

Н. А. ДАЛМАТОВ

Музыкальная
ГРАМОТА
И СОЛЬФЕДЖИО

Ч А С Т Ь В Т О Р А Я



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 проходятся 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 подвинутости 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 ней аккомпанемент лишь после того, как она будет осознана учащимися.

Интонационные 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

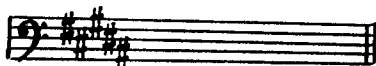
ТОНАЛЬНОСТИ СИ МАЖОР И СОЛЬ-ДИЕЗ МИНОР

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

1 а)



б)



Тоническое трезвучие тональности *Си* мажор:



Настройка в тональность *Си* мажор:

по камертону *ля*

3 а)



по камертону *до*

б)

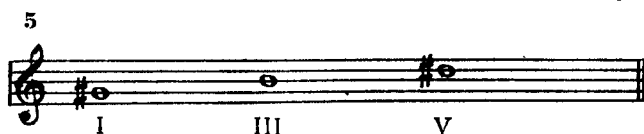


Звукоряд тональности *Си* мажор и ладовые тяготения:

4



Тоническое трезвучие тональности *соль-диез* минор:



Настройка в тональность *соль-диез* минор:

по камертону *ля*

по камертону *до*

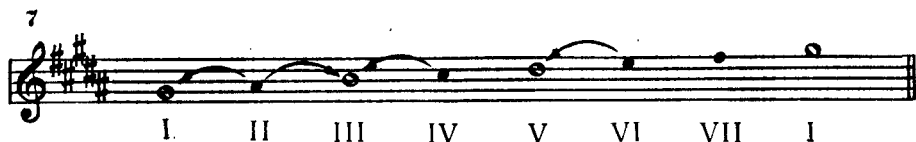
6 а)



б)



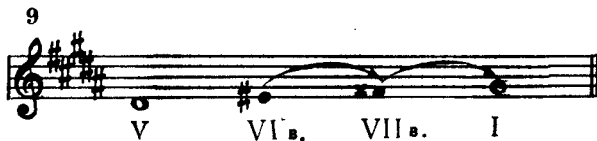
Звукоряд натурального *соль-диез* минора и ладовые тяготения:



Верхний тетрахорд гармонического *соль-диез* минора:



Верхний тетрахорд мелодического *соль-диез* минора:



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-диез* минор.

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

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

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

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

ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

10

„Чешский танец“

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. „Серенада“

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-диез* 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)



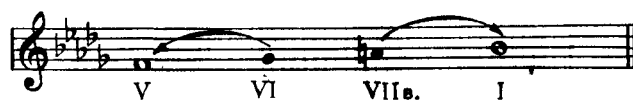
Звукоряд натурального *си-бемоль* минора и ладовые тяготения:

25



Верхний тетрахорд гармонического *си-бемоль* минора:

26



Верхний тетракорд мелодического *си-бемоль* минора:



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:

$$T_3^5 - D_6 - T_3^5 - S_6 - T_4^6 - D_7 - T.$$

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 сексты? 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:

29



Русская народная песня „Возле города Ростова“

30

Largo



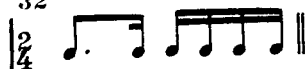
1. Расскажите о характере музыки этой песни.
2. На сколько фраз делится приведенная мелодия?
3. Используются ли в данном сочинении интервалы шире кварты?
4. Имеется ли в этой песне переход в другую тональность? Если встречается, то укажите, где и в какую тональность. Спойте эту фразу. Какой звук выделен 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.

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 T, S и D 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:

32



Украинская народная песня „Ой, знав, нащо 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, S и D 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*

The musical score for 'Шел я к милой' consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking is 'Con moto'. The first measure is marked 'mp' (mezzo-piano). The second staff continues the melody. The third staff begins with the tempo marking 'rit. a tempo' (ritardando then a tempo).

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 — ritenуто) и a tempo (а темпо)?

Русская народная песня „Выхожу один я на дорогу“

35 *Andante*

The musical score for 'Выхожу один я на дорогу' consists of three staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature (C). The tempo marking is 'Andante'. The second and third staves continue the melody.

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?

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-бикар*, 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-бикар*?

И. Сук. Сюита, ор. 21, „Менуэт“

41 Moderato



1. Расскажите, что вы знаете о старинном танце менуэте?
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

А. Дворжак. Пятая симфония, ч. II

43

Largo

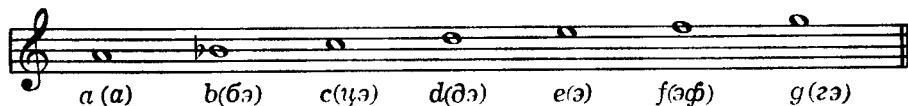
1. Расскажите о характере музыки данной темы.
2. Как она построена и на какие части делится?
3. Как называется последняя часть, которая мелодически похожа на первую?
4. Простучите или прохлопайте в ладоши ритм темы, отсчитывая вслух метрические доли такта.

Тема II

БУКВЕННАЯ СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗВУКОВ

Буквенная система обозначения музыкальных звуков была изобретена в X веке Гукбальдом и Оддо из Клуни. 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



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



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



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 *ees* — *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>ees</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

1. Назовите по буквенной системе ключевые знаки тональностей: *fis-moll*, *H-dur*, *f-moll* и *Ges-dur*.

2. Назовите по буквенной системе мажорные тональности, в которых звуки *b* и *f* будут I, II, IV и V ступенями.

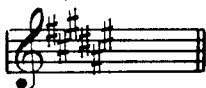
3. Перед сольфеджированием примеров из музыкальной литературы третьей темы учебника прочитайте их звуки (без высоты), называя ноты по буквенной системе.

Тема III

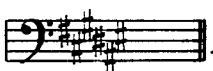
ТОНАЛЬНОСТИ С ШЕСТЬЮ ЗНАКАМИ В КЛЮЧЕ
 ТОНАЛЬНОСТИ *ФА-ДИЕЗ* МАЖОР И *РЕ-ДИЕЗ* МИНОР

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*по камертону *до*

50 а)



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)



б)



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

54



Верхний тетракорд гармонического *ре-диез* минора:

55



Верхний тетракорд мелодического *ре-диез* минора:

56



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-диез* мажор диатоническую секвенцию из четырех звеньев по секундам вверх; после исполнения четвертого звена придумать мелодию, приводящую к тонике:



6. Петь в тональности *Фа-диез* 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-диез* минор.

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

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

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

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

11. Петь в тональностях *Фа-диез* мажор и *ре-диез* 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

Five staves of music in treble clef, 2/4 time signature, key of D major. The first staff contains the first two measures, and the subsequent four staves contain the next eight measures. The melody is lively and features a mix of eighth and sixteenth notes.

М. Балакирев. „Песня разбойника“

61 Allegretto

Two staves of music in treble clef, 3/4 time signature, key of D major. The first staff contains the first two measures, and the second staff contains the next two measures. The melody is more melodic and features a mix of eighth and quarter notes.

Старинная американская народная песня „Мое ранчо“

62 *Largo*

mf

Хо-чу я ту-да, где би-зо-нов ста-
 -да, где па-сет-ся пуг-ли-вый о-лень. Там
 ра-дость и свет, там у-ны-ни-я нет, и си-
 -я-ет без-об-лачный день. Там дом-
 ран-чо мо-е! Там па-сет-ся пуг-ли-вый о-
 -лень... Там ра-дость и свет, там у-ны-ни-я
 нет, и си-я-ет без-об-лачный день.

Ж. Сикейра. „Маленький домик“

63 *Moderato ed espressivo*

p

p

mf

p

Украинская народная песня „Ой, не ходи, Грицю“

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

Musical score for "Латышская полька" (Latvian Polka), numbered 66. The tempo is marked "Allegretto". The score is written in treble clef, 2/4 time, and the key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The piece consists of four staves of music. The first staff contains the main melody, while the second, third, and fourth staves provide accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Русская народная песня „На горе стоит верба“

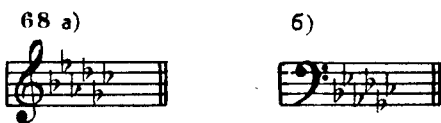
67

Moderate

Musical score for the Russian folk song "Русская народная песня „На горе стоит верба“" (Russian folk song "On the hill stands the birch"), numbered 67. The tempo is marked "Moderate". The score is written in treble clef, 2/4 time, and the key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The piece consists of three staves of music. The first staff contains the main melody, while the second and third staves provide accompaniment with chords and rhythmic patterns.

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:



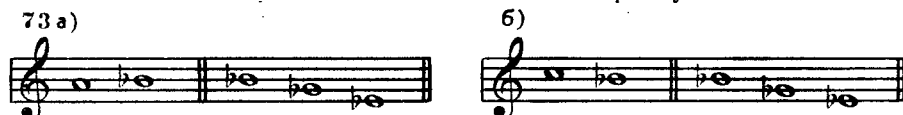
Тоническое трезвучие тональности *ми-бемоль* минор:



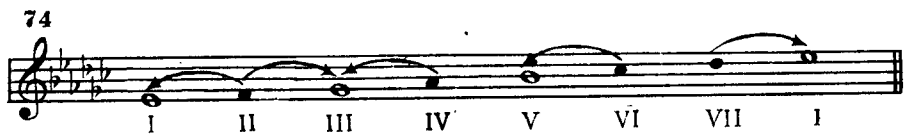
Настройка в тональность *ми-бемоль* минор:

по камертону *ля*

по камертону *до*



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



Верхний тетракорд гармонического *ми-бемоль* минора:



Верхний тетракорд мелодического *ми-бемоль* минора:



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

А. Долуханян., „Ой ты, рожь“

77

Andantino

Exercise 77 consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. The second staff continues the melody with some rests. The third staff shows a continuation with a fermata over the final note. The fourth and fifth staves complete the exercise with various rhythmic patterns and rests.

78

Andantino

Норвежская народная песня

Exercise 78 consists of two staves of music. The first staff begins with a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of three flats. It includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) later. The second staff continues the melody with a *p* marking and ends with a fermata.

79

Con moto

Немецкая народная песня

Exercise 79 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of three flats. The melody is more rhythmic and active than the previous exercises. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns and rests.



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

80

Moderato assai



Э. Олеарчик. „Миллионы рук“

81

Темп марша





Русская революционная песня „Спускается солнце за степи“

82

Largo

Musical score for the Russian revolutionary song "Спускается солнце за степи" (The sun sets behind the steppes). The score is in G major, 2/4 time, and consists of five staves of music. The tempo is marked "Largo". The melody is simple and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and slurs. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

Ж. Бизе. „Арлезианка“, Прелюдия

83

Marciale

Musical score for the prelude "Арлезианка" (Arlesienne) by Jacques Bizet. The score is in G major, 2/4 time, and consists of five staves of music. The tempo is marked "Marciale" and the dynamics are marked "ff" (fortissimo). The melody is more complex and rhythmic, featuring many eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The accompaniment is also rhythmic and features chords and patterns.

Українська народна пісня „Дивлюсь я на небо“

Andantino

84

mf

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

tr

Дивлюсь я на небо тай
леко за хмарі, по-

The vocal line begins with a trill (tr) on the first note. The lyrics are written below the staff.

tr

The piano accompaniment for the first vocal line features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. A trill (tr) is marked on the second measure of the right hand.

думку гадаю: чому я не сокіл, чо-
далі від світу, шукають собі долі, на

The vocal line continues with the lyrics. The melody is written on a single staff.

The piano accompaniment for the second vocal line continues with the same eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

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

1.
зем_лю по_ки_нув і вне_бо злі_тав. Да_
в сві_ті яс_но_му се_бе по_ка_

2.
-зять, і до_лі шу_кать.

Тема IV

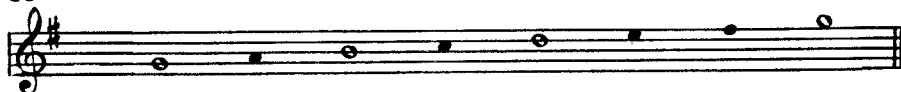
КВАРТО-КВИНТОВЫЕ КРУГИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

ДИЕЗНЫЕ МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

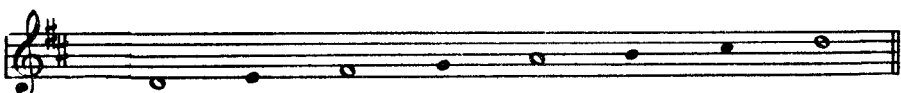
Звукоряды употребительных диезных мажорных тональностей, с которыми мы ознакомились в предыдущих темах курса музыкальной грамоты, можно свести к следующей схеме:

G-dur

85



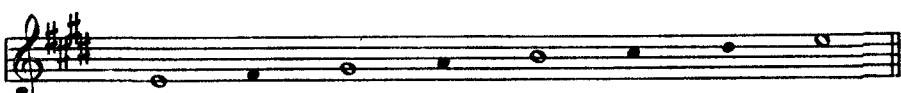
D-dur



A-dur



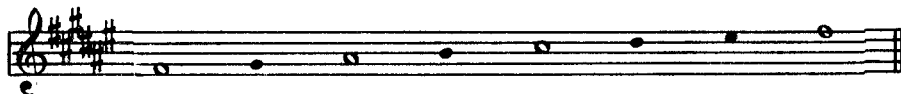
E-dur



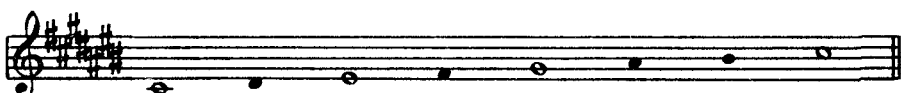
H-dur



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

и т.д.

