

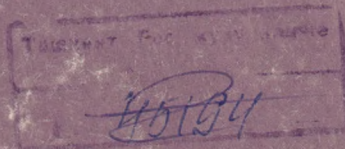
V

Б • НЕЗВАНОВ  
А • ЛАЩЕНКОВА

# ХРЕСТОМАТИЯ

ПО СЛУХОВОМУ  
ГАРМОНИЧЕСКОМУ  
АНАЛИЗУ

ПОСОБИЕ ПО КУРСУ СОЛЬФЕДЖИО  
ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ



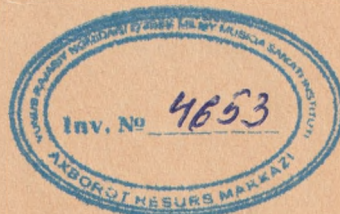
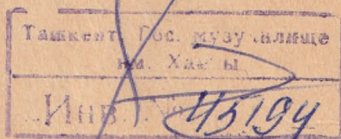
Б. НЕЗВАНОВ, А. ЛАЩЕНКОВА

# ХРЕСТОМАТИЯ ПО СЛУХОВОМУ ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ

*Пособие по курсу сольфеджио  
для музыкальных училищ*

Под редакцией  
А. Л. ОСТРОВСКОГО

Издание 2-е



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» ЛЕНИНГРАД 1967

## ПРЕДИСЛОВИЕ К I ИЗДАНИЮ

Предлагаемая хрестоматия ставит своей целью дать преподавателям сольфеджио подобранный в систематическом порядке музыкальный материал, который они смогли бы использовать в разделе слухового гармонического анализа. По мысли составителей, хрестоматия должна также способствовать решению некоторых более частных задач, стоящих перед педагогами при воспитании гармонического слуха. Пособием могут пользоваться сами учащиеся как для выполнения указанных педагогом домашних заданий, так и для самостоятельных упражнений в совершенствовании навыков слухового анализа гармонии.

При составлении хрестоматии авторы исходили прежде всего из опыта преподавателей сольфеджио Музыкального училища Ленинградской консерватории, которые на протяжении ряда лет привлекают примеры из музыкальной литературы для слухового гармонического анализа.

Методологической основой пособия послужили учение о гармонии Ю. Н. Тюлина и его теория музыкальной формы, в частности периода, изложенная в лекциях и последних опубликованных работах. Методика слухового гармонического анализа в большей степени основывается на принципах, изложенных А. Л. Островским в «Очерках по методике теории музыки и сольфеджио» (Музгиз, Л., 1954). В хрестоматии использован также опыт и других педагогов.

Авторы хотели бы надеяться, что их труд, явившийся плодом посильного обобщения сложившегося опыта, поможет преподавателям сольфеджио в их работе по воспитанию слуха молодых музыкантов, будет способствовать делу формирования музыкантов-профессионалов и послужит стимулом дальнейшего развития методики воспитания гармонического слуха учащихся музыкальных училищ.

Авторы признательны всем товарищам, принявшим активное участие в обсуждении хрестоматии.

Ленинград, 1964 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ КО II ИЗДАНИЮ

Хрестоматия переиздается без существенных изменений; заново отредактирован методический текст, заменены некоторые музыкальные примеры.

Ленинград, 1966 г.

## ВВЕДЕНИЕ

Различные стороны гармонического слуха нельзя развить достаточно полно, если в качестве необходимого средства его воспитания не будут привлекаться примеры из музыкальной литературы. Эту цель преследуют, в частности, созданные хрестоматии по разделу гармонического сольфеджио. Изданный в 1958 году «Курс многоголосного сольфеджио» И. Г. Лицвенко, как и «Многоголосное сольфеджио» Вл. Соколова, вышедшее из печати значительно раньше, предназначены решать задачи многоголосного сольфеджирования и диктанта. Слуховой гармонический анализ этими пособиями обеспечивается лишь отчасти, так как, будучи построенными исключительно на хоровом материале, они ограничивают его примерами аккордово-гармонического склада. Методическая направленность этих пособий определяется преимущественно задачами воспитания гармонического слуха через многоголосное сольфеджирование, хотя отдельные примеры и фрагменты могут быть использованы для целей слухового анализа.

Существенным вкладом в дело формирования методики слухового гармонического анализа явился второй выпуск «Музыкального диктанта» А. Л. Островского, С. А. Павлюченко и В. П. Шокина (Музгиз, 1948). Во второй части этого пособия приведено значительное количество художественных образцов аккордово-гармонического и гомофонно-гармонического склада, даны музыкальные примеры для определения гармонических кадансов, предложены упражнения в определении на слух движения голосов, включен раздел, посвященный изучению на слух приемов мелодической фигурации.

Однако и в этой работе не могла быть поставлена проблема слухового гармонического анализа в целом. Специфика пособия, обусловившая порядок расположения материала и

масштаб большинства примеров, не позволили решить задачу изучения гармонических средств, слухового освоения гармонии в форме периода, комплексного слухового анализа в тесной связи с формой.

В практике сольфеджио художественный музыкальный материал для целей слухового гармонического анализа используется недостаточно. Гармонические схемы, которые в подавляющем большинстве случаев являются основной (часто единственной) слухового гармонического анализа, не могут в достаточной степени способствовать навыкам слухового анализа гармонии, всегда функционирующей в условиях конкретной фактуры.

Причиной недостаточного привлечения музыкального материала как объекта для слухового гармонического анализа является, с одной стороны, недооценка некоторыми педагогами необходимости привлечения такого материала. Эта недооценка имеет место в то время, как в других ведущих разделах сольфеджио — в пении по нотам и музыкальном диктанте — примеры из музыкальной литературы используются широко и охотно.

С другой стороны, затрудняет отсутствие такого пособия, в котором примеры из музыкальной литературы были бы собраны в достаточном количестве и расположены в систематическом порядке.

Данная хрестоматия имеет некоторое сходство с хрестоматией по гармоническому анализу: обе ставят целью воспитание навыков гармонического анализа.

Сходство задач определяет и сходство в построении пособий. И то и другое представляет собой собрание определенным образом систематизированных отрывков из различных музыкальных произведений.

Порядок расположения тем в данной хрестоматии в большой мере аналогичен располо-

жению тех же тем в курсе гармонии. Это вполне закономерно, если учесть, что одним из оснований тому, что в гармонии как учебной дисциплине исторически сложился такой, а не иной порядок тем, послужили, на наш взгляд, реальные возможности слухового восприятия гармонии на каждом этапе обучения и развития навыков восприятия в процессе обучения.

Сказанным исчерпывается, пожалуй, сходство «Хрестоматии по слуховому гармоническому анализу» с существующими аналогичными пособиями по курсу гармонии.

Можно все же отметить, что в данной хрестоматии тематическая номенклатура и порядок расположения тем по сравнению с курсом гармонии претерпели значительные изменения. Здесь введены новые темы, такие, как «Определение на слух гармонических функций» и «Определение на слух басового голоса»; музыкальные примеры, составляющие главу, посвященную модуляции, систематизированы не по способу перехода, а по признаку соотношения тональностей; квартсекстаккорды на выдержанном басу (вспомогательные квартсекстаккорды) отделены от проходящих квартсекстаккордов и помещены ранее; совершенно полностью, отлично от структуры курса гармонии, построена вторая часть хрестоматии.

Однако главное отличие «Хрестоматии по слуховому гармоническому анализу» от пособия по курсу гармонии заключается не только в новых темах и в порядке их расположения. Особенности пособия по сольфеджио определяются прежде всего своеобразием предмета, его слуховой направленностью, конкретизирующей задачу данного пособия как задачу воспитания так называемого гармонического слуха учащихся и привития им навыков слухового гармонического анализа. Ее нельзя решить, не учитывая возможности и закономерности слухового восприятия и развития музыкальной памяти на каждом этапе обучения.

Под гармоническим слухом принято понимать способность воспринимать, анализировать и осознавать созвучия и их взаимосвязи, выявлять функциональные взаимоотношения между аккордовыми образованиями, звуковой состав созвучий и движение голосов гармонии (мелодические связи в гармонической ткани). Гармонический слух включает в себя также способность эмоционально воспринимать красочную сторону гармонии.

В процессе обучения сольфеджио будущие музыканты-профессионалы должны приобрести систему таких навыков, опираясь на которые они могли бы: определять аккордовые и неаккордовые созвучия и осмысливать их роль

в гармоническом движении; анализировать последования созвучий и воспринимать разные стороны их взаимосвязей; понимать основные и переменные гармонические функции; отдавать себе отчет в фоническом значении созвучий; слышать голосоведение в его многообразных проявлениях, осмысливать связь гармонии с мелодией и другими компонентами музыкальной выразительности; целостно охватывать гармонические построения, обороты, кадансы и модуляции в рамках определенной формы; осознавать гармонию как фактор формообразования.

## 1. ОБЩИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Основой воспитания гармонического слуха является мелодический слух. Вне мелодического слуха немислимо осознать гармонию в развитии, нельзя понять конкретные ладовые и мелодические связи аккордов, слышать голосоведение и понять художественное богатство гармонии как выразительного средства.

Воспитание гармонического слуха должно протекать почти параллельно с развитием мелодического слуха, и откладывать его на поздний этап обучения нецелесообразно. Некоторое запаздывание здесь допустимо лишь для накопления начальных ресурсов мелодического слуха, без которого невозможно приступить к выработке специфических навыков слухового гармонического анализа.

Воспитание гармонического слуха, как и музыкального слуха в целом, должно далее опираться на внутренние представления. Без выработки у учащихся четких музыкальных представлений и без воспитания произвольного оперирования ими невозможно выработать осознанное предчувствие того, что будет, что ожидается, нельзя добиться слышания гармонических функций. Внутренний слух — основа музыкальной памяти, а она, в свою очередь, является существенным фактором осознания гармонии в форме.

Важным средством воспитания гармонического слуха является ансамблевое пение, сначала двухголосное, а затем трех-четырёхголосное. Оно способствует активному восприятию гармонического сочетания голосов и мелодического развития каждого из них. Поэтому ансамблевое пение, в первую очередь двухголосное, необходимо включать в занятия по сольфеджио возможно раньше.

Двухголосный и многоголосный музыкальный диктант содействует воспитанию музыкальной памяти, активно способствует выработке навыков слышания мелодического разверты-

вания голосов. В работе над этой формой музыкального диктанта, наряду с навыком слышания мелодического ведения голосов (по горизонтали), особое внимание нужно уделять выработке умения координировать голоса по вертикали.

В процессе воспитания гармонического слуха необходимо уделять внимание красочной стороне гармонических сочетаний: консонантности и диссонантности, мажорности и минорности и т. п.<sup>1</sup> Восприятие красочной стороны гармонии в совокупности с другими ее компонентами позволит полнее осознать выразительность и роль гармонии в формообразовании. Для учащихся слышание гармонической окраски имеет и узко практическое значение: оно помогает определению аккордов разных функций, опирающихся на один и тот же бас.

## 2. МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ СЛУХОВОГО ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

В музыкальном училище, на втором-четвертом курсах теоретико-композиторского и дирижерско-хорового отделений и на втором-третьем курсах фортепианного и струнного отделений, слуховой гармонический анализ, наряду с пением по нотам и музыкальным диктантом, должен стать одной из основных форм классных занятий по сольфеджио.

Однако следует предостеречь от излишнего увлечения слуховым гармоническим анализом. Неоправданное увлечение этой формой в ущерб другим привело бы к вредной гипертрофии одной из сторон музыкального слуха. Подлинно всестороннее его воспитание возможно только при органичном и равномерном развитии всех компонентов музыкальности, при условии, что различные разделы сольфеджио находятся в тесном взаимодействии и дополняют друг друга.

На каждом двухчасовом уроке сольфеджио занятиям по слуховому гармоническому анализу необходимо выделять около двадцати минут. Перерыв в работе может привести лишь к непродуктивной затрате времени, и достижение желаемых результатов окажется невозможным. Навыки слухового гармонического анализа, как и любые другие, приобретаются только посредством более или менее длительной систематической тренировки.

Для большей продуктивности занятий по слуховому гармоническому анализу нужно уме-

<sup>1</sup> См. А. Л. Островский. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио, часть вторая, очерк пятый.

ло сочетать и чередовать различные упражнения. На каждом занятии следует тренировать учащихся в определении на слух аккордового состава отрывков из музыкальных произведений или сочиненных преподавателем гармонических последовательностей. Задания по комплексному слуховому гармоническому анализу, предполагающему рассмотрение гармонии в связи с другими выразительными средствами и формой, нужно давать достаточно часто, но не на каждом уроке. Тренировку в определении расположения тонов в аккордах и голосоведения надо проводить возможно чаще. Упражнения в пении по вертикали (в разных тональностях) четырехголосных примеров аккордово-гармонического склада могут выполняться в виде домашнего задания и проверяться педагогом в классе. Предварительно, разумеется, навык такого пения и способ ладотонального транспонирования отрабатываются в классе.

## 3. МЕТОДИКА СЛУХОВОГО ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Слуховой гармонический анализ — сложный процесс. Он опирается на слышание басового голоса, функций и окраски аккордов, движения мелодии и голосов гармонии. В ряде случаев слуху приходится прибегать к выявлению так называемой элементарной структуры данного аккорда. Навыки, необходимые для всех видов ориентации, следует вырабатывать как изолированно друг от друга, так и во взаимодействии. Самым же важным следует признать воспитание профессионального умения выделять в каждом случае ведущий ориентир для слуха, быстро выявлять в предлагаемой гармонической фактуре ее главный признак, который ближе и точнее других приведет слуховое сознание к верному определению гармонии.

Способ определения на слух аккордов, основывающийся на слышании голосоведения, гармонической функции окраски раскрыт в первой части хрестоматии. Этот способ вполне оправдывает себя при определении наиболее распространенных аккордов, ярких в функциональном отношении и определенных по окраске. На указанные стороны можно вполне положиться при слуховом анализе музыки венских классиков, ранних романтиков и русских композиторов первой половины XIX столетия.

Однако в музыке последующих стилей аккорды включаются в гармонические обороты, не свойственные гармонии классиков, и из-

вестные, казалось бы, аккорды оказываются трудными для определения на слух, становятся как бы неузнаваемыми.

Позднее, при изучении музыки конца XIX века и произведений современных нам композиторов, учащиеся встретятся с новыми аккордами и созвучиями и должны будут определять их структуру, осознавать их роль в гармоническом движении, понимать их значение в музыкальной форме.

Необходимо иметь в виду, что трудности слухового гармонического анализа возрастают по мере его углубления не только потому, что сами аккорды для определения на слух становятся труднее и что круг анализируемых гармонических средств становится все шире. Эти трудности возрастают также вследствие того, что простейшие средства, для определения которых раньше достаточно было учитывать одну какую-либо непосредственно проявляющуюся сторону гармонии, на поздней стадии, вступая в более или менее сложные связи с другими гармоническими средствами, требуют к себе такого же многостороннего подхода, как и более сложные средства. Так, например, для определения главных трезвучий в начале работы по слуховому гармоническому анализу достаточно хорошо различать на слух основные гармонические функции; в дальнейшем, когда в процессе изучения материала накапливается значительный запас гармонических средств, при определении этих же трезвучий необходимо учитывать все основные стороны гармонии: и басовый тон, и мелодию, и гармоническую функцию, и окраску аккорда.

Одновременно с возрастанием трудностей все определеннее действует противоположная тенденция. То, что затрудняет вначале, кажется легким на поздней стадии. Учащиеся испытывают, к примеру, известные трудности в определении секстаккордов главных ступеней. По истечении некоторого времени эти аккорды определяются легко, как бы произвольно, и это несмотря на то, что секстаккорды вступают во взаимосвязи с достаточно сложными гармоническими средствами. В процессе развертывания работы по слуховому гармоническому анализу полученные знания и умения преобразуются в навыки, которые постепенно закрепляются, развиваются и обогащаются.

Помимо навыков, позволяющих учащимся все более оперативно включать в свой «слуховой запас» новые гармонические средства во все более усложняющихся взаимоотношениях, следует вооружить учащихся таким приемом определения аккорда, который помог бы им в тех случаях, когда аккорд оказывается неизвестным, не узнается по привычным ориентирам.

Этим приемом служит умение выявлять элементарную гармоническую структуру. Элементарной гармонической структурой мы будем называть комплекс разных неповторяющихся тонов, расположенных по ближайшим интервалам от нижнего звука.

При таком приеме достаточно слышать бас и располагать тоны созвучия от баса по ближайшим интервалам. Например, учащийся не знает, как звучит терцквартаккорд VI ступени. Если он слышит бас и умеет расположить остальные звуки по ближайшим интервалам вверх, он сможет выявить элементарную гармоническую структуру аккорда, и, следовательно, определит аккорд, который в дальнейшем войдет в круг известных и знакомых гармонических средств.

Чтобы вооружить учащихся этим навыком, необходимо длительно и систематически тренировать слух в выполнении заданий. Назовем некоторые упражнения:

преподаватель записывает на доске аккорды, преимущественно в четырехголосном изложении, в тесном или широком расположении голосов, в различных мелодических положениях — учащиеся называют звуки в порядке ближайших интервалов, взятых в тесном расположении, начиная от нижнего тона (басового звука);

преподаватель, после записи аккорда на доске, берет нижний звук на фортепиано — учащиеся поют тоны, составляющие этот аккорд, «уплотняя» их от нижнего звука в порядке ближайших интервалов;

преподаватель берет на инструменте аккорд — учащиеся находят слухом бас и поют звуки, составляющие аккорд, в порядке ближайших интервалов;

в примерах из хоровой литературы строгого аккордово-гармонического склада (хоральной фактуры) учащиеся поют аккорд за аккордом, каждый от баса в порядке расположения тонов по ближайшим интервалам;

преподаватель играет гармоническую последовательность — учащиеся поют ее аккорд за аккордом, каждый от баса в порядке ближайших интервалов;

преподаватель играет отрывок из музыкального примера аккордово-гармонического склада — учащиеся поют аккорд за аккордом, называя звуки от баса в порядке ближайших интервалов.

Выявление элементарной структуры аккордов служит дополнением к основному способу и обеспечивает большую точность в определении любых аккордов, в особенности так называемых второстепенных аккордов (побоч-

ные септаккорды, нонаккорды, сектаккорды побочных ступеней, некоторые альтерированные аккорды и т. д.). Его необходимо применять также в тех случаях, когда по тем или иным причинам — вследствие гармонического окружения, ритмического положения, сложности фактуры и т. п. — хорошо известный аккорд обычным способом определить трудно. Сам по себе прием, основанный на выявлении элементарной гармонической структуры, не способствует осознанию значения гармонических средств в формообразовании, не содействует, следовательно, и слуховому восприятию специфических черт гармонии в различных стилях. Поэтому ведущее значение следует сохранить за определением гармонии по голосоведению, гармонической функции и окраске.

В училище безусловно следует предпочесть способ, опирающийся на определение аккордов по их ведущим гармоническим признакам (функция, окраска, голосоведение). Важно с самого начала воспитывать у учащихся осознание их роли в музыкальной форме. Выявление элементарной гармонической структуры должно применяться в качестве дополнительного способа прежде всего на дирижерско-хоровом и теоретико-композиторском отделениях.

#### 4. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Работа по слуховому гармоническому анализу в курсе сольфеджио наиболее успешно может проводиться только с того времени, когда учащиеся получают хотя бы элементарные знания по гармонии. Однако этому этапу должна предшествовать система упражнений, содействующих воспитанию гармонического слуха учащихся и подготавливающих к слуховому гармоническому анализу. Эти упражнения хорошо известны:

пение и определение на слух интервалов и аккордов в гармонической и мелодической форме;

одноголосный музыкальный диктант, в особенности такой, который включает мелодическое движение по тонам различных аккордов;

двухголосный музыкальный диктант (на этой стадии гармонический), основанный на последовании интервалов;

пение по нотам мелодий, в своем ладовом развитии опирающихся на ясно ощущаемую гармоническую основу;

двухголосное пение.

