

А.А. Островский

УЧЕБНИК СОЛЬФЕДЖИО

ВЫПУСК IV



А. Л. ОСТРОВСКИЙ

УЧЕБНИК СОЛЬФЕДЖИО

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ
И КОНСЕРВАТОРИЙ

 *Выпуск IV* 



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1978

*Одобен Ученым советом
Ленинградской ордена Ленина
государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее издание — четвертый и последний выпуск комплексного учебника сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий¹. Основу содержания каждого выпуска составляет музыкальный материал, полноценно представляющий стили различных музыкальных эпох и направлений. Принцип историзма естественно согласуется с поэтапным формированием профессионального слуха современного музыканта.

В основу классификации учебных заданий и структуры всего учебного процесса дисциплины сольфеджио положен сам художественный материал — тщательно отобранные образцы музыкального фольклора разных народов и профессионального творчества русских, советских и зарубежных композиторов. Технические упражнения, способствующие интонационному усвоению все новых стилистических ценностей, носят подчиненный, а не самодовлеющий (как это бывает порой и ныне) характер. Примеры не втискиваются в заранее predetermined шкалу трудностей, а сама методика всякий раз заново перестраивается применительно к требованиям стиля. Так, например, при слуховом освоении народно-песенных ладовых структур невозможно руководствоваться традиционной для мажоро-минора схемой тяготений: такие факторы, как ладовая переменность, как «натуральный», большесекундовый ввод в тонику, как неидентичность ладовых функций данного тона и его октавного повтора в монодии, а также многие другие, требуют психологической, слуховой переориентировки, а значит — коренной перестройки методики. Новые методические приемы и системы упражнений, способные подготовить слух к преодолению трудностей, возникают в связи с каждой новой темой, каждым характерным стилистическим явлением.

Необходимо подчеркнуть комплексный характер учебника. Каждый выпуск, акцентируя характерные особенности определенного стиля, охватывает все формы «закалки» слуха, из взаимодействия которых складывается дисциплина сольфеджио, включающая развитие интонационного, внутреннего слуха и музыкальной памяти, контакта с реализацией слуховых представлений. Сольфеджирование, музыкальный диктант, слуховой анализ и интонационные упражнения объединены связующими методическими комментариями, советами, разъяснениями, ориентирующими педагога, студента консерватории и пытливого ученика музыкального училища на творческое отношение к сольфеджио как целостной дисциплине, направленной на организацию, форми-

рование и развитие профессионального музыкального слуха.

Настоящий выпуск состоит из двух частей: в первой из них слух направлен на освоение полифонического склада, во второй — на характерные мелодические, ритмические и фактурные особенности музыки XX века. Именно вторая часть — и по значению, и по масштабам — занимает в выпуске центральное место и служит прямым продолжением предыдущего выпуска, который заканчивался системой технических упражнений, нацеленных на преодоление ладовой инерции в современной музыке¹.

Следует объяснить, почему тем не менее эта естественная последовательность нарушена вклинивающейся в начало выпуска первой частью, посвященной полифоническому складу. Дело в том, что изучению полифонических, в том числе имитационных форм, до самого недавнего времени в системе нашего профессионального музыкального образования не уделялось достаточное внимание. Автор и сам не ввел своевременно в свой комплексный учебник этот важнейший раздел, и работу по слуховому освоению имитационно-полифонического склада приходится начинать здесь с некоторым опозданием и с самых азов. Необходимость и уместность включения этого материала в последний выпуск не нуждается в доказательствах и только подкрепляется тем фактом, что для современной музыки характерно возрождение полифонии как в ее традиционных формах, так и в функции важнейшей «составляющей» музыкальной фактуры; поэтому не овладев основными формами традиционной полифонии в различных стилях, перейти к современности невозможно.

В I части два раздела. Первый (А) рассматривает методические вопросы слухового усвоения, интонирования и записи форм имитационной полифонии, которые представлены образцами, извлеченными из различных эпох и стилей, — из произведений полифонистов XVI—XVII вв., И. С. Баха, русских и зарубежных классиков, современных композиторов. Несомненная относительная простота начальных полифонических примеров по сравнению с музыкальным материалом второй части. Многие из них вполне доступны специальному курсу сольфеджио на ТКО музыкальных училищ (№№ 1—15, 79—93); их также целесообразно проходить одновременно с материалом III выпуска учебника. Слуховое освоение более сложных примеров происходит параллельно с интонационным освоением второй части настоящего (IV) выпуска: музыка современных композиторов адресована в основном специальным курсам сольфеджио музыкальных вузов.

¹ А. Л. Островский. Учебник сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий, вып. I. Л., «Музыка», 1962, 1966.

А. Л. Островский, Б. А. Незванов. Учебник сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий, вып. II. Л., «Музыка», 1966.

А. Л. Островский. Учебник сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий, вып. III. Л., «Музыка», 1974.

¹ См.: Учебник сольфеджио, вып. III, с. 180—199 (Приложение).

Рамки учебника не могут вместить крупных форм полифонического многоголосия, поэтому в дополнение к отдельным «показательным» образцам педагог и студент могут и должны воспользоваться пособиями — хрестоматиями из полифонических примеров, привлечение которых неизбежно (они приведены в списке литературы).

Первая часть завершается разделом (Б), посвященным изучению ключей До. Включение этой темы в учебник необходимо, и она наиболее целесообразно сочетается с материалом полифонического склада. Вопросы методики освоения ключей До рассматриваются впервые.

Музыкальному материалу второй части, как мы уже отмечали, в данном выпуске уделяется основное внимание.

Одна из важнейших закономерностей, выдвигаемых Учебником — необходимость преодоления инерции при овладении новым стилем. Образование привычки к тому или иному музыкальному стилю — естественное и необходимое свойство слуха, из которого наряду с положительными проистекают и негативные следствия: слух, застрявший в симпатиях к определенному стилю, становится негибким, неспособным к восприятию нового; он останавливается в развитии, тормозится формирование его профессиональных качеств. К сожалению, встречаются еще музыканты, в том числе отлично владеющие своим инструментом, которые неспособны стать проводниками и пропагандистами множества сочинений, не укладывающихся в рамки привычных стилей. Но если музыкант-профессионал в своей деятельности осваивает лишь узкий круг стилистических явлений, то едва ли он сможет вести слушателей к новым берегам, к новым ценностям музыки, в частности, современной. Ясно поэтому, насколько важно обеспечить выработку навыков, позволяющих музыканту в период его становления сопротивляться привычке, преодолевать тенденцию к застылости, окостенению вкуса, — навыков, помогающих овладеть новым, еще непознанным, и, непременно, отбирать из этого нового лучшее, неоспоримо ценное.

Вторая часть содержит четыре раздела. Первые два (А и Б) посвящены проблемам преодоления ладовой и метроритмической инерции в мелодике современных композиторов. В следующем разделе (В) автор настойчиво привлекает внимание к форме занятий, нечасто применяемой в классе сольфеджио: пение мелодии рекомендуется сопровождать собственной игрой на фортепиано всех остальных элементов фактуры, дополняющих, «составляющих» вертикаль. Умение петь один из голосов имитационного двух-трехголосного произведения с исполнением других голосов на фортепиано представляет собой незаменимую форму самотренировки, необходимой при освоении не только полифонии, но и других музыкальных стилей, в том числе современных. Предметом последнего раздела второй части (Г), а также завершением всего курса является изучение образов разнообразной фактуры из произведений современных композиторов. Они могут быть по выбору педагога использованы как для устного слухового анализа, так и для фактурного диктанта.

Автор стремился упростить структуру завершающего выпуска учебника, сделать его наиболее доступным и удобным для учебной практики. Этой цели должна способствовать и сквозная нумерация всех примеров (включая этюды и упражнения), и несколько иное по сравнению с предыдущим выпуском расположение методического и нотного материала внутри частей и разделов. Так, в третьем выпуске музыкальный диктант почти нигде не отделялся от сольфеджирования (по той причине, что большая часть народных песен в равной мере пригодна и для интонирования, и для записи),

а в четвертом музыкальный диктант как правило предваряет разделы, посвященные сольфеджированию, и это вызвано внутренними свойствами самой музыки, а также разными соображениями методического характера. В числе последних и то, что приемы усвоения нового материала значительно нагляднее и концентрированное демонстрируются на небольших музыкальных построениях, используемых для музыкального диктанта, чем на развернутых образцах.

Еще существеннее тот факт, что общее методическое введение заменено рекомендациями, указаниями и советами педагогам и учащимся, рассредоточенными по учебнику и предваряющими практически каждый раздел. Призванные помочь педагогу пересмотреть некоторые привычные, но устаревшие приемы работы, они особенно развернуты там, где экспонируется наиболее сложный или еще не освоенный в сольфеджио материал.

Так, особый методический комментарий понадобился для детализированной «установки» на восприятие и интонирование имитационной полифонии, а также на включение в сольфеджио ключей До (ч. I, разд. А и Б).

Развернутое методическое введение открывает вторую часть, посвященную мелодике современных композиторов. Не повторяя циклов специальных упражнений, направленных на освоение новых явлений ладообразования (они уже были опубликованы в ряде работ¹), автор приводит здесь типичные образцы современного письма, выявляет характерные технические приемы и указывает способы преодоления интонационных трудностей, в ряде случаев значительных. Несколько новых этюдов все же предваряет музыкальный материал раздела (см. с. 78—79).

Особого внимания заслуживают методические установки, связанные с проблемой преодоления ритмической инерции (ч. II, разд. Б): именно для современной музыки характерны резкие нарушения тех «незыблемых» норм метроритма, на которые опиралось обучение музыканта. По сравнению с более широко разработанной методикой ладового воспитания слуха, ритмическое воспитание занимало скромное место. Некоторые образцы нарушения привычных структур и приемы их освоения нашли место в III выпуске учебника (ритмика болгарских народных песен и др.). Современная же музыка, порывающая с регулярностью и симметричностью классической ритмики, тем более требует для преодоления выдвигаемых ею трудностей особой тренировки. Поэтому в качестве вводных упражнений к этому разделу приведены этюды профессоров Б. Поповича (Югославия) и В. Джуляну (Румыния).

Методические разъяснения понадобились и в том разделе (В), где автор рекомендует способ интонирования одного из голосов в многоголосной фактуре при одновременной игре на фортепиано других голосов, а также в разделе (Г), посвященном трудной проблеме слухового усвоения типичных образцов фактуры современной музыки.

Подробные сведения о музыкальных примерах настоящего выпуска вынесены в специальный указатель, помещенный в конце учебника. Его дополняет указатель композиторов, произведения которых вошли в четвертый выпуск, а также список рекомендуемой литературы.

¹ См.: а) А. Л. Островский. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки. В сб.: Вопросы методики воспитания слуха. Л., 1967.

б) А. Л. Островский. Учебник сольфеджио, вып. III, с. 180—198.

в) А. Л. Островский, С. Н. Соловьев, В. П. Шонин. Сольфеджио, вып. II, изд. 5-е. М., 1973, с. 129—134.

г) А. Л. Островский. Методика теории музыки и сольфеджио. Пособие для педагогов, изд. 2-е. Л., 1970, с. 269—283.

Часть I

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СКЛАД (ИМИТАЦИОННОЕ ДВУХ- И ТРЕХГОЛОСИЕ, ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ)

А. СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ И ЗАПИСЬ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ФАКТУРЫ

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

В Предисловии объяснялась причина включения в последний выпуск Учебника образцов имитационно-полифонического склада, с которых начинается I часть. Работа над музыкальными диктантами должна протекать параллельно с освоением примеров, предназначенных для интонирования; на определенном этапе следует ввести и материал, посвященный изучению ключей До. Некоторые элементарные примеры могут быть использованы и в музыкальном училище; большая же часть (примерно начиная с 19-го) предназначена для студентов музыкальных вузов, и осваиваются они одновременно с материалом II части настоящего выпуска.

Примеры для музыкального диктанта и слухового анализа сгруппированы следующим образом:

а) двухголосные полифонические примеры из произведений композиторов-классиков (1—49); б) трехголосные полифонические примеры из произведений композиторов-классиков (50—58); в) полифонические примеры из произведений современных композиторов (59—78).

Процесс восприятия, запоминания и записи диктантов следует организовать так, чтобы он в какой-то мере отражал сам процесс сочинения композитором имитационного многоголосия. Ориентировке могут помочь самые общие сведения о технике полифонического письма, которыми должен владеть учащийся,

Сам факт имитации схватывается на слух легко (даже если имитируемая тема не особенно рельефна). Но установление координат

риспосты¹ и вида имитации уже требует некоторых предварительных знаний, пусть самых элементарных. Нацеленное, направленное на решение определенных задач внимание, организует, облегчает и ускоряет предварительный слуховой анализ.

Итак, во время первых прослушиваний, сразу вслед за тем, как схвачены контуры темы и еще до начала записи, нужно установить координаты вступления имитирующего голоса (Р). Их две: «горизонтальная» и «вертикальная». Первая из них — временная, она определяет *расстояние* (в тактах или метрических долях) между вступлениями П и Р. Вторая характеризует направление (вверх или вниз) и *интервал* вступления Р по отношению к П.

«Горизонтальная» координата находится легче, если сразу поставить перед собой вопросы: отделяет ли Р от П целое число тактов (на той же ли доле такта вступает Р, что и П), а если нет, то сколько счетных долей между вступлениями; закончилась ли тема к моменту, когда начинается имитация, или последняя вступает до ее окончания (стретта). Отыскать «вертикальную» координату поможет знание того факта, что наиболее распространенными интервалами вступления являются унисон и октава, затем квинта, кварта (остальные интервалы встречаются гораздо реже). Если при имитации в унисон или октаву тема обычно остается неиз-

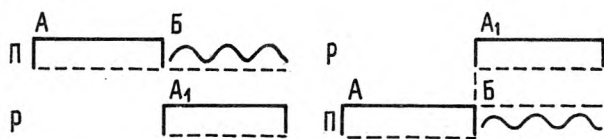
¹ Голос, впервые излагающий тему (мелодию, мотив) называется *начальным* или *пропостой* (П), а повторяющий ее — *имитирующим* или *риспостой* (Р).

менной (см. прим. 1, 3, 9, 18, 19, 22, 36 и др.), то уже имитации в квинту и кварту (верхнюю или нижнюю), которые тоже могут быть точными (4, 6, 10, 23), нередко имеют в своем интервальном составе некоторые изменения, подчиняющиеся определенным правилам (так называемый тональный ответ, характерный для фуги, — 2, 8, 11, 21, 26, 29, 43. Типичные случаи тонального ответа демонстрируют примеры 11 и 21: в первой начальной нисходящей кварте с тоники на доминанту ладо-тональности в респосте отвечает ход вниз — на квинту, с доминанты на тонику; во втором наоборот: восходящей кварте V—I — квинта I—V). Таким образом, параллельно с установлением координат Р, внимание должно быть направлено на определение вида имитации: простая она или каноническая¹, строгая (точная или тональная) или свободная.

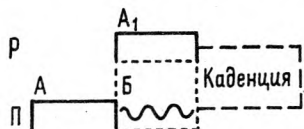
Начать целесообразно с простых точных имитаций в унисон и октаву, затем квинту и кварту, после чего ввести тональные ответы, попутно расширяя круг интервалов вступления Р, а также варьируя и усложняя временной показатель (расстояние вступления).

Как только выяснены координаты Р и осознан вид имитации — тождественность ее теме или наличие каких-либо изменений в интервальном составе — оба голоса (тема до вступления Р и имитация ее в Р) оперативно фиксируются. Внимание теперь переключается на контрапункт (в фуге — противосложение), — продолжение мелодии П, на фоне которого звучит имитация в Р.

Схематически процесс слухового анализа и записи простого имитационно-полифонического диктанта можно изобразить так (А — тема в П, А₁ — ответ в Р, Б — противосложение):

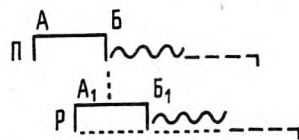


Изложение темы, ответа и противосложения может завершиться каденцией (как в прим. 6), тогда схема примет такой вид:



¹ Имитация называется *простой*, если Р имитирует только тот отдел П, который излагался одногласно (до вступления Р), а *канонической* (каноном) — когда Р последовательно имитирует все отделы П.

Иногда имитирующий голос вступает с ответом до того, как закончилось изложение темы в пропосте. Это «стретная» имитация (напр., 18, 36):



После 4—6-кратного прослушивания такой простой диктант должен быть записан.

Что касается записи канонической имитации (канона), то, по довольно распространенному мнению, специфические трудности здесь исчерпываются установлением расстояния и интервала вступления Р, после чего можно механически переписать всю мелодию во второй голос (поскольку в каноне она имитируется от начала до конца). Но это чрезвычайно вредный методический просчет, сводящий двухголосие к одноголосию. Такой метод на- чисто выключает активность слуха, обязанно- го воспринять канон в его звучащей, а не зри- мой (нотной) форме.

Нам приходится наблюдать любопытный способ пения канона в младших классах ДМШ: дети выучи- вают всю мелодию, а затем, разбившись на две группы, расходясь по разным углам класса, Ученики, которым поручено исполнение пропосты, по знаку педагога на- чинают тему; по его же знаку вступают исполнители респосты. С этого момента певцы обеих партий дру- жно и плотно закрывают ладошками уши, чтобы... не слышать «партнеров», мешающих им петь «свою мело- дию». Так образуется странная «полифония»: ученики поют (в субъективном восприятии) одноголосие и не имеют представления о том, что означает тонкий на- вык исполнения в каноне своей партии, во время ко- торого ясно прослушивается все, что происходит в другой. Слушая, интонируя, записывая канон (ши- ре — имитационно-полифоническую ткань), музыкант обязан уметь следить за взаимодействием обоих голо- сов — интонировать респосту, следя за тем, что про- исходит в пропосте (противосложении, контрапункте). В этом — основа слухового освоения взаимосвязанных голосов в полифонии. Здесь 1+1 не равно 2: два голо- са — это дуэт, беседа на тему, которая близка обоим собеседникам, и потому каждый способствует (инто- национно) взаимопониманию. Забывая об этой сути ка- нона, педагоги смиряются с перепиской мелодии на строчку респосты. По-видимому, такое отношение, ко- торое далеко еще не изжито, служит сильной помехой для развития культуры ансамблевого исполнительства.

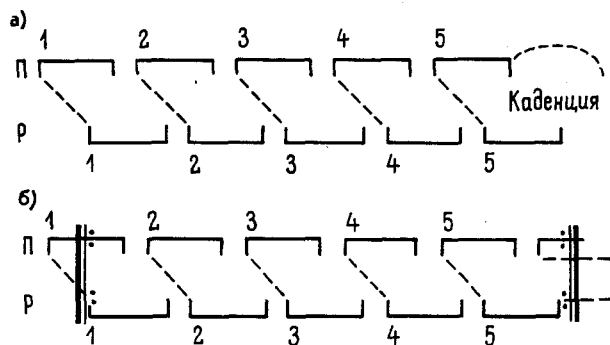
Как известно, любой музыкальный дик- тант преследует важные задачи слухового и стилистического воспитания учащихся¹. Ими-

¹ См. разделы, посвященные музыкальному дик- танту, в предыдущих выпусках Учебника, в «Методике теории музыки и сольфеджио» (с. 252—269), а также в очень полезной работе Е. В. Давыдовой «Методика преподавания сольфеджио» (М., 1975).

тационный полифонический диктант, в частности, должен содействовать развитию слуха до способности «раздвоения» слухового сознания, до умения слышать (и петь) данный голос и одновременно слездить за другим (прислушиваться к партнеру). Эта задача преследуется и методикой записи канона.

Прежде всего, ни в коем случае не следует допускать, чтобы запись свелась к одногласной фиксации всей имитируемой мелодии от начала и до конца: это и влечет за собой соблазн механической переписки ее во второй голос. Слуховой анализ, предшествующий записи канона, должен прежде всего дать ответы на те же вопросы, что относились к простой имитации. Аналогичному порядку подчиняется и вся запись: ее следует вести как бы по серии «диагоналей», в которой каждый осмысленный мотив (мелодический оборот) тотчас переносится из пропосты в респосту. К зафиксированной имитации тотчас приписывается контрапункт — продолжение мелодии в первом голосе; новый участок переносится во второй голос — и снова внимание «расслаивается», обращаясь к продолжению мелодии в первом, и так далее до конца (см. прим. 7, 19, 20, 22, 39 и др., где участки имитирования обозначены цифрами и пунктиром).

Покажем на схемах процесс записи конечного (а) и бесконечного (б) канонов:



Конечный канон либо замыкается оформленным кадансом, в котором участвуют оба голоса и нарушается имитационный склад (прим. 17, 33), либо респоста заканчивает канон сама (прим. 22, 27). В бесконечном каноне окончание мелодии в респосте совпадает с повторным началом мелодии в другом голосе, благодаря чему канон может повторяться любое количество раз (прим. 19).

Временные смещения Р относительно П (расстояние вступления) бывают самыми различными. Так, в примере 18, где пропоста начинает тему на сильной доле такта, респоста вступает на второй доле трехдольного

такта; в примере 36 респоста вступает на третьей доле четырехдольного такта.

Среди образцов полифонического склада встречаются примеры, в которых применен так называемый подвижной контрапункт, то есть такое соединение мелодий, которое допускает их взаимное перемещение¹. Более других распространен двойной контрапункт октавы², при котором обе темы, поменявшись местами, сохраняют как ладотональность, так и соотношение по вертикали в плане соответствия консонантности и диссонантности обрабатываемых интервалов (12). Реже встречаются двойные контрапункты дуодецимы и децимы, связанные с большими ограничениями мелодического развития и с изменением ладотональных соотношений (см. прим. 16).

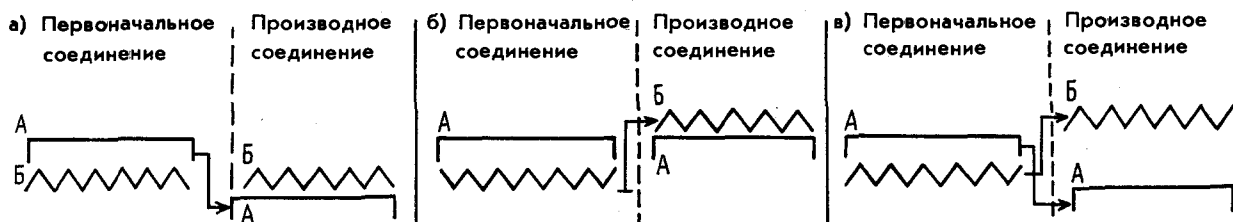
Соотношение первоначального и производного соединений в вертикально-подвижном контрапункте может быть выражено схемой (см. с. 8).

При том, что обе темы в двойном контрапункте равноправны, нередко одна из них все же воспринимается как ведущая (обычно та, что изложена большими длительностями, более рельефна по ритму), а другая — как сопровождающая, противопоставляемая, та, что окружает мерные длительности ведущего голоса ажурной вязью фигурационного узора.

Отсюда следуют рекомендации к записи и исполнению двойного контрапункта: при воспроизведении обеих мелодий выделяется голос, изложенный более крупными длительностями; то же соотношение сохраняется и в производном соединении, в том же порядке ведется и запись. Важно услышать, определить тип и вид перемещения (вертикальное или горизонтальное, на какой интервал и расстояние), но сама фиксация производного соединения уже не представляет собой трудности, хотя внутренний слух и здесь не должен согласиться с механической «перепиской» обоих голосов. Случающиеся (иногда неизбежные) изменения в интервальной

¹ Соединение мелодий, которое принимается за исходное, называется *первоначальным*, а всякое новое их соединение — *производным*. Различают *вертикально-подвижной* контрапункт (когда в производном соединении мелодии переставлены относительно друг друга по вертикали) и *горизонтально-подвижной* (когда они переставлены по времени).

² Разновидность вертикально-подвижного контрапункта, при которой мелодии (темы) смещаются одна относительно другой на октаву (две, три октавы) в направлении сближения (верхняя переносится на октаву вниз или нижняя — на октаву вверх, либо обе перемещаются в тех же направлениях и на тот же интервал, в результате чего они и меняются местами).



структуре мелодий (тем), в их ладовом наклоне, тональной принадлежности требуют особо четкого умения выявлять незначительные различия при сохранении общей идентичности материала.

В процессе организации интонирования или записи полифонического примера было бы значительным упущением свести весь анализ к разбору технологических слагаемых. Восприятие стиля (стиля эпохи, стиля автора, характеристика периода творчества, особенностей жанра и даже написание о произведении, из которого взят данный отрывок) имеют решающее значение в процессе воспитания слуха, следовательно, — и в процессе работы над материалом этой части курса сольфеджио. В полифоническом произведении особенности темы, мелодии непременно должны быть восприняты во всей типичности, образности, характерности еще до осознания деталей и способов ее полифонической обработки. Нередко после первого же прослушивания студенты спрашивают имя автора. Педагог и сам должен, прежде всего, направлять их слух на выявление характерных черт стиля (от общего — стиля времени, эпохи — к частному — к индивидуальной композиторской стилистике). Это относится ко всему используемому в сольфеджио музыкальному материалу. В ряде случаев педагогу следует провести предварительный «анализ — настрой», который обратит внимание как на общехудожественные, так и специально-технологические особенности примера.

Особую трудность для восприятия представляют каноны, в которых реализуется горизонтально-подвижной контрапункт, где тема в респонсе проходит в увеличении или сжатии, обращении или ракоходно (см. прим. 49, канон в обращении и увеличении); еще сложнее случаи политональных проведенных тем (см. прим. 76). В этих случаях тактичный наводящий, но не подсказывающий, анализ бывает просто необходим.

В разделе полифонического диктанта выделена небольшая группа трехголосных примеров из произведений композиторов-классиков, трехголосие встречается и в группе образцов современной музыки. Одна из особых трудностей восприятия трехголосия состоит в

различении на слух линии каждого голоса при исполнении диктанта на фортепиано, с его однотембровым звуком. Отсюда общая рекомендация для самого процесса диктовки: один из голосов, наиболее удобный по tessiture, педагог поет, а два остальных играет. В ряде примеров, где голоса «перекрещиваются» (нижний голос воспроизводит более высокий тон, чем верхний), включение поющего голоса совершенно необходимо: без этого в месте перекрещивания инструментальных голосов неизбежны слуховые заблуждения.

Педагог не может пассивно диктовать пример, в котором имитация свободна, где ответ только в общих чертах напоминает имитируемую тему (24). Оригинальную свободную каноническую имитацию представляет собой канон из «Ивана Сусанина» (27). Каждый из участников трио (партия Сусанина опущена) передает своей мелодией и то общее, что составляет суть канонического согласия, и оттенки своего отношения к событиям; педагог и здесь должен помочь слуховому восприятию.

Сложную задачу для слухового анализа и записи представляет собой канон Брамса (37). Здесь сама тема сложна в ритмическом и интонационном отношении. Вероятно, еще до определения временного смещения респонсы относительно пропосты специальных усилий, а возможно и помощи педагога потребуют выяснение метрического пункта вступления самой пропосты. Дальнейшая помощь может понадобиться при уточнении отношений двух голосов по горизонтали (временное смещение) и по вертикали (измененный ответ). Затем при записи возникнут затруднения в 3-м такте, где триоль в верхнем голосе совпадает с пунктирной фигурой в нижнем. Наконец, понадобится общая художественная оценка достоинств этой впечатляющей музыки к ее решительной метрической поступью, подкрепляемой пунктирным ритмом и тиратами.

Интересно сопоставить два трехголосных примера, в которых применен сходный полифонический прием: свободная имитация проводится одновременно в двух параллельно движущихся голосах. Однако в одном случае (53) вертикаль обрисовывает контуры аккордов главных функций (или модулирующих

аккордов), в другом же (62) между начинающим голосом и имитирующей его терцовой лентой нижних голосов образуются тонкие ладовые связи.

В группе полифонических диктантов из произведений современных композиторов значительную трудность представят неожиданные совпадения по вертикали политональных образований (76, канон в сексту, приводящий к политональному соединению пропосты в Ми мажоре и респосты в До мажоре); наложение на остинатную фигуру в ладу гемитонной пентатоники, базирующуюся на тоне *соль*, мелодии, сдвинутой на *соль-бемоль* в ангемитонном ладу (77); наконец, последний пример этой группы насыщен политональными наложениями в каждом такте, а в конце примера полифонический склад сменяется гармоническим, и звуки арпеджированных аккордов накладываются друг на друга в интервале тритона (сверху фа-мажорный аккорд, снизу — симажорный).

Отличной проверкой правильности и полноценности внутреннего слышания полифонического диктанта и самой его записи служит умение ученика исполнить отрывок наизусть на фортепиано (при возможности — на фисгармонии)¹. Исполнение имитационно-полифонического примера должно показать, что респоста не подбирается как аккомпанемент к пропосте: каждая рука уверенно «интонирует» один из голосов, выделяя тему, уводя «в тень» противосложение, имитируя в респосте нюансы динамики и штрихи, встретившиеся в пропосте. Еще более показательно умение ученика петь один из голосов (наиболее удобный по тесситуре) и играть другой, следя за тем, чтобы последующий голос в полном смысле слова подражал (здесь это во благо!) предыдущему, выполняя все исполнительские оттенки².

