

Н. А. ДАЛМАТОВ

M

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ГРАМОТА
И СОЛЬФЕДЖИО

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



Н. А. ДАЛМАТОВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ГРАМОТА
И
СОЛЬФЕДЖИО

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

*Четвертый и пятый
годы обучения*

*Допущено Управлением кадров
и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для учащихся
детских музыкальных школ
и вечерних школ
общего музыкального образования*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1965

ОТ АВТОРА

Вторая часть учебника «Музыкальная грамота и сольфеджио», так же как и первая, предназначается для вечерних школ общего музыкального образования и детских музыкальных школ с пятилетним сроком обучения. Кроме того, материал учебника может быть использован в старших классах детских музыкальных школ с семилетним сроком обучения, на вокальных, духовых и народных отделениях музыкальных училищ, в культурно-просветительных училищах и на первых курсах музыкально-педагогических факультетов педагогических институтов.

Вторая часть учебника представляет собой непосредственное продолжение первой части. В ней рассматриваются вопросы хроматики, отклонений и модуляций, сложные, переменные и смешанные размеры, более трудные ритмические фигуры. В качестве примеров во второй части используются одноголосные, легкие двухголосные и трехголосные образцы, а также отрывки с аккомпанементом, которые одновременно должны служить материалом для гармонического анализа.

Материал учебника излагается концентрически, то есть в порядке постепенного усложнения интонационных и ритмических трудностей.

Отличительной чертой предлагаемого учебника является объединение музыкальной грамоты и сольфеджио, на материале которого учащиеся практически закрепляют пройденные теоретические положения.

Учебник должен помочь начинающим музыкантам и любителям музыки овладеть музыкальной грамотой:

- 1) ознакомить их с основными элементами музыкальной речи и музыкальной выразительности;
- 2) закрепить полученные ими теоретические сведения путем сольфеджирования примеров народного творчества и отрывков из произведений русских, зарубежных и советских композиторов;
- 3) развить их музыкальный слух и музыкальную память.

Автор надеется, что настоящий учебник поможет педагогам в их работе и облегчит учащимся усвоение материала.

Все отзывы и пожелания автор просит направлять по адресу: Москва, Неглинная ул., д. 14, издательство «Музыка».

Н. Далматов

КРАТКИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Все основные темы настоящего учебника, как правило, строятся по следующему принципу: сначала излагается теоретический материал, который в дальнейшем закрепляется интонационными упражнениями и примерами для сольфеджирования из музыкальной литературы. В конце каждой темы дается перечень вопросов, на которые учащиеся должны ответить.

Однако есть темы, которые проходят чисто теоретически. К ним относятся: 1) «Буквенная система обозначения музыкальных звуков»; 2) «Кварто-квинтовые круги тональностей»; 3) «Родство тональностей»; 4) «Хроматическая гамма»; 5) «Изложение аккордов в четырехголосии».

Первая из этих тем — «Буквенная система обозначения музыкальных звуков» — расширяет общий кругозор учащихся и их музыкальную грамотность. Темы «Кварто-квинтовые круги тональностей» и «Хроматическая гамма» являются подытоживающими, естественно вытекающими из предшествующей работы по освоению тональностей. Объяснение указанных тем должно проводиться на основе примеров из музыкальных произведений, которые учащиеся предварительно сольфеджировали или выучили наизусть.

Последняя из отмеченных тем — «Изложение аккордов в четырехголосии» — завершает развитие гармонического мышления учащихся на данном этапе, которое довольно равномерно происходило на протяжении курса музыкальной грамоты и сольфеджио, — от звуковых комплексов тонических аккордов на первом и втором годах обучения к трехзвучным гармониям главных ступеней и доминантсептаккорду на третьем году обучения; через обращения доминантсептаккорда и септаккорда VII ступени на четвертом году обучения к септаккорду II ступени на пятом году обучения.

Все эти аккорды изучаются в наипростейшем виде, со свободным переходом от трехголосия к четырехголосию и наоборот, в

схемах, основанных на гармонической логике мышления и на плавном голосоведении.

Однако интонируемые учащимися аккордовые схемы, хотя и близки по своему характеру к музыкальным построениям, все же не представляют собой подлинную музыку. Поэтому освоение простейших аккордов в том виде, в каком они встречаются в музыкальных произведениях, является важной задачей.

После объяснения теоретических положений данной темы педагог обязан закрепить пройденный материал путем анализа отдельных аккордов в произведениях, приведенных в седьмой теме учебника (см. пятый год обучения). Аккорды для такого анализа надо давать выборочно, по собственному усмотрению.

При прохождении других тем учебника желательно, чтобы учащиеся выучили на память один или несколько примеров из музыкальной литературы с тщательным анализом их строения и умели бы петь последние, называя звуки, в тональностях с транспонированием на секунду и терцию. Практика показывает, что подобные упражнения хорошо закрепляют теоретические положения и развивают ладовое мышление учащихся.

Все теоретические знания учеников должны быть направлены на анализ нотного текста, именно в этом будет проявляться связь теории с жизнью и с музыкальной деятельностью любого учащегося. Чистое теоретизирование в стенах музыкальной школы не приносит желаемых результатов, скорее наоборот, оно причиняет вред, так как превращает живой и интересный предмет сольфеджио в абстракцию, оторванную от действительности и реально звучащей музыки.

Сольфеджируя любую мелодию, учащийся обязан тщательно проанализировать ее:

- а) определить тональность произведения;
- б) перевести на русский язык иностранные термины, встречающиеся в нотном тексте;
- в) разобраться во фразировке;
- г) сделать анализ интервального строения мелодии;
- д) установить наличие движения мелодии по звукам аккордов, известных учащемуся;
- е) объяснить появление случайных знаков альтерации;
- ж) определить тональный план.

Примерный круг вопросов, которые должны фигурировать при анализе сольфеджируемых отрывков, указан в первой теме учебника. При работе над последующими темами каждый педагог может задавать аналогичные вопросы, которые должны соответствовать материалу, изучаемому на данном этапе.

Вопросы прохождения материала в детской музыкальной школе. В детской музыкальной школе с пятилетним сроком обучения некоторые темы настоящего учебника могут быть пройдены сокращенно, в зависимости от подвижности групп. К таким темам можно отнести: «Смешанные размеры», «Переменные размеры»,

«Размеры $\frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$ », «Характерные интервалы». При изучении темы «Синкопы» достаточно ознакомить учащихся с внутритактовыми — двухдольной и трехдольной — и междутактовой синкопами. Другие виды синкоп проходить не обязательно. Частично могут быть сокращены темы «Хроматические звуки» и «Отклонения и модуляции». Примеры из этих разделов даются выборочно, по усмотрению преподавателя.

Некоторые вопросы сольфеджирования. Долг педагога — сольфеджиста — научить учащихся слышать записанную в форме нот музыку без помощи инструмента. Исходя из приведенного положения, ни педагог, ни сам ученик не должны подыгрывать на инструменте мелодию, которая сольфеджируется, или ее отдельные звуки, так как в этом случае мышление учащегося не участвует в работе по слуховому осознанию нотного текста.

Каждая нота, которую поет ученик, должна быть им предварительно услышана. Услышать звук как ступень тональности можно, помня звучание тонического трезвучия. Поэтому перед сольфеджированием любого примера учащийся должен настроиться в его тональность, спев как минимум тоническое трезвучие нужной тональности. Лучше, если при настройке в тональность ученик исполнит не только устойчивый аккорд, но и какое-либо упражнение с неустойчивыми звуками, например: опевание устойчивых звуков или отдельный неустойчивый аккорд с разрешением.

Настраиваться в нужную тональность целесообразнее всего с помощью камертона или применяя в качестве последнего соответствующую ноту на каком-либо инструменте.

Использование камертона оживляет урок, делает слух учащихся более активным и быстрее развивает их музыкальное мышление. Кроме того, при настройке в тональность отрабатывается пение изолированных интервалов и аккордов, исполнение которых в классе от заданного звука отпадает.

Если ученик допустил ошибку, то надо, приостановив сольфеджирование, разъяснить ему ее сущность и способ исправления, отработать отдельную интонацию или фразу, после чего продолжать пение. Если ошибка встретилась в середине фразы, то следует требовать от учащегося повторения фразы с самого начала.

Изучая гармоническое двухголосие с одинаковым ритмом движения голосов, следует петь не только отдельные голоса, но и все гармонические интервалы, имеющиеся в данном примере. Без этого ученики не смогут достаточно ясно представлять себе звучание двух голосов в одновременности.

Сольфеджируя с аккомпанементом, нужно предварительно разобрать мелодию без сопровождения и присоединить к ией аккомпанемент лишь после того, как она будет осознана учащимися.

Интоационные упражнения. Работая над интонацией, не следует употреблять термины «нечисто», «фальшиво», «грязно». Луч-

ше заменить их более понятными для учеников терминами «выше» и «ниже».

Интонационными упражнениями могут служить: гаммы, отдельные ступени лада, диатонические секвенции, интервалы в ладу и аккордовые схемы.

Интонационные упражнения в виде аккордовых схем полезно давать учащимся в качестве домашнего задания, предварительно разобрав их в классе.

Однако нежелательно, чтобы интонационным упражнениям уделяли слишком много времени на уроке. Лимит времени на подобные упражнения не должен превышать 10 минут.

Определение на слух интервалов и аккордов. Интервалы и аккорды при определении на слух, как правило, должны даваться в движении.

Изолированный интервал или аккорд не развивают функционального слуха и музыкальной памяти, поэтому подобные упражнения не должны в большой мере практиковаться в курсе сольфеджио.

Усложнение интервалов и аккордов в последовательностях необходимо вводить постепенно, на основе прохождения сольфеджируемого материала и интонационных упражнений.

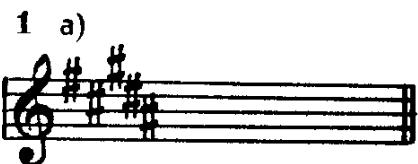
ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Тема I

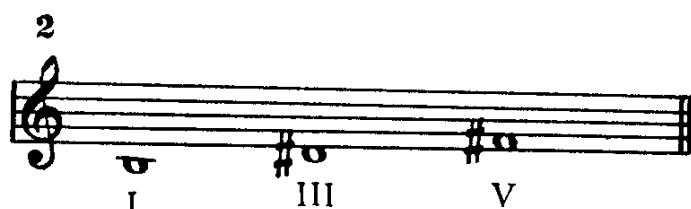
ТОНАЛЬНОСТИ С ПЯТЬЮ ЗНАКАМИ В КЛЮЧЕ

ТОНАЛЬНОСТИ СИ МАЖОР И СОЛЬ-ДИЕЗ МИНОР

Ключевые знаки тональностей *Си* мажор и *соль-диез* минор:



Тоническое трезвучие тональности *Си* мажор:



Настройка в тональность *Си* мажор:

по камертону *ля*

3 а)



по камертону *до*

б)



Звукоряд тональности *Си* мажор и ладовые тяготения:

4



Тоническое трезвучие тональности *соль-диез* минор:

5

I III V

Настройка в тональность *соль-диез* минор:

по камертону *ля*

6 а)

по камертону *до*

б)

Звукоряд натурального *соль-диез* минора и ладовые тяготения:

7

I II III IV V VI VII I

Верхний тетрахорд гармонического *соль-диез* минора:

8

V VI VII b. I

Верхний тетрахорд мелодического *соль-диез* минора:

9

V VI b. VII b. I

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

1. Настраиваться по камертону в тональность *Си* мажор.
2. Петь гамму *Си* мажор от тоники до любой ступени и обратно.
3. Петь отрезки гаммы *Си* мажор от любой ступени до тоники.

4. Разрешать неустойчивые звуки тональности *Си* мажор по ладовому тяготению.

5. Петь следующую аккордовую схему в тональности *Си* мажор:

$$T_6 - S \frac{5}{3} - D \frac{6}{4} - T_6 .$$

6. Настраиваться по камертону в тональность *соль-дизе* минор.

7. Петь гамму *соль-дизе* минор в трех видах: натуральную, гармоническую и мелодическую, переходя в нижний регистр на разных ступенях тональности.

8. Разрешать неустойчивые звуки тональности *соль-дизе* минор по ладовому тяготению.

9. Петь в тональности *соль-дизе* минор доминантсептаккорд с разрешением.

10. Петь в тональностях *Си* мажор и *соль-дизе* минор терции, образующиеся на главных ступенях; неустойчивые терции разрешать по ладовому тяготению звуков.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

„Чешский танец“

10 Allegretto

1. Расскажите о характере музыки «Чешского танца».

2. С каким видом движения, по вашему мнению, связан первый раздел этой музыки? Каков характер движения во втором разделе танца?

3. Какая ритмическая группа придает особую легкость музыке первого раздела?

4. Простучите или прохлопайте в ладоши ритм первого раздела, отсчитывая вслух метрические доли такта.

Русская народная песня
„Э! Под яблонькой было“

11 Adagio non troppo



1. Расскажите о характере музыки приведенной песни.

2. Ответьте, какими ладовыми особенностями отличается эта мелодия?

3. Простучите или прохлопайте в ладоши ритм песни, отсчитывая вслух метрические доли такта.

Русская народная песня
„Чернобровый, черноокий“

12 Andantino



1. Расскажите о характере музыки данной песни.

2. Какой вид минора использован в этом примере?

3. Просольфеджировав песню с дирижированием, спойте ее, прохлопывая в ладоши в каждом такте следующие ритмические группы:

13



4. Сколько фраз имеется в песне и делится ли она на предложения?

Украинская народная песня „Ой, коню мій, коню“

14 *Tempo di mazurka*

1. Расскажите, ритм и характер какого танца присутствует в приведенной песне?

2. В чем заключаются основные ритмические особенности данного танца?

3. Сколько фраз имеется в примере и какие каденции образуются в конце каждой из них?

4. Просольфеджировав мелодию с дирижированием, воспроизведите ее ритм, считая вслух.

5. Исполните песню, прохлопывая в ладоши в каждом такте следующие ритмические группы:

15

Р. Шуман. „Цыганская песенка“

16 *Molto allegro*

1. Расскажите, какую форму имеет «Цыганская песенка» Р. Шумана?

2. Членится ли музыкальное целое на предложения?

3. Какой вид минора использован в приведенном примере?

4. Просольфеджировав мелодию с дирижированием, воспроизведите ее ритм, считая вслух.

М. Речкунов. „Сerenада“

17 Allegro moderato

1. Расскажите о характере музыки «Серенады» М. Речкунова.

2. Делится ли музыкальное целое на части? Сколько предложений и фраз имеется в приведенном отрывке?

3. Что означает термин *ad libitum*, поставленный в данном примере?

4. Объясните появление звука *ми-дiese* в тональности *Си* мажор.

5. Просольфеджировав мелодию с дирижированием, исполните ее, прохлопывая в ладоши в каждом такте следующие ритмические группы:

18

6. В каких фразах и на какой интервал встречаются в этой мелодии скачки?

ТОНАЛЬНОСТИ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР И СИ-БЕМОЛЬ МИНОР

Ключевые знаки тональностей *Ре-бемоль* мажор и *си-бемоль* минор:

19 а)

б)

Тоническое трезвучие тональности *Ре-бемоль* мажор:

20

Настройка в тональность *Ре-бемоль* мажор:

по камертону *ля*

21 а)



по камертону *до*

б)



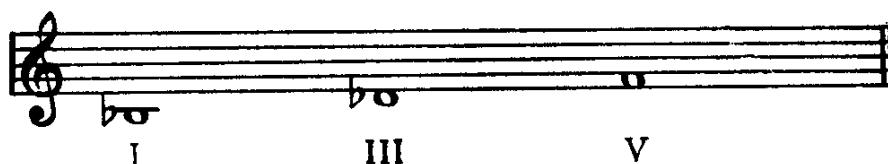
Звукоряд тональности *Ре-бемоль* мажор и ладовые тяготения:

22



Тоническое трезвучие тональности *си-бемоль* минор:

23



Настройка в тональность *си-бемоль* минор:

по камертону *ля*

24 а)



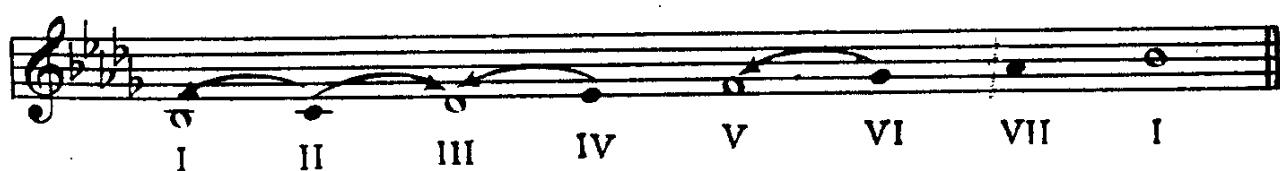
по камертону *до*

б)



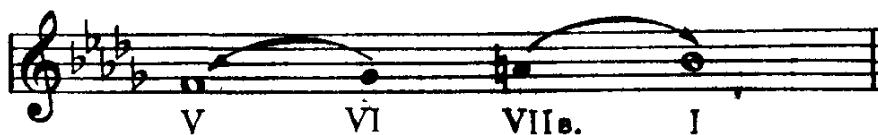
Звукоряд натурального *си-бемоль* минора и ладовые тяготения:

25



Верхний тетрахорд гармонического *си-бемоль* минора:

26



Верхний тетрахорд мелодического си-бемоль минора:

27



ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

1. Настраиваться по камертону в тональность *Ре-бемоль* мажор.
2. Петь гамму *Ре-бемоль* мажор от тоники до любой ступени и обратно.
3. Петь отрезки гаммы *Ре-бемоль* мажор от любой ступени до тоники.
4. Разрешать неустойчивые звуки тональности *Ре-бемоль* мажор по ладовому тяготению.
5. Петь в тональности *Ре-бемоль* мажор терции, образующиеся на побочных ступенях (II, III, VI, VII). Разрешать эти терции в устойчивые интервалы, ведя голоса по ладовому тяготению звуков. Назвать интервалы, полученные в результате разрешения.
6. Петь в тональностях *Ре-бемоль* мажор и *си-бемоль* минор следующую аккордовую схему:

$$\text{T}_3^5 - \text{D}_6 - \text{T}_3^5 - \text{S}_6 - \text{T}_4^6 - \text{D}_7 - \text{T}.$$

7. Настраиваться по камертону в тональность *си-бемоль* минор.
8. Петь гамму *си-бемоль* минор в трех видах: натуральную, гармоническую и мелодическую.
9. Петь отрезки гаммы *си-бемоль* минор от любой ступени до тоники.
10. Разрешать неустойчивые звуки тональности *си-бемоль* минор по ладовому тяготению.
11. Петь в тональности *си-бемоль* минор терции и квинты, образующиеся на главных ступенях. Неустойчивые интервалы разрешать в устойчивые по ладовому тяготению звуков. Назвать интервалы, полученные в результате разрешения.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

С. Туликов. „Это мы – молодежь“

28 *Marciale*

1. Расскажите о характере музыки этой песни.
2. Какая наиболее типичная и яркая интонация неоднократно встречается в данной мелодии?
3. Какая ритмическая группа подчеркивает основной характер мелодии?
4. Имеются ли в приведенной песне интервалы квинты и секты? С помощью каких аккордов можно их услышать?
5. Как заканчивается этот пример и почему он так завершается? Какой аккорд желателен для гармонизации последнего звука песни?
6. Исполните мелодию, прохлопывая в ладоши в каждом такте следующий ритм:



Русская народная песня „Возле города Ростова“

30 Largo

1. Расскажите о характере музыки этой песни.
2. На сколько фраз делится приведенная мелодия?
3. Используются ли в данном сочинении интервалы шире кварты?
4. Имеется ли в этой песне переход в другую тональность? Если встречается, то укажите, где и в какую тональность. Спойте эту фразу. Какой звук выделен по смыслу при переходе в новую тональность?
5. Находили ли вы в других русских песнях те же попевки, что и в данной мелодии? Назовите эти песни.

Украинская народная песня „Ой, орав мужик“

31 Allegro



1. Расскажите о характере музыки приведенной песни.
2. Простучите ритм этой мелодии, считая вслух.
3. На сколько предложений делится данный период?
4. Сколько в мелодии фраз и есть ли среди них похожие?
5. Просольфеджировав песню два раза, запишите ее по памяти в тональностях *Ми* мажор и *Си-бемоль* мажор.
6. Подберите из аккордов Т, С и Д аккомпанемент к песне, причем гармонизовать нужно не каждый звук мелодии, а лишь основные, опорные звуки.
7. Пропойте мелодию, прохлопывая в ладоши в каждом такте следующую ритмическую фигуру:



Украинская народная песня „Ой, знев, нашо брав“

33 .Allegretto

1. Расскажите о характере музыки украинской народной песни.
2. Простучите или прохлопайте в ладоши ритм мелодии, считая вслух.
3. Ответьте, что такое период? Является ли этот куплет песни периодом?
4. На какие (более крупные) построения делится приведенный пример и как они называются? .
5. Просольфеджировав песню два раза, попробуйте исполнить ее на память, а затем запишите в тональностях *ре* минор и *ми* минор.

6. Подберите из аккордов Т, С и Д аккомпанемент к песне, причем гармонизовать нужно не каждый звук мелодии, а лишь основные, опорные звуки.

Чешская народная песня „Шел я к милой“

34 **Con moto**

1. Расскажите о характере музыки чешской народной песни.
2. На сколько периодов делится эта мелодия?
3. Встречаются ли в ней разделы, имеющие одинаковую мелодию? Как они называются?
4. Как назвать форму строения такого произведения?
5. В какой тональности начинается первое предложение второго периода? Каким аккордом в первой тональности будет тоническое трезвучие второй? Укажите, в каком месте происходит возвращение в первоначальную тональность?
6. Что означают термины — rit. (ritenuto — ритенуто) и a tempo (а темпо)?

Русская народная песня „Выхожу один я на дорогу“

35 **Andante**

1. Расскажите о характере музыки этой песни.
 2. Какой вид минора использован в ней?
 3. Сколько фраз имеется в данной мелодии?
 4. Как метро-ритмически начинается каждая фраза?
2. Далматов

5. Встречаются ли в этой песне скачки? Назовите их. Какими способами можно услышать скачки, сольфеджируя приведенную мелодию?

6. Объясните, что такое «фермата» и как она исполняется?

Украинская народная песня „Ой, казали вражи люди“

36 Allegretto



1. Расскажите о характере музыки этой песни.
2. Каков метр данной мелодии?
3. На какие крупные разделы членится музыкальное целое?
4. Что представляет собой каждый раздел?
5. Сколько предложений в первом периоде? Какие они имеют каденции?

6. Пропойте мелодию песни, прохлопывая в ладоши в каждом такте следующий ритм:

37



К. Листов. „Поют волгоградцы“, Песенка Мити

38



1. На сколько крупных разделов можно расчленить приведенную песню?
2. Меняется ли характер музыки на протяжении всего произведения?
3. Имеются ли в песне отклонения в другую тональность? Если они встречаются, то укажите, в каких местах? Спойте эти фразы.
4. Как метро-ритмически строятся фразы первого раздела?
5. В чем их метро-ритмическое отличие от фраз последующих построений?
6. Какой вид минора применил композитор в данной песне?
7. С каким явлением связано возникновение в песне VII натуральной ступени?

„Шотландская песня“

39 Andante

1. На сколько крупных разделов членится «Шотландская песня»?

2. Является ли эта песня (в целом) периодом или более крупным построением?

3. Сколько фраз в первом построении? Сколько фраз во втором построении?

4. Сравните протяженность фраз между собой. Назовите прием композиции, в котором более продолжительные фразы следуют за менее продолжительными.

5. Объясните, почему в «Шотландской песне» в одних случаях встречается звук **ля-бекар**, а в других случаях — **ля-бемоль**?

В. А. Моцарт. „Дон-Жуан“, ария Церлины

40 **Andante grazioso**



1. Расскажите о характере музыки этого произведения.

2. Сколько крупных разделов имеется в приведенном отрывке? Как они называются?

3. Чем отличается второй раздел от первого? Как называется композиционный прием такого развития музыкального материала?

4. Какие каденции завершают первый и второй разделы?

5. По звукам каких аккордов встречается движение мелодии?

6. Как объяснить причину появления звука **ре-бекар**?

И. Сука. Сюита, оп. 21, „Менуэт“

41 **Moderato**





1. Расскажите, что вы знаете о старинном танце менуэт?
2. Какие характерные черты менуэта имеются в данной мелодии?
3. На сколько крупных разделов можно расчленить приведенный пример? Как называются эти разделы?
4. Какой каденцией заканчиваются начальное и конечное построения «Менуэта»?
5. С какого аккорда начинается средняя часть произведения?
6. Как объяснить причину возникновения звука *ми-бекар*, появляющегося в конце средней части?
7. Исполните мелодию «Менуэта», прохлопывая в ладоши в каждом такте следующий ритм:

42



43

Largo

А. Дворжак. Пятая симфония, ч. II

1. Расскажите о характере музыки данной темы.
2. Как она построена и на какие части делится?
3. Как называется последняя часть, которая мелодически похожа на первую?
4. Простучите или прохлопайте в ладоши ритм темы, отсчитывая вслух метрические доли такта.

Тема II

БУКВЕННАЯ СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗВУКОВ

Буквенная система обозначения музыкальных звуков была изобретена в X веке Гукбальдом и Оддо из Клюни. Сущность ее заключалась в том, что звуки звукоряда, начинающегося с ноты *ля* и включающего звук *си-бемоль*, были названы первыми семью буквами латинского алфавита:

44

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains seven notes, each with a corresponding label below it: *a* (*a*), *b* (*бэ*), *c* (*цэ*), *d* (*дэ*), *e* (*э*), *f* (*эф*), and *g* (*гэ*). The notes are positioned on the lines and spaces of the staff.

В дальнейшем для наименования звука белой клавиши *си* была введена буква латинского алфавита *H* (*ха*); буква *B* (*бэ*) осталась для обозначения звука *си-бемоль*.

Таким образом, звукоряд по белым клавишам в настоящее время имеет следующий вид:

45

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains seven notes, each with a corresponding label below it: *a* (*a*), *h* (*ха*), *c* (*цэ*), *d* (*дэ*), *e* (*э*), *f* (*эф*), and *g* (*гэ*). The notes are positioned on the lines and spaces of the staff.

ОБОЗНАЧЕНИЯ ХРОМАТИЧЕСКИ ИЗМЕНЕННЫХ СТУПЕНЕЙ

Для того чтобы обозначить по буквенной системе звук, повышенный на полтона, к букве латинского алфавита, означающей название звука, прибавляют слог *is* (*ис*):

46

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains seven notes, each with a corresponding label below it: *ais*, *his*, *cis*, *dis*, *eis*, *fis*, and *gis*. The notes are positioned on the lines and spaces of the staff.

Для того чтобы обозначить по буквенной системе звук, пониженный на полтона, прибавляют слог *es* (эс), причем две гласные буквы подряд не применяются. Например: вместо *aes* пишется *as*, вместо *eess* — *es*:

47



Исключения из общего правила можно свести в следующую таблицу:

Не пишется	Пишется
<i>bis</i>	<i>h</i>
<i>aes</i>	<i>as</i>
<i>eess</i>	<i>es</i>
<i>hes</i>	<i>b</i>

В настоящее время буквенная система используется для наименования тональностей.

Мажорный лад обозначается словом *dur* (дур), что означает «твердый». Мажорная тональность пишется обычно с прописной буквы:

C-dur — До мажор,
Fis-dur — Фа-диез мажор,
Es-dur — Ми-бемоль мажор и т. д.

Минорный лад обозначается словом *moll* (молль), что означает «мягкий». Минорная тональность пишется со строчной буквы:

c-moll — до минор,
g-moll — соль минор,
fis-moll — фа-диез минор и т. д.

ЗАДАНИЯ

- Назовите по буквенной системе ключевые знаки тональностей: *fis-moll*, *H-dur*, *f-moll* и *Ges-dur*.
- Назовите по буквенной системе мажорные тональности, в которых звуки *b* и *f* будут I, II, IV и V ступенями.
- Перед сольфеджированием примеров из музыкальной литературы третьей темы учебника прочитайте их звуки (без высоты), называя ноты по буквенной системе.

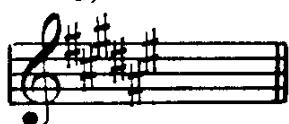
Тема III

ТОНАЛЬНОСТИ С ШЕСТЬЮ ЗНАКАМИ В КЛЮЧЕ

ТОНАЛЬНОСТИ ФА-ДИЕЗ МАЖОР И РЕ-ДИЕЗ МИНОР

Ключевые знаки тональностей *Фа-диез* мажор и *ре-диез* минор:

48 а)



б)



Тоническое трезвучие тональности *Фа-диез* мажор:

49



Настройка в тональность *Фа-диез* мажор:

по камертону *ля*

50 а)



по камертону *до*

б)



Звукоряд тональности *Фа-диез* мажор и ладовые тяготения:

51



Тоническое трезвучие тональности *ре-диез* минор:

52



Настройка в тональность *ре-диез* минор:

по камертону *ля*

по камертону *до*

53 а)

6)

Звукоряд натурального *ре-диез* минора и ладовые тяготения:

54

I II III IV V VI VII I

Верхний тетрахорд гармонического *ре-диез* минора:

55

V VI VII_b. I

Верхний тетрахорд мелодического *ре-диез* минора:

56

V VII_b. VII_b. I

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

1. Настраиваться по камертону в тональность *Фа-диез* мажор.
2. Петь гамму *Фа-диез* мажор, делая переход в низкий регистр на разных ступенях.
3. Разрешать неустойчивые звуки тональности *Фа-диез* мажор по ладовому тяготению.
4. Петь отрезки гаммы *Фа-диез* мажор от любой ступени вверх и вниз до тоники.

