

8590
К 43 ✓

В. Кириллова, В. Попов

СОЛЬФЕДЖИО

1
часть

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
имени ГНЕСИНЫХ

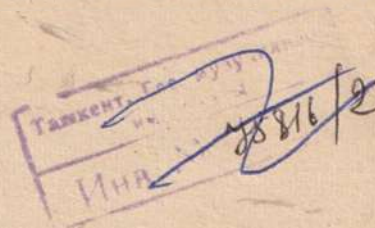
В. Кириллова, В. Попов

СОЛЬФЕДЖИО

Часть I

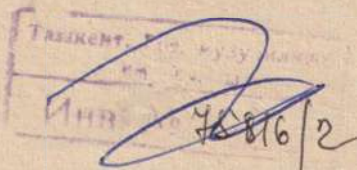
2-е издание, переработанное
дополненное

*Допущено
Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для студентов музыкальных вузов*



МОСКВА «МУЗЫКА» 1986

От авторов



Предисловие к первому изданию

Настоящий учебник предназначен для самостоятельной работы студентов-заочников дирижерско-хоровых отделений высших музыкальных учебных заведений в межсессионное время и для занятий в классе в период сессии.

Учебник ставит своей задачей содействовать воспитанию активного музыкального слуха и музыкальной памяти, осознанного восприятия процесса развития музыкальной формы, аналитического мышления, навыков осмысленного, выразительного и свободного исполнения, чистоты интонирования при пении.

Самостоятельная домашняя работа студента направляется методически в специальных указаниях к отдельным формам работы и рекомендациях более частного характера в пределах отдельных тем. Главные методические принципы, положенные в основу учебника, раскрываются также, и это особенно важно, в самом практическом материале, как авторском, так и заимствованном из музыкально-художественной литературы*. Примеры охватывают весьма широкий круг авторов — от русских и зарубежных классиков до композиторов наших дней. Используются в учебнике и образцы народного музыкального творчества.

Материал настоящей части учебника рекомендуется для первых двух лет обучения. Курс сольфеджио у дирижеров-хоровиков является специальной дисциплиной и на заочных отделениях проходит в течение четырех с половиной лет (примерно в два раза дольше, чем на очных отделениях, где он продолжается два с половиной года).

Учебник состоит из трех разделов, соответствующих основным формам работы по сольфеджио:

- I. Интонационные упражнения и гармонический анализ на слух.
- II. Музыкальный диктант.
- III. Пение (сольфеджирование).

В каждой теме учебника материал расположен по принципу «от простого — к сложному» и рассчитан на различную степень подготовленности учащихся.

Учебник в максимальной степени облегчает домашние занятия студентов и в таких формах работы, в которых невозможно совершенствоваться в одиночку (гармонический анализ на слух и диктант). Учащемуся необходим такой музыкант, который сможет сыграть на рояле примеры с сравнительно несложной фактурой. Практика показывает, что найти такого помощника нетрудно.

Рекомендуется пользоваться также и другой литературой — учебной и художественной (списки литературы имеются в конце учебника и в отдельных его разделах).

Авторы выражают глубокую благодарность членам кафедры гармонии и сольфеджио и хорового дирижирования Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, а также доценту Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского В. Н. Рукавишникову, принимавшим активное участие в обсуждении работы.

Предисловие ко второму изданию

Настоящее издание учебника адресовано студентам очных и заочных отделений дирижерско-хоровых факультетов консерваторий. Материал учебника может быть использован на теоретических и исполнительских отделениях консерваторий и музыкальных училищ.

* Около каждого музыкального примера указывается автор и произведение, откуда заимствован данный отрывок. Отсутствие такого указания означает, что пример принадлежит одному из авторов настоящего учебника В. Кирилловой.

В учебник включены новые темы; прежний материал подвергся переработке и сокращению, в результате чего общий уровень учебника усложнился.

Работая над 2-м изданием, автор стремился по возможности приблизить учебный материал к музыкально-художественной практике. Прежде всего это касается авторских примеров, на материале которых детально изучается каждая тема курса. Автор стремился к тому, чтобы музыкальные примеры, сохраняя свою четкую методическую направленность, не были бы столь оторваны от живой музыки, как это нередко бывает в учебной литературе*, и чтобы переход к устному анализу или записи отрывков из музыкальных произведений не оказался бы непреодолимо сложным.

Так же как и в первом издании, примеры, около которых не указан источник заимствования, принадлежат автору учебника В. Кирилловой.

В первый раздел учебника — «Интонационные упражнения и гармонический анализ на слух» — вошли следующие новые темы: отклонения и модуляции в тональности диатонического родства, органнй пункт, педаль, остинато. Последние три темы до настоящего времени почти не разрабатывались в учебных пособиях по сольфеджио, хотя имеют важное значение для музыки различных эпох и стилей. Поэтому включение данных тем в курс гармонического анализа на слух нам представляется необходимым и актуальным.

Помимо перечисленных новых тем в курс интонационных упражнений и слухового анализа включены аккорды второй низкой ступени лада и вводный септаккорд в субдоминанту (в значении вспомогательного септаккорда к доминанте). Существенным усложнением является также внедрение побочных тонов (заменных и добавочных) в аккорды. Если в прежнем издании побочные тоны ограничивались секстой в доминантовой и тонической гармониях и квартой во вводном септаккорде, то теперь применение побочных тонов стало шире и разнообразнее. Побочные тоны впервые изучаются в теме «Аккорды с добавочными и заменяемыми тонами» и затем свободно используются во всех последующих темах курса. Однако, в связи с тем, что сложные побочные тоны весьма затруднили бы для учащегося прохождение нового материала, в каждой новой теме они включаются в музыкальную ткань лишь тогда, когда новый материал должен быть в достаточной степени усвоен.

Второй раздел учебника — «Музыкальный диктант» — также значительно расширен за счет включения в него нового объемного подраздела «Трехголосные диктанты», включения отклонений и модуляций в тональности недиатонического родства в одноголосные и четырехголосные диктанты (в прежнем издании отклонения в далекие тональности присутствовали только в двухголосии, притом незначительно).

Каждый подраздел (одноголосие, двух-, трех- и четырехголосие) дополнен диктантами, насыщенными хроматикой и альтерацией, развитыми тонально, усложненными фактурно и ритмически. Независимо от уровня сложности в диктантах всегда сохраняется ясная тонально-функциональная основа.

Особую и новую трудность представляют политональные диктанты, которых почти не было в существующих учебных пособиях по сольфеджио. Работа над политональными диктантами несколько приближает учащегося к музыкальной современности, развивая у него новые аспекты музыкального слуха. Вопросы методики политональных диктантов освещены в методических комментариях к соответствующим разделам.

Третий раздел — «Сольфеджирование» — весьма значительно сокращен из-за большого общего объема учебника. Предполагается широкое привлечение материала из других учебных пособий и художественной музыкальной литературы для сольфеджирования одноголосия, ансамблевого пения, а также пения с текстом и сопровождением. Например, для высокого уровня сложности могут быть рекомендованы такие учебные пособия, как «Сольфеджио» (1, 2, 3) Н. Качалиной, раздел «Сложноладовая мелодика современных композиторов» из учебника «Сольфеджио» А. Островского, С. Соловьева, В. Шокина, «Интонационные трудности» Г. Виноградова, а также другие отечественные и зарубежные пособия.

Настоящее издание переработано и дополнено В. Кирилловой.

* Если учебный материал страдает формальным уклоном, он не воспитывает в музыкантах профессиональное слышание и понимание музыки и хороший музыкальный вкус, не способствует формированию творческой личности музыканта-профессионала, но постепенно и незаметно наносит глубокий вред учащемуся, приучая его мыслить не музыкальными, а формально-абстрактными категориями.

Раздел первый

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ И ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ НА СЛУХ

Методические указания

В отличие от других форм работы по сольфеджио, интонационные упражнения и гармонический анализ на слух весьма тесно связаны с курсом гармонии. Порядок прохождения тем здесь в общем плане соответствует изложенному в учебнике гармонии И. Дубовского, С. Евсева, И. Способина, В. Соколова, однако круг используемых гармонических средств расширен и применение их значительно более свободно и разнообразно. Например, вводится свободное следование субдоминанты после доминанты; широко изучается область диатоники, то есть трезвучия и септаккорды всех ступеней лада со всеми их обращениями; в частности, разнообразнее применяются побочные септаккорды и нон-аккорды; квартсекстаккорды главных и побочных трезвучий применяются как на слабых, так и на сильных долях такта; многообразно используются всевозможные обороты с проходящими гармониями; аккорды с дополнительными и заменными тонами и т. д. Отклонения в тональности диатонического родства осуществляются различными способами: через аккорды доминантовой группы, через оборот S—D в его разновидностях (II—V, IV—VII с соответствующими обращениями септаккордов этих ступеней), а также через плагальные обороты. Свободно употребляются различные виды органичных пунктов (тонический, доминантовый, на тонической квинте, органичный пункт, звучащий непрерывно и прерывающийся). Имеются примеры с педальными звуками, остинатными оборотами в нижнем, верхнем или среднем пластах музыкальной ткани. С первых же тем курса вводятся различные виды мажорного и минорного лада: натуральный, гармонический и мелодический.

Несколько первых тем составляют подготовительный раздел. Повторение этих тем необходимо для того, чтобы привести знания студентов в определенную систему, что облегчит им дальнейшее прохождение сравнительно сложного материала. Следует заметить при этом, что уже начальные темы представлены на значительно более высоком уровне трудности сравнительно с курсом сольфеджио в музыкальном училище и поэтому не являются простым повторением. Их можно пройти ускоренным темпом, можно опустить совсем и начать с того материала, который соответствует уровню подготовки учащихся.

Интонационные упражнения в домашних условиях прорабатываются студентом самостоятельно. Занятия же по гармоническому анализу на слух требуют неперемennого участия другого музыканта, задача которого ограничивается только лишь проигрыванием примеров; остальную работу проводит сам учащийся в соответствии с методическими указаниями к гармоническому анализу на слух, изложенными ниже. На занятиях в классе инициатива принадлежит преподавателю, который может варьировать формы заданий к предлагаемым в учебнике примерам.

Интонационные упражнения в курсе сольфеджио имеют двойное значение: с одной стороны, они вырабатывают умение чисто интонировать ступени лада, аккорды, гармонические обороты и т. д., что для дирижера-хоровика является профессиональной необходимостью; с другой стороны, они тем самым способствуют более свободному слуховому восприятию гармонической ткани.

Голосоведение, изложение аккордов и условия применения гармоний в интонационных упражнениях ограничены более строгими нормами сравнительно с гармоническим анализом на слух. При пении аккордов и последовательностей в четырехголосном изложении рекомендуется пользоваться самым типичным их расположением*. Следует добиваться чистого интонирования, иначе эти упражнения потеряют смысл.

Работа над интонационными упражнениями проводится с участием камертона, что не исключает, однако, возможности пользоваться настройкой на фортепиано.

Для того чтобы учащийся наиболее полно охватил круг тональностей и в то же время экономно расходовал свое рабочее время, в заданиях, как правило, специально указаны тональности или звуки, от которых рекомендуется петь аккорды. Эти рекомендации, разумеется, могут свободно, но целесообразно варьироваться по усмотрению педагога или учащегося.

Профессиональные навыки в области гармонического анализа на слух для студента дирижерско-хорового факультета выражаются в следующем:

1. В умении услышать гармоническое развитие в пределах данного музыкального построения. При этом каждый гармонический оборот должен быть воспринимаем и объяснен в процессе развития музыкальной формы, в непосредственной связи с тематическим развитием, внутренней структурой музыкального построения.

Если это построение небольшое по своим размерам (предложение, период), то после одного-двух проигрываний учащийся должен по памяти довольно подробно рассказать последовательность гармонических оборотов этого музыкального отрывка. Если масштабы музыкального построения значительны, то надо уметь проанализировать на слух основные закономерности гармонического развития в общем плане, не вдаваясь в подробности (функционально-гармоническое развитие в связи с тематическим развитием и строением музыкальной формы, каденции, наиболее яркие и характерные гармонические обороты, опорные гармонии и т. д.).

Необходимо также уметь достаточно бегло определять гармонии подробно или в общем плане во время исполнения последовательности, то есть называть аккорды одновременно с их звучанием на фортепиано.

2. В умении слышать гармонии по вертикали, то есть данное расположение звуков аккорда, а также отдельные голоса в гармонии. Проверкой точности восприятия является пропевание по вертикали отдельных аккордов одновременно со звучанием их на фортепиано или пропевание коротких гармонических оборотов и небольших последовательностей с достаточно ясным голосоведением по памяти. Пропевание последовательностей иногда можно заменить проигрыванием их на фортепиано.

3. В умении проделать интонационный анализ, если музыкальный отрывок исполняется с голосом или вокальным ансамблем. В задачу учащегося входит определение неточности интонирования отдельных звуков аккорда, если имеется такой дефект в исполнении. (Это упражнение возможно лишь в условиях работы в классе.)

Вышеуказанные требования определяют характер тренировочных упражнений в области гармонического анализа на слух.

В каждой теме даются упражнения с последовательным возрастанием трудностей: от определения отдельных аккордов и гармонических оборотов до весьма развитых музыкальных построений. Примеры из художественной музыкальной литературы, прилагаемые к каждому раз-

* Предполагается, что учащийся знаком с основными правилами голосоведения из курса гармонии.

делу, должны рассматриваться как своего рода контрольная проверка приобретенных навыков.

Каждый пример для гармонического анализа на слух рекомендуется прорабатывать следующим образом:

1. Прослушать один-два раза. Определить музыкальную форму (если, конечно, пример не рассчитан на определение отдельных гармоний или не является схематичной последовательностью нескольких аккордов), определить каденции, проанализировать внутреннюю структуру построения в связи с тематическим развитием, отметить повторы, варьированное повторение построений, перегармонизацию мотивов, отметить драматургически важные моменты, кульминацию и т. д.; при наличии отклонений проанализировать тональное развитие музыкального отрывка.

2. Детально проанализировать гармоническое содержание музыкального построения. При этом рекомендуется определять аккорды в их взаимной связи, то есть мыслить гармоническими оборотами, а не отдельными гармониями. Если учащийся недостаточно ясно слышит бас, то, прежде чем переходить к гармоническому анализу, необходимо пропеть басовый голос во время исполнения примера на фортепиано и осознать ступени лада, по которым движется бас. Слушая различные музыкальные построения, следует чередовать гармонический анализ по памяти с определением аккордов одновременно с исполнением.

3. В том случае, если пример имеет трех- или четырехголосное изложение с постоянным сохранением количества голосов, рекомендуется пропеть отдельные голоса по горизонтали, прослушать и спеть по вертикали аккорды или гармонические обороты (особенно изучаемые в данной теме) или даже более крупные построения, насколько позволяет память. В примерах, предлагаемых на определение количества голосов, звучащих в каждый данный момент, желательно услышать и конкретное соотношение этих голосов, а именно: какие из них движутся и какие выдержаны.

Если перед примером имеется особое задание (определить количество голосов, повторить пример на фортепиано и др.), то это означает, что оно является дополнительным, но не исключающим перечисленные выше формы работы. (Иногда специально подчеркиваются основные формы работы, которые для данного случая являются особенно существенными, например — спеть последовательность по вертикали, пропеть партию тенора, альты и т. п.). Все дополнительные задания выполняются после того, как произведен гармонический анализ отрывка. Анализ развитых музыкальных построений «в общем плане» не исключает детального анализа. Последний, однако, должен производиться после определения общих гармонических закономерностей.

В гармоническом анализе на слух предлагаются примеры двоякого рода: с одной стороны, имеющие четырех- или иногда трехголосное изложение, с голосоведением, соответствующим строгим нормам гармонического письма учебного курса гармонии. С другой стороны, рекомендуются такие образцы, голосоведение и изложение аккордов в которых значительно более свободно (допускаются, например, хорошо звучащие параллелизмы квинт и октав, прямое движение к квинте и октаве в крайних голосах при скачке в мелодии и т. д.), количество голосов непостоянно, последовательности аккордов не столь стандартны, фактура менее обычна с точки зрения аккордового изложения, неаккордовые звуки применяются шире и свободнее, — иными словами, такие примеры, которые более приближаются к образцам художественного музыкального творчества сравнительно с элементарными учебными гармоническими схемами.

В начальных заданиях для облегчения работы учащегося неаккордовые звуки отмечаются звездочками, в дальнейшем оговариваются только те из них, которые могут вызвать затруднения при их определении.

Во всех примерах для гармонического анализа на слух проставлены темпы, которых следует, по возможности, придерживаться. Обозначения темпа отсутствуют лишь в элементарных гармонических схемах, где они

несущественны и могут колебаться в зависимости от подвинутости учащегося.

Выше уже отмечалось, что домашние занятия студента по гармоническому анализу на слух требуют участия другого музыканта. В то же время некоторые формы работы в этой области могут проводиться самостоятельно. Так, для развития внутреннего слуха примеры, проанализированные ранее, рекомендуется вновь прочитать и услышать «про себя», а именно: их общее функциональное развитие, конкретные гармонии в данном расположении, отдельный голос внутри звучащей гармонии. Для проверки слышания следует пропевать некоторые аккорды вслух по вертикали. Полезно также эти примеры проигрывать на фортепиано по памяти в различных тональностях.

В результате детальной проработки каждой темы в разделе «Интонационные упражнения и гармонический анализ на слух» учащийся должен уметь:

1. Интонационно чисто петь (пользуясь камертоном):

а) любой аккорд, изучаемый в теме, в различном его изложении в данной тональности или от данного звука с последующим разрешением возможными способами;

б) отдельные гармонические обороты, секвенции и последовательности, предлагаемые в интонационных упражнениях данной темы;

в) импровизации в четырехголосном изложении, акцентируя при этом изучаемые в теме аккорды и гармонические обороты.

2. Достаточно свободно ориентироваться в гармоническом многоголосии. Определять на слух (в довольно быстром темпе):

а) отдельные аккорды, изучаемые в теме. Слышать аккорд по вертикали с последующим пропеванием его в данном расположении;

б) отдельные гармонические обороты. При повторном проигрывании пропевать их по памяти, сохраняя расположение аккордов. Уметь выделять из многоголосия любой голос и пропевать его в момент звучания на фортепиано, а в более простых случаях — по памяти;

в) основные закономерности гармонического развития в последовательностях, изложенных в форме периода (с большей или меньшей степенью детализации в зависимости от величины и сложности примера) после двух-трех проигрываний — по памяти или определять гармонию бегом одновременно с исполнением примера на фортепиано. Развитые музыкальные построения типа предлагаемых в конце каждой темы уметь анализировать в общем плане.

**I. ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА И ИХ ОБРАЩЕНИЯ.
ПРОСТЕЙШИЕ КАДАНСОВЫЕ СРЕДСТВА:
КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД И
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД В КАДЕНЦИИ**

Интонационные упражнения

Изложение, соединение, перемещение трезвучий главных ступеней лада и их обращений. Обороты с проходящими и вспомогательными квартсекстаккордами. Кадансовый квартсекстаккорд и доминантсептаккорд в каденции. Гармонические обороты, секвенции, последовательности и импровизации с участием этих гармоний

Петь:

1. Полный гармонический оборот I IV V I, затем этот оборот с перемещением аккордов в тональностях Es-dur, A-dur, g-moll и cis-moll. Например:



Примечание к пункту 1. Начальный аккорд брать в любом мелодическом положении, в тесном или широком расположении.

2. Каденционный оборот I IV K₆₄ V₇ I (см. примечание к пункту 1), затем тот же оборот с перемещением аккордов. Например:



Примечание к пункту 2. V₇ брать в полном виде или в неполном (то есть с удвоенным основным тоном, без квинты).

3. Модулирующие секвенции каденционного оборота I IV K₆₄ V₇ I а) по ступеням лада (исходные тональности с тремя знаками в ключе). Например: A, h, cis, D, E, fis, A*;

* Модулирующая секвенция по ступеням лада предполагает использование круга тональностей диатонического родства по отношению к исходной в восходящем или нисходящем направлении.

б) по ступеням восходящей или нисходящей хроматической гаммы. Например: C, Des, D, Es, E и т. д. *;

в) вверх или вниз по терциям, причем каждая новая тональность родственна предыдущей (исходные тональности с двумя знаками в ключе). Например: g, B, d, F, a, C и т. д.; g, Es, c, As, f и т. д. **

Примечание к пункту 3. В звено секвенции включать перемещенные аккорды.

4. Секстаккорды главных трезвучий в тональностях A-dur, G-dur, d-moll и fis-moll. Каждый аккорд излагать в нескольких вариантах, меняя его расположение и мелодическое положение. Те же аккорды петь с перемещениями (преимущественно в сопрано).

5. Гармонические обороты ****:

- а) I V₆; I₆ V; V I₆; V₆ I в F-dur и h-moll;
- б) I IV₆; I₆ IV; IV I₆; IV₆ I в D-dur и g-moll;
- в) IV V₆; IV₆ V в Es-dur и cis-moll;
- г) I₆ IV₆; IV₆ I₆; I₆ V₆; V₆ I₆; IV₆ V₆ в B-dur и e-moll.

6. Каденционные обороты:

- а) I IV₆ K₆₄ V₇ I в D-dur и g-moll;
- б) I IV₆ V V₇ I в Es-dur и fis-moll;
- в) I IV₆ V₇ I в As-dur и h-moll;
- г) I₆ IV K₆₄ V₇ I в E-dur и b-moll.

7. Секвенции каденционных оборотов (из пункта 6)

- а) по ступеням лада (в тональностях с тремя знаками);
- б) по ступеням хроматической гаммы вверх и вниз;
- в) вверх и вниз по терциям, причем каждая новая тональность родственна предыдущей.

8. Гармонические последовательности:

$$\text{а) } \frac{3}{4} \text{ I I}_6 \text{ IV IV}_6 \mid \text{V V}_6 \text{ I} \mid \text{IV}_6 \text{ IV K}_{64} \text{ V}_7 \mid \text{I IV I} \parallel$$

в тональностях F-dur и e-moll;

$$\text{б) } \frac{5}{8} \text{ I}_6 \text{ I V}_6 \text{ V}_6^{*****} \mid \text{I I}_6 \text{ IV IV}_6 \mid \text{K}_{64} \text{ K}_{64} \text{ V}_7 \text{ неполн. V}_7 \mid \text{I IV I} \parallel$$

в тональностях E-dur и f-moll;

$$\text{в) } \frac{1}{4} \text{ V}_6 \text{ I IV}_6 \text{ V} \mid \text{I I IV}_6 \text{ IV} \mid \text{I}_6 \text{ IV V V}_6 \mid \text{I IV}_6 \text{ I} \parallel$$

в тональностях Des-dur и d-moll;

$$\text{г) } \frac{5}{4} \text{ IV}_6 \text{ V V}_6 \mid \text{I I}_6 \mid \text{IV V}_6 \text{ V}_6 \mid \text{I I}_6 \mid \text{IV IV}_6 \text{ IV} \mid \text{I}_6 \text{ I} \mid \text{IV}_6 \text{ K}_{64} \text{ V}_7 \mid \text{I} \parallel$$

в тональностях C-dur и h-moll;

$$\text{д) } \frac{5}{4} \text{ I I}_6 \text{ IV}_6 \text{ IV} \mid \text{I}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ V}_6 \mid \text{I IV}_6 \text{ V V}_7 \mid \text{I IV I} \parallel$$

в тональностях D-dur и g-moll;

* Если предлагается секвенция по ступеням хроматической гаммы, ладовое наклонение исходной тональности менять не следует. Если при этом не оговаривается направление секвенции, то учащийся должен сделать выбор сам.

** Если тональности звеньев секвенции отстоят на терцию и при этом каждая новая тональность родственна предыдущей, то величина терции, как и ладовое наклонение тональности, постоянно меняются: большие терции чередуются с малыми, мажор — с минором.

В других аналогичных заданиях учащемуся предлагается определять тональности секвенции самостоятельно.

**** Начальный аккорд каждого гармонического оборота рекомендуется брать в различных вариантах, меняя его расположение и мелодическое положение. То же относится и к другим аналогичным заданиям.

***** Повторение аккорда в цифровке означает его перемещение.

***** Направление стрелочки вверх означает восходящее движение верхнего голоса, вниз — нисходящее.

е) $\frac{6}{8} \overset{1}{I} \overset{3 \nearrow 5 \nearrow 5}{V_6} \overset{3}{I} \overset{3}{I_6} \mid \overset{3}{IV_6} \overset{3}{V_6} \overset{3}{I} \overset{3}{I_6} \mid \overset{3}{IV_6} \overset{3}{IV} \overset{3}{I_6} \overset{3}{V_6} \mid \overset{3}{I} \overset{3}{IV} \overset{3}{V} \parallel$

в тональностях Es-dur и h-moll;

ж) $\frac{3}{8} \overset{3}{I} \mid \overset{3}{IV_6} \overset{3}{V_6} \overset{3}{I_6} \overset{3}{I} \mid \overset{3}{IV_6} \overset{3}{IV} \overset{3}{I_6} \overset{3}{I_6} \mid \overset{3}{V_6} \overset{3}{V_6} \overset{3}{I_6} \overset{3}{IV} \mid \overset{3}{K_{6,4}} \overset{3}{V_7} \overset{3}{I} \parallel$

в тональностях cis-moll и B-dur.

9. Квартсектаккорды главных ступеней (с удвоением квинты, а также с удвоением любого тона) в различных мелодических положениях в тесном и широком расположении в тональностях A-dur, Ges-dur, cis-moll и f-moll.

10. Гармонические обороты с проходящими квартсектаккордами $I V_{6,4} I_6; I_6 V_{6,4} I; IV I_{6,4} IV_6; IV_6 I_{6,4} IV$ в тональностях B-dur, E-dur, f-moll, d-moll.

11. Секвенции следующих гармонических оборотов

а) по ступеням восходящей хроматической гаммы;

б) вниз по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей;

в) вверх по ступеням лада:

12. Гармонические обороты со вспомогательными квартсектаккордами $I IV_{6,4} I; V I_{6,4} V$ в тональностях F-dur, E-dur, fis-moll, b-moll.

13. Гармонические последовательности *:

а) $\frac{6}{8} \overset{3}{I} \overset{3}{V_{6,4}} \overset{3}{I_6} \overset{3}{IV_6} \overset{3}{I_{6,4}} \overset{3}{IV} \mid \overset{3}{V} \overset{3}{V_6} \overset{3 \nearrow 1 \nearrow 1}{I} \overset{3 \nearrow 1 \nearrow 1}{V_{6,4}} \overset{3}{I_6} \mid \overset{3}{IV_6} \overset{3}{IV} \overset{3}{IV} \overset{3}{K_{6,4}} \overset{3}{V_7} \mid \overset{3}{I} \overset{3}{IV_{6,4}} \overset{3}{I} \parallel$

в тональностях с четырьмя знаками в ключе;

б) $\frac{3}{8} \overset{3 \nearrow 1 \nearrow 1}{I} \overset{3 \nearrow 1 \nearrow 1}{V_{6,4}} \overset{3}{I_6} \overset{3}{IV} \mid \overset{3}{I_6} \overset{3}{V_6} \overset{3}{I} \mid \overset{3}{IV} \overset{3}{I_{6,4}} \overset{3}{IV_6} \overset{3}{IV_6} \mid \overset{3}{K_{6,4}} \overset{3}{V} \mid \overset{3}{I_6} \overset{3}{V_{6,4}} \overset{3}{I} \overset{3}{I} \mid \overset{3}{IV_6} \overset{3}{I_{6,4}} \overset{3}{IV} \overset{3}{IV_6} \mid \overset{3}{I_6} \overset{3}{I_6} \overset{3}{IV} \overset{3}{IV} \mid \overset{3}{V_7} \overset{3}{I} \parallel$

в тональностях с двумя знаками в ключе;

в) $\frac{3}{8} \overset{3}{I} \overset{3}{IV_{6,4}} \overset{3}{I} \overset{3}{V_6} \overset{3}{V_6} \mid \overset{3 \nearrow 1 \nearrow 1}{I} \overset{3 \nearrow 1 \nearrow 1}{V_{6,4}} \overset{3}{I} \overset{3}{V} \overset{3}{V_6} \mid \overset{3}{I} \overset{3}{V_{6,4}} \overset{3}{I_6} \overset{3}{IV_6} \overset{3}{IV_6} \overset{3}{IV} \mid \overset{3}{V} \overset{3}{I_{6,4}} \overset{3}{V} \mid \overset{3}{I_6} \overset{3}{V_{6,4}} \overset{3}{I} \overset{3}{V_6} \overset{3}{V_6} \mid \overset{3}{I_6} \overset{3}{I_6} \overset{3}{IV} \overset{3}{I_6} \overset{3}{I} \mid \overset{3}{IV} \overset{3}{I_{6,4}} \overset{3}{IV_6} \overset{3}{K_{6,4}} \overset{3}{K_{6,4}} \overset{3}{V_7} \mid \overset{3}{I} \overset{3}{IV_{6,4}} \overset{3}{I} \parallel$

в тональностях с шестью знаками в ключе;

г) $\frac{3 \nearrow 3}{8} \overset{3 \nearrow 3}{I} \overset{3 \nearrow 3}{IV} \overset{3 \nearrow 3}{I} \overset{3 \nearrow 3}{I} \mid \overset{3 \nearrow 3}{V_6} \overset{3 \nearrow 3}{V_6} \overset{3 \nearrow 3}{I} \mid \overset{3 \nearrow 3}{IV_6} \overset{3 \nearrow 3}{I_{6,4}} \overset{3 \nearrow 3}{IV} \overset{3 \nearrow 3}{IV_6} \mid \overset{3 \nearrow 3}{V} \overset{3 \nearrow 3}{I_{6,4}} \overset{3 \nearrow 3}{V} \mid \overset{3 \nearrow 3}{I_6} \overset{3 \nearrow 3}{I_6} \overset{3 \nearrow 3}{IV_6} \overset{3 \nearrow 3}{IV} \mid \overset{3 \nearrow 3}{V} \overset{3 \nearrow 3}{V_6} \overset{3 \nearrow 3}{I_6} \overset{3 \nearrow 3}{I} \mid \overset{3 \nearrow 3}{IV_6} \overset{3 \nearrow 3}{I_{6,4}} \overset{3 \nearrow 3}{IV} \overset{3 \nearrow 3}{V_7} \mid \overset{3 \nearrow 3}{I} \overset{3 \nearrow 3}{IV_{6,4}} \overset{3 \nearrow 3}{I} \parallel$

в тональностях с пятью знаками в ключе;

д) $\frac{3 \nearrow 3}{8} \overset{3 \nearrow 3}{I} \overset{3 \nearrow 3}{IV_{6,4}} \overset{3 \nearrow 3}{I} \overset{3 \nearrow 3}{I} \mid \overset{3 \nearrow 3}{V} \overset{3 \nearrow 3}{I_{6,4}} \overset{3 \nearrow 3}{V} \overset{3 \nearrow 3}{V_6} \mid \overset{3 \nearrow 3}{I_6} \overset{3 \nearrow 3}{V_{6,4}} \overset{3 \nearrow 3}{I} \overset{3 \nearrow 3}{V_6} \overset{3 \nearrow 3}{V_6} \mid$

* Скобками отмечены обороты с проходящими и вспомогательными гармониями.

I_6 IV IV_6 V | I_6 $V_{6,4}$ I I_6 | IV_6 $I_{6,4}$ IV $I_{6,4}$ IV_6 | $K_{6,4}$ $K_{6,4}$ V_7 V_7 неполн.
 | I $IV_{6,4}$ I ||

в тональностях с тремя знаками в ключе.

14. Гармонические последовательности в мажорных и минорных тональностях, импровизируя их по примеру приведенных в пунктах 8 и 13.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

*Трезвучия главных ступеней лада, их обращения и каденционные гармонии в строгом четырехголосии, с непостоянным количеством голосов и в свободной фактуре. Квартсекстаккорды на сильных и слабых долях такта. Оборот D—S**

1. Определить мелодическое положение аккордов; спеть аккорды по вертикали**, сохраняя расположение голосов:

2. Спеть гармонические обороты по вертикали, сохраняя данное расположение аккордов:

a)

b)

3. Определить каденции***; пропеть альт и тенор с названием звуков одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

* Содержание каждой темы в гармоническом анализе на слух соответствует содержанию этой же темы в интонационных упражнениях и поэтому здесь не раскрывается подробно. Указываются лишь дополнительные моменты, существенно отличающие эту форму работы от интонационных упражнений.