Одни из этих упражнений прямо направлены на воспитание гармонического слуха, другие способствуют его воспитанию косвенно.

Упражнения, непосредственно подготавливающие слуховой гармонический анализ:

1. Определение на слух интервалов в гармонической форме — восприятие красочной, «тембровой» стороны интервалов.<sup>1</sup> Слушание гармонических интервалов должно опираться не на анализ мелодических ходов, которые образуют между собою верхние и нижние звуки интервалов, а на их специфическое звучание. Определение интервалов, основывающееся на их специфическом звучании и восприятии их красочной стороны, есть подлинно гармоническое их слышание.

2. Упражнения в определении интервалов в ладу. Полезно выполнять задания по слуховому анализу последований интервалов, связанных между собою ладовой и мелодической общностью. Ориентируясь по нижнему голосу и скраске, учащиеся определяют и интервалы и ступени лада, на которых эти интервалы построены.

3. Определение на слух простых интервалов, поочередно взятых в разных регистрах.

4. Упражнения в определении на слух составных интервалов. Несколько позже полезно включать определение интервалов, основание и вершина которых находятся в разных регистрах. Подобные упражнения подготавливают учащихся к слушанию крайних голосов гармонии и к смене регистров в музыкальных примерах.

5. Определение аккордов в четырехголосном изложении. Ориентируясь по басовому тону, учащиеся должны уметь определять малые обращения аккордов, взятых в различных мелодических положениях в тесном и широком расположении голосов.

#### 5. УПРАЖНЕНИЯ, СОПУТСТВУЮЩИЕ ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ

На начальной стадии занятий по слуховому гармоническому анализу необходимо включить упражнения в определении на слух гармонических функций и басового голоса, в интонировании мажорных и минорных трезвучий в четырехголосном изложении и в определении мелодического положения этих трезвучий. Позже, по мере усвоения учащимися упражнений и последовательного изучения гармонических средств, в раздел интонируемых упражнений постепенно включается интонирование кадансов, гармонических оборотов, разрешений аккордов, наиболее распространенных альтерированных субдоминант с их типовыми разре-

<sup>1</sup> См. А. Л. Островский. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио, часть вторая, очерк пятый.



шениями, гармонических модуляций по заданным схемам.

Наряду со слуховым гармоническим анализом примеров из музыкальной литературы, следует постоянно и систематически проводить слуховой анализ гармонических последовательностей, сочиненных преподавателем. Эти последовательности должны быть оформлены в виде периода со срединным (половинным) и заключительным (полным) кадансами. Будучи изложены в простейшей гармонической фактуре, при равномерной ритмической смене аккордов, они хорошо помогают усвоению новых, еще не пройденных гармонических средств.

Подобные последовательности целесообразно использовать в качестве первоначальных упражнений гармонической памяти. В соответствии с замыслом педагога и степенью подготовленности учащихся, задания могут быть любыми по объему и различными по выбору гармонических средств.

На теоретико-композиторском и дирижерско-хоровом отделениях на протяжении всего периода работы по слуховому гармоническому анализу, необходимо систематически проводить упражнения в определении на слух и пении средних голосов гармонии. Для таких упражнений лучше предлагать гармонические последовательности, насыщенные диссонирующими тонами: задержанными и проходящими септимами и другими неаккордовыми звуками на сильной доле. Аккорды даются в широком расположении голосов при возможно более плавном голосоведении. Расположение тонов в исходном тоническом аккорде учащиеся выясняют с помощью преподавателя.

В качестве подготовительного можно рекомендовать задание в прослеживании на слух движущегося или остающегося на месте голоса в трех- или четырехголосных аккордовых последовательностях.<sup>1</sup>

На более поздней стадии, начиная примерно с темы «Побочные доминанты», полезно ввести упражнения в определении на слух всех голосов гармонии. С этой целью преподаватель медленно играет гармоническую последовательность; учащиеся поют ее по вертикали, аккорд за аккордом, называя звуки в установленном порядке: бас—тенор—альт—сопрано.

Все эти задания и упражнения следует выполнять как на материале специально сочиненных гармонических последовательностей, так и на удобных для этой цели отрывках из четы-

рехголосных хоровых партитур и на фрагментах аккордово-гармонического склада из произведений других жанров.

В примерах из музыкальной литературы аккордово-гармонического склада полезно также петь один из голосов, играя остальные на фортепиано.

Эти же примеры нужно пропевать по вертикали в разных тональностях.

В тех случаях, когда аккорды оказываются трудными для усвоения, необходимо применять вспомогательные упражнения:

пение специально сочиненных преподавателем небольших мелодических оборотов, включающих ходы по тонам изучаемых аккордов;

пение аккордов по тональной настройке в трехголосном и четырехголосном изложении в различных мелодических положениях;

пение индивидуально (по вертикали) и хором (разделившись по голосам) гармонических кадансов и оборотов с применением изучаемых аккордов;

определение на слух коротких и восьмитактных в виде периода гармонических последовательностей.

## 6. СЛУХОВОЙ АНАЛИЗ ГАРМОНИИ В СВЯЗИ С ФОРМОЙ. КОМПЛЕКСНЫЙ СЛУХОВОЙ АНАЛИЗ

Важной задачей слухового гармонического анализа следует считать выработку навыков восприятия гармонии как одного из факторов формообразования. Решение этой задачи возможно лишь в том случае, если гармонические средства будут рассматриваться в условиях конкретной формы, в связи со структурой музыкального построения и во взаимодействии с другими компонентами музыкальной фактуры. Осознанию гармонии как фактора формообразования должно способствовать слышание функций аккордов и тональностей и понимание роли гармонических средств в конкретных условиях данной формы.

В условиях музыкального училища основной структурой, изучаемой в разделе слухового гармонического анализа, является период. Это построение при известной сноровке охватывается памятью как в целом, так в значительной мере и в подробностях. Период — минимальная структура, в которой многообразно проявляются выразительные качества гармонии и ее роль в формообразовании.

Осознание учащимися роли гармонии в формообразовании достигается посредством постановки перед ними специальных вопросов, которые должны предшествовать исполнению

<sup>1</sup> См. А. Л. Островский, С. А. Павлюченко, В. П. Шокин. Музыкальный диктант, выпуск второй. Музгиз, Л., 1948, часть вторая, раздел I, § 2.

преподавателем анализируемого примера. Усложняясь от темы к теме, от примера к примеру, эти вопросы постепенно углубляют слуховой гармонический анализ.

Вначале учащиеся определяют кадансы. Затем выясняют построение, его структуру и роль кадансов. Позже учащиеся указывают на средства осуществления кульминации, отмечают, какие средства применяются в начале гармонического движения и как достигается дальнейшее развитие. По мере изучения новых гармонических средств внимание учащихся необходимо все больше привлекать к выяснению роли изучаемых средств в формообразовании. Вопросы должны стимулировать стремление учащихся рассматривать гармонию в связи с характерными особенностями мелодии и ритма по возможности применительно к жанру.

На заключительной стадии обучения комплексный анализ должен включать следующие элементы:

определение жанра: песня, танец, марш и т. д.;

определение характера и настроения музыки (напевная повествовательная, драматическая, лирическая, элегическая, волевая и т. д.);

указание на темп и динамику;

характеристику ритма: спокойный, равномерный, пунктирный, триольный, синкопированный и т. д.;

определение склада, фактуры: аккордово-гармонический и гомофонно-гармонический склад; фактура, основанная на гармонической или ритмической фигурации, и т. д.;

описание гармонических средств: диатоника, альтерированные аккорды, побочные доминанты, гармония, которая не содержит резко диссонирующих созвучий, и гармония, богатая уменьшенными аккордами и диссонирующими созвучиями;

анализ строения примера: предложение, период, период повторного или единого строения, с дополнением или расширением;

характеристику степени расчлененности и слитности построений, указание на степень завершенности построения, определение средств членения и связи, классификацию кадансов и роль их в построении, выяснение средств их подготовки и осуществления, особенность заключительного каданса;

указание на вариантность повторений: мелодический вариант, гармоническое варьирование, изменения в ритме;

констатацию контрастных изменений: темпа, фактуры, гармонических средств;

осознание средств развития музыкального материала: распределение гармонических функ-

ций в построении, различные варианты в гармонизации одной и той же мелодии, роль секвенций и других гармонических средств в развитии и кульминации.

Перечисленные элементы не обязательны в каждом случае.

Наводящими вопросами преподаватель помогает учащимся услышать то особенное, что характерно именно для данного отрывка.

Понимание роли гармонии в формообразовании необходимо для воспитания навыков целостного слухового анализа небольших музыкальных построений, осознания приемов развития музыкального материала в крупной форме. В училище, как указывалось, задача ограничивается выработкой навыков слуховой ориентации в рамках периода.

## 7. О ВОСПИТАНИИ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

В формировании музыканта-профессионала, наряду с развитием слуха как способности воспринимать отдельные элементы музыкальной выразительности, должное внимание следует уделять воспитанию памяти — важнейшему компоненту музыкального слуха, без которого невозможно восприятие элементов музыки в их взаимодействии. Музыкальная память воспитывается в работе над всеми формами занятий по сольфеджио: в работе над музыкальным диктантом, в пении по нотам, в упражнениях, развивающих внутренний слух, и др. Без развития музыкальной памяти немислимо осознание гармонии как фактора формообразования. Осознание элементов формы в свою очередь активно способствует развитию музыкальной памяти и неизбежно требует запоминания гармонии.

Целостный образ музыкального произведения формируется в сознании слушателя благодаря слышанию и осознанию деталей, с одной стороны, и в процессе непрерывного сравнения последующего с предыдущим, с другой. Чем тоньше музыкальный слух, тем яснее и многообразнее воспринимаются детали; чем богаче музыкальная память, тем полнее осознается форма.

В разделе слухового гармонического анализа основным упражнением, непосредственно направленным на воспитание гармонической памяти и на привитие навыков запоминания гармонии, является определение аккордов по памяти. Запоминанию гармонии должно способствовать осознание учащимися элементов структуры, кадансов и их аккордового содержания, модуляций — посредствующего и мо-

дулирующего аккордов, характерных и типовых гармонических оборотов.

Упражнения в определении аккордов по памяти:

Перед исполнением отрывка учащимся предлагается выяснить структуру, определить кадансы, отметить характерные гармонические обороты, узнать модуляции. После исполнения отрывка учащиеся отвечают на поставленные вопросы и, после двух-трех дополнительных проигрываний, называют аккорды. По мере того, как такой анализ становится навыком, все чаще даются задания по определению аккордов по памяти без постановки предварительных вопросов. В этом случае для анализа предлагаются отрывки менее сложные, чем те, которые предваряются вспомогательными вопросами.

В дальнейшем, когда учащиеся овладели навыком более или менее свободного определения аккордов по памяти, задания нужно усложнить. Теперь, прослушав четырехголосный пример аккордово-гармонического склада, учащиеся должны спеть аккорды по вертикали, называя звуки в том порядке, как они расположены по голосам: бас—тенор—альт—сопрано.

Материалом для упражнений в определении аккордов по памяти могут служить как примеры из музыкальной литературы, так и гармонические последовательности, сочиненные преподавателем. И те и другие должны быть небольшими по объему, ясными по форме, простыми по фактуре.

Задания по определению или, в дальнейшем, пению аккордов по памяти могут даваться лишь в том случае, если аккорды, встречающиеся в анализируемом примере, хорошо усвоены учащимися. Количество проигрываний примера не может быть стандартным. Оно условно должно быть ограниченным, но все же варьироваться в зависимости от трудности примера и уровня подготовки учащихся.

Упражнения в запоминании аккордов служат важным средством тренировки гармонической памяти. Систематическая тренировка и обогащение новыми гармоническими средствами являются важнейшими факторами ее воспитания и развития.

## 8. ОРГАНИЗАЦИЯ ЗАНЯТИЙ ПО СЛУХОВОМУ ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО

Основной формой проведения занятий по слуховому гармоническому анализу является форма индивидуальных заданий и опросов. По-

нятно, как важна организация индивидуальной работы в условиях группы, нередко большой по количеству и пестрой по составу. Имея в виду лучшую организацию занятий по слуховому гармоническому анализу, можно рекомендовать следующие формы классной работы:

а) «цепной» опрос при аккордовом анализе музыкального отрывка: аккорды называются разными учащимися в порядке, установленном заранее, или по вызову преподавателя;

б) общие вопросы к классу перед проигрыванием примера: в этом случае любой из учащихся должен ответить на поставленные вопросы, после того как все прослушают заданный пример.

В целях более эффективной организации занятий по слуховому гармоническому анализу можно проводить письменные работы. Отрывок, предназначенный для письменного анализа на слух, должен быть ясным по фактуре, гармония в нем должна меняться ритмически равномерно.

Письменные работы по слуховому гармоническому анализу организуются примерно следующим образом: преподаватель предлагает учащимся приготовить в своих тетрадях соответствующее количество тактов и пронумеровать их. Затем задаются вопросы, на которые учащиеся должны ответить в процессе анализа. Вслед за настройкой в тональности пример, предназначенный для анализа, проигрывается три или четыре раза с небольшими перерывами. После первого и второго проигрывания учащиеся записывают краткие ответы на поставленные ранее вопросы и вносят в соответствующие такты обозначения услышанных аккордов. В третий раз анализируемый пример исполняется медленно; в зависимости от трудности примера и новизны содержащихся в нем гармонических средств учащиеся записывают аккорды по памяти после исполнения всего примера или такт за тактом во время проигрывания.

При четвертом медленном проигрывании проверяется и уточняется запись гармонического анализа. Если письменная работа проверяется преподавателем в классе, то обнаруженные ошибки исправляются самими учащимися в устном дополнительном опросе.

Письменные работы — трудная для учащихся форма проведения занятий по слуховому гармоническому анализу. Трудность здесь заключается прежде всего в том, что учащиеся выполняют задания вполне самостоятельно, без помощи и контроля педагога. Письменные работы не могут заменить индивидуальной формы анализа, которая проводится под конт-

ролем преподавателя, помогающего учащемуся наводящими вопросами. Необходимо сочетать обе формы слухового гармонического анализа — устную и письменную.

Наряду с изложенными приемами следует применять способ анализа, при котором учащиеся, ориентируясь по басу, мелодии, голосоведению, гармонической функции и окраске, определяют аккорды один за другим вслед за исполнением их преподавателем на фортепиано. К этой форме анализа безусловно следует прибегать при прохождении новых гармонических средств, еще не усвоенных учащимися.

В небольших музыкальных примерах, ясных по фактуре и несложных по форме, все аккорды гармонической последовательности могут определяться учащимися после одного проигрывания. Такой анализ приучает к быстрому определению гармонии и развивает память.

## 9. СЛУХОВОЙ ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И СПЕЦИАЛЬНОСТЬ УЧАЩИХСЯ

Одной из важнейших задач слухового гармонического анализа, как и курса сольфеджио в целом, является расширение музыкального кругозора учащихся. Поэтому было бы неправильно ограничивать материал, привлекаемый в разделе слухового гармонического анализа, лишь специальной литературой. Необходимо широко использовать отрывки из произведений различных стилей и жанров.

Вместе с тем при отборе примеров специальность учащихся не может не учитываться. Так, в группах дирижерско-хорового отделения следует отдавать некоторое предпочтение хоровой литературе, на фортепианном отделении — фортепианной и т. д.

Однако специализация слухового гармонического анализа должна идти не только по линии отбора тех или иных примеров. Специальности учащихся прежде всего должен соответствовать выбор заданий и упражнений.

Воспитание навыков комплексного слухового гармонического анализа и упражнения в определении гармонии по памяти должны систематически проводиться на теоретико-композиторском, дирижерско-хоровом, фортепианном и струнном отделениях. На эти отделения поступают учащиеся, обладающие, как правило, достаточной слуховой подготовкой, сравнительно широким общим и музыкальным кругозором.

Упражнения в определении на слух движения голосов и расположения тонов в аккордах, в пении аккордов и транспонировании от-

рывков из музыкальных произведений следует проводить лишь на дирижерско-хоровом и теоретико-композиторском отделениях. Подобные упражнения содействуют воспитанию более тонкого гармонического слуха и навыков детального слухового гармонического анализа, что само по себе для этих специальностей имеет особое значение. Кроме того, эти упражнения способствуют также привитию навыков, необходимых дирижерам, композиторам и музыковедам в их будущей практической деятельности.

На вокальном отделении и на отделениях духовых и народных инструментов, ввиду обычно слабой общей и слуховой подготовки учащихся, приходится ограничиваться определением на слух наиболее распространенных аккордов, кадансов, модуляций и типовых гармонических оборотов в простейших по форме и фактуре примерах.

Давая задания по слуховому гармоническому анализу, необходимо учитывать индивидуальные особенности учащихся. Наиболее одаренным и подготовленным из них следует предлагать для анализа примеры более сложные по гармонии, фактуре, форме. При анализе примеров, задаваемых всему классу, перед этими учащимися надо ставить более трудные задачи. Отстающим необходимо помогать, применяя специальные упражнения и дополнительные задания. Очень важно, чтобы каждый видел свои успехи, чтобы он чувствовал, что трудное сегодня непременно станет доступным в ближайшем будущем.

\* \* \*

Фактура музыкальных примеров, предлагаемых учащимся для слухового гармонического анализа, не должна затемнять гармонии, а, наоборот, содействовать ее максимально яркому и полному выявлению. В гармонии не должно быть большого количества неаккордовых нот; она должна быть изложена, как правило, в среднем регистре, так как в очень высоком или очень низком регистрах плохо слышны окраска аккордов и басовый голос. Это не исключает показа отдельных примеров в крайних регистрах для выявления специально красочной, комплексно-тембровой стороны гармонии.

Наиболее удобными являются примеры аккордово-гармонического и гомофонно-гармонического склада. В этих примерах бас, как правило, должен находиться на таком расстоянии от верхних голосов, при котором он может быть хорошо «отслоен» слухом и услышан.

Значительное место в хрестоматии занимают примеры из хоровой литературы. Эти примеры могут быть использованы не только для гармонического анализа. Четырехголосные хоры могут, кроме того, использоваться для упражнений в прослеживании слухом и пении отдельных голосов, для интонирования аккордов по вертикали и транспонирования голосом.

В настоящей хрестоматии большинство примеров из вокальной литературы (хоровой и сольной) дано с текстом. Хоровые примеры могут быть исполнены на фортепиано, а также спеты группой учащихся. В примерах из сольной вокальной литературы партия солиста может быть пропета преподавателем или одним из учащихся. Благодаря этому гармония может анализироваться в звучании, близком к реальному, что само по себе весьма полезно и увлекательно.

В некоторых случаях хоры с сопровождением даны в хрестоматии только в виде хоровой партитуры или только в виде фортепианного изложения.

В заключение в вводной части напоминаем педагогу, что методические указания к какому-либо разделу хрестоматии относятся и ко всем последующим ее разделам.

\* \* \*

Хрестоматия состоит из двух частей: первая посвящена диатонике, вторая — альтерации и модуляции. Части подразделяются на главы, каждая из которых включает в себя несколько параграфов. Каждому параграфу предшествуют комментарии, обосновывающие методику изучения новых гармонических средств и принципы, которыми необходимо руководствоваться в использовании музыкального материала.

Круглыми скобками отмечены аккорды и созвучия, не подлежащие определению на слух на данной стадии обучения. В прямые скобки взяты аккорды, которых нет в оригинале.

# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

## Глава I

### ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА СЛУХ ФУНКЦИИ АККОРДА И БАСОВОГО ГОЛОСА

(Примеры 1—22)

Музыкальные примеры этой главы могут быть использованы для подготовительных упражнений в определении на слух гармонических функций и басового голоса.