5. Петь в тональности *Фа-дiese* мажор диатоническую секвенцию из четырех звеньев по секундам вверх; после исполнения четвертого звена придумать мелодию, приводящую к тонике:

57

6. Петь в тональности *Фа-дiese* мажор следующую аккордовую схему:

$$D_6 - T_3^5 - T_6 - D_4^6 - T_6 - S_3^5 - S_4^6 - T_3^5.$$

7. Настраиваться по камертону в тональность *ре-diese* минор.

8. Петь гамму *ре-diese* минор в трех видах: натуральную, гармоническую и мелодическую.

9. Разрешать неустойчивые звуки гармонического *ре-diese* минора по ладовому тяготению.

10. Петь в тональности *ре-diese* минор следующую аккордовую схему:

$$T_3^5 - T_4^6 - S_6 - S - T_4^6 - D_3^5.$$

11. Петь в тональностях *Фа-дiese* мажор и *ре-diese* минор (гармонический вид минора) терции и кварты, образующиеся на всех ступенях. Разрешать неустойчивые интервалы в устойчивые по ладовому тяготению. Назвать интервалы, полученные в результате разрешения.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Чешская народная песня „Мое ремесло не из лучших“

58 *Moderato*

Русская народная песня „Как у наших у ворот“

59 Allegro



Немецкая народная песня „Мне все равно“

60 Allegro



М. Балакирев. „Песня разбойника“

61 Allegretto



Старинная американская народная песня „Мое ранчо“

62 Largo

mf

Хо_ чу я ту_ да, где би_ зо_ нов ста_
да, где па_ се_ ть ся пуг_ ли_ вый о_ лень. Там
ра_ дость и свет, там у_ ны_ ни_ я нет, и си_
я_ ет без_ об_ лач_ный день. Там дом -
ран_ чо мо_ е! Там па_ се_ ть ся пуг_ ли_ вый о_
лень... Там ра_ дость свет, там у_ ны_ ни_ я
нет, и си_ я_ ет без_ об_ лач_ный день.

Ж. Сикейра. „Маленький домик“

63 Moderato ed espressivo

p

Украинская народная песня „Ой, не ходи, Грицу“

64

Andante



Русская народная песня „Ой, хлеба, хлеба высокие“

65

Andante

Ой, хле_ба, хле_ба вы_со_ки_е,

пше_ни_ца шеп_чет_ся с ов_сом. По по_лям и_дет кол-

-хоз_ни_ца, - пес_ня льет_ся со_ловь_ем.

„Латышская полька“

66

Allegretto

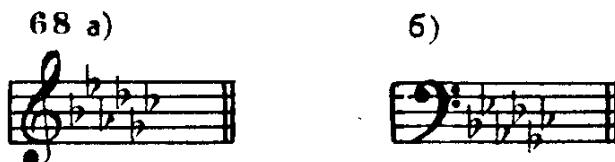
Русская народная песня „На горе стоит верба“

67

Moderato

ТОНАЛЬНОСТИ СОЛЬ-БЕМОЛЬ МАЖОР И МИ-БЕМОЛЬ МИНОР

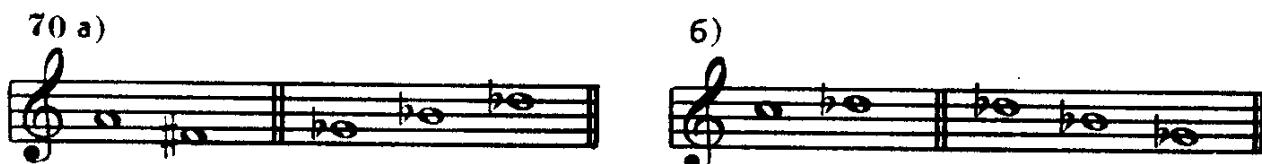
Ключевые знаки тональностей *Соль-бемоль мажор* и *ми-бемоль минор*:



Тоническое трезвучие тональности *Соль-бемоль мажор*:



Настройка в тональность *Соль-бемоль* мажор:
по камертону *ля* по камертону *до*



Звукоряд тональности *Соль-бемоль* мажор и ладовые тяготения:



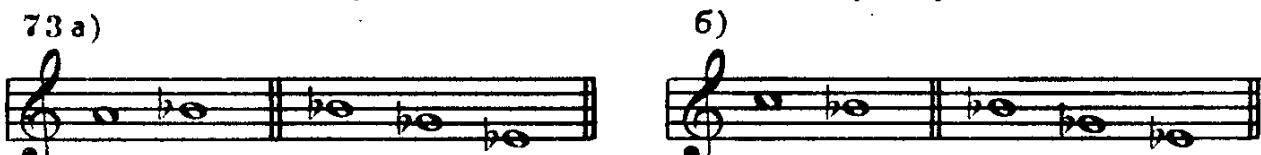
Тоническое трезвучие тональности *ми-бемоль минор*:



Настройка в тональность *ми-бемоль* минор:

по камертону ля

по камертону *до*



Звукоряд натурального *ми-бемоль* минора и ладовые тяготения:

74

I II III IV V VI VII I

Верхний тетрахорд гармонического *ми-бемоль* минора:

75

V VI VII. I

Верхний тетрахорд мелодического *ми-бемоль* минора:

7.6

V VI. VII. I

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

1. Настраиваться по камертону в тональность *Ges-dur*.
2. Петь гамму *Ges-dur* от тоники до любой ступени и обратно.
3. Петь отрезки гаммы *Ges-dur* от любой ступени до тоники.
4. Разрешать неустойчивые звуки тональности *Ges-dur* по ладовому тяготению.
5. Петь в тональности *Ges-dur* следующую аккордовую схему:

$$T_3^5 - T_4^6 - S_6 - S_3^5 - T_6 - D_4^6 - T_6;$$

играть ее на фортепиано в разных тональностях.

6. Настраиваться по камертону в тональность *es-moll*.
7. Петь гамму *es-moll* в трех видах: натуральную, гармоническую и мелодическую.
8. Петь отрезки гаммы *es-moll* от любой ступени до тоники.
9. Разрешать неустойчивые звуки тональности *es-moll* по ладовому тяготению.
10. Петь в тональности *es-moll* следующую аккордовую схему:

$$S_6 - T_4^6 - T_6 - S_4^6 - D_6 - T_3^5;$$

играть ее на фортепиано в разных тональностях.

11. Петь в тональности *es-moll* сексты, образующиеся на всех ступенях, и определить тоновую величину каждой из них. Разрешать неустойчивые интервалы в устойчивые по ладовому тяготению. Назвать интервалы, полученные в результате разрешения.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

77

Andantino



Норвежская народная песня

78

Andantino



79

Соп. moto



3. Далматов



В. Соловьев - Седой. „Где же вы теперь, друзья - однополчане“

80 **Moderato assai**



Э. Олеарчик. „Миллионы рук“

81 **Темп марша**



Сто ты - сяч рук, ми - льо - ны рук, ~ но



серд - цев нас е - ди - но! Дружне - е строй свой

p

дом род_ной, свой край не_по_бе_ди_мый. Ве_

_се_лый марш, ми_льо_нов шаг гре_мит надмир_ным

кра_ем. Сво_ей ру_кой наш край род_ной мы

p

к солн_цу под_ни_ма_ем. Где по_

_ля с зо_ло_ти_сто_ю рожь_ю, где в стро_

_пи_лах лесов го_ро_да, мы смы_

_ка_ем ряды мо_ло_де_жи с э_той

mf

ра_дост_ной пе_сней тру_да. Мы смы_

_ка_ем ряды мо_ло_де_жи с э_той

rit.

ра_дост_ной пе_сней тру_да.

Русская революционная песня „Спускается солнце за степи“

82

Largo

Ж. Бизе. „Арлезианка“ Прелюдия

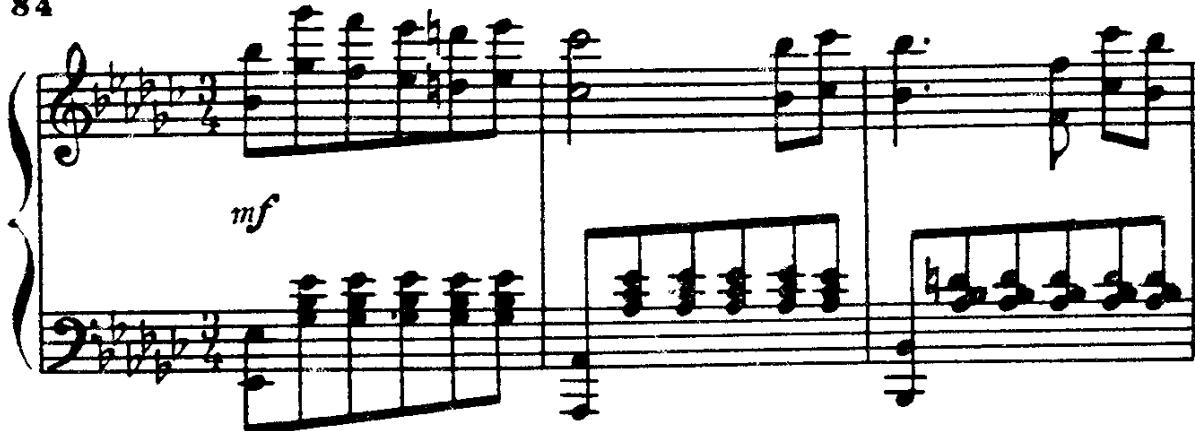
83

Marciale

Украинская народная песня „Дивлюсь я на небо“

Andantino

84



mp

див - люс - я на не - бо тай
-ле - ко за хма - ри, по -

mp

дум - ку га - да - ю: чо - му я не со - кіл, чо -
-да - лі від сві - ту, - шу - катъ со - бі до - лі, на

-му не лі_ та_ ю? Чо_ му ме_ ні,
 го_ ре при_ ві_ ту. і лас_ ки у

бо_ же, ти кри_ лець не дав, я б
 сон_ ця, у зі_ рок про_ хать, тай

зем_ лю по_ ки_ нув і вне_ бо злі_ тав. Да_

в сві_ ті яс_ но_ му се_ бе по_ ка_

1.
 -зать, і до_ лі шу_ кать.

Тема IV

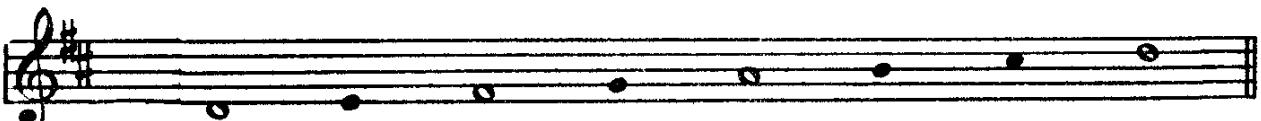
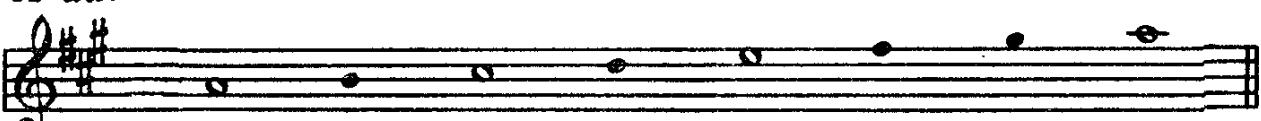
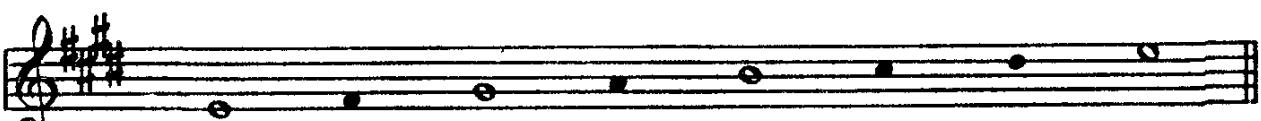
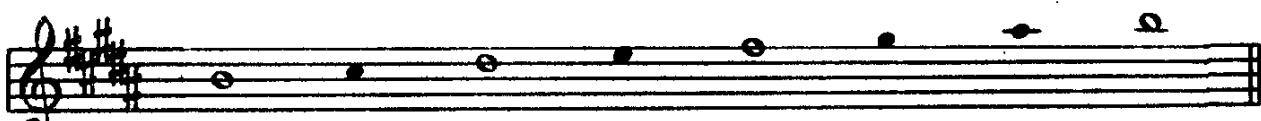
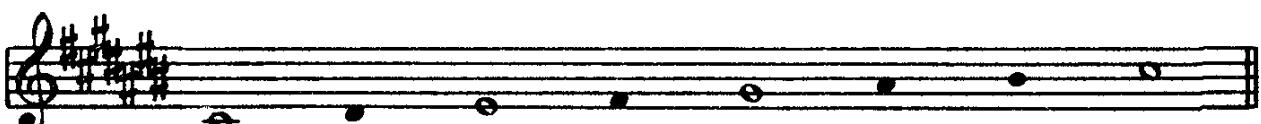
КВАРТО-КВИНТОВЫЕ КРУГИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

ДИЕЗНЫЕ МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Звукоряды употребительных диезных мажорных тональностей, с которыми мы ознакомились в предыдущих темах курса музыкальной грамоты, можно свести к следующей схеме:

G-dur

85

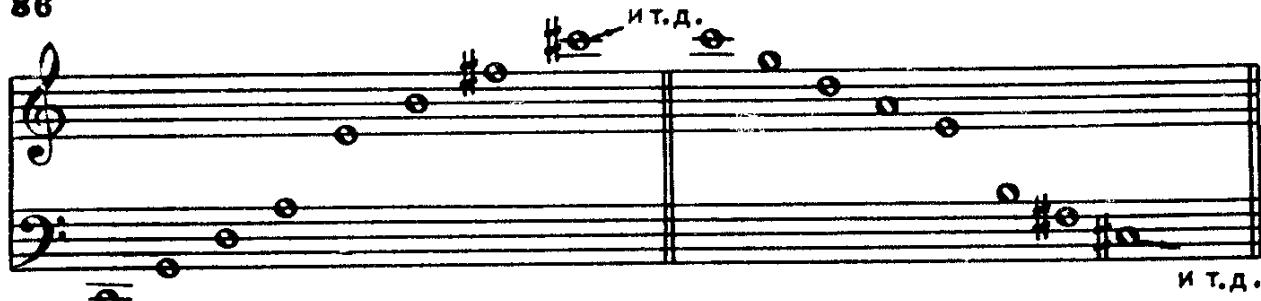
*D-dur**A-dur**E-dur**H-dur**Fis-dur**Cis-dur*

Анализируя приведенную схему диезных мажорных тональностей, легко установить некоторые закономерности в порядке появления их ключевых знаков:

1. Тоники диезных мажорных тональностей, в порядке увели-

чения количества ключевых знаков, можно расположить по чистым квинтам вверх или по чистым квартам вниз:

86



2. Последний ключевой знак находится на VII ступени тональности, то есть является восходящим вводным звуком для данной тоники. Эта закономерность вытекает из того, что звукоряд, построенный от доминанты какой-либо тональности, отличается от звукоряда натурального мажора одним звуком — VII низкой степенью:

87



Естественно, чтобы получить звукоряд тональности *Соль мажор*, нужно повысить VII ступень:

88



Проведя аналогичные построения, мы получим звукоряды других диезных мажорных тональностей.

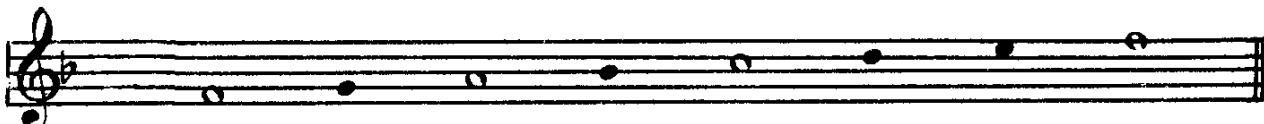
3. Ключевые знаки любой диезной тональности складываются из ключевых знаков предшествующей ей тональности и нового диеза, появляющегося на VII ступени данной тональности.

БЕМОЛЬНЫЕ МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Звукоряды употребительных bemольных мажорных тональностей можно также свести к определенной схеме:

F-dur

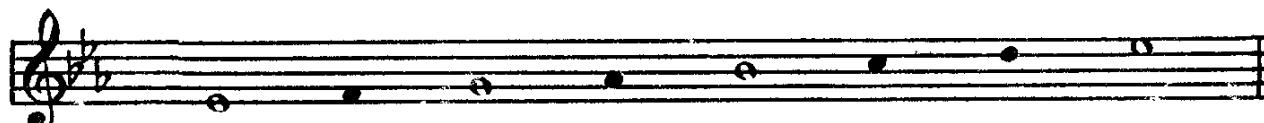
89



B-dur



Es-dur



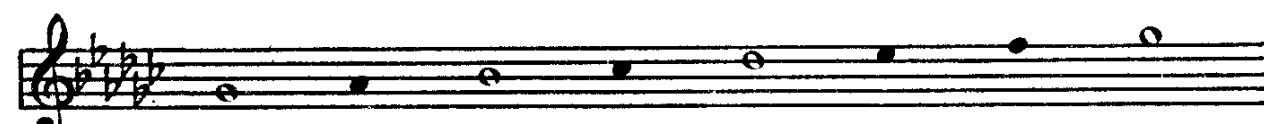
As-dur



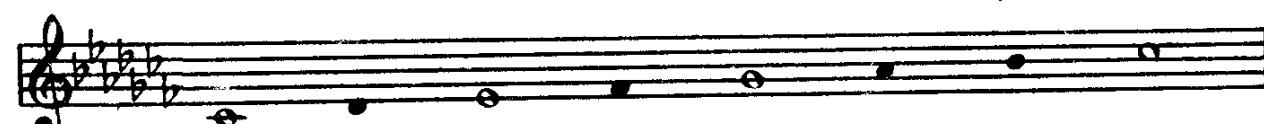
Des-dur



Ges-dur



Ces-dur



Проанализировав приведенную схему bemольных мажорных тональностей, отметим следующие закономерности:

1. Тоники bemольных мажорных тональностей, в порядке увеличения количества ключевых знаков, можно расположить по чистым квинтам вниз или по чистым квартам вверх:

90

и т.д.

и т.д.

2. Бемоль, представляющий собой последний ключевой знак, находится на IV ступени тональности.

Эта закономерность возникает в связи со следующим явлением: звукоряд, построенный на IV ступени мажорного лада, отличается от звукоряда натурального мажора одним звуком — IV повышенной ступенью:

91

До мажор

1т. 1т. 2т. 1т. 1т. 1т. 2т.

звукоряд от IV ступени

Естественно, чтобы получить звукоряд тональности *Фа* мажор, нужно понизить IV ступень:

92

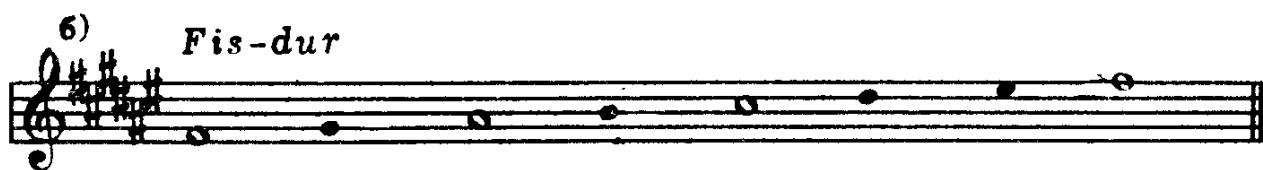
1т. 1т. 2т. 1т. 1т. 1т. 2т.

3. Ключевые знаки любой bemольной тональности складываются из ключевых знаков предшествующей ей тональности и нового bemоля, появляющегося на I ступени данной тональности.

ЭНГАРМОНИЧЕСКИ РАВНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Рассмотрим тональности с шестью знаками при ключе, то есть тональности *Соль-бемоль* мажор и *Фа-диез* мажор:

93 а) *Ges -dur*



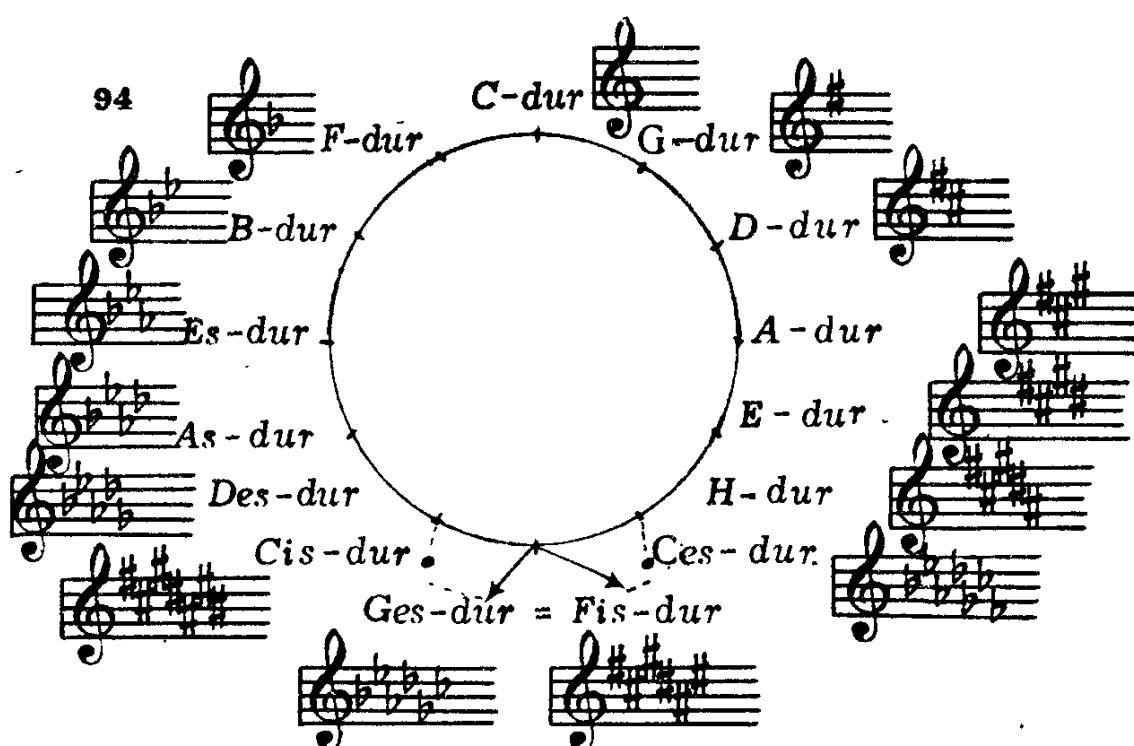
Они начинаются с одного и того же звука, то есть фактически звучат одинаково, хотя записываются с разными ключевыми знаками.

Тональности, которые звучат одинаково, но записываются с разными ключевыми знаками, называются **энгармонически равными**.

КВАРТО-КВИНТОВЫЙ КРУГ МАЖОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

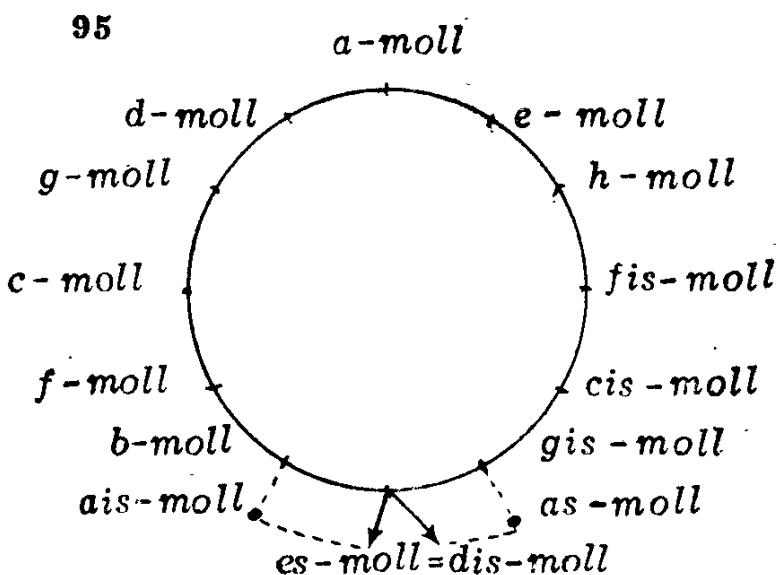
Благодаря появлению энгармонически равных тональностей дальнейшее движение по чистым квинтам вниз в бемольных и по чистым квинтам вверх в диезных тональностях теряет свой смысл, так как любая полученная тональность теперь легко заменяется другой, энгармонически равной, с меньшим количеством ключевых знаков.

Следовательно, движение по чистым квинтам приводит к замкнутому кругу:



КВАРТО-КВИНТОВЫЙ КРУГ МИНОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Каждой мажорной тональности соответствует определенная параллельная минорная тональность; тоникой которой является VI ступень мажорной тональности. Поэтому минорные тональности тоже можно расположить по чистым квартам или квинтам, в порядке возрастания количества ключевых знаков:



Кварто-квинтовый круг минорных тональностей замыкается энгармонически равными тональностями *es-moll* и *dis-moll*.

Подводя итог всему вышеприведенному, можно сказать, что кварто-квинтовым кругом называется расположение тональностей в порядке возрастания или убывания количества ключевых знаков.

ВОПРОСЫ И УПРАЖНЕНИЯ

- Объясните, что представляет собой кварто-квинтовый круг?
- Почему эта схема тональностей называется кругом?
- На какой ступени мажорной тональности находится последний диез?
- На какой ступени мажорной тональности находится последний бемоль?
- В каких тональностях ля-диез является последним ключевым знаком? Сколько ключевых знаков имеется в этих тональностях и какие?
- В каких тональностях звук ре-бемоль является последним ключевым знаком? Сколько ключевых знаков имеется в этих тональностях и какие?
- Назовите ключевые знаки тональностей: *Es-dur*, *cis-moll*, *Des-dur*, *h-moll*, *E-dur*, *fis-moll*, *As-dur* и *g-moll*.

Тема V

ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Доминантсептаккорд имеет три обращения, возникающие в результате перенесения отдельных звуков доминантсептаккорда на октаву вверх или вниз. Эти обращения получили следующие наименования: доминантовый квинтсекстаккорд, доминантовый терцквартаккорд и доминантовый секундаккорд.

Доминантовым квинтсекстаккордом называется первое обращение доминантсептаккорда. В басу доминантового квинтсекстаккорда находится терция доминантсептаккорда, то есть VII ступень тональности.

Доминантовый квинтсекстаккорд обозначается $D_{\frac{6}{5}}$:

96 C - dur

$D_{\frac{6}{5}}$

терцовый звук септаккорда
(VII ступень тональности).

Свое наименование квинтсекстаккорд получил от названия тех интервалов, которые образуют бас (нижний звук аккорда) со звуками, составляющими секунду.

Доминантовый квинтсекстаккорд в своем простейшем виде состоит из уменьшенного трезвучия и большой секунды:

97 C - dur

$D_{\frac{6}{5}} = \text{ум.} \frac{5}{3} + 6.2$

Доминантовым терцквартаккордом называется второе обращение доминантсептаккорда. В басу доминантового терцквартаккорда находится квинта доминантсептаккорда, то есть II ступень тональности.

Доминантовый терцквартаккорд обозначается $D_{\frac{4}{3}}$:

98 C - dur

$D_{\frac{4}{3}}$

квинтовый звук септаккорда
(II ступень тональности).

Свое наименование терцквартаккорд получил от названия тех интервалов, которые образуют бас со звуками, составляющими секунду. В своем простейшем виде доминантовый терцквартаккорд состоит из малой терции, большой секунды и большой терции:

99 C - dur

$D\frac{4}{3} = \text{m.3} + 6.2 + 6.3$

Доминантовым секундаккордом называется третье обращение доминантсептаккорда. В басу доминантового секундаккорда находится септима доминантсептаккорда, то есть IV ступень тональности.

Доминантовый секундаккорд обозначается D_2 :

100 C - dur

D_2 септима септаккорда
(IV ступень тональности)

Свое наименование секундаккорд получил от названия интервала секунды, который является нижним интервалом этого аккорда.

В своем простейшем виде доминантовый секундаккорд состоит из большой секунды и мажорного трезвучия:

101 C - dur

$D_2 = 6.2 + \text{маж. } \frac{5}{3}$

ЗАДАНИЯ

1. Постройте доминантсептаккорды и их обращения в тональностях: A-dur, B-dur, As-dur, Fis-dur, f-moll, a-moll, b-moll и h-moll.