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 ступенью:

87

До мажор

1т. 1т. $\frac{1}{2}$ т. 1т. 1т. 1т. 2т.

звукоряд от V ступени

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

88

1т. 1т. 2т. 1т. 1т. 1т. 2т.

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

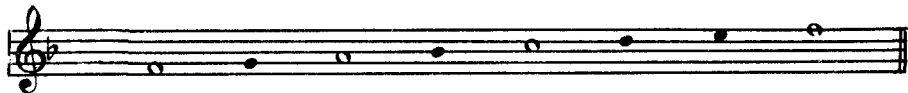
3. Ключевые знаки любой диэзной тональности складываются из ключевых знаков предшествующей ей тональности и нового диэза, появляющегося на VII ступени данной тональности.

БЕМОЛЬНЫЕ МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

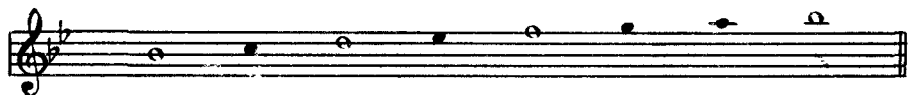
Звукоряды употребительных бемольных мажорных тональностей можно также свести к определенной схеме:

F-dur

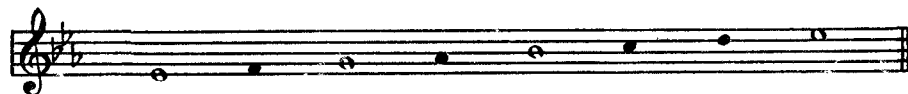
89



B-dur



Es-dur



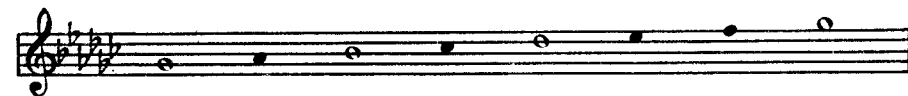
As-dur



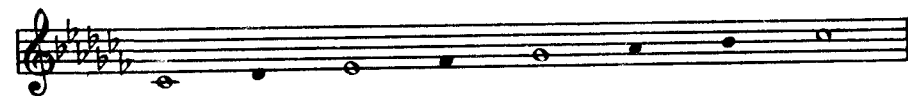
Des-dur



Ges-dur



Ces-dur



Проанализировав приведенную схему бемольных мажорных тональностей, отметим следующие закономерности:

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

90

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

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

92

3. Ключевые знаки любой бемольной тональности складываются из ключевых знаков предшествующей ей тональности и нового бемоля, 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*

6) *Fis-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:

94

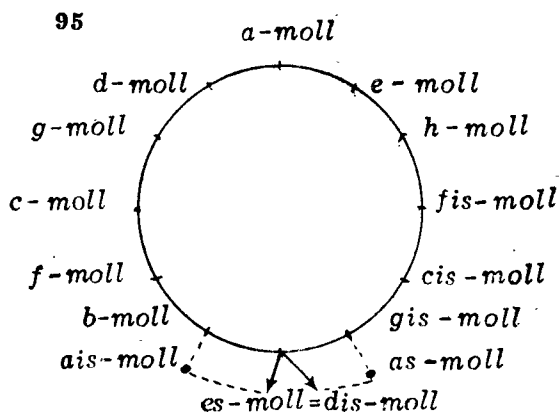
The diagram illustrates the circle of fourths and fifths for major scales. It shows the following scales in clockwise order:

- C-dur
- G-dur
- D-dur
- A-dur
- E-dur
- H-dur
- Cis-dur
- Fes-dur

At the bottom, it shows the equivalence: $Ges-dur = Fis-dur$.

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

ВОПРОСЫ И УПРАЖНЕНИЯ

1. Объясните, что представляет собой кварто-квинтовый круг?
2. Почему эта схема тональностей называется кругом?
3. На какой ступени мажорной тональности находится последний диэз?
4. На какой ступени мажорной тональности находится последний бемоль?
5. В каких тональностях *ля-диэз* является последним ключевым знаком? Сколько ключевых знаков имеется в этих тональностях и какие?
6. В каких тональностях звук *ре-бемоль* является последним ключевым знаком? Сколько ключевых знаков имеется в этих тональностях и какие?
7. 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 квинтсектаккорд, доминантовый терцквартаккорд и доминантовый секундаккорд.

Доминантовым квинтсектаккордом называется первое обращение доминантсептаккорда. В басу доминантового квинтсектаккорда находится терция доминантсептаккорда, то есть VII степень тональности.

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

96 C - dur

$D_{\frac{6}{5}}$ — терцовый звук септаккорда
(VII степень тональности).

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

Доминантовый квинтсектаккорд 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 степень тональности.

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

98 C - dur

$D_{\frac{4}{3}}$ — квинтовый звук септаккорда
(II степень 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



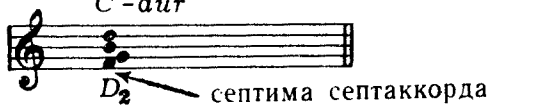
$D_3^4 = \text{м.3} + 6.2 + 6.3$

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 квинтсектаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие с удвоенным основным звуком:

103 а) *C - dur*

D_6^5 T_5^3

б) *c - moll*

D_6^5 T_5^3

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

104 а) *C - dur*

D_2^3 T_5^3

б) *c - moll*

D_2^3 T_5^3

Доминантовый секундаккорд разрешается в тонический секстаккорд с удвоенным основным звуком:

105 а) *C - dur*

D_2 T_6

б) *c - moll*

D_2 T_6

ЗАДАНИЯ

1. Постройте доминантсептаккорды и их обращения в тональностях *Ми* мажор, *фа* минор, *Ля* мажор, *Си* мажор, *ре* минор и *соль* минор. Каждый аккорд разрешите.

2. Постройте доминантовые септаккорды и доминантовые квинтсектаккорды 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

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

107

1. $T_6 - D_3^4 - T_3^5$;

2. $T_6 - S_3^5 - D_3^4 - T_3^5$;
3. $T_3^5 - D_5^6 - T_3^5$;
4. $T_3^5 - S_4^6 - D_5^6 - T_3^5$;
5. $T_6 - D_4^6 - D_6 - D_5^6 - T_3^5$;
6. $T_3^5 - T_6 - D_2 - T_4^{\sharp}$;
7. $T_3^5 - S_6 - T_4^6 - D_3^5 - D_2 - T_6$;
8. $T_3^5 - D_4^6 - D_2 - T_6$;
9. $D_5^6 - T_3^5 - S_4^6 - S_3^5 - T_6$;
10. $D_2 - T_6 - S_3^5 - D_3^4 - T_3^5 - S_4^6 - T_3^5$;
11. $T_3^5 - T_4^6 - D_3^5 - D_6 - D_3^4 - T_3^5$;
12. $D_2 - T_6 - D_4^6 - D_3^4 - T_3^5$;
13. $T_3^5 - D_6 - T_3^5 - S_6 - D_7 - T$.

Примечание. 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 четырехгласно. При исполнении аккордовой схемы четырехгласно в трехзвучных гармониях, за исключением аккордов, служащих разрешением диссонирующих гармоний, желательно удваивать верхний голос.

В аккорде, 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



Three staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff contains measures 109 and 110. The second and third staves continue the melody from measure 110. The music features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and slurs over phrases.

111 *Con moto*

Three staves of musical notation in G major, 2/4 time, marked *Con moto*. The first staff contains measures 111 and 112. The second and third staves continue the melody from measure 112. The music features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and slurs over phrases.

112 *Commodo*

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time, marked *Commodo*. The first staff contains measures 114 and 115. The second staff continues the melody from measure 115. The music features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and slurs over phrases.

113 *Andante*

Three staves of musical notation in G major, 2/4 time, marked *Andante*. The first staff contains measures 116 and 117. The second and third staves continue the melody from measure 117. The music features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and slurs over phrases.

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 акцентуруется.

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 слиганных нот, слегка выдвинув 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 простучать или прохлопать в ладоши ритм мелодий, отсчитывая вслух метрические доли.

Чешская народная песня „Танцуй, танцуй“

119 Vivo

Musical score for the Czech folk song "Танцуй, танцуй" (Dance, dance). The score is written in 2/4 time and consists of five staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a lively, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The fourth staff contains a double bar line with repeat signs, and the fifth staff shows two endings: the first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending concludes the piece with a final cadence.

Молдавский народный танец „Жок“

120 Moderato

Musical score for the Moldovan folk dance "Жок" (Joc). The score is written in 2/4 time and consists of three staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a moderate, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a double bar line with repeat signs, and the third staff concludes the piece with a final cadence.

Молдавский народный танец „Жок“

121 Allegro

121 Allegro

Венгерская народная песня „Что бежишь ты“

122 Allegretto

122 Allegretto

mf

f

А. Варламов. „Смолкни, пташка“

123 Moderato assai

123 Moderato assai

p



ВНУТРИТАКТОВАЯ ДВУХДОЛЬНАЯ СИНКОПА С ШЕСТНАДЦАТЫМИ

Молдавская народная песня „Кирияк“

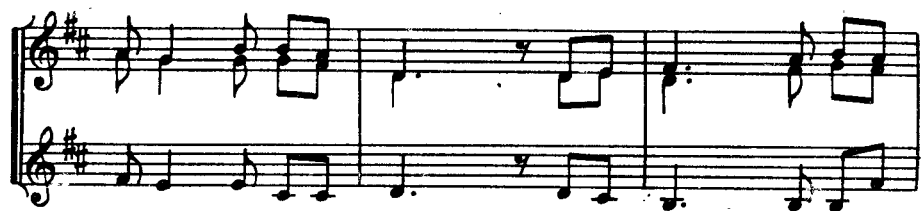
124 Moderato



Н. Поликарпов. „Пойду, выйду“

125 Moderato

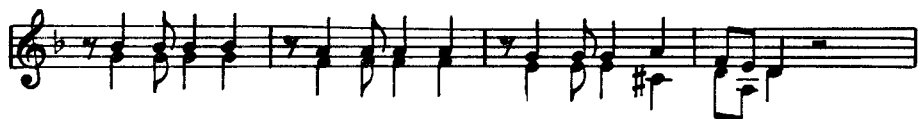




ВНУТРИТАКТОВАЯ СИНКОПА С ПАУЗОЙ

И. Дунаевский., „Рыбацкая“

126 Allegro assai



Дагестанская народная песня

127 Allegro moderato

127 Allegro moderato

Узбекская народная песня

128 Andante

128 Andante

МЕЖДУТАКТОВАЯ СИНКОПА

Л. Бетховен. Девятая симфония, финал

129 Allegro assai

Four staves of musical notation in bass clef, G major, and 3/4 time. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents, characteristic of Beethoven's Ninth Symphony finale.

Армянская народная песня

130

Two staves of musical notation in treble clef, G major, and 3/4 time. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

А. Кузнецов., „Белорусская полька“

131 Allegro

Four staves of musical notation in treble clef, G major, and 2/4 time. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents, characteristic of a Polish mazurka.

ВНУТРИТАКТОВАЯ 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



Молдавская народная песня „Весна“

134 Allegretto



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

mp

mp *f*

p *rall.*

f

Молдавская народная песня „Ляна“

139 Allegretto

ДРУГИЕ ВИДЫ СИНКОП

Венгерская народная песня „Розы Геренчера“

140 Andante

p con espr. *mf*

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

Молдавская народная песня

141 Allegretto

Musical score for piece 141, Allegretto, in 2/4 time with a key signature of one flat. It consists of three staves of music.

А. Цфасман. „Я хочу танцевать“

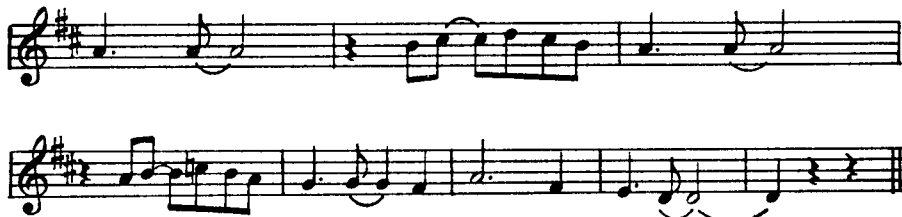
142 Moderato

Musical score for piece 142, Moderato, in 4/4 time with a key signature of one flat. It consists of two staves of music.