** Пропевая аккорды и последовательности, необходимо всегда называть звуки (вместе с имеющимися знаками альтерации).

*** Во всех примерах данной темы необходимо определять каденции (полные, автентические, полуавтентические) и каденционные гармонии.

Напевно

4. Повторить на фортепиано каждое предложение отдельно, предварительно пропев мелодию с названием звуков:

С движением

5. Определить масштабно-тематическую структуру периода; определить функциональные обороты и каденции в связи с этой структурой:

Подвижно

6. Определить количество голосов, реально звучащих в каждый данный момент ****; одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть тенор, называя звуки:

Не торопясь, напевно

7.

Певуче

8.

Подвижно

**** В дальнейшем аналогичные задания формулируются сокращенно: «Определить количество голосов».

9. Определить количество голосов:

Подвижно

mf

10. Определить гармонии одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

Спокойно

mf

p

dim. x

p

11. Спеть алыт и тенор, называя звуки, одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

Подвижно

Exercise 11 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked "Подвижно" and includes dynamics *f* and *p*. The second system continues the piece with *f* dynamics.

12.

12

Напевно

Exercise 12 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked "Напевно".

13. В следующих последовательностях сделать гармонический анализ в общем плане; затем определить гармонии детально одновременно с исполнением примеров на фортепиано:

Подвижно

Exercise 13 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked "а) Подвижно" and includes dynamics *mf*. The second system continues the piece.

б) Подвижно

Примеры из музыкальной литературы



Чайковский «Русская пляска»

[Andantino]

[Adagio cantabile]

Бетховен. Соната № 8, ч. II

Moderato

Серов. Опера «Рогнеда». Пляска девушек

[Andantino]

Шопен. Баллада № 2

Allegro

Шуман. Альбом для юношества «Смелый наездник»

Poco meno mosso (Allegretto)

Прокофьев. Опера «Война и мир». Картина 4 (отрывок)

**II. ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА.
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД ВНУТРИ ПОСТРОЕНИЯ.
СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ В КАДЕНЦИИ**

Интонационные упражнения

A. ПОСТРОЕНИЕ И РАЗРЕШЕНИЕ V_7 И ЕГО ОБРАЩЕНИЙ. II_6 В КАДЕНЦИИ

Построение V_7 и его обращений в данной тональности и от данного звука; их разрешение; цепочки основного вида и обращений V_7 . II_6 в каденции. Секвенции, последовательности и импровизации с применением этих гармоний

Петь:

1. V_7 и его обращения в мажорных и минорных тональностях с двумя, четырьмя и шестью знаками в ключе, сначала в самом тесном расположении*, затем варьируя мелодическое положение и расположение аккорда. Каждую гармонию разрешать в соответствующий вид тонического трезвучия.

Примечание. V_4 разрешать и в тонику, и в тонический секстаккорд; в последнем случае септиму вести на секунду вверх (не в самом тесном расположении, чтобы не разрешать секунду в унисон).

2. V_7 и его обращения с разрешением в соответствующий вид мажорной или минорной тоники

а) от звуков *ми, ля^b, си, до[#]*;

б) от любого звука, не называя нот.

Примечание. Аккорды брать сначала в самом тесном расположении, затем мелодическое положение и расположение свободно варьировать.

3. Восходящие и нисходящие цепочки основного вида V_7 и всех его обращений со смещением аккорда

а) по малым секундам;

б) по малым терциям.

* Под самым тесным расположением аккорда имеется в виду изложение его по ближайшим аккордовым звукам, начиная от баса.

4. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов
- по ступеням восходящей хроматической гаммы;
 - вниз по большим секундам в мажорных тональностях;
 - вверх по ступеням лада;
 - вниз по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей;
 - по ступеням нисходящей хроматической гаммы:

5. Каденционные обороты Π_6 K_{6_4} V_7 I; Π_6 V V_7 I; Π_6 V_7 I в тональностях G-dur, B-dur, e-moll, c-moll. Секстаккорд II ступени брать в тесном и широком расположении в мелодическом положении примы и терции.

6. Гармонические последовательности:

$$а) \quad {}^6_8 I \overset{5}{V}_2 I_6 I \mid V_6 V_{6_5} I V_{4_3} V_2 \mid I_6 I_6 IV \Pi_6 \mid K_{6_4} V_7 I \parallel$$

в тональностях C-dur, e-moll, E-dur и f-moll;

$$б) \quad {}^4_4 \overset{7}{V}_{6_5} V_6 I \overset{1}{V}_{4_3} \mid I_6 IV I_6 I \mid V V_2 I_6 I \mid IV_6 V_6 I \mid \Pi_6 \Pi_6 V V_7 \mid I IV_{6_4} I \parallel$$

в тональностях A-dur, B-dur, h-moll и g-moll;

$$в) \quad {}^3_4 I_6 V_2 V_{4_3} \mid I I_6 \mid IV_6 IV \mid V V_{6_5} \mid I V_2 \mid I_6 IV \Pi_6 \mid K_{6_4} V_7 \mid I \parallel$$

в тональностях D-dur, Es-dur, fis-moll и e-moll;

$$г) \quad {}^6_8 \overset{5}{V}_6 \mid I IV_{6_4} I V_6 V_6 \mid I I_6 IV I_{6_4} IV_6 \mid V V_2 I_6 I_6 \mid \overset{7}{V}_{4_3} V_6 I V_{6_4} I_6 \mid IV IV \Pi_6 K_{6_4} V_7 \mid I IV_{6_4} I \parallel$$

в тональностях Ges-dur, Des-dur, h-moll и gis-moll;

$$д) \quad {}^4_4 \overset{7}{V}_{4_3} V_6 V_{6_5} \mid I V_2 I_6 I_6 \mid IV_6 IV I_{6_4} IV_6 \mid V_6 V_{6_5} I \mid \Pi_6 \Pi_6 V_7 V_7 \mid I IV_{6_4} I \parallel$$

в тональностях E-dur, F-dur, a-moll и gis-moll.

7. Гармонические последовательности в тональностях B-dur, G-dur, d-moll и fis-moll, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 6.

Б. ОБОРОТЫ С ПРОХОДЯЩИМИ ГАРМОНИЯМИ

Проходящий V_{4_3} ; обороты с проходящими гармониями между обращениями V_7 . Секвенции, последовательности и импровизации с применением оборотов с проходящими гармониями

Петь:

1. Гармонические обороты с проходящим V_{4_3} в тональностях G-dur, g-moll, D-dur, Es-dur, a-moll и cis-moll:



2. Модулирующие секвенции приведенных в пункте 1 гармонических оборотов с проходящим $V_{4/3}$

а) и б) вверх по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей;

в) вниз по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей;

г) и д) по ступеням восходящей и нисходящей хроматической гаммы.

3. Гармонические обороты с проходящими гармониями между обращениями V_7 в тональностях D-dur, d-moll, E-dur, As-dur, h-moll и c-moll:



4. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов

а) вниз по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей;

б) вверх по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей;

в) по ступеням восходящей хроматической гаммы:



5. Гармонические последовательности (скобками отмечены обороты с проходящими гармониями):

а) $\frac{3}{4} V_{4/3} III (I_6) V_2 | I_6 V_{4/3} I | V_7 III_6 V_7 | I I | IV_6 IV IV_6 | I_6 V_{4/3} I | II_6 V_7 | I ||$

в тональностях B-dur, A-dur, h-moll и b-moll;

б) $\frac{3}{4} V_{4/3} IV_{6/4} V_{6/9} | I V_{4/3} I_6 | V_2 III (I_6) V_{4/3} | IV_{6/4} I_6 | IV_6 I_{6/4} IV | I_6 I_6 II_6 | K_{6/4} K_{6/4} V_7 | I ||$

в тональностях e-moll, f-moll, G-dur и As-dur;

в) $\frac{6}{8} I V_{4/3} I_6 IV_6 IV | V V_{6/5} I V_{6/4} I_6 | V_2 III (I_6) V_{4/3} I_6 V_{4/3} I | V_6 V_6 V_{6/5} I I_6 | IV_6 I_{6/4} IV I_6 I II_6 | V I_{6/4} V_7 I ||$

в тональностях f-moll, fis-moll, E-dur и Es-dur.

6. Гармонические последовательности в двух- и трехзначных тональностях, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 5, то есть применяя в них обороты с проходящим V_{4_3} и проходящими гармониями между обращениями V_7 .

Упражнения по гармоническому анализу на слух

V_7 и его обращения в строгом четырехголосии и в свободном изложении. Более свободное разрешение V_7 и его обращений. Неполные аккорды. V_7 и его обращения в обороте D—S

1. Спеть гармонические обороты и аккорды, сохраняя расположение голосов:

а)

б)

2. Определить гармонии и количество голосов:

3. Спеть начальный четырехтакт, сохраняя расположение аккордов; спеть секвенцию этого построения по полутонам вниз:

Умеренно

4. Определить количество голосов в аккордах одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Умеренно

5. Спеть альт и тенор, называя звуки, одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

Умеренно медленно

6. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть два нижних голоса, не называя звуков; верхний голос спеть по памяти (целиком или каждое предложение отдельно); повторить первый четырехтакт на фортепиано:

Подвижно

7. Определить количество голосов:

Подвижно

ОБОРОТЫ С ПРОХОДЯЩИМИ ГАРМОНИЯМИ *

10. Спеть гармонические обороты по вертикали, сохраняя расположение аккордов:

11. Определить гармонические обороты без предварительной настройки на тональность:

12. Спеть обороты с проходящими гармониями, сохраняя данное расположение голосов:

Умеренно

13.

В темпе баркаролы

* При анализе на слух музыкальных построений данного раздела следует особо отметить все обороты с проходящими гармониями. Если проходящая гармония помещается между обращениями V_7 , то при довольно быстром темпе исполнения можно не определять эту гармонию конкретно, а достаточно услышать ее гармоническое окружение. Тем более не следует определять проходящую гармонию, если она не имеет аккордовой структуры.

14.

С движением

15. Спеть средний голос одновременно с исполнением последовательности на фортепиано; спеть обороты с проходящими гармониями, сохраняя данное расположение голосов:

С движением

16. Спеть каждый гармонический оборот, сохраняя данное расположение аккордов:

17. Спеть последовательность по памяти, сохраняя данное расположение аккордов:

18. Определить количество голосов:

Медленно

mf

19.

Певуче

mf

20. В следующем примере сделать гармонический анализ сначала в общем плане, затем проанализировать гармонии детально одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Спокойно

p

cresc.

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with various notes and rests. The second system includes dynamic markings 'dim.' and 'p'.

Примеры из музыкальной литературы

Allegro

Моцарт. Сонатина № 1, финал

Two systems of piano music. The first system includes dynamic markings 'p grazioso' and 'f'. The second system includes dynamic markings 'p' and 'f'.

[Живо]

Бетховен. Весенний призыв

Two systems of piano music with Russian lyrics. The first system includes dynamic markings 'p' and 'dolce'. The second system includes dynamic markings 'p'.

По - кро - вом и - зум - руд - ным при - гор - ки о - де - вай,

Allegro con brio

Гайди. Соната № 5, ч. I

Two systems of piano music. The first system includes dynamic markings 'p' and 'sf'.

Allegretto
sempre legato

Шуберт. Экспромт оп. 142, № 2

Adagio

Бетховен. Соната № 1, ч. II

Andante non tanto, quasi moderato
con grandezza

Чайковский. Опера «Пиковая дама». Ария князя

Я вас люб-лю люблю без мер-но, без вас не мыслю дня прожить, я

под-виг си - лы бес-при - мер - ной го - тов сей-час для вас свер-шить,

pp

III. ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Интонационные упражнения

Построение трезвучия и секстаккорда II ступени, разрешение через доминанту, кадансовый квартсекстаккорд, а также непосредственно в тонику. Проходящий I_6 и VI_6 между трезвучием и секстаккордом II ступени. Гармонические обороты, секвенции, последовательности и импровизации с применением этих гармоний

Петь:

1. Трезвучие II ступени и его обращения в тесном и широком расположении (четырёхголосно) в различных мелодических положениях в тональностях A-dur, Es-dur, d-moll, gis-moll. Секстаккорд II ступени брать в положении основного тона и терции. В миноре основной вид трезвучия опускать.

2. Гармонические обороты

а) $II V I$; $II V_7 I$; $II V_{6_5} I$; $II V_{4_3} I$; $II V_2 I_6$

в тональностях D-dur и As-dur;

б) $II_6 V I$; $II_6 V_7 I$; $II_6 V_{6_5} I$; $II_6 V_{4_3} I$; $II_6 V_2 I_6$

в тональностях B-dur, E-dur (нат. и гарм.), f-moll и cis-moll;

в) $II^1 K_{6_4} V_7 I$; $II^3 K_{6_4} V_2 I_6$

в тональностях G-dur, Es-dur, c-moll и fis-moll;

г) $II^3 II^1 I_6$; II_6 (тесн. расп.) $II^3 I_6$ в тональностях F-dur и A-dur;

д) II^3 (тесн. расп.) I_6 (VI_{6_4}) прох. $II_6 V_2 I_6$; II_6 (тесн. расп.) I_6 (VI_{6_4}) прох. $II V_2 I_6$ в тональностях G-dur и As-dur.

3. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов

а) по ступеням восходящей хроматической гаммы;

б) вверх по большим секундам в мажорных тональностях;

в) вниз по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей;

г) вниз по ступеням лада;

д) вниз по квартам (C, G, D, A и т. д.):

а) б) в)

4. Гармонические последовательности:

а) $\overset{3}{4} I I_6 | II II_6 | V V_{4_3} | \overset{3}{I} I_6 | II II | V V_7 | I IV_{6_4} | I ||$

в тональностях F-dur, H-dur, Es-dur и D-dur;

б) $\overset{3}{4} V_7 II_{6_4} V_{6_5} | I I_6 | V_2 III V_{4_3} | I_6 I_6 | V_2 III | V_{4_3} IV_{6_4} | V_{6_4} II_{6_4} | V V_2 | I_6 V_{6_4} I | IV II_6 | V V_7 | I ||$

в тональностях D-dur, Des-dur, c-moll и h-moll;

в) $\overset{5}{8} I_6 I_6 II_6 V V_2 | I_6 V_{6_4} I IV II_6 | I_{6_4} V_2 I_6 V_{4_3} | I | II_6 IV V | V_2 III V_{4_3} | I_6 IV II_6 | K_{6_4} V_7 I ||$

в тональностях B-dur, A-dur, gis-moll и a-moll;

г) $\overset{5}{4} I_6 V_{6_5} | I IV_{6_4} I | II_6 V_{4_3} I V_{6_4} I_6 | IV_6 IV II_6 K_{6_4} V V_2 | I_6 II II_6 V V_2 | I_6 II II V V_7 | I IV_{6_4} IV_{6_4} I ||$

в тональностях E-dur, F-dur, G-dur и Fis-dur;

д) $\overset{4}{4} V_{6_5} II_{6_4} V_7 V_{4_3} | I II_6 II | V_{6_5} I II II | V I_{6_4} V | I I V_6 V_{6_5} | I I_6 IV IV | I_6 II_6 V V_7 | I IV_{6_4} I ||$

в тональностях C-dur, H-dur, Des-dur и D-dur;

е) $\overset{3}{4} II II_6 | I_6 I | V V_2 | I_6 I | II_6 II VI_{6_4} | II_6 V_7 | I IV_{6_4} | I ||$

в тональностях B-dur, A-dur, As-dur и E-dur.

5. Гармонические последовательности в тональностях A-dur, Es-dur, f-moll и h-moll, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 4.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

Трезвучие II ступени и его обращения в строгом четырехголосии и в свободном изложении. Трезвучие II ступени и его обращения в обороте D—S

1. Первый четырехтакт повторить на фортепиано или спеть:

Умеренно

2. Петь аккорды по вертикали одновременно с исполнением последовательности на фортепиано, сохраняя данное расположение голосов:

Оживленно

3. Спеть или сыграть последовательности по памяти, сохраняя расположение аккордов:

4. Определить количество голосов по вертикали:

Подвижно

5. Определить количество голосов по вертикали:
С движением

6. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть средний голос с названием звуков; первое предложение повторить на фортепиано по памяти (или спеть аккорды по вертикали, сохраняя данное расположение голосов):

Умеренно

7. Сделать гармонический анализ в общем плане, после чего определить гармонии подробно одновременно с исполнением примера на фортепиано:

С движением

First system of a musical score in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mp* and *cresc.*

Second system of the musical score, continuing the melodic and accompanimental lines. Dynamics include *mf*.

Third system of the musical score, showing a change in texture with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *p*.

Примеры из музыкальной литературы

Шуберт. Сентиментальный вальс

Fourth system of the musical score, marked *Tempo di Valse*. It features a waltz-like melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* and *dolce*.

Fifth system of the musical score, continuing the waltz melody and accompaniment.

Allegro moderato

Бетховен. Концерт № 4 для ф-п., ч. 1

Sixth system of the musical score, marked *Allegro moderato*. It features a more complex texture with a *solo* melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p dolce* and *sf*. There are also markings for *Ad.* and ***.

Allegretto giocoso e scherzando

Римский-Корсаков. Опера «Майская ночь». Песня Левко

p

Сол - ныш - ко низ - ко, ве - чер уж близ - ко.

Вый - ди, сер - деч - ко мо - е, хоть на миг.

Вый - ди, сер - деч - ко мо - е, хоть на миг.

IV. ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Интонационные упражнения

Построение трезвучия и сектаккорда VI ступени. Прерванный оборот; соединение VI ступени с тоникой и аккордами субдоминантовой группы. Обороты с проходящей септимой: I I₂ VI; VI VI₂ IV (II₆)*. Секвенции, последовательности, импровизации с применением аккордов VI ступени

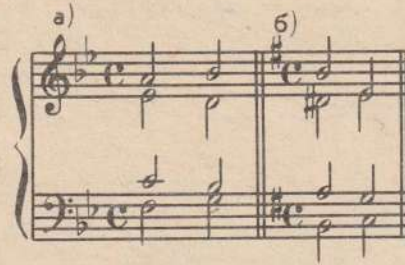
Петь:

1. Трезвучие и сектаккорд VI ступени в различных расположениях и мелодических положениях в любой тональности мажорного и минорного лада.

2. Прерванный оборот V₇ VI в тональностях G-dur, H-dur, Des-dur, d-moll, fis-moll, b-moll.

* Включение аккордов I и VI ступеней с проходящей септимой вызвано методической целесообразностью изучения их именно в данной теме.

3. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов
 а) по ступеням восходящей и нисходящей хроматической гаммы;
 б) вверх и вниз по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей:



4. Гармонические обороты и последовательности в тональностях D-dur, As-dur, d-moll и cis-moll:

- а) $\frac{4}{4} I VI II_6 V_7 | I ||$
 б) $\frac{4}{4} I IV V_7 | VI II_6 I ||$
 в) $\frac{3}{4} V_7 | VI VI | I_6 II_6 | K_{6_4} V_7 | I ||$
 г) $\frac{4}{4} VI I VI IV_6 | V_7 I ||$
 д) $\frac{4}{4} I VI II V | I ||$
 е) $\frac{5}{4} I VI_6 II V_6 | I ||$
 ж) $\frac{4}{4} I_6 VI II V_6 | I II_6 II | V V_7 | I II_6 I ||$

5. Обороты с проходящей септимой в тональностях G-dur, Es-dur, f-moll и h-moll:

- а) $I I_2 VI II_6 V_7 I$
 б) $I I_2 VI VI_2 IV V_2 I_6$

- в) $I I_2 VI VI_2 II_6 II V_{6_5} I$ (последний оборот только в натуральном мажоре).

6. Гармонические последовательности:

- а) $\frac{3}{4} I VI II II | V_6 V_{6_5} I I_2 | VI II_6 I_{6_4} V_2 | I_6 II_6 V | \overline{V_2 III V_{4_3} V_6} | I I VI VI_2 | II_6 II_6 V V_7 | VI IV I ||$

в тональностях D-dur, Es-dur, E-dur и F-dur;

- б) $\frac{3}{4} I V_7 | VI II_6 | \overline{V V_2} | I_6 V_{6_4} I | \overline{IV V_2} | I_6 I_6 IV | K_{6_4} | V | \overline{V_{4_3} IV_{6_4}} | V_{6_5} V_6 | I V_{4_3} I_6 | VI VI VI_6 | II II_6 | V V_7 | VI IV | I ||$

в тональностях F-dur, Fis-dur, B-dur и G-dur;

- в) $\frac{5}{8} I I_2 VI VI_2 | II_6 V_2 I_6 V_{6_5} I | II_6 VI V V_7 | \overline{I IV_{6_4} I I} | V_6 V_{6_5} I I_2 | VI VI_6 II II | V_6 V_{6_5} I II_6 II_6 | K_{6_4} V_7 I ||$

в тональностях E-dur, D-dur, C-dur и As-dur;

г) $\frac{3}{4}$ VI II₆ V V_{4_3} | $\frac{1}{3}$ I I₆ VI VI₂ | II₆ V₂ I₆ I₆ | IV IV K_{6_4} V |
 I I₆ V₆ V_{6_5} | I I₂ VI VI₂ | $\frac{1}{3}$ II₆ IV V V₇ *неполн.* | I IV_{6_4} I ||

в тональностях g-moll, fis-moll, b-moll и A-dur.

7. Гармонические последовательности в тональностях A-dur, Des-dur, e-moll и c-moll, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 6.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

Трезвучие VI ступени и его обращения в строгом четырехголосии и в свободном изложении. Трезвучие VI ступени и его обращения в обороте D—S

1. Спеть следующие последовательности по вертикали, сохраняя данное расположение аккордов:

2. Спеть по памяти или сыграть на фортепиано каждый двутакт отдельно:

Умеренно

3. Спеть по памяти или сыграть на фортепиано каждый четырех-такт отдельно:

Напевно

4. Спеть альт, называя звуки одновременно с исполнением последовательности на фортепиано; повторить на фортепиано каждый двутакт отдельно:

Подвижно

5. Спеть нижний голос (по памяти) с названием звуков; определить количество голосов по вертикали:

Медленно

6.

Умеренно

7. В следующих двух примерах сделать гармонический анализ в общем плане, затем определить аккорды подробно одновременно с исполнением этих примеров на фортепиано:

Умеренно, свободно

a)

mf

dim.

б) Напевно

6)

mp

cresc.

ten. riten.

a tempo

rit.

f

rubato

mp

Примеры из музыкальной литературы

Allegretto pastorale

Григ. Сюита «Пер Гюнт». Утро

p dolce

[Più lento]

Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». Третья песня Леля

В ро - ще де - ви - цы все врозь раз - бре - лись, кто в кус - ты, а кто по

mf

ель - нич - ку; бра - ли я - год - ки, а - у - ка - ли - ся.

rosso rit.

[Andantino]

Сарро. Пастораль. Переложение для хора А. Сапожникова

Ког - да бе - жит о - веч - ка по зна - ку к пас - ту - шон - ку, е - е уж не дог - нать.

f

Andante

бе - жит по

дог - нать.

Аркадельт. Ave Maria

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, a - ve Ma - ri - a.

p

V. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Интонационные упражнения

Построение II_7 (малого минорного и малого с уменьшенной квинтой) и его обращений в данной тональности и от данного звука; разрешение через V , V_7 , K_{b_4} и плагальное в тонику. Цепочки малых минорных септаккордов, малых с уменьшенной квинтой и их обращений. Обороты с проходящими гармониями между обращениями II_7 . Ноаккорд II ступени. Секвенции, последовательности и импровизации с применением этих гармоний

Петь:

1. II_7 и его обращения в тональностях G-dur, As-dur, H-dur (натуральных и гармонических), d-moll, fis-moll и h-moll, сначала в самом тесном расположении, затем варьируя мелодическое положение и расположение аккорда.

2. Следующие гармонические обороты в тональностях D-dur, Es-dur, Fis-dur (натуральных и гармонических), e-moll, c-moll и gis-moll, сначала в самом тесном расположении, затем начиная с любого мелодического положения первого аккорда:

II₇ V_{4/3} I; II_{6/5} V₂ I₆; II_{4/3} V₇ I; II₂ V_{6/5} I; II₇ V₇ (неполн.) I

3. Септаккорды малый минорный, малый с уменьшенной квинтой и их обращения в самом тесном расположении вверх и вниз

а) от звуков фа, до#, ми^b;

б) от любого звука, не называя нот.

4. Септаккорд малый минорный, малый с уменьшенной квинтой и их обращения в самом тесном расположении и разрешать как II₇ (или его обращение) через соответствующий вид V₇ в мажорную или минорную тонику

а) от звуков соль, ля, си^b, си;

б) от любого звука не называя нот.

5. Цепочки септаккордов малых минорных и малых с уменьшенной квинтой и их обращений в самом тесном расположении по полутонам вверх и вниз с названием и без названий звуков.

6. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов

а, б, в, г — строя новое звено от последнего звука баса;

д, ж — по полутонам вниз;

е, з — вниз по большим секундам:

7. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов по тональностям нисходящей хроматической гаммы:

II₇ V_{4/3}; II_{6/5} V₂; II_{4/3} V₇; II₂ V_{6/5}

Расположение аккордов самое тесное.

8. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов по тональностям кварто-квинтового круга:

6) $\overbrace{C, c}^{1^{\text{е}} \text{ звено}} \quad \overbrace{F, f} \quad \overbrace{B, b}^{2^{\text{е}} \text{ звено}} \quad \overbrace{E_s, e_s}$

и т. д.

$\Pi_2 \quad V_6^5 \quad \Pi_6^5 \quad V_2 \quad \Pi_2 \quad V_6^5 \quad \Pi_6^5 \quad V_2$

9. Каденционные обороты $\Pi_{4_3} K_{6_4} V_7 I$; $\Pi_{6_5} K_{6_4} V_7 I$ в мажорных и минорных тональностях с двумя и пятью знаками в ключе.

10. Плагальные обороты $I \Pi_2$ (полн. и неполн. без 3 с ум. 5) I ; $I \Pi_{6_5} I (I_6)$ в мажорных и минорных тональностях с одним и тремя знаками в ключе.

11. Гармонические последовательности:

а) $\frac{6}{8} \overset{1}{\overset{\nearrow 5}{\Pi_{6_5}}} V_2 \overset{1}{\overset{\nearrow 5}{I_6}} V_{4_3} I \mid \Pi_{4_3} \overset{b5^*}{\Pi_{4_3}} V V_{6_5} \mid I \overset{5 \nearrow 3 \searrow 1}{I_2} \overset{b5}{VI} \Pi_{4_3} \mid K_{6_4} V_7 I \parallel$

в мажорных тональностях с одним знаком в ключе;

б) $\frac{6}{8} \overset{3}{I} \Pi_2 \overset{1}{V_6} V_6 V_{6_5} \mid I \overset{1 \nearrow 1}{V_{4_3}} \overset{1}{I_6} IV_6 \overset{1}{\overset{b5}{\Pi_{4_3}}} \mid K_{6_4} K_{6_4} \overset{b5}{\Pi_{6_5}} \overset{b5}{\Pi_{6_5}} \mid V V_7 I \parallel$

в мажорных тональностях с двумя знаками в ключе;

в) $\frac{4}{4} \overset{b5}{\Pi_2} V_6 V_{6_5} \mid I \overset{b5}{\overset{5}{\Pi_{6_5}}} I_6 I_6 \mid VI VI II \Pi_6 \mid V I_{6_4} V \mid \overset{3}{I} I_2 VI \Pi_{4_3} \mid I_{6_4} V_2 I_6 VI \mid \overset{1 \nearrow 1}{\Pi_6} \overset{b5}{\Pi_{6_5}} V V_7 \mid VI \Pi_{6_5} I \parallel$

в мажорных тональностях с тремя знаками в ключе;

г) $\frac{4}{4} \overset{3}{\Pi_7} V_{4_3} I_6 I \mid \Pi_{4_3} V_7 VI I_6 \mid IV \Pi_{6_5} I_6 \Pi_6 \mid \overbrace{V I_{6_4} V V_2} \mid \overbrace{I_6 V_{6_4} I I_2}^5 \mid \Pi_{4_3} \Pi_{6_5} V V_{6_5} \mid I \overset{(b5)}{\Pi_{4_3}} K_{6_4} V_7 \mid I \Pi_2 I \parallel$

в мажорных и минорных тональностях с двумя знаками в ключе;

д) $\frac{3}{4} \overset{3}{I} \Pi_{6_5} \mid \overset{5}{I_6} I \mid \overset{(b5)}{\Pi_7} \overset{(b5)}{\Pi_7} \mid I_6 I \mid \Pi_{4_3} V_7 \mid VI VI_2 \mid \overset{1}{\Pi_6} IV \mid V \mid V_2 III (I_6) \mid \overbrace{V_{4_3} IV_{6_4} \mid V_{6_5} V_6} \mid I_2 \overset{5 \nearrow 3}{I_2} \mid VI \Pi_{6_5} \mid I_6 \Pi_6 \mid V \cdot V_7 \mid I \parallel$

в мажорных и минорных тональностях с четырьмя знаками в ключе.

12. Гармонические обороты с проходящими гармониями между обращениями Π_7 (предпочтительнее варианты с противоположным движением в крайних голосах):

$\overbrace{\Pi_7 VI_{6_4} (I_6) прох. \Pi_{6_5}}; \overbrace{\Pi_{6_5} I_{6_4} прох. \Pi_{4_3}}; \overbrace{\Pi_{4_3} VII (нат.) прох. \Pi_2}$

13. Гармоническую последовательность в мажорных и минорных тональностях с двумя знаками в ключе:

$\frac{3}{4} \Pi_{6_5} \overbrace{VI_{6_4} (I_6)} \Pi_7 \mid \overset{b5}{\Pi_7} \overset{p1}{VI_{6_4}} (I_6) \overset{b5}{\Pi_{6_5}} \mid I_6 V_{4_3} I \mid \overset{b5}{\Pi_{4_3}} I_{6_4} \overset{b5}{\Pi_6} \mid I_6 I_6 \mid IV_6 IV_6 \Pi_{4_3} \mid K_{6_4} K_{6_4} V_7 \mid I \parallel$

14. Нонаккорд II степени (без квинты) с разрешением через V_7 в тонику в мажорных и минорных тональностях с двумя и шестью знаками в ключе. Нону рекомендуется брать в верхнем голосе.

15. Гармоническую последовательность в мажорных и минорных тональностях с тремя и пятью знаками в ключе:

$\frac{4}{4} \overset{5}{\Pi_7} \Pi_9 V_7 V_7 \mid VI \overset{5}{VI_2} IV \Pi_7 \mid I_6 \overset{3}{I} \Pi_9 V_7 \mid I \overset{7(b5)}{\Pi_2} \text{ (пятиголосно)} I \parallel$

16. Гармонические последовательности в тональностях D-dur, Es-dur, h-moll, d-moll, импровизируя их по примеру приведенных в пунктах 11, 13, 15.

* Цифра со знаком альтерации, находящаяся сверху справа от ступени, означает альтерацию указанного тона аккорда.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

II₇ и его обращения. II₃ в строгом четырехголосии и в свободном изложении. Неполные аккорды. II₇ в обороте D—S

1. Спеть гармонические обороты, сохраняя данное расположение голосов:

2. Спеть аккорды без названий звуков, собирая их в самое тесное расположение одновременно с исполнением последовательностей на фортепиано. В первом примере (h-moll) вычленив обороты II₇ V₇ (с обращениями), во втором примере (B-dur) — плагальные обороты с II₇ и спеть их, сохраняя расположение аккордов:

а) Подвижно

б) Подвижно

3. Вычленив обороты с проходящими гармониями и спеть их, сохраняя данное расположение голосов; повторить на фортепиано каждый четырехтакт отдельно:

Напевно

4. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть каждый из трех нижних голосов с названием звуков; спеть однотакты по памяти или сыграть их на фортепиано, сохраняя расположение аккордов:
Умеренно

5. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть каждый голос отдельно, называя звуки:

Не горюясь

6.

Певуче

tr

cresc. *dim.* *p*

cresc. *dim.* *p*

7.

Спокойно

8. Определить количество голосов и сделать гармонический анализ в общем плане:

Протяжно, свободно

p *mp* *p*

*più mosso**a tempo*

f *mp* *p*

9. Спеть по вертикали нонаккорды II ступени, сохраняя данное расположение голосов:

Напевно

10.