2. Определите аккорды, зная их интервальное строение, и назовите тональности, в которых они могут встретиться:

102 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

РАЗРЕШЕНИЕ ОБРАЩЕНИЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Разрешение обращений доминантсептаккорда связано с теми же закономерностями, с которыми мы ознакомились, разрешая основной доминантсептаккорд. Разница заключается лишь в том, что основной звук доминантсептаккорда, находящийся в одном из средних голосов или в верхнем голосе, обычно остается на месте, образуя гармоническое соединение аккордов.

Доминантовый квинтсекстаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие с удвоенным основным звуком:

103 а) *C - dur*

б) *c - moll*

Доминантовый терцквартаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие с удвоенным основным звуком:

104 а) *C - dur*

б) *c - moll*

Доминантовый секундаккорд разрешается в тонический секстаккорд с удвоенным основным звуком:

105 а) *C - dur*

б) *c - moll*

ЗАДАНИЯ

- Постройте доминантсептаккорды и их обращения в тональностях *Ми* мажор, *фа* минор, *Ля* мажор, *Си* мажор, *ре* минор и *соль* минор. Каждый аккорд разрешите.
- Постройте доминантовые септаккорды и доминантовые квинтсекстаккорды от звуков: *ре*, *ля*, *фа*, *соль* и *до*. Определите

тональности, в которых они встречаются, и разрешите. Спойте каждую пару аккордов снизу вверх и в обратном направлении.

3. Постройте доминантовые терцквартаккорды и доминантовые секундаккорды от звуков: *фа, соль, си, ре и ми*. Определите тональности, в которых они встречаются, и разрешите. Спойте каждое обращение доминантсептаккорда и его разрешение.

4. Определите следующие аккорды, найдите тональности, в которых они встречаются, и разрешите. Пропойте все аккорды и их разрешения:

106

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

5. Пойте следующие гармонические схемы в разных тональностях по приведенному образцу:

107

1 T₆—D₃⁴—T₃⁵;

2. T₆—S₃⁵—D₃⁴—T₃⁵;
3. T₃⁵—D₅⁶—T₃⁵;
4. T₃⁵—S₄⁶—D₅⁶—T₃⁵;
5. T₆—D₄⁶—D₆—D₅⁶—T₃⁵;
6. T₃⁵—T₆—D₂—T₆;
7. T₃⁵—S₆—T₄⁶—D₃⁵—D₂—T₆;
8. T₃⁵—D₄⁶—D₂—T₆;
9. D₅⁶—T₃⁵—S₄⁶—S₃⁵—T₆;
10. D₂—T₆—S₃⁵—D₃⁴—T₃⁵—S₄⁶—T₃⁵;
11. T₃⁵—T₄⁶—D₃⁵—D₆—D₃⁴—T₃⁵;
12. D₂—T₆—D₄⁶—D₃⁴—T₃⁵;
13. T₃⁵—D₆—T₃⁵—S₆—D₇—T.

П р и м е ч а н и е. Приведенные схемы следует петь различными способами:

- 1) начиная каждый аккорд с верхнего звука;
- 2) начиная каждый аккорд с нижнего звука;
- 3) начиная каждый аккорд с одного из средних звуков;
- 4) петь один из голосов, играя другие на инструменте.

Работая над схемами в классе хором, трехзвучные аккорды нужно исполнять в простейшем виде.

Доминантсептаккорды, их обращения и разрешения надо петь четырехголосно. При исполнении аккордовой схемы четырехголосно в трехзвучных гармониях, за исключением аккордов, служащих разрешением диссонирующих гармоний, желательно удваивать верхний голос.

В акорде, который является разрешением какой-либо диссонирующей четырехзвучной гармонии, следует делать правильные удвоения.

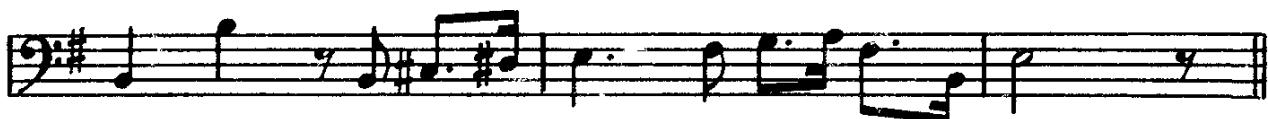
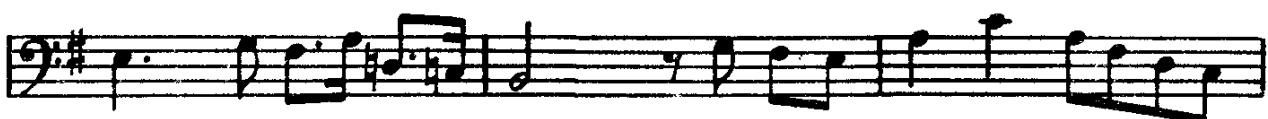
ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Сольфеджируя приведенные ниже примеры, найдите движение мелодии по звукам обращений доминантсептаккорда или других аккордов. Обратите внимание на разрешение звуков доминантсептаккорда или его обращений в движении мелодии.

108 Andante



109 Sostenuto



110 Semplice



111 *Con moto*

111 *Con moto*

112 *Commodo*

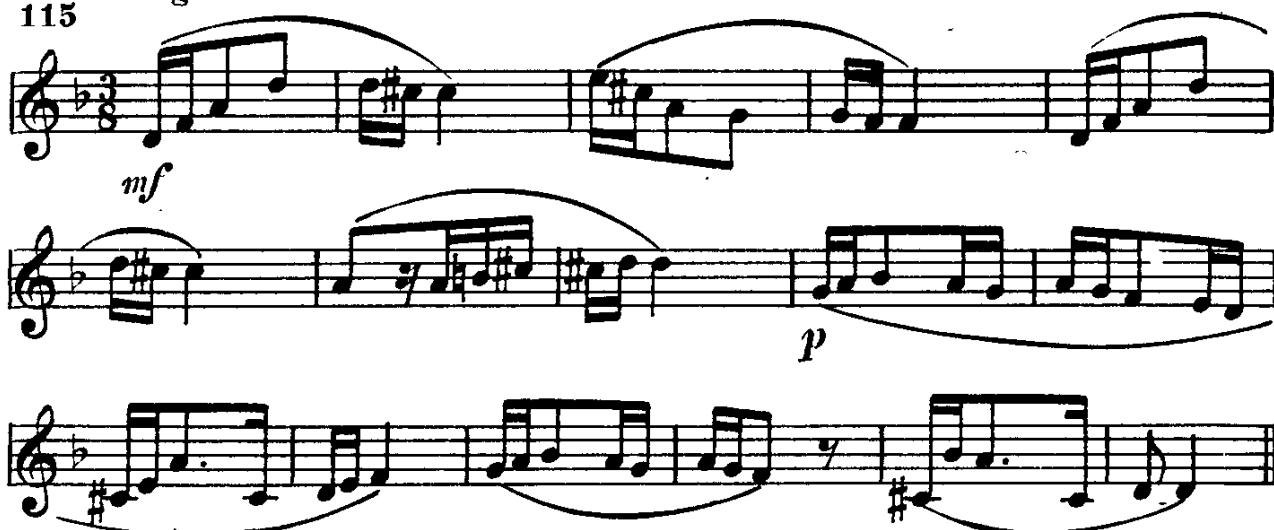
112 *Commodo*

113 *Andante*

113 *Andante*

114 *Moderato*

Украинская народная песня „Есть на свете доля“

115 *Allegro moderato*

Украинская народная песня „Ой, не світи, місяченьку“

116 *Moderato*

Тема VI

СИНКОПЫ

Синкопой называется несовпадение ритмического и метрического акцентов.

Звук, образующий синкопу, начинается на слабой доле времени и выдерживается на следующей за ней более сильной доле.

Синкопа, встречающаяся в мелодии, обычно несколько акцентируется.

Синкопированные мелодии обладают большой ритмической упругостью, поэтому они часто используются в произведениях, имеющих живой, задорный характер, а также в танцевальной музыке.

ВНУТРИТАКТОВАЯ ДВУХДОЛЬНАЯ СИНКОПА

Сущность этого явления состоит в том, что звук, образующий синкопу, берется во второй половине какой-либо метрической доли и выдерживается в начале следующей доли.

Например:

117



Синкопу в данном случае можно представить себе как звук продолжительностью в две восьмые одинаковой высоты, которые объединены лигой на грани метрических долей:

118



Для того чтобы правильно выдержать синкопу, следует почувствовать длительность второй из слигованных нот, слегка выделив ее дыханием.

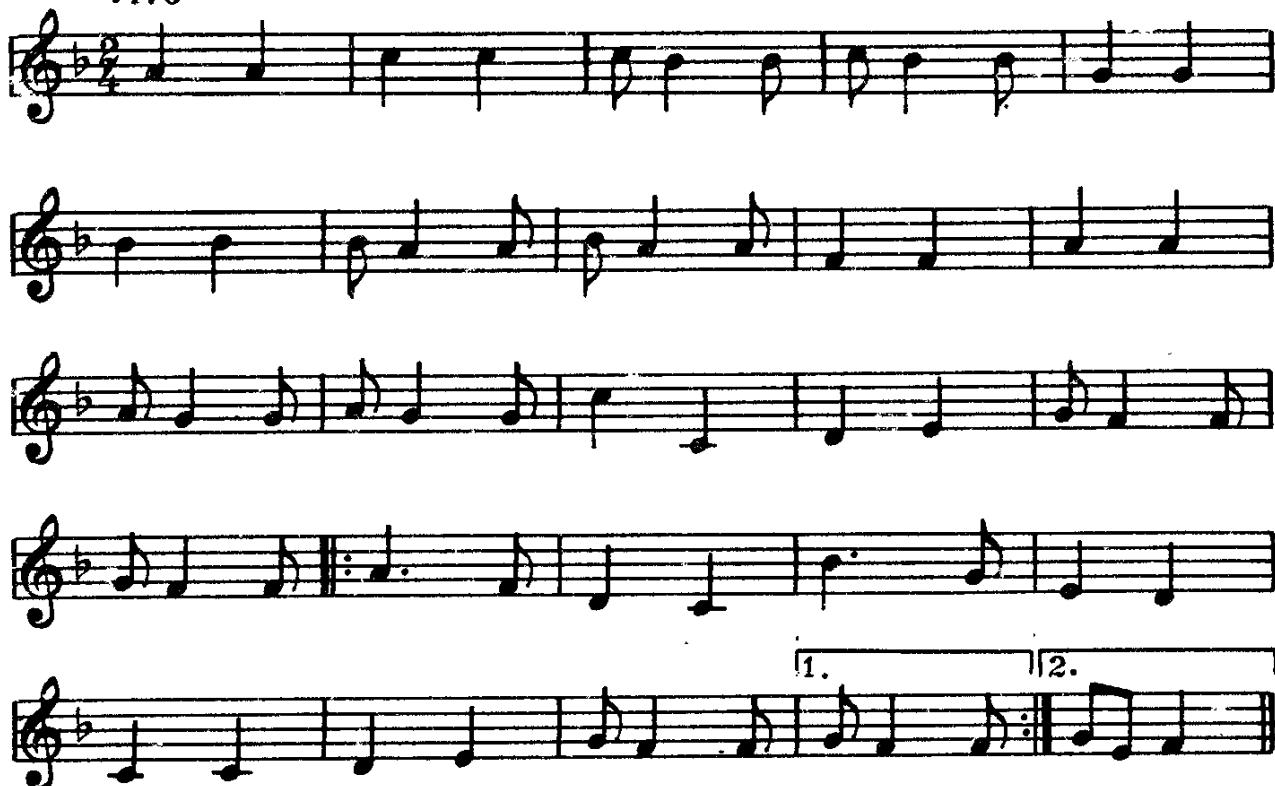
ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Сольфеджируя примеры, которые приведены в данной теме, нужно предварительно прочесть их с дирижированием без вы-

соты звуков, а также пропустить или прохлопать в ладоши ритм мелодии, отсчитывая вслух метрические доли.

Чешская народная песня „Танцуй, танцуй“

119 Vivo



Молдавский народный танец „Жок“

120 Moderato



Молдавский народный танец „Жок“

121 Allegro



Венгерская народная песня „Что бежишь ты“

122 Allegretto



А. Варламов. „Смолкни, пташка“

123 Moderato assai





ВНУТРИТАКОВАЯ ДВУХДОЛЬНАЯ СИНКОПА С ШЕСТНАДЦАТЬМИ

Молдавская народная песня „Кириак“

124 *Moderato*

Н. Поликарпов. „Пойду, выйду“

125 *Moderato*



ВНУТРИТАКОВАЯ СИНКОПА С ПАУЗОЙ

И. Дунаевский „Рыбацкая“

126 Allegro assai

Four staves of musical notation in F major. The first staff starts with a dynamic *f*. The second staff starts with a dynamic *ff*. The third staff starts with a dynamic *ff*. The fourth staff starts with a dynamic *ff*.

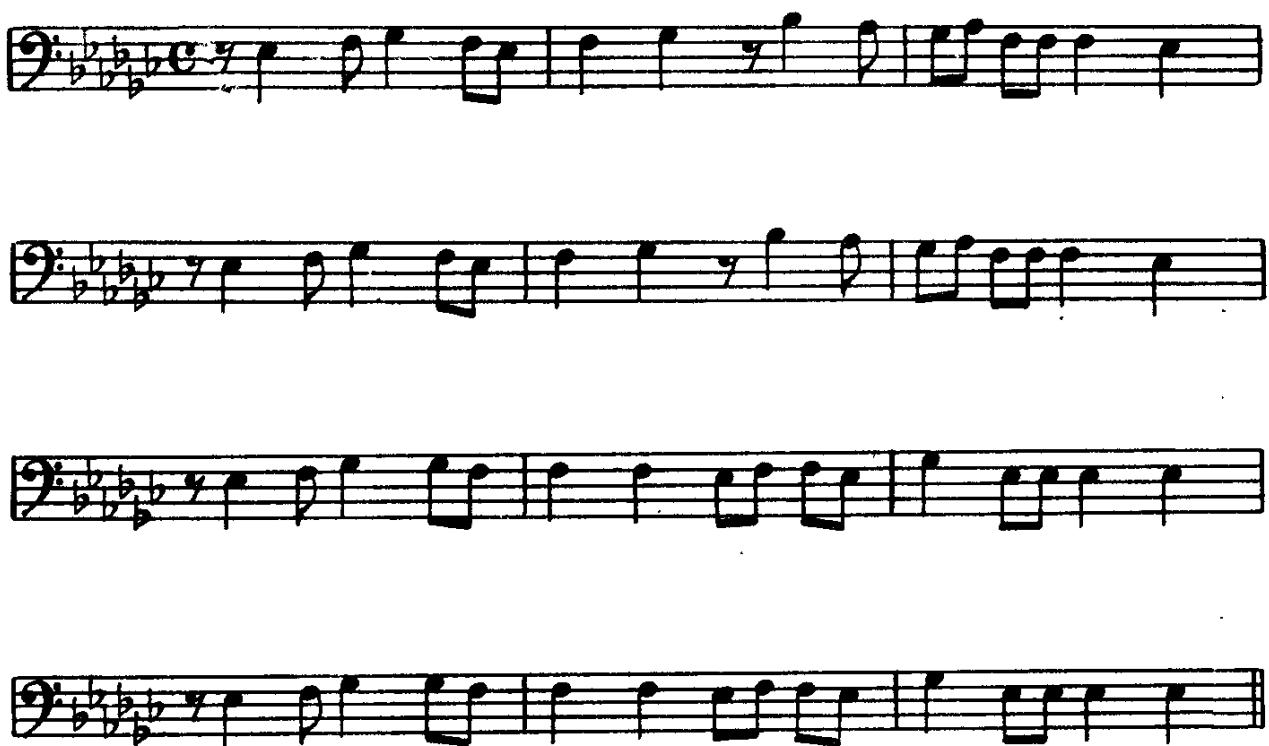
Дагестанская народная песня

127 Allegro moderato



Узбекская народная песня

128 Andante



МЕЖДУТАКТОВАЯ СИНКОПА

Л. Бетховен. Девятая симфония, финал

129 Allegro assai



130

Армянская народная песня



131 Allegro

А. Кузнецов. „Белорусская полька“



ВНУТРИТАКОВАЯ ТРЕХДОЛЬНАЯ СИНКОПА

Нота с точкой, состоящая из трех ритмических единиц (например, четверть с точкой, которая по длительности равна сумме трех восьмых), может образовать синкопу, если она не поставлена в начале метрической доли. В этом случае нота берется на вторую половину метрической доли и выдерживается на протяжении следующей метрической доли:

132



В приведенном примере в тактах 1 и 3 синкопа не создается, так как четверть с точкой берется в начале метрической доли. В тактах 2 и 4, благодаря тому что четверть с точкой начинается со второй половины первой метрической доли, возникает трехдольная синкопа.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Сольфеджируя приведенные ниже примеры, следует предварительно прочесть их с дирижированием без высоты звуков, а также простучать или прохлопать в ладоши ритм мелодий, отсчитывая вслух метрические доли такта.

Молдавская народная песня

133 Allegro

Musical example 133 shows two staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp. The first staff begins with a dotted half note followed by eighth notes. The second staff begins with a dotted half note followed by eighth notes. Both staves feature various rhythmic patterns including sixteenth notes and eighth-note pairs.

Молдавская народная песня „Весна“

134 Allegretto

Musical example 134 shows two staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp. The first staff begins with a dotted half note followed by eighth notes. The second staff begins with a dotted half note followed by eighth notes. Both staves feature various rhythmic patterns including sixteenth notes and eighth-note pairs.

В. А. Моцарт. „Дон-Жуан“, дуэт Церлины и Дон-Жуана.

135 Andante



Молдавская народная песня

136 Allegretto



В. Соловьев-Седой. „Где ж ты, мой сад“

137 Andante



Негритянская народная песня „Небо“

138 *Moderato*

Молдавская народная песня „Ляна“

139 *Allegretto*

ДРУГИЕ ВИДЫ СИНКОП

Венгерская народная песня „Розы Геренчера“

140 *Andante*

Примечание. В методических целях в тахтах 1, 5, 6, 7, 9, 10, 11 дается облегченный ритмический вариант.

Молдавская народная песня

141 Allegretto



А. Цфасман. „Я хочу танцевать“

142 Moderato



А. Стотгардт. „Песня любви“

143 Allegretto





Молдавская народная песня „Хай ла вис“

144 Allegretto



Адыгейская народная мелодия

145 Allegretto



Негритянская народная песня „Если в сердце бьется радость“

146 Allegro con moto

Musical score for Negritian folk song, measure 146. The score consists of four staves of music in common time (indicated by '4') and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a dynamic 'mf' and includes a fermata over the second note. The second staff starts with a dynamic 'p'. The third staff starts with a dynamic 'mp'. The fourth staff continues the melody.

Э. Лекуона: Кубинская песня „Продавец фруктов“

147 Moderato

Musical score for Cuban song 'El Frutero', measure 147. The score consists of three staves of music in common time (indicated by '4') and a key signature of one sharp (F#). The first staff features eighth-note patterns. The second staff continues the eighth-note patterns. The third staff concludes the measure with a final note.

Тема VII

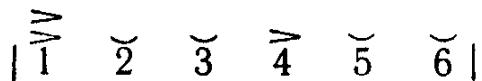
ШЕСТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

Шестидольный размер относится к числу сложных размеров.

Сложным размером называется такой, который образуется от слияния двух или нескольких одинаковых простых размеров. Так от слияния двух двухдольных размеров возникает четырехдольный размер, от слияния двух трехдольных размеров — шестидольный размер и т. д.

Каждый простой размер, являющийся составной частью сложного размера, привносит в него свой метрический акцент, благодаря чему в сложном размере образуются сильные и относительно сильные доли времени.

Схема распределения метрических акцентов в шестидольном размере имеет следующий вид:



В медленном темпе трехдольность составляющих метров проявляется заметнее; в более быстром движении чередование сильных и относительно сильных долей создает впечатление двухдольного метра, каждая доля которого исполняется триолями.

Тактирование (дирижирование) в сложных размерах основывается на усложнении дирижерских взмахов простых схем.

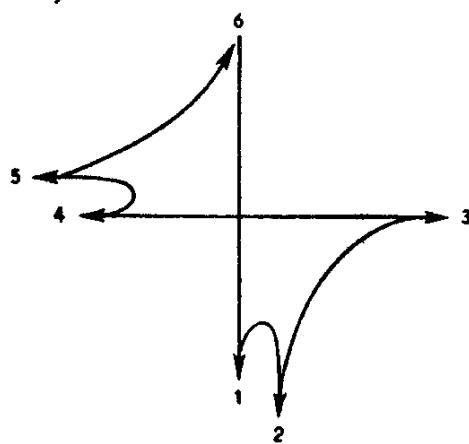
Тактирование на шесть вырастает из усложнения схемы дирижирования на четыре путем прибавления к ней еще двух взмахов:

Левая рука

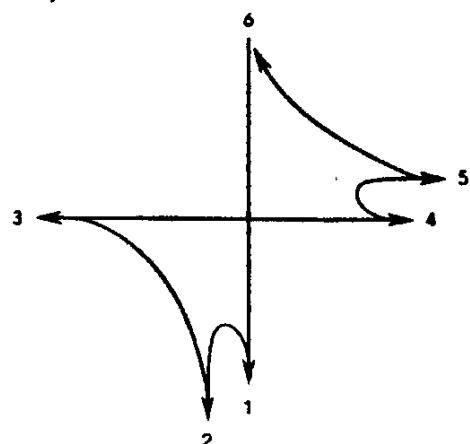
Правая рука

148

a)



б)



В быстром темпе подобная схема не применяется. В этом случае выделяют лишь сильную и относительно сильную доли, представляя остальные метрические доли мысленно, то есть система дирижерских взмахов здесь будет такая же, как и при тактировании на два:



ГРУППИРОВКА В ШЕСТИДОЛЬНОМ РАЗМЕРЕ

Ноты мелких длительностей в шестидольном размере связываются объединяющими линиями (вязками, ребрами) в две группы — одна группа на каждый простой составляющий размер:

А. Гурилев. „Колокольчик“

150 Allegretto



Такая группировка наиболее естественно раскрывает основные закономерности метрического строения этого размера.

Группы в размере $\frac{6}{8}$ могут быть следующих видов:

151

Нота, равная шести восьмым, всегда записывается так:

Например:

Русская народная песня „Степь, да степь кругом“

152 Moderato

The musical example consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by a dotted half note. The second staff begins with a dotted half note followed by a quarter note.

Нота длительностью меньше шести восьмых, но больше трех, то есть больше одного простого составляющего размера, но меньше двух простых составляющих размеров (например, половинная нота), всегда пишется в виде двух нот, объединенных лигой, первой из которых является четверть с точкой — длительность простого составляющего размера (см. пример 153, такты 5 и 13).

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Шведская народная песня

153 Allegretto

The musical example consists of three staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by a dotted half note. The second staff begins with a dotted half note followed by a quarter note. The third staff begins with a quarter note followed by a dotted half note.

154 Andante



Чешская народная песня

155 Moderato

Русская народная песня „Среди долины ровныя“

Сре_ди до_ли_ ны ров_ ны_ я, на глад_кай вы_ со_
-те, цве_ тет, рас_тет вы_ со_ кий дуб в мо_
-гу_ чей кра_ со_ те, цве_ // _те.

Киргизская народная мелодия

156 Giocoso

Грузинская народная песня „Солнце“

157 Allegretto



158 Tranquillo

А. Тома. „Вечерняя песня“

p

Сле-ти к нам, ти-хий ве-чер, на
ми-рны-е по-ля, те-бе по-ем мы
пе-сню, ве-чер-ня-я за-ря.

159 Andante

Л. Бетховен. „Сурок“

mp

cresc.

mf

160 Allegro molto

Лезгинка (дагестанская)

mf

Русская народная песня „На море утешка купалася“

161 **Moderato**



Ф. Шуберт. „Баркарола“

162 **Andante**



Ф. Шуберт. „Охотник“

163 **Allegro**



Английская народная песня „Слуги короля Артура“

164 Allegro



Ф. Мендельсон. Скрипичный концерт, ч. II

165 Andante



С. Цинцадзе. „Романс Занозы“

166 Andante

М. Глинка. „Венецианская ночь“

167 Andante quasi allegretto

Все вли-ва-ет тай-но ра-дость, чувст-вам

снит-ся див-ный мир; серд-це бьет-ся, мчит-ся

мла-дость на люб-ви ве-сен-ний пир, по вол-



Мексиканская народная песня „Скамеечка“

168 Allegretto

Д. Верди. „Травиата,“ д. III, ария Виолетты

169 Andante mosso

Fine

D. C. al Fine

Примечание. Форма D. С. в арии Виолетты желательна для большей законченности приведенного отрывка.

Английская народная песня „Веселый мельник“

170 Allegro

Ф. Мендельсон. „Народная песня“

171 Andante con moto

Musical score for exercise 171, featuring three staves of music in G major, 6/8 time. The first staff starts with a dynamic 'p'. The second staff begins with a dynamic 'f'. The third staff ends with a dynamic 'dim.'

И. Гайдн. „Времена года“, ария „Будя туманные луга“

172

Musical score for exercise 172, featuring two staves of music in G major, 6/8 time. The top staff shows melodic lines with grace notes and slurs. The bottom staff shows harmonic bass lines.

A musical score consisting of four systems of music, each with three staves. The top staff is bass clef, the middle staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat throughout.

The score is divided into four systems by vertical bar lines. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 12. The fourth system contains measures 13 through 16.

Measure 1: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a half note. Bass staff has a half note.

Measure 2: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 3: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 4: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 5: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 6: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 7: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 8: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 9: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 10: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 11: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 12: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 13: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 14: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 15: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

Measure 16: Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Treble staff has a eighth note followed by a sixteenth note. Bass staff has a eighth note followed by a sixteenth note.

В. Ребиков. „Веет утро прохладой“

173 Andante

Ве - ет ут - ро про - хла - дой сте -

Ве - ет ут - ро про - хла - дой сте -

но - ю. Ти_ши_ на на по - лях. За - рос -

но - ю. Ти_ши_ на на по - лях.

ла по - ви - ли - кой - тра - во - ю по - ле -

По - ви - ли - кой - тра - во - ю за - рос -

ва - я до - ро - га в хле - бах.

и - па до - ро - га в хле - бах.

Тема VIII

ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

Мажорный лад с VI низкой ступенью называется гармоническим мажором.

Звукоряд гармонического До мажора:

174

I II III IV V VI(n.) VII I

VI низкая ступень, входя в состав мажорного лада, привносит в него некоторые черты, свойственные минору:

а) образуется минорное субдоминантовое трезвучие в мажоре:

175

S₅
3

б) возникает полутоновое соотношение между V и VI ступенями лада:

176

V m.2 VI (n.)

В гармоническом мажоре между VI и VII ступенями появляется интервал увеличенной секунды, представляющий собой характерный интервал гармонического лада:

177

VI(n.) ув. 2 VII

VI низкая ступень обозначается в нотах случайным знаком альтерации.

ЗАДАНИЯ

- Спойте звукоряды гармонического мажора в тональностях: *Фа* мажор, *Ля* мажор, *Си* мажор, *Ре* мажор, *Ми* мажор и *Соль* мажор.

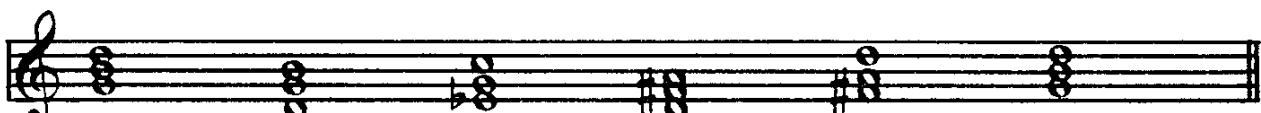
2. Спойте в указанных тональностях звуки тонического, субдоминантового и доминантового аккордов.

3. Спойте в этих же тональностях следующую гармоническую схему:

$T_6 - S_3^5 - S_6 - T_4^6 - D_2 - T_6$.

4. Определите аккорды в приведенной схеме и тональность, в которой она записана:

178



Спойте данную схему также в тональностях: *F-dur*, *A-dur* и *Es-dur*.

Пропойте в этой гармонической последовательности мелодическую линию каждого голоса, играя две другие на инструменте.

5. Найдите VI низкие ступени в тональностях: *Ми* мажор, *Си* мажор, *Ля* мажор, *Ре* мажор, *Фа* мажор и *Соль* мажор.

6. Спойте во всех указанных тональностях малые терции, образующиеся на IV ступени, и разрешите их по ладовому тяготению.

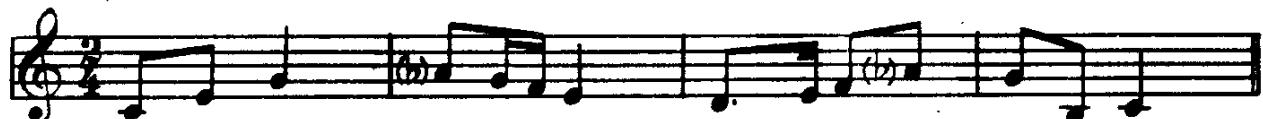
7. Спойте во всех этих тональностях интервал ув. 2. Каждый из них разрешите по ладовому тяготению.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Сольфеджируя примеры, приведенные ниже, охарактеризуйте их мелодии; выясните, что означает в переводе на русский язык обозначение темпа в каждом музыкальном образце; найдите фразы, в которые входят элементы гармонического мажора.