Упражнениям в определении на слух гармонических функций и басового голоса должно уделяться большое внимание как на подготовительной стадии обучения слуховому гармоническому анализу, так и в дальнейшем, в процессе изучения новых гармонических средств. Нужно стремиться к такому совершенному выполнению этих упражнений, чтобы функции и бас определялись абсолютно свободно, как бы произвольно, чтобы их определение стало привычкой.

#### § I. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

(Примеры 1—10)

Навык непосредственного слушания гармонических функций, мгновенной реакции на них может быть достигнут благодаря более или менее длительной систематической тренировке учащихся в определении на слух гармонических последовательностей, содержащих безупречно ясные по функциональному значению аккорды.

Примеры, сочиненные преподавателем или взятые из музыкальной литературы, должны быть свободны от аккордов или элементов фактуры, затемняющих основные гармонические функции, усложняющих их непосредственное восприятие.

Приступая к данной теме, педагог должен ярко охарактеризовать гармонические функции и убедительно показать их на инструменте. Не вдаваясь в теоретическое обоснование вопроса и не увлекаясь деталями (полностью тема раскрывается в курсе гармонии), следует объяснить каждую гармоническую функцию под углом зрения ее слухового восприятия.

Нужно выработать у учащихся восприятие тоники как устойчивого аккорда, в который так или иначе устремлены другие аккорды.

Учащиеся должны воспринимать устойчивость тоники, независимо от того, в каком она находится мелодическом положении или обращении, на какую метрическую долю приходится тонический аккорд и какое он занимает место в музыкальной форме.

При определении на слух доминантовой функции следует ориентироваться по вводному тону — наиболее яркой ступени лада, входящей в состав всех аккордов доминантовой группы, и по непосредственному тяготению аккордов этой функции в тонику, по их способности вызывать в слуховом сознании ожидание тоники.

Трудность определения на слух аккордов субдоминантовой функции заключается в сравнительно слабом проявлении в них ладовых тяготений и не всегда ясной функциональной направленности. Субдоминантовые аккорды учащиеся должны узнавать, ориентируясь по этой смяченной неустойчивости, лишенной той ясной устремленности в тонику, которая характеризует аккорды доминантовой группы.

В тех случаях, когда учащиеся затрудняются в определении функции того или иного аккорда, им нужно помочь. Помощь эта может осуществляться следующим образом:

1) преподаватель должен задать наводящие вопросы об устойчивости или неустойчи-

ности аккорда, о его направленности, о наличии вводного тона и т. д.;

2) преподаватель может предложить учащемуся пропеть звуки аккорда, функция которого не ясна.

В работе над примерами из вокальной музыки следует с самых первых занятий доби-

ваться слухового анализа аккомпанемента в соотношении с мелодией, а не изолированно от последней. Для этого можно выписать мелодию на доске или продиктовать ее, требуя от учащегося напевания мелодии во время исполнения примера в целом (см. пример 1).

**М. ГЛИНКА**

«Гуде вітер вельми в полі»

1 **Allegretto** *(for) सब् 9 moll*

*p*

Гу - де ві - тер вель-ми в по - лі, ре - ве, ліс ло - ма - е...

*p*

Пла - че ко - зак мо - ло - день-кий, до - лю про - кли - на - е.

**Н. ТИТОВ**

«Не пой, красавица, при мне»

2 **Andante** *лирич. мимор.*

*p*

Не пой, красавица, при мне.

3 Andantino

Дж. ВЕРДИ  
«Риголетто»

*coll. coll. per. tan. molto*

*3*

*p* *espress.*

*3*

*allarg.*

4 Andante

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 15

*Andante*

*3*

*p*

5 Moderato

Ф. ШУБЕРТ  
«Утренний привет»

*Moderato*

*3*

*p*

6

М. ГЛИНКА  
Мазурка

*dolce*



Л. БЕТХОВЕН  
Концерт для ф-п. № 1

7 Allegro con brio

Н. БАХМЕТЬЕВ

«Борода ль моя, бородушка»

8 Allegretto

Ташкент. Губ. музу. акад.  
ИМ. У. АЛИШЕРИ  
Инв. № 95194

Inv. № H653

9 **Andante elegiaco** *(messa) d. moll*

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Симфония № 3

10 **Allegro ma non troppo** *(symphonie) rez. a. ma.*

Л. БЕТХОВЕН  
Симфония № 6

## § 2. БАСОВЫЙ ГОЛОС

(Примеры 11—22)

Басовый голос играет существенную роль в гармоническом развитии. Он вместе с тем является важным ориентиром при определении на слух аккордов.

Учащиеся испытывают значительные трудности при вычленении слухом баса из звучащего гармонического целого. Эти трудности нередко возникают из-за недостаточно определенного слухового представления о функции тонов лада и слабой ориентации в мелодических интервалах (особенно при нисходящем движении), в результате регистрово-тембрового слияния басового голоса с другими звуками аккорда, а также вследствие индивидуальных особенностей слуха.

Все это требует от педагога настойчивости и гибкости как на подготовительной стадии, так и в дальнейшем процессе воспитания навыков слухового гармонического анализа.

Упражнения в определении на слух басового голоса проводятся следующим образом: преподаватель играет на фортепиано сочиненную им гармоническую последовательность или отрывок из музыкального произведения — учащиеся вслушиваются в басовый голос и поют его, называя звуки вслед за исполнением аккордов или по памяти. Подобное упражнение может выполняться целиком одним учащимся или по очереди двумя-тремя.

Для начала следует отбирать примеры, в которых басовый голос, служащий опорой для более или менее ярких в функциональном отношении аккордов, движется поступенно, по устойчивым или функциональным тонам лада, либо опекает устойчивые тоны лада. Гармония в этих примерах должна быть изложена в фактуре мелодически разложенных аккордов (гармоническая фигурация) или распространенного инструментального аккомпанемента (равномерное чередование басовых тонов и аккордов). Примерами могут служить романсы Глинки «Я здесь, Инезилья» и «Я люблю, ты мне твердила», романсы Даргомыжского «Мне грустно» и «И скучно, и грустно», однотональные построения из некоторых вальсов и мазурок Шопена, первое предложение из его же Ноктюрна соч. 48 № 1 и т. п.

В дальнейшем нужно привлекать примеры, в которых поступенно движущийся бас служит опорой разным по окраске и функции аккордам. Фактура этих примеров может быть несколько сложнее: она может основываться на ритмической фигурации, когда мелодия басового голоса разворачивается на фоне равномерно повторяющихся аккордов. Примерами могут служить «Для берегов отчизны дальней» Бородина и «Я не сержусь» Шумана.

Следующую градацию трудностей при определении басового голоса представляют примеры в аккордово-гармонической фактуре

(о причинах говорилось выше). На этой стадии басовый голос может служить основанием для различных аккордов и включать разнообразные ходы, в том числе скачки. Для упражнений в определении на слух баса можно привлекать хоралы Баха и однотональные построения из других хоровых произведений, например: Глинка — «Славься» (хор из оперы «Иван Сусанин»), «Ах ты, свет Людмила» и «Не проснется птичка утром» (хоры из оперы «Руслан и Людмила»); Чайковский — «Москва», «Ночевала тучка»; Ипполитов-Иванов — «Сосна» и др.

Предложенная здесь классификация примеров по трудности кажется наиболее удобной, а порядок изучения материала — наиболее целесообразным. Однако этот порядок опреде-

ления на слух басового голоса можно принять лишь условно. В практической работе он естественно корректируется уровнем подготовки учащихся, индивидуальными особенностями их музыкальности и инициативой педагога.

В качестве материала для определения на слух басового голоса могут быть использованы многие примеры из разных разделов хрестоматии, в особенности из ее первой части.

В некоторых примерах этого раздела, взятых из вокальной литературы, педагогу следует напеть мелодию (со словами или сольфеджируя), исполняя аккомпанемент на фортепиано (см. примеры 11, 12, 14, 15, 17). Мелодии примеров 12, 15 могут быть предложены учащимся в виде диктанта, либо для сольфеджирования по памяти.

Ф. ШУБЕРТ  
«Весенний сон»

11 Allegretto

*Handwritten: d-diem*

Мне грезились лучезеленый, цветоразноцветный ковер.

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

«Каюсь, дядя, чёрт попутал»

12 Allegro vivo

*Handwritten: d-moll*

Каюсь, дядя, чёрт попутал! Хоть сердись, хоть не сердись!

Ф. ШУБЕРТ  
Экспромт

13 Allegretto

*Handwritten: d-moll*

*pp*

153 76 ? 35 ? ? ? 764 764 ? А. ГРЕЧАНИНОВ  
«Пришла весна»

14 Allegretto giocoso *(gona)* *E-dier*

Пришла весна, пришла красна,  
цве-ты пе-стре-ют в по-ле.

753 3754 VI6 D2 ? ? ? D7 T53

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
«Поцелуй»

15 Allegro appassionato ( ) *c-mell*

D4(3) ? D7(1) 753 VI(53) 753 76(1) D4

16  $\text{♩} = 108$

*A-dur*

Ц. КЮИ

Песня

17 Andantino

*(уменьш) d-moll*

О\_сеньна\_сту\_пи\_ла, вы\_сох\_ли\_це\_

*t53*

\_ТЫ И ГЛЯ\_ДЯТ У\_НЫ\_ЛО ГО\_ЛЫ\_Е КУС\_ТЫ,

Presto

*D53 (7)*

*S53*

*f-dur*

*Key t53 ?*

*t53*

Э. ГРИГ  
Скерцо

18

*T53 II 2 D53 D7 S53 T6 ? T53*

19

*Allegro vivace*

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
«Русалка» (мужской хор)

*g-moll*

Ди - ко, страш - но, взор е - го блу - жда - ет,  
 так жа - лок вид е - го и так не - связ на речь.

*И. - С. БАХ  
Хорал*

20

*e-moll*

*И. - С. БАХ  
Хорал*

21

*d moll*

*Г. - Ф. ГЕНДЕЛЬ  
Пассакалья*

22

*Allegro comodo*

*g-moll simile*

*mf*

## Глава II

### ПРОСТЕЙШИЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ БАСЫ

(Примеры 23—57)

В эту главу включены примеры, содержащие главные трезвучия ладотональности, доминантсептаккорд, кадансовый квартсекстаккорд и квартсекстаккорды на выдержанном басу (вспомогательные). При определении этих ясных в ладогармоническом отношении аккордов главными признаками, по которым ориентируется слух, являются гармонические функции и движение баса.

#### § 3. ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ. ДВИЖЕНИЕ БАСА НА КВАРТЫ И КВИНТЫ

(Примеры 23—36)

Опираясь на осознание степени устойчивости тоники и характера неустойчивости субдоминанты и доминанты, учащиеся должны определять значение главных трезвучий в приведенных здесь построениях. Выявив, что примеры 23—25 прерываются на неустойчивом доминантовом трезвучии, следует обратить внимание на место этих отрывков в музыкальной форме, стремясь довести до сознания учащихся, что эти небольшие построения являются либо вступительными разделами, подготавливающими тему, либо частями более крупных структур. Нужно наводящими вопросами выяснить степень законченности примеров, завершающихся тоникой (пример 26 и др.).

Чтобы привлечь внимание учащихся к выразительной стороне мелодии, преподаватель может показать, как мелодия в примере 35 при той же гармонии приобретает новый оттенок благодаря тому, что перемещается на другие тоны тех же аккордов (см. такты 1—2 и 3—4).

После того как в курсе гармонии будут пройдены кадансы, нужно потребовать от учащихся определения и классификации их на занятиях по сольфеджио.<sup>1</sup> Задание должно

включать не только определение вида каданса, но и указание на его значение в данном построении.

Наряду с заданием по определению аккордов, которым должно быть уделено основное внимание, следует уже на начальной стадии обучения слуховому гармоническому анализу ориентировать учащихся на осознание некоторых элементов структуры, таких, например, как повторение, варьированное повторение и т. д.

Одновременно можно приступить и к анализу фактуры. Не требуя пока от учащихся точного определения термина, нужно добиваться конкретного описания данной фактуры. Аккордово-гармоническую фактуру можно охарактеризовать как аккордовую последовательность, в которой все голоса ритмически совпадают. Фактуру, основанную на ритмической фигурации, можно представить как последование аккордов, каждый из которых повторяется в определенном ритме. Гомофонно-гармоническую фактуру можно описать как мелодию с аккомпанементом.

От учащихся всех отделений, кроме вокального, духовых и народных инструментов, можно требовать определения мелодического положения каждого аккорда. Для учащихся

<sup>1</sup> Для определения кадансов полезно использовать примеры, собранные в пособии А. Л. Островского, С. А. Павлюченко, В. П. Шокина «Музыкальный дик-

тант», выпуск второй, часть вторая, раздел I, §§ 2, 3. Для тренировки в определении кадансов можно использовать также многие примеры данной хрестоматии.

отделений духовых и народных инструментов достаточно определения мелодического положения исходного тонического трезвучия. Что касается студентов-вокалистов, то им полезно спеть сопрановый голос в отрывке из хорового произведения (при этом преподаватель сопровождает пение исполнением на инструменте всех голосов) или вокальную строку в отрывке из романса (преподаватель играет аккомпанемент).

Учащиеся дирижерско-хорового и теоретико-композиторского отделений определяют на слух расположение голосов гармонии в отрывках из произведений для четырехголосного хора, интонируют в этих отрывках крайние го-

лоса, прослеживают слухом их движение, поют аккорды по вертикали от баса к сопрано (примеры 25, 30 и 32).

При определении на слух расположения голосов в аккордах на данной стадии обучения следует ориентироваться по специфической окраске тесного и широкого расположения. Помогательными ориентирами могут стать интервалы, образуемые парами голосов: сопрано—альт, тенор—бас.

Учащимся всех отделений, исключая вокальное, духовых и народных инструментов, следует давать задания: после анализа элементов структуры примера назвать аккорды по памяти (примеры 23, 29, 31 и 33).

23

Темп марша

*(D-dur)* des-dur

Р. ГЛИЭР

«Медный всадник»

Handwritten harmonic analysis for example 23:  $t_{53} D_{53} t_{53} D_7 t_{53} D_{53} t_{53} D_{53}$

24

Andante maestoso

*(e-moll)*

Ф. МЕНДЕЛЬСОН

Песня без слов

Handwritten harmonic analysis for example 24:  $t_{55} - t_{53} - t_{53} - - - yut_{53} t_{55} - D_{53} t_{53} D_{53} - - - D_{53}$

25 solo p

Allegro

*(D-dur)* C-dur

Ф. ШУБЕРТ

Месса

Handwritten harmonic analysis for example 25:  $T_{53} T_{53} T_{53} D_{53} yut T_{53} T_{53} T_{53} D_{53} D_{53}$



Пример 26, начинающийся доминантой, требует предварительной настройки учащихся в тональности.

Л. БЕТХОВЕН  
Симфония № 5

26 Allegro con brio (gama) c-moll

ff

$D_{53} - (00)$   $D_{53} - (00)$   $D_{53} - (00)$   $D_{53}$

$(00) D_{53}$   $(00) D_{53} t_{53}$   $D_{53} t_{53}$   $D_{53}$   $t_{53}$

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Симфония № 2

27 Moderato assai (шмаи) C-dur

ff

$T_{53}$   $D_{57}$   $T_{53} - T_{53}$   $T_{53} D_7 T_{53}$   $S_{53} T_{53} - T_{53}$

Р. ШУМАН  
«Манфред»

28 Maestoso (ozup) d-moll

f

$t_{53} t_{53} D_7$   $t_{53} t_{53} t_6$   $D_7 t_6 S_{53} D_7 t_6 t_{53}$

29 Allegro giusto

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Опричник»

30 Allegro

Р. ШУМАН  
«Цыгане»

Ста - ру - ха тут шеп - чет сло - ва кол - дов - ства .

Приступая к слуховому гармоническому анализу примера 31, в котором ритмически подчеркнута доминанта (вследствие чего то-

ника может восприниматься как субдоминанта к доминанте), необходимо позаботиться о хорошей настройке учащихся в тональности.

31 Allegro molto vivace

Р. ШУМАН  
Симфонии № 2

32

Allegretto

*(Tsz ba amia) D-dur*

Э - хо! Ка - ко - е э - хо? Но где о - но?

В примере 33 в начале ритмически подчеркивается субдоминанта, вследствие чего тоника может восприниматься как доминанта, а

субдоминанта — как тоника. Чтобы избежать ошибок, необходимо обеспечить уверенную настройку в тональности.

33

Скоро

*D-dur*

П. ЧАЙКОВСКИЙ

Камаринская

34

Andante

*(gema) D-dur*

А. РУБИНШТЕЙН

«Горные вершины»

Горные вершины спят в вечерней, тихие долины полны свежей мглой

35

Andante

*(gema) e-moll*

П. ЧАЙКОВСКИЙ

Симфония № 5

Andantino

(ориг.) a-mell

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Русская пляска

36

§ 4. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД.  
ДИССОНИРУЮЩИЙ ТОН СЕПТИМЫ

(Примеры 37—46)

Для определения на слух доминантсептаккорда следует помнить, что этот распространенный аккорд, выполняя ту же функцию и опираясь на тот же бас, что и доминантовое трезвучие, содержит еще диссонирующий тон септимы. Благодаря этому тону, включающему созвучие интервалов малой септимы (или его обращения — большой секунды) и тритона, доминантсептаккорд приобретает свою специфическую окраску и особо яркую устремлен-

ность в тонику. Вот почему «септима» служит главным слуховым ориентиром, отличающим доминантсептаккорд от трезвучия V ступени.

Изучение материала данного параграфа позволяет несколько углубить слуховой анализ элементов формы. Так, в примерах 38, 39, 42, 44, 45, наряду с повторностью, следует отмечать разные окончания построений. В примере 41 необходимо отметить варьирование мелодии при повторении, а в 43 — варьирование мелодии и фактуры аккомпанемента. После анализа структуры во всех отрывках, указанных в этом абзаце, назвать аккорды по памяти.

В некоторых примерах может быть точнее охарактеризована гомофонно-гармоническая фактура: так, в примере 39 аккомпанемент характерен равномерной пульсацией одних и тех же аккордов; в примерах 38 и 41 фактура аккомпанемента основана на мелодическом изложении звуков гармонии; в примерах 42 и 45 фактура имеет типично танцевальный характер: бас исполняется на сильной метрической доле, остальные голоса — на слабых долях такта; специальные динамические ударения на слабых долях такта подчеркивают танцевальность музыки.

Попутными замечаниями преподаватель направляет внимание учащихся на то, как, в результате взаимодействия разных компонентов музыкальной выразительности, музыка способна вызывать определенные образные представления. К примеру: спокойная смена гармонии при равномерной пульсации аккордов, а также повторность звуков мелодии способствуют впечатлению напевности музыки в примере 39; четкий, в отдельных случаях, пунктирный ритм, опора мелодии на аккордовые тоны и ясная функциональность равномерно чередующейся гармонии характеризуют танцевальность музыки в примерах 42, 44, 45.

37 Allegro con brio (жиза-фак) C-decr

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 3

38 Allegretto (ту ва сокин) f-decr

В.-А. МОЦАРТ  
«Тоска по весне»

При - ди, о май, и сно - ва пусть ро - щи о - жи -

-зут; под шум ручья лесно - го фи-ал - ки пусть цве-тут...!

ИТ  
ИМ  
НИ.  
ПО-  
ЛИЗ  
42,  
МЕ-  
ЛЕ-  
НЕ  
ЛЕ  
КА-  
ПО

39 Andante mosso

*(соло) a-moll*

Дж. ВЕРДИ  
«Травиата»

*pp*

Про - сти - те вы на ве - ки о

*pp*

сча - стье меч - та нья,

Detailed description: This block contains the musical score for the first system. It features a vocal line in treble clef with lyrics and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is 'Andante mosso' and the key signature is one flat (A minor). Handwritten notes in blue ink include '(соло)' and 'a-moll'. The piano part includes dynamic markings like 'pp' and some chordal structures.

