

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ имени ГНЕСИНЫХ

В.П. Серeda, С.Ю. Лемберг, В.В. Иванов

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
ПО
ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ**

(практический курс)

ДЛЯ СТУДЕНТОВ

СРЕДНИХ СПЕЦИАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

МОСКВА – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
1. Обращение к ученикам.....	5
2. Дополнение для вдумчивых читателей.....	6
3. Предисловие для педагогов.....	7
4. О терминологии.....	8
5. Особенности тематического плана	8
6. О способе общения с группой.....	9
7. О певческом строе.....	9
<u>Тема 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ СИСТЕМА</u>	12
8. Тезисы вступительной беседы (в помощь педагогу).....	12
9. Практическая часть вводного занятия.....	13
10. Тестовые задания	14
<u>Тема 2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ФИЗИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЗВУКА. НОТНОЕ ПИСЬМО</u>	21
11. Нотное письмо. Семинар 1	22
12. Нотное письмо. Контрольная работа	23
13. Мелизмы. Семинар 2	24
14. Мелизмы. Контрольная работа	25
<u>Тема 3. РИТМ. МЕТР. РАЗМЕР</u>	28
15. Временной процесс в музыке.....	28
16. Виды метра и размера.....	37
17. О правилах группировки.....	38
<u>Тема 4. МЕЛОДИЯ</u>	44
18. Определение мелодии.....	44
19. Интонационный анализ мелодии	44
20. Приёмы тематического развития.....	51
21. Выразительные свойства мелодии. Жанровая природа.....	56
22. Образный строй мелодии.....	58
23. Тематический сценарий мелодии.....	63
<u>Тема 5. ФОРМА МЕЛОДИИ. ПЕРИОД, ВИДЫ ПЕРИОДА</u>	69
24. Варианты строения периода.....	69
25. Масштабно-тематическая структура периода.....	74
26. ПРОСТЫЕ ФОРМЫ (дополнительная тема).....	79
27. СЕМИНАР по теме ПЕРИОД, ПРОСТЫЕ ФОРМЫ.....	87

<u>Тема 6.</u> ЛАД. ТОНАЛЬНОСТЬ.....	88
28. Определение лада.....	88
29. МОДАЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ ступеней лада.....	89
30. Строение мажорных и минорных гамм.....	93
31. ТОНАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ элементов лада.....	94
32. О роли главных и побочных ступеней лада.....	94
33. РАЗРЕШЕНИЕ ступеней лада.....	97
34. ТОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА темы. МОДУЛЯЦИЯ. Виды модуляции	100
35. Разновидности ТОНИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ	105
<u>Тема 7.</u> ГАРМОНИЯ.....	112
36. Определение гармонии.....	112
37. ИНТЕРВАЛ	113
38. Разрешение консонирующих интервалов.....	116
39. Разновидности гармонических оборотов.....	117
40. Разрешение диссонирующих интервалов.....	118
41. Разрешение тритонов.....	119
42. Автентическое и плагальное разрешение секунд и септим.....	120
43. АККОРД. Определение аккорда, виды аккордов	124
44. Обозначение трезвучий и их обращений.....	124
45. Распределение трезвучий по группам функций.....	126
46. Обозначение мелодического положения аккордов.....	126
47. РАЗРЕШЕНИЕ трезвучий и их обращений.....	126
48. Обозначение побочных и заменных тонов.....	128
49. Обозначение неаккордовых звуков.....	128
50. Запись отклонений.....	129
51. СЕПТАККОРДЫ и их обращения.....	130
52. Разрешение главных септаккордов и их обращений.....	131
<u>Тема 7а.</u> АККОРДОВАЯ ЦИФРОВКА В ДЖАЗЕ (дополнительная тема).....	136
<u>Тема 8.</u> МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ.....	139
53. «БЕЛОКЛАВИШНАЯ» диатоника.....	140
54. Как раскрывается красота белоклавишных гамм	140
55. УСЛОВНАЯ диатоника.....	144
56. Гармоническая основа условной диатоники. ХАРАКТЕРНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ и аккорды.....	147
57. НЕОКТАВНЫЕ лады (дополнительная).....	148
<u>Тема 9.</u> АЛЬТЕРАЦИЯ. ХРОМАТИКА.	153
58. Запись хроматических проходящих звуков.....	155
59. О вспомогательных хроматизмах.....	155

60.	Дополнительная беседа (В чём отличие профессиональной и школьной нотации).	156
61.	ЭНГАРМОНИЗМ	157
	Тема 10. ФАКТУРА	161
62.	О приёмах изложения материала.....	162
63.	СЕМИНАР на тему «фактура».....	171
64.	ТЕМАТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ ПЬЕСЫ	171
	ТРЕБОВАНИЯ К ЭКЗАМЕНУ ПО КУРСУ ТЕОРИИ	174
	ПЕРЕЧЕНЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРИМЕРОВ	175
	СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	180
	ПРИЛОЖЕНИЕ. Таблицы интервалов и аккордов	181

ПРЕДИСЛОВИЕ

ОБРАЩЕНИЕ К УЧЕНИКАМ

«Зачем музыканту нужна теория? Достаточно освоить нотную грамоту, научиться играть на инструменте и получать удовольствие от занятий музыкой.

Можно обойтись и без нотной грамоты, играя по слуху, так же, как не обязательно учиться писать – достаточно уметь говорить, чтобы изложить окружающим то, что думаешь».

Такие мысли подчас возникают у людей юного (а иногда и зрелого) возраста.

Известно, что у многих учеников ДМШ сольфеджио принадлежит к числу самых нелюбимых предметов. Им кажется, что здесь нет ничего, кроме зубрёжки сведений, не нужных нигде, кроме экзамена. Между тем, теоретические дисциплины способны помочь начинающему освоить **музыкальный язык** – основу содержания всякого музыкального произведения.

Музыкальный язык имеет общий корень с языком **понятийным, словесным** (тем, на котором мы думаем, говорим и пишем), и до сих пор сохраняет с ним немало общего: в нём тоже есть свои *словарь, синтаксис, логика*. Текст музыкального произведения во многих отношениях напоминает текст литературный – в обоих мы найдем *сюжет, образы*, их развитие и взаимодействие.

В сравнении с литературным текстом содержание музыкального произведения не так конкретно, зато более **многозначно** и **концентрированно** – с его помощью можно рассказать о многом за очень короткое время. В этом оно похоже на поэзию, где история целой жизни может уместиться в одном стихотворении, как в музыке – в рамках одной прелюдии.

Не понимая музыкального языка, ученик способен только «чувствовать» музыку, но не может понять её смысл, не способен отличить произведения содержательные и глубокие от пьес поверхностных и примитивных. Точно так же, когда вы слушаете стихи на незнакомом иностранном языке, вам доступны, в лучшем случае, лишь эмоции чтеца, но не смысл произносимого текста.

Музыкальные образы, как и литературные сюжеты, возникают не из теории, а **из жизни**. В музыке, как и в жизни, всё находится в непрерывном движении, развитии, обновлении. Благодаря этой особенности музыкальный язык способен выразить **самую суть жизни** — ее **течение, развитие, изменение**, биение ее пульса. Перерабатывая жизненные впечатления в музыкальные образы, композитор создаёт **живую музыку** — ту, что волнует слушателя, вызывает у него глубокие переживания и размышления.

Изучение теоретических предметов не заменяет жизненных впечатлений, но позволяет нам видеть их отражение в музыкальном тексте. Понимание музыкального текста тем полнее, чем больше оно связано с личными переживаниями и впечатлениями слушателя.

Теория музыки не содержит готовых рецептов для сочинения музыки. Освоив основы музыкального языка, композитор должен искать **свои** неповторимые мелодии, гармонии, ритмы, свои приёмы фактуры и индивидуальные способы развития материала, а исполнитель – создавать **свой** исполнительский стиль. Только так юный музыкант сможет в конечном итоге найти свой путь в музыке.

ДОПОЛНЕНИЕ ДЛЯ ВДУМЧИВЫХ ЧИТАТЕЛЕЙ

Язык словесный имеет «живую» и «мертвую» части. К «мёртвой» относится **алфавит**. Зная его, можно прочесть лишь отдельные **звуки**, но не **слова**, а, тем более, понять их **смысл**. Недостаточно, выучив латинский алфавит, надеяться, что вам станут понятны латинские тексты. Даже запомнив определённое количество слов и выражений на иностранном языке, вы еще далеки от знания этого языка. Чтобы увидеть за любым выражением на иностранном языке реальные жизненные ситуации, надо понять его **синтаксис, грамматику** и, главное – **логику**.

В музыкальном языке также есть своя «мёртвая» часть, свой «алфавит» – это звуки, гаммы, интервалы, созвучия, аккорды, ритмические фигуры. Они «мертвы», пока не объединены **в смысловые структуры**.

Что же объединяет, **оживляет** «мёртвые» элементы? Главное свойство музыки – её **способность передавать процесс жизни**, её течение, развитие, обновления. Вне этого процесса любая ступень звукоряда, любой интервал или аккорд лишены музыкального смысла. Но, превращаясь в **мелодии-темы**, становясь частью **многоголосной фактуры**, обретая **гармонию** и **форму**, они раскрывают свои выразительные свойства и приобретают **образный смысл**.

Только освоив теорию, вы сможете познакомиться с приемами, с помощью которых изолированные элементы **оживают**, становятся музыкой. Однако, чтобы понимать и самому строить самому музыкальный текст, одной теории недостаточно. Для этого необходимо настолько развить своё воображение, чтобы, не трогая клавиатуру, свободно представлять внутренним слухом написанный нотами текст, превращать нотные знаки в реальные мелодии и гармонические обороты.

Главное богатство музыканта – запас его **музыкальных впечатлений**, которое складывается из знакомства с творчеством выдающихся композиторов и исполнителей. Для любого ученика особенно важно постоянно расширять знакомство с настоящей, большой музыкой,

стремиться выучить наизусть и проанализировать как можно больше музыкальных произведений – тогда вы получите живое представление о музыкальной логике и скорее найдете ответы на свои вопросы.

Очень важно больше узнать о жизни и творчестве мастеров музыки, читать книги, написанные самими композиторами, дирижерами, исполнителями, их дневники, воспоминания, переписку с друзьями и коллегами. Такое чтение познакомит вас с приметам той эпохи, в которую творили мастера, и поможет лучше понять смысл их музыки.

Естественно, что музыкальное развитие ученика в значительной мере зависит от помощи педагога, который сможет ответить на трудные вопросы и направит в нужное русло ваши поиски. Но нельзя надеяться на то, что учитель будет думать вместо вас или, не дожидаясь ваших решений, сообщит вам «правильный» ответ. В музыке «правильных» ответов не бывает – бывают лишь решения *музыкальные и немзыкальные, естественные и неестественные, логичные и нелогичные*. Один и тот же вопрос может иметь несколько правильных, то есть, по существу *музыкальных* решений.

Все, что вы получите как «готовую» истину, не способно обогатить ваше представление о музыке. Только то, что вы нашли самостоятельно, открыли в музыке и в себе, навсегда останется с вами, определит вашу индивидуальность.

ПРЕДИСЛОВИЕ ДЛЯ ПЕДАГОГОВ

Предлагаемое пособие опирается на принципы *интегральной методике*. *Интегральность* в музыкальном образовании – это соединение *образов музыкальных* с опытом *жизненных впечатлений и переживаний*, включая и образы, создаваемые средствами других видов искусств.

Средства музыкального языка позволяют композитору создать в музыке *полную и яркую картину жизни*, наполненную оттенками *движения и покоя, света и тени*, яркими *характеристиками персонажей, сюжетами* и *сценами*. Но, поскольку жизненный опыт у разных людей никогда не бывает одинаковым, то и картина, создаваемая музыкой в их сознании, никогда не будет тождественной, хотя в главном восприятие заложенных в музыке контрастных образов и направление их развития у разных слушателей, как правило, сойдутся.

Количество учебных заданий в данном пособии рассчитано на его многократное использование, в зависимости от уровня подготовки учеников. В число тем и заданий включены и дополнительные материалы для студентов, заинтересовавшиеся не только подготовкой к экзамену, но и более широким кругом проблем теорией музыки.

Не все формы работы, включённые в пособие, привычны и знакомы каждому педагогу. Желательно, чтобы, прежде, чем задать то или иное упражнение, преподаватель выполнил его самостоятельно и обсудил с коллегами. Это позволит увидеть скрытые в тексте заданий трудности и помочь ученикам преодолеть их.

О ТЕРМИНОЛОГИИ

Одна из важнейших граней интегральности – знание *этимологии музыкальных терминов*. Любое из понятий, отражающих принципы музыкальной ткани, пришло в музыку из других сфер жизни, каждое имеет широкое применение за пределами музыки, и понимание исходного смысла терминов включает сознание ученика в широкий круг жизненных явлений. Поэтому студентам колледжа, изучающим курс теории музыки, необходимо разяснять происхождение теоретических понятий, напрямую связывая теорию *с лингвистикой*.

Применяемый в данном пособии *понятийный аппарат* включает несколько важных понятий, отсутствующих в традиционной методике, но позволяющих использовать применяемые термины как средство интеграции музыки с определённым кругом жизненных явлений. К ним относятся понятия *сюжета* мелодии и *тематического сценария* как способа его раскрытия, разделение тактов по их «весу» на *лёгкие* и *тяжёлые*, лежащее в основе оценки *тональных функций*. Здесь же и очень важное понятие *точки покоя* (она находится *в начале последней тональной функции* в каждой фразе).

К нетрадиционным терминам относится важное понятие *модальных позиций* – деление ступеней лада по своей позиции на группы *высоких, низких* и *нейтральных*. Структура звукоряда, соотношение модальных позиций ступеней создаёт *индивидуальную интонационную сферу* каждого *звукоряда* и каждой *мелодии*, важную для музыкальной характеристики образов.

Другое важное свойство модальных позиций – их способность передавать оттенки *света и тени*, создавая ассоциативные связи элементов музыкальной ткани с изобразительным искусством.

ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЧЕСКОГО ПЛАНА

Тематический план пособия отличается от расположения материала во многих существующих учебных пособиях и учебниках, построенных по индуктивному принципу (от частных к общему), и с первых заданий строится в расчёте на *достижение интегральности*. Прежде всего, это касается темы «Ритм, метр, размер», построенной на основе практических

навыков **сольмизации** – навыков, позволяющих ученикам ощутить способность музыкального языка **к передаче процесса**. Механизм этот включает необходимость раскрытия **фразировки**, составляющей основу **сюжета** мелодии, разделение тактов по их **весу** – на **лёгкие** и **тяжёлые**, представление о **тональных функциях** как одном из главных способов передачи ощущений **движения** и **покоя**.

Тема «**Мелодия**» – ключевая тема курса теории, непосредственно связанная с содержанием музыкального текста. Освоение навыков анализа мелодии, её структуры и содержания позволяет успешно овладеть содержанием тем, посвящённых ладу, гармонии и фактуре.

В пособие включены несколько тем, содержащих новые для курса теории термины. Это упомянутое выше понятие **модальных позиций** ступеней лада, дополняющее представление о выразительных свойствах ладовой организации, а также представление о **мелодических функциях** – очень важном проявлении **тональных функций**. Поэтому наряду с практическими заданиями и упражнениями почти в каждой главе присутствует раздел «введение в тему», разъясняющий эти понятия и методические установки.

Содержание пособия включает материал разного уровня сложности, рассчитанный на использование в группах с различной подготовкой. Выполнение первоначальных **тестов** позволяет педагогу оценить состояние подготовки первокурсников и наметить путь для перехода к темам, неразрывно связанным **с содержанием** музыкального текста.

В планировании курса педагог должен оценить важность конкретных разделов пособия **для избранной студентами специальности**, чтобы создать прочную связь теоретических навыков и знаний с требованиями специальности.

Некоторые темы и разделы, содержащие особенно сложный материал, могут быть оставлены для прохождения на последующих этапах обучения, для других могут быть достаточными лишь вводные беседы, другие можно отдать на самостоятельное освоение студентам. В конце каждого из разделов курса приводятся список ключевых навыков, позволяющих педагогу сформулировать контрольные вопросы для регулярного контроля знаний и навыков студентов.

О СПОСОБЕ ОБЩЕНИЯ С ГРУППОЙ

Традиционная форма обучения, принятая в большинстве учебных заведений, предполагает одностороннее общение: **педагог** → **ученики**. Такая односторонняя форма в принципе порождает пассивное усвоение

учениками сведений, исходящих от педагога, необходимых лишь для того, чтобы затем повторить их педагогу на экзамене.

Наиболее эффективный способ организации занятий, позволяющий ученикам искать нестандартные, творческие решения – **работа в командах**. Учебная группа делится на команды по 3-5 учеников, и каждая команда ищет свой вариант решения поставленной задачи.

В любой из прорабатываемых тем курса важно выбрать постановку вопросов, изначально не рассчитанную на однозначный ответ. Формулировка исходных заданий по каждой теме должна открывать за конкретными приёмами музыкального языка их *прообразы* в конкретной жизненной ситуации, а также отражение **музыкальной логики** в формах **словесного языка**.

Для педагога важно понять, каким путём, используя какие жизненные метафоры, каждая команда шла к выбору ответа, и заранее планировать варианты ответа. Сравнение найденных вариантов позволяет оценить разницу найденных ответов и путей, ведущие к ним. Наглядный пример такой разницы подхода – построение **тематического сценария** мелодии или пьесы, как правило, дающее у разных команд различные варианты¹.

Не пытайтесь подсказывать ученикам решения, «правильные» с вашей точки зрения. Постарайтесь отметить то положительное, что содержится в каждом из найденных студентами решений – это, укрепляет веру учеников в свои творческие возможности и способствует активному поиску истины.

О ПЕВЧЕСКОМ СТРОЕ

Кроме заданий письменных, аналитических и творческих, пособие рассчитано на широкое применение **интонационных вокальных упражнений**, без которых любые теоретические положения звучат неубедительно. Всё, что **не пропето голосом – не пережито**. Только в реальном (и **музыкальном** по существу) воспроизведении вариантов, **пропетых** голосами или хором учеников, можно оценить достоинства музыкального материала, понять его смысл и найти для него достойное оформление. Поэтому важной составной частью музыкального пения является хороший **певческий строй**.

Как известно, строй певческий заметно отличается от строя **темперированного**, принятого на клавишных инструментах. В темперированном и певческом строях полностью (в идеале) совпадает лишь **чистая октава**. Величина всех остальных интервалов **певческого строя** – у одних больше, у других меньше – отличается от строя **темперированного**.

¹ См. об этом в кн. В.П. Середа. Как оживлять звуки и открывать музыку. М., «Классика-XXI», 2011, с 116, 137.

Другой важнейший интервал, позволяющий удержать строй – **чистая квинта**, которая в темперированном строе почти не отличается от акустически чистой квинты – она меньше всего лишь на два цента (две сотых полутона). Однако ориентируясь на квинту **темперированную**, ученики рискуют потерять высоту тоники, и будут вынуждены постоянно проверяться на фортепиано².

Между тем, достаточно легко получить представление о настоящей, **акустически чистой квинте**, если взять первую ступень гаммы в достаточно низком регистре (например, в большой октаве) и прислушаться к звучащим обертонам: квинта всегда ясно выделяется среди хора других обертонов, и её будет легко построить голосом.

Построенные голосом, эти две ступени – **квинта** и **октава** – дают хорошую настройку на **любую тональность**. Если держать их в памяти, остальные ступени достаточно легко находят свою высоту, пристраиваясь к ним. Тем более что в подавляющем большинстве мелодий именно эти ступени образуют каденционные опорные точки.

Хорошо заметна роль такой настройки при исполнении многоголосия, например – при пении канонов, составляющих значительную часть включённых в пособие заданий.

Особенно важно понимать, что **чистота строя** непосредственно связана с **чёткостью метра и ритма**, с живым ощущением **процесса**, забота о котором должна волновать педагога с первых занятий. **Без чёткого метра и ритма не бывает чистого строя.**

Трудность курса элементарной теории в охвате огромного и разнохарактерного материала при достаточно ограниченном времени, отводимом на него учебным планом. Предлагаемая здесь форма занятий – **работа в командах**, самостоятельно находящих ответы – рассчитана на активизацию мышления учеников и формирование творческого отношения к усвоению знаний.

Представляется, что принципы, на которых построено содержание пособия, способны **укрепить межпредметные связи** дисциплин специальных и теоретических. Надеемся, что содержание пособия встретит доброжелательное и внимательное отношение не только со стороны педагогов-теоретиков, но будут восприняты и одобрены педагогами, ведущими занятия по специальности.

² С удивлением встречаешь в некоторых пособиях по сольфеджио советы педагогов дублировать игрой на инструменте пение на уроках сольфеджио. Такой совет в лучшем случае затрудняет ученикам выработку правильной настройки своего голоса.

Тема 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ СИСТЕМА

(ЗАНЯТИЕ В ФОРМЕ БЕСЕДЫ С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ)

ТЕЗИСЫ ВСТУПИТЕЛЬНОЙ БЕСЕДЫ

(в помощь педагогу)

1. Термин **музыкальная система** в широком смысле включает все имеющиеся в обществе и государстве средства, обеспечивающие существование и развитие музыкального искусства. Сюда относятся своеобразные для каждого региона мира исторически сложившиеся музыкальные традиции и господствующие музыкальные жанры, формы профессионального и любительского музицирования, система музыкального образования, научное осмысление музыкальной практики, способы музыкального просвещения и информации, материальные условия, в которых существует музыкальное искусство, включая производство музыкальных инструментов, их обслуживание и обновление, и многое другое.

Курс теории музыки в колледже, конечно, не может охватить все элементы музыкальной системы. Прежде всего, он посвящён изучению **музыкального языка** – принципов строения и форм записи музыкального текста, способов его практического освоения, смыслового наполнения, художественного содержания, отражения в музыке событий и впечатлений реальной жизни.

2. **Музыкальное искусство** – особая форма познания мира, наряду с другими видами искусства, наукой, религией, и, конечно, **словесным языком**.

Содержание музыкальных произведений отличается ярко выраженной способностью передавать **суть жизни** – её **процесс, движение, обновление, преобразование**. В этой способности музыка превосходит все другие виды искусства. Любой элемент музыкального языка вне контекста мёртв, лишён смысловой роли, его выразительный потенциал способен проявиться лишь в движении.³

3. **Музыкальное искусство** тесно связано **с наукой**. В основе звуковой сферы музыки лежат вполне материальные факторы, легко поддающиеся научному исследованию средствами **музыкальной акустики**, и могут быть выражены **числом** и **формулой**. Их отражение в сознании слушателей изучается **музыкальной психологией**, данные которой выражаются менее точными способами.

³ По степени владения способностью к передаче оттенков **движения** и **покоя** в пении, игре на инструменте, сочинении определяется уровень **музыкальности** ученика.

Однако даже подробное знакомство с научными данными по физике или психологии не даёт возможности приблизиться к пониманию смысла музыки без глубокого **душевного погружения** в его содержание.

Музыка – искусство **временное**, и восприятие временного процесса у слушателя, исполнителя и композитора, как и жизненные ассоциации, у каждого из них всегда индивидуальны, и не поддаются выражению в виде цифр и формул.

4. **Общим для музыки и религии** является нравственная основа – **чувство любви к прекрасному** в жизни, в мире, в человеке, в его поступках и его творениях. Без этого чувства невозможно достигнуть **гармонии** в жизни и в музыке.

5. Наибольшая общность наблюдается у языка **музыкального** с языком **словесным**. Их связывает многое:

- **Временной характер** процесса, его **ритмическая организованность**;
- Наличие логического **синтаксического членения** формы;
- Особая роль **ключевых интонаций** как основы **рифмы**;
- Отражение в мелодии **форм речевого общения** (*монолог и диалог, вопрос и ответ, утверждение и его подтверждение или отрицание*);
- Музыкальный и словесный текст роднит общность **жанровой** природы и **образного** строя.

Как правило, в ходе вступительной беседы возможно появление новых тем разговора, вытекающих из вопросов студентов и требующих специального объяснения. Такие вопросы следует всемерно поощрять и специально готовить для достижения **интегрального характера** восприятия музыкального текста.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ВВОДНОГО ЗАНЯТИЯ

Выполнение практических тестовых заданий имеет целью проверку школьной подготовки студентов-первокурсников. В ходе тестов проверяются **возможности звукового и ритмического воображения** учеников, а также практический уровень владения **сольмизацией** и **сольфеджированием**, навыками **певческого строя**.