Примечание. Данные интонационные упражнения (см. пример 179а и б) следует исполнять два раза. Первый раз нужно петь в натуральном мажоре, не учитывая случайного знака альтерации; второй раз — с VI низкой ступенью для уяснения разницы в звучании натурального и гармонического видов мажора:

Moderato
179 а)



б) Andante



Э. Капуа. „Мое солнце“

180

Andantino



А. Бабаев. „Почему?“

181

Allegro

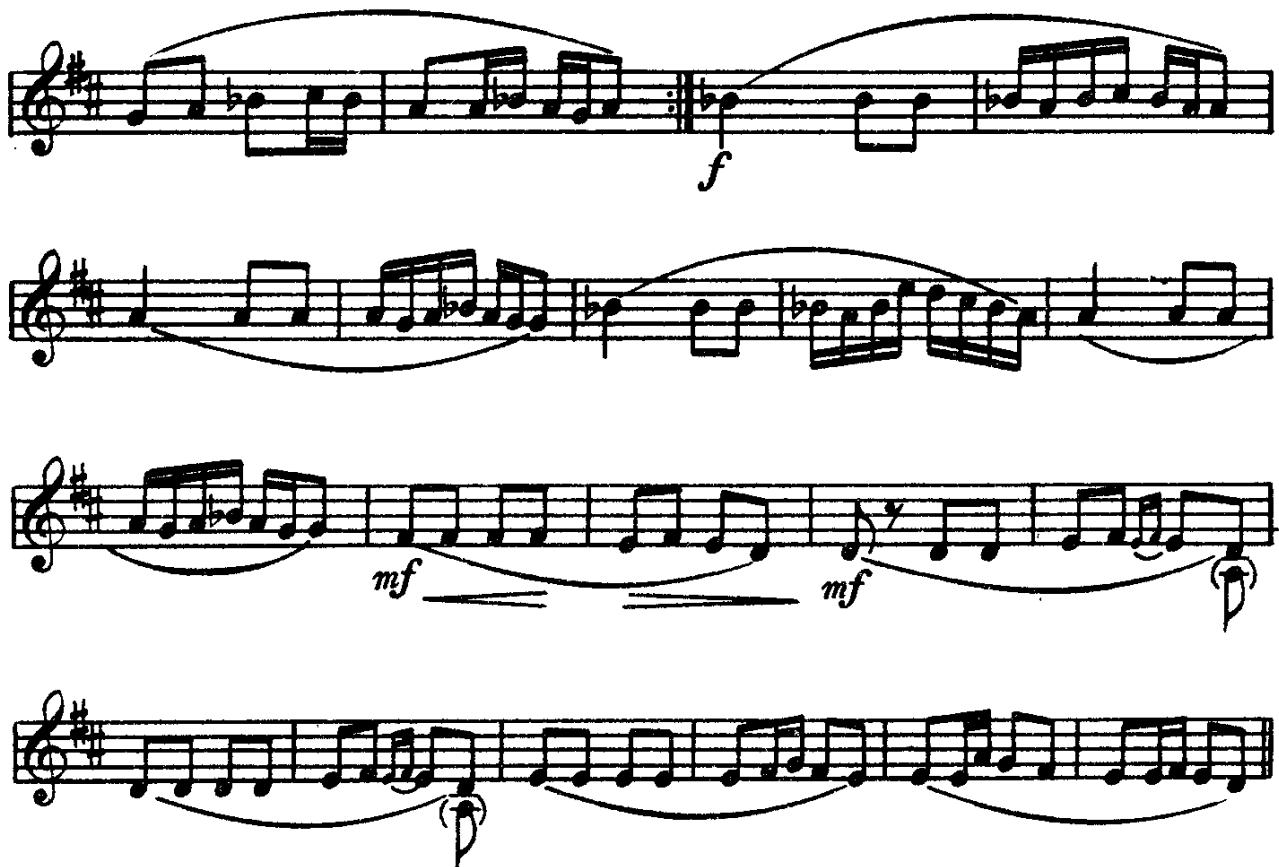


Г. Гусейнли. „Мои цыплята“

182

Allegretto





М. Глинка. „Не называй ее небесной“

183

Andante mosso

Д. Верди. „Травиата“, д. I, ария Виолетты

184 Andantino

6. Далматов

82



А. Варламов. Романс

185 Allegretto



Объясните, почему в одном случае встречается звук ре-диеz, а в другом - ми-бемоль.

М. Глинка. „Финский залив“

186 Andante mosso



Э. Куртис. „Тоска“

187 Moderato espressivo





188 Allegro

Н. Раков. „Концертный вальс“



189 Tranquillo

М. Глинка. „Люблю тебя, милая роза“



190 Andante

Д. Верди. „Травиата“, д. II, ария Жермона



Тема IX

ТРИТОНЫ

Тритонами называются увеличенная квarta и уменьшенная квинта, то есть те интервалы, тоновая величина которых равна трем тонам.

Тритоны относятся к диссонансам и имеют свое характерное, напряженное, неустойчивое звучание.

В гармоническом мажоре и гармоническом миноре образуются две пары тритонов.

ДОМИНАНТОВЫЕ ТРИТОНЫ

Первая пара взаимообратимых тритонов возникает от сочетания IV и VII ступеней тональности:

191 а)

C - dur

ув. 4

б)

ум. 5

192 а)

c - moll (гарм.)

ув. 4

б)

ум. 5

Являясь неустойчивыми интервалами, тритоны требуют разрешения — естественного перехода в соседний устойчивый интервал.

Например:

193 Allegro

Л. Бетховен. Третья соната, ч. III



Как видно из приведенного примера, чтобы разрешить тритон, нужно разрешить каждый из его звуков.

Поэтому увеличенная квarta разрешается в тоническую сексту, а уменьшенная квинта — в тоническую терцию:

194 а) *C-dur*

ув. 4 м. 6

6)

ув. 5 м. 3

195 а) *c-moll (гарм.)*

ув. 4 м. 6

6)

ув. 5 м. 3

IV и VII ступени тональности являются звуками доминантсептаккорда. Поэтому указанные тритоны имеют доминантовую окраску звучания и хорошо сочетаются с доминантовым басом, образуя неполный D₇:

196 а)

ув. 4

V

или

6)

ув. 5

V

Для того чтобы разрешить полученную звучность, надо звуки тритона повести по ладовому тяготению, а бас — с доминантами на тонику:

197 а)

V I

или

V I

ЗАДАНИЯ

1. Спойте доминантовые тритоны, образующиеся от сочетания IV и VII ступеней мажора и гармонического минора, с разрешениями в тональностях: *F-dur, A-dur, Es-dur, G-dur, h-moll, g-moll, cis-moll, fis-moll*.

2. Спойте доминантовые тритоны с разрешением сначала в мажор, а затем в минор в одноименных тональностях с тониками: *до, ре, ми, ля и си*.

3. Определите тритоны, найдите тональности, в которых они будут доминантовыми:

198

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Настроившись, спойте эти тритоны с разрешением сначала в мажор, а затем в одноименный минор:

а) по данной схеме:

199 *C - dur (moll)*

- б) начиная каждый интервал с основания;
в) начиная каждый интервал с вершины.

4. Разрешения тритонов, приведенных во втором задании, играть на инструменте, прибавляя к каждому тритону голосом звук доминанты и переводя его в момент разрешения тритона в звук тоники.

5. Спойте разрешения тритонов, данных во втором задании, играя бас на инструменте по следующим схемам:

200 а) C-dur (moll) б) C-dur (moll) в) C-dur (moll)

СУБДОМИНАНТОВЫЕ ТРИТОНЫ

Вторая пара тритонов образуется от сочетания II и VI ступеней тональности:

201 а) C-dur (гарм.)

б)

202 а) C-moll

б)

При разрешении тритонов, в состав которых входит II ступень тональности, последняя переходит не в тонику, а в III ступень, так как в противном случае возникает параллельное движение либо квинтами, либо квартами. Такое движение голосов в двухголосии нежелательно из-за плохого звучания:

203 неправильно

Для того чтобы правильно разрешить эти интервалы, нужно II ступень тональности повести в III:

204 а) C-dur (гарм.)

б)

205 а) с-moll

ув. 4 м.6

б)

ум.5 6.3

Таким образом, уменьшенная квинта на II ступени разрешается в терцию на III ступени, а увеличенная квarta на VI — в сексту на V ступени.

II и VI ступени тональности являются звуками септаккорда II ступени. Поэтому указанные тритоны имеют субдоминантовую окраску звучания и хорошо сочетаются с субдоминантовым басом.

Разрешается тритон так:

206 а) С - dur (гарм.)

IV I

или

IV I

Следовательно, чтобы разрешить субдоминантовый тритон с басом, нужно повести звуки тритона в соответствующую терцию или сексту, а бас — с субдоминантами на тонику.

ЗАДАНИЯ

1. Спойте субдоминантовые тритоны, образующиеся от сочтания II и VI ступеней минора и гармонического мажора с разрешениями в тональностях: *e-moll*, *c-moll*, *a-moll*, *d-moll*, *f-moll*, *D-dur* (гарм.), *B-dur* (гарм.), *E-dur* (гарм.) и *Es-dur* (гарм.).

2. Определите тритоны, найдите тональности, в которых они будут субдоминантовыми:

207

Настроившись, спойте эти тритоны с разрешением сначала в минор, а затем в одноименный гармонический мажор:

а) по данным схемам:

208 а) С-dur (*moll'*)

б)

C-dur (*moll*)

- б) начиная каждый интервал с основания;
в) начиная каждый интервал с вершины.

3. Разрешения тритонов, приведенных во втором задании, играть на инструменте, прибавляя к каждому тритону голосом звук субдоминанты и переводя его в момент разрешения тритона в звук тоники.

4. Спойте разрешения тритонов, данных во втором задании, играя бас на инструменте по следующим схемам:

209 а) C-dur (moll)

б) C-dur (moll)

в) C-dur (moll)

г) C-dur (moll)

ТРИТОНЫ В СОЛЬФЕДЖИРОВАНИИ

В одноголосии в тритоне, как правило, разрешается один из звуков, в двухголосии — оба.

Благодаря тому что тритон яркий, остро тяготеющий интервал, он часто используется для подчеркивания важных в смысловом отношении моментов. Так, во многих отрывках, приведенных ниже, появление тритонов связано с переходами в другие тональности.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Перед сольфеджированием примеров следует заранее найти тритоны и определить, являются ли они интервалами данной тональности или интервалами, приводящими в новые тональности.

Если имеется переход в новую тональность, то необходимо решить, как легче услышать настройку этой тональности. Кроме того, подумайте, какой бас должен прозвучать с данным тритоном.

Австрийская народная песня „Под липой“

210

Andante

Ф. Шуберт. „Дождь слез“

211

Moderato

Австрийская народная песня „Пылают розы“

212

Moderato

И. С. Бах. Первая английская сюита, Бурре

213

Vivo



214

Allegretto

Ф. Шуберт. Квинтет „Форель“



215

Allegretto

Ф. Шуберт. „Утренняя серенада“



216

Moderato

Ф. Шуберт. „Колыбельная ручья“



В. А. Моцарт. „Свадьба Фигаро“, ария Барбарии

217 Andante



Австрийская народная песня „Лесорубы раным-рано встать должны“

218 Con moto



Ш. Гуно. „Фауст“, д. I , Вальс

219

Tempo di valse



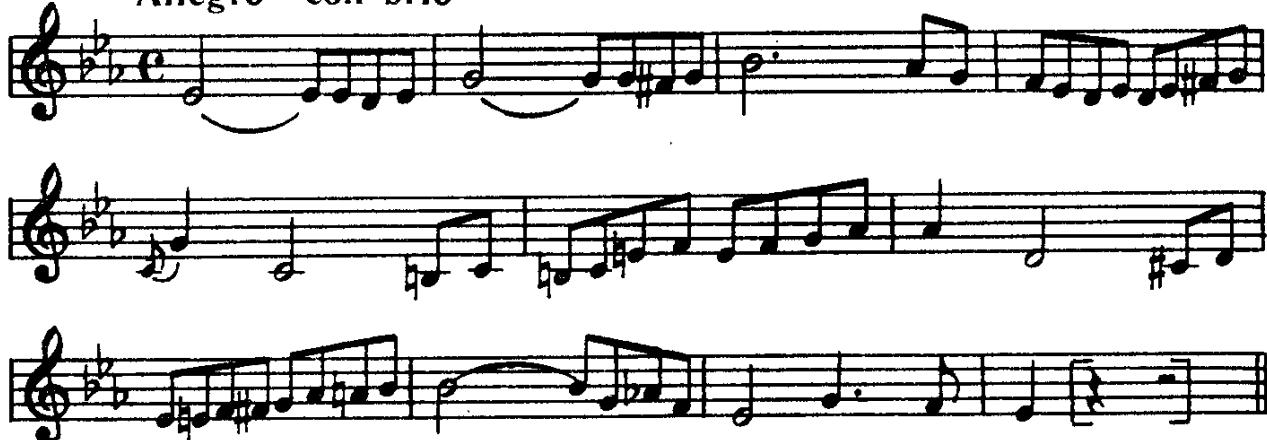
Л. Бетховен. Двадцать седьмая соната, ч. II

220 *Allegretto con anima*

Л. Бетховен. Септет, ч. I

221

Allegro con brio



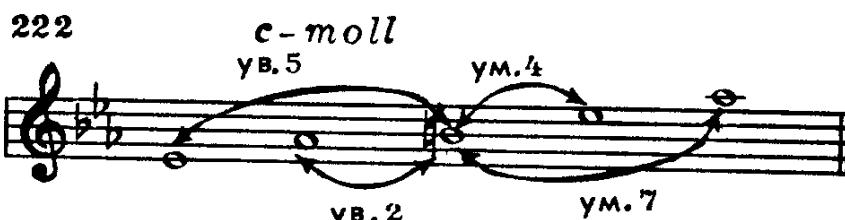
Тема X

ХАРАКТЕРНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЛАДОВ

Характерными интервалами гармонических ладов называются такие, которые в натуральных ладах не встречаются.

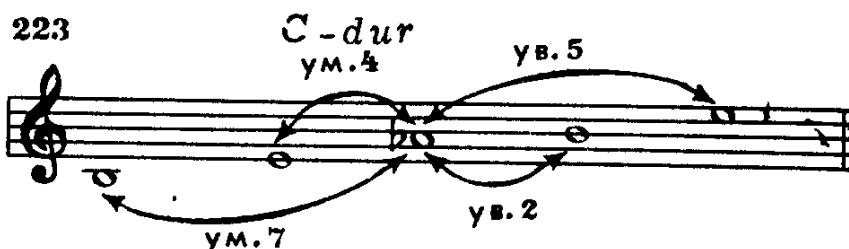
К ним относятся: увеличенная секунда и ее обращение уменьшенная септима, увеличенная квинта и ее обращение уменьшенная квarta.

В гармоническом миноре указанные интервалы образуются от повышения VII ступени:



В этом случае VII высокая ступень является нижним звуком уменьшенных характерных интервалов и верхним звуком увеличенных.

В гармоническом мажоре характерные интервалы возникают от понижения VI ступени:



В этом случае VI низкая ступень служит нижним звуком увеличенных интервалов и верхним звуком уменьшенных.

Анализируя характерные интервалы, нетрудно заметить, что увеличенная секунда и ее обращение уменьшенная септима как в гармоническом мажоре, так и в гармоническом миноре образуются от сочетания VI и VII ступеней лада.

Нижним звуком увеличенной секунды является VI ступень:

224 а) *C-dur*

б) *c-moll*

а уменьшенной септимы — VII:

225 а) *C-dur*

б) *c-moll*

В увеличенной квинте и ее обращении уменьшенной кварте имеется лишь один неустойчивый звук — это или VI низкая ступень гармонического мажора, или VII высокая ступень гармонического минора. Вторым звуком интервала служит III ступень тональности:

226 а) *C-dur*

VI н. III III ум.4 VI н.

б) *c-moll*

III VII в. VII в. III

РАЗРЕШЕНИЕ ХАРАКТЕРНЫХ ИНТЕРВАЛОВ

Характерные интервалы разрешаются по ладовому тяготению входящих в них звуков.

Увеличенная секунда разрешается расходящимся движением голосов в тоническую кварту:

227 а) *C-dur*

VI н. VII 4.4
ув.2

б) *c-moll*

VI VII в. 4.4
ув.2

Уменьшенная септима разрешается сходящимся движением голосов в тоническую квинту:

228 а) *C-dur*

VII VI
ув.7 4.5

б) *c-moll*

VII в. VI
ув.7 4.5

Увеличенная квинта и ее обращение уменьшенная квarta разрешаются движением одного голоса по ладовому тяготению неустойчивого звука. Такое движение голосов называется косвенным.

Увеличенная квинта разрешается в большую тоническую сексту:

229 а) *C-dur*

III VI
ув.5 6.6

б) *c-moll*

VI VI
ув.5 6.6

Уменьшенная квартта разрешается в малую тоническую терцию:

230 а)

C-dur

б)

c-moll

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие интервалы называются характерными?
2. С изменением каких ступеней тональности связано появление характерных интервалов?
3. Каким звуком характерных интервалов служит VII ступень гармонического минора?
4. Каким звуком характерных интервалов является VI ступень гармонического мажора?
5. Постройте и разрешите характерные интервалы в тональностях: *A-dur*, *Es-dur*, *g-moll*, *h-moll*, *D-dur*, *B-dur*, *fis-moll*, *a-moll* и *b-moll*.
6. Определите характерные интервалы, найдите тональности, в которых они встречаются, и разрешите их:

231

7. Спойте характерные интервалы с разрешением в тональностях: *C-dur*, *a-moll*, *c-moll*, *G-dur*, *f-moll* и *As-dur* по следующим схемам:

232 а) *C-dur*

б) *C-dur*

в) *C-dur*

г) *C-dur*

8. Спойте увеличенные секунды и уменьшенные септимы с разрешением в тональностях: *E-dur*, *Des-dur* и *e-moll*.

9. Спойте увеличенные квинты и уменьшенные кварты с разрешением в тональностях: *F-dur*, *d-moll* и *es-moll*.

10. Спойте следующие интонационные упражнения:

233 а)



б)



в)



г)



д)



ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

234



235 **Marciale**236 **Sostenuto**

Musical score for exercise 236, Sostenuto, in 2/4 time. The score consists of six staves of music, all beginning with a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, and rests. Measures are separated by vertical bar lines, and some notes are connected by horizontal beams. The score concludes with a final measure ending on a note.

Польская народная песня „Пресо сеял я“

237 Вроде мазурки



Н. Римский-Корсаков., „Снегурочка“, д. I, ариетта Снегурочки

238 Adagio



Тема XI

ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ, ИЛИ СЕПТАККОРДЫ
VII СТУПЕНИ

Септаккорд VII ступени относится к числу доминантовых аккордов. Поэтому к его краткому обозначению VII₇ часто прибавляют еще букву D—DVII₇, что подчеркивает принадлежность аккорда к доминантам.

Основным звуком этого аккорда является VII ступень натурального мажора или гармонического минора:

239 а)

C-dur

VII

б)

c-moll (гарм.)

VII b.

Для того чтобы получить звучность септаккорда VII ступени, нужно построить аккорд терцового строения, состоящий из четырех звуков, считая основным VII ступень тональности:

240

C-dur

VII II IV VI

Примечание. В миноре с натуральной VII ступенью септаккорд VII ступени не применяется, так как вместо последнего в данной тональности образуется доминантсептаккорд параллельного мажора:

241

c-moll

VII₇ = D₇ Es-dur

Нетрудно заметить, что в септаккорде VII ступени входят все неустойчивые ступени тональности.

В зависимости от лада септаккорд VII ступени может быть двух видов.

В натуральном мажоре — это малый септаккорд с уменьшенной квинтой:

242

C-dur

m.7 (8) um.5

В гармоническом мажоре и гармоническом миноре септаккордом VII ступени является уменьшенный септаккорд, строящийся по малым терциям, с уменьшенной септимой между крайними звуками:

243 а) *c-moll (гарм.)*

б) *C-dur (гарм.)*

В состав малого вводного септаккорда входит доминантовый тритон тональности:

244

C-dur
VII₇

В состав уменьшенного вводного септаккорда входят обе уменьшенные квинты тональности:

245 а)

c-moll (гарм.) - C-dur (гарм.)

б)

Септаккорд VII ступени представляет собой яркую неустойчивую, диссонирующую гармонию, требующую либо дальнейшего гармонического развития, либо разрешения в звуки тоники.

РАЗРЕШЕНИЕ СЕПТАККОРДОВ VII СТУПЕНИ

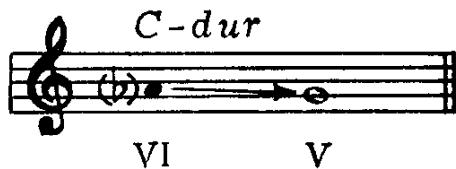
Отличие разрешения септаккорда VII ступени от разрешения доминантсептаккорда заключается в том, что II ступень тональности, являющаяся терцовым звуком аккорда, при разрешении в тонику переходит не в I ступень, а в III:

246

C-dur

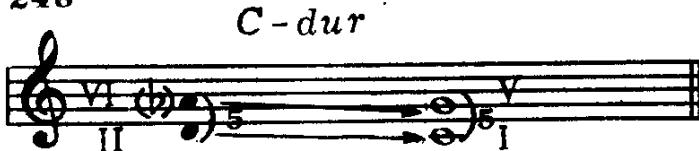
Это движение голоса связано с наличием в аккорде VI ступени тональности — септимы септаккорда, которая при разрешении идет по ладовому тяготению вниз — в V ступень тональности:

247



Если II ступень тональности — терцию септаккорда — повести в I, то между этими голосами образуется параллельное движение квинтами, придающее жесткость соединению аккордов:

248



Поэтому септаккорд VII ступени разрешается в полное тоническое трезвучие с удвоением терцового звука:

249



ПЕРЕХОД СЕПТАККОРДА VII СТУПЕНИ В ДИССОНИРУЮЩИЙ АККОРД ДОМИНАНТЫ

Сравнивая септаккорд VII ступени с доминантсептаккордом:

250

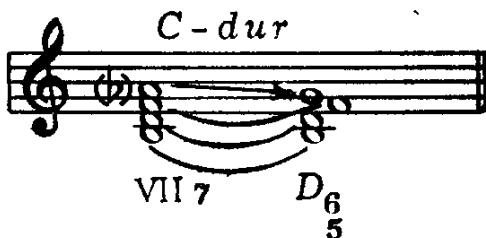


легко убедиться, что они имеют три общих звука — VII, II и IV ступени тональности.

Для того чтобы получить из звучности септаккорда VII ступе-

ни звучность диссонирующей доминанты, необходимо его септиму повести на секунду вниз:

251



Таким образом, септаккорд VII ступени может перейти в доминантовый квинтсекстаккорд, который в дальнейшем разрешится в тоническое трезвучие с удвоением основного тона.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему септаккорд VII ступени называется еще вводным септаккордом?
2. Какие ступени тональности входят в состав вводного септаккорда?
3. Какие виды вводных септаккордов встречаются в музыке и в каких ладах?
4. Расскажите об интервальном строении малого вводного и уменьшенного вводного септаккордов.
5. Как разрешаются септаккорды VII ступени?
6. Что нужно сделать для того, чтобы звучность септаккорда VII ступени перевести в звучность диссонирующей доминанты?
7. Спойте и сыграйте на инструменте в тональностях до четырех знаков следующие аккордовые схемы:

1. VII₇—T₃⁵—D₄⁶—T₆;
2. T₆—S₃⁵—S₄⁶—VII₇—T₃⁵;
3. T₃⁵—D₆—VII₇—D₅⁶—T₃⁵;
4. D₃⁵—T₆—T₃⁵—D₅⁶—VII₇—T₃⁵.

8. Играйте приведенные ниже хроматические секвенции (каждое звено в новой тональности):

1. VII₇—T₃⁵;
2. VII₇—D₅⁶—T₃⁵;

по тонам вверх, считая начальными тональностями: *D-dur, F-dur, fis-moll и c-moll*.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Украинская народная песня „Куковала зозуля докалиночки“

252 Allegretto



Р. Шуман. „Весенняя весть“

253 Vigoroso



Английская народная песня „Однажды рано утром“

254 Allegretto



Б. Йакроусов. „Одинокая гармонь“

255 В движении вальса



Польская народная песня „Над осокой над высокой“

256

Andante

257

Andantino

И. Дунаевский. „Марш юннатов“

258

Vigoroso, marciale

Musical score for piece 258, featuring seven staves of music in common time with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth note patterns, with various dynamics and performance markings like slurs and grace notes.

И. Гайдн. Соната, оп. 66, ч. III

259

Tempo di menuetto

Musical score for piece 259, featuring three staves of music in common time with a key signature of two flats. The music is in 3/4 time, indicated by a '3' over the staff. It features eighth and sixteenth note patterns with dynamic markings like '3' and 'a' over notes.

ПЯТЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Тема I

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ЗВУКИ

В музыке различают диатонические и хроматические звуки. Звуки, входящие в состав звукоряда данной тональности, называются диатоническими. Мелодии, которые были приведены ранее, состояли преимущественно из диатонических звуков.

Но, кроме диатонических звуков, встречаются еще хроматические звуки (хρωμά по-гречески — цвет, хроматические — цветные), означающие повышение или понижение на полтона основных ступеней тональности.

В любой тональности диатонические звуки играют главную роль, а хроматические — вспомогательную роль, так как они расцвечивают основные диатонические ступени, которые в сочетании с хроматическими приобретают особую яркость и красочность звучания.

ПРОХОДЯЩИЕ ХРОМАТИЧЕСКИЕ ЗВУКИ

Если мелодия движется от одного диатонического звука к другому (отстоящему от первого на тон) по полутонам, то средний по высоте звук — хроматически измененная ступень тональности — называется проходящим хроматическим звуком.

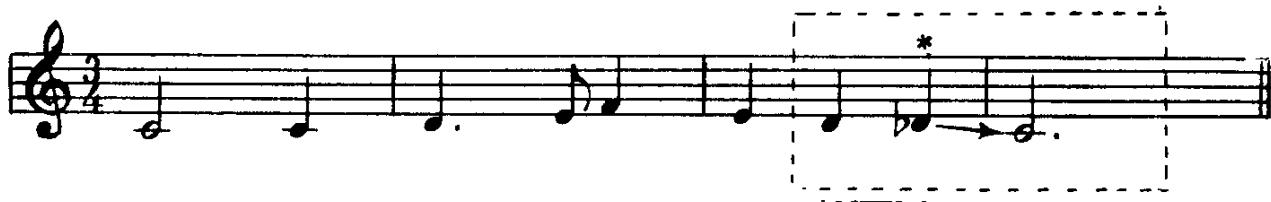
Например:

260

Хроматически измененная в сторону повышения ступень тяготеет вверх, в соседнюю диатоническую, так как она является своеобразным вводным звуком для этой ступени. Сказанное имеет место в приведенном выше примере.

Хроматически измененная в сторону понижения ступень тяготеет вниз, в соседнюю диатоническую ступень:

261



Чтобы правильно спеть проходящий хроматический звук, нужно услышать соседний диатонический звук, после чего исполнить хроматический проходящий как средний по высоте между двумя диатоническими.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

262

Moderato

263

Allegretto

Moderato

264



265

Tempo di valse

266

Allegretto

110



И. Дунаевский. „Песня о Родине“

267

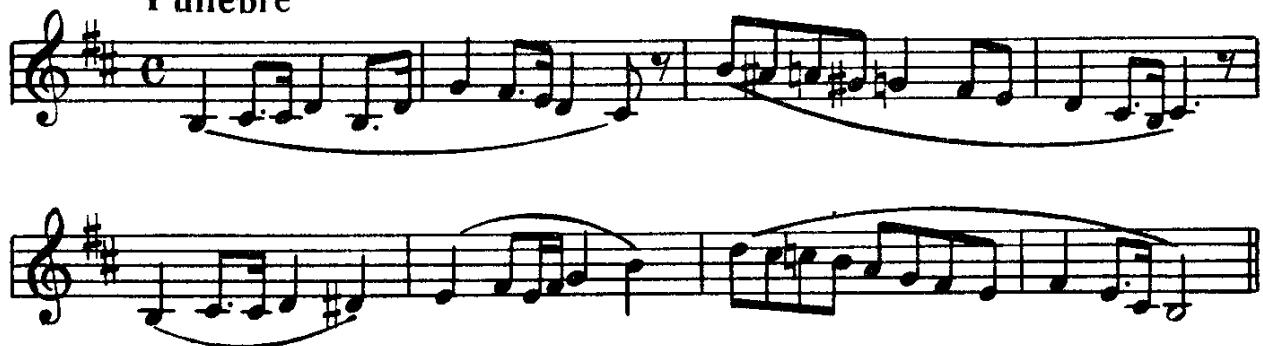
В темпе марша

Two staves of musical notation in G clef. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and the bottom staff is in 2/4 time (indicated by a '2'). Both staves have a key signature of one sharp (F-sharp). The notation includes various note heads and stems, with the dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) placed between the two staves.