А. Стотгардт. „Песня любви“

143 Allegretto

Musical score for piece 143, Allegretto, in 3/4 time with a key signature of two sharps. It consists of five staves of music.



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

146 Allegro con moto

mf

p

mp

This musical score is for piece 146, titled 'Allegro con moto'. It is a single-staff piece in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score consists of four lines of music. The first line begins with a dynamic marking of *mf*. The second line has a dynamic marking of *p*. The third line has a dynamic marking of *mp*. The fourth line does not have a dynamic marking. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some phrases being beamed together.

Э. Лекуона: Кубинская песня „Продавец фруктов“

147 Moderato

147 Moderato

This musical score is for piece 147, titled 'Moderato'. It is a single-staff piece in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score consists of three lines of music. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some phrases being beamed together. The tempo is marked as 'Moderato'.

Тема VII

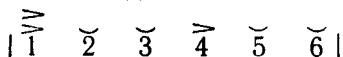
ШЕСТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

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.

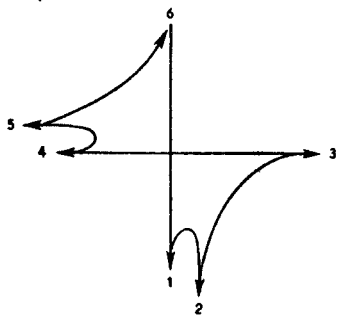
Тактирование на шесть вырастает из усложнения схемы дирижирования на четыре путем прибавления к ней еще двух взмахов:

Левая рука

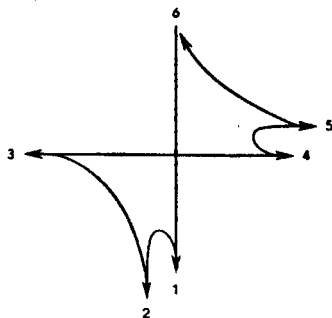
Правая рука

148

а)



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

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

154 Andante



Русская народная песня „Среди долины ровной“

155 Moderato

Сре- ди до-ли- ны ров- ны- я, на глад- кой 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“

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

159 Andante

Л. Бетховен. „Сурок“

160 Allegro molto

Лезгинка (дагестанская)

Русская народная песня „На море утушка купалась“

161 Moderato



Ф. Шуберт. „Баркарола“

162 Andante



Ф. Шуберт. „Охотник“

163 Allegro



Английская народная песня „Слуги короля Артура“

164 Allegro

mf

p

f

Ф. Мендельсон. Скрипичный концерт, ч. II

165 Andante

166 Andante

p

mf

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_

- нам скользят гон- до- лы; нск- ры брыз- жут под вес-
 - лом, зву- ки неж- ной бар- ка- ро- лы ве- ют
 лег- ким ве- тер-ком, ве- ют лег- ким ве- тер-ком.

Мексиканская народная песня „Скамеечка“

168

Allegretto

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

169 Andante mosso

p

Fine

D. C. al Fine

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

Английская народная песня „Веселый мельник“

170 Allegro

Ф. Мендельсон. „Народная песня“

171 Andante con moto

p

f

dim.

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

172



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some triplet markings.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music concludes with a double bar line and a repeat sign.

В. Ребиков. „Веет утро прохладой“

173 Andante

Ве - ет ут - ро про - хла - дой степ -

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижние две линии). Вокальная партия начинается с ноты «В» на второй линии, за ней следуют «е», «т», «у», «р», «о», «п», «р», «о», «х», «л», «а», «д», «о», «й», «с», «т», «е», «п». Фортепианное сопровождение поддерживает ритм с помощью восьмых и шестнадцатых нот.

Ве - ет про - хла - дой степ -

-но - ю. Ти - ши - на на по - лях. За - рос -

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия продолжает текст: «но», «ю», «ти», «ши», «на», «на», «по», «лях», «за», «рос». Фортепианное сопровождение использует аккорды и мелодические линии.

-но - ю. Ти - ши - на на по - лях.

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

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия продолжает текст: «ла», «по», «ви», «ли», «кой», «тра», «во», «ю», «по», «ле». Фортепианное сопровождение поддерживает мелодию с помощью четких ритмических фигур.

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

-ва - я до - ро - га в хле - бах.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия заканчивает текст: «ва», «я», «до», «ро», «га», «в», «хле», «бах». Фортепианное сопровождение завершает мелодию с помощью длинных нот и аккордов. В конце системы имеется квадратный знак с цифрой 4.

-ла до - ро - га в хле - бах.

Тема VIII

ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

Мажорный лад с VI низкой ступенью называется гармоническим мажором.

Звукоряд гармонического До мажора:

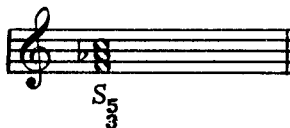
174



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

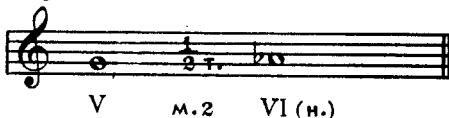
а) образуется минорное субдоминантовое трезвучие в мажоре:

175



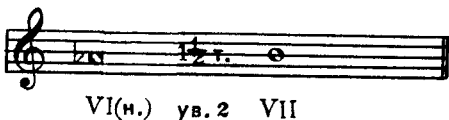
б) возникает полутоновое соотношение между V и VI ступенями лада:

176



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

177



VI низкая ступень обозначается в нотах случайным знаком альтерации.

ЗАДАНИЯ

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

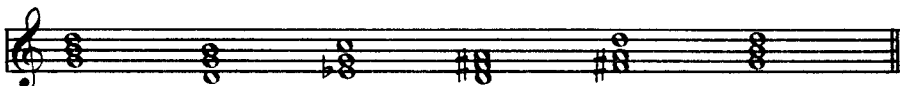
2. Спойте в указанных тональностях звуки тонического, субдоминантового и доминантового аккордов.

3. Спойте в этих же тональностях следующую гармоническую схему:

$$T_6 - S_{\frac{5}{3}} - S_6 - T_4^6 - D_2 - T_6.$$

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.

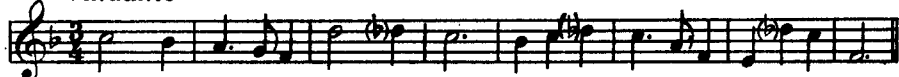
Примечание. Данные нитонационные упражнения (см. пример 179а и б) следует исполнять два раза. Первый раз нужно петь в натуральном мажоре, не учитывая случайного знака альтерации; второй раз — с VI низкой ступенью для уяснения разницы в звучании натурального и гармонического видов мажора:

Moderato

179 а)



6) Andante



Э. Капуа. „Мое солнце“

180

Andantino



А. Бабаев. „Почему?“

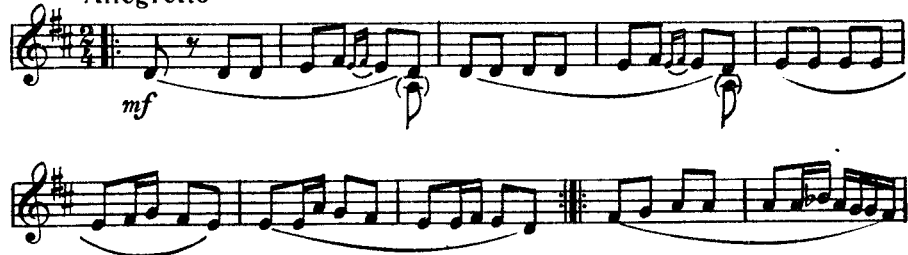
181

Allegro



Г. Гусейнли. „Мои цыплята“

182 Allegretto



183

Andante mosso

М. Глинка. „Не называй ее небесной“

184 Andantino

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

6. Далматов

3 *pp* *p*

3 3 3 7

А. Варламов. Романс

185 Allegretto

pp

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

М. Глинка. „Финский залив“

186 Andante mosso

Э. Куртис. „Тоска“

187 Moderato espressivo

p dolce



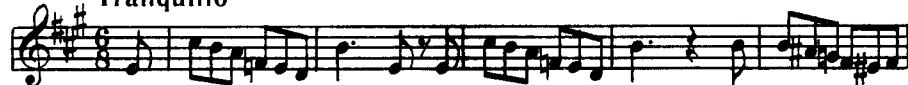
188 Allegro

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 кварта 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

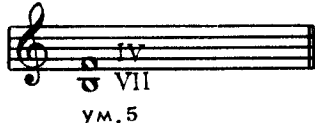
Первая пара взаимобратимых тритонов возникает от сочетания IV и VII ступеней тональности:

191 а) C-dur



ув. 4

б)



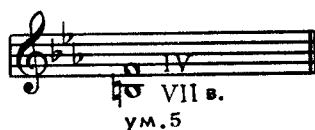
ум. 5

192 а) c-moll (гарм.)



ув. 4

б)



ум. 5

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

Например:

Л. Бетховен. Третья соната, ч. III

193 Allegro

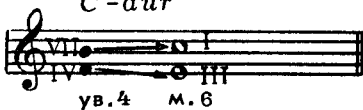




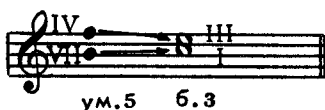
Как видно из приведенного примера, чтобы разрешить тритон, нужно разрешить каждый из его звуков.

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

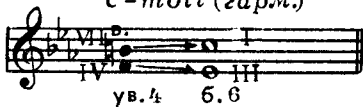
194 а) *C-dur*



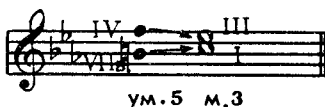
б)



195 а) *c-moll (гарм.)*

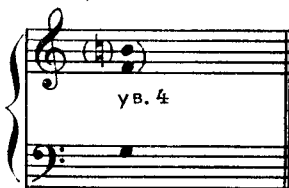


б)



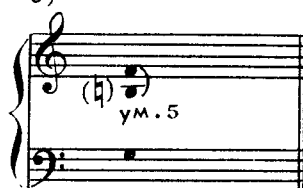
IV и VII ступени тональности являются звуками доминантсепт-аккорда. Поэтому указанные тритоны имеют доминантовую окраску звучания и хорошо сочетаются с доминантовым басом, образуя неполный D_7 :

196 а)



или

б)



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

197 а)

или

б)

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

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 тонники.

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)*

Голос

Бас

СУБДОМИНАНТОВЫЕ ТРИТОНЫ

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

201 а) *C-dur (гарм.)*

у.в. 4

б)

ум. 5

202 а) *c-moll*

у.в. 4

б)

ум. 5

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

ум. 5 ч. 5 у.в. 4 ч. 4

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

204 а) *C-dur (гарм.)*

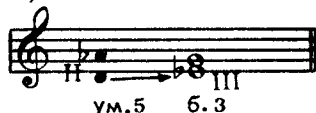
у.в. 4 б. 6

б)

ум. 5 м. 3

205 а) *c-moll*

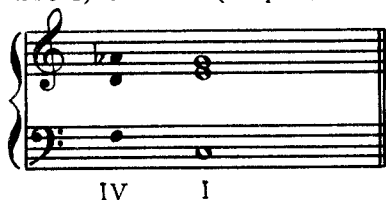
б)



Таким образом, уменьшенная квинта на II ступени разрешается в терцию на III ступени, а увеличенная кварта 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) *C-dur (гарм.)*

или

б)



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

ЗАДАНИЯ

1. Спойте субдоминантовые тритоны, образующиеся от сочетания 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.).

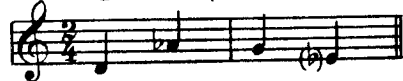
2. Определите тритоны, найдите тональности, в которых они будут субдоминантовыми:

207



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

а) по данным схемам:

208 а) *C-dur (mol')*

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

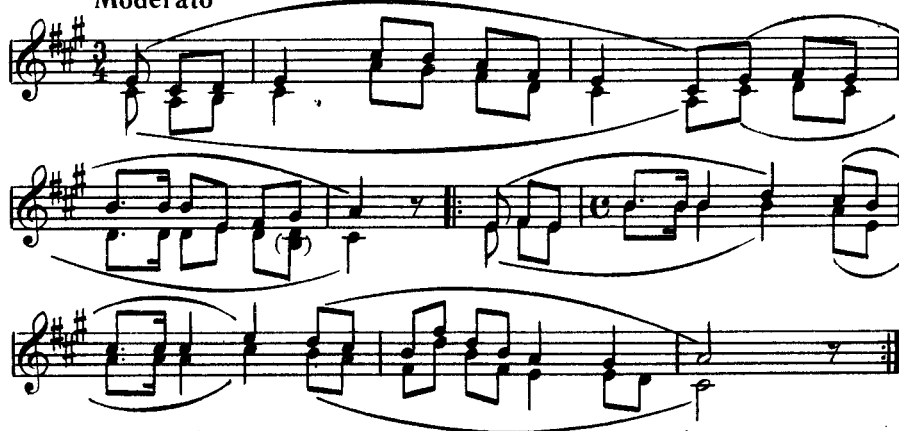
Moderato



Австрийская народная песня „Пылают розы“

212

Moderato



И. С. Бах. Первая английская сюита, Бурре

213

Vivo



214

Allegretto

Ф. Шуберт. Квнтет „Форель“



Ф. Шуберт. „Утренняя серенада“

215 Allegretto



Ф. Шуберт. „Колыбельная ручья“

216

Moderato



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

217 Andante

p

This musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andante' and the dynamic is 'p' (piano). The melody is characterized by a series of eighth-note patterns, often beamed together in groups of four or six, with some notes tied across bar lines. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and phrasing.