Педагогу следует отобрать часть заданий для проработки в классе, оставив формы работы, более знакомые ученикам, для выполнения в виде домашних заданий, с последующей проверкой в классе.

Целесообразно с первых шагов организовать выполнение тестов в форме **работы в командах**, с последующим сравнением результатов, полученных разными командами. Такой способ отучает ленивых учеников от привычки угадывать нужный педагогу ответ по выражению его лица, а увлечённых музыкой студентов вовлекает в поиски наиболее музыкального решения поставленных заданий.

ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №1.

В примерах 1-6 **запишите нотами** последовательности ступеней, **просольмизируйте**⁴ и спойте их в указанных тональностях, соблюдая заданный ритм и дирижируя.

Пример 1 *D dur, d moll*

Пример 2 *h moll, H dur*

Пример 3 *g moll, G dur*

Пример 4 *a moll, A dur*

Пример 5 *Es dur, D dur*

Пример 6 *C dur, B dur*

ЗАДАНИЕ №2. ПОСТРОЕНИЕ ТОНАЛЬНЫХ СЕКВЕНЦИЙ.

На материале расшифрованных мелодий из задания №1 (примеры 1-6) пойте и играйте **тональные секвенции** в натуральном мажоре и миноре (в мажоре вверх по секундам, в миноре – вниз по секундам). Два звена проведите точно, а третье продолжите и завершите в исходной тональности.

ЗАДАНИЕ №3 для команд. ПЕРЕВОД БУКВЕННОЙ ЗАПИСИ В НОТНУЮ.

- Запишите нотами примеры 7 – 10, в заданном ритме и октавах.
- Определите **тональность, размер**, расставьте **тактовые черты**.
- Обозначьте лигами границы **фраз**.

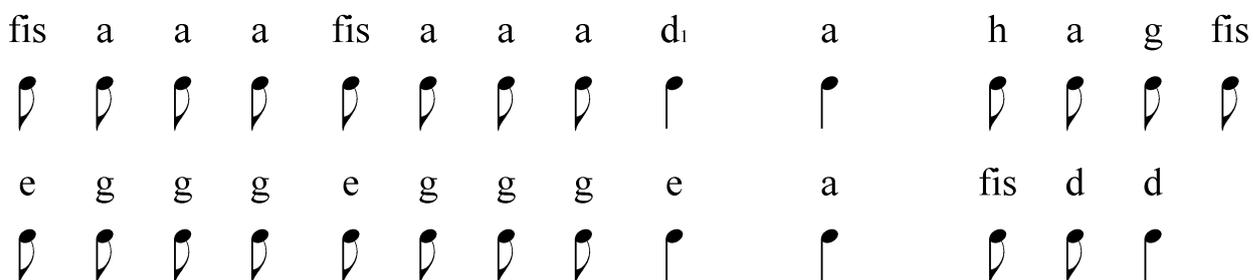
Пример 7

Пример 8

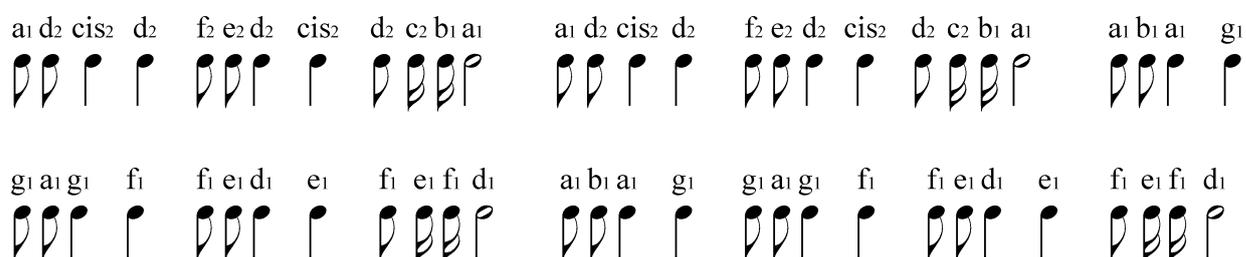
⁴ Следует предостеречь учеников **от дирижирования** прежде, чем они нашли удобную длительность для **тактирования**. Нередко рука, привыкшая дирижировать на 3/4, «видит» такой размер прежде, чем ученик его сможет услышать.



Пример 9



Пример 10 Расставьте тактовые черты и правильно сгруппируйте:



ЗАДАНИЕ №4 для команд: РАСШИФРОВКА МЕЛОДИЙ ПО РИСУНКУ

В данных мелодиях определите размер и правильно запишите ритм:

Пример 11



ЗАДАНИЕ №5 для команд: РАСШИФРОВКА ИНТЕРВАЛЬНЫХ ЦЕПОЧЕК:

Расшифруйте и запишите нотами данные интервальные последовательности в указанных тональностях, в заданном ритме и размере.

- NB:1)** *Верхний* голос писать *штилями вверх*, *нижний* – *штилями вниз*;
- 2)** *Знак равенства* означает повторение ступени нижнего голоса;

2) *Лиги, соединяющие длительности*, означают необходимость их **объединения в более крупные ритмические единицы**;

3) *Лиги, соединяющие цифры интервалов*, также означают, что **звук верхнего голоса не повторяется, а выдерживается**, и его также следует **объединить в одну длительность**.⁵

NB: правильная запись позволяет увидеть в цепочке интервалов не только «стук интервалов», но и **ансамбль голосов**, каждый *со своим ритмом*.

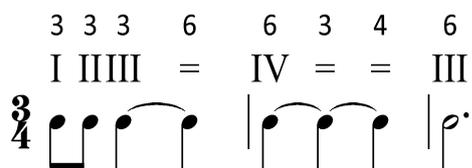
Образец: а) *так нельзя:*



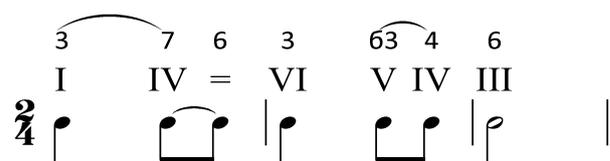
Образец: б) *так нужно:*



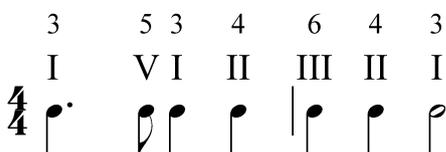
Пример 11 *Es dur, G dur*



Пример 12 *e moll, g moll*



Пример 15 *F dur, E dur*



Пример 16 *f moll, d moll*



NB: Проверьте запись, пропевая поочерёдно один голос, играя другой. Если музыка не сложилась, проверьте и исправьте свою расшифровку.

ЗАДАНИЕ №5а (для желающих):

На материале расшифрованных цепочек постройте 2 – 3 звена **тональных секвенций**.

ЗАДАНИЕ №6 для команд:

Расшифруйте и запишите нотами интервальные цепочки, отметьте лигами **фразы**, обозначьте **точки покоя**.

⁵ Не следует записывать оба голоса интервала на одном штиле. Соблюдая изложенные выше требования к записи голосов и соблюдению лиг, ученик вместо «стука интервалов» получает **ансамбль двух мелодий** в разном ритме.

Пример 16 *B dur*

Пример 17 *g moll*

ЗАДАНИЕ ПОВЫШЕННОЙ СЛОЖНОСТИ (для желающих):

После расшифровки и записи примеров 16 и 17:

- укажите границы *фраз* и *точки покоя*;
- обозначьте *гармонические функции* интервалов;
- отметьте звёздочками *неаккордовые звуки*;
- Допишите *бас* на нижней строчке, в басовом ключе.

ЗАДАНИЕ №7 для команд: РАСШИФРОВКА РАЗМЕРА, РИТМА, ГАРМОНИИ:

В данных мелодических оборотах:

- определите *тональность*;
- расставьте *тактовые черты*;
- придумайте и оформите несколько вариантов *размера* и *ритма*;
- добавьте *бас* в нижнем голосе.

ЗАДАНИЕ №8 для команд:

В данных интервальных цепочках:

- 1) Определите *тональность*;
- 2) Расставьте *тактовые черты*;
- 3) Придумайте и оформите не менее двух вариантов *размера* и *ритма*;
- 4) Обозначьте *гармонические функции* интервалов, отметьте звёздочками неаккордовые звуки;
- 5) Допишите *бас* на нижней строчке, в басовом ключе:

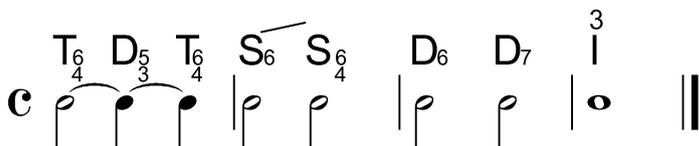
Пример 18

ЗАДАНИЕ №9 для команд: **РАСШИФРОВКА АККОРДОВЫХ ЦЕПОЧЕК:**

Расшифруйте и запишите нотами аккордовые последовательности в указанном ритме и тональностях. **Верхний** голос записывайте **штилями вверх, нижний – штилями вниз**. Средние голоса объедините штилем с одним из крайних.

Наклонные чёточки указывают направление перемещение аккордов:

Пример 19 **F dur**



Пример 20 **B dur**



Проверьте результат:

- пропевая верхний голос и играя нижние;
- пропевая нижний голос, играя верхние.

NB: Если музыка не сложилась, проверьте свою расшифровку.

ЗАДАНИЕ №10 для команд: **ПОСТРОЕНИЕ АККОРДОВ:**

- 1) Постройте **мажорные сектаккорды** от звука **ре**, принимая исходный звук за **приму, терцию и квинту**.
- 2) Определите, в каких **мажорных тональностях** построенные аккорды будут иметь функции T_6 , S_6 и D_6 .

ЗАДАНИЕ № 11 для команд:

- 1) От звука **f** постройте **минорный квартсектаккорд**, принимая исходный звук за 1, 3 и 5.
- 2) Определите **мажорные тональности**, в которых построенные аккорды имеют функцию $VI_{4,}^6$, $III_{4,}^6$, $II_{4,}^6$.

ЗАДАНИЕ №12 для команд: **АНАЛИЗ МЕЛОДИЙ:**

Просольмизируйте мелодии следующих примеров, выбрав удобную длительность для **тактирования**⁶.

Правильно запишите их, используя **правила группировки**.

Обозначьте лигами деление мелодии на **фразы**.

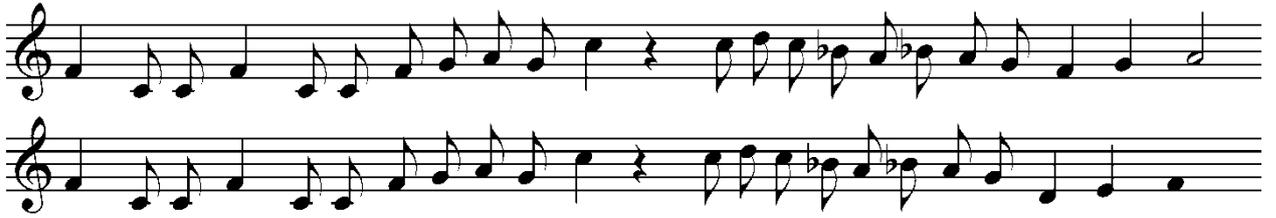
Обозначьте **сюжет** мелодии соответствующими буквами:

- фразы одинаковые по рисунку – отметьте одинаковыми буквами,
- разные по рисунку – разными.

⁶ Не следует **дирижировать** прежде, чем вы определите размер, иначе **за вас будет думать рука**.

Пример 21

О. Дзюдзин. Праздник игрушек



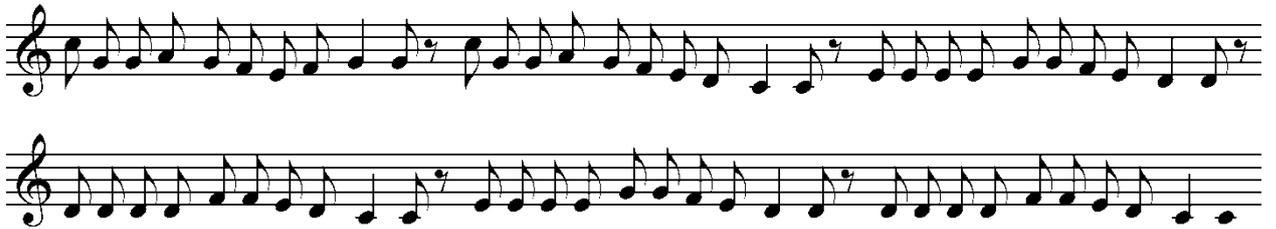
Пример 22

Русская песня «Коровушка»



Пример 23

Венгерская песня



Пример 24

Русская песня «Ай на горе дуб, дуб»



Пример 25

Чешская песня



ЗАДАНИЕ №13 для команд: ПРОВЕРКА ТВОРЧЕСКИХ НАВЫКОВ

Продолжите и завершите мелодию по данному началу. Если сможете, обозначьте *сюжет* сочинённой мелодии соответствующими буквами:

Пример 26



Пример 27



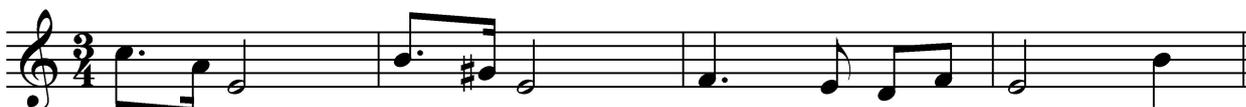
Пример 28



Пример 29



Пример 30



ЗАДАНИЕ №14 для команд:

Разучите и исполните каноны:

Пример 31

Л. Бетховен. Канон «Гамма»

1. По - слу - шай, как сла - жен - но за - по - ет э - тот хор!
2. У - зна - ешь, как ве - се - ло про - зву - чит До ма - жор!

Пример 32

В.А. Моцарт. Весенний («соловиный») канон

ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

- Свободная **сольмизация** в простых размерах и ритмических фигурах, выбор удобных ритмических долей для **тактирования**;
- Уверенное **интонирование** мелодий в диатонических гаммах мажора и минора;
- Навык построения простых интервалов и аккордов **в связных последовательностях**;
- Демонстрация навыков **анализа** простых мелодий, понимание их **синтаксиса, сюжета и ладогармонической основы**;
- Начальные навыки чистого **певческого строя**.

Тема 2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ФИЗИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЗВУКА. НОТНОЕ ПИСЬМО

(Тема изучается в форме семинара и домашней контрольной работы)

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ: (Внимательно прочитайте тему «Звук» в доступных учебниках⁷ и задайте возникшие вопросы).

К **музыкальным свойствам** звука относятся **высота, длительность, громкость** и **тембр** (окраска звучания). Эти свойства звука являются отражением в нашем сознании его физических свойств:

Высота – отражение **частоты колебаний** звучащего тела (струны, голосовых связок, столба воздуха);

Длительность – **продолжительности колебания** звучащего тела;

Громкость – **амплитуды** (силы, размаха) колебаний звучащего тела;

Тембр – **обертонового состава** звука и **способа звукоизвлечения**.

NB: Все ценные свойства звука становятся **музыкальными** только **условиях музыкального контекста**, когда они оказываются элементами музыкальной ткани, включаются в состав **мелодии, лада, гармонии, метроритма, темпа, динамики, агогики, артикуляции**.

Вне музыкального контекста звук обладает лишь **физическими свойствами**.

ВОПРОСЫ к командам:

Что означают, и какими способами отражаются в музыкальном тексте понятия:

- **Темп;**
- **Динамика;**
- **Агогика;**
- **Артикуляция.**

ВОПРОСЫ к командам:

1. Какими **физическими свойствами** обладает **музыкальный звук**.
2. Могут ли **шумовые** звуки быть **музыкальными**.
3. Могут ли **звуки определённой высоты** быть **немузыкальными**.
4. Назовите примеры, в которых **высота** звучания имеет большое значение **для характеристики музыкального образа**.
5. Назовите примеры, в которых **постепенное усиление** звучания (или, наоборот, его затухание), лежат в основе драматургического замысла произведения.
6. Назовите известные вам примеры с яркими **динамическими кульминациями**.
7. Может ли кульминация быть **тихой**. Приведите примеры.

⁷ И.В. Способин. Элементарная теория музыки. – М. «Музыка», гл.1.

Л. Красинская, В. Уткин. Элементарная теория музыки. М., «Музыка», 1983, гл.1

Б. Алексеев, А. Мясоедов. Элементарная теория музыки. М., «Музыка», 1986, гл. 1

8. Назовите примеры, в которых **тембр** музыкального инструмента является важным **элементом музыкальной характеристики** образа.

ВОПРОСЫ ПОВЫШЕННОЙ СЛОЖНОСТИ

1. Что такое **резонанс**. Перечислите **резонаторы** у фортепиано, струнных, духовых инструментов, а также при колебании голосовых связок.

1. Что называется **обертоном**?

2. Что называется **натуральным звукорядом**? Постройте натуральный звукоряд от **До, Фа, Ре, Соль**.

3. Назовите и сыграйте на фортепиано **3-ий, 5-ый, 7-ой** обертоны от звука **Ля** большой октавы.

4. Вставьте пропущенные звуки обертонового ряда:

Схема 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

5. Назовите, у какого основного тона:

а) **3-им** обертоном является **ми бемоль** малой октавы;

б) **7-м** обертоном является **си** второй октавы;

в) **5-м** обертоном является **ре** первой октавы.

6. Объясните преимущества **темперированного строя**.

7. Назовите музыкальное произведение XVIII века, которое показало **преимущества равномерной темперации**.

8. Назовите известные вам произведения подобной формы у других композиторов.

Семинар 1. НОТНОЕ ПИСЬМО.

ВНИМАТЕЛЬНО ПРОЧИТАЙТЕ ТЕМУ «Нотное письмо» в доступных для вас учебниках. Подготовьтесь к **контрольной** работе, выполняя следующие задания и отвечая на вопросы.

ВОПРОСЫ к командам:

1. Перечислите способы записи музыки существовавшие:

- в античные времена;
- в Древней Руси;
- в Средние века в Западной Европе.

2. В чём заключаются недостатки записи музыки до изобретения нотации. Какие достоинства **невменной нотации** вы могли бы отметить.
3. Кто предложил использовать для записи звуков четыре линии.
4. Назовите **основные элементы** нотного письма.
5. Что в нотной записи называется **ключом**.
6. Чем обусловлено появление ключей.
7. Перечислите разные ключи, объясните их названия и изобразите их на нотном стане.

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА

1. Данные мелодии запишите в скрипичном или басовом ключе, проанализируйте их и спойте или сыграйте на фортепиано:

Пример 1

М. Мусоргский. «Борис Годунов».

Andante tranquillo
Viola

The musical score for Example 1 consists of three staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante tranquillo' and the instrument is 'Viola'. The music is written in a single melodic line with a piano ('p') dynamic marking. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some phrases grouped by slurs.

Пример 2

К. Сен-Санс. «Карнавал животных»

Andantino grazioso
Violoncello

The musical score for Example 2 consists of two staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino grazioso' and the instrument is 'Violoncello'. The music is written in a single melodic line with a piano ('p') dynamic marking. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrases grouped by slurs.

Пример 3

Д. Шостакович. Симфония №8

Allegretto
Fagotto

The musical score for Example 3 consists of two staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the instrument is 'Fagotto'. The music is written in a single melodic line with a piano ('p') dynamic marking. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some phrases grouped by slurs.

Пример 4

И. Брамс. Ф-п. квинтет

Con moto
Viola

poco *f*

Пример 5

П. Чайковский. Вариации на тему рококо

Moderato semplice
Violoncello solo

mf *espressivo* *f* *p*

Пример 6

И. Стравинский. Весна священная

Lento ♩ = 50 tempo rubato
Fagotto

3 3 5

Назовите образы, которые характеризуют эти фрагменты.

Семинар 2: МЕЛИЗМЫ

Внимательно прочитайте тему «Мелизмы» в доступных вам учебниках. Подготовьтесь к **контрольной работе**, отвечая на вопросы и выполняя задания:

ВОПРОСЫ к командам:

1. Что, в переводе с греческого языка, означает слово **melisma**.
2. Когда появились **мелизмы** в вокальной и инструментальной музыке. Назовите наиболее употребительные виды мелизмов.
3. Что общего между **мелизмами** и **невмами**, и чем они отличаются друг от друга?
4. Что называется **долгим форшлагом**. Каким знаком он обозначается, и какова его длительность.
5. Какова длительность **долгого форшлага**, если он помещается **перед** нотой с точкой.
6. Какова длительность **долгого форшлага**, если он помещается перед повторяющейся нотой.
7. Что называется **коротким форшлагом**. Как он обозначается и какова его длительность.
8. Из какого количества звуков может состоять **короткий форшлаг**.
9. Приведите примеры на разные виды форшлагов и исполните их.

10. Что называется **мордентом**. Что, в переводе с итальянского языка, означает слово **mordente**.
11. Назовите виды мордента и опишите эти виды.
12. Изобразите знаками неперечёркнутый и перечёркнутый простые и двойные морденты. В чём их отличие?
13. Приведите примеры на разные виды **мордента** и исполните их.
14. Что, в переводе с итальянского языка, означает слово **gruppetto**. Изобразите знак **группетто**.
15. В чём отличие **группетто**, написанного **над нотой** и **между нотами**. Приведите примеры на группетто и исполните их.
16. Что, в переводе с итальянского, означает слово **trillo**. Каким знаком обозначается **трель**.
17. Как обозначается **трель**, начинающаяся:
 - с верхнего вспомогательного звука;
 - с нижнего вспомогательного звука;
 - с нескольких звуков;
 - К какому звуку относится выписанный над трелью знак альтерации?
 - Приведите примеры на разные виды **трелей**, и исполните их.

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА

1. Подпишите рядом со знаками мелизмов их названия.

Пример 7



2. Расшифруйте **мелизмы** в данных примерах:

Пример 8

И.С. Бах. Токката ре минор

Adagio

Пример 9

И.С. Бах. Двухголосная инвенция ми минор

Пример 10

В.А. Моцарт. Соната Си бемоль мажор, ч. III

Пример 11

В.А. Моцарт. Соната фа мажор, ч. III

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

1. Найдите в данных примерах расшифрованные мелизмы и изобразите их в виде соответствующих знаков:

Пример 12

Р. Вагнер. Опера «гибель богов»

Molto tranquillo ma non trainando

Пример 13

Й. Гайдн. Соната Ре мажор, ч. I

Allegro con brio

f

meno f

2. Определите, какой мелизм включён в мелодию данных примеров:

Пример 14

Б. Барток. Микрокосмос, № 140

$\text{♩} = 350$

f

ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

- Овладение основой культуры **нотной записи**.
- Знакомство с певческими **ключами**.
- Навыки записи и расшифровки **мелизмов**.

Тема 3. РИТМ. МЕТР. РАЗМЕР

ВРЕМЕННОЙ ПРОЦЕСС В МУЗЫКЕ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Ритм и метр – главные элементы **временного процесса** в музыке. Наличие сложной организации музыкального времени отличает музыку от других видов искусства. Начиная слушать музыкальное произведение, слушатели попадают под власть особого, **музыкального времени**, течение которого отличается от времени реального, физического. Это ощущение передаётся в музыке многими способами:

- через **интонационную связь** соседних тематических элементов;
- через разницу **сильных** и **слабых долей** такта;
- через разграничение **тактов** на **лёгкие** и **тяжёлые**;
- через различие фраз по их масштабам на **крупные** и **мелкие**;

Освоить основу временного процесса помогает **солизмизация** – **проговаривание** названия звуков с **тактированием** и строгим соблюдением **ритмического рисунка**. Следующий этап – **пропевание** мелодий в освоенном ритме.

NB: Для точного воспроизведения ритма необходимо избрать удобную длительность (четверть, восьмую или шестнадцатую), и, **чётко тактируя**, прочитать ритмический рисунок.

Чтобы понять **членение мелодии на фразы**, необходимо найти **цезуры**⁸.