40 Agitato

*(соло) g-moll*

Ф. ШУБЕРТ  
Старошотландская баллада

Detailed description: This block contains the musical score for the second system. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is 'Agitato' and the key signature is two flats (G minor). Handwritten notes in blue ink include '(соло)' and 'g-moll'. The piano part includes dynamic markings like 'pp' and some chordal structures.

41 Allegretto

*(из сочин.) C-dur*

Л. БЕТХОВЕН  
Тема вариаций

*p*

*sf*

*sf*

*sf*

*mf*

Detailed description: This block contains the musical score for the third system. It features a piano accompaniment in bass clef. The tempo is 'Allegretto' and the key signature is C major. Handwritten notes in blue ink include '(из сочин.)' and 'C-dur'. The piano part includes dynamic markings like 'p', 'sf', and 'mf', along with some chordal structures.

5.5.11

Handwritten musical score for the first system, featuring treble and bass staves with notes and rests. Includes handwritten annotations like '4', '3', and '3' above notes.

42

Ф. ШУБЕРТ  
Вальс

Handwritten musical score for the second system, featuring treble and bass staves with notes and rests. Includes handwritten annotations like 'p', 'f', and various rhythmic markings.

43

Allegretto moderato

В.-А. МОЦАРТ  
«Как трепетно сердце»

Handwritten musical score for the third system, featuring treble and bass staves with notes and rests. Includes handwritten annotations like 'p', 'tr', and 'f'.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring treble and bass staves with notes and rests. Includes handwritten annotations like 'f'.

44

Vivo risoluto

*(сочин. Вар) f - dur*

Ф. ШОПЕН

Мазурка

*sf*

*sf*

*153 Toy Toy Toy (oo) Toy (oo) Toy 153 Toy Toy*

45

М. ГЛИНКА

Мазурка

*leggiero*

*153 (oo) (oo) 153 (oo) (oo) 153 (oo) (oo) 153 (oo) (oo)*

46

Allegro non troppo

*(уи. Тез. дуос) l - mell*

Ст. МОНЮШКО

«Галька»

*p grazioso*

*rep. per.*

*153 (oo) (oo) 153 (oo) (oo) 153 (oo) (oo) 153 (oo) (oo)*



§ 5. КАДАНОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД.  
 ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ  
 АККОРДА

(Примеры 47—51)

Кадансовый квартсекстаккорд воспринимается на слух как тонический аккорд, опирающийся на доминантовый бас и требующий неперменного разрешения в доминанту. В этом — своеобразии кадансового квартсекстаккорда, создающего известные трудности при определении его на слух. В практической работе по слуховому гармоническому анализу учащиеся нередко принимают кадансовый квартсекстаккорд за аккорд доминанты. В этих случаях учащие-

ся ориентируются только по басу, игнорируя функцию и окраску аккорда. Преподаватель обязан настойчиво напоминать учащимся о необходимости использовать все ориентиры (бас, функция, окраска, мелодия).

Вместе с кадансовым квартсекстаккордом в круг анализируемых гармонических средств включается новый каданс, целостное восприятие которого облегчает определение на слух кадансового квартсекстаккорда

(T-S|I<sub>6</sub>-D|T).

Вокальную строку (мелодию и слова) в примере 47 рекомендуется спеть преподавателю (в удобной для него октаве).

В.-А. МОЦАРТ

«Вы, птички, каждый год»

47

Allegretto

*Handwritten: (тоу ба сахил) C-dur*

Вы, птички, каж-дый год, лишь о-сень по-дой-дёт, лишь о-сень по-дой-дёт...

М. ГЛИНКА

«Иван Сусанин»

48

Allegro

*Handwritten: (тоу) G-dur 57931*

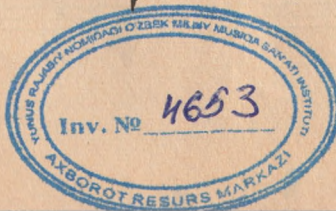
Л. БЕТХОВЕН

Соната № 14

49

Presto agitato

*Handwritten: (мажорный) m*



50

Приступая к слуховому гармоническому анализу примера 51, учащимся следует задать вопросы, помогающие уяснить роль кадансового квартсекстаккорда в срединном кадансе, где он содействует более четкому членению периода на предложения, и в заключительном кадансе, где он не только способствует завершению

построения, но и принимает участие в осуществлении кульминации. При этом полезно обратить внимание учащихся на аккорд, предшествующий кадансовому квартсекстаккорду в срединном (тоническое трезвучие) и в заключительном (субдоминантовое трезвучие) кадансах.

51

Andante

§ 6. КВАРТСЕКСТАККОРДЫ  
НА ВЫДЕРЖАННОМ БАСУ  
(ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ)

(Примеры 52—57)

Квартсекстаккорды на выдержанном басу опираются на функциональные басы тоники ( $I-IV_6-I$ ) и доминанты ( $V-I_6-V$ ). Эти квартсекстаккорды легко узнаются по следующим ориентирам: выдержанный басовый звук, функциональное несовпадение басового и верхних голосов, плавное движение верхних голосов гармонии (отклонение на секунду вверх и возвращение в исходное положение).

Рассматриваемые здесь аккорды в гармоническом отношении являются средством расширения той или иной функции и мелодизации верхних голосов. Важно, чтобы учащиеся отдавали себе отчет в том, какую же функцию (тоническую или доминантовую) они подчеркивают.

Пример 57 позволяет выяснить на слух интересные особенности строения формы, фактуры, ритма, жанра. Преподаватель не преминет воспользоваться этими особенностями для постановки перед учащимися соответствующих активизирующих слух вопросов.

52

Andante

В.-А. МОЦАРТ  
Симфония Es-dur

53

Andante capriccioso

М. ГЛИНКА  
«Руслан и Людмила»

54

Весьма умеренно

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Старинная французская песенка

Р. ШУМАН

«Смелый наездник»

55 Allegro

*a-mell*

С. ПРОКОФЬЕВ

«Ромео и Джульетта»

56 Allegretto

*жарга (102)*

*D-dur*

М. ГЛИНКА

«Иван Сусанин»

57 Tempo di mazurka

*(111) VII II (3) (3) VII II (3) (3) VII*

*D-dur*

Handwritten musical score on aged paper, featuring four staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The music consists of a melody line and a bass line, with various chords and rhythmic patterns. Faint handwritten annotations, including circled numbers (8) and Roman numerals (VII, VIII, IX), are visible above and below the staves. The paper shows signs of age, including discoloration and a small red mark at the bottom right.

### Глава III ОБРАЩЕНИЕ АККОРДОВ. МЕЛОДИЗАЦИЯ БАСА

(Примеры 58—86)

Эта глава посвящена слуховому усвоению сектаккордов главных ступеней, обращений доминантсептаккорда и проходящих квартсектаккордов.

Определение на слух гармонических оборотов с участием обращений аккордов требует четкого слышания басового голоса.

В группах вокалистов примеры этой главы надо использовать осторожно, некоторые из них не целиком, прибегая в слуховом анализе к постановке специальных наводящих вопросов.

#### § 7. СЕКТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ. ХОДЫ БАСА НА СЕКУНДУ, ТЕРЦИЮ и СЕКСТУ

(Примеры 58—69)

Основным ориентиром при определении сектаккордов является движение басового голоса. Бас тонического сектаккорда (III ступень лада) и бас сектаккорда доминанты (вводный тон) легко выделяются слухом из гармонического комплекса. Труднее выделить басовый тон в субдоминантовом сектаккорде. Здесь важно следить за мелодическим движением баса и, определив его положение в ладу (VI ступень), соотнести его с окраской созвучия, что и характеризует своеобразие сектаккорда субдоминанты. Надо помочь учащимся воспринять мелодичность и мягкость звучания сектаккордов главных ступеней, вызванные тем, что в басу находится терцовый тон трезвучия.

Чтобы уяснить роль сектаккордов главных ступеней в музыкальной форме, нужно поставить перед учащимися ряд специальных вопросов: чем объясняется незавершенность приме-

ров 58—62? Почему кажутся не вполне законченными примеры 63, 64 и 68? Что способствует завершенности примеров 67 и 69? Какова роль сектаккордов в примерах 60, 64 и 65?

Ответы на эти вопросы помогут выявить значение сектаккордов главных ступеней в гармоническом движении, продемонстрируют их, с одной стороны, как средство преодоления кадансов, с другой — как средство мелодизации гармонии.

Задания: после слухового анализа строения примеров 59—61, 64 и 65 называть аккорды по памяти.

На дирижерско-хоровом и теоретико-композиторском отделениях в четырехголосных отрывках аккордово-гармонического склада (примеры 59 и 65) проследивать слухом движение средних голосов, петь их, называя звуки.

Учащимся этих же отделений интонировать по вертикали в разных тональностях примеры аккордово-гармонического склада.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См. Введение, раздел 5.

58

Adagio non tanto

*p*

*музыкальный ф-дур*

М. ГЛИНКА  
«Иван Сусанин»

Ты взой - дёшь, мо - я зря! Над ми - ром свет про - льёшь

*pp*

*VI VI VI T53 T53 T53*

59

Allegro moderato

*музыкальный ф-дур*

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Снегурочка»

Со - би - ра - лись пти - цы, со - би - ра - лись пев - чи,

*p*

ста - да - ми, ста - да - ми

*D53 T6 T6 D53 T6 T6*

60

Vivace

*марш (марш)* *ф-дур*

И. ГАЙДН  
«Времена года»

*T6 D6 D6 D6 T6 T6 T6 D6 D6*

*В примерках № 58, 59, 60 клавиша чакорки владост  
этим сам расд в сурьски*

Чтобы помочь учащимся услышать исходный тонический секстаккорд в примере 61, нужно попросить их после настройки в тональ-

ности спеть басовый тон аккорда, которым начинается отрывок.

61 Non troppo allegro *(тут звук)* *D-deer* Р. ШУМАН «Бабочки»

62 Andantino mosso *(антинто)* *as-deer* П. ЧАЙКОВСКИЙ «Пиковая дама»

63 Andantino *(антинто)* *f-deer* Ст. МОНЮШКО «Галька»



64

Adagio

П. ЧАЙКОВСКИЙ

«Пиковая дама»

Ес - ли б ми - лы - е де - ви - цы, так мог - ли ле - тать как п ти - цы

*Handwritten notes: "чужие" above the vocal line, "f - deer" above the piano accompaniment.*

Пример 65, начинающийся доминантой, требует хорошей тональной настройки.

65

Andante molto

П. ЧАЙКОВСКИЙ

«Соловушка»

Не люблю зи мы ва - шей бе - лой, не люблю я буй - но - го вет - ра

*Handwritten notes: "утихание" above the vocal line, "D - deer" above the piano accompaniment, "B - deer" above the piano accompaniment, and "конечно" above the vocal line.*

Приступая к слуховому гармоническому анализу примера 66, начинающегося тоническим секстаккордом, нужно попросить учащихся спеть басовый тон начального аккорда.

66

Andante

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

«Русалка»

Ах ты, по - ле, мо - ё по - ле, ты ши - ро - ко - е раз - доль - е.

*Handwritten notes: "утихание" above the vocal line, "D - deer" above the piano accompaniment.*

67

Sostenuto

А. ГЛАЗУНОВ

«Раймонда»

*Handwritten notes: "утихание" above the piano accompaniment, "D - deer" above the piano accompaniment, and "153" above the piano accompaniment.*

Анализируя пример 68, полезно обратить внимание учащихся на выдержанный тон в среднем голосе.

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 27

68 Allegro moderato

Poco sostenuto

Л. БЕТХОВЕН  
Симфония № 7

69

### § 8. ОБРАЩЕНИЕ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА. СЕПТИМА В ОБРАЩЕНИЯХ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

(Примеры 70—80)

Как уже указывалось, при определении на слух обращений аккордов, в том числе обращений доминантсептаккорда, основное внимание надо уделять басовому тону; характерными признаками обращений доминантсептаккорда являются ярко выраженная доминантовая функция и диссонирующий тон септимы.

Определяя на слух доминантовый квинтсектаккорд, следует ориентироваться по вводному тону в басовом голосе. Опора аккорда на вводный тон в басу нередко служит поводом довольно распространенной ошибки, когда за доминантовый квинтсектаккорд принимается сектаккорд V ступени. Чтобы избежать этого, необходимо внимательно следить за тем, имеется в аккорде септима или нет ее.

При определении доминантового терцкварт-

аккорда слух ориентируется по II, соседней с тоникой ступени лада в басовом голосе.

Доминантовый секундаккорд узнается по диссонирующему тону септимы в басу.

Чтобы облегчить задачу усвоения на слух обращений доминантсептаккорда, необходимо упражнять слух в восприятии типовых гармонических оборотов, включающих эти аккорды:

$$I - V_{4_3} | I_6 || I_6 - V_{4_3} | I || V - V_2 | I_6 || V (V_6) - V_{6_5} | I$$

и т. п. Эти гармонические последовательности, а также разрешения обращений доминантсептаккорда в тонические аккорды, следует интонировать по вертикали.

В целях выяснения роли обращений доминантсептаккорда в музыкальной форме перед учащимися полезно ставить вопросы примерно такого характера: связывает ли данное обращение доминантсептаккорда одно построение с другим; служит ли оно средством смягчения кадансовых оборотов или способствует мелодизации гармонии, если оно находится в середине построения.

Большинство музыкальных отрывков, включенных в данный параграф, представляет собою ясные построения — предложения или четко расчлененные периоды. При слуховом анализе, наряду с определением аккордов, следует отмечать структуру примера, соотношения частей и кадансы. Наряду с классификацией кадансов важно устанавливать их роль в построениях: в какой мере кадансы способствуют их разграничению или связи между ними, в какой степени они содействуют завершению периода, какими средствами осуществляется расчлененность и связь построений.

Задания: после предварительного анализа структуры в примере 75 назвать аккорды по памяти; называть аккорды по памяти в примерах 70, 71 и 73 без предварительного анализа (после двух-трех проигрываний).

Проследить слухом звуки каждого голоса в примере 79 и петь их; интонировать по вертикали гармоническую последовательность этого примера в разных тональностях.

Мелодию в отрывках из вокальной литературы (примеры 72 и 74), после их слухового гармонического анализа полезно спеть одному из учащихся под аккомпанемент преподавателя. Такое исполнение проанализированных отрывков особенно полезно для учащихся вокального отделения.

Пример 76 может быть рекомендован в качестве контрольного для учащихся всех отделений. На теоретико-композиторском отделении в качестве контрольного лучше использовать пример 80.

Л. БЕТХОВЕН

Соната № 16

70 Allegro vivace (озерко) B-dur

Ф. ШОПЕН

Вальс

71 Moderato (серенада) B-dur

72

Andante con moto

М. ГЛИНКА  
«Бедный певец»

*Handwritten: 4-голос e-moll*

О крас - ный мир, где я во - тще рас - цвел, про -

*Handwritten notes below piano part: 753 (лев) (3), 753 (лев) (3), II (3), 753 (лев) (3)*

- сти на - век, про - сти на - век

*Handwritten notes below piano part: VII (3) 8/8, 753 (лев) (3) (3) (3), VII (3), (3) 3/8*

73

Tranquillo

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Немецкая песня

*Handwritten: (любимый характерный) as-dur*

*Handwritten notes below piano part: (3) (3) 753 (лев) 753 (лев) (3) 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев)*

*Handwritten notes below piano part: 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев) 753 (лев)*

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
Allegro, quasi allegretto  
«Ты скоро меня позабудешь»

*4-лет.*

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Handwritten notes below the piano part include: *T53 (ин) (3) III (8) (8) I (8) (8) S53 (ин) (8) (8)*.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: *ско-ро ме-ня по-за-будешь, но я не за-бу-ду те-бя.* Handwritten notes below the piano part include: *T53 (ин) (8) I (8) III (8) T53 (ин) (8) (8) T53 (ин) (8) III (8) T53 (ин) (8) (8)*.

Allegro molto  
Р. ШУМАН  
«Бабочки»

*(уи-тв-э-лос) 8-dur*

*4-лет*

Musical notation for the first system of 'Бабочки', featuring a piano piece with a treble and bass clef. The piece is marked *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. Handwritten notes below the piano part include: *T53 T53 T64 T64 T64 T64 T64 S6 T64 D7 T64 (8) T64*.

Musical notation for the second system of 'Бабочки', continuing the piano piece. Handwritten notes below the piano part include: *T53 T53 T64 T64 T64 T64 T64 S6 T64 D7 T65 T53*.

76

Allegretto

Л. БЕТХОВЕ  
Тема вариаци

*Handwritten: A-deer*

*Handwritten: dolce*

*Handwritten: tr*

77

Allegro

Л. БЕТХОВЕ  
Соната № 4

*Handwritten: as-moll*

*Handwritten: p dolce*

78

Живо

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Пятидольный вальс

*Handwritten: D-deer*

*Handwritten: p*

*Handwritten: 1 2*

*f*

Встань, о солн - це, встань! Ты нам не -

- сешь теп - ло и свет. Встань, о солн - це, встань!

*p*

*fp*

## § 9. ПРОХОДЯЩИЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

(Примеры 81—86)

Основными ориентирами при слуховом определении проходящих квартсекстаккордов служат поступенное движение басового голоса и характерное движение мелодических голосов в противоположном басу направлении.

В отличие от доминантового терцквартаккорда квартсекстаккорд V ступени не содержит септимы. Кроме того, от проходящего доминантового терцквартаккорда он отличается характерным голосоведением.

Учащимся дирижерско-хорового и теоретико-композиторского отделений рекомендуется проследить слухом движение альтового голоса

в примере 83 и партию первых басов в примере 85, затем просольфеджировать эти партии.

На других отделениях полезно прослеживать слухом и интонировать крайние голоса в этих примерах.

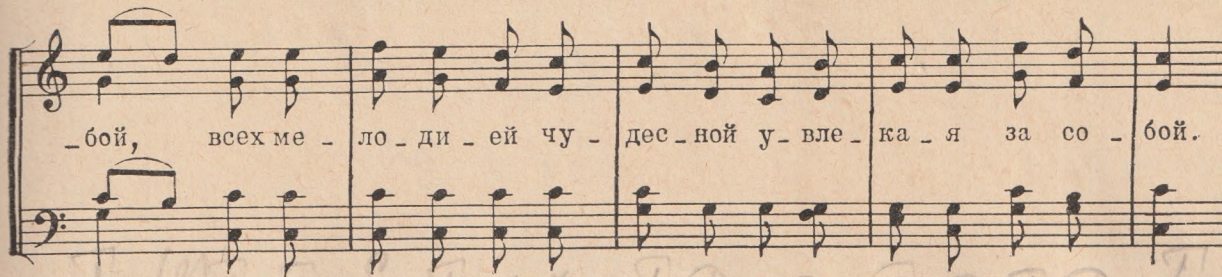
81 Andante grazioso, quasi allegretto *сольфеджио, ва, такта, коверчок* Л. БЕТХОВЕН  
 Баратель

82 Allegro con brio *сольфеджио* Л. БЕТХОВЕН  
 Концерт для ф-п. № 1

83 Allegro ma non troppo *сольфеджио* Л. БЕТХОВЕН  
 «Песня мира, песня дружбы»

Пе - сн я ми - ра, пе - сн я дру ж - бы на - ра - ста - ет, как при -





- бой, всех ме - ло - ди - ей чу - дес - ной у - вле - ка - я за со - бой.