Австрийская народная песня „Лесорубы раным-рано встать должны“

218 Con moto

This musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Con moto'. The music is a rhythmic folk song featuring a consistent eighth-note accompaniment. The melody is primarily composed of eighth-note chords and single notes, with many notes beamed together. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some phrases are grouped together with large, horizontal oval brackets.

Ш. Гуно. „Фауст“, д. I, Вальс

219

Tempo di valse

f

Л. Бетховен. Двадцать седьмая соната, ч. II

220 Allegretto con anima

Л. Бетховен. Септет, ч. I

221

Allegro con brio

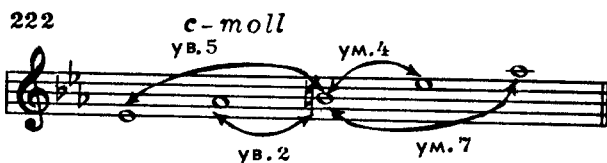
Тема X

ХАРАКТЕРНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЛАДОВ

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

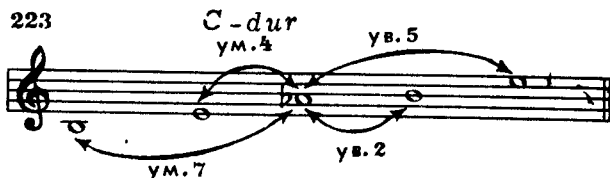
К ним относятся: увеличенная секунда и ее обращение уменьшенная септима, увеличенная квинта и ее обращение уменьшенная кварта.

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.

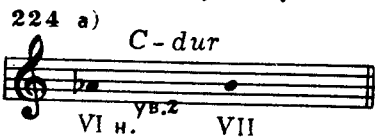
В гармоническом мажоре характерные интервалы возникают от понижения VI ступени:



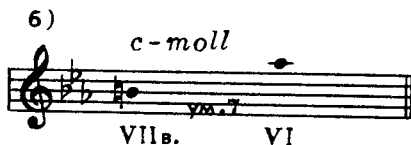
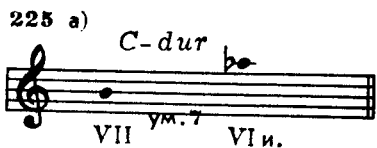
В этом случае VI низкая ступень служит нижним звуком увеличенных интервалов и верхним звуком уменьшенных.

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:



а уменьшенной септимы — VII:



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 тоналности:

226 а) C-dur

ув.5
VI н. III III ум.4 VI н.

б) c-moll

ув.5
III VII в. VII в. III ум.4

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

ув.2 ч.4
VI н. VII I V

б) c-moll

ув.2 ч.4
VI VII в. I V

Уменьшенная септима разрешается сходящимся движением голосов в тоническую квинту:

228 а) C-dur

ум.7 ч.5
VII I V

б) c-moll

ум.7 ч.5
VII в. I V

Увеличенная квинта и ее обращение уменьшенная кварта 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

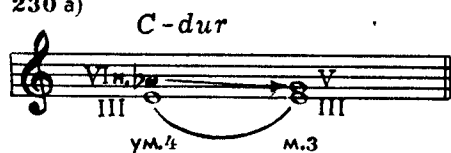
ув.5 6.6
VI н. III III II V

б) c-moll

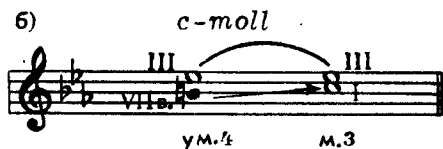
ув.5 6.6
III VII в. III II V

Уменьшенная кварта разрешается в малую тоническую терцию:

230 а)



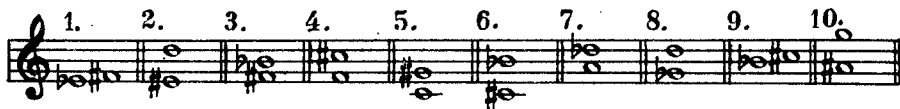
б)



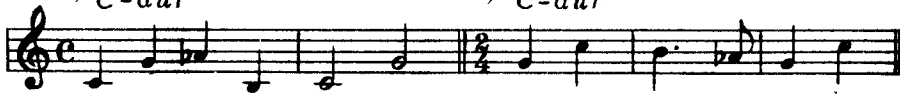
ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

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

Musical score for exercise 235, Marciale, in 2/4 time. The score consists of three staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff includes two triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and concludes with a final note.

236 Sostenuto

Musical score for exercise 236, Sostenuto, in bass clef. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is characterized by a steady, sustained rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the pattern with similar rhythmic structures. The third staff features a more complex rhythmic pattern with frequent sixteenth-note runs. The fourth staff maintains the sustained, rhythmic character. The fifth staff shows a variation in the rhythmic pattern. The sixth staff concludes the exercise with a final melodic phrase.

Польская народная песня „Просо сеял я“

237 Вроде мазурки

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

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

238 Adagio

p

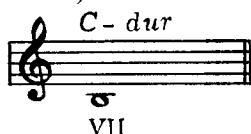
Тема XI

ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ, ИЛИ СЕПТАККОРДЫ VII СТУПЕНИ

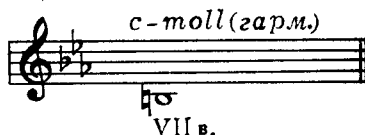
Септаккорд VII ступени относится к числу доминантовых аккордов. Поэтому к его краткому обозначению VII_7 часто прибавляют еще букву D— $DVII_7$, что подчеркивает принадлежность аккорда к доминантам.

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

239 а)



б)



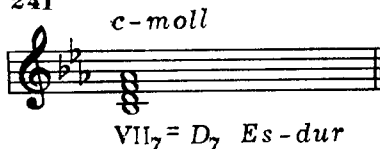
Для того чтобы получить звучность септаккорда VII ступени, нужно построить аккорд терцового строения, состоящий из четырех звуков, считая основным VII ступень тональности:

240



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

241

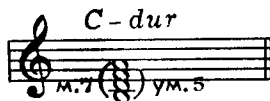


Нетрудно заметить, что в септаккорд VII ступени входят все неустойчивые ступени тональности.

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

В натуральном мажоре — это малый септаккорд с уменьшенной квинтой:

242



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.

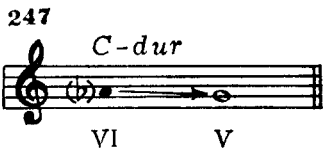
РАЗРЕШЕНИЕ СЕПТАККОРДОВ VII СТУПЕНИ

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:

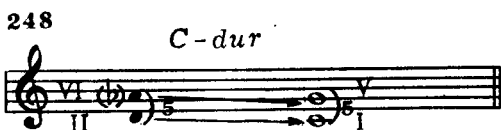
246

C-dur

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



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



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



ПЕРЕХОД СЕПТАККОРДА VII СТУПЕНИ В ДИССОНИРУЮЩИЙ АККОРД ДОМИНАНТЫ

Сравнивая септаккорд VII ступени с доминантсептаккордом:



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:



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:

$$1. VII_7 - T_3^5 - D_4^6 - T_6;$$

$$2. T_6 - S_3^5 - S_4^6 - VII_7 - T_3^5;$$

$$3. T_3^5 - D_6 - VII_7 - D_5^6 - T_3^5;$$

$$4. D_3^5 - T_6 - T_3^5 - D_5^6 - VII_7 - T_3^5.$$

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

$$1. VII_7 - T_3^5;$$

$$2. VII_7 - D_5^6 - T_3^5;$$

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 до калиночки“

252 Allegretto



Р. Шуман. „Весенняя вестъ“

253 Vigoroso



Английская народная песня „Однажды рано утром“

254 Allegretto



Б. Локросов. „Одинокaя гармонь“

255 В движении вальса



Польская народная песня „Над осокой над высокой“

256

Andante

p

257

Andantino

258

Vigorouso, marziale

И. Гайдн. Соната, ор. 66, ч. III

259

Tempo di menuetto

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 (χρῶμα 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



264 **Moderato**265 **Tempo di valse**266 **Allegretto**

Six staves of musical notation in G major, 7/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with various phrasing slurs and accents. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a melodic line with a prominent slur. The fourth staff shows a change in the melodic contour. The fifth staff continues with eighth-note patterns. The sixth staff concludes the section with a final melodic phrase.

И. Дунаевский. „Песня о Родине“

267

В темпе марша

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is in a march tempo and features a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning.

Musical score for exercise 268, Andante, in 2/4 time with a key signature of one flat. It consists of four staves of music featuring a melodic line with various ornaments and slurs.

269 Funebre

Musical score for exercise 269, Funebre, in common time with a key signature of two sharps. It consists of two staves of music with a somber, slow melody.

И. Дунаевский. „Ой, цветет калина“

270 Con moto

Musical score for exercise 270, Con moto, in 2/4 time with a key signature of two sharps. It consists of four staves of music with a lively, rhythmic melody. Dynamics markings include *mp* and *mf*.

Д. Верди. „Риголетто“, д. III

271

Andante

p *mp*
pp dolce

Э. Олеарчик. „Хороши ребята наши“

272 Темп краковяка

mf *p*
rit. *a tempo*
f

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

273

Appassionato

f *ritard.*

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

274 Allegro

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

275

Tempo di valse

276

Allegro

А. Бородин. Первый квартет, ч. I

А. Варламов. „В поле ветер“

277

Allegro, ma non troppo

8. Далматов

Д. Россини „Севильский цирюльник“, ария дона Базиллио

278 Allegro

Musical score for Don Basilio's aria from Rossini's "The Barber of Seville". The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p*. The second staff has a *p* marking and a *cresc.* marking. The third staff has a *f* marking. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

М. Глинка „Руслан и Людмила“, ария Ратмира

279 Tempo di valse

Musical score for Rostislav's aria from Glinka's "Ruslan and Lyudmila". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 6/8 time signature. It consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *con passione*. The music features a waltz-like rhythm with eighth and sixteenth notes.

Д. Верди „Риголетто“, д. I

280 Allegro con brio

Musical score for the beginning of Rigolotto's aria from Verdi's "Rigoletto". The score is written in treble clef with a key signature of three flats (E-flat major) and a common time signature. It consists of one staff of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and a *p* marking. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

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

281 Allegretto agitato

con forza *p dolce*

con espr.

282 Allegretto

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a treble clef. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) providing harmonic accompaniment. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'.

The second system continues the piece with three staves. The melodic line in the top staff features a series of eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment in the grand staff below includes chords and moving bass lines.

The third system continues the piece with three staves. The melodic line in the top staff has a more active rhythm with eighth notes. The piano accompaniment in the grand staff below includes chords and moving bass lines.

The fourth system concludes the piece with three staves. The melodic line in the top staff ends with a final note. The piano accompaniment in the grand staff below includes chords and moving bass lines. There are some performance markings like 'tr' (trill) and 'p' (piano) in the piano part.

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. Филочик., „Детская песенка“

290 Andante



А. Цибулька. „Гавот“

291 Moderato

mp

Чешская народная песня

292 Allegro moderato

mf

Г. Виеццоли. „Стой, подожди“

293 Moderato [un poco mosso]

Four staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The music consists of a single melodic line. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The second staff continues the melody with a sharp sign indicating a change in the key signature to D major (two sharps). The third and fourth staves conclude the piece with a final whole note chord.

А. Островский. „Да здравствует Московский Фестиваль“

294 *Andante*

Three staves of musical notation in D minor (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked *Andante*. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some slurs, and a final whole note chord. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The second and third staves continue the melody with various rhythmic patterns and slurs.

295 *Marciale*

А. Островский. „Друг дорогой“

Two staves of musical notation in D minor (two flats) and 2/4 time. The tempo is marked *Marciale*. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some slurs, and a final whole note chord. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The second staff continues the melody with various rhythmic patterns and slurs.



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

296 Allegro non troppo



И. Дунаевский., „Песня молодежи“

297 Marciale





Ф. Мендельсон., „Фантазия“, ор. 28

298 **Andante**



П. Чайковский., „Щелкунчик“

299 **Allegro**



Ф. Мендельсон., „Весенняя песнь“

300 **Allegretto grazioso**



И. Гайдн. Шестнадцатая симфония

301

Allegro

mf

В. Локтев. „Товарищи“

302

Andante

mp

mf

mp

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

303 Allegro

p

Н. Римский-Корсаков. „Млада

304 Moderato



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

305

Allegro



И. Дунаевский. „Лунный вальс“

306

Moderato



Tempo I

cresc.