Умеренно

11. Сделать гармонический анализ в общем плане; затем определить гармонии детально одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Напевно

12. Сделать гармонический анализ в общем плане; затем одновременно с исполнением примера на фортепиано определить гармонии детально и спеть каждый голос с названием звуков:

Не спеша

Примеры из музыкальной литературы

Quasi andante

Чайковский. Опера «Иоланта». Сцена Иоланты и Водемона

Музыкальный фрагмент в жанре Quasi andante. Состоит из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепианное сопровождение включает аккорды и мелодические линии в правой и левой руках. Динамика обозначена от *f* к *p*.

Же_ла - нье ва_ше мне за_кон, мой пыл те_перь

Музыкальный фрагмент в жанре Quasi andante. Продолжает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепианное сопровождение включает аккорды и мелодические линии в правой и левой руках. Динамика обозначена от *f* к *p*.

от вас я скро_ю, но, что - бы э_то был не сон.

Tempo di Marcia un poco vivace

Григ. Свадебный день в Трольдхаугене

Музыкальный фрагмент в жанре Tempo di Marcia un poco vivace. Состоит из фортепианной партии. Музыка имеет маршевый ритм с четкими акцентами. Включает триоlets и четкие ритмические рисунки в правой и левой руках.

Moderato alla marcia

Римский-Корсаков. Опера «Сказка о царе Салтане». Введение

Музыкальный фрагмент в жанре Moderato alla marcia. Состоит из фортепианной партии. Музыка имеет маршевый ритм с четкими акцентами. Включает четкие ритмические рисунки в правой и левой руках.

[Повествовательно]

Чесноков. Лес

ff

Распахнет она тучу черную, обоймет тебя ветром холодом

ff

Распахнет она тучу черную, обоймет тебя ветром холодом

mf

И ты молвишь ей шумным голосом: «Вороти назад!»

mf

И ты молвишь ей шумным голосом: «Вороти назад! Держи около!»

[Allegro moderato e maestoso]

Бородин. Опера «Князь Игорь». Интродукция

Слава! Слава! *mf* Славным кня-

3. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов

- а) и б) по ступеням восходящей хроматической гаммы;
- в) и г) строя новое звено от последнего звука баса;
- д) и е) по ступеням нисходящей хроматической гаммы;
- ж) и з) по ступеням восходящей хроматической гаммы:

4. Вводный септаккорд и его обращения с разрешением через соответствующий вид тонического трезвучия в мажорных (натуральных и гармонических) и минорных тональностях с тремя знаками в ключе, сначала в самом тесном расположении, затем в различных мелодических положениях.

Примечание. VII_{4_3} разрешать и в I_6 , и в основной вид тонического трезвучия плагально.

5. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов с названием и без названия звуков (первый аккорд брать в самом тесном расположении):

$VII_7 I$; $VII_{6_5} I_6$; $VII_{4_3} I_6$; $VII_2 I_{6_4}$

Первое звено строить в любой мажорной (натуральной и гармонической) или минорной тональности, новое звено — от последнего звука баса.

6. Септаккорды малый вводный и уменьшенный вводный и их обращения в самом тесном расположении вверх и вниз

- а) от звуков *ре*, *ре* \sharp , *ми*;
- б) от любого звука, не называя нот.

7. Септаккорды малый вводный и уменьшенный вводный и их обращения с разрешением через соответствующий вид V_7 в мажорную или минорную тонику в самом тесном расположении от звуков *си*, *до*, *до* \sharp вверх и вниз.

8. Септаккорды малый вводный и уменьшенный вводный и их обращения с разрешением в соответствующий вид мажорной или минорной тоники в самом тесном расположении вверх и вниз от любого звука с названием и без названий нот.

9. Цепочки малых вводных и уменьшенных вводных септаккордов в самом тесном расположении с названием и без названий звуков:

- а) по восходящей и нисходящей хроматической гамме;
- б) со смещением аккорда на малую терцию в восходящем и нисходящем движении.

В случае неудобной нотации заменять звуки энгармонически.

10. Уменьшенный вводный септаккорд от звуков *си*, *до*, *до* \sharp , разрешая его последовательно как VII_7 , VII_{6_5} , VII_{4_3} , VII_2 (с энгармонической заменой звуков) через соответствующий вид V_7 в мажорную или минорную тонику. То же упражнение от любого звука, не называя нот*:

* Данный пример, а также некоторые последующие даны только в мажоре. Минорный вариант учащийся должен сделать самостоятельно.

C- dur A- dur Fis- dur Es- dur

VII₇ V₆₅ I VII₆₅ V₄₃ I VII₄₃ V₂ I₆ VII₂ VII₂ V₇ I

11. Гармонические последовательности:

а) $\frac{4}{4}$ VII₆₅ V₄₃ I I₆ | VII₄₃ V₂ I₆ I | VII₇ V₆₅ I II₆ | V I₆₄ V |
 V₆ VII₇ IV₆₄ I₂ | IV₆ I₆₄ IV₇ VII₄₃ | I₆ II₆ V V₇ | I II₆₅ I ||

в мажорных (натуральных и гармонических) и минорных тональностях с тремя знаками в ключе;

б) $\frac{2}{4}$ VII₇ I | VII₄₃ I₆ | VII₆₅ I₆ | V VII₄₃ | I₆ I | II₄₃ VII₂ | K₆₄ K₆₄ |
 V | VII₄₃ V₂ | I₆ I | VII₇ V₆₅ | I I₂ | VI VII₂ | I₆₄ I | VII₂ V₇ | I ||

в гармонических мажорных и минорных тональностях с четырьмя знаками в ключе;

в) $\frac{3}{4}$ I | II₆₅ VII₄₃ | I₆ I₆ | VII₆₅ V₄₃ | I I₂ | II₄₃ VII₂ | I₆₄ I₆₄ |
 IV VII₄₃ | I₆ I | II₄₃ VII₂ | I₆₄ I₆ | IV VII₄₃ | I₆ I₆ | II₇ II₇ |
 I₆ II₆ V₇ | I II₂ | I ||

в мажорных и минорных тональностях с двумя знаками в ключе (в мажоре варьировать ладовое наклонение в различных гармонических оборотах);

г) $\frac{3}{4}$ VII₇ VII₇ I | VII₄₃ VII₄₃ I | II₇ II₇ II₇ | V VII₄₃ | I₆ IV₆₄ I |
 VII₇ VII₇ I | IV II₆ II₆ | K₆₄ V | V₂ III V₄₃ | I₆ VII₄₃ I | V₆ V₆ VII₇ |
 I I₂ | VI VI II | V V₇ | VI II₄₅ | I₆₄ I ||

в мажорных тональностях с одним и пятью знаками в ключе;

д) $\frac{4}{4}$ II₂ VII₇ I I₆ | II₇ VII₆₅ I₆ I | II₄₃ II₄₃ K₆₄ K₆₄ | V I₆₄ V |
 VII₄₃ VII₄₃ I₆ I | IV₆ I₆₄ IV V₂ | I₆ I₆ IV₆ VII₂ | K₆₄ V₇ VI | IV II₆₅ K₆₄
 V₇ | I II₂ I ||

в мажорных тональностях с тремя и шестью знаками в ключе.

12. Гармонические обороты с проходящими гармониями между обращениями вводного септаккорда в C-dur, D-dur, Es-dur (натуральных и гармонических), c-moll, d-moll, fis-moll:

C- dur

VII₇ VII₆₅ VII₆₅ VII₄₃ VII₆₅ VII₄₃ VII₄₃ VII₂ VII₄₃ VII₂

VII₂ VII₇ VII₂ VII₇ VII₇ VII₆₅ VII₆₅ VII₄₃ VII₄₃ VII₂ VII₄₃ VII₂

2. Определить гармонии:

A musical score for exercise 2, consisting of two staves (treble and bass clef) in common time. The score shows a sequence of chords: C major, F major, G major, D major, E major, A major, and D major. The bass line starts with a low C and moves up stepwise, while the treble line starts with a C and moves up stepwise.

3. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть аккорды без названия звуков, собирая их в самое тесное расположение:

Умеренно

A musical score for exercise 3, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The score shows a sequence of chords: C major, F major, G major, D major, E major, A major, and D major. The bass line starts with a low C and moves up stepwise, while the treble line starts with a C and moves up stepwise.

4. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано петь вводный септаккорд и его обращения, сохраняя данное расположение аккордов и соответствующим образом разрешая:

Не торопясь

A musical score for exercise 4, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The score shows a sequence of chords: C major, F major, G major, D major, E major, A major, and D major. The bass line starts with a low C and moves up stepwise, while the treble line starts with a C and moves up stepwise. The score includes a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking.

5. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть аккорды, сохраняя данное расположение голосов:

A musical score for exercise 5, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The score shows a sequence of chords: C major, F major, G major, D major, E major, A major, and D major. The bass line starts with a low C and moves up stepwise, while the treble line starts with a C and moves up stepwise.

6. В следующей последовательности записать сопрано и бас; спеть аккорды по памяти, сохраняя данное расположение голосов:

Умеренно

A musical score for exercise 6, consisting of two staves (treble and bass clef) in common time. The score shows a sequence of chords: C major, F major, G major, D major, E major, A major, and D major. The bass line starts with a low C and moves up stepwise, while the treble line starts with a C and moves up stepwise.

7. Сделать гармонический анализ в общем плане, затем определить гармонические обороты детально во время исполнения последовательности на фортепиано:

Сдержанно

mp cresc. mf dim. p

8. Спеть бас, называя звуки, во всех оборотах с проходящими гармониями:

С движением

9. Выделить прерванные обороты (D—S) и спеть их, сохраняя данное расположение аккордов:

Сдержанно, строго

p

10. Следующие три примера проанализировать в общем плане; затем определить гармонии подробно одновременно с исполнением последовательностей на фортепиано:

а) Сдержанно

Example 'а) Сдержанно' consists of two systems of piano music. The first system is in G major, 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a harmonic accompaniment in the left hand. A *cresc.* marking is present. The second system continues the piece, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and includes a fermata over the final chord.

б) Умеренно

Example 'б) Умеренно' consists of three systems of piano music in B-flat major, 3/4 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece is characterized by a steady harmonic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *mf*, *pp*, and *p*. A *rit.* marking is present in the final system.

в) Спокойно

Example 'в) Спокойно' consists of one system of piano music in G major, 2/4 time. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a simple harmonic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

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

Примеры из музыкальной литературы

Moderato

Глюк. Опера «Орфей». Хор

О, ес-ли в ро-ще сей у-ны-лой, Э-ври-ди-ка, приз-рак ми-лый,

Allegro molto

Моцарт. Симфония g-moll, ч. I

p

Molto Allegro e con brio

Бетховен. Соната № 5, ч. I

VII. ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ МАЖОРА И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ. СЕКСТАККОРД И КВАРТСЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ

Интонационные упражнения

III и III₆ в мажоре; VII₆ в мажоре и гармоническом миноре. III и III₆ в сочетании с I, с аккордами субдоминантовой группы (IV, VI, II) и с обращениями V₇. VII₆ как проходящая гармония; разрешение VII₆ через V₇ и непосредственно в тонику

Петь:

1. III и III₆ в мажорных тональностях с двумя и шестью знаками в ключе.

2. VII₆ в мажорных и минорных тональностях с одним и пятью знаками в ключе.

Примечание к пунктам 1 и 2. Аккорды брать в различных мелодических положениях и расположениях. Предварительно рекомендуется настроиться в данной тональности.

3. Гармонические последовательности в мажорных тональностях с двумя и пятью знаками в ключе:

- а) $\frac{3}{4}$ I³ III³ | II II₂ | VII₇ V₆ | I I₂ | VI VI | II₆₅ III₆ | I³ III₆ | I ||
- б) $\frac{3}{4}$ I¹ III IV | III₆ V₂ | III II₇ III₆ | I ||
- в) $\frac{4}{4}$ V¹ V₂ III III¹ | IV II III III₆ | I I₂ VI⁵ III³ | II III₆ I ||
- г) $\frac{4}{4}$ I¹ III₆ V₂⁵ III³ V₄₃ | I VI₆ II II₄₃ | III₆ V₇ VI III₆³ | IV³ (с удв. 3) III₆ I ||
- д) $\frac{4}{4}$ I¹ III IV II | III₆ III₆ I I₂ | VI VI³ III₆ III³ | II III₆ I ||
- е) $\frac{3}{4}$ I³ VII₆ | I₆ III | IV¹ V₂ | III V₄₃ | I VI₆ | II III₆ | I III | II ||
- ж) $\frac{4}{4}$ VI³ IV VII₆ I | III₆ III₆ VI | II₆₅ VI₆₄ II₇ III | VI IV I ||
- з) $\frac{4}{4}$ I³ I₂ IV₆ III₆ | VI VI¹ III III₆ | V₂ III II III₆ | I³ III³ I³ ||
- и) $\frac{3}{4}$ I₆⁵ I₆¹ IV³ | VII₆ V₄₃ | I¹ III IV | III₆ V₂ | III II VII₆ | I VI II | III₆ III₆ | I ||

4. Гармоническую последовательность в мажорных и минорных тональностях с двумя знаками в ключе:

- $\frac{3}{4}$ I¹ VII₆ I₆ | IV V₄₃ | I I₆ | VII₆ V₇ | VI VI₂ | II₆₅ VI₆₄ II₇ | V V₇ | I ||

5. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов

а) вверх по большим терциям в мажорных тональностях;

б) вверх по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей:

6. Гармонические последовательности в мажорных и минорных тональностях с одним знаком в ключе, импровизируя их по примеру приведенных в пунктах 3 и 4.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

III, III₆ и VII₆ в строгом четырехголосии и в свободном изложении.
Квартсектаккорды III и VII ступеней

1. Спеть последовательности по вертикали, сохраняя данное расположение аккордов:

2. Спеть
- а) басовый голос по памяти с названием звуков;
 - б) трезвучие III ступени и его обращения, сохраняя данное расположение голосов (одновременно с исполнением последовательности на фортепиано);
 - в) сыграть на фортепиано первый четырехтакт:

Умеренно

3. Спеть аккорды по вертикали одновременно с исполнением последовательности на фортепиано, сохраняя данное расположение голосов:

Умеренно

4. Спеть альтерный голос, называя звуки одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

С движением

5. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть бас и тенор с названием звуков. Вычленить обороты с VII₆ и спеть их:

Сдержанно

6.

Не спеша

7. Одновременно с исполнением последовательности на фортепиано спеть аккорды по вертикали без названий звуков и отдельно каждый голос с названием звуков:

Сдержанно

8. Спеть по памяти верхний голос с названием звуков:

Спокойно, напевно

9. Проанализировать пример сначала в общем плане, затем детально одновременно с исполнением его на фортепиано; определить количество голосов по вертикали:

С движением

tr

p

p

Примеры из музыкальной литературы

Moderato con moto

p

Вик. Калинин. «Нам звезды краткие сияли»

Нам звез_ды крот_ки_е си_я_ли; чуть ве_ял ти_хий ве_те_рок;

Мусоргский. Опера «Хованщина». Хор девушек

[Умеренно медленно] Немного медленнее, воинственно

f

По_шел хо_дить с ле_бе_душ_кой, ла_ду, ла_ду. С под_

-ру_жень_кой по_мол_вил_ся. ла_ду, ла_ду.

[Moderato assai] Poco più mosso

Бородин. Опера «Князь Игорь». Княжая песня

Что в буд - ни, что в праз - днич - ки с ут - ра до по - лу - но - чи

ра - бо - тай, ра - бо -

с по - лу - дня и до но - чи с ве - чо - рень до у - тре - ни...

- тай, ра - бо - тай, ра - бо - тай!

sf *mf*

tr. m. m. m.

Andante molto sostenuto

Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». Действие первое (отрывок)

За длин - ны - ми сто - ла - ми ду - бо - вы - ми, за -

ум - но - ю бе - се - дой, по - ставь е - го, об - ман - щи - ка, не - ве - жей не - те - сан - ным;

mf

pp

p

dim.

до-мой пой-дет, у-дарь о тын сто-я - чий хмельной го-ло-во - ю!

[Moderato]

Глюк. Опера «Орфей». Хор

На - шей скор - би и сте - на - ньям, воп - лям гру - сти,

pp *soli* воз - ды - ха - ньям *f* *tutti* ты - внем ли в э - тот го - рест - ный час!

Пёрселл. Песня

Allegretto

Бортнянский. Певец во стане русских воинов

Кто лю-бит ви-деть в ча-шах дно, тот бод-ро и-щет бо-я... О,
все мо-гу-ще-е ви-но, ве-се-ли-е ге-ро-я!

VIII. БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ. АККОРДЫ С ДОБАВОЧНЫМИ И ЗАМЕННЫМИ ТОНАМИ

Нонаккорд доминанты (V_9), доминанта, доминантсептаккорд и нонаккорд доминанты с секстой (V^6, V_7^6, V_9^6), вводный септаккорд с квартой (VII_7^4), тоническое трезвучие с секстой (I^6)*. Другие добавочные тоны

Интонационные упражнения

Построение и разрешение $V_9, V^6, V_7^6, V_9^6, VII_7^4$. Тоника с секстой. Применение данных аккордов в гармонических оборотах, секвенциях, последовательностях и импровизациях

Петь:

1. Малый и большой V_9 в пятиголосном изложении в самом тесном расположении:

а) в натуральных мажорных и гармонических мажорных и минорных тональностях с двумя и шестью знаками в ключе;

б) от любого звука вверх и вниз, не называя нот.

2. V_9 в четырехголосном изложении (без квинты) с разрешением через неполный V_7 или непосредственно в тонику в натуральных мажорных и гармонических мажорных и минорных тональностях с четырьмя знаками в ключе. Нонаккорд брать в различных мелодических положениях и расположениях.

3. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов по ступеням восходящей и нисходящей хроматической гаммы:



4. $V^6, V_7^6, V_{6_5}^6, V_2^6$ с разрешением через соответствующий вид V_7 или непосредственно в тонику в мажорных и минорных тональностях с одним и пятью знаками в ключе. Сексту брать преимущественно в верхнем голосе.

5. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов

а) вниз по ступеням лада;

б) по ступеням восходящей хроматической гаммы;

в) вверх по ступеням лада;

г) вниз по терциям, причем каждая новая тональность должна быть родственна предыдущей:



6. Вводный септаккорд с квартой (вместо терции) и его обращения с разрешением в тонику непосредственно или через соответствующий вид VII_7, V_7^6 или V_7 , в тональностях e-moll, d-moll, cis-moll, B-dur, D-dur. (Кварту брать преимущественно в верхнем голосе.) Например:

$VII_7^4 I; VII_{4_3}^4 I; VII_{4_3}^4 VII_{4_3} I; VII_7^4 V_{6_5}^6 I;$

$VII_{6_5}^4 V_{4_3} I; VII_{4_3}^4 V_2^6 I_6; VII_2 V_7^6 V_7 I.$

* Цифра сверху справа от ступени означает добавочный или заменный тон аккорда.

7. Гармонические последовательности:

а) $\frac{3}{4} V^6 V_2 | I_6 V_{4_3} I | VII_2 V_7^6 | VI VI_2 | II_6 VII_{4_3} | I_6 I_6 II_7 | V^6 |$
 $V V_2^6 | I_6 V_{4_3} I | VII_{4_3} V_2^6 | I_6 V_{4_3} I | VII_7 VII_7 | I IV_6 IV | V_9 V_7 V_7^6 |$
 $I II_{6_5} | I ||$

в мажорных и минорных тональностях с двумя и тремя знаками (ладовые разновидности мажора варьировать);

б) $\frac{4}{4} II_7 II_7 V_9 V_7 | VI VII_2 V_7^6 V_2 | III III IV II_{6_5}^b | I II_2^b I | II_7^b II_9$
 $V_7^6 V_7 | VI III IV II_7^b | V_9 V_7 VI II_{4_3}^b | V^6 V_7 I ||$

в мажорных и минорных тональностях с одним и четырьмя знаками (в миноре не учитывать знак понижения VI ступени);

в) $\frac{4}{4} V_9^6 V_9 I_{6_4} I_{6_4} | \text{ум.} VII_2^4 V_7 I I_2 | VI II_{4_3}^b I_{6_4} I_{6_4} | IV II_7^b V_7 |$
 $V_9^6 V_9^6 I_{6_4} I_{6_4} | II_9 V_7 VI III_6 | IV I_6 II_9 V_7^6 | I II_2^b I ||$
пятиголосно *пятиголосно*

в мажорных тональностях с одним и четырьмя знаками;

г) $\frac{4}{4} V_9^6 \text{ (мелод. минор)} V_9^6 I I_2 | II_{4_3} VII_2 I_{6_4} I_{6_4} | VII_{4_3}^7 VII_{4_3} I_6$
 $II_6 | V I_{6_4} V | V_2^6 V_2 I_6 I_6 | II_7 V_{4_3} I I_2 | VII_2^4 VII_2 I_{6_4} V_2 | VI_{6_4} VI_{6_4}$
 $II_7 V_7^6 | I II_{6_5} VII_{4_3}^4 | I ||$

в минорных тональностях с двумя и тремя знаками.

8. Гармонические последовательности в мажорных и минорных тональностях с двумя знаками в ключе, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 7.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

V^6, V_7^6, V_9, VII_7^4 и I^6 в четырех- и пятиголосии и в свободном изложении.

Обращения V_7^6, V_9, V_9^6 . Применение добавочного тона в других аккордах

1. Спеть аккорды по вертикали, сохраняя данное расположение голосов (варианты разрешения заключены в скобки):

2. Повторить на фортепиано первый дуга́кт:

Спокойно

3. Определить, в каком голосе аккорда находится секста; спеть гармонии по вертикали:

Напевно

Оживленно

5.

Подвижно

6. Спеть доминантовые аккорды с секстой или ноной и тоническое трезвучие с секстой, сохраняя данное расположение голосов; сыграть на фортепиано первое предложение:

Спокойно

7. Определить количество голосов в нонаккордах:

Не спеша

8. Определить, в каком голосе аккорда находится нона доминанты; спеть гармонию по вертикали:

Певуче

9. Определить, в каком голосе находится кварта вводного септаккорда; спеть гармонию в данном расположении вместе с последующим их разрешением:

Сдержанно

10.

С движением

11. Определить значение каждого аккордового звука в мелодии:

Не торопясь

Musical score for exercise 11, titled "Не торопясь". It consists of a piano accompaniment with two staves. The right hand has a melody with slurs and accents, while the left hand plays chords. Dynamics include *mp* and *p*.

12. В следующих двух примерах сделать гармонический анализ сначала в общем плане; затем определить гармонии детально одновременно с исполнением примера на фортепиано:

а) В темпе медленного вальса. Певуче

Musical score for exercise 12a, titled "В темпе медленного вальса. Певуче". It consists of a piano accompaniment with two staves. The right hand has a melody with slurs and accents, while the left hand plays chords. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *rit.*, *a tempo*, *p*, and *dim.*

б) В темпе колыбельной

голос *mp*

Musical score for exercise 12b, titled "В темпе колыбельной". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "голос" and *mp*. The piano accompaniment has a melody with slurs and accents. Dynamics include *p*.

13. Определить в аккордах добавочные и заменные тоны. Определить ладовые оттенки в гармонии и мелодической линии. Определить количество голосов в аккордах одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Не торопясь, мягко

14. Определить в аккордах добавочные и заменные тоны и способы их появления. Определить количество голосов в аккордах по вертикали одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Спокойно

Примеры из музыкальной литературы

[Tempo di Mazurka]

Григ. Сюита «Пер Гюнт». Танец Анитры

[Allegro]

Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». Песня и пляска птиц

pp cresc.
Лас - точ - ки мо - под - ки, ка - сат - ки де - ви - цы,

pp cresc.
дя - тел у нас плот - ник, ры - бо - лов хар - чев - ник.

Allegro con brio

Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». Проводы масленицы

Ра - ним ра - но ку - ры за - пе - ли, про вес -

f

- ну об вес - ти ли. Про - щай, про - щай, про - щай,

f

Мас - ле - ни - ца; про - щай, про - щай, про - щай Мас - ле - ни - ца!

Moderato espressivo

Ах, быс - тро мо_ладость мо_я

[Andante non tanto, quasi moderato]

Чайковский. «Ромео и Джульетта»

Moderato, ben marcato

Прокофьев. Русские народные песни. «В лето калина»

1. В ле - те ка - ли - на, во ле - те малинка крас - на хо - ро - ша, крас - на хо - ро - ша. Ой,

IX. ФРИГИЙСКИЙ ОБОРОТ

Интонационные упражнения

Различные варианты гармонизации фригийского оборота в мелодии и в басу. Применение фригийского оборота в гармонических последовательностях и импровизациях

Петь:

1. Гармонические последовательности в минорных тональностях с двумя и четырьмя знаками в ключе, применяя фригийский оборот в верхнем голосе:

- а) $\frac{3}{4}$ I¹ III (нат.) IV | V ||
 б) $\frac{3}{4}$ VI³ III (нат.) IV | V ||
 в) $\frac{3}{4}$ I¹ I₇ (нат.) II₂ | V₆₅ ||
 г) $\frac{3}{4}$ I₆¹ VII₆ (нат.) VI₆ | V₆ ||

2. Гармонические последовательности в минорных тональностях с тремя и пятью знаками в ключе, применяя фригийский оборот в басу:

- а) $\frac{3}{4}$ I VII (нат.) IV₆ (II₄₃) | V ||
 б) $\frac{3}{4}$ I I₂ (нат.) II₄₃ | V ||
 в) $\frac{3}{4}$ I V₆ (нат.) II₄₃ | V ||

3. Гармонические последовательности в минорных тональностях с двумя и шестью знаками в ключе (фригийские обороты отмечены квадратными скобками):

- а) $\frac{3}{4}$ I I₇ (нат.) II₂ | V₆ V₆₅ | I I₂ (нат.) II₄₃ | V | I VII (нат.) IV₆ | V₇ V₇ | I I₇ (нат.) II₂ | I ||
 б) $\frac{3}{4}$ VI III IV | V V₄₃ | I³ V₆¹ (нат.) II₄₃⁷ | V V₂ | I₆ III IV | K₆₄ K₆₄ V₇ | VI II₆₅ | I ||

4. Гармонические последовательности в минорных тональностях с тремя знаками в ключе, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 3.

Упражнения по гармоническому анализу на слух *

Применение фригийского оборота в последовательностях со строгим четырехголосием и со свободным изложением аккордов. Некоторые дополнительные варианты гармонизации фригийского оборота в мелодии и в басу

1. Спеть гармонические обороты по вертикали, сохраняя данное расположение аккордов:

*В каждой последовательности, предлагаемой в этом разделе, необходимо определить фригийские обороты (в мелодии и в басу) и варианты их гармонизации.



2. Повторить на фортепиано:



3.

Сдержанно



4. Повторить на фортепиано каждый четырехтакт отдельно:

С движением



5. Следующие три последовательности спеть по памяти, сохраняя данное расположение аккордов:



b)

6. Определить количество голосов по вертикали:

Умеренно

7. В следующих двух примерах сделать гармонический анализ в общем плане; затем определить гармонии подробно одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Строго

a)

б) С движением. Свободно

Примеры из музыкальной литературы

Adagio

Танцев «Звезды»

pp

В час пол - ноч - ный близ по - то - ка, ты взгля - ни на не - бе - са:

Со - вер - ша - ют - ся да - ле - ко в гор - ном ми - ре чу - де - са.

Бик. Калинников «Лес»

Allegro moderato

Где ж де - ва - ла - ся речь

p Где ж де - ва - ла - ся речь вы - со - ка - я, речь вы - со - ка - я,

Х. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР. ПАРАЛЛЕЛЬНО-ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД

Интонационные упражнения

Аккорды доминантовой группы в натуральном миноре. Гармонические последовательности и импровизации с применением этих аккордов

Петь:

1. Аккорды доминантовой группы (V, V₇, III, VII, VII₇ и их обращения); разрешать их различными способами (в частности, через аккорды субдоминантовой группы) в натуральных минорных тональностях с одним, тремя и пятью знаками в ключе. Предварительно рекомендуется настройка в данной тональности.

2. Гармонические последовательности в натуральных минорных тональностях с двумя и четырьмя знаками в ключе:

$$а) \frac{4}{4} \overset{3}{I} V_7 VI II_6 | V V_2 I_6 III | IV VII_6 III II_6 | III_6 V_7 I \parallel$$

$$б) \frac{3}{4} \overset{1}{I} VI | III III | II_6 V | I | VII V_6 VII | I II_{43} | V V_7 | I \parallel$$

$$в) \frac{3}{4} \overset{3}{I} VII | III V | IV II_{65} | V V_2 | I_6 II_6 | V V_7 | VI II_{65} | I \parallel$$

$$г) \frac{4}{4} \overset{1}{V} VII_7 I I_2 | II_{43} V_7 VI VII_{43} | I_6 I_6 IV V | VI VII_{43} I \parallel$$

3. Гармонические последовательности в натуральных минорных тональностях с двумя знаками в ключе, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 2.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

Аккорды натурального минора в строгом четырехголосии и в свободном изложении. Параллельно-переменный лад*

1. Спеть последовательность по памяти, сохраняя расположение аккордов:

Напевно

2. Напевно, с движением

3. Умеренно

* При анализе примеров, предлагаемых в данном разделе, необходимо специально отметить случаи возникновения параллельно-переменного лада.

4. Определить количество голосов и спеть последовательность по памяти целиком или каждый двутакт отдельно:

Протяжно



5.

Умеренно

6. Спеть с названием звуков основные аккорды сопровождения по вертикали и мелодию по памяти:

Спокойно

7. Перед прослушиванием следующего примера дать настройку в es-moll:

Медленно

Примеры из музыкальной литературы

Andante non tanto, quasi moderato

Чайковский. Ромео и Джульетта

Свиридов. Патетическая оратория. Рассказ о бегстве генерала Врангеля

Largo (восемь ударов в такте) $\text{♩} = 80$

ppp Ты - не от - пу - ща - е - ши ра - ба тво - е - го, вла -
ды - ко, по гла - го - лу тво - е - му с ми - ром.

Умеренно

Балакирев. Русская народная песня «Как по морю»

Как по мо - рю, как по мо - рю, как по
мо - рю, мо - рю си - не - му, как по мо - рю, мо - рю си - не - му.

Andantino

Мусоргский. Опера «Сорочинская ярмарка». Отрывок

p

allargando

Moderato

Чайковский. «Я ли в поле да не травушка была»

Я ли в по-ле да не тра-вуш-ка бы-ла,
Я ли в по-ле не зе-ле-на-я рос-ла;

взя-ли ме-ня, тра-вуш-ку, ско-си-ли, на сол-нышке в по-ле ис-су-ши-ли.