84

Andante

И. ГАЙДН  
«Времена года»



Как пре крас - но э - то

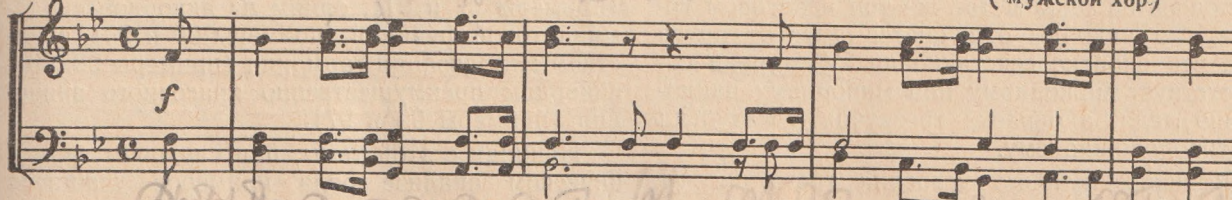


по - ле, как цве - тёт о но!

85

Moderato assai

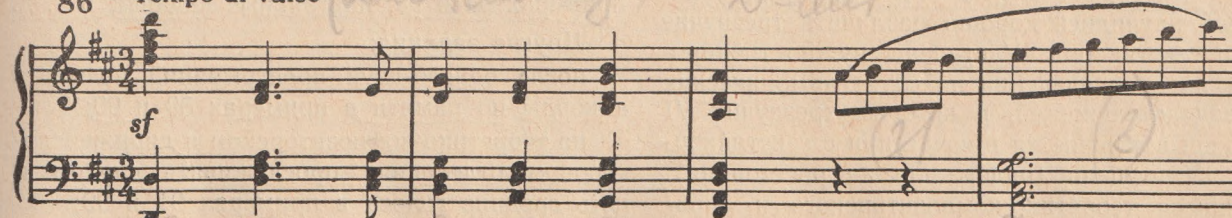
П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Что смолкнул веселия глас?»  
( мужской хор )



86

Tempo di valse

А. ГЛАЗУНОВ  
«Раймонда»



## Глава IV ОПРЕДЕЛЕНИЕ АККОРДОВ ПО ОКРАСКЕ

(Примеры 87—112)

Данная глава составлена из примеров, со держащих трезвучие VI ступени, трезвучие III ступени мажора и натурального минора, трезвучие и секстаккорд II ступени. Все эти гармонические средства отличаются от ранее пройденных прежде всего своей особой окраской.

### § 10. ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

(нижняя медианта)

(Примеры 87—99)

Трезвучие VI ступени отличается своей окраской, противоположной ладовому наклону: минорной — в мажоре и мажорной — в миноре. Вследствие особого положения в ладу красочность этого трезвучия выделяется весьма ярко, и оно легко обнаруживается слухом. Именно красочность и бас служат теми признаками, по которым мы определяем трезвучие VI ступени.

По окраске, в частности, различаются трезвучие VI ступени и секстаккорд IV ступени. Опираясь на один и тот же тон в басовом голосе, эти аккорды отличаются друг от друга тем, что окраска секстаккорда IV ступени соответствует мажорному или минорному наклону лада, а окраска трезвучия VI ступени противоположна ему.

В целях лучшего усвоения трезвучия VI ступени следует тренировать учащихся в определении на слух типовых гармонических оборотов, в которых этот аккорд принимает участие: V—VI, V<sub>7</sub>—VI, I—VI—IV. Чтобы учащиеся научились хорошо различать трезвучие I и секстаккорд IV ступени, нужно тренировать их в определении на слух гармонических последовательностей, в которых трезвучие VI ступени применяется в сочетании с секстаккордом IV ступени (рядом или на расстоянии). Учащиеся теоретико-композиторского и дири-

жерско-хорового отделений интонируют эти обороты по вертикали.

Анализ на слух примеров данного параграфа следует сопровождать вопросами, направленными на выяснение формообразующей роли трезвучия VI ступени. Вопросы помогут учащимся разобраться в конкретной роли этого трезвучия, зависящей от гармонического окружения, от метроритмического положения аккорда, от его места в данном построении. Преподаватель подводит учащегося к пониманию разнообразной роли трезвучия VI ступени, которое может быть аккордом, способствующим расширению построения или подготавливающим субдоминанту и последующий каданс (примеры 87 и 91), одним из аккордов субдоминантовой функции (примеры 90 и 93), средством мелодизации гармонии (примеры 98, 99), аккордом преимущественно красочного значения (примеры 96 и 97).

Начиная с этой темы, при слуховом гармоническом анализе ряда примеров учащиеся должны отвечать на вопросы о характерных гармонических оборотах. Это — прерванный оборот в примере 87, последование VI—V в примерах 94 и 95, плагальные кадансы и т. д.

Другие задания:

после одного-двух проигрываний называть аккорды по памяти в примерах 89 и 90;

на теоретико-композиторском и дирижерско-хоровом отделениях прослеживать слухом и петь средние голоса в примерах 91 и 99;

эти же примеры интонировать по вертикали в разных тональностях;

учащимся других отделений прослеживать слухом и петь крайние голоса в примерах 87, 94, 96, 99;

на вокальном отделении и отделениях хоровых и народных инструментов определять гармонию в примерах 87—92.

87 Allegretto

Л. БЕТХОВЕН  
Тема вариаций

88

Ф. ШУБЕРТ  
«Рах vobiscum»

89

Adagio

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
«Ночевала тучка золотая»

90

Allegretto pastorale

Э. ГРИГ  
«Пер Гюль»

Л. БЕТХОВЕН  
«Весенний призыв»

91 **Vivo**

*f* Про - снись ско - рей, *mf* ско - рей проснись, рав - ни - на.

Пример 92 начинается тоническим секст- следует предложить учащимся спеть басовый аккордом. После настройки в тональности тон начального аккорда.

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ  
«Снегурочка»

92 **Allegro giocoso**  
**poco rit.** **a tempo**

М. ГЛИНКА

Тема вариаций на шотландскую тему

93 **Moderato**

*p dolce*

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ  
«Ночь перед рождеством»

94 **Allegro**

*ff*

П. ЧАЙКОВСКИ

«Пиковая дама»

95

Andante assai maestoso

Musical score for measure 95, featuring piano and bass staves with chords and a dynamic marking of *fff*.

Andante sostenuto

96

Musical score for measure 96, featuring piano and bass staves with a dynamic marking of *p*.

Ф. ШОПЕ

Ноктюрн

Continuation of the musical score for measure 96, showing the piano and bass staves.

Moderato

97

Musical score for measure 97, featuring piano and bass staves with a dynamic marking of *p* and triplets.

Р. ШУМАН

Колыбельная песня

Continuation of the musical score for measure 97, showing the piano and bass staves.

98

Leggiero

М. ГЛИНКА

«Руслан и Людмила»

99

Vivace assai

§ 11. ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ МАЖОРА  
И НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА.  
ВЕРХНИЙ НИСХОДЯЩИЙ ТЕТРАХОРД  
В МЕЛОДИИ

(Примеры 100—104)

Подобно трезвучию VI ступени, трезвучие III ступени определяется на слух по басовому тону и окраске. Оно, как и трезвучие VI ступени, является минорным в мажоре и мажорным в миноре. Это главное, что отличает трезвучие III ступени от тонического секстаккорда, опирающегося на ту же ступень лада в басовом голосе.

Дополнительным ориентиром обычно слу-

жит нисходящее движение одного из верхних голосов, чаще мелодии, по тонам верхнего тетрахорда (в миноре — «фригийский оборот»).

Предварительные вопросы, направленные на выяснение роли аккорда в гармоническом движении и формообразовании, должны способствовать осознанию роли трезвучия III ступени как средства гармонизации верхнего нисходящего тетрахорда в мелодии, как аккорда, подготавливающего каданс, и т. д.

На вокальном отделении и на отделениях духовых и народных инструментов следует ограничиться примерами, в которых трезвучие III ступени натурального минора применяется во фригийских кадансах.

Andante con moto

А. РУБИНШТЕЙН

«Демон»

100

Музыкальный фрагмент № 100. Темп: Andante con moto. Ключ: D major. Метр: 2/4. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты: Чья мысль ду-ше твоей шепта-ла. Фортепиано имеет тремоло в правой руке, обозначенное *tr*.

Andante

Вас. КАЛИННИКОВ

Грустная песенка

101

Музыкальный фрагмент № 101. Темп: Andante. Ключ: B-flat major. Метр: 3/4. Включает фортепиано. Динамика: *p*.

102

Adagio non tanto

М. ГЛИНКА

«Иван Сусанин»

Музыкальный фрагмент № 102. Темп: Adagio non tanto. Ключ: B-flat major. Метр: 3/4. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты: Бы-ли вра-ги сей-час, взя-ли от-ца у-нас. Музыкальные особенности: триоллы (3) и *rall.* в вокальной партии. Фортепиано имеет динамику *mf*.

Умеренно скоро

*andante*)

А. ГРЕЧАНИНОВ

«За реченькой яр-кмель»

103

Музыкальный фрагмент № 103. Темп: Умеренно скоро. Ключ: D major. Метр: 2/4. Включает фортепиано. Динамика: *mf*.

104 Живо

Вдоль да по реч - ке , вдоль да по Ка -  
- зя - ке се - рый се - ле - зень плы - вёт.

## § 12. ТРЕЗВУЧИЕ И СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

(Примеры 105—112)

Трезвучие II ступени отличается от уже известных доминантовых аккордов (терцкварт-аккорда и проходящего квартсектаккорда), опирающихся на тот же бас, прежде всего функциональной направленностью и минорной окраской. Чтобы отличать трезвучие II ступени от других аккордов, нужно одновременно ориентироваться по функции, басовому голосу и окраске.

Сектаккорд II ступени опирается на тот же бас и выполняет ту же функцию, что и трезвучие IV ступени. Признаки, которые отличают сектаккорд II ступени, — это окраска и II ступень лада в мелодических голосах. Будучи минорным в мажоре и уменьшенным в миноре, сектаккорд II ступени звучит мягче и мелодичнее трезвучия IV ступени.

Трезвучие и в особенности сектаккорд II ступени принадлежат к аккордам, которые не легко поддаются определению на слух. Поэтому, прежде чем приступить к анализу отрывков из музыкальных произведений, включающих эти аккорды, и параллельно с их анализом, нужно уделять большое внимание дополнительным упражнениям, способствующим слуховому усвоению этих аккордов.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См. Введение, раздел 5.

Примеры данного параграфа представляют собою четко оформленные построения, многие из них изложены в форме периода. Учащиеся должны: определять построения и их структуру, классифицировать кадансы и анализировать их аккордовое содержание, выяснять степень расчлененности и завершенности построений, отмечать характерные аккорды и гармонические обороты, их роль в формообразовании, находить кульминацию и указывать средства ее осуществления, характеризовать фактуру и т. д.

Другие задания:

называть аккорды по памяти в примерах 106, 107, 109. Гармония этих примеров несколько сложнее тех, которые анализировались по памяти раньше. Поэтому, наряду с определением структуры, предварительный разбор указанных примеров должен включать определение кадансов, характерных гармонических оборотов и их аккордового состава.

Учащимся теоретико-композиторского и дирижерско-хорового отделений проследить слухом и петь средние голоса в примере 105 (фортепианное сопровождение); этот же пример интонировать по вертикали в разных тональностях.

Учащиеся вокального отделения и отделений духовых и народных инструментов анализируют целиком гармонию небольших примеров; в развернутых же построениях определяют лишь характерные гармонические обороты и аккорды в кадансах. После слу-



нового гармонического анализа примеров должны спеть мелодию под аккомпанемент  
106, 107, 109 учащиеся вокального отделения преподавателя.

105

Allegretto non troppo

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

«Русалка»

Лю - бо нам ноч - ной по - ро - ю

The first system of the musical score for piece 105. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The vocal line begins with a piano (p) dynamic marking. The lyrics are "Лю - бо нам ноч - ной по - ро - ю". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

дно реч - но - е по - ки - дать

The second system of the musical score for piece 105. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics are "дно реч - но - е по - ки - дать". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

106

Moderato

Ф. ШУБЕРТ

«Разговор цветов»

The first system of the musical score for piece 106. It features piano accompaniment on three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. The music is in a 2/4 time signature and begins with a moderate tempo. The right hand has a melodic line, while the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets.

The second system of the musical score for piece 106. It continues the piano accompaniment from the first system. The melodic line in the right hand and the rhythmic accompaniment in the left hand continue across the system.

Пример 107 начинается тоническим секст-аккордом. После настройки в тональности

следует предложить учащимся спеть басовый тон начального аккорда.

Ф. ШУБЕРТ

«Розочка на поле»

107 Grazioso

Мальчик ро-зе под-бе-жал на-смот-реть-ся вво-лю

108

Allegro con brio

И. ГАЙДН. Соната № 5

## Allegretto non troppo

Ж. ВЕКЕРЛЕН. Менуэт

*p*

Не\_бо свод гладь\_ю вод без\_мя\_теж\_ных

*p*

от\_ра\_жен так жи\_во, бле\_щет пе\_ре\_ли\_вом кра\_сок неж\_ных

бле\_щет пе\_ре\_ли\_вом кра\_сок неж\_ных

## 110 Темп мазурки

А. ГУРИЛЕВ  
Полька-мазурка

*p* *fp*

*fp* *sf*

111

Allegretto giocoso

А. СЕРОВ  
«Вражья сила»

Musical score for piece 111, Allegretto giocoso by A. Serov. The score is written for piano and consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also accents and slurs over certain notes.

112

Adagio

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 3

Musical score for piece 112, Adagio by L. Beethoven. The score is written for piano and consists of two staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *p*.

## Глава V

### СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ. ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

(Примеры 113—148)

#### § 13. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ. СЕПТИМА В АККОРДАХ СУБДОМИНАНТОВОЙ ФУНКЦИИ

(Примеры 113—131)

Признаками, по которым следует ориентироваться при определении на слух септаккорда II ступени и его обращений, служит тот или иной тон в басовом голосе (II, IV, VI, I ступени лада), ярко выраженная субдоминантовая функция и особый колорит — мягко диссонирующее (особенно в миноре) звучание.

Септаккорд II ступени в основном виде сравнительно легко определяется на слух. Он резко отличается от доминантовых аккордов, опирающихся на ту же II ступень лада в басу, так как выполняет иную функцию. При различении септаккорда и трезвучия II ступени, выполняющих одну и ту же функцию, слух должен ориентироваться по наличию или отсутствию диссонирующего тона септимы.

Признаками, по которым следует ориентироваться при определении на слух квинтсектаккорда II ступени, служат опора на IV ступень лада в басовом голосе, ярко выраженная субдоминантовая функция и специфическое, мягко диссонирующее звучание. От других аккордов той же субдоминантовой функции, опирающихся на IV ступень лада в басу, квинтсектаккорд отличается диссонирующим тоном септимы.

Терцквартаккорд II ступени от сектаккорда IV ступени отличается диссонирующим тоном септимы.

Секундакорд II ступени, благодаря опоре на диссонирующий тон в басу (I ступень лада), резко отличается от других аккордов, имеющих тот же бас.

Материал данного параграфа позволяет шире освещать вопросы структуры периода отношения предложений и кадансов в полнее раскрывать значение кадансов в пьесе и роль гармонии в их подготовке, глосознать значение гармонии в осуществлении кульминации.

На данной стадии обучения необходимо чтобы задания, предлагаемые учащимся, вносили более развернутую и точную характеристику фактуры. Нужно требовать определения наиболее ярких приемов мелодической структуры: проходящих звуков в примере 113, входящих и вспомогательных звуков в примерах 115 и 121, вспомогательных звуков в примере 117, проходящего звука на сильной и задержания в примере 119, неприготовленного задержания («окружения аккорда тона») в примере 126 и т. д.

Учащиеся отделений духовых и народных инструментов анализируют на слух наиболее ясные по фактуре отрывки, в которых септаккорд II ступени и его обращения применяются в кадансах, а секундакорд II ступени — в выдержанном басу.

На вокальном отделении анализируются лишь квинтсектаккорд II ступени. Примеры 113, 118 и 119 анализируются целиком, примеры 114, 117 и др. определяются кванты и характерные гармонические обороты.

Другие задания:

называть аккорды по памяти без предварительного анализа (после одного-двух глосований) в примерах 113, 114, 116;

после определения аккордового состава кадансов и характерных гармонических оборотов называть аккорды по памяти в примерах 119, 121, 123, 124;

## Глава V

### СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ. ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

(Примеры 113—148)

#### § 13. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ. СЕПТИМА В АККОРДАХ СУБДОМИНАНТОВОЙ ФУНКЦИИ

(Примеры 113—131)

Признаками, по которым следует ориентироваться при определении на слух септаккорда II ступени и его обращений, служит тот или иной тон в басовом голосе (II, IV, VI, I ступени лада), ярко выраженная субдоминантовая функция и особый колорит — мягко диссонирующее (особенно в миноре) звучание.

Септаккорд II ступени в основном виде сравнительно легко определяется на слух. Он резко отличается от доминантовых аккордов, опирающихся на ту же II ступень лада в басу, так как выполняет иную функцию. При различении септаккорда и трезвучия II ступени, выполняющих одну и ту же функцию, слух должен ориентироваться по наличию или отсутствию диссонирующего тона септимы.

Признаками, по которым следует ориентироваться при определении на слух квинтсектаккорда II ступени, служат опора на IV ступень лада в басовом голосе, ярко выраженная субдоминантовая функция и специфическое, мягко диссонирующее звучание. От других аккордов той же субдоминантовой функции, опирающихся на IV ступень лада в басу, квинтсектаккорд отличается диссонирующим тоном септимы.

Терцквартаккорд II ступени от сектаккорда IV ступени отличается диссонирующим тоном септимы.

Секундакорд II ступени, благодаря опоре на диссонирующий тон в басу (I ступень лада), резко отличается от других аккордов, имеющих тот же бас.

Материал данного параграфа позволяет шире освещать вопросы структуры периода, соотношение предложений и кадансов в нем, полнее раскрывать значение кадансов в периоде и роль гармонии в их подготовке, глубже осознавать значение гармонии в подготовке и осуществлении кульминации.

На данной стадии обучения необходимо, чтобы задания, предлагаемые учащимся, включали более развернутую и точную характеристику фактуры. Нужно требовать определения наиболее ярких приемов мелодической фигурации: проходящих звуков в примере 113, проходящих и вспомогательных звуков в примерах 115 и 121, вспомогательных звуков в примере 117, проходящего звука на сильной доле и задержания в примере 119, неприготовленного задержания («окружения аккордового тона») в примере 126 и т. д.

Учащиеся отделений духовых и народных инструментов анализируют на слух наиболее ясные по фактуре отрывки, в которых септаккорд II ступени и его обращения применяются в кадансах, а секундакорд II ступени — на выдержанном басу.

На вокальном отделении анализируется лишь квинтсектаккорд II ступени. Примеры 113, 118 и 119 анализируются целиком, а в примерах 114, 117 и др. определяются кадансы и характерные гармонические обороты.

Другие задания:

называть аккорды по памяти без предварительного анализа (после одного-двух проигрываний) в примерах 113, 114, 116;

после определения аккордового состава кадансов и характерных гармонических оборотов называть аккорды по памяти в примерах 117, 119, 121, 123, 124;

в примерах из вокальной литературы петь мелодию вокальной партии под аккомпанемент преподавателя;

в отрывках из хоровых произведений интонировать крайние голоса (средние голоса дополняются преподавателем, играющим их на инструменте);

эти отрывки петь также хором.

Учащиеся дирижерско-хорового и теоретико-композиторского отделений прослеживают слухом и поют средние голоса в примерах и хоровой литературы; эти же примеры интонировать по вертикали в разных тональностях.

Примеры для контрольных занятий: для теоретико-композиторского отделения — 130 для дирижерско-хорового, фортепианного и струнного отделений — 119 и 127.