Признаки цезуры:

- начало **повтора** (сходство между построениями);
- **точка покоя**.

NB: Оценить направление **движения** и его силу поможет деление тактов на **лёгкие** (наполненные **движением**) и **тяжёлые** (приводящие к **покою**).

Освоение ритма и метра поможет понять и почувствовать, как действуют **тональные функции**, которые непосредственно участвуют в создании смены состояний **движения и покоя**:

- Состояние **покоя** создаётся функцией **тоники**⁹ (главной или местной);
- Состояние движения **к тонике** – функция **доминанты**¹⁰;
- Состояние движения **от тоники** – функция **субдоминанты**¹¹.

Оценка **тональных функций** помогает понять строение **метра**:

- **Сильная доля** возникает **при смене тональной функции**.
- **Точка покоя** возникает в момент **начала последней тональной функции** во фразе (это может быть любая функция, не обязательно тоника).

⁸ **Цезура** (от итальянского *caesura* – «рассечение») – граница между построениями (фразами, предложениями).

⁹ Слово **тоника** (от греческого *тонос* – «напряжение», «натяжение») можно перевести как «тянущая», «притягивающая», создающая покой.

¹⁰ **Доминанта** (от латинского *Domīnus* – «Господь», «господин») – переводится как «господствующая», «главная», **приводящая к тонике** или **указывающая на неё**.

¹¹ **Субдоминанта** («под-доминанта») – вторая после доминанты главная ступень, **уводящая от тоники**.

ВОПРОСЫ к командам:

1. Где, кроме музыки, употребляется понятие **ритм**. Как понимать ритм в поэзии, живописи, драматическом спектакле, кинофильме, архитектуре?

2. Дайте определение **ритму** в музыке.

3. Что такое **основное** и **особое** деление длительностей.

В какую длительность укладываются:

- **триоль** восьмыми; **квинтоль** шестнадцатыми;
- **дуоль** четвертями;
- **квартоль** четвертями.

ЗАДАНИЕ №1 для команд:

Просольмизируйте примеры 1-8, выбрав для тактирования подходящую длительность.

Определите в каждой мелодии **тональность** и **размер**, расставьте **тактовые черты**.

Найдите **цезуры**, определите количество **фраз**.

Обозначьте **фразы** лигами, в каждой фразе обозначьте **точку покоя**.

Каждую **фразу** обозначьте заглавными **кириллическими буквами**: А, Б, В, Г, одинаковые по рисунку – одинаковыми, разные – разными.

Мотивы, на которые делится **фраза**, обозначьте **строчными латинскими буквами**: *k, l, m, n*.

Пример 1

Канон «Цып-цып-цып» (Австрия)



Пример 2

Канон «Праздник урожая» (Болгария)



Пример 3

Канон «Волынщик» (Эстония)



Пример 4

Канон «До – Ре – Ми – Фа» (Германия)



Пример 5

Канон «Зимняя пора» (Венгрия)



Пример 6

Канон «Сакура зацвела» (Япония)



Пример 7

Канон «Трубы и литавры» (Германия)



ДОПОЛНИТЕЛЬНО: В примерах 1-8 найдите **каноны**. Определить количество голосов, обозначьте цифрами момент их вступления.¹²

Разучите и исполните каноны силами своей команды.

Сочините слова к мелодиям канонов и исполните с текстом.

ЗАДАНИЕ №2 для команд:

Просольмизируйте и пропойте мелодии примеров 8 – 10. Расставьте **тактовые черты**. Определите **цезуры**, обозначьте **точки покоя**. Отметьте лигами **фразы** и **мотивы**, обозначьте их соответствующими буквами.

Разделите такты по «весу» на **лёгкие** (наполненные **движением**), и **тяжёлые** (приводящие к **покою**). В каждой фразе оцените направление движения **к тонике** или **от тоники**.

Пример 8

Русская песня «Во сыром бору тропина»



Пример 9

Белорусская песня «Перепёлочка»



Пример 10

А. Грегри. «Кукушка и Осёл»



ЗАДАНИЕ №3 для команд:

К расшифрованным мелодиям примеров 8 – 10 сочините и запишите **второй голос для дуэта** (или двухголосного хора) или **бас для**

¹² Знак повторения в конце примера означает, что канон *бесконечный*, его можно повторять многократно.

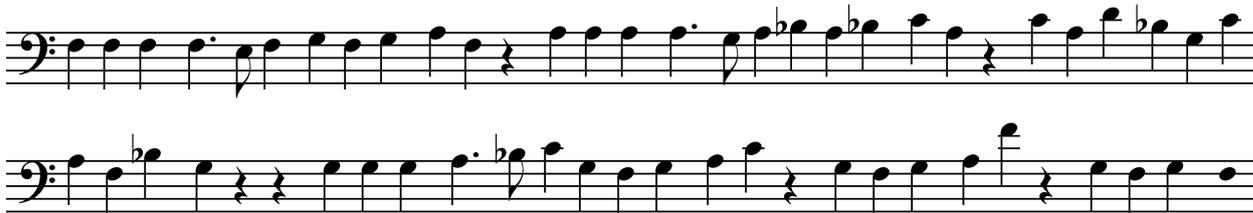
аккомпанемента. Проверьте результат, исполняя его двухголосным хором или дуэтом, или сопровождая аккомпанементом на фортепиано.

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

Определите **размер, тональность,** расставьте **тактовые черты,** обозначьте **фразы** и **точки покоя:**

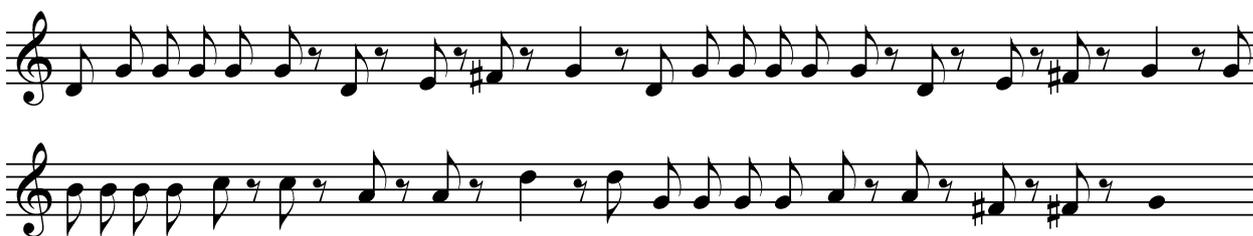
Пример 11

В.А. Моцарт. Каватина Фигаро («Свадьба Фигаро»)



Пример 12

Немецкая песенка



Пример 13

Латвийская песня



Пример 14

Русская песня («Не спасибо те, игумену»)



ЗАДАНИЕ №5 для команд:

Просольмизируйте мелодии примеров 15-19, определите **размер,** расставьте **тактовые черты.** Обозначьте деление на **фразы,** отметьте **точки покоя.** Определите главную **тональность,** укажите моменты **смены тональности** в отдельных фразах.

Пример 15



Пример 16



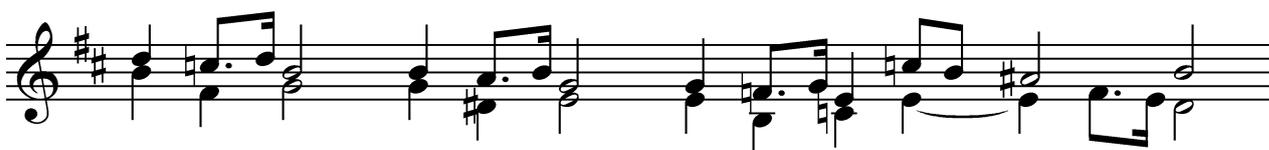
Пример 17



Пример 18



Пример 19



ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для желающих):

В примерах 15 – 19 обозначьте **тональные функции** интервалов; Отметьте звёздочками **неаккордовые звуки**. К расшифрованным примерам добавьте **бас**.

NB: 1) В выборе линии нижнего голоса **старайтесь не брать заранее басы каденционных тактов**; 2) Проверьте результат, **пропевая бас и играя верхние голоса**.

ЗАДАНИЕ №6 для команд:

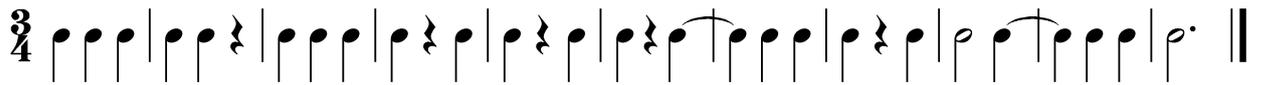
В примерах 20 – 24 **просольмизируйте** ритм на слоги «та-та-та», «ля-ля-ля». Обозначьте лигами границы **фраз**, отметьте возможные **точки покоя**, назовите каждую **фразу** и **мотив** соответствующими буквами.

Сочините на каждый из выбранных ритмов **несколько (2-3) мелодий**:

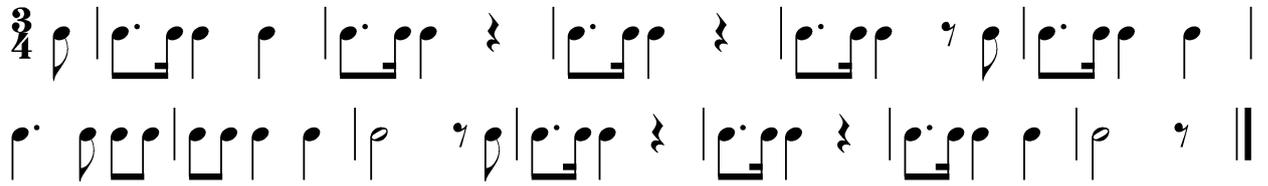
Пример 20



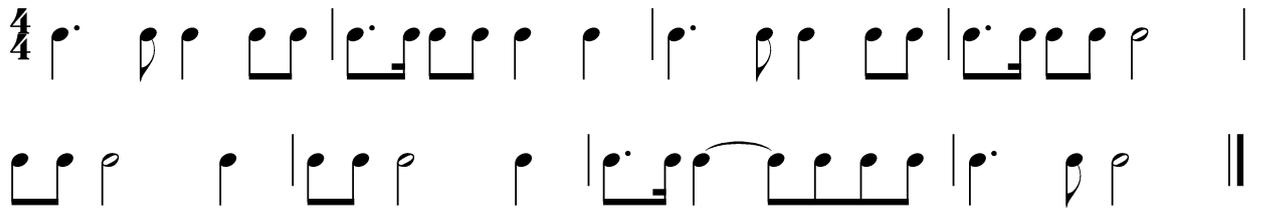
Пример 21



Пример 22



Пример 23



Пример 24



АНАЛИТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

ЗАДАНИЕ №7 для команд:

Определите главную **тональность** темы, отметьте изменения тональности, определите их соотношение с главной тональностью.

Отметьте границы **фраз** и **точки покоя**. Разделите такты по «весу» на **тяжёлые** и **лёгкие**. Определите, какими средствами достигается **различие веса** тактов.

Пример 25

Л. Бетховен. Соната для ф-п. №1, часть 2

Menuetto
Allegretto

Musical score for Example 25, Menuetto Allegretto by Beethoven. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p*, *f*, *p*, *sf*, and *p*. The piece is marked with a repeat sign at the end.

Пример 26

Б. Барток. Детям. №26¹³

Andante

First system of musical notation for Example 26. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and eighth notes. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Dynamic markings include *p* and *p semplice*.

Second system of musical notation for Example 26. The treble staff continues with eighth notes and chords, while the bass staff maintains its rhythmic accompaniment. The system concludes with a fermata over a chord in the treble staff.

Third system of musical notation for Example 26. The treble staff features a melodic line with eighth notes and chords. The bass staff continues with its accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of musical notation for Example 26. The treble staff has a melodic line with a fermata. The bass staff continues with its accompaniment. A dynamic marking of *p* and the instruction *sub.* are present.

Пример 27

Л. Бетховен. Adagio из сонаты №1 для ф-п.

Musical score for Example 27, consisting of two staves. The treble staff begins with a melodic line marked with a fermata and a dynamic marking of *p dolce*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

¹³ Используется неопубликованный вариант пьесы Б. Бартока.



Задание:

- Назовите буквами и обозначьте лигами границы **фраз**, отметьте **точки покоя**.
- Сравните роль **мелодического рисунка, ритма** и **гармонии** в развитии материала.
- Определите, какими средствами создаётся во втором предложении Adagio Л. Бетховена **активизация движения** и ощущение **смены размера**.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №8 для команд:

Расшифруйте, запишите нотами и заполните пропуски в интервальных цепочках.

Отметьте **фразы** и **точки покоя**:

Пример 28 *F dur (f moll)*

3 3 3 3 4 3 6 6 6 6

III IV III II | I = V VI V IV ||

Пример 29 *Es dur*

6 5 3 6 5 3 6 4 8 7

III = IV VII = I VI = V = ||

Пример 30 *B dur*

3 3 3 3 6 7 6 6

III I III IV VI V = IV ||

Пример 31 *D dur*

6 7 6 4 7 6 3 7 6 5

V IV = IV III = III VI VII = ||

Пример 32 *E dur (e moll)*. Выбрать вариант лада для минора.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 6 7 6 6 7 5 6 8
 I III I II IV II IV II III V IV = III II = II I


Пример 33 *c moll*

3 5 3 3 4 3 6 3 3 3 5 6
 I V I I II I #VI = #VII I V III


ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для желающих):

В расшифрованных последовательностях обозначьте деление на **фразы**, определите и обозначьте **гармонические функции интервалов**, отметьте звёздочками **неаккордовые звуки** и добавьте **бас**.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №9 для команд:

Проанализируйте мелодии примеров, обозначьте деление на **фразы**, отметьте **точки покоя**, определите **вес** тактов. В каждой песне определите **модальную основу** (звукоряд), опишите систему **тональных функций**.

В каждом из этих примеров определите, какие элементы лежат **в основе развития** мелодий.

Разучите и исполните песни, соблюдая намеченную **фразировку** и **точки покоя**.

Сочините к каждой песне второй голос, используя, где возможно, интонации главного голоса. Проследите, чтобы тональная функция сменялась **в точке покоя**.

Пример 34

Латвийская песня



Пример 35

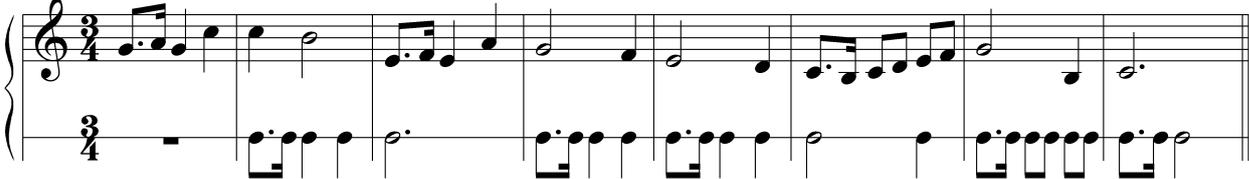
Марийская песня «Всё это мы»



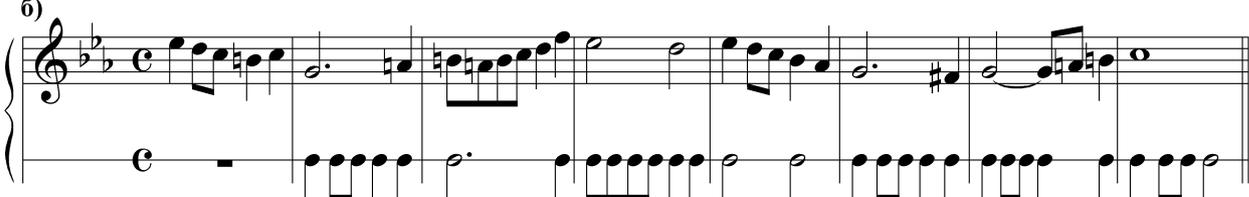
Пример 36.

Сочините второй голос по данному ритму, используя имитации.

а)



б)



ВИДЫ МЕТРА И РАЗМЕРА. ГРУППИРОВКА.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Понятие *метр* (по-гречески – «мера») включает:

- **количество** долей в такте;
- **порядок их чередования.**
По этим признакам различаются **виды метров:**
- метр **простой** – **двухдольный** и **трёхдольный** (одна сильная и одна или две слабые доли в такте);
- метр **сложный** (соединяет в такте **несколько одинаковых групп простого метра**):
 - **четырёхдольный** (2+2);
 - **шестидольный** (3+3);
 - **девятидольный** (3+3+3);
 - **двенадцатидольный** (3+3+3+3);
- метр **сложный-смешанный** (соединяет в такте несколько различных групп простого размера):
 - **пятидольный** (3+2 или 2+3);
 - **семидольный** (3+2+2 или 2+2+3 или 2+3+2);
 - **восьмидольный** (3+3+2 или 2+3+3 или 3+2+3);

В тактах **сложного** и **сложного-смешанного** метров присутствуют доли **сильные** и **относительно сильные**, отмечающие начала групп простого метра.

- метр **переменный** (содержит разное число долей в разных тактах).

Каждому **виду метра** соответствуют **несколько размеров**, различающихся **ценой доли** (её реальной длительностью):

Размер **простой двухдольный** – 2/8, 2/4, 2/2;

Размер **простой трёхдольный** – 3/16, 3/8, 3/4, 3/2;

Размер **сложный четырёхдольный** – 4/8, 4/4, 4/2;

Размер **сложный шестидольный** – 6/16, 6/8, 6/4.

Так же колеблется и «цена» долей метра в **переменных** размерах.

Если, например, при записи диктанта удалось определить **количество долей в такте**, возникает вопрос о «цене» доли, её реальной длительности. Он возникает и на уроках сольфеджио, и при сочинении музыки, его нужно понимать и при разборе нового текста на уроках специальности: здесь оценка «веса» долей метра помогает выбрать **темп и характер** исполнения.

С конца 17 в. В европейской музыке возникла традиция определять цену доли по **числу тональных функций** в такте или **по числу танцевальных шагов** в музыке танцевальной жанровой природы. В качестве такой единицы установилась либо **четверть**, либо **восьмая**. Так, полька обычно записывается в размере 2/4, марш – в размере 4/4, вальс, менуэт, мазурка, полонез – $\frac{3}{4}$, сицилиана – 6/8.

Доли, записанные **половинными** длительностями или ещё крупнее (3/2 или 3/1) типичны для старинной средневековой музыки Европы, а сегодня встречаются лишь в случаях особо замедленной пульсации, с увеличенной ценой долей.

Уменьшение цены доли до **шестнадцатой** показывает исполнителю слишком облегчённый характер движения.

О ПРАВИЛАХ ГРУППИРОВКИ

Группировкой называется соединение нот в группы в соответствии с размером.

В простых размерах количество групп должно соответствовать **количеству долей**. Все ноты в пределах доли объединены рёбрами, каждая доля метра отделена от соседних с помощью рёбер и лиг.

В случае очень мелких длительностей возможно деление группы на подгруппы с помощью дополнительных рёбер.

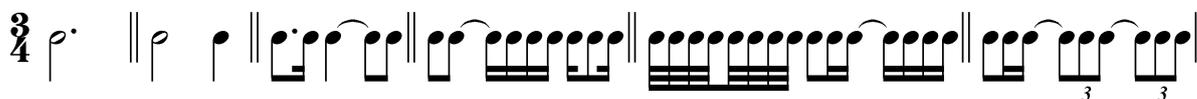
Целое число долей можно выразить одной длительностью.

Варианты группировки

Размер 2/4 – в такте две группы. Варианты группировки:



Размер 3/4 – в такте три группы. Варианты группировки:



В сложных и сложных-смешанных размерах количество групп должно соответствовать числу **групп простого размера**, объединённых в такте:

$4/4 = 2/4 + 2/4$; $6/8 = 3/8 + 3/8$; $9/8 = 3/8 + 3/8 + 3/8$; $5/4 = 3/4 + 2/4$; $7/4 = 2/4 + 3/4 + 2/4$ (и т.д.)

Все группы простого размера, объединённые в такте, должны чётко отделяться друг от друга с помощью **рёбер** и **лиг**.

Целое число долей можно выразить одной длительностью.

Размер 4/4 – в такте 2 группы по 2/4:



Размер 6/8 – в такте две группы по 3/8:



Размер 5/4 – в такте две группы 2/4 + 3/4:



NB: Группировка в вокальной музыке подчиняется членению текста на слоги: в одну группу включаются все ноты, приходящиеся на данный слог.

Пример 37

Р. Шуман. Взор его при встрече.
(Из цикла «Любовь и жизнь женщины»)

ЗАДАНИЯ ПРАКТИЧЕСКИЕ

ЗАДАНИЕ №10 для команд:

Просольмизируйте примеры. Определите **размер**, расставьте **тактовые черты**, обозначьте **фразировку** и **сгруппируйте** длительности:

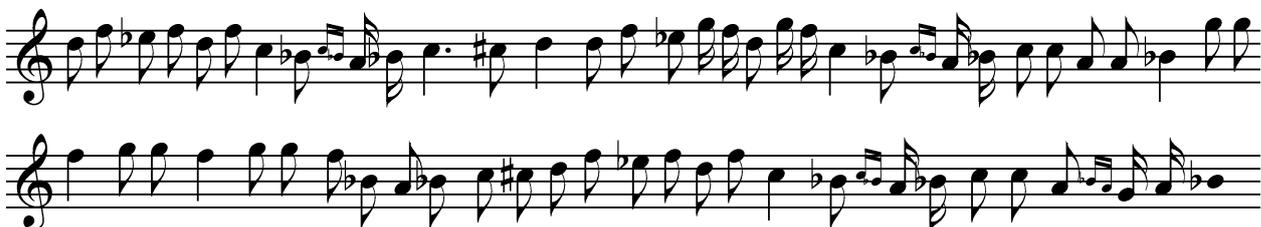
Пример 38

Словацкая песня



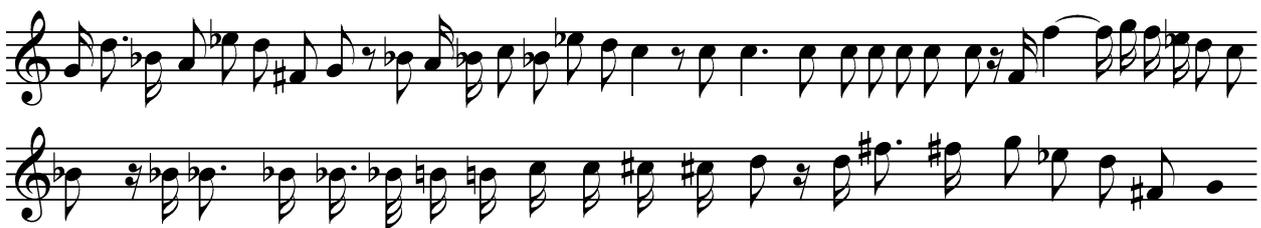
Пример 39

Ф. Шуберт. Вариации на оригинальную тему.



Пример 40

В.А. Моцарт. «Волшебник»



Пример 41

Украинская песня



Пример 42

Р. Шуман. «Петь не надо грустных песен»



Пример 43

Ф. Шуберт. Мельник и ручей





Пример 44

Б. Барток. Детям. №32



Пример 45

Б. Барток. Детям. №37



ЗАДАНИЕ №11 для команд:

Просольмизируйте верхний голос примеров. Определите **размер**, **тональность**, расставьте **тактовые черты**, обозначьте границы **фраз** и **точки покоя**.

Пример 46



Пример 47



Пример 48



Пример 49



Пример 50



ЗАДАНИЕ ПОВЫШЕННОЙ ТРУДНОСТИ (для желающих):

В примерах 45-49 обозначьте *гармонические функции* и отметьте *неаккордовые звуки*. Напишите *бас* на нижней строчке.

ЗАДАНИЯ АНАЛИТИЧЕСКИЕ

В следующих примерах определите *размер*, расставьте *тактовые черты*. Обозначьте соответствующими буквами *тематические элементы*. Определите *жанровую природу* и *образный строй* примеров.