268 Andante



269 Funèbre



И. Дунаевский. „Ой, цветет калина“

270 Con moto



Д. Верди. „Риголетто“, д. III

271

Andante



Э. Олеарчик. „Хороши ребята наши“

272 Темп краковяка



Р. Шуман. „Не знаю, верить ли счастью“

273

Appassionato



В. А. Моцарт. Концерт для фортепиано, ч. I

274 Allegro



П. Чайковский. „Лебединое озеро“, д. I

275

Tempo di valse

Musical score for piece 275, Tempo di valse, by Pyotr Tchaikovsky from "The Swan Lake". The score consists of four staves of music for a single instrument, likely piano or violin, in 2/4 time with a key signature of two sharps. The music features eighth-note patterns with various dynamics and slurs.

276

А. Бородин. Первый квартет, ч. I

Allegro

Musical score for piece 276, Allegro, by Alexander Borodin from his First Quartet. The score consists of three staves of music for a single instrument, likely piano or violin, in 2/4 time with a key signature of two sharps. The music features eighth-note patterns with dynamic markings like *mf*.

277

А. Варламов., В поле ветер“

Allegro, ma non troppo

Musical score for piece 277, Allegro, ma non troppo, by Alexei Varlamov. The score consists of three staves of music for a single instrument, likely piano or violin, in 2/4 time with a key signature of two flats. The music features eighth-note patterns with various dynamics and slurs.

8. Далматов

Д. Россини „Севильский цирюльник“, ария дона Базилио

278 *Allegro*

The musical score consists of six staves of bassoon music. The first staff begins with a dynamic of *p*. The second staff starts with a dynamic of *p* and includes a crescendo marking (*cresc.*). The third staff begins with a dynamic of *f*. The fourth staff features a melodic line with eighth-note patterns. The fifth staff has a dynamic of *p*. The sixth staff concludes the section.

М. Глика „Руслан и Людмила“, ария Ратмира

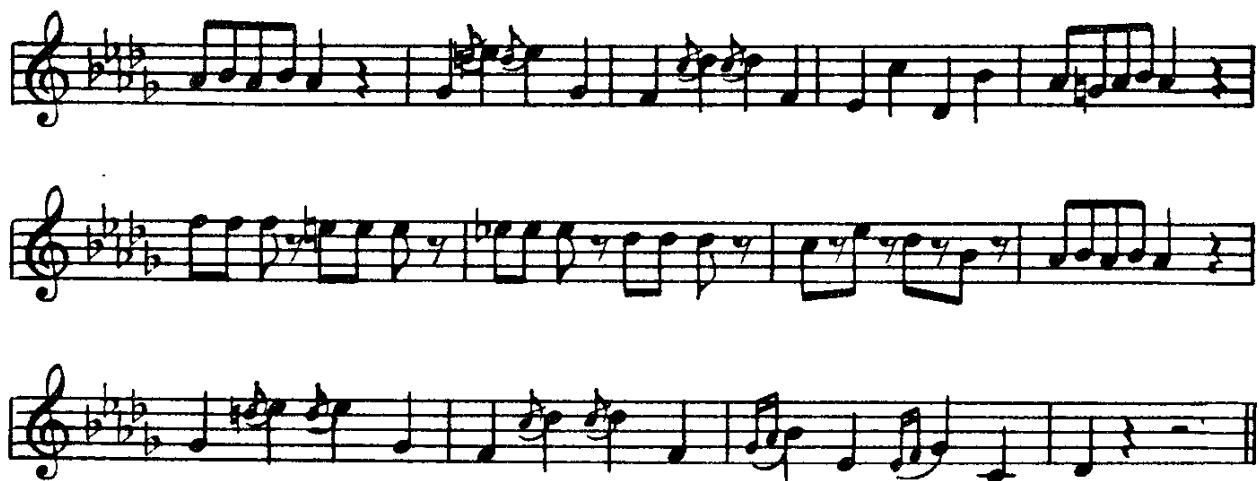
279 *Tempo di valse*

The musical score consists of two staves of violin music in common time with a key signature of one flat. The dynamic is *p con passione*. The first staff shows a continuous eighth-note pattern. The second staff continues the eighth-note pattern, maintaining the dynamic of *p con passione*.

Д. Верди „Риголетто“, д. I

280 *Allegro con brio*

The musical score consists of one staff of violin music in common time with a key signature of one flat. The dynamic is *mf*. The music ends with a dynamic of *p*.



М. Глинка. „Руслан и Людмила“, каватина Гориславы

281 Allegretto agitato

con forza

p dolce

con espr.

8*

282 Allegretto

The musical score for piano, labeled 282 Allegretto, consists of four systems of music. Each system is composed of three staves: treble, bass, and middle (alto). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature alternates between common time (4/4) and 2/4. The music includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'tr' (trill) and 'f' (forte). The score is divided into systems by vertical bar lines.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ХРОМАТИЧЕСКИЕ ЗВУКИ

Вспомогательные хроматические звуки являются соседними полутоновыми, прилегающими к диатоническим ступеням тональности.

Например:

283



Чтобы правильно спеть вспомогательный хроматический звук, надо услышать основной диатонический, а затем соседнюю хроматически измененную ступень тональности как вводный звук.

Вспомогательные звуки могут окружать какую-либо ступень тональности. Такой прием в музыке называется опеванием:

284



Возможны также случаи появления вспомогательных хроматических звуков скачком:

285



В данном случае, чтобы правильно спеть мелодию, сначала нужно услышать ее опорные диатонические звуки без вспомогательных:

286



После этого, представляя вспомогательные хроматические звуки как вводные в соседние диатонические, можно исполнить пример.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

287 *Andante*288 *Allegretto*289 *Marciale*

И. Филочкик. „Детская песенка“

290 *Andante*

А. Цибулька. „Гавот“

291 **Moderato**

Чешская народная песня

292 **Allegro moderato**

Г. Виенцоли. „Стой, подожди“

293 **Moderato [up poco mosso]**



А. Островский. „Да здравствует Московский фестиваль“

294 Andante



295

Marciale

А. Островский. „Друг дорогой“





Г. Берлиоз. „Фантастическая симфония“, ч. II

296 Allegro non troppo



И. Дунаевский., „Песня молодежи“

297 Marciale



Пряпев





Ф. Мендельсон. „Фантазия“, оп. 28

298 Andante



П. Чайковский. „Щелкунчик“

299 Allegro



Ф. Мендельсон. „Весенняя песнь“

300 Allegretto grazioso



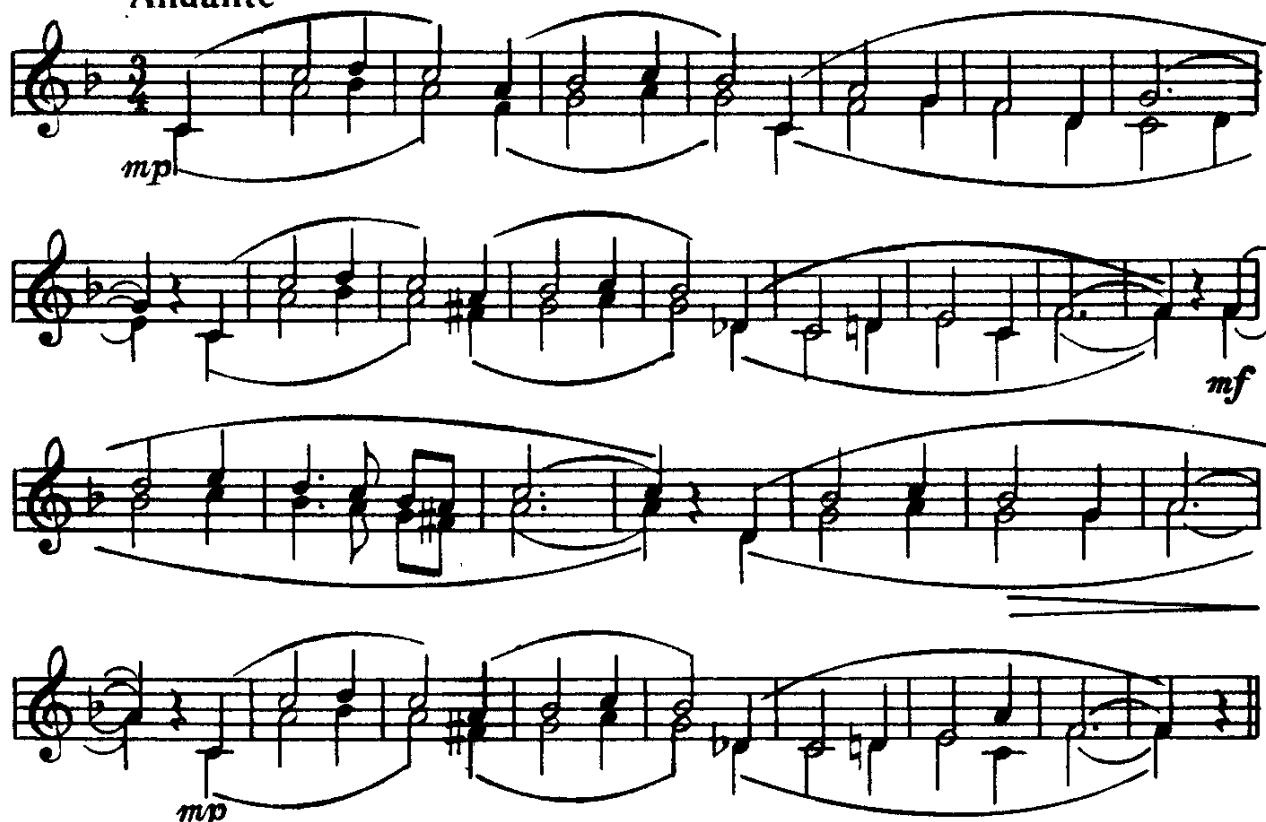
И. Гайдн. Шестнадцатая симфония

301 Allegro



В. Локтев. „Товарищи“

302 Andante



Д. Россини. „Севильский цирюльник“, д. I

303 Allegro



Н. Римский-Корсаков. „Млада“

304 *Moderato*

Д. Россини. „Севильский цирюльник“, д. I, дуэт Графа и Фигаро

305 *Allegro*

И. Дунаевский. „Лунный вальс“

306

Moderato*Allegretto**poco rit.*

Tempo I

Meno rit.
f dim.

Неаполитанская народная песня „Санта Лючия“

307

Andantino

В лун_ном си_ яни_и мо_ре бли_ста_ ет,
ве_тер по_ пут_ ный па_ рус взы_ ма_ет.

Лод_ка мо_ я лег_ка, вес_ла боль_ши_ е,
Сан_та Лю_ чи_ я, Сан_та Лю_ чи_ я.

Лод_ка мо_ я лег_ка вес_ла боль_ши_ е,
Сан_та Лю_ чи_ я, Сан_та Лю_ чи_ я.

М. Фрадкин. „Прощайте, голуби“

308

Andante

Вот и ста-ли мы на годвзрос-лей,
и по-

Мы взрос-лей,

и по-ра на-ста-ет.
Мы се-год-ня сво-их го-лу-

и по-ра на-ста-ет.

_бей про-во- жа- ем впослед- ний по- лет. Пусть ле-

го-лу_бей

_тят о-ни, ле- тят, и ни- где не встреча- ют прег- рад.

Тема II

ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ

Любое законченное музыкальное произведение или его крупная часть обычно тонально завершены, то есть кончаются в той же тональности, в которой и начинаются. Однако это не значит, что в данном сочинении или его части используется лишь одна тональность.

Чаще всего для создания музыкального произведения применяют ряд тональностей, одна из которых является главной, а остальные — побочными.

Введение побочных тональностей очень разнообразит музыку, придает ей особый блеск, силу и выразительность.

Побочные тональности играют подчиненную роль. Благодаря своим сочетаниям они оттеняют значение главной, основной тональности произведения.

Переход в новую тональность может быть осуществлен двумя путями:

1. Простым сопоставлением тональностей.

Например:

М. Глинка. „Украинская песня“

309 Allegretto

В. «Украинской песне» третья фраза изложена в тональности **До мажор** без какой-либо предварительной подготовки этой тональности. Аналогично происходит и возвращение в первоначальную тональность.

2. Путем постепенного перехода в новую тональность.
Например:

А. Гедике. Пьеса

310 *Moderato*



В третьей фразе этого примера звуки тональности *соль* минор можно рассматривать как ступени тональности *ре* минор; четвертая фраза закрепляет новую тональность.

Ощущение новой тональности возникает чаще всего с появления хроматически измененного звука (в приведенном примере — *ми-бекар*); иногда с яркого, остро тяготеющего интервала, например тритона (см. тему «Тритоны», примеры 214 и 219); подчас от того, что какой-нибудь из звуков тональности, являющийся одной из главных ступеней для последующей тональности, выделяется больше остальных (см. примеры 312, 314, 322).

Во многом помогает ощущению модуляции и аккордовое движение в мелодии (см. примеры 335 и 338).

Кратковременный переход в новую тональность с дальнейшим возвращением в главную или с уходом в другую называется *отклонением*.

Отклонение, как правило, начинается с неустойчивых звуков новой тональности, которые подготавливают появление ее тоники. Обычно они находятся на слабых долях времени, а расположенная за ними тоника новой тональности берется на сильной доле.

Переход в новую тональность с закреплением последней каденцией называется *модуляцией*.

ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В СОЛЬФЕДЖИРОВАНИИ

При сольфеджировании мелодии с отклонениями и модуляциями самое главное — суметь понять, в какую тональность происходит тот или иной переход, и вовремя услышать опорные звуки новой тональности.

Без ощущения тоники новой тональности невозможно правильное сольфеджирование.

Тонику новой тональности во многом помогают услышать интервал с хроматически измененным звуком или сочетание ступеней этой тональности.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Сольфеджируя приведенные ниже примеры, внимательно проанализируйте приемы перехода в новую тональность и назовите тональности, в которые происходят отклонения или модуляции.

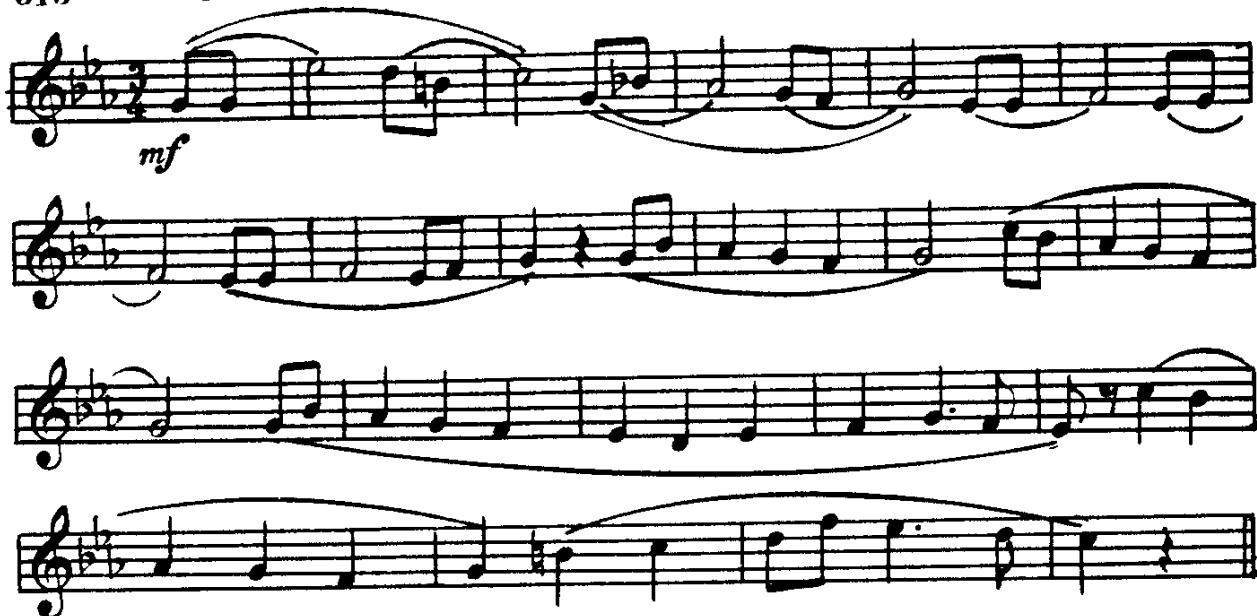
А. Гедике. „Ригодон“

311 Allegro moderato

Украинская народная песня „Вышли в поле косари“

312 Andante

313 Allegretto agitato



Л. Бетховен. Рабочая песня 1800 года „Свободный человек“

314 [Maestoso]



К. Листов. „Севастопольский вальс“

315 Moderato



131

1.

2.

Д. Верди. „Риголетто“, д. III, квартет

316

Allegro

Р. Шуман. „Милые сестры“

317

Allegretto

9*

Ф. Шуберт. „Цветы мельника“

318 **Moderato**

А. Бородин. Первый квартет, ч. I

319 **Allegro**

Ш. Гуно. „Фауст“, д. I, хор

320 **Allegretto**



Английская народная песня „Среди новых стогов сена“

321 [Andante]



Д. Верди. „Риголетто“, д. I, Интродукция

322 [Moderato]

1. 2.

Da Capo al Fine

Р. Шуман. „Колечко золотое“

323 *Affettuoso*

p

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by eighth notes. The second staff starts with a eighth note followed by sixteenth notes. The third staff begins with a quarter note followed by eighth notes. The fourth staff starts with a eighth note followed by sixteenth notes. The fifth staff begins with a quarter note followed by eighth notes.

Д. Мейербер. „Гугеноты“, д. II, ария Маргариты

324 *Allegro moderato*

The musical score consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by eighth notes. The second staff begins with a eighth note followed by sixteenth notes.

В. А. Моцарт. Квартет для струнных инструментов с флейтой

325 *Larghetto*

The musical score consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by eighth notes. The second staff begins with a eighth note followed by sixteenth notes.

Г. Перселл. „Трубная мелодия“

326 *Marciale*

Р. Шуман. „На простор“

327 *Allegretto*

И. Дунаевский. „Подымайся, чудо-Родина“

328

Sop moto , amooso

O_ пять от кра_ я и до кра_ я сво_бод_на
Ро_ди_ на мо_ я, и пол_ной грудью за_ Пе_

136

ва - ю я пес - ню звон - ку - ю, дру -
_зья. Рас - пря - мись вса - дах, смо - ро - ди - на, встань, зе -
_ле - на - я тра - ва. По - ды - май - ся, чу - до -
Ро - ди - на, рас - цве - тай, мо - я Моск - ва.

Д. Верди. „Риголетто“, д. II

329 Allegro

f

3 3

А. Даргомыжский. „Что мне до песен“

330 Moderato assai

2/4

Л. Бетховен. Третий концерт для фортепиано, ч. III

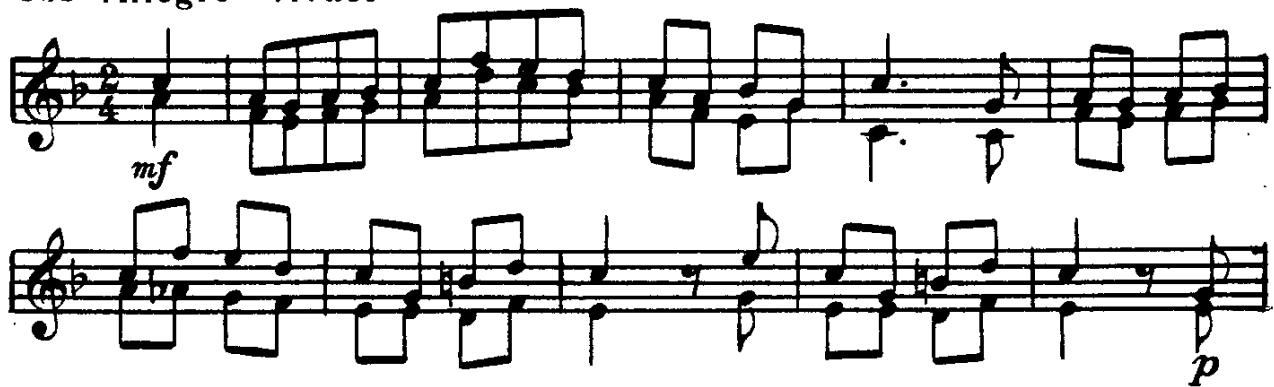
331

Allegro

Д. Мейербер. „Гугеноты“ д. I, Песня Марселя

332 • *Allegretto*

Ф. Мендельсон. „Полевые цветы“

333 *Allegro vivace*



Р. Шуман. „есня мая“

334 Радостно

p

При - ди к нам, май, ско - ре - е,
о -
-день ле - са лист -вой, пу - скай цве -
-тут фи - ал -ки над ти - хо - ю ре - кой.

Л. Меркантини. „Гимн Гарибальди 1859 года“

335 Marciale



П. Чайковский. „Сerenада“

336 Allegretto

Dynamics: *p*, *p cresc.*, *s*, *mf*, *p*

Р. Шуман. „Лотос“

337 [*Moderato assai*]

p

pp

acceler.

rit. *a tempo*

p

rit.

А. Островский. „Веришь – не веришь“

338 *Moderato*

mp

По_ езд, о_ста_ вив ды_ мок, в дальни_ е скрыл_ ся кра _
я. Лишь про_ мельк_ нул о_ го_ нек,
слов_ но у_лыб_ ка тво_ я. Тех же а_ка_ ций кус_

A musical score for a Russian folk song, consisting of five staves of music with corresponding lyrics in Russian. The lyrics are as follows:

-ты, та же це - почка ог _ ней.
 Только у - е_ ха - ла ты - ста _ ло в по_ сел_ ке тем -
 -ней. Ве - риши - не ве - риши,
 ста - ло в по_ сел_ ке тем - ней, ве - риши - не
 ве_ риши, ста - ло в по_ сел_ ке тем - ней.

П. Аедоницкий. „Русские края“

339 Con anima

A musical score for "Con anima" by P. Aedonitsky, featuring three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp*. The second staff continues the melodic line. The third staff concludes the piece with a dynamic marking of *mf*.

„Рабочая песня 1845 года“

340 Marciale



М. Блантер. „Я сижу на берегу“

341

Moderato



П. Тости. „Марекъяре“

342

Allegretto



Musical score for piano, page 10, measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. It contains eighth-note patterns and a dynamic marking *p*. The bottom staff also uses a treble clef and continues the melodic line from the previous measure, ending with a long sustained note.

Ш. Гуно. „Фауст“, д. III, баллада о Фульском короле

343 **Moderato maestoso**

A musical score consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef, a 'C' key signature, and a 'Moderato maestoso' tempo marking. It contains eight measures of music. The bottom staff begins with a treble clef, a 'G' key signature, and contains four measures of music. Both staves feature various note heads and stems.

В. Соловьев-Седой. „Наш город“

344 Довольно медленно, спокойно

A five-line musical staff showing a melodic line with various note heads and stems, some with vertical dashes, and several horizontal beams connecting notes. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some quarter notes indicated by vertical dashes. There are also several rests, including a half note rest and several eighth note rests.

144

В. Мурадели. „Марш советских патриотов“

345

Marciale



А. Бабаев. „Заря весенняя“

346

Maestoso, cantabile



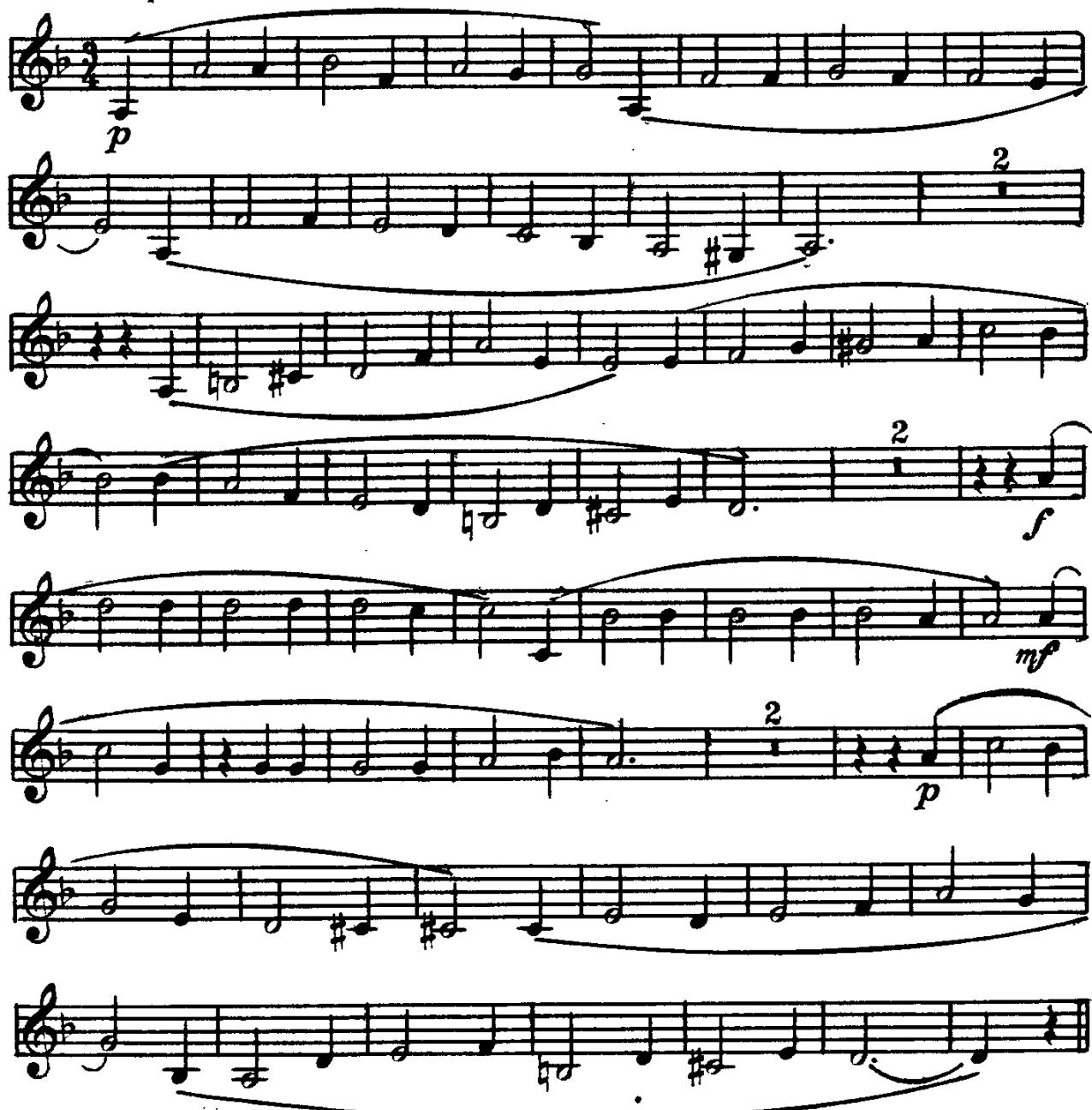
Н. Римский-Корсаков. „Царская невеста“, Увертюра

347 Allegro



И. Дунаевский. „Школьный вальс“

348 Tempo di valse



С. Драгой., „Несется домен зов могучий“

349

Andante con moto

И. Киреску. „Республика моя родная“

350 *Moderato maestoso*

Норвежский марш социалистов

351

[Con moto]

Польская народная песня „Мама, милая мама“

352

Moderato

С. Туликов. „Родина любимая моя“

353

Marciale

Хор

В. Мурадели., „Расцветай, Сибирь“

354

Andantino

Ве_ет све_ жестью ночьси_ бир_ ска _ я, со_бра_

лис_ дру_ зья у кос_тра... Ты на_ ве_ ки

нам ста_ла близ_ ко_ ю, ве_ли_ ча_ ва_ я Ан_га_

- ра.

Ты на_ ве_ ки нам ста_ла близ_ ко_

- ю, ве_ли_ ча_ ва_ я Ан_га_ ра.

П. Майборода. „Киевский вальс“

355 *Tempo di valse*

150



Ф. Мендельсон., „Баркарола“

356 Allegro agitato

И. Ковнер. „Как высоко над нами наше небо“

357 Marciale

И. Дунаевский. „Звезды“

358

Andante, tranquillo



Р. Шуман. „Колыбельная песня горца“

359

[Andante]



Н. Чемберджи., „Улыбка“

360 Andante

p

Мы вдво - ем рос_ли, мы сто - бой про_шли, мы вдво -

p.

- ем прошли все пу_ти. Ты не хмурься вдруг, мой лю_

- би - мый друг, мой хо_роший друг, не гру_сти. Расцве_

mf

rit.

Meno mosso

ла стра_на, и кру_гом вес_на, и кру_гом вес_на ши_ро_

mf

-ка. И дру_зья по_ют, и лег -

rit.

-ко плы_вут, над то_бой плы_вут обла_ка.

Р. Шуман. „Вечерняя звезда“

361

Largo

Зве_ зда в вы_ши_ не, в ноч_ной ти_ши_

кань_е тво_е мне си_лу да_

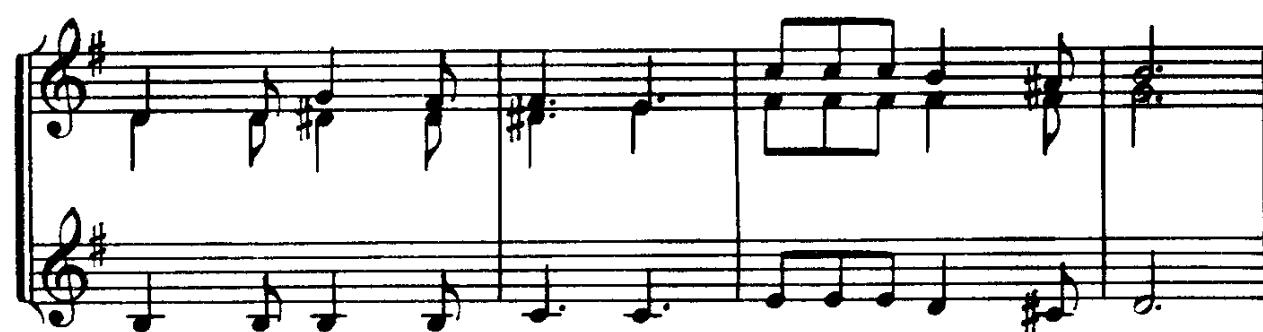
не, и све_том и ла_ской си_ я_ ёшты мне. Свер // е.

еет, и пол_нит_ся ра_достью сердце мо_

1. 12.

И. Дунаевский. „Дальняя сторожка“

362

Allegretto con moto

И. Дунаевский. „Эх, хорошо“

363

Allegro assai

The musical score consists of eight staves of piano music. The first seven staves are in common time, while the eighth staff begins with a common time signature and ends with a 2/4 time signature. The key signature is one flat throughout. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, with some grace notes and rests. The dynamics are primarily forte, with a dynamic marking *f* in the fourth staff and *ff* at the end of the eighth staff.

Т. Хренников. „Колыбельная Светланы“

364 **Moderato**

Musical score for piece 364, 'Moderato'. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a dynamic 'p' and includes a crescendo marking 'cresc.'. The second staff starts with a dynamic 'mf' and includes a crescendo marking 'cresc.'. The third staff starts with a dynamic 'f'.

А. Островский. „Нам открыты все пути“

365 **Tempo di valse**

Musical score for piece 365, 'Tempo di valse'. The score consists of six staves of music. The first staff starts with a dynamic 'mf'. The second staff starts with a dynamic 'p'. The third staff starts with a dynamic 'f'. The fourth staff starts with a dynamic 'p'. The fifth staff starts with a dynamic 'f'. The sixth staff ends with a dynamic 'f'.

П. Булахов., „Колокольчики“

366 Andantino



К. Листов., „Казачата“

367 Allegretto



М. Старокадомский. „Песня о старших братьях“

368

Marciale

369

А. Новиков. „Партия, слушай, родная“

Marciale

Д. Верди., „Риголетто“, д. II, ария) Риголетто

370 Andante mosso agitato

М. Глинка. „Руслан и Людмила“, д. II, ария Руслана

371 Largo

Р. Шуман. „Никто“

372 [Con espressione]



373

А. Островский. „Чудесно живется“

Vigoroso



374

Andantino

Д. Верди. „Риголетто“, д. II, ария Джильды



М. Глинка. Дуэт

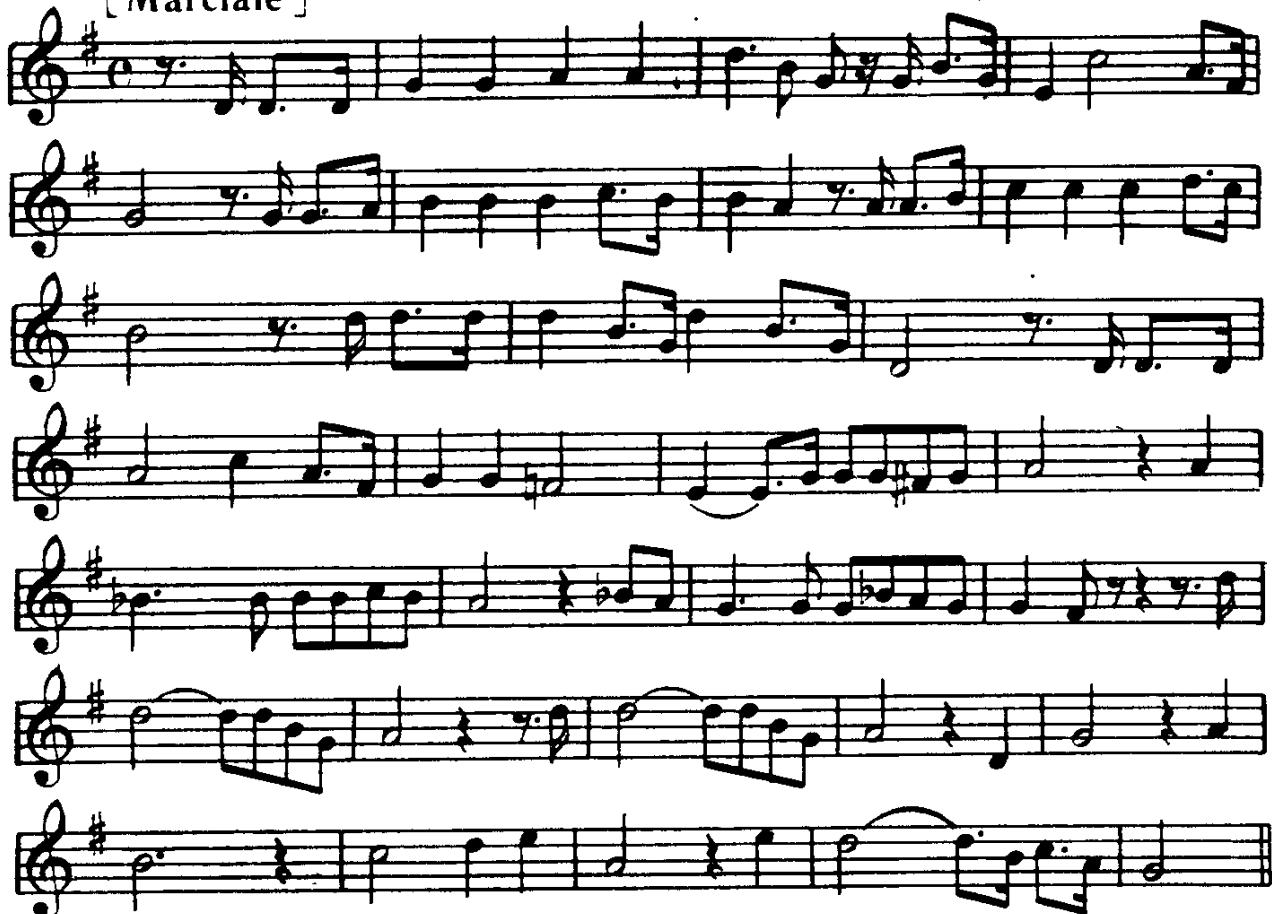
375 $\text{♩} = 112$

The musical score is for two voices (duet) in 2/4 time, key of A major (two sharps). The tempo is indicated as $\text{♩} = 112$. The score consists of six staves of music. The first staff starts with a rest followed by eighth notes. The second staff begins with a quarter note. The third staff starts with a half note. The fourth staff begins with a quarter note. The fifth staff starts with a half note. The sixth staff begins with a half note. The music includes various dynamics like forte, piano, and accents, as well as rests and slurs.

Р. де Лиль. Революционная песня „Марсельеза“

376

[Marciale]



Э. Григ. „Слезы“

377

Andante



Э. Григ. „Лесная песня“

378

Allegretto

П. Чайковский. „Страшная минута“

379

Andante non troppo

Э. Григ. „Сердце поэта“

380

Allegro molto ed agitato

А. Даргомыжский. Романс

381

Moderato assai

Musical score for piano and voice, page 381. The score consists of two systems of music. The top system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the treble clef and harmonic support in the bass clef. Dynamics include *mf* and *p*. The bottom system continues the harmonic support with a bass clef and a key signature of one flat.

Continuation of the musical score from page 381. The top system shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns. The bottom system shows harmonic support in the bass clef with sustained notes and eighth-note patterns.

un poco più mosso

Continuation of the musical score. The top system shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns. The bottom system shows harmonic support in the bass clef with sustained notes and eighth-note patterns.

a tempo

accel. e cresc.

rit. ten.

ff

rit. ten.

ff

Тема III

ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Сольфеджируя примеры из музыкальной литературы, приведенные в предыдущей теме, нетрудно убедиться, что отклонения и модуляции в них происходят не в любые тональности, а лишь в такие, тонические трезвучия которых функционально связаны с тоникой данной тональности, то есть являются для последней трезвучиями доминанты, субдоминанты или какой-либо другой ступени.

Тонические трезвучия таких тональностей состоят из звуков, входящих в натуральный или гармонический звукоряды данной тональности.

Тоническим трезвучием новой побочной тональности может быть лишь мажорное или минорное трезвучие, которое на какой-то период времени становится тональным центром и окружается своими субдоминантовыми и доминантовыми аккордами. Эти аккорды называются побочными субдоминантами и побочными доминантами.

Увеличенное и уменьшенное трезвучия не могут служить тоническими трезвучиями новых тональностей, так как звучат неустойчиво.

Таким образом, для каждой мажорной или минорной тональности существует круг близких, родственных тональностей, которые называются тональностями диатонического рода.

Тональностями диатонического рода называются такие, тонические трезвучия которых состоят из диатонических звуков данной тональности.

СИСТЕМА ТОНАЛЬНОСТЕЙ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА К МАЖОРУ

Если построить трезвучия на всех ступенях мажорного лада, исключив I, то пять из них будут пригодны в качестве тоник родственных тональностей:

382 C - dur

The musical staff shows five chords in C major: d (II), e (III), F (IV), G (V), and a (VI). The staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.

Лишь на VII ступени натурального мажора образуется уменьшенное трезвучие, которое не может быть тоникой какой-либо тональности:

383 C-dur



уменьшенное трезвучие

Следовательно, на VII ступени мажора нет родственной тональности.

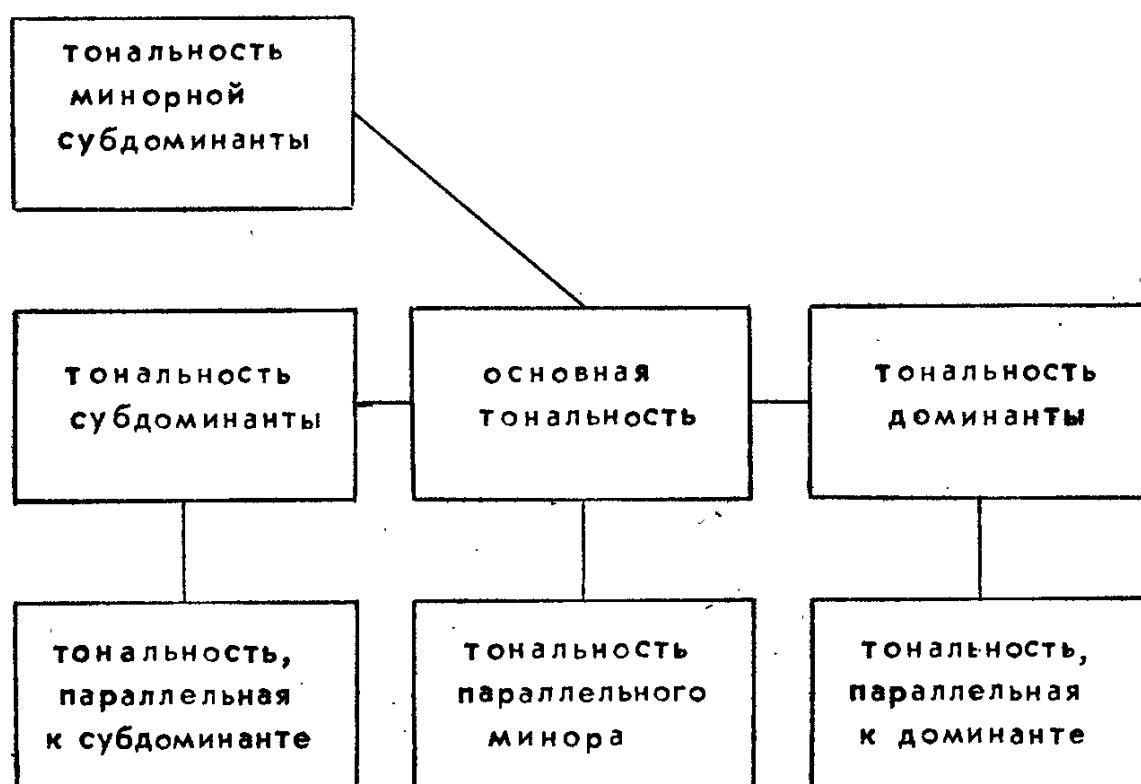
В гармоническом мажоре, благодаря появлению VI низкой ступени, возникает трезвучие минорной субдоминанты, которое может выполнять функцию тоники родственной минорной тональности:

384 C-dur



Таким образом, любая мажорная тональность имеет шесть тональностей диатонического родства: две мажорные (тональности субдоминанты и доминанты) и четыре минорные (на II, III, IV и VI ступенях).

Тональности диатонического родства для любой мажорной тональности можно свести к следующей схеме:



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите по указанной выше схеме тональности диатонического родства к тональностям: *F-dur, C-dur, E-dur, H-dur*.
2. Назовите в поступенном порядке тональности диатонического родства к тональностям: *D-dur, B-dur, Es-dur, Fis-dur*.
3. Определите, какие из перечисленных тональностей: *E-dur, G-dur, d-moll, f-moll, D-dur, e-moll, h-moll*, будут родственны тональностям: *A-dur, F-dur, C-dur, Es-dur*. Объясните, почему?
4. Играйте на фортепиано секвенции, состоящие из следующих аккордов: D_7 —Т; D_7^4 —Т, по родственным тональностям, в поступенном движении вверх.

Например:

385

1 звено 2 звено 3 звено

D_7 T D_7 T D_7 T

C - dur *d - moll* *e - moll*

и т. д.

Основными тональностями считайте: *G-dur, F-dur, E-dur* и *A-s-dur*.

СИСТЕМА ТОНАЛЬНОСТЕЙ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА К МИНОРУ

Если построить трезвучия на всех ступенях минорного лада, исключив I, то пять из них будут пригодны в качестве тоник родственных тональностей:

386 *a-moll*

C d e F G

III IV V VI VII

Лишь на II ступени минорной тональности образуется уменьшенное трезвучие, которое не может быть тоникой какой-либо тональности:

387 *a - moll*

II

уменьшенное трезвучие

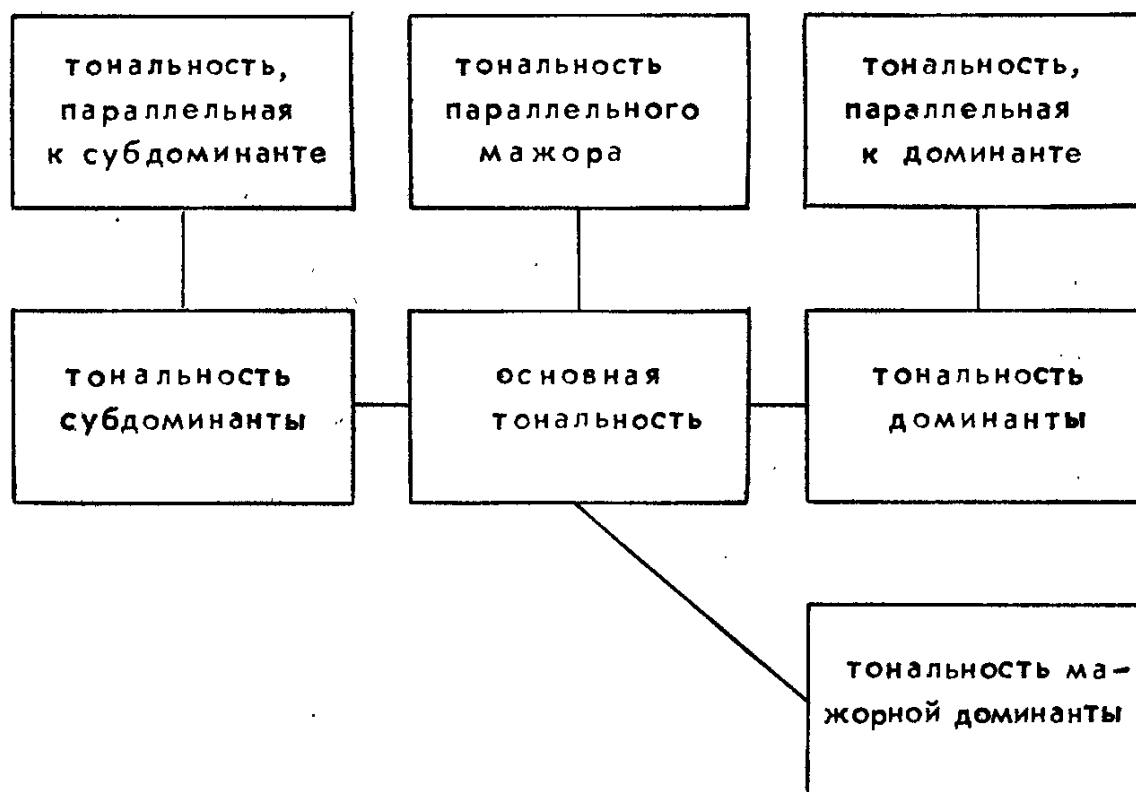
Следовательно, на II ступени минора нет родственной тональности.

В гармоническом миноре, благодаря появлению VII высокой ступени, возникает трезвучие мажорной доминанты, которое может быть тоникой родственной мажорной тональности:



Таким образом, любая минорная тональность имеет шесть тональностей диатонического родства: две минорные (тональности субдоминанты и доминанты) и четыре мажорные (на III, V, VI и VII ступенях).

Тональности диатонического родства для любой минорной тональности можно свести к следующей схеме:



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите по указанной выше схеме тональности диатонического родства к тональностям: *e-moll*, *f-moll*, *g-moll*, *fis-moll* и *es-moll*.
2. Назовите в поступенном порядке тональности диатонического родства к тональностям: *c-moll*, *d-moll*, *b-moll* и *h-moll*.

3. Определите, какие из перечисленных тональностей: *F-dur*, *Es-dur*, *a-moll*, *A-dur*, *b-moll*, *E-dur*, *fis-moll*, будут родственны тональностям: *h-moll*, *d-moll*, *f-moll* и *cis-moll*. Объясните, почему?

4. Играйте на фортепиано секвенции, состоящие из следующих аккордов: D_5^6 — Т; D_2 — Т₆, по родственным тональностям, в поступенном движении вниз.

Например:

389

1 звено 2 звено 3 звено
 D_5^6 D_5^6 D_5^6
 T T T
a - moll *G - dur* *F - dur*

и т. д.

Основными тональностями считайте: *g-moll*, *f-moll*, *h-moll* и *cis-moll*.

5. Какие тональности называются тональностями диатонического родства?

6. Сколько тональностей диатонического родства имеется для любой мажорной или минорной тональности?

7. Сколько минорных тональностей диатонического родства имеется для любой мажорной тональности?

На каких ступенях мажора находятся тоники этих тональностей?

8. Сколько минорных тональностей диатонического родства имеется для любой минорной тональности?

На каких ступенях минора находятся тоники этих тональностей?

9. Сколько мажорных тональностей диатонического родства имеется для любой мажорной тональности?

На каких ступенях мажора находятся тоники этих тональностей?

10. Сколько мажорных тональностей диатонического родства имеется для любой минорной тональности?

На каких ступенях минора находятся тоники этих тональностей?

11. Какие родственные тональности к данной мажорной отличаются от нее на один ключевой знак? Сколько таких тональностей?

12. Какая родственная тональность к мажору дает разницу на четыре ключевых знака в сторону увеличения бемолей?

13. Какие родственные тональности к данной минорной отличаются от нее на один ключевой знак? Сколько таких тональностей?

14. Какая из родственных к минору тональностей дает разницу на четыре ключевых знака в сторону увеличения диезов?

Тема IV

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА

Хроматическая гамма — это звукоряд тональности от тоники до тоники, охватывающий все диатонические и хроматически измененные ступени тональности.

В составе любой хроматической гаммы имеются все двенадцать звуков, заключенных между тоникой и ее октавным повторением. Семь из них являются диатоническими звуками данной тональности, то есть входят в состав ее гаммы, и пять звуков — хроматическими, то есть повышенными или пониженными ступенями тональности.

При написании хроматической гаммы учитываются следующие положения:

1. Любая хроматически измененная в сторону повышения ступень тяготеет вверх и представляет собой своеобразный вводный звук для соседней, более высокой, ступени тональности.

Исходя из этого, в восходящей хроматической гамме чаще применяются повышенные на полтона ступени тональности, тяготеющие вверх.

2. Любая хроматически измененная в сторону понижения ступень тяготеет вниз, в соседнюю диатоническую.

Исходя из этого, в нисходящей хроматической гамме, как правило, используются пониженные на полтона ступени тональности, тяготеющие вниз.

КЛАССИЧЕСКИЙ СПОСОБ НАПИСАНИЯ МАЖОРНОЙ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ГАММЫ

Восходящая мажорная хроматическая гамма

При написании восходящей мажорной хроматической гаммы классическим способом, хроматически измененная в сторону повышения ступень рассматривается как вводный звук в тонику родственной тональности.

Поэтому в восходящей мажорной хроматической гамме повышаются все ступени, кроме VI.

Примечание. III и VII ступени также не повышаются потому, что они образуют диатонические полутоны с соседними, более высокими, ступенями.

Например:

390 *D - dur*

III VII

Как видно из приведенного примера, в мажоре VI ступень не повышается, поскольку на VII ступени нет родственной тональности. Вместо повышенной VI ступени применяется пониженная VII.

Например:

391 а) D-dur

VI VII I

правильное написание

б) D-dur

VI VII I

неправильное написание

Условимся писать диатонические звуки в виде незачерненного овала, а хроматические проходящие — в виде зачерненного. В этом случае хроматическая гамма D-dur будет выглядеть так:

392 D-dur

III VI VII

Восходящую мажорную хроматическую гамму надо строить следующим способом:

1. Выписываем диатонический звукоряд данной тональности (предположим, что нам нужна восходящая мажорная хроматическая гамма B-dur):

393 B-dur

III VI VII

2. Отмечаем в нем диатонические полутоны и VI ступень тональности:

394 B-dur

III VI VII

После этого выписываем верхнюю часть хроматической гаммы — от VI ступени до тоники, — так как здесь чаще всего появляются ошибки:

395 B-dur

III VI VII

3. Пишем остальные, недостающие звуки хроматической гаммы:

396 *B-dur.*

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Напишите восходящие мажорные хроматические гаммы: *G-dur, F-dur, As-dur* и *E-dur*.

2. В приведенных хроматических гаммах имеются звуки, неправильно написанные. Найдите эти ошибки, после чего напишите хроматические гаммы правильно:

397 а)

б)

в)

3. Могут ли встретиться в восходящей хроматической гамме *Ля* мажор звуки: *ля-диез, ми-диез, до, ми-бемоль*; в восходящей хроматической гамме *Ми-бемоль* мажор звуки: *ре-бемоль, си-бекар, фа-диез, си-диез*; в восходящей хроматической гамме *Ми* мажор звуки: *фа, соль, ля-диез, си-диез и ре*.

4. Читайте восходящие мажорные хроматические гаммы в тональностях до пяти знаков в ключе.

Примечание. При чтении восходящей мажорной хроматической гаммы желательно расчленить ее на отдельные разделы:

398

D-dur

Первый раздел — в пределах тонической терции — включает в себя I, I повышенную, II, II повышенную и III ступени; второй раздел — в пределах субдоминантовой терции — охватывает IV, IV повышенную, V, V повышенную и VI ступени; третий раздел состоит из VII пониженной, VII натуральной и I ступеней.

В конце каждого раздела лучше делать значительную остановку, для того чтобы успеть осмыслить звуки следующего раздела.

Нисходящая мажорная хроматическая гамма

В нисходящей мажорной хроматической гамме в качестве проходящих хроматических звуков в основном применяются пониженные на полтона ступени тональности, тяготеющие вниз. Исключением является V ступень тональности, которая не понижается.

Вместо пониженной V ступени используется IV повышенная, то есть сохраняется звук, вводный в доминанту.

Примечание. Вполне естественно, что не следует также понижать в нисходящей мажорной хроматической гамме I и IV ступени, поскольку соседние с ними ступени создают диатонические полутоны.

Таким образом, чтобы построить какую-либо нисходящую мажорную хроматическую гамму (например, D-dur), нужно:

1. Написать звуки нисходящей диатонической гаммы:

399 D-dur

2. Отметить в ней диатонические полутоны и V ступень тональности:

400 D-dur

3. После этого можно ввести хроматически измененные ступени, помня, что V ступень не понижается:

401

D-dur

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Напишите нисходящие мажорные хроматические гаммы: *G-dur, F-dur, As-dur, E-dur.*

2. В приведенных хроматических гаммах имеются звуки, неправильно написанные. Найдите их, после чего напишите хроматические гаммы правильно:

402 а)

б)

3. Могут ли встретиться в нисходящей хроматической гамме *Ля* мажор звуки: *ми-диез, ре-диез, соль и до;* в нисходящей хроматической гамме *Ми-бемоль* мажор звуки: *си, фа-бемоль, ре-бемоль, фа-диез;* в нисходящей хроматической гамме *Ми* мажор звуки: *ля-диез, фа-дубль-диез, до и фа.*

4. Читайте нисходящие мажорные хроматические гаммы в тональностях до пяти знаков в ключе.

Примечание. При чтении нисходящей мажорной хроматической гаммы желательно расчленить ее на два раздела. Первый раздел — от тоники до доминанты — состоит из I, VII, VII пониженней, VI, VI пониженней и V ступеней. Второй раздел, начинаясь с IV повышенной ступени, заканчивается тоникой и охватывает IV повышенную, IV натуральную, III, III пониженнюю, II, II пониженнюю и I ступени:

403 D -dur

КЛАССИЧЕСКИЙ СПОСОБ НАПИСАНИЯ МИНОРНОЙ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ГАММЫ

Восходящая минорная хроматическая гамма

В восходящую минорную хроматическую гамму входят те же звуки, что и в параллельную мажорную, то есть ее можно пред-

ставить как мажорную, начинающуюся с VI ступени тональности.

Например: звукоряд хроматической гаммы *h-moll* можно представить себе как звукоряд тональности *D-dur*, написанный от VI ступени — звука *си*:

404

h-moll

Анализируя эту хроматическую гамму, нетрудно установить закономерности любой восходящей хроматической минорной гаммы.

Как видно из приведенного примера, в миноре I ступень не повышается, поскольку на II ступени нет родственной тональности. Вместо I повышенной ступени обычно применяется II пониженная.

Примечание. II и V ступени также не повышаются потому, что они образуют диатонические полутонов с соседними ступенями. Остальные ступени повышаются.

Нисходящая минорная хроматическая гамма

Нисходящая минорная хроматическая гамма состоит из тех же звуков, что и восходящая. Например: нисходящая хроматическая гамма *h-moll* имеет такой вид:

405

h-moll

Подобная форма записи нисходящей минорной хроматической гаммы сохраняет два основных вводных звука: вводный в тонику и вводный в доминанту:

406

h-moll

Внимательно присмотревшись к данной гамме, можно заметить следующее: в нее входят те же звуки, что и в одноименную мажорную, но записанную с учетом ключевых знаков одноименной минорной тональности:

407

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Напишите восходящие и нисходящие минорные хроматические гаммы: *e-moll*, *d-moll*, *fis-moll* и *c-moll*.

2. В приведенных хроматических гаммах имеются звуки, неправильно написанные. Найдите их, после чего напишите хроматические гаммы правильно:

408 а)

б)

3. Читайте нисходящие и восходящие минорные хроматические гаммы в тональностях до пяти знаков в ключе.

Примечание. При чтении восходящей минорной хроматической гаммы желательно расчленить ее на разделы. Первый раздел состоит из I, II пониженной и II натуральной ступеней. Второй раздел — от III до V ступени — включает в себя III, III повышенную, IV, IV повышенную и V ступени. Третий раздел — от VI до I ступени — охватывает VI, VI повышенную, VII, VII повышенную и I ступени.

Нисходящую минорную хроматическую гамму обычно читают как однотоненную мажорную, поскольку их звуки совпадают; однако в этом случае учащийся должен помнить, что в ключе стоят другие ключевые знаки, и соответственно их учитывать.

4. Что представляет собой хроматическая гамма?
5. Из каких звуков состоит любая хроматическая гамма?
6. Какие звуки называются диатоническими?
7. Какие звуки называются хроматическими?
8. Расскажите об основных правилах написания мажорной хроматической гаммы.
9. Расскажите об основных правилах написания минорной хроматической гаммы.

Тема V

СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ (II₇)

Септаккорд II ступени является основной диссонирующей субдоминантовой гармонией в музыке. Он образуется путем усложнения субдоминантового трезвучия терцией снизу — II ступенью тональности:

409 C - dur

S₅

II₇

В состав септаккорда II ступени входят следующие ступени тональности: основной звук — II ступень, терцовый звук — IV ступень, квинтовый звук — VI ступень — и септима — I ступень тональности:

410 C - dur

септима

квинтовый звук

терцовый звук

основной звук

II

IV

VI

I

В зависимости от лада, септаккорд II ступени может быть двух видов:

а) В натуральном мажоре возникает малый септаккорд с минорным трезвучием, который называют еще малым минорным септаккордом, или просто малым:

411 C - dur

m.7

II₇

min.5

б) В гармоническом мажоре и в миноре на II ступени возникает малый септаккорд с уменьшенным трезвучием, который называют малым септаккордом с уменьшеннной квинтой:

412 c - moll (dur гарм.)

m.7

II₇

um.5

РАЗРЕШЕНИЕ СЕПТАККОРДА II СТУПЕНИ

Септаккорд II ступени представляет собой неустойчивую, диссонирующую, субдоминантовую гармонию, требующую либо разрешения в звуки тонического трезвучия, либо перехода в доминантовую гармонию.

Разрешая септаккорд II ступени в тоническую гармонию, не следует вести основной звук септаккорда в основной звук тоники, так как он с квинтовым звуком септаккорда (VI степенью тональности), разрешающимся в V ступень, создает движение параллельными квинтами:

413 *c -moll (dur)*

II₇ T

Движение двух голосов параллельными квинтами образует некрасивое, жесткое соединение аккордов. Чтобы этого избежать, нужно основной звук септаккорда вести вверх, в III ступень. Поэтому септаккорд II ступени разрешается в тонический секстаккорд с удвоенным терцовым или квинтовым звуком:

414 *C-dur (moll)*

II₇ T₈

415 *C-dur (moll)*

II₇ T₈

ПЕРЕХОД СЕПТАККОРДА II СТУПЕНИ В ДОМИНАНТОВЫЕ ГАРМОНИИ

Септаккорд II ступени и доминантсептаккорд имеют два общих звука:

416 *C -dur*

II₇ D₉

Чтобы соединить эти аккорды посредством плавного голосоведения, необходимо их общие звуки оставить на месте, а два других голоса повести на секунду вниз:

417 *C-dur*

II₇ D₄
 3

Следовательно, для того чтобы септаккорд II ступени перевести в звучность диссонирующей доминанты, нужно квинту и септиму аккорда повести на секунду вниз.

Септаккорд II ступени может перейти в аккорд недиссонирующей доминанты так же, как доминантсептаккорд разрешается в тонику, то есть в неполное доминантовое трезвучие с утроенным основным звуком:

418 *C-dur*

II₇ D₅
 3

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие ступени тональности входят в состав септаккорда II ступени?
2. Какой септаккорд образуется на II ступени натурального мажора?
3. Какой септаккорд образуется на II ступени гармонического мажора и в миноре?
4. Как разрешается септаккорд II ступени?
5. Как переходит септаккорд II ступени в аккорды диссонирующей и недиссонирующей доминанты?
6. Пойте в тональностях до пяти знаков в ключе следующие аккордовые схемы:

1. S₃⁵—II₇—T₆;
2. T₃⁵—T₆—II₇—D₃⁴—T;
3. T—S₄⁶—II₇—T₆—S₃⁵—D₃⁴—T.

7. Пойте и играйте на инструменте по родственным тональностям следующие хроматические секвенции:

419

1. 

2. 

3. 

4. 

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

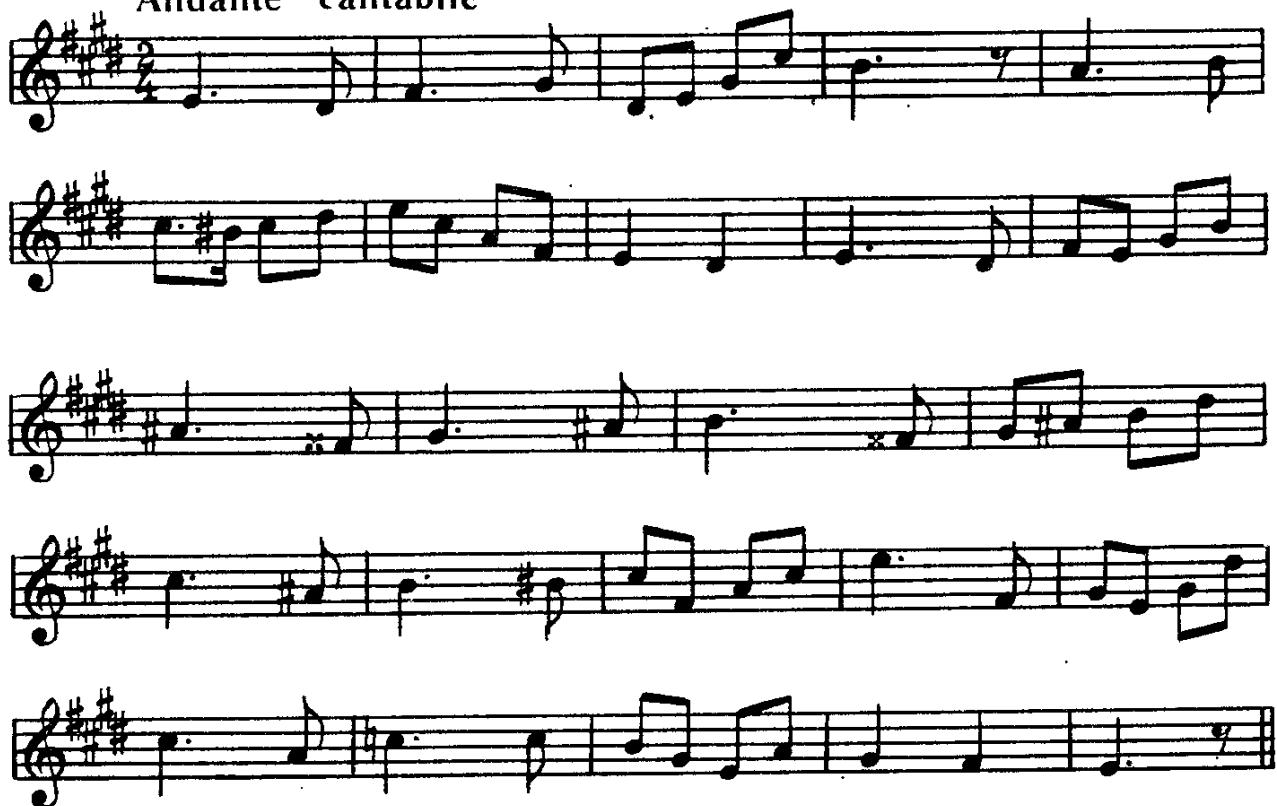
420 *Marciale*



421 *Allegretto*




422 Andante cantabile



Т. Хренников. „Студенческая песня“

423 Con moto



Ф. Мендельсон. „Итальянская симфония“, ч. III

424 Con moto moderato

3/4
2 sharps
p

Ф. Шуберт. „Спокойно спи“

425 Moderato

2/4
1 sharp
dolce

Ф. Мендельсон. „Песня без слов“

426 Allegro non troppo

3/4
1 sharp

Тема VI

ИЗЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ В ЧЕТЫРЕХГОЛОСИИ

Для того чтобы трехзвучный аккорд можно было исполнить четырехголосным хором или квартетом инструментов, необходимо удвоить один из его звуков. Например: трезвучие *C-dur* в четырехголосном хоре можетозвучать так:

427 *C-dur*

В том случае, когда нужно расширить диапазон звучания аккорда, его записывают на двух нотоносцах, в басовом и скрипичном ключах, причем порядок изложения верхних звуков аккорда может быть различным. Например: то же трезвучие *C-dur* может быть написано в различных вариантах:

428 *C-dur*

Определить приведенные в этих примерах аккорды значительно труднее, так как их изложение несколько отличается от изложения аккордов в простейшем виде. В данном случае наименование аккорда зависит от того, какой из его звуков находится в нижнем голосе.

Если нижним звуком трехзвучной гармонии является основной звук, то аккорд называют трезвучием:

429 а)

б)

Если нижним звуком трехзвучной гармонии является терцовый звук, то аккорд называют сектаккордом:

430 а)

терцовый звук

б)

терцовый звук

Если нижним звуком трехзвучной гармонии является квинтовый звук, то аккорд называют квартсектаккордом:

431 а)

квинтовый звук

б)

квинтовый звук

Аналогично получают наименования и аккорды четырехзвучных гармоний.

Если нижним звуком четырехзвучной гармонии служит основной звук, то аккорд называют септаккордом:

432 а)

D₇ основной звук

б)

D₇ основной звук

Если нижним звуком четырехзвучной гармонии служит терцовый звук, то аккорд называют квантсектаккордом:

433 а)

D₆
5 терцовый звук

б)

D₇ терцовый звук

Если нижним звуком четырехзвучной гармонии служит квинтовый звук, то аккорд называют терцквартаккордом:

434 а)

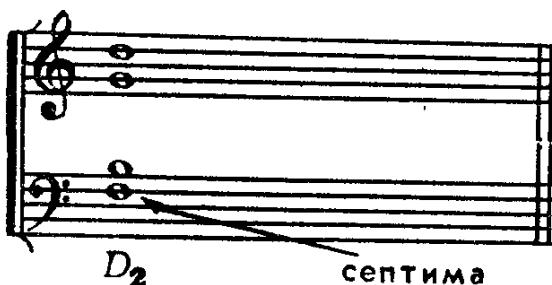


б)

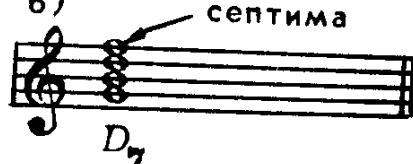


Если нижним звуком четырехзвучной гармонии служит септима, то аккорд называют секундаккордом:

435 а)



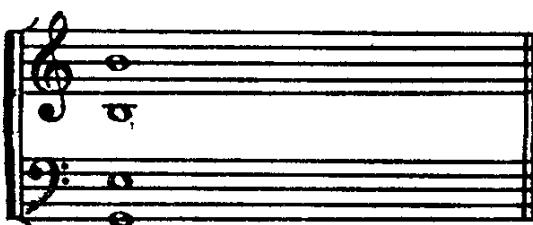
б)



Чтобы определить аккорд, изложенный четырехголосно, нужно его звуки, путем перемещения их на октаву вверх или вниз, расположить по терциям.

Например:
дан аккорд

436 а)



звуки аккорда, расположенные по терциям

б)



После этого нетрудно выяснить, какой из звуков аккорда находится в басу, то есть является его нижним звуком.

В данном случае приведенный аккорд следует назвать сектаккордом трезвучия *e-moll*, так как он состоит из звуков этого трезвучия и нижним его звуком является *соль* — терцовый тон трезвучия.

МЕЛОДИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ АККОРДА

В зависимости от того, какой из звуков аккорда помещается в верхнем голосе (служит верхним звуком аккорда), различают мелодические положения аккордов:

437

1. 2. 3.

В данном случае все три приведенных аккорда следует назвать трезвучиями *D-dur*, так как они состоят из звуков этого трезвучия и в басу каждого из них находится его основной звук. Однако эти трезвучия имеют разные мелодические положения.

Первый аккорд взят в мелодическом положении терции, второй — квинты, третий — основного тона.

Аналогичным способом можно определить мелодические положения септаккордов и их обращений.

Например:

438

3

D_4

Приведенный аккорд является доминантовым терцквартаккордом тональности *Es-dur* в мелодическом положении терцового звука.

УДВОЕНИЯ В ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЯХ

В трезвучии, как правило, удваивается основной звук; в секстаккордах главных ступеней (тоники, субдоминанты и доминанты) — основной звук или квинтовый; в секстаккордах побочных ступеней (II, III и VI ступеней) чаще удваивают терцовый звук; в квартсекстаккордах — обычно квинтовый звук.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. По какому звуку называется аккорд, изложенный многоголосно?
2. Как определить аккорд, изложенный многоголосно на двух нотоносцах?
3. Какие мелодические положения имеют: тоническое трезвучие, тонический секстаккорд и тонический квартсекстаккорд?
4. Какие мелодические положения имеют: квинтсекстаккорд, терцквартаккорд и секундаккорд, изложенные четырехголосно?
5. Определить аккорды и их мелодические положения:

439 а)

Тема VII

СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ С АККОМПАНЕМЕНТОМ И ПРИМЕРЫ ДЛЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Перед сольфеджированием примера с аккомпанементом следует предварительно исполнить его без сопровождения.

Анализ аккордов делается выборочно, по указанию педагога.

Украинская народная песня „Ревета стогне Дніпр широкий“

440 Lento

p

Re-vet-a sto-gne ie Dnipro shi-ro- kiy,
ser-di-tiy vi-ter za-vi- va, do do-lu ver-bi gne vi-
co- ki, go-ra-mi xvi- lu pi- dui-ma.

Австрийская народная песня „Субботней ночи“

441 Con moto

М. Глинка. „Ночь осенняя“

442 Andante sostenuto

The musical score for 'Noc' osennia' (Nocturne) by M. Glinka, Op. 44, No. 2. The score consists of two systems of music for voice and piano. The top system shows the vocal line and piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one sharp. The bottom system continues the piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one sharp.

М. Глинка. „Ах ты, душечка“

443 Con moto $\text{J}=112$

The musical score for 'Ah ty, dushechka' (Oh you, my darling) by M. Glinka, Op. 44, No. 3. The score consists of two systems of music for voice and piano. The top system shows the vocal line and piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one flat. The bottom system continues the piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one flat.

ди ты вночь под о_ ко_ шеч_ком, ты не жги све_чи

вос_ ка я_ ро_го, ты не жди ксе_бе

дру - га ми_ ло_го, ты не жди ксе_бе

дру - га ми_ ло_го, ты не

192

Musical score for piano and voice. The vocal part is in soprano clef, the piano part in bass clef. The vocal line consists of a single note followed by a rest, then a melodic line with a fermata over the last note. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords. The vocal part has lyrics: "жди!" (Wait!).

Л. Бетховен. Песня

444

Musical score for piano and voice. The vocal part is in soprano clef, the piano part in bass clef. The vocal line consists of a series of eighth-note chords. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords.

Musical score for piano and voice. The vocal part is in soprano clef, the piano part in bass clef. The vocal line consists of a series of eighth-note chords. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords.

The musical score is divided into four systems, each containing five measures. The notation is as follows:

- System 1:** Measures 1-2. Soprano: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Alto: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Bass: eighth-note pairs, eighth-note pairs.
- System 2:** Measures 3-4. Soprano: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Alto: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Bass: eighth-note pairs, eighth-note pairs.
- System 3:** Measures 5-6. Soprano: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Alto: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Bass: eighth-note pairs, eighth-note pairs.
- System 4:** Measures 7-10. Soprano: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Alto: eighth-note pairs, eighth-note pairs. Bass: eighth-note pairs, eighth-note pairs.

Measure 10 concludes with a final measure of rest.

Musical score for piano, three staves. Treble staff: eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Middle staff: eighth-note chords in pairs. Bass staff: quarter notes.

Musical score for piano, three staves. Treble staff: eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Middle staff: eighth-note chords in pairs. Bass staff: quarter notes.

Musical score for piano, three staves. Treble staff: eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Middle staff: eighth-note chords in pairs. Bass staff: quarter notes.

Musical score for piano, three staves. Treble staff: eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Middle staff: eighth-note chords in pairs. Bass staff: quarter notes.

445

Moderato semplice

445

Moderato semplice

2/4

p

p

p

13*

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time, key signature of two flats. Measure 1: Soprano has eighth notes followed by a sixteenth note. Alto has eighth notes. Bass has quarter notes. Measure 2: Soprano has eighth notes. Alto has eighth notes. Bass has quarter notes.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time, key signature of two flats. Measure 3: Soprano has eighth notes. Alto has eighth notes. Bass has quarter notes. Measure 4: Soprano has eighth notes. Alto has eighth notes. Bass has quarter notes.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time, key signature of two flats. Measure 5: Soprano has eighth notes. Alto has eighth notes. Bass has quarter notes. Measure 6: Soprano has eighth notes. Alto has eighth notes. Bass has quarter notes.

446 Allegretto

I ансамбль

C. A. *mf*

1. Кто, скры_ ва_ ясь по ле_ сам,
 2. Ну_ ка, э_ хо, дай от_ вет,
 3. Мы по_ зав_тра_ кать хо_ тим, *mp*

II ансамбль

C. A. *mf*

По ле_ сам,
 Дай от_ вет,
 Мы хо_ тим,

mf

вто_ рит на_шим го_ ло_ сам,
 сколь_ко нам се_ год_ня лет
 хо_ чешь бул_кой у_ гос_ тим? *mp*

вто_ рит взры_ вом
 всем ре_ бя_ там
 Хо_ чешь есть сме_

го_ ло_ сам,
 сколь_ко лет
 у_ гос_ тим,

сме_ ха?
 вме_ сте?
 -та_ ну?
pp

Э_ хо.
 Две_ сти
 Стаку!

Э_
 Две_
 Стаку!

сме_ ха?
 вме_ сте?
 -та_ ну?
pp

Где ты, э_ хо?
 Ви_ диши сколь_ко
 Ну, про_ щай, нас

Э_ хо.
 Две_ сти
 Стаку!

Где,
 Ви_
 Ну;

диши

Объ_ я_
 тут ре_
 до_ ма

- хо.
 - сти!
 -ну

p *pp*

объ_ я_
 тут ре_
 до_ ма

Э_ хо.
 Две_ сти!
 Стаку!

вись,
бят?
ждут!

где ты, э_ хо? От зо-
Все дру_ жить сто - бой хо-
Зав_тра сно_ ва бу- дем

вись,
бят?
ждут!

где? Все Зав_ дру_ От зо-
жить хо- бу- дем

mp

Объ_ я_ вись.
Тут ре_ бят?
До_ ма ждут!

- вись.
- тят.
тут.

mf

Про_ сим всем от - ря - дом,
Жить без друж - бы сквер - но,
Слав_но здесь, про - хлад - но,

- вись.
- тят.
тут.

От_ зо_ вись.
Все хо_ тят.
Бу_ дем тут.

1.2.

про_ сим всем от - ря - дом.
живь без друж - бы сквер - но.

Ря - дом,
Вер - но!
Лад - но!

Ря - дом.
Вер - но!

3.

слав_но здесь, про - хлад - но, лад - но!

ppp

Лад - но!

447

Andante

mp

Я у - хо -

- дил тог - да в по - ход, в су - ро - вы - е кра -

- я. Ру - кой взмах - ну - ла у во - рот мо -

1.

2.

М. Блантер. „Пшеница золотая“

448 **Moderato**

—чер_не_ю по_ рой. Сте_ной сто_ит пше_

This system contains two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the last note of the first measure. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and chords.

—ни_ца зо_ло_та_ я по_сто_ро_

This system continues the musical piece. The vocal line begins with a sustained note followed by eighth and sixteenth-note patterns. The piano accompaniment maintains a steady harmonic foundation.

—нам тро_ пин_ки по_ ле_вой.

This system shows the vocal line continuing with eighth and sixteenth-note patterns. The piano accompaniment provides harmonic support throughout the measure.

Сте_ной сто_ит пше_ ни_ца зо_ло_

This system concludes the musical piece. The vocal line features eighth and sixteenth-note patterns. The piano accompaniment provides harmonic support, ending with a final chord.

та - я по сто - ро - нам тро -

пи - ки по - ле -вой.

Ф. Шопен. „Желание“

449 Allegro, ma non troppo

mp

Ес - ли б я сол - ныш_ком

cresc.

p

на не_бе си - я - ла. я б для те - бя, мой друг,

только и бли - ста - ла. А не для ле - са,

marcato

senza tempo

а не для реч - ки, для тебя бсия_ла

sf

a tempo

под ТВО_ИМ О_КОН_ цем, на ТВО_ЕМ КРЫ_ леч_ ке,

p

p

а не для ле_са, а не для реч_ки.

mf

Английская народная песня „Дуй, ветер, с севера“

450

Allegretto

Allegretto

6/8

p *f* *p* *rit.*

mf

Дуй, ве- тер, с се- ве- ра, с се- ве- ра, с се- ве- ра,
а tempo

mf

тяж-ки- е вол- ны, взды- май- тесь вно- чи.

p

Дуй, ве- тер, с се- ве- ра, с се- ве- ра, с се- ве- ра,

па_ рус лю_би_ мо_ го кбе_ ре_ гу мчи. Мне

mf

только услышать бы пе_ни_ е бри_за, что ве_се_ло мчится по

си_ней вол_не, и па_ рус у_ви_ деть за

pp *rit.*

дымко_ю си_ней, и знать, что лю_би_ мой вер_ нет_ся ко мне.

rit.

pp

В. Ребиков. „Гаснет вечерняя зорька“

451 Allegretto

кон_чил_ся

Гас_нет ве_чер_ня_я зорь_ка, кон_чил_ся
р кон_чил_ся

день тру_ до _вой.

день тру_ до _вой. Низ_ко скло _
день тру_ до _вой.

-ни - лась и дрем - лет рожь над ро -

-ни - лась и дрем - лет рожь над ро -

-си - стой ме - жой, над ме - жой.

-си - стой ме - жой, над ме - жой.
[v]

А. Пахмутова. „Песня о друге“

452 Не спеша



mf

1. Помню ут-ро се-до-го о-

- сен-не-го дня...Не_бо в ту_чах гро_зы фрон_то_вой... Я был

ра- нен, и спо- ля сра- же_нь- я ме_ня вы- нес

Припев

вер_ный мой друг бо_е_вой.
Э_ту

пе_сню я о вер_ности по_ю...
В серд_це
3.

друж_бу я на_ве_ки со_хра_ню...
Как у
3.

пе_сни есть за_вет_ны_е сло_ва,
так и

Для повторения

в жи_зни есть за_вет_ны_е дру_зья.

Так и

в жи_зни есть за_вет_ны_е дру_зья.

[2. Как_то]

Для окончания

в жи_зни есть за_вет_ны_е дру_зья.

Ф. Мендельсон., Осенняя песнь"

453

Allegro agitato

I голос

II голос

Ф.-п.

mf

212

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (two sharps). The vocal parts are in treble clef, and the bass part is in bass clef. Measures 1-4 show the following patterns:

- Soprano: eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Alto: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Bass: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.

Accented notes and slurs are present in the first two measures of each voice.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (two sharps). The vocal parts are in treble clef, and the bass part is in bass clef. Measures 5-8 show the following patterns:

- Soprano: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Alto: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Bass: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.

Dynamic markings "sf" (sforzando) appear above the Soprano and Alto staves in the second measure of each group.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (two sharps). The vocal parts are in treble clef, and the bass part is in bass clef. Measures 9-12 show the following patterns:

- Soprano: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Alto: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Bass: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.

Accented notes and slurs are present in the first two measures of each voice.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (two sharps). The vocal parts are in treble, alto, and bass clefs respectively. The bass part has a bass clef and a C-clef above it. The vocal parts are grouped by a brace. The piano accompaniment is in the bass clef. The music consists of four measures. Measure 1: Soprano rests, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 2: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 3: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 4: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (two sharps). The vocal parts are in treble, alto, and bass clefs respectively. The bass part has a bass clef and a C-clef above it. The vocal parts are grouped by a brace. The piano accompaniment is in the bass clef. The music consists of four measures. Measure 1: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 2: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 3: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 4: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (two sharps). The vocal parts are in treble, alto, and bass clefs respectively. The bass part has a bass clef and a C-clef above it. The vocal parts are grouped by a brace. The piano accompaniment is in the bass clef. The music consists of five measures. Measure 1: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 2: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 3: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 4: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note. Measure 5: Soprano eighth note, Alto eighth note, Bass eighth note.

A musical score for piano, consisting of four systems of music. The score is written in G major (indicated by a treble clef and two sharps) and common time (indicated by a 'C'). The music is divided into measures by vertical bar lines.

System 1: Measures 1-4. Treble staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note. Bass staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note.

System 2: Measures 5-8. Treble staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note. Bass staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note.

System 3: Measures 9-12. Treble staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note. Bass staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note.

System 4: Measures 13-16. Treble staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note. Bass staff: eighth note followed by a sixteenth note, then a dotted half note.

A musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the treble clef staff, the middle staff is the bass clef staff, and the bottom staff is the bass clef staff. The music is in common time and uses a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic markings like *sf* (sforzando).

The first measure shows a single note followed by a rest. The second measure features a sixteenth-note pattern in the treble staff and eighth-note patterns in the bass staves. The third measure begins with a bass note followed by a treble note. The fourth measure shows a sixteenth-note pattern in the treble staff and eighth-note patterns in the bass staves.

The fifth measure starts with a bass note followed by a treble note. The sixth measure shows a sixteenth-note pattern in the treble staff and eighth-note patterns in the bass staves. The seventh measure begins with a bass note followed by a treble note. The eighth measure shows a sixteenth-note pattern in the treble staff and eighth-note patterns in the bass staves.

The ninth measure shows a sixteenth-note pattern in the treble staff and eighth-note patterns in the bass staves. The tenth measure begins with a bass note followed by a treble note. The eleventh measure shows a sixteenth-note pattern in the treble staff and eighth-note patterns in the bass staves.

Тема VIII

СЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ — $\frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$ РАЗМЕР $\frac{9}{8}$

Размер $\frac{9}{8}$ относится к числу сложных размеров. Он возникает от слияния трех простых размеров, каждый из которых равен $\frac{3}{8}$.

Схема распределения метрических акцентов в девятидольном размере имеет следующий вид:



Любой простой размер, являющийся составной частью сложного размера, привносит в него свой метрический акцент на первой из трех долей. Поэтому в сложном размере $\frac{9}{8}$ образуются сильная, относительно сильная и слабые доли времени.

Сильная доля связана со счетом «раз», относительно сильные — со счетом «четыре» и «семь», слабые — со всеми остальными.

При достаточно быстром темпе в девятидольном размере начинает ясно ощущаться трехдольность его строения.

Такт этого размера мы воспринимаем как трехдольный, метрическая доля которого исполняется триолями.

454



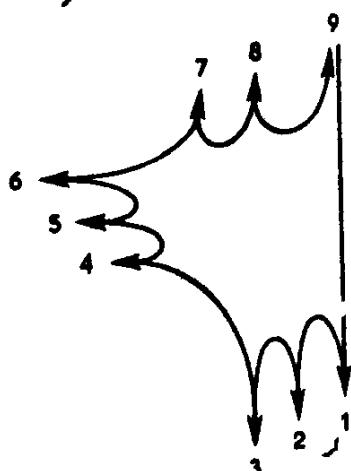
В связи с этим схема тактирования на девять представляет собой дальнейшее усложнение схемы дирижерских взмахов на три:

Левая рука

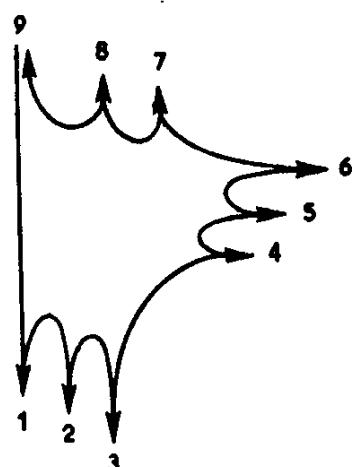
Правая рука

455

a)



б)



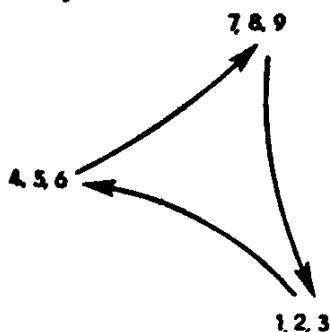
Если темп быстрый, дирижируют на «раз», то есть выделяя лишь сильную или относительно сильную долю времени.

В этом случае схема дирижирования будет такая же, как и при тактировании на три:

Левая рука

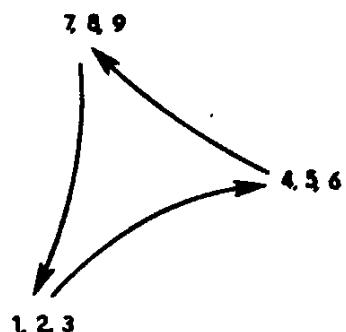
456

a)



Правая рука

б)



Группировка в размере $\frac{9}{8}$

Ноты мелких длительностей в девятиольном размере связываются объединяющими линиями (вязками, ребрами) в три группы — одна группа на каждый простой составляющий размер.

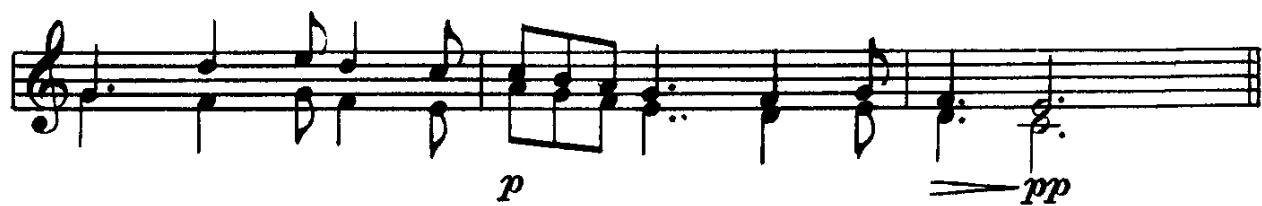
Ритмические группы в этом размере аналогичны группам в размере $\frac{6}{8}$.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Д. Шостакович. „Родина слышит“

457 *Moderato*

218



П. Чайковский. „День ли царят“

458

Allegro agitato

Musical score for measures 458-464. The key signature changes between G major (measures 458-460) and A major (measure 461). Measure 458 starts with a forte dynamic f . Measures 459-460 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 461 begins with a dynamic $\#d$. Measure 462 ends with a dynamic $cresc.$. Measure 463 ends with a dynamic ff .

Л. Бетховен. Двадцать пятая соната, ч. II

459

Andante

Musical score for measures 459-460. The key signature is F major. Measure 459 starts with a dynamic $espr. p$. Measure 460 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

П. Чайковский. „Ни слова, о друг мой“

460

Andante, ma non troppo



П. Чайковский. „Растворил я окно“

461

Allegro



Tempo I

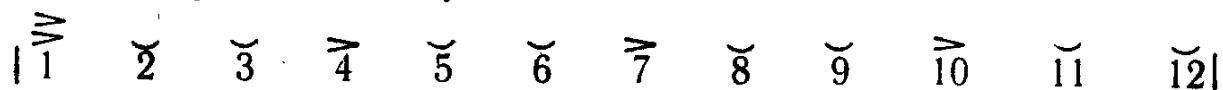


РАЗМЕР $\frac{12}{8}$

Размер $\frac{12}{8}$ относится к числу сложных размеров. Он возникает от слияния четырех простых размеров, каждый из которых равен $\frac{3}{8}$.

Простые размеры, являющиеся составными частями сложного размера, привносят в него свои метрические акценты, поэтому в размере $\frac{12}{8}$ образуются, кроме сильной доли, относительно сильные и слабые доли.

Схема распределения метрических акцентов в двенадцатидольном размере имеет следующий вид:



Чередование сильной доли и относительно сильных долей создает впечатление четырехдольного метра, каждая доля которого исполняется триолями:

462



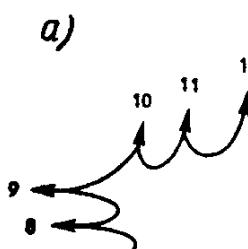
Ноты мелких длительностей в двенадцатидольном размере объединяются в четыре группы — одна группа на каждый простой составляющий размер. Строение их такое же, как и в размере $\frac{6}{8}$.

Схема тактирования на $\frac{12}{8}$ представляет собой дальнейшее усложнение схемы на четыре и имеет следующий вид:

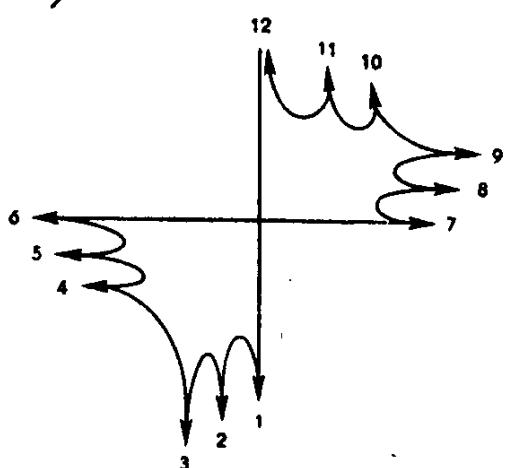
Левая рука

Правая рука

463



б)



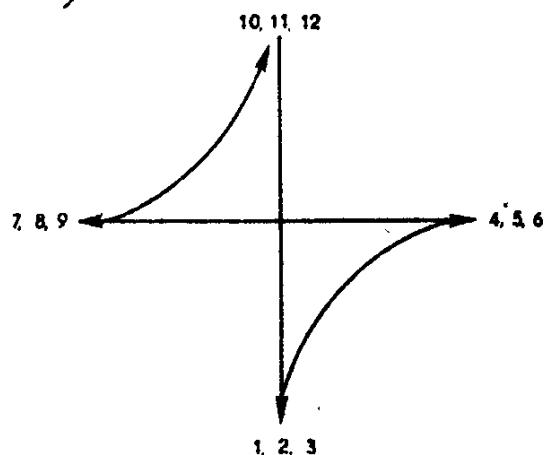
В более быстром темпе эта схема упрощается, превращаясь в обычную четырехдольную:

Левая рука

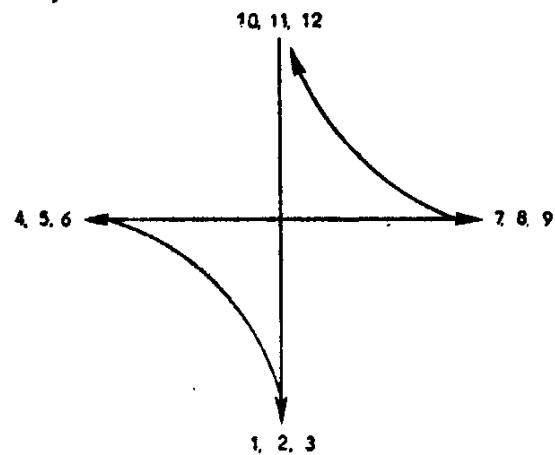
Правая рука

464

a)



б)



ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Ш. Гуно „Фауст“ д. IV, хор солдат

465

Tempo marciale

Н. Римский - Корсаков. „Редеет облаков“

466

Largo

П. Чайковский. Пятая симфония, ч. II

467

Andante cantabile con alcuna licenza

П. Чайковский., „Мы сидели с тобой“

468

Andante non troppo

Тема IX

ПЕРЕМЕННЫЕ РАЗМЕРЫ

Переменные размеры часто встречаются в вокальной и хоровой музыке. Сущность этого явления заключается в том, что размер такта на протяжении произведения меняется.

Это обычно связано с особенностями строения текстового материала, с акцентированием отдельных, важных в смысловом отношении, моментов. Иногда указанный размер возникает при перемене стопы стиха.

Изменение метрической структуры тактов, используемое композиторами или народными музыкантами, создает известную метрическую шероховатость в произведении. Поэтому отдельные, важные в смысловом отношении, моменты особенно ярко выделяются благодаря смещению сильных долей.

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Сольфеджируя примеры с переменными размерами, необходимо сосредоточить внимание главным образом на тактировании.

Перед сольфеджированием любого примера надо просмотреть изменения размера на всем его протяжении; затем, настроившись в нужную тональность, исполнить отрывок, следя за движением руки.

Словенская песня

469 Andante



Русская народная песня „Славное море-священный Байкал“

470 *Tranquillo risoluto*

Ю. Слонов. „Волжанка“

471 *Moderato*

Над во_дой бе_резки, ел_ки,
дымры_бац - ко_го кост -

- па.
Хо_ро_ши вес_ной на Вол_ге

за_ло_ты_е ве_че_ ра!
Хо_ро_ши вес_ной на

Вол_ге
за_ло_ты_е ве_че_ ра!

472

Tranquillo

Шу- мит вда-ли при- бой, мер-ца- ют звез-ды,
в по- ход у- хо- дятко- раб- ли.

Спо_ем, дру_зья-то_ ва_ ри_ щи - мат_ро_ сы,-
спо_ем, дру_зья, о бе_ре_ гах род_ной зем_-

ли, спо_ем... Споем, друзья-то_ //ли.

473

Moderato

Цве- тут не- о- бо- зри- мы- е кол-
хоз-ны- е по- ля, зем-ля, зем-ля, мо- я ро-

-ди- ма- я, лю- би- ма- я зем-
ля! Зем-ля, зем-ля, мо- я ро-

-ди- ма- я, лю- би- ма- я зем- ля.

П. Майборода. „Мать родная моя“

474 **Moderato**

p

Мать родна_ я мо_ я, ты до зорь_ ки вста_

ва_ ла и во_ ди_ ла ме_ ня на по_

ля из се_ ла, соб_ ра_ ла в путь_ до_

ро_ гу и ме_ ня да_ ле_ ко про_ во_

жа_ ла, и рас_ ши_ тый руш_

ник мне на сча_ стье да_ ла. Соб_ ра_ ла в путь_ до_

ро_ гу и ме_ ня да_ ле_ ко про_ во_

жа_ ла, и рас_ ши_ тый руш_ ник мне на

сча_ стье, на до_ лю да_ ла.

А. Новиков. „Хороша ты, рожь густая”

475

Moderato

Moderato

The image shows four staves of musical notation for piano. The top staff uses a treble clef, the second staff a bass clef, and the third and fourth staves revert to a treble clef. The key signature is one flat. Measure 1 starts with a half note followed by eighth-note pairs. Measure 2 begins with a quarter note. Measure 3 features a dotted half note. Measure 4 contains a half note. Measures 5-6 show eighth-note patterns. Measures 7-8 include sixteenth-note patterns. Measures 9-10 feature eighth-note patterns. Measures 11-12 show sixteenth-note patterns. Measures 13-14 include eighth-note patterns. Measures 15-16 feature sixteenth-note patterns. Measures 17-18 show eighth-note patterns. Measures 19-20 feature sixteenth-note patterns.

В. Соловьев-Седой., „Поет гармонь за Вологдой“

476

Vivo

Vivo

По_ ет гармо_зы_а Во_лог_дой над ско_ шен_ной тра_
вой.
Про_хो_дит пе_сня по лу_ гу тро_
-
-пин_ кой лу_ го_ вой.
Тро_ пи_ ноч_ко_ ю
уз_ко_ ю вдво_ ем не ра_ зой_ тись,-
под соб_ствен_ну_ ю му_ зы_ ку ша_
- га_ ет трак_то_ рист, под соб_ствен_ну_ ю
му_ зы_ ку ша_ га_ ет трак_то_ рист.

477 Andante tranquillo



Русская народная песня „Полюшко колхозное“

478 Andante



В. Макаров. „Рос на опушке рощи клен“

479 Lento



Рос на опушке рощи клен, в бе_рез_ку был тот



479

dim.

к дру_ гу на пле_ чо не разсклоня...не разско_ ня_ лась го _ ря -
- чо. A, a, a; a.

В. Соловьев-Седой., „На солнечной полянке“

480 **Andante**

mf *poco dim.*
mf

Русская народная песня „В темном лесе“

481 **Andantino**

В темном ле_ се, в темном ле_ се, в темном ле_ се,
в темном ле_ се, за лесь_ ю, за лесь_ ю.

230

Musical score for page 230. The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Рас_па_шу ль я, рас_па_шу ль я, рас_па_шу ль я," with each line ending in a fermata over the last note. The second staff continues with the same key signature and time signature, with lyrics: "рас_па_шу ль я па_ шен_ку, па_ шен_ку."

И. Шамо., „Звезды ясные“

482 **Moderato**

Musical score for page 482. The score consists of four staves. The first two staves are shown here. The key signature is one sharp, and the time signature is common time (indicated by 'C'). The music features eighth-note patterns.

Musical score for page 482. The score consists of four staves. The third and fourth staves are shown here. The key signature is one sharp, and the time signature is common time (indicated by 'C'). The music features eighth-note patterns.

Musical score for page 482. The score consists of four staves. The fifth and sixth staves are shown here. The key signature is one sharp, and the time signature is common time (indicated by 'C'). The music features eighth-note patterns.

Итальянская революционная песня „*Bandiera rossa*“

483 [Maestoso]

The musical score consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature varies throughout the piece, indicated by 'c' (common time), '2' (two-beat time), and '3' (three-beat time).

- Staff 1:** Features eighth-note patterns with occasional sixteenth-note grace notes. Measures include pairs of eighth-note chords followed by sixteenth-note grace notes.
- Staff 2:** Shows eighth-note patterns with some sixteenth-note grace notes. Measures include pairs of eighth-note chords followed by sixteenth-note grace notes.
- Staff 3:** Continues the eighth-note patterns with sixteenth-note grace notes. Measures include pairs of eighth-note chords followed by sixteenth-note grace notes.
- Staff 4:** Shows eighth-note patterns with sixteenth-note grace notes. Measures include pairs of eighth-note chords followed by sixteenth-note grace notes.
- Staff 5:** Features eighth-note patterns with sixteenth-note grace notes. Measures include pairs of eighth-note chords followed by sixteenth-note grace notes.

Я. Озолинь. „Ленинское племя“

484 Vigoroso

mf

Май и солнце в сердцах!

Май в сердцах!

Вся в садах! Май и солнце в сердцах!

cresc.

А гря - ду - ще - е дальше зо - вет:

cresc.

А гря - ду - ще - е даль - ше зо - вет:

К свет - лым ра - дост_ным дням,

К но - вым слав_ным де_лам,

Кра - дост_ным дням,

К слав - ным де_лам,

К свет - лым ра - дост_ным дням,

за раз - ли_вомст_ре

ми - тель - ныхвод!

cresc.

12

12

p

Там, где

Там, где волк за_вы_val, моло_
 моло_

ель_ никста_ял, там, где волк за_ вы_val, моло_

по су_ 42
 -ды_е бой_цы шли впе_ ред

-ды_е бой_цы шли впе_ ред

-ро_ вой тро_ пе, дни и
 по тро_ пе, все в борь_бе,

но_ чи в борь_бе; веч_ но
 дни и но_ чи в борь_бе; веч_ но

сл_ вен тот путь бо_е_вой., rit.
 сл_ вен путь бо_е_вой, путь бо_е_вой!

a tempo

mf

mp

mf

mf

Тема X

СМЕШАННЫЕ РАЗМЕРЫ

Смешанными размерами называются такие, которые образуются от слияния двух или нескольких неодинаковых простых размеров.

От слияния двухдольного и трехдольного размеров или наоборот возникает пятидольный размер; от слияния в различных вариантах двух двухдольных размеров и трехдольного — семидольный размер и т. д.

Схема дирижирования в смешанных размерах зависит от составляющих их простых размеров и представляет собой дальнейшее усложнение схемы тактирования на четыре.

Каждый простой размер, входящий в состав смешанного размера, привносит в него свой метрический акцент. Поэтому в любом смешанном размере имеются сильная доля, относительно сильные (их количество зависит от количества простых составляющих размеров) и слабые доли.

Группировка в смешанных размерах делается на каждый простой составляющий размер.

ПЯТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

Пятидольный размер образуется от слияния двухдольного и трехдольного размеров.

В зависимости от чередования этих размеров, метрическое строение такта в пятидольном размере может иметь два варианта:

$(2+3)$ | $\overline{1}$ $\breve{2}$ $\overline{3}$ $\breve{4}$ $\overline{5}$ | или $(3+2)$ | $\overline{1}$ $\breve{2}$ $\overline{3}$ $\breve{4}$ $\overline{5}$ |

Схема тактирования в этом размере может иметь соответственно также два варианта.

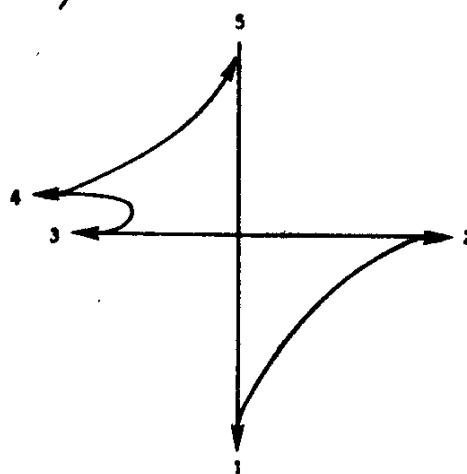
Если пятидольный размер возникает от слияния двухдольного и трехдольного размеров, то схема дирижирования такова:

Левая рука

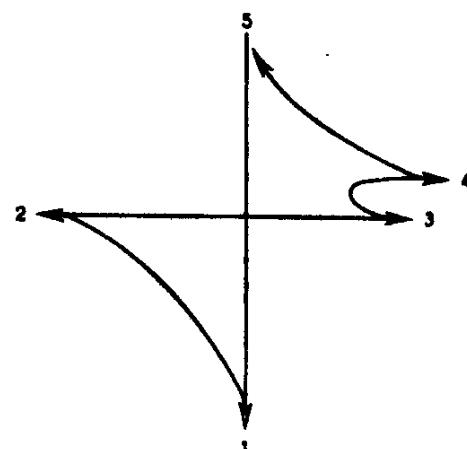
Правая рука

485

a)



b)

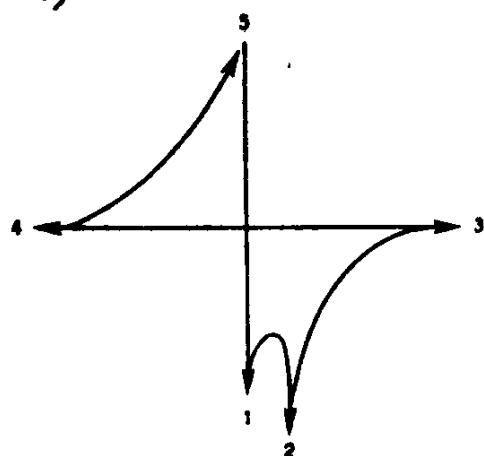


Если пятидольный размер возникает от слияния трехдольного и двухдольного размеров, то схема дирижирования приобретает следующий вид:

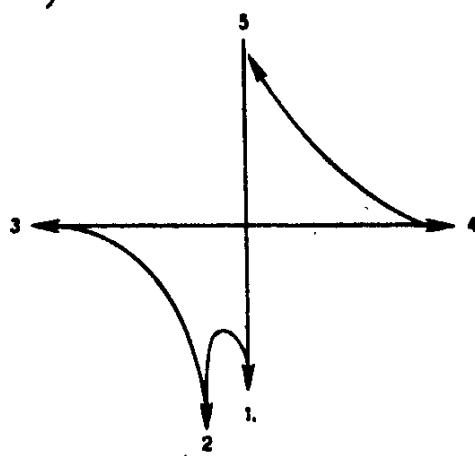
Левая рука

Правая рука

486 а)



б)



ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Перед исполнением примеров в смешанных размерах нужно, чтобы учащиеся предварительно, по группировке, определили чередование простых составляющих размеров, прочли приведенные отрывки без высоты звука с тактированием и лишь после этого начали собственно сольфеджирование. В целях лучшего усвоения схем тактирования на пять желательно, чтобы два-три примера учащиеся выучили наизусть.

В. Соловьев-Седой. „Услышь меня, хорошая

487

Andante



487



П. Чайковский. Шестая симфония, ч. II

488 Allegro con grazia

П. Чайковский. Шестая симфония, ч. II

489 Allegro con grazia

В. Ребиков. „Моя ласточка сизокрылая“

490 **Moderato**

Мо_ я лас_ точ_ ка си_ зо_ кры_ ла_ я под МО_

им ок_ном сви_ла гнез_дышко и по_ ет се_ бе, за_ ли_

ва_ ет_ ся, вес_ну крас_ну_ ю про_слав_ ля_ ю_чи.

М. Глинка. „Руслан и Людмила“, д. I, хор

491

Allegro risoluto assai



Русская народная песня „Не тесан терем“

492

Andantino



Украинская народная песня „Ой, пье вдова“

493

Larghetto



М. Глинка. „Иван Сусанин“, д. III, хор

494 Con moto

Латышская народная песня

495

Moderato

Украинская народная песня „Вчора була суботонька“

496

Moderato

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. ПРИМЕРНЫЙ ОБРАЗЕЦ УСТНОГО ЭКЗАМЕНАЦИОННОГО БИЛЕТА

1. Спеть звукоряды трех видов минора или двух видов мажора в указанной педагогом тональности. В этой тональности спеть до-минантовые или субдоминантовые тритоны с разрешением. Определить в той же тональности интервальную последовательность из 4—5 интервалов, данную в виде двухголосной фразы.

Например:

497

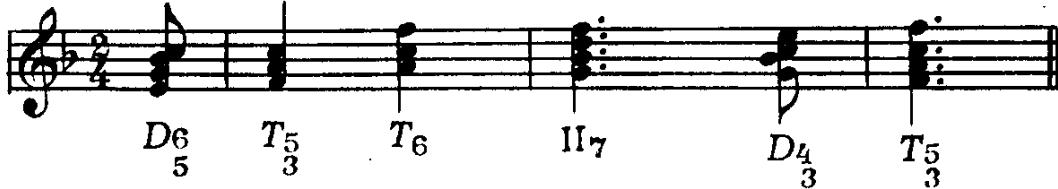


Причечание. Тритоны с разрешением должны входить в каждый билет; другие интервалы могут варьироваться по усмотрению педагога.

2. Спеть одну из аккордовых последовательностей, пройденных в году (например: $T_6 - II_7 - D_4^6 - D_5^6 - T_3^5$), в простейшем, наименее сложном виде. (Тональность последовательности указывается лишь в билете.)

Определить на слух аккорды в гармонической последовательности, например:

498



3. Просольфеджировать с листа пример из музыкальной литературы с хроматическими звуками или отклонениями в родственные тональности (примерная трудность №№ 324, 331, 342, 365) и объяснить появление случайных знаков альтерации.

Если в исполняемом отрывке встречаются отклонения или модуляции, то указать, в какие тональности, и являются ли они родственными для основной тональности произведения.

Охарактеризовать мелодию, найти в ней скачки и рассказать об этих интервалах.

Если в мелодии имеется аккордовое движение, то указать, по звукам какого аккорда.

4. Спеть один из примеров с аккомпанементом, выученных в году (например: №№ 447, 448, 449).

II. СЛОВАРЬ НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ ИНОСТРАННЫХ ТЕРМИНОВ

accelerando	(аччелерандо)	ускоряя
adagio	(адажио)	спокойно, медленно
ad libitum	(ад либитум)	по желанию исполнителя
agitato	(ажитато)	взволнованно
allegretto	(аллегретто)	оживленно
allegro	(аллегро)	скоро, весело
amoroso	(аморозо)	с любовью, восторженно
andante	(анданте)	«шагом», не спеша
andantino	(андантино)	несколько скорее, чем <i>Andante</i>
animato	(анимато)	воодушевленно
appassionato	(апассионато)	страстно
assai	{ассай}	очень
a tempo	(а темпо)	первоначальный темп
brillante	(брильянте)	блестяще
cantabile	(кантабиле)	певуче, напевно
commodo	(коммодо)	удобно, спокойно
con anima	(кон андина)	с чувством
con brio	(кон брио)	с жаром
con forza	(кон форца)	с силой
con fuoco	(кон фуоко)	с огнем
con moto	(кон мото)	подвижно
crescendo	(крешендо)	увеличивая силу звука, усиливая
decrescendo	(декрешендо)	уменьшая силу звука, ослабляя
diminuendo	(диминуэндо)	уменьшая силу звука
dolce	{долче}	нежно
dolcissimo	(дольчиссимо)	очень нежно
energico	(энерджико)	энергично
espressivo	(эспрессиво)	выразительно
funebre	(фунебре)	мрачно, похоронно
giocoso	(джъокозо)	шутливо, весело
grandioso	(грандиозо)	величественно
grave	(граве)	тяжело
grazioso	(грациозо)	грациозно, изящно
largo	(лярго)	широко, самый медленный темп
larghetto	(ляргетто)	несколько более подвижный темп, чем <i>Largo</i>
lento	(ленто)	медленно
maestoso	(маэстоzo)	величественно, торжественно
marciale	(марциале)	маршеобразно
meno	{мено}	менее
moderato	(модерато)	умеренно
molto	(мольто)	очень, много
mosso	(моссо)	оживленно
non	(нон)	не

non troppo	(нон троппо)	не очень
pesante	(пезантэ)	тяжеловесно
più	(пью)	более
presto	(прэсто)	быстро, самый быстрый темп
quasi	(квази)	как бы, вроде
tallentando	(раллентандо)	замедляя
risoluto	(ризолюто)	решительно
ritardando	(ритардандо)	замедляя
ritenuto	(ритентуро)	сдержанная, замедляя
rubato	(рубато)	свободно, по желанию исполнителя
scherzando	(скерцандо)	шутливо
semplice	(семплече)	просто
sostenuto	(состенуто)	сдержанно
tempo primo	(темпо примо)	в первоначальном темпе
tranquillo	(транкуилле)	спокойно
vivo	(виво)	живо, довольно быстро
vivace	(виваче)	очень быстро

ПЯТЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	2
Краткие методические замечания	3

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Тема I. Тональности с пятью знаками в ключе	7
Тональности <i>Си</i> мажор и <i>соль-дiese</i> минор	7
Тональности <i>Ре-бемоль</i> мажор и <i>си-бемоль</i> минор	12
Тема II. Буквенная система обозначения музыкальных звуков	22
Тема III. Тональности с шестью знаками в ключе	24
Тональности <i>Фа-дiese</i> мажор и <i>ре-дiese</i> минор	24
Тональности <i>Соль-бемоль</i> мажор и <i>ми-бемоль</i> минор	31
Тема IV. Квартово-квинтовые круги тональностей	39
Диезные мажорные тональности	39
Бемольные мажорные тональности	41
Энгармонически равные тональности	42
Квартово-квинтовый круг мажорных тональностей	43
Квартово-квинтовый круг минорных тональностей	44
Тема V. Обращения доминантсептаккорда	45
Разрешение обращений доминантсептаккорда	47
Тема VI. Синкопы	52
Внутритактовая двухдольная синкопа	52
Междутактовая синкопа	58
Внутритактовая трехдольная синкопа	59
Другие виды синкоп	61
Тема VII. Шестидольный размер	65
Группировка в шестидольном размере	66
Тема VIII. Гармонический мажор	78
Тема IX. Тритоны	84
Доминантовые тритоны	84
Субдоминантовые тритоны	87
Тема X. Характерные интервалы гармонических ладов	94
Разрешение характерных интервалов	95
Тема XI. Вводные септаккорды или септаккорды VII ступени	100
Разрешение септаккордов VII ступени	101
Переход септаккорда VII ступени в диссонирующий аккорд доминанты	102

Тема I. Хроматические звуки	107
Проходящие хроматические звуки	107
Вспомогательные хроматические звуки	117
Тема II. Отклонения и модуляции	127
Отклонения и модуляции в сольфеджировании	128
Тема III. Тональности диатонического родства	166
Система тональностей диатонического родства к мажору	166
Система тональностей диатонического родства к минору	168
Тема IV. Хроматическая гамма	171
Классический способ написания мажорной хроматической гаммы	171
Восходящая мажорная хроматическая гамма	171
Нисходящая мажорная хроматическая гамма	174
Классический способ написания минорной хроматической гаммы	175
Восходящая минорная хроматическая гамма	175
Нисходящая минорная хроматическая гамма	176
Тема V. Септаккорд II ступени (Π_7)	178
Разрешение септаккорда II ступени	179
Переход септаккорда II ступени в доминантовые гармонии	179
Тема VI. Изложение аккордов в четырехголосии	184
Мелодическое положение аккорда	187
Удвоения в трехзвучных гармониях	187
Тема VII. Сольфеджирование с аккомпанементом и примеры для гармонического анализа	188
Тема VIII. Сложные размеры — 8 и 12	216
Размер 8	216
Группировка в размере 8	217
Размер 12	220
Тема IX. Переменные размеры	223
Тема X. Смешанные размеры	235
Пятидольный размер	235

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. Примерный образец устного экзаменационного билета	241
II. Словарь наиболее употребительных иностранных терминов	242

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ
Учебники и учебные пособия
ДЛЯ ДЕТСКИХ И ВЕЧЕРНИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Далматов Николай Александрович

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА
И СОЛЬФЕДЖИО

Часть вторая
248 с. М. «Музыка» 1965
782

Редактор К. Соловьев
Художественный редактор З. Тишина
Технический редактор В. Кичоровская
Корректор Е. Яровая
и Т. Ключарева
Подп. к печ. 7/VIII 1965 г. Форм.
бумаги 60×90/16. Печ. л.—15,5. Уч.-изд.
л.—15,5. Тираж 25 000 экз. Изд. № 2225.
Т. п. 65 г. № 1105. Зак. 7691. Цена 88 к.
Издательство «Музыка», Москва,
набережная Мориса Тореза, 30
Московская типография № 17
Главполиграфпрома Государственного
комитета Совета Министров СССР
по печати, ул. Щипок, 18

Вахромеев В. Элементарная теория музыки
Владимиров В., Оксер С. Музикальная литература. Вып. 1
Давыдова Е., Запорожец С. Музикальная грамота. Вып. 1
Калмыков Б., Фридкин Г. Сольфеджио. Часть 1
Калмыков Б., Фридкин Г. Сольфеджио. Часть 2
Конорова Е. Методическое пособие по ритмике. Вып. 2
Ладухин Н. Тысяча примеров музыкального диктанта
Оксер С. Музикальная литература. Вып. 3
Платонов Н. Школа игры на флейте
Прохорова И. Советская музикальная литература
Фридкин Г. Музикальные диктанты
Фридкин Г. Практическое руководство по музикальной гра-
моте
Хвостенко В. Сольфеджио. Вып. 2
Хвостенко В. Сольфеджио. Вып. 3

*Специализированные нотные и универсальные
книжные магазины книготорга и потребительской
кооперации принимают предварительные заказы
на музыкальную литературу.*

*Оформляйте предварительные заказы в местных
магазинах!*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА