

Т. Ф. Мюллер

ДВУХ- И ТРЁХГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ

Издание пересмотренное

МУЗЫКА  МУЗЫКА

УДК 781.2
ББК 85.907.12
М98



ЭБС E-MUSICA
Каталог электронных изданий

Мюллер, Т. Ф.

М98 Двух- и трёхголосные диктанты / Т. Ф. Мюллер. — Издание пересмотренное. — Москва : Музыка. — 96 с. : текст.

ISMN 979-0-66010-598-6

Настоящее издание содержит двухголосные и трёхголосные музыкальные диктанты, которым предпосланы методические замечания.

Предназначено для студентов и преподавателей музыкальных колледжей, училищ и высших учебных заведений.

Печатается по: *Мюллер Т. Ф.* Двух- и трёхголосные диктанты. М., 1978.

ББК 85.907.12

ISMN 979-0-66010-598-6

© Издательство «Музыка», 2025

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Музыкальный диктант давно признан одним из существенных элементов в профессиональной подготовке. Он способствует развитию, если методика его проведения направлена на сохранение связи с комплексом специальных дисциплин и не превращает предмет «Сольфеджио» в самоцель.

Научиться писать диктант может каждый, кто обладает музыкальными данными хотя бы среднего уровня. Многим это утверждение покажется преувеличением, так как именно диктант оказывается слабым местом на приёмных экзаменах в колледжи, училища и консерватории. В чём же здесь проблема?

Дело в том, что многие преподаватели вместо обучения записи ограничиваются только слуховыми тренировками, которые целесообразны для тех, кто уже имеет элементарные навыки, но почти бесполезны, если эти умения отсутствуют. Записи музыкального диктанта надо обучать так же, как и игре на инструменте или грамоте. Тренировка необходима для закрепления и развития полученных навыков, но заменить самого их приобретения не может.

Методика диктанта у нас в стране уже более или менее разработана, однако опубликованных руководств для преподавателей очень мало. Это «Очерки по методике теории музыки и сольфеджио» А. Л. Островского¹, «Развитие внутреннего слуха в классах сольфеджио» В. А. Серединской и «Методика, преподавания музыкального диктанта» Е. В. Давыдовой.

«Систематический курс музыкального диктанта» Б. К. Алексеева и Д. А. Блюма представляет собой ценное собрание разнообразных одно-, двух- и трёхголосных образцов, но снабжён, к сожалению, лишь весьма краткими указаниями. Более широкая разработка вопросов методики диктанта, обобщающая многолетнюю работу коллектива преподавателей Центральной музыкальной школы при Московской консерватории, дана в коллективном труде «Методическое пособие по музыкальному диктанту» под общей редакцией Л. П. Фокиной.

Несмотря на наличие таких трудов, автор считает, что методические советы, отражающие индивидуальный опыт преподавательской деятельности по сольфеджио вообще и по диктанту в частности, представляются полезными и достойными внимания даже в тех случаях, если в деталях они обнаруживают некоторые разночтения с общепринятыми.

¹ Во втором издании вышли под названием «Методика теории музыки и сольфеджио».

В издание диктантов, наряду с десятками новых примеров по трёхголосию, вошло большое количество двухголосных образцов. Включение их вызвано желанием дополнить учебный материал в этой области и обратить особое внимание на разновидности соотношений мелодических линий. Освоение последних в двухголосии способствует выработке навыков и для записи трёхголосия. В настоящем издании помещены краткие примеры для подготовительных упражнений (так называемых устных диктантов).

Собранию диктантов предпосылаются настоящие замечания, в которых автор не претендует ни на необходимую полноту, ни на оригинальность. Смысл их приведения мы видим в том, что характеристика методических приёмов рассчитана и на тех, кто самостоятельно работает над приобретением и развитием навыков слушания и запоминания музыки.

Нет принципиальной разницы между методикой проведения одно-, двух- или трёхголосных диктантов. Тем не менее представляется целесообразным при систематическом изложении рассматривать их отдельно, так как количественная сторона (число голосов) вносит свои специфические трудности. Структурные, ритмические и метрические моменты, гармония и мелодика выступают как компоненты и одноголосия, и многоголосия; если мы в первом различаем скрытое многоголосие и гармонию, то в двух-, трёх- и четырёхголосии скрытое становится явным.

Нет и прямой зависимости между трудностью диктанта и количеством голосов; чисто аккордовая фактура может оказаться значительно легче двух- и даже одноголосного диктанта.

К сожалению, даже в вузы нередко попадают хорошо натренированные, но плохо обученные студенты. Педагогу приходится возвращаться к начальному этапу там, где следовало бы заниматься доразвитием навыков на более сложном материале.

Прочная связь между слуховыми представлениями и их фиксацией на нотной бумаге необходима для любого музыканта-профессионала. Можно и глухого научить исполнению на фортепиано нотных знаков, но слухового опыта он, очевидно, иметь не будет.

Нотная запись должна звучать в воображении читающего, и наоборот, услышанное им — принимать зримые очертания. Чтобы воспитать такую тесную связь, нужна тщательная и повседневная работа над приобретением необходимых навыков и их координацией. При наличии элементарных музыкальных данных требуется:

- а) хорошо изучить ноты (лучше в различных ключах);
- б) выработать навыки свободного чтения (исполнения на инструменте или голосом) нотного текста;
- в) приобрести навыки в области анализа и синтеза сложных музыкальных явлений;

г) выработать навыки в записи нот;

д) ежедневно и систематически тренировать в разных направлениях музыкальную память.

Без любого из перечисленных компонентов занятия диктантом окажутся малоэффективными и неполноценными. Связь между прочными слуховыми навыками (сольфеджио в целом и диктантом в частности) и работой по разучиванию музыкальных произведений, их запоминанию, закреплению в разнообразных видах памяти должна быть по возможности более тесной.

Умение записать диктант обычно ставится в зависимость от наличия музыкального слуха. Но что же он собой представляет?

Правильно функционирующие органы слуха выполняют свою роль тем лучше, чем большим опытом обладает индивидум. Воспринимаемые звуковые раздражения накапливаются в сознании и запоминаются как признаки определённых явлений действительности. В зависимости от профессии человека расширяются или сужаются, обостряются или, наоборот, притупляются слух и аудиальная память, качество которых также может иметь различную направленность. Одни улавливают слабый шорох, но до других он не доходит; одни реагируют на малейшие изменения высоты звука, а другие их не замечают. Таким образом, человек пользуется своим жизненным слуховым опытом через аудиальную память. Она должна быть не только рефлекторной, но и сознательной. Степень развития последней в конце концов и обуславливает уровень профессионализма.

Способность определять точную высоту звука теснейшим образом связана с направленно развитой памятью. При этом нужно уточнить, что даже врождённый абсолютный слух далеко не всегда имеет отношение к музыке и часто вырабатывается совершенно стихийно, в отрыве от последней. Его можно развить и у человека со средними музыкальными данными. Многие преподаватели специально уделяют внимание таким упражнениям и добиваются хороших результатов. Но учащиеся, достигнув цели в указанном направлении, нередко останавливаются на этом этапе, ошибочно решив, что абсолютный слух и есть заветная и единственно необходимая вершина развития. Самое печальное состоит в том, что подобная точка зрения распространена среди некоторых преподавателей.

Между тем полноценное выполнение программы по сольфеджио представляет большие трудности для преподавателей, имеющих дело с учениками — обладателями абсолютного слуха. Они обычно стремятся записывать музыку (диктант) во время игры², не вдумываясь в её содержание, не признавая музыкальной орфографии, не развивая другие виды

² Запись диктанта во время игры часто называют стенографированием.

памяти и не касаясь более глубоких форм анализа и синтеза прослушиваемого материала. Эти учащиеся охотно ограничиваются определением точного звукового состава созвучия или аккорда, даже не пытаясь вникать ни в их смысл в контексте, ни в подробности происходящих музыкальных событий. Можно сделать вывод, что абсолютный слух, очень совершенное и завидное качество, таит в себе и значительную опасность — остаться единственным, а иногда даже тормозящим последующее музыкальное развитие.

Практика показала, что наиболее эффективный способ, дающий учащимся-абсолютистам возможность успешно двигаться дальше, — это запрет стенографирования диктанта, а также постоянное требование осознания всего процесса развития при различных формах слухового анализа и запоминания всё более длительных разделов прослушиваемого музыкального материала.

Повторяем, что ни в коем случае не следует разрешать (даже в вузе) во время проигрывания запись диктанта. Любые его виды, как и подготовительные упражнения, должны быть направлены на всемерное воспитание сознательной памяти. Именно в ней накапливается опыт, который позволяет осмысливать услышанное, делать обобщения и сравнения. Только такая работа может быть перспективной и двигать молодого музыканта вперёд по линии профессионального роста.

Виды памяти, связанные с мышлением, поддаются большому развитию. Автору настоящего издания неоднократно приходилось наблюдать за тем, как основательное изучение, глубокий и всесторонний анализ музыкального произведения, предшествующий его проигрыванию, не только во много раз ускоряют разучивание, но и становятся залогом значительно большей прочности (долговечности) результатов запоминания.

Именно основательное развитие профессиональной музыкальной памяти, постоянно подкрепляемой знанием и глубоким изучением материала, может привести к успешному развитию способности воспринимать (осознавать, мысленно представлять) воображаемое звучание нотной записи, то есть к тому, что называют внутренним слухом. (Об этом подробнее говорится в работе В. Серединской «Развитие внутреннего слуха в классах сольфеджио».)

Абсолютный слух должен рассматриваться как возможная, иногда очень ценная, но всё-таки начальная позиция в музыкальном профессиональном воспитании памяти. Если он имеется, то на него можно опираться; тратить же специально время на его выработку нет необходимости.

Значительно перспективнее работа над воспитанием ладофункционального слуха, который нередко называют относительным. Основной его компонент — целенаправленно развитая музыкальная память. Для этого необходимо работать над запоминанием тоники и функциональных соотношений ступеней лада (сначала в диатонике, а затем в хроматике),

ДВУХГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ

10 musical exercises for two voices, numbered 1 through 10. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The exercises are arranged in a vertical column, each on its own line. The exercises vary in tempo and meter, indicated by the time signature at the beginning of each line. The exercises are: 1. 4/4, 2. 4/4, 3. 4/4, 4. 2/4, 5. 4/4, 6. 4/4, 7. 4/4, 8. 4/4, 9. 4/4, 10. 4/4.



21



22



23



24



25



26



27



28



35



36



37



38



39



40



41



42





Вариант:



43



44



45



Вариант:



СОДЕРЖАНИЕ

<i>Методические замечания</i>	3
ДВУХГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ	14
ТРЁХГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ	31
Раздел первый	31
Раздел второй	56
Раздел третий	78

Учебное пособие

МЮЛЛЕР ТЕОДОР ФРИДРИХОВИЧ
ДВУХ- И ТРЁХГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ

Издание пересмотренное

Редактор *А. С. Иванов*
Техн. редактор *С. В. Леонова*
Подготовка файлов *А. А. Житник*
Корректор *И. Б. Щеглова*

Формат 60х90 1/16. Объём печ. л. 6,0

Изд. № 18111

АО «Издательство «Музыка»

123001, Москва, ул. Большая Садовая, д. 2/46, стр. 1

Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37

www.musica.ru