¹ См. соответствующие рекомендации к использованию фисгармонии в классах сольфеджио в «Методике теории музыки и сольфеджио», с. 280.

² Подробнее об этой форме работы см. ч. II, разд. В.

Что же касается особенностей подвижного контрапункта, то следует подчеркнуть, что эти формы полифонии особенно интенсивно стимулируют развитие памяти и ансамблевых навыков интонирования. Не следует упускать возможность использовать записанные примеры с применением вертикально- и горизонтально-подвижного контрапункта для исполнения их по памяти.

Завершением записи полифонического примера явится (если выполнены изложенные здесь рекомендации) коллективное исполнение диктанта наизусть двумя-тремя группами учащихся.

Раздел музыкального диктанта содержит ряд примеров, один из голосов которых нотирован в ключе До — альтовом (42, 48, 61 и др.) или теноровом (47, 53, 75 и др.). Методике освоения ключей До посвящен специальный раздел I части (Б). В нем педагог и учащийся найдут все необходимые сведения, относящиеся к бытованию альтового и тенорового ключей в наши дни, а также рекомендации педагогу использовать ключи До при записи одного (или более) голосов полифонического диктанта, в тех случаях, когда это подсказывается тесситурой.

На одном из примеров полезно остановиться, чтобы продемонстрировать возможности, представляемые включением ключей До в интонирование. Пример из «Музыкального приношения» Баха (116) дает студенту перспективу совершенствования в разных аспектах: интонируя знакомую тему (см. прим. 94) в альтовом ключе, он укрепляет свое умение ориентироваться в ключе До и одновременно, исполняя на фортепиано (или фисгармонии) верхний и нижний голоса, он проверяет и тренирует высокую способность «расслоения» внутреннего слухового сознания на три пласта, демонстрируя общность фактуры как художественного целого и выявляя самостоятельность каждого из голосов с его индивидуальной характерностью в процессе развертывания процесса имитации. Этот навык в особенности укрепляется в практике исполнения трехголосных фуг Баха.

2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

а) Двухголосие

А. Вивальди — И. С. Бах (Концерт)



И. С. Бах (ХТК II)



Д. Фрескобальди (Инвенция)



Д. Фрескобальди (Фуга)



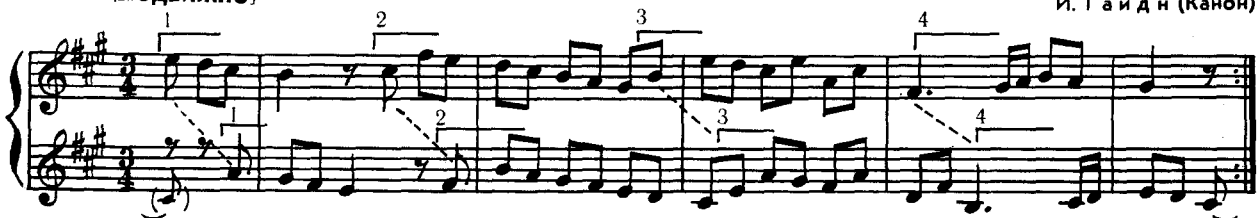
И. С. Бах (Ария с различными вариациями)



К. Граун (Фуга)



И. Гайдн (Канон)



8

Г. Ф. Гендель (Фуга)



9

[Не торопясь]

Д. Скарлатти (Соната)



10

Adagio

Л. Бетховен (Квартет № 14)



11

И. С. Бах (ХТК I)



12

[С движением]

Г. Ф. Гендель (Сюита для клавира № 7)



13 **Allegro**

Д. Скарлатти (Соната)

14 **Allegro assai**

И. Гайдн (Симфония № 91)

15 **Presto**

И. Гайдн (Соната № 47)

16 **Allegro**

В. А. Моцарт (Реквием)

**Menuetto
Allegro**

Л. Бетховен (Соната для ф-п. № 7)

[illegible]

Allegretto

Л. Бетховен (32 вариации)

The musical score is for the piece "Imaginaire" from Chopin's Op. 9, No. 6. It is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (fortissimo). The first three systems show a continuous flow of notes, while the fourth system concludes with a final cadence.

Allegro, ma non troppo

И. Г а й д н (Квартет № 76)

20

Allegretto

Ф. Ш о п е н (Мазурка)

21

Lebhaft, doch nicht zu schnell

[Оживленно, но не очень скоро]

Р. Ш у м а н (Маленькая fuga)

22

Allegro

Р. Ш у м а н («Бабочки»)

23

Andantino

Р. Шуман (Семь пьес в форме фугетт)



24

Mit Energie und Leidenschaft

[С энергией и страстью]

Р. Шуман (Фортепианное трио)



25

Allegretto

Н. Римский-Корсаков («Царская невеста»)



26

Allegretto

Н. Мясковский («В старинном стиле»)



27

Andante

М. Глинка («Иван Сусанин»)

трио

Handwritten annotation: *трио*

28

Allegretto

Л. Керубини (Канон)

29

Mosso, *ma non troppo*

А. Серов («Юдифь»)

risoluto assai

Handwritten annotations: *sf*, *f*, and a repeat sign at the end.

Allegretto

А. Лядов (Фуга)

(mp)

31

Allegro

А. Лядов (Канон)

mf

32

Moderato

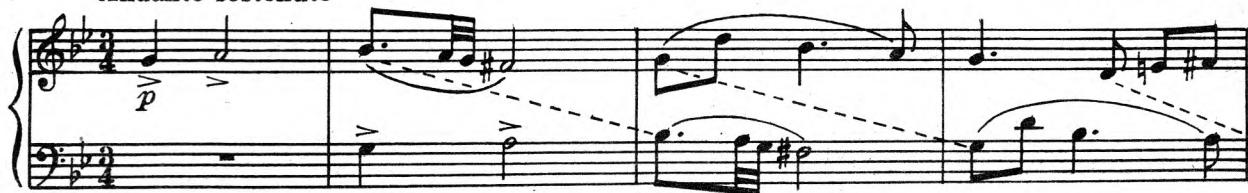
П. Чайковский («Евгений Онегин») *«Приветствие своим наем»*

p

f

Andante sostenuto

П. Чайковский («Лебединое озеро»)



34

Allegro con moto

П. Чайковский (Квартет № 2)



35

Lento

С. Франк (Симфония)



36

♩ = 132

Р. Шуман (Симфонические этюды)



Andante moderato

f marc.

Allegro giusto

f
mf

[Решительно]

mf

Allegro vivo

Tg.

First system of music for Ж. Бизе («Кармен»). The tempo is **Allegro vivo**. The first staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff (treble clef) has a whole rest in the first measure.

Second system of music for Ж. Бизе («Кармен»). The first staff (treble clef) has a whole rest in the first measure. The second staff (bass clef) continues the melodic line.

41

Vivace

М. Глинка («Иван Сусанин»)

First system of music for М. Глинка («Иван Сусанин»). The tempo is **Vivace**. The first staff (treble clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) and marcato dynamic. The second staff (bass clef) has a whole rest in the first measure.

Second system of music for М. Глинка («Иван Сусанин»). The first staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (bass clef) has a piano (*p*) dynamic in the first measure and a forte (*f*) dynamic in the last measure.

42

Allegro maestoso

А. Дворжак (Симфонические вариации)

First system of music for А. Дворжак (Симфонические вариации). The tempo is **Allegro maestoso**. The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*) in the last measure. The second staff (bass clef) has a whole rest in the first measure.

Second system of music for А. Дворжак (Симфонические вариации). The first staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

Allegro

В. А. Моцарт («Волшебная флейта»)

p *f* *p* *f*
p *f* *f* *p* *f*
p *sf* *sf* *sf*
sf *sf* *f* *p*

44

И. С. Бах (ХТК II)

3
 3
 3
 3

45

Vivo

С. Рахманинов («Алеко»)

p
p



б) Трехголосие

50

Д. Фрескобальди (Cantus firmus)

51

Д. Букстехуде (Cantus firmus)

Allegro

И. Я. Фробергер (Ричеркар)

**Vivace**

И. Гайдн («Сотворение мира»)

**Allegro**

В. А. Моцарт (Концерт для кларнета с орк.)



Con moto**Allegro con maestria***con molto precisione***Più allegro, ma non molto***p dolce*[петь] *p*

Allegro

p *sempre staccato* [петь]

в) Примеры из произведений
современных композиторов

59

Moderato

Д. Шостакович (24 прелюдии и фуги)

p

60

Tempo di Minuetto ♩ = 100

Б. Барток («Микрокосмос»)

p

Moderato

А. Хачатурян (Речитатив и фуга)

Two systems of musical notation for measures 61 and 62. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system (measure 61) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measure 62) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Both systems show a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

62

Andante

3. Кодай (Полифонический этюд)

Two systems of musical notation for measures 63 and 64. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system (measure 63) includes the instruction "[петь]" (sing) above the first note. The second system (measure 64) continues the polyphonic texture. Dynamics are not explicitly marked in this section.

63

Allegretto

Д. Шостакович (24 прелюдии и фуги)

Two systems of musical notation for measures 65 and 66. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system (measure 65) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measure 66) continues the lively, rhythmic melody. Dynamics are not explicitly marked in this section.

64

Andante

3. Кодай («После купания»)



65

Andante

Г. Эйслер (Фуга)



66

Andante (♩ = 50)

С. Барбер («В ясную ночь»)



67

Allegro molto

Д. Шостакович (24 прелюдии и фуги)



Adagio ♩ = 84

Measures 68-69 of the Adagio movement by D. Shostakovich. The music is in E-flat major, 3/4 time. Measure 68 begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 69 continues the melodic development with various articulations and rests.

Moderato

П. Хиндемит (Ludus tonalis)

Measures 70-71 of the Moderato movement by P. Hindemith. The music is in D-flat major, 4/4 time. Measure 70 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many accidentals, and a bass line with quarter notes. Measure 71 continues the intricate melodic and harmonic development.

Allegro moderato

М. Равель («Гробница Куперена»)

Measures 72-73 of the Allegro moderato movement by M. Ravel. The music is in D major, 4/4 time. Measure 72 begins with a piano (*p*) dynamic and features a lively melodic line in the right hand with eighth notes and triplets, and a bass line with quarter notes. Measure 73 continues the energetic melodic and harmonic development with triplets and various articulations.

71

Lento

Б. Барток («Микрокосмос»)

p espressivo

p

72

Moderato

Р. Щедрин (24 прелюдии и фуги)

p legato sempre

p

73

Allegretto (♩ = 104)

Р. Щедрин (24 прелюдии и фуги)

p stacc.

p stacc.

74

[Не торопясь]

Б. Тищенко («Ярославна»)

mp

p

75

Allegro molto

Б. Бриттен (Вариации на тему Пёрселла)

Musical score for Variation 75 by Benjamin Britten, "Variations on a Theme by Purcell". The score is in G major, 2/4 time, and consists of three systems. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system has a crescendo (*cresc.*) marking. The third system continues the melodic and harmonic development with various articulations like slurs and accents.

76

Moderato

Д. Мийо (Канон)

Musical score for Variation 76 by Darius Milhaud, "Canon". The score is in C major, 4/4 time, and consists of one system. It features a moderate tempo and a canon structure with two voices.

77

Allegretto (♩ = 116)

Б. Барток («Микрокосмос»)

Musical score for Variation 77 by Béla Bartók, "Microcosmos". The score is in D major, 4/4 time, and consists of three systems. It starts with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The piece features a complex, rhythmic melody with many slurs and ties.

Vivace

А. Петров («Сотворение мира»)

78

Vivace

А. Петров («Сотворение мира»)

p

p

3. СОЛЬФЕДЖИО

79

Умеренно

3. Манолов (Этюд)

79

Умеренно

3. Манолов (Этюд)

p

Largo

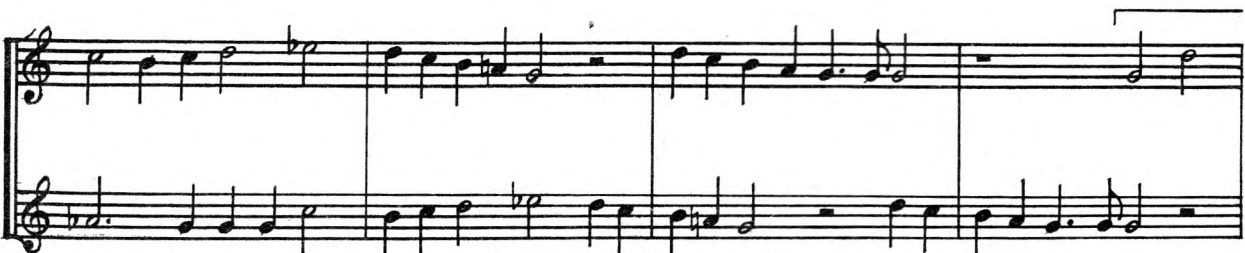
p

p

[Сдержанно]

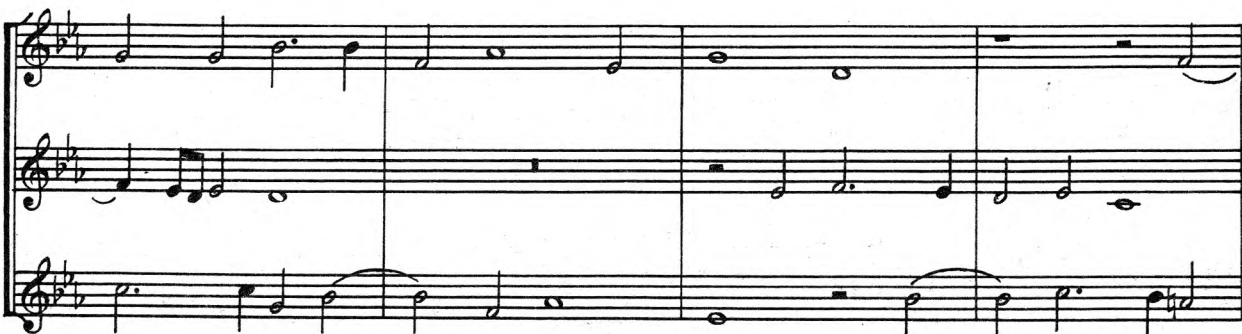
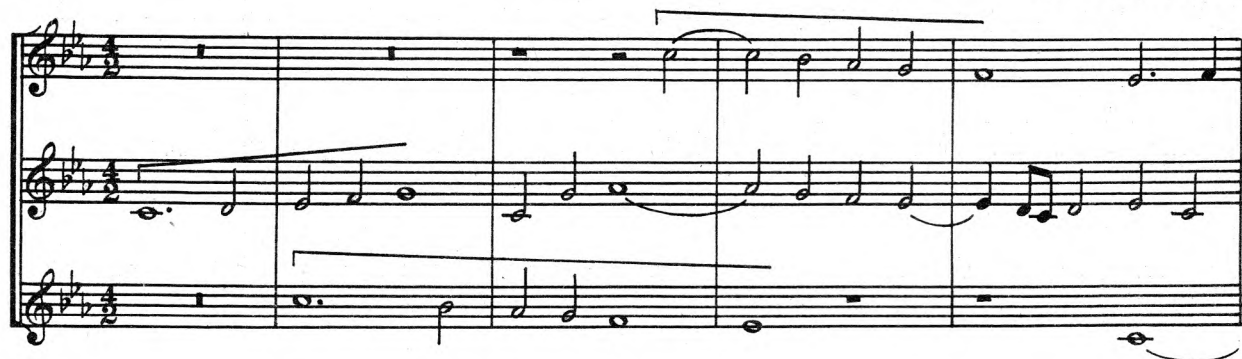


[Решительно]







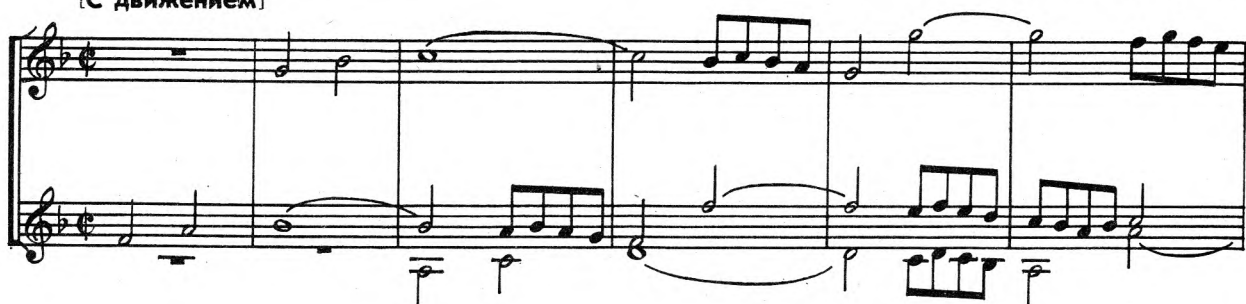




86

[С движением]

В. А. Моцарт (Канон)



[Не торопясь]

В. А. Моцарт (Канон)



Moderato

Ф. Шуберт (Канон)

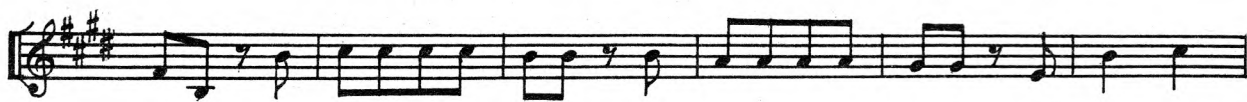


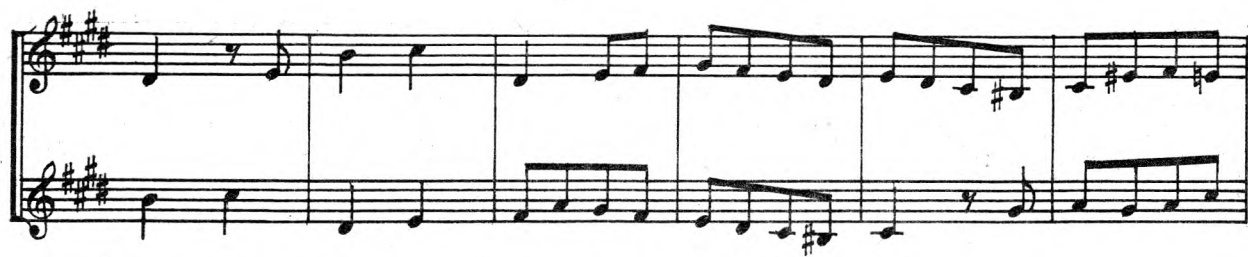


89

Allegretto

Л. Керубини (Канон)





Allegretto poco mosso

This musical score is for the first system of a piece titled "Allegretto poco mosso" by S. Frank. It is written for a piano (left hand) and a violin (right hand). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests. The notation is in a standard musical style with a clear staff layout.

Allegro assai

И. С. Бах (Искусство фуги)

Musical score for page 91, featuring a single melodic line in bass clef with sixteenth-note patterns and sixteenth-note chords in the right hand. The score is divided into four systems. The first system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a sixteenth-note melody. The second system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a sixteenth-note melody. The third system has a treble clef staff with a sixteenth-note melody and a bass clef staff with a sixteenth-note melody. The fourth system has a treble clef staff with a sixteenth-note melody and a bass clef staff with a sixteenth-note melody.

Умеренно

А. Гедике (Канон)

Musical score for page 92, featuring a canon in G major with two staves, treble and bass clef, and dynamic markings *mf* and *p*. The score is divided into two systems. The first system has a treble clef staff with a sixteenth-note melody and a bass clef staff with a sixteenth-note melody. The second system has a treble clef staff with a sixteenth-note melody and a bass clef staff with a sixteenth-note melody.



93

$\text{♩} = 144$

3. Ко да й (Канон)

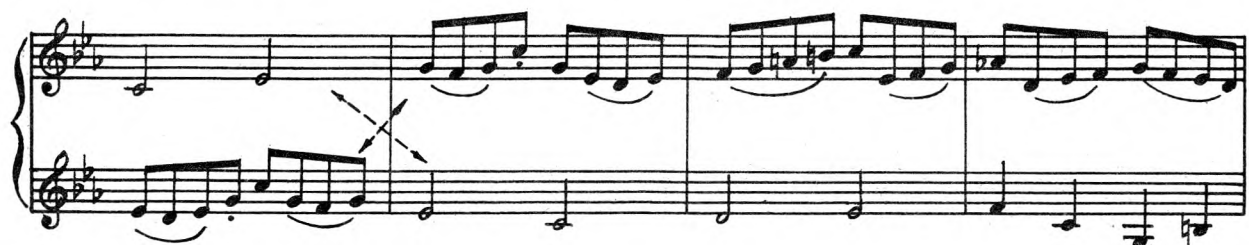




94

Allegro moderato

И. С. Бах («Музыкальное приношение»)



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The bass staff contains a series of quarter and eighth notes, with some accidentals (sharps and flats).

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a measure with a double bar line and a fermata, followed by a measure with a fermata and a double bar line. Dashed arrows indicate a shift in the treble staff, and solid arrows indicate a shift in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a series of quarter and eighth notes, with some accidentals (sharps and flats).

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a series of quarter and eighth notes, with some accidentals (sharps and flats). The word *trium* is written above the bass staff, and the dynamic marking *mf* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a series of quarter and eighth notes. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

Sixth system of musical notation. The treble staff contains a series of quarter and eighth notes. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The word *rit.* is written above the treble staff, and a dashed arrow indicates a shift in the bass staff.

Andante

p A B

V (V)

B (B)

(V) (B)

Умеренно

Б. Барток («Ты меня оставишь?»)

p

p p

p p

p p

p p



97
Vivace

И. С. Бах (Прелюдия и фуга)



The musical score is written for two staves in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature (C). The tempo/mood is marked [Оживленно]. The score consists of six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. Chord symbols are placed above or below the staves: A (first system), B (first system), B₁ (second system), A₁ (second system), A₂ (third system), and B (third system). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

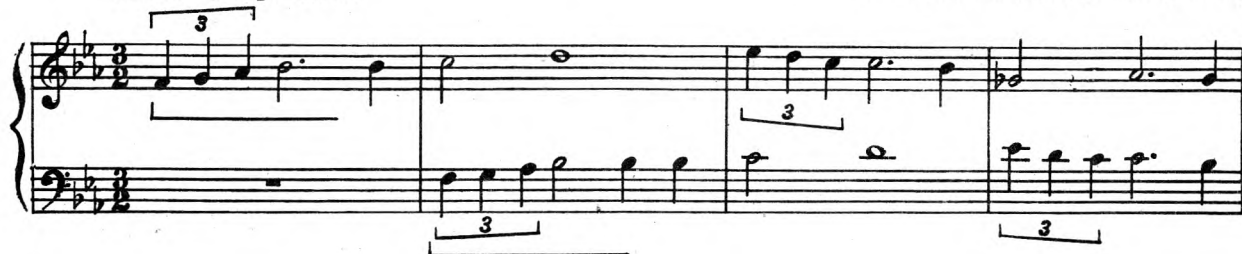


Allegro giusto

А. Арутюнян (Праздничная увертюра)

**Andante espressivo**

О. Респиги (Концертный триптих)



Con moto



Moderato

The musical score is for a piece in Moderato tempo, in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of five systems of piano music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and a trill (marked 'T'). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a trill (marked 'T') and a crescendo. The fourth system includes a trill (marked 'T') and a decrescendo. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a brace on the left.

mf legato

mp

poco rit.
p cresc.

a tempo
f dim.

ritard.
p

Andante

П. Хиндемит (Ludus tonalis)



Andante

Д. Шостакович (24 прелюдии и фуги)



106 **Lento**

П. Хиндемит (Ludus tonalis)

Musical score for exercise 106 by Paul Hindemith, titled "Lento". The score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). There are also performance instructions like *(I)* and *(II)* indicating different parts or techniques.

107

[Решительно]

А. Темплтон (Фуга)

Musical score for exercise 107 by Arthur Templeton, titled "Fugue". The score is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece. The third system concludes the exercise. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). There are also performance instructions like *(I)*, *(II)*, and *(III)* indicating different parts or techniques.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/8. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The middle staff has a vocal line with the instruction "[петь]" (sing) above it. The bottom staff provides a bass accompaniment.

The second system continues the musical piece with three staves. The top staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The middle and bottom staves provide harmonic support with various note values and rests.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the intricate melodic development. The middle and bottom staves show a steady accompaniment pattern.

The fourth system of musical notation consists of three staves, concluding the page. The top staff features a final melodic flourish. The middle and bottom staves provide a concluding accompaniment.

Measures 109-110 of Bartok's Sonata for Solo Violin. The music is in 2/4 time, marked 'Risoluto, non troppo vivo'. It features a complex, rhythmic melody with many accidentals and a strong sense of forward motion. The first staff begins with a 'T' (trill) and a forte 'f' dynamic. The second staff includes the instruction '[играть]' (play) under a trill. The third and fourth staves show a more active bass line with frequent chords and moving lines.

Measures 110-111 of Khachaturian's Symphony No. 2. The music is in 3/4 time, marked 'Allegro sostenuto'. It features a melody with a strong Armenian folk character, characterized by a mix of major and minor intervals. The first staff begins with a forte 'f' dynamic. The second and third staves show a more active bass line with frequent chords and moving lines. The fourth staff includes a triplet of eighth notes.

Measures 111-112 of Khushnaryev's Sonata for Organ. The music is in 2/4 time, marked 'Allegro sostenuto'. It features a melody with a strong Armenian folk character, characterized by a mix of major and minor intervals. The first staff begins with a piano 'p' dynamic. The second and third staves show a more active bass line with frequent chords and moving lines. The fourth and fifth staves include a triplet of eighth notes.

Adagio

Г. Чеботарян (Фуга)

p

p

113 $\text{♩} = 120-126$

Ю. Фалик (Два сольфеджио)

p

mp

p espress.

mp

mp

dim.

p

p

più p

pp

più p

rallentando

smorzando

pp

The musical score is for a piano piece, measures 114 through 120. It is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 72 quarter notes per minute. The score is written for a single piano instrument, with a grand staff consisting of a treble and a bass clef. The music is characterized by flowing, arpeggiated figures in the right hand and more rhythmic, often descending, patterns in the left hand. Measure 114 begins with a piano (*p*) and expressive (*espress.*) marking. Measure 115 introduces a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 116 continues with *mp* and includes a repeat sign and a measure rest of 8 measures, marked *mf*. Measure 117 features a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 118 has a piano (*p*) dynamic. Measure 119 is marked *p*. Measure 120 is marked *più p*. Measure 121 is marked *pp*. Measure 122 is marked *più p*. Measure 123 is marked *pp*. Measure 124 is marked *rallentando*. Measure 125 is marked *smorzando*. Measure 126 is marked *pp*. The score concludes with a double bar line at the end of measure 126.

Б. ОСВОЕНИЕ КЛЮЧЕЙ ДО

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Выясним, прежде всего, вопросы, обычно остающиеся за пределами методики и практики чтения нот в ключах, а именно:

1. Для чего сегодня музыканту может понадобиться умение читать ноты и сольфеджировать в старинных ключах До (сопрановом, меццо-сопрановом, альтовом, теноровом, баритоновом), и все ли они в равной мере заслуживают внимания?¹

2. Каковы наиболее рациональные практические приемы освоения тех ключей До, которые еще действительно функционируют в современной музыкальной практике?

Знание всей системы ключей До необходимо, прежде всего, тем, кто так или иначе сталкивается с непереизданными в современной нотации произведениями старинной музыки, переживающей свой ренессанс и все более широко входящей в современный музыкальный быт: к ним относятся и дирижеры, особенно дирижеры хора, и органисты, и, безусловно, музыковеды. Но и вокалист, и инструменталист-профессионал едва ли будут хорошо себя чувствовать перед рукописью XVI—XVIII веков, к которой они не знают, как подступиться.

А уж незнание альтового и тенорового ключей, до сих пор бытующих в музыкальной практике² — тем более недопустимый пробел в профессиональной подготовке музыканта любой специальности.

Разберемся в системе ключей «подвижного» До. Каждый из них в прошлом служил ориентиром для вокальной строки, адресованной именно и только данному голосу: пятилинейный стан, включая ноты, прилегающие к первой линии снизу и к пятой сверху, охваты-

вал (без добавочных линий) наиболее удобную tessitura исполнителя данной партии в хоре, ансамбле.

В различной судьбе старинных вокальных ключей важнейшую роль, вероятно, сыграл тот факт, что далеко не безразлично, как укладывается мелодия данного голоса на ответственные ему линии нотного стана, заполняет ли она равномерно все его 5 линий или, оставляя часть их неиспользованными, неестественно, без необходимости, вызываемой шириной диапазона, влезает ввысь или опускается вниз, «в подвал», на добавочные, а следовательно, неудобные линии.

Приведем таблицу диапазонов всех ключей До и сопоставим с записью тех же звукорядов соответственно в скрипичном и басовом ключах. Сопрановый (диапазон $h - e^2$) и скрипичный ключи дают почти тождественную картину использования нотного стана. Близкая картина получается при сравнении нотации диапазона баритонового ключа ($A - d^1$) с его нотацией в басовом ключе. Поэтому, вероятно, сопрановый и баритоновый ключи вышли из употребления.