Meno *rit.*

f *dim.*

p

Неаполитанская народная песня „Санта Лючия“

307

Andantino

В лун-ном си-я-ни-и мо-ре бли-ста-ет,
 ве-тер по-пут-ный па-рус взды-ма-ет.
 Лод-ка мо-я легка, вес-ла боль-ши-е,
 Сан-та Лю-чи-я, Сан-та Лю-чи-я.
 Лод-ка мо-я легка 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 год взрос-лей, и по-

Мы взрос-лей,

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

и по-ра на-ста-ет.

-бей про-во-жа-ем в послед-ний по-лет. Пусть ле-

го-лу-бей

-тят о-ни, ле-тят, и ни-где не встре-ча-ют пре-град.

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

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Украинская песня' by M. Glinka. The first staff begins in D major (one sharp) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, showing a modulation to F major (no sharps or flats) indicated by the change in the key signature. The third staff continues the melody in F major, with a final cadence. The music is marked 'Allegretto' and features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

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

mf

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

314 [Maestoso]

ff *p*

К. Листов. „Севастопольский вальс“

315 Moderato

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

316

Allegro

Р. Шуман. „Милые сестры“

317

Allegretto

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]



323 *Affettuoso*

p

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

324 *Allegro moderato*

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

325 *Larghetto*

Г. Перселл. „Трубная мелодия“

326 Marciale

Р. Шуман. „На простор“

327 Allegretto

И. Дунаевский. „Подымайся, чудо-Родина“

328 *Con moto, a mo o so*

О_ пять от кра_ я и до кра_ я сво_бод_на

Ро_ ди_ на мо_ я, и пол_ной грудью за_ пе_

- ва ю я песню звон ку ю, дру зья. Распря мись все 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

А. Даргомыжский., „Что мне до песен“

330 Moderato assai

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

Three staves of musical notation in a single system. The first two staves are treble clef, and the third is also treble clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Р. Шуман. „Весня мая“

334 Радостно

Three staves of musical notation with Russian lyrics. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are: Приди к нам, май, скорее, о-
-день лесалистовой, пускай цве-
-тут фиалки над тихую речкой.

Л. Меркантини. „Гимн Гарибальди 1859 года“

335 Marciale

Two staves of musical notation in a single system. The first staff is treble clef, and the second is bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

П. Чайковский „Серенада“

336 Allegretto

337 [Moderato assai]

p

pp

acceler.

rit. *a tempo*

p

rit.

А. Островский. „Верись - не верись“

338 Moderato

mp

По_езд, оста_вив ды_мок, в даль_ни_е скрыл_ся кра_

_я. Лишь про_мельк_нул о_го_нек,

слов_но улы_бка тво_я. Тех же а_ка_ций кус_

- ты, та же це - поч - ка ог - ней,
Толь - ко у - е - ха - ла ты - ста - ло в по - сел - ке тем -
ней. Ве - ришь - не ве - ришь,
ста - ло в по - сел - ке тем - ней, ве - ришь - не
ве - ришь, ста - ло в по - сел - ке тем - ней.

П. Аедоницкий. „Русские края“

339 *Con anima*

mp

mf

„Рабочая песня 1845 года“

340 Marciale

Musical score for piece 340, Marciale. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves of music. The melody is lively and rhythmic, typical of a march.

М. Блантер. „Я сижу на берегу“

341 Moderato

Musical score for piece 341, Moderato. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The tempo is moderate, and the melody is more melodic and expressive.

П. Тости. „Марекьяре“

342 Allegretto

Musical score for piece 342, Allegretto. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music. The tempo is lively, and the melody is rhythmic. Dynamics markings *p* and *tr* are present.



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

343 Moderato maestoso



В. Соловьев-Седой., „Наш город“

344 Довольно медленно, спокойно



В. Мурадели. „Марш советских патриотов“

345 Marciale

mf

f

mf

А. Бабаев. „Заря весення“

346 Maestoso, cantabile

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

347 Allegro

tr

И. Дунаевский „Школьный вальс“

348 Tempo di valse

p

f

mp

p

С. Драгой., „Несется домен зов могучий“

349 Andante con moto

f
mf
p
mf
j

И. Киреску., „Республика моя родная“

350 Moderato maestoso

f
mf
più f
mf
cantabile
molto cresc.
ff
f
ff
f

Норвежский марш социалистов

351

[*Con moto*]

Musical score for 'Norwegian Socialist March' (351). The score is written for three staves in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is [*Con moto*]. The music consists of a melody in the upper voice and two accompaniment parts in the lower voices.

Польская народная песня „Мама, милая мама“

352

Moderato

Musical score for 'Polish Folk Song "Mother, dear mother"' (352). The score is written for two staves in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is *Moderato*. The music consists of a melody in the upper voice and an accompaniment part in the lower voice.

С. Туликов. „Родина любимая моя“

353

Marciale

Musical score for 'S. Tulikov. "My Beloved Motherland"' (353). The score is written for four staves in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb). The tempo marking is *Marciale*. The music consists of a melody in the upper voice and three accompaniment parts in the lower voices. A dynamic marking of *mf* is present in the second staff.

Хор

mf

f

В. Мурадели., „Расцветай, Сибирь“

354

Andantino

Ве - ет све - же стью ночь си - бир - ска - я, со - бра -

- лись дру - зья у ко - с - 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

Ф. Мендельсон., „Баркарола“

356 **Allegro agitato**

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

357 **Marciale**

И. Дунаевский. „Звезды“

358

Andante, tranquillo

Musical score for "Звезды" by И. Дунаевский, measures 358-363. The score is written in 3/4 time and consists of six staves of music. The tempo is marked "Andante, tranquillo". The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

Р. Шуман. „Колыбельная песня горца“

359

[Andante]

Musical score for "Колыбельная песня горца" by Р. Шуман, measures 359-363. The score is written in common time (C) and consists of three staves of music. The tempo is marked "[Andante]". The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics include *p* (piano) and *rit.* (ritardando). The tempo marking *a tempo* appears at the beginning of the third staff.

360

Andante

p

Мы дво_ ем рос_ ли, мы сто_ бой про_ шли, мы дво_

_ ем прашли все пу_ ти. Ты не хмурь_ ся вдруг, мой лю_

_ би_ мый друг, мой хо_ ро_ ший друг, не гру_ сти. Расце_

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 ply_вут, над то_бой ply_вут обла_ка.

Р. Шуман. „Вечерняя звезда“

361

Largo

Зве_зда в вы_ши_не, вноч_ной ти_ши_

_кань_е тво_е мне си_лу да_

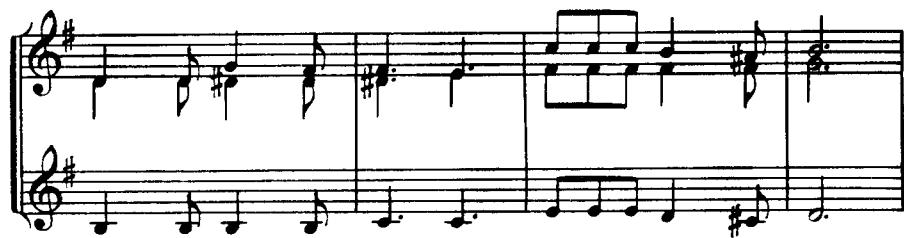
1. 2.

_не, и све_том и ла_кой си_я_ошьты мне. Свер_//е.

_ет, и пол_нит_ся ра_достью сердце мо_

И. Дунаевский. „Дальняя сторожка“

362

Allegretto con moto

И. Дунаевский. „Эх, хорошо“

363

Allegro assai

The musical score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro assai". The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often with slurs. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. Dynamics include a forte (*f*) marking on the fourth staff and a fortissimo (*ff*) marking on the fifth staff. The score concludes with a double bar line.

364 Moderato

364 Moderato

p *cresc.*

mf *cresc.*

f

А. Островский. „Нам открыты все пути“

365 Tempo di valse

365 Tempo di valse

mf

f

f

П. Булахов., „Колокольчики“

366 Andantino

Musical score for piece 366, Andantino, by P. Булахов. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in a single treble clef.

К. Листов., „Казачата“

367 Allegretto

Musical score for piece 367, Allegretto, by К. Листов. It consists of six staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in a single treble clef. The score includes first and second endings.

М. Старокадомский. „Песня о старших братьях“

368

Marciale

Musical score for piece 368, Marciale, by M. Starokadomskiy. The score consists of four staves of music in 2/4 time. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and concludes with a quarter rest.

369

А. Новиков. „Партия, слушай, родная“

Marciale

Musical score for piece 369, Marciale, by A. Novikov. The score consists of five staves of music in 2/4 time. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and concludes with a quarter rest. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*.

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

370 Andante mosso agitato

mf

f

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

371 Largo

p

mf

cantabile assai *p* *mf*

p *f* *p*

372 [Con espressione]

mf

f

373

А. Островский. „Чудесно живется“

Vigoroso

mf

f

374

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

Andantino

f

375

♩ = 112

The musical score is written for two voices on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 112. The score consists of six systems, each with two staves. The first system shows the beginning of the piece with a rest in the upper voice and a melodic line in the lower voice. The second system continues the melodic development. The third system features a more active upper voice. The fourth system has a long note in the upper voice. The fifth system shows a more rhythmic and melodic passage. The sixth system concludes the piece with a final cadence.

376

[Marciale]

Э. Григ. „Слезы“

377

Andante

p

poco più animato *f* *p*

Э. Григ. „Лесная песня“

378

Allegretto

p

П. Чайковский „Страшная минута“

379

Andante non troppo

f

p

Э. Григ. „Сердце поэта“

380

Allegro molto ed agitato

mp

rit.

a tempo

sf

p

11*

381

Moderato assai

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, consisting of a single bass note G3. The dynamic marking *mf* is placed below the vocal staff.

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the right hand and single bass notes in the left hand.

un poco più mosso

The third system of the musical score consists of three staves. The vocal line begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and single bass notes in the left hand.

a tempo

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a key with one flat (B-flat major or D minor). The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a brace on the left. The music features a steady, rhythmic accompaniment in the lower staves and a more active melodic line in the upper staff.

accel. e cresc.

The second system continues the piece with the instruction "accel. e cresc.". The tempo and dynamics increase. The melodic line in the upper staff becomes more rapid and includes a key signature change to two sharps (D major or F# minor) in the final measure. The accompaniment in the lower staves also becomes more active and rhythmic.

rit.

ten.

The third system begins with the instruction "rit." (ritardando) and "ten." (ritardando). The tempo slows down. The music features a prominent fortissimo (*ff*) chord in the lower staves. The melodic line in the upper staff is characterized by slurs and a sense of tension.

The fourth system concludes the piece. It features a grand staff with a complex, rhythmic accompaniment in the lower staves and a melodic line in the upper staff that includes a key signature change to one sharp (F# major or C# minor) in the final measure.

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 родства.

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

СИСТЕМА ТОНАЛЬНОСТЕЙ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА К МАЖОРУ

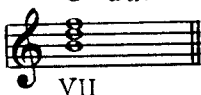
Если построить трезвучия на всех ступенях мажорного лада, исключив I, то пять из них будут пригодны в качестве тоник родственных тональностей:

382 C - dur

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are labeled as *d*, *e*, *F*, *G*, and *a*. Below the staff, five triads are shown, each consisting of three notes. The triads are labeled with Roman numerals II, III, IV, V, and VI. The notes for each triad are: II (d, F, a), III (e, G, B), IV (F, A, C), V (G, B, D), and VI (a, C, E).

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

383 C-dur



VII

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:

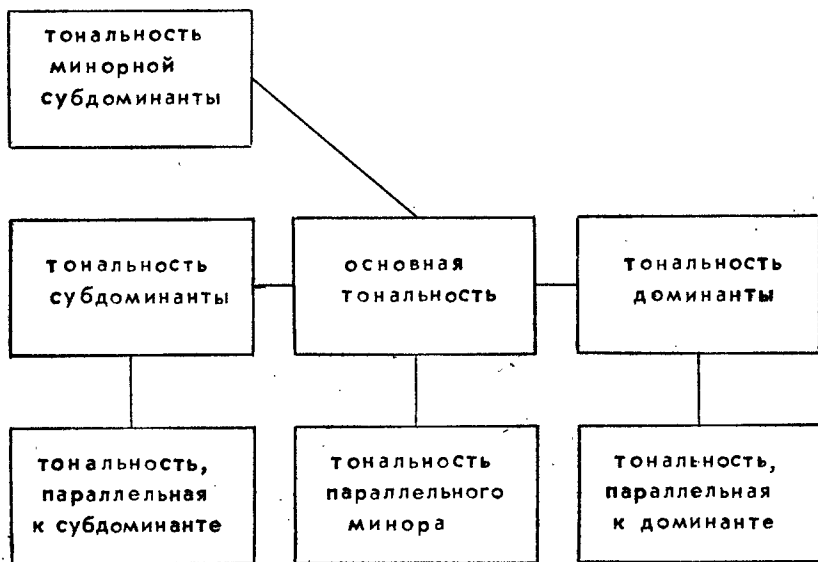
384 C-dur



IV

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-T ; D_7^4-T , по родственным тональностям, в поступенном движении вверх.