[Andante sostenuto]

Барток. Песенка

XI. ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ И НОНАККОРДЫ. ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

Интонационные упражнения

Построение всех видов септаккордов от данного звука. Построение септаккордов I, III, IV и VI ступеней лада и их обращений в данной тональности, их разрешение. Нонаккорды I, III, IV и VI ступеней. Диатонические секвенции. Последовательности и импровизации с применением этих гармоний

Петь:

1. Натуральные мажорные и минорные гаммы в тональностях с одним и тремя знаками в ключе, строя соответствующие септаккорды на каждой ступени лада. Предварительно рекомендуется пропеть гамму данной тональности:



2. Все виды септаккордов (большой мажорный, большой минорный, увеличенный, малый мажорный, малый минорный, малый с уменьшенной квинтой, уменьшенный) вверх и вниз

а) от звуков *до, ре, ми^b, до[#]*;

б) от любого звука, не называя нот:



3. Септаккорды I и IV ступеней лада в самом тесном расположении, а также в различных мелодических положениях и расположениях в натуральных, гармонических мажорных и в минорных тональностях с одним и тремя знаками в ключе; затем те же аккорды с разрешением, например, через септаккорд, лежащий квартой выше (в натуральных ладах) от основного вида разрешаемого аккорда. Общие звуки оставлять на месте:

C- dur



4. Нонаккорды I и IV ступеней (без квинтового тона) в мажорных и натуральных минорных тональностях с одним знаком в ключе, разрешая их через септаккорд той же ступени (полный и неполный) или септаккорд, лежащий квартой выше. Нону брать в верхнем голосе:

C- dur



5. Модулирующие секвенции следующих гармонических оборотов с проходящими гармониями между обращениями побочных септаккордов

а) по полутонам вниз в мажорных тональностях;

б) вверх по квартам (G, C, F, B и т. д.);



6. Гармонические последовательности:

а) $\frac{4}{4} \overset{3}{I} I_2 IV_{6_5} II_{4_3} | VII_2 VII_2^4 I_{6_4} IV_7 | \overset{5}{I_6} I_{6_5} IV_9 II_6 | V^6 V_7^6 I ||$
в тональностях D-dur, B-dur, Des-dur и h-moll (натуральном);

б) $\frac{4}{4} \overset{1}{I} \overset{7}{I_{6_5}} IV IV_2 | II_7 II_7^{b5} V_9 V_7 | I_7 IV_{4_3} VII_7 VII_7^{b7} | I I_2 IV_{6_5} IV_{6_5}^{b3} | I_{6_4} III_6 VI II | III_6 I ||$

в тональностях G-dur, Es-dur, F-dur и As-dur;

в) $\frac{4}{4} \overset{7}{IV_{6_5}} IV_{6_5}^{b5} III_6 VI | II_6 IV_7 II_{6_5}^{b5} VII_{4_3} | I \overset{7}{I_{4_3}} IV_7 II_{6_5}^{b5} | \overline{V_2 III V_{4_3}} V_7 | I_7 \overset{3}{I_7} IV_{4_3} IV_{4_3}^{b3} | VII_7^4 VII_7 I_2 \overset{3}{I_2} | IV_6 II_{4_3}^{b5} K_{6_4} V_7^6 | I II_2^{b5} I ||$

в тональностях A-dur, C-dur, Fis-dur и F-dur;

г) $\frac{6}{8} IV_9 II_6 III_6 V_2 | I_6 I_6 \overset{5}{II_7} II_9 | V^6 V_7 I_9 I_7 | IV_{6_4} II_2^{b5} I ||$

в тональностях D-dur, E-dur, As-dur и Es-dur;

д) $\frac{4}{4} \overset{3}{I} II_2^{b5} \overset{5}{I} I | II_9 V_7 I_9 I_7 | IV_{6_4} VI_6 II II_2 | V_6 V_{6_5} I I_2 | IV_6 IV_{6_5} II_{4_3}^{b5} VII_2 | I_{6_4} \overset{5}{V_2} I_6 I_{6_5} | IV \overset{5}{IV_2} II_9 V_7 | VI II_{4_3}^{b5} I_{6_4} I ||$

в тональностях G-dur, Es-dur, H-dur и C-dur;

е) $\frac{3}{4} \overset{7}{IV} II_{6_5} | \overset{5}{I_6} I_6 | III IV | V | IV_7 IV_{6_5} | III III | IV IV_7 | V V_2 | \overline{I_6 V_{6_4} I} | \overset{7}{IV_7} IV_9 | V_6 VII_7 | I \overset{1}{I_2} | II_{4_3} VII_2 |$

$I_{6_4} I_{6_4} | IV_{6_5} II_{4_3} | V гарм. ||$

в тональностях c-moll, d-moll, f-moll и h-moll (натуральных).

7. Септаккорды III и VI ступеней в самом тесном расположении, а также в различных мелодических положениях и расположениях в натуральных и гармонических мажорных и минорных тональностях с двумя и тремя знаками в ключе; затем те же аккорды с разрешением, например, через септаккорд, лежащий квартой выше (в натуральных ладах) от основного вида разрешаемого аккорда. Общие звуки оставлять на месте.

8. Нонаккорды III и VI ступеней (без квинтового тона) в мажорных и натуральных минорных тональностях с двумя знаками в ключе, разрешая их через септаккорд той же ступени (полный и неполный) или септаккорд, лежащий квартой выше. Нону брать в верхнем голосе.

9. Гармонические последовательности:

а) $\frac{3}{4} \overset{1}{I_6} III_7 IV | V гарм. V_7 | \overset{3}{VI} I_{4_3} | IV_7 VII_{4_3} | III_7 III_7 | \overset{3}{VI} \overset{5}{VI_7} | VII II_{4_3} | V гарм. ||$

в тональностях c-moll, g-moll, e-moll и fis-moll (натуральных);

б) $\frac{4}{4} \overset{3}{I} I_2 VI_7 II_{4_3} | V V_2 III_7 I_{6_5} | IV IV_2 II_7 V | VI IV_7 I ||$

в тональностях a-moll, e-moll, h-moll и f-moll (натуральных);

в) $\frac{3}{4} \overset{1}{I} III_7 | IV IV_2 | VII_6 VII_{6_5} | III III_2 | VI_6 VI_{6_5} | II II_7 | III_6 III_6 | I ||$

в тональностях F-dur, D-dur, Des-dur и Es-dur;

г) $\frac{5}{4} \overset{5}{I} I_7 | VI_{6_5} IV_{4_3} | VII_7 VII_7^{b7} | V_{6_5} I_2 | VI VI_7 | II_{4_3} \overset{3}{II_7} | III_6 III_{6_5} | VI_2 II_{6_5}^{b5} | I III_7 | VI VI | II_7 V_7^6 | I ||$

в тональностях C-dur, A-dur, B-dur и E-dur.

10. Гармонические последовательности с применением септаккордов всех ступеней лада:

а) $\frac{4}{4}$ $\overset{5}{VI_7}$ $\overset{5}{VII_2}$ $\overset{5}{I_{6_4}}$ $\overset{5}{I_{6_4}}$ | V_2^6 V_2 VI_{6_4} VI_{4_3} | IV_2 IV_2 $\overset{5}{VII_{6_5}}$ гарм. IV_{6_4} | $\overset{5}{VII_7}$ гарм. $\overset{5}{VII_7^4}$ гарм. I_2 I_2 | VI_7 II_{4_3} $\overset{5}{III_6}$ $\overset{3}{I_{4_3}}$ | IV_7 $\overset{5}{VII_{4_3}}$ гарм. I_6 III_9 | VI_7 $\overset{3}{VII_2}$ $\overset{3}{VI}$ $\overset{1}{VII_2}$ | I_{6_4} I ||

в тональностях с-moll, h-moll, cis-moll и g-moll (натуральных);

б) $\frac{6}{8}$ $\overset{3}{I_7}$ $\overset{5}{I_7}$ $\overset{5}{II_2}$ $\overset{5}{II_2}$ | $\overset{b7}{VII_7}$ $\overset{b7}{VII_7}$ III_{4_3} | VI_7 VI_7^b V_2^6 | $\overset{3}{III}$ V_{4_3} I_7 I_7^5 | $\overset{3}{IV_7}$ $\overset{3}{VII_{4_3}}$ III III_7 | VI_{4_3} II_7 III_6 V_7 | VI $II_{4_3}^b$ $\overset{5}{K_{6_4}}$ V_7^6 | I IV_7 I ||

в тональностях D-dur, B-dur, As-dur и A-dur;

в) $\frac{4}{4}$ $\overset{шурок. расп.}{IV_9}$ II_6 V^6 V_2 | III $\overset{5}{III_7}$ IV_2 II_7^b | V_9 V_7 VI_7 $\overset{5}{VI_7}$ | $\overset{9}{II_9}$ IV_{6_5} $IV_{6_5}^b$ V_7^6 | $\overset{5}{I}$ $\overset{3}{I_2}$ $\overset{3}{VI}$ $\overset{5}{VI}$ | II_9 V_7 I_9 I_7 | IV_7 IV_7^b III_6 V_7 | I II_2^b I ||

в тональностях C-dur, H-dur, Des-dur и G-dur;

г) $\frac{4}{4}$ $\overset{3}{IV_{4_3}}$ $\overset{3}{III_{6_4}}$ $\overset{3}{IV_{6_5}}$ $\overset{3}{VII_2}$ гарм. | I_{6_4} $\overset{3}{V_7}$ $\overset{5}{I_{6_4}}$ V | VI II_{4_3} I_{6_4} $\overset{3}{V_7}$ | VI $\overset{1}{II_{4_3}}$ $\overset{3}{V}$ гарм. V_2 | VI $\overset{6_4}{6_4}$ III_7 IV_2 IV_2^5 | $\overset{5}{VII_{6_5}}$ IV_{6_4} $\overset{4}{VII_7^4}$ $\overset{5}{VII_7}$ | I_2 I_2^5 VI_7 II_{4_3} | V^6 V_7 I ||

в тональностях d-moll, h-moll, b-moll и e-moll (натуральных);

д) $\frac{3}{4}$ $\overset{шурок. расп.}{IV_9}$ $\overset{5}{VII_7}$ | III_9 $\overset{5}{III_7}$ | VI_{4_3} II_7 VI_6 | $\overset{5}{VII_7}$ $\overset{5}{V_{6_5}}$ | I_2 $\overset{нат.}{нат.}$ $\overset{1}{I_2}$ | VI_7 $\overset{5}{VI_7}$ | $\overset{нат. минор}{II_{4_3}}$ $\overset{4}{VI}$ $\overset{4}{II_{4_3}}$ | V | $\overset{4}{VII_{4_3}}$ $\overset{4}{VII_{4_3}}$ | $\overset{3}{III}$ I_6 | VI_{4_3} II_7 $\overset{5}{II_7}$ | $\overset{5}{V_{4_3}}$ $\overset{5}{V_7}$ | $\overset{фриг. оборот}{VI}$ I_{4_3} IV_7 | $\overset{5}{V_6}$ $\overset{5}{VII_7}$ | I II_{4_3} | У ||

в тональностях с-moll, f-moll, gis-moll и d-moll (гармонических).

11. Нисходящие диатонические секвенции по ступеням натуральных ладов C-dur и с-moll. Те же секвенции в тональностях с тремя знаками в ключе:



12. Гармонические последовательности с диатоническими секвенциями:

а) $\frac{4}{4}$ $\overset{5}{VI_7}$ II_{4_3} V_7 I_{4_3} | IV_7 $\overset{5}{VII_{4_3}}$ III_7 VI_{4_3} | II_7 II_7^b III_6 III_6 | $\overset{3}{I}$ $\overset{b5}{II_{6_5}}$ $\overset{5}{I_6}$ V_{4_3} | $\overset{3}{I_7}$ $\overset{5}{I_7}$ IV_9 IV_7 | $\overset{3}{VII_7}$ $\overset{5}{VII_7}$ III_9 III_7 | $\overset{3}{VI_7}$ $\overset{5}{VI_7}$ $\overset{b5}{II_9}$ $\overset{b5}{II_9}$ | V^6 V_7^6 I ||

в мажорных тональностях с двумя и пятью знаками в ключе;

б) $\frac{4}{4}$ $\overset{3}{I}$ I_2 IV_6 IV_{6_5} | $\overset{3}{VII}$ $\overset{3}{VII_2}$ $\overset{3}{III_6}$ $\overset{3}{III_{6_5}}$ | $\overset{3}{VI}$ $\overset{3}{VI_2}$ $\overset{3}{II_6}$ $\overset{3}{II_{6_5}}$ | $\overset{5}{V}$ $\overset{3}{V_2}$ $\overset{3}{III}$ V_{4_3} | $\overset{3}{I}$ $\overset{3}{I_7}$ IV_{6_4} IV_{4_3} | $\overset{3}{VII}$ $\overset{3}{VII_7}$ $\overset{3}{III_{6_4}}$ $\overset{3}{III_{4_3}}$ | $\overset{3}{VI}$ $\overset{3}{VI_7}$ $\overset{3}{II_{6_4}}$ $\overset{3}{II_{4_3}}$ | $\overset{гарм. минор}{VII_2}$ гарм. V_7 I ||

в мажорных и натуральных минорных тональностях с одним и тремя знаками в ключе.

13. Гармонические последовательности, импровизируя их в тональностях F-dur, A-dur, c-moll, h-moll с применением побочных септаккордов, нонаккордов и диатонических секвенций.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

Побочные септаккорды и нонаккорды в строгом четырехголосии и в свободном изложении. Неполные аккорды

А. СЕПТАККОРДЫ И НОНАККОРДЫ I И IV СТУПЕНЕЙ ЛАДА

1. Следующие шесть последовательностей спеть по памяти, сохраняя данное расположение аккордов:

а) б) в) г) д) е)

2. Спеть мелодию по памяти, затем повторить последовательность на фортепиано:

3.

С движением

4. Следующие две последовательности спеть по памяти или сыграть на фортепиано, сохраняя данное расположение аккордов:

a)

b)

5. Спеть мелодию по памяти с названием звуков; определить интервальные соотношения двух нижних голосов; сыграть на фортепиано каждый четырехтакт отдельно:

С движением

6. Определить количество голосов:

Напевно

Б. СЕПТАККОРД И НОНАККОРД VI СТУПЕНИ ЛАДА

7. Спеть последовательности по памяти или повторить их на фортепиано, сохраняя данное расположение аккордов:

a)

b)

в) 

г) 

8. Медленно, строго



9. Определить количество голосов; спеть аккорды одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

Певуче



В. СЕПТАККОРД И НОНАККОРД III СТУПЕНИ ЛАДА

10.

Сдержанно



11. Спеть последовательности по памяти или повторить их на фортепиано, сохраняя данное расположение аккордов:

а) 

б) 

в) 

г) 

12. Спеть верхний голос по памяти с названием звуков:

а) Умеренно

б) Подвижно, но не спеша

г. ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ *

13. Спеть гармонические последовательности по памяти без названий звуков:

а)

б)

14. В следующих двух примерах спеть по памяти мелодию, не называя нот; спеть последовательность аккордов (без мелодической фигурации), сохраняя данное расположение голосов:

Напевно

15.

Спокойно, просто

* В примерах, предлагаемых в данном разделе, необходимо определить направление диатонической секвенции, количество звеньев, интервал смещения звена, гармонии первого звена и соответственно остальных звеньев.

* 16.

Весьма подвижно

Строго 17.

18. Объяснить, по какой причине во втором звене диатонической секвенции в септаккорде III ступени отсутствует нона:

Напевно

19. Сделать гармонический анализ в общем плане; затем проанализировать гармонии детально одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Умеренно

20. Спеть звенья диатонической секвенции, сохраняя данное расположение аккордов:

С движением

21. Следующие пять примеров проанализировать сначала в общем плане, затем определить гармонии детально одновременно с исполнением примеров на фортепиано:

а) Спокойно

голос

б) Напевно

dim.

в) Спокойно, свободно

mf

г) Оживленно

mp

mf rit.

a tempo p sf p

sf p pp mf

2a.

Определить добавочные и заменные тоны в аккордах:

д) Напевно, выразительно

p

Примеры из музыкальной литературы

Moderato *mf* Гершвин. Опера «Порги и Бесс». Песня Порги

Бо - гат я толь - ко нуж -

mf leggiero p

- до - ю не - хва - ток у ме - ня склад!

[Скорость умеренная]

Чесноков. «Дубинушка»

На - до му - хать е - щё, е - щё и е - щё!
Ой,

Скрябин. Прелюдия ор. 16, № 4

p sotto voce

Allegretto con grazia

А. Скарлатти. Фиалки (переложение А. Сапожникова)

Вы - рос ря - дом с крас - ной ро - зой
Вы - рос рос сро - зой куст фи - а - лок гра - ци -
Вы - рос ря - дом с крас - ной ро - зой

- о - зный куст фи - а - лок гра - ци - о - зный. При - та - и - лся в скром - ной по - зе

[Adagio ma non troppo]

Танеев «Развалину башни, жилище орла»

Раз - ва - ли - ну. баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се -

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями. Треble и басовые голоса. Динамика: *mf*. Темп: *Lento rubato*. Слова: да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, вы - со -

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями. Треble и басовые голоса. Динамика: *f*, *ff*. Слова: ко под - ня - ла, вы - со - ко под - ня - ла,

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями. Треble и басовые голоса. Динамика: *mf*, *p*, *pp*. Слова: под - ня - ла, вы - со - ко под - ня - ла.

Lento rubato

Барток. Вечер у секейев

Музыкальный фрагмент для фортепиано. Динамика: *mf espressivo*.

Музыкальный фрагмент для фортепиано. Динамика: *rit.*

Grave $\text{♩} = 69$

Барток. Багатель

Музыкальный фрагмент для фортепиано. Динамика: *ff legatissimo*, *p poco cresc.*

Con Ped.

в мажорных тональностях с двумя и пятью знаками в ключе;

б) $DD_{6_5} K_{6_4} V_7 I$; $DD_{4_3} K_{6_4} V_7 I$

в минорных тональностях с двумя и шестью знаками в ключе.

4. Гармонические последовательности:

а) $\frac{3}{4} \overset{1}{II}_{6_5} DD_{6_5} | V V_2 | \overset{5}{I}_6 DD_7 V_{4_3} | I I_2 | II_{4_3} DD_{4_3} | V^6 V_7 | VI II_{6_5} | I ||$

в тональностях C-dur и B-dur;

б) $\frac{3}{4} \overset{3}{II}_2 DD_2 | V_6 V_{6_5} | I I_2 | VI VI_7 | DD_{4_3} DD_{6_5} | K_{6_4} V_7 | I II_{6_5}^{\flat 5} | I ||$

в тональностях D-dur и Es-dur;

в) $\frac{3}{4} \overset{5}{V}_2 | \overset{5}{I}_6 V_{4_3} I | IV_6 \overset{5}{IV}_6 DD_{4_3} | V^6 V_2 | \overset{5}{I}_6 DD_7 V_{4_3} | I VI_7 | II_9 V_7 | I II_2^{\flat 5} | I ||$

в тональностях F-dur и E-dur;

г) $\frac{4}{4} \overset{5}{VII}_7 I DD_{4_3} DD_{6_5} | I_{6_4} V_2 I_6 VI_{4_3} | II DD_2 V_6 V_{6_5} | I IV_{4_3} I ||$

в тональностях G-dur, As-dur и A-dur;

д) $\frac{4}{4} \overset{3}{I} DD_{4_3} V V_2^6 | I_6 \overset{5}{I}_6 DD_7 V_{4_3} | I I_2 DD_{4_3} V_7^6 | VI II_{6_5} I ||$

в тональностях d-moll, fis-moll и b-moll;

е) $\frac{3}{4} \overset{3}{DD}_2 | V_6 V_{6_5} | I DD_{4_3} | V^6 V_7 | I I_2 | DD_{4_3} II_{4_3} | V V_2^6 | I_6 IV | I ||$

в тональностях c-moll, h-moll и d-moll;

ж) $\frac{4}{4} \overset{3}{I} \overset{5}{I}_6 DD_7 II_7^{\flat 5} | V_{4_3} L DD_{4_3} II_{4_3}^{\flat 5} | V_7^6 V_7 VI I_{4_3} | IV_7 II_{6_5}^{\flat 5} I ||$

в тональностях G-dur, As-dur, Fis-dur и F-dur.

5. Гармонические последовательности с применением DD_7 в A-dur и e-moll, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 4.

ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД В ДОМИНАНТУ ($DDVII_7$)

Петь:

1. $DD VII_7$ (в мажоре — малый и уменьшенный, в миноре — уменьшенный) и его обращения в тональностях с двумя и четырьмя знаками в ключе, сначала в самом тесном расположении, затем в различных мелодических положениях и расположениях с разрешением

а) в трезвучие V ступени (и его обращения), затем в соответствующий вид V_7 и в тонику;

б) через соответствующий вид V_7 (или VII_7) в тонику (параллельные квинты заменять параллельными квартами);

в) через соответствующий вид II_7 с последующим его разрешением через V_7 в тонику.

Примечание к пункту «в». II_7 брать преимущественно в гармоническом виде мажора, то есть с пониженной квинтой.

Например:

а) $DD VII_7 V V_2 I_6$

б) $DD VII_7 V_2 I_6$

в) $DD VII_7 VII_{4_3} I_6$

в) $DD VII_7 II_{6_5} V_2 I_6$

2. Каденционные обороты в мажорных и минорных тональностях с двумя и пятью знаками в ключе:

а) DD VII₇ K₆₄ V₇ I; б) DD VII₆₅ K₆₄ V₇ I.

3. Модулирующие секвенции по тональностям восходящей хроматической гаммы:



4. Гармонические последовательности (DD VII₇ в мажоре применять преимущественно в виде уменьшенного септаккорда):

а) $\frac{4}{4}$ I DD_{VII₄}¹ V₆⁶ V₆⁵ | I I₆ DD_{VII₂} V₄₃ | I I₂ DD_{VII₆}⁵ DD₄₃ | V V₇⁶ I ||

в тональностях B-dur, Es-dur и h-moll;

б) $\frac{6}{8}$ I₆⁵ DD_{VII₂} II₇^{b5} V₄₃ | I DD_{VII₆}⁵ V₆⁶ V₇⁶ | VI DD_{VII₇} II₆^{b5} V₂ | I₆ II₆^{b5} I ||

в тональностях A-dur, B-dur и D-dur;

в) $\frac{4}{4}$ IV₇⁷ (мелод. мин.) DD_{VII₇} V V₂⁶ | I₆ III (нат. мин.) IV₂ V₄₃ | I DD_{VII₆}⁵ K₆₄ V₇⁶ | I II₂ I ||

в тональностях F-dur, g-moll и h-moll;

г) $\frac{6}{8}$ I₆¹ DD_{VII₂} II₇ V₄₃ | I I VII₇ V₆⁵ | I DD_{VII₄}³ II₂ V₆⁵ | I II₂ I ||

в мажорных и минорных тональностях с одним знаком в ключе;

д) $\frac{4}{4}$ VII₂ V VII₄³ V₂ | I₆¹ DD_{VII₂} II₇^{b5} V₄₃ | I I₂ DD_{VII₆}⁵ DD₄₃ | II₄^{b5} V₇ I ||

в мажорных тональностях с тремя знаками в ключе;

е) $\frac{4}{4}$ I₆⁵ DD_{VII₄}³ II₂^{b5} VII₇ | I I₂ VI₇ DD_{VII₆}⁵ | II₄^{b5} VII₂⁴ I₆⁵₄ DD_{VII₇} | II₆⁵ VII₄^{b7} I ||

в мажорных тональностях с пятью знаками в ключе;

ж) $\frac{4}{4}$ I₆⁵ DD_{VII₂} II₇^{#5} VII₆⁵ | I₆ I₂ DD_{VII₆}⁵ DD₄₃ | VII₂ VII₂⁴ I₆⁵₄ I₆¹₄ | DD_{VII₇} VII₄₃ I ||

в минорных тональностях с тремя знаками в ключе.

5. Гармонические последовательности с применением DD VII₇ в G-dur и d-moll, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 4.

ТРЕЗВУЧИЕ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ (DD).

НОНАККОРД ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ (DD₉).

ТРЕЗВУЧИЕ И СЕПТАККОРД ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ С СЕКСТОЙ (DD⁶, DD⁷⁶)

Петь:

1. Гармонические обороты и последовательности:

а) $\frac{4}{4}$ I₆⁵ DD V₄₃ | I DD_{VII₄}³ V || DD₆ DD₆⁵ V V₂ | I₆ DD_{VII₂} V₄₃ ||

в мажорных и минорных тональностях с одним и тремя знаками в ключе;

б) $\frac{4}{4}$ DD₉ DD₇ V V₇ | I IV_{6,4} I || DD₇⁶ DD₇ II₇^{♭5} V_{4,3} | I₇ II₂ I || DD⁶
DD DD₉ DD₇ | V₉ V₇ I ||

в мажорных и минорных тональностях с двумя и четырьмя знаками в ключе;

в) $\frac{4}{4}$ DD₆¹ DD_{6,5} II_{6,5}^{♭5} V₂ | I₆ I₆ DD V_{4,3} | I VI₇ DD₉ DD₇ | V V₂⁶ I₆⁵
V_{4,3} | I₆^{♯1} DD₇⁶ DD₇ | V₉ V₇ VI VII₂^{♭7} | K_{6,4} K_{6,4} V⁶ V₇ | I II_{6,5}^{♭5} III ||

в мажорных тональностях с тремя и пятью знаками в ключе.

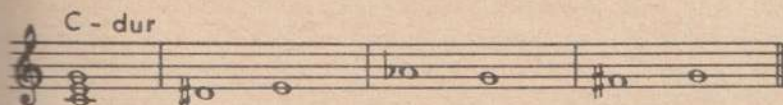
Примечание к пункту 1. Сексты и ноны брать преимущественно в верхнем голосе.

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ*

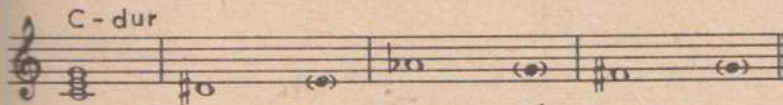
СЕПТАККОРД ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ

Петь:

1. Альтерированные ступени мажорного лада: II повышенную, IV повышенную и VI пониженную (в любом порядке) и разрешать в соответствующие устойчивые звуки. Например:



То же упражнение, но не пропевая звуки разрешения вслух. Например:



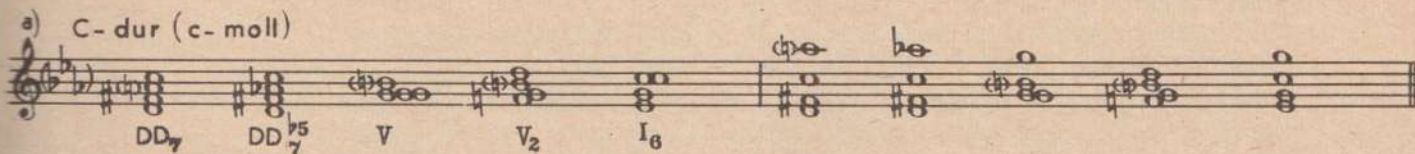
2. DD₇ и любое его обращение, затем тот же аккорд с пониженной квинтой в мажорных и минорных тональностях с одним и тремя знаками в ключе с разрешением

а) в трезвучие V ступени (или V₆), затем в соответствующий вид V₇ и в тонику;

б) через соответствующий вид V₇ (или VII₇) в тонику;

в) через соответствующий вид II₇ с последующим его разрешением через V₇ в тонику. DD₇ брать сначала в самом тесном расположении, затем в любом мелодическом положении и расположении.

Примечание к пункту 2. Каждый альтерированный звук следует разрешать по тяготению или вести хроматическим ходом в натуральный звук той же ступени в соответствующем голосе. Например:



* В миноре термин «альтерация двойной доминанты» несколько условен, так как явление альтерации, по существу, возникает лишь в том случае, когда аккорд двойной доминанты приобретает функцию доминанты к доминанте. Так, например, звук ля[♭] в аккорде ре — фа[♯] — ля[♭] — до (тональность с-moll) является альтерированным, если его рассматривать в доминантовой тональности до минора (G-dur, g-moll). В тональности же с-moll это VI натуральная ступень.

В ряде случаев удобна трактовка двойных доминант как альтерированных аккордов субдоминантовой группы (и в миноре, и в мажоре).

6)

а)

3. Каденционные обороты в мажорных и минорных тональностях с двумя и пятью знаками в ключе:

$DD_{6_5} DD_{6_5}^{b5} K_{6_4} V_7 I$; $DD_{4_3} DD_{4_3}^{b5} K_{6_4} V_7 I$; $DD_{6_5}^{b5} K_{6_4} V_7 I$; $DD_{4_3}^{b5} K_{6_4} V_7 I$.

4. Модулирующую секвенцию каденционного оборота по ступеням лада вверх и вниз в мажоре и миноре:

$DD_{4_3}^{b5}$ (т. е. ув. DD_{4_3}) $K_{6_4} V_7 I$.

5. Гармонические последовательности:

а) $\frac{3}{4} II_{4_3} DD_{4_3}^{b5} | V V_{6_5} | I I_6 | DD DD_{6_5} DD_{6_5}^{b5} | V V_2 | I_6 I_6 | II_{6_5}$
 $DD_{6_5}^{b5} | V V_{6_5} | I I_2 | DD_{4_3} DD_{4_3}^{b5} | V^6 V_7^6 | I ||$

в мажорных и минорных тональностях без знаков и с двумя знаками в ключе;

б) $\frac{6}{8} DD_2 DD_2^{b5} V_6 VII_7 I | DD_{4_3}^{b5} V_7^6 VI VI_2 | II_{6_5} DD_{6_5}^{b5} V V_2^{\#} |$
 $I_6 DD_7 DD_7^{b5} | II_7 II_7 V_9 V_7 | VI II_{4_3} DD_{4_3}^{b5} | K_{6_4} K_{6_4} VII_2^4 V_7^6 | I II_2 I ||$

в мажорных и минорных тональностях с одним и тремя знаками в ключе;

в) $\frac{3}{4} IV_7 DD_{6_5}^{b5} | V^6 VII_{4_3} | I_6 DD_7^{b5} | V_9 V_7 | I_7 I_7 | II_2 DD_2^{b5} |$
 $V_6 V_{6_5} | I ||$

в мажорных и минорных тональностях с одним и тремя знаками в ключе;

6. Гармонические последовательности с применением DD_7^{b5} в мажорных и минорных тональностях с одним знаком в ключе, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 5.

7. Каденционные обороты:

а) $II_{4_3} DD_{4_3}^{b5}$ (т. е. ув. DD_{4_3}) $DD_{4_3}^{\#1b5}$ (т. е. дв. ув. DD_{4_3}) $K_{6_4} V_7 I$

в мажорных тональностях с двумя и шестью знаками в ключе:

б) $II_{6_5} DD_{6_5}^{b5} DD_{6_5}^{\#1b5} K_{6_4} V_7 I$ в мажорных тональностях с одним и пятью знаками в ключе.

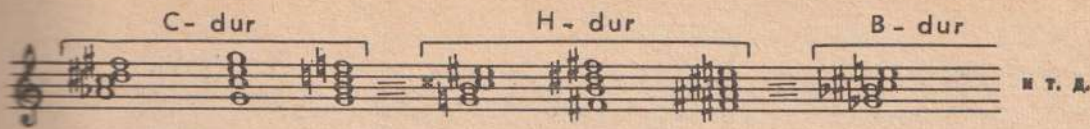
Первый аккорд брать сначала в самом тесном расположении, затем мелодическое положение и расположение варьировать.

8. Модулирующие секвенции следующих каденционных оборотов по ступеням нисходящей хроматической гаммы в мажорных тональностях:

а) ув. $DD_{4_3} (DD_{4_3}^{b5})$ дв. ув. $DD_{4_3} (DD_{4_3}^{\#1b5}) K_{6_4} V_7 I$;

б) $DD_{6_5}^{b5} DD_{6_5}^{\#1b5} K_{6_4} V_7 I$.

9. Модулирующую секвенцию каденционного оборота с энгармонической заменой в мажорных тональностях: дв. ув. $DD_{4_3} K_{6_4} V_7 =$ дв. ув. DD_{4_2} и т. д. Например:



10. Гармонические последовательности:

а) $\frac{3}{4}$ I II₂ DD₂^{b5} | V₆ V₆₅ I I₂ | VI₇ II₄₃ DD₄₃^{#1b5} | K₆₄ V₇ VI₁ |
 II₆₅ DD₆₅^{#1b5} K₆₄ V₇ | I II₂^{b5} I ||

в мажорных тональностях с тремя знаками в ключе;

б) $\frac{3}{4}$ дв. ув. DD₄₃¹ | V⁶ VI₂ | II₆ DD₆₅^{#1b5} | K₆₄ V₂ | I₆ I₆ | DD₇^{#1}
 DD₇^{#1b5} | II₇^{b5} II₇^{b5} | V⁶ V₇ | I ||

в тональностях G-dur, H-dur, As-dur и E-dur.

11. Гармонические последовательности с применением DD₇^{#1b5} в мажорных тональностях с двумя знаками в ключе, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 10.

ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД В ДОМИНАНТУ

Петь:

1. DD VII₇ и любое его обращение, затем тот же аккорд с пониженной терцией в мажорных и минорных тональностях с одним и четырьмя знаками в ключе с разрешением (см. примечание на стр. 97)

а) в трезвучие V ступени (и его обращения), затем в соответствующий вид V₇ и в тонику;

б) через соответствующий вид V₇ (или VII₇) в тонику;

в) через соответствующий вид II₇ с последующим его разрешением в V₇ и в тонику:



Примечание к пункту 1 («а» и «б»). При разрешении DDVII₇^{b3} через V и V₇ звуки DDVII₇^{b3} располагать так, чтобы терция аккорда находилась выше септими. Например:



2. Каденционные обороты в мажорных и минорных тональностях с двумя знаками в ключе:

DDVII₇ DDVII₇^{b3} K₆₄ V₇ I; DDVII₆₅ DDVII₆₅^{b3} K₆₄ V₇ I;
 DDVII₇^{b3} K₆₄ V₇ I; DDVII₆₅^{b3} K₆₄ V₇ I.