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

«Юноша и дева»

113 Andante, quasi allegretto

Юно - шу, горько - ры - да - я, рев - ни - ва - я де - ва бра - ни - ла

Ст. МОИШКО

«Галья»

114 Moderato

Д. ШОСТАКОВИЧ

«Песня о встречном»

115 Оживленно

Ку - дря - ва - я, что ж ты не ра - да  
ве - сё - ло - му пе - нью гуд - ка.

116

Moderato

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

«Мне грустно»

*орган f = clar*

*p* Мне груст - но

*p*

по - то - му, что я те - бя люб - лю

Ташкент. Гос. муз. архив  
им. Хасанов

Инв. № 4653

117

Moderato

Ф. ШУБЕРТ

Серенада

*pp*

Песнь моя ле - тит с мольбо - ю ти хо в час ночной .

INSTITUT D'ETUDE ET DE RECHERCHE EN MUSIQUE  
ANBOROT RESURS MARKAZI

Inv. No 4653



118

Andantino

А. ГУРИЛЕВ  
«Матушка-голубушка»

*pp*

Ма-туш-ка - го-лу-буш-ка, сол-ныш-ко мо-ё!

*pp*

119

Andante sentimentale

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Ноктюрн

*p*

*p*

120

Poco meno allegro  $\text{♩} = 120$ 

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. «Ночь перед рождеством»

Poco adagio

121

В.-А. МОЦАРТ  
Симфония С-dur

*p*

*p*

*tr* *tr*

Пример 122 начинается доминантовым секундаккордом, а пример 123 — тоническим секстаккордом. Приступая к слуховому гармоническому анализу этих фрагментов музы-

ки, после хорошей настройки в тональности необходимо предложить учащимся спеть басовый тон начального аккорда.

Ф. ШУБЕРТ  
Месса

122 Allegro moderato

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Ночевала тучка...»

123 Andante

И ти хонь\_ко пла\_чет он в пу\_сты\_не.

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Соловушка»

124 Умеренно

У\_ле\_тал со\_ло\_вущ\_ка да\_лё\_ко

во чу\_жу\_ю тё\_плу\_ю сто\_рон\_ку.

В. МУРАДЕЛИ  
Песня борцов за мир

125 В темпе марша, героически

В бор\_бе е\_дин\_ство мы на\_шли за

- проч\_ный мир, за на\_ше сча\_стье. Вста\_вай\_те лю\_ди

всей зем\_ли, раз\_ве\_ем мы вой\_ны не\_на\_стье!

М. ГЛИНКА  
«Я здесь, Инезилья»

126 *Vivace*

Я здесь, И не\_зи\_в\_ля,

*dolce*

я здесь под ок\_ном, об\_я\_та Се\_

- ви - - лья и мра - ком и сном .

В примере 127 встречается квартсектаккорд II ступени (начало такта 3). Этот аккорд в данном случае выполняет ту же гармоническую функцию и играет ту же роль в музыкальной форме, что и терцквартаккорд II ступени. Не следует фиксировать внимание учащихся на структуре этого аккорда, который без ущерба в оценке его значения может рас-

сматриваться ими как терцквартаккорд II ступени.

При анализе этого примера специально поставленными вопросами следует обратить внимание учащихся на различную гармонизацию начальных мелодических оборотов в первом и втором предложениях (ритмическое смещение гармонии в начале второго предложения).

Ж.-Б. ЛЮЛЛИ  
Гавот

127 Moderato

*p*

*f*

128 Allegro

Л. БЕТХОВЕН . Соната № 10

*p*

М. ГЛИНКА  
«Руслан и Людмила»

129 Grazioso

Ф. ШОПЕН  
Вальс

130 Vivace

131 Andante

А. ГЛАЗУНОВ  
Симфония № 6

#### § 14. СУБДОМИНАНТЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО МАЖОРА

(VI пониженная ступень лада)

(Примеры 132—139)

Субдоминантовые аккорды гармонического мажора придают мажору минорную окраску.

Основным ориентиром для слуха является характерная для этих аккордов пониженная VI ступень лада, которая нередко появляется в одном из голосов гармонии посредством хроматического понижения VI диатонической ступени, образуя верхний вводный тон к квинтовому устою.

132 Allegro

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
«Оделась гуманами Сиера - Невада»

133

Moderato assai

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

«Я вас любил»

Я вас любил, любовь ещё быть может в ду -

- ше мо - ей у - гас - ла не со - всем

134

Allegretto

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

«Русалка»

*mf* *f* *p*

135

Tempo di marcia

М. ГЛИНКА

Рыцарский романс

*f*

136

Allegro

П. ЧАЙКОВСКИ

«Снегурочка»

*f*

Бог Ярило, свет и сила. Бог Ярило,

свет и сила, да руй нам ле - то

137

Allegretto molto moderato

П. ЧАЙКОВСКИ

Флорентинская п

*mf* *grazioso*

Если ты хочешь, желанная,

знать, что я в сердце таю,



рев - ность ка - ка - я - то стран - на - я

ду - шу тер - за - ет мо - ю.

138

Allegro moderato, marziale

А. БОРОДИН  
«Спесь»

Хо - дит спесь на - ду - ва - ю - чись, сбо - ку на бок пе - ре -

- ва - ли - ва - ясь, хо - дит спесь.

*p*

Так не - дав - но с ве - рой креп - кой в сча - стье

*pp*

я ду - мал о - бно - вить свя - той от - чиз - ны де - ло

### § 15. УМЕНЬШЕННЫЙ ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

(Примеры 140—148)

Уменьшенный вводный септаккорд и его обращения определяются на слух по специфической окраске и вводному тону.

Вследствие своеобразной структуры (сочетание двух тритонов, присутствие только малых и уменьшенных интервалов) и благодаря своему положению в ладу (сочетание всех неустойчивых тонов и объединение обеих неустойчивых функций) этот аккорд имеет лишь одному ему присущую напряженность звучания и проявляет себя весьма многообразно в музыкальной форме.

Для ориентации в обращениях вводного уменьшенного септаккорда надо внимательно следить за басовым голосом.

В силу особой яркости и напряженности уменьшенный септаккорд способствует драматизации музыки и, в частности, напряженности каданса, что можно наблюдать в отрывках Глюка, Чайковского, Танеева, Верди. Вместе с тем этот аккорд мелодизирует гармонию, делает голосоведение более гибким и выразительным (см. те же примеры и отрывок из оратории «Рай и Пери» Шумана).

Задания и упражнения:

продолжая упражнения в определении на слух приемов мелодической фигурации, следует обратить внимание учащихся на предъем в примере 140 и на камбиату в примере 146.

Учащиеся дирижерско-хорового и теоретико-композиторского отделений прослеживают слухом и поют средние голоса в примере 144, интонируют по вертикали аккорды в примерах 140, 142, 144.

На вокальном отделении и отделениях духовых и народных инструментов учащиеся анализируют на слух лишь примеры, содержащие

вводный уменьшенный септаккорд в основном виде (без обращений).

140

Moderato

Ф. ШУБЕРТ  
«Юноша у ручья»

Handwritten notes: *lozap*, *f. moll*, *gitar*

141

Allegro

К.-В. ГЛЮК  
«Орфей»

Handwritten notes: *C. moll*

142

Moderato

Р. ШУМАН  
«Рай и Пери»

Handwritten notes: *(Orp)*, *C. moll*

143

Allegretto

Ф. ШУБЕРТ  
«Первая утрата»

Handwritten notes: *C. moll*

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment in a minor key.

144 **Moderato** Не сне - сёт К.-В. ГЛЮК  
«Орфей»

Не сне - сёт он серд - ца му - ки.

Не сне - сёт он с то - бой раз - лу - ки:

ум - рёт, ум - рёт без те - бя твой Ор - фей!

Prestissimo

Дж. ВЕРДИ  
«Аида»

145

146

Allegro moderato

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Детская песенка

*p*

Мой Ли - зо - чек так уж мал, так уж мал,

что из крыльев ко - ма - риш\_ки сде - лал две се - бе ма -

- ниш\_ки и в крах\_мал, и в крах\_мал!

А. НОВИКОВ

Гимн демократической молодежи мира

147

Умеренно. Выразительно

*mf marcato*

Де-ти раз-ных на-ро-дов, мы меч-то-ю о ми-ре жи-вём

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

«Сказка о царе Салтане»

148

Allegretto alla marcia

*p*

## Глава VI

### ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ В МИНОРЕ И МАЖОРЕ<sup>1</sup>

(Примеры 149—171)

Переменные гармонические функции выявляются прежде всего в зависимости от ритмического положения аккордов. Любое мажорное или минорное трезвучие может выявлять переменную (временную) функцию тонники (тоникальность), если оно падает на сильную долю или привлекает к себе внимание большей протяженностью. В соответствии с этим, аккорды, расположенные квинтой выше и ниже, могут восприниматься как доминанта и субдоминанта, то есть выявлять доминантовость или субдоминантовость по отношению к переменной (временной) тонике.

Чем слабее связь аккордов с основной тоникой, тем ярче обнаруживается их зависимость друг от друга. Побочные трезвучия, связь которых с тоникой в значительной степени ослаблена, обладают большими возможностями обнаруживать переменную функцию, нежели главные трезвучия, зависимость которых от тоники более непосредственна.

Переменные функции могут подчеркиваться или сглаживаться голосоведением. Особое значение также приобретают движение мелодии и ходы баса. Например, преодоление тяготения вводного тона в мелодии способствует выявлению переменных функций, тогда как его обычное разрешение стушевывает их. Ходы баса по квартам содействуют обнаружению переменных функций; движение баса по другим интервалам, его мелодизация, как правило, смягчают их.

Осознание переменных функций способствует пониманию гармонии, характерной для многих национальных музыкальных культур и сочинений многих композиторов, опирающихся в своем творчестве на народно-ладовые истоки.

Определение гармонических последовательностей, выявляющих переменные функции аккордов, позволяет избежать стандартизации слуха, служит одним из средств воспитания его гибкости и активности.

На начальной стадии изучения на слух переменных гармонических функций преподаватель должен помогать учащимся наводящими вопросами. Надо побуждать их устанавливать временные и постоянные ладовые связи аккордов, выяснять причину, благодаря которой выявляется тоникальность того или иного трезвучия, воспитывая гибкость и оперативность восприятия функциональной переменности аккордов, соотносимых с временной тоникой.

Полностью данная тема проходит лишь на теоретико-композиторском отделении. На дирижерско-хоровом, фортепианном и струнном отделениях материал, составляющий эту главу, при наличии необходимой подготовленности учащихся проходит в порядке ознакомления. На отделениях духовых и народных инструментов и на вокальном отделении VI и VII главы не проходятся вовсе.

<sup>1</sup> См. Ю. Тюлин, Н. Привано. Теоретические основы гармонии (отдел I, глава IV). Музгиз, Л., 1956.

§ 16. ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ В МИНОРЕ.  
АККОРДЫ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

(Примеры 149—160)

Несколько ранее (глава IV, § 11) мы уже рассматривали методику слухового усвоения трезвучия III ступени натурального минора в качестве аккорда, участвующего в гармонизации верхнего нисходящего тетра хорда натурального минора, то есть по фригийском кадансе первого рода. Здесь, наряду с трезвучием III ступени, мы рассмотрим другие аккорды натурального минора в различных гармонических оборотах. Специальное внимание будет уделено восприятию аккордов натурального минора во взаимодействии, демонстрирующем их переменнo-функциональные отношения.

Аккорды натурального минора обращают на себя внимание прежде всего контрастностью по отношению к ладовому наклонению основной тоники. Мажорное трезвучие VII натуральной ступени противоположно минорному наклонению лада. Минорное трезвучие V натуральной ступени контрастно обычной мажорной доминанте. Таким образом, басовый тон и ладовое наклонение аккорда — вот те признаки, по которым ориентируется слух при определении трезвучий натурального минора и их обращений.

Благодаря отсутствию вводного тона и сглаживанию вследствие этого основных функций, аккорды натурального минора часто выявляют переменные функции. Трезвучие III натуральной ступени, будучи тоникой параллельной тональности, обладает ярко выявленной способностью обнаруживать тоникальность, особенно

в соединении с трезвучием VII натуральной ступени, выявляющим в этом случае переменную функцию доминанты. Это явление мы можем наблюдать в примере 155. В примерах 158 и 159 выявляется тоникальность ритмически подчеркнутого трезвучия V натуральной ступени.

Направляя внимание учащихся на осознание роли аккордов натурального минора в музыкальной форме, преподаватель должен ставить перед учащимися примерно такие вопросы: применяются ли эти аккорды во фригийском обороте; подготавливают каданс или принимают участие в самом кадансе (примеры 149, 150 и 152); завершают ли они каданс, расчленяя построения; содействуют ли выявлению нового, временного тонального центра и тем самым — возникновению переменнo-функциональных отношений.

Другие задания:

На дирижерско-хоровом и теоретико-композиторском отделениях учащиеся прослеживают слухом и поют средние голоса в примерах 149, 153 и 159; интонируют по вертикали в разных тональностях аккорды в примерах 153 и 159.

Ввиду сложности ладовых, гармонических и мелодических связей, в которые часто вступают аккорды натурального минора, вопросы о их роли в формообразовании ставятся только перед учащимися теоретико-композиторского отделения. На дирижерско-хоровом и фортепианном отделениях анализируется лишь аккордовый состав. Учащиеся струнного отделения анализируют гармонию лишь в примерах в которых функциональные взаимосвязи между аккордами выявлены наиболее определенно (примеры 149—152).

149 Allegro assai

g-moll

В.-А. МОЦАРТ  
Симфония g-moll



150 Andante

*pp* *pp*

151

Moderato

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Мазепа»

*p*

Не - ту, не - ту тут мо - сточ - ка, не - ту пе - ре - хо - ду.

Ко - ли те - бе, Ган - на, нуж - но, бре - ди че - рез во - ду

152

Довольно быстро

*(Allegro)*

В. СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ  
Казачья кавалерийская

*p*

Мой конь бу - ла - ный, ска - чи ско - рей по -

Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Включает ноты для голоса и фортепиано (верхний и нижний регистры). Стиль — романс.

ля - ной, ка - зач - ка мо - ло - да - я ждёт.

Н. МЯСКОВСКИЙ  
«Пожелтевшие страницы»

153 Moderato

Музыкальная запись для фортепиано. Темп — Moderato. Начиная с такта 153. Динамика mf.

Продолжение музыкальной записи для фортепиано, такты 153-154.

М. МУСОРСКИЙ  
«Борис Годунов»

154 Allegro

Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп — Allegro. Начиная с такта 154.

Стра - да - лец - го - су - дарь то - мил - ся.

Продолжение музыкальной записи для фортепиано, такты 154-155.

Allegretto

М. МУСОРГСКИЙ

«Борис Годунов»

155

Соблюди ты чистоту свою, Фе-

-одор, внеймощьтвоя и сила и разума крепость и спасенье

Встречающийся в начале примера 156 секундаккорд I ступени натурального минора не вызовет затруднений, так как образован про-

ходящей септимой в басовом голосе при выдержанных тонах в верхних голосах.

П. ЧАЙКОВСКИЙ

«Я ли в поле да не травушка была»

156

Moderato

Я ли в поле да не травушка была,

я ли в по-ле не зе - лё-на - я рос-ла;

взя - ли ме - ня, гра - вуш - ку, ско - си - ли, на

сол - ны - шке в по - ле ис - су - ши - ли

П. ЧАЙКОВСКИЙ

Думка

157

Andantino cantabile

158 Lento

С. РАХМАНИНОВ  
«Уж ты, нива моя»

не ско - сить те - бя сма - ха е - ди - но - го,

не свя\_зать те - бя всю во\_е - ди.ный сноп!

159 Adagio ma non troppo

С. ТАНЕЕВ  
«Иоанн Дамаскин»

Andante non tanto, quasi moderato

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Ромео и Джульетта»

росо più f

## § 17. ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ В МАЖОРЕ

(Примеры 161—171)

В мажоре переменные гармонические функции связаны прежде всего с трезвучием VI ступени — тоникой побочного ладового центра. Тоникальность этого трезвучия обуславливает доминантовость трезвучия III ступени и субдоминантовость трезвучия II ступени. Эти три трезвучия (II, III и VI) образуют внутри мажорного лада как бы завершенную минорную ладовую систему, которая, однако, в конечном счете подчинена основному ладо-тональному центру — тонике (I ступени).

В примере 161 тоникальность VI ступени возникает вследствие того, что после доминанты, нарушая привычную последовательность основных функций, появляется трезвучие II ступени, образующее переменную субдоминанту к VI ступени. В примере 162 тоникальность VI ступени обнаруживает себя благодаря повторению этого трезвучия на сильной доле; в некоторых случаях переменную функцию тоники принимают на себя другие трезвучия: в примере 168 — трезвучие II ступени, в примере 169 — трезвучие III ступени.

Ф. ШУБЕРТ  
Вальс

161

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Снегурочка»

162 Allegro

Бог Я - ри - ло, свет и си - ла, крас - но - е солн - це

на - ше, нет те - бя в ми - ре кра - ше.

Русская народная песня

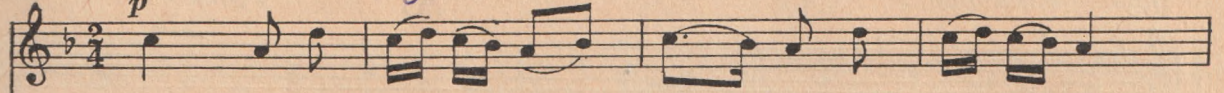
«Зайнька, попляши»

Обработка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

163

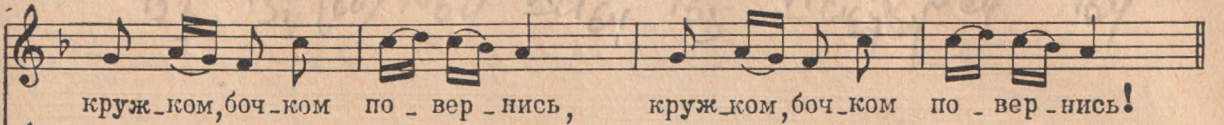
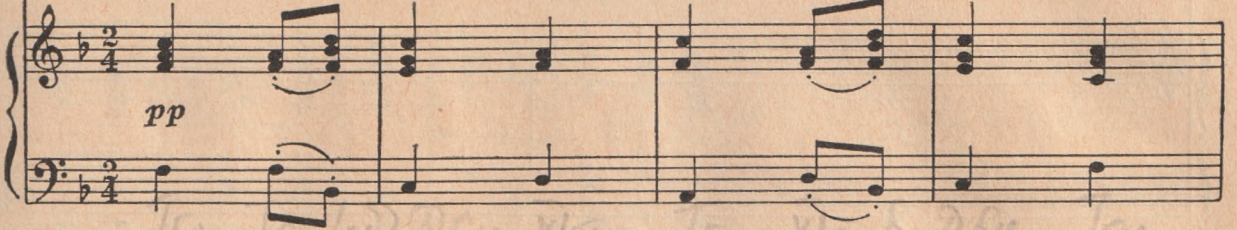
Allegretto grazioso *тууров*

*p*



За - инь\_ка, по - пля - ши, се - рень\_кий, по - ска - чи,

*pp*



круж\_ком, боч\_ком по - вер - нись, круж\_ком, боч\_ком по - вер - нись!



Русская народная песня

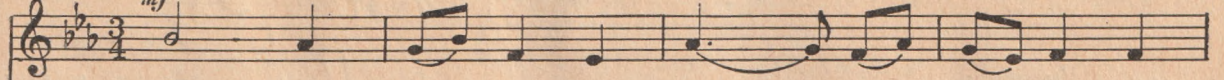
«У ворот сосна раскачалась»

Обработка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

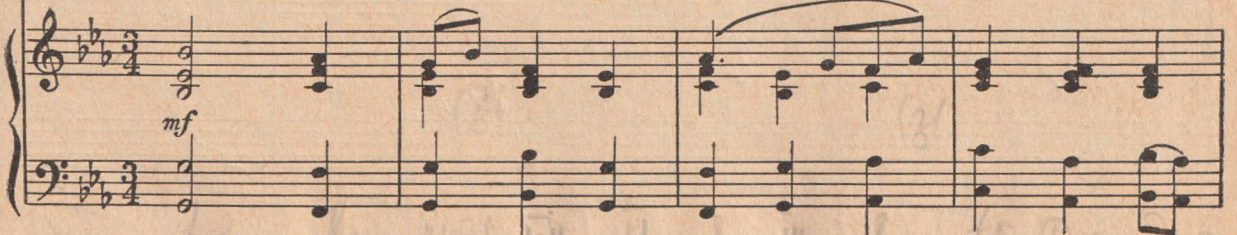
164

Умеренно

*mf*



У во - рот сос - на рас - ка - ча - ла - ся,



ай, лю - ли, лю - ли, рас - ка - ча - ла - ся.





М. МУСОРГСКИЙ  
«Хованщина»

165 Andantino

По - шёл хо - дить сле - бё - душ - кой, ла - ду, ла -  
ду Спо - дру - жень - кой ло - мол - вил - ся, ла - ду, ла - ду.

The score consists of two systems. The first system has a vocal line in G major, 6/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment is in the same key and time, with a forte (f) dynamic. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a fermata on the final note.

Р. ГЛИЭР  
«Медный всадник»

166 Умеренно

The score is for piano accompaniment in G major, 2/4 time, marked 'Умеренно' (Moderato). It features a strong rhythmic pattern with chords and moving lines in both hands, starting with a forte (f) dynamic.

М. МУСОРГСКИЙ  
«Борис Годунов»

167 Moderato

Уж и как на Ру - си ца - рю Бо - ри - су сла - ва, сла - ва!

The score consists of two systems. The first system has a vocal line in G major, 3/4 time, marked 'Moderato' and starting with a fortissimo (ff) dynamic. The piano accompaniment is in the same key and time, also marked 'ff'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a fermata on the final note.

168 Andantino

Musical score for exercise 168, Andantino. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is common time (C). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the bass staff.

А. ДВОРЖАК  
Симфония № 5

169 Allegro molto

Musical score for exercise 169, Allegro molto. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (D major), and the time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the bass staff. There are triplets in the treble staff.

Русская народная песня  
«Про Добрыню»

Обработка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

170 Неторопливо

Musical score for exercise 170, Неторопливо. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/8. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in Russian.

Что не бе-ла-я бе-ре-за к зем-ле кло-нит-ся,  
не шел-ко-ва-я тра-ва при-кло-ня-ет-ся

171

Allegretto, quasi andante

М. ГЛИНКА  
«Руслан и Людмила»

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a piano (p) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various rests and articulation marks.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar melodic and bass lines to the first system, with some changes in phrasing and dynamics. The notation includes slurs, accents, and rests.

The third system of musical notation shows a continuation of the melodic and bass lines. The right hand has a more active melodic line, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass notes.

The fourth system of musical notation features a more complex melodic line in the right hand, including some grace notes and slurs. The left hand continues to provide a steady bass accompaniment.

The fifth system of musical notation concludes the piece on this page. It features a final melodic phrase in the right hand and a corresponding bass line in the left hand, ending with a fermata.

## Глава VII СРЕДСТВА МЕЛОДИЗАЦИИ ГАРМОНИИ

(Примеры 172—204)

В эту главу включены аккорды, обогащающие гармонию новыми красками и способствующие ее мелодизации.

### § 18. СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ

(Примеры 172—178)

Секстаккорд VII ступени определяется на слух как уменьшенный аккорд, опирающийся на II ступень лада в басовом голосе.

Этот аккорд часто принимается за доминантовый терцквартаккорд или вводный квинтсекстаккорд. Чтобы избежать ошибки, следует убедиться в трехзвучной структуре аккорда. Для этого надо внимательно вслушиваться в аккорд и уметь выявлять его элементарную гармоническую структуру.

Анализируя примеры из музыкальной литературы, нужно выяснять, является ли секстаккорд VII ступени проходящим аккордом, применяется ли он для гармонизации верхне-

го тетра хорда или представляет собою как бы неполно изложенный доминантовый терцквартаккорд.

Учащиеся теоретико-композиторского и дирижерско-хорового отделений должны детально анализировать примеры, включенные в данный параграф;

проследить слухом и петь средние голоса в примерах 172, 175, 176 и 177;

интонировать эти примеры по вертикали в разных тональностях.

Учащиеся фортепианного и струнного отделений проходят эту тему лишь в порядке ознакомления (без детального анализа и без интонируемых упражнений).

172 Allegretto

*a-molt*

Р. ШУМАН  
Сицилийская песенка.

173

Adagio

И. ГАЙДН  
Соната для ф-п.

174

Allegro assai

В.-А. МОЦАРТ  
Реквием

175

И.-С. БАХ  
Хорал

176

Allegro

Г.-Ф. ГЕНДЕЛЬ  
«Иуда Маккавей»

Весть по - бе - ды мы не - сём.

В примерах 177 и 178 встречаются кварт-секстаккорд и трезвучие VII ступени; на эти аккорды надо обратить внимание учащихся, помочь им разобраться в характере звучания,

голосоведении, их функциональном значении как своеобразных «заменителей» обращений доминантсептаккорда.

177

Larghetto

В.-А. МОЦАРТ

«Волшебная флейта»

В стра - да - ни - ях дни мо - и про - хо - дят

без ми - лой до - че - ри мо - ей

178 Andante

### § 19. ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ. ДОМИНАНТНОАККОРД

(Примеры 179—189)

В данный параграф включены доминантсептаккорд с секстой, секстаккорд III ступени и доминантноаккорд.

Доминантовые аккорды с секстой легко определяются на слух по секстовому интервалу, образуемому между доминантовым басом и терцовым звуком (III ступенью) ладо-тональности в одном из мелодических голосов. Этот терцовый тон воспринимается как мелодический диссонанс и служит слуховым ориентиром. Доминантсептаккорд с секстой отличается от секстаккорда III ступени дисsonирующим тоном септимы. Образующиеся интервалы придают аккорду особо яркое и характерное звучание.

Отличительным признаком нонаккорда служит интервал ноны, образующийся между до-

минантовым басом и VI ступенью лада, воспринимаемой как мелодическое дисsonирующее наложение на доминантсептаккорд. Малый нонаккорд звучит мягче, нежели большой.

При слуховом гармоническом анализе учащиеся должны отдавать себе отчет в том, каким приемом мелодической фигурации образовались и разрешились секстовый тон и нона.

Другие задания:

отмечать структуру построений и характерные гармонические обороты в примерах 181 и 184;

называть аккорды по памяти в примерах 179, 180, 182, 183, 187, 188;

в примерах 179, 180, 182, 183, 184 и 189 учащиеся теоретико-композиторского и дирижерско-хорового отделений прослеживают слухом и поют средние голоса; интонируют аккорды по вертикали в разных тональностях.

179 Moderato

Б. СМЕТАНА  
«Проданная невеста»

Musical score for item 179, Moderato, by B. Smetana. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand plays chords and the left hand plays a simple bass line. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

180 Радостно

Р. ГЛИЭР  
«Медный всадник»

Musical score for item 180, Радостно, by R. Gliere. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). It consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present.

181 Жалобно

Р. ШУМАН  
Народная песенка

Musical score for item 181, Жалобно, by R. Schumann. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of two staves. The right hand has a melodic line with long notes and slurs, and the left hand has a bass line. Dynamics include piano (*p*) and forte-piano (*fp*).

Continuation of the musical score for item 181, Жалобно, by R. Schumann. It shows the second system of the piece, continuing the melodic and bass lines from the first system.



182

Andante

Ф. МЕНДЕЛЬСОН

«Беги со мной»

*p*

Бе - ги со мной, будь мне же - ной, тво -  
ей ду - ше я дам по - кой.

183

Allegro

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

«Снегурочка»

*f*

Про - щай, про - щай, прощай, ма - сле - ни - ца; про -  
щай, про - щай, про - щай, ма - сле - ни - ца!

184

Мужественно, как марш

Гимн Международного союза студентов

В. МУРАДЪДИ

*mf*

Пес - ня сту - ден - тов над ми - ром не сёт - ся

Ру - ку да ём мы дру зьям мо - ло дым Чи - сто е не - бо и

яр - ко е солн це ды мам по жа ров за - крыть не да - лим!

Секстаккорд VI ступени в 1-м и 5-м тактах примера 185 следует разобрать на слух путем выявления звукового состава аккорда.

Ф. ШУБЕРТ  
Соната

185 Andante

186

Оживленно

А. КОЛОМИЕЦ  
Гопак

Musical score for piece 186, 'Гопак' by A. Kolomoiec. It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The music is marked 'mf' and includes various rhythmic patterns and accents.

187

Allegretto

Ф. ШУБЕРТ  
Экспромт

Musical score for piece 187, 'Экспромт' by F. Schubert. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is marked 'pp' and includes a long melodic line in the treble and sustained chords in the bass.

Continuation of the musical score for piece 187, 'Экспромт' by F. Schubert. It shows the continuation of the melodic line in the treble and the harmonic support in the bass.

188

Ф. ШУБЕРТ  
Сентиментальный вальс

Musical score for piece 188, 'Сентиментальный вальс' by F. Schubert. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is marked 'f' and 'sf' and includes a melodic line in the treble and chords in the bass.

При слуховом анализе примера 189 не следует обходить созвучие на первой доле 5-го

такта: его нужно определить, выявив элементарную гармоническую структуру.

189 Умеренно

Латышская народная песня  
«Вей, ветерок»  
Обработка А. ЮРЬЯНА

*E. mell*

Вей, ве - те - рок, ПЛЫ - ви, ЛОД - ка,  
ве - жи ме - ня в Кур - зе - ме.

ве - жи ме - ня в Кур - зе - ме.

## § 20. ТОНАЛЬНЫЕ СЕКВЕНЦИИ

(Примеры 190—193)

Чтобы правильно и полно определить на слух точные тональные секвенции, нужно прослушать и выяснить аккордовый состав исходного звена, а также направление и интервал его перемещения. Если звено состоит из трезвучий или содержит их обращения, то определение секвенции не представляет труда, так как эти аккорды ко времени изучения данной темы должны быть хорошо усвоены. Когда звенья секвенции включают септаккорды и их обращения, исходному звену следует уделить особое внимание, с тем чтобы помочь учащимся в определении его аккордового состава.

Точная классификация секвенций позволяет верно определять образуемые ими гармонические последовательности и содействует пониманию их значения в музыкальной форме. На осознание секвенций в форме ориентируют специальные вопросы.

Тема «Тональные секвенции» изучается в полном объеме только на теоретико-композиторском отделении; на дирижерско-хоровом, фортепианном и струнном отделениях эта тема проходит в порядке ознакомления, причем анализируются лишь примеры, которые включают секвенции, состоящие из трезвучий или из трезвучий и секстаккордов.

В.-А. МОЦАРТ  
«Старуха»

190

Вмо-и го-да, вмо-и го-да почес-ти жи-ли мы всег-да.

Г.-Ф. ГЕНДЕЛЬ  
«Самсон»

Allegro

191

A musical score for exercise 192. It consists of two systems. The first system has a bass line with a melodic line and a piano accompaniment with chords. The second system continues the bass line and piano accompaniment. The piano part features a series of chords, some of which are marked with a '7' indicating a dominant seventh chord.

В примере 192 тональная секвенция проходит на органном пункте доминанты. Поскольку органный пункт здесь является фоновым, гармония в этом отрывке на данном этапе обучения может быть проанализирована на слух двояким способом:

1. Преподаватель объясняет органный пункт и знакомит с методикой слухового анализа гармонии на органном пункте; учащиеся определяют на слух аккорды, учитывая доминантовый органный пункт.

2. Преподаватель исполняет пример, опустив органный пункт; учащиеся анализируют секвенцию как последование трезвучий натурального минора.

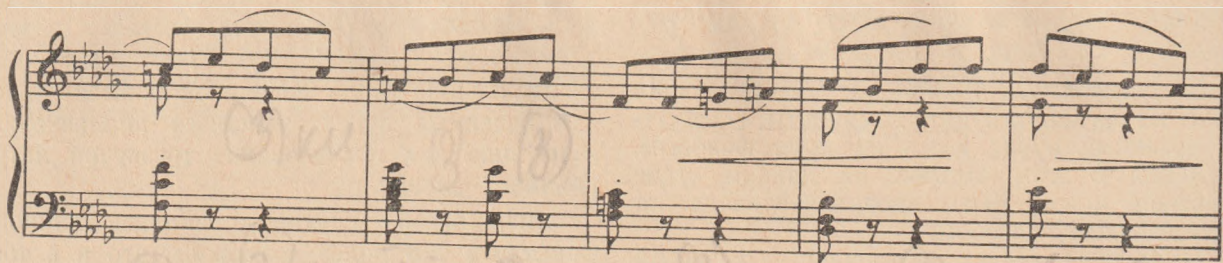
Оба способа слухового анализа данного фрагмента тем более возможны, что и в том и в другом случае значение и наименование составляющих секвенцию аккордов по существу не меняются.

192 **Andante** А. БОРОДИН  
«Князь Игорь»

A musical score for exercise 192, marked 'Andante'. It is in 2/4 time and D minor. The score shows a piano accompaniment with chords and a melodic line. The piano part is marked 'p' (piano). The melodic line features a series of chords, some of which are marked with a '7' indicating a dominant seventh chord. The score is annotated with handwritten notes: 'd. moll' and 'p. moll'.

193 **Andantino in modo di canzona** П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Симфония № 4

A musical score for exercise 193, marked 'Andantino in modo di canzona'. It is in 2/4 time and D minor. The score shows a piano accompaniment with chords and a melodic line. The piano part is marked 'p semplice ma grazioso'. The melodic line features a series of chords, some of which are marked with a '7' indicating a dominant seventh chord. The score is annotated with handwritten notes: 'd. moll' and 'p. moll'.



## § 21. ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

(Примеры 194—204)

Побочные септаккорды в функциональном отношении занимают промежуточное положение и применяются в качестве средства мелодизации голосов гармонии. В отличие от ранее пройденных септаккордов V, II и VII ступеней, имеющих в той или иной степени самостоятельное гармоническое значение, побочные септаккорды обычно образуются в результате какого-либо приема мелодической фигурации, чаще всего от задержанных или проходящих звуков.

При слуховом гармоническом анализе примеров из музыкальной литературы, включающих различные побочные септаккорды, в полной мере должен быть применен прием выявления элементарной гармонической структуры.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См. Введение, раздел 3.

Определению на слух побочных аккордов существенную помощь оказывает слышание характерных ориентирующих моментов голосоведения: проходящей септими в басу при образовании секундааккорда (пример 195), задержанной септими (в том же примере), параллельного движения голосов при включении проходящего терцквартаккорда (примеры 194, 196 и 201), поступенно движущегося баса при ином включении проходящего терцквартаккорда (примеры 199 и 204), сочетание выдержанных и проходящих тонов (примеры 197 и 198) и т. д.

Данная тема полностью проходит только на теоретико-композиторском отделении. На дирижерско-хоровом отделении анализируются лишь примеры из хоровой литературы: в этих отрывках учащиеся прослеживают слухом и интонируют аккорды по вертикали. На других отделениях эта тема не проходит.

Медленно

В. РЕБИКОВ  
«Горные вершины»  
(женский хор)

*E-deer*

Гор - ны - е вер - ши - ны спят во тьме ноч - ной,  
ти - хи - е до - ли - ны пол - ны све - жей мглой

В примере 195 встречается сочетание доминанты в басовом голосе и субдоминанты в верхних голосах. Учащиеся определяют это созвучие посредством выявления его элементарной гармонической структуры. Преподаватель

должен помочь им выяснить происхождение этого звуко сочетания: в басу сохранился удержанный тон предыдущей доминантовой гармонии.

Andante non lento

Ф. МЕНДЕЛЬСОН  
«Лес»

*as deer*

Сто - ит наш лес мо - гу - чий, как бо - га - тырь жи - вой, на -  
- дви - нул шап - ку ту - чей и ше - ле - стит лист вой.



196 Allegro giusto

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Пиковая дама»

На - ко-нец - то бог по - слал нам со - лнеч - ный де - нёк!

197 Moderato

М. МУСОРГСКИЙ  
«Борис Годунов»

Не мне, при - вык шей к блес ку, ввих - ре све - та и пи - ров ве - сё - лых

198 Andantino, quasi allegretto

Ж. БИЗЕ  
«Кармен»

*pp.*

Allegro vivo

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Спящая красавица»

*p*

Не слишком скоро

Р. ШУМАН  
«Я не сержусь»

*mf*

Я не сер жусь, и гне - ва

*mf*

в серд - це нет.

*mf*

Пусть я за\_быт то\_бой, Пусть я за\_быт то\_

\_бой, но гне - ва

нет, но гне - ва нет

201

Проникновенно

Г. ЭРНЕСАКС  
«Моя страна»

Мо - я стра - на, От - чиз - на - мать, вся жизнь в те -

*mf*

бе од - ной. Ка - ко - е сча - стье песнь от - дать Эс -

- то - ни - и род - ной... Ка - ко - е сча - стье

песнь от - дать Эс - то - ни - и род - ной!

202

Темп марша

М. БЛАНТЕР

«С нами поёт вся страна»

*f*

Эй! Ве - се - лей за - пе - вай - те вы, со - ко - лы, ар - ми - и

*f*

Кра - сной сы - ны! Пусть до - ле - та - ет до

солн - ца вы - со - ко - го пес - ня Со - вет - ской стра - ны!

203 Adagio

С. ПРОКОФЬЕВ  
«Война и мир»

*mf espress.* *m. d.* *p*

*p*

204

Скоро

Д. ШОСТАКОВИЧ  
«Песнь о лесах»

*f*

Мы про - стые со - ветские лю - ди, ком - му - низм на - ша сла - ва и честь

*f*

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### Глава VIII

#### АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ СУБДОМИНАНТЫ

(Примеры 205—246)

В главу помещены в основном примеры, в которых альтерированные субдоминанты принимают участие в кадансах. Только в § 26 можно найти некоторое количество примеров, демонстрирующих наиболее характерные случаи применения этих аккордов в начале построения.

Необходимо, чтобы ко времени начала работы по слуховому гармоническому анализу альтерированных субдоминант, в других разделах сольфеджио были пройдены и хорошо закреплены простейшие виды хроматизма. Яркое ощущение хроматизма («вводнотонности») и хорошее знание ранее пройденных аккордов помогут учащимся в определении на слух альтерированных аккордов субдоминантовой группы.

Альтерированные субдоминанты в кадансе более или менее подробно проходятся на всех отделениях училища. Примеры же, составляющие § 26, анализируются на слух только на теоретико-композиторском и в порядке ознакомления на дирижерско-хоровом отделениях.

На отделениях духовых и народных инструментов следует анализировать на слух лишь простейшие кадансовые построения и несложные по гармоническим средствам и фактуре отрывки. На вокальном отделении нужно требовать лишь умения определять вид каданса и обнаруживать альтерированную гармонию как таковую, без разбора конкретных аккордов.

#### § 22. НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСТАККОРД

(Примеры 205—216)

Неаполитанский секстаккорд определяется на слух по характерной пониженной II ступени лада, а также как мажорный секстаккорд, опирающийся на субдоминантовый тон в басовом голосе. «Неаполитанское» трезвучие (мажорное трезвучие на II пониженной ступени лада) встречается лишь в трех примерах; главным слуховым ориентиром при этом является II низкая ступень в басу.

Другим вспомогательным ориентиром служит характерное мелодическое движение от пониженной II ступени к вводному тону (по-

ступенно через проходящий звук I ступени лада, или непосредственно — ходом на уменьшенную терцию).

Задания:

На отделениях духовых и народных инструментов учащиеся анализируют на слух примеры 205—207 и 209. Учащиеся других отделений, кроме вокального, в этих примерах и в примере 210 называют аккорды по памяти. На вокальном отделении, после зрительного гармонического анализа примеров 208 и 210, учащиеся исполняют под аккомпанемент преподавателя мелодию вокальной партии.

Примеры для контрольных занятий — 210 и 211.

205 Andante

С. ТАНЕЕВ  
«Когда, кружась, осенние листья»

206

Adagio sostenuto

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 14

207

Allegro moderato

М. ГЛИНКА  
«Победитель»



Moderato

Ф. ШУБЕРТ  
«Мельник и ручей»

*p*

Где боль\_но \_ е серд - це ут - ра - тит меч - ты, там

*p*

ли - лий пе - чаль - ных рас - тут цве - ты

Vivace moderato

Л. БЕТХОВЕН  
Багатель

209

*p*

*p*

*f* *p*

210 Moderato assai

Ка ка я ты у при ма я, не дашь ска зать и  
сло\_ва Не дашь ска зать и сло\_ва.

The score for exercise 210 consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato assai. The lyrics are in Russian. The piano part includes dynamic markings like *p* and *mf*.

211 Tempo giusto  
Più mosso

Ф. ШОПЕН  
Вальс

The score for exercise 211 is for piano and consists of two systems on a grand staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is Tempo giusto Più mosso. The piece is a waltz by Frédéric Chopin. The piano part includes dynamic markings like *p* and *mf*.

212

Andante

Ф. ШОПЕН  
Ноктюрн

Приступая к слуховому гармоническому анализу примера 213, начинающегося «неполитанским трезвучием», нужно предварительно хорошо настроиться в тональности.

213 Allegro giocoso

Д. КАБАЛЕВСКИЙ  
Концерт для скрипки

214 Allegretto

Musical score for Beethoven's Sonata No. 17, movement Allegretto, measures 214-219. The score is in 3/8 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system ends with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic marking. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Сентиментальный вальс

215 Tempo di valse

Musical score for Tchaikovsky's Sentimental Waltz, measures 215-220. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a fortissimo (*sf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The second system ends with a *piu f* dynamic marking. The music features a waltz-like melody with slurs and accents.

216

Умеренно

Т. ХРЕННИКОВ  
«Как соловей о розе»

### § 23. УМЕНЬШЕННЫЙ СУБДОМИНАНТСЕПТАККОРД

(Примеры 217—224)

Этот распространенный альтерированный аккорд определяется на слух как уменьшенный септаккорд, опирающийся на IV повышенную ступень лада в басовом голосе ( $\text{II}_{6}^{+8/5}$  в мажоре и  $\text{IV}_{7}^{+8/3}$  в миноре).

Поскольку уменьшенный субдоминантсептаккорд, наряду с основной гармонической функцией субдоминанты, может выполнять и переменную функцию вводного септаккорда к доминанте, при слуховом анализе следует внимательно следить за разрешением альтерированного уменьшенного септаккорда (в тонический квартсекстаккорд или в трезвучие доминанты), что и определит его ладовое значение.

С этим связано осознание роли этого аккорда в заключительном и срединном кадансах, его роли в расчлененности предложений.

Задания:

Учащиеся дирижерско-хорового и теоретико-композиторского отделений прослеживают слухом и поют партию альтя в примере 220, интонируют этот отрывок по вертикали в разных тональностях. Пример 224 анализируют на слух только учащиеся теоретико-композиторского отделения.

На отделениях духовых и народных инструментов учащиеся анализируют на слух примеры 217—219, 221 и 222. Учащиеся других отделений (кроме вокального) в этих примерах называют аккорды по памяти. После слухового гармонического анализа учащиеся под аккомпанемент преподавателя исполняют мелодию вокальной партии в примере 218.

Пример для контрольного занятия — 218.

217 Andante

*d - moll*

218 Allegro

Ж. ВЕКЕРЛЕН  
«Приди поскорее, весна»

При - ди по - ско - ре - е, вес - на! Пусть

сно - ва при - ро - да оч - нёт - ся, зе - лё - ной ли ст - вой у - бе -

- рёт - ся зем - ля, про - бу - див - шись от сна.

Allegretto con moto

Ф. МЕНДЕЛЬСОН  
Песня без слов

219

*p*

220 Larghetto

В.-А. МОЦАРТ  
Реквием

*f*

221 Adagio

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Похороны куклы»

*pp*

Allegretto

А. ГРИБОЕДОВ  
Вальс

222

*p*

1 2

*sf p*

Ф. ШУБЕРТ  
Соната

223 Moderato

*f p*

Л. БЕТХОВЕН  
Симфония № 3

224 Adagio assai

*p sf*

*f sf p sf*



### § 24. ЛОЖНЫЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

(Примеры 225—231)

Специфический характер ложного доминантсептаккорда состоит в том, что, при сходстве звучания с энгармонически равным ему доминантсептаккордом, он проявляет совершенно иную тенденцию к разрешению. Басовый звук этого аккорда движется на секунду вниз (VI ступень минора и гармонического мажора) или вверх (IV повышенная ступень), что позволяет слуху различать ложный доминантсептаккорд и ложный доминантсекундаккорд.

Задания:

Учащиеся теоретико-композиторского и дирижерско-хорового отделений прослеживают слухом и поют средние голоса в примере 231; интонируют этот же пример по вертикали в разных тональностях; называют аккорды по памяти в примерах 225—227.

На отделениях духовых и народных инструментов проходит лишь ложный доминантсептаккорд в его основном виде (примеры 225, 228 и 229).

225

Andante con moto

*p e dolce (legato)* *sfp*

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 23

226

Темп марша

*f*

И. ДУНАЕВСКИЙ  
Песня о Каховке

С. РАХМАНИНОВ  
«Не пой, красавица...»

227

Allegretto

*f* *ten*

*p* *ten*

Не пой, красавица, при мне ты не сен Грузии и печаль-ной

М. ГЛИНКА

«Руслан и Людмила»

228

Allegro moderato

*f* *Е ди*

*Handwritten musical analysis and chord progressions:*  
 U5, D2, D2, U5, D43, D43, D2, es, D5, D5, op, op, op, U5, op, op, U5, op, op  
 U5, D5, D5, I# T6, T6, U5, D4, D4, D5, D5, U5, U5, D5, D5, D5, D5  
 U5, D5, D5, I# T6, T6, U5, D4, D4, D5, D5, U5, U5, D5, D5, D5, D5

*d. moll*  
*(спроста - чекинга ва раван)*

*p*

И скуч - но и груст - но, и

не - ко - му ру - ку по - дать в ми - ну - ту ду - шев - ной не -

- взго - ды. Же - ла - нья! Что пользы на - прасно и веч - но же - лать! А

го - ды про - хо - дят, все лучши - е го - ды

Пример 230 начинается с ложного доминантсептаккорда, что требует хорошей предва-  
 рительной настройки в тональности.

Д. СОЛОВЬЕВ  
 Колыбельная

230 Оживленно (экономично)

*g-moll*

А. РУБИНШТЕИН  
 «Месть»  
 (мужской хор.)

231 Moderato (окуп)

*f-moll*

## § 25. ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА

(Примеры 232—236)

Альтерированный аккорд, получивший это наименование, рассматривается здесь как в качестве доминанты к доминанте ( $V_6/D$ ), так и в качестве альтерированного квинтсекстааккорда II ступени. Благодаря совпадению структуры, звучание этого альтерированного аккорда сходно со звучанием доминантового квинтсекстааккорда. Аккорд опирается в басу на IV повышенную ступень лада. В соответствии с решением (в кадансовый квартсекстааккорд или доминанту), он на слух осознается в своей основной и переменной функции (в качестве альтерированной субдоминанты или двойной доминанты).

Задания:

На отделениях духовых и народных инструментов учащиеся анализируют на слух примеры 232—234. В этих же примерах учащиеся других отделений (кроме вокального) называют аккорды по памяти. На вокальном отделении учащиеся, после зрительного гармонического анализа, исполняют под аккомпанемент преподавателя отрывок из романса Даргомыжского «В разлуке» (пример 233).

Учащиеся теоретико-композиторского и дирижерско-хорового отделений прослеживают слухом и поют средние голоса в примере 236; интонируют его по вертикали в разных тональностях.

Пример 235 может быть использован для контрольного задания.

**232** *Gon vivacita* *резко* *напопайте збершиш* *g-dur*

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 27

**233** *Moderato* *умеренно*

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
«В разлуке»

Расста - лись гор - до мы; ни сло\_вом, ни сле\_зо - ю я

гру - сти при - за - ка те - бе не по - да - ла.

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Нежные упрёки»

234 Allegro non tanto ed agitato

*p* molto espressivo

ли в макс  
a<sup>5</sup> dur  
as - dur

Л. БЕТХОВЕН  
Соната № 12

235 Andante

Handwritten annotations in Russian and Cyrillic are present throughout the score, including "утихо. тенге", "всё темнее", "холоднее", and various rhythmic markings like "5/8", "3/8", and "7".

236

Умеренно

Латышская народная песня  
«Всё темнее, холоднее»  
Обработка Я. ЦИМЗЕ

Всё тоскли - вей, си - ротли - вей без ро - ди - мой ма - тушки

Handwritten annotations at the bottom of the page, including "f - dur", "5/8", "3/8", "7", and other musical notations.

§ 26. ДРУГИЕ АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ  
СУБДОМИНАНТЫ

(Примеры 237—246)

Примеры данного параграфа содержат менее употребительные аккорды, альтерированных субдоминант:

а) септаккорд IV ступени с повышенным основным тоном в мажоре;

б) уменьшенный субдоминантсептаккорд в основном виде в мажоре и уменьшенные аккорды альтерированной субдоминанты, опирающиеся на тонический звук в басу в мажоре и миноре;

в) аккорды с увеличенной секстой (терцквартаккорд II ступени и секстаккорд IV ступени) в кадансах.

При определении септаккорда IV ступени в мажоре и обращений уменьшенного субдоминантсептаккорда слух ориентируется по басовому тону и соответствующей окраске аккордов. Увеличенный терцквартаккорд II ступени и увеличенный секстаккорд IV ступени можно определить на слух, лишь выявив их элементарную гармоническую структуру и обнаружив интервал увеличенной сексты с характерной для составляющих ее звуков тенденцией к противоположному разрешению в октаву.

Задания:

прослеживать слухом и петь средние голоса, интонировать по вертикали аккорды в примерах 238, 242—244 и 246.

237

Allegretto quasi andantino

Ф. ШУБЕРТ  
Соната

Handwritten annotations for Example 237 include: "Тезрек ва ашикред", "f-dur", "T53", "T64", "T53/1", "T53/2", "T53/3", "T53/4", "T53/5", "T53/6", "T53/7", "T53/8", "T53/9", "T53/10", "T53/11", "T53/12", "T53/13", "T53/14", "T53/15", "T53/16", "T53/17", "T53/18", "T53/19", "T53/20", "T53/21", "T53/22", "T53/23", "T53/24", "T53/25", "T53/26", "T53/27", "T53/28", "T53/29", "T53/30", "T53/31", "T53/32", "T53/33", "T53/34", "T53/35", "T53/36", "T53/37", "T53/38", "T53/39", "T53/40", "T53/41", "T53/42", "T53/43", "T53/44", "T53/45", "T53/46", "T53/47", "T53/48", "T53/49", "T53/50", "T53/51", "T53/52", "T53/53", "T53/54", "T53/55", "T53/56", "T53/57", "T53/58", "T53/59", "T53/60", "T53/61", "T53/62", "T53/63", "T53/64", "T53/65", "T53/66", "T53/67", "T53/68", "T53/69", "T53/70", "T53/71", "T53/72", "T53/73", "T53/74", "T53/75", "T53/76", "T53/77", "T53/78", "T53/79", "T53/80", "T53/81", "T53/82", "T53/83", "T53/84", "T53/85", "T53/86", "T53/87", "T53/88", "T53/89", "T53/90", "T53/91", "T53/92", "T53/93", "T53/94", "T53/95", "T53/96", "T53/97", "T53/98", "T53/99", "T53/100".

238

Moderato

(огур)

Ф. ШУБЕРТ  
«Ювелирный подмастерье»

Handwritten annotations for Example 238 include: "f-dur", "T53", "T64", "T53/1", "T53/2", "T53/3", "T53/4", "T53/5", "T53/6", "T53/7", "T53/8", "T53/9", "T53/10", "T53/11", "T53/12", "T53/13", "T53/14", "T53/15", "T53/16", "T53/17", "T53/18", "T53/19", "T53/20", "T53/21", "T53/22", "T53/23", "T53/24", "T53/25", "T53/26", "T53/27", "T53/28", "T53/29", "T53/30", "T53/31", "T53/32", "T53/33", "T53/34", "T53/35", "T53/36", "T53/37", "T53/38", "T53/39", "T53/40", "T53/41", "T53/42", "T53/43", "T53/44", "T53/45", "T53/46", "T53/47", "T53/48", "T53/49", "T53/50", "T53/51", "T53/52", "T53/53", "T53/54", "T53/55", "T53/56", "T53/57", "T53/58", "T53/59", "T53/60", "T53/61", "T53/62", "T53/63", "T53/64", "T53/65", "T53/66", "T53/67", "T53/68", "T53/69", "T53/70", "T53/71", "T53/72", "T53/73", "T53/74", "T53/75", "T53/76", "T53/77", "T53/78", "T53/79", "T53/80", "T53/81", "T53/82", "T53/83", "T53/84", "T53/85", "T53/86", "T53/87", "T53/88", "T53/89", "T53/90", "T53/91", "T53/92", "T53/93", "T53/94", "T53/95", "T53/96", "T53/97", "T53/98", "T53/99", "T53/100".



Andante non tanto

*(Утро в Милане) D-dur*

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
«Евгений Онегин»

239

*Handwritten notes: 153, 164, 174, 184, 194, 204, 214, 224, 234, 244, 254, 264, 274, 284, 294, 304, 314, 324, 334, 344, 354, 364, 374, 384, 394, 404, 414, 424, 434, 444, 454, 464, 474, 484, 494, 504, 514, 524, 534, 544, 554, 564, 574, 584, 594, 604, 614, 624, 634, 644, 654, 664, 674, 684, 694, 704, 714, 724, 734, 744, 754, 764, 774, 784, 794, 804, 814, 824, 834, 844, 854, 864, 874, 884, 894, 904, 914, 924, 934, 944, 954, 964, 974, 984, 994.*

Темп вальса

*(Вальс Милане) D-dur*

М. ГЛИНКА  
Вальс-фантазия

240

Moderato

*(Марш) D-dur*

Ф. ШОПЕН  
Вальс

241

poco rit.

242 **Maestoso** *а-мелл* Л. БЕТХОВЕН «Восхваление природы человеком»

*а-мелл*

Мы сла - ву, сла - ву при - ро - де по -

- ём. Си - я - ет яр - ко свод не - бес.

243 **Moderato** *а-мелл* Ф. ШУБЕРТ «Путевой столб»

*а-мелл*

*pp*

244 **Adagio** *а-мелл* А. ЛЯДОВ Сарабанда

*а-мелл*

*p legato*



## Глава IX МОДУЛЯЦИЯ

(Примеры 247—286)

Модуляция является одним из важнейших факторов формообразования. В зависимости от функционального соотношения тональностей, способа перехода, степени завершенности, она имеет различное значение в музыкальной форме.

Примеры этой главы составляют модулирующие построения, главным образом периоды. Учащиеся должны определять тональность, в которую происходит модуляция, указывать место и характеризовать способ перехода, называть посредствующий и модулирующий аккорды (если таковые имеются), отмечать средства закрепления в заключительной тональности.

На первых порах определение последующей тональности не представляет трудности: учащимся известна изучаемая тема, и, следовательно, они знают, в какую тональность совершается переход — в параллельную, позднее в тональность доминанты. На последующей стадии слухового изучения модуляции, когда будут включены построения, модулирующие и в другие тональности, их определение на слух должно опираться на твердые навыки.

В определении модуляций большое значение имеет навык прослеживания слухом мелодии. Хроматические звуки, являющиеся чаще всего вводными тонами новых тональностей, служат важнейшим ориентиром, по которому определяется новая тональность и момент перехода в нее. Нередко, в частности при модуляции из минора в мажор, таким ориентиром служит отказ от вводного тона и включение характерных альтерированных ступеней новой тональности, особенно часто VI ступени гармонического мажора.

Важное значение имеет также навык четкого прослушивания басового голоса, умение спеть его, называя звуки, умение проследить за ним в момент модуляционного поворота, когда изменяется его ладо-гармоническая и мелодическая функция.

Существенным признаком, по которому определяется новая тональность, является также ее функциональное и интервальное отношение к исходной.

Учащиеся теоретико-композиторского, дирижерско-хорового, фортепианного и струнного отделений выполняют всесторонний слуховой гармонический анализ;<sup>1</sup> на отделениях духовых и народных инструментов анализ ограничивается определением аккордов в указанных примерах; учащиеся вокального отделения отмечают известные им характерные гармонические обороты, момент модуляции и тональность, в которую она совершается.

### § 27. МОДУЛЯЦИЯ В ПАРАЛЛЕЛЬНУЮ ТОНАЛЬНОСТЬ

(Примеры 247—258)

Последующую параллельную тональность учащиеся легко определяют по басу и противоположному ладовому наклонению. В приме-

рах данного параграфа встречаются лишь модуляция-сопоставление, резко ограничивающая одну тональность от другой, и функциональная модуляция, четко выявляющая момент перехода. В последнем случае мелодия нередко включает звуки-ориентиры, указывающие на переход в новую тональность: вводный тон, отказ от него, ходы по тонам характерного аккорда и т. п.

<sup>1</sup> См. Введение, раздел 6.

Задания:

В примерах 250, 251, 254 наряду с обычным гармоническим анализом следует определять жанр, выяснять структуру построений, характеризовать фактуру, отмечать специфику применяемых гармонических средств, указывать на характерные черты мелодии, на особенности ритма.

Выполнять слуховой гармонический анализ, называя аккорды по памяти в примерах 247—250. Запоминанию аккордов способствует предварительный разбор структуры и аккордового содержания кадансов, посредствующего и модулирующего аккордов. В связи с этим перед проигрыванием отрывка преподаватель должен

формулировать перед учащимися соответствующие вопросы:

Другие задания:

на теоретико-композиторском и дирижерско-хоровом отделениях учащиеся прослеживают слухом и поют средние голоса в примерах 254, 255 и 257; интонируют аккорды по вертикали в разных тональностях в примере 257;

учащиеся-вокалисты после слухового или зрительного анализа исполняют мелодию под аккомпанемент преподавателя в примерах 247—249 и 252.

Слуховой анализ примера 258 выполняют только учащиеся теоретико-композиторского отделения.

247 Moderato

М. ГЛИНКА

«Я люблю! Ты мне твердила»

as - dur

Я люб - лю! Ты мне твер - ди - ла,  
и то - бе по - ве - рил - я.

[Allegretto]

Ф. ШОПЕН

«Грустная речка»

248

Piu lento

*p*

Реч - ка, речка, из чуж - би - ны, что ж мут - ны твои стрем - ни - ны?

249 Allegro

*g-moll*

Ког - да о - хот - ник в по - здний час до - мой и - дёт,

для скро - мной де - вуш - ки не ме - сто у - во - рот

250

Allegro

*g-moll*

А. ДВОРЖАК  
Вальс

*ten* *ten*

*sf* *p* *sf* *p* *leggiero*

*ten* *ten*

*mf* *p* *f* *p*