Например:

385

1 звено 2 звено 3 звено

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

и т. д.

Основными тональностями считайте: *G-dur*, *F-dur*, *E-dur* и *As-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

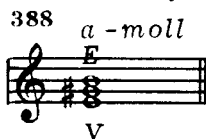
Лишь на II ступени минорной тональности образуется уменьшенное трезвучие, которое не может быть тоникой какой-либо тональности:

387 *a-moll*

II
уменьшенное трезвучие

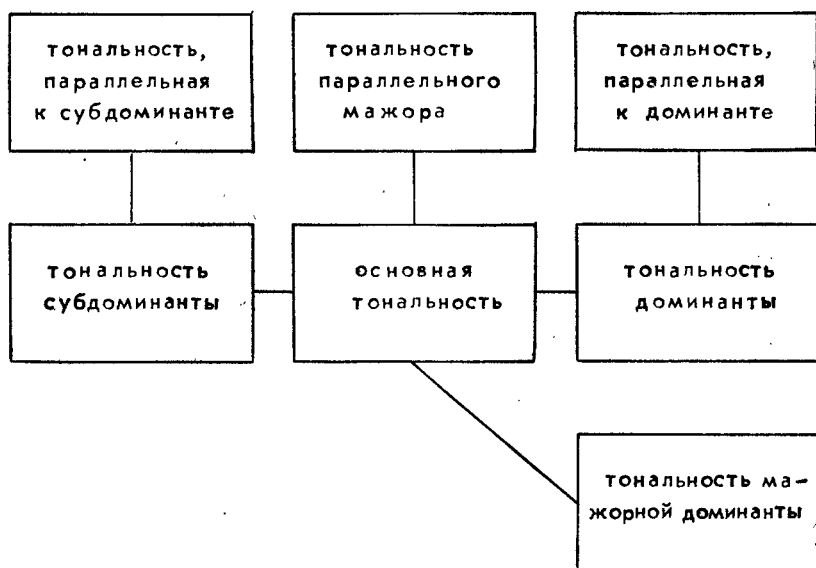
Следовательно, на II ступени минора нет родственной тональности.

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: $D_5^6 - T$; $D_2 - T_6$, по родственным тональностям, в поступенном движении вниз.

Например:

389

1 звено 2 звено 3 звено

D_5^6 T D_5^6 T D_5^6 T и т. д.

a - moll *G - dur* *F - dur*

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 диэзов?

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:

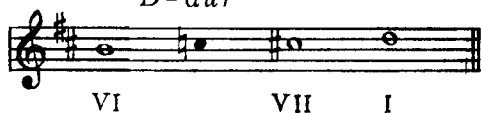
390 D - dur

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:

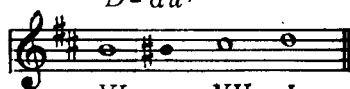
391 а) *D-dur*



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*

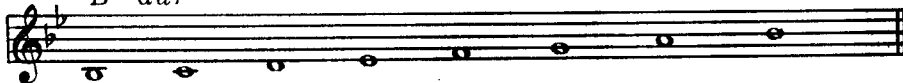


III VI VII

Восходящую мажорную хроматическую гамму надо строить следующим способом:

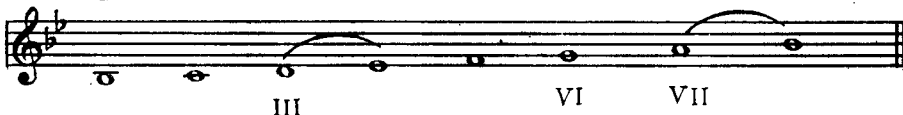
1. Выписываем диатонический звукоряд данной тональности (предположим, что нам нужна восходящая мажорная хроматическая гамма *B-dur*):

393 *B-dur*



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

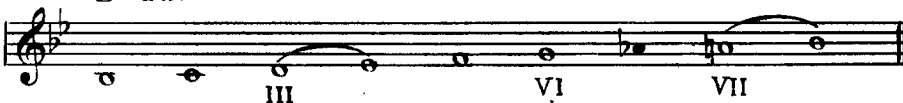
394 *B-dur*



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-бемоль*, *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.

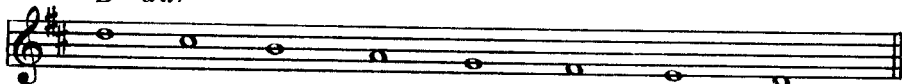
Вместо пониженной V ступени используется IV повышенная, то есть сохраняется звук, вводный в доминанту.

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*

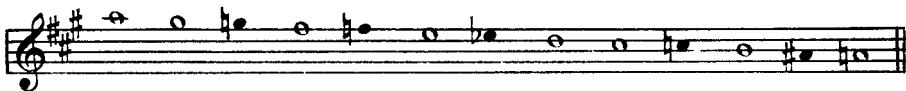


ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

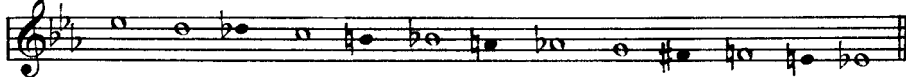
1. Напишите нисходящие мажорные хроматические гаммы: *G-dur*, *F-dur*, *As-dur*, *E-dur*.

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 пониженной, VI, VI пониженной и V ступеней. Второй раздел, начинаясь с IV повышенной ступени, заканчивается тоникой и охватывает IV повышенную, IV натуральную, III, III пониженную, II, II пониженную 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 полутоны с соседними ступенями. Остальные ступени повышаются.

Нисходящая минорная хроматическая гамма

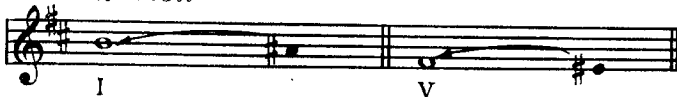
Нисходящая минорная хроматическая гамма состоит из тех же звуков, что и восходящая. Например: нисходящая хроматическая гамма *h-moll* имеет такой вид:

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

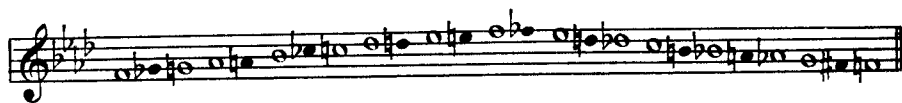
1. Напишите восходящие и нисходящие минорные хроматические гаммы: *e-moll*, *d-moll*, *fis-moll* и *c-moll*.

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 одноименную 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

S₃ 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

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

м.7 мин. 5 II₇

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

412 c - moll (dur гарм.)

м.7 ум. 5 II₇

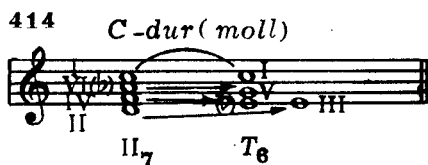
РАЗРЕШЕНИЕ СЕПТАККОРДА II СТУПЕНИ

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 ступенью тональности), разрешающимся в V ступень, создает движение параллельными квинтами:



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 сектаккорд с удвоенным терцовым или квинтовым звуком:



ПЕРЕХОД СЕПТАККОРДА II СТУПЕНИ В ДОМИНАНТОВЫЕ ГАРМОНИИ

Септаккорд II ступени и доминантсептаккорд имеют два общих звука:



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 D_{7/3}

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 D_{5/3}

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.

422 Andante cantabile

Musical score for exercise 422, 'Andante cantabile'. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The melody is characterized by a slow, flowing eighth-note pattern. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests. The overall mood is calm and lyrical.

Т. Хренников. „Студенческая песня“

423 Con moto

Musical score for exercise 423, 'Con moto'. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five staves of music. The tempo is marked 'Con moto'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music is more rhythmic and active than exercise 422, featuring eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) later in the piece. There are some rests and slurs throughout the score.

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

424 *Con moto moderato*

p

Ф. Шуберт. „Спокойно спи“

425 *Moderato*

dolce

Ф. Мендельсон. „Песня без слов“

426 *Allegro non troppo*

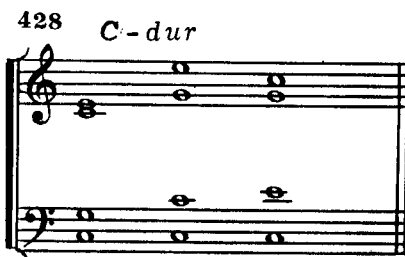
Тема VI

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 может прозвучать так:



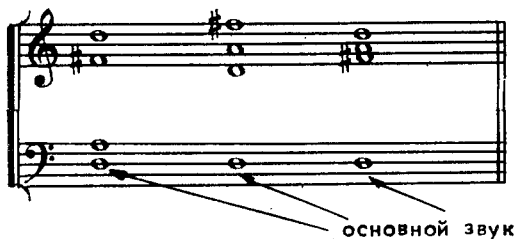
В том случае, когда нужно расширить диапазон звучания аккорда, его записывают на двух нотных системах, в басовом и скрипичном ключах, причем порядок изложения верхних звуков аккорда может быть различным. Например: то же трезвучие *C-dur* может быть написано в различных вариантах:



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)



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

430 а)



б)



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

431 а)



б)



Аналогично получают наименования и аккорды четырехзвучных гармоний.

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

432 а)

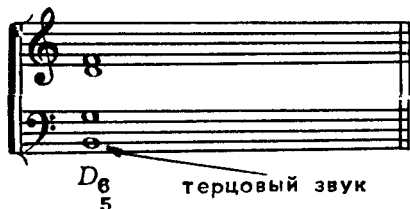


б)

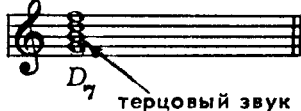


Если нижним звуком четырехзвучной гармонии служит терцовый звук, то аккорд называют квинтсекстаккордом:

433 а)

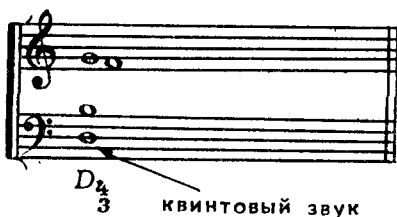


б)



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

434 а)

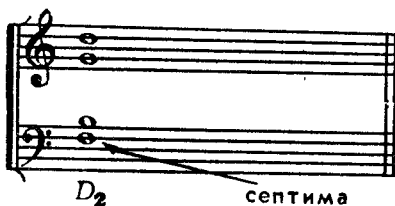


б)

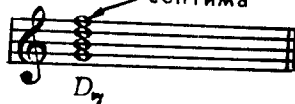


Если нижним звуком четырехзвучной гармонии служит септима, то аккорд называют секундаккордом:

435 а)



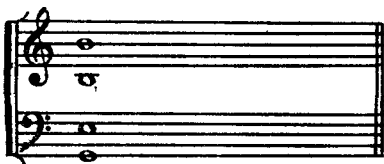
б)



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:

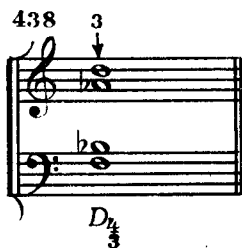


В данном случае все три приведенных аккорда следует назвать трезвучиями *D-dur*, так как они состоят из звуков этого трезвучия и в басу каждого из них находится его основной звук. Однако эти трезвучия имеют разные мелодические положения.

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

Аналогичным способом можно определить мелодические положения септаккордов и их обращений.

Например:



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.

Українська народна пісня „Ре́ве та сто́гне Дні́пр широ́кий“

440 Lento

p

Ре- ве та стог- не Дні́пр ши- ро- кий,

f

сер-ди-тий ві- тер за- ви- ва, до до-лу вер-би гне ви-

-со- кі, го- ра-ми хви- лю пі- дій- ма.

Австрійська народна пісня „Субботней „ночи“

441 Con moto

М. Глинка. „Ночь осенняя“

442 *Andante sostenuto*

Musical score for No. 442, "Night in Autumn" by M. Glinka. The score is in 3/4 time, D major, and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is "Andante sostenuto".

Continuation of the musical score for No. 442, "Night in Autumn" by M. Glinka. It shows the vocal line and piano accompaniment continuing from the previous system.

М. Глинка. „Ах ты, душечка“

443 *Con moto* $\text{♩} = 112$

Musical score for No. 443, "Ah, you, dear one" by M. Glinka. The score is in 3/4 time, D minor, and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is "Con moto" with a metronome marking of 112. The piano part is marked "p".

Ах ты, ду- шеч_ка, крас- на де- ви_ца, не си -

-ди ты в ночь под о-ко-шеч-ком, ты не жги све-чи

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). The lyrics are "-ди ты в ночь под о-ко-шеч-ком, ты не жги све-чи". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a series of chords and melodic lines.

вос-ка я-ро-го, ты не жди к се-бе

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "вос-ка я-ро-го, ты не жди к се-бе". The vocal line includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) above the final note. The piano accompaniment also features a dynamic marking of *sf* in the bass line.

дру-га ми-ло-го, ты не жди к се-бе

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "дру-га ми-ло-го, ты не жди к се-бе". The vocal line and piano accompaniment continue with their respective melodic and harmonic parts.