Но при сравнении диапазона альтового ключа ($e - a^1$) с записью того же звукоряда в скрипичном ключе, увидим иную картину. Ноты, естественно и удобно размещающиеся на нотном стане в альтовом ключе (занимающем в системе срединное положение!), в скрипичном оказываются как бы сдвинутыми в «подвал»: большая часть нот потребовала добавочных линий снизу, в то время как вся верхняя половина нотного стана осталась неиспользованной. Запись того же звукоряда в басовом ключе даст «перевернутую», но аналогичную картину.

Сопрановый	Меццо-сопрановый	Альтовый	Теноровый	Баритоновый
$h - e^2$	$g - c^2$	$e - a^1$	$c - f^1$	$A - d^1$

¹ Не имея возможности остановиться здесь на истории вопроса, отошлем педагогов и учащихся к работе автора, где она освещается достаточно полно: см. А. Л. Островский. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970, ч. I, с. 30—35.

² В альтовом ключе нотируются альты, иногда (последнее время все чаще) тромбоны, в теноровом — тромбоны, фаготы, нередко виолончели и др.

Таким образом, альтовый ключ, благодаря своему срединному между скрипичным и басовым ключами положению, обеспечивающему его незаменимость, оказался наиболее «живучим» из всей системы ключей До.

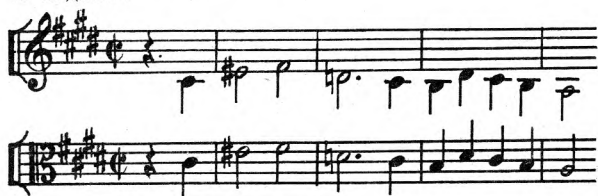
Что же касается симметрично расположенных меццо-сопранового и тенорового ключей,

то первый вышел из употребления; второй же продолжает использоваться, хотя нередко его заменяют альтовым или басовым ключами.

Прежде чем перейти к методическим рекомендациям по усвоению ключей До, обратимся к некоторым примерам.

Сравним фугу К. Грауна, нотированную (прим. 6) в басовом ключе (для экономии места), с записью, при которой верхняя строка нотирована в альтовом ключе: запись станет значительно более выпуклой. Педагогу в этом и аналогичных случаях (прим. 10, 42) следует дать задание-установку: записать диктуемый пример в альтовом и басовом ключах.

Начало фуги Бетховена (прим. 10) также помещено на одну строчку. Сравним, как выглядит нижний голос (альт) в этой записи с записью в свойственном ему ключе: мелодия разместилась «с комфортом», в то время как в скрипичном ключе она была втиснута «в подвал»:



Остановимся на методических рекомендациях, относящихся к практике овладения ключами До.

В современной системе «взаимоотражаемых» ключей — скрипичного и басового — до первой октавы стабилизировалось «в центре» двухстрочного стана:



Привыкая с первых лет обучения к скрипичному и (или) к басовому ключам, ученик навсегда фиксирует этот исходный ориентир и автоматически отталкивается при чтении нот от централизованного до и его одно- и двухоктавных (опять-таки взаимоотражаемых) повторений.

Между тем в системе вокальных ключей до первой октавы подвижно и перемещается по линиям нотного стана в соответствии с тес-

ситурой обслуживаемого голоса (чем она выше, тем ниже располагается ключ, и наоборот). Во времена преобладания ключей До певец также отталкивался от исходного до первой октавы, но только от своего до, расположенного у альты на 3-й, у тенора — на 4-й линии, и т. д.

Одна из трудностей, лежащих на пути овладения ключами До в наши дни, состоит в том, что ученик, уже автоматизировавший процесс чтения нот в ключах Соль и Фа, принимается транспонировать мелодию, нотированную в ключе До, применяясь к привычному ключу. Пытаясь «расшифровать» запись, например, в альтовом ключе, он сравнивает положение до с нотой, расположенной на 3-й линии в скрипичном ключе — это *си*, и затем «читает» запись, все время транспонируя каждую ноту на секунду вверх. Такое «освоение» нового ключа не только не облегчает дело, но искажает навык и обрекает ученика на постоянную зависимость от скрипичного ключа (нечто подобное приходится наблюдать у певцов, привыкших к скрипичному ключу, когда они учатся читать ноты в басовом).

Осваивая новый ключ, например, альтовый, надо исходить, отталкиваться от «ключевой» линии (в данном случае средней), помня, что на ней находится до первой октавы: ориентироваться следует только на него, всячески преодолевая «оглядку» на скрипичный ключ, только мешающий овладению новым ключом и доведению до автоматизма навыка чтения в нем нот. Для устранения излишней инстанции (транспонирования «от скрипичного ключа») надо специально тренироваться в интонировании упражнений, ну-жключно возвращающих глаз и слух к централизующему ориентиру — ноте до.

Приводим примеры упражнений, помогающих ученику освоить нотацию в альтовом и теноровом ключах: их значение — в укреплении централизующей роли исходного до (сперва в условиях поступенных отклонений, в дальнейшем — со все более «рискованными» скачками, удаляющимися от центра и опять-таки настойчиво возвращающими к нему):





Ученик к этому времени наверняка хорошо представляет себе графические «образы» всех интервалов, сложившиеся в практике чтения нот в привычных ключах Соль и Фа. Поскольку и в любом другом ключе они выглядят так же, переориентировка их на новый

центр не представляет труда и значительно облегчает чтение текста.

Помимо помещенных здесь примеров 115—125, ключи До встретятся также и в других разделах данного выпуска: это примеры 42, 47, 48, 51, 53, 54, 57, 58, 61, 75, 269, 325, 337, 365.

2. СОЛЬФЕДЖИО

115

А. Берталотти (Сольфеджио)

116

Andante

И. С. Бах («Музыкальное приношение»)

Allegro

В. А. Моцарт (Реквием)

[Con moto]

И. С. Бах («Музыкальное приношение»)

Andante

First system of the musical score. The treble staff begins with a melodic line, marked with a fermata and a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a whole rest in the first measure, then follows the treble staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Second system of the musical score. The treble staff continues the melodic line with a fermata and a trill (*trm*) marking. The bass staff continues with a whole rest in the first measure, then follows the treble staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Third system of the musical score. The treble staff continues the melodic line with a fermata and a trill (*trm*) marking. The bass staff continues with a whole rest in the first measure, then follows the treble staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Fourth system of the musical score. The treble staff continues the melodic line with a fermata and an octave (*8*) marking. The bass staff continues with a whole rest in the first measure, then follows the treble staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

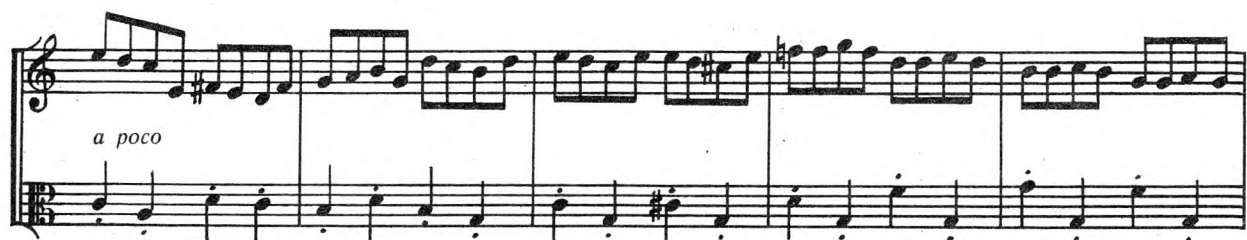
Fifth system of the musical score. The treble staff continues the melodic line with a fermata and a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff continues with a whole rest in the first measure, then follows the treble staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Sixth system of the musical score. The treble staff continues the melodic line with a fermata and a ritardando (*rit.*) marking. The bass staff continues with a whole rest in the first measure, then follows the treble staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

120 **Allegro molto**

[петь] T

А. Бетховен (Квартет № 9)



Adagio

Дж. Палестрина (Мотет)

Musical score for Adagio by Дж. Палестрина (Мотет). The score is in G major, 4/4 time, and consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a piano (*p*) dynamic. The second system has a piano (*p*) dynamic. The third system has a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features long, flowing lines with many ties and slurs, characteristic of the Renaissance motet style.

Allegrettino

Комитас («Песня прополки»)

Musical score for Allegrettino by Комитас («Песня прополки»). The score is in G major, 8/8 time, and consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*decresc.*) marking. The second system has a piano (*p*) dynamic. The music is more rhythmic and lively than the Adagio, with many eighth and sixteenth notes.

L'istesso tempo [Allegro moderato]

П. Чайковский («Евгений Онегин»)

First system of musical notation. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The bass staff begins with a piano (*p*) dynamic.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a crescendo (*cresc.*) marking. The bass staff has a crescendo (*cresc.*) marking. The system ends with a forte (*f*) dynamic.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. The system ends with a crescendo (*cresc.*) marking.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a forte (*f*) dynamic.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a *poco rit.* marking. The system ends with a fermata.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a piano (*p*) dynamic. The system ends with a fermata.

124 **Largo**

Г. Ф. Гендель (Фуга)

[петь]

125

Allegro moderato

А. Глазунов (Прелюдия и фуга)

[петь]

Часть II

СЛУХОВОЕ И ИНТОНАЦИОННОЕ ОСВОЕНИЕ ХАРАКТЕРНЫХ ТРУДНОСТЕЙ МЕЛОДИКИ И ФАКТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Этапы формирования музыкального слуха как сложной способности в известной мере аналогичны смене стилей в истории самой музыки. Сперва слух воспитывается на музыке венских классиков, привыкает к ее стройным, симметричным формам, к удивительно красивой мелодике, поддержанной четкой, функционально безупречной в своей логике гармонией. Этот стиль, властно входящий в сознание, словно он единственно правомерен, нередко отождествляется с представлением о прекрасном в музыке.

По мере становления и развития музыкального сознания слух постепенно преодолевает эту застывающую «настройку» и приобщается к новым стилистическим явлениям, обычно — через произведения композиторов-романтиков (Шуберт, Шуман, Шопен). Это приобщение приводит к радикальным изменениям представлений о свойствах мелодики, ее ладовых особенностях (идущих от национальных песенных истоков), о гармонии, системе модуляций и закономерностях метроритма, — иных и более сложных; весь этот комплекс представлений стабилизируется, наступая новое привыкание.

Любовь к Баху нередко приходит с большим запозданием (как это произошло и в самой истории музыки). Много времени, пытливого изучения требуется музыканту, чтобы разглядеть за прелюдиями, инвенциями, вариациями, фантазиями, фугами Баха грандиозные философские обобщения, новые синтезы эпох и стилей, приближающиеся к современности и становящиеся неотъемлемым «составляющим» этой современности. Что же касается музыки XX века, то нередко она входит в актив музыканта со значительным опозданием.

Эта наиболее распространенная из возможных последовательностей формирования

профессионального слуха музыканта во многом обусловлена программными требованиями и практикой начального и среднего звеньев музыкального образования. Здесь, однако, намечаются качественные изменения. Заметную лепту в решение этой методической проблемы вносят сторонники включения современной музыки с первых шагов обучения. Тем не менее было бы большой ошибкой считать, что если юный музыкант играет на своем инструменте пьесу современного композитора, то он осознанно владеет выразительными средствами современной музыки, ее стилистикой, или способен чисто интонировать современную мелодику.

Часть II данного выпуска нацелена именно на преодоление трудностей, возникающих на пути «перестройки слуха» (Асафьев) современного музыканта и слушателя.

Обращаясь к проблемам слухового освоения современной музыки (прежде всего ее мелодики), важно подчеркнуть, что если привыкание к новому стилю всегда требует активных усилий слуха, то в случае с современной музыкой речь должна идти не только о привыкании, о преодолении инерции восприятия и памяти, а о коренной перестройке слухового сознания.

Ныне педагог не может с той же исчерпывающей полнотой, как это имело место в отношении традиционных стилей, указать ученикам, в каких звукорядах и ладах сочиняется современная музыка: привычные для Баха, классицизма, романтизма лады мажора и минора при всех модально-функциональных вариантах уже не могут принять на себя роль норматива. Композиторы, каждый по-своему (буквально «на свой лад»), развертывают ладотональную панораму произведения, ищут свои пути ладоразвития, руководствуясь

(порой интуитивно) всеобщим для современного композиторского мышления соображением о необходимости преодолеть ладовую инерцию классического восьмиступенного мажоро-минора. Происходит ломка привычных структур языка, форм, ритма, инструментария, всей системы взаимоотношений гармонии, мелодики, полифонии. Жизнь вместе с тем показала, что если композитор, отыскивая пути формирования своих творческих замыслов, отрывается от всех музыкальных традиций, от народных песенных корней — его новации в лучшем случае обречены на судьбу быстро гаснущего фейерверка.

Чтобы продемонстрировать признаки «феномена современности» в музыке и привить навыки, необходимые для преодоления слуховой инерции, мы используем тщательно отобранные образцы из неоспоримо достой-

ных произведений нашего музыкального сегодня.

Мы остановимся на рекомендациях приемов, которыми должен овладеть музыкант, чтобы свободно ориентироваться в современной музыке: он должен уметь слышать в ней не только те свойства, которые разрушают привычные и «обжитые» черты классической ладотональной системы, но и те, что фундаментализируют новый стиль как систему выразительных средств, расширяют и умножают ресурсы ладотональности, сохраняя все, что может быть органически освоено в этой новой системе из нестареющих и неумирающих выразительных элементов традиционной музыки. Надо понять закономерности, по которым современная музыка сплавляет все эти средства в качественно новую, эстетически полноценную систему.

А. ПРЕОДОЛЕНИЕ ЛАДОВОЙ ИНЕРЦИИ

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Обращаясь к микроанализу мелодики, будем отмечать признаки, в которых с особой характерностью проявляется закономерность преодоления инерции ладотональности, требующая применения разнообразных приемов слуховой адаптации. Для этого, как уже указывалось, наиболее целесообразно использовать небольшие, легко обозримые образцы, отобранные для музыкального диктанта, в которых сконцентрированы стилистические особенности современной мелодики.

Значительную часть музыкального материала раздела составляют примеры с ясно выявленной ладотональностью, внутри которой происходят различные ладовые метаморфозы. К ним примыкает группа примеров, в которых слух ориентируется четко заявляющим о себе опорным тоном (или тонами), организующим этапы ладостановления. Другую группу составляют примеры с нечетко выявленным или отсутствующим тональным центром (последних — единицы). Примеры первой группы вначале обычно не выходят из рамок традиционных норм мелодики мажоро-минора, и лишь в процессе разворачивания включают характерные обороты и последования, которые ясно говорят об их принадлежности к музыке XX века.

Один из распространенных приемов состоит в *смещении (сдвиге) на малую секунду* вверх или вниз вводнотонно-нацеленного звука (против тяготения) с последующим закреплением смещения ходом на кварту или квинту. Эти сдвиги приводят к появлению внутри-

ладовых модуляций, к временной тоникальности одновысотных, однотерцовых (и других) тональных опор или окончательному смещению самой тоники (см. ниже комментарии к прим. 127—129 и др.).

Сквозным, стержневым интервалом в развитии мелодии часто становится *трисон*. Он выявляется нередко и в тональном соотношении двух построений, и между конечным тоном одного и начальным — другого раздела формы¹ (см. прим. 130, 132, 133, 136, 137, 144—146, 166 и др.). Трисоновый ход в мелодии тоже, как правило, приводит к смещению ладовой опоры. И непосредственное полутоновое смещение, и ход на трисон, приводящий к тональному сдвигу, в равной мере требуют крепких навыков преодоления полутона — тоном и тона — полутон, умения точно интонировать эти интервалы в восходящем и нисходящем движении. Педагогу надлежит проверить и освежить практические навыки, усвоенные учащимися при овладении «вводнотонными» ситуациями и интонировании интервалов («как бы вне лада») вверх и вниз от любого тона (I и II вып. Учебника).

Примечательным явлением современной мелодики следует признать *движение по контурам аккордов*, сформировавшихся в классической гармонической системе, однако поме-

¹ Таким трисоновым броском удивил современников великий Глинка, перейдя в «Марше Черномора» от тоники *фа* средней части к повтору (*da saro*) первой части (*си*).

щенных в такое окружение, которое начисто лишает их свойственных им в той системе функций: движение по малому мажорному септаккорду, адекватному в структурном отношении доминантсептаккорду, или по малому минорному септаккорду не вызывают никаких ассоциаций с доминантой или субдоминантой. Они не узнаются в окружении иностилистических оборотов, насыщенных элементами-приемами преодоления ладовой инерции (160, 222, 230, 239, 252, 339, 377). Попутно отметим нередкое совмещение в одних и тех же примерах вполне действенных вводно-тонных ситуаций и нарушений норм вводно-тонных тяготений: последние, естественно, еще выпуклее выделяются на фоне первых (146).

В условиях общей устойчивости тональной ситуации типичны *полутоновые колебания одной и той же ступени* (ми-бемоль — ми, ре-диез — ре и т. п.), часто сосредоточенные вокруг терцового тона тонического трезвучия и являющиеся своего рода осью ладостановления (140). В неясной ладотональной ситуации такой «раздвоенный» сквозной тон служит основным опорным ориентиром, поддерживающим устойчивость интонирования.

Для современной мелодики чрезвычайно типичны *широкие внутриоктавные интервалы* — большая септима и, в особенности, ее энгармонический эквивалент — уменьшенная октава (147, 148, 178 и др.). Отыскивая б. 7 от данного тона, слух находит «вводный тон» к его октавному повторению; слуховая установка на интонирование ум. 8 должна быть иной: исходный тон мысленно смещается на его вариант, которых затем переносится в нужный регистр. Эта операция несет в себе значительный динамический заряд («катализатор» движения), чреватый серьезными последствиями в общей тенденции к сдвигу, смещению в процессе ладостановления (на уровне целых микроучастков мелодии, а не отдельных звуков).

Тенденция к применению широких мелодических ходов нашла свое завершение в *сверхоктавных (составных) интервалах* — ноне, дециме и других. Эти интервалы, более доступные инструменту (163, 167—169, 174, 176, 177, 180), проникают и в вокальную мелодику, требуя от вокалиста умения, сходного с йодлированием тирольцев, — навыка регистровой «переброски» голоса в другую тесситуру (170, 172, 173, 175, 179). При слушании такого диктанта происходит невольная рефлексорная перестройка как голосовых связок, так и контролирующего слуха. Отыскивать внутренним слухом вершину (или основание — в зависимости от направления движения) сверхоктавного интервала можно, как и

в случае с б. 7 — ум. 8, двумя способами: либо «пристраивая» искомый тон к октавному повтору исходного (тогда функция его в движении мелодии в сущности нейтральна), либо переносом уже проинтонированного внутренним слухом соответствующего простого интервала (секунды, терции и т. д.) в другой регистр. В последнем случае, несомненно связанном с большим «сопротивлением» материала (из-за звуковысотной зыбкости опоры), динамизирующая функция сверхоктавного интервала будет более интенсивной. В ряде случаев сверхоктавный интервал сам становится сквозным, «настраивающим» перспективу интонирования (180).

Одним из факторов преодоления инерции в современной музыке служит *восходящее движение по бемольному и нисходящее по диэзному звукорядам*. Образцы преодоления подобной инерции дал уже, в сущности, Бах, например, в противосложении к теме доминантной фуги (ХТК 1), где ниспадающая гамма движется по тонам повышенных ступеней мелодического минора, в школьном представлении непременно связанных с восходящим движением. Подобные нарушения инерции в гаммообразных последованиях неоднократно встретятся в отрывках из музыкальных произведений (132, 150, 153 и др.), а также в типизированных этюдах-упражнениях, предпосланных им (см. стр. 78, 79: б, в).

Рассмотрим теперь эти общие положения на ряде конкретных примеров.

Пример 126. Первый четырехтакт ничем не тревожит наш привычный к народному мелосу слух. В следующих трех тактах мелодия сдвигается с ре-мажорного арпеджио на си-бемоль-мажорное, затем на фа-диез-мажорное трезвучие и — как ни в чем не бывало — канцонирует на тонике основного Ре мажора. Слух воспринимает эти терцовые смещения не как модуляции, а как красочные пятна в расширенном Ре мажоре. На трезвучиях, выписанных после примера, следует «рассмотреть» любопытное свойство взаимозаменяемости диэзов и бемолей: движение от *си-бемоля* к *фа-диезу* воспринимается как большая терция, а не уменьшенная кварта. В ситуации ладообразования, при которой вводно-тонность нейтрализована, два звука этого интервала не проявляют разнонаправленных тяготений, как это было бы неизбежно в традиционных ладах мажора и минора.

Пример 127. Квадратной скобкой отмечены такты, в которых До мажор сдвигается на до-диез минор, а также тот мелодический ход, который (как ни в чем не бывало) резко возвращает мелодию в исходную тональность. В этой мелодии мы видим образец

мелодической инициативы, приводящей в известной гармонической ситуации «однотерцовых трезвучий». В гармоническом анализе нередко игнорируется тот факт, что первопричиной характерной гармонии, как в данном случае, является мелодия.

В пункте сдвига (смещения) надо четко и уверенно преодолеть слуховой след от мелодического оборота *ми — фа — ми* первого построения и услышать (внутренне проинтонировать) новый оборот *ми — фа-диез — ми*, вытесняющий прежний: он и направит дальнейшее мелодическое движение в сферу до-диез минора. Решает умение четко петь и слышать большую секунду не в инерции движения по гамме, а от любого тона, преодолевая ожидаемую малую секунду.

Пример 128. Посмотрим на 6-й такт, над которым выставлена «предупреждающая» скобка: *фа-диез*, вполне «свой» в тональности си минор, резко смещается на *фа-бикар*, и мелодия уверенно опускается на квинту, устанавливая временную тоникальность Си-бемоль мажора. Аккордовая схема, приведенная после примера, раскрывает «тональный разворот» этой мелодии, обрисовывающей в своем движении контуры си минора, однотерцового Си-бемоль мажора и одноименного Си мажора.

Для четкого восприятия и чистого интонирования этого примера (ведь каждый диктант должен быть до записи внутренние спет, а после записи — и вслух) важны навыки преодоления (снятия) вводного тона *фа-диез — фа-бикар* и твердое владение интервалами — в данном случае интервалом нисходящей квинты, устанавливающей тоникальность нижнего тона (так же, как восходящая кварта вводит элемент тоникальности верхнего тона). Вот здесь-то и необходимо умение интонировать интервалы от любого тона («как бы вне лада»), в их действенной, активной форме, диктующей ладотональную ситуацию.

Пример 129. Наиболее характерным звеном этой мелодии следует признать сопоставление эффектно кадансирующих соседних арпеджированных трезвучий *Ля-бемоль мажора* и *Ля мажора* и заключительное («как ни в чем не бывало») кадансирование в основном *Соль мажоре*. В трех последних тактах нетрудно проследить сдвиг начальных тонов (*ля-бемоль — ля-бикар*) с последующим квартовым шагом к доминанте *Соль мажора*. Само по себе *ля-бемоль-мажорное* трезвучие не нововость для *Соль мажора* (вторая низкая): необычным, характерным является его сочетание с альтерированной II³ ступенью, сдвигающейся в тонику. Неожиданно вторгается «тоникальная» восходящая кварта (*си-бемоль —*

ми-бемоль) в т. 12. Как видим, смещение, которое встретилось в предыдущем примсре (на полтона вниз и спуск на квинту), здесь нашло свое зеркальное повторение (сдвиг на полтона вверх и восходящий ход на кварту). Принципиально в обоих случаях применен один и тот же прием ладообразования.

Пример 130. Здесь привлекают внимание два момента: сопоставление тональностей в интервале тритона (такое сопоставление можно встретить в современной музыке не только в последовательном изложении, но и в одновременном — как политональное образование) и характерный для мелодики Прокофьева, а вслед за ним и для многих современных композиторов, ход на сверхоктавный интервал (в данном случае — на нону). Сверхоктавные интервалы мы обнаружим в прим. 166—170 и др.

Пример 133 представляет собой тему побочной партии. Мелодический рельеф ее каданса демонстративно сопоставляет тоны *до* (тоника до минора) и *фа-диез* (доминанта си минора). Поскольку главная партия части (прим. 132) в до миноре, тритон в кадансе соотносит на расстоянии эти две мелодии-темы («арка» по Асафьеву).

Пример 135. Звуки *фа-диез* и *ля* (тт. 6 и 7) намечают *фа-диез-минорную* ситуацию, а сталкивающиеся (тт. 8—9) «диезная» квинта и «бикарная» кварта осознаются как интервалы, полноценно представляющие однотерцовые тональности (*фа-диез минор* и *Фа мажор*); чистое интонирование колоритного смещения *до-диез — до-бикар* потребует хорошего владения техникой «преодоления».

Пример 145. Резкие визгливые скачки на ув. 4 и б. 7 повышенно экспрессивных кадансов этой примечательной мелодии образуют важные слагаемые характеристик, привычно ассоциируемых с типичными чертами мелодики современных композиторов.

Пример 146. Здесь примечательны следующие друг за другом скачки на квинту вниз, чистую и увеличенную кварту вверх, заполняющие интервал большой септимы; хроматизм «на расстоянии» (тт. 4—6) и связанное с ним тональное сопоставление (*До — ми — ре*); смещающийся ход *соль — соль-бемоль* в конце мелодии вместо ожидаемого традиционного *фа-диеза*. В этом последнем штрихе сказывается замеченная А. Должанским склонность Шостаковича к «оминориванию» минора (здесь понижение IV ступени ре минора «внутри» основной тональности *Фа мажора*) — в совокупности с пониженной V ступенью, взятой ходом на интервал тритона, и с неожиданными в данном контексте вводными прилегающими (тт. 4 и 5, секвенции с триолями),

мы получим характерную для композитора-психолога, поразительную по тонкости, остроумию, игривости гамму «настроений» на сжатом музыкальном пространстве.

Пример 150. Начало мелодии, отличающейся напевностью, демонстрирует уверенное движение по основным контурам единой параллельно-переменной ладотональности (Ля-бемоль — фа, фа — Ля-бемоль), так свойственной русскому мелосу. Но уже на грани 3-го и 4-го тактов появляется неожиданная (октавой выше) вопрошающая неустойчивая интонация *ля-бемоль — соль* и долгое *си-бемоль*. Слух оживляется и уже готов к чудесам прокофьевской мелодики, которые и в самом деле обрушиваются каскадом в 6—8-м тактах: пунктирная фигура с увеличенной секундой, устремленная к вершине мелодии (*фа*) сменяется широким ниспадающим ходом на ум. 9 (*фа*² — *ми-диез*¹). Поражает тонкий колорит в среднем разделе мелодии: если бы вместо ум. 9 автор прямолинейно включил интервал октавы (*фа*² — *фа*¹), все очарование этих ажурных изгибов исчезло бы без следа. Далее отметим характернейшую для композитора взаимозаменяемость диезов и бемолей (пунктирная фигура в начале 6-го такта несомненно перекликается с ум. 2 в предыдущем такте, но совершенно отлична от нее в интонационном отношении — здесь м. 3 и вместо вводного тона *ми-бекар* → *фа* здесь сдвиг *ля — ля-диез*). Наконец, опуская носящую характер «вызова» замену естественной для основной тональности нисходящей м. 7 *си-бемоль — до* интервалом *ля-диез — си-диез*, подчеркнем нисходящее движение по диезному звукоряду в предпоследнем такте и резкий поворот («как ни в чем не бывало») в Ля-бемоль мажор.

Пример 151. Мелодия четко делится на два предложения, из которых первое (вполне «функционально») задерживается на доминанте, второе — на тонике Ля мажора. И здесь, как в предыдущем примере, отметим роль единого параллельно-переменного ладотонального организма (начальные мелодические обороты мелодии экспонированы в тональности «спутнике» — *фа-диез* миноре). Во вторых тактах обоих предложений мы обнаруживаем типичное «оседание» *си-диеза* (вводнотонного к доминанте *фа-диез* минора) на *си-бекар* (в противоположном направлении!) — яркий пример преодоления ладовой инерции! Столь же примечательно бемольное вторжение в диезную ситуацию — сдвиг на *ми-бемоль*, подкрепление его временной тональностью нижней квартой (*си-бемоль*) и резкое возвращение в тонику Ля мажора, отстоящую от *ми-бемоля* на тритон.