DD VII₇ брать в самом тесном расположении, затем мелодическое положение и расположение варьировать.

3. Модулирующие секвенции следующих каденционных оборотов по тональностям нисходящей хроматической гаммы (DD VII₇ брать в самом тесном расположении):

- а) DD VII₇^{b3} K₆₄ V₂ I₆;
 б) DD VII₆₅^{b3} (т. е. ув. DD VII₆₅) K₆₄ V₇ I.

4. Модулирующую секвенцию следующего каденционного оборота с энгармонической заменой в минорных тональностях:

- ув. DD VII₆₅ (т. е. DD VII₆₅^{b3}) K₆₄ V₇ = ув. DD VII₆₅ и т. д.

Например:



5. Гармонические последовательности:

- а) $\frac{4}{4}$ I₆⁵ DD VII₂^{b3} II₇ V₄₃ | I DD VII₆₅^{b3} K₆ IV₇ | I₆⁵ DD VII₂^{b3} II₇ II₄₃ | V₆⁵ V₂ III V₄₃ | I₆⁵ DD VII₆₅^{b3} V₆ | I I₆ IV DD VII^{b3} | V₄₃ V₇³ VI DD VII₆₅^{b3} | K₆₄ V₇⁶ I ||

в мажорных и минорных тональностях с тремя и пятью знаками в ключе;

- б) $\frac{6}{8}$ I DD VII₄₃^{b3} V₆ VII₇ | I VI₂ II₆₅ VI₆₄ II₇ | V₉ V₇ VI DD VII₇^{b3} | V I₆₄ V V₂⁵ | I₆⁵ DD VII₂^{b3} VII₆₅ IV₆₄ | VII₇ V₆ I₂ I₂⁵ | VI ув. DD VII₆₅^{b3} K₆₄ V₇⁶ | I II₂ I ||

в минорных тональностях с двумя и четырьмя знаками в ключе.

6. Гармонические последовательности с применением DD VII₇^{b3} в тональностях F-dur и e-moll, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 5.

АККОРДЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ В ПЛАГАЛЬНЫХ ОБОРОТАХ

Петь:

1. Плагальные обороты с аккордами двойной доминанты:

- а) I II₂ DD₂^{#1} I; I DD₂^{#1} I; I II₂ DD₂^{#1b5} I; I DD₂^{#1b5} I;
 б) II₇ DD₇^{#1} I₆; II₇ DD₇^{#1b5} I₆; I₆ DD₇^{#1} I₆; I₆ DD₇^{#1b5} I₆

в мажорных тональностях с двумя, тремя и шестью знаками в ключе;

- в) I II₂ DD₂^{b5} I; I DD₂^{b5} I; I II₂ DD VII₄₃^{b3} I; I DD VII₄₃^{b3} I;
 г) II₇ DD₇^{b5} I₆; I₆ DD₇^(b5) I₆; II₇ DD VII₂^{b3} I₆; I₆ DD VII₂^(b3) I₆

в минорных тональностях с одним, двумя и пятью знаками в ключе.

2. Гармонические последовательности:

- а) $\frac{3}{4}$ I II₂ DD₂^{#1b5} | I¹ I₆ | DD₇^{#1} DD₇^{#1b5} I₆ I | DD₄₃ ув. ув. DD₄₃ | V₆⁶ V₇ | I DD₂^{#1b5} | I ||

в тональностях F-dur, A-dur, Es-dur и H-dur;

б) $\frac{3}{4}$ I II₂ DD₂^{b5} | I I₆ | II₆₅ VII₄₃ | I₆ DD₇^{b5} | I₆ V₄₃ I | VII₂⁴ VII₂ | VI IV₇ | I ||

в тональностях с-moll, h-moll, f-moll и e-moll;

в) $\frac{5}{4}$ I₆ DD₇^{b5} I₆ I | II₇ DD₇^{b5} I₆ I₆ | DD_{VII2} DD_{VII2}^{b3} I₆ I | VII₂⁴ I₆₄ VII₄₃ | I₆ DD_{VII2}^{b3} II₇ II₇ | V₉ V₇ VI₃ ув. DD_{VII65}¹ | I₆ II₆ DD_{VII7} DD_{VII7}^{b3} | V₆ V₇ I ||

в тональностях а-moll, с-moll, fis-moll и b-moll;

г) $\frac{4}{4}$ II₉ V₇ I₉ IV₇ | DD_{VII7} DD_{VII7} | V₂ III | V₄₃ V₄₃ I₉ I₇ | IV₆₄ DD₂^{#1b5} I | II₂^{b5} II₂^{b5} I I | II₂ DD₂^{#1b5} I I | IV₇ VII₄₃ III₇ VI₄₃ | II₇ DD₇^{#1b5} I₆ III₇ | IV₄ IV₂ II II₇ | III₆ III₆ I ||

в тональностях C-dur, H-dur, B-dur и A-dur;

д) $\frac{4}{4}$ IV₉ II₆ V₆ V₂ | I₆ DD₇^{#1b5} I₆ I₆ | II₆₅ VII₄₃ I₆ DD₇^{#1b5} | II₇ VI₆₄ II₆₅ DD₆₅^{#1} | V V₂ I₆ I₆ | II₇ DD₇^{#1b5} I₆ I₆ | IV₇ DD_{VII7}^{b3} I₆₄ I₆₄ | IV₆₅ DD_{VII65}^{b3} I₆₄ I₆₄ | DD_{VII7}³ DD_{VII7}^{b3} V₂ V₂ | I₆ DD₇^{#1b5} II₇^{b5} II₇^{b5} | K₆₄ K₆₄ ув. DD₄₃ V₇⁶ | I DD₂^{#1b5} I ||

в тональностях C-dur, Des-dur, E-dur и F-dur.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

Аккорды двойной доминанты в строгом четырехголосии и в свободном изложении

1. В следующих примерах (а, б) определить гармонию; спеть последовательности по памяти, сохраняя расположение аккордов:

а)

6)

2.

Медленно

3.

Умеренно

3

4. В следующих трех последовательностях вычленить обороты с разрешением DD через аккорды субдоминантовой группы и спеть их, сохраняя данное расположение аккордов; повторить каждую последовательность на фортепиано:

a)

б)

a)

5. В следующих двух последовательностях спеть нонаккорды, сохраняя данное расположение голосов:

a)

б) Оживленно

6. Спеть аккорды по вертикали, сохраняя данное расположение голосов, одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

Медленно

7. Спеть последовательность по памяти:

8.

С движением

9. Определить гармонии одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Напевно, с движением

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДВОИНОЙ ДОМИНАНТЫ

10. В следующих примерах (а, б) определить гармонии, спеть последовательности по памяти, сохраняя расположение аккордов:

a)

11. Спеть мелодию и бас по памяти, называя звуки:

С движением

12. Следующий пример проанализировать в общем плане, затем детально каждую гармонию; спеть дв. ув. DD_3 в данном расположении (в кульминации) и разрешить:

Оживленно, легко

13. В следующем примере спеть мелодию и бас по памяти, называя звуки; спеть аккорды по вертикали, собирая их в самое тесное расположение и не называя нот, одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

С движением

14. Спеть аккорды на сильных и относительно сильных долях, сохраняя данное расположение голосов, одновременно с исполнением последовательности на фортепиано:

Спокойно

15. Следующие примеры (а, б, в, г) проанализировать в общем плане; затем определить гармонии детально, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

С движением

а)

Музыкальный пример 'а)' в 2/4 такте. Правая рука играет мелодию с восьмыми и шестнадцатыми нотами, левая рука — ритмический рисунок из восьмых нот. Произведение разделено на две части, I и II, разделенные двойной чертой.

Оживленно

б)

Музыкальный пример 'б)' в 8/8 такте. Правая рука играет ритмический рисунок из восьмых нот с штрихами, левая рука — ритмический рисунок из восьмых нот. Произведение заканчивается финальным каденсом.

в) Медленно. С экспрессией

Музыкальный пример 'в)' в 2/2 такте. Правая рука играет мелодию с широкими интервалами и штрихами, левая рука — ритмический рисунок из четвертных нот. Произведение заканчивается финальным каденсом.

Сдержанно

г)

Музыкальный пример 'г)' в 2/4 такте. Правая рука играет ритмический рисунок из восьмых нот, левая рука — мелодию с штрихами. Произведение начинается с динамического обозначения *p*.

АККОРДЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ В ПЛАГАЛЬНЫХ ОБОРОТАХ

16. Спеть последовательности (а, б, в, г, д) по вертикали, сохраняя данное расположение аккордов:

17.

Умеренно

18. Следующие примеры (а, б, в) проанализировать в общем плане; затем определить гармонии детально, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

б) С движением

Musical score for section б) "С движением" (With movement). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a *tr* (trill) marking in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Continuation of the musical score for section б) "С движением". It consists of two systems of piano accompaniment.

в) Спокойно

Musical score for section в) "Спокойно" (Calmly). It consists of two systems of piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). There is an 'x' mark above the final measure of the first system.

Continuation of the musical score for section в) "Спокойно". It consists of two systems of piano accompaniment.

Примеры из музыкальной литературы

Бетховен. Соната № 29, ч. II

Adagio sostenuto
Appassionato e con molto sentimento

Musical score for "Adagio sostenuto" from Beethoven's Sonata No. 29, Part II. It consists of two systems of piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. Performance markings include *una corda* and *mezza voce*.

Continuation of the musical score for "Adagio sostenuto". It consists of two systems of piano accompaniment. A performance marking *poco cresc.* is present in the second system.

Чайковский. Опера «Пиковая дама». Ариозо Лизы

[Andante molto cantabile]

Ах, ис_то_ми_лась, у - ста - ла я!

mf *pp* *mf* *mf*

Lento

Егоров. Русская народная песня «Не летай, соловей»

Не ле - тай, со - ло - вей, у о - ко - шеч -

- ка, ты не пой, со - ло - вей гром_ки пе - сен - ки.

pp

Allegretto capriccioso

Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». Ария Снегурочки

ritenuto assai

С под - руж_ка_ми по я - го_ду хо_дить, на о - клик их ве -

p *pp* *colla parte*

apiacere scherzando

Tempo I

се - лый от - зы - вать - ся: "А -

у, а - у!" [кру-]

a tempo

Чайковский. Опера «Пиковая дама». Песня Томского

[Andante]

На мо - их си - деть вет - вях, на мо - их си - деть вет - вях!

Вик. Калининков. Зима

[Allegro non troppo]

ritenuto *pp*

Лишь ве - тер злой, бу - шу - я, во - ет и не - бо кро - ет се - до - ю мглой.

Ве - тер во - ет

Медленно

Чесноков. Альпы

С
А
Т
Б

Сквозь ла - зур - ный сум - рак но - чи Аль - пы снеж - ны - е гля - дят.

[Andante con moto]

Чайковский. Опера «Евгений Онегин». Вступление



ХIII. ТРЕЗВУЧИЕ ВТОРОЙ ПОНИЖЕННОЙ СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ СЕПТАККОРД К ДОМИНАНТЕ (ВВОДНЫЙ В СУБДОМИНАНТУ)

Интонационные упражнения

Секстаккорд II пониженной ступени лада (II_6^{b1}) с его разрешением через K_{64} , V и V_7 . Вспомогательный септаккорд к доминанте (вводный в субдоминанту). Гармонические обороты, секвенции, последовательности и импровизации с применением этих гармоний

Петь:

1. Секстаккорд II пониженной ступени в мелодическом положении примы и терции в тесном и широком расположении, разрешая его через K_{64} , V или $V_7(V_2)$ с последующим разрешением в тонику.

2. Трезвучие II пониженной ступени, перемещая его в секстаккорд и затем разрешая, как указано в пункте 1.

Примечание к пунктам 1 и 2. Трезвучие и секстаккорд II пониженной ступени брать в любой мажорной или минорной тональности (мажор гармонический). II_6^{b1} в положении терции в широком расположении в K_{64} не разрешать. II_6^{b1} в положении примы разрешать также, переводя его предварительно в трезвучие субдоминанты (минорной в мажорном ладу).

3. Следующие секвенции по ступеням хроматической гаммы вниз:



4. Вводный септаккорд в субдоминанту и его обращения, разрешая каждый аккорд как вспомогательный септаккорд к соответствующему обращению доминантсептаккорда. При разрешении через обращения доминантсептаккорда вводный септаккорд в субдоминанту заменять энгармонически, нотируя его звуки как вспомогательные к звукам доминантсептаккорда независимо от правил нотации в данной тональности.

Примечание к пункту 4. Для того, чтобы правильно нотировать звуки вспомогательного септаккорда к доминанте, следует сначала представить его разрешение и только тогда в соответствии с голосоведением сделать энгармоническую замену. В миноре сохранять VII натуральную ступень, не заменяя ее энгармонически. Например:



с - moll

2. в. в. S = вспом. к V_{43} в. в. S = вспом. к V_2

5. Уменьшенный септаккорд от данного звука (любого) и разрешать его энгармонически как вспомогательный септаккорд к основному виду и обращения доминантсептаккорда в мажорные и минорные тональности. Расположение вводного септаккорда варьировать. Например:

6. Гармонические последовательности:

а) с $\overset{1}{\overset{b1}{I_6}} IV V V_2 | I_6 I_6 II_7 DD_7^{b5} | I_6 \overset{3}{I} II_6^{b1} IV | \overset{5}{V} I_{64} V | \overset{5}{V_2} III V_{43}$
 $V_2 | I_6 \overset{5}{\text{вспом. к } V_2} V_2 V_2 | I_6 IV K_{64} V_7^6 | VI VI_2 II_6^{b1} V_2 | I_6 I_6 II_6^{b1} IV |$
 $V V_2 I_6 I_{65} | IV \overset{5}{IV_2} VII_{65} IV_{64} | VII_7 V_{65} I II_6^{b1} | K_{64} K_{64} V_7 V_7 | I II_2 I ||$

в минорных тональностях с одним, тремя и четырьмя знаками в ключе;

б) с $\overset{3}{I}$ *вспом. к* $V_{43} V_{43} V_2 | I_6 I_6 DD_7^{\#1} DD_7^{\#1b5} | I_6 I II_6 II_6^{b1} | K_{64}$
 $K_{64} V V_2 | I_6 \overset{1}{\text{вспом. к } V_2} V_2 III | V_{43} DD_7^{\#1} I_6 I_6 | IV_6 DD_4^{\#1b5} K_{64} V_7 |$
 $I DD_2^{\#1b5} I ||$

в мажорных тональностях с двумя, четырьмя и шестью знаками в ключе;

в) с *вспом. к* $V_{43} | V_{43} DD_7^{\#1b5} I_6 \overset{5}{\text{вспом. к } V_2} | \overset{5}{V_2} III V_{43} V_2 | I_6$
 $DD_7^{\#1b5} II_7 II_7 | III_6 \overset{5}{\text{вспом. к } V_7} V_7 V_7^6 | VI VI_2 II_{65} VI_{64} | II_7 DD_7^{\#1} I_6$
вспом. к $V_2 | \overset{5}{V_2} \overset{5}{\text{вспом. к } V_{43}} V_{43} V_7^6 | I DD_2^{\#1b5} I ||$

в мажорных тональностях без знаков, с одним, двумя и пятью знаками в ключе.

7. Гармонические последовательности, импровизируя их по примеру приведенных в пункте 6, в мажорных и минорных тональностях с одним, тремя и четырьмя знаками в ключе.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

Трезвучие II пониженной ступени с обращениями и вспомогательный септаккорд к доминанте в строгом четырехголосии и в свободной фактуре

1. Определить, в каких гармонических оборотах прозвучали аккорды II низкой ступени лада (непосредственное окружение). Спеть эти обороты по вертикали с названием звуков:

Певуче

2. Определить, в каких гармонических оборотах прозвучали аккорды II низкой ступени (непосредственное окружение). Спеть мелодию, называя звуки, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

С движением

3. Определить, в каких гармонических оборотах прозвучали аккорды II низкой ступени (непосредственное окружение); определить аккорды с добавочными и заменными тонами; спеть мелодию, называя звуки, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Не затягивая, выразительно

4. Спеть вспомогательные септаккорды к доминанте с их разрешением, сохраняя расположение голосов:

Легко, с движением

5. Определить количество голосов в оборотах со вспомогательными септаккордами к доминанте:

С движением, но не торопясь

6. Повторить на фортепиано или спеть первое предложение:

Легко, грациозно

Примеры из музыкальной литературы

Molto andante e semplice

Григ. «Песня сторожа»

cre - - scen - do *rosso* *a*

ве_че_ром, при_го_рю_ни_вши_ся_на_за_ва_ли_не, На_за_ва_ли_не_близ_ко_ло_де_зя,

rosso *f*

Под_жи_да_ю_чи, да_га_да_ю_чи, не_при_дет_ли_он, не_на_

rosso *f* *cresc.*

ff

-_гляд_ный_мой. Не_при_дет_ли_он, не_на_гляд_ный

мой! Ах,

riten. *meno mosso*

ах! Не_при_дет_ли_он, не_на_гляд_ный_мой, на_по_

riten.

- ить ко-ня сту-де-ной во-дой!

XIV. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Интонационные упражнения

Модуляции в тональности диатонического родства, отклонения в тональности диатонического родства через аккорды доминантовой группы (V_7 , VII_7), через оборот $S-D$ ($II-V$, $IV-VII$), через плагальный оборот. Эллипсис с участием доминантовых и субдоминантовых гармоний. Секвенции, последовательности и импровизации с участием отклонений и модуляций

Петь:

1. Модуляции в тональности доминантовой группы, принимая тонику предшествующей тональности за субдоминантовую гармонию новой тональности. В качестве модулирующего аккорда брать II_7 (с последующим его разрешением через аккорды DD в K_{6_4} , V_7 и в тонику) или аккорды группы DD в соответствующих обращениях из тональностей G -dur, F -dur, d -moll и h -moll. Например:

Примечание. При пении модуляций соблюдение размера и формы последовательностей не обязательно.

I-IV II_7 DD_{6_4} K_{6_4} V_7 I I-IV DD_{6_5} V_6 V_7 I

2. Модуляции в тональности доминантовой группы, принимая за субдоминантовую гармонию новой тональности какое-либо трезвучие предшествующей тональности (кроме трезвучия I ступени) или его секстаккорд из тональностей E s-dur, A -dur, g -moll и e -moll.

3. Модуляции в тональности субдоминантовой группы из D -dur и c -moll, отклоняясь предварительно в тональность субдоминантовой сферы по отношению к конечной тональности или закрепляя ее через отклонение в тональность субдоминантовой сферы. Например:

C d F C F B F

4. Цепочки отклонений (то есть импровизацию с отклонениями) в тональности диатонического родства через аккорды доминантовой группы (V_7 и ум. VII_7 в соответствующих обращениях). Каждая новая тональность должна быть представлена оборотом D—T. Тональности следуют в любом порядке по выбору учащегося. Исходные тональности с одним и тремя знаками в ключе. Например:

The musical notation for exercise 4 shows a sequence of chords and notes in G major and its related keys. The chords are: G, C, G, a, G, h, a, G, c, G. The notes are: e, a, G, C, G, a, G, h, a, G, c, G.

5. Пять цепочки основных видов доминантсептаккордов в верхне-квартовом соотношении, а также их обращений, а именно:

C-dur | F-dur
 $V_7 - V_7$ неполн. (V_9)
 $V_{65} - V_2$
 $V_{43} - V_7$

Например:

The musical notation for exercise 5 shows five chains of dominant seventh chords in various inversions. The chords are: V_7 C, V_7 F, V_7 B, V_7 E $_s$; V_7 C, V_9 F, V_7 B, V_9 E $_s$; V_{65} C, V_2 F, V_{65} B, V_2 E $_s$; V_{43} C, V_7 F, V_{43} B, V_7 E $_s$. The notes are: и т. д.

Примечание к пункту 5. Нону брать преимущественно в верхнем голосе.

6. Пять эллиптические обороты с участием доминантсептаккордов в малотерцовом и тритоновом соотношениях. Например:

The musical notation for exercise 6 shows five elliptical turns with dominant seventh chords in minor third and tritone relationships. The chords are: V_7 C, V_{65} a, V_7 G, V_2 e, V_7 C, V_{43} G.

7. Импровизации с отклонениями через аккорды доминантовой группы с включением эллиптических оборотов. Например:

The musical notation for exercise 7 shows improvisations with dominant seventh chords and elliptical turns. The chords are: V_7 C, V_{65} a, V_{65} G, V_{43} e, V_7 e, V_9 a, V_7 D, V_9 G.

8. Цепочки эллиптических оборотов по кварто-квинтовому кругу. Каждая тональность должна быть показана оборотом II₇—V₇ (в соответствующих обращениях). Например:

Примечание к пункту 8. II₇ брать в виде малого септаккорда с уменьшенной квинтой.

9. Импровизации с отклонениями в тональности диатонического родства, включая в них модулирующий оборот S—D (II—V или IV—VII в соответствующих обращениях септаккордов). Например:

10. Импровизации с отклонениями в тональности диатонического родства, включая в них в некоторых случаях отклонения через плагальный оборот. В качестве модулирующего аккорда в плагальных отклонениях брать II₇ или аккорды DD в соответствующих обращениях, разрешая их непосредственно в тоническую гармонию. Например:

11. Гармонические последовательности:

а) с I V₄₃ I₆ V₆₅ | I V₄₃ I V₄₃ | I₆ II₆₅ V V₂ | I₆ I₆₅ IV IV₂ | II VII₄₃

⁵ I₆ DD_{VII₂} | II₇ V₆₄ I₁ | II₄₃ DD₄₃^{#1b5} K₆₄ V₇ | I ||

в мажорных тональностях без знаков и с двумя и четырьмя знаками в ключе;

б) ³ I V₄₃ DD₇^{#1} I₆ DD_{VII₄₃}^{b3} | V₆ V₆₅ I I₂ | VII₆₅ IV₆₄ VII₇ I DD_{VII₆₅}^{1b3} |

³ K₆₄ VII₇ I V₄₃ | I VII₄₃ I₆ DD₇^{#1b5} | II₇ II₇ V₇ V₇ | VI VII₂^{b7} V₄₃ | DD₆₅^{#1b5} |

K₆₄ V₇⁶ I ||

в мажорных тональностях с тремя и пятью знаками в ключе;

С движением, но не торопясь

2. Спеть по памяти мелодию каждого предложения с названием звуков:

Достаточно подвижно

3. Первый четырехтакт спеть или сыграть на фортепиано; мелодию всего периода спеть на память с названием звуков; спеть гармонии ре-мажорной каденции по вертикали, сохраняя расположение голосов:

Подвижно-сдержанно

4. Спеть или сыграть первое предложение, транспонировать его в F-dur; спеть всю мелодию на память с названием звуков:

Не спеша

5. Спеть мелодию по памяти с названием звуков; спеть два средних голоса по вертикали, называя звуки одновременно с исполнением примера на фортепиано:

В темпе вальса

6. Спеть мелодию по памяти с названием звуков; спеть басовый голос, называя звуки одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Оживленно

7. Спеть мелодию примера на память с названием звуков. Спеть по памяти основные аккорды диатонической и модулирующей секвенций по вертикали, называя звуки; повторить на фортепиано каждое предложение отдельно:

Подвижно, легко

Two systems of musical notation for piano. The first system is in C major, 4/4 time, marked *tr*. The second system is in D major, 4/4 time, also marked *tr*. Both systems feature a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment.

8. Повторить на фортепиано первый четырехтакт; спеть аккорды по вертикали, сохраняя расположение голосов, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Певуче

Two systems of musical notation for piano. The first system is in D major, 3/4 time, marked *tr*. The second system is in E major, 3/4 time, also marked *tr*. Both systems feature a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment.

Б. Отклонения в тональности диатонического родства через оборот S—D (II—V; IV—VII). Эллиптические обороты с участием субдоминантовых гармоний

9. Спеть мелодию примера по памяти, называя звуки; сыграть на фортепиано каждый двутакт отдельно:

Достаточно подвижно

One system of musical notation for piano in D major, 4/4 time, marked *tr*. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment.

10. Спеть мелодию по памяти с названием звуков; спеть альт и тенор, называя звуки одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Достаточно подвижно

11. Определить количество голосов в аккордах; спеть по вертикали аккорды, в которых имеются задержания:

Певуче

12. Спеть по вертикали гармонические обороты секвенции, звучащей в начале второго предложения:

С движением

13. Спеть мелодию по памяти с названием звуков; сыграть на фортепиано каждый четырехтакт отдельно:

18 С движением

14. Спеть мелодию каждого предложения отдельно, называя звуки; сыграть на фортепиано первый четырехтакт, транспонировать его в G-dur:

Спокойно

15. Определить музыкальную форму примера; объяснить, в чем заключается особенность окончания первого периода; спеть по памяти мелодию первого периода; спеть тенор, называя звуки, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

В темпе баркаролы

16. Спеть по памяти мелодию с названием звуков; спеть начальный двутакт по вертикали, сохраняя расположение аккордов; спеть эллиптические обороты:

Напевно, с движением

17. Повторить на фортепиано начальные четырехтакты; спеть по вертикали септаккорды, звучащие на сильных долях такта во втором предложении:

Спокойно, светло

18. Обратить внимание на ладовые особенности мелодии и ее гармонизацию. Спеть эллиптические обороты по вертикали; пропеть средние голоса, называя звуки одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Подвижно-сдержанно

19. Определить количество голосов на сильных и относительно сильных долях такта:

Умеренно

В. Отклонения в тональности диатонического родства через плагальные обороты

20. Найти все плагальные обороты, спеть их по вертикали (особое внимание обратить на плагальные отклонения):

Подвижно-сдержанно

21. Определить масштабно-тематическую структуру примера; спеть мелодию по памяти с названием звуков; определить гармонические обороты плагальных отклонений:

Достаточно подвижно

22. Определить масштабно-тематическую структуру примера, рассмотреть ее в связи с тональным и гармоническим развитием периода; спеть мелодию по памяти с названием звуков:

Напевно

23. Спеть мелодию первого предложения по памяти с названием звуков; спеть гармонические обороты плагальных отклонений в первом предложении; спеть тенор, называя звуки, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Певуче



Г. Совмещение различных трудностей
(обобщающий раздел)

24. Спеть эллиптические обороты по вертикали. Записать мелодию; подписать аккорды цифровкой; отметить негармонизируемые звуки; сыграть весь пример, глядя в записанную мелодию и цифрованную последовательность аккордов:

Медленно, сосредоточенно, строго



25. Легко, грациозно



26. Определить количество голосов в многозвучных аккордах (более четырех голосов); во втором предложении спеть обороты с проходящими гармониями (второй, третий и четвертый такты второго предложения); вычленив эллиптические обороты и спеть их по вертикали:

Спокойно, светло, свободно

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a supporting bass line. Dynamics markings include *mp* and *cresc.*. The second system continues the melodic line with triplets and includes the marking *poco*. The third system concludes the piece with dynamics markings *cresc.*, *mf*, *dim.*, and *mp*.

27. Спеть мелодию каждого предложения по памяти с названием звуков; спеть средние голоса, называя звуки одновременно с исполнением примера на фортепиано; повторить на фортепиано первый четырёхтакт:

В темпе медленного вальса

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a waltz-like feel and a supporting bass line. The second system continues the melodic line and supporting bass line.

28. Подробно объяснить гармонические обороты плагальных отклонений; найти мелодический устой в первом предложении, определить аналогичный мелодический устой во втором предложении:

Сдержанно, выразительно

29. Спеть мелодию, называя звуки одновременно с исполнением примера на фортепиано; определить количество звучащих голосов по вертикали в каждый данный момент:

Медленно, с экспрессией

2. Импровизации гармонических последовательностей на органных пунктах тонике и доминанты без отклонений и модуляций, в мажорных и минорных тональностях с тремя и шестью знаками в ключе. На органных пунктах брать диатонические аккорды (трезвучия и септаккорды всех ступеней лада с их обращениями), а также трезвучие второй пониженной ступени лада с его обращениями, неальтерированные и альтерированные аккорды группы DD и вспомогательный септаккорд к доминанте. Свободно чередовать трех- и четырехголосие над органным пунктом. Расположение голосов в аккордах преимущественно самое тесное.

3. Гармонические последовательности с участием органных пунктов на тонике и доминанте, импровизируя их по примеру приведенного в пункте 1. На органных пунктах делать отклонения преимущественно в тональности субдоминантовой группы (то есть в тональности II, IV и VI ступеней в мажоре и в тональности IV и VI ступеней в миноре). Рекомендуется делать отклонения через ум. VII₇ или оборот II—VII (в соответствующих обращениях септаккордов), реже через обращения доминантсептаккорда. Свободно чередовать трех- и четырехголосие над органным пунктом.

Упражнения по гармоническому анализу на слух

Органные пункты, педаль и остинато в тональностях диатонического родства в более свободной фактуре, с непостоянным количеством голосов. Диатоника в натуральных ладах, ладово варьированная. Альтерированные гармонии, отклонения и модуляции через аккорды доминантовой группы; оборот S—D на органном пункте T и D. Эллиптические обороты на органных пунктах.

1. Определить количество голосов одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Просто, не спеша

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *mp* and the second *p*. Both systems are in 4/4 time and feature a treble and bass clef. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns, often beamed together, and is frequently held by a slur. The bass clef provides a harmonic accompaniment with sustained chords and occasional moving lines. The overall texture is simple and focused on harmonic analysis.

2. Повторить на фортепиано второй четырехтакт:

Не спеша

The musical score is a single system of piano accompaniment in 4/4 time, marked *mp*. It is in a key with two sharps (D major or F# minor). The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns, some beamed together, and is held by a slur. The bass clef provides a harmonic accompaniment with sustained chords and occasional moving lines. The overall texture is simple and focused on harmonic analysis.

3. Проанализировать ладовую структуру периода; определить добавочные тоны в аккордах; определить особенности голосоведения в нижней паре голосов во втором предложении; спеть мелодию каждого предложения по памяти с названием звуков:

Легко, четко

4. Определить функциональные обороты, звучащие на органных пунктах:

Певуче

5. Спеть мелодию по памяти, называя звуки; спеть средние голоса одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Спокойно, просто

6. Определить разновидности ладов; определить количество голосов, звучащих над органичным пунктом, одновременно с исполнением примера на фортепиано:

Выразительно, свободно

7.

Не спеша

8. Определить количество голосов на сильных долях такта; во втором предложении проанализировать обращения аккордов вместе с органичным пунктом:

Спокойно, светло

9. Определить, через какие функциональные обороты делаются отклонения на органных пунктах; определить количество голосов на органных пунктах во время исполнения примера на фортепиано:

Не затягивая

10. Определить количество голосов на сильных долях; спеть мелодию по памяти с названием звуков:

Широко, напевно

11.

Не затягивая, светло

12. Определить добавочные и заменные тоны:

Не спеша

Exercise 13 is a piano accompaniment in 2/4 time, featuring a complex harmonic structure with chromaticism. The right hand plays a melodic line with frequent chromatic alterations, while the left hand provides a harmonic foundation with chords and single notes. Dynamic markings include *mf* and *mp*.

13. Проанализировать пример в общем плане, затем определить гармонии детально одновременно с исполнением примера на фортепиано:

С движением, но не торопясь

The first system of exercise 14 is in 3/4 time and features a waltz-like feel. The right hand has a flowing melodic line, and the left hand plays a steady accompaniment. The dynamic marking is *p*.

The second system of exercise 14 continues the waltz. It includes dynamic markings for *mp* and *cresc.* (crescendo).

The third system of exercise 14 features a *mf* dynamic marking and continues the melodic and harmonic development.

The fourth system of exercise 14 concludes with a *dim.* (diminuendo) dynamic marking.

14. Определить тип фактуры, вид органного пункта, мелодические устои, добавочные тоны в аккордах. Записать мелодию:

В темпе медленного вальса, четко

The fifth system of exercise 14 shows the final part of the piece, including a *mf* dynamic marking and a '20.' marking at the end of the line.

15.

Сдержанно

16. Проанализировать пример в общем плане, затем определить гармонии подробно одновременно с исполнением примера на фортепиано:

С движением

17. Определить значение среднего пласта; определить особенности фактуры, ладогармонические особенности, опираясь на горизонтальные пласты и гармоническую вертикаль:

Напевно, не торопясь

p

mf

rit.

a tempo

p

18. Определить фактурные особенности данного музыкального построения, особенности процесса развития музыкальной формы. Объяснить, какие музыкально-выразительные средства активно участвуют в создании музыкальной формы и каким образом. Определить ладогармонические особенности периода, опираясь на горизонтальные пласты и гармоническую вертикаль:

Сдержанно, четко

p

non legato

mp

p

cresc.

f

19. Определить значение верхнего пласта; спеть с названием звуков ведущий голос одновременно с исполнением примера на фортепиано:

С движением, но не торопясь

20. Спеть основную мелодию и поддерживающий мелодию голос, называя звуки, одновременно с исполнением примера на фортепиано; спеть оstinatный оборот; определить значение горизонтальных пластов;

Широко, напевно

21. Найти оstinатные построения в верхнем голосе, определить их гармонизацию, особенности голосоведения (в первом случае):

Напевно, выразительно

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows a melody in the right hand with a *mp* dynamic marking and a bass line. The second system features a melody with a triplet and a *p* dynamic marking, with a *cresc.* marking in the bass line. The third system continues the melody with triplets and various harmonic accompaniment in the bass line.

Примеры из музыкальной литературы

1. Григ. «В лесу»
2. Чайковский. «Закатилось солнце» (вступление и первый период)
3. Бородин. Опера «Князь Игорь», д. 2, № 7 — Хор Половецких девушек (без вступления)
4. Бородин. Опера «Князь Игорь», д. II, № 17 — хор «Улетай на крыльях ветра» (без вступления)
5. Рахманинов. «Полюбила я на печаль свою», «Я жду тебя» (первый период)

Раздел второй

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Методические указания

В учебнике представлены диктанты одноголосные, двух-, трех- и четырехголосные. Работа над одноголосием, двухголосием и многоголосием проводится одновременно. Тематическая последовательность изучения материала более детальна в одноголосии, менее — в многоголосии, хотя общие методические принципы остаются в основе теми же. Поэтому методические указания к каждой теме одноголосия и двухголосия следует отнести ко всему комплексу диктантов. Одноголосные диктанты сопутствуют всему курсу сольфеджио, четырехголосные — также. Более сложные двухголосные диктанты следует писать позднее, чем более простые трехголосные.

Порядок прохождения тем в одноголосии предусматривает изучение отклонений и модуляций непосредственно после однотональной диатоники. Появление хроматического звука на этом этапе всегда связано с переходом в новую тональность. Столь раннее включение модуляций в диктант обусловлено стремлением научить студента постоянно вслушиваться в тональное развитие мелодии, что необходимо для восприятия звуков как ступеней лада. Отсутствие же однотональной хроматики на первых этапах значительно облегчает слышание и понимание модуляции.

Диктанты с хроматическими и альтерированными звуками прорабатываются после модуляций сначала в пределах одной тональности, что дает возможность сконцентрировать внимание на недиафонических звуках, не приводящих к тональным изменениям; затем в эту тему включаются последовательно отклонения и модуляции в родственные тональности, а также в тональности недиафонического родства.

В двухголосии порядок прохождения тем почти сохраняется (так как одноголосие и двухголосие изучаются параллельно). В трехголосные диктанты сразу же включаются отклонения и модуляции в тональности диатонического родства со всем комплексом хроматических и альтерированных звуков, так как весь этот материал уже пройден в одноголосии и двухголосии. Четырехголосные диктанты представлены в меньшем количестве (и, следовательно, с более интенсивным возрастанием трудности). В качестве четырехголосных диктантов рекомендуется использовать также примеры для гармонического анализа на слух.

Диктант (как одноголосный, так и многоголосный) рекомендуется записывать не по принципу «нота за нотой», но сразу целиком, пытаясь зафиксировать в памяти наиболее яркие, запоминающиеся его фрагменты, будь то начало, конец или середина диктанта. Для того чтобы такой метод записи был осуществим, необходимо постоянно, с первых же прослушиваний направлять свое внимание на основные закономерности строения примера, а именно:

1. Структуру музыкального построения и отдельных его частей. Так как в большинстве своем диктанты имеют форму периода (реже — форму сложнее периода), следует определить, делится ли он на предложения, каково членение внутри предложений и т. д.

2. Существенные моменты в развитии мелодии: наличие повторности отдельных элементов в музыкальном построении (мотивов, фраз); характер этой повторности (точная или вариантная); наличие в мелодии скрытой полифонии, секвенций (их направление, интервал смещения звена, количество звеньев) и т. д.

3. Ладотональное развитие в связи с музыкальной формой.

4. Основу гармонического развития: опорные гармонии, каденции и т. д. (в одноголосии желательнее услышать возможный вариант гармонизации в самых общих чертах).

При первом же прослушивании необходимо также определить размер произведения. Такты можно разметать одновременно с записью нот или заранее, после первого прослушивания.

Ладовое и интервальное восприятие отношений между ступенями должно быть одновременным, совмещенным, но первое всегда является самой надежной проверкой точности определения того или иного звука. Опора на лад дает возможность записывать диктант с любого места мелодии. Таким образом диктант записывается частями, с пустыми промежутками между ними, которые легче заполняются, если имеется окружение хотя бы в виде опорных звуков. Рекомендуются также частичная запись ритмического рисунка (штилями, без головок) в тех местах, где трудно запоминается мелодия или плохо прослушивается в деталях комплекс голосов. Это поможет осознать звуковысотные соотношения на данном участке.

Стоит ли записывать диктант во время исполнения? Этот вопрос решается в зависимости от индивидуальных особенностей музыкального слуха и памяти учащихся. Возможна и очень желательна запись диктанта по памяти, в промежутках между проигрываниями. Не исключается также возможность записи и во время исполнения, если эта последняя форма не идет в ущерб восприятию целого. Предпочтительным же является такой метод записи, когда во время исполнения делаются наброски «пятнами», прочее же восстанавливается по памяти, в промежутках между повторными проигрываниями примера.

Многие из предлагаемых диктантов имеют довольно быстрый темп исполнения или содержат большое количество мелких длительностей. При записи таких диктантов музыкальная память приобретает решающее значение, так как зафиксировать их во время исполнения сложно.

Играть диктант следует не часто, давая возможность учащемуся записывать все, что он помнит. Если диктант достаточно длинный, его можно исполнять частями после одного или нескольких проигрываний целиком. В одноголосии иногда целесообразно подсказать учащемуся тональное и функциональное развитие гармонизацией мелодии (при работе в классе), однако ценнее, если учащийся услышит гармонизацию сам.

Время записи диктанта — от десяти до тридцати минут, в зависимости от сложности примера.

Полезны так называемые устные диктанты, то есть без нотной записи. В этом случае диктант исполняется частями, примерно по два-четыре такта. Учащемуся предлагается пропеть прослушанный отрывок, при этом дирижируя, сначала без названий звуков, затем называя их (случайные знаки называть обязательно). Двух-, трех- и четырехголосные отрывки следует повторять на фортепиано.

В восприятии двухголосия и многоголосия имеются специфические моменты, о которых следует сказать особо.

Так, в двухголосии в каждый данный момент слушатель воспринимает музыку одновременно и «по горизонтали», и «по вертикали».

Особенности восприятия двухголосия связаны с типом фактуры, то есть с определенным видом музыкального склада.

Как известно, в многоголосной музыке существуют два основных типа изложения — гомофонное и полифоническое. Гомофонный и полифонический склады являются основными и для двухголосия. В том и в другом музыкальном складе подчиненность или самостоятельность может принимать самые различные формы. Так, например, существует гармонический склад письма (разновидность гомофонии), в котором тождественность ритмического рисунка в голосах способствует максимальному подчинению сопровождающего голоса мелодии. С другой

стороны, в полифонической музыке существуют такие формы (например, канон), самостоятельность голосов в которых проявляется наиболее ярко.

Следует указать, однако, что полифонический и гомофонный склады в своем «чистом» виде — явление сравнительно редкое. Чаще наблюдается взаимопроникновение, взаимообогащение одного музыкального склада другим. Соподчинения голосов нередко столь непостоянны и сложны, что трудно отнести данный вид многоголосия (или двухголосия) к какому-либо определенному музыкальному складу. Так же сложен и многогранен процесс восприятия такого двухголосия, в котором надо умело сочетать различные приемы, способствующие более рельефному и ясному слышанию музыкальной фактуры.

При записи музыкального диктанта необходимо обращать внимание на тип соотношения голосов в двухголосии. Если второй голос весьма подчинен ведущему, дополняет его гармонически, служит ему функциональной опорой, то голоса (особенно подчиненный) надо стремиться слушать в их взаимной связи, а именно: следует определить функциональное значение опорных гармоний (которые в двухголосии всегда неполные, но тем не менее могут быть достаточно ясными), интервальные отношения голосов, и прежде всего в опорных гармониях на сильных и относительно сильных долях такта, параллельное движение и т. д. Наряду с этим полезно слушать и каждый голос отдельно, вычленив его из музыкального целого.

Умение слышать самостоятельные линии голосов в их совместном звучании имеет особое значение в музыке полифонического склада.

Среди диктантов, предлагаемых в каждой теме, встречаются различные виды двухголосия: от гармонических или гомофонных примеров до чисто полифонических. В большом количестве представлены и такие диктанты, фактура которых изменчива и несет в себе элементы различных музыкальных складов. Авторы считают нецелесообразным изучать различные склады в двухголосном диктанте отдельно (например, одно полугодие — гомофония, другое полугодие — полифония), поэтому в каждой изучаемой теме представлены диктанты с различной музыкальной фактурой.

Особую, специфическую сложность представляют политональные и полиладовые двухголосные диктанты. До настоящего времени в учебных пособиях и в учебной практике курса сольфеджио эта трудность не встречалась, поэтому и методика политональных диктантов пока не разработана. А между тем это важное музыкально-выразительное средство, которое значительно сдвигает диктант в сторону музыкальной современности. Вопросы методики политональных диктантов изложены в разделе «Различные трудности».

Все сказанное о двухголосных диктантах следует отнести и к трехголосию. Усложняющим моментом является здесь средний голос, облегчающим — более очевидная гармоническая основа.

В качестве необходимых форм работы можно рекомендовать пропевание голосов (особенно среднего) без названий или с названием звуков во время звучания диктанта, пропевание или специальное прослушивание вертикального расположения звуков в опорных гармониях, переключение внимания с одного голоса на другой, вслушивание в трехголосную музыкальную ткань в целом, как в процессе записи диктанта, так и после того, как диктант уже записан, и учащийся имеет возможность вслушаться во все детали трехголосной фактуры, глядя в собственные ноты.

В четырехголосном диктанте особенно ясно представлена гармоническая вертикаль. Смысл записи четырехголосия заключается в том, чтобы научиться воспринимать детали голосоведения на основе слышания целого гармонического комплекса.

При записи четырехголосия сначала рекомендуется определить функциональное развитие в целом, проанализировать аккорды, и прежде всего опорные гармонии, затем услышать расположение голосов внутри уже известной гармонии, своеобразие изложения аккорда, удвоения и прочее. Иногда целесообразна в связи с этим предварительная запись диктанта цифровкой. Неверным является такой способ записи четырехголосия, когда целое возникает в результате записи от-

дельных голосов: в этом случае слышание музыкального целого подменяется слышанием отдельных его элементов.

С другой стороны, опора на гармоническую вертикаль ни в коей мере не должна исключать слышания горизонтали, то есть самостоятельного движения каждого голоса или комплекса голосов.

Гармоническая вертикаль может быть усложнена неаккордовыми звуками, заменными или добавочными тонами, органными пунктами, педалью, остинатными фигурами, всевозможными ладогармоническими образованиями в их взаимосочетании и взаимодействии. Степень усложнения может быть весьма высокой, но тем большее значение приобретает детальное слышание музыки и понимание основных ладогармонических закономерностей и особенностей фактуры.

При работе дома над всеми видами диктанта учащемуся необходима помощь другого музыканта, способного сыграть предлагаемые в учебнике примеры. В то же время некоторые формы диктанта в условиях домашней работы могут проводиться студентами самостоятельно. Так, например, большую пользу могут принести «самодиктанты», то есть запись или пропевание (вслух или мысленно) различных мелодий (песен, отрывков из вокальных, хоровых или инструментальных произведений). Эти мелодии следует петь, транспонируя их в различные тональности с названием звуков. Можно рекомендовать записывать по памяти (также транспонируя) отрывки из музыкальных произведений, разучиваемые в классе по фортепиано, дирижированию или чтению хоровых партитур. В качестве примеров для «самодиктанта» можно использовать некоторые мелодии из учебника, которые были до этого записаны под диктовку. Эти мелодии следует запоминать наизусть и затем петь их в различных тональностях. Двух-, трех- и четырехголосные примеры следует транспонировать по памяти на фортепиано. Весьма полезно также записывать музыку, звучащую по радио, с пластинок, пленок и т. д.

В результате проработки материала в области музыкального диктанта учащийся должен уметь:

1. Записать одноголосный, двух-, трех- или четырехголосный диктант в пределах трудностей, предлагаемых в каждой теме учебника в течение десяти — тридцати минут, в зависимости от сложности примера.

2. Спеть мелодию небольших размеров после одного-двух проигрываний (два — четыре такта) с названием звуков и с дирижированием.

3. Сыграть на фортепиано небольшой двух-, трех- или четырехголосный пример (два — четыре такта) после одного-двух проигрываний.

Диктанты одноголосные

I. ДИАТОНИКА

Три вида мажора и минора

В настоящей теме диатоника представлена тремя видами мажора и минора: натуральным, гармоническим и мелодическим.

Различные виды мажора и минора могут звучать либо в «чистом» виде, либо чередоваться в пределах одной мелодии. Рекомендуется поэтому делать особый акцент на восприятии ладовой окраски мелодии, обращая специальное внимание на те ступени лада (VI, VII), которые отличают различные виды мажора и минора. Целесообразно это делать уже при первых прослушиваниях мелодии.

В диктантах используются диатонические секвенции. При предварительном анализе мелодии необходимо определить их направление, количество звеньев, интервальное соотношение между ними, что значительно облегчит запись диктанта.

В целом ряде диктантов настоящего раздела встречаются весьма сложные для слухового восприятия скачки.

Следует различать скачки на устойчивые звуки лада — I, III и V ступени, то есть звуки тонического трезвучия, и скачки на неустойчивые звуки — II, IV, VI и VII ступени. V ступень в роли доминанты также звучит неустойчиво.

Определение устойчивых ступеней (то есть звуков, составляющих тоническое трезвучие), взятых скачком, сравнительно несложно.

Неустойчивый звук, взятый скачком, определяется по его тяготению в близлежащую устойчивую ступень лада независимо от того, получает ли разрешение неустойчивый звук или нет. Нередко неустойчивый звук разрешается не непосредственно, но на некотором расстоянии. Этот момент также необходимо учитывать при анализе. Рассмотрим пример:



Вводный тон *си*, взятый скачком, не получает в данном случае непосредственного разрешения. Тем не менее, определять этот неустойчивый звук следует по его естественному тяготению в тонику.

Аккордовые звуки, взятые скачком, определяются с помощью той гармонии, в состав которой они входят. В этом случае необходим предварительный анализ аккорда, его структуры и функционального значения, а затем уже осознание отдельных скачковых звуков внутри известной гармонии. Например, в следующей мелодии нужно сначала определить гармонию, установить самый нижний и самый верхний тон аккорда, а затем заполнить середину аккордовыми звуками (а не определять каждый скачок отдельно):

Не горюпась



Если в одногласной линии присутствует скрытая полифония, мелодию следует слышать полифонически, то есть выделять скрытые в ней самостоятельные голоса. Например:



В следующем отрывке имеются три вполне самостоятельные мелодические линии, которые следует и воспринимать отдельно, вычлняя каждую линию в самостоятельный голос (что не исключает, разумеется, целостного восприятия):



Таким образом, многочисленные и сложные на первый взгляд скачки, которыми насыщена мелодия, воспринимаются сравнительно просто, если понять их смысл и услышать плавное движение каждого голоса в скрытой полифонии.



Следующий диктант представляет собой ритмические вариации на данную тему. Каждая новая вариация использует иные ритмические приемы сравнительно с предыдущей, сохраняя интонационную близость теме. Последнее обстоятельство дает возможность сосредоточить внимание на ритмических трудностях.

9 Tempo di bolero moderato assai

Равель. Болеро

Записать только мелодию:

10 [Allegro giusto]

Дебюсси. Кукольный кек-уок

II. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ
ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА. ЭЛЛИПСИС

Прежде чем приступить к записи мелодии с отклонениями и модуляциями, рекомендуется предварительно проанализировать ее тональное развитие, услышать секвенции (если они есть), определить интервальное и тональное соотношение их звеньев.

Определение на слух новой тональности облегчают возникающие в мелодии хроматические звуки, которые, как правило, указывают на изменение тонального строя, так как музыкальное развитие внутри каждой новой тональности в этих мелодиях диатонично. Следует при этом иметь в виду, что диатоника может быть представлена различными видами мажора и минора: натуральным, гармоническим и мелодическим.

В диктантах данной темы встречаются эллиптические отклонения, которые возникают в тех случаях, когда неустойчивая гармония, образуемая мелодическими звуками (в этой теме — доминантовая), не разрешается в пределах своей тональности, а непосредственно переходит в модулирующую гармонию новой тональности.

Скоро

Тема

вар. I

вар. II

вар. III

вар. IV

5 Спокойно

tr

rit.

rit.

rit.

rit.

В темпе медленного вальса

6

tr

cresc.

mf

dim.

p

7 [Vivace]

Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». Джульетта-девочка

p con eleganza poco rit.

ten.

a tempo

p

8 Moderato

Шостакович. Цикл «Из еврейской народной поэзии». Брошенный отец

p legato sempre tranquillo

12 С движением

12 С движением

p *cresc.*

mf *dim.* *p*

13 Оживленно

13 Оживленно

mp

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

14 В темпе медленного вальса

14 В темпе медленного вальса

mp *cresc.*

dim.

15 С движением

15 С движением

mp

mf *mp* *p*

16 Не спеша

16 Не спеша

p *poco*

poco *cresc.*

mf

17

p

mf

И. С. Бах. Кантата № 180

Перселл. Ария

19 [Tempo di valse]

Чайковский. Опера «Евгений Онегин». Вальс

III. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ

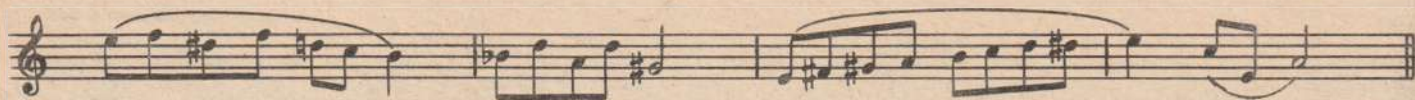
А. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ В ПРЕДЕЛАХ ОДНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ

Все мелодии, данные в этом разделе, однотональны. Недиатонические звуки поэтому возникают или как хроматические неаккордовые (так называемый «мелодический хроматизм»), или имеют альтерационное происхождение.

И те и другие виды недиатонических звуков должны восприниматься в связи с той диатонической ступенью, к которой они относятся.

Наиболее сложным является такой случай, когда альтерированный звук не получает непосредственного разрешения. Иногда он уходит плавно в обратном направлении относительно своего тяготения или же покидается скачком. Возможно при этом, что разрешение наступит с некоторым запозданием. Такие виды альтерированных звуков необходимо мысленно разрешить в диатоническую ступень в соответствии с их ладовым тяготением, затем определить данную диатоническую ступень (разрешение) и только после этого по направлению тяготения неустойчивого звука установить его альтерацию.

В диктантах имеется значительное количество недиатонических звуков, взятых или покинутых скачком; усложнены условия, в которых появляются эти звуки. Способ определения недиатонических ступеней, о котором шла речь выше, распространяется и на недиатонические звуки, взятые скачком. При этом необходимо заметить, что скачки на альтерированные звуки рекомендуется определять не интервальным способом (хотя это не исключено, разумеется), а слушая мысленно ту диатоническую ступень, в которую альтерированный звук тяготеет (но не обязательно разрешается).



Умеренно скоро

22

*mf**mp**p*

23 Оживленно

*mf**cresc.**f*

Умеренно скоро

24

*mp**poco a poco**cresc.**mf**dim.**p*

25



26 Спокойно

*mp**legato*

Allegretto

Шостакович. Цикл «Из еврейской народной поэзии». Предостережение

27

*p*

28 **Vivace** Шопен. Мазурка оп. 7, № 1

f *cresc.* *ff* *sf* *P scherz.* *tr*

29 **Andante giocoso** Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». Утренняя серенада

pp

30 **[Allegro giocoso]** Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». Меркуцио

mf *f* *mp* *ff*

31 **Tempo di valse** Прокофьев. Опера «Война и мир». Вальс

p *mp* *P* *mp* **D-dur***

Записать верхний голос:

32 **Allegretto** Прокофьев. Балет «Золушка». Гавот

P

* Здесь у Прокофьева модуляция в D-dur.



Б. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ В ПРЕДЕЛАХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

В диктантах настоящего раздела встречаются те же виды недиадонических звуков, что и в предыдущем. Однако их появление может быть здесь связано также с отклонениями и модуляциями в тональности диатонического родства. Поэтому следует с особым вниманием вслушиваться в тональное развитие мелодии, которое поможет правильному восприятию ступеней лада.

33 Спокойно

34 Подвижно, решительно

35 Оживленно

36 Не торопясь

mf *p*
cresc. *mf*

37 Умеренно

p

38 Спокойно

tr

39 Умеренно скоро

tr

40 Умеренно

p

41 Скоро

p *poco cresc.*

42 С движением, но не торопясь

42 С движением, но не торопясь

f

43 Умеренно

43 Умеренно

mp

44 Подвижно

44 Подвижно

mp

mf

dim.

mp

45 Спокойно

45 Спокойно

mp legato

46 Оживленно

46 Оживленно

p

mp rit.

p

47 Довольно скоро

48 Умеренно скоро

49 Подвижно-сдержанно

50 Довольно медленно

51 Оживленно

51 Оживленно

p *cresc.* *mf* *p*

52 Достаточно подвижно

52 Достаточно подвижно

p *cresc.* *mf* *p*

53 С движением, но не торопясь

53 С движением, но не торопясь

mp *p* *cresc.* 3 3

54 Шутливо

54 Шутливо

p *mp* *mf* *p*

55 Спокойно

mp

56 Не торопясь

mf

p *cresc.*

mp

57 В темпе медленного вальса

mp

58 Выразительно, свободно

mp

poco cresc.

mf *p*

59

p

60 [Tempo di valse] Прокофьев. Опера «Война и мир». Вальс

f

Moderato

dim. *p*

61 Шопен. Вальс ор. 64, № 3

p

62 [Allegro assai] Рахманинов. Вальс ор. 10, № 2

mf

rit. *a tempo*

accelerando

cresc. *f* *dim.*

IV. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ НЕДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

С включением в курс сольфеджио тональностей недиатонического родства возможности тонального развития диктантов становятся несравненно шире и для учащихся, не обладающих абсолютным слухом, трудность диктантов сразу же значительно возрастает.

Поэтому на начальных этапах неродственные тональности включаются в диктанты осторожно, так, чтобы не разрушить у учащегося ощущение основной тональной сферы.

Усложнение тональных соотношений идет на фоне постепенного усложнения интонационного строя примеров. При этом важно, чтобы учащийся внутренне слышал гармоническую опору одноголосия. Поэтому не только не возбраняется, но даже рекомендуется после первых проигрываний одноголосия сыграть его с сопровождением, особенно если пример достаточно сложен гармонически. Исполнение диктанта с сопровождением может быть повторено, и тем чаще, чем пример сложнее. Однако в основном следует играть диктант одногласно, чтобы студент мог восстановить гармонизацию внутренним слухом.

В конце раздела даны некоторые примеры диктантов с аккомпанементом. Но как правило, преподаватель импровизирует сопровождение сам, варьируя его по своему усмотрению.

63 С движением

64 Певуче, но не затягивая

65 Не спеша

66 Напевно, спокойно

tr
p

67 С движением, но не торопясь

p
3
cresc.
p

68 С движением, но не торопясь

tr
mf
3
tr

69 С движением, грациозно

p
3
cresc.

70

Певуче

mp *mf* *dim.*

71

Не скоро, четко

mp *cresc.* *f* *mf* *p* *cresc.*

72

Достаточно подвижно, четко

mf *p* *cresc.* *mf*

73

С движением, выразительно

mp *cresc.* *mf* *rit.* *a tempo* *p*

74 Подвижно-сдержанно

Exercise 74 consists of two staves of music in C major, 2/4 time. The first staff begins with a *mp* dynamic and includes markings for *rit.* and *rit.* The second staff continues the piece with a *rit.* marking. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

75 В темпе марша

Exercise 75 consists of four staves of music in D major, 2/4 time. The first staff begins with a *mp* dynamic. The piece is characterized by frequent triplets and slurs. The second staff includes a *p* dynamic marking. The fourth staff begins with a *mp* dynamic. The music is rhythmic and march-like.

76 С движением, но не торопясь

Exercise 76 consists of three staves of music in D major, 2/4 time. The first staff begins with a *mp* dynamic. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with various slurs and accents throughout.

77 Подвижно-сдержанно, с экспрессией

Exercise 77 consists of four staves of music in D minor, 2/4 time. The first staff begins with a *mf* dynamic. The second staff includes a *mp* dynamic marking. The third staff includes a *cresc.* marking and a triplet. The fourth staff begins with a *mf* dynamic. The music is expressive and features slurs, accents, and a triplet.

75 Подвижно, грациозно

75 Подвижно, грациозно

tr

79 Сдержанно, четко

79 Сдержанно, четко

tr

80 Не спеша, четко

80 Не спеша, четко

tr

p

cresc. *p*

81 В темпе медленного вальса, грациозно

mp *p*

Диктанты двухголосные

I. ДИАТОНИКА

Три вида мажора и три вида минора.
Параллельно-переменный лад

1 Умеренно

mp *p cresc.*

p

2 Подвижно

p legato *mf* *mp*

3 Подвижно

4 Напевно

5 Умеренно

6 Спокойно

7 Подвижно-сдержанно

non legato

mf

mp

p

mf

mf

8 Andante

Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Пролог

pp

cresc.

p

9 Non allegro

Рахманинов. Переложение для ф-п. Прелюдии, гавота и жиги из сюиты E-dur для скрипки И. С. Баха. Прелюдия

f

p

p

f

[Moderato]

p *tr* *cresc.* *gliss.* *f* *dim.* *p*

II. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ

Хроматизм и альтерация в пределах одной тональности

11 В темпе вальса

mp

cresc.

12 Спокойно

mp *legato*

13 Маршеобразно

mf *p*

14 Умеренно

15 Оживленно, с юмором

16 В темпе медленного вальса

* Образующийся в мелодии аккорд II низкой ступени (си — ре — фа) для удобства чтения нотирован энгармонически (ля4 — до# — ми4):

17 Весело

Белорусский народный танец «Бульба»

mf

18

Бетховен. Менуэт

mf

f *dim.* *p*

19

[Allegro moderato ed energico]

И. С. Бах. ХТК, т. II, fuga d-moll

f *mf* *p*

20

[Allegro con spirito]

Моцарт. Соната № 9, ч. I

p

p *tr*

III. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА. ЭЛЛИПСИС

21 Умеренно

mp cresc.

22

p legato

mp

p

23 Певуче

mp legato poco a poco cresc.

mf dim. mp

24

С движением

Exercise 24 consists of two systems of piano and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first system features a piano (p) dynamic in the first measure, a crescendo (cresc.) in the second measure, and a mezzo-forte (mp) dynamic in the third measure. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic in the first measure and a piano (p) dynamic in the second measure. The music is characterized by flowing eighth-note patterns with various articulations and slurs.

25

С движением

Exercise 25 consists of two systems of piano and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first system features a mezzo-forte (mf) dynamic in the first measure and a mezzo-piano (mp) dynamic in the second measure. The second system features a crescendo (cresc.) in the first measure, a mezzo-forte (mf) dynamic in the second measure, and a ritardando (rit.) in the third measure. The music features eighth-note patterns with slurs and dynamic markings.

26

С движением, игриво

Exercise 26 consists of three systems of piano staves. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The first system features a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system features a piano (p) dynamic in the first measure and a mezzo-piano (mp) dynamic in the second measure. The third system features a decrescendo (decresc.) in the first measure, a ritardando (rit.) in the second measure, and a piano (p) dynamic in the third measure. The music is characterized by rhythmic eighth-note patterns with slurs and dynamic markings.

27 Подвижно

First system of exercise 27. Treble clef, bass clef, common time. Dynamics: *mf* in the first measure, *p* in the final measure.

Second system of exercise 27. Treble clef, bass clef, common time. Dynamics: *cresc.* in the first measure, *mp* in the second measure.

28 Достаточно подвижно

First system of exercise 28. Treble clef, bass clef, 2/4 time. Dynamics: *mf* in the first measure, *mp* in the second measure, *legato* in the third measure, *p* in the final measure.

Second system of exercise 28. Treble clef, bass clef, 2/4 time. Dynamics: *mp* in the first measure, *p* in the final measure.

29 Напевно

First system of exercise 29. Treble clef, bass clef, 3/4 time. Dynamic: *mp* in the first measure.

Second system of exercise 29. Treble clef, bass clef, 3/4 time.

30 С движением, но не торопясь

First system of exercise 30. Treble clef, bass clef, common time. Dynamic: *mp* in the first measure.

Second system of exercise 30. Treble clef, bass clef, common time. Dynamics: *p* in the first measure, *cresc.* in the second measure.

31 С движением

First system of exercise 31. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time. The piece is marked *p* (piano) and *poco cresc.* (poco crescendo). The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of exercise 31. Treble clef, key signature of two sharps. The piece is marked *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo). The bass line continues with eighth-note accompaniment.

32 Сдержанно

First system of exercise 32. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. The piece is marked *mp* (mezzo-piano). The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of exercise 32. Treble clef, key signature of three sharps. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

33 Напевно, не торопясь

First system of exercise 33. Treble clef, key signature of three sharps, common time. The piece is marked *mp* (mezzo-piano). The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of exercise 33. Treble clef, key signature of three sharps. The piece is marked *p* (piano). The bass line continues with eighth-note accompaniment.

34 Напевно, не торопясь

mp

p

Моцарт. Менуэт

35 Allegretto giocoso

mf

mp

poco cresc.

Бетховен. Сонатина, рондо

36 Allegro

p

p

f

Бизе. Опера «Кармен». Финал I действия (отрывок)

37 Allegro vivo

pp

pp

Лядов. Фуга

38 Moderato

p aspress.

39 [Allegro moderato]

pp

Бизе. Опера «Кармен». Антракт ко II действию

IV. ОСОБЫЕ ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

40 Не очень скоро

Русская народная песня «Возле речки, возле мосту»

41 Скоро, но сдержанно

Русская народная песня «Полно вам, снежочки»

42 Оживленно

Русская народная песня «Ай, во поле липенька»



43 Умеренно

Русская народная песня «Сизый голубочек»



Русская народная песня «Степь Моздокская»

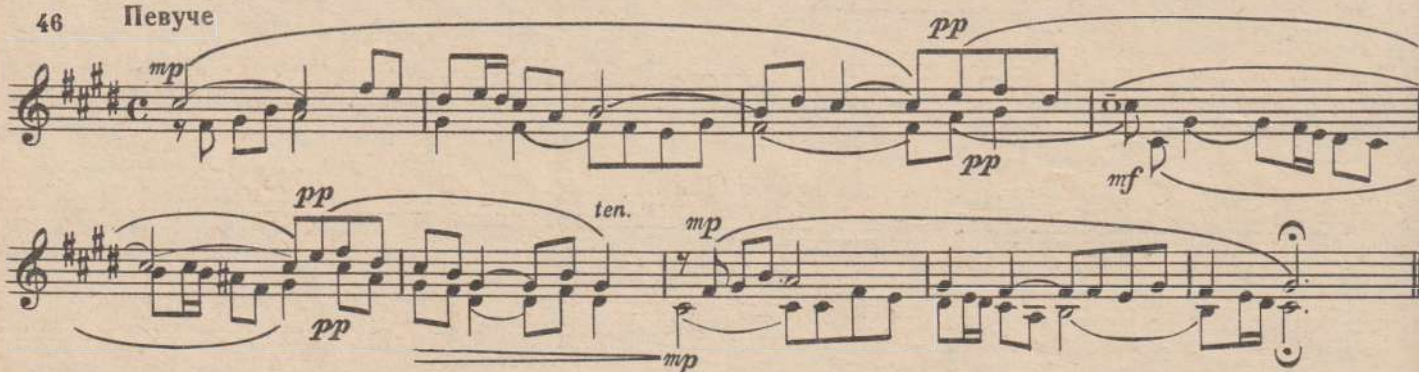
44 Медленно, широко



45 Шутливо



46 Певуче



47 Грациозно



rit.
dim.

V. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ
НЕДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

48 Напевно, но не торопясь

mp

Напевно

49

p poco cresc.

p

50 В темпе медленного вальса

p

Two systems of piano music. The first system features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes markings for *rall.* and *a tempo*. The second system continues the piece with markings for *accel.* and *rit.*. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *p*.

51 Певуче, но не затягивая

Exercise 51, titled "Певуче, но не затягивая" (Melodically, but not dragging). It consists of three systems of piano music in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and common time. The first system starts with a *mp* dynamic. The second system includes markings for *p* and *cresc.*. The third system continues the melodic and harmonic development.

VI. РАЗЛИЧНЫЕ ТРУДНОСТИ

В настоящем разделе особую, новую трудность представляют политональные и полиладовые диктанты. Остальные методические трудности уже встречались в предыдущих разделах, хотя, может быть, и в несколько ином качестве.

В политональных и полиладовых диктантах горизонтальные пласты диатоничны или почти диатоничны, так как их хроматизация в большой степени снимает политональный эффект: чем больше хроматизация, тем меньше слышна политональность.

В горизонтальном пласте могут возникнуть отклонения в близкую тональную сферу. Иногда тональность одного пласта как бы подчиняет

себе тональность другого, и на какой-то момент может создаться впечатление однотонального звучания музыки по вертикали, если специально не вслушаться в горизонтальные линии.

Выявлению политональности способствует фактурный контраст горизонтальных пластов (например, мелодия и ее сопровождение), поэтому фактурный контраст — важное методическое условие для восприятия политональной ткани. Важна также ясная функциональная основа в сопровождении и достаточно яркая, запоминающаяся мелодия.

Соподчиненность и самостоятельность пластов реально существуют в политональных примерах, поэтому воспринимать и записывать их нужно, прослушивая соответственно горизонтальные пласты в их вертикальном соподчинении.

Естественно, что горизонтальный пласт или даже просто тональность горизонтального пласта значительно труднее вычленишь слухом из музыкальной ткани, так как непросто держать в памяти одну тональность, в тот момент как звучит другая. Но этот навык необходимо развивать, иначе политональную музыку учащийся воспринять (и, следовательно, записать) не сможет. После осознания горизонтали легче воспринимается вертикаль: она становится дифференцированной в одновременном звучании комплекса пластов.

Перед исполнением диктанта дается тональность того голоса (или пласта), который вступает первым. Тональность другого пласта надо определить. При ключах выставляются знаки, соответствующие звучащим тональностям.

52 С движением

53 С движением, но не торопясь

53 *mf* *mp*

54 **Оживленно**

mp

mf *cresc.*

55 **Умеренно**

mf *p*

cresc. *mf*

56 **Не торопясь**

56

mp *p*

57 **Певуче**

mf *cresc.*

58 Не скоро, четко

59 Выразительно

60 В темпе медленного вальса
Легко, грациозно

rit.

61 С движением, легко

Musical score for exercise 61, consisting of three systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system ends with a *rit.* (ritardando) marking. The third system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

62 Легко, грациозно

Musical score for exercise 62, consisting of three systems of piano and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a *tr* (trill) marking. The third system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

63 Певуче, выразительно

Musical score for exercise 63, consisting of one system of piano and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The first system begins with a *tr* (trill) marking.

63-64 *p* *tr*

64 В темпе марша

65-66 *p* *tr*

65 Сдержанно

69-70 *f* 5

71-72 5 5

66 Напевно, с движением *tr*

73-74 *tr* *p*

67

Стравинский. Lento

Барток. В народном стиле

68 Andante

Шостакович. Квартет № 3, ч. II

69 Moderato con moto

СПИСОК НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
И. С. БАХА И Д. ШОСТАКОВИЧА, РЕКОМЕНДУЕМЫХ ДЛЯ
ДВУХГОЛОСНЫХ ДИКТАНТОВ*

1. И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги
Двенадцать маленьких прелюдий или упражнений для начинающих — № 5, 11, 12
Шесть маленьких прелюдий для начинающих — № 2, 3, 5, 6
Двухголосная фугетта
Прелюдия с фугеттой (только фугетта)
2. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир (редакция Черни или Муджелини)
Том первый — фуги № 1, 2, 3, 7, 8, 12, 15, 18, 20, 22
Том второй — прелюдии № 2, 10, 24
Фуги № 1, 6, 7, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24
3. Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги»
Фуги — № 2, 3, 7, 8, 9, 10, 14, 17, 18, 21, 22, 23
Прелюдии — № 8, 17 (такты 40—59)

* Имеются в виду начальные построения указанных произведений.

Диктанты трехголосные

I. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ
ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ

1 Напевно

2 Напевно, с движением

3 Скоро, четко

4 Спокойно

5 С движением, но не торопясь

6 Напевно, с движением

7 Певуче

8 Певуче, но не затягивая

9 Напевно

10 Достаточно подвижно

Exercise 10, titled "Достаточно подвижно" (Quite mobile), is in 3/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with frequent triplet markings. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a final triplet figure.

11 Не горясь

Exercise 11, titled "Не горясь" (Without passion), is in 3/4 time and starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with some slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo).

12 Певуче, но не затягивая

Exercise 12, titled "Певуче, но не затягивая" (Melodious, but not dragging), is in 3/4 time and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand provides a simple accompaniment. The piece ends with a *dim.* (diminuendo) marking.

13 С движением

mp

14 Подвижно-сдержанно

mf

15 Напевно

mp

16 Умеренно

mp

mf *mp*

17 Широко, певуче

mf

dim.

p

18 Не затягивая

mp

19 С движением, но не торопясь

mp

mf

p

p

20 Не затягивая, выразительно

Exercise 20 is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a *tr* (trill) marking in the first measure of the treble staff. The second system continues the piece with various melodic and harmonic lines in both staves.

21 Напевно, светло

Exercise 21 is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a *tr* (trill) marking in the first measure of the treble staff. The second system continues the piece with various melodic and harmonic lines in both staves.

22 Умеренно

Exercise 22 is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a *p* (piano) marking in the first measure of the treble staff. The second system includes a *dim.* (diminuendo) marking in the fifth measure of the treble staff. The piece concludes with a final chord in the treble staff.

23 Напевно

23 Напевно

tr

cresc.

24 С движением, но не торопясь

24 С движением, но не торопясь

p

poco cresc.

25 Напевно, не спеша

25 Напевно, не спеша

tr

cresc.

Достаточно подвижно

p

27 Не торопись

p

28 Напевно, мягко

p *mp*

mp *p*

29 Певуче, выразительно

mp *legato* *poco cresc.*

30 Напевно, с движением

31 Достаточно подвижно

32 С движением, но не торопясь

tr

33 Сдержанно

p

cresc.

dim.

34 Достаточно подвижно, легко

p

35 С движением, свободно

7 *mf* *mp*

mp

36 Напевно, свободно

mp

p *p*

37 Подвижно, грациозно

mf

38 Не спеша

39 Не скоро, четко

40 Напевно, с движением

Musical score for exercise 40, featuring a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic marking.

41 Не скоро, четко

Musical score for exercise 41, first system, featuring a treble and bass staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Musical score for exercise 41, second system, featuring a treble and bass staff.

42 Напевно, с движением

Musical score for exercise 42, first system, featuring a treble and bass staff with mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*) dynamic markings.

Musical score for exercise 42, second system, featuring a treble and bass staff with a crescendo (*cresc.*) dynamic marking.

Musical score for exercise 42, third system, featuring a treble and bass staff with mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*) dynamic markings.

43 Напевно, с движением

Exercise 43 consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked *mp* and features a melodic line in the right hand with a wide interval and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The second system is marked *p* and continues the melodic and rhythmic development. The third system is marked *mf* and *mp*, showing further melodic and harmonic progression.

44 Достаточно подвижно, свободно

Exercise 44 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *mp legato* and features a melodic line in the right hand with a wide interval and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The second system continues the melodic and rhythmic development.

45 Широко, напевно

Exercise 45 consists of one system of piano accompaniment. The first part is marked *p* and features a melodic line in the right hand with a wide interval and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The second part is marked *mp* and continues the melodic and rhythmic development.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A dynamic marking *poco cresc.* is present in the middle of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking *p* in the bass line.

46 Не скоро, четко

Third system of musical notation, starting with measure 46. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). A dynamic marking *p* is shown in the bass line.

47 С движением, но не торопясь

Fourth system of musical notation, starting with measure 47. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). A dynamic marking *mp* is shown in the bass line.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking *p* is shown in the bass line.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking *cresc.* is shown in the bass line.

mp *dim.*

43 Не затягивая, свободно

mp

cresc. *accelerando*

poco rit. *a tempo* *p*

49

И. С. Бах. Две пьесы. Прелюдия

И. С. Бах. Английская сюита № 5, Passepied II

50

51 [Allegro]

Гайдн. Соната № 49, ч. I

Глинка. Фуга

52 Con moto (♩=84)

cantabile e legato assai

Барток. Книга с картинками для детей

53 Andante

p *p semplice*

poco rit.
dim.

a tempo
p *pp subito*

p *dim.* *pp calando*

54 *Tempo di Marcia*

Прокофьев. Детская музыка. Марш

p

mf *p*

55 *Allegretto*

Шостакович. 24 прелюдии для ф-п. Прелюдия № 14

f

II. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ
НЕДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

56 С движением

mf *p*

cresc.

57 Не спеша

p *mp*

p

mp

58 Напевно

mp

p

59 Напевно

mp

60 Не торопясь

61 С движением

62 Напевно, спокойно

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex melodic line in the treble clef with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

63 Четко

Second system of musical notation, starting with measure 63. The tempo/mood is marked "Четко" (clearly). The dynamic is marked *mp*. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The dynamic is marked *p*. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

64 Напевно, с движением

Fourth system of musical notation, starting with measure 64. The tempo/mood is marked "Напевно, с движением" (melodically, with movement). The dynamic is marked *mf*. The music continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fifth system of musical notation. The dynamic is marked *p*. The music continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Sixth system of musical notation. The dynamic is marked *mp* and *cresc.* (crescendo). The music continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

65 С движением, но не торопясь

66 С движением

67 Достаточно подвижно, выразительно

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

68 С движением

mf

p

Подвижно-сдержанно

mp

70 Напевно, свободно

mp

p *poco cresc.*

f *dim.* *p*

71 В темпе медленного вальса

mf

mp

72 Не затягивая, свободно

p legato *poco cresc.*

mf

p

73 Не скоро, четко

mp

74 Достаточно подвижно

p *p*

cresc. *p* *rit.*

75 Певуче, сдержанно

p legato *poco a poco cresc.*

76 В темпе медленного вальса

Следующие два диктанта являются примерами политонального трехголосия. В первом из них сосуществуют две тональности: фа-диез-минорная мелодия на фоне ля-минорного двухголосия нижнего пласта. Во втором присутствуют три разнотональные сферы. Услышать их помогает остиная фигура среднего пласта и контрастные тематические образования в крайних пластах.

77 **Напевно**

mf *mp* *p* *poco cresc.*

dim. *p*

78 **Легко, четко**

p *mf*

mf *p*

mf

p *dim.*

79

80 *Allegro non troppo* Прокофьев. Гавот, соч. 32

pp

mf *dim.*

81 *Andante tenero* ♩=52 Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». Мадригал

mp espress. *mf*

Musical score for the first system, consisting of two systems of grand staff notation. The first system has two staves with dynamics *p* and *mp*. The second system has two staves with dynamics *dim.*, *pp*, *p*, and *pp*.

Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Прелюдия XVII

82 [Allegretto]

Musical score for the second system, consisting of four systems of grand staff notation. The first system has two staves with dynamic *p*. The subsequent systems have two staves each.

Диктанты четырехголосные

В настоящем разделе представлены четырехголосные диктанты — диатонические, с отклонениями в тональности диатонического родства, с хроматикой и альтерацией, с отклонениями и модуляциями в тональности недиатонического родства, хроматически усложненные диктанты. Трудность возрастает последовательно, но достаточно интенсивно.

Особенностью предлагаемого в учебнике четырехголосия является определенная фактурная свобода, проявляющая себя с первых же диктантов, в которых отдельные голоса или фактурные пласты приобретают большую самостоятельность сравнительно с четырехголосием, привычным в курсе гармонии. Это обстоятельство обязывает учащегося внимательнее, тоньше вслушиваться и в гармоническую вертикаль, и в горизонтальные линии.

В конце раздела имеются диктанты с непостоянным количеством голосов, что особенно сложно при достаточно свободном использовании регистров.

1 Широко, напевно

2 Медленно

3 Напевно, мягко

4 Напевно

5 Не торопись

legato

mp

mf

6 Широко, свободно

mf

f

p

mf

p

7 Умеренно

p

p

p

8 Умеренно

mp

9 Спокойно, напевно

p

10 С движением

11 Напевно

Напевно, не спеша

Сдержанно, выразительно

13

p

Напевно, с движением

14

mp

Напевно, не торопясь

15

mp

p

В темпе марша

16

p

cresc.

17 Напевно

Musical score for exercise 17, 'Напевно' (Melodically). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The second system has a treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#).

18 В темпе марша

Musical score for exercise 18, 'В темпе марша' (March tempo). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The second system has a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb).

Капризно-свободно, не затягивая

Musical score for exercise 19, 'Капризно-свободно, не затягивая' (Capriciously and freely, without dragging). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The second system has a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The score includes a *p* dynamic marking, a *rit.* marking, and a fermata over the final chord. There are also some handwritten annotations: '2a.' under the first measure of the bass line, an asterisk under the second measure, and '8--' under the final measure.

20 Медленно

Musical score for exercise 20, 'Медленно' (Ad libitum). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The second system has a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The score includes a *mp* dynamic marking.

Не торопясь

21

mp p

Не спеша

22

mp

В темпе медленного вальса, капризно

23

p 3 rit. a tempo

mf p 8

В темпе вальса

24

p mp

p cresc.

25 Moderato

Моцарт. Ave verum

26 Спокойно

Бетховен. Гимн ночи

27

И. С. Бах. Кантата № 180. Хорал

28 Lento rubato $\text{♩} = 80$

Барток. Вечер у секейев

rit.

29 Moderato con moto

Вик. Калинин. «Нам звезды краткие сияли»

росо meno

rit.

First system of musical notation, piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes dynamic markings like *p* and *rit.*

Вагнер. Опера «Тристан и Изольда». Вступление

30 Медленно и томно

Second system of musical notation, piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes dynamic markings like *p* and *dim.*

Third system of musical notation, piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes dynamic markings like *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*.

Fourth system of musical notation, piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes dynamic markings like *pp*, *sf*, *più f*, *ff*, and *p*.

Раздел третий

СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ

Методические указания

В первой части учебника представлены одноголосные и двухголосные примеры для сольфеджирования и пения с текстом и сопровождением. Полный материал дополнен списками произведений из художественной музыкальной литературы, а именно примерами для одноголосного и двухголосного пения с текстом и сопровождением, а также примерами для трех- и четырехголосного сольфеджирования.

Предлагается при этом широкое привлечение другой музыкально-художественной литературы и материала других учебников и учебных пособий.

В настоящем разделе предлагаются различные формы работы по сольфеджированию (пение по нотам, с текстом, с текстом и сопровождением), которые в домашних условиях могут проводиться студентом самостоятельно.

При сольфеджировании примеров необходимо добиваться следующего:

1. Чистого, уверенного воспроизведения интонационного строя мелодии; при этом важно помнить о законах хорового интонирования ступеней лада*.

2. Четкого исполнения ритмического рисунка мелодии. Каждую длительность звука выдерживать до конца и сохранять ровный темп.

3. Правильной, осмысленной фразировки, с непременным выполнением динамических и агогических (темповых) указаний.

4. Своевременного дыхания в соответствии с фразировкой и вокально-выразительного исполнения мелодии. Если диапазон голоса не позволяет петь отдельные части мелодий в той tessiture, которая задумана автором, рекомендуется менять регистр, по возможности сохраняя мелодический рисунок.

5. Возможно более верного воспроизведения характера музыки, точно следуя авторским указаниям.

6. Ясной передачи дирижерской схемы. Следует помнить о важном дисциплинирующем значении дирижирования для достижения метроритмической точности.

При работе над одноголосием нужно пользоваться камертоном**. Навык работы с камертоном, приобретенный в училище и на практической работе, должен постоянно совершенствоваться. Пользоваться инструментом при сольфеджировании рекомендуется в основном для того, чтобы проверить точность интонации возможной гармонизацией мелодии.

Работа по сольфеджированию должна проводиться в двух направлениях: с одной стороны, примеры пропеваются с листа; с другой сто-

* См.: Чесноков П. Хор и управление им. М., 1952, часть I, глава IV.

** О методах работы с камертоном см.: Антошина М. Интонационная настройка по камертону в классах сольфеджио. М., 1962; Егоров А. Теория и практика работы с хором. Л. — М., 1951, с. 167—182.

роны, подвергаются основательному разучиванию с преодолением всех трудностей до их свободного воспроизведения. Отдельные примеры следует выучивать наизусть (по указанию преподавателя), а также транспонировать в различные тональности непосредственно с листа или по памяти. Полезно также пропевать примеры либо целиком «про себя», либо чередуя мысленное пение с пением вслух, например два такта — вслух, два такта — «про себя». Этот методический прием поможет воспитанию внутреннего слуха.

Сольфеджируемые примеры рекомендуется анализировать. Анализ может быть либо предварительным (с помощью внутреннего слуха), либо сопутствующим исполнению. В первую очередь необходимо определить ладотональное развитие мелодии и выявить интонационные или метроритмические трудности. В соответствии с характером трудностей должен быть найден и путь их преодоления. Так, например, скачки на неустойчивые звуки, в том числе и недиафонические, осознаются через их возможное разрешение (об этом подробнее смотри методические указания к одноголосным диктантам), ритмически трудные места предварительно сольфизмируются (сольмизация — ритмическое чтение нот с дирижированием, но без пения) и т. д.

При самостоятельной работе над двухголосием, в домашних условиях рекомендуются следующие формы работы*:

1) петь один из голосов, играя другой на инструменте, при этом дирижируя (верхний голос петь, нижний — играть левой рукой, дирижируя правой, и наоборот);

2) петь один из голосов вслух, слушая другой «про себя», в любой момент переключаться на другой голос.

Работая над двухголосием с текстом и сопровождением, следует петь одну из вокальных партий, играя при этом:

1) аккомпанемент;

2) аккомпанемент с включением (по возможности) другой партии;

3) другую партию, сопровождение в этом случае исключается (последний прием рекомендуется в качестве дополнительного).

Необходимо особое внимание уделить развитию ансамблевого чувства (в условиях домашней работы — при пении с сопровождением инструмента, в классе — при пении с партнером).

В результате проработки каждой темы учащийся должен уметь:

1. Выразительно исполнить одноголосный, двухголосный, трехголосный или четырехголосный пример из художественной музыкальной литературы в ансамбле с партнерами или с инструментом, соответствующий по трудности материалу учебника (одноголосие и двухголосие, также и с текстом).

2. Петь с аккомпанементом средней сложности романс, песню или один из голосов дуэта.

3. Транспонировать одноголосный или двухголосный сравнительно нетрудный отрывок в любую тональность.

* Данные методические советы следует отнести также к трех- и четырехголосию (дирижирование при этом исключается).

Одноголосие

I. ДИАТОНИКА

Три вида мажора и три вида минора

В примерах настоящей темы диатоника представлена тремя видами мажора и минора: натуральным, гармоническим и мелодическим. В некоторых мелодиях диатоника ограничена лишь одним видом лада, в других — дана в их различных сочетаниях.

Перед исполнением примера рекомендуется просмотреть его с тем, чтобы определить ладовые особенности, после чего пропеть звукоряд данного лада и характерные ступени с их разрешением.

Свиридов. «Свежий день»

1 С движением

f
meno f
f

Прокофьев. Опера «Война и мир». Картина 13 (отрывок)

2 Andante

mf

Рахманинов. Серенада

3 Tempo di Valse

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



4 Marciale con fierezza

Думитреску. Сольфеджио

Думитреску. Сольфеджио

5 Andante semplice

Думитреску. Сольфеджио

6 Allegro scherzando

f *decresc.* *f* *mf* *a tempo*
p *P perdendosi* *pp* *ppp*

Думитреску. Сольфеджио

7 *Tempo giusto, ben misurato*

mf leggero *p* *mf* *p* *p cresc.*
f generoso *mf* *p* *pp* *p con preci*
sione *f* *p* *f* *ff* *f* *mf staccato* *rit.*
a tempo
p *mf* *mf* *p dolce cresc.*
f *decresc.* *f* *mf*

Думитреску. Сольфеджио

8 *Andante mesto*

P cantabile espressivo *cresc. poco* *a* *poco* *mf*
f *decresc.* *p*
incalzando *rit.* *a tempo* *P cresc. poco*
a *poco* *f sonoro*
rall. *Maestoso* *rit.*
ben marcato *sempre marcato*

Andante con tenerezza

9

mf espressivo con dolcezza *rit.* *a tempo* *mf*

f *f con eleganza*

f decresc.

mf con soavità *mf espressivo* *p*

mf decresc. *p* *p* *mf staccato*

p cresc. molto *f*

p *rit.*

mf cresc. *sempre cresc.*

II. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ

А. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА. ЭЛЛИПСИС

В теме «Отклонения и модуляции» представлены музыкальные примеры, в которых особое значение приобретает определение ладотонального развития. Так как изложение музыкального материала внутри каждой новой тональности в этих примерах диатонично, то случайные знаки, как правило, являются показателями изменения тональности. (В примерах встречаются три вида мажорного и минорного лада.)

В первом разделе темы круг тональностей, в которые происходят отклонения и модуляции, ограничен тональностями диатонического родства, во втором — даны модуляции в тональности недиатонического родства.

Рахманинов. «Смеркалось»

10 [Moderato]

Four staves of musical notation in G major. The first staff contains a melodic line with triplets. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The fourth staff features a bass line with sustained notes and some triplet figures.

И. С. Бах. «Страсти по Матфею». Ария альты

11

Three staves of musical notation in D major. The first staff has a tempo marking of 8. The music consists of a melodic line and accompaniment.

Шапорин. «Заклинание»

12 [Agitato]

Three staves of musical notation in D major. The first staff is marked [Agitato] and p. The second staff has p sub. and cresc. markings. The third staff has ff and triplet markings.

И. С. Бах. «Магнификат». Ария тенора

13 Appassionato, ma non troppo allegro

Four staves of musical notation in D major. The first staff is marked f. The second and third staves have f and cresc. markings. The fourth staff has ff and a tempo marking of 5.



un poco pochettino più tranquillo



14

И. С. Бах. Месса h-moll. Ария альты



Шапорин. «Приближается звук»

15 Con moto e passione



Musical score for Wagner's opera *Die Meistersinger von Nürnberg*. The score consists of four staves. The first staff is the vocal line, and the second and third are piano accompaniment. The fourth staff is a lower piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo markings are *poco rit.*, *a tempo*, and *poco rit.*. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *mp*. There are also some numerical markings like '3' and '7' above notes.

Б. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ
НЕДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА. ЭЛЛИПСИС

[Molto moderato]

Вагнер. Опера «Мейстерзингеры». Песня Вальтера

Musical score for Wagner's opera *Die Meistersinger von Nürnberg*, starting at measure 16. The score consists of four staves. The first staff is the vocal line, and the second and third are piano accompaniment. The fourth staff is a lower piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is *Molto moderato*. Dynamic markings include *p*, *ritard.*, and *dim.*. There are also numerical markings like '3' above notes.

17 Moderato con gioia

Гершвин. Опера «Порги и Бесс». Песня Порги

Musical score for Gershwin's opera *Porgy and Bess*, starting at measure 17. The score consists of seven staves. The first staff is the vocal line, and the second through seventh are piano accompaniment. The key signature is two sharps (F#, C#). The tempo is *Moderato con gioia*. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*. There is a numerical marking '3' at the bottom of the final staff.

Римский-Корсаков. «Медлительно влекутся дни мои»

18 Andante

poco cresc. *espress.* *più piano*

Poco animato
cresc. poco a poco
p

Ritard. al tempo I *più piano*

dolce *cresc.* *f* *p*

sempre piano *poco rit.*

Мусоргский. «Колыбельная Еремушки»

19 Довольно медленно

p *pp* *p* *pp* *mf* *p* *pp*

pp ppp

20 Медленно

Мясковский. «Разговор»

Более энергично

p

3

3

замедляя

f

III. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ

А. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ В ПРЕДЕЛАХ ОДНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ

В первом разделе темы все мелодии однотональны. Случайные знаки могут указывать или на альтерацию неустойчивой ступени лада, или на явление мелодического хроматизма. Отсюда следует, что все недиадонические звуки надо воспринимать в пределах одной тональности в связи с диатоническими ступенями, в которые они тяготеют. Этот момент особенно важен при скачках на недиадонические звуки.

Во втором и третьем разделах темы представлены примеры, случайные знаки в которых имеют не только альтерационное или хроматическое происхождение, но также могут являться признаком смены тональности. В связи с этим становится особенно важным определение тонального развития мелодии.

Во втором разделе темы круг тональностей, в которые происходят модуляции и отклонения, ограничен диатоническим родством, в третьем — этот круг расширен за счет введения далеких тональностей.

21 [Allegretto moderato e pesante]

Мусоргский. «Трепак»

f

Poco meno mosso

mf

p

f *f*

Meno allargando, mosso

mf

Бетховен. Концерт № 5, финал

22 • Allegro

f *sf* (*p*) *tr*

ff *sf* (*p*) *tr*

espress. (*f*) (*p*)

cresc. (*p*) (*pp*)

23 Allegretto

Шопен. Мазурка оп. 67, № 3

p *rubato* *tr*

f *tr*

cresc. *sf* *ff* *poco rit.*

24 Lento

Равель. «Николетта»

mf

Vivo *f* *Lento* *p*

25

Народный американский блюз «Бодди Болден»

3

Для повторения | Для окончания

Б. ХРОМАТИЗМ И АЛТЕРАЦИЯ В ПРЕДЕЛАХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ
 ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Моцарт. Концерт № 2 для скрипки с оркестром, ч. II

26 Andante

dolce
p
dolce
p
dolce
p
dolce
p
tr
tr
dolce
cresc.
tr
f

27

И. С. Бах. «Страсти по Матфею». Ария альты

Дворжак. Опера «Черт и Кача». Ария Марбуэля.

28 Adagio

p *f* 5

29 Весело

Малер. «Чтобы упрямые дети стали послушными»

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

30 [Molto moderato]

Вагнер. Опера «Мейстерзингеры». Песня Вальтера

mf *poco rit.*

31 Умеренно медленно

(славно)

p *f* *p*

(мягче) (протяжная)

f *p*

f (пылко)

Бриттен. «В сонных озерах»

32 Allegretto poco mosso

pp *pp*

ten.

f più

ten.

p

Свиридов. «Как яблочко румян»

33 Poco allegretto rit. a tempo

f

ten. a tempo

p *f*

poco tenuto rit. a tempo

Andante espressivo

Рахманинов. Ноктюрн ор. 10, № 1

34 *mf* *p* *cresc.*

35 *p* *cresc.* *f*

Григ. Сюита «Пер Гюнт». Танец Анитры

35 *tr* *tr* *tr* *cresc.*

36 *dim.* *pp* *f*

Шопен. Мазурка ор. 63, № 2

36 *Lento*

Мясковский. «Ужасен холод вечеров»

37 *Larghetto* (Медленно, тяжело)

38 *mf* *rit.*

В. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ В ПРЕДЕЛАХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ
НЕДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Шуберт. Сонатина для скрипки № 1

38 Allegro molto

38 Allegro molto

p

p

cresc.

ff

ff

p

p

This musical score consists of eight staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro molto'. The first staff starts with a dynamic marking of *p*. The second staff also has a *p* marking. The third staff has a *cresc.* marking. The fourth staff has a *ff* marking. The fifth staff has a *ff* marking. The sixth staff has a *p* marking. The seventh staff has a *p* marking. The eighth staff has a *p* marking.

39 Allegretto

Бизе. «Хвастун»

39 Allegretto

p

rallent.

a tempo

This musical score consists of four staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff starts with a dynamic marking of *p*. The second staff has a *rallent.* marking. The third staff has an *a tempo* marking. The fourth staff has an *a tempo* marking.

40 Lentamente. Molto cantabile

Рахманинов. Вокализ

40 Lentamente. Molto cantabile

p

(ad. lib.)

tr

Poco più

mf

This musical score consists of two staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Lentamente. Molto cantabile'. The first staff starts with a dynamic marking of *p*. The second staff has a *(ad. lib.)* marking. The second staff also has a *tr* marking. The second staff has a *Poco più* marking. The second staff has a *mf* marking.

animato *f*

mf *p* *f* *mf*

p *ritenuto*

41 Moderato *p* Балакирев. «Из-под таинственной, холодной полумаски»

poco rit.

poco agitato
pp parlando

a tempo

Tempo I *p*

poco rit.

42 Moderato *p* Свиридов. «Ворон к ворону летит»

f rit. a tempo rit.

a tempo *cresc.* pesante *f*

a tempo *p* *cresc.* *cresc.*

cresc. *ff ten.*

43 Sehr zart und anmutig [Очень нежно и изящно]

Вольф. «Весна»

p

pp rit. *a tempo p*

44 Не очень скоро

Мусоргский. «Стрекоутунья-белобока»

p *staccato*

p *mf*

mf *p* Скоро *p*

mf *f* *p*

sf *mf* *sf* *p* *mf*

mf *f*

45 Не скоро, спокойно

Мясковский. «Приметы»

p

Дебюсси. «Лунный свет»

46 [Andantino]

rit. *p*

rit. a tempo morendo et très retenu

Прокофьев. Опера «Дуэнья». Картина 3 (отрывок)

47 Andantino

Прокофьев. Опера «Война и мир». Картина 6 (отрывок)

48 Andante

mf *p* rit.

IV. ЛАДЫ

Особые диатонические лады.

Различные виды мажорного и минорного лада в сочетании с отклонениями и модуляциями

В данной теме представлены примеры в различных ладах: дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском, а также дважды гармоническом — мажорном и минорном. Здесь же дано несколько примеров довольно высокой трудности на разновидностях мажорного и минорного ладов в сочетании с отклонениями и модуляциями. Особо акцентирован мелодический мажор как лад, редко встречающийся и потому менее привычный для восприятия.

49 *Larghetto*

50 *Lento ma non troppo* [Довольно медленно]

Мяковский. «Казачья колыбельная песня»

Юшчану. Сольфеджио

51 *Allegretto*

52 [Tempo di bolero moderato assai]

Равель. Болеро

53 *Allegretto*

Глиэр. «Восточная песнь»

Andante moderato

Бизе. Опера «Кармен». Вступление

Рахманинов. «Она, как полдень, хороша»

56 Non allegro *p comodo* *mf* *p*

57 Andante ma non troppo Дебюсси. «Чудесный вечер»

p *pp*

poco rit. a tempo p

animato poco a poco e cresc. f dim.

dim. molto p Plus lent p pp

58 Andante con licenza Мясковский. «Нет, не тебя так пылко я люблю»

f *mf*

p

pochissimo più mosso

V. НЕКОТОРЫЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ

В данной теме представлены примеры с переменным размером, несимметричными (сложными смешанными) размерами, с различными видами ритмического деления.

Если ранее в отдельных мелодиях метрическая переменность встречалась как явление эпизодическое, то в ряде примеров настоящей темы переменность метра является основной трудностью, требующей специальной проработки, тем более что размер в этих образцах в основном неправильно-переменный (то есть не имеющий закономерности в чередовании тактов с различным количеством метрических долей). Необходимо заметить, что в предлагаемых мелодиях при смене размера всегда сохраняется одинаковая длительность равнозначных метрических единиц (например, в размерах $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{2}$). Только при условии постоянного ощущения этой общей ритмической единицы возможно точное переключение с одного размера на другой. Четкость и ясность дирижерской схемы приобретают при этом самое существенное значение.

Несимметричные размеры при достаточно быстром темпе исполнения вызывают дополнительную трудность в дирижировании. В предлагаемых примерах эти размеры дирижируются по двух-, трех- и четырехдольной схемам с различной комбинацией простых тактов на каждый взмах руки. Для верного определения схемы следует обратить внимание на указание состава сложного такта перед номером (в квадратных скобках). Необходимо подчеркнуть, что ощущение основной метрической доли при исполнении примеров в несимметричных размерах особенно важно.

Серьезной проработки потребуют мелодии с особыми видами ритмического деления. Прежде чем сольфеджировать эти номера, возможно воспользоваться методом сольмизации. При этом наиболее сложные образцы рекомендуется сольмизировать сначала в медленном, затем более быстром темпе.

Мусоргский. «Калистрат»

59 Скоро, спокойно

Не очень скоро, спокойно

Мусоргский. «Пирушка»

60

Довольно скоро [d. d.]

Мусоргский. «Светик Савишна»

61

Rondoletto

62 Allegretto villereccio [♩.]

Думитреску. Сольфеджио

f frescamente, giocoso *p* *f*

p *sf* *pp* cresc. poco a poco

mf cresc. poco a poco *f* *sf* *pp* cresc.

poco cresc. *mf* cresc. *poco a poco*

f *sf* *ff* ben marcato *psimile marc.* *sf*

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

f *sf* *rall.*

Scherzando [♩.]

Каломирис. Вокализ-этиюд

p

pp subito

rit. morendo

Allegro non troppo [♩.]

Шапорин. «Зачем крутится ветер в овраге»

64

f

ff

Poco meno mosso [♩.]

rit.

p

cresc.

ff

Tempo I

acceler.

65 Adagio

Вила-Лобос. Бразильская бахiana № 5

mf

dim.

allarg.

3

a tempo

f

allarg.

66 Grandioso

Юшчану. Сольфеджио

67 Andante espressivo

Юшчану. Сольфеджио

68 Moderato

Бородин. Опера «Князь Игорь». Плач Ярославны

VI. СОВМЕЩЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ТРУДНОСТЕЙ

В этой теме представлены примеры весьма высокой сложности. Достаточно свободное исполнение этих мелодий будет наглядным подтверждением хорошего усвоения предыдущего материала.

69

И. С. Бах. «Страсти по Матфею». Ария альты

70

И. С. Бах. Месса h-moll. Ария альты

71

И. С. Бах. «Страсти по Матфею». Ария сопрано

72 Quasi allegretto

Шапорин. «Не улетай, не улетай»

73 Moderato

Свиридов. «Страдания любви»

p
cresc.
f
dim.
p

74

Хиндемит. Марш

75 Сумрачно и сдержанно

Свиридов. «Силуэт»

pp
pp
mp
mp
molto espress.
p
con passione
mf
pp
ppp

76 Andante espressivo

Прокофьев. Опера «Дуэнья». Картина 2 (отрывок)

77 [Allegretto]

Прокофьев. Опера «Война и мир». Картина 4 (отрывок)

marcato



78 [Moderato con moto]

Шостакович. Квартет № 2, ч. IV



79 Doppio movimento [Allegretto]

Бриттен. «Колыбельная Сефестии»



VII. НАРОДНОЕ ОДНОГОЛОСИЕ С ТЕКСТОМ

В настоящей теме представлены песни народов нашей страны и стран мира. Своеобразие интонационного строя народных песен, а также исполнение их с текстом могут вызвать определенные трудности. Преодоление этих трудностей будет способствовать воспитанию важнейшего навыка для дирижера-хоровика — умения читать с листа мелодии с текстом.

Предварительно сольфеджировать примеры не рекомендуется. Литературный текст можно прочитать заранее. Особое значение при пении с текстом приобретает вопрос своевременного дыхания, а также интонационно ясного пропевания нескольких звуков на один слог.

30 Умеренно Русская народная песня «Ах, уж вы горы, вы горы»

Ах, уж вы го - ры, вы да го - ры, го - ры Во - ро -
 го - ры под - мос - го - ры под - мос -
 го - ры не спо - ро ди - ли, не спо - ро ди -

- бье ... Во - ро - бьев - ски - е го - ры, Во - ро - бьев - ски -
 - ко ... под - мос - ков - ски - е го - ры, под - мос - ков - ски -
 - ро ... не спо - ро ди - ли, не спо - ро ди -

- е, Во - ро - бьев - ски - е го - ры,
 - е, да - ни - че - го - же - вы го - ры,
 - ли, вы то не тра - вонь - ки.

81

Медленно

Русская народная песня «Ты зоря ли моя, зоря»

Ты ах зо - ря не да - ла ты - нам, зо - ря, зо - ря,
зо - рюш - ка ве - чер - ня - я, ра - но спо - ту -
зо - рюш - ка ве - чер - ня - я, из по - ля уб -
- ха - ла, ах ра - но спо - ту - ха - ла све - че - ра,
- рать - ся, из по - ля уб - ра - ти - ся до - мой.

82

Adagio

Украинская народная песня «Ой, полети, возуленько»

Ой, по - ле - ти, зо - зу - лень - ко, на зо - рі ра - нень - ко,
та й на мо - їй ро - ди - нонь - ці за - куй жа - ліб - нень - ко! //ліб - нень - ко!

83

Не спеша

Белорусская народная песня «Закатилось ясное солнце»

За - ка - ці - лась ясна сон - ца ды за цём - ну - ю га - ру пак - ра -
пи - ла сы - ру - зем - лю у - вя - чэр - ню - ю ра - су.

84

Весело, легко

Латышская народная песня «Прославление сиротки»

1. Не хо - жу я той до - рож - кой, не хо - жу я то до - рож - кой,
2. Что бы с ним не пов - стре - чать - ся, что бы с ним не пов - стре - чать - ся,
где бо - яр - ский сын гу - ля - ет, где бо - яр - ский сын гу - ля - ет, не хо - жу.
про - би - ра - юсь я бо - ло - том, про - би - ра - юсь я бо - ло - том, ка - мы - шом.

85

Sostenuto

Венгерская народная песня «Мне б ходить за плугом»

Мне б хо - дить за плу - гом по по - лю вес - но - ю,
мне бы класть на зорь - ке тра - вуш - ку ко - со - ю, да по - пал,

più sostenuto

как пти_ца, в се_ти го_ре_мы_ка: на ко_не гар_цу_ю

Tempo I

pp

не с кну_том, а спи_кой. Горь_ко мне, тяж_ко мне,

пар_ню мо_ло_до_му. И лю_бовь, и сча_стье я ос_та_вил

до_ма. Там та_ит_скры_ва_ет ма_туш_ка тре_во_гу

più sostenuto *dim.* *p* *rall.*

Там в сле_зах под_ру_га смот_рит на до_ро_гу.

VIII. ОДНОГОЛОСИЕ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ

Предлагаемые романсы и песни следует рассматривать как своего рода контрольную проверку опыта, накопленного учащимися в процессе работы над одноголосием с текстом и сопровождением.

В конце темы прилагается список романсов и песен разных авторов, из которого учащийся может отобрать для систематической работы те произведения, которые отвечают его уровню подготовленности. Можно воспользоваться и другой литературой примерно той же трудности. Отбирая материал, следует стремиться к возможному стилистическому разнообразию примеров.

Каждый романс или песню, над которыми учащийся работает, необходимо не только прочесть с листа, но и в достаточной степени выучить, чтобы исполнение произведения удовлетворяло художественным требованиям. При этом учить отдельно аккомпанемент и мелодию не рекомендуется (литературный текст можно просмотреть заранее). Сначала лучше отобрать несложные романсы с простой фактурой сопровождения, чтение которых по силам учащемуся, и постепенно переходить к произведениям более высокой сложности.

ОНИ ЛЮБИЛИ ДРУГ ДРУГА

Слова М. Лермонтова

Н. Мясковский

Stentato (Несколько тяжело) *p*

О_ни лю_би_ли друг дру_га так

p

дол - го и неж - но, с тос -

pp *p*

- кой глу - бо - кой и стра - стью бе - зум - но мя - теж - ной!

Но как вра - ги из - бе - га - ли при -

pp *f* 3

- зна - нья и встре - чи, и бы - ли пу - сты и

p *pp*

хлад - ны их крат - ки - е ре - чи.

p О - ни рас - ста - ва - лись в без - молв - ном и

гор - дом стра - дань - е. и

ми - лый об - раз во сне лишь по - ро - ю ви - да - ли.

f

И смерть при - шла: на - сту - пи - ло за гро - бом сви -

p

- да - нье ... Но в ми - ре но - вом друг дру - га о -

p *pp*

rallent. *slentando*

- ни не у - зна - ли.

dim. *pp*

КАТЕРИНА

Прокофьев. Русские народные песни.

Moderato scherzando *p*

1. Я си - де - ла до су - ме - рек, по - ка - за - лы - ся
2. От - да - ва - ли мо - ло - ду - да на чу - жу - ю ды

день ма - ле - нек, по - ра до ды - во - ра. Эх, по - ра до дво - ра, эх,
сто - ро - ну. Да не за ра - вы - нюш - ку, эх, не за рав - нуш - ку. Эх,

по - ра до дво - ра, эх! Не по - ра ли - ды да ды - во - ра -
не за рав - нюш - ку. Эх! Ты са - ди - ся да, Ка - тя, сна - ми, -

це - ло - ва - ти - мо - лод - ца? Не по - ра ли - ды да ды - во - ра -
да по - е - дем - мы гу - лять. Ты са - ди - ся да, Ка - тя, сна - ми, -

це - ло - ва - ти - мо - лод - ца? Не за - будь ме - ня - ды да, Ка - те - ри - нуш -
да по - е - дем - мы гу - лять. Ма - лы - ша ис - кать - ды да, ма - лы - ша ис -

- ка, эх! Я ды тог-да те-бя за-бу-ду, ды ког-да в дев-ках
- кать, эх! Ты не плачь, ты не плачь, Ка-тю-ша, ты не плачь ми-ла-

жить не-бу-ду. Ка-те-ри-нуш-ка, эй, Ка-те-ри-нуш-ка!
я под-руж-ка. Ка-те-ри-нуш-ка, эй, Ка-те-ри-нуш-ка!

Ты не плачь, Ка-тю-ша, ты не плачь, Ка-тю-ша, Ка-тю-ша,

Ка - тю - ша!

СОНЕТ XXX

Слова Микеланджело
Русский текст Александровой

Б. Бриттен

Andante tranquillo (♩. = 42—44)

pp
Ви - жу я свет лишь ва - ши - ми гла - за - ми,

pp sempre sost.

pp

pp
без ва - ших глаз гла - за мо - и не - зря - чи.

pp

poco cresc.
Вы мне о - по - рав как - дой, а как - дой не - у -

poco cresc.

pp sub

да - че, бе - ды но - шу я ва - ши - ми пле - ча - ми.

p *mf*

Ва - шим вдох - но - ве - ни - ем ох - ва - чен, пти - цей бла -

pp *p*

- жен - ству - ю над об - ла - ка - ми. Гля - ди - те гнев - но,

cresc. *p*

в - - - - - дро - жу пе - ред ва - ми, бла - гос - клон - ны,

f *p*

за_хлест_нут вол_ной го_ря_чей.
f
sempre f
f dim.
 Ва_ши же_ла_нья всех мо_их ос_но_ва.
ppp
ppp
 Лег_кий ваш вздох мо_е рожд_ает сло_во. *cresc.* Мой
ppp
cresc.
 стих воз_ник в ва_шем серд_це без_дон_ном. *mf* Как лу_на, у_
 - гас_ша_я пла_не_та, *cresc.* не из_лу_ча_ю сам дав_
espress.
espress. *poco f*

но я све-та, лу-чась лишь ва-шим све-том от-ра-жен-ным,
 ма-дон-на

СПИСОК
 РЕКОМЕНДУЕМОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
 ДЛЯ ПЕНИЯ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ

1. А. Алябьев. Романсы
2. А. Гурилев. Романсы
3. А. Варламов. Романсы
4. М. Глинка. Романсы и песни
5. М. Балакирев. Романсы: «Обойми, поцелуй», «Баркарола», «Взошел на небо месяц ясный», «Слышу ли голос твой», «Запевка». Сборники русских народных песен
6. Н. Римский-Корсаков. Романсы: «Колыбельная песня», «Что в имени тебе моем?», «Когда гляжу тебе в глаза», «Запад гаснет в дали бледно-розовой», «На нивы желтые нисходит тишина», «Я пришел к тебе с приветом», «Октава», «Певец» 100 русских народных песен
7. М. Мусоргский. Романсы: «Отверженная», «Из слез моих выросло много», «Забывтый»
8. А. Бородин. Романсы и песни: «Спящая княжна», «Морская царевна», «Песня темного леса», «Фальшивая нота», «Из слез моих», «Для берегов отчизны дальней»
9. П. Чайковский. Детские песни: «Бабушка и внучек», «Весна», «Легенда», «На берегу», «Зимний вечер», «Колыбельная песня в бурю», «Весенняя песня», «Осень»
 Романсы: «Ни слова, о друг мой», «Нет, только тот, кто знал», «Зачем?», «Он так меня любил», «Страшная минута», «Средь шумного бала», «Флорентинская песня», «Слезы», «Снова, как прежде»
10. С. Тапсев. Романсы: «Блаженных снов ушла звезда», «Когда, кружась, осенние листья», «В дымке-невидимке»
11. С. Рахманинов. Романсы: «Опять вострепнулось ты, сердце», «Увял цветок», «Островок», «Вчера мы встретились», «Проходит все», «Сирень»
12. Н. Мясковский. Романсы: «Муза», «Цветок», «Ужасен холод вечеров», «Солнце», «Она поет», «Приметы», «Колхозная осень», «Размышления», «Колыбельная песня»
13. Д. Шостакович. Пять романсов на слова Е. Долматовского
 Испанские песни
14. Г. Свиридов. Романсы и песни: «Предчувствие», «Горные вершины», «Протяжная песня», «Любовь»
15. Ф. Шуберт. Цикл песен «Зимний путь»: «Застывшие слезы», «Отдых»
 Цикл песен «Прекрасная мельничиха»: «Утренний привет», «Пауза»
 Цикл песен «Лебединая песнь»: «Серенада», «Рыбачка»
 Песни: «К луне», «Король в Фуле», «Покинутая»

16. Р. Шуман. Цикл «Любовь поэта»: «Цветов венки душистый», «И розы, и лилии», «Встречаю взор очей твоих», «Я не сержусь», «Слышу ли песни звуки», «Во сне я горько плакал»
Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Он прекрасней всех на свете», «Не знаю, верить ли счастью», «Ты в первый раз наносишь мне удар»
17. Ж. Бизе. Романсы: «Покинутая», «Сказка», «Утренняя серенада»
18. Э. Григ. Романсы и песни: «Старая песня», «Колыбельная», «Лесная песнь», «С добрым утром», «Летний вечер», «Виденье», «К Норвегии», «Детская песенка», «Принцесса», «Моя цель»
19. Ф. Лист. Романсы и песни: «Безмолвен будь», «В любви все чудных чар полно», «Когда я сплю», «Как утро ты прекрасна», «Всюду тишина и покой», «Приди, о, приди ко мне», «Покинута»
20. Х. Синдинг. Романсы: «Стужа», «Страстное желание», «Волна кудрей», «Как тянется день уныло», «Огня зажигать мне не надо»
21. И. Брамс. Романсы и песни: «Серенада», «На улице», «Напрасная серенада», «Колыбельная»
22. М. Равель. Романсы и песни: «Ронсар — своей душе», «Французская песня»
23. Д. Гершвин. Песни: «Любовь вошла», «Любимый мой», «О, будьте добры», «Лиза»
24. Б. Бриттен. Песни: «Когда я был мальчонкой», «Пряха», «Король со свитой скачет», «У старика пропала дочь», «Салли Гарденс»
25. С. Барбер. Песни: «В ясную ночь», «Маргаритки», «Печаль мне сердце гложет»

Двухголосие *

I. ДВУХГОЛОСИЕ ГОМОФОННО-ГАРМОНИЧЕСКОЕ (С ЭЛЕМЕНТАМИ ПОЛИФОНИИ) И ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ

1 Неторопливо

Шишков. «У колыбели»

The musical score is written for two staves: C (Cello) and M.C. (Mandolin/Contra). It is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score is divided into four systems, each with two staves. Dynamics include *mp*, *mf*, *p*, and *mf cresc.*. Tempo markings include "в темпе" and "замедляя".

System 1: *mp* (Cello), *mp* (Mandolin/Contra).
System 2: *mf* (Cello), *mf* (Mandolin/Contra). Marking: "замедляя".
System 3: *p* (Cello), *p* (Mandolin/Contra). Marking: "замедляя".
System 4: *mf cresc.* (Cello), *mf cresc.* (Mandolin/Contra). Marking: "в темпе".

* См. методические указания на с. 00.

замедляя

И. С. Бах. Месса h-moll. Дуэт сопрано и альты

2

Барток. «Не оставляй меня здесь»

3 *Con duolo*

C.

A.

p

И. С. Бах. Месса h-moll. Дуэт сопрано I и II

4

3

3

The first system consists of two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system features two staves. The upper staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3'. The lower staff also features a triplet of eighth notes marked with a '3'.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The fifth system features two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The seventh system features two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation, consisting of two staves with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features flowing sixteenth-note patterns in the upper voice and more rhythmic accompaniment in the lower voice.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures as the first system.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Танеев. «Как нежишь ты, серебряная ночь»

5 Adagio espressivo

Fourth system of musical notation, marked with a piano (*p*) dynamic. It includes performance instructions such as *poco cresc.* and *mf*. The system is labeled with "M. c." and "T." on the left side.

Fifth system of musical notation, featuring dynamics like *cresc.*, *mf*, and *f*. The music continues with expressive phrasing.

Sixth system of musical notation, including dynamics such as *dim.*, *p*, and *p dolce*. The tempo remains Adagio.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with dynamics like *mf* and *poco cresc.*

First system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *poco cresc.*, *p*, *cresc.*, and *f*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with some grace notes. The lower staff features a more active accompaniment with eighth notes. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *f* dynamic. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *mf* dynamic and the instruction *espress.*. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, *espress.*, *poco rit.*, *dim.*, and *poco cresc.*.

A. Мендельсон. Полифоническое сольфеджио

Sixth system of musical notation, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of a single melodic line in the upper staff.

Прокофьев. Опера «Война и мир». Картина I. Дуэт Наташи и Сони

7 Adagio dolce

C.

M.-C.

poco rit. Poco meno mosso

rit.

8

Бартók. Канон

9

Хиндемит. Канон

10 Allegretto (♩=108)

p

dim.

pp

p

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the right hand in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed above the right hand in the fourth measure.

Third system of musical notation. The right hand features a more active melodic line with slurs. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed above the right hand in the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the right hand in the third measure, and a *p* (piano) marking is placed above the right hand in the fourth measure.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed above the right hand in the second measure, and a *pp* (pianissimo) marking is placed above the right hand in the fourth measure.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the right hand in the fourth measure.

СПИСОК
НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА,
РЕКОМЕНДУЕМЫХ ДЛЯ ДВУХГОЛОСНОГО ПЕНИЯ

1. Инвенции — часть первая № 1—15
 2. Хорошо темперированный клавир.
- Том первый:
Прелюдии — c-moll, d-moll, Cis-dur, D-dur, F-dur, Fis-dur
Фуга e-moll.
- Том второй:
Прелюдик — c-moll, d-moll, a-moll, e-moll.

II. НАРОДНОЕ ДВУХГОЛОСИЕ С ТЕКСТОМ.
ДВУХГОЛОСИЕ С ТЕКСТОМ И СОПРОВОЖДЕНИЕМ

II Умеренно

Русская народная песня «Стояла березонька»

1. Сто - я - ла бе - ре ...
2. Под - ня - лась во - да ...

бе - ре ... бе - рез - ка близ - ко у ре -
во - да, во - да, ах, под - ня - лась во

- ки, близ - ко у ре - ки, ах, ах да как у той бе -
- да, под - ня - лась во - да, ах, ах да на ту по - ру -

- ре - зонь ки, ой да, под - ня - лась во - да.
- ве - точ ку бу - ря, бу - ря со - рва - ла.

Умеренно

Русская народная песня «Со вьюном я хожу»

12 Со вью-ном я хо-жу, я не

зна-ю, я не зна-ю, зо-ло-той де-вать.
с зо-ло-тым я хо-жу,

да ку-да вьюн по-ло-жить, да зо-ло-той ку-да де-вать.

Я да вьюн, по-ло-жу зо-ло-той,
По-ло-жу я да вьюн, по-ло-жу зо-ло-той, по-ло-

на пле-чо, на пле-чо.
- жу я вьюн на пра-во-е пле-чо, по-ло- жу я вьюн на пра-во-е пле-чо.

А со пра-во-го да на ле-во пле-чо,
А со пра-во-го на ле-во пле-чо, а со

ле-во пле-чо.

пра-во-го на ле-во пле-чо, а со пра-во-го на пле-чо.

Со вью-ном я хо-жу, я не

зна-ю, я не зна-ю, зо-ло-той де-вать.
с зо-ло-тым я хо-жу,

да ку-да вьюн по-ло-жить, да зо-ло-той ку-да де-вать.

Русская народная песня «Не одна-то ли во поле дорожка»

Умеренно медленно

13 Не од-на - то ли, не од-на,

до-ро-жка, во по-ле до-ро-жень-ка эх,
ай, во по-ле

о - на про - ле - га - ла. Эх, час - тым
 ель - нич - ком до - ро... ай, до - ро - жка за - ра - ста - ла,
 о - на за - ра - ста - ла, за - ра - ста - ла. Эх, о - на за - ра -
 - ста той ли по - до - ро - жень - ке, Как по той ли
 - по - до - ро - жень - ке, про - е той хать, ли до
 - рож - ке не - лязя ни про - е - хать, эх,
 не - лязя ни про - е - хать, ни прой - ти. Не од -
 - на - то ли, не од - на, ай, во по - ле
 до - ро - жка, во по - ле до - ро - жень -
 - ка, эх, о - на про - ле - га - ла...

С. Прокофьев. Опера «Дуэнья»,
акт I, дуэт Антонио и Луизы

Adagio $\text{♩} = 48$

P dolce

Антонио

(гитара)

Рас_свет про_го_нит но_чи

Ан.

ть. И с то - бо - ю вдво - ем мы встре - тим

Ан.

день. Вмес_те, ми_ла_я, мы встре_тим яс_ный день. При -

mp
V-le

Луиза

Ан - то - ни - о! Из но -

Ан.

- ди ко мне из пле_на ю_ных снов.

Лз.
- чи до - нес - ся дру - га неж - ный зов.

Ан.

Лз.
Ты ждешь ме - ня, лю - би - мый, во -

Ан.
Во тьме зве - здой си - я - я,

Лз.
- вешь ме - ня, лю - би - мый, с то - бой вдво - ем в без - мол - ви - и ноч -

Ан.
при - шла ты до - ро - га - я.

Лз. - ном мы сча - стье най - дем

Ан. Во всей Се - виль - е, верь, сей -

Fl.

Лз. в Се - виль - е, спя - щей креп - ким сном.

Ан. - час влюб - лен - ных нет счаст - ли - вей нас.

rit. *pp*

СПИСОК
 МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ,
 РЕКОМЕНДУЕМОЙ ДЛЯ ДВУХГОЛОСНОГО ПЕНИЯ
 С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ФОРТЕПИАНО

1. М. Глинка — «Сомнение», «Не искушай меня без нужды», «Вы не придете вновь»
2. А. Даргомыжский — «Дева и роза», «Камень тяжелый на сердце лежит»
3. А. Рубинштейн — «Горные вершины»
4. К. Вильбоа — «Моряки»
5. Ц. Кюи — «Тучки небесные», «Последние цветы»
6. А. Гречанинов — «Дубравушка»
7. Р. Шуман — «Сельская песня», «Первая встреча», «Счастье», «Под окном», «Сад любви»
8. Ф. Мендельсон — «Полевые цветы»
9. Д. Шостакович — Цикл «Из еврейской народной поэзии», «Плач об умершем младенце», «Заботливая мама и тетя»
10. П. Чайковский. «Ромео и Джульетта» (дуэт)

СПИСОК

НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИИ

И. С. БАХА И Д. ШОСТАКОВИЧА ДЛЯ ТРЕХ- И ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОГО
СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ

1. И. С. Бах — трехголосные инвенции
2. И. С. Бах — Хорошо темперированный клавир
том первый:
фуги трехголосные — № 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 19, 21
фуги четырехголосные — № 1, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 23, 24
прелюдии — № 1, 9, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24
том второй:
фуги трехголосные — № 1, 3, 4, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 21, 24
фуги четырехголосные — № 2, 5, 7, 8, 9, 16, 17, 22, 23
прелюдии — № 1, 4, 9, 12, 14, 19, 22
3. И. С. Бах — «Искусство фуги»
контрапункты — № 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11
4. Д. Шостакович — «24 прелюдии и фуги»
фуги трехголосные — № 2, 3, 5, 7, 8, 11, 14, 21, 23
фуги четырехголосные — № 1, 4, 6, 10, 17, 18, 20, 22, 24
прелюдии — № 4, 5, 11, 17, 18, 22, 23

СПИСОК

РЕКОМЕНДУЕМОЙ УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Агажанов А. Двухголосные диктанты. М., Музгиз, 1962
 Агажанов А. Четырехголосные диктанты. М., Музгиз, 1961
 Агажанов А. Примеры из полифонической литературы. М., Музыка, 1972
 Блюм Д.
 Агажанов А. Сольфеджио в ключах До. М., Музыка, 1969
 Блюм Д.
 Алексеев Б. Гармоническое сольфеджио. М., Музыка, 1966
 Алексеев Б. Систематический курс музыкального диктанта. М., Музыка, 1969
 Блюм Д.
 Виноградов Г. Интонационные трудности. Киев, 1977
 Драгомиров П. Учебник сольфеджио. М., Музгиз, 1962
 Евпак Е. Хоровые распевки. Киев, 1978
 Енилеева Л. Одноголосные диктанты. Л., Музыка, 1984
 Качалина Н. Сольфеджио, вып. 1, одноголосие. М., Музыка, 1981
 Качалина Н. Сольфеджио, вып. 2, двухголосие и трехголосие. М., Музыка, 1982
 Качалина Н. Сольфеджио, вып. 3, четырехголосие. М., Музыка, 1983
 Кучеров В. Музыкальный диктант повышенной сложности. Киев, 1977
 Ладухин Н. Тысяча примеров музыкального диктанта. М., Музгиз, 1964
 Ладухин Н. Одноголосное сольфеджио. М., Музгиз, 1962
 Мюллер Т. Двух и трехголосные диктанты. М., Музыка, 1978
 Методическое пособие по музыкальному диктанту. Под ред. Фокиной Л. М., Музыка, 1969
 Незванов Б. Хрестоматия по слуховому гармоническому анализу. Л., Музыка, 1964
 Лашенкова А. 1964
 Островский А. Учебник сольфеджио, вып. III. Л., 1974
 Островский А. Учебник сольфеджио, вып. IV. Л., Музыка, 1978
 Островский А. Сольфеджио, вып. II. М., Музыка, 1973
 Соловьев В.
 Шокин В.
 Рубец А. Сборники упражнений. П. Юргенсон.
 Саккетти Л. Сольфеджио в ключах. Спб., В. Бессель и К.
 Соколов Вл. Сборник примеров из полифонической литературы. М., Музгиз, 1938
 Соколов В. Многоголосное сольфеджио. М., Музгиз, 1962
 Способин И. Сольфеджио. Двухголосие и трехголосие. М., Музыка, 1977
 Темерина Н. Трехголосные диктанты. М., Музыка, 1967
 Тифтикиди Н. Сборник диктантов на материале музыки советских композиторов.
 Вып. 1 (Прокофьев). М., Музыка, 1966
 Тифтикиди Н. Сборник диктантов на материале музыки советских композиторов.
 Вып. 2 (Шостакович). М., Музыка, 1968
 Юсфин А. Сольфеджио. На материале советской музыки. М. Л., Советский композитор, 1975

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов. Предисловие к первому изданию	3
Предисловие ко второму изданию	3

Раздел первый

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ И ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ НА СЛУХ

Методические указания	5
I. Трезвучия главных ступеней лада и их обращения. Простейшие кадансовые средства: кадансовый квартсектаккорд и доминантсектаккорд в каденции	9
II. Обращения доминантсектаккорда. Доминантсектаккорд внутри построения. Сектаккорд II ступени в каденции	19
III. Трезвучие II ступени и его обращения	30
IV. Трезвучие VI ступени и его обращения	35
V. Сектаккорд II ступени и его обращения	40
VI. Сектаккорд VII ступени и его обращения	49
VII. Трезвучие III ступени мажора и его обращения. Сектаккорд и квартсектаккорд VII ступени	57
VIII. Более сложные аккорды доминантовой группы. Аккорды с добавочными и заменными тонами	64
IX. Фригийский оборот	73
X. Натуральный минор. Параллельно-переменный лад	77
XI. Побочные сектаккорды и вонаккорды	80
XII. Аккорды группы двойной доминанты	94
XIII. Трезвучие второй пониженной ступени и его обращения. Вспомогательный сектаккорд к доминанте (вводный в субдоминанту)	112
XIV. Отклонения и модуляции в тональности диатонического родства	118
XV. Органный пункт. Педаль. Оstinato	133

Раздел второй

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Методические указания	144
---------------------------------	-----

Диктанты одноголосные

I. Диатоника	148
II. Отклонения и модуляции в тональности диатонического родства. Эллипсис	150
III. Хроматизм и альтерация	153
IV. Отклонения и модуляции в тональности недиатонического родства	162

Диктанты двухголосные

I. Диатоника	168
II. Хроматизм и альтерация	171
III. Отклонения и модуляции в тональности диатонического родства. Эллипсис	174
IV. Особые диатонические лады	179
V. Отклонения и модуляции в тональности недиатонического родства	181
VI. Различные трудности	182

Диктанты трехголосные

I. Отклонения и модуляции в тональности диатонического родства. Хроматизм и альтерация	189
II. Отклонения и модуляции в тональности недиатонического родства	208

Диктанты четырехголосные

Раздел третий

СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ

Методические указания 228

Одноголосие

I. Диатоника	230
II. Отклонения и модуляции	
Эллипсис	236
III. Хроматизм и альтерация	238
IV. Лады	247
V. Некоторые метроритмические трудности	251
VI. Совмещение различных трудностей	256
VII. Народное одноголосие с текстом	259
VIII. Одноголосие с сопровождением	261
Список рекомендуемой музыкальной литературы для пения с сопровождением	270

Двухголосие

I. Двухголосие гомофонно-гармоническое (с элементами полифонии) и полифоническое	271
Список некоторых произведений И. С. Баха, рекомендуемых для двухголосного пения	280
II. Народное двухголосие с текстом, двухголосие с текстом и сопровождением	280
Список музыкальной литературы, рекомендуемой для двухголосного пения с сопровождением фортепиано	285
Список некоторых произведений И. С. Баха и Д. Шостаковича для трех- и четырехголосного сольфеджирования	286
Список рекомендуемой учебной литературы	286

Учебник

ВЕРА АЛЕКСЕЕВНА КИРИЛЛОВА

ВИКТОР СЕРГЕЕВИЧ ПОПОВ

СОЛЬФЕДЖИО

Часть I

2-е издание, переработанное дополненное

Редактор *В. Панкратова*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *Т. Сергеева*

Корректоры *Л. Герасимова, М. Лимонова*

Н/К

Подписано в набор 11.12.85. Подписано в печать 30.10.86. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 36,0. Усл. п. л. 36,0. Усл. кр.-отт. 36,5. Уч.-изд. л. 39,3. Тираж 20 000 экз. Изд. № 13274. Зак. 589. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