дру-га ми-ло-го, ты не

The fourth system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "дру-га ми-ло-го, ты не". The vocal line includes dynamic markings of *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment also includes dynamic markings of *f* and *pp*.

жди!

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with the word "жди!" (wait!) and consists of a few notes followed by rests. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a series of chords in the bass and a melodic line in the treble that spans across the system with a long slur.

Л. Бетховен. Песня

444

This system shows the beginning of a piano piece in 2/4 time, key of D major. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note D4, followed by eighth notes E4-F4-G4-A4-B4, and then a quarter note C5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

This system continues the piano piece from the previous system. The melody in the treble clef continues with eighth notes B4-A4-G4-F4, a quarter note E4, and then a quarter note D4. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some chordal changes in the right hand.

First system of a musical score in G major. It consists of three staves: a single treble staff for the melody and a grand staff (treble and bass) for the piano accompaniment. The melody begins with a whole rest, followed by a quarter note G, an eighth note A, and a quarter note B. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand.

Second system of the musical score. The melody continues with eighth and quarter notes, including a chromatic descent. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some chords in the right hand and sustained notes in the left hand.

Third system of the musical score. The melody features a half note G and a quarter note A. The piano accompaniment includes a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a bass line with a final chord in the left hand.

Fourth system of the musical score. The melody continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a consistent sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system of musical notation continues the piece. The top staff shows a melodic line with some chromatic movement. The piano accompaniment in the middle staff maintains the eighth-note rhythmic pattern. The bass staff continues with the harmonic accompaniment, showing some chordal changes.

The third system of musical notation features a more active piano accompaniment in the middle staff, with sixteenth-note runs and slurs. The top staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with the harmonic accompaniment, showing a steady eighth-note pattern.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The top staff has a melodic line that ends with a final note. The piano accompaniment in the middle staff features a more complex texture with sixteenth-note runs and slurs. The bass staff continues with the harmonic accompaniment, ending with a final chord.

445

Moderato semplice

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the second measure.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line enters in the second measure with a piano (*p*) dynamic marking and continues with a melodic line.

Third system of the musical score. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The vocal line continues with a melodic line, showing some phrasing slurs and accents.

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment. The vocal line concludes with a melodic phrase. The system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of two flats. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of two flats. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of two flats. It contains five measures of music: a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

446 Allegretto

Гансамбль

C. *mf*

A.

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*

Пансамбль

C.

A.)

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,

mf

сме_ ха?
вме_ сте?
- та - ну?

Э_ хо.
Две_ сти!
Ста - ну!

Э_ хо.
Две_ сти!
Ста -

pp

сме_ ха?
вме_ сте?
та - ну?

Э_ хо.
Две_ сти!
Ста - ну!

Где ты, э_ хо? Обь_ я -
Ви_ дишь сколь_ко тут ре -
Ну, про_ щай, нас до_ ма

- хо.
- сти!
- ну

Где,
Ви - дишь
Ну;

обь_ я -
тут ре -
до_ ма

p *pp*

Э_ хо.
Две_ сти!
Ста - ну!

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? От - зо -
Все дру - жить хо -
Зав - тра бу - дем

tr
Объ - я - вись.
Тут ре - бят?
До - ма ждут!

- вись.
- тят.
тут.

- вись.
- тят.
тут.

mf
Про - сим всем от - ря - дом,
Жить без друж - бы сквер - но,
Слав - но здесь, про - хлад - но,

pp
От - зо - вись.
Все хо - тят.
Бу - дем тут.

1.2.

про - сим всем от - ря - дом.
жить без друж - бы сквер - но. *pp*

p
Ря - дом,
Вер - но!
Лад - но!

ря - дом.
Вер - но!

3.

ff
слав - но здесь, про - хлад - но, лад - но!

pp *ppp*
Лад - но!

447

Andante

Musical score for the first system. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics "Я у- хо-" are written below the vocal line. The piano part includes dynamic markings "p" and "tr" (trills).

Musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics "- дил тог- да в по- ход, в су- ро- вы- е кра-". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Musical score for the third system. The vocal line continues with the lyrics "- я. Ру- кой взмах- ну- ла у во- рот мо-". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

1. | 2.

я лю-би-ма-я. Ру-//я.

М. Блантер. „Пшеница золотая“

448 Moderato

Мне хо-ро-шо, ко-ло-ся раз-дви-

-га- я, сю-да хо-дить ве-

-чер-не-ю по-рой. Сте-ной сто-ит пше-

-ни-ца зо-ло-та- я по сто-ро-

-нам тро-пин-ки по-ле-вой.

Сте-ной сто-ит пше-ни-ца зо-ло-

- та - я по сто - ро - нам тро -

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics under the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

- пин - ки по - ле - вой.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line ends with a long note and a fermata. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, ending with a final chord.

449 Allegro, ma non troppo

Ф. Шопен „Желание“

mf

The third system begins with a piano introduction marked *mf*. It features a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with trills, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

The fourth system continues the piano piece. The right hand features a melodic line with trills, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes. The piece concludes with a final chord.

tr

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 те_ бя б си_ я_ ла

a tempo

cresc.

под тво-им о-кон-цем, на тво-ем кры-леч-ке,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note G4. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a steady accompaniment of chords in the right hand and single notes in the left hand.

а не для ле-са, а не для реч-ки.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and features a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note G4. The piano accompaniment continues with the same accompaniment pattern, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The third system shows the piano accompaniment for the third system. The right hand features a melodic line with trills (*tr*) and slurs, while the left hand continues with the accompaniment pattern.

The fourth system shows the piano accompaniment for the fourth system. The right hand features a melodic line with trills (*tr*) and slurs, while the left hand continues with the accompaniment pattern.

Английская народная песня „Дуй, ветер, с севера“

450

Allegretto

Musical notation for the piano introduction. It consists of three measures. The first measure is marked *p* (piano). The second measure is marked *f* (forte). The third measure is marked *rit.* (ritardando). The music is in G major and 6/8 time.

Musical notation for the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction *a tempo*. The piano accompaniment is also marked *mf*. The lyrics are:

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

Musical notation for the second vocal line and piano accompaniment. The lyrics are:

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

Musical notation for the third vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *p* (piano). The piano accompaniment is also marked *p*. The lyrics are:

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

па-рус лю-би-мо-го к бе-ре-гу мчи. Мне

mf
только услы-шать бы пе-ни-е бри-за, что ве-се-ло мчит-ся по

си-ней вол-не, и па-рус у-ви-деть за

pp rit.
дым-ко ю си-ней, и знать, что лю-би-мый вер-нет-ся ко мне.

В. Ребиков. „Гаснет вечерняя зорька“

451 Allegretto

кон_чил_ся

Гас-нет ве-чер-ня-я зорь-ка, кон_чил_ся

p

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-

-си-стой ме-жой, над ме-жой.

452 Не спеша

p

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The music is in a minor key and 4/4 time.

mf

1. Пом_ню ут_ро се_до_го о_

The vocal line begins with a rest followed by the melody for the first line of the song. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords. The dynamic is marked *mf*.

- сен_не_го дня... Не_бо вту_чах грозы фронт_о_ вой... Я был

The vocal line continues with the second line of the song. The piano accompaniment remains consistent, supporting the vocal melody.

ра_ нен, и спо_ ля сра_ жень_я ме_ня вы_ нес

The vocal line concludes with the third line of the song. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata on the bass line.

Привет

вер_ный мой друг бо_е_вой. Э_ту

пе_сню я о вер_ности по_ю... В серд_це

друж_бу я на_ве_ки со_хра_ню... Как у

пе_сни есть за_вет_ны_е сло_ва, так и

Для повторения

в жи_з_ни е_сть за_вет_ны_е дру_зья. Так и

в жи_з_ни е_сть за_вет_ны_е дру_зья. [2. Как_то]

Для окончания

в жи_з_ни е_сть за_вет_ны_е дру_зья.

p *pp*

453

Allegro agitato

I голос

II голос

Ф.-п.

mf

sf

sf



First system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The system consists of four staves: two vocal staves (top two) and two piano accompaniment staves (bottom two). The vocal parts begin with a melodic line, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.



Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) on the first vocal staff. The notation follows the same four-staff structure as the first system, with vocal lines and piano accompaniment.



Third system of musical notation, concluding the page. It maintains the four-staff format with vocal and piano parts. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.



First system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The system consists of four staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom). The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. The music begins with a rest in the vocal line, followed by a melodic line in the piano. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The system consists of four staves. The vocal line (top) begins with a forte (*f*) dynamic marking. The piano part (middle) continues with a grand staff. The bass line (bottom) maintains the accompaniment pattern.



Third system of musical notation, concluding the page. It features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The system consists of four staves. The vocal line (top) and piano line (middle) both include a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part continues with a grand staff. The bass line (bottom) concludes the accompaniment.

This musical score is for a piece in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top staff), a piano accompaniment (middle and bottom staves), and a second vocal line (bottom staff). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal lines consist of melodic phrases with some rests. The second system follows the same layout, with the piano accompaniment continuing its rhythmic pattern and the vocal lines providing further melodic development.



System 1: Four staves of music. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some chords and melodic lines.



System 2: Four staves of music. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some chords and melodic lines. The dynamic marking *sf* (sforzando) is present in the vocal lines.



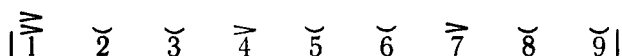
System 3: Four staves of music. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some chords and melodic lines.

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



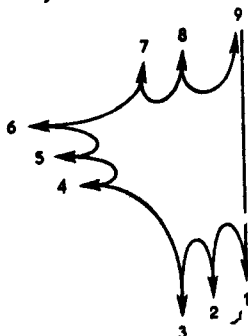
В связи с этим схема тактирования на девять представляет собой дальнейшее усложнение схемы дирижерских взмахов на три:

Левая рука

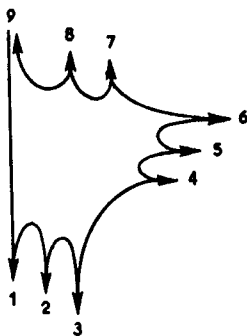
Правая рука

455

а)



б)



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

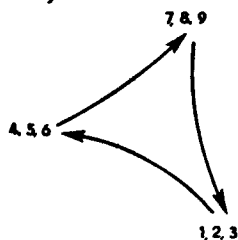
В этом случае схема дирижирования будет такая же, как и при тактировании на три:

Левая рука

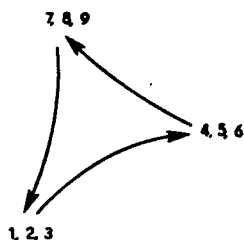
Правая рука

456

а)



б)



Группировка в размере $\frac{9}{8}$

Ноты мелких длительностей в девятидольном 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



П. Чайковский. „День ли царит“

458

Allegro agitato

459

Andante

Л. Бетховен. Двадцать пятая соната, ч. II

П. Чайковский. „Ни слова, о друг мой“

460 *Andante, ma non troppo*

П. Чайковский. „Растворил я окно“

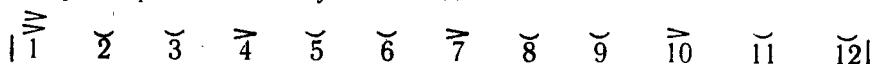
461 *Allegro*

РАЗМЕР $\frac{12}{8}$

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

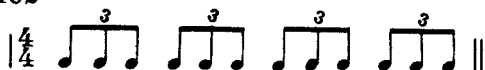
Простые размеры, являющиеся составными частями сложного размера, приносят в него свои метрические акценты, поэтому в размере $\frac{12}{8}$ образуются, кроме сильной доли, относительно сильные и слабые доли.

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 $\frac{6}{8}$.

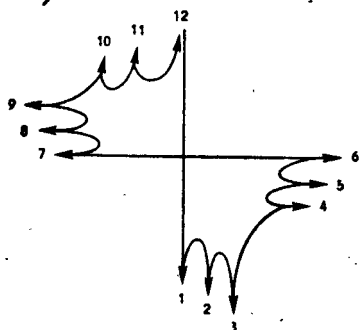
Схема тактирования на $\frac{12}{8}$ представляет собой дальнейшее усложнение схемы на четыре и имеет следующий вид:

Левая рука

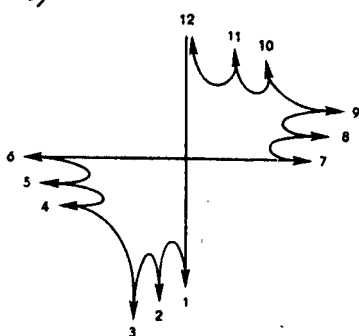
Правая рука

463

а)



б)



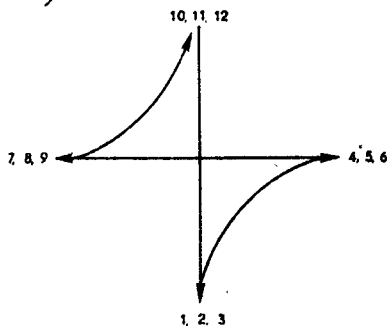
В более быстром темпе эта схема упрощается, превращаясь в обычную четырехдольную:

Левая рука

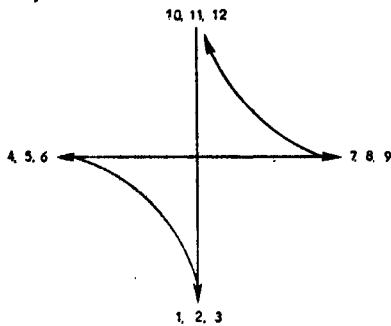
Правая рука

464

а)



б)



ПРИМЕРЫ ДЛЯ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ И АНАЛИЗА

Ш. Гуно., „Фауст“, д. IV, хор солдат

465

Tempo marciale

Н. Римский - Корсаков. „Редет облаков“

466

Largo

П. Чайковский. Пятая симфония, ч. II

467

Andante cantabile con alcuna licenza

Musical score for measure 467, featuring five staves of music in G major and 12/8 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A circled '4' is present at the beginning of the first staff.

П. Чайковский. „Мы сидели с тобой“

468

Andante non troppo

Musical score for measure 468, featuring three staves of music in G major and 12/8 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The dynamic marking *p* (piano) is indicated below the first and second staves.

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.

469 Andante

Словесная песня



Русская народная песня „Славное море-священный Байкал“

470 *Tranquillo risoluto*

f

ff

Ю. Слонов. „Волжанка“

471 *Moderato*

Над во-дой бе-резки, елки, дымры-бац - ко-го кост -

- ра. Хо-ро-ши вес-ной на Вол-ге

зо-ло-ты-е ве-че-ра! Хо-ро-ши весной на

Вол-ге зо-ло-ты-е ве-че-ра!

mf

472

Tranquillo

Музыкальное произведение в жанре Tranquillo. Оно состоит из пяти строк нотной записи с русскими текстами. В начале ноты обозначены метры 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4. В конце ноты обозначены метры 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4. В третьей строке ноты есть двойные точки, указывающие на повторение. В четвёртой строке ноты есть две альтернативные версии: первая начинается с '1.' и заканчивается 'ем...', вторая начинается с '2.' и заканчивается 'ли.'.

Шу-мит вда-ли при-бой, мер-ца-ют звез-ды,
в по-ход у-хо-дят ко-раб-ли.
Спо-ём, дру-зья-то ва-ри-щи-мат-ро-сы,-
спо-ём, дру-зья, о бе-ре-гах род-ной зем-
-ли, спо-ём... Споём, друзья-то // ли.

473

Ю. Слонов „Земля родная“

Moderato

Музыкальное произведение в жанре Moderato. Оно состоит из пяти строк нотной записи с русскими текстами. В начале ноты обозначены метры 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4. В конце ноты обозначены метры 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4. В первой строке ноты есть двойные точки, указывающие на повторение. В четвёртой строке ноты есть двойные точки, указывающие на повторение.

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.

474 Moderato

p

Мать родная 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.

475

Moderato

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

476

Vivo

По_ет гар_монь за Во_лог_дой над ско_шен_ной тра_
 -вой. Про_хо_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

478 Andante

Русская народная песня „Полюшко колхозное“

479 Lento

В. Макаров. „Рос на опушке рощи клен“

Рос на о_пуш_ке ро_щи клен, в бе_рез_ку был тот
 клен влю_блен. Бе_рез_ка к дру_гу на пле_
 _чо не раз скло_ня... не раз скло_ня_лась го_ря_чо. Бе_рез_ка

к дру- гу на пле- чо не разсклоня...не разскло- ня- лась го- ря -
- чо. А, а, а, а, а.

dim.

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

480

Andante

mf *poco dim.*
mf

Русская народная песня „В темном лесё“

481

Andantino

В тем-ном ле- се, в тем-ном ле- се, в тем-ном ле- се,
в темном ле- се, за лесь- ю, за лесь- ю.

Распа-шу ль я, распа-шу ль я, распа-шу ль я,
распа-шу ль я па-шен-ку, па-шен-ку.

И. Шамо., „Звезды ясные“

482

Moderato

Итальянская революционная песня „Bandiera rossa“

483 [Maestoso]

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a melody with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a half note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a half note followed by eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody, ending with a half note. The lower staff continues the bass line. At the end of the system, there is a change in time signature to 2/4, indicated by a '2' over the first staff and a '4' under the second staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

Я. Озолинъ, „Ленинское племя“

484 *Vigoroso*

Май и солнце в сердцах!

mf Вся Отчизна в садах! *tr* Май в сердцах!

mf Вся в садах! *tr* Май и солнце в сердцах!

cresc. А грядущее дальше зовёт:

cresc. А грядущее даль-ше зо-вет:

mf к светлым радостным дням,

mf к но-вым славным делам, к радостным дням,

mf к славным делам, к светлым радостным дням,

cresc. за разливом стremи-тельных вод!

cresc. Там, где *p*

Там, где

Там, где волк за-вы-вал, мо-ло-

ель-никста-ял, там, где волк за-вы-вал, мо-ло-

-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

сла-вен тот путьбо-е-вой, путьбо-е-вой!

сла-вен путьбо-е-вой, путьбо-е-вой!

a tempo

нас ве-ло за со-бой;

mf

И - мя Ле - ни - на в бой за со - бой;

mf

И - мя в бой нас ве-ло за со-бой;

mp

и в тру - де бу-дем с ним мы все-гда!

mp *mf*

с ним мы все-гда!

mf *f*

Кра - ше ста-нет зем-ля, ши - ре ста-нут по-ля,

mf *f*

Кра - ше зем-ля, ши - ре по-ля,

ши - ре ста-нут по-ля,

mf *rit.* *f*

и под - ни-мут-ся ввысь го - ро-да.

mf *f*

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 сильные доли, 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:

$(2+3) \quad | \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} |$ или $(3+2) \quad | \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} |$

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

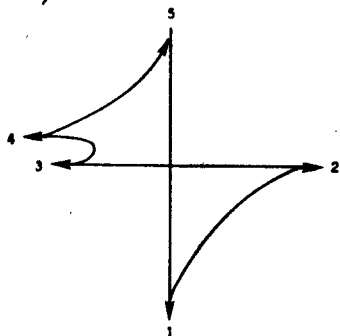
Если пятидольный размер возникает от слияния двухдольного и трехдольного размеров, то схема дирижирования такова:

Левая рука

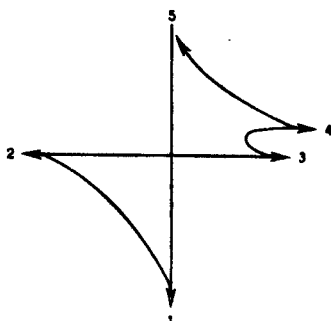
Правая рука

485

а)



б)

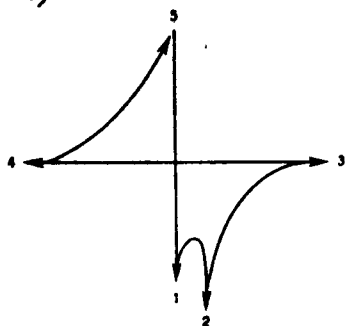


Если пятидольный размер возникает от слияния трехдольного и двухдольного размеров, то схема дирижирования приобретает следующий вид:

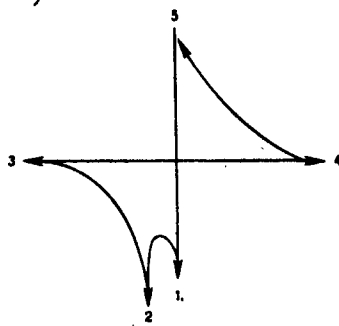
Левая рука

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



П. Чайковский. Шестая симфония, ч. II

488

Allegro con grazia

Musical score for bassoon, measures 488-490. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked "Allegro con grazia".
 Measure 488: *mf*, starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a triplet of eighth notes B4, C5, D5.
 Measure 489: *f*, starts with a quarter note E5, followed by a quarter note F#5, a quarter note G5, and a triplet of eighth notes A5, B5, C6.
 Measure 490: *f*, starts with a quarter note D6, followed by a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6.

П. Чайковский. Шестая симфония, ч. II

489

Allegro con grazia

Musical score for flute, measures 489-491. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked "Allegro con grazia".
 Measure 489: *mf*, starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
 Measure 490: *mf*, starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5.
 Measure 491: *pp* *cresc.*, starts with a quarter note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6.

В. Ребиков. „Моя ласточка сизокрылая“

490 Moderato

Мо_я лас_точ_ка си_зо_кры_ла_я под мо_

p

p

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, also in 3/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

_им ок_ном сви_ла гнез_дышко и по_ет се_бе, за_ли_

v

Detailed description: This system contains the second two staves. The vocal line continues with a *v* (vibrato) marking over the final notes. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The key signature remains one sharp.

_ва_ет_ся, вес_ну крас_ну_ю про_слав_ля_ю_чи.

Detailed description: This system contains the final two staves. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment ends with a final chord. The key signature remains one sharp.

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

491

Allegro risoluto assai

Two staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff starts with a dynamic marking of *f*. The melody consists of eighth and quarter notes.

Русская народная песня „Не тесан терем“

492

Andantino

Two staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The melody features a mix of eighth and quarter notes.

Украинская народная песня „Ой, пье вдова“

493

Larghetto

Two staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The melody is characterized by eighth and quarter notes.

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

494 *Con moto*

494 *Con moto*

p

This musical score consists of four staves of music in treble clef, 2/4 time signature. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a supporting bass line with quarter and eighth notes. The fourth staff concludes with a long, sustained note.

Латышская народная песня

495 *Moderato*

495 *Moderato*

mp

f *mf* *p*

This musical score consists of two staves of music in treble clef, 3/8 time signature. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The second staff features dynamics of *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano) with a crescendo and decrescendo hairpin.

Украинская народная песня „Вчора була суботонька“

496 *Moderato*

496 *Moderato*

mf

This musical score consists of two staves of music in treble clef, 3/8 time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a supporting bass line with quarter and eighth notes.

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 доминантовые или субдоминантовые тритоны с разрешением. Определить в той же тональности интервальную последовательность из 4—5 интервалов, данную в виде двухголосной фразы.

Например:

497



Примечание. 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, наитеснейшем 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	(алLEGRO)	скоро, весело
amoroso	(аморозо)	с любовью, восторженно
andante	(анданте)	«шагом», не спеша
andantino	(андантино)	несколько скорее, чем Andante
animato	(анимато)	воодушевленно
appassionato	(аппассионато)	страстно
assai	(ассаи)	очень
a tempo	(а темпо)	первоначальный темп
brillante	(брильянте)	блестяще
cantabile	(кантабиле)	певуче, напевно
commodo	(коммодо)	удобно, спокойно
con anima	(кон анима)	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	(диминуендо)	уменьшая силу звука
dolce	(дольче)	нежно
dolcissimo	(дольчиссимо)	очень нежно
energico	(энерджико)	энергично
espressivo	(эспрессиво)	выразительно
funebre	(фунебре)	мрачно, похоронно
giocoso	(джьокозо)	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 Largo
lento	(ленто)	медленно
maestoso	(маэстозо)	величественно, торжественно
marziale	(марциале)	маршеобразно
meno	(мено)	менее
moderato	(модерато)	умеренно
molto	(мольто)	очень, много
mosso	(мосссо)	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
rallentando	(раллентандо)	замедляя
risoluto	(ризолуто)	решительно
ritardando	(ритардандо)	замедляя
ritenuto	(ритенуто)	сдерживая, замедляя
rubato	(рубато)	свободно, по желанию исполнителя
scherzando	(скерцандо)	шутливо
semplice	(семпличе)	просто
sostenuto	(состенуто)	сдержанно
tempo primo	(темпо примо)	в первоначальном темпе
tranquillo	(транквилле)	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-диез</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-диез</i> мажор и <i>ре-диез</i> минор	24
Тональности <i>Соль-бемоль</i> мажор и <i>ми-бемоль</i> минор	31
Тема IV. Кварто-квинтовые круги тональностей	39
Диезные мажорные тональности	39
Бемольные мажорные тональности	41
Энгармонически равные тональности	42
Кварто-квинтовый круг мажорных тональностей	43
Кварто-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 (II₇)	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 — $\frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$	216
Размер $\frac{9}{8}$	216
Группировка в размере $\frac{9}{8}$	217
Размер $\frac{12}{8}$	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. Соловьева

Художественный редактор З. Тишина

Технический редактор В. Кичоровская

Корректор Е. Яровая

и Т. Ключарева

Подп. к печ. 7/VIII 1965 г. Форм.

бумаги 60×90¹/₁₆. 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 Морриса 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. Музыкальная литература. Вып. 1

Давыдова Е., Запорожец С. Музыкальная 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. Музыкальная литература. Вып. 3

Платонов Н. Школа игры на флейте

Прохорова И. Советская музыкальная литература

Фридкин Г. Музыкальные диктанты

Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной 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