).



Подобное имитационное двухголосие вполне доступно учащимся на начальной стадии обучения. Второй голос следует за первым — внимательно слушая его, повторяет каждый оборот на такт позже<sup>1</sup>.

Затем звук нижней тоники можно заменить звуком верхней тоники (VIII ступень) и петь аналогичные упражнения с ее участием. В таком варианте в упражнении появляются два новых интервала-оборота: чистая кварта (V—VIII) и секста (III—VIII) вверх и вниз (пример 9). Последняя при нисходящем интонировании обычно вызывает затруднение и поэтому требует внимания преподавателя. С включением в интонирование верхней тоники должно сложиться и расширенное упражнение по устоям, в октаву и даже в дециму вверх и вниз в различных вариантах (примеры 10а, б).

9а) б)

10а)

б) [Vivace] В. А. Моцарт. „Свадьба Фигаро“

## 2. Поступенное движение

Пение звукорядов мажора и минора, так называемой гаммы — одно из общепринятых упражнений. Полный октавный звукоряд представляет в интонировании ряд трудностей, поэтому можно подготавливать его постепенно, начиная от минимального ряда ступеней и как бы наращивая новые. Сначала это может быть оборот из трех начальных ступеней (пример 11); далее они как бы притягивают к себе неустой сверху и снизу — IV и VII ступени, затем ряд продлевается до V ступени (примеры 12 а, б); следующие притягиваются неустой сверху — VI ступень (пример 13) и только после этого можно включить VII—VIII ступени, замкнув октавный звукоряд (примеры 14 а, б.). Интонирование рядом VI—VII ступеней, связанных каждая со своим устоем, требует внимания при движении в обоих направлениях. Эти две ступени нужно петь так, чтобы было слышно, что они тяготеют в разные

<sup>1</sup> Аналогичным образом можно петь и небольшие имитационные примеры из учебных пособий: по нотам поет только исполнитель первого голоса, исполнитель же второго голоса слушает его и имитирует в приму или в октаву.

стороны: VI — вниз, в V; VII — вверх, в VIII. Расстояние между ними должно быть больше, чем в темперированном строе.

11

12а)

б)

13

14а)

б)

Все обороты должны быть ритмически организованы. Желательна ритмическая опора на I и на V ступени.

Каждое упражнение транспонируется в несколько тональностей; название звуков здесь не обязательно, петь можно на слоги *ля, до* и т. п.

Позже, начиная подготовку к двухголосному пению по нотам, можно использовать эти упражнения как основу для канонической имитации, также постепенно расширяя диапазон от тонической терции до октавы (примеры 15 а, б, в, г). Пение упражнений в виде канонов здесь удобно тем, что оба голоса пропевают один и тот же ряд ступеней, выступая при движении вверх в роли одного голоса, при движении вниз — другого. Так как регистр обоих голосов один и тот же, можно их свободно менять местами.

15а)

б)

в)

г) 1 2

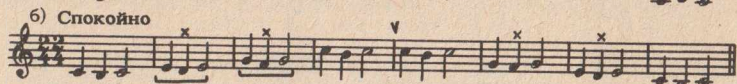
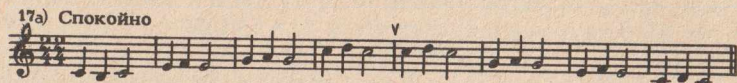
Из этих же постепенных оборотов возможны и иные полифонические двухголосные упражнения, с диссонирующими сочетаниями тонов, в том числе упражнения-шутки (примеры 16 а, б), цель которых — удержать интонационную чистоту тонального строя в ансамбле.



### 3. Включение неустойчивых ступеней лада

Вслед за устойчивыми в интонирование включаются неустойчивые ступени лада. Сначала неустойчивые ступени лада как бы притягиваются к устоям. Это прежде всего прилегающие (вспомогательные) звуки сверху и снизу, затем окружение устоев, далее — скачки на неустойчивые ступени (VII, IV, VI, II) с последующим их разрешением в соседние устои. Всё это прорабатывается в упражнениях. Рассмотрим каждый из этих видов отдельно.

1. Прилегающие неустойчивые ступени могут быть сверху и снизу от соответствующего устойчивого звука:



*Примечание.* Отмеченные скобкой обороты требуют при интонировании специального внимания преподавателя. Во-первых, по аналогии с I—VII—I здесь зачастую поют тоже полтона вместо целого тона (ми — ре-диез — ми, соль — фа-диез — соль); во-вторых, в нисходящем движении сказывается тяготение обоих неустоев к нижележащим устоям (фа — в ми как в ближайший устой, ре — в до как в центр лада) и при возвращении в верхний устой его поют нечисто. Чтобы откорректировать интонацию во всех указанных случаях, необходима полная мобилизация внимания учащихся.

Если оба вида упражнения достаточно проработаны и не представляют трудности, можно во время пения объединить их, чередуя верхние и нижние неустой. Учащиеся знают, что первый звук в такте — следующая устойчивая ступень и это неизменно.

Второй же звук (снизу или сверху от устойчивого) зависит от «желания» преподавателя. Задание дается во время пения predetermined вариантов упражнения. Например:



Пение упражнения в классе в таком виде исключает возможность механического его заучивания, требует от учащихся знания звукоряда лада, активизирует внимание.

Возможен и другой вариант этого упражнения, где неизменным условием является положение неустоев (все неустой сверху или, наоборот, снизу); устой же преподаватель называет во время пения<sup>2</sup>:

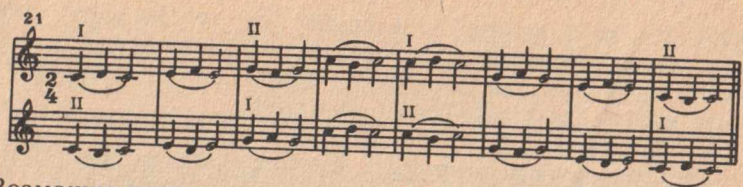


Упражнение с прилегающими неустоями можно спеть и на два голоса (хор или дуэты). Например, можно объединить оба основных вида упражнения (примеры 17 а, б) в одновременном звучании:

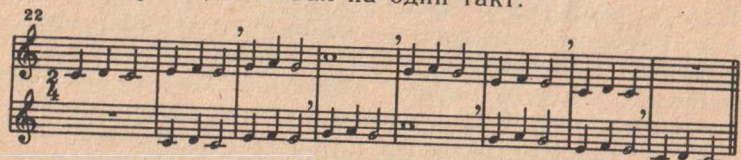


При пении на два голоса (как в данном упражнении, так и в последующих) необходимо, чтобы каждый учащийся побыл в роли исполнителя и первого и второго голоса. Поэтому двухголосный вид упражнения полезно пропеть два раза, меняя во второй раз партии голосов. Далее задание можно и усложнить: не предупреждая поющих заранее, менять порученные партии по ходу пения — прежде всего с середины упражнения (на верхней тонике), а затем и в любом такте (см. пример 21). Благодаря такому приему можно добиться, чтобы учащиеся во время пения слышали обе мелодические линии (первого и второго голоса) и чистота интонации явилась бы результатом не только старательно выведенной линии одного голоса (к сожалению, часто бывает именно так), но также сознательного участия в двухголосном пении, в создании двухголосного ансамбля.

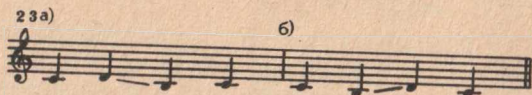
<sup>2</sup> Подобные приемы свободной организации, варьирования упражнений во время пения могут быть использованы при проработке целого ряда интонируемых упражнений, как ладовых, так и ритмических.



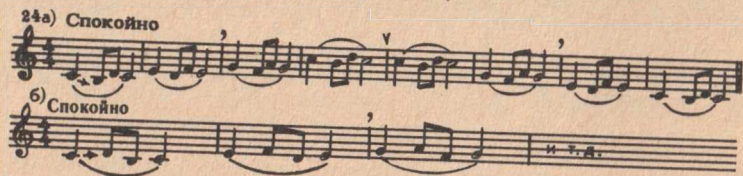
Возможно также двухголосие имитационное, где второй голос следует за первым, отставая на один такт:



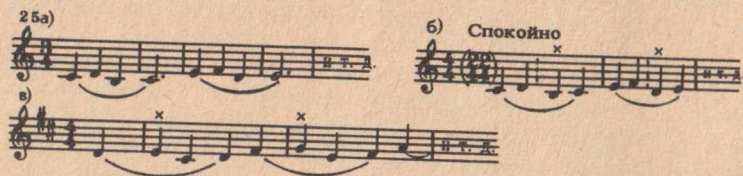
2. Окружение устойчивых ступеней неустойчивыми — следующий этап в упражнениях с неустойчивыми ступенями<sup>3</sup>. Оба оборота из предыдущего упражнения объединены здесь в «сжатом» виде, без поддерживающего в середине устоя:



Здесь опять возможны два интонационных варианта: окружение устоев начиная снизу (пример 24 а) и окружение устоев начиная сверху (пример 24 б).



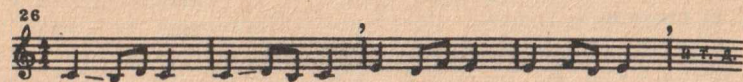
В обоих вариантах можно изменять размер, ритм; тем самым неустои могут быть метрически смягчены (пример 25 а) или, наоборот, подчеркнуты (примеры 25 б, в).



<sup>3</sup> Мы пропускаем здесь связующее звено между предыдущим и данным упражнениями, где должны быть объединены оба оборота с прилегающими неустойми и непосредственное разрешение каждого неустоя в свой устой. Например, в С-dur до — ре — до — си — до, ми — фа — ми — ре — ми и т. д.

Варианты упражнения следует транспонировать в различные тональности. Перед пением с листа, перед диктантом полезно пропеть их в соответствующей тональности и в нужном метроритме. Проработка данного упражнения, как и предыдущего, может вестись одногласно и двухгласно.

При одногласном пении упражнения можно добавить третий вариант, где оба вида будут объединены (пример 26). Так как упражнение в таком виде получается слишком громоздким, то пение его лучше поделить между несколькими учащимися, с поочередным их вступлением, по вызову преподавателя, в любом такте. Можно также построить его в виде диалога (примеры 27 а, б), где чередуются то два солиста, то солисты с хором и т. п. Может меняться и количество тактов у каждого из исполнителей (по одному или два такта и т. д.).



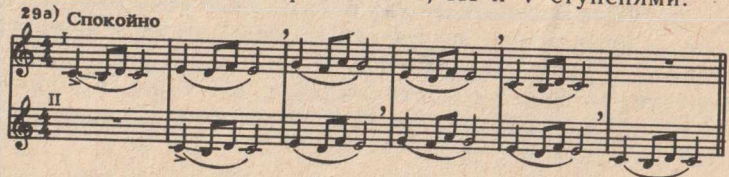
Исполняя упражнения в том или другом виде, учащиеся внимательно слушают друг друга и следят за чистотой интонации; инструментом же она проверяется только в конце упражнения. Если интонация оказывается к концу упражнения неточной (сравнительно с тоникой лада на инструменте), то учащиеся должны вспомнить, где именно, кем и в какую сторону (понижения или повышения) были допущены отклонения. А как исправить допущенные ошибки, должен подсказать преподаватель. Если же интонация в конце упражнения оказалась точной, необходимо спросить учащихся, не было ли отклонений в середине, а также, где именно и когда они оказались исправленными. Слушая и критически оценивая друг друга и самих себя, учащиеся постепенно выходят из роли только подчиненных исполнителей и становятся активными помощниками «режиссера» — преподавателя.

Оба вида данного упражнения, как и предыдущих, могут быть объединены в двухголосном пении (пример 28). Как и там, в нем следует менять партии голосов во время пения (сначала на верхней тонике, а затем в любом такте).





Чуть позже можно добавить и имитационное двухголосие, используя три первых оборота — с I, III и V ступенями:



3. Скачки на неустойчивые ступени — наиболее трудоемкий раздел начального сольфеджио.

а) Прежде всего, это ход с разных ступеней на вводный тон (VII) с последующим его разрешением в тонику. Этот оборот встречается в мелодическом движении очень часто. Учащиеся должны хорошо слышать и свободно петь его. Ориентиром для этого оборота должна быть тоника. Скачок на VII ступень вниз (как, впрочем, и вверх) — это, по существу, ход к тонике лада с захватом нижнего вводного тона, подчеркивающего тонику.

Опорой во всяком движении к неустоям являются устойчивые ступени лада. Поэтому здесь сначала это могут быть скачки на VII ступень с III, V ступеней, которые выступают как бы в качестве трамплина для скачка:



Как видно из данных примеров, метроритмические условия оборота могут быть различными; в зависимости от этого подчеркнутой оказывается то тоника, то VII ступень. Тот или иной вид упражнения может быть выбран перед пением мелодии или перед записью диктанта.

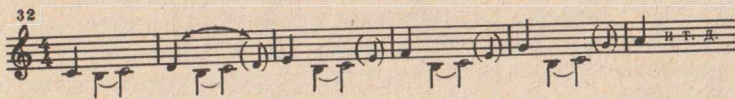
Далее в упражнение вводятся скачки на VII ступень с неус-

тойчивых ступеней (сначала с II, затем с VI, IV). Наконец складывается новый вид упражнения, где участвуют все ступени лада:



Тон I ступени в конце каждого оборота имеет большую длительность, чем оба предыдущих звука. Это делается для того, чтобы на его фоне можно было мысленно легко представить себе первый звук следующего такта — либо непосредственно от тоники, либо через звуки-ориентиры (они даны в скобках в конце каждого такта — пример 31). Разумеется, позже метроритм и этого упражнения может быть изменен, усложнен.

При пении такого упражнения можно подчеркнуть образующееся в нем скрытое двухголосие (верхний голос — поступенное гаммообразное движение, нижний — повторяющийся оборот: VII—I), поручив пение его двум исполнителям или солистам с хором:



Далее учащиеся должны уметь спеть скачок вниз на VII ступень (VII—I) с любой предложенной преподавателем ступени и в любой последовательности. Сначала это пение отдельных оборотов (пример 33), затем — группы оборотов, идущих в определенном темпе и метроритме. Для этого преподавателю необходимо заранее оговорить метроритм упражнения, а в процессе исполнения достаточно лишь вовремя (но спокойно, не торопясь) называть следующую исходную ступень, например: «Третья!», «Пятая!», «Шестая!» и т. д.



Кроме своего прямого назначения, такое упражнение в некоторой степени подготавливает пение уменьшенных интервалов на VII ступени и может быть позже повторено в связи с этой темой.

б) Следующий оборот с неустоями — скачки от тоникки вверх на IV и VI ступени (I—IV, I—VI), сначала в мажоре, затем в миноре. Здесь уместны короткие, относительно законченные упражнения:



Подобные упражнения включают в себя три момента: 1) ладовая и ритмическая подготовка, как бы разбег; 2) скачок к неустой; 3) разрешение в устой (IV—III, VI—V). В интонировании таких скачков помогает их интервалика — б. 6 (в миноре м. 6) и ч. 4 вверх, удобные в вокальном отношении.

Предложенные здесь упражнения представляют группу родственных оборотов, связанных между собой и интонационно и метроритмически. Упражнения такого типа, после знакомства с ними учащиеся, тоже можно проработать и односторонне и двухголосно.

Например, можно пропевать подряд оба упражнения (I—IV и I—VI) без остановок, в спокойном темпе, ритмично, чередуя пение хора (унисон) и соло, меняя солистов, добываясь музыкальности в интонировании. Так как оба эти упражнения различаются только с момента скачка (IV—III, VI—V), то преподавателю достаточно по ходу пения (во время пения первого такта каждого из упражнений) только называть нужную неустойчивую ступень — IV или VI (пример 36). Упражнение со скачком I—VI может быть при желании заменено вариантом со скачком III—VI (здесь и дальше, в двухголосии).



Оба упражнения хорошо соединяются и в двухголосном пении. При этом полезно, чтобы каждый партнер пропевал их подряд, исполняя то партию верхнего голоса, то нижнего.



Наконец, аналогично тому, как было в одностороннем пении, можно расширить упражнение различными вариантами повторе-

ний, чередуя хор и дуэты. Деление на два голоса в этом случае можно сделать «через одного», чтобы каждый поющий слышал рядом партию другого голоса и, таким образом, привыкал к самостоятельности в ансамблевом пении. Для разнообразия сюда же можно ввести и «сольные выступления»:



После проработки упражнений в данной тональности полезно транспонировать их — в одностороннем и двухголосном виде — в ряд других тональностей, удобных для пения. Сначала это можно делать и без названия звуков, на слог *ля* или с закрытым ртом. Для этого достаточно дать учащимся тон I ступени новой тональности, предложить им пропеть от него устои (вслух или мысленно), а затем — упражнение в любом из вариантов.

В какой-то момент первый такт («трамплин») в обоих упражнениях можно снять, оставив только сами скачки с разрешением в устои (I—IV—III, I—VI—V). Предварительно можно попробовать этот первый такт отделить условно, поручив его петь как «предыкт» солисту перед хором или, наоборот, хору перед соло.



Упражнение в таком виде также должно транспонироваться. В слуховом анализе все эти обороты должны звучать в разной тональной окраске и в разных регистрах.

При переходе к изучению минорного лада эти упражнения могут быть проработаны в тех же формах, но значительно быстрее. Усложнится для учащихся слуховой анализ, так как теперь нужно будет услышать и определить не только ступеневые отношения скачков (I—IV, I—VI, III—VI), но и их ладовую основу.