Пример 163. В этой мелодии сконденсированы многие характерные черты современного мелоса. Вот некоторые ее особенности: впечатляет своей вескостью и важностью первый тон *до* (VI ступень): опускаемый здесь фигурированный аккорд сопровождения обрисовывает ми-минорное тоническое трезвучие, вслед за которым на тоне *до-диез* строится квартсекстаккорд тритонового (к тону *до*) *Фа-диез* мажора; во 2-м такте терция *фа-диез — ля-диез* смещается на полтона вниз, обрисовывая тонику *Фа* мажора (II низкая в ми миноре); в 3-м такте два квартовых шага в одном направлении захватывают *си-бемоль* в его двойной (переменной) функции: как субдоминанты в уже включенном ранее *Фа* мажоре и как пониженной V ступени в ми миноре (основной тональности); в 5-м такте чрезвычайно типичны полутоновые смещения, избегающие ситуации вводнотонности: *фа-диез — фа-бекар — фа-диез* (две увеличенные примы!), замещающие естественный в этом пункте *ми-диез*. Композитор нарочито объединяет в одной теме различные приемы избегания вводнотонных ситуаций, сопоставляя их с традиционным диатоническим полутоном (тт. 7—8: *фа-бемоль — ми-бемоль*). Дважды повторенный восходящий ход *ми-бемоль — ля-бемоль* образует временную тональность *ля-бемоля*. Закономерность сочетания этих приемов подтверждается появлением нисходящего движения мелодии по костяку «честного» доминантсептаккорда (т. 9); слух, однако, не воспринимает этот мелодический спуск в том функциональном значении, которое несомненно было бы свойственно ему в обычной классической ладотональной ситуации (*V₇ → re*). Здесь он воспринимается иначе, звучит свежо и незнакомо... Мы еще встретимся с этими удивительными метаморфозами, прозорливо подмеченными Б. Асафьевым, отмечавшим, что еще ценнее и труднее, чем изобрести новое, необычное созвучие — умение поместить традиционный аккорд в такое окружение, которое придало бы ему совершенно неожиданный облик (мы не цитируем Асафьева, но смысл сказанного передан точно)¹. Заканчивая микророборз этой мелодии, укажем на сдвиг (т. 10) тона *ля* на *ля-диез* (вместо *си-бемоля* — пониженной квинты в ми миноре): и здесь, как видим, вводнотонная ситуация

¹ Сам Д. Шостакович писал по этому поводу: «...смысл подлинного, а не формального новаторства заключается в том, чтобы суметь несложными, ясными выразительными средствами, не боясь простых трезвучий и „традиционных“ мелодических оборотов, передать новые образы, живые чувства...» (Д. Д. Шостакович. «По пути реализма и народности». «Советская музыка», 1952, № 11).

(ля — си-бемоль) заменена смещением-сдвигом тона на его дизизный «вариант».

Появление приема избегания (преодоления) вводного тона как признака фермента нового языка послужило причиной включения в раздел музыкального диктанта примера из Скрябина (143): повторение тона *си* сперва с бекаром, затем с бемолем и вновь с бекаром (т. 10) вносит в пример с его «добропорядочным» в ладотональном отношении до минором стилистически и интонационно «чуждую» деталь (см. аналогичный интонационный ход в прим. 210, тт. 4—7). Вполне вероятно, что у некоторых из студентов под влиянием общего мелодического строя в записи все же объявится традиционный вводнотонный *ля-диз*. Напомним в этой связи, что не только в данном конкретном случае, но и во многих других, когда слуховое сознание еще не привыкло ко всем приемам преодоления «сопротивления материала» и структуры классической формы, используемым современными композиторами, педагог приходит на помощь и разъясняет новые закономерности, к которым он обязан приобщить слух современного музыканта.

Пример 167. В этой мелодии, помимо широкого хода на нону и возвращения в исходную тональность («как ни в чем не бывало»), отметим неожиданное вторжение в тональность Си-бемоль мажора большого отрезка ре-мажорного звукоряда. Преодоление ладовой инерции основной тональности потребует четкого интонирования последовательности больших секунд (т. 4), резко уводящих мелодию от инертного движения по диатоническим тонам *ми-бемоль — фа*, которым полагалось бы быть в этом месте звукоряда, если бы не энергия преодоления...

Пример 170. Впечатляющий по простоте и яркости пример с большими (более октавы) интервальными ходами мелодии в обоих направлениях. Возвышенно и драматично звучат восходящие децимы и нисходящие ноны. Подавляет властность и трагизм смены нисходящей малой ноны (*до¹ — си-бекар*) на большую (*до¹ — си-бемоль*). Нельзя не заметить замену ключевого знака *до-бемоль* (вводный тон!) на *си-бекар*: важен сдвиг-смещение...

Обратим внимание на примеры из Р. Штрауса (174, 177), по праву занявшие место среди образцов мелодики современного стиля¹. В обоих случаях мелодическая линия

как бы «рисует» ярко-театральный облик героя. Отличная композиторская находка — тема Макбета, контуры которой со скачками на дуодециму вверх и последующим падением вершины на б. 7 вниз дают «зримую» проекцию образа. В этом же примере мы обнаруживаем уже знакомый по прежним наблюдениям сдвиг-смещение (*си-бемоль — си-бекар*). Столь же знакомыми следует признать нисходящий скачок на б. 9 и смещение *ля-бемоль — ля-бекар* в примере 177.

До сих пор наши наблюдения относились к мелодике, в которой наличие тонального начала, тональной опоры, тонального центра и перспективы не вызывало сомнений. Часто, как мы видели, начало мелодии настраивает на определенную реминисценцию, на предожидание очень мирных и «милых», но для нашего современного слуха скучноватых событий в дальнейшем ходе мелодического развития. Вторгающиеся новые неожиданные элементы поначалу кажутся агрессивно-разрушительными, а под конец удивительным образом укладываются в разветвляющуюся по-новому расширенную сферу обогащенной ладотональности. Сколько острого, свежего, нередко обаятельного привносят с собой эти элементы языка, вызванные к жизни новым содержанием музыки!

Однако в музыкальный диктант, как, впрочем, и в некоторые дальнейшие разделы этого выпуска, включен ряд примеров, в которых тональность не лежит на поверхности, а иной раз не обнаруживается даже при большом старании. В этих (единичных) случаях завуалированность или отсутствие ясной ладотональности применены вполне сознательно, нарочито, и связываются с капризностью, неустойчивостью, неуловимостью или надломленностью литературного прообраза (см. прим. 171, 173, 175).

В других мелодиях неопределенная ладотональная ситуация не связана непосредственно с характеристичностью образа, а отражает общую опосредованную эмоциональную атмосферу, зыбкость звуко-пространственных ассоциаций, только и способных адекватно передать происходящие события. Однако и в этих (как бы внетональных в привычном смысле) примерах интонационная драматургия, при всей своей сложности, разветвляется на основе художественного замысла, логической организации формы, фразировки, дыхания, способствующих ее осмысленному восприятию и эстетическому освоению.

Остановимся, наконец, на примерах, в которых композиторы применяют систему рядов неповторяемых тонов в отдельных фрагментах

¹ Когда речь идет о современной мелодике, нами неоднократно применяется термин «стиль». Разумеется, его следует здесь воспринимать в широком смысле слова, и автор не претендует на научно-обоснованное толкование столь спорного не только в музыкознании, но в искусствоведении в целом термина.

своих сочинений (их не обязательно должно быть 12, «серия» может быть и неполной — в 10, 11 тонов). При отборе образцов этой стилистической категории нами руководил важнейший эстетический принцип: последовательность неповторяемых тонов должна применяться только в тех обязательных условиях, когда она выполняет художественную задачу (соответствует психологической, сценической, изобразительной функции образа), но ни в коем случае не заменяет самого метода композиторского мышления (его «архитектонической» способности по Римскому-Корсакову), не является случайным «набором», как в игрушечном калейдоскопе. Будучи применен в нужном месте, с ясной художественной целью, ряд неповторяющихся тонов является одним из характерных составляющих современной стилистики. В этих примерах проявляются разные формы преодоления ладовой инерции. Такие удачные случаи мы находим в тематизме Шостаковича (154), Арапова (393), Тищенко (173), Рети (153) и некоторых других авторов. В одном из этюдов, предпосланных нотным образцам этого раздела, автор учебника попытался использовать полную серию (12 тонов) в последовании сменяющих друг друга кварт, сочетающихся приемом сдвига-смещения и в то же время сохраняющих достаточный «запас» музыкальной выразительности (этюд «д»).

В примере 173 мелодия, по-видимому, как раз следует принципу серийности. Однако общая перспектива нисходящего движения от верхнего тона *соль-бемоль* к его нижней октаве с разномысловыми задержаниями при скрытом двухголосии (прослушивается верхний рельеф: *соль-бемоль* — *фа* — *ми-бемоль* — *ре-бемоль*) выявляет очертания, качественно отличающие эту фразу от механического нанизывания интервалов на «нитку» горизонтали. Однако дело этим не ограничивается. В ответной фразе (тт. 6—8, начиная с тона *до*) также применена последовательность неповторяющихся тонов (здесь их 11) в том же метроритмическом оформлении, что и в начале мелодии: задержанные крайние тоны обрамляют три триоли-секвенции. Такой внутренний «диалог» встречаемых фраз приводит к художественному результату, исключающему сомнения в продуманности и оправданности ладо-ритмической организации мелодии, в ее соответствии поэтическому прообразу.

Пример 179. Этот пример во многих отношениях весьма примечателен. Отметим частые тритоновые ходы, сопоставление увеличенных кварт с уменьшенными квинтами, переключение с бемольной сферы в первом предложении на преимущественно диезную — во вто-

ром. Теперь рассмотрим характерные особенности этой мелодии, определяющие ее индивидуальность, и вместе с тем удивительным образом сближающие ее с предшествующим примером (178). Обе мелодии начинаются в сходном ритме (но в контрастной динамике...) скандированием начальной ступени, служащей трамплином дальнейшего взлета на септиму с последующим ниспаданием (у Прокофьева — на ум. 8, у Онеггера — на м. 9). Несмотря на явные ритмо-интонационные совпадения и сходные черты в абрисе обеих мелодий, они демонстрируют разные проявления ряда общих примет современной стилистики (а не просто их зарождение и развитие в направлении усложнения, — хотя оба произведения разделяют 20 лет: концерт создан в 1921 г., симфония — в 1941). Если мелодия Прокофьева явно и определенно тональна — опорный тон ее, *си*, невзирая на «уводящие» дразнящие тираты возвращается («как ни в чем не бывало»), а кончается период на *ре* (побочной тонике), — то ладотональная ситуация мелодии Онеггера кажется расплывчатой, ускользающей (что не мешает яркой образной определенности отрывка). Скандированный исходный тон *ре* (прим. 179) не возвращается в первом предложении, а в начале второго подменяется *фа-диезом*, тут же сдвигающимся вверх на тритон; далее следует взлет на нону и — в том же направлении — ходы снова на ув. 4, м. 3 и еще м. 2 — к вершине *фа-диез* (немыслимое для традиционной мелодики нарушение правила «заполнения скачка!»); завершающий этап — низвержение уступами на две с половиной октавы, приводящее к *до-диезу*, подтверждающему, несмотря на все блуждания, опорность *фа-диеза* в начале второго предложения (в качестве его доминантового тона). И тут, если оглянуться на первое предложение, обнаружится то же интервальное сопряжение завершающего тона, (*ля*) с исходным (*ре*), вначале не обратившее на себя внимания. Оказывается, второе предложение только повторяет это тонико-доминантовое соотношение «опоясывающих» построение тонов секстой ниже. Выявление этой закономерности должно способствовать слуховому освоению примера.

Интервальные и регистровые «осложнения», помещенные в разделе музыкального диктанта для полноты обзора характерных явлений современной мелодики, были бы неуместны в следующем разделе (Сольфеджио), где интервалика ограничена требованием доступности вокальному интонированию (прежде всего тесситурой). Как уже указывалось ранее, примеры для сольфеджирования отбирались преимущественно из вокальных жан-

ров, и в первую очередь из сочинений советских композиторов¹.

Остановимся на системе технических упражнений, помогающих выработке навыков, необходимых для восприятия и интонирования современной сложнολадовой мелодики.

Наряду с работой над примерами II части настоящего выпуска следует настойчиво повторять упражнения, помещенные в Приложении к III выпуску (с. 180—188):

1) Петь от разных звуков звукоряды мелодических ладов в различных сочетаниях с октавными звукорядами классических ладов мажора и минора; следует старательно добиваться четкого переключения с одного звукоряда на другой при смене восходящих и нисходящих звукорядов.

2) Петь звукоряды пентатоники (ангемитонной и гемитонной) и цепочки больших и малых терций, перемежая их большими и малыми секундами.

3) От любого тона вверх и вниз петь кварты и квинты, выполняя задание с применением ситуаций преодоления вводного тона, подобных тем, что встретились в прокомментированных примерах 127 и 128 (у Шостаковича и Бартока): *соль — фа-диез — фа-бекар — си-бемоль* (вниз); *ре — ре-бемоль — ми-бемоль — ля-бемоль* (вверх). Нисходящая квинта или восходящая кварта, в особенности, если они интонированы со слабой доли к сильной, утверждают тоникальность последующего тона; подобные миграции тоникальности типичны в ситуациях преодоления вводного тона, как ее спутники.

4) Петь цепочки восходящих и нисходящих интервалов (тритон — большая септима — увеличенная секста), как показано в Приложении к выпуску III (с. 186, § 3, Г и Д).

5) К интонационным упражнениям из больших и малых септим добавив малые и большие ноны; на первых порах пение больших септим и интервала ноны будет внутренне опираться на чистую октаву. Все же навык следует довести до технического владения эти-

ми интервалами с минимальной поддержкой «промежуточной станции» (октавы).

6) От заданного тона петь любую установленную заранее последовательность разных интервалов (включая ув. 5, ум. 4, ув. 6, б. 7, ум. 8, ноны и децимы) по образцам, помещенным в III выпуске на с. 188 (§ 4); эти сложные задания заимствованы из учебника сольфеджио проф. Э. Сёни (Венгрия); другие ценные упражнения можно почерпнуть из публикации ее статьи¹.

7) Каждый музыкальный диктант дает педагогу возможность вычленить характерную «тон-ячейку» (термин Асафьева) и сделать ее строительным материалом самых разнообразных упражнений, вроде оборота *до — ре — ми — фа-диез — соль-диез* (вверх) и *до-диез* (вниз), устанавливающего тоникальность однотерцового к До мажору до-диез минора; вместе с кадансирующим добавлением оборота *до-диез — ре-диез — до-бекар — ре-бекар — до* вся последовательность воссоздает модель некоторых ладовых событий современной мелодики (см. прим. 127).

В дополнение предлагаем ряд этюдов, раскрывающих типичные случаи преодоления ладовой инерции в современной мелодике. Интонирование и четкое сольфеджирование наизусть этих (как и других аналогичных) этюдов будет хорошей подготовкой, способствующей восприятию, запоминанию, записи и интонационному освоению мелодических примеров из художественных произведений, помещенных в данном (и не только в нем!) разделе. Каждый этюд акцентирует одно-два из наиболее часто встречающихся в современной мелодике явлений: а) однотерцовые трезвучия, б) внутритональные сдвиги-смещения, в) противодвижение тематических элементов; восходящие бемольные и нисходящие диезные звукоряды, г) смещения, преодолевающие вводнотонные ситуации; вытеснение одних звукорядов другими, д) последовательность кварт в сложнολадовой системе, е) интервалы «как бы» вне лада, ж) однотерцовые и одновысотные мелодико-гармонические тональные структуры:



¹ Автор убежден, что сольфеджио — не просто «гимнастика слуха», а художественная «гимнастика», и только будучи таковым, оно может выполнить свою задачу дисциплины, воспитывающей слух, направляющей, формирующей эстетическое сознание учащихся.

¹ Э. Сёни. Дисциплина сольфеджио и ее роль в музыкальном воспитании. В сб.: Музыкальное воспитание в странах социализма Л., «Музыка», 1975.

в) Подвижно

г) Спокойно

д) Игриво

е) Решительно

ж) Медленно

В предыдущих выпусках Учебника и других изданиях автором были рекомендованы формы и методы организации музыкального диктанта, сохраняющие свою действенность и применительно к данному этапу работы. Особую актуальность приобретают устный диктант и слуховой анализ, предшествующие процессу записи. В тех случаях, когда сложность примера может вызвать чрезмерные затруднения, помимо наводящих вопросов и коллективного разбора трудной интонационно-ладовой или ритмической ситуации следует использовать форму ритмического диктанта. Напоминаем, что хорошей формой проверки запоминания услышанного учеником примера служит его игра на «немой клавиатуре», которую педагог корректирует или утверждает; «немой диалог» между педагогом и вызванным к роялю учеником не отвлекает внимания остальных от записи диктанта, требующей внутренней сосредоточенности. Когда диктант записан, педагог приглашает к роялю ученика, который, по его мнению (это всегда видно опытному педагогу), хорошо справился с работой, и просит его сыграть написанное, а остальных — сверить свои записи с исполняемым. Не исключено, что слушатели дружно отметят допущенные исполнителем ошибки — удобная для рациональной проверки педагогом всех учеников ситуация. Как показывает опыт, некоторые ученики боязливо, неохотно откликаются на при-

глашение педагога исполнить диктант вслух: они ощущают ответственность и понимают, что такое исполнение непременно должно быть выразительным, сохраняющим все нюансы темпа, динамики, артикуляции. Нужно добиваться, чтобы такой ученик, не снижая требовательности к себе, все смелее отзывался на зов педагога, все более уверенно закрепляя в памяти прослушанный отрывок и полнее раскрывая в занятиях по сольфеджио и диктанту свой музыкально-исполнительский потенциал. Наиболее подвинутые ученики и сами напрашиваются на вызов к роялю, и это служит хорошим стимулом для тех, кто отстает или не уверен в своих возможностях. Педагог, поощряя такую решимость, способствует созданию в группе творческой обстановки, активно формирующей музыкальные способности учащихся на пути их профессионализации. Все диктанты, записанные в черновой тетради на занятии, после их сверки переписываются в чистовую тетрадь — она постепенно превращается в хрестоматию, которую ученик долгие годы после ее заполнения может использовать как стимулятор памяти, как верное средство активизации слуха: только взглянув на начальный мотив, ученик мгновенно восстановит в памяти весь диктант, а значит, и все преодоленные когда-то и усвоенные трудности.

2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

126

Poco più sostenuto ♩ = 120

С. Прокофьев (Русская увертюра)

127

Allegretto

Д. Шостакович (Симфония № 8)

128

Allegro molto

Б. Барток (Концерт для скрипки с орк. № 2)

129

Presto

Д. Шостакович («Гамлет»)

130

Allegro moderato

С. Прокофьев (Квартет № 1)

mf espress. *tr* [fis-c]

131

Allegro fastoso (Poco più mosso) $\text{♩} = 116$

С. Прокофьев («Поручик Киже»)

p con grazia *tr* [D-As]

132

Presto

А. Райчев (Симфония № 2)

133

Presto

А. Райчев (Симфония № 2)

134

Moderato

С. Прокофьев («Война и мир»)

mf

135

Allegro molto, grazioso

Т. Макачинас (Поэма для камерного орк.)



136

Moderato

С. Прокофьев («Повесть о настоящем человеке»)



137

Allegro energico ♩ = 88—96

Ю. Юзелинас (Concerto grosso)



138

Allegro vivace

Б. Барток («Контрасты»)



139

Allegretto grazioso (♩) = 132

М. Рeger (Вариации и fuga для орк.)



140

Andante

С. Прокофьев («Ромео и Джульетта»)



141

Andante, molto espressivo

Я. Иванов (Симфония № 10)



142

Presto $\text{♩} = 96$

А. Онеггер (Соната для скрипки и ф-п. № 1)

143

Allegro $\text{♩} = 40, 48$
mysterieux, tragique

А. Скрябин (Симфония № 3)

144

Allegro moderato
(Meno mosso)

С. Прокофьев («Война и мир»)

145

Allegro $\text{♩} = 160$

Д. Шостакович («Катерина Измайлова»)

146

Allegretto

Д. Шостакович (Квартет № 3)

Adagio

Д. Шостакович (Квартет № 9)

espress.

p

f

p

Allegro moderato

Э. Сухонь (Фортепианный квартет)

poco espressivo

Lento

Э. Сухонь (Фортепианный квартет)

p

mf

Andante tranquillo

С. Прокофьев (Соната для ф-п. № 9)

p

Lento

Д. Шостакович (Квартет № 6)

p

Allegro

А. Роусторн (Багатель)

f

153 $\text{♩} = 84$

Р. Рети (Три аллегории для орк.)



154 **Allegretto**

Д. Шостакович (Квартет № 9)



155 **Moderato**

А. Мачавариани («Отелло»)



156 **Moderato maestoso**

И. Калныньш (Симфония № 2)



157 **Andante tranquillo** $\text{♩} = 60$

Ю. Юзелянас (Concerto grosso)



158

Allegretto ♩ = 100

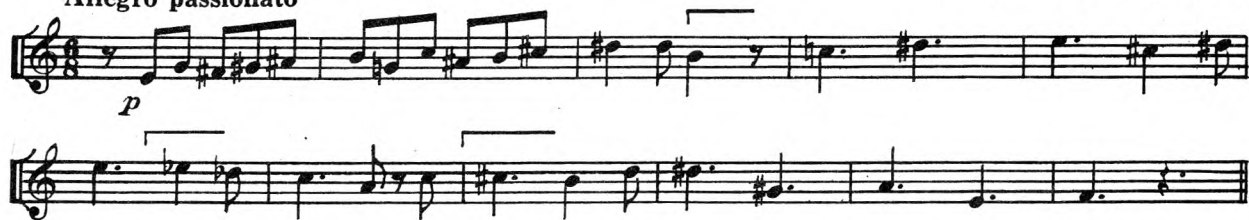
Д. Шостакович (Симфония № 15)



159

Allegro passionato

С. Прокофьев («Игрок»)



160

Moderato

И. Стравинский («Агон»)



161

Allegro con brio e sempre marcato ♩ = 160

Э. Тамберг (Балет-симфония)



162

Andante maestoso (Poco meno mosso)

Б. Лятошинский (Симфония № 3)



Moderato con moto

Д. Шостакович (Квартет № 3)

5 marcato

Allegro

Б. Барток (Музыка для струнных, ударных и челесты)

f *f piu*

Etwas ruhiger

[Спокойно]

А. Шёнберг («Просветленная ночь»)

p *dolce* *rit.* *a tempo*

Allegro giocoso

Б. Барток (Концерт для скрипки с орк. № 1)

167

Allegro giocoso

$$d = 72$$

С. Прокофьев (Симфония № 5)

Allegro giocoso $\text{♩} = 12$

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G-flat, F, and E-flat, then a half note D. This is followed by eighth notes C, B, A, and G, then eighth notes F, E, D, and C, then eighth notes B, A, G, and F, and finally a half note E. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It begins with an accent (>) over a quarter note G. This is followed by eighth notes F, E, D, and C, then eighth notes B, A, G, and F, then eighth notes E, D, C, and B, then a half note A, and finally a half note G. The system ends with a double bar line.

168

Allegro moderato (Meno mosso)

С. Прокофьев (Концерт для скрипки с орк. № 2)

Allegro moderato (Meno mosso)

p

tr (*b*)

169

Allegro marcato

$\text{♩} = 76 - 80$

А. Онеггер (Симфония № 3)

[illegible]

170

Sehr ruhig $\text{♩} = 84$ [Очень спокойно]

К. О р ф («Луна»)

Senf runig $\text{♩} = 84$ [Очень спокойно]

The musical score is written for three staves in bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked as $\text{♩} = 84$ and the mood is "Очень спокойно" (Very calmly). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

171

Adagio $\text{♩} = 76$

Д. Шостакович («Катерина Измайлова»)

Adagio $\text{♩} = 76$ Д. Шостакович («Катерина Измайлова»)

p legato dolce

172 **Allegretto scherzando**

А. Петров («Простые песни»)



173 **Allegro**

Б. Тищенко («Грустные песни»)



174 **Allegro, un poco maestoso**

Р. Штраус («Макбет»)



175 **Moderato** ♩ = 80

Д. Шостакович («Катерина Измайлова»)



176 **Медленно**

А. Брукнер (Симфония № 9)



177 **Спокойно**

Р. Штраус («Тиль Уленшпигель»)



178 **Allegro, ma non troppo**

С. Прокофьев (Концерт для ф-п. с орк. № 3)



179

Allegro $\text{♩} = 66$

А. Онеггер (Симфония № 2)



180

Lento

В. Цытович (Концерт для альта и камерного орк.)



3. СОЛЬФЕДЖИО

181

Lugubre, con moto

В. Салманов («Суха земля»)

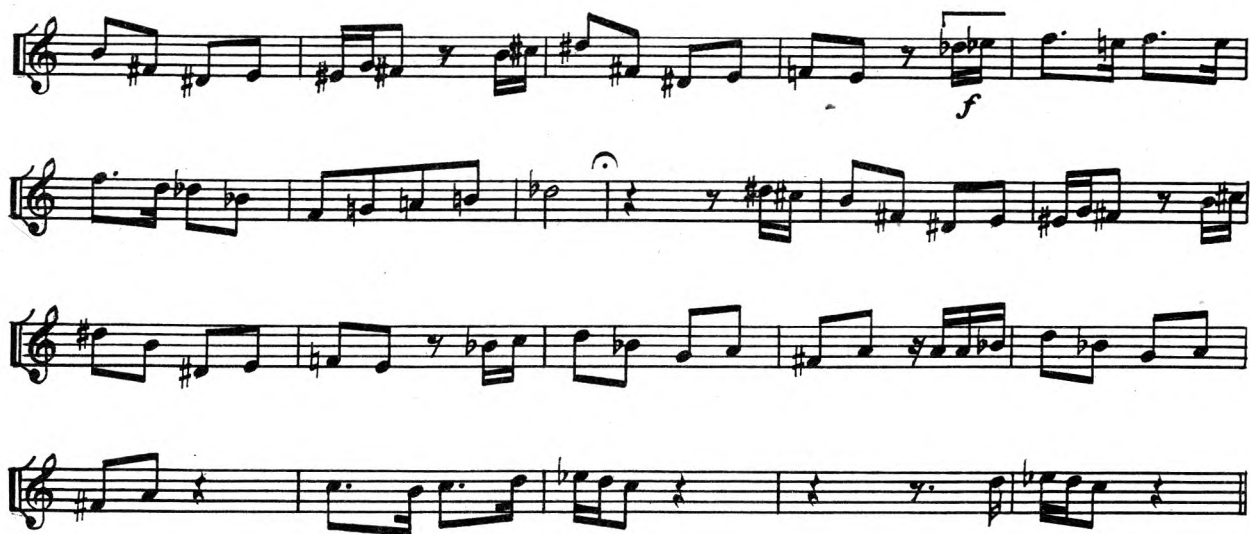


182

Allegretto $\text{♩} = 134$

Б. Тищенко (Четыре песни на сл. О. Дриза)





183

Andantino

С. Слонимский («Веселые песни»)

mp cantabile

mf

ten.

Presto ben ritmato, bruscamente

С. Слонимский («Песни вольницы»)

f feroce

Хо-ро-ша на-ша де-рев-ня, толь-ко у-ли-ца гряз-на, хо-ро-ши на-ши ре-бя-та, толь-ко сла-вуш-ка ху-да, сла-вуш-ка ху-да.

Andante

Б. Тищенко («Грустные песни»)

p

Ба-ю, ба-ю, ба-юш-ки, ба-юш-ки, ба-юш-ки-ба-ю. Нет ли ме-стеч-ка в ра-ю? Хоть на са-мом на кра-ю, при-ми-те На-стень-ку мо-ю!

Vivace

С. Слонимский («Веселые песни»)

p sempre staccato

Ба-ю, ба-ю, ба-юш-ки, ба-юш-ки, ба-юш-ки-ба-ю. Нет ли ме-стеч-ка в ра-ю? Хоть на са-мом на кра-ю, при-ми-те На-стень-ку мо-ю!

Andante sostenuto

А. Петров («Простые песни»)



188

Allegro giusto

А. Петров («Простые песни»)



189

Allegretto (♩ = 112)

Д. Шостакович (Шесть романсов для баса)



Moderato (♩ = 76)

p

p

p

Andante

p

Andante ♩ = 84

p

cresc.

Allegro (♩ = 216)

В. Гаврилин («Немецкая тетрадь»)

Да - ва - ли со - ве - ты и на - став - ле - нья и вы - ра -
 жа - ли сво - е вос - хи - ще - нье, го - во - ри - ли, чтоб
 толь - ко я по - до - ждал, каж - дый про - тек - ци - ю,
 каж - дый про - тек - ци - ю, каж - дый про - тек - ци - ю мне о -
 бе... мне о - бе - щал, мне о - бе - щал, мне
 о - бе - щал. Al Ta, та - та - та - та, та - та - та - та,
 та - та - та - та - та - та, та, та, та, та, та - та - та - та - та.

Andante

С. Прокофьев («Война и мир»)

Та - та - та - та - та - та, та, та, та, та, та - та - та - та - та.

Moderato (Poco allegretto)

Д. Шостакович (Симфония № 7)

Allegro sostenuto

С. Прокофьев (Пять стихотворений)

Più animato

Tempo I

Allegro

Я. Ряэс (Симфония № 5)

Appassionato molto

- Э. Тамберг (Балет-симфония)



199

Deciso ♩ = 126—132

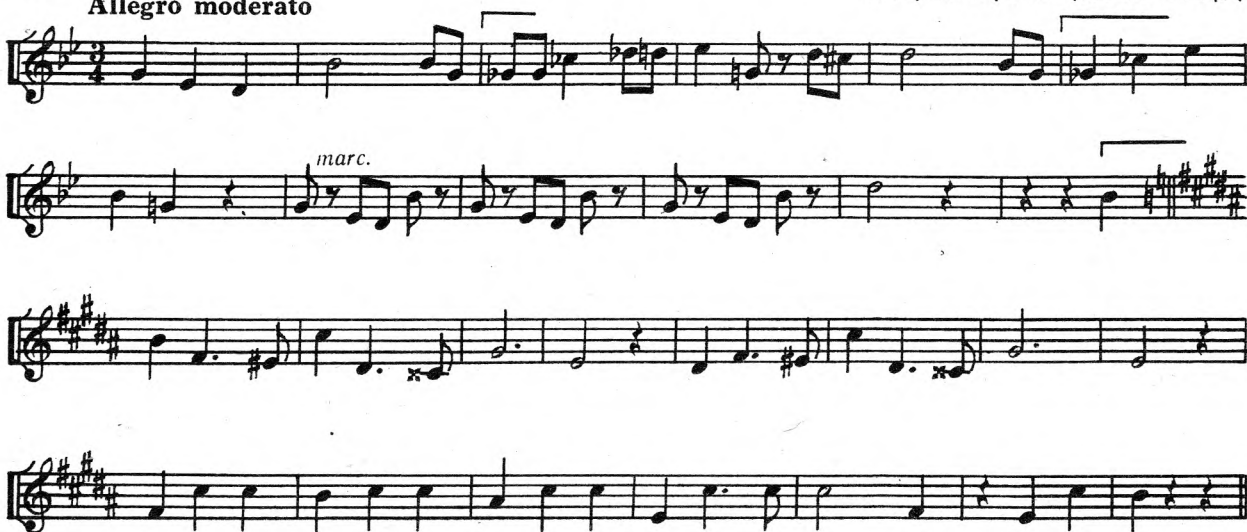
А. Пярт (Коллаж на тему ВАСН)



200

Allegro moderato

С. Прокофьев («Война и мир»)



p

Ны — ря — ет ме — сяц в об — ла — ках. По —
 — ра ло — жить — ся спать. Ди — тя ка — ча — я на ру — ках, по —
 — ет ти — хонь — ко мать: «У — сну — ли ла — сточ — ки дав —
 — но, дав — но, и лю — ди спят в до — мах. Лу — на гля — дит в тво —
 — е ок — но, на — шла те — бя, на — шла те — бя, на — шла впоть — мах, на —
 — шла те — бя впоть — мах. В са — ду де — ре — вья
 ше — ле — стят, и го — во — рят о — ни: «Сквор —
 — ча — та спят, гал — ча — та спят, и ты, ма — лыш, у — сни!»

f

(хор)

Э

Lento (♩ = 66)

Д. Шостакович (Шесть романсов для баса)

p espress.

cresc. *mf* *dim.* *p*

Moderato

Д. Шостакович (Квартет № 1)

p tenuto

cresc. *f* *dim.* *p*

Andante sostenuto

p

rit.

Allegretto moderato

p

mp

poco f

mf

p

pp poco

Andante

В. Тормис («Грустные минуты»)

p

mp

Molto adagio e sostenuto

Г. Свиридов (Восемь романсов на сл. М. Лермонтова)

p tenebroso

p

p molto ten. ed espr.

p

con passione

ten.

mp

p

ten.

Allegro agitato

f

Molto sostenuto
p

Tempo I
f

Molto sostenuto
p

Risoluto

Molto sostenuto
mf

Sostenuto
f

f

Andante

С. Слонимский («Виринея»)

p

rall.

mp

Allegro
f

rall.

Moderato
f

Allegro moderato

С. Слонимский («Виринея»)

mp

Più espressivo

mf

p

212

Умеренно

В. Тормис («Гамлетовские песни»)

mf

213

Adagio

Д. Шостакович (Симфония № 8)

p

cresc.

214

Allegro

Я. Ряэс (Концерт для скрипки и камерного орк.)

f

215

Andante tenero $\text{♩} = 56$

С. Прокофьев (Три романса на сл. А. Пушкина)

216

Andante meditativo $\text{♩} = 72$

С. Прокофьев (Три романса на сл. А. Пушкина)

217

Allegro con brio

Ю. Юзельнас (Концерт для органа, скрипки и струнного орк.)

218

Largo $\text{♩} = 92$

Д. Шостакович (Сюита для баса и ф.п. на сл. Микеланджело)

214 215 216 217 218

p *cresc.* *f* *mf*

dim. *cresc.* *f*

219 **Moderato** $\text{♩} = 76$

Д. Шостакович (Сюита для баса и ф-п. на сл. Микеланджело)

219 220 221 222 223

p espr. *cresc.* *f* *p*

cresc. *f*

220 **Allegro (Meno mosso)**

С. Прокофьев («Любовь к трем апельсинам»)

220 221 222 223 224

p *p* *mf* *f*

221 **Allegro moderato**
Lugubre

С. Прокофьев (Симфония № 6)

221 222 223 224 225

mf

Moderato

Д. Шостакович (Симфония № 10)

p *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *espress.* *f* *espress.* *dim.* *mf* *dim.* *p*

Adagio $\text{♩} = 80$

Д. Шостакович («Катерина Измайлова»)

Не _ лег _ ко по _ сле по _ че _ та да по _ кло _ нов
 пе _ ред су _ дом сто _ ять. Не _ лег _ ко по _ сле
 ра _ до _ стей и ласк спи _ ну под пле _ ти па _ ла _ ча под _ став _ лять.
 Не _ лег _ ко по _ сле пе _ рин пу _ хо _ вых на зем _ ле хо _ лод _ ной спать.
 Не _ лег _ ко по _ сле не _ ги и по _ ко _ я ты _ ся _ чи

верст ша_гать. Не_лег_ко, не_лег_ко. Но нет си_лы
вы_тер_петь из_ме_ну Сер_ге_я, ви_деть в каж_дом е_го взгля_де
не_на_висть, чу_ять в каж_дом сло_ве пре_зрень_е.
Вот э_то_го не мо_гу я вы_тер_петь.

224

Allegro ben ritmato

С. Слонимский («Лирические строфы»)

225

Andante ♩ = 69

Г. Свиридов («Из Шекспира»)

mp pesante

mp

Molto adagio ♩ = 44

p

Andante

Піù sostenuto ♩ = 60

Andante

f

mp

Allegretto $\text{♩} = 112$

Д. Шостакович (Сюита для баса и ф.п. на сл. Микеланджело)



Allegro (Meno mosso)

С. Прокофьев («Игрок»)



Andante assai (Meno mosso)

С. Прокофьев («Повесть о настоящем человеке»)



Lento, ma non troppo (Poco più mosso)

С. Прокофьев (Пять песен без слов)

Musical score for "Lento, ma non troppo (Poco più mosso)" by Sergei Prokofiev. The score consists of eight staves of music in 2/4 time, key of D major. It features various dynamics including piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and fortissimo (*f*), as well as markings like *dim.* and *Tempo I*. The music is characterized by Prokofiev's signature style with frequent sixteenth and thirty-second notes.

Andante con dolore

Я. Иванов (Симфония № 10)

Musical score for "Andante con dolore" by Yuri Ivanov. The score consists of five staves of music in 2/4 time, key of D minor. It features dynamics such as piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and fortissimo (*f*), along with a *sub. f* marking. The tempo is marked *Andante con dolore*.

Allegro moderato

С. Прокофьев («Война и мир»)

Musical score for Prokofiev's «Война и мир» (War and Peace), Allegro moderato. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff contains a triplet of eighth notes. The second staff also features a triplet. The third staff includes a tempo change to *Meno mosso* with a metronome marking of 69, a dynamic marking of *f* (forte), and a *rit.* (ritardando) marking. The fourth staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). The fifth and sixth staves continue the melodic line with various intervals and rests.

Moderato

Д. Шостакович (Симфония № 9)

Musical score for Shostakovich's Symphony No. 9, Moderato. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). The score features long, sweeping melodic lines with many ties across measures. The second staff includes a double bar line with repeat dots. The third staff continues the melodic development. The fourth staff has a double bar line with repeat dots. The fifth staff concludes the passage with a final note.

Allegretto ♩ = 116

Д. Шостакович (Квартет № 10)

p

p

Allegretto

М. Скорик (Гуцульский триптих)

Staccato

Р. Щедрин (Три сольфеджио для высокого голоса с ф-п.)

p ben articolato *sim.* *sim.*

Heiter [Весело]

Р. Штраус (Пять песен на стих. Ф. Рюккерта)

p *f* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Allegro vivace

Б. Барток (Румынский танец)

p *mf* *mf*

238 **Grave**

А. Райчев (Пьеса для ф-п.)



239 **Andante piacevole**

Б. Бриттен («На этом острове»)



240 **Allegro moderato**

П. Хиндемит (Восемь пьес)



241 **Allegro moderato ma energico**

О. Респики (Соната для скрипки и ф-п.)



f *p* *f* *p* *f* *p* *dolce* *p* *p*

mf *f* *p*

poco f *con forza* *f*

Tempo *legato* *p*

p **Più lento e tranquillo** *p*

Tempo I

244

Lento

3 dolce

Б. Бриттен («Очарование колыбельных»)

p

Allegretto

p

cresc. *poco allarg.* **Lento** *3* *p*

cresc. *cresc.* *p*

Moderato, ben ritmato

Б. Барток («Контрасты»)

p *cresc.* *mf*

246

Gemächlich heiter, ziemlich lebhaft
[Спокойно, ясно, довольно оживленно]

Р. Штраус («Постоянство»)

p *poco rit.* *etwas gemächlicher* [несколько спокойнее] *calando*

247

Allegro con brio

П. Стоянов (Концертино для скрипки с орк. № 2)

p dolce

Adagio

В. Мокраяц (Соната для скрипки и ф-п.)

Musical score for Adagio, measures 248-252. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of five staves. The first staff begins with a *mf* dynamic. The second staff features a triplet of eighth notes and a *mf* dynamic. The third staff includes a *cresc.* marking. The fourth staff has a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The fifth staff continues the melodic line.

Tempo de shimmy

Э. Кшенек («Джонни наигрывает»)

Musical score for Tempo de shimmy, measures 249-254. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score consists of six staves. The first staff begins with a *p* dynamic and a *f* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff includes a double bar line. The fourth staff has a double bar line and a first ending bracket. The fifth staff has a double bar line and a second ending bracket. The sixth staff continues the melodic line.

Più mosso

Three staves of musical notation for the piece "Più mosso" by Charles Ives. The first staff begins with a *mf* dynamic marking. The music features a continuous eighth-note pattern in the right hand, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. There are repeat signs and accents throughout the piece.

251

Con affetto

В. Новак («Напрасно»)

Four staves of musical notation for the piece "Con affetto" by Václav Novák. The first staff begins with a *f espress.* dynamic marking. The music is in a key with three flats (E-flat major/C minor) and 2/4 time. It features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The second staff ends with a *p* dynamic marking. The third staff has a *dolente* marking and a triplet of eighth notes. The fourth staff also ends with a *p* dynamic marking and has a long horizontal line below it.

252

Allegro vivace

Б. Барток (Сюита № 1)

Four staves of musical notation for the piece "Allegro vivace" by Béla Bartók. The first staff begins with a *f energico* dynamic marking. The music is in a key with two sharps (D major/B minor) and 2/4 time. It features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The second staff has a repeat sign. The third staff has a repeat sign and a long horizontal line above it. The fourth staff has a long horizontal line above it.

253

Presto

Б. Бриттен (Соната для виолончели и ф-п.)

p *mf* *dim.* *p*

254 **Lent, très large et piano**

[Медленно, очень широко и тихо]

Ф. Пуленк (Четыре ноктюрна для ф-п.)

p

255

Andantino semplice (in modo d'una canzone)

К. Шимановский (Струнный квартет № 1)

p dolcissimo *f* *p*

256

Adagio

А. Берг («Воццек»)

p *f* *mp* *p*

Lento

Б. Барток (Квартет № 1)

Lento

Three staves of musical notation. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) dynamic.

Andante

И. Стравинский («Жар-птица»)

Adagio

Б. Барток («Микрокосмос»)

The image shows the beginning of a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It consists of two staves of music in G major, 4/4 time. The first staff is a piano introduction marked 'p' and 'espress.', featuring a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins the main melody, marked 'poco cresc.' and 'dim.', with a similar rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

p *espress.*

poco cresc. *dim.*

mf *p espress.*
cresc. *mf* *sempre più*
p *smorzando*
tranquillo

260

Meno mosso

Б. Барток (Соната для скрипки и ф-п. № 2)

p *f*

261

Assez mouvemente [Довольно подвижно]

Д. Энеску (Соната для скрипки и ф-п. № 2)

cresc. *f*

262

Allegretto dolcemente mosso

А. Казелла (Сицилиана)

p espress. semplice *sempre molto piano*

Allegro

П. Рамовш (Ричеркар)

mf *tr*

Moderato

В. Шультес (Соната для скрипки и ф-п.)

p *cresc.* *dim.*

Lento espressivo

Р. Воан Уильямс (Симфония № 8)

p cantabile

Langsam [медленно]

П. Хиндемит (Пять пьес)

Poco meno vivo $\text{♩} = 116$

Б. Барток (Квартет № 1)

Musical score for 'Poco meno vivo' by Béla Bartók, measures 267-271. The score is written for a single melodic line in 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).
 The second system is marked 'Meno mosso $\text{♩} = 88$ '. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a *p semplice* (piano semplice) section, and ends with a *poco f* (poco forte) marking.
 The third system is marked 'Pesante' and begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a *poco* (poco) marking, and ends with a forte (*f*) marking.

Lento

Musical score for measures 268-269, marked **Lento**. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is common time (C). The score consists of four staves. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo). There is a triplet of eighth notes in measure 269.

269

Б. Барток (Квартет № 6)

Mesto

Musical score for measures 269-270, marked **Mesto**. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The score consists of two staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

270

В. Салманов (Соната для скрипки и ф-п. № 2)

Presto

Musical score for measures 270-273, marked **Presto**. The key signature has two sharps (F#, C#). The time signature is 2/4. The score consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages.

Б. ПРЕОДОЛЕНИЕ ИНЕРЦИИ МЕТРОРИТМА

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Нам уже приходилось подчеркнуто настаивать на необходимости усилить в методике сольфеджио внимание к вопросам ритмического воспитания. Считая хорошее владение ладо-ритмическими особенностями фольклора разных народных культур отличной подготовкой к выработке навыков преодоления инерции также и в сфере метроритма, в предыдущем выпуске¹ были даны некоторые рекомендации к тактированию размера и доли, указан прием преодоления расшатывающего воздействия изолированных ритмических «единиц», встречающихся, например, в фольклоре Болгарии, или (как специальный прием) в ритмической системе Мессиана (см. вып. IV, прим. 318). Не отвергая известной помощи, оказываемой в деле ритмического воспитания приемами «тактирования», следует признать их недостаточными для полноценного выполнения задач, выдвигаемых перед музыкантом сложными метроритмическими структурами современной мелодики и фактуры в целом. Необходимы такие действенные приемы развития чувства ритма, которые более активно вовлекут в орбиту ритмического воспитания физическое ощущение ритмической пульсации, регулярной или нерегулярной акцентности, и тем самым позволят преодолевать традиционные закономерности метроритма, в которых решающим образом превалировали неизменность метра, регулярность и симметричность ритмических структур (в том числе и структур «высшего порядка» — фраз, предложений, периодов).

Два основных фактора мелодики — лад и ритм — неразрывны и взаимосвязаны, и в обоих проявляются современные тенденции, вызывающие необходимость перестройки, преодоления инерции. И в сфере метроритма фольклор разных народов, вступивших между собой в неведомые ранее тесные и всесторонние контакты, если его не приглаживать и не прилаживать под привычный стандарт, а включать в музыкальную ткань, тоже выполняет подлинно обновляющие функции. Он, в частности, позволяет содержательным стилям современной музыки в ее лучших образцах утверждать уже в наши дни новые «классические» закономерности, формирующие новые традиции и влекущие за собой новую инерцию...

В этом разделе собраны примеры, в которых специфические особенности метроритма

центрированы. Они позволяют произвести классификацию наиболее распространенных явлений.

Предварительно отметим, что для метроритмической ткани современной музыки не свойственно (как норма) развертывание множества разнородных длительностей, варьирование разных соотношений ритмических единиц внутри стабильного метра. Главные события качественно нового порядка происходят в сфере метра, точнее в отношениях между его дисциплинирующей функцией и стремлением пульсирующей ритмической единицы (так называемой «моры»¹) вырваться из рамок, устанавливаемых этой дисциплиной.

Зарождение конфликта в указанном направлении можно наблюдать уже в музыке классиков, в частности, в использовании гемимолы — вторжения двухдольных мотивов в трехдольный метр, как у Бетховена:



Прообраз гемимолы, как и многих других сложных явлений метроритма, мы находим в фольклоре, например, в чешском фурианте:



Как видим, к концу построений метр здесь все же вступает в свои права и «налаживает дисциплину»...

Можно констатировать, что одной из новых и специфических особенностей метроритма является все большая эмансипация ритмической пульсации от метрической сетки — вплоть до полного ее размытия, утери тактовой чертой какого-либо регулирующего значения. Расположив разные характерные явления метроритма в порядке нарастания указанной тенденции, получим следующую классификацию.

1. Переменные размеры: а) периодические (нередко «объявленные» при ключе, как в примере 296: $\frac{6}{8} + \frac{5}{8}$) и б) непериодические, свободные (с указанием при каждой смене размера, а иной раз, в последнее время все чаще — без всяких указаний, как в примере 316).

2. Необычные размеры (7-ми, 11-ти, 15-дольные) и несимметричные структуры таких размеров, как $\frac{8}{8} = \frac{3+1+4}{8}$, или $\frac{3+3+2}{8}$ (см. прим. 304).

¹ А. Л. Островский. Учебник сольфеджио, вып. III, с. 10—12 и др.

¹ Ю. Н. Мельгунов. Элементарный учебник музыкальной ритмики. Труды муз.-этнографической комиссии, т. 3, вып. I, М., 1907.

3. Перебой ритмической пульсации, проявляющиеся в неожиданной смене простой структуры такта его необычным членением, или в учащении ритмического движения (прим. 297, тт. 22—25; 298, последние 2 т.).

4. Расшатывание метрической канвы (сетки), при котором частота смены размеров фактически приводит к полному высвобождению ритмического движения, и где тактовая черта оказывается по существу фиктивной (прим. 306, 310, 317; в последнем автор уже не выставляет размеров, намечая пунктиром «следы такта», а тактовой чертой — только границу поэтической полустрофы).

5. Внедрение одной краткой длительности («единички») в налаженную пульсацию, что приводит к метроритмическому «сбою» (прим. 318, 319).

Примеры настоящего раздела, нацеленные на преодоление метроритмической инерции, осваиваются параллельно с примерами предыдущих разделов. Почти все они вполне «вокальны», доступны интонированию и рассчитаны на «рабочий» певческий диапазон студента. Некоторые примеры рекомендуется использовать для музыкального диктанта. В первую очередь — это образцы, неудобные для интонирования (такие, как 320 или 293; последний привлекает особое внимание своей исключительностью: в нем имеет место ритмическое варьирование в рамках стабильного метра, причем композитор проявил тонкую изощренную изобретательность, придающую ритмическому развитию двух образующих сексту тонов весьма напряженную внутреннюю энергию), а также примеры, элементарные по своему мелодическому рисунку, несложные для интонирования (316, 318), но представляющие определенную трудность с точки зрения их метроритмической организации, установления на слух смены метров.

Что касается освоения трудностей метроритма в других примерах, то, не исключая приемов тактирования, о которых достаточно говорилось в предваряющих методических указаниях ко II и III выпускам Учебника, следует иметь в виду его особенности, охарактеризованные в классификации. Помня о постоянной изменчивости метра, а то и полном отсутствии указаний на «размер», следует все чаще использовать прием пружинящего, «отскакивающего» взмаха кисти руки, отмечающего каждую долю, или — в медленных темпах — прием «тактирования доли» (дробления доли на сильную и слабую половинки, своего рода приравнивание ее к двухдольному размеру). Эти приемы позволяют свободно интонировать мелодию, не пребывая в полной

зависимости от тактовой черты, функции которой все более слабеют.

В разделе приведен целый ряд музыкальных примеров с поэтическим текстом. Здесь следует вспомнить рекомендации, неоднократно повторявшиеся в предыдущих выпусках: сперва ознакомиться с текстом, затем «просольмизировать» его еще без мелодии в ритме; далее, отдельно просольфеджировать мелодию и, наконец, соединить все эти составляющие — спеть мелодию со словами (учитывая данный уровень сложности, такое напоминание вполне уместно).

Общим ориентиром выразительной фразировки служит либо текст (в примерах со словами), либо внутреннее членение тактов: пунктиры (304, 317), повторность ритмических фигур, паузы, динамические оттенки и знаки артикуляции. Проанализированный и проинтонированный пример вполне целесообразно повторить, тактируя по «сеткам» (указанным или выявленным в анализе). Такое пение с тактированием служит проверкой овладения музыкальным и поэтическим текстом в его полноценной интонационно-ритмической характеристике. В заключение напомним, что сложность ряда примеров диктует на определенном этапе обучения необходимость вообще ограничиться слуховым анализом типичных черт стиля, или по крайней мере (при помощи педагога) слуховым разбором, предваряющим интонирование.

Многие педагогические системы уже на ранних этапах обучения выдвигают на первый план практическую работу по ритмическому воспитанию¹. Мы рекомендуем здесь ценные упражнения двух педагогов, уделяющих ритму специальное внимание. Речь идет о Боровой Поповиче — профессоре Музыкальной академии в Белграде и Викторе Джуляну — профессоре Бухарестской консерватории².

Предлагаются два типа упражнений:

1. Сочетание интонируемой мелодии с одновременно (параллельно) выстукиваемым ритмическим рисунком (координация интонируемой мелодии и ритмического сопровождения по вертикали — прим. 271—286).

2. Чередование интонируемых мелодических построений с резко контрастными ритмическими последованиями (прим. 287, 288).

¹ См., напр., опубликованную в сб. «Музыкальное воспитание в странах социализма» (Л., 1975) статью профессора Академии им. Листа Э. Сёни, раскрывающую систему сольфеджио в Венгрии, а также сб. «Система детского музыкального воспитания К. Орфа» (Л., 1970).

² а) B. Pópopvić. Intonacija. Beograd, 1969; б) B. Pópopvić. Solfedžo. Beograd, 1972; в) V. Guleanu. Teorie și Solfegii. București, 1968.

В 15-ти последовательно усложняющихся упражнениях первой группы на специальной линии («нитке») выписаны длительности ритмических ударов сопровождения. Мелодика этих упражнений не порывает с традиционной ладо-тональной основой, и вначале ритмические удары дополняют и поддерживают ритм мелодии, не вступая с ней в резкий конфликт (отметим, что в начальных примерах Пóповича толчок движению дает ритмическое сопровождение: первый удар за ним), последние примеры, однако, представляют собой «двуэты», требующие значительных умений.

Исполнение заданий в классах сольфеджио может быть организовано следующим образом: а) один ученик поет мелодию, тактируя в заданном педагогом темпе; другой негромко, но четко выстукивает пальцами или карандашом по столу ритмические удары¹ (в том же темпе, строго соблюдая длительность нот и пауз); б) ученик поет мелодию и сам выстукивает ритм, указанный на «нитке». Четкое выполнение этой двустрочной «партитуры» явится показателем уверенного развития чувства ритма, овладения умением сочетать разные формулы наполнения такта, а тем самым приближение к владению навыками преодоления ритмической инерции в становлении и развитии современной мелодики.

Первые 15 упражнений Пóповича и Джуляну доступны уровню подвинутых учащихся

музыкального училища. Однако необходимо использовать их и в консерватории — в аудиториях, ранее не встречавшихся с активными, действенными ритмическими упражнениями.

Каждое из 10 следующих далее коротких упражнений В. Джуляну (прим. 286) начинается от тоники и заканчивается на другой ступени звукоряда; их ладово-интонационные особенности характерны для современной мелодики; таковы же и часто возникающие острые ритмические столкновения, противоречия «по вертикали». Чередование четной и нечетной структуры тактовых долей, наложение трех и двух восьмых, трех четвертей и четырех восьмых (это сложно!) и другие сложные ритмы требуют для их точного воспроизведения значительной тренировки. Эти упражнения адресованы вузу, как и последующие два (прим. 287, 288), имеющие целью приучить студента преодолевать ритмическую инерцию «по горизонтали». Метроритмическая инерция мелодии то и дело нарушается внезапным вторжением контрастных ритмических последовательностей (приемы отстукивания ритмических ударов — те же, что рекомендованы для упражнений первой группы). При этом, после выполнения ритмического ряда, прерванная мелодия должна быть продолжена, чтобы в дальнейшем вновь быть сбитой с образуемой инерции новым иноструктурным ритмическим рядом. Попутно здесь возникает искуc для развития «памяти строя».

2. ИНТОНАЦИОННО-РИТМИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

Б. Попович. Двенадцать этюдов

271 **Larghetto**

¹ Удары могут быть заменены хлопками в ладоши.

272 **Con moto**

Two staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, while the bass line consists of quarter and eighth notes. Measure 273 ends with a repeat sign.

273 **Scherzando**

Two staves of music in 2/8 time, key of D major. The melody in the upper staff is more rhythmic, using eighth and sixteenth notes. The bass line includes triplets and eighth notes. Measure 275 ends with a repeat sign.

274 **Andante**

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody in the upper staff is slower, featuring quarter and half notes. The bass line includes quarter and eighth notes. Measure 277 ends with a repeat sign.

275 **Andantino**

Two staves of music in 4/8 time, key of D major. The melody in the upper staff is in a 4/8 time signature, featuring quarter and eighth notes. The bass line includes quarter and eighth notes. Measure 279 ends with a repeat sign.

276 **Andante**

277 **Con moto**

278 **Grave**

Vivo

VIVO

7/16

16

280

Risoluto

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The melody is simple and folk-like, with a range of one octave. The lyrics are written below the staff, and the music is divided into four measures. The first measure contains the lyrics "The Rose Tree", the second "The Rose Tree", the third "The Rose Tree", and the fourth "The Rose Tree". The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or a teaching resource.

281 **Moderato**

Exercise 281 is a Moderato piece in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. Each system has a treble staff and a bass staff. The first system features a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes and rests. The second system includes triplets in both staves. The third system continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns.

282 **Vivo**

Exercise 282 is a Vivo piece in 16/16 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It consists of four systems of music. Each system has a bass staff and a lower bass staff. The first system features a melody in the upper bass staff with eighth and sixteenth notes, and a lower bass line with eighth notes and rests. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a key change to two flats (Bb, Eb). The fourth system concludes the exercise with a final melodic phrase and a key signature change to one flat (Bb).

This musical score is for a piece titled "Tempo di bolero" by V. Giuliani, designated as an "Этюд" (Etude). The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of "Tempo di bolero". The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a quadruplet (indicated by a '4' over a group of notes). The dynamics vary throughout the piece, including *p*, *mf*, *f*, and *mp*. A tempo change to "tranquillo" is indicated in the third system. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the piece concludes with a double bar line.

Commodo

284 Commodo

Andantino

285 Andantino

а



b



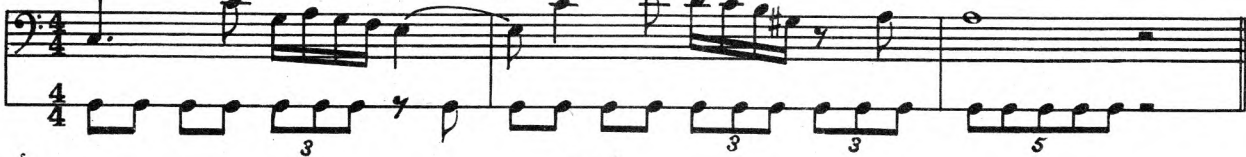
с



d



е



f



g



h



[illegible]

288 Allegretto

a)

Allegro assai $\text{♩} = 140$

6)

289

Медленно, с силой и напряжением

Г. Свиридов («Страна отцов»)

f

290

Andante semplice

В. Салманов («Былые песни»)

p

291

Andante sostenuto

Б. Лятошинский («Тарас Шевченко»)

Взял не - лас - ко - ву - ю, уг - рю - му - ю, с бре - дом ка - тор - жным,
с тем - ной ду - мо - ю, с не - за - жив - шей тос - ко - ю вдовь - ей,
с не - про - шед - шей ста - рой лю - бовь - ю, не на
ра - дость взял за се - бя, не по во - ле взял, а лю - бя.

293 Andante $\text{♩} = 72$

Б. Чайковский (Концерт для виолончели с орк.)

f

294 $\text{♩} = 120$

Г. Устовольская (Симфония № 1)

mf

1. В бе - лом кон - ве - ер - те не - дель - на - я пла - а - та. Па - па по -
2. Па - па до - ба - вил: — На э - той не - де - е - ле, вид - но, не

1.
— тро - гал, ска - зал: — Ма - ло - ва - то! Ма - ма ска - за - а - ла: — Мы
бу - дет для вас ка - ру —

всем за - дол - жа - а - ли; рис, ма - ка - ро - ны о - пять вздо - ро - жа - ли.

2.
— се - ли. Груст - но, по - ня - а - тно, во всем ви - но - ва - а - та

в бе - лом кон - ве - ер - те не - дель - на - я пла - та.

295 Allegro giocoso

В. Салманов (Четыре романса на сл. С. Есенина)

296 Allegro scherzando

С. Цинцадзе (Квартет № 4)

297 Andante

К. Караев («Тропую грома»)

Poco più mosso

300 **Allegretto** ♩ = 108

Б. Тищенко (Четыре песни на сл. О. Дриза)

301 **Andante sostenuto**

Г. Свиридов («В полях, под снегом и дождем»)

302 **Allegretto**

С. Слонимский («Весна пришла»)

«Ах, я не зна-ю те-бе по-доб-но-го! В мо-ре был бы ты
бе-лой чай-ко-ю, в не-бе об-лач-ка а-лым зна-ме-нем!»
Так ска-зав, гла-за под-ня-ла о-на, и пти-цей у-пал я
в ру-ки е-е!

303 Sehr schnell (Etwas langsamer) $\text{♩} = 42$

А. Брукнер (Симфония №. 7)

[Скоро]

p *cresc. sempre*

dim. *p* *cresc. sempre* *f*

p *poco a poco cresc.* *f*

dim. *p*

304 Molto moderato $\text{♩} = 144$

Б. Барток (Музыка для струнных, ударных и челесты)

f

305

Кш. Пендерецкий (Месса)

p

306 Adagio $\text{♩} = 72$

Д. Шостакович (Симфония № 14)

Me-ня раз-де-ли до-го-ла, ког-да вве-ли в тюрь-му.

Судь-бой сра-жен из-за уг-ла, низ-вер-гнут я во-тьму. Про-
-щай, ве-се-лый хо-ро-вод. Про-щай, де-ви-чий смех.

Здесь на до-мной мо-гиль-ный свод, здесь у-мер я для всех.

espr. *ritenuto* *a tempo* *p espr.*

307 Andante

Д. Шостакович («Нос»)

p *f* *espr.* *cresc.* *dim.* *p* *f* *dim.*

3+4+7+5

308 Andante

С. Слонимский («Виринея»)

mp *piu f espr.* *mf* *ten.* *f*

309 **Con moto**

С. Прокофьев («Гадкий утенок»)

p
poco rit.
meno mosso (Andante)
p
rit.
f
p
meno animato
rit.
p *cresc.* *f*

310 **Largo** (♩ = 48)

В. Гаврилин («Немецкая тетрадь»)

mf **Più mosso**
О - сень. Пал ту - ман на до - лы, луг во мгле сы -
p
-рой ис - чез. Ве - тер, ве - тер ли - стья рвет, рвет
cresc.
ве - тер, ве - тер ли - стья рвет, ве - тер ли - стья рвет, и
f *dim.*
го - лый, и го - лый, за - мер - за - я, сто - нет
p
лес, сто - нет лес. За - мер - за - я, сто - нет лес.

311

Медленно

Г. Свиридов («Страна-отцов»)

312

Не спеша

Г. Свиридов («Страна-отцов»)

313

Moderato (♩ = 44)

Г. Свиридов («Из Шекспира»)

Allegro (♩ = 72)

cresc. *f* **Più** *p*

sostenuto (♩ = 60)

Allegro *f* *mf* *poco a poco animato* **Allegro** *f*

cresc.

314 **Allegretto** (♩ = 120)

Д. Шостакович (Шесть стихотворений М. Цветаевой)

p dolce

mf

dim. *p* *f* *p*

315 **Allegro non troppo** ♩ = 108

Д. Шостакович («Нос»)

p *cresc.* *f*

316 **Allegro** ♩ = 152

Б. Тищенко (Четыре песни на сл. О. Дриза)

p

7+3+4

317 **Andantino con moto**

С. Слонимский («Весна пришла»)

pp

В не - вер - ном ми - ре я стра - дать у - стал, в не - проч - ном

ми - ре лишь пе - чаль да сто - ны. Уй - ду в тес - ни - ны гор... Пусть жизнь рас -

dim. *ppp*

- та - ет там, как та - ет снег на ли - стьях гор - ных кле - нов.

318 **Lento** (♩ = 44)

О. Мессиян (Квартет для скрипки, кларнета, виолончели и ф-п.)

p

319 **Moderato**

С. Слонимский («Лирические строфы»)

mp *cantabile*

espr.

p

320 Allegro molto ♩ = 96

Д. Шостакович («Нос»)



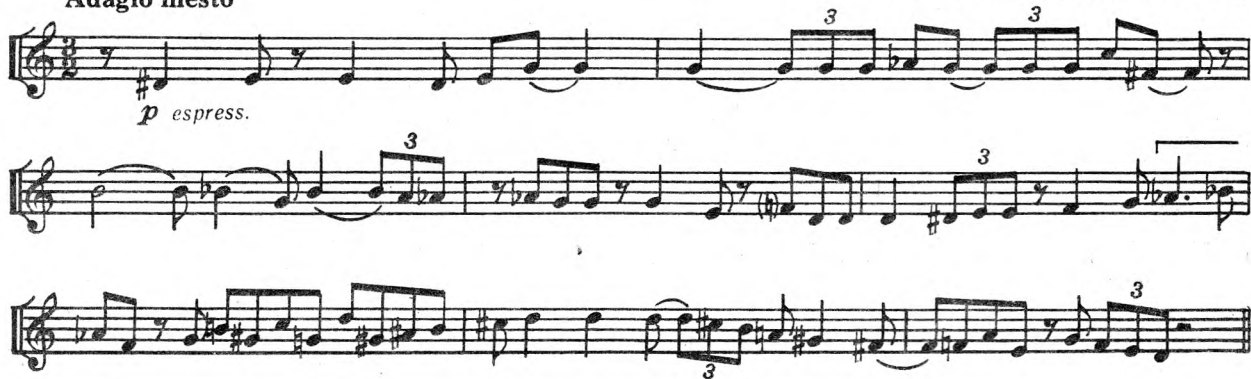
321 Andante cantabile

С. Барбер («Печаль мне сердце гложет»)



322 Adagio mesto

А. Онеггер (Симфония № 2)



323 Adagio

В. Буркхард (Соната для ф-п.)



В. ИНТОНИРОВАНИЕ МЕЛОДИИ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Настоящим разделом Учебника вводится изучение мелодики современных композиторов в контексте сопровождающих голосов, то есть в подлинном или близком к подлинному изложении. Это дает возможность включить в занятия по сольфеджио музыкальный материал, тессitura или фактурные особенности которого делают его недоступным для обычного сольфеджирования. Здесь прививается навык интонирования наиболее удобного (по тесситуре) мелодического слоя музыкального отрывка с одновременным исполнением остальных голосов на фортепиано, что имеет особенно важное значение при организации домашней работы ученика и что приучает его к более активному и многоплановому участию в воспроизведении современной музыки. Указанный способ, кроме того, приучает слух и голос к устойчивому интонированию современной мелодики в условиях, когда сопровождающий голос или аккомпанемент вступают с ней в известный «интонационный конфликт». Эта особенность аккомпанемента, отличающая его от привычного (комплементарного, «подсказывающего») сопровождения классической музыки составляет новое явление и требует настойчивой тренировки для выработки умения удерживать строй при сочетании сложно-сопряженных линий.

Особое значение настоящего раздела состоит еще и в том, что интонационное освоение его примеров служит непосредственной подготовкой к слуховому анализу и записи примеров следующего, заключительного раздела, посвященного современной музыкальной фактуре в целом.

В качестве материала для переходного этапа от привычных, консонирующих по вертикали образцов, в настоящем разделе приведено несколько примеров, в которых интонируемая студентом мелодия встречает достаточно твердую опору в сопровождении в мелодической или аккордовой последовательности (как в прим. 324, 327, 328). В этих случаях, не представляющих для слуха и воспроизведения специфических трудностей, надо уделить особое внимание слуховому анализу необычных аккордовых структур, гармонических последовательностей, ненормативных расположений голосов (ряды однородных трезвучий, большой мажорный септаккорд, наложения кварт и квинт по вертикали и т. д.). В большей же части примеров этого раздела сосредоточены ярко выраженные образцы преодоления консонирующей вертикали («эмансипации диссонан-

са»). При их воспроизведении мелодия вступает в сложные взаимоотношения с «сопровождением», при которых каждый пласт, сохраняя самостоятельность, участвует в создании художественного целого, невзирая на «сопротивление» другого. Слух должен приучаться к тому, что сплав гармонических, полифонических и мелодических (моноподийных) элементов современной фактуры не может уложиться в традиционные нормы взаимной комплементарности мелодики и сопровождения, при котором гармония или подголосок подталкивают, подсказывают, поддерживают мелодику. В упражнениях по освоению этих особенностей современной фактуры трудному искусству подвергается не только слух, но и голосовой аппарат студента; осторожность в обращении с ним совершенно необходима для того, чтобы интонация, пусть и хорошо прослушиваемая внутренним слухом, могла быть реализована вокально в сложной обстановке все более уплотняющейся диссонирующей вертикали. Работа в классе над теми или иными примерами должна гибко применяться к вокальным и слуховым возможностям аудитории, стимулируя развитие и тех и других. Потраченные усилия оправдают себя сполна. Воспроизведение многих примеров настоящего раздела, интонируемых с мелодическим или аккордовым сопровождением, несомненно доставит исполнителям большее в профессионально-эстетическом отношении удовлетворение, чем если бы они были изолированы от своего окружения и представлены одnogлосно.

Остановимся на некоторых типичных случаях и рассмотрим их как со стороны особенностей самой вертикали, так и в направлении использования разных приемов их интонационного усвоения.

В примере 328 мелодия сопровождается простыми трезвучиями, септаккордами и подголосками, воссоздающими скромнейшими средствами тонкий колорит национального стиля. И все же свежесть этой простоты требует точного прослушивания оригинальных деталей в последовательности аккордового сопровождения. Здесь перед интонированием мелодии полезно провести слуховой анализ гармонии. Он прояснит особенности «новой простоты» современного стиля, которая, как и диссонирующая вертикаль, входит в его многоплановую стилистику. Пример 327 также не представит особых трудностей для интонирования мелодии, поскольку и здесь гармония

вполне солидарна с ее ладовым развитием. Но и аккорды сами по себе и их последования уже с первого такта недвусмысленно объявляют о своих необычных структурах и сочетаниях. И в данном случае предварительный анализ гармонии, прослушивание ее интервального состава облегчит интонирование сложных интервалов и их смещений в мелодии (тт. 5, 6 и др.).

В примере 329 мелодия консонирует с остинатным терцовым сопровождением только в начальных и конечных пунктах каждого из двух звеньев секвенции. На всем «пространстве» между началом и кадансом пение требует активного «сопротивления» — преодоления слухом всех ладовых сдвигов и смещений как по горизонтали, так и по вертикали. Само сопоставление звеньев секвенции осуществляется также на основе смещения остинатной терции (*до-диез* — *ми* смещается на *до* — *ми-бемоль*).

Рекомендуемый здесь прием интонирования доступного голоса в окружении сопровождения наглядно выявляет свои достоинства в случаях, сходных с примером 331. Интонируя тему ВАСН и играя окружающую фактуру, можно полноценно исполнить в классе сольфеджио этот интересный отрывок. Добиваться же вокального исполнения всей фактуры примера едва ли целесообразно.

В примерах 333, 335, 338, 340, 341 учащемуся предлагается петь один из голосов в сопровождении другого, осознавая удивительное разнообразие их сочетаний по вертикали. В примере 340 нужно добиться преодоления трудностей интонирования при сталкивающихся секундах (больших по преимуществу), так гармонично и неожиданно согласующихся с характером жанра, казалось бы, требующего мягких терций и секст. Здесь открывается возможность постижения изменившейся роли диссонанса и его выразительных функций в современной музыке.

Гротесковый, ярко театральный прием использован в примере 339. Поначалу очень мирные арпеджированные аккорды романсогоuitarного аккомпанемента, начиная с 3-го такта создают насмешливые, колкие, «щиплющие» столкновения с вокальной партией (ув. 1, ум. 8, б. 2; отслоение басового голоса в аккорде от верхнего голоса), потребовавшие кое-где октавных удвоений мелодии в верхнем слое фактуры с целью помочь певице «удержать строй». Появляющийся в 6-м такте традиционный доминантсептаккорд, «дружелюбно» поддерживающий тон *ми*² на слове «слезы», звучит свежо и иронично, в полном согласии со сценической характеристикой.

В качестве распевки к ряду примеров, в которых мелодика наслаивается на гармонию, осложняя вертикаль неожиданными «самостоятельными» ходами, может служить этюд А. Мендельсона (334). Его структура проста: на фортепиано звучат чистые квинты, которые не могут отвлечь внимания поющего от чистого интонирования на их фоне больших и малых секунд, образуемых ходом-сдвигом или смещением.

Ряд примеров содержит такие сложности вокального интонирования, которые требуют дополнительных приемов, способствующих стойкому сольфеджированию мелодии, преодолевающему сопротивление диссонирующей вертикали.

В примере 336 надо настроить слух характерным начальным тритоном (по вертикали) и, сняв протяжный тон *фа-диез* в нижнем голосе, сперва спеть мелодию без сопровождения, используя навыки преодоления инерции, усвоенные в предыдущих разделах выпуска, а в конце примера сверить совпадение конечного тона (*до*) с заключительной октавой. После этого играется отдельно сопровождение, и лишь затем оба пласта соединяются.

Тщательная проработка этого примера придает работе над следующим (337) другой характер. Несмотря на то, что и здесь между верхним и нижним голосами возникают не менее сложные диссонирующие сочетания, чем в предыдущем, здесь протяжные басовые тоны (если студент уже не избегает ключей *До*) довольно часто сливаются с верхним голосом в консонирующих пунктах, которые и служат проверочными показателями того, что сольфеджио в критических тактах (тт. 9—10, 12—13, 21—25) выполнено благополучно.

В примере 338 начальные мелодические квинты (органный пункт) создают хорошую основу для настройки, и в дальнейшем регистрируемая отдаленность больших интервалов сопровождения, разреженность вертикали значительно облегчают преодоление диссонирующих столкновений с мелодией. Пример и завершается теми же успокаивающими мелодическими квинтами органного пункта. Все это позволяет верить, что раздельное исполнение голосов здесь нецелесообразно. Студент, вероятно, справится с задачей исполнения примера целиком и с листа. Еще менее нуждается в специальной предварительной подготовке сольфеджирование мелодии с сопровождением в примере 335.

Значительно более сложную задачу ставит перед студентом пример 340, мелодия которого уже хорошо знакома и спета при исполнении примера 338 (представляющего собой другой эпизод той же «Колыбельной»). Здесь предла-

гается петь нижний голос, который, как это уже было отмечено выше, образует с верхним острые секундовые диссонансы. К тому же верхний голос представляет собой измененную респосту канона в увеличении по отношению к нижнему голосу, и здесь уже требуется особая чуткость к полифонической «беседе» голосов, о которой было подробно сказано в I части настоящего выпуска. Предварительное раздельное исполнение нижнего и верхнего голосов здесь неуместно: во-первых, верхний уже известен, во-вторых, смысл полифонии в сочетании голосов, а не в их разъединении. Возможно сперва играть нижний голос и петь знакомый верхний, добиваясь осуществления канонического двухголосия, а за-

тем уже петь, как указано, нижний и играть верхний. Работа над этим примером не может быть сведена к беглому пропеванию: как и в других примерах, где созданы ситуации сложного диссонирования, следует добиваться такого исполнительского результата, когда интонирование становится точным, опорным, свободным, а, значит, и доставляет полное эстетическое удовлетворение. Этот пример — один из сложнейших, и надо полагать, что в других случаях педагог сможет уже сам отыскать путь создания обстановки полноценного интонирования, опираясь как на анализ фактуры, так и на методические рекомендации, приведенные выше.

2. СОЛЬФЕДЖИО

324

[петь любой из голосов]

Andante $\text{♩} = 66$

В. Гормис («Диалог»)

325 **Ziemlich lebhafte Halbe** ($\text{♩} = 108-112$)

[Довольно оживленно]

П. Хиндемит («Художник Матис»)

326

Allegro moderato (Meno mosso)

С. Прокофьев («Повесть о настоящем человеке»)

327 **Andante non troppo (Più mosso)**

С. Прокофьев («Повесть о настоящем человеке»)

Но - ги го - рят, пле - чи но - ют.

f pesante

Боль - но? Труд - но? Тер - пи! И - ди!

328 **Largo** (♩ = 48)

В. Гаврилин («Русская тетрадь»)

p

Над ре - кой сто - ит ка - ли - на, по дру - гой сто - ит ма - ли - на.

p

Ох, тош - но, ох, ху - до мне!

ten.

329 **Allegro moderato** ♩ = 116

К. Караев («Тропой грома»)

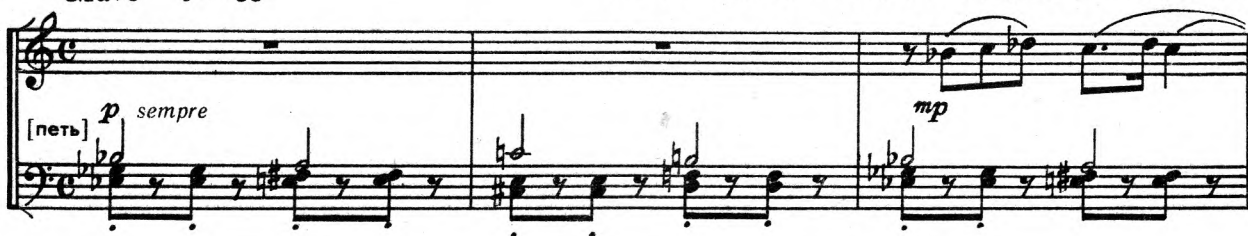
330 **Andante scherzando**
[петь]

С. Прокофьев («Любовь к трем апельсинам»)



331
Grave ♩ = 58

А. Онеггер (Прелюдия, ариозо и фугетта на тему BACH)



Наташа

p

3

Соня

Наташа

3

Наташа
Соня

poco rit.

rit.

155

333

[Медленно]

Б. Бриттен («Альберт Херринг»)

[петь]
mf
f
cresc.
più f

334

Andante

А. Мендельсон (Этюд)

[петь]

This musical score consists of seven systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Con moto appassionato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The first system begins with a vocal line in the treble staff, marked with a forte 'f' dynamic and the instruction '[петь]' (sing). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills are indicated by a double dot above a note. Several triplet markings, consisting of a bracket with the number '3', are present across the systems. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and phrasing slurs. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

331 332 333 334 335 336

mf

3 3

336

Allegro moderato

Э. Мирзоян (Симфония)

337 338 339 340 341 342

p

cresc.

dim.

pp

p

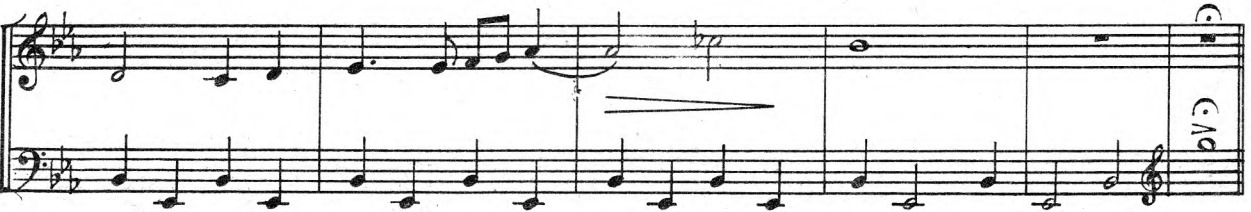
p

//

//

Allegretto tranquillo

Б. Бриттен («Очарование колыбельных»)



p

О_пять, о_пять до_ро_га. Ин_те_ре_су_ет_ся

ка_кой-то буб_но_вый ко_роль, сле_зы, лю_

_бов_но_е пись_мо... Сле_вой сто_ро_ны тре_фо_вый

изъ_яв_ля_ет боль_шо_е у_ча_сти_е.

[петь]

piu espress.

dim.

p

341 [петь любой из голосов]

Д. Шостакович (Квартет № 6)

Allegretto

p

cresc.

f

dim.

mf

dim.

p

mf

dim.

[петь нижний голос]

p

mf

p

f

Poco più mosso

f

ff

The musical score is written for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks like accents (>) and slurs. The tempo changes to 'Poco più mosso' in the latter part of the score. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Г. СЛУХОВОЕ ОСВОЕНИЕ ТИПИЧНЫХ ОБРАЗЦОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Заключительный раздел IV выпуска имеет своей целью слуховое освоение современной фактуры в ее типичных образцах, во всей сложности сплетения в ней разных складов и форм. Все большая тенденция к полифонизации и многопластовости, смещение гармонических, мелодико-полифонических элементов, повышение роли тембрового начала в современной гармонии, превалирование его над строгой функциональной логикой в последовании аккордов, исчезновение гегемонии терцовости в структуре аккордов — все эти и иные особенности современной фактуры вызывают необходимость в выдвижении новых ориентиров для слуха. Ладо-тональная настройка, прослеживание функциональных связей аккордов с оглядкой на линию функционального баса, даже переменность функций в их прямом проявлении уже не могут обеспечить полноценного восприятия современной гармонии, также как различные метаморфозы вводнотонности не могут служить путеводителем при сложных ситуациях в мелодике. По мере освоения материала всех предыдущих выпусков и после вынужденного «отступления» в I части настоящего выпуска (где речь шла о проблемах слухового освоения полифонических форм, значение которых даже в их традиционных вариантах не утеряно в наши дни), — шло планомерное приближение к современности. Настоящий выпуск призван концентрированно суммировать в новом качестве все ранее приобретенные навыки освоения трудностей мелодики и гармонии и здесь, в последнем разделе, нацелить всю накопленную профессионально-слуховую сноровку, всю оперативность профессионального слуха на освоение современной музыки во всех ее аспектах.

Остановимся на некоторых основных положениях, касающихся ориентиров для слуха, стремящегося проникнуть вглубь современной музыкальной фактуры. Подобно тому, как в процессе ладообразования современной мелодики основным ориентиром для восприятия служит мелодический интервал в его самодовлеющем значении, точно так же при восприятии современной гармонии основным ориентиром служит гармонический интервал в его тембровом (тоже «как бы вне лада») качестве. «Плотность вертикали» (термин Ю. Кона) современной фактуры определяется степенью ее сгущенности или разреженности и интервальным составом: по мере увеличения количества остро диссонирующих интер-

валов (м. 2, 6, 7, ум. 8, 9 и др.) и их регистрового сближения плотность и терпкость фактуры возрастают; с увеличением числа консонирующих интервалов (терций, секст, квинт, октав) и их регистровой разреженности — плотность вертикали уменьшается. Из сказанного следует, что упражнения в тембровом усвоении интервалов служат подготовкой к слуховому анализу гармонии, воспринимаемой как бы вне функциональной логики (точнее, на основе скрытых функциональных связей). Эти упражнения используются в Учебнике задолго до специальной тренировки в слуховом усвоении современной гармонии, они были приведены уже в его первом выпуске и в работе автора «Методика теории музыки и сольфеджио»¹. Система упражнений в восприятии последовательностей аккордов, не связанных явным функциональным родством или вводнотонными отношениями, сочетающихся по закономерностям мелодического родства на основе техники смещения, а также темброво-гармонической окраски мелодической линии приведены в Приложении к III выпуску Учебника².

Помещенные здесь музыкальные примеры дают представление о своеобразии различных построений вертикали в современной музыке. Предпочтение отдается тем фактурным разновидностям, особенности которых вызваны новыми языковыми средствами из числа отстоявшихся — «обжитых» — тенденций и приемов.

Напомним некоторые характерные свойства вертикали в современной музыке: а) снятие жестких норм традиционной функциональной гармонии, их расширение и усложнение, связанное с преодолением ладовой инерции и новыми закономерностями развертывания мелодики (горизонтالي); б) «эмансипация диссонансов» (термин Ю. Холопова) от требований неперемного и непосредственного разрешения, их самодовлеющая роль; в) повышение роли полифонического начала, в частности — в фактурах гармонического склада (отсюда — частое смещение гармонии и полифонии); г) вторжение малых секунд как резкого диссонирующего фактора в аккорды

¹ А. Л. Островский. Учебник сольфеджио, вып. I, с. 111—112; А. Л. Островский. Методика теории музыки и сольфеджио, с. 202—203.

² А. Л. Островский. Учебник сольфеджио, вып. III, с. 189—194.

«нормативной» структуры; д) полутоновые «гроздья» вертикали (кластеры); е) «подвешивание» к нисходящему или восходящему полутоновому звукоряду различных интервалов или аккордов (этот прием, как и некоторые другие из арсенала современных фактурных поисков, нащупывались удивительным тембральным слухом Римского-Корсакова, например, в антракте к IV действию «Царской невесты»: аккорды к тому же сменяются там по интервалам тритона, что подтверждает высказанную здесь характеристику «гармонического поиска» композитора; ж) полигармонические и полифункциональные образования в созвучиях; з) однотерцовые и одновысотные последовательности трезвучий (внимательное изучение мелодических образцов первых разделов II части настоящего выпуска поможет проследить, как мелодический рисунок предопределяет появление этих распространенных и ставших своего рода символами современной гармонии сочетаний трезвучий и тоналностей); и) построение фактуры на основе определенного структурного замысла: наслоения кварт по вертикали (389); противоположные — сходящиеся и расходящиеся — квартовые «ленты» (388); параллельные квинты (368, 372, 373); параллельные сектаккорды и квартсектаккорды (375, 380, 386); параллельные большие терции (387) — параллельные малые терции, как «составляющие» уменьшенного септаккорда, уже освоены в прошлом; параллельные сексты, параллельные септимы. (379, 381); поступенное нисхождение басового голоса как синтезирующего фактора, иной раз по целотонной гамме (345, 365, 366, 369, 372, 382); поступенная последовательность минорных или мажорных трезвучий, невозможная в системе классического мажора и минора (346, 352, 369—371); разные последования чередующихся мажорных и минорных трезвучий, как у Дебюсси — первопреходчика в сфере тембровой раскраски мелодии (343); к) разнообразные формы оstinato — в виде выдержанных нот, повторяемых аккордов, повторяемых диссонирующих интервалов фигурированных басов и др. (343, 355—357, 367, 375, 384, 395, 396).

В каждом конкретном примере сочетаются два-три (и более) из перечисленных здесь намеренно изолированных типов фактуры: они были расчленены с целью облегчить педагогу реализацию его намерений профессионального разбора характерных особенностей стилистических признаков каждого примера.

Ниже даны некоторые методические рекомендации, относящиеся к слуховому освоению предлагаемого сложного материала. Многие примеры могут быть использованы только для

слухового анализа — стилистического разбора характерных элементов фактуры (354, 356—360, 362—364, 368, 373, 376, 378, 380, 386—389, 391—394, 397, 398, 400); остальные представляют собой благодарный материал также и для фактурного диктанта. Указания педагога могут понадобиться и при выполнении фактурного диктанта. Приведем несколько примеров, для того чтобы показать, как сделанная нами выше классификация отдельных черт стиля облегчает выполнение предваряющего диктант «наводящего» разбора.

Пример 343. На тон *до*, который каждый раз появляется с предваряющим форшлагом, в верхнем «этаже» наслаиваются чередующиеся мажорные и минорные трезвучия. Они словно «подвешены» к мелодии: именно на нее-то в первую очередь и нацеливается внимание студентов.

Пример 346. В первых двух тактах аккордового пласта к ниспадающему по секундам верхнему голосу также «подвешены» сплошь мажорные трезвучия. Вторая половина диктанта носит реминисцентный характер, вызванный жанром произведения: старая добротная секвенция изложена так, что верхний мелодический пласт содержит те же звуки, что одновременно звучат в аккорде в нижнем, но излагает их в виде арпеджио.

Пример 345. При первом же прослушивании студенты сами заметят сходство этого хорально изложенного примера с до-мажорной прелюдией Шостаковича из известного полифонического сборника. Однако помимо почти буквальных совпадений, здесь имеются и новые детали, в частности, секундовые трех- и четырехзвучные гроздья (прослушивание конкретного состава этих вертикалей представляется аудитории).

Пример 352. При повторном прослушивании этого двухголосного диктанта педагог просит студентов обратить внимание на трезвучия, контуры которых обрисовывают мелодии обоих голосов. Перед самой записью студенты еще раз вслушиваются в это примечательное последование нисходящих малых трезвучий (трезвучия выписаны в конце примера).

Пример 351 может быть использован как для музыкального диктанта, так и для слухового анализа. В первом случае следует поручить студентке петь вокальную партию с текстом, а в аккомпанементе нацелить внимание студентов на привычное в ладо-гармонической системе автора трезвучие низкой второй минорной ступени в миноре (т. 5), на мелодическое изложение этого же аккорда в мелодии и наслоение этого характерного созвучия на тонический органнй пункт. В 6-м такте надо привлечь внимание к необычному сочета-

нию баса (VI ст.) и верхних голосов (аккорд III_г ступени). Далее следует предопределить своеобразие аккорда в 3-м от конца такте. В случае, если педагог решил ограничиться слуховым разбором этого примера, полезно сопоставить его с примером 366: помимо полного совпадения начальной попевки, несомненна стиливая общность этих мелодий, весь строй которых восходит к русским песенно-романсным истокам. Между тем сопровождение, в свою очередь, пленяет ажурной линией мерно пульсирующих секунд и терций, образующихся на фоне опускающегося по хроматическому звукоряду нижнего голоса.

Остановимся на нескольких характерных примерах, фактура которых с большей пользой может послужить для работы над слуховым анализом, нежели для музыкального диктанта (попутно мы укажем на те детали, которые в каждом случае склоняют к этой рекомендации).

Пример 364. Фрагмент одного из последних сочинений выдающегося композитора примечателен во многих отношениях. Но прежде всего, при первом же его прослушивании студенты уловят неожиданное и странное «сходство» с темой торжественного финала Пятой симфонии Бетховена. Сходство затрагивает, собственно говоря, только ритм, лад и звуковысотный рисунок мелодии, все остальное резко изменено и переосмыслено: фактура, динамика, штрихи, регистры, даже тональность (этого нельзя не отметить); тема здесь изложена в тональности, отстоящей на тритон от бетховенского До мажора, и звучит она отнюдь не победно, а несколько настороженно, слегка игриво. А ведь речь идет о музыке к драматическому, философски углубленному тексту. Невольно предполагаешь здесь сложный подтекст, что предоставляет педагогу возможность использовать уникальный пример не только в узкопрофессиональном, но и в этико-эстетическом аспекте: работа над развитием музыкального слуха в широком его понимании — как творческой лаборатории музыканта — по существу всегда есть работа глубоко воспитующего значения. Далее обратим внимание на обрисованный мелодией (уже встречавшийся в примере 351 из «Катерины Измайловой») аккорд второй низкой минорной ступени, но... в мажоре. Это необычно даже для этого мастера. Еще многие черты этой замечательной музыки достойны разбора, и педагог справится с ним без нашей дальнейшей подсказки. Добавим только, что регистровые особенности, смена размеров, а также трудоемкость записи качающихся восьмых в этом примере делают несомненным преимуще-

ство использования его для слухового анализа.

Пример 377. В этом хрестоматийном примере можно обнаружить многослойность составляющих фактуру элементов, каждый из которых ярко свидетельствует о новаторских открытиях автора. Отметим кратко основные: мелодия движется по тонам трезвучий — тонического, однотерцового к доминанте (т. 1-й) и однотерцового к субдоминанте (т. 3-й); все такты, кроме кадансирующих (3-й—4-й, 7-й—8-й) поддержаны тоническим органичным пунктом, и здесь весьма любопытны именно отклонения нижнего голоса (в 3-м т.) приемом сдвига на полтона книзу с возвратом в исходный тон. Этот ход тут же находит ответ в мелодии следующего такта: однотерцовое к субдоминанте трезвучие оформляет «половинный каданс», а предцезурный *фа-диез* выполняет «на выдохе» функции затакта. В предпоследнем такте нижний голос (бас однотерцового к доминанте трезвучия), взятый ходом на тритон вниз, тут смещается на основной тон доминанты.

Примеры 358, 359 и в особенности сложный полигармонический 360-й явно не подходят для диктанта. Здесь можно посоветовать такой вспомогательный прием: к доске приглашаются два студента. Один из них записывает крайние звуки верхнего ряда аккордов (в скрипичном ключе), а другой — басовый голос. После этого студентам предлагается прослушивать интервальную структуру каждого аккорда так, как это рекомендовалось уже в Приложении к III выпуску Учебника (с. 191). Размер здесь не играет роли (ровные длительности), хотя запись на доске лучше выполнить в приведенной нотации (2²).

Пример 384 может быть использован как для слухового анализа, так и для диктанта. Это показательный случай, рисующий роль вторгающейся в обычный аккорд малой секунды, которая переводит всю гармоническую ткань из плана мирно консонирующих трезвучий на органичном пункте в сферу нарочитого диссонирования.

Пример 390. Уникальный образец «подвешивания» к хроматической нисходящей гамме щемящего душу ряда интервалов (больших, малых и увеличенных секунд, малых и уменьшенных терций, кварт).

Пример 391. Слуховой анализ выявит здесь наложение на главную героическую тему оперы аккордов (сверху и снизу), и особенно в последних тактах — остро диссонирующую вертикаль на задержавшейся в средних голосах октаве (*си-бемоль*).

В примерах 392, 393, 400, подлежащих, разумеется, только использованию в практике

слухового анализа, применены ряды неповторяющихся тонов. При разборе отдельных слоев фактуры этих примеров чувство интервала «как такового» подвергается трудной проверке и полезной тренировке. При всей сложности интервальных сопряжений, эти примеры содержательны и неоспоримо связаны с отражением сложных психологических или сценических ситуаций. В примере 392 отыскание структуры аккорда, наслаиваемого

на бас, не представит трудности, если помнить о свойственной языку современных композиторов взаимозаменяемости бемольных и диэзных эпизодов.

В большей части других случаев педагог без труда отыщет адекватное описание фактурных элементов, обращаясь к приведенной в начале настоящих методических указаний классификации.

2. СЛУХОВОЙ АНАЛИЗ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

343 В стиле и темпе кек-уока

К. Дебюсси (Прелюдия)

344 Grave (♩ = 48)

А. Онеггер (Симфония № 5)

345 Maestoso (♩ = 92)

А. Мачавариани («Отелло»)

346 Allegro moderato

Э. Тамберг (Concerto grosso)

347 **Tranquillo spianato**

Э. Тамберг (Concerto grosso)

348 **Allegro scherzando**

С. Прокофьев («Игрок»)

349 **Moderato (Meno mosso. Rubato)**

К. Караев («Тропюю грома»)

350 **Andante** ♩ = 120

Д. Шостакович («Нос»)

351

Adagio $\text{♩} = 84$

Д. Шостакович («Катерина Измайлова»)

p

Я од - наж - ды в о - кош - ко у - ви - де -

p

- ла: есть под кры - ше - ю гнез - дыш - ко .

352

Adagio

Д. Шостакович (Прелюдия)

p espr.

353

Allegro marcato

С. Прокофьев (Симфония № 5)

mp

f

354 **Allegro** ♩ = 126

Д. Шостакович («Катерина Измайлова»)

355 **Moderato** (♩ = 112)

Б. Арапов («Дождь»)

[петь]

Ну и дождь... Ну и дождь, что он, ни - ког - да не
mf

кон - чит - ся на э - том о - стро - ве?

356 **Andante**

А. Мачавариани («Отелло»)

mf

ten.
p

357 **С движением**

В. Успенский («Музыкальные рассказы»)

358

Очень медленно

3. Манолев (Интонационный этюд)

359

Langsam
[Медленно]

А. Шёнберг (Квартет)

360

П. Боржковец («Крысолов»)

361

Allegro tempestoso

С. Прокофьев (Соната для ф-п. № 3)

362 Allegro, ma non troppo

С. Прокофьев (Соната для ф-п. № 2)

362 Allegro, ma non troppo

С. Прокофьев (Соната для ф-п. № 2)

p

rit. a tempo

363 Vivo

С. Прокофьев («Ромео и Джульетта»)

363 Vivo

С. Прокофьев («Ромео и Джульетта»)

p

364 Allegretto $\text{♩} = 160$

Д. Шостакович (Сюита для баса и ф-п. на сл. Микеланджело)

364 Allegretto $\text{♩} = 160$

Д. Шостакович (Сюита для баса и ф-п. на сл. Микеланджело)

p

8

365 **Ruhig bewegt** (♩. = 66)

П. Хиндемит («Художник Матис»)

[Спокойно, подвижно]

366 **Allegro non troppo**

Д. Шостакович (Квартет № 5)

367 **Andante** ♩ = 120

Д. Шостакович («Нос»)

368 Moderato

Д. Шостакович (Квартет № 1)

p *cresc.* *dim.* *p*

369 Largo

Д. Шостакович («Нос»)

f *p*

370 Allegretto ♩ = 126

Д. Шостакович (Сюита для баса и ф-п. на сл. Микеланджело)

p

371

Moderato tranquillo (Più mosso)

С. Прокофьев («Игрок»)

p *cresc.*

372 Allegro

С. Слонимский («Виринея»)

mf

373 Умеренно

А. Эшпай (Детский альбом)

mp

(b)

374 [Allegretto]

Б. Чайковский (Симфонietta)

mf

(b)

375 Allegro

А. Мачавариани («Отелло»)

mf

(b)

376 Adagio

С. Прокофьев («Война и мир»)

p

mp

377

Allegro non troppo

С. Прокофьев (Гавот)

p

mf

dim.

378 Non troppo allegro ♩ = 144

С. Прокофьев («Классическая симфония»)

f pesante

f

p mf

f

379 Moderato

С. Прокофьев («Игрок»)

p

mf

380 Allegretto leggiero

К. Караев («Тропой грома»)

p grazioso

mf

381 Allegro molto (Molto meno mosso) ♩ = 69 — 76

Д. Шостакович («Нос»)

p

pp

382 **Adagio** ♩ = 54

А. Онеггер (Симфония № 3)

382 Adagio ♩ = 54. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano (p) dynamic and includes triplets and various accidentals.

383 **Rythmique** ♩ = 152
[Ритмично]

А. Онеггер („Pacific 231")

383 Rythmique ♩ = 152 [Ритмично]. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a forte (f) dynamic and includes many accents and slurs.

384 **Andante** ♩ = 88

А. Онеггер (Симфония № 3)

384 Andante ♩ = 88. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a forte (f) dynamic and includes various accidentals and slurs.

385 Moderato pomposo (♩ = 88)

Дж. Гершвин («Порги и Бесс»)

mp espr.

3

3

386

Andante sostenuto

А. Хачатурян (Симфония № 2)

mf

3

3

3

3

387

Lento

Б. Барток (Квартет № 1)

p

p



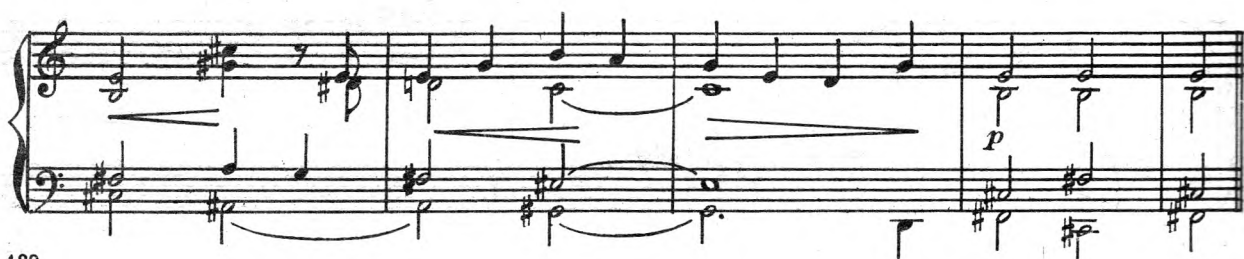
388 **Allegretto** ♩ = 152

Д. Шостакович («Нос»)



389 **Lento assai**

Б. Барток (Квартет № 2)



390 [Moderato]

Б. Тищенко («Ярославна»)

[Moderato] *dim.* *p*

В. Тищенко «Ярославна»

391 **Non troppo allegro. Maestoso**

Д. Кабалевский («Семья Тараса»)
poco allargando

The image shows a page from a musical score for a piece titled "Lento" by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and includes a section marked "poco allargando". The music is in 3/4 time and features a complex, flowing melody with many accidentals and dynamic markings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with performance instructions like "poco allargando". The score is presented in a standard musical notation format with a treble and bass staff.

392 **Adagio** $\text{♩} = 84$

Д. Шостакович (Сюита для баса и ф.п. на сл. Микеланджело)

Handwritten musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns, featuring a piano and a cello. The score is in 5/4 time and consists of 12 measures. The piano part is in the upper staff, and the cello part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante". The score includes dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The piano part features a melodic line with grace notes and a trill in the final measure. The cello part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and a trill in the final measure.

393 **Allegro** ($\text{♩} = 144$)

Б. Арапов («Дождь»)

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes a treble staff with a *pp* dynamic marking and a bass staff. The second and third systems also consist of treble and bass staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

394 **Allegro**

С. Прокофьев («Любовь к трем апельсинам»)

395 **Moderato non troppo**

Н. Пейко (Концерт для ф-п. с орк.)

396 Allegretto

С. Слонимский («Икар»)

396 Allegretto

С. Слонимский («Икар»)

p

397 Largo (♩ = 80)

Д. Шостакович (Шесть стихотворений М. Цветаевой)

397 Largo (♩ = 80)

Д. Шостакович (Шесть стихотворений М. Цветаевой)

p

ten.

398 Allegro vivace

Б. Барток (Скерцо для ф-п. с орк.)

398 Allegro vivace

Б. Барток (Скерцо для ф-п. с орк.)

ff

ff

ff

ff

399 Commodo ♩ = 125

Б. Барток (Эскиз)

4/8 *p*

3

3 5 3 3

mf

400 Allegro comodo ♩ = 126

В. Салманов (Квартет № 3)

p [серия]

8--

p

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. Вивальди А. — Бах И. С. Концерт для клавира с-moll № 10 (BWV 981), ч. II
2. Бах И. С. ХТК II, fuga с-moll
3. Фрескобальди Д. Инвенция
4. Фрескобальди Д. Фуга
5. Бах И. С. Ария с различными вариациями («Гольдберг-вариации»), вар. XXI
6. Граун К. Фуга
7. Гайдн И. Канон
8. Гендель Г. Ф. Оратория «Мессия», ч. II, № 22: Хор
9. Скарлатти Д. Соната для клавира е-moll (L. 22-К. 198)
10. Бетховен Л. Квартет № 14 (ор. 131), ч. I (Фуга)
11. Бах И. С. ХТК I, fuga b-moll
12. Гендель Г. Ф. Сюита для клавира № 7, Пассакалия [Двойной контрапункт октавы]
13. Скарлатти Д. Соната для клавира № 17
14. Гайдн И. Симфония № 91 Es-dur, ч. I [Двойной контрапункт октавы]
15. Гайдн И. Соната h-moll № 47 (Hob. XVI/32), ч. III (Финал)
16. Моцарт В. А. Реквием, № 1: «Requiem» («Kyrie eleison») [Двойной контрапункт децимы]
17. Бетховен Л. Соната для ф.-п. № 7, ч. III (Менуэт).
18. Бетховен Л. 32 вариации для ф.-п., вар. XXII. [Канон]
19. Гайдн И. Квартет № 76 (ор. 76, № 2), ч. III (Менуэт). [Бесконечный канон]
20. Шопен Ф. Мазурка, ор. 63, № 3
21. Шуман Р. Маленькая fuga для ф.-п., ор. 68, № 40
22. Шуман Р. «Бабочки», ор. 2, № 3. [Канон]
23. Шуман Р. Семь пьес в форме фугетт, ор. 126, № 1
24. Шуман Р. Фортепианное трио (ор. 63), ч. I
25. Римский-Корсаков Н. Опера «Царская невеста», д. I, сц. 2. [Фугетта]
26. Мясковский Н. «В старинном стиле» (фуга), ор. 43, тетр. II, № 4
27. Глинка М. Опера «Иван Сусанин», д. I, № 4: Терцет. [Свободные имитации]
28. Керубини Л. Канон
29. Серов А. Опера «Юдифь», д. I, № 2: Хор народа. [Фуга]
30. Лядов А. Фуга, ор. 41, № 2
31. Лядов А. Канон для ф.-п., ор. 34, № 1
32. Чайковский П. Опера «Евгений Онегин», д. I, № 1: Ларина и Няня
33. Чайковский П. Балет «Лебединое озеро», д. I, № 2: Pas de trois. [Канон]
34. Чайковский П. Квартет № 2, ч. IV
35. Франк С. Симфония d-moll, ч. I. [Канон]
36. Шуман Р. Симфонические этюды для ф.-п., вар. IV
37. Брамс И. Квартет № 2, ч. II
38. Чайковский П. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» [Канон]
39. Бизе Ж. Вторая сюита для симф. орк. из музыки к драме А. Додэ «Арлезианка», ч. IV: Фарандола [Канон]
40. Бизе Ж. Опера «Кармен», д. I, № 11: Финал
41. Глинка М. «Иван Сусанин», Увертюра
42. Дворжак А. Симфонические вариации (ор. 78), Финал
43. Моцарт В. А. Опера «Волшебная флейта», Увертюра
44. Бах И. С. ХТК II, fuga е-moll
45. Рахманинов С. Опера «Алеко», № 13: Дуэт и финал
46. Малер Г. Симфония № 1, ч. I. [Канон]
47. Бах И. С. Музыкальное приношение, № 1 (Ричеркар)
48. Бах И. С. Хроматическая фантазия и fuga. Фуга
49. Бах И. С. Искусство фуги. Канон № 1 [Канон в обращении и увеличении]
50. Фрескобальди Д. Cantus firmus [Двухголосная имитация в трехголосии]
51. Букстехуде Д. Cantus firmus
52. Фробергер И. Я. Ричеркар
53. Гайдн И. Оратория «Сотворение мира», ч. II, № 19: Терцет и хор
54. Моцарт В. А. Концерт для кларнета с орк. A-dur, ч. I.
55. Глинка М. Фуга для ф.-п.
56. Беннет У. Концерт для ф.-п. с орк. № 3, ч. I
57. Сметана Б. Симф. поэмы «Моя родина», № 6: «Бланик»
58. Верди Дж. Опера «Бал-маскарад», № 1: Прелюдия
59. Шостакович Д. 24 прелюдии и фуги (ор. 87), fuga C-dur
60. Барток Б. «Микрокосмос», № 50: Менуэт
61. Хачатурян А. Речитатив и fuga для ф.-п. № 1. Фуга
62. Кодай З. Полифонический этюд
63. Шостакович Д. 24 прелюдии и фуги, fuga a-moll
64. Кодай З. «После купания» [Канон]
65. Эйслер Г. Фуга
66. Барбер С. «В ясную ночь», сл. Дж. Эйджи [Канон]
67. Шостакович Д. 24 прелюдии и фуги, fuga Des-dur
68. Шостакович Д. Квинтет, ч. II (Фуга)
69. Хиндемит П. Ludus tonalis («Игра тональностей»), fuga № 7 in A_b

70. Равель М. «Гробница Куперена», 6 пьес для ф-п., № 2: Фуга
71. Барток Б. «Микрокосмос», № 91: «Хроматическая инвенция»
72. Шедрин Р. 24 прелюдии и фуги, т. I, фуга II
73. Шедрин Р. Там же, прелюдия IV
74. Тищенко Б. Балет «Ярославна», д. I, № 5
75. Бриттен Б. Вариации и фуга на тему Пёрселла, для симф. орк. Фуга.
76. Мийо Д. Канон
77. Барток Б. «Микрокосмос», № 125
78. Петров А. Балет «Сотворение мира», д. I, № 2: «Бог и ангелы»
79. Манолов З. Этюд [Скрытое двухголосие, секвенции и вариации в полифоническом одноголосии]
80. Телеман Г. Ф. Канон
81. Палестрина Дж. Каноническая месса. «Crucifixus»
82. Моцарт В. А. Канон «Selig, selig alle» (K. 230)
83. Бах И. С. Англ. сюита № I. Бурре [Ритмическая имитация]
84. Мартини Дж. «Эхо» [Канон]
85. Лассо О. Месса. «Ne projicias»
86. Моцарт В. А. Канон «Auf das Wohl aller Freunde» (K. 508)
87. Моцарт В. А. Канон «Heiterkeit und leichtes Blut» (K. 507)
88. Шуберт Ф. Канон
89. Керубини Л. Канон
90. Франк С. Соната для скрипки и ф-п., ч. IV [Канон]
91. Бах И. С. Искусство фуги. Канон № 4
92. Гедике А. Канон для ф-п., ор. 32, № 35 [Канон в нижнюю терцию]
93. Кодай З. Канон
94. Бах И. С. Музыкальное приношение, № 3 [Ракоходный канон]
95. Шопен Ф. Фуга для ф-п. [Известна только одна фуга Шопена]
96. Барток Б. Женский хор без сопр. «Ты меня оставишь?»
97. Бах И. С. Прелюдия и фуга a-moll для клавира (BWV 894). Фуга
98. Кодай З. Сольфеджио на тему Вивальди
99. Арутюнян А. Праздничная увертюра [Канон в метрическом смещении]
100. Респиги О. Концертный триптих для голоса, хора и орк. [Канон]
101. Барток Б. Канон
102. Шостакович Д. 24 прелюдии и фуги, фуга g-moll
103. Барток Б. «Микрокосмос», № 79: «Памяти И. С. Баха»
104. Хиндемит П. Ludus tonalis, фуга № 3, in F
105. Шостакович Д. 24 прелюдии и фуги, фуга fis-moll
106. Хиндемит П. Ludus tonalis, фуга № 1 in C
107. Темплтон А. Фуга
108. Лядов А. Канон для ф-п., ор. 34, № 2 [Канон в увеличении]
109. Барток Б. Соната для скрипки соло, ч. II (Фуга)
110. Хачатурян А. Симфония № 2, ч. IV (Финал)
111. Кушнарев Х. Соната для органа
112. Чеботарян Г. Фуга
113. Фалик Ю. Два сольфеджио для хора без сопр., № 2: «Фуга»
114. Барток Б. «Микрокосмос», № 91: «Хроматическая инвенция»
115. Берталотти А. Сольфеджио № 30
116. Бах И. С. Музыкальное приношение, № 2 [Тема и двухголосный канон]
117. Моцарт В. А. Реквием, № 1: «Requiem» («Kyrie eleison»).
118. Бах И. С. Музыкальное приношение, № 7 [Тема и двухголосный канон]
119. Бах И. С. Там же, № 10 [Двухголосный канон в обращении]
120. Бетховен Л. Квартет № 9 (ор. 59, № 3) ч. IV
121. Палестрина Дж. Мотет
122. Комитас. «Песня прополки» («Каххан»)
123. Чайковский П. «Евгений Онегин», д. II, к. 2 (Евгений и Ленский)
124. Гендель Г. Ф. Шесть больших фуг для клавира. Фуга V
125. Глазунов А. Прелюдия и фуга для органа, ор. 98. Фуга
126. Прокофьев С. Русская увертюра, ор. 72
127. Шостакович Д. Симфония № 8, ч. V
128. Барток Б. Концерт для скрипки с орк. № 2, ч. III (Финал)
129. Шостакович Д. Сюита «Гамлет», ч. V: «Пантомима актеров» [Ориг. на м. 7 выше]
130. Прокофьев С. Квартет № 1, ч. I
131. Прокофьев С. Сюита «Поручик Киже», ч. III: «Свадьба Киже»
132. Райчев А. Симфония № 2 («Новый Прометей»), ч. II [гл. п.]
133. Райчев А. Там же [п. п.]
134. Прокофьев С. Опера «Война и мир», к. 3 (Граф Ростов)
135. Макачина С. Т. Поэма для камерного орк. № 2
136. Прокофьев С. Опера «Повесть о настоящем человеке», д. III, к. 8, № 36: Румба
137. Юзельюнас Ю. Concerto grosso, ч. III
138. Барток Б. «Контрасты» для скрипки, кларнета и ф-п., ч. III
139. Регер М. Вариации и фуга для орк. на тему Моцарта, ор. 132. [Тема фуги]
140. Прокофьев С. Балет «Ромео и Джульетта», д. I, к. 2. № 16. Мадригал
141. Иванов Я. Симфония № 10, ч. I
142. Онеггер А. Соната для скрипки и ф-п. № 1, ч. II
143. Скрябин А. Симфония № 3, ч. I
144. Прокофьев С. «Война и мир», к. 7 (Элен)
145. Шостакович Д. Опера «Катерина Измайлова», д. III, к. 6 (Задрипанный мужичок)
146. Шостакович Д. Квартет № 3, ч. I
147. Шостакович Д. Квартет № 9, ч. II
148. Сухонь Э. Фортепианный квартет, ч. I
149. Сухонь Э. Там же, ч. III
150. Прокофьев С. Соната для ф-п. № 9, ч. III
151. Шостакович Д. Квартет № 6, ч. IV
152. Роусторн А. Багатель № 1
153. Рети Р. Три аллегории для оркестра. Фуга
154. Шостакович Д. Квартет № 9, ч. III
155. Мачавариани А. Балет «Отелло», д. I, к. I. № 2: Отелло
156. Калныньш И. Симфония № 2, ч. II
157. Юзельюнас Ю. Concerto grosso, ч. II
158. Шостакович Д. Симфония № 15, ч. IV (Финал)
159. Прокофьев С. Опера «Игрок», д. I (Алексей)
160. Стравинский И. Балет «Агон», Второе pas de trois
161. Тамберг Э. Балет-симфония, ч. II (Скерцо)
162. Лятошинский Б. Симфония № 3, ч. I
163. Шостакович Д. Квартет № 3, ч. II
164. Барток Б. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. II
165. Шёнберг А. Струнный секстет «Просветленная ночь», ор. 4
166. Барток Б. Концерт для скрипки с орк. № 1, ч. II
167. Прокофьев С. Симфония № 5, ч. IV (Финал)
168. Прокофьев С. Концерт для скрипки с орк. № 2, ч. I
169. Онеггер А. Симфония № 3, ч. I
170. Орф К. Опера «Луна» (Petrus)

171. Шостакович Д. «Катерина Измайлова», д. I, к. 2 [Ориг. на б. 2 выше]
172. Петров А. Вок. цикл «Простые песни» на сл. Джанни Родари, № 3: «Служанка»
173. Тищенко Б. Вок. цикл «Грустные песни», № 4: «Дядюшка Пал», сл. Ш. Петефи
174. Штраус Р. Симф. поэма «Макбет»
175. Шостакович Д. «Катерина Измайлова», д. IV, к. 9 (Сонетка и Сергей)
176. Брукнер А. Симфония № 9, ч. III
177. Штраус Р. Симф. поэма «Тиль Уленшпигель»
178. Прокофьев С. Концерт для ф-п. с орк. № 3, ч. III
179. Онеггер А. Симфония № 2, ч. I
180. Цытович В. Концерт для альта и камерного орк., ч. II
181. Салманов В. Вок. цикл «Песни об одиночестве», сл. Ф. Гарсна-Лорки, № 1: «Суша земля» [Ориг. на м. 3 выше]
182. Тищенко Б. Четыре песни на сл. О. Дриза, № 1: «Я и мама»
183. Слонимский С. «Веселые песни» для сопрано, флейты пикколо, тубы и ударных на сл. Д. Хармса, № 5: «Из дома вышел человек» [Ориг. на м. 3 выше]
184. Слонимский С. «Песни волыницы» для меццо-сопрано и баритона с симф. орк., сл. народные; № 2: «Хороша наша деревня»
185. Тищенко Б. «Грустные песни», № 5: «Колыбельная» (сл. народные)
186. Слонимский С. «Веселые песни», № 1: «Скороговорка»
187. Петров А. «Простые песни», № 1: Вступление
188. Петров А. Там же, № 7: «Чистильщик сапог»
189. Шостакович Д. Шесть романсов для баса на сл. У. Ралей, Р. Бёрнса, В. Шекспира (ор. 62), № 3: «Макферсон перед казнью» (сл. Р. Бёрнса)
190. Шостакович Д. Там же, № 2: «В полях под снегом» (сл. Р. Бёрнса)
191. Хренников Т. Песни на слова Р. Бёрнса, № 4: «Ты меня оставил, Джеми» [Ориг. на 4 выше]
192. Шостакович Д. «Катерина Измайлова», д. II, к. 5 (Катерина Львовна) [Ориг. на 4 выше]
193. Гаврилин В. Вок. цикл на стихи Г. Гейне «Немецкая тетрадь», № 5: «Добряк» [Ориг. на б. 3 выше]
194. Прокофьев С. «Война и мир», к. 10 (Ариозо Кутузова).
195. Шостакович Д. Симфония № 7, ч. II
196. Прокофьев С. Пять стихотворений для голоса с ф-п. (ор. 23), № 5: «Кудесник» (слова Н. Агнинева)
197. Рязтс Я. Симфония № 5, ч. III
198. Тамберг Э. Балет-симфония, ч. III (Ноктюрн)
199. Пярт А. Коллаж на тему ВАСН для струнного орк., гобоя и чембало, ч. III (Ричеркар)
200. Прокофьев С. «Война и мир», к. 4 (Элен)
201. Прокофьев С. Оратория «На страже мира», сл. С. Маршака, № 7: Колыбельная
202. Тормис В. Кантата «Слова Ленина», № 2 (со-ло сопрано) [Ориг. на 4 выше]
203. Шостакович Д. Шесть романсов для баса, № 5: «Сонет Шекспира 66»
204. Шостакович Д. Квартет № 1, ч. I
205. Успенский В. Музыка для струнного квартета и ударных, «Интермеццо»
206. Свиридов Г. Восемь романсов на сл. М. Лермонтова, № 1: «Парус»
207. Тормис В. Вок. цикл «Грустные минуты», сл. М. Нурме; № 1: «Солнышко, не заходи»
208. Свиридов Г. Восемь романсов на сл. М. Лермонтова, № 4: «Силуэт»
209. Кабалевский Д. Пять романсов на сл. Р. Гамзатова (ор. 76), № 1: «Сердце, которое любит» [Ориг. на б. 2. выше]
210. Слонимский С. Опера «Виринея», ч. I, к. I (Ария Вириней «Хилый, а жадный»)
211. Слонимский С. Там же (Ария Вириней «А весна на пороге») [Ориг. на б. 3. выше]
212. Тормис В. «Гамлетовские песни»
213. Шостакович Д. Симфония № 8, ч. I
214. Рязтс Я. Концерт для скрипки и камерного орк., ч. I
215. Прокофьев С. Три романса на сл. Пушкина (ор. 73), № 3: «В твою светлицу» [Ориг. на м. 3 выше]
216. Прокофьев С. Там же, № 1: «Сосны»
217. Юзелянас Ю. Концерт для органа, скрипки и струнного орк. ч. III (Финал)
218. Шостакович Д. Сюита для баса и ф-п. на сл. Микеланджело Буонаротти (ор. 145), № 7: «Изгнанныку»
219. Шостакович Д. Там же, № 6: «Данте»
220. Прокофьев С. Опера «Любовь к трем апельсинам», д. II, к. 2 (Король)
221. Прокофьев С. Симфония № 6, ч. I
222. Шостакович Д. Симфония № 10, ч. I
223. Шостакович Д. «Катерина Измайлова», д. IV, к. 9 (Катерина Львовна)
224. Слонимский С. «Лирические строфы» для голоса и ф-п., сл. Е. Рейна; № 4: «Полет» [Ориг. на м. 3 выше]
225. Свиридов Г. «Из Шекспира», № 4: «Зима»
226. Шостакович Д. Сюита на сл. Микеланджело, № 3: «Любовь»
227. Прокофьев С. «Игрок», д. II (Генерал)
228. Прокофьев С. «Повесть о настоящем человеке», д. II, к. 5, № 20: Ариозо Клавдии
229. Прокофьев С. Пять песен без слов, ор. 35, № 2
230. Иванов Я. Симфония № 10, ч. III
231. Прокофьев С. «Война и мир», к. 8 (Ариозо Денисова)
232. Шостакович Д. — Симфония № 9, ч. II. [Ориг. на 8 выше]
233. Шостакович Д. — Квартет № 10, ч. IV. [Ориг. на 8 выше]
234. Скорик М. — Гуцульский триптих (по мотивам повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков»), ч. II: «Иван и Маричка»
235. Щедрин Р. — Три сольфеджио для высокого голоса и ф-п., № 3
236. Штраус Р. — Пять песен на стих. Ф. Рюккерта для голоса и ф-п., ор. 46, № 3: «Семь печатей» [Ориг. на б. 3 выше]
237. Барток Б. — Румынский танец для ф-п., ор. 8^a
238. Райчев А. — Пьеса для ф-п.
239. Бриттен Б. — Вок. цикл «На этом острове», сл. У. Х. Одена (ор. 11), № 4: «Ноктюрн»
240. Хиндемит П. — Восемь пьес, ор. 44 III, № 3
241. Респиги О. — Соната для скрипки и ф-п., ч. III
242. Бриттен Б. — Вок. цикл «Зимние слова», сл. Т. Гарди (ор. 52), № 1: «На склоне ноябрьского дня» [Ориг. на 4 выше]
243. Бриттен Б. — Вок. цикл «Семь сонетов Микеланджело» (ор. 22), «Сонет 55» [Ориг. на 4 выше]
244. Бриттен Б. — Вок. цикл «Очарование колыбельных» (ор. 41), № 3: «Колыбельная Сефестин» сл. Р. Грина
245. Барток Б. — «Контрасты», ч. I
246. Штраус Р. — «Постоянство», сл. А. Арнима, ор. 69, № 3 [Ориг. на 4 выше]
247. Стоянов П. — Концертино для скрипки с орк. № 2, ч. I
248. Мокраяц В. — Соната для скрипки и ф-п., ч. I [Ориг. на м. 3 выше]
249. Кшенек Э. Опера «Джонни наигрывает», д. I, сц. 3
250. Айвс Ч. Соната для ф-п.
251. Новак В. «Напрасно» [Ориг. на б. 2. выше]

252. Барток Б. Сюита для симф. орк. № 1 (ор. 3), ч. I
253. Бриттен Б. Соната для виолончели и ф-п. C-dur, ч. V
254. Пуленк Ф. Четыре ноктюрна для ф-п. (1929 г.), № 4: «Призрачный бал»
255. Шимановский К. Струнный квартет № 1, ч. II
256. Берг А. Опера «Воццек», д. I, к. 3 (Мария) [Ориг. на м. 3 выше]
257. Барток Б. Квартет № 1, ч. I
258. Стравинский И. Балет «Жар-птица», к. I: «Поганный пляс Кашеева царства» (Колыбельная)
259. Барток Б. «Микрокосмос», № 132
260. Барток Б. Соната для скрипки и ф-п. № 2, ч. II
261. Энеску Дж. Соната для скрипки и ф-п. № 2, ч. I
262. Казелла А. Сицилиана
263. Рамовш П. Ричеркар
264. Шультес В. Соната для скрипки и ф-п. (ор. 8), ч. IV [Ориг. на б. 2 выше]
265. Воан Уильямс Р. Симфония № 8, ч. III (Каватина)
266. Хиндемит П. Пять пьес для стр. квартета, ор. 44 IV, № 1
267. Барток Б. Квартет № 1, ч. III
268. Руссель А. Симфония № 4, ч. I
269. Барток Б. Квартет № 6, ч. I
270. Салманов В. Соната для скрипки и ф-п. № 2, ч. III
- 271—278. Попович Б. Сольфеджио I. Этюды №№ 196, 198—202, 204, 206
- 279—282, 284, 285. Попович Б. Интонация. Этюды №№ 171, 177, 233, 234, 239, 242
- 283, 286—288. Джуляну В. Теория и сольфеджио. Этюды
289. Свиридов Г. «Страна отцов». Поэма для тенора и баса с ф-п., сл. А. Исаакяна; № 6: «Черный орел» [Ориг. на б. 3 выше]
290. Салманов В. Вок. цикл «Белые песни», сл. Я. Купалы; № 2: «Над рекою весною» [Ориг. на б. 3 выше]
291. Лятошинский Б. Сюита «Тарас Шевченко», ч. V
292. Белов Г. Вок. цикл «Страницы дневника» для голоса без сопр., № 5: «О любви», сл. О. Берггольц
293. Чайковский Б. Концерт для виолончели с орк., ч. I
294. Устовольская Г. Симфония, ч. II, № 3: «Субботний вечер» (сл. Дж. Родари)
295. Салманов В. Четыре романса на сл. С. Есенина, № 3: «Кольцо милашки»
296. Цинцадзе С. Квартет № 4, ч. II (Скерцо)
297. Караев К. Балет «Тропую грома», № 1: Интродукция
298. Шостакович Д. Опера «Нос», д. III, к. 12: «Окраина Петербурга». (Старая барыня)
299. Бриттен Б. Опера «Питер Граймс», д. III, к. 1 (Ариозо Эллен)
300. Тищенко Б. Четыре песни на сл. О. Дриза, № 3: «Доброй ночи»
301. Свиридов Г. «В полях, под снегом и дождем», сл. Р. Бёрнса
302. Слонимский С. Вок. сюита «Весна пришла» на сл. японских поэтов; № 2: «Признание»
303. Брукнер А. Симфония № 7, ч. III (Скерцо, трио)
304. Барток Б. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. IV
305. Пендерецкий Кш. Месса
306. Шостакович Д. Симфония № 14, ч. VII: «В тюрьме Санте» (сл. Г. Аполлинера)
307. Шостакович Д. «Нос», д. II, к. 6, № 11: «Квартира Ковалева» (Ковалев)
308. Слонимский С. «Виринья», ч. I, к. 2 (Молитва Мокенихи)
309. Прокофьев С. «Гадкий утенок», сказка Х.-К. Андерсена (ор. 18) [Ориг. на б. 3 выше]
310. Гаврилин В. Вок. цикл на стихи Г. Гейне, № 1: «Осень»
311. Свиридов Г. «Страна отцов», № 5: «Долина Сално»
312. Свиридов Г. Там же, № 3: «Песнь о хлебе»
313. Свиридов Г. «Из Шекспира», № 1: «Людская неблагодарность»
314. Шостакович Д. Шесть стихотворений М. Цветаевой (ор. 143), № 2: «Откуда такая нежность?»
315. Шостакович Д. «Нос», д. II, к. 5, № 9: «В газетной экспедиции» (Чиновник)
316. Тищенко Б. Четыре песни на сл. О. Дриза, № 2: «Город шуток»
317. Слонимский С. «Весна пришла», № 5: «В неверном мире»
318. Мессан О. Квартет для скрипки, кларнета, виолончели и ф-п., ч. V
319. Слонимский С. «Лирические строфы», № 2: «Песня любви» [Ориг. на м. 3 выше]
320. Шостакович Д. «Нос», д. I, к. № 2: «Цирюльня Ивана Яковлевича»
321. Барбер С. «Печаль мне сердце гложет», сл. А. Гаусмана
322. Онеггер А. Симфония № 2, ч. II
323. Буркхард В. Соната для ф-п. (ор. 66), ч. II
324. Тормис В. «Диалог» для смеш. хора a cappella
325. Хиндемит П. Симфония «Художник Матисс», ч. I
326. Прокофьев С. «Повесть о настоящем человеке» д. III, к. 8, № 32: Вальс
327. Прокофьев С. Там же, д. II, к. 6, № 25: «Сцена в солярии» (Алексей)
328. Гаврилин В. Вок. цикл «Русская тетрадь», сл. народные; № 1: «Над рекой стоит калина»
329. Караев К. «Тропую грома», д. II, к. 2, № 23: «Сари одна»
330. Прокофьев С. «Любовь к трем апельсинам», д. IV, к. 1 (Чудаки)
331. Онеггер А. Прелюдия, ариозо и фугетта на тему ВАСН для стр. орк. Ариозо
332. Прокофьев С. «Война и мир», к. 1 (Дуэт Наташи и Сони) [Ориг. на м. 3 выше]
333. Бриттен Б. Опера «Альберт Херринг», д. III (Леди Биллоус и Флоренс Пайк) [Ориг. Prestissimo]
334. Мендельсон А. Этюд
335. Бриттен Б. «Семь сонетов Микеланджело», Сонет 31 [Ориг. на 4 выше]
336. Мирзоян Э. Симфония, ч. I
337. Шостакович Д. Квартет № 6, ч. II
338. Бриттен Б. «Очарование колыбельных», № 1: «Колыбельная песнь» (сл. В. Блейка)
339. Шостакович Д. «Нос», д. III, к. 8, № 13: «Квартира Ковалева и квартира Подточиной» (Дочь Подточиной)
340. Бриттен Б. «Очарование колыбельных», № 1: «Колыбельная песнь» (сл. В. Блейка)
341. Шостакович Д. Квартет № 6, ч. I
342. Прокофьев С. «Любовь к трем апельсинам», д. I, к. 1 (Лирики)
343. Дебюсси К. Прелюдии, тетр. II, № 6: «Генерал Лявин — эксцентрик»
344. Онеггер А. Симфония № 5 («Di tre re»), ч. I. [Полифонические сочетания мажорных и минорных трезвучий]
345. Мачавариани А. Балет «Отелло», д. I, к. 3, № 11: «Сенат»
346. Тамберг Э. Concerto grosso, ч. I (гл. п.)

- [Поступенная нисходящая последовательность мажорных трезвучий]
347. Тамберг Э. Там же (п.п.) [Поступенная нисходящая последовательность секстаккордов]
348. Прокофьев С. «Игрок», д. III
349. Караев К. «Тропою грома», д. I, к. 3, № 14: «Выход и Монолог Сари»
350. Шостакович Д. «Нос», Эпизод, к. 10, № 16: «Невский проспект»
351. Шостакович Д. «Катерина Измайлова», д. I, к. 3 (Ариозо Катерины Львовны)
352. Шостакович Д. 24 прелюдии, ор. 34, № 22
353. Прокофьев С. Симфония № 5, ч. I (Скерцо)
354. Шостакович Д. «Катерина Измайлова», д. II, к. 4
355. Арапов Б. Опера-новелла «Дождь», д. I (доктор Макфейл) [Остинато с дважды ув. 4 в сопровождении]
356. Мачавариани А. «Отелло», д. III, к. 10, № 40: «Кассио и Бьянка»
357. Успенский В. Музыкальные рассказы на стихи В. Маяковского, № 3: «Что ни страница — то слон, то львица»
358. Манолов З. Интонационный этюд
359. Шёнберг А. Квартет, ор. 7
360. Боржковец П. Балет «Крысолов»
361. Прокофьев С. Соната для ф-п. № 3 (п.п.)
362. Прокофьев С. Соната для ф-п. № 2, ч. I (п.п.)
363. Прокофьев С. «Ромео и Джульетта», д. II, к. 3, № 30: «Народное веселье продолжается»
364. Шостакович Д. Сюита на сл. Микеланджело, № 11: «Бессмертные»
365. Хиндемит П. Симфония «Художник Матис», ч. I
366. Шостакович Д. Квартет № 5, ч. I
367. Шостакович Д. «Нос». Эпизод, к. 9, № 15: «Квартира Ковалева»
368. Шостакович Д. Квартет № 1, ч. I
369. Шостакович Д. «Нос», д. I, к. 4, № 7: «Казанский собор»
370. Шостакович Д. Сюита на сл. Микеланджело, № 2: «Утро»
371. Прокофьев С. «Игрок», д. I [На целотонный звукоряд в басу накладывается последовательность минорных трезвучий]
372. Слонимский С. «Виринея», д. I (Хоровой антракт после 1-й картины)
373. Эшпай А. Детский альбом для ф-п. Марийская песня
374. Чайковский Б. Симфониетта, ч. II (Вальс) [Параллельные секстаккорды]
375. Мачавариани А. «Отелло», д. II, к. 7, № 32: «Танцующий Кипр»
376. Прокофьев С. «Война и мир», к. 8 (Вальс)
377. Прокофьев С. Гавот для ф-п., ор. 32 № 3
378. Прокофьев С. Классическая симфония. ч. III (Гавот)
379. Прокофьев С. «Игрок», д. III [Встречные сексты]
380. Караев К. «Тропою грома», д. I, к. 1, № 3: «Песенка студентов» [Ленты квартсекстаккордов и квинт]
381. Шостакович Д. «Нос», д. I, к. 1, № 2: «Цирюльня Ивана Яковлевича» [Мелодическая лента в септимах]
382. Онеггер А. Симфония № 3, ч. II
383. Онеггер А. «Pacific 231» для симф. орк.
384. Онеггер А. Симфония № 3, ч. III
385. Гершвин Дж. Опера «Порги и Бесс», д. I, сц. I
386. Хачатурян А. Симфония № 2, ч. III [«Мелодическая гармония»: лента из параллельных квартсекстаккордов]
387. Барток Б. Квартет № 1, ч. II [Мелодическая лента в малых и больших терциях]
388. Шостакович Д. «Нос», д. III, к. 7, № 12: «Окраина Петербурга»
389. Барток Б. Квартет № 2, ч. III [Две чистые кварты в гармонической вертикали]
390. Тищенко Б. «Ярославна», д. I, № 7: «Святослав»
391. Кабалевский Д. Опера «Семья Тараса», Увертюра
392. Шостакович Д. Сюита на сл. Микеланджело, № 10: «Смерть»
393. Арапов Б. «Дождь», д. V
394. Прокофьев С. «Любовь к трем апельсинам», д. I, к. 3 (Леандр)
395. Пейко Н. Концерт для ф-п. с орк., ч. I
396. Слонимский С. «Икар», д. I, к. 2, № 2: «Метаморфозы»
397. Шостакович Д. Шесть стихотворений М. Цветаевой, № 3: «Диалог Гамлета с совестью»
398. Барток Б. Скерцо для ф-п. с орк.
399. Барток Б. Эскизы, ор. 9, № 2: «Качели»
400. Салманов В. Квартет № 3, ч. III

УКАЗАТЕЛЬ КОМПОЗИТОРОВ

- Айвс Ч. (1874—1954) — 250
- Арапов Б. (р. 1905) — 355, 393
- Арутюнян А. (р. 1920) — 99
- Барбер С. (р. 1910) — 66, 321
- Барток Б. (1881—1945) — 60, 71, 77, 96, 101, 103, 109, 114, 128, 138, 164, 166, 237, 245, 252, 257, 259, 260, 267, 269, 304, 387, 389, 398, 399
- Бах И. С. (1685—1750) — 2, 5, 11, 44, 47—49, 83, 91, 94, 97, 116, 118, 119
- Белов Г. (р. 1939) — 292
- Беннет У. (1816—1875) — 56
- Берг А. (1885—1935) — 256
- Бергалотти А. (1666—1747) — 115
- Бетховен Л. (1770—1827) — 10, 17, 18, 120
- Бизе Ж. (1838—1875) — 39, 40
- Боржковец П. (р. 1894) — 360
- Брамс И. (1833—1897) — 37
- Бриттен Б. (1913—1976) — 75, 239, 242, 244, 253, 299, 333, 335, 338, 340
- Брукнер А. (1824—1896) — 176, 303
- Букстехуде Д. (1637—1707) — 51
- Буркхард В. (1900—1955) — 323
- Верди Д. (1813—1901) — 58
- Вивальди А. (1678—1741) — 1
- Воан Уильямс Р. (1872—1958) — 265
- Гаврилин В. (р. 1939) — 193, 310, 328
- Гайдн И. (1732—1809) — 7, 14, 15, 19, 53
- Гедике А. (1877—1957) — 92
- Гендель Г. Ф. (1685—1759) — 8, 12, 124
- Гершвин Дж. (1899—1937) — 385
- Глазунов А. (1865—1936) — 125
- Глинка М. (1804—1857) — 27, 41, 55
- Граун К. (1704—1759) — 6
- Дворжак А. (1841—1904) — 42
- Дебюсси К. (1862—1918) — 343
- Джуляну В. (р. 1914) — 283, 286—288

Иванов Я. (р. 1906) — 141, 230

Кабалевский Д. (р. 1904) — 209, 391
Казелла А. (1883—1947) — 262
Калныньш И. (р. 1941) — 156
Караев К. (р. 1918) — 297, 329, 349, 380
Керубини Л. (1760—1842) — 28, 89
Кодай З. (1882—1967) — 62, 64, 93, 98
Комитас (1869—1935) — 122
Кушнарев Х. (1890—1960) — 111
Кшенек Э. (р. 1900) — 249

Лассо О. (1532—1594) — 85
Лядов А. (1855—1914) — 30, 31, 108
Лятошинский Б. (1895—1968) — 162, 291

Макачинас Т. (р. 1938) — 135
Малер Г. (1860—1911) — 46
Манолов З. (р. 1925) — 79, 358
Мартини Дж. (1706—1784) — 84
Мачавариани А. (р. 1913) — 155, 345, 356, 375
Мендельсон А. (1910—1966) — 334
Мессиаи О. (р. 1908) — 318
Мийо Д. (1892—1974) — 76
Мирзоян Э. (р. 1921) — 336
Мокраяц В. (р. 1923) — 248
Моцарт В. А. (1756—1791) — 16, 43, 54, 82, 86, 87, 117
Мяковский Н. (1881—1950) — 26

Новак В. (1870—1949) — 251

Онеггер А. (1892—1955) — 142, 169, 179, 322, 331, 344, 382—384
Орф К. (р. 1895) — 170

Палестрина Дж. (ок. 1525—1594) — 81, 121
Пейко Н. (р. 1916) — 395
Пендерецкий Кш. (р. 1933) — 305
Петров А. (р. 1930) — 78, 172, 187, 188
Попович Б. (р. 1918) — 271—282, 284, 285
Прокофьев С. (1891—1953) — 126, 130, 131, 134, 136, 140, 144, 150, 159, 167, 168, 178, 194, 196, 200, 201, 215, 216, 220, 221, 227—229, 231, 309, 326, 327, 330, 332, 342, 348, 353, 361—363, 371, 376—379, 394
Пуленк Ф. (1899—1963) — 254
Пярт А. (р. 1935) — 199

Равель М. (1875—1937) — 70
Райчев А. (р. 1922) — 132, 133, 238
Рамош П. (р. 1921) — 263
Рахманинов С. (1873—1943) — 45
Регер М. (1873—1916) — 139
Респиги О. (1879—1936) — 100, 241
Рети Р. (1885—1957) — 153
Римский-Корсаков Н. (1844—1908) — 25
Роусторн А. (р. 1905) — 152
Руссель А. (1869—1937) — 268
Ряте Я. (р. 1932) — 197, 214

Салманов В. (р. 1912) — 181, 270, 290, 295, 400
Свиридов Г. (р. 1915) — 206, 208, 225, 289, 301, 311—313

Серов А. (1820—1871) — 29
Скарлатти Д. (1685—1757) — 9, 13
Скорик М. (р. 1938) — 234
Скрябин А. (1872—1915) — 143
Слонимский С. (р. 1932) — 183, 184, 186, 210, 211, 224, 302, 308, 317, 319, 372, 396
Сметана Б. (1824—1884) — 57
Стоянов П. (р. 1931) — 247
Стравинский И. (1882—1971) — 160, 258
Сухонь Э. (р. 1908) — 148, 149

Тамберг Э. (р. 1930) — 161, 198, 346, 347
Телеман Г. Ф. (1681—1767) — 80
Темплтон А. (р. 1909) — 107
Тищенко Б. (р. 1939) — 74, 173, 182, 185, 300, 316, 390
Тормис В. (р. 1930) — 202, 207, 212, 324

Успенский В. (р. 1937) — 205, 357
Устовльская Г. (р. 1919) — 294

Фалик Ю. (р. 1936) — 113
Франк С. (1822—1890) — 35, 90
Фрескобальди Дж. (1583—1643) — 3, 4, 50
Фробергер И. Я. (1616—1667) — 52

Хачатурян А. (р. 1903) — 61, 110, 386
Хиндемит П. (1895—1963) — 69, 104, 106, 240, 266, 325, 365
Хренников Т. (р. 1913) — 191

Цинцадзе С. (р. 1925) — 296
Цытович В. (р. 1931) — 180

Чайковский Б. (р. 1925) — 293, 374
Чайковский П. (1840—1893) — 32—34, 38, 123
Чеботарян Г. (р. 1918) — 112

Шёнберг А. (1874—1951) — 165, 359
Шимановский К. (1882—1937) — 255
Шопен Ф. (1810—1849) — 20, 95
Шостакович Д. (1906—1975) — 59, 63, 67, 68, 102, 105, 127, 129, 145—147, 151, 154, 158, 163, 171, 175, 189, 190, 192, 195, 203, 204, 213, 218, 219, 222, 223, 226, 232, 233, 298, 306, 307, 314, 315, 320, 337, 339, 341, 350—352, 354, 364, 366—370, 381, 388, 392, 397
Штраус Р. (1864—1949) — 174, 177, 236, 246
Шуберт Ф. (1797—1828) — 88
Шультес В. (р. 1894) — 264
Шуман Р. (1810—1856) — 21—24, 36

Щедрин Р. (р. 1932) — 72, 73, 235

Эйслер Г. (1898—1962) — 65
Энеску Дж. (1881—1955) — 261
Эшпай А. (р. 1925) — 373

Юзелянас Ю. (р. 1916) — 137, 157, 217

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ПЕДАГОГОВ

а) ИССЛЕДОВАНИЯ

К Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. В 2-х томах. М., 1957.
Ананьев Б. Г. Очерки психологии. Л., 1945.
Ананьев Б. Г. Теория ощущений. Л., 1961.
Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. Л., 1969.

Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, ч. 2 (Интонация). Л., 1963.
Асафьев Б. В. Речевая интонация. Л., 1965.
Беляева-Экземплярская С. Н. Определение личного темпа и ритма в повседневной жизни. — «Вопросы психологии», 1967, № 2.
Выготский Л. С. Мышление и речь. — В кн.: Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956.

Выготский Л. С. Развитие высших психологических функций. М., 1960.
 Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
 Жак-Далькроз Э. Ритм: его воспитательное значение для жизни и для искусства. М. (б. г.)
 Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
 Исследования по психологии восприятия. М., 1948.
 Ковалев А. Г. Психология личности. Л., 1963.
 Ковалев А. Г., Мясоедов В. Н. Психические особенности человека, т. 2. Л., 1960.
 Корчинский Е. Н. К вопросу о теории канонической имитации. Л., 1960.
 Кушнарев Х. С. О полифонии. М., 1971.
 Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. М., 1965.
 Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
 Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
 Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.
 Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1965.
 Островский А. Л. Восприятие музыки и задачи воспитания слуха. Л., 1946 (Библиотека ЛОЛГК).
 Островский А. Л. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки. — в сб.: Вопросы методики воспитания слуха. Л., 1967.
 Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970.
 Проблемы лада. Л., 1977.
 Протопопов В. В. История полифонии. Западно-европейская классика. М., 1965.
 Пэрна Н. Я. Ритм в жизни и творчестве. Пг., 1925.
 Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М., 1946.
 Рубинштейн С. Л. Человек и мир. — «Вопросы философии», 1966, № 6.
 Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
 Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., 1947.
 Тезисы докладов конференции по психологии. Л., 1967.
 Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928.
 Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки. Тбилиси, 1961.
 Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.

6) МЕТОДИЧЕСКИЕ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Агажанов А. П., Блюм Д. А. Примеры из полифонической литературы. М., 1972.
 Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. М., 1969.
 Давыдова Е. В. Методика преподавания музыкального диктанта. М., 1962.

Давыдова Е. В. Методика преподавания сольфеджио. М., 1975.
 Методическое пособие по музыкальному диктанту. Под ред. Фокиной Л. Н. М., 1969.
 Мюллер Т. Ф. Полифонический анализ. Хрестоматия. М., 1964.
 Островский А. Л., Павлюченко С. А., Шокин В. П. Музыкальный диктант, вып. II. М., 1948.
 Островский А. Л. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. Л., 1954.
 Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970.
 Островский А. Л. Учебник сольфеджио, вып. III, Л., 1974.
 Островский А. Л., Соловьев С. Н., Шокин В. П. Сольфеджио, вып. II (Одноголосие). М., 1973.
 Пустыльник И. Я. Хрестоматия по канону. М., 1973.
 Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1956.
 Соколов Вл. Сборник примеров из полифонической литературы. М., 1938.
 Столова Е. М. Музичний диктант. Київ, 1970.
 Тифтикиди Н. Ф. Сборник диктантов на материале музыки советских композиторов, вып. 1 (Прокофьев). М., 1966.
 Тифтикиди Н. Ф. Сборник диктантов на материале музыки советских композиторов, вып. 2 (Шостакович). М., 1968.
 Юсфин А. Г. Сольфеджио. На материале советской музыки. М. — Л., 1975.

в) ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Христов Л. Теоретичните основи на мелодиката. София, 1973.
 Bertalotti A. Ötven solfeggii. Budapest, 1962.
 Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, 1959.
 Cooke D. The language of music. London, 1960.
 Gallon N. Cours complet de dictée musicale. Paris, 1924.
 Guleanu V. Teorie și solfeggii. București, 1968.
 Guleanu V. Dicteuri armonice și polifonice. București, 1975.
 Jușceanu V. Moduri și game. București, 1960.
 Pórovic B. Intonacija. Beograd, 1969.
 Pórovic B. Solfedo. Beograd, 1972.
 Sekles B. Musikdiktat. Übungsstoff in 30 Abschnitten. Edition Schott.
 Schola Cantorum. I—IV. Editio musica. Budapest, 1974.
 Szabolci B. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959.
 Szönyi E. A zenei irás — olvasás Módszertana. I—II—III. Budapest, 1956.
 Waldmann G. Diktate zur Musiklehre. Berlin—Hannover, 1931.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Часть I. Полифонический склад (имитационное двух- и трехголосие, двойной контрапункт)	5
А. Слуховое восприятие и запись полифонической фактуры	5
1. Методические указания	5
2. Музыкальный диктант (1—78)	10
а) двухголосие (1—49)	10
б) трехголосие (50—58)	23
в) примеры из произведений современных композиторов (59—78)	26
3. Сольфеджио (79—114)	32
Б. Освоение ключей До	61
1. Методические указания	61
2. Сольфеджио (115—125)	63
Часть II. Слуховое и интонационное освоение характерных трудностей мелодики и фактуры в произведениях современных композиторов	71
А. Преодоление ладовой инерции	72
1. Методические указания	72
2. Музыкальный диктант (126—180)	80
3. Сольфеджио (181—270)	90
Б. Преодоление инерции метроритма	125
1. Методические указания	125
2. Интонационно-ритмические упражнения (271—288)	127
3. Сольфеджио и музыкальный диктант (289—323)	137
В. Интонирование мелодии с сопровождением	149
1. Методические указания	149
2. Сольфеджио (324—342)	151
Г. Слуховое освоение типичных образцов музыкальной фактуры в произведениях современных композиторов	164
1. Методические указания	164
2. Слуховой анализ и музыкальный диктант (343—400)	167
Указатель произведений	185
Указатель композиторов	189
Литература для педагогов	190

Арон Львович Островский

УЧЕБНИК СОЛЬФЕДЖИО

Выпуск IV

Редактор М. А. Элик. Художник Н. И. Васильев.
Худож. редактор Р. С. Волховер. Техн. редактор Г. С. Мичурина.
Корректоры И. Е. Черникова, С. Н. Мурашева.
Нотографик Г. С. Харламова.

ИБ. № 1238

Подписано к печати 14.03.78. Формат 84×108/16. Бумага офсетная № 2. Печать офсетная. Печ. л. 12 (20,16). Уч.-изд. л. 20,16. Тираж 20 000 экз. Изд. № 2205.
Заказ № 15473. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение
191011. Ленинград. Инженерная ул., 9.

Типография издательства «Калининградская правда», 236000, Калининград обл.,
ул. Карла Маркса, 18.

ОПЕЧАТКА

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Нужно</i>
125	правая колонка 1 сверху	центрированно. Они по- зволяют произвести...	современной музыки вы- явлены выпукло и кон- центрированно. Они по- зволяют произвести...