Пример 51

Э.Григ. Народная мелодия



Пример 52

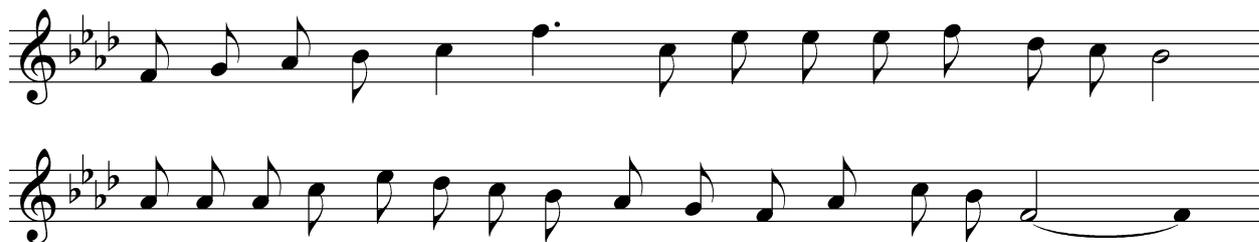
П.И. Чайковский. Пятидолный вальс

vivace



Пример 53

«Ой, ты, дуб зелененкий» (Белорусская песня)



ЗАДАНИЯ ТВОРЧЕСКИЕ

ЗАДАНИЕ №12 для команд:

Сделать обработку для двухголосного хора, используя интонации темы в сопровождающем голосе:

Пример 54

Литовская песня «У матушки в усадьбе кукушка куковала»



ЗАДАНИЕ №13 для команд. Разучить и исполнить канон:

Пример 55

Л. Бетховен. Привет Мельцелю¹⁴



ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

Начальный этап преодоления «точечного» слуха:

- Навыки анализа **мелодического рисунка**, выявление **повторов, контрастных интонаций**, определение **интонационного сюжета**.
- Выявление в мелодии **тональных функций**, их силы и направленности.

¹⁴ Иоганн Непомук Мельцель – немецкий механик и пианист, изобретатель **метронома**. Прибор создан в помощь теряющему слух Л. Бетховену.

Тема 4. МЕЛОДИЯ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ МЕЛОДИИ

ВОПРОСЫ к командам:

Что такое **сюжет** в литературном произведении, фильме, пьесе.

Чем **сюжет** отличается от **содержания** произведения.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Основным свойством мелодии является её **сюжет, который** образуется интонационной связью фраз – **тематических элементов**, из которых состоит мелодический рисунок.¹⁵

Наличие смысловой связи элементов мелодии отличает мелодию от бессмысленного набора звуков, объединённого лишь размером и тональностью.

Как правило, основу **сюжета** составляют **ключевые интонации**, возникающие вблизи **точек покоя**. На таких интонациях строятся **рифмы**.

Мелодический рисунок характеризуется сочетанием **плавного** движения и **скачков**, движения **по гамме** и **по аккорду**. Рисунок мелодии может быть **волнообразным**, или содержать элементы **скрытого** двух- трёхголосия.

Индивидуальность **мелодического рисунка** – главное свойство мелодии. Оно неразрывно связана с её **ритмом** и **ладовой основой**. Изменение ритма или ладовой основы может повлиять на образный строй и жанровую природу мелодии, но неизменность мелодического рисунка позволяет узнавать образ даже в сильно преображённом виде.

ИНТОНАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ МЕЛОДИИ.

ЧЛЕНЕНИЕ МЕЛОДИИ НА ФРАЗЫ И МОТИВЫ

Фраза – основной вид членения мелодии. Каждая фраза представляет **тематический элемент** мелодии, объединённый гармоническим оборотом.

Её граница обозначается **точкой покоя**, которая находится там, где **начинается последняя тональная функция** во фразе.

Мотив – составная часть неоднородной по мелодическому рисунку фразы, получающая самостоятельное развитие в теме.

Для наглядности можно **фразы** обозначать заглавными **кириллическими** буквами (А, Б, В, Г), а составляющие их **мотивы** – строчными **латинскими** (k, l, m, n) – см. примеры 1 и 2.

¹⁵В некоторых учебниках мелодия определяется как «одноголосное музыкальное построение», или «музыкальная мысль, выраженная одногласно». С помощью такого определения невозможно отличить художественно ценную мелодию от случайного набора звуков.

На самом деле мелодия не всегда звучит одногласно. Она может представлять собой:

- «ленту» параллельно движущихся голосов (как хор «Солнцу красному слава» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь»), или фактуру подголосочного склада, как в протяжной русской песне;
- может начаться в одном голосе, продолжиться в другом, а завершиться в третьем (как в Прелюдии *си минор* Ф. Шопена или пьесе Р. Шумана «Почему»);
- внутри мелодической линии могут в «скрытом» виде присутствовать два и более голоса.

ЗАДАНИЕ №1 для команд:

Проанализируйте примеры 1 и 2, чтобы освоить буквенное обозначении **фраз** и **мотивов**:

Пример 1

Ф. Шуберт. Неоконченная симфония, часть I.

Andante

The musical notation for Example 1 consists of two staves. The first staff is in treble clef, 3/4 time, and starts with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with several phrases and motifs. Annotations include a bracket labeled 'A' over the first phrase, and motifs labeled 'k', 'l', 'l1', 'k1', and 'k'. The second staff continues the melody with phrases labeled 'A1' and 'A2', and motifs labeled 'k1', 'k2', and 'k3'. Dashed lines connect the annotations across the staves.

Пример 2

П.И. Чайковский. Немецкая песенка (Детский альбом).

The musical notation for Example 2 consists of two staves. The first staff is in treble clef, 3/4 time, and starts with a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a melodic line with several phrases and motifs. Annotations include brackets labeled 'A', 'A1', 'A2', and 'A3' over the phrases, and motifs labeled 'k', 'l', 'l1', 'k', 'l2', 'l3', and 'k'. The second staff continues the melody with phrases labeled 'A', 'A1', and 'A2', and motifs labeled 'k', 'l1', 'l2', '+', and 'm'. A measure number '5' is written at the beginning of the second staff.

ЗАДАНИЕ №2 для команд:

1) В примерах 3, 4, 5 расшифруйте мелодию, опишите **мелодический рисунок** словами и попробуйте изобразить его **жестами рук** или нарисовать на бумаге.

Отметьте деление на **фразы** и **мотивы**, обозначьте их соответствующими буквами.

Найдите **канон**, определите количество голосов и моменты их вступления.

Пример 3

Канон «Моя курица» (Испания)

The musical notation for Example 3 is a single staff in treble clef, 3/4 time, and a key signature of one flat (Bb). It features a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, characteristic of a canon.

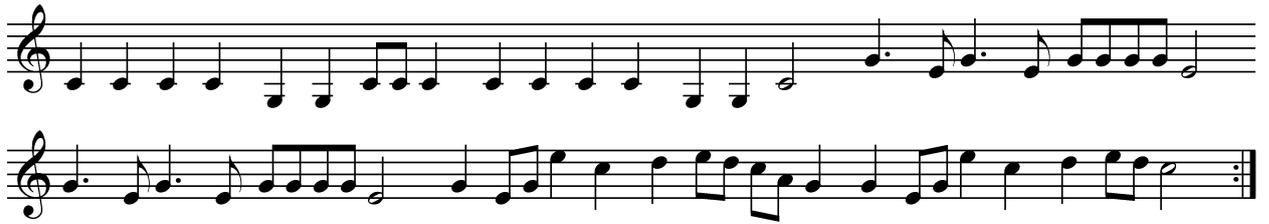
Пример 4

Канон «Моя кошка» (Испания)

The musical notation for Example 4 consists of two staves in treble clef, 3/4 time, and a key signature of one flat (Bb). The first staff contains a melodic line with many eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern, including a fermata over the final note.

Пример 5

Канон «Хоровод» (Эстония)



ЗАДАНИЕ №3 для команд:

В мелодиях примеров 6 – 13 сделайте **интонационный анализ**, обозначьте **фразы, мотивы** и проследите их изменения:

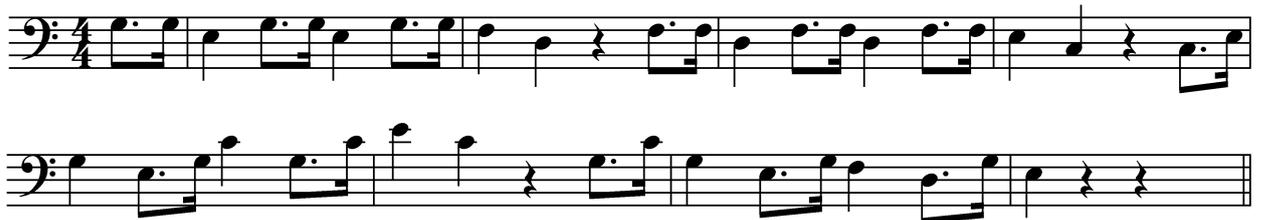
Пример 6

«Арам-сам-сам» (немецкая игровая песня)



Пример 7

В.А. Моцарт. Ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро»



Пример 8

Белорусский танец



Пример 9

Ж. Бизе. Хабанера из оперы «Кармен»



Пример 10

Ж. Бизе. Цыганский танец из оперы «Кармен»

Пример 11

И.С. Бах. Партита № 1, Менуэт.

Пример 12

П.И. Чайковский. Раздумье.

Andante mosso

p cantabile

f

mf

Пример 13

В.А. Моцарт. Заздравная песня-канон.

ВОПРОС к командам:

Что такое **скрытое голосоведение**. Укажите примеры, в которых вы его встретили. Приведите и свои примеры.

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

В примерах 8, 9 и 10 из темы «Ритм, метр, размер» отметьте деление на **фразы** и **мотивы**. Обозначьте **сюжет**. Проследите и расскажите, как меняется исходный рисунок мотивов в процессе развития.

ЗАДАНИЕ №5 для команд:

Проанализируйте мелодии примеров 14-18. Обозначьте **сюжет**, отметьте лигами деление на **фразы**, отметьте **точки покоя**.

Обозначьте **фразы** заглавными кириллическими буквами, а составляющие их **мотивы** – строчными латинскими.

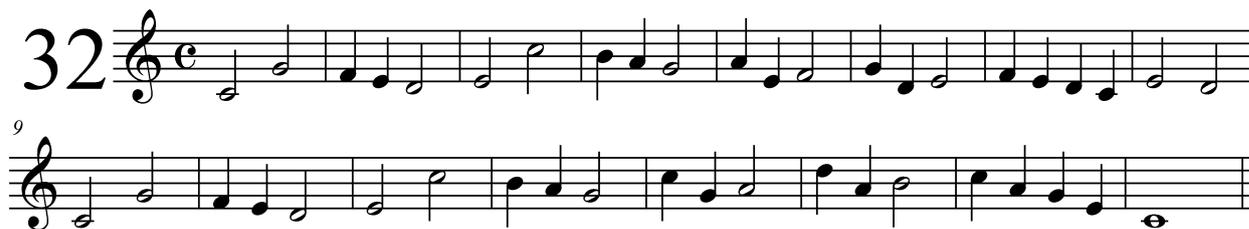
Пример 14

Я вечер млада во пиру была...
(П. И. Чайковский. 50 русских песен)



Пример 15

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио¹⁶



Пример 16

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



Пример 17

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



¹⁶Примеры из «Одноголосного сольфеджио» Н.М. Ладухина приводятся в новой, уточнённой редакции, где количество тактов совпадает с количеством сильных долей.



Пример 18

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



Пример 19

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



ЗАДАНИЕ №6 для команд:

Определите **тональность**, **размер**, расставьте **тактовые черты**, отметьте деление на **фразы** и **мотивы**. Проследите и опишите изменение **МОТИВОВ**:

Пример 20

В.А. Моцарт. Симфония №40, ч.III

Menuetto. Allegro



Пример 21

Э. Григ. Танец Анитры («Пэр Гюнт»)

Расшифруйте и правильно запишите мелодию, обозначьте **точки покоя**, **сюжет**, деление на **фразы** и **мотивы**.



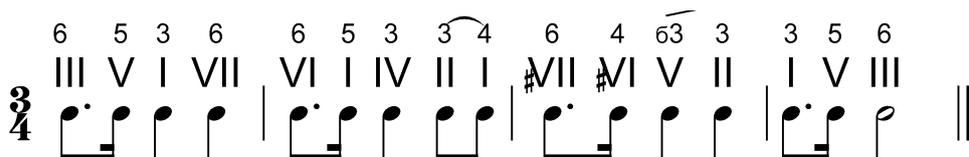
ЗАДАНИЯ ПРАКТИЧЕСКИЕ

ЗАДАНИЕ №7 для команд:

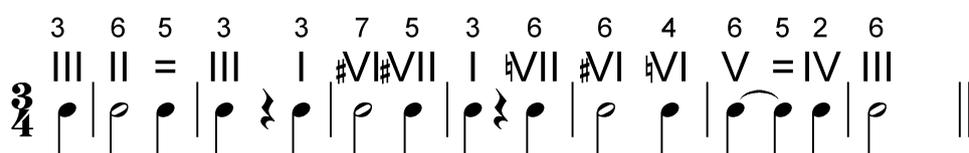
Расшифровать, записать нотами и проанализировать интервальные и аккордовые цепочки.

Проверить расшифровку, пропевая один из голосов, и играя другой (другие), сначала в исходной тональности, затем транспонировать в любую удобную для пения тональность.

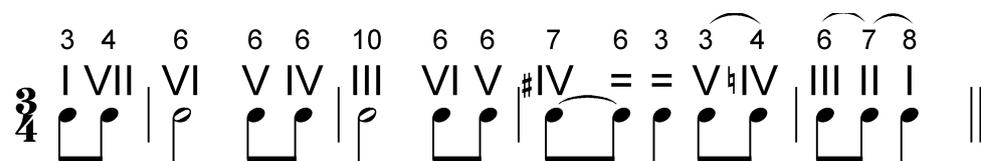
Пример 22 *fis moll*

6 5 3 6 6 5 3 3 4 6 4 6̇3 3 3 5 6
 III V I VII VI I IV II I #VII #VI V II I V III


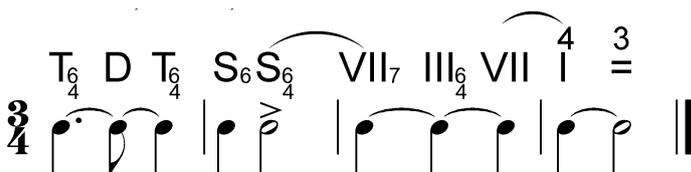
Пример 23 *g moll*

3 6 5 3 3 7 5 3 6 6 4 6 5 2 6
 III II = III I #VI#VII I #VII #VI #VI V = IV III


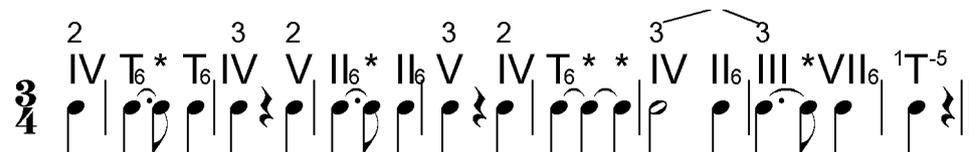
Пример 24 *As dur*

3 4 6 6 6 10 6 6 7 6 3 3 4 6 7 8
 I VII VI V IV III VI V #IV = = V #IV III II I


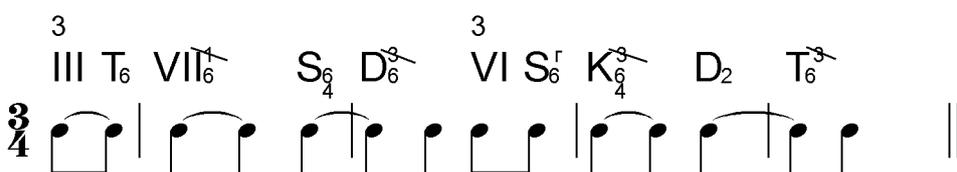
Пример 25 *A dur*

T₆ D T₆ S₆ S₆ VII₇ III₆ VII I⁴ I³


Пример 26 *D dur* (заполнить звёздочки проходящими или вспомогательными звуками).

2 3 2 3 2 3 3 3
 IV T₆* T₆ IV V II₆* II₆ V IV T₆* * IV II₆ III * VII₆ I¹T⁻⁵


Пример 27 *B dur* (перечёркнутая цифра обозначает задержание к данному тону аккорда).

3 3
 III T₆ VII₆ S₆ D₆ VI S₆ K₆ D₂ T₆


ПРИЁМЫ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте вопросы).

Процесс изменений различного рода, происходящих с тематическим материалом мелодии в ходе развития, весьма сходен с принципами развития сюжета в литературном тексте. Он также состоит из основных этапов:

- **Экспозиция** (показ исходных образов);
- **развитие** действия;
- **завершение**.

Разнообразные приёмы преобразования исходного тематического материала проявляются во всех элементах музыкального языка: **мелодическом рисунке, жанровой природе, образном строе, модальной основе, метроритмической** структуре.

Обобщая разнообразные приёмы развития, можно свести к нескольким вариантам **повтора** и **контраста**:

а) Повтор **простой**; а₁) Повтор **секвентный**; а₂) Повтор **варьированный**;

б) **Контраст производный** – образование новых интонаций из элементов исходного материала;

в) **Контраст-сопоставление** – введение новых «персонажей» в повествование.

Процесс развития материала выражается в преобразовании всех элементов музыкального языка, но особенно важные изменения происходят **с мелодическим рисунком**, неизменность которого составляет основу музыкального образа.

Среди наиболее распространённых приёмов варьирования тематического материала назовём преобразование мелодического рисунка:

- **Обращение** – замена направления интервалов, из которых состоит мелодия, на противоположное;
- **Расширение (или сжатие)** интервалов;
- Изменение **модальной основы** мелодии;
- **Растяжение** или **сжатие** ритмического рисунка и размера,
- Преобразование **жанровой основы и образного строя**;
- Вычленение **мотивов** из **фраз**;
- **Секвенцирование** мелодических оборотов.

ЗАДАНИЕ №8 для команд:

Назовите мелодии в приведённых примерах.

Определите, как они выглядели первоначально, какие элементы в них изменились:

Пример 28

Торжественно



Пример 29

Вопросительно



Пример 30

Жалобно



Пример 31



СЕКВЕНЦИЯ И ЕЁ ВИДЫ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ:

Секвенцией называется **перемещение** мелодического или гармонического оборота на одинаковый или различный интервал.

Начальный материал называется **звеном** секвенции, интервал, на который перемещается звено – **шаг секвенции**.

Секвенции бывают **строгими** (с сохранением точных соотношений между звуками начального звена) или свободными.

Разновидности секвенций:

- ✓ **Тональная** секвенция (все звенья на разных ступенях одной тональности);
- ✓ **Модулирующая** секвенция (каждое звено – в своей тональности, обычно родственной главной тональности).
- ✓ **Транспонирующая** секвенция – все звуки звена перемещаются на один избранный интервал.

ЗАДАНИЕ №9 для команд:

Проанализируйте строение мелодий и отметьте встретившиеся **приёмы тематического развития**:

- Варианты **повтора** (простого, варьированного, секвентного);
- Виды **контраста**, в том числе **производного**;
- Моменты **вычленения** элементов темы.

Пример 32

Чешская песня



Пример 33

Польская песня



Пример 34

Чешская песня



Пример 35

Украинская песня



ЗАДАНИЕ №10 для команд:

Отметьте интонационные связи главного и сопровождающих голосов.

Пример 36

Р. Шуман. Май, милый май...
(«Альбом для юношества»)

Не быстро





Пример 37

П.И. Чайковский. Мазурка («Детский альбом»)

Обратите внимание на различие характеристик персонажей, передачу мужественного и женственного характера в танце, и найдите средства, обеспечивающие это различие.

Не очень скоро (темп мазурки)

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №11 для команд:

Расшифруйте, запишите нотами и проанализируйте интервальные цепочки. Обозначьте **фразы** (буквами), **точки покоя**. Определите вес тактов.

Определите и обозначьте **гармонические функции** интервалов, отметьте неаккордовые звуки.

Укажите встреченные приёмы **тематического развития**.

Пример 38 F dur

1 3 4 6 3 8 6 5 3
 V IV = III III V VI VII I ||

Пример 39 D dur

6 5 3 6 5 3 6 4 8 7 3
 III = IV VII = I VI = V = I ||

Пример 40 G dur

3 3 3 3 4 3 6 6 6 6 5 6
 III IV III II I = V VI V IV IV III ||

Пример 41 Es dur

3 3 3 3 3 3 3 3 3 6 7 6 6 7 5 6 8
 I III I II IV II IV II III V IV = III II = II I ||

Пример 42 B dur

3 6 5 3 6 3 6 5 3 3 4 3 3 4 6 8 7 6
 III = IV = V = VI IV = III = II I II III ||

Пример 43 a moll

3 6 ум7 6 5 3 6 3 ум2 б3 ум4 6
 III I #VII = I V VI VI V IV III ||

Пример 44 H dur

3 3 3 6 6 6 3 2 3 6 3 4 5 6 5
 III III I VI VI IV V = = IV III = = = V

3 3 6 6 6 6 7 6 3 3 5 6 6
 I I VII VI VI I VII VI VII II I V = III ||

Пример 45 *A dur*

3 4 3 6 7 6 6 5 6 3 2 3 3 4 3 6 7 6 6 6' 5 6 7 8
III = = = II = VII IV III II I VI = VI V = IV III IV III II I

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для желающих):

К примерам 38 – 45 после расшифровки, деления на **фразы** и определения **веса** тактов добавьте **бас**.

с помощью выбора линии баса постарайтесь добиться в разных тактах ощущения **движения** и **покоя**.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СВОЙСТВА МЕЛОДИИ

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА МЕЛОДИИ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте вопросы).

Жанровая природа мелодии определяется её **предназначением** (вокальная – для пения, хорового или сольного, **танцевальная** – для сопровождения танца, **инструментальная** – использует характерные приёмы игры на разных инструментах, **речевая** – передаёт характер речи персонажей).

Основные признаки жанровых типов мелодии:

▪ **Вокальная** природа – отличается **певучестью** интонации, легко воспроизводится голосом или хором.

Нередко такими качествами отличаются и мелодии, написанные для инструментов. Так, для фортепиано, скрипки, духовых инструментов немало пьес с названием «Мелодия», «Романс», «Ария».

▪ **Инструментальная** природа – отличается сложностью интонации, наличием скрытого голосоведения, содержит **характерные приёмы инструментальной музыки** (фанфары, пассажи, фигурации).

Такие качества можно обнаружить в некоторых оперных партиях, где голос соперничает с инструментом по сложности рисунка (партия Царицы ночи из «Волшебной флейты» В.А. Моцарта, партия Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова).

▪ **Танцевальная** природа в своём ритме и интонационном строе воспроизводит движения человека в танце (шаги, прыжки, вращения и т.п.).

Нередко танцевальная природа мелодии сочетается с чертами вокальной.

▪ **Речевая** природа – передаёт интонации и ритм речи.

Следует учесть, что

а) в одной мелодии могут сочетаться признаки разных жанровых типов;

б) каждый тип жанровой природы может быть представлен как:

- ✓ **сольный** (пение, танец, инструментальное соло);
- ✓ **ансамблевый** (дуэт, диалог, ансамбль, па-де-де);
- ✓ **коллективный** (хор, оркестр, кордебалет).

ЗАДАНИЕ №12 для команд. В примерах 46 – 56 определите:

- **Жанровую природу** мелодии, укажите её признаки;
- Определите границы **фраз**, их деление на **мотивы**, проследите **сюжет**, отметьте изменение **мотивов**.
- Выделите **ключевые интонации**.

Пример 46

М. Мусоргский. Опера «Сорочинская ярмарка»



Пример 47

Р. Шуман. «Взор его при встрече..»
(Цикл «Любовь и жизнь женщины»).



Пример 48

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



Пример 49

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



Пример 50

П.И. Чайковский. Нежные упреки.