в) Один из трудных, неудобных в пении мелодических оборотов — нисходящий ход V—II (пример 40). Вместо «сколь-

зой» II ступени обычно попадают при пении на один из соседних устоев, чаще на I, особенно в тех случаях, когда тон II ступени совпадает с сильной долей такта (по-видимому, сильная доля интуитивно поддерживается устоем лада). Упражнения, включающие оборот V—II, могут быть различными. Можно опираться на восходящий ход на кварту (II—V). Ч. 4 вверх — интервал, вообще удобный для интонирования, он часто воспринимается как ход D — Т. Оттенок функциональной переменности присутствует и в данном случае II—V=V—I в тональности доминанты. Этот активный ход вверх сначала может сочетаться с поступенно-нисходящим движением от V к II ступени (примеры 41 а, б), затем с ответным скачком вниз V—II (примеры 41 в, г, д, е). В примерах тон II ступени разрешается в III или I ступень; разрешение в III значительно удобнее, особенно в миноре, где ясно ощущается вводнотонное тяготение (опять помогает функциональная переменность ступеней: II—III минора = VII—I параллельного мажора).

А. Рубец. 216 украинских народных песен, колядка

40 Не очень скоро

41 а) б) в) г) д)

#### 4. Все пройденные ступени лада

Параллельно с освоением отдельных неустойчивых ступеней обычно вводится и пение всех пройденных ступеней лада в различной последовательности. Это могут быть заранее названные или записанные ступени (задание на дом) или пение непосредственно под диктовку преподавателя. В том и другом случае интонирование должно вестись в определенном темпе (преимущественно спокойном) и ритме. Условный метр может быть двудольным или трехдольным (то есть в такте два или три звука), количество тактов — 8—10—12. Если поет хор, то дирижирует преподаватель или один из учащихся. Если же поют солисты, то дирижирует (тактирует) вся группа, чтобы смена солиста не отражалась на ходе упражнения.

При составлении таких последований ступеней сначала нужно следить, чтобы каждый неустойчивый разрешался в соответствующий устойчивый так, как это делалось в коротких оборотах; затем

разрешение может следовать не сразу, а через какую-либо промежуточную ступень. И наконец, могут идти свободные последования ступеней вне зависимости от ладовых тяготений, с включением оборотов функциональной (и тональной) переменности. Такие последования могут представлять собой довольно развитую мелодическую линию.

Простейшие последования обычно начинают с I ступени и с оборотов, дающих ладовую настройку или очерчивающих тональность, например: I—III; I—III—V; I—III—II—V; I—V—IV—III и т. п.; позже — с любой устойчивой ступени, а затем и с неустойчивых ступеней.

Сначала, пока учащиеся только начинают осваивать лад (мажор, минор), преподаватели вводят пение ступеней с их цифровым названием, звучащим несколько тяжело: «первая» — «пятая» — «третья» и т. п. — или на слог *ля*. Такие приемы позволяют выполнять упражнения в любых удобных по регистру тональностях. Позже, по мере освоения каждой тональности, цифровое обозначение заменяется конкретным названием звуков. В этих случаях при интонировании в классе преподаватель, как и раньше, называет ступени, а учащиеся поют их с названием звуков: *ре — ля — фа* и т. п. То же — и в домашних заданиях. Такие упражнения помогают учащимся быстрее представить себе новую тональность, почувствовать себя в ней свободно.

Не следует отказываться от пропевания смешанного последования ступеней и позже, используя это вместо обычной настройки в тональности из устоев — перед пением с листа и особенно перед диктантом. В такие последования можно включать, незаметно для учащихся, обороты, нацеливающие их на преодоление определенных трудностей в предстоящем диктанте (различные скачки, альтерация, модуляционное движение и т. п.).

В домашние задания, наряду с данными преподавателем последованиями ступеней, может входить и сочинение таких последований самими учащимися. На примерах собственного сочинения учащиеся яснее понимают, что не всякий ряд ступеней мелодичен, удобен для пения; над сочинением приходится потрудиться — придумать начало, выбрать обороты для развития, для заключения, проверить, пропеть все, внимательно послушать. А проверка таких «сочинений» на уроке может стать коротким (7—8 минут) смотром-конкурсом.

Работа в классе над некоторыми упражнениями из начальных разделов курса сольфеджио изложена так подробно прежде всего потому, что именно начало курса обычно представляет наибольшую трудность для преподавателя и для учащихся. Кроме того, ряд приведенных здесь упражнений и описанные приемы работы с ними могут быть использованы и дальше, в последующих занятиях.

## 5. Хроматизм

Не вдаваясь в разбор всей этой обширной темы, возьмем ее начальный раздел — «Вспомогательные хроматические звуки». Прежде всего остановимся на хроматических вспомогательных звуках при плавном движении, без скачков:



**1. Хроматические вспомогательные к устойчивым ступеням** удобнее начать с нижних, включающих в себя уже привычный момент вводнотонности. По аналогии с тоникой каждая устойчивая ступень получает «свой» вводный тон, прилегающий к ней на расстоянии полутона снизу и остро тяготеющий только в нее (VII<sup>+</sup> → I, II<sup>+</sup> → III, IV<sup>+</sup> → V в мажоре; VII<sup>г</sup> → I, II → III, IV<sup>+</sup> → V в миноре). Составленное из этих оборотов упражнение имеет в основе знакомое учащимся диатоническое упражнение с прилегающими снизу неустойями (см. пример 17 б).

В классной работе над упражнением с хроматическими вспомогательными, где нужно добиться чистоты интонирования (ладовая точность устоев, высоко и остро звучащие хроматические вспомогательные), подходят те же приемы, что и для проработки его диатонического прототипа: одноголосное пение хором, соло, чередование солистов и хора; изменение во время пения порядка следования устоев (I, V, III, VIII, V и т. д.); двухголосное имитационное пение (второй голос вступает на такт позже) и т. д. Начать лучше с мажора:



Кроме этого, в работе над интонацией на данном уровне подготовки уже можно использовать и имитационное трехголосное пение:

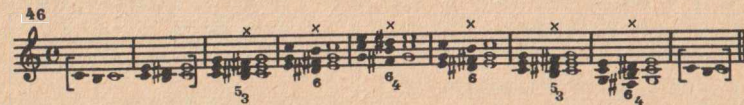


Метроритм упражнения здесь и дальше не случаен. Последний звук в такте должен не только закончить прозвучавший оборот, но и быть диатоническим предыктом к следующему интонационному шагу. Особенно важно это дальше, когда в упражнении войдут все диатонические ступени лада и в соседних тактах окажутся диатонический и хроматический варианты одной ступени:



Как видно из примера 44, получающееся в ряде тактов сочетание VII ступени с хроматическими «вводными тонами» к III и V ступеням составляет вводнотонное трезвучие в основном виде или в виде секстакорда. Если продолжить движение еще на одно звено вверх до III или вниз к V ступени, то получится и второе обращение того же трезвучия — вводнотонный квартсекстакорд (пример 46). Образующиеся в трехголосном сочетании параллельные квинты (вместе с движением параллельными трезвучиями: I — вводнотонное трезвучие — I) звучат в данном контексте вполне логично. К тому же именно эти интервалы и аккорды в значительной степени помогают чистоте интонации, даже являются мерилем ее качества: квинты должны быть именно чистыми, этот интервал не допускает никаких отклонений. Движение параллельными трезвучиями вносит в упражнение своеобразную, свежую окраску, неизменно вызывая улыбку у поющих (запретный плод!).

Позже, занимаясь современной аккордикой (вводнотонные трезвучия, «прокофьевская доминанта» и др.), будет нетрудно вспомнить это упражнение и повторить его уже под другим углом зрения.



**2. Хроматические вспомогательные к неустойчивым ступеням** (к II, VI, затем к VII) в мажоре можно включать постепенно после освоения вводных тонов при устоях («малые полутоны»). Вспомогательный звук к IV ступени можно ввести в любой удобный момент.

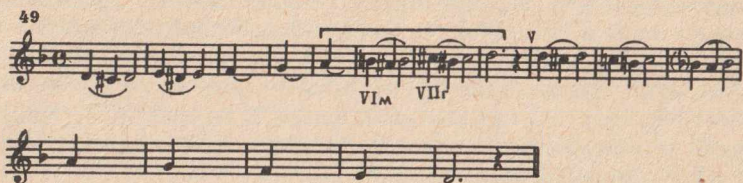
Сначала заполняется нижний тетракорд, вводится оборот с II ступенью (пример 47), затем — с опорой на устои или на постепенное движение нижнего тетракорда — оборот с VI ступенью (пример 48).



Так постепенно привлекаются новые ступени то в нижнем, то в верхнем тетра хордах. После интонационной проработки каждого из тетра хордов можно их объединить, и в результате все ступени мажорной гаммы поются с вводными тонами. Кроме одногласного интонирования сюда можно ввести двухголосный канон в терцию до любой ступени и обратно (сохраняется условие: верхний, последний оборот не повторяется).

Наряду с поступенным движением полезно интонирование свободного последования отдельных ступеней с хроматическими вспомогательными, «вразброс», по указанию преподавателя, как было ранее в диатонических упражнениях.

Примерно по такому же плану могут быть проработаны хроматические вспомогательные в м и н о р е: сначала — к устойчивым ступеням, затем, с опорой на устои, последовательно включаются вспомогательные звуки к другим ступеням лада (к IV, VI, II). Верхний тетра хорд может быть «нейтральным» (без VII) или мелодическим:

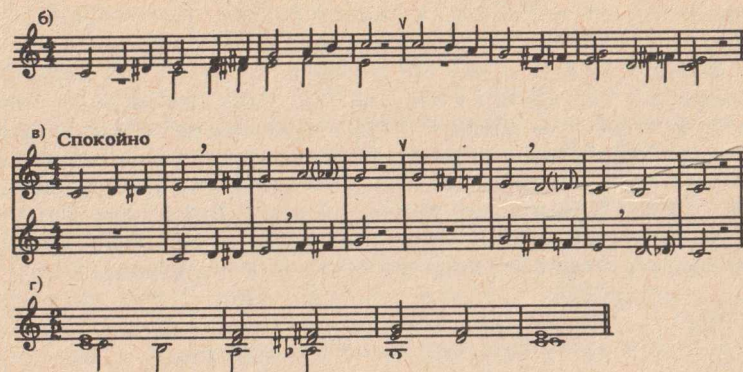


Помимо упражнений из устойчивых ступеней (примеры 43, 44, 46) возможны трехголосные построения и при последовательном движении ступеней. Тогда при каждой диатонической ступени будет звучать собственное вводнотонное трезвучие. После минора можно вновь вернуться к мажору с этим усложненным видом упражнения. Внимание учащихся должно быть обращено на то, что минорный вариант вводнотонного созвучия звучит значительно мягче (moll!), чем мажорный<sup>4</sup>.

**3. Проходящие звуки** — следующий раздел темы «Хроматизм». Не разбирая его подробно, хочется лишь напомнить, что двухголосное пение отдельных оборотов и здесь принесет несомненную пользу, так как ответственность каждого участника за ансамбль в целом повышает их внимание к чистоте собственной интонации, приводит исполнителей к осмысленности, музыкальности интонирования. Хроматические проходящие звуки могут входить в короткие или в расширенные обороты на основе поступенного движения:



<sup>4</sup> Moll (нем. от лат. mollis) — мягкий; dur (нем. от лат. durus) — твердый.



Интонирование интервала ум. 3, который образуется в двухголосии, может быть проработано заранее (см. раздел об интонировании интервалов).

Итак, каждая новая тема требует соответствующих интонируемых упражнений, а каждое упражнение вызывает к жизни и приемы их проработки. Но среди этих приемов можно выделить ряд основных, которые могут быть использованы почти во всех случаях.

1. Чередование в пении упражнений отдельных учащихся («солисты») и общего хора. Каждое упражнение должно быть пропето каждым учащимся в отдельности и всей группой вместе. Если то и другое включать последовательно и без остановок, то в работе будет непрерывно занята вся группа, так как каждый учащийся должен быть внутренне готов к сольному выступлению в любой момент.

2. Двухголосное пение упражнений (в гармоническом или полифоническом виде), которое можно вводить понемногу довольно рано. Правда, здесь не все получится у учащихся сразу, сначала не каждый сможет спеть партию второго голоса, но зато это будет вносить в занятия определенную перспективу. Позже такой перспективой может быть трехголосие.

3. Организация различных вариантов упражнения во время самого исполнения, «на ходу», снимающая его предустановленность. В начальных упражнениях это, с одной стороны, импровизация в выборе ступеней, в направлении движения и т. п. (позже — в выборе интервалов, аккордов, звукорядов тональностей), с другой стороны — чередование разных исполнителей, одногласного хора и солистов, двухголосного хора и дуэтов, смена партий голосов в ансамбле и т. д.

Конечно, сам преподаватель должен все продумать заранее, при подготовке к занятиям. И чем серьезнее будет подготовка преподавателя к каждой данной теме — сочинение (или выбор) упражнений, подробно продуманное их исполнение — тем музыкальнее и интереснее для учащихся должны получаться эти упражнения. На уроке же это должно иметь вид живой, непридуманной импровизации.

## Раздел второй

### ИНТЕРВАЛЫ

Параллельно с освоением структуры мажорного и минорного ладов происходит знакомство с интервалами и аккордами, как «вычлененными» из лада, так и на конкретной ладотональной основе. Тема «Интервалы» весьма обширна, многозначна, имеет целый ряд ракурсов. Остановимся лишь на некоторых вопросах, связанных с интонированием интервалов в тональности.

#### 1. Интервал и его обращение

С самого начала знакомства с обращением интервалов, таких, как ч. 4 и ч. 5, б. 3 и м. 6, б. 2 и м. 7, можно ориентировать учащихся на взаимозависимость в интонировании интервалов и их обращений. Особое же значение это приобретает при изучении интервалов в тональности.

а) Интонирование рядом данного интервала и его обращения значительно облегчает задачу теоретического понимания, а также запоминания и практического освоения всех групп интервалов. Польза этого наиболее очевидна в работе с интервалами, требующими разрешения, начиная от ум. 5 (на VII) с ув. 4 (на IV) или б. 2 (на IV) с м. 7 (на V), но особенно велика в изучении интервалов хроматических, связанных с альтерированными ступенями мажора и минора.

Прежде всего, при таком объединении хроматических интервалов парами их оказывается как будто в два раза меньше, чем при знакомстве с каждым интервалом в отдельности (факт немаловажный, так как количество интервалов достаточно велико и должно быть усвоено учащимися в довольно короткий срок). При объединении ясно видна общность интервала и его обращения, так как хроматический звук и его разрешение — центр внимания при интонировании — в обоих интервалах одни и те же.

Если оба интервала интонируются внутри октавы, навстречу один другому, то хроматический звук у них совпадает точно (пример 51 а); если же интервал и его обращение как бы расходятся в противоположные стороны от общего исходного тона, то хроматический звук оказывается в двух соседних октавах (пример 51 б).

51 а)

б)

б) После того, как по принципу объединения интервалов с их обращениями пройдена какая-то группа (например, все увеличенные квинты с уменьшенными квинтами), можно отделить обращения от исходных интервалов и пять интервалов в тональности в ином, избирательном порядке, по виду интервалов (например, все увеличенные квинты в тональности E-dur или все уменьшенные квинты в g-moll, все уменьшенные терции в D-dur и т. д.). Порядок интонирования здесь может быть избран исполнителем по собственному усмотрению, но должен быть продуман им. Нужно ориентировать учащихся на выбор такого последования интервалов, при котором не надо было бы «метаться» в разные стороны звукоряда; объединить сначала интервалы на основе одних устоев, затем — других; в таком случае устои будут активно помогать держать строй тональности. Например, при интонировании увеличенных квинт в мажоре — сначала построить и разрешить ув. 4 на I, II, IV, а затем — на VIr и VI; соответствующим образом можно объединить и уменьшенные квинты, увеличенные секунды и другие:

52 а)

б)

в)

г)

в) И последний этап — интонирование хроматических и других неустойчивых интервалов от данного звука с разрешением во все возможные тональности. Это наиболее трудный прием разрешения диссонансов, требующий свободной ориентации во всех тональностях, а также теоретических знаний и навыков интонирования. Для упрощения задачи можно сначала разделить тональность по ладовому признаку (мажор, минор) и разрешать данный интервал: 1) только в мажорные тональности (в примере 53 это были бы тональности C, G, E, H, Es-dur); 2) только в минорные тональности (в примере 53 это были бы c, g, e, h-moll). И уже после такой подготовки — перейти к разрешению интервала во все возможные тональности мажора и минора:

53

ув. 4 C, c; G, g; E, e; H, h; Es

(I) (IV) (VIr) (VI) (II-) (VI)

В последнем случае разрешение интервалов по принципу связи одноименных тональностей представляется более осмысленным, нежели сочетание случайно совпадающих разрешений (например, в g-moll и Es-dur) или даже при объединении параллельных строев (G-dur и e-moll), так как ладовое значение интервала в одноименных тональностях одинаково, в других же, как правило, различно.

## 2. Направление движения при интонировании интервалов

Диатонические интервалы вне тональности и в тональности обычно интонируются в обоих направлениях — восходящем и нисходящем. На этом основаны общеизвестные упражнения, называемые обычно «цепочками интервалов», где последний звук предыдущего интервала является одновременно первым звуком следующего:



Переходя же к диссонирующим интервалам с разрешением, многие преподаватели рекомендуют учащимся петь диссонанс и его разрешение — два интервала подряд — только снизу вверх. Особенно твердо это правило соблюдается при пении интервалов хроматических.

Вероятно, это имеет свои основания: данные интервалы могут восприниматься как тоны двух соответствующих аккордов, и подобное их интонирование является в какой-то степени подготовкой к интонированию аккордов, гармонических оборотов. Очевидно, предполагается, что покоящийся слышит здесь скрытое двухголосие. Фактически же на данном уровне слухового развития получается скорее формальное интонирование двух отдельных интервалов. Но последование интервала с его разрешением может быть не только частью аккордов, но и оборотом мелодическим; а в качестве составной части мелодии всякий интервал, в том числе и диссонирующий, может встретиться в любом движении — и в восходящем и в нисходящем. Последование же в мелодии двух интервалов, представляющих собой диссонанс и его разрешение (полное или частичное), чаще встречается в противоположном друг другу направлении, как бы уравновешивающем один другой (если диссонирующий интервал имеет нисходящее направление, то его разрешение будет направлено вверх). А отсюда следует, что и в интонировании подобных оборотов на занятиях сольфеджио должны быть представлены оба вида движения — восходящее и нисходящее.

Впоследствии учащиеся должны будут уметь петь каждый ин-

тервал в любом направлении, но на начальной стадии занятий должен быть найден путь наиболее естественного и удобного их интонирования. В каких же случаях, для каких интервалов следует вначале избрать движение нисходящее, для каких — восходящее?

Диссонирующие интервалы всегда включают в себя такие ступени лада, которые остро тяготеют в соседней устой. Но в большинстве интервалов только один из тонов остро тяготеет в устой и приближается к нему на расстоянии меньше темперированного полутона (VII ступень, альтерированные ступени мажора, минора); другой же тон чаще является или устоем лада, или, во всяком случае, «спокойной» диатонической ступенью.

Альтерированная ступень, как и вводный тон лада, требует немедленного разрешения, поэтому ее удобно петь второй в интервале и сразу разрешать в соответствующий устой (интонационно как бы «наклоняя» к устою). Первым же звуком при интонировании интервала, опорой для интонирования должен быть тон диатонический (тем более, если это один из устоев лада). Этот тон, как бы основа интервала, очень удобен именно как начальный, так как найти его в ладу и спеть чисто совсем не трудно, а отталкиваясь от него, легче внутренне услышать и затем спеть второй тон, как прилегающий к соответствующему устою.

Отсюда ясно, что направление движения при интонировании диссонирующего (хроматического) интервала должно зависеть от высотного соотношения двух качественно различных тонов, составляющих его. Это должно быть движение от тона диатонического — к хроматическому, от устоя — к неустою, во всяком случае, от тона более устойчивого и ладово-определенного — к тону менее устойчивому.

Если вернуться к вопросу об объединении при интонировании диссонирующих интервалов с их обращениями, то окажется, что из каждой такой пары один интервал требует движения вверх (с разрешением вниз), другой — движения вниз (с разрешением вверх).



Именно в таком виде в большинстве случаев встречаются диссонирующие интервалы в мелодическом развитии в различных музыкальных стилях:



6) [Maestoso] Ф. Шопен. Полонез, оп. 26 № 2

в) [Andante mosso] М. Глинка. „Сомнение”

г) [Allegro] П. Чайковский „Забить так скоро”

д) [Allegro moderato] П. Чайковский „Песнь Миньоны”

е) [Allegro sostenuto e scherzando] С. Прокофьев. „За горю”, оп. 66 № 5

Es-dur  
As-dur

Среди неустойчивых ступеней особое место занимает вводный тон лада, требующий постоянного внимания при интонировании. Любые интервалы, связанные с VII (г), в том числе и все диссонирующие, естественно звучат в оборотах кадансирующих — при движении к вводному тону (VII (г) — I), независимо от направления движения. Поэтому и пение таких интервалов удобнее начинать от любого другого входящего в интервал тона:

57

Правда, интонирование интервалов в таком виде не должно быть неизменным постулатом. Позже полезно тренироваться и в интонировании в противоположном направлении, от вводного тона. Но если интервал поется от вводного тона, то перед ним следует вспомнить тон I ступени, сначала вслух, а позже — только «про себя», пользуясь внутренним слухом. Такой же подготовки устоем требует и любой другой неустойчивый звук (в том числе — все альтерированные ступени), если интонирование интервала начинается с него:

58

В некоторых случаях интонирование интервала вверх от вводного тона не только возможно, но и обязательно. В частности, этого требуют ум. 7 на VII (г) и ум. 4 на VIIr в миноре, которые часто встречаются в музыке в обоих направлениях<sup>5</sup>.

Уменьшенная септима на VII (г) обрамляет основной квинтовый остов тональности: оба ее тона остро направлены в «свои» устои (пример 59 а). К тому же выразительная роль этого интервала в мелодическом развитии в значительной степени зависит от направления движения: в противоположность кадансирующему, завершающему нисходящему движению (к тонике; примеры 56 б, 65 б), восходящее движение (к доминанте) вносит напряженность, ожидание (пример 59 б). Поэтому интонирование этого интервала в восходящем направлении (с VII на VIr в мажоре и с VIIr на VI в миноре), наряду с нисходящим, не только вполне логично, но и необходимо. Как и другие интервалы в тональности, уменьшенные септимы можно представить и в двухголосии (пример 59 в):

59 а)

б) [Andante mosso] М. Глинка. „Сомнение”

в)

Уменьшенная кварта на VIIв миноре при нисходящем движении звучит как мягко кадансирующий оборот, в восходящем же — более активно, пружинисто:

60 а) [Moderato] П. Чайковский. „Отчего?”

<sup>5</sup> Эти интервалы связаны с чрезвычайно яркими созвучиями: ум. 7 — с уменьшенным вводным септаккордом (VII<sub>7</sub> г); ум. 4 — не только с II<sub>6</sub> (г), с V<sup>9</sup> (аккорд с побочным тоном сексты вместо квинты), получившим название «шопеновского», но и с VII<sup>4</sup><sub>3,2</sub> (аккорд с заменным побочным тоном — кварта вместо терции), получившим название «рахманиновского аккорда».



б) Довольно медленно М. Мусоргский. „Колыбельная Ерёмушки“

*p* *mf*

Ба- ю, бай, бай, ба- ю, бай, бай!

в) *Con Allegro* С. Рахманинов. „О, нет, молю, не уходи!“

*mf* *rit.*

О, нет, мо- лю, не у- хо- ди!

г) *Moderato* С. Рахманинов. Концерт № 1 для ф-п. с орк.

При движении вниз тон VIIг может разрешиться в тонику непосредственно или же через тон III ступени, поддержанный тонической гармонией. Из этих двух вариантов более удобен первый, с которого и нужно начинать интонирование. Несколько труднее второй: как будто возвращаясь в исходный тон интервала, нужно суметь переосмыслить его, услышать в новом качестве — как представителя тоники, как бы на фоне I ступени. В этом случае оба интервала — 4 ум. и ее разрешение — будут интонироваться вниз.

При интонировании ум. 4 вверх от VIIг — необходимо подготавливать ее тонической терцией или тоном I ступени, как и другие интервалы, интонируемые от неустойчивых ступеней:

61

ум. 4  
VIIг

Что касается уменьшенных кварт на других ступенях мажора и минора, то они играют в мелодическом развитии не столь заметную роль и потому для них остается предложенный выше принцип интонирования от устоев.

62 а) б) в)

ум. 4 III ум. 4 II+ ум. 4 I

Отдельно нужно сказать об интонировании уменьшенных терций. Как известно, уменьшенные терции в мажоре и миноре располагаются вокруг трех устоев лада. В этих интервалах оба звука всегда неустойчивы и остро тяготеют в свой устой. В мажоре это интервалы между VII—II<sup>-</sup>, II<sup>+</sup>—IV, IV<sup>+</sup>—VI<sup>-</sup>; в миноре — между VIIг—II<sup>-</sup>, II—IV<sup>+</sup>, IV<sup>+</sup>—VI. Такая определенность местоположения и одинаковость разрешения этих интервалов (внутрь, в унисон) значительно облегчает их усвоение (в отличие, например, от тритонов, каждый из которых имеет свое, особое разрешение). Однако интонирование уменьшенных терций имеет свои

трудности; прежде всего это связано с энгармонизмом их большим секундам (ум. 3 ∞ б. 2). Энгармонизм этот представляет большой соблазн для учащихся. Стремясь облегчить себе задачу, они поют вместо напряженной уменьшенной терции спокойную большую секунду, забывая, что эти интервалы энгармоничны только в темперированном (равномерном) строе, но ни в коем случае не должны быть равны при интонировании, где, напротив, нужно подчеркнуть их различие.

Верное по смыслу интонирование уменьшенных терций можно подготовить упражнениями с опеванием устоев хроматическими вспомогательными звуками, нацеливая учащихся на острые вводнонные тяготения и разрешения. Основой для этого могут быть начальные упражнения, связанные с окружением устоев на диатонической основе. Новое упражнение можно петь в различных удобных по регистру тональностях, сначала одногласно (пример 63 а), затем и двухгласно, в виде канона (пример 63 б). Канон помогает отработать остроту интонации нижних и верхних вводных тонов. В каждом обороте-двукате при параллельном движении обоих голосов должен точно сохраняться один и тот же интервал (в примере 63 б такты 3—4 — ряд из больших терций, такты 5—6 — из малых терций и т. д.). Хорошо звучит и трехголосный канон с параллельными квинтами и трезвучиями (при чистой интонации).

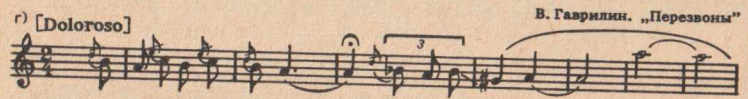
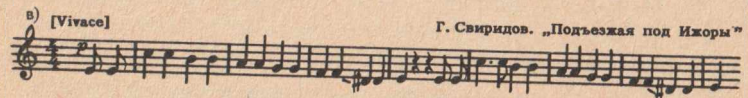
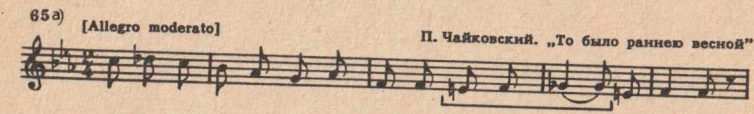
63 а) Спокойно

б)

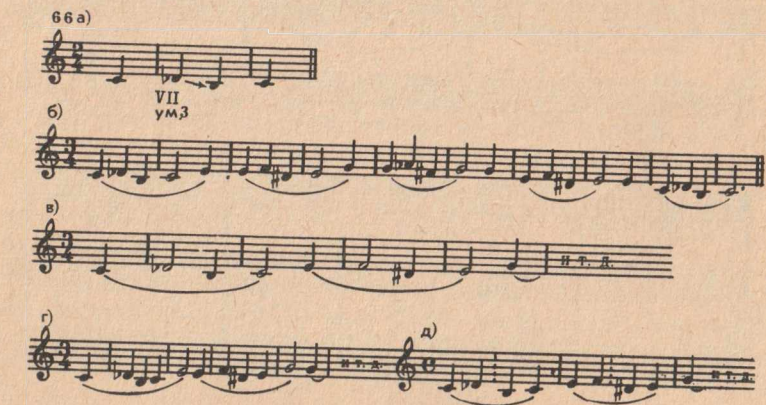
в)



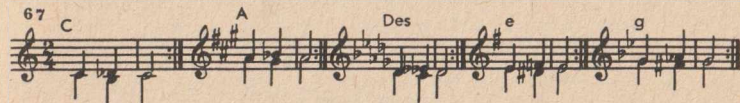
Переходя непосредственно к интонированию уменьшенных терций, можно сначала представить их в гармоническом двухголосии (пример 64), а затем перейти к одноголосному интонированию. «Моделью» для всех уменьшенных терций является ум.3 вокруг I ступени, на вводном тоне тональности, которую, естественно, удобнее петь вниз. На ее примере и остальные уменьшенные терции легко поются вниз, как бы на вводный тон к данному устою. Именно в таком виде эти интервалы чаще встречаются в музыке:



Во всех случаях интервал ум.3 должен звучать напряженно, оба его тона остро направлены внутрь, в устой, который он окружает. Ритм в упражнении может меняться, усложняться; устои и неустои, альтерированные ступени могут попадать на разные доли тактов:



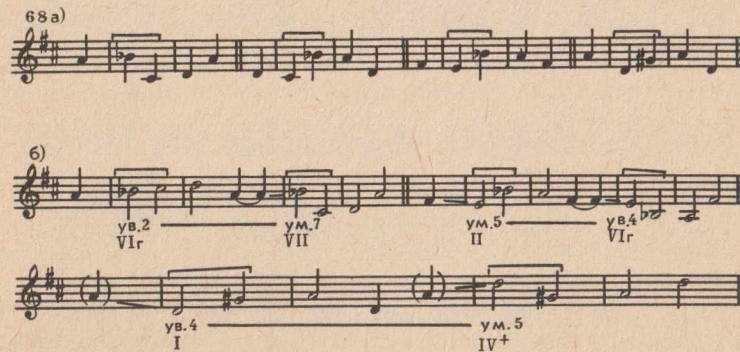
Построение таких законченных упражнений сразу не обязательно. Наряду с ними (или до них) в качестве вспомогательных упражнений можно, например, взять оборот с одной ум. 3 вокруг I ступени (разумеется, условно) и транспонировать его в разные тональности в одноголосном и двухголосном виде.



Петь каждый такой двухголосный оборот можно дважды, меняя верхний и нижний голоса. Как видно из приведенных раньше примеров, интервал уменьшенной терции более характерен для минора. Однако интонирование в мажоре легче, и потому начинать приходится с него.

Начиная знакомство с каждым новым интервалом (или группой интервалов), полезно показать учащимся примеры из художественной музыкальной литературы (данный интервал в развитии мелодии или как часть аккорда). Затем нужно послушать его в вокальном звучании, подстраивая к первому звуку второй сверху или снизу (двухголосный хор, далее дуэты). Особенно необходимо это при переходе к интервалам диссонирующим, требующим разрешения.

Каждый интервал должен быть прослушан, «прочувствован» и самими исполнителями, и слушателями. Петь следует в спокойном темпе. Исполнители должны внимательно слушать друг друга и интервал в целом. Остальная часть группы слушает поющих с наименьшим вниманием и оценивает чистоту интонации, знакомясь с новым элементом. Как видно из примеров, интервал диссонирующий подготавливается интервалом из устойчивых ступеней — тем, в который он должен разрешиться. Такая же подготовка необходима первое время и при одноголосном интонировании. Затем вместо подготавливающего интервала остается лишь один из устойчивых тонов в качестве предыкта перед неустоем:



Постепенность в усложнении интонирования интервалов позволяет поддерживать в учащихся уверенность в несложности поставленной перед ними задачи и легкости ее выполнения. С самого начала у учащихся должно создаваться ощущение, что интервалы «поются сами», почти без всяких усилий.

### Раздел третий

#### АККОРДЫ

Ряд приемов, предложенный для интонирования интервалов, вполне может быть использован и при интонировании аккордов. При первоначальном знакомстве с каждым новым аккордом удобен прием так называемой подстройки голосов (поочередное вступление голосов) к начальному тону. Это дает возможность услышать вертикаль нового аккорда в вокальном звучании, трех- или четырехголосном. После того как построенный таким образом аккорд прозвучал, можно его снять и сразу же повторить еще раз, но уже в виде целого комплекса, то есть каждый из участников ансамбля должен повторить тот же («свой») тон аккорда, при одновременном вступлении всех голосов (пример 69 а). Наряду с построением отдельно взятого аккорда, это может быть и аккорд с разрешением:  $V_7 - I$ ,  $VII_7 - I$ ,  $VI_7 - I$  и т. п. (пример 69 б).

По мере расширения круга аккордов возможно дополнение к данному новому аккорду ряда других, пройденных ранее. Так,  $VII_7$  можно разрешить в  $I$ , но можно перевести в  $V_{6_5} - I$ ;  $II_7$  можно перевести в  $V_{4_3} - I$  или в  $VII_{6_5} - V_{4_3} - I$ ;  $II_{6_5} - V_2 - I_6$  или в  $VII_{4_3} - V_2 - I_6$  и т. п. (пример 69 в).

69 а)  $V_7 - I$ ,  $VII_7 - I$ ,  $VI_7 - I$  и т. п.

69 б)  $V_{6_5} - I$ ,  $VII_{6_5} - V_{4_3} - I$ ,  $II_{6_5} - V_2 - I_6$  и т. п.

69 в)  $VII_{4_3} - V_2 - I_6$  и т. п.

Одноголосное интонирование отдельных аккордов в начиная от самых простых (трезвучия с обращениями и т. п.) должно быть обязательно в обоих направлениях — вверх и вниз. К сожалению, о последнем часто забывают. Но это необходимо

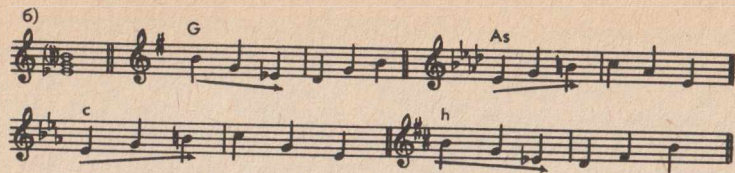
прежде всего потому, что то и другое движение имеет одинаковое право в музыке. Интонирование аккордов вверх и вниз принесет пользу при чтении с листа, при записи диктантов и, конечно, при определении их на слух не только в мелодическом, но и в гармоническом виде. Ведь верхний звук аккорда, взятого на фортепиано, ясно слышен сразу, нижний же проявляется значительно позже, самым последним в аккорде. Если начать слушать аккорд с верхнего тона и прийти по его тонам к нижнему, то весь аккорд окажется представленным слухом. При этом нижний тон как бы «подведет итог», поможет определить вид аккорда (трезвучие, обращение). Если же ждать проявления нижнего тона, не обращая внимания на верхние голоса, можно потерять звучание всего аккорда. Например, дан ре-минорный секстаккорд. Ученик пропеваает сверху вниз (а позже только прослушивает): *ре — ля — фа*. Придя к нижнему тону аккорда, он продолжает движение вниз до *ре* и понимает, что внизу был терцовый тон (секстаккорд!) Или: дан квартсекстаккорд F-dur. Ученик поет сверху вниз *ля — фа — до*, затем возвращается на ч. 4 к основному тону; следовательно это квартсекстаккорд. Приобретение навыка слышать нижний тон аккорда не изолированно, а в комплексе с верхними голосами, в соответствующей окраске, особенно пригодится позже, при определении на слух аккордов в гармоническом четырехголосии.

При одноголосном интонировании аккорда с разрешением удобно, как и при интонировании подряд двух интервалов, менять направление, чередуя движение вверх — вниз (пример 69 г). Этот же принцип возможен при интонировании последования из нескольких аккордов (в том числе и различного вида модуляций). Только не следует делать такое чередование категорически обязательным. В каких-то случаях может быть удобно петь два аккорда подряд в одном направлении (например, в кадансовом обороте  $I_{6_4} - V_7$  оба аккорда естественно интонируются вверх).

Для интонирования аккордов, включающих альтерированные ступени, удобен прием, предложенный выше для диссонирующих интервалов с разрешением: начинать движение от более устойчивой ступени лада к менее устойчивой (альтерированной) и разрешать сразу последний тон, а затем остальные. Смена направления движения в такой паре аккордов получается сама собой. Один из типичных примеров — увеличенные трезвучия с разрешением в мажоре и миноре:

70 а) G-dur, g-moll

70 б)  $V_{I_1}$ ,  $V_{7_5}$ ,  $III_7$



Для интонирования групп аккордов (трезвучий с обращениями,  $V_7$ ,  $II_7$ ,  $VI_7$  с обращениями и т. п.) можно найти несколько приемов с постепенным их усложнением.

Так, интонирование последовательностей из трезвучий (мажорное, минорное) и их обращений общеизвестно. Напомним один из возможных вариантов — последование этих шести аккордов от общего тона — нижнего или верхнего. Конечно, можно петь эти аккорды просто по паре мажор — минор.

Однако такая последовательность чисто формальна и к тому же не везде удобна (секстааккорды). Иной путь — связное последование всех шести аккордов при двух условиях: чередование мажор — минор и оставление на месте в каждой паре аккордов то среднего, то верхнего (нижнего) тона поочередно.

Подобные последования можно начинать от любого из этого круга аккордов и в конце вернуться к первому аккорду.

Интонирование доминантсептаккорда и его обращений обычно идет по определенному пути. Сначала — аккорд в тональности от соответствующей ступени, с разрешением в тоническое трезвучие или в секстааккорд:



Затем пение от данного звука с разрешением и определением тональности.



*Примечание.* Упражнения с интонированием аккордов здесь и дальше даны в определенном метроритме (размер — в зависимости от количества звуков аккорда). Интонирование аккордов вне ритма, на наш взгляд, звучит немusically. Данный размер везде предполагает соответствующее тактирование, повторяющиеся звуки лучше выдерживать, а не повторять.

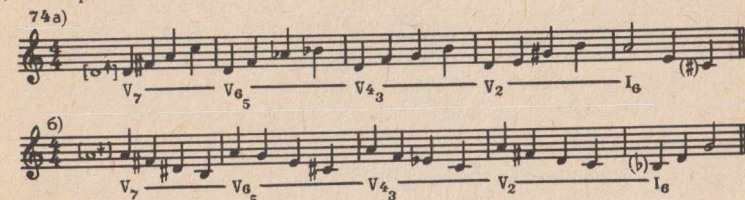
Так же интонируются и другие аккорды и их обращения —  $II_7$ ,  $VII_7$  и т. п.: а) от ступени, б) от звука.

Из пройденных аккордов, на основе их функциональной зависимости, составляются последования в тональности:



Но на более высоком уровне можно вместо функционально обоснованных последований составлять последования аккордов на основе мелодической связи тонов, вне зависимости от их тональной (а позже и функциональной) принадлежности. Рассмотрим это на примере  $V_7$  с обращениями.

а) При исполнении ряда аккордов от данного звука пение разрешения каждого из аккордов можно заменить внутренним слышанием его. Тогда не будет ощущаться такое четкое разделение в интонировании этих четырех аккордов — септаккорда и его обращений; все они как бы сблизятся, а разрешение в тонику получит только последний аккорд, завершающий весь ряд аккордов:



Строгий поначалу порядок следования аккордов ( $7-6_5-4_3-2$ ) дальше можно нарушать, «перепутывать» и интонировать эти четыре аккорда в любой последовательности, сохраняя лишь направление движения (все аккорды вверх или все вниз — пример 75).

б) Далее оба направления движения — восходящее и нисходящее — объединяются и получается новый вид упражнения: интонирование тех же четырех аккордов с чередованием движения вверх и вниз в виде «цепочки»: последний звук  $V_7$  (восходящего) становится первым звуком  $V_6_5$  (нисходящего) и т. д. (пример 76). Последовательность аккордов восстановлена первоначальная ( $V_7-6_5-4_3-2-I_6$ ), но их тональная принадлежность, конечно, изменится.

75

$V_{6_5}$  —  $V_2$  —  $V_{4_3}$  —  $V_7$  — I

76

$V_{4_3}(G, g)$   $V_{6_5}(F, f)$   $V_{4_3}(D, d)$   $V_2(H, h)$   $I_{6_5}(H, h)$

Совершенно ясно, что в такой последовательности первый и третий аккорды будут интонироваться в одном направлении (например, восходящем), а второй и четвертый — в другом (нисходящем):  $V_7 \uparrow - V_{6_5} \downarrow - V_{4_3} \uparrow - V_2 \downarrow$  или  $V_7 \uparrow - V_{6_5} \downarrow - V_{4_3} \uparrow - V_2 \downarrow$ . Известно, что  $V_7$  и  $V_{4_3}$  легче петь вверх, а  $V_{6_5}$  — вниз, от основного тона к вводному тону лада. Поэтому первые такие упражнения лучше начинать с движения  $V_7$  вверх.

Когда упражнение из четырех аккордов будет интонироваться без труда, можно его немного усложнить, расширив на 1—2—3 звена: порядок следования аккордов не изменится, но четвертый аккорд ( $V_2$ ) не разрешится в тонику, не замкнет «цепочку», а перейдет в следующий аккорд (в  $V_7 - 6_5$  и т. д.) как бы по кругу. Такую «цепочку» можно закончить по указанию педагога на любом аккорде, разрешив его в соответствующую тонику. Например,  $V_7 \uparrow - 6_5 \downarrow - 4_3 \uparrow - 2 \downarrow - 7 \uparrow - 6_5 \downarrow - 1$  и т. д. Названия аккордов будут повторяться, но исходный тон (высотность аккорда) во второй раз обязательно изменится, следовательно будут изменяться их тональная принадлежность и тональные соотношения рядом звучащих аккордов.

Далее на основе такого расширения цепочки можно будет начинать это упражнение не только от  $V_7$ , но и от любого другого аккорда, сохраняя ту же последовательность их и первоначальное «удобное» направление движения: прежде всего от  $V_{4_3} \uparrow$ , чуть позже — от  $V_{6_5} \downarrow$  и от  $V_2 \downarrow$ :

77 а)

$V_{4_3} \uparrow$  —  $V_2 \downarrow$  —  $V_7 \uparrow$  —  $V_{6_5} \downarrow$  — I(F, f)

б)

$V_{6_5} \downarrow$  —  $V_{4_3} \uparrow$  —  $V_2 \downarrow$  —  $V_7 \uparrow$  — I(Ges)

Следующий шаг в усложнении упражнения — изменение направления движения всех аккордов, то есть  $V_7 \uparrow - 6_5 \downarrow - 4_3 \uparrow - 2 \downarrow$ . Здесь также можно в виде исходного аккорда взять сначала септаккорд, а затем каждое из обращений, сохранив тот же порядок начальных аккордов, который был в предыдущем виде упражнения:

78 а)

$V_7 \uparrow$  —  $V_{6_5} \downarrow$  —  $V_{4_3} \uparrow$  —  $V_2 \downarrow$  —  $I_{6_5}(F, f)$

б)

$V_{4_3} \uparrow$  —  $V_2 \downarrow$  —  $V_7 \uparrow$  —  $V_{6_5} \downarrow$  — I(C, c)

в)

$V_{6_5} \downarrow$  —  $V_{4_3} \uparrow$  —  $V_2 \downarrow$  —  $V_7 \uparrow$  — I(F, f)

г)

$V_2 \downarrow$  —  $V_7 \uparrow$

Этот вид упражнения, от какого бы аккорда он ни начинался, труднее предыдущего, причем самый неудобный здесь аккорд —  $V_{6_5}$ , требующий особого внимания при интонировании вверх.

Однако как бы ни были трудны все эти обороты, все же у учащихся здесь есть твердая основа, ориентир — неизменный порядок следования четырех аккордов. Поэтому последний вид такого упражнения — интонирование оборотов из тех же аккордов, но уже в любом порядке следования, по указанию преподавателя (во время пения, если упражнение составляется и интонируется в классе) и с любыми повторениями:

79 а)

$V_2 \downarrow$  —  $V_7 \uparrow$  —  $V_{4_3} \uparrow$  —  $V_{6_5} \downarrow$  —  $V_2 \downarrow$  —  $I_{6_5}(A, a)$

б)

$V_2 \downarrow$  —  $V_{6_5} \downarrow$  —  $V_7 \uparrow$  —  $V_{4_3} \uparrow$  —  $V_{6_5} \downarrow$  —  $V_2 \downarrow$  —  $I_{6_5}(Des)$

Подобные упражнения (все их виды) возможны и с любыми другими группами аккордов — трезвучиями с обращениями,  $II_7$  с обращениями,  $VII_7$  с обращениями и т. п. Начинать можно именно с простейших аккордов — трезвучий мажорных и минорных с обращениями (примеры 80 а, б, в). Последования — сочетания аккордов во всех подобных упражнениях могут быть проще или сложнее, в зависимости от тональной принадлежности, от тональных соотношений аккордов и т. п. Поэтому, выбирая начальный тон для первого аккорда, преподавателю необходимо продумать вперед весь ход упражнения. В ряде случаев общий тон может потребовать энгармонической замены (примеры 77—80); учащиеся должны знать о возможности высотного несовпадения

таких тонов и научиться корректировать их при интонировании (обратить внимание на случаи энгармонизма с вводным тоном лада).

80 a)

б)

в)

г)

в) После того как подобным образом интонировались отдельные группы аккордов, можно объединять аккорды из разных групп, составляя смешанные последовательности. Основой для таких последовательностей останется та же мелодическая связь тонов (последний тон предыдущего аккорда является первым тоном следующего). Получается свободное, даже произвольное последование аккордов, вне зависимости не только от их ладотональной принадлежности (это уже было раньше), но и от их функциональной значимости, то есть последование аккордов, дающее в музыке эффект красочности, а не функциональной обусловленности.

81a)

б)

При одинаковых составляющих элементах упражнение может оставаться на одном высотном уровне или иметь движение в оп-

ределенном направлении. В том и другом случае необходимо учитывать голосовые возможности исполнителей-учащихся.

Все виды показанных здесь упражнений из аккордов можно интонировать и в гармоническом виде, беря за основу вертикаль аккорда. Начав с оборотов из трехголосных созвучий, следует перейти к последованиям четырехголосным, с постепенным аккордовым и фактурным усложнением в обоих видах многоголосия.

## Раздел четвертый

### ИНТОНИРОВАНИЕ ЗВУКОРЯДОВ (мажор, минор)

В современной музыке большую роль играет мелодическое начало. Мелодические связи часто становятся основным элементом в осуществлении развития формы. Поэтому и в области тонального движения ведущую роль начинает играть модуляция мелодическая<sup>6</sup>.

В силу интонационного многообразия современного музыкального языка, в осуществлении мелодической модуляции принимают участие, наряду с острохроматическими, подчеркнута диатонические обороты, наряду с ярко выраженной вводнотонностью — обороты, противоречащие ей. Рядом легко могут оказаться тональности как близкие по звукорядам, так и имеющие между собой минимальное количество общих тонов, находящиеся в малосекундовой, тритоновой и т. п. взаимосвязи.

Среди разных типов упражнений для подготовки к освоению современной мелодики могут быть в какой-то степени полезны и мелодические упражнения, основанные на последовании, чередовании звукорядов тональностей мажоро-минорной системы. Подобные упражнения открывают путь к мелодической связи между тональностями не только «близкими», но и «далекими», к мелодической модуляции.

Здесь возможно несколько видов упражнений на разных уровнях трудности.

**1. Интонирование полных звукорядов мажорных и минорных тональностей от данного звука вверх и вниз в диапазоне октавы** требует только твердого знания всех тональностей и является тренировкой тонально-ладового слуха.

Данный звук входит в состав звукорядов в качестве одной из ступеней и, таким образом, от него, как от I, II, III и т. д. ступени, может быть построено несколько различных звукорядов (пример 82). Так, от тона *re* могут быть спеты звукоряды мажорных тональностей D, C, B, A, G, F, Es, в которых этот тон будет,

<sup>6</sup> В мелодической модуляции переход в новую тональность осуществляется мелодическим путем. Типичная ее форма — одноголосие (или полифония); аккорды же, комплексы, созвучия различного типа, если и присутствуют, то играют в основном роль фоническую, окрашивающую.

соответственно, I, II, III, IV, V, VI, VII ступенями, и звукоряды минорных тональностей d, c, h, a, g, fis, e, в которых этот тон будет, соответственно, I, II, III, IV, V, VI, VII ступенями.

Опорой интонирования в каждом звукоряде должен быть тон I ступени. Тоника — это центр, к которому должно быть направлено все интонирование. Кроме того, в поле зрения (слуха!) должны находиться тон V ступени, движение от V к I, вводнотонность VII (г) ступени.

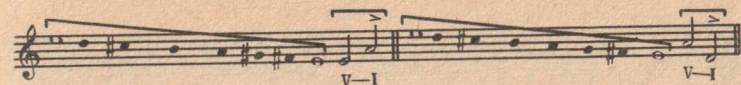
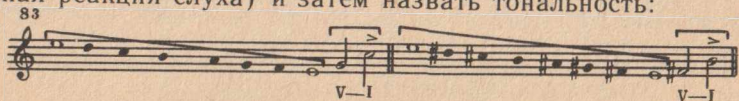


*Примечание.* Интонирование звукорядов по принципу «тон — полутон» и т. д., напоминающее продвижение в темноте, ощущую, бессмысленно вообще, а в данном упражнении особенно, и может быть в какой-то степени допущено только при первом знакомстве с ним.

При возвращении вниз, к исходному тону, звукоряд обязательно заканчивается ходом V — I, подтверждающим его тональность. При этом пение звукоряда может поручаться одним исполнителям, а подтверждение тональности, «ответ» (V — I) — другим. Интонирование такого заключения к спетому звукоряду, определение его тональности совершенно необходимо, так как цель данного упражнения — развитие и тренировка тонального слуха, чувства тоники (в пределах мажоро-минорной системы).

Для упрощения задачи начать можно со звукорядов тональностей только мажорных (натуральный мажор). После того как учащиеся усвоят принцип упражнения, поймут возможное количество вариантов звукорядов, будут интонировать их без труда и с легкостью определять их тоника, можно перейти к интонированию звукорядов тональностей минора, сначала натурального, затем гармонического и мелодического. Далее можно ввести и гармонический вид мажора, и наконец объединить все пройденные виды обоих наклонений.

Параллельно с интонированием такие же упражнения должны быть включены в слуховой анализ — определение тональности звукоряда, исполняемого преподавателем на инструменте (или интонируемого голосом без названия звуков, за исключением первого). От учащихся требуется сразу допеть данный нисходящий звукоряд в соответствующем темпе оборотом V — I (непосредственная реакция слуха) и затем назвать тональность:



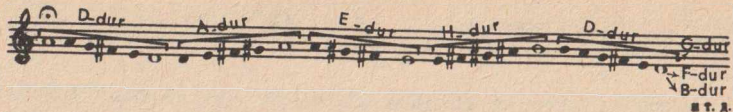
Естественно, что в последнем варианте упражнения, объединяющем мажор и минор, во многих случаях при определении тональности в конце каждого звукоряда возможен не один, а два разных оборота V — I — мажорной и минорной тональности с разными тониками. Нужно иметь в виду, что ощущение тональности в какой-то степени будет зависеть от акцентированности тех или иных тонов звукоряда как при интонировании, так и при исполнении на инструменте (пример 84).

Упражнения такого типа могут входить и в домашние задания: петь звукоряды всех возможных тональностей мажора (минора) от звука ля (ми, соль, си-бемоль и других), принимая данный звук за какую-либо ступень ладотональности; при нисходящем движении заканчивать звукоряд мелодическим оборотом V — I соответствующей тональности.



*Примечание.* Не следует смешивать это упражнение с пением звукорядов семиступенных мелодических ладов (фригийский, лидийский и т. д.), которые как бы совпадают со звукорядами мажора от разных ступеней. При интонировании таких ладов внимание направлено на особенности их строения по отношению к I ступени («дорийская секста», «фригийская секунда», «лидийская кварта» и т. п.), от которой они, как правило, интонируются; то есть начальный тон является там одновременно и ладовым центром. В нашем же упражнении строение всех звукорядов одинаково, а функция (ступень) исходного тона меняется. Следовательно, сами принципы интонирования в том и другом случае различны.

**2. Интонирование части звукорядов тональностей от данного звука до тоники** представляет собой иной тип упражнения, организованный по принципу «цепочки». Если в предыдущем упражнении каждый звукоряд стоял особняком, то здесь все они тесно связаны между собой. Каждый следующий мелодический оборот — часть звукоряда новой тональности — начинается от последнего звука (тоника) предыдущего оборота и заканчивается собственной тоникой, которая, в свою очередь, является начальным тоном для следующего звукоряда и т. д. (пример 85). Таким образом, между рядом стоящими тональностями обязательно есть связующие звенья в виде общих тонов, так как тоника данной тональности равна какой-то ступени новой тональности. В зависимости от соотношения тональностей, общих тонов между ними может быть больше или меньше. Позже можно использовать в качестве общего тона VIg в мажоре и другие альтерированные ступени, например при соседстве таких тональностей, как B-dur — D-dur (I=VIr), D-dur — As-dur (I=IV+), h-moll — As-dur (I=II+) и т. п. Количество вариантов такого типа упражнений практически не ограничено.



Начинать построение таких «цепочек» лучше от простейших тональных сочетаний; достаточно уже и того, что здесь происходит непрерывное модулирование. Затем постепенно можно вводить более сложные сочетания, причем наиболее интересны такие, при которых подчеркивается противоречие между соседними звукорядами и новая тональность как бы «отрицает» предыдущую:



Как видно из приведенных примеров, направление движения вверх и вниз чередуется все время вместе со сменой тональности, независимо от величины отрезка звукоряда; тем самым простейшим путем подчеркивается значимость каждой новой тональности, весомость новой тоники.

Если упражнение освоено, не вызывает затруднений и интонируется в хорошем темпе, общий тон можно уже не повторять, а как бы «слигивать». Так из отдельных частей разных звукорядов будет получаться единая мелодическая линия (пример 87). Первое время длительность общего тона по сравнению с остальным рядом звуков будет несколько больше, а момент появления в нем нового качества (тон нового звукоряда) можно чуть акцентировать.



Если сначала упражнения строятся как более или менее развитое движение по ряду тональностей с возвращением в конце в исходную тонику или даже с окончанием в любой другой тональности, то затем они могут быть использованы для краткого мело-

дического перехода в заданную тональность, как один из видов мелодической модуляции<sup>7</sup>.

Например, переход из E-dur (e-moll) в B-dur (исходный тон — тоника *mi*) может быть представлен в таких вариантах, как E — C† — B† (E — C† — B†), E — D† — B† (E — D† — B†), E — G† — B† и т. п.; переход E-dur (e-moll) — f-moll как E — C — f, E — cis (~des) — f и т. п.

Сочинение подобных упражнений, основанных на последовании звукорядов, можно поручить и самим учащимся, оговорив определенные условия. Удобнее всего включать это в домашние задания.

Домашние задания, связанные с этими упражнениями, могут быть следующих видов.

а) Дается исходный тон и вся последовательность тональностей с указанием начального направления движения. Например, от тона *mi*: A-dur† — d-moll — G-dur — As-dur — es-moll (нат.) — c-moll (нат.) — a-moll (нат.) — E-dur † (чередование движения вверх — вниз сохраняется неизменно).

б) Дается начало упражнения; предлагается продолжить (5—6 звеньев) и окончить, вернувшись в исходный тон как тонике тональности. Например, от тона *mi*: G-dur† — C-dur† — As-dur†..... E-dur (e-moll).

в) Сделать переход возможными путями, через 1—2 тональности, из данной тональности в новую. Например, из G-dur в As-dur, в cis-moll, в Ges-dur и т. п. Исходный тон — тоника первой тональности.

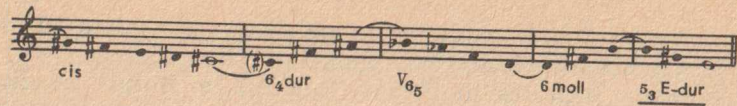
**3. Объединение в мелодическом движении звукорядов, интервалов, аккордов вне их тональной принадлежности** — это усложнение предыдущего упражнения.

В цепочки звукорядов могут быть включены любые из пройденных интервалов и аккордов с обращениями. Условием, вызывающим включение того или иного элемента (звукоряда, интервала, аккорда) вслед за предыдущим, является общий тон между ними, то есть принцип цепной последовательности сохраняется и здесь:



<sup>7</sup> В частности очень удобно такое модулирование для перестройки в новую тональность при пении примеров в разных тональностях с листа.





Диссонансы, как правило, не получают тонального разрешения, такие разрешения даются только в отдельных случаях.

Общий тон здесь, как и в предыдущем упражнении, можно не повторять, а лишь делать на нем небольшую остановку (слиговать оба звука), выделяя, таким образом, его роль по сравнению с остальными тонами звукоряда, интервала, аккорда.

Варианты упражнения этого типа могут быть самые различные, от простых до очень сложных, в зависимости от включенных в них элементов и тональных отношений между ними. Как и в предыдущем упражнении, здесь желательно возвращение в конце в начальную тональность (тональное обрамление). Этого условия особенно нужно придерживаться в упражнениях, заданных для самостоятельной домашней работы, так как оно является там одновременно проверочным моментом: учащийся знает, что в конце упражнения, в результате последования ряда тональностей, интервалов, аккордов должна вернуться тональность исходная, с ее тоникой (в виде звукоряда, аккорда, интервала); если это не произошло, значит, «расшифровывая» заданную «цепочку», он где-то допустил ошибку. Например, от тона *ми*:  $5_3 \text{ moll} \uparrow - 6_4 \text{ dur} \uparrow - A\text{-dur} \uparrow - B_5 \uparrow \downarrow - b. 7 \uparrow \downarrow - cis\text{-moll} \uparrow - 6_4 \text{ dur} \uparrow - V_{6_5} \downarrow - 6 \text{ moll} \uparrow - 5_3 \text{ dur}_6 \downarrow [E\text{-dur}_{5_3}]$ .

Домашние задания, как и раньше, могут включать в себя не только интонирование последовательностей, данных преподавателем, но и досочинение к данному началу, сочинение полностью собственных последовательностей на основе данных преподавателем условий (примерный размер упражнения, круг входящих в него элементов, начальная тональность или тон), сочинение мелодических переходов из одной тональности в другую и т. п.

Работа в классе над всеми подобными упражнениями должна идти в хорошем темпе, но без торопливости. Интонирование всех называемых преподавателем элементов (тональность, интервал, аккорд) идет без остановок, в непрерывном движении. Как и в других интонируемых упражнениях, здесь можно чередовать выступления отдельных учащихся и унисон всей группы. Разумеется, в то же время все учащиеся внимательно слушают и критически оценивают все интонирование и по окончании упражнения (но не во время пения) называют замеченные ошибки, неточности и интонируют — исправляют их. Упражнения этого раздела даны без метроритма, так как это было бы слишком громоздко и отвлекало бы от главного: размер в каждом звукоряде может меняться, чтобы была подчеркнута сильной долей тоника; в аккордах же — размеры  $3/4$ ,  $4/4$  в зависимости от количества звуков; в интервалах —  $2/4$ .

Все три описанные здесь вида упражнения не представляют большой сложности и могут вводиться на довольно ранних

этапах занятий сольфеджио. Ведь от учащихся поначалу требуется лишь знание тональностей, интервалов и какой-то группы аккордов.

Позже эти упражнения могут быть использованы в качестве основы, которая допускает дальнейшее усложнение и развитие. Это может быть хроматизация и другие изменения звукорядов, включение различных ладовых образований, более сложных созвучий, наконец, нарушение ограничивающего принципа (общий тон — Т) и т. п. Все это зависит от творческого подхода преподавателя и от возможностей его учеников.

## Раздел пятый

### ЭЛЕМЕНТЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Состав аккордики современной музыки необычайно широк, как с точки зрения интервальной структуры (не только терцовой, но и нетерцовых созвучий разных видов), так и с точки зрения ладово-ступеневого состава, значительно более широкого, чем это было в условиях традиционной мажоро-минорной системы.

Некоторые из таких характерных для современности аккордов достаточно четко откристаллизовались и изучаются в классах сольфеджио. Прежде всего это аккорды терцового строения, такие, как группа так называемых однотерцовых трезвучий, или вводнотонные трезвучия и связанная с ними «прокофьевская доминанта».

Для слухового овладения такими созвучиями, для понимания их организации, строения, связи с аккордами классической гармонии и т. п. могут быть полезны наряду с анализом на слух и специальные интонируемые упражнения.

#### 1. Однотерцовые трезвучия и тональности

Однотерцовыми называются два трезвучия, имеющие общий терцовый тон. Следовательно, однотерцовыми к мажорным являются трезвучия минорные, «приподнятые» в сравнении с данными мажорными на полтона вверх (пример 89). Соответственно, однотерцовыми к минорным оказываются мажорные трезвучия, «сдвинутые» на полтона вниз (пример 90). Условное обозначение I, V, IV.





может быть общим для звукорядов двух однотерцовых тональностей в качестве их III (VI, VII(н)) ступени:

2. Интонируемые упражнения включают в себя полное сочетание двух однотерцовых трезвучий, в основном виде или в виде их обращений, либо двух однотерцовых тональностей, представленных более развернутым поступенным движением.

а) В упражнениях с однотерцовыми трезвучиями интонационно-ритмическая опора должна быть на общий для двух трезвучий терцовый тон (пример 97). Остановка на терцовом тоне позволяет сосредоточиться на нем, услышать его в новой ладотональной окраске. Только после этого имеет смысл петь новый аккорд. Пение этого нового трезвучия удобнее начинать с хода на м. 3 (от мажора к минору и от минора к мажору). В противном случае слишком ясно слышится последование двух больших терций, неудобное для интонирования вообще, а здесь создающее ненужную дополнительную трудность, отвлекающую от основной (см. пример 98).

Наряду с трезвучиями в основном виде возможно сочетание их обращений — квартсектаккордов, сектаккордов. В центре внимания при интонировании здесь, как и прежде, остается их терцовый тон:

Кроме одногласно-мелодического интонирования таких упражнений, возможно все обороты с однотерцовыми аккордами петь в гармоническом трехголосии:

Здесь выдержанный терцовый тон (ми, си и другие) является основой сочетания аккордов и опорой для интонирования всего оборота. Однако удерживать этот тон на одном высотном уровне, не «ползая» вслед за другими голосами не просто. Поэтому сначала он может исполняться преподавателем (на инструменте или голосом) или хотя бы поддерживаться им, а затем уже самими учащимися.

Можно исполнять все эти последования и двухгласно: один голос держит терцовый тон, а другой, как бы опираясь на него, поет последования аккордов в мелодическом виде:

б) При сочинении упражнений, объединяющих две однотерцовые тональности, можно опираться на любую из



109 a) c

6) cis

Постепенно упражнение с однотерцовыми трезвучиями можно расширить, последовательно объединив целый круг тоник тональностей — одноименных, однотерцовых. Ритм может быть изменен.

110 a) однотерц.  $b_3$

6) одним.  $b_3$  однотерц.  $b_3$  одним.  $b_3$  однотерц.  $b_3$

## 2. Вводнотонные трезвучия и «прокофьевская доминанта»

Вводнотонное трезвучие — это созвучие, возникающее при тоническом трезвучии, на основе вводного тона и вводнотонности. Оно представляет собой сочетание трех остро тяготеющих звуков (вводных тонов) в тоны тонического трезвучия<sup>10</sup> (пример 111). Это трезвучие находится на полтона ниже своей тоники и имеет обычно общее с ним ладовое наклонение<sup>11</sup> (примеры 112 а, б).

111  $b_3$  dur  $b_3$  moll

I dur I moll

112 a) Andante con eleganza С. Прокофьев. „Ромео и Джульетта“

p

<sup>10</sup> По существу, вводнотонное созвучие — это гармонически усиленный вводный тон лада; отсюда и его название. Вводнотонное созвучие может быть к любому мажорному или минорному трезвучию как подтверждение его тоникальности.

<sup>11</sup> К мажорной тонике встречается также и минорный вид вводнотонного созвучия. Например, С. Прокофьев. «Золушка», Вступление, т. 18—19 (C-dur).

6) Andante dolce С. Прокофьев. „Золушка“

mf

В мажоре вводнотонное трезвучие значительно отличается от трезвучия VII ступени, имея с ним всего один общий тон — основной. В миноре же трезвучия вводнотонное и VIIг имеют два общих тона и, наоборот, отличаются всего одним тоном — квинтовым:

113 C-dur c-moll

VII v.v.  $b_3$  VIIг v.v.  $b_3$

Созвучие мелодического происхождения, вводнотонное трезвучие часто поддерживается гармоническим басом — тоном V ступени или м. 7 на V ступени, подчеркивающими доминантовый характер его неустойчивости; в мелодии при этом наиболее характерен вводный тон к I или к III (пример 114). Более скромное по звучанию в миноре (доминанта с минорным оттенком), в мажоре оно выделяется среди других аккордов яркой, сочной окраской (ярким «оперением»).

114 [Vivace] С. Прокофьев. „Ромео и Джульетта“

p

Особенно характерное для творчества С. Прокофьева, это сочетание вв.  $b_3$  на D получило название «прокофьевской доминанты».

Наиболее типичная «прокофьевская доминанта» — вв.  $b_3$  на м. 7 (D); именно наличие септимы  $D_7$  в этом созвучии показывает ошибочность встречающегося определения его, как  $V_7^{4+5}$ , ибо квинтовый тон вводнотонного трезвучия и тон доминантовой септимы — это два разные тона, каждый со своим ладовым значением и тяготением. К тому же, два эти тона находятся, как правило, в разных регистрах.

1. Интонирование вводнотонных трезвучий отрабатывается на ряде упражнений. Как правило, вводнотонные трезвучия разрешаются в соответствующие тонические аккорды. На этом и может быть основан наиболее простой вид упражнения, где вводнотонное созвучие подготавливается тем же тоническим аккордом, в

который затем разрешается. Наряду с основным видом трезвучия в упражнениях для интонирования включаются и его обращения<sup>12</sup>.

При интонировании этих и подобных им упражнений можно использовать знакомые учащимся приемы: солисты или унисонный хор поют каждый из видов упражнения отдельно, с остановками, затем — в виде непрерывного ряда аккордов (пример 116). И наконец двое учащихся или вся группа, разделенная на два голоса, поют оба вида одного из оборотов («а» и «б») одновременно, встречным движением (пример 117). Последний прием требует особой чистоты интонации, точности ритма, помогает исправить недостатки в интонировании.

Кроме мелодических оборотов каждый из трех видов вводного созвучия может быть представлен и в гармоническом виде (пример 118). Подобные обороты знакомы учащимся из упражнений с хроматическими вспомогательными звуками.

В мажоре эти упражнения следует петь в различных тональностях; прежде всего — в тональностях бемольной сферы, где

<sup>12</sup> Из каждой пары данных здесь примеров упражнений первое (а, в, д) удобнее и легче для интонирования.

вводнотонные созвучия будут иметь привычные названия тонов (на м. 2 ниже тонического трезвучия — пример 119), а затем в тональностях диэзной сферы, где при пении вводнотонных созвучий удобнее пользоваться энгармонической заменой звуков (пример 120).

После того как слух учащихся несколько привыкает к краске вводнотонных созвучий, упражнения можно усложнять (пример 121).

Вслед за мажором необходимо все аналогичные упражнения пройти в м и н о р е, попутно обратив внимание учащихся на то, что здесь вводнотонное трезвучие звучит мягче (минорное наклонение), чем в мажоре.

Но минорная окраска вводнотонного созвучия в миноре противоречит устоявшейся слуховой привычке к мажорности доминанты, особенно в кадансовых оборотах. Поэтому минорный вариант вводнотонного созвучия оказывается недостаточно убедительным. По-видимому, все это и усложняет освоение вводнотонных созвучий в миноре. Несмотря на кажущуюся простоту задачи, освоение вводнотонного трезвучия в миноре требует больших усилий. Петь обороты с ним, как и определять его на слух, труднее, чем в мажоре. Поэтому приходится все упражнения с вводнотонными созвучиями осваивать в миноре почти заново, начиная с тех же приемов.

Помимо интонируемых упражнений, тот же материал должен быть включен не только в пение с листа, но и в слуховой анализ, сначала в виде отдельных оборотов в хоральной фактуре, а затем и на примерах из музыкальных произведений.

2. «Прокофьевскую доминанту» следует вводить после слухового усвоения вводнотонных созвучий, добавив к ним доминантовый бас. Таким образом, знакомый уже оборот I — вв.  $5_3$  — I будет как бы поставлен на функциональное основание T — D — T. Именно так следует воспринимать этот нижний голос, так слушать его и петь: I — вв.  $5_3$  на D — I.

Прежде чем начать интонирование таких оборотов в одногласном мелодическом виде, можно исполнять их двухгласно (мелодический вид созвучий на функциональном басу) и четырехгласно, в хоральной фактуре. В обоих случаях будет ясна двуплановость «прокофьевской доминанты»: мелодическая природа вводнотонности в верхних голосах и гармоническая функциональность нижнего голоса. Для того чтобы подчеркнуть этот момент сильнее, можно также сначала исполнять (или хотя бы поддерживать) нижний голос на инструменте:

125

126

В отличие от вводнотонных созвучий, из двух вариантов «прокофьевской доминанты» — мажорного и минорного — для одногласного интонирования удобнее вариант минорный: помимо общего для обоих вариантов интервала большой септимы, в мажоре образуется от баса увеличенное трезвучие или увеличенная квинта, всегда затруднительные для интонирования; в миноре же им соответствуют мажорное трезвучие или чистая квинта, не представляющие трудностей даже в данной ситуации (примеры 126 а, б). Поэтому начинать интонирование «прокофьевской доминанты» лучше с минорного варианта.

126а)

126б)

При интонировании мажорного варианта особенно необходимо слышать отдельно бас и вводнотонное созвучие. Тон II<sup>+</sup> следует петь как бы независимо от баса: а) как вводный тон к III и б) как один из тонов уже освоенного в пении вводнотонного созвучия (*ре-диез — фа-диез — си*).

Для одногласного интонирования упражнений с «прокофьевской D» вводнотонное созвучие более удобно в основном виде и в виде секстаккорда. Квартсекстаккорд здесь неудобен (слишком большое расстояние от баса до начала созвучия и широк диапазон комплекса в целом). В двухголосном же и особенно в хоральном четырехголосном виде вполне возможны все три вида созвучия:

127 B-dur b-moll

As-dur G-dur g-moll

Так как вводнотонное созвучие встречается в музыке не только на басу V, но также и на басу II<sup>-</sup> ступени, то и в упражнениях можно в нижнем голосе тон V заменять тоном II<sup>-</sup> ступени. Как вариант возможны также обороты на органном пункте тоники:

128

Упражнения с «прокофьевской доминантой», как и с вводнотонными созвучиями, возможны не только к I, но и к IV, V, а также ко всем другим мажорным и минорным трезвучиям на ступенях данной ладотональности.

Интонируемые упражнения с вводнотонными созвучиями и с «прокофьевской доминантой» могут быть и в виде оборотов модулирующих, а также в виде модулирующих секвенций. Основаны подобные упражнения на том, что тонический аккорд мажора или минора может быть представлен одновременно как вводнотонное созвучие для тональности, лежащей на полтона выше (при





Такие упражнения удобны для интонирования, понятны, легко запоминаются, а вместе с ними становится понятной та или иная ритмическая группа. Учащиеся постепенно усваивают такую последовательность в усложнении упражнений и сами принимают участие в их создании.

Наряду с этими упражнениями можно включать в работу всевозможные секвенции — от простейших до более сложных — на той же ладово-интонационной основе.

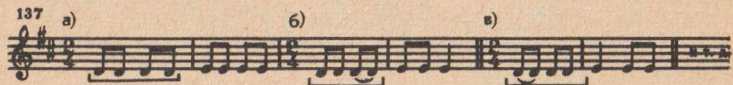
Упражнения полезно петь не только при начальном знакомстве с новым метроритмом, но и позже, непосредственно перед диктантом или перед исполнением примера сольфеджио.

При равных ладово-интонационных условиях разные группы длительностей далеко не равноценны по трудности их восприятия (при слушании диктанта) и прочтения (при пении с листа). Значительную роль в этом играет целый ряд факторов: не просто доля такта и длительность звуков, но совпадение (или несовпадение) долгих длительностей с акцентом; количество мелких длительностей и их место в такте; ритмическое разнообразие внутри такта и пр. Со всем этим и связана последовательность в построении упражнений. Подобно тому, как опорой для интонирования мелодий в мажоро-минорной системе являются устойчивые ступени, основой для освоения сложностей метроритма является ровный ритм (пульсация) четвертей и особенно восьмых в двух простых размерах —  $2/4$ ,  $3/4$ , на которых и покоится вся метроритмическая пирамида.

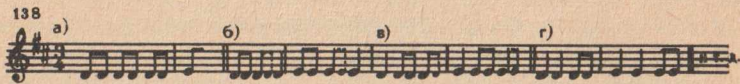
Работу над любым размером, возможными сочетаниями длительностей в нем наиболее удобно начинать с дробления одного звука.

### Восьмые

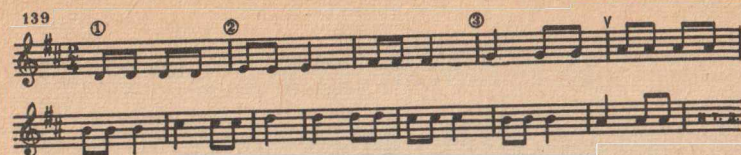
Начнем с простейшего метроритма: восьмые в размере  $2/4$  и  $3/4$ . Основа его  $2/8 + 2/8$ , из которых  $2/8$  могут быть слигованы как  $1/4$  на первой или второй доле.



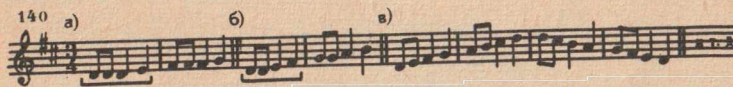
Те же две или четыре восьмые на разных долях в размере  $3/4$ :



Далее, как и в интонационных упражнениях, следует давать обобщающее упражнение, где группа восьмых может исполняться по указаниям преподавателя на разных долях такта (размер  $2/4$ ,  $3/4$ ). Условное указание преподавателем группировки — «первая», «вторая», «третья». Например:



Упражнения с этим ритмом постепенно усложняются интонационно:



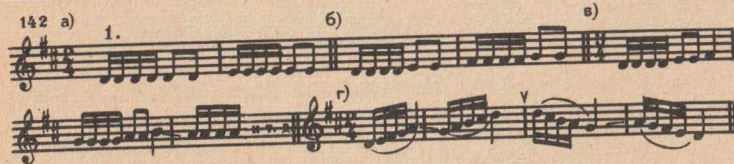
Затем вновь объединяющие упражнения. Преподаватель по ходу упражнения называет долю такта, на которой прозвучат две восьмые. Интонационное условие оговаривается заранее.



Именно на основе этого простого ритма можно заниматься и всеми видами более сложного ритма.

### Шестнадцатые

Ритм шестнадцатых прямо вытекает из ритма восьмых. Исходной группой для всего ритма с шестнадцатыми является простейшая — четыре шестнадцатых с ясной пульсацией. Поэтому и первые упражнения опираются именно на эту группу. Пульс шестнадцатых должен быть задан сразу, с первой доли такта.



Включение восьмых помогает точнее исполнять шестнадцатые и четверть.

От группы  $\text{four sixteenths}$  удобно перейти к группам  $\text{quarter}$  и  $\text{quarter}$ , где  $2/16$  из  $4/16$  оказываются как бы слигванными (но пульсация шестнадцатых должна ощущаться все время).

143 а) 2. б)

в) г) V

144 Бодро Р. Шуман. „Весенняя весть“

Далее в такие же упражнения вместо вводится . На этих группах строятся простейшие секвенции. Например:

145 а) б) 3.

После усвоения ритма каждой из трех данных групп их можно объединить в ряде общих упражнений. Например, две ступени в такте, шестнадцатые на второй доле; преподаватель называет одну из трех групп шестнадцатых:

146 3-я! 1-я! V

2-я! 1-я!

Аналогичным путем может проходить и работа в трехдольном размере.

### Пунктирный ритм

147 а) Andante П. Чайковский. „Утреннее размышление“

б) [Nicht zu schnell] Р. Шуман. „Я не сержусь“

Для того чтобы верно почувствовать (услышать) пунктирный ритм<sup>15</sup>, нужно услышать в нем ровную пульсацию восьмых в группе (или шестнадцатых в ) , то есть как бы мысленно раздробить тон () на равные длительности и одновременно слиговать и выдержать.

В первых упражнениях полезно чередовать пунктирный ритм и четыре (две) восьмых.

<sup>15</sup> Punkt (нем.) — точка.

148 а) б)

Далее следует давать объединяющие упражнения и секвенции. Например:

149 а) б)

Или — более трудные, где через тактовую черту повторяется один звук, в противоположность естественному стремлению движения к акценту вверх (или вниз) — пример 149 б.

Несколько сложнее будет работа в трехдольном размере, так как пунктирный ритм там может быть на разных долях.

150 а) б)

в) V

Далее — объединяющие упражнения с разной интонационной основой, с указаниями преподавателя во время пения о ноте с точкой — на первой или второй доле:

151 на 2! на 1! на 2! на 1! на 2!

И наконец — различные секвенции, от простейших к более трудным интонационно, с изменением места пунктирной группы в такте.

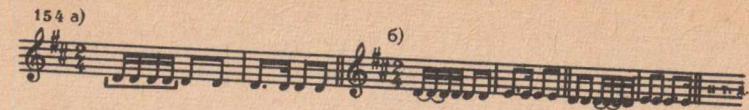
152 (На 1-й)

Аналогичными будут и упражнения с группой

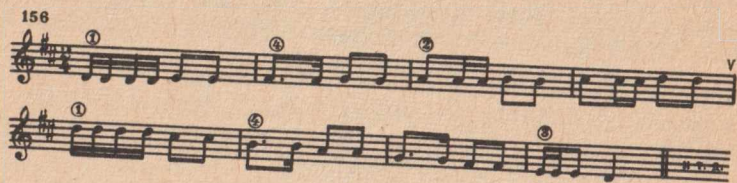
153 а) Andante П. Чайковский. „Похороны куклы“

б) [Allegro moderato] М. Глинка. „Я помню чудное мгновенье“

Если в группе опора была на восьмые, то здесь — на шестнадцатые.



Затем следует перейти к секвенциям. Последними, как и в предыдущих разделах, рекомендуем упражнения обобщающие, где данная ритмическая группа будет а) исполняться на разных долях (при размере  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ) и б) чередоваться с тремя ранее пройденными группами шестнадцатых. Например:

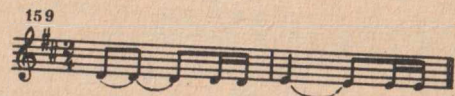


При встрече с ритмом его также нужно сравнить с группами, пройденными раньше.



Довольно часто в группе шестнадцатые поют очень быстро, почти как тридцатьвторые, хотя длительность их должна точно соответствовать  $\frac{1}{8}$ . Это становится понятным при сравне-

нии данной группы с ритмами, пройденными ранее:



Аналогично и объяснение второй группы:

## Синкопа

Синкопу<sup>16</sup>, как и пунктирный ритм, удобно осваивать все на той же основе ровной пульсации. Например:

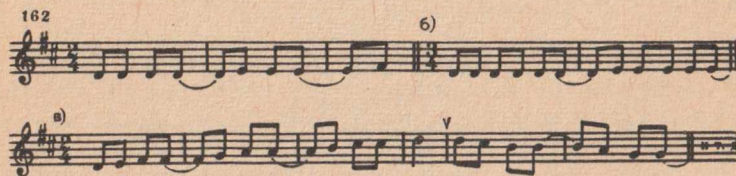


Упражнения для каждого из этих ритмов аналогичны предыдущим. Однако здесь особенно важна четкость, ясная акцентность в исполнении.

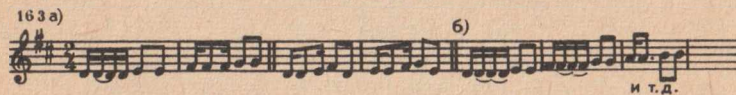
а) Синкопа внутритактовая:



б) Синкопа междутактовая (через тактовую черту):



в) Синкопа с шестнадцатыми и так называемый ломбардский ритм (перевернутый пунктир):

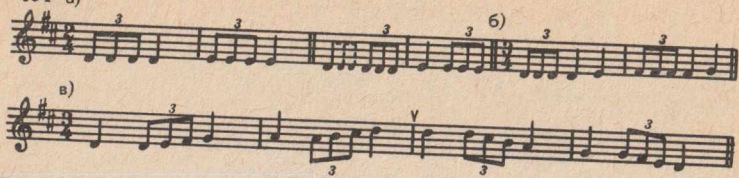


## Триоль

Триоли стоят несколько особняком от всех предыдущих групп, внося в мелодическое развитие небольшое ритмическое ускорение. Деление четверти на три равные части вызывает необходимость в первых упражнениях сопоставлять триоль только с четвертью (при этом начинать именно с триоли):

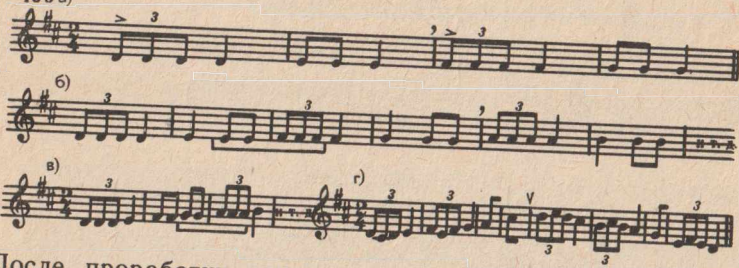
<sup>16</sup> Синкопа (итал. от греч. *synkope*) — сокращение.

164 а)



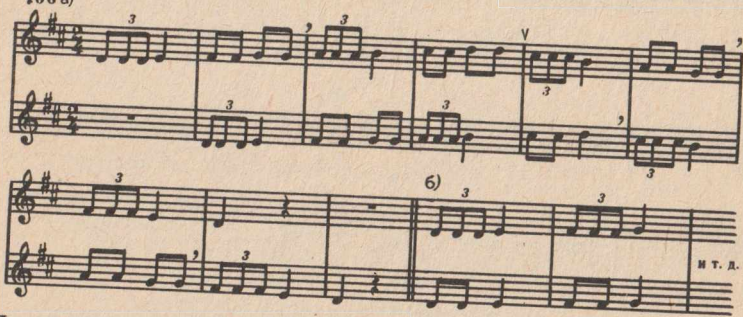
Пройдя ряд упражнений и убедившись, что учащиеся хорошо усвоили особенность такого деления четверти, можно перейти к сравнению триоли с группами восьмых, причем достаточно острожно.

165 а)



После проработки этих групп в последовательном движении можно дать двухголосные упражнения с «наложением» триоли на восьмые:

166 а)



Далее в орбиту внимания включаются группы с шестнадцатыми  $\text{♪♪}$  и  $\text{♪♪}$ . Ставя их рядом с триолью, как бы сравниваем триоль с делением четверти тоже на три, но неравные длительности (кстати, именно так исполняют зачастую триоль).

167



168

Ф. Шопен. Мазурка, оп. 7 № 3



Сначала лучше разделить триоль и шестнадцатые группой восьмых (или четвертью) в разных последованиях.

169 а)



Позже, убедившись в том, что учащиеся хорошо слышат разницу в группировке трех звуков и точно их исполняют, можно поставить эти группы рядом в упражнениях и в секвенциях:

170 а)



Подобные упражнения особенно необходимы вокалистам, которые зачастую начинают приобщаться к музыке уже взрослыми и должны за короткий срок освоить специфику музыкального языка, научиться не только понимать его, но и «разговаривать» на нем. Именно ритм представляет здесь главную трудность. Чтобы несколько оживить упражнения, приблизить к живому музицированию, можно петь их с использованием различных приемов артикуляции (*legato*, *staccato* и т. п.), заменяя названия нот различными слогами.

### Ритм и дыхание

Работа над ритмом в пении с листа в значительной степени связана с правильным дыханием. Если понимание метрической основы мелодии (и темпа) отражается прежде всего в тактировании, то ее образно-ритмическое строение передается, главным образом, правильным дыханием, то есть дыханием музыкально-осмысленным, вызванным сознательным членением (фразировкой) мелодии, пониманием развития ее как музыкальной речи. Именно от ритма «зависит... смысловая акцентировка элементов музыкально-высотных соотношений, а также расчлененность мелодии»<sup>17</sup>. Выявлять эту роль ритма в мелодии и призвано в значительной степени дыхание. Причем, если при игре на некоторых инструментах (фортепиано и др.) это дыхание скорее в переносном смысле, то при пении — дыхание в прямом смысле слова.

Верное дыхание усиливает выразительность интонации, неверное же может не только изменить, но даже исказить ее характер, так как смысловые акценты оказываются сдвинутыми либо невыявленными, кантиленные обороты — разорванными.

К сожалению, учащиеся далеко не всегда понимают роль ды-

<sup>17</sup> Мазель Л. О мелодии. М., 1952. С. 136.

хания в пении на занятиях сольфеджио (пение по нотам, упражнения, запоминание наизусть мелодий, диктантов). Обычно учащийся просто «берет дыхание» и поет на нем столько, сколько оно ему позволяет. И здесь есть две крайности: у одних дыхание широкое, тренированное (например, у духовиков, вокалистов), на нем пропеваётся довольно большой отрезок мелодии независимо от ее строения. При этом последние звуки допеваются через силу и, конечно, нечисто: «не хватило дыхания» — смущенно объясняет учащийся. Между тем, дыхание нужно было сменить гораздо раньше. Не хватило вовсе не дыхания, а умения им пользоваться. Не хватило знания, навыка, наконец, чувства ритма. У других, наоборот, дыхание поверхностное и очень короткое, так что говорить здесь о какой-либо фразировке почти бессмысленно.

Совершенно ясно, что в обоих случаях дыхание не помогает ни петь, ни понять характер и строение мелодии, ни запомнить упражнение или мелодию. Известно, что переучивать и переучиваться гораздо труднее, чем учить и учиться. Поэтому нужно с самого начала занятий сольфеджио объяснить учащимся значение дыхания при пении и показать, как нужно им пользоваться.

Дыхание должно быть по возможности глубоким. Взяв дыхание, следует расходувать его экономно, а не отдавать весь запас с первым же звуком. «Пение есть не что иное, как посыл дыхания, а не усилие связок»<sup>18</sup>.

Здесь очень полезно и пение с текстом, который подскажет членение мелодии, границы музыкальных фраз. Простейшие примеры (без распевов) можно вводить уже с первого года обучения.

Для выработки ритмичности дыхания удобны упражнения с простым строением (в том числе секвенции), где все интонационные обороты ритмически одинаковы. Удобна для упражнений квадратная структура (4, 8, 16 тактов).

При включении в работу затакта следует сначала составлять упражнения и выбирать примеры для пения с простейшим строением фраз — от затакта до затакта. Например:

171 Adagio non tanto М. Глинка. „Иван Сусанин“, д. III

172

В тесной связи с вопросом о дыхании стоит такой, казалось бы, мелкий вопрос, как исполнение последнего такта мелодии. Часто учащиеся, хорошо в целом спев мелодию, заканчивают ее второпях, не обращая уже внимания на ритм последних звуков (кстати, последний звук в диктантах также не пользуется вниманием записывающих их). Рука поющего, до тех пор тактировавшая, опускается и не помогает воспринять последние (особенно последнюю) длительности. Психологически это понять можно, но как отношение музыканта к музыке — недопустимо, и петь приходится всю мелодию заново, до последнего ее музыкального звука-слога.

Здесь же хочется заметить об исполнении пауз и выдержанных тонов. Зачастую паузу или «слишком длинный звук» быстро «промахивают» и идут дальше. Такое нарушение метроритмического развития влечет за собой искажение музыкальной формы, содержания. Ясно, что поющий не вникает в смысл исполняемого, не чувствует (не слышит) метроритма мелодии в целом. Особенно досадно, когда это делается с разрешения преподавателя. Ведь и паузы, и выдержанные тоны имеют в каждой данной мелодии, в музыкальной речи вообще свое собственное выразительное значение.

Одна из главных особенностей работы над метроритмом состоит в том, что ничего из пройденного нельзя забывать, каждая деталь должна быть учтена и твердо усвоена, так как все здесь находится в тесной взаимосвязи. И из постепенно накапливаемого метроритмического багажа должен сложиться прочный фундамент, необходимый каждому музыканту.

<sup>18</sup> Вуд Г. О дирижировании. М., 1958. С. 72.

## Приложение

### РАЗВИТИЕ ТОНАЛЬНОГО СЛУХА (комплекс слуховых упражнений)

Значительное место на уроках сольфеджио занимает слуховой анализ. Основные типы упражнений по слуховому анализу достаточно широко известны (определение лада, ступеней, интервалов, аккордов, гармонических последовательностей, гармонии художественных примеров и пр.). Однако у многих преподавателей накоплены за годы работы собственные примеры слуховых упражнений. К сожалению, далеко не все они отражены в нашей методической литературе. Предлагаемый ниже комплекс упражнений по слуховому анализу направлен на развитие тонального слуха.

Речь здесь пойдет об одном из возможных путей развития тонального слуха, точнее о том, чтобы научить слушать и слышать тональность тех учащихся, у кого достаточно хороший ладовый слух, но нет слуха абсолютного.

Данный комплекс упражнений рассчитан на длительную тренировку слуха (год, полтора года). Сюда входит определение высотности и лада отдельно взятого аккорда (мажорное или минорное трезвучие как тоника ладотональности); определение высотности и лада (тональности) ряда аккордов на основе движения нижнего голоса и по данному верхнему тону; определение тональности неустойчивых аккордов (доминантсептаккорд с обращениями, септаккорд II ступени с обращениями) по верхнему их тону.

Слуховые упражнения с опорой на нижний голос и с опорой на верхний голос должны идти параллельно, с непрерывным усложнением. Как результат должно прийти умение мгновенно выделить слухом в аккорде основной тон, в неустойчивых аккордах — тяготение в устои, в тонику и соответственно определение тональности, которой они принадлежат; умение слышать в аккордах одновременно оба крайних голоса и их ладовую направленность; наконец, определение тональности изолированно звучащего аккорда по его тембру, регистру, в связи с диапазоном собственного голоса.

Если на первых этапах упражнений и в начале каждого нового их раздела несомненную помощь приносит интонирование (пропевание) отдельных элементов, то в дальнейшем от этого сле-

дует постепенно отказаться и полностью опираться на внутренний слух.

Ни на одном из этапов работы не должно быть торопливости, спешки. Все должно прорабатываться досконально, однако темп ответов учащихся должен постепенно ускоряться.

Предлагаемый комплекс упражнений по слуховому анализу является дополнительным к существующим общепринятым упражнениям. Он не только не может заменить их, но, напротив, сам нуждается в поддержке ими.

**1. Первая часть упражнения** — определение на слух ладотональности одного отдельно взятого трезвучия (тоника). С этого слухового задания начинается каждое занятие.

Взяв на фортепиано какое-либо мажорное или минорное трезвучие в четырехголосном сложении (например, D-dur), преподаватель предлагает учащимся определить его тональность (имеется в виду тоническое трезвучие). Вызванный для ответа учащийся, не обладающий абсолютным слухом, сначала несколько растерян, так как его спрашивают то, что он не должен знать. Однако, собравшись, он пропевает звуки аккорда, его основной тон, проверяет удобство (или неудобство) интонирования этого тона и всего трезвучия для диапазона своего голоса, вслушивается в тембр аккорда и называет возможную тональность. Далеко не всегда, особенно на первых занятиях, ответ верен. Но, как правило, ошибка бывает небольшая, часто на тон вверх (в нашем случае — E-dur вместо D-dur)<sup>19</sup>. Похвалив (обязательно!) ответившего ученика<sup>20</sup>, преподаватель просит следующего учащегося откорректировать ответ. При этом можно сказать, что ошибка была на один тон, не уточняя, в какую сторону — вверх или вниз, или, наоборот, подсказать направление тональности (выше, ниже), не называя интервала. Участвовать в определении тональности могут и не два, а большее количество учащихся. Таким образом, с наводящими вопросами постепенно устанавливается тональность «первого аккорда». С течением времени при тренировке на каждом уроке тональность первого аккорда будет называться сразу, первым же вызванным учащимся. Постепенно все меньшее участие в этом будет принимать пение вслух. Весь труд определения тональности переносится на слух внутренний.

Первый аккорд, как тоника ладотональности, не должен забываться в течение всего занятия. В этой же тональности будет дан на уроке и диктант. Раз поняв это, учащиеся стре-

<sup>19</sup> Случаются, правда, на первых порах и грубые ошибки — на кварту или квинту, но крайне редко. Ошибка на тон оправдана больше, чем на полтона, так как в этом случае обычно избрана тональность, родственная по характеру ключевых знаков: к D-dur — E-dur, к f-moll — g-moll и т. д.

<sup>20</sup> С педагогической точки зрения очень важно постоянно поддерживать первого отвечающего, даже если он сильно ошибся. Тогда на следующих занятиях и он и другие не будут стесняться своих ошибок, станут больше доверять слуху, и на первом плане всегда будет заинтересованность, а не боязнь ошибиться.

мятся фиксировать слухом звуковысотность и тембр первого аккорда. В результате, в течение всего данного занятия аккорд узнается ими сразу, в каком бы контексте он ни возвращался.

**2. Вторая часть упражнения** — определение ладотональности аккордов (трезвучия мажора и минора) на основе движения нижнего голоса. Исходным тоном здесь является бас первого аккорда. Это не последовательность аккордов (трезвучий) внутри одной тональности, а совершенно отдельные, самостоятельные аккорды, как бы сопоставление тоник тональностей. Ориентиром для определения каждой новой тоник служит ход баса. Сначала интервальные «шаги» баса поддерживаются функциональной связью аккордов, но дальше, по мере замены лада в аккордах (при тех же ходах баса), а затем и изменения самих интервалов в басу, функциональная основа соотношений аккордов постепенно исключается и остаются только интервал хода баса и ладовая окраска нового аккорда-тоники.

Эта часть упражнения состоит из нескольких этапов, которые распределяются на весь период занятий. Последование аккордов-тоник зависит от интервальных шагов нижнего голоса. Возможный элемент функциональной связи аккордов является здесь лишь моментом сопутствующим, однако, несомненно, оказывает слуху большую помощь:

Если тональность в целом зависит от хода баса, то ее ладовое наклонение находится во власти верхних голосов. Кстати, соотношение ладового наклонения с басом весьма существенно, оно может упростить или усложнить слуховое восприятие хода баса<sup>21</sup>.

а) На первом этапе занятий следует брать такое ладовое наклонение аккордов, которое в сочетании с данным ходом баса соответствует характерной функциональной связи аккордов (например, D — h — G — e и т. д.).

Порядок следования тональностей далеко не безразличен для определения их на слух. Самым удобным является движение по медиантам вниз (I — Мн), то есть ход баса от мажор-

<sup>21</sup> Например, ход баса на м. 3 вниз при ладотональном соотношении E — cis, G — e и т. п. определяется очень легко, а при соотношении G — E, E — Cis и т. п. — с трудом.

ного трезвучия на м. 3 вниз в минорное трезвучие и от минорного трезвучия на б. 3 вниз в мажор. Поэтому с таких тональных соотношений и следует начинать это упражнение.

Рядом с нисходящим терцовым ходом можно использовать характерный ход баса на ч. 4 вверх, причем на начальном этапе занятий лад обоих аккордов должен соответствовать функциональной формуле  $D - T (D \leftarrow T, d - t)$ .

С самых первых занятий обязательным элементом должна быть и смена лада в одном и том же аккорде (G-dur — g-moll, a-moll — A-dur и т. п.), это позволяет разнообразить порядок следования тональностей (h — G — e и т. д., но h — G — g — Es и т. д.), и, кроме того, дает на момент отдых напряженному вниманию слушающих, так как снимается главная задача для слуха — определить интервал хода баса.

Таким образом, на первом этапе (6—8 занятий) перед учащимися поставлены элементарные задачи: 1) движение баса вниз по терциям (I — Мн); 2) движение баса вверх на ч. 4 (D — T)<sup>22</sup>; 3) смена лада в одном аккорде (мажор ⇌ минор), с остановкой баса.

Несмотря на кажущуюся ограниченность возможностей, эти три момента позволяют охватить достаточно большое количество тональностей. Но расширять круг возможных тональностей нужно постепенно, от занятия к занятию. Так, постоянно должна меняться исходная тональность, от которой зависит начальное тональное движение. Если на первых занятиях это были C, G, D, a, d и т. д., то позже могут быть As, H, fis, b и т. д.

Кроме того, количество аккордов, минимальное вначале (4—5) должно от занятия к занятию увеличиваться<sup>23</sup>; в последовании аккордов можно широко пользоваться секвенционностью:

<sup>22</sup> Ходом баса на ч. 5 вниз на первых занятиях лучше не пользоваться, чтобы нисходящими интервалами пока были только м. 3 и б. 3.

<sup>23</sup> При той же затрате времени, так как темп ответов непременно будет ускоряться.



Из приведенных примеров видно, что голосоведение должно быть строгим, соединение — гармоническим, чтобы не отвлекать слуховое внимание от баса скачками в верхних голосах. После показа ряда тональностей должно быть возвращение к начальной тональности.

б) На втором этапе занятий задание следует несколько усложнить. Можно добавить ход от мажора на б. 3 вниз в мажор (I — VI<sup>-</sup>), как бы по аналогии с минором; затем — от минора на м. 3 вниз в минор (I — VI<sup>+</sup>), как бы по аналогии с мажором.

Кроме того, усложнение должно идти и внутри прежней интервалики в басу (м. 3 и б. 3 вниз, ч. 4 вверх) за счет изменения лада в аккордах. Ход баса на м. 3 и б. 3 вниз хорошо слышен, если с ним вместе появляется аккорд в привычной ладовой окраске нижней медианты (G — e, a — F и т. п.), но если лад во втором аккорде изменен (G — E, a — f и т. п.) и ощущение функциональной связи исчезло, то ход баса оказывается как бы завуалированным и в соответствии с «далекой» тональностью интервал представляется более широким<sup>24</sup>. Поэтому для сравнения полезно добавить здесь и ход баса на ч. 4 вниз (S — T или T — D), при котором из всех возможных вариантов ладовых сочетаний (мажор — мажор, минор — минор, минор — мажор, мажор — минор) только мажор — минор (C — g, G — d и т. п.) будет представлять трудность.

Разумеется, новые обороты вводятся последовательно, по мере усвоения каждого из предыдущих и подготавливаются исподволь, как бы внутри предыдущего раздела. Например, C — a — A — fis и т. д., C — A — fis и т. д., C — a — fis и т. д.

Итак, на втором этапе занятий дополнительно включается движение баса от мажорного трезвучия на б. 3 и на м. 3 вниз в мажор, от минорного трезвучия на б. 3 вниз в минор и на м. 3 вниз в минор и в мажор; от минорного трезвучия на ч. 4 вверх в мажор<sup>25</sup>, от мажорного и от минорного трезвучия на ч. 4 вниз в мажор и в минор. Например: <sup>5</sup>D — <sup>8</sup>B — g — G — E — A — F — d — G — e — A — fis — D — d — D или D — B — g — G — Es и т. д.

Как и на первом этапе, можно широко использовать секвенционность. Например: <sup>5</sup>D — <sup>8</sup>B — g — G — C — As — f — F — B — Ges — es — c — F — [d] — D или D — B — g — c — C — As — f — b — B — Ges — es — Es — c (C) — a — d — D.

Величина интервалов и направление их движения в басу ос-

<sup>24</sup> В этих случаях учащиеся часто называют бас и тональность на ч. 4 вниз (G — D, a — e и т. п.), забывая, что в таких тональных сочетаниях должна бы быть слышна соответствующая функциональная зависимость S — T или T — D.

<sup>25</sup> В отдельных случаях можно восходящий ход на ч. 4 заменять нисходящим ходом на ч. 5, но с ладовым соотношением D — T.

таются теми же, что и на первом этапе (за исключением хода на ч. 4 вниз), однако количество вариантов тонально-ладовых соотношений значительно увеличивается. Функциональная связь аккордов уступает место мелодической связи, большую роль начинает играть движение верхнего голоса.

в) На третьем этапе упражнения включается ход баса на терцию вверх, соответствующий последовательности I — III в мажоре и миноре; сначала от мажора — на б. 3 вверх в минор (C — e), от минора — на м. 3 вверх в мажор (c — Es). Этот оборот (T — Mn) менее привычен для слуха, чем предыдущие (T — Mn, D — T, S — T), поэтому требует более длительной тренировки. А затем, по аналогии с предыдущими оборотами, следует осторожно подменять лад второго аккорда:

$$\begin{array}{l} \left[ \begin{array}{l} C - e - E \\ C - E; \end{array} \right. \quad \left[ \begin{array}{l} c - Es - es \\ c - es; \end{array} \right. \quad \left[ \begin{array}{l} fis - A - a \\ fis - a \end{array} \right. \quad \text{и т. д.} \end{array}$$

Далее следует поменять тоновую величину интервалов, то есть от мажора — ход на м. 3 вверх в мажор (I — III<sup>-</sup>), от минора — ход на б. 3 вверх в минор (I — III<sup>+</sup>). И в последнюю очередь в этих оборотах поменять лад второго аккорда:

$$\begin{array}{l} C - Es - es \quad c - e - E \\ C - es; \quad c - E \end{array}$$

Поставленными рядом оказываются тональности очень далекие, их объединяет только связь голосов (голосоведение плавное, с хроматическими ходами в верхних голосах).

г) Четвертый этап — это включение в басу б. 2, м. 2, ув. 1 и тритонов.

Движение на б. 2 вниз можно связывать с звукорядом целотонной гаммы.

Движения на тритоны вверх и вниз лучше слышны при последующем их разрешении. Так, ход на тритон вверх (As — D) можно объединить с последующим обратным движением на ч. 5 (см. пример 175). Это позволяет оценить тритоновый ход *post factum*. После того как прозвучала третья тональность и стал слышен в басу ход D — T, первый аккорд оценивается слухом как II<sup>-</sup> по отношению к последнему из трех аккордов и прозвучавший тритон становится ясно слышен.



Ход в басу на увеличенные и уменьшенные кварты и квинты характерен для оборотов с однотерцовыми трезвучиями (например, I — IV, I — V, IV — I, V — I и т. п.). Аналогичным может быть и соотношение тональностей. Поэтому если такие обороты учащимся уже известны, то они тоже должны быть включены в упражнение.

Последовательность однотерцовых тональностей (ход баса на



ув. 1 вверх и вниз, тональности разноладовые) лучше слушать на фоне объединяющего их терцового тона в верхнем голосе, чтобы эта особенность их родства была ясно подчеркнута:



При движении баса на м. 2 вверх, особенно, если ладовое наклонение обеих тональностей одинаково (вводнотонные тональности), должна быть хорошо слышна вводнотонная связь голосов. Так как ход вводный тон — тоника находится в басу, то в мелодии достаточно ярко будут звучать терцовые тоны обоих аккордов ( $^3I\text{ fis} — ^3I\text{ g}$ ;  $^3I\text{ Fis} — ^3I\text{ G}$  и т. д.). Если учащиеся знакомы с некоторыми элементами современной гармонии, то можно сочетать первое из двух трезвучий (вводнотонное) с доминантовым басом ко второму трезвучию:



На этом этапе возможны последования любых ладотональностей, ходы баса на любые интервалы вниз и вверх. Так, наряду с тритонами возможны два или три хода подряд в одном направлении на б. 3 (ум. 4) или на м. 3 (ув. 2), составляющие так называемые большетерцовый или малотерцовый круги тональностей (пример 178). К этому времени слух учащихся должен быть настолько натренирован, что определение тональности по любому ходу нижнего голоса не может представлять большого труда. К тому же на последних этапах должен помогать и навык, выработанный параллельно идущими упражнениями, — фиксация слухом движения верхнего голоса, определение тембра аккорда.



Работа над каждым из разделов упражнения по возможности должна поддерживаться примерами из музыкальных произведений. Например, для большетерцового круга тональностей типично начало сцены «Джюльетта-девочка» (С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»), для хода по малым терциям вверх — «Путевой столб» (Ф. Шуберт. «Зимний путь») и т. д.

**3. Третья часть упражнения** — определение аккордов по верхнему голосу. Выполнив на данном занятии вторую часть упраж-

нения — определение аккордов (тоник тональностей) по нижнему голосу, — следует перейти к третьей части, где слуховое внимание переключается на верхний тон аккорда.

Отзвучал последний аккорд<sup>26</sup>. После небольшой паузы преподаватель берет в первой октаве один из тонов этого последнего аккорда (лучше терцовый или квинтовый, но можно и основной, если он более удобен по регистру) и предлагает учащимся назвать его. Аккорд, звучавший в упражнении уже не раз, должен был задержаться в памяти учащихся. Наиболее внимательные из них сумеют сопоставить данный тон с звучанием последнего аккорда. Привыкнув же к аналогичному вопросу на каждом занятии, никто из учащихся не позволит себе выключать в этот момент слуховое внимание.

Этот тон, как бы «вынутый» из последнего аккорда, и становится основой для третьей части упражнения. Третья часть идет параллельно с первыми двумя, рассчитана на такое же длительное время занятий и имеет тоже несколько этапов, с постепенным усложнением задания. Сюда входит определение по данному верхнему тону: 1) тональности трезвучия (условно — тоника тональности), 2) тональности диссонирующего аккорда ( $V_7$ ,  $II_7$  с обращениями), по тяготению верхнего тона; 3) тональности и вида диссонирующего аккорда ( $7$ ,  $6_5$ ,  $4_3$ ,  $2$ ).

Во всех случаях данный верхний звук остается неизменным; это выдержанный тон, на который как бы нанизываются соответствующие аккорды — трезвучия,  $V_7$  с обращениями,  $II_7$  с обращениями и т. п.

а) Первый этап — определение тонических трезвучий тональностей по данному верхнему звуку — совсем несложен. Количество возможных вариантов в нем ограничено: данный звук может быть основным, терцовым, либо квинтовым тоном мажорного или минорного трезвучия. Это «условие» упражнения должно быть постепенно выяснено вместе с учащимися:



Если на первых занятиях можно ограничиться последовательностью всего из трех-четырех аккордов, то далее, наоборот, нужно расширять эту последовательность за счет повторения некоторых из аккордов, но с тем, чтобы повторялись они в новом «соседстве», новом окружении. В качестве такого повторяющегося аккорда особенно желателен тот первый аккорд, с которого началось все упражнение на данном занятии. Например:  $^3C — A —$

<sup>26</sup> Напомним, что в конце второй части упражнения нужно суметь вернуться к исходной тональности. Следовательно, «последний аккорд» — это все тот же аккорд, с которого начался урок.

cis — C — E — e — A — C или  $^3C$  — E — cis — A — C — e — a — C и т. д. Этот аккорд становится как бы центром всего ряда аккордов.

Желательно, чтобы один и тот же выдержанный звук встречался неоднократно, на разных занятиях, но в результате различных последних аккордов-тоник. Например, тон *соль* может быть взят в результате последнего аккорда C, c, e и т. д., тон *ля* — из D, d, F, A, fis и т. д. В зависимости от этого изменится и последовательность аккордов, так как в центре ее будет стоять каждый раз новое трезвучие-тоника.

Взяв первый аккорд, нужно предложить учащимся спеть верхний звук. Затем в нисходящем движении пропеть все три тона аккорда, найти его основной тон и назвать тональность и лад, где это трезвучие является тоникой. На первых занятиях таким образом следует анализировать каждый аккорд, чтобы выработать у учащихся соответствующий навык. В последующих занятиях пропевание вслух должно замениться пропеванием мысленно, «про себя», активизирующим внутренний слух. К пропеванию же вслух можно возвращаться лишь иногда, в затруднительных для кого-либо из учащихся случаях.

Самая трудная здесь для определения тональность — однотерцовая (к C-dur — cis-moll). Слыша минор и близкую родственность к исходной тональности (C-dur), учащиеся зачастую называют в этом случае c-moll (а в мелодии звук *ми*!) и сначала с трудом определяют эту однотерцовую к основной тональности (одноименный минор привычнее и ближе для слуха). Примерно то же происходит с однотерцовой мажорной тональностью к минору. Например, если исходная тональность d-moll (выдержанный тон в мелодии *фа*), то аккорд Des-dur обычно сначала определяют как D-dur.

В подобных случаях перед тем, как сыграть трезвучие однотерцовой тональности, можно предупредить группу о необходимости особого внимания, попросить не торопиться с ответом, а внимательно послушать и подумать.

Это упражнение, как и предыдущие, может усложняться. Изменяется сам верхний тон (от белых клавиш в начале — к диезам и бемолям) и, следовательно, первое трезвучие. Последними включаются такие тоны, которые в сочетании с разными трезвучиями требуют энгармонической замены. Например, тон *ля-бемоль* (As, cis и др.), *до-диез* (A, b и др.)

б) К следующему этапу — определению тональной принадлежности неустойчивого аккорда — можно перейти после того, как такое определение тоник-трзвучий полностью освоено и делается учащимися с легкостью, в хорошем темпе. Прежде всего, это  $V_7$  и его обращения — аккорды с ясным тяготением в тонику. Как известно,  $V_7$  и его обращения являются аккордами, определяющими тональность<sup>27</sup>. В этом играет роль не только гармоническое тяготение баса, но и мелодическое тяготение составляющих аккорд тонов-неустоев в устойчивые ступени тональности. Именно последнее обстоятельство и позволяет включить

<sup>27</sup> Здесь и дальше имеется в виду  $V_7$  в его основной функции, без энгармонических замен.

$V_7$  в данный раздел упражнения первым из диссонирующих аккордов. Верхний голос остается здесь, как и прежде, неизменным. Но если до сих пор он был одним из звуков трезвучия — тоника (то есть устоем), то теперь входит в состав  $V_7$  как один из его тонов, и по его тяготению и разрешению в устой мы определяем тональность, которой принадлежит аккорд. Например, если взять за выдержанный звук тот же тон *ми*, то можно построить  $V_7$  или его обращения в тональностях F, f, D, d, A, a, H, h и  $V_7^6$  в тональностях C и cis, принимая, соответственно, данный тон *ми* за терцовый, квинтовый, основной тоны, септиму или сексту взятых аккордов (пример 180). При каждом данном аккорде учащиеся устанавливают внутренним слухом и пропевают вслух разрешение верхнего тона в соответствующий устой (например, *ми* — *фа*, *ми* — *ре* и т. п.), сначала все вместе, хором, позже — только один, отвечающий. Если верхний тон разрешается непосредственно в основной тон тонического трезвучия (в I ступень лада), то тональность называется сразу (например, в нашем примере — F, D). Если же он разрешается не в основной, а в терцовый или квинтовый тон тонического трезвучия (III, V ступени лада), то, спев его разрешение и не почувствовав тоника, учащиеся поют в нисходящем движении следующий устой, чтобы прийти к тону I ступени (пример 181).

На первых занятиях, после того как тоника услышана, осознана, спета, преподаватель подтверждает ее тоническим аккордом на инструменте. В последующих же занятиях аккордовая поддержка услышанной тоника может быть лишь эпизодической, для подтверждения отдельных ответов учащихся, для сопоставления мажорного и минорного вариантов разрешения. Пропевание разрешения неустоя в устой остается значительно дольше, но довольно быстро исчезает необходимость в «приходе» голосом к основному тону тонического трезвучия, тональность устанавливается быстро, внутренним слухом. Постепенно и все упражнение выполняется внутренним слухом. Послушав аккорд на фоне данного верхнего звука, учащиеся называют его тональность.

Как и в предыдущем разделе упражнения, сначала учащиеся называют полностью ладотональность, но затем от этого следует отказаться, так как  $V_7$  определяет только тональность, но не лад. Поэтому вместо длинного ответа: ре мажор или ре минор, си минор или си мажор — можно ограничиться названием тональности, без уточнения лада (ре, си и т. д.). Исключение составят лишь разрешения аккордов доминанты с секстой, в которых лад ясно слышен и, следовательно, должен быть назван в ответе.

На первых занятиях можно делать только часть разрешений, наиболее простые, легкие; можно разделить разрешения, связанные с данным тоном, на два занятия, причем на втором занятии сначала повторить разрешения, звучавшие на предыдущем занятии, а затем добавить новые.

Для выдержанного тона сначала лучше использовать такие звуки, разрешения которых в качестве тонов  $V_7$  очень ясны. Это прежде всего ступени мажорных и минорных тональностей диезной сферы (например, е, fis, h) с небольшим количеством знаков. Наоборот, ступени из тональностей бемольной сферы (b, es, as, des) лучше использовать позже, так как при разрешении вверх (в качестве терцового тона  $V_7$ ) они требуют энгармонической замены. В начале это представляло бы для учащихся излишнее усложнение задания. В конце же, когда упражнение понято и освоено, такая дополнительная трудность вполне возможна и даже желательна.

Перейдя к слуховому упражнению с  $V_7$ , полезно время от времени включать в слуховой анализ и мажорное и минорное трезвучия. Таким образом, диссонирующие аккорды будут чередоваться с консонирующими, а верхний тон станет звучать то как неустой, то как устой — элемент, в меру усложняющий задание:

182

D(I)  $V_3$ (H,h)  $V_2$ (G,g) H(I)  $V_7$ (E,e)

в) Новый этап упражнения объединяет определение тональности по тяготению верхнего голоса и определение вида аккорда по нижнему голосу и его тяготению, то есть фиксируется ладотональная логика движения обоих крайних голосов одновременно.

Здесь только хочется напомнить, что на фортепиано верхние голоса в аккорде хорошо слышны сразу, но довольно быстро затухают, «гаснут», а бас, наоборот, становится слышен чуть позже верхних голосов, но звучит значительно дольше, чем они. Этим обстоятельством диктуется последовательность ответа: 1) определение тональности (верхний голос); 2) определение вида аккорда (нижний голос):  $V_7$ ,  $6_5$ ,  $4_3$ , 2.

При составлении на фортепиано последовательностей аккордов за основу можно брать плавное движение баса (поступенное,

хроматическое), нисходящее или восходящее. Это окажет существенную помощь слушающим. К тому же при этом условии все аккорды или хотя бы группы по три-четыре аккорда будут объединены в цепь мелодико-гармонических модуляций. Такая взаимосвязь аккордов создаст впечатление более или менее осмысленной гармонической последовательности (см. пример 183). В противном же случае будут звучать лишь отдельные, разрозненные аккорды.

183

(I)  $V_3$   $V_5$   $V_2$   $V_7$   $V_6$   $V_6$  I

После того как слуховое упражнение с  $V_7$  полностью освоено и учащиеся достаточно свободно в нем ориентируются, можно ввести новый аккорд  $II_7$  с обращениями в миноре и гармоническом мажоре, наиболее яркий из аккордов субдоминантовой функции<sup>28</sup>.

Определение тональности по звучащему аккорду субдоминантовой функции значительно сложнее, чем по аккорду доминантовой функции. Слуховой путь от аккорда S к T сложнее, чем от аккорда D к T. Прослушав аккорд субдоминантовой функции, учащиеся должны внутренним слухом услышать следующий за ним аккорд доминантовой функции и дальше — тонику, то есть проделать более или менее привычный путь S — D — T. На первых занятиях учащиеся пропевают вслух движение верхнего голоса, как это было в упражнениях с  $V_7$ . Кроме того, сначала нужно «подсказывать» им доминантовый аккорд на фортепиано, постепенно приучая их самих продельвать этот путь от S через D в T. В дальнейшем можно брать аккорд D уже после ответа учащихся, для подтверждения его правильности и как напоминание того пути, по которому должен идти слух. Позже можно использовать и иной путь для установления тональности — плаговые обороты S — T.

$II_7$ (г) совпадает по звучанию с  $VII_7$  мажорной тональности, лежащей на м. 3 выше. Если его обращения —  $II_6$ (г),  $II_4$ (г) достаточно ясно выражают свою субдоминантовую функцию, то  $II_7$  в основном виде, взятый без тональной подготовки, может быть услышан и как  $VII_7$ . Это в значительной степени зависит от контекста, в котором он оказывается, то есть от предыдущих тональностей. Если учащийся слышит бас этого аккорда как вводный тон и называет соответствующую басу тональность, то правомочность такого ответа следует подтвердить, а не оспаривать его. А затем, напомнив об аналогичности строения  $II_7$  и  $VII_7$  в мажоре придется выяснить, в какой тональности данный аккорд является субдоминантой. Это новое определение функции аккорда лучше поручить другому учащемуся, так как изменить свое слышание данного аккорда и услышать в нем вместо доминанты функцию субдоминанты первому учащемуся будет трудно.

<sup>28</sup> Включив в упражнение  $II_7$  с обращениями, не следует отказываться от  $V_7$ . Нужно чередовать их, тем самым тренируя слух учащихся и на различие субдоминантовой и доминантовой функций аккордов.

Кроме названных аккордов (трезвучий мажорных и минорных, V<sub>7</sub> с обращениями, II<sub>7</sub> с обращениями) в данное упражнение можно привлекать и любые другие аккорды, гармонические обороты и т. п.

Подобные постоянные занятия по развитию тонального слуха делают доступным для учащихся большой круг тональностей, как бы расширяют тональный кругозор. В процессе занятий упражнения эти оказывают заметное влияние на обычные тренировочные задания по слуховому анализу — определение отдельно взятых аккордов (видов трезвучий, V<sub>7</sub> с обращениями, II<sub>7</sub> с обращениями и др.) вне тональности. Слыша и называя вид аккорда, учащиеся, кроме того, стремятся по его тембру и регистру определить его звуковой состав (особенно крайние голоса) и тональность.

Благодаря этому комплексу упражнений учащиеся смелее подходят и к определению тональности в любом другом случае, уже не боясь назвать ту тональность, которую слышат. Данный комплекс слуховых упражнений обязательно приводит к активизации и обострению слуха, а у многих учащихся вызывает к жизни слух, близкий к абсолютному.

Ход занятий по развитию тонального слуха изложен здесь только схематически, в стороне остался целый ряд методических и педагогических приемов. Но, думается, давать слишком подробные рекомендации в большом количестве было бы излишне, так как у каждого педагога свой метод ведения занятий и общения с группой учащихся. В примере 184 представлены все три части упражнения в том виде, в каком они могут быть даны на одном из первых занятий.

184

F-dur

II

F-dur d B Es c As Des b B g G C a F-dur

III

Fdur A a F fis F d D Fdur

## СОДЕРЖАНИЕ

От авторов . . . . .	3
Введение . . . . .	4
Раздел первый	6
Начальные упражнения (освоение лада) . . . . .	6
1. Движение по устойчивым ступеням лада . . . . .	8
2. Поступенное движение . . . . .	10
3. Включение неустойчивых ступеней лада . . . . .	18
4. Все пройденные ступени лада . . . . .	20
5. Хроматизм . . . . .	20
Раздел второй	24
Интервалы . . . . .	24
1. Интервал и его обращение . . . . .	26
2. Направление движения при интонировании интервалов . . . . .	26
Раздел третий	34
Аккорды . . . . .	34
Раздел четвертый	41
Интонирование звукорядов (мажор, минор) . . . . .	41
Раздел пятый	47
Элементы современного музыкального языка . . . . .	47
1. Однотерцовые трезвучия и тональности . . . . .	54
2. Вводнотонные трезвучия и «прокофьевская доминанта» . . . . .	54
Раздел шестой	60
Ритмические упражнения . . . . .	60
Приложение	72
Развитие тонального слуха (комплекс слуховых упражнений) . . . . .	72

Серийное издание  
АННА ЛЬВОВНА БИРКЕНГОФ  
ИНТОНИРУЕМЫЕ  
УПРАЖНЕНИЯ  
НА ЗАНЯТИЯХ  
СОЛЬФЕДЖИО

Редактор *С. Котомина*  
Худож. редактор *А. Головкина*  
Техн. редактор *Т. Сергеева*  
Корректор *Л. Герасимова*

**Биркенгоф А. Л.**  
Б 64 Интонируемые упражнения на занятиях  
сольфеджио.— 2-е изд.— М.: Музыка, 1990.—  
88 с., нот.— (Библиотека музыканта-педагога).

ISBN 5-7140-0224-5

Учебно-методическая работа преподавателя Ленинградской консерватории посвящена специальным упражнениям, помогающим усвоению ряда узловых моментов курса сольфеджио, а также некоторых элементов современного музыкального языка. Во 2-м издании добавлены ритмические упражнения. Для преподавателей сольфеджио музыкальных училищ.

4905000000—316  
Б ————— 81—90  
026(01) — 90

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0224-5

ИБ № 4002

Подписано в набор 27.09.89. Подписано в печать 28.12.90.  
Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура  
литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 5,5.  
Усл. п. л. 5,5. Усл. кр.-отт. 5,75. Уч.-изд. л. 5,3. Тираж  
5000 экз. Изд. № 10403. Зак. № 444. Цена 1 р. 20 к.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14  
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР  
109088, Москва, Южнопортовая ул., 24

1 р. 20 к.



*Библиотека  
музыканта-педагога*

В серии  
в 1990 году планируется  
выпустить в свет  
следующие издания:

Григорьева Г.  
РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА  
1970 — 1980-х ГОДОВ

Макуренкова Е.  
О ПЕДАГОГИКЕ  
В. В. ЛИСТОВОЙ

Мальцев С.  
О ПСИХОЛОГИИ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