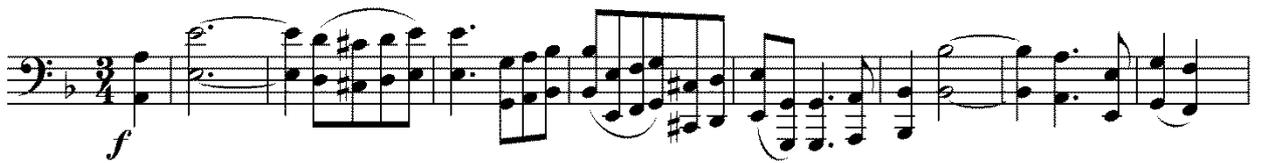
Пример 51

П.И. Чайковский. У камелька. («Времена года»)



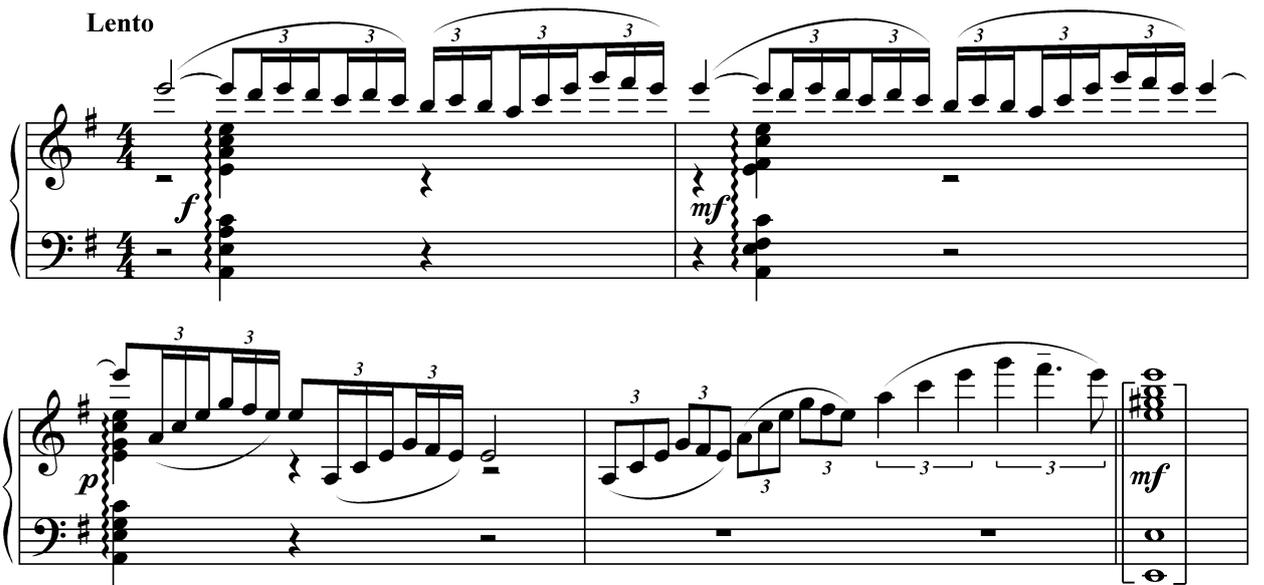
Пример 52

Л. Бетховен. Симфония №9.



Пример 53

Н.А. Римский-Корсаков. Шехеразада



Пример 54

П.И. Чайковский. Вальс-скерцо.



Пример 55

Н.А. Римский-Корсаков. «Снегурочка».

Allegretto giocoso

Пример 56

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»

[*Allegro pesante*]

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ МЕЛОДИИ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Образный строй – свойство тематического материала, присущее не только музыке, но и любому виду искусства. Его проявления многообразны, и вряд ли поддаются строгой классификации. Можно выделить некоторые его типы, особенно важные для музыки:

- **Повествовательный** – отличается последовательным и спокойным изложением мыслей и впечатлений, без специального «авторского» акцента на них;
- **Лирический**. Его название происходит от слова *лира* – инструмент, игрой на которой древнегреческие поэты сопровождали чтение стихов, отражающих **личные переживания** поэта. В музыке чаще всего связан с сольным характером мелодии;
- **Патетический** (от греческого слова *пафос* – «страсть»). Отражает желание автора пробудить в аудитории ответные чувства (примеры – «Патетическая» соната Л. Бетховена или стихотворение М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта»);
- **Эпический** – повествование о великих событиях в истории народа, рассказы о подвигах героев.
- **Комический**: может иметь разные оттенки – юмор, ирония, сарказм;
- **Фантастический** – рисует образы, отражённые в искажённой, подчеркнута заострённой форме.

ВОПРОС к командам:

Какие ещё слова следует добавить к характеристике **образного строя**.

ЗАДАНИЕ №13 для команд:

В примерах 57 - 68 определите **тональность**, обозначьте **сюжет**, определите **жанровую природу** и **образный строй**, укажите их признаки:

Пример 57

Ф. Мендельсон. Итальянская симфония



Пример 58

В.А. Моцарт. Концерт для ф-п. с оркестром.



Пример 59

Дж. Верди. Опера «Аида»

Пример 60

Неаполитанская песенка

Пример 61

С. Прокофьев. «Петя и волк»

Poco più andante

Пример 62

Э. Григ. Сильфиды.

Пример 63

Молдавская песня

Пример 64

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».

p con eleganza poco rit. *а tempo*

Пример 65

И. Стравинский. Балет «Петрушка» («У балерины»).

Allegro

mf

Пример 66

В. Клова. «Пиленай» (старинный замок).

Moderato

4/4 3/4 4/4 3/4 5/4

Пример 67

Э. Григ. Смерть Озе.

Andante doloroso

p *pp*

Пример 68

П. Чайковский. «Щелкунчик»

Allegro moderato

ТЕМАТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ МЕЛОДИИ

ВОПРОСЫ к командам:

- Что называется **сценарием**;
- Кто и для какой цели пишет сценарии;
- По каким признакам материал **сольный** отличается от материала **хорового**;

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Составление **сценария** мелодии – это распределение её **тематических элементов** между исполнителями – отдельными **партиями хора** и **хором tutti**, **солистами** или их **ансамблем** (дуэтом), а также **оркестром** (фортепиано), в соответствии с **жанровой природой** тематических элементов (сольной, ансамблевой, коллективной) и их **образным строем**.

Для успешного выполнения задачи ученикам необходимо определять **границы фраз**, отличать **сольный** интонационный материал от **хорового**, отмечать проявление **форм речевого общения** (*монолог и диалог, диалог и дуэт, вопрос и ответ, утверждение и его подтверждение или отрицание и т.д.*).

Важно также научиться отделять в мелодии эпизоды, исполняемые **голосами** (сольными или хоровыми) от эпизодов, исполняемых **инструментом** (оркестром) – как правило, это материал *вступлений, связок и заключений*, не имеющий прямой интонационной связи с основными элементами мелодии.

В построении тематического сценария участвуют команды учеников. Каждый предложенный вариант исполняется силами учебной группы, при необходимости с участием педагога и инструмента, с последующим обсуждением.

ЗАДАНИЕ №14 для команд:

Определите **сюжет** мелодий, обозначьте границы **фраз**, определите их **жанровую природу** и **образный строй**. Распределите **основной тематический материал** мелодии между **солистами, ансамблями солистов, партиями хора, хором tutti**.

Разделы связующие и вступительные предназначайте для **оркестра** (фортепиано).

Пример 69

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

23

9

Пример 70

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

9

11

Пример 71

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

37

7

Пример 72

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

19

6

12

Пример 73

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

28

9

Пример 74

Силезская песня



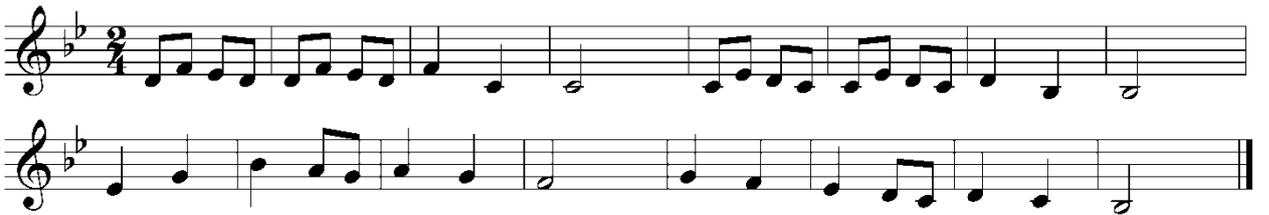
Пример 75

Чешская песня «Что там за молодец?»



Пример 76

Чешская песня



Пример 77

Испанская песня



Пример 78

А. Рубец. Одноголосное сольфеджио



Fine



D.C. al Fine

Пример 79

Ж. Обер. Дуэт из оперы «Каменщик»





ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ № 15. Собрать мелодию:

Странспируйте все фрагменты мелодии в одну тональность (по выбору) и расположите их по своему разумению – так, чтобы сложилась законченная мелодия.

Пример 80



ЗАДАНИЕ 16.

Пример 81

Литовская мелодия

Тема

Бас I

Бас II

Бас III

Бас IV

Варианты выполнения задания:

- **Выберите** из предложенных вариантов баса наиболее подходящий;
- **Скомбинируйте** бас из предложенных элементов;
- **Сочините** свой вариант баса. **Обоснуйте** свой выбор.

ЗАДАНИЕ 17. Постройте канон на основе данной мелодии:

Пример 82

На вулиці скрипка грає (українська пісня)

1. На ву - ли - ці скрип - ка гра - є, ме - не ма - ти не пус ка - є,
 ой, ой, ой! Ме - не ма - ти пус - ка - є, ой, ой, ой!

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №18 для команд:

Расшифруйте цепочки, запишите нотами в указанных тональностях и проанализируйте. Обозначьте **фразировку** лигами, **фразы** буквами, отметьте **точки покоя**.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для желающих):

Выполните **интонационный анализ** примеров, обозначьте деление мелодии на **фразы** и **мотивы**.

Обозначьте **тональные функции** интервалов, отметьте **неаккордовые звуки**, укажите **отклонения** и допишите **бас** (на нижней строчке, в басовом ключе).

Пример 83 *Es dur*

5 8 6 3 5 3 8 7 3 6 6 5 3

I = II II = III VI = II I VII = I

Пример 84 *H dur (h moll)* – выбрать вариант лада)

6 7 6 4 7 6 3 7 6 5 4 3

V IV = IV III = III VI VII = I =

Пример 85 *F dur (f moll)* – выбрать вариант лада)

3 2 3 3 3 2 3 6 6 7 6 3 3 5 6

I = = III II = = I VII VI VII II I V III

Тема 5. ФОРМА МЕЛОДИИ

ЗАНЯТИЕ 11. ПЕРИОД. ВИДЫ ПЕРИОДА. СТРОЕНИЕ ПЕРИОДА.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Периодом в музыке называется форма *изложения законченной темы*¹⁷.

Граница периода обозначается:

- 1) Началом *нового тематического материала*;
- 2) Началом *развития* исходного материала.

Предложением называется часть периода, завершённая *каденцией*¹⁸.

Каденции в периоде различаются:

По местоположению в форме

- а) *серединые* (завершающие одно из предложений);
- б) *заключительные* (завершающие период);
- в) *вторгающиеся* (заключительная каденция периода оказывается началом нового материала).

По гармоническому составу:

- а) *полные* (завершающиеся на тонике);
- б) *половинные* – завершающиеся на одной из главных тональных функций:
 - ✓ *автентические* (на доминанте);
 - ✓ *плагальные* (на субдоминанте).
 - ✓ Более редкие каденции завершаются медиантами.
- в) *прерванные* – содержат разрешение диссонирующей гармонии, вместо ожидаемой тоники, в заменяющую её гармонию (чаще всего – аккорд VI ступени).

ВАРИАНТЫ СТРОЕНИЯ ПЕРИОДА

В зависимости от *сюжета* период может иметь различное строение:

- а) *повторное* – если период делится на предложения, основанные на сходном материале. Виды повторности: *точная, варьированная, секвентная*;
- б) *неповторное* – если предложения основаны на разном материале;
- в) *единое* – если период на предложения не делится и может иметь лишь одну, заключительную каденцию (или без каденции сменяется новым материалом).

В зависимости от *тонального плана* периоды делятся на:

- а) *однотональные* – завершающиеся в *главной тональности*;
- б) *модулирующие* – завершённые в *новой тональности*.

¹⁷ **Период** в музыке можно сравнить с **абзацем** в литературном тексте: как и абзац, период может состоять из нескольких предложений, или содержать лишь одно неделимое построение.

¹⁸ Слово **каденция** первоначально возникло в лингвистике, а затем стало употребляться в теории музыки. **Каденция** (от итальянского *cadere* – «падаю») обозначает *спад интонационного напряжения*, возникающий при завершении периода или предложения.

В музыке каденция обычно достигается приходом к консонирующему созвучию одной из главных ступеней. Нечто похожее происходит с интонацией голоса в устной речи, когда высказывается законченная мысль или её часть – **интонация голоса идёт на спад**.

В зависимости от **синтаксического строения** периоды делятся на:

- а) **Квадратные** – число тактов представляет **степень числа 2** (4, 8, 16, 32);
- б) **Неквadratные**:
 - ✓ **органическая неквadratность** (соединяются построения трёхтактные, пятитактные);
 - ✓ **нарушенная квадратность** (с помощью **расширения** – увеличения числа тактов **до заключительной каденции**, или **дополнения** – раздела формы **после заключительной каденции**).

ЗАДАНИЕ №1 для всей группы:

Из пьес своего репертуара выпишите примеры **законченных тем**. Предварительно разучите и исполните их на занятии. Определите **границы** периода, его **сюжет** и **вид**. Определите разновидности **каденций**.

ЗАДАНИЕ №2 для команд:

Обсудите представленные товарищами примеры и определите:

- **Вид** периода, его **сюжет**, разновидности **каденций**;
- Объясните, какими средствами достигнута в каждой теме **законченность** формы.

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

- 1) **Просольмизируйте** и спойте примеры из темы IV («Мелодия»);
- 2) Укажите в каждом примере **границы периода** и определите его **вид**;
- 3) Укажите границы и количество **предложений**, определите виды **каденций**.

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

Проанализируйте примеры, определите **вид периода**, его **сюжет**, **синтаксическую структуру**, определите разновидности **каденций**.

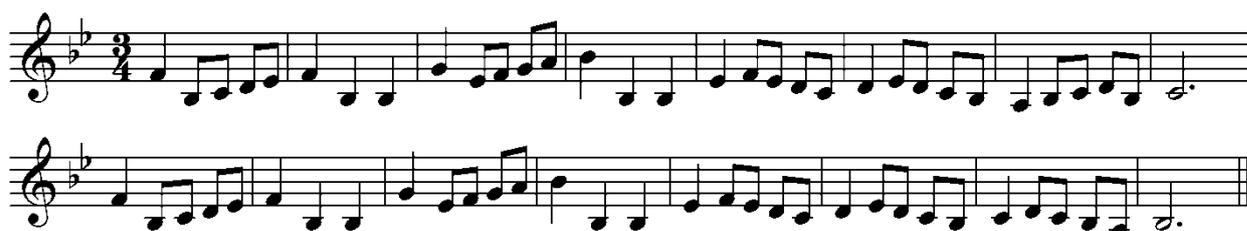
Пример 1

Литовская песня



Пример 2

И.С. Бах. Менуэт



Пример 3

Русская песня



Пример 4

Польская песня «Висла»



Пример 5

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



Пример 6

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



Пример 7

П.И. Чайковский. Полька («Детский альбом»)



Пример 8

П.И. Чайковский. Песенка без слов.

p con anima

9

Пример 9

Л. Бетховен. Соната для ф-п. №7, ч. II

Largo e mesto

p

cresc.

9

Пример 10

Л. Бетховен. Adagio из сонаты №3 для ф-п.

Adagio

p

7

Пример 11

Р. Шуман. Новогодняя песенка

Определите *вид* и *состав* заключительной каденции и объясните её *образный смысл*.

В умеренном темпе

mf *fp*

Пример 12

Р. Шуман. Дитя засыпает (реприза)

(♩ = 92)

(♩ = 92)

МАСШТАБНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПЕРИОДА

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Масштабно-тематическая (синтаксическая) **структура** – это соотношение по масштабам между различными построениями, на которые делится период.

Смысловый «вес» построений зависит от их масштаба: чем *крупнее* построение, тем больше оно «*весит*», чем *мельче* его масштабы – тем оно «*легче*».

Увеличение масштабов построений к концу периода создаёт **законченность** его формы, их **уменьшение** способствует **разомкнутости** формы.

Наиболее типичные варианты:

- **Периодичность** – деление периода на равные по масштабам построения (1+1+1+1 или 2+2+2+2 и т.д.);
- **Суммирование** – увеличение масштабов к концу периода или предложения (1+1+2 или 2+2+4 или 2+2+3 или 3+3+5 и т.д.);
- **Двойное суммирование** (двукратное увеличение масштабов) (1+1+2+4 или 2+2+3+5);
- **Дробление** – уменьшение масштабов к концу периода или предложения (4+2+2 или 2+1+1 или 3+3+2 и т.д.);
- **Двойное дробление** – двукратное уменьшение масштабов построений (4+2+1+1 или 5+5+3+3+2+2);
- **Дробление с замыканием** (2+2+1+1+2 или 4+4+2+2+4).

ЗАДАНИЕ №5 для команд:

1. Проанализируйте примеры 7 - 11 из главы 4 и **выпишите цифрами** их масштабнo-тематическую структуру. В каких примерах форма воспринимается как более законченная, в каких – более открытая, требующая продолжения.

2. В примерах 13 – 21 определите **тип периода**, укажите **количество предложений** и их границы, **виды каденций** и **масштабно-тематическую структуру**.

3. Отделите разделы, излагающие основной материал, от разделов вспомогательных (вступлений, связок, заключений):

Пример 13

И. Гайдн. Соната для ф-п.

Presto, ma non troppo

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'p' and 'innocentemente'. The second system is marked 'f'. The tempo is 'Presto, ma non troppo'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows a clear thematic structure with a first phrase and a second phrase, both of which are repeated.

Пример 14

Э. Григ. Первая встреча

Lento $\text{♩} = 63$

Пример 15

Р. Шуман. Вальс

Lebhaft (Живо)

Пример 16

Р. Шуман. Ночные пьесы

(Скорее сдержанно, чем медленно)

First system of musical notation for Example 16. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first measure of the treble staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a complex, chromatic texture with many accidentals.

Second system of musical notation for Example 16. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first measure of the treble staff is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music continues with a complex, chromatic texture.

Пример 17

А.К. Лядов. Маленький вальс

Tempo di Valse

First system of musical notation for Example 17. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first measure of the treble staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The music is a waltz with a simple, flowing melody.

Second system of musical notation for Example 17. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music continues with a simple, flowing melody.

Third system of musical notation for Example 17. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music continues with a simple, flowing melody.

Fourth system of musical notation for Example 17. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music continues with a simple, flowing melody.

Пример 18

М. Мусоргский. Старый замок

Andantino molto cantabile e con dolore

pp

Пример 19

П.И. Чайковский. Баркарола («Времена года»)

Andante cantabile

Пример 20

В.А. Моцарт. Соната для ф-п. №6

Rondeau en Polonoise

Andante

f p f p p f p f

Пример 21

Э. Григ. Благодарность («Лирические пьесы»)

Allegretto semplice

ВАЖНЫЕ ИТоговые НАВЫКИ

- Освоение темы **период** даёт студентам хороший ориентир в музыкальной форме, позволяет уверенно определять **границы разделов** и понимать их **композиционные функции**.
- Помогает концентрировать внимание на **жанровой природе** и **образном строе** темы.

ПРОСТЫЕ ФОРМЫ (дополнительная)

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Простыми считаются двух- и трёхчастные формы, в которых составляющие их разделы не превышают размеров периода. Среди таких форм широко применяются:

Простая трёхчастная форма по схеме **АВА**.

Первая часть – экспозиционный период, чаще всего модулирующий, что создаёт открытый характер части, требующий продолжения.

Середина такой формы может быть:

- а) **контрастной** – построенной на **экспозиционном изложении** нового, контрастного материала;
- б) **развивающей** – основанной на **срединно-развивающем** изложении исходного или нового материала.

Реприза может быть:

- а) **точной**, для записи которой часто используется обозначение *Da capo al fine* (или просто *Da capo*¹⁹);
- б) **варьированной** (фактурно, тонально, модально, ритмически и т.д.),
- в) **расширенной, усечённой, зеркальной** (с обратным порядком тематических элементов).

В такой форме может быть написана и самостоятельная пьеса, и начальный раздел более крупной, сложной формы.

Более редкий вид трёхчастной формы – **безрепризная**, по схеме **АВС**, где единство формы основано на возвращении в третьей части в главную тональность.

Простая двухчастная форма. Её разновидности:

- а) **Контрастная двухчастная** – **АВ** (по типу *песня – танец*), где контрастные образы двух частей объединяются общим тональным планом и синтаксической структурой;

б) **Двухчастная репризная**.

Первая часть такой формы – экспозиционный период, чаще модулирующий.

Вторая часть по масштабам обычно равна первому периоду, однако её начало (её первая половина) – развивающий раздел формы, а её окончание содержит элементы репризы первой части.

Как правило, вторая часть двухчастной формы повторяется, и такое повторение может обозначаться знаком повторения и ремаркой *Da capo*.

Как и простая трёхчастная, эта форма может служить основой отдельной, самостоятельной пьесы, либо служить частью более крупной и сложной формы.

СОВЕТЫ участникам команд:

При анализе предложенных пьес постарайтесь:

- а) определить **границы** экспозиционного периода, учитывая характер и вид **каденции**, смену музыкального материала и тип его изложения.
- б) определить **тип** середины и репризы;

¹⁹ По-итальянски *capo* – «голова». Такое выражение означает «играть с начала («с головы») до слова «конец».

- в) выделить разделы, имеющие **вспомогательные функции** (вступление, связки, заключения);
- в) проследить **интонационные связи** разных частей формы.
- г) отметить характер изменения в **гармонии, модальной основе, фактуре**.

ЗАДАНИЕ №7 для команд:

Определить форму музыкального материала в следующих примерах:

Пример 22

В. А. Моцарт. Тема вариаций.



Пример 23

Народная песня (Чехия)



Пример 24

Народная песня (Чехия)



Пример 25

Народная песня (Словакия)



Пример 26

М.И. Глинка. «Гудэ вітер»



Пример 27

Украинская песня



Пример 28

Чешская песня «Аннушка»

Пример 29

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

63

Fine *D.C. al Fine*

Пример 30

А. Рубец. Одноголосное сольфеджио

65

Fine *D.C. al Fine*

Пример 31

А. Рубец. Одноголосное сольфеджио

19

Fine *D.C. al Fine*

Пример 32

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

58

Fine *D.C. al Fine*

Пример 33

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио

81

7

13

19

Пример 34

Б. Тобис. Негритёнок грустит

Спокойно

p

mf

Пример 35

Э. Григ. Родная песня

Maestoso

ff

p

fz

f

fz

fz

Two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *fz* (fortissimo), *p* (piano), and *fz*. The second system continues the accompaniment with a *f* (forte) marking in the treble and *fz* in the bass.

Пример 36

Э. Григ. К отчизне

Molto andante ed espressivo

Musical score for "K otchizne" by Edvard Grieg. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is "Molto andante ed espressivo". The lyrics are in Russian: "Ро-ди-на-мать, люб-лю те-бя, от-чиз-на до-ро-га-я! Хра-ни-ла ты - ме-ня от бед и за-щи-ща-ла с детс-ких лет." The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *rit.* (ritardando). There are also triplets and slurs indicated.

Tempo I *senza cresc.*

О, мать мо-я, люб-лю те-бя, о, ро-ди-на свя - та - я!

p *pp dolce*

Пример 37

Л. Бетховен. Симфония №7, Allegretto

Allegretto ♩ (= 76)

p *f* *ten.* *pp*

Пример 38

Р. Шуман. Романс («Листики из альбома»)

Nicht schnell

p

9 *ritard.* *accelerando* **Lebhaft**

17

23

30 (Tempo I) *pp* 3 3

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ:

В каждом из примеров 34-38 определите **характер контраста** образов, роль **тонального плана**, систему **тональных функций**, особенности **фактуры** и **гармонических средств**.

Предложите вариант **тематического сценария**.

Пример 44



СЕМИНАР ПО ТЕМЕ «ФОРМА МЕЛОДИИ»

(по материалам программ в классе специальности)

Каждой команде выбрать тему из числа предложенных и подготовить выступление с последующим обсуждением.

Все представленные произведения должны исполняться на занятиях силами студентов.

ТЕМЫ СЕМИНАРА:

1. Изложите признаки границы периода.
2. Расскажите о **разновидностях формы** периода, в зависимости от:
 - строения **тематического** материала;
 - синтаксической структуры;
 - тональной основы.
3. Продемонстрируйте **виды каденций**, различающиеся:
 - по **гармоническому** составу;
 - по **положению** в форме.
4. Расскажите о различном строении периода:
 - а) **как части** более крупной (двухчастной или трёхчастной) формы;
 - б) как пьесы, **законченной** по форме.

ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

- Выявление признаков **границ формы** и их **композиционных функций**.
- Оценка смысловой роли **синтаксической структуры** в разных разделах формы.
- Оценка **тонального плана** и его роли в организации формы.

Тема 6. ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛАДА

ВОПРОСЫ к командам:

- Объясните значение слова *лад* вне музыки. Назовите однокоренные слова и расшифруйте их значение.
- Назовите известные вам *виды ладовых звукорядов*.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Основа любого *лада* – его *звукоряд* (в старинной теории – *модус*).
Существующие лады различаются:

- а) *числом ступеней* в октаве;
- б) *интервальным строением* звукоряда;
- в) системой *тональных функций*.

С середины XVII века в музыке Европы утвердились два основных *ладовых наклонения* – *мажор* и *минор*. Эти октавные семиступенные лады лежат в основе многих произведений, написанных с тех пор, вплоть до наших дней.

Понятие *тональность* означает *высоту* тоники лада и его *наклонение* – *мажор* или *минор* (*dur* и *moll*). Это понятие хорошо отражает ладовую систему классического периода, опирающуюся на тонику в виде *мажорного* или *минорного* трезвучия.

Для произведений классического периода характерны те варианты мажора и минора, звукоряды которых обеспечивают *наиболее прочные связи* аккордов главных ступеней *с тоникой*:

- Мажор *натуральный*;
- Мажор *гармонический* (с пониженной VI ступенью);²⁰
- Минор *гармонический* (с повышенной VII ступенью) и *мелодический* (с повышенными VI и VII ступенями)²¹.

Знание принципов и норм классической тональной системы помогает освоить разнообразные формы ладовой организации, существующие в современной музыке. Здесь встречается множество типов лада, различающихся как по своей *модальной основе* (звукоряду), так и по принципам *функциональных отношений* элементов гармонии.

Кроме ладов семиступенных и октавных встречаются мелодии, в которых лад насчитывает *менее семи* ступеней, содержит *трихорды, тетрахорды, пентахорды, гексахорды* разного строения.

Такие звукоряды известны под общим названием *неполная диатоника*.

²⁰ Термин *гармонический* применительно к ладу отражает *усиление гармонических связей аккордов* главных ступеней: *повышение VII ступени минора* создаёт *доминантовый тритон* и усиливает связь аккордов *группы доминанты* с тоникой, *понижение VI ступени мажора* создаёт *субдоминантовый тритон*, который укрепляет связь гармоний *субдоминантовой группы* с тоникой.

²¹ *Мелодический вид мажора* появился в музыкальной практике позже, уже в эпоху романтизма, и получили своё развитие в музыке 19 и 20 вв.

Наряду с *неполной диатоникой* и *октавными*, семиступенными ладами встречаются лады *неоктавные*, с числом ступеней *более семи*, образованные сцеплением *тетрахордов*, *пентахордов*, а тоникой в них не всегда служат мажорные или минорные трезвучия²².

Во все эпохи каждый из великих композиторов по-своему обогащал принципы лада, добавляя свою «особую ноту», по которой мы легко узнаём его музыку.

У каждого народа также есть свои, выработанные веками принципы лада, по которым мы узнаём стиль этой музыки.

ВОПРОСЫ к командам:

1. В чём различие окраски *мажора* и *минора*;
2. Как переводятся слова *мажор* и *минор*;
3. Что означают и как переводятся термины *dur* и *moll*.
4. Среди примеров в теме «РИТМ, МЕТР, РАЗМЕР» найдите мелодии, лад которых не укладывается в привычные виды мажора и минора, и попытайтесь определить его строение.

МОДАЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

Любая ступень лада имеет *модальную позицию* – положение среди ступеней лада (модуса). Она определяется по *качественной величине интервала* каждой ступени *вверх от тоники*:

ЗАДАНИЕ №1 для команд.

Сосчитайте, сколько *увеличенных*, *больших*, *чистых*, *малых* и *уменьшённых* интервалов образуется на каждой из белых клавиш, и заполните таблицу:

И Н Т Е Р В А Л Ы	Уменьшённые							
	Малые							
	Чистые							
	Большие							
	Увеличенные							
Белые клавиши:		До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля	Си

²² Вместо привычного понятия *тональность* к таким ладам применимо более универсальное понятие *ладовая структура*.

ЗАДАНИЕ №2 к командам:

Заполните приведённую выше таблицу и определите позиции ступеней по отношению с нижележащей тоникой:

- **Высокие** ступени образуют с ней **большие** интервалы;
- **Низкие** ступени отстоят от тоники на **малые** интервалы;
- **Нейтральные** ступени образуют с ней **чистые** интервалы.

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

Выпишите гаммы натурального **до мажора** и натурального **до минора**. Сравните их и ответьте на вопросы:

- Какие ступени мажора и минора имеют **нейтральную** позицию;
- Сколько в натуральном мажоре и миноре **высоких** и **низких** ступеней;
- Позиции каких ступеней определяют окраску ладового наклонения;
- Как меняется окраска мажора и минора в **гармоническом** и **мелодическом** варианте.

ВОПРОСЫ к командам: Какой звук на белых клавишах:

- Самый **светлый** (лежит **ближе всех** к **вышележащим** ступеням);
- Самый **тёмный** (лежит **дальше всех** от **вышележащих** ступеней).

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

- Выстройте таблицу **модальных позиций** белых клавиш, показывающую градацию **света** и **тени** в их окраске, начиная от **самой светлой** вплоть до **самой тёмной**.
- Вспомните, с каким знакомым рядом совпадает построенная таблица;
- Какой интервал образуют **самая светлая** и **самая тёмная** ступени;
- Какой звукоряд образуется на белых клавишах, если пропустить **самую светлую** и **самую тёмную** ступени.

ЗАДАНИЕ №5 для команд:

- Выпишите мажорные и минорные натуральные гаммы, в которых звук **des (cis)** является **нейтральной** ступенью;
- Выпишите гаммы трёх видов мажора и минора, в которых звук **as (gis)** является **высокой** ступенью;
- Выпишите гаммы трёх видов мажора и минора, в которых звук **h (ces)** является **низкой** ступенью.

ЗАДАНИЕ №6 для команд:

Оцените соотношение **высоких** и **низких** ступеней в мелодии и гармонии следующих примеров:

Пример 1

Э. Григ. Пэр Гюнт. Утро.

Allegretto pastorale

Musical score for Example 1, featuring a piano accompaniment for 'Allegretto pastorale' by Edvard Grieg. The score is in G major and 6/8 time, consisting of two systems of staves.

Пример 2

Ф. Шопен. Соната для ф-п. №2

Lento

Musical score for Example 2, featuring a piano accompaniment for 'Lento' by Frédéric Chopin. The score is in B-flat major and common time, consisting of two systems of staves.

Пример 3

И. Брамс. Верность в любви

Отметьте разделы мелодии, где происходит смена *низких* ступеней *высокими*.
Определите, какой образный смысл имеет эта смена.

Molto lento

Musical score for Example 3, featuring a piano accompaniment for 'Molto lento' by Johannes Brahms. The score is in B-flat major and common time, consisting of three systems of staves.

Пример 4

Ф. Шопен. Мазурка op.59 №1

Moderato

Two systems of piano notation for Chopin's Mazurka op.59 No.1. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *ten.* marking above the treble clef staff.

Пример 5

П.И. Чайковский. Щелкунчик.

Two systems of piano notation for Tchaikovsky's 'The Nutcracker'. The first system includes piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics with triplet markings. The second system includes mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamics.

ЗАДАНИЕ №7 для команд:

1. Среди примеров к темам III, IV, V найдите мелодии с преобладанием **светлого** или **тёмного** колорита;
2. В пьесах своего репертуара по специальности найдите примеры, иллюстрирующие данную тему;
3. В следующих примерах определите **тональность, сюжет, состав звукоряда**.
4. Отметьте в каждой мелодии соотношение **света и тени**.

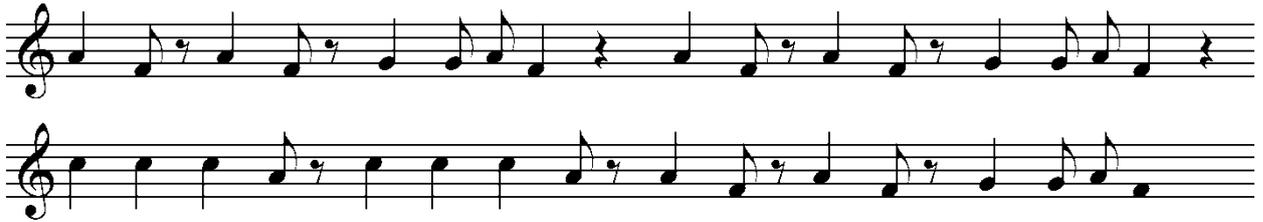
Пример 6

М. Красев. Маленькая ёлочка.

A single system of a melody on a treble clef staff for M. Krashev's 'Little Christmas Tree'.

Пример 7

Б. Барток. Детская пьеса.



Пример 8

Русская песня (бурлацкая)



СТРОЕНИЕ МАЖОРНЫХ И МИНОРНЫХ ГАММ

ВОПРОСЫ к командам:

1. Назовите порядок секунд (*тонов и полутонов*) на ступенях натурального мажора и минора;
2. Укажите местоположение **тритона** в натуральном мажоре и натуральном миноре, определите его окраску и **тональную функцию**.
3. Какие альтерации превращают звукоряды **натурального** мажора и минора в **гармонический** и **мелодический** вид. Объясните смысл этих названий.
4. Какая функциональная группа усиливается благодаря альтерации:
 - в **гармоническом мажоре**;
 - в **гармоническом миноре**;
5. Сколько различных по структуре **тетрахордов** можно построить на ступенях натурального, гармонического и мелодического мажора и минора. Перечислите их.

ЗАДАНИЕ №8 для команд:

1. Выпишите мажорные и минорные гаммы, в составе которых встречаются тетрахорды:
 - **cis - d - e - f;**
 - **b - c - des - es;**
 - **f - g - as - h;**
 - **d - e - fis - gis;**
 - **c - des - e - f,**
 - **ges - a - b - c.**

ТОНАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ЛАДА

ВОПРОСЫ к командам:

1. Перечислите основные **тональные функции** элементов лада.
2. Определите их роль **в организации движения** в музыке.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Любая ступень звукоряда, любой аккорд приобретают в ладу **тональную**²³ **функцию** – становятся либо **устоем (тоникой)** главной или местной), либо **неустоем (доминантой, субдоминантой, подчиненными новым тоникам)**.

Тональные функции являются главными элементами, создающими состояние **движения** и **покоя**. Они изменчивы, так как зависят от условий **ритма, метра** и **синтаксиса**.

Силу и направленность **тональных функций** можно ощутить и оценить лишь **в движении**, с помощью **сольмизации** и **сольфеджирования**. Это позволяет почувствовать «**вес**» тактов, разделить их на **лёгкие** и **тяжёлые**, с выделением **точек покоя** в каждой **фразе**.

О РОЛИ ГЛАВНЫХ И ПОБОЧНЫХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

Ступени **главные** и **побочных** имеют в ладу различную роль.

Главные ступени – I, IV и V – в мажоре и миноре имеют **нейтральную** позицию. Их роль – создавать прочную **настройку на тональность**:

- I ступень, **тоника**²⁴ – «тянущая», «притягивающая» (от греческого слова *тонос* – «натяжение, напряжение») создаёт ощущение **покоя**.
- V ступень, доминанта²⁵ создаёт ощущение **движения к тонике**. Её присутствие на сильных долях тактов помогает услышать будущую тонику, даже если она не появится.
- IV ступень, **субдоминанта** – вторая, после доминанты, главная ступень. Создаёт ощущение **движения от тонике**. В натуральном миноре функция субдоминанты сильнее стремится к тонике, чем натуральная доминанта.

Побочные ступени – основное средство, создающее оттенки **света и тени** в составе лада. Их **высокая** или **низкая** позиция определяет **светлую** или **тёмную** окраску ладовых наклонов.

ЗАДАНИЕ №9 для команд:

- Сыграйте, просольмизируйте и пропойте мелодию примеров 9 и 10.
- Определите **тональность, сюжет**, обозначьте границы **фраз** и **точки покоя**.
- Определите **устойчивый аккорд** в каждой фразе.

²³ Слово **тональные** происходит от греческого слова *тонос* («натяжение», «натяжение»).

²⁴ Можно перевести слово *тоника* как «тянущая», «притягивающая».

²⁵ Доминанта (от латинского слова *Dominus* – господь) – «господствующая», «главная».

Пример 9

Р. Шуман. Карнавал. Вступление.

Quasi maestoso



ff (sempre non legato)

Пример 10

П. Чайковский. Симфония №4, ч. II

Andantino



p

ВОПРОСЫ к командам:

- 1) Почему **в разных фразах** устои приходится на **разные аккорды**, и как это связано с их **ритмическим** и **метрическим** положением.

ЗАДАНИЕ №10 для команд:

В следующих примерах определите **размер**, **тональность**, отметьте моменты **смены устоя**.

Правильно **сгруппируйте** текст. Обозначьте деление на **фразы**, выявите **сюжет**, отметьте **точки покоя**.

Определите **строение звукоряда**.

Определите связь **тональных функций** ступеней лада с их **метрическим** и **ритмическим** положением:

Пример 11

Белорусская песня



Пример 12

Белорусская песня «Чарнушечка»



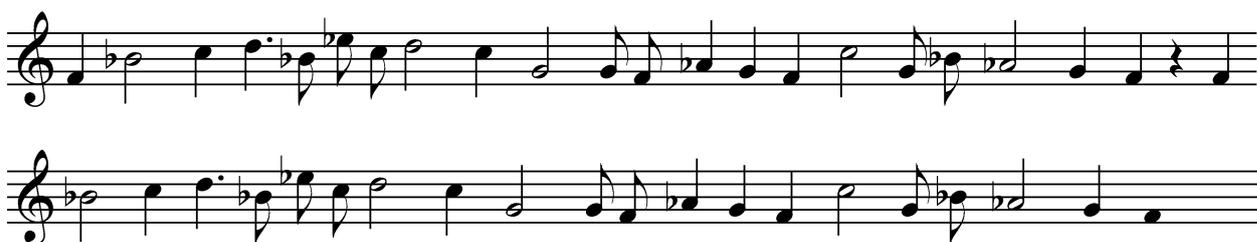
Пример 13

Русская песня



Пример 14

Песня «Про татарский полон»
(П.И. Чайковский. «50 русских песен»)



ЗАДАНИЕ №11 для команд:

Определите **тональности** примеров, поставьте **ключевые знаки**, выберите **размер**, расставьте **тактовые черты**, отметьте лигами **фразы**, обозначьте **тональные функции** интервалов.

При необходимости **исправьте группировку**.

Пример 15



Пример 16



Пример 17



Пример 18



Пример 19



Пример 20



ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для желающих):

В примерах 15 – 20 обозначьте лигами **фразировку**, отметьте **точки покоя**, обозначьте **гармонические функции** интервалов и допишите на нижней строчке **бас**.

РАЗРЕШЕНИЕ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

NB: Любая ступень лада, взятая вне контекста, не может быть ни **устоем**, ни **неустоем**. Она имеет лишь **физические характеристики** (например, звук **ля**¹ имеет частоту колебаний 440 Hz²⁶). Необходимо освоить способы, с помощью которых можно создать у любого звука нужную **тональную функцию**, сделать его **устоем** или **неустоем**.

Разрешением считается мелодический оборот, реально **настраивающий слух на нужную тональность**²⁷. Такой оборот должен быть **организован в ритме и**

²⁶ Знак Hz (от имени немецкого физика Герца) обозначает число колебаний «звучащего тела» в секунду.

²⁷ Принятый во многих ДМШ способ разрешения ступеней, основанный на известной «**схеме тяготений**», не даёт результатов в воспитании ладового слуха. Перевод «чёрненьких неустоев» в «беленькие устои» ничего не даёт слуху и создаёт неверное представление о поведении ступеней в ладу. По меткому выражению И.В. Способина, «...каждый звук тяготеет туда, **куда он пошёл**».

размере – так, чтобы **тоника** оказалась **на сильной доле** и **в тяжёлом такте**, и на соседней сильной доле ей предшествовали звуки **доминанты** (в натуральном миноре возможно обойтись и субдоминантой).

ЗАДАНИЕ №12 для всех учеников:

Спойте мелодию каждого примера и завершите её **на ожидаемой тонике**. Определите, в какой тональности разрешается начальный звук **ре**, и на какой ступени он стоял вначале:

а)	б)
	
в)	г)
	
д)	е)
	
ж)	з)
	
и)	к)
	

Ученикам необходимо освоить импровизацию таких мелодических оборотов от разных ступеней (**включая и «устойчивые»**).

Желательно каждую ступень разрешать в нескольких вариантах, меняя **размер, стопу, ритм**. Полезно сначала их **просольмизировать** с дирижированием, а затем спеть.

Освоение такого способа разрешения ступеней формирует **звуковое воображение** и **фантазию** учеников и позволяет закрепить представление о реальном составе различных гамм (а не только о ключевых знаках) и многообразных вариантах их поведения в музыке.

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕДЕНИЯ СТУПЕНЕЙ С РАЗНОЙ МОДАЛЬНОЙ ПОЗИЦИЕЙ:

Разрешение ступеней **в тональной системе**²⁸ звучит наиболее связно, если:

- **высокие** ступени при разрешении идут **плавно вверх** (или **через хроматизм вниз**);

²⁸ В **модальной системе** поведение ступеней прямо противоположно: чтобы выявить своё положение в звукоряде, **высокие** ступени идут плавно **вниз**, **низкие** – плавно **вверх**, преодолевая свою тональную функцию.

- **низкие** ступени при разрешении идут **плавно вниз** (или **через хроматизм вверх**);
- **нейтральные** ступени свободны в выборе движения, и могут идти плавно или скачком, вверх или вниз.

ЗАДАНИЕ № 13 для команд:

1. Назовите тональности, в которых звук **ля** входит в состав тонического трезвучия. В каждой из тональностей придумайте, сыграйте или спойте с дирижированием несколько вариантов разрешения этого звука;
2. Звук **до-диез** разрешите в нескольких вариантах как **высокую** (или повышенную) ступень в мажоре и миноре.
3. Дайте несколько вариантов разрешения звука **си** как одной из **главных** ступеней в мажорных и минорных тональностях.
4. Придумайте, спойте и сыграйте несколько вариантов разрешения звука **ми-бемоль** в тональностях мажора и минора, где он является **низкой** (или пониженной) ступенью.

ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

- Оценка **модальных позиций** ступеней, интервалов и аккордов и их связи с **тональными функциями**.
- Понимание роли **метроритмической структуры** в характере связи гармонических элементов.
- Преодоление формальной «схемы тяготений», освоение реальных условий, обеспечивающих тональные функции звуков и созвучий.

ТОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ТЕМЫ (дополнительная)

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Тональная структура (или **тональный план**) темы или пьесы образуется из соотношения тональностей, группирующихся вокруг **главной тональности**.

Тональность становится **главной** в теме или пьесе, если представлена **в ядре** темы и отражена **в каденциях**.

В **тональном плане** темы могут встретиться тональности, **родственные** главной, и тональности, имеющие с ней **отдалённое родство**.

Степень родства тональностей определяется: 1) количеством **общих звуков** в звукоряде и 2) характером **функционального соотношения** тонических трезвучий.

В **ближайшем** родстве с главной тональностью находятся те тональности, **тонические трезвучия** которых располагаются **на ступенях звукоряда главной тональности** в натуральном и гармоническом виде. Такое соотношение тональностей определяется **как I степень родства** (или **диатоническое родство**):

- Для **до мажора** родственными служат тональности **ре минор, ми минор, фа мажор, соль мажор, ля минор**, а также **фа минор** – тональность минорной субдоминанты. Уменьшённое трезвучие VII ступени мажора тоникой быть не может в силу своей диссонантности, поэтому на VII ступени мажора нет родственной тональности.

- Для **ля минора** родственными служат тональности **соль мажор, фа мажор, ми минор, ре минор, до мажор**, а также **ми мажор** – мажорная доминанта. Уменьшённое трезвучие II ступени минора стоит, служить тоникой родственной тональности не может, в силу своей диссонантности.

Тональности, имеющие большую разницу ключевых знаков и сложные функциональные отношения тонических трезвучий, называются **отдалёнными**.

NB: Исключение – **фа минор** (минорная субдоминанта **до мажора**) и **ми мажор** (мажорная доминанта **ля минора**) имеют разницу в четыре ключевых знака, но их тонические трезвучия находятся в тесном **функциональном родстве**. Это позволяет относить их также к тональностям **I степени родства**.

Среди распространённых типов соотношения тональностей можно назвать:

- Тональности **параллельные**, имеющие одинаковые ключевые знаки и терцовое соотношение тоник;

- Тональности **одноименные**, у которых совпадают **основные тона** их тоник, а звукоряды различаются на 3 знака;

- Тональности **однотерцовые** (отличаются на 4 знака), у которых совпадают терцовые тона тонических трезвучий. Примеры – **До мажор** и **до-диез минор**, **Сибемоль мажор** и **си минор**.

МОДУЛЯЦИЯ

В процессе развития музыкального материала происходит **смена тональностей**, которая называется **модуляцией**. Она выражается:

- в смене **тонального устоя**;

- в обновлении **ладового звукоряда**, появлении признаков новой тональности.

Новая тоника может не появиться, но будет ожидаться, если появятся звуки и аккорды, указывающие на неё.

ВИДЫ МОДУЛЯЦИИ

- **Отклонение** – появление признаков новой тональности *внутри построения, без каденционного закрепления*;
- **Переход** – появление новой тональности *в конце формы, подкреплённое каденцией*;
- **Сопоставление** – появление признаков новой тональности *после цезуры* и без связующего звена.

ЗАДАНИЕ №14 для команд:

В примерах 21 – 30 назовите **главную тональность**, определите **тональный план**.

Укажите тональности **родственные** и **отдалённые**.

Определите **виды модуляции**.

Пример 21

В.А. Моцарт. Тоска по весне

Example 21 shows a musical score in G major, 6/8 time. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody starts on G4 and moves through various intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and intervals, ending with a final G4 note.

Пример 22

А. Варламов. «Вдоль по улице метелица метёт»

Example 22 shows a musical score in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts on G4 and moves through various intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and intervals, ending with a final G4 note.

Пример 23

Ф. Шуберт. «Крысолов»

Example 23 shows a musical score in G major, common time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts on G4 and moves through various intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and intervals, ending with a final G4 note.

Пример 24

В.А. Моцарт. «Жил-был на свете мальчик»

Example 24 shows a musical score in G major, 2/4 time. It consists of one staff. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts on G4 and moves through various intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The staff continues the melody with similar rhythmic patterns and intervals, ending with a final G4 note.

Пример 25

Р. Шуман. Северная песня²⁹

В народном духе

(G A D E)

Пример 26

Ф. Шопен. Ноктюрн до минор

Lento

mezza voce

Пример 27

И.С. Бах. Партита №4. Ария.

²⁹ Буквы GADE – имя норвежского скрипача и композитора Нильса Гаде, которому посвящена пьеса.

6

Пример 28

Ф. Шопен. Ноктюрн Си мажор

Andante sostenuto
dolce
3

f stretto
5

Пример 29

Л. Бетховен. Симфония №6. Скерцо

Allegro
pp
staccato
dolce

9

Пример 30

П.И. Чайковский. Юмореска.

Allegretto scherzando

mf

p

cresc.

РАЗНОВИДНОСТИ ТОНИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Тоническая функция – наиболее важный и богатый элемент лада, создающий разные оттенки *ощущения покоя*.

Варианты устоя:

- тоника **главная** и тоника **местная**;
- тоника **закрытая** и **открытая** (предполагающая продолжение движения);
- тоника **мелодическая** – устойчивый звук, выделяющийся на фоне устойчивого аккорда. Мелодический устой образуется **в главном голосе музыкальной ткани**, и способствует его выделению среди остальных голосов фактуры.

Мелодическая тоника может образоваться как на терции или квинте **гармонической тоники**, так и на одном из неаккордовых звуков или побочных тонов – сексте, ноне, септима и др.

ЗАДАНИЕ №15 для команд:

В музыке примеров 31 и 32 определите **главную тональность**, укажите **отклонения**, оцените **степень устойчивости** тонической гармонии, разделив тонику **закрытую** от тоники **открытой**:

Пример 31

Р. Шуман. Отчего?

Langsam und zart (Медленно и нежно)

Пример 32

Ф. Шуберт. Блуждающие огоньки.

Langsam. Медленно

Странный свет, в но-ч блуж-да-я,
в гор-ный мрак за вел ме-ня. Жут - комне, е-ще не знаю, как от сю-да вый-ду я.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ:

В пьесах своего репертуара по специальности или фортепиано найдите примеры, в которых тоническая гармония имеет характер «открытый» и «закрытый».

Обсудите найденные примеры в своей команде.

ЗАДАНИЕ №16 для команд:

Определите в следующих примерах **тональность**, укажите **тоники гармонические** и **тоники мелодические**.

Выпишите и сравните состав звукорядов, подчинённых каждой из тоник – мелодической и гармонической:

Пример 33

Э. Григ. Вальс. «Лирические пьесы», ор.12

Allegro moderato

Пример 34

Э. Григ. Мальчик-пастух

Пример 35

Г. Свиридов. Парень с гармошкой.

Определите **тональность** пьесы, выпишите звукоряд, подчинённый **гармоническому устою**, а также звукоряды, подчинённые **мелодическим тоникам**, и сравните их:

Allegro

con pedale

Пример 36

Курт Вайль. «Мэкки-нож» («Трёхгрошовая опера»)

Пример 37

Э. Григ. Вальс-экспромт ор.47

Allegro con moto

p

subato

cresc.

Пример 38

С. Рахманинов. Апрель!

(Moderato)

Ап - рель! Веший праздни-ный день, давший день!.. Лу-гав ро-се.

Пример 39

Я. Акутагава. Детская пьеса

В музыке примера 39 определите **тональность**, выпишите и определите звукоряды, подчинённые **местным мелодическим тоникам**, и сравните их, учитывая в каждом соотношении **высоких** и **низких** ступеней:

$\text{♩} = 69$

mp

espressivo

Пример 40

К. Дебюсси. Очень медленный вальс.

Определите **тональность** примера, тип **ладового звукоряда**. Укажите **мелодический устой** и его положение среди тонов тонической гармонии:

Lent (Molto rubato con morbidezza)

Пример 41

Э. Григ. Мелодия

Allegretto

Пример 42

П.И Чайковский. Песнь косаря («Времена года»)

Allegro moderato con moto

Musical score for Example 42, showing the piano introduction of 'The Grasshopper' by Tchaikovsky. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

Пример 43

М.П. Мусоргский. Ночь на Лысой горе

[Vivo]

Мусоргский, Ночь на лысой горе

Musical score for Example 43, showing the piano introduction of 'Night on Bald Mountain' by Mussorgsky. The score is in 3/2 time, key of B-flat major, and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

Continuation of the musical score for Example 43, showing the piano introduction of 'Night on Bald Mountain' by Mussorgsky. The score continues with the same melodic and rhythmic patterns as the previous section.

Пример 44

А.К. Лядов. Мазурка ор. 15 №2

Allegro

Musical score for Example 44, showing the piano introduction of 'Mazurka No. 2' by Lyadov. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

Continuation of the musical score for Example 44, showing the piano introduction of 'Mazurka No. 2' by Lyadov. The score continues with the same melodic and rhythmic patterns as the previous section.

Continuation of the musical score for Example 44, showing the piano introduction of 'Mazurka No. 2' by Lyadov. The score continues with the same melodic and rhythmic patterns as the previous section.

Пример 45

Г. Свиридов. Весна

Рас-пу-ши - лась, рас-кач-ну - лась под ок-ном вет - ла,

Божь-я ма - терь у-лыб-ну - лась с крас-но - го уг - ла.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ 17 для команд:

Пример 46 а

Сочините верхний голос по данному ритму, используя контрастный мелодический рисунок:

Пример 46 б

Сочинить верхний голос, используя интонации нижнего :

Тема 7. ГАРМОНИЯ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГАРМОНИИ

ВОПРОСЫ к командам:

- 1) Что такое **гармония** в жизни, природе, обществе, коллективе.
- 2) Назовите примеры гармонических отношений элементов в разных видах искусства.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Гармония в музыке есть результат **вертикальной координации звуков** – их **упорядоченное соотношение по высоте**, которая выражается в нескольких вариантах:

- в виде **звукорядов** («модусов») различной интервальной структуры, лежащих в основе **лада**;
- в виде **созвучий** разного строения, среди которых особенно важными являются: **интервал, аккорд, кластер**³⁰.

Выразительный смысл всех элементов гармонии раскрывается **только в движении** – в условиях **ритма, метра, синтаксиса**, интонационных связей **тематических элементов**, в смысловой связи **голосов фактуры**. Вне контекста любой элемент мёртв и имеет только физические характеристики.

Практическое овладение всеми элементами гармонии требует развитого воображения, способности включать любой элемент гармонии в метроритмический, мелодический и фактурный контекст. Основа развитого воображения – свободное ориентирование во всех элементах гармонии: **ладовых звукорядах, интервалах, аккордах**.

ТРЕНИРОВОЧНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ для команд:

1. Назовите число **употребительных** мажорных и минорных тональностей.
2. Какие тональности считаются **неупотребительными**, и почему. В каких случаях композиторы применяют эти тональности.
3. Определите число мажорных тональностей, в состав которых входит звук **cis (des)**. Укажите, в каких тональностях его удобнее называть **cis**, в каких – **des**.
4. Какое число мажорных (минорных, уменьшённых и увеличенных) трезвучий включает в свой состав звук **as (gis)**.
5. **Сколько интервалов** изменяют свою величину **от альтерации одной ступени** лада.
6. **Сколько трезвучий** (септаккордов) изменяют свою структуру при альтерации одной ступени лада.

³⁰ Понятие **кластер** (по-английски – «пучок», «гроздь») означает созвучие, образованное **несколькими соседними ступенями** гаммы. Есть кластеры **диатонические, хроматические, целотонные** и др.

ИНТЕРВАЛ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Слово *интервал* в переводе с латыни обозначает *расстояние* между материальными объектами или *временной промежуток* между событиями.

В теории музыки *интервалом* называется:

- *совзвучие* (одновременное сочетание) двух звуков – интервал *гармонический*, составная часть *гармонической вертикали*.
- *интонация* из двух звуков – интервал *мелодический*, составная часть *мелодического рисунка*.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ МАТЕРИАЛА:

1. Какими способами определяется величина интервалов.
 - Что такое *тоновая величина* интервалов;
 - Что такое *ступеневая величина* интервалов;
 - Как называется *совпадение тоновой величины* интервалов *при разнице ступеневой величины*. Приведите примеры.
1. Назовите группы интервалов, различные по своей *сонантности* (*степени слитности голосов* в интервале).
 - Как переводится и что означает понятие *консонанс*.
 - Какие интервалы называются *совершенными консонансами* и *несовершенными консонансами*.
 - Как переводится и что означает понятие *диссонанс*. Какие интервалы называются диссонансами.
2. В каких интервалах к названию добавляется определение *чистые*. Какие интервалы определяются как *большие* и *малые*.

ИНТЕРВАЛЫ УЗКИЕ И ШИРОКИЕ

В педагогической практике принято делить мелодические интервалы на *узкие* (до квинты), которые можно заполнять *гаммой*, и *широкие* (начиная с квинты), которые можно заполнять *аккордом*.

ИНТЕРВАЛЫ ПРОСТЫЕ И СОСТАВНЫЕ

Простыми называются интервалы *от примы до октавы*.

Составными называются интервалы *шире октавы*.

ВОПРОСЫ для команд:

1. Перечислите названия *составных* интервалов, переведите их названия на русский язык и обозначьте соответствующими цифрами.
2. Какие из составных интервалов бывают:
 - *Чистыми*;
 - *Большими* и *малыми*;
 - *Увеличенными* и *уменьшёнными*.
3. Сколько *тонов* в октаве.
4. На сколько *равных частей* можно разделить *октаву*.

5. Как, зная тоновую величину октавы, легко определять **тоновую величину** в интервалах **широких** и **составных**.
6. Как с помощью альтераций **увеличить** или **уменьшить** величину интервала.

ЗАДАНИЕ №1 для команд:

1. Заполните **ТАБЛИЦЫ №1 и №2** из «Приложения к пособию».
Ответьте **письменно** на поставленные вопросы.
2. Выпишите **натуральные мажорные гаммы**, в состав которых входят интервалы:
 - **ре – фа-диез;**
 - **до – ля-бемоль;**
 - **соль – си-бемоль;**
 - **си-бемоль – ля-бемоль;**
 - **до – ре-бемоль;**
 - **ля – соль-диез;**
3. Выпишите натуральные минорные гаммы, в состав которых входят интервалы:
 - **ми – соль-диез;**
 - **соль – до;**
 - **ля – фа-диез;**
 - **си-бемоль – ми;**
 - **соль – ля-бемоль.**

ЗАДАНИЯ АНАЛИТИЧЕСКИЕ

ЗАДАНИЕ №2 для команд:

Определите **жанровую природу** примеров. Отметьте преобладание тех или иных интервалов в составе гармонической вертикали, их участие в создании **тембровой окраски** музыкальной ткани.

Охарактеризуйте звучность аккордов. Оцените роль гармонии в создании музыкального образа.

Отметьте особенности **мелодического** рисунка ведущего и сопровождающих голосов.

Отметьте **точки покоя**, определите в разных примерах **разницу звучания** гармонии в моментах **движения** и **покоя**.

Пример 1

И.С. Бах. Гавот

Пример 2

С. Рахманинов. Музыкальный момент

Andante cantabile

Пример 3

Б. Барток. Трезвучия («Микрокосмос»)

Allegro

Пример 4

Э. Григ. Колокольный звон («Лирические пьесы»)

Определите звучность и **интервальный состав** гармонии в **точках покоя**.

Проанализируйте продолжение этой пьесы и обратите внимание, как меняется **интервальный состав**, звучность гармонии и **модальные позиции** ступеней в точках покоя.

Andante

Пример 5

Э. Григ. Норвежский крестьянский марш.

Allegretto marcato

Пример 6

Н.Н. Сидельников. «Заморская птица».

Обратите внимание на состав ладового звукоряда мелодии и других голосов. Определите **жанровую природу** пьесы.

Грациозно, легко

РАЗРЕШЕНИЕ КОНСОНИРУЮЩИХ ИНТЕРВАЛОВ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Любой интервал приобретает **музыкальный смысл** только в контексте **лада, ритма, размера, мелодического движения, темпа, артикуляции**.

Упражнения в разрешении интервалов – форма работы, позволяющая развить **воображение и фантазию** студентов, укрепить их ориентировку **в звуковом составе тональностей** и освоить различные **гармонические обороты**.

Разрешением интервала считается **двухголосная интервальная цепочка**, организованная **в ритме и размере** и способная **настраивать слух на нужную тональность**, проясняя положение исходного интервала³¹.

Для разрешения интервала необходимо определить его **тональную функцию** (представить, частью какой гармонии он является), а также **модальные позиции** составляющих его звуков.

³¹ **NB:** Не может считаться разрешением перевод «чёрненьких» неустоев в «беленькие» устои (как это принято на уроках сольфеджио в некоторых ДМШ) – этот способ не развивает ни слух, ни мышление учеников.

РАЗНОВИДНОСТИ ГАРМОНИЧЕСКИХ ОБОРОТОВ

Определив **тональные функции**³², можно включить интервал в один из гармонических оборотов:

- **Автентический**³³ – последовательность функций **T – D – T** (или **D – T**);
- **Плагальный**³⁴ – последовательность функций **T – S – T** (или **S – T**);
- **Полный** – последовательность функций **T – S – D – T** (или **S – D – T**).
- **Фригийский** – (t) – d^h – S – D^r. Один из голосов (чаще верхний или нижний) идёт по звукам **фригийского тетрахорда** (*нисходящего верхнего тетрахорда минорной гаммы* – (I) – VII – VI – V).

Учёт **модальных позиций** ступеней поможет выбрать рисунок мелодических голосов: наиболее связанное движение **высоких** ступеней при движении **плавно вверх** (реже – **через хроматизм вниз**), а **низких** ступеней – плавно **вниз** (или, реже, **через хроматизм вверх**).

ВАРИАНТЫ РАЗРЕШЕНИЯ ИНТЕРВАЛОВ РАЗНЫХ ФУНКЦИЙ

- Интервалы **тонические** могут разрешаться **любыми** оборотами;
- Интервалы **доминантовые** – **автентическими** оборотами, через **более сильные** (диссонирующие) интервалы **доминантовой группы**;
- Интервалы **субдоминантовые**:
 - ✓ **плагальными** оборотами – через диссонирующие интервалы субдоминантовой группы;
 - ✓ **полными** оборотами – черед доминантовые интервалы.
- Интервалы **доминантовой группы натурального минора** могут разрешаться:
 - ✓ **автентическим** оборотом – через диссонирующие интервалы доминанты гармонического минора (движение VII^h в VII^r);
 - ✓ **фригийским** – d^h – S – D^r (последовательность, содержащая отрезок **фригийского тетрахорда** VII^h – VI – V).

NB: Одно из главных условий разрешения – **выбор ритма и размера, где неустой** стоят **на слабой доле (или в лёгком такте), а устойчивы – на сильной доле (или в тяжёлом такте)**.

Другое условие - **выбор форм взаимного движения голосов, обеспечивающее связь интервалов.**

Оно может быть:

- ✓ **прямым** (оба голоса идут в одном направлении, но на разные интервалы);
- ✓ **параллельным** – разновидность **прямого**, с соблюдением одинакового интервала между голосами (типично для **несовершенных консонансов**);
- ✓ **противоположным** (расходящимся или сходящимся);
- ✓ **косвенным** (один голос стоит, другой движется).

³² Ощущение тональной функции у многих интервалов не столь прочное, как у аккордов: терция на III ступени лада может быть и в составе тонической гармонии, и в составе гармонии III ступени, терция на II ступени – в составе гармонии II ступени и в составе доминантовой функции (и т.д.).

³³ **Автентический** (в переводе с греческого) – «истинный», «настоящий».

³⁴ **Плагальный** (в переводе с греческого) – «поддельный», «ложный».

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

Определите **тональность** и **размер**, расставьте **тактовые черты**, обозначьте **гармонические функции** интервалов, отметьте звёздочками **неаккордовые звуки** и запишите примеры **цифровкой** в ритме.

Пример 8.



Пример 9.

Расставьте **тактовые черты**, придумайте **размер** и **ритм**:



Дополнительно: допишите на нижней строчке **бас**, в басовом ключе.

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

В тональности **Си-бемоль мажор** и **си минор** выпишите и разрешите все **малые сексты** в трёх видах лада, используя возможные гармонические обороты.

В тональностях **до минор** и **Ля мажор** выпишите и разрешите все **малые терции** в трёх видах лада, используя возможные гармонические обороты.

На основе найденных вариантов разрешения постройте:

- тональные секвенции** с различным шагом (по выбору). Два звена играйте точно, а третье продолжите и завершите в исходной тональности;
- модулирующие секвенции** по родственным тональностям по терциям и секундам вверх или вниз. Два звена сыграйте точно, а третье продолжите и завершите в исходной тональности.

РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНИРУЮЩИХ ИНТЕРВАЛОВ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

В тональной системе **разрешение диссонансов в консонансы** является одним из важных средств организации процесса.

В диатонических гаммах к диссонирующим интервалам относятся **тритоны**, большие и малые **секунды** и **септимы**, а также их составные варианты³⁵.

³⁵ В хроматике к их числу добавляются **энгармонически равные** им интервалы – ум.3, ув.6, ув. 1, ум.8, а также и их составные варианты. Кроме них в хроматике возникают интервалы, **энгармонически равные консонансам** – ув.2=м3, ум.4=б.3, ув.5=м.6, ум.7=б.6.

NB: В двухголосной фактуре к диссонансам относится также и чистая кварта: на ней невозможно завершить двухголосную последовательность, и её требуется разрешить в один из консонансов. В составе аккордов кварта в верхней паре голосов звучит как консонанс и разрешения не требует.

РАЗРЕШЕНИЕ ТРИТОНОВ

Напряжённый характер тритонов создаётся **контрастом модальных позиций** составляющих их ступеней – сочетанием самой **высокой** и самой **низкой** ступеней.

В натуральном и гармоническом видах мажора и минора имеются **две пары тритонов**³⁶, имеющие чёткую функцию:

- **доминантовый тритон** – ум.5 на VII ступени натурального мажора и гармонического минора³⁷, и ув.4 на IV ступени натурального мажора и гармонического минора (содержит вводный тон – главный признак **доминантовой** функции).
- **субдоминантовый тритон** – ум.5 на II ступени минора и гармонического мажора и ув.4 на VI ступени натурального минора и гармонического мажора (содержит низкую VI ступень – главный признак **субдоминантовой** функции).

При разрешении тритонов ступени идут в соответствии со своими модальными позициями, **противоположно**:

- **высокая** – вверх;
- **низкая** – вниз.

NB: Для того, чтобы разрешение тритона настраивало слух на нужную тональность, **тритон должен находиться в лёгком такте (или в затакте), а его разрешение оказалось на сильной доле (или в тяжёлом такте) – см. схему 1**

Схема 1:

C dur **a moll**

Чтобы последовательность неустоев и устоев стала более связной, можно обогатить схематическое разрешение тритонов неаккордовыми звуками и **активизировать ритм в лёгких тактах** (см. схему 2):

Схема 2:

C dur

³⁶ В условиях хроматики тритоны могут образоваться на всех диатонических и хроматических ступенях лада. Но их роль не в укреплении тоники, а в расширении красочной палитры лада, а также в усилении тяготений к новым тоникам.

³⁷ Название **гармонический** дано минору и мажору не из-за ув.2 на VI ступени, а **из-за усиления тональных гармонических функций**: в миноре – **доминантовой**, в мажоре – **субдоминантовой**.



С учётом модальных позиций ступеней строятся разрешения тритонов в других вариантах мажора и минора (см. схему 3):

Схема 3:



ЗАДАНИЕ №5 для команд:

Транспонируйте в различные тональности примеры разрешения тритонов, приведённые в схемах 2 и 3 и стройте на их основе **модулирующие секвенции** с различным шагом по заданию педагога.

АВТЕНТИЧЕСКОЕ И ПЛАГАЛЬНОЕ³⁸ РАЗРЕШЕНИЯ ДИССОНАНСОВ

В диссонирующих интервалах различаются голос **диссонирующий** и голос **свободный**:

- В секунде диссонирующий голос – **нижний**, свободный – **верхний**.
- В септимере диссонирующий голос – **верхний**, свободный – **нижний**.
- В кварте и ноне – любой голос может быть **диссонирующим** или **свободным**.

При **автентическом** разрешении **диссонирующий голос** идёт **на секунду вниз**, а **свободный** либо **остаётся на месте**, либо уходит плавно или скачком в другой звук, образуя со звуком разрешения консонанс.

РАЗРЕШЕНИЯ ПОЛНОЕ И ЧАСТИЧНОЕ

- При **полном** разрешении голоса приходят **в устойчивый консонанс**;
- При **частичном** голоса приходят **в неустойчивый консонанс**, требующий дальнейшего разрешения.

При этом на слабой доле между диссонансом и его разрешением могут применяться проходящие или вспомогательные звуки (см. примеры в, г, д схемы 4):

Схема 4:



³⁸ **Автентическое** в переводе с греческого – «истинное», «настоящее», **плагальное** – «поддельное», «ложное».

В *плагальном* разрешении *диссонирующий голос остаётся на месте*, а *свободный* идёт *на секунду вверх* (см. схему 5):

Схема 5:

The musical notation for Scheme 5 is written on a single staff in 2/4 time. It starts in C major (C dur) and then moves to C minor (c moll). The notation shows a dissonance (marked with an asterisk) resolving. In the C major section, the notes are G4, A4, B4, C5. In the C minor section, the notes are G4, A4, Bb4, C5. The resolution involves the B4 note moving up a second to C5, while the other notes remain stationary.

ЗАДАНИЕ №6 для команд:

От звука *фа* постройте *большую и малую септимы*. Определите *тональности* мажора и минора и напишите *автентические разрешения* с использованием *неаккордовых звуков*.

От звука *си* постройте *б.2* и *м.2*. Определите *тональности* мажора и минора и напишите *автентические разрешения*.

ЗАДАНИЕ №7 для команд:

Проанализируйте примеры, сравните музыкальный материал разных фраз. Найдите диссонирующие интервалы и определите способ их разрешения:

Пример 10

И.С. Бах. Инвенция.

Не скоро, спокойно

The musical notation for Example 10 is a two-staff piece in G major, 2/4 time. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Не скоро, спокойно' (Ad libitum).

Пример 11

Ф.Э. Бах. Марш

Marche

The musical notation for Example 11 is a two-staff piece in G major, 2/4 time. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Marche'.

Пример 12

И.С. Бах. Менуэт (Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах).

Определите границы фраз и сравните **интервальный состав** и **модальную основу** первого и второго предложений.

Menuet



ЗАДАНИЕ №8 для команд:

Сочините **дуэт** на основе данной мелодии, используя в сопровождающем голосе **интонации ведущего**.

Репризу постройте на **соединении интонаций** первой части и середины.

Пример 13.

Н.М. Ладухин. №79

Allegro



ЗАДАНИЕ №9 для команд:

Расшифруйте, запишите нотами и проанализируйте интервальные последовательности. Определите **диссонирующие интервалы** и назовите **способы их разрешения**.

Допишите на нижней строчке бас, с учётом **тональных функций** интервалов и **способов их разрешения**:

Пример 14 E dur

6 7 6 4 7 6 3 7 6 5 4 3
 V IV = IV III = III VI VII = I =
 4/4

Пример 15 G dur

6 6 6 7 6 3 4 6 4 3 2 3
 V IV III II = IV = III II = II I
 C

Пример 16 B dur

3 3 3 3 3 3 3 3 6 7 6 6 7 5 6 8
 I III I II IV II IV II III V IV = III II = II I
 3/4

ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

- Формирование представлений о **выразительных свойствах** элементов гармонической ткани;
- Уточнение знаний о возможностях музыкального языка в передаче состояний **движения** и **покоя**, а также оттенков **света** и **тени**.
- Преодоление механистического взгляда на природу **устойчивости** и **неустойчивости** элементов мелодии и гармонии.
- Овладение навыками **разрешения** ступеней лада интервалов **с учётом реальных условий контекста**.

АККОРД. ОПРЕДЕЛЕНИЕ АККОРДА.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ: (внимательно прочитайте и задайте вопросы).

Корень слова **аккорд** – латинское слово **corda** («струна», «нить»).

Аккордом называется созвучие, звуки которого, объединяясь вокруг **основного тона**, как будто **связаны** с ним «невидимой нитью».

Основной тон аккорда – звук, который может заменить собой **весь аккорд**, выразить в одиночку **его тональную функцию**.

СВОЙСТВА АККОРДОВ

- **Структура** (интервальный состав);
- **Тональная функция** (отношение к другим аккордам).

ВИДЫ АККОРДОВ

- **Трезвучие** состоит из **примы** (основного тона), **терции** и **квинты** (старинное название трезвучия – **терцквинтаккорд**);
- **Септаккорд** состоит из **трезвучия**, **лежащего в основе**, и **септимы**.

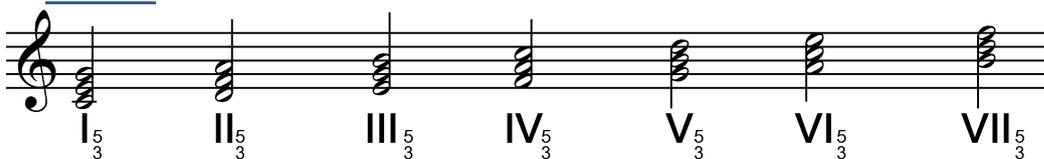
ОБОЗНАЧЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ И ИХ ОБРАЩЕНИЙ

Тональная функция аккорда обозначается **римской цифрой** в соответствии с положением **основного тона** на ступенях тональности.

Интервальная структура аккорда обозначается **арабскими цифрами** справа внизу от обозначения функции, в восходящем порядке от меньших к большим, в соответствии с интервалами, которые **аккордовые звуки образуют с басом**.

Трезвучия обозначаются цифрами 3 и 5 в восходящем порядке рядом с номером ступени, на которой стоит основной тон (см. схему 1):

Схема 6



По такому же принципу обозначаются и **обращения трезвучий**:

- **В первом обращении трезвучия** от баса образуются **терция** и **секста**. Поскольку терция есть и в трезвучии, аккорд обозначается новой цифрой – 6, и называется **секстаккордом** (аккордом сексты).
- **Во втором обращении трезвучия** оба интервала от баса – **кварта** и **секста** – отсутствуют в трезвучии, поэтому оба они отражаются в обозначении, образуя **квартсекстаккорд**.

Определение **тональной функции** любого аккорда требует нахождения его **основного тона**³⁹.

³⁹ Чаще всего ученики путают **основной тон** аккорда с **басом**. У таких учеников секстаккорд II ступени стоит на II ступени, а секстаккорд тонический – на I ступени.

NB: Такая практика обозначения аккордов существует со времён эпохи барокко. В традиционной цифровой записи **генерал-баса** крайние голоса гармонической ткани записывали **нотами**, а вертикаль – цифрами, отражающими лишь самыми важные для аккорда интервалы:

- Все **диссонирующие интервалы** от баса, в том числе и **неаккордовые звуки**;
- Отсутствие цифр над нотой баса означает, что это **трезвучие**;
- **Диез** относится к **терцовому тону** аккорда (обычно ставится в трезвучии мажорной доминанты минора);
- **Бемоль** – понижение септимы.

ЗАДАНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ:

Определите структуру аккордов и постройте средние голоса по цифровке:

Пример 17.

И.С. Бах. Хорал.

Herr, icht schicke deine Rache

ЗАДАНИЕ №10 для команд:

Заполните **ТАБЛИЦЫ №3 и №4** из «Приложения».

Ответьте письменно на поставленные вопросы.

ЗАДАНИЕ №11 для команд:

Определите и обозначьте функции аккордов с учётом обозначенных тональностей:

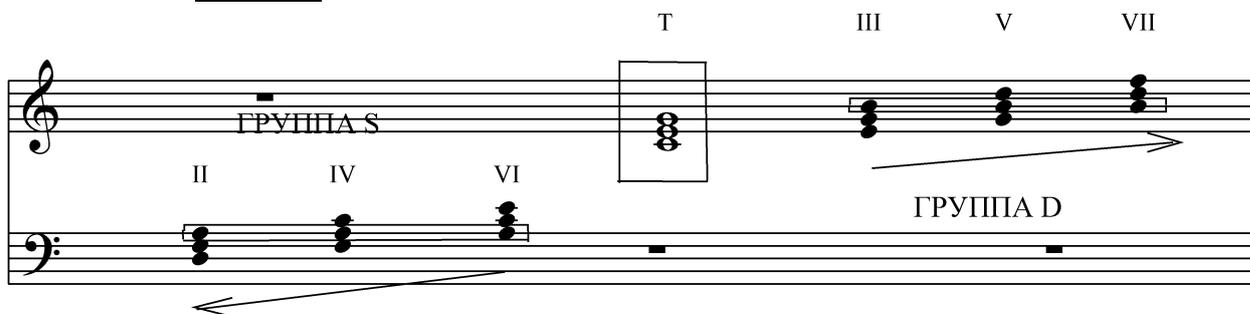
Пример 18

F dur, d moll D dur, h moll B dur, g moll



РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ ПО ГРУППАМ ФУНКЦИЙ

Схема 7:



Пояснение к схеме:

- Аккорды **группы доминанты** располагаются от тоники **вверх по терциям**. В их состав входит VII ступень – **вводный тон**;
- Аккорды группы **субдоминанты** располагаются симметрично – от тоники **вниз по терциям**. В их составе присутствует VI ступень.
- Стрелки указывают усиление данной функции.

ЗАДАНИЕ №12 для команд:

- 1) Постройте **мажорный квартсектаккорд**, принимая звук **es (dis)** за приму, терцию и квинту. Определите **тональности** мажора и минора трёх видов, в которых встречаются эти аккорды, и **обозначьте их функции**.
- 2) Постройте **сектаккорд уменьшённого трезвучия**, принимая звук **gis(as)** за приму, терцию и квинту. Определите **тональности** мажора и минора в трёх видах лада и **обозначьте их функции**.

ОБОЗНАЧЕНИЕ МЕЛОДИЧЕСКОГО ПОЛОЖЕНИЯ АККОРДОВ

Кроме простейшего, самого тесного расположения аккорд может иметь различное **расположение** и **мелодическое положение**, которое также имеет свои способы обозначения:

- **мелодическое положение** обозначается **цифрой справа сверху** от аккорда, в соответствии с **тоном аккорда**, стоящим **в верхнем голосе**.

ЗАДАНИЕ №13 для команд:

Пример 19

Определите **функции** аккордов и их **мелодическое положение** в указанных тональностях:



C dur
a moll

D dur
h moll

ЗАДАНИЕ №14 для команд:

Определите тональность. Обозначьте **тональную функцию** аккордов, их **обращение** и **мелодическое положение**:

Пример 20

Л. Бетховен. Соната №3. Largo

Largo con gran espressione

Example 20 is a piano score in 3/4 time, marked 'Largo con gran espressione'. It features a piano (*p*) section followed by a forte (*sf*) section. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

Пример 21

Э. Григ. В духе баллады.

Lento lugubre

Example 21 is a piano score in 3/4 time, marked 'Lento lugubre'. It features a piano (*p*) section followed by a section with crescendo (*cresc.*) and diminuendo (*dim.*) markings. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

РАЗРЕШЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ И ИХ ОБРАЩЕНИЙ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ:

При разрешении аккордов необходимо учитывать:

а) **функцию** аккорда:

б) **модальные позиции** составляющих его голосов.

- Аккорды **тоники** могут включаться в **любой гармонический оборот**;
- Аккорды **доминантовой группы** – в **автентический** оборот, обычно через более сильные гармонии группы D (удобные обращения D₇ или VII₇);
- Аккорды **субдоминантовой** группы:

- ✓ в **полный** оборот (через удобные обращения D₇ или VII₇);
- ✓ в **плагальный** оборот (через более сильные гармонии группы S – обращения II₇).

При выборе обращений **D₇**, **VII₇** или **II₇** учитываются наиболее связное движение ступеней, с учётом их модальных позиций:

- **высокие** ступени – плавно **вверх** (или через хроматизм **вниз**);
- **низкие** ступени – плавно **вниз** (или через хроматизм **вверх**).
- движение **нейтральных** ступеней согласуется с поведением **высоких** или **низких**.

ЗАДАНИЕ №15 для команд:

В тональностях **си минор** и **Си-бемоль мажор** постройте **мажорные квартсекстаккорды** в трёх видах лада и разрешите их **возможными гармоническими оборотами**, организовав каждое разрешение в **размере и ритме**.

Постройте **минорные секстаккорды**, принимая звук **ля-бемоль (соль-диез)** за **приму, терцию и квинту**.

Определите тональности, в которых построенные аккорды относятся к **группе субдоминанты**, и разрешите возможными оборотами, организовав **ритм и размер**.

Постройте **секстаккорд уменьшённого трезвучия**, принимая звук **до** за **приму, терцию и квинту**.

Определить тональности трёх видов мажора и минора, в которых построенные аккорды относятся к **группе доминанты**, и разрешите с учётом **модальных позиций** ступеней, организовав **ритм и размер**.

Дополнительная тема:

ОБОЗНАЧЕНИЕ ПОБОЧНЫХ И ЗАМЕННЫХ ТОНОВ

Кроме тонов, входящих в терцовую структуру, в аккорде могут входить **тоны заменные** (секста *вместо* квинты, кварта *вместо* терции и др.) и **тоны внедряющиеся** (*прибавленная* секста, *прибавленная* кварта, *прибавленная* секунда или нона).

- ✓ **Побочные** тоны обозначаются цифрами **справа сверху** от обозначения функции.
- ✓ **Внедряющиеся** тоны также обозначаются **справа сверху**, но **со знаком плюс**:
 - тоника с секстой – T⁶;
 - тоника с прибавленной секстой – T⁺⁶.

ОБОЗНАЧЕНИЕ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ

- **Задержания** – неаккордовые звуки **на сильной доле такта** – обозначаются **перечёркнутой цифрой**, обозначающей «задержанный» тон аккорда, **справа сверху** от обозначения функции;

- **Проходящие и вспомогательные звуки** – неаккордовые звуки **на слабой доле такта** – обозначаются звёздочками, которые ученик должен найти самостоятельно, исходя из общего рисунка мелодии.

ЗАДАНИЕ №16 для команд:

Расшифруйте и запишите нотами аккордовые последовательности. Проверьте результат, пропевая верхний голос и играя нижние.

NB: Если музыка не сложилась, проверьте свою расшифровку.

Пример 22 D dur

Пример 23 c moll

Пример 16 h moll

ЗАПИСЬ ОТКЛОНЕНИЙ

Появление **новой тональности** показывается **стрелкой** (или скобкой со стрелкой), направленной **к ступени**, на которой должна стоять **новая тоника**.

ЗАДАНИЕ №17 для команд:

Расшифруйте и запишите нотами аккордовые последовательности. Проверьте свою расшифровку, пропевая верхний голос и играя нижние.

Пример 24 a moll

Пример 25 B dur

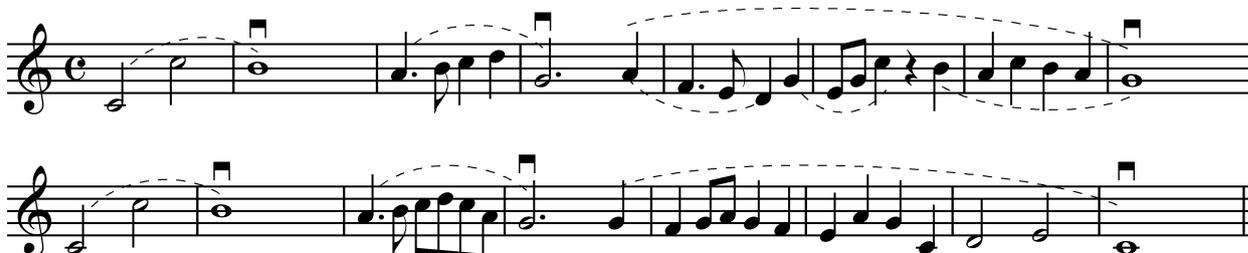
ЗАДАНИЯ ТВОРЧЕСКИЕ

ЗАДАНИЕ №18 для команд:

Сочините нижний голос, используя в его мелодическом рисунке **имитации** верхнего голоса:

Пример 26.

Н.М. Ладухин. Одноголосное сольфеджио, №42



Пример 27

Русская песня «А катится, катится месяц по небу»

Проанализируйте мелодию, отметьте деление на **фразы**, обозначьте буквами **сюжет**, определите особенности лада.

Написать на данную тему. 2-3 вариации

Медленно



СЕПТАККОРДЫ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ

Обозначения септаккордов:⁴⁰ В обращениях септаккордов важно обозначить цифрами те интервалы от баса, которые образуют **диссонансы**:

- В септаккордах **диссонирует септима** от баса, поэтому она и обозначается цифрой 7;
- в первом обращении септаккорда **звуки диссонирующей секунды** образуют с басом **квинту** и **сексту**, что отражается в цифровке и в названии аккорда (**квинтсектаккорд**);
- **звуки диссонирующей секунды** во **втором обращении** отстоят от баса на **терцию** и **кварту**, что отражается и в цифровке, и в названии аккорда (**терцквартаккорд**);
- в **третьем обращении** септаккорда **диссонирующая секунда** образуется на басу аккорда, что отражается и в цифровке и в названии аккорда (**секундаккорд**).

⁴⁰ Принятый в некоторых ДМШ способ запоминать обращения по порядку терций и секунд в тесном расположении только мешает понять суть аккордов.

ЗАДАНИЕ №19 для команд:

Заполните **ТАБЛИЦЫ №5 и №6**. Ответьте письменно на поставленные вопросы.

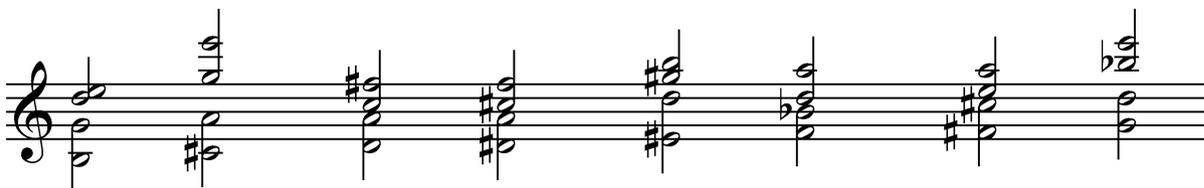
ЗАДАНИЕ №20 для команд:

1. Постройте **квинтсектаккорды малого минорного** септаккорда, принимая звук **ми-бемоль** за приму, терцию, квинту и септиму. Определите тональности мажора и минора, в которых они встречаются.
2. Постройте **терцквартаккорды** малого с уменьшённой квинтой, принимая звук **ля-бемоль (соль-диез)** за приму, терцию, квинту и септиму. Определите мажорные и минорные тональности, в которых эти аккорды встречаются.
3. Постройте **секундаккорды** малого мажорного септаккорда, принимая звук **фа-диез (соль-бемоль)** за приму, терцию, квинту и септиму. Определите тональности мажора и минора, в которых они встречаются.

ЗАДАНИЕ № 21 для команд:

Определите и обозначьте **структуру** аккордов и их **мелодическое положение**:

Пример 28



СЕПТАККОРДЫ ГЛАВНЫЕ И ПОБОЧНЫЕ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте вопросы)

К числу **главных септаккордов** относятся гармонии, настраивающие слух на нужную тональность благодаря присутствию в их составе **доминантового** и или **субдоминантового тритонов**:

- **D₇** и его обращения;
- **VII₇** в мажоре и гармоническом миноре и их обращения;
- **II₇** и его обращения⁴¹.

⁴¹ В натуральном мажоре II₇ не содержат тритонов, но хорошо готовит доминантовые гармонии.

РАЗРЕШЕНИЕ ГЛАВНЫХ СЕПТАККОРДОВ И ИХ ОБРАЩЕНИЙ

При разрешении *септаккордов* и их обращений следует следить за поведением голосов, образующих *диссонирующие интервалы* (септимы или секунды) в составе аккорда.

При *автентическом* разрешении *диссонирующий* голос секунды (или септимы) идёт на *секунду вниз*, *свободный* остаётся *на месте*.

При *плагальном* разрешении *диссонирующий* голос секунды (или септимы) остаётся *на месте*, а *свободный* идёт *на секунду вверх*.

РАЗРЕШЕНИЕ ОБРАЩЕНИЙ D₇ (в разных мелодических положениях):

Схема 8.

D_7 T_{3-5}^{-5} D_7 T_{3-5}^{-5} D_7 T_{3-5}^{-5} D_6 T_{3-3} D_6 T_{3-1} D_6 T_{3-5}

${}^3D_{4-3}$ ${}^1T_{5-3}$ ${}^7D_{4-3}$ ${}^3T_{5-3}$ ${}^1D_{4-3}$ ${}^5T_{5-3}$ 5D_2 1T_6 5D_2 1T_6 3D_2 1T_6

РАЗРЕШЕНИЕ VII₇ И ЕГО ОБРАЩЕНИЙ:

Схема 9.

VII_7 T_{5-3} VII_6-5 T_6 VII_4-3 T_6 VII_2 T_{6-4}

VII_7 T_{5-3} VII_7 T_{5-3} VII_6-5 T_6 VII_6-5 T_6 VII_4-3 T_6 VII_4-3 T_6 VII_2 T_{6-4} VII_2 T_{6-4}

ДОПОЛНИТЕЛЬНО:

В аккордах схемы 9 определите и обозначьте *мелодические положения*.

РАЗРЕШЕНИЕ II, ЧЕРЕЗ ОБРАЩЕНИЯ D,

Схема 10.

II₇ D_{4/3} T_{5/3} II₆ D₂ T₆ II_{4/3} D₇ T_{3/5} II₂ D_{6/5} T_{3/5}

РАЗРЕШЕНИЕ ОБРАЩЕНИЙ VII, ЧЕРЕЗ ОБРАЩЕНИЯ D,

Схема 11.

VII₇ D_{6/5} T_{5/3} VII_{6/5} D_{4/3} T_{5/3} VII_{4/3} D₂ T₆ VII₂ D₇ T_{3/5}

ЗАДАНИЕ №22 (дополнительное)

1. В тональностях с двумя знаками постройте септаккорды II и VII ступени и их обращения **в различных мелодических положениях**. Разрешайте их, соблюдая голосоведение, согласно схемам 10 и 11.
2. Из полученных разрешений играйте **модулирующие секвенции** по родственным тональностям:
 - в **мажоре** вверх по секундам;
 - в **миноре** вниз по секундам.

ЗАДАНИЕ №23 для команд:

Пример 29.

П.И. Чайковский. Симфония №5, ч. II

Andante cantabile, con alcuna licenza (♩ = 54)

Cor. solo >

p dolce con molto espressione

rit. sostenuto

Проанализируйте пример, переведите все встреченные **обозначения темпа, динамики и агогики**.

Обозначьте **фразы, точки покоя**. Определите главную тональность и моменты её смены. Обозначьте **гармонические функции, мелодические положения** аккордов, отметьте **неаккордовые звуки**.

Пример 30

Л. Бетховен. Аппассионата. ч. II

Andante con moto

p e dolce *sf p* *cresc.* *sf* *p*

В анализе данного примера:

- Определите его **форму**, обозначьте деления на **предложения** и **фразы**, отметьте **точки покоя**.
- Обозначьте **гармонические функции**, определите **обращения** и **мелодические положения** аккордов.
- Сравните соотношение **устойчивых** и **неустойчивых** гармоний в материале I и II частей;
- Сравните количество **консонирующих** и **диссонирующих** гармоний в каждой части;
- Сравните количество **основных видов** аккордов и их **обращений** в разных частях формы.

ЗАДАНИЕ № 24 для команд. Разучите и исполните каноны:

Пример 31

Антонио Кальдара. Канон «Моление о Слове»

Andante

1

2

3

Пример 32

А. Кальдара. Канон «Давайте танцевать!»

1

2

Зву-ки му - зы - ки ле - тят! На-чи - на - ем тан-це - вать! La la la! La la la,

3

la! La la la, la, la, La la la! La la la! La la la! La la la, la la la!

ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

- Знакомство с богатством **структуры гармонической вертикали** в разных звукорядах;
- Представление о многообразии **функциональных отношений** в условиях разных гармонических оборотов;
- Освоение способов обозначения **мелодического положения, неаккордовых звуков, побочных тонов** как основа более **точной слуховой оценки** звучащей ткани на уроках сольфеджио.

Тема 7а АККОРДОВАЯ ЦИФРОВКА В ДЖАЗЕ (дополнительная)

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ:

Цифровка аккордов, принятая в практике джаза, обозначает **основной тон аккорда** прописной латинской буквой:

A – ля, **B^b** – си бемоль, **B** – си, **C** – до, **C[#]** – до-диез, **D** – ре, **D^b** – ре-бемоль,

D[#] – ре-диез, **E** – ми, **E^b** – ми-бемоль, **F** – фа, **F[#]** – фа-диез, **G** – соль, **G[#]** – соль диез.

NB: буква **H** в джазовой цифровке не используется.

Основной аккордовой структурой в джазе принято считать **малый мажорный септаккорд**, который обозначается цифрой 7 (либо буквой x) добавленной к соответствующей латинской букве основного тона.

NB: такой аккорд может появляться на любой ступени лада, не исключая I.

Схема 1

C₇ (C_x) A₇ (A_x) F_{#7} (F_{#x}) E_{b7} (E_{b,x})

Другие аккордовые структуры обозначаются цифрами и специальными знаками справа внизу у букв, обозначающих основной тон.

Знаки + (плюс) и – (минус) рассматриваются как альтерации (повышения или понижения) тонов аккорда.

Большой мажорный септаккорд рассматривается как **альтерация малого мажорного** с повышенной септимой, и обозначается знаками: C₊₇, C_{maj}, C_j или добавлением треугольника:

Схема 2

D_b⁺⁷ (D_bmaj, D_j, D_bΔ) B_b⁺⁷ (B_bmaj, B_bj, B_bΔ)

Малый минорный септаккорд обозначается добавлением к обозначению основного тона латинской строчной буквы **m** и цифры **7**:

E_{m7} D_{m7} $B_{b,m7}$ $G_{\sharp,m7}$

Уменьшённый септаккорд обозначается добавлением к латинской букве знака dim. (от английского слова diminish – «уменьшённый»), или кружочка:

Схема 3

$E_{dim.} (E_{\circ})$ $D_{\sharp,dim.} (D_{\sharp\circ})$ $C_{\sharp,dim.} (C_{\sharp\circ})$

Малый с уменьшённой квинтой обозначается добавлением к латинской букве символов: C_{m7}^{-5} , C_{m7}^{b5} или перечёркнутого кружка:

Схема 4

$C_{m7}^{-5} (C_{m7}^5, C_{\emptyset})$ $B_{m7}^{-5} (B_{m7}^{b5}, B_{\emptyset})$

Для джазовой гармонии характерно обогащение аккорда **побочными тонами – секстами, квартами, нонами**, что отражается и в цифровой записи. См. **схему 5**.

Схема 5:

1 2 3 4 5
 B_{\flat}^6 C_{m7}^9 A^6 $\frac{D^{+7}}{E}$ $\frac{C_{\emptyset}}{B_{\flat}}$

ЗАДАНИЕ №1 для команд:

Определите аккорды в схеме 5 и постройте их от других звуков.

ЗАДАНИЕ №2 для команд:

Попробуйте построить аккомпанемент по данным мелодии и цифровке:

Пример 1

Б. Мартину. Black bottom.

Moderato

D Bm Em7 A7 D Bm Em7 A7 D Fisø B7 E7 Eø A7
D Bm Em7 D7 D Bm Em7 A7 D G Eø A⁶ A7 D D7 G Em7 Fisø D7
G Em7 Fisø D7 G Bm7 Em Bd E7 E7 Am
Dm E7 Am Dm E7 Am C7 C⁶ C7 F A7
D7 G7 C7 C7 F7 F7 B_b7
D7 G Em7 Fisø D7 G Em7 Fisø D7 G Em7 C⁷ D G

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

Расшифруйте гармонию в данном примере и обозначьте аккорды с использованием джазовой цифровки.

Пример 2

Тема 8. МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Один из центральных вопросов в теории музыки – **строение ладовых звукорядов** (модусов), их происхождение, изменение, обогащение в процессе развития музыкального языка.

За многие века в музыке разных народов накопилось множество типов модусов, различающихся и количеством ступеней, и интервальным составом. Наиболее стойкие из них – **пентатоника, диатоника, хроматика**.

Пентатоника – звукоряд, присутствующий в мелодиях всех народов мира. Это звукоряд из больших секунд и малых терций, **не имеющий полутонов и тритонов**⁴².

Термином **диатоника** обозначаются октавные семиступенные звукоряды, состоящие **из больших и малых секунд**.

Каждый «белоклавишный» звукоряд можно расположить в виде ряда чистых квинт или кварт. В результате каждая ступень имеет квартовую и квинтовую поддержку. Благодаря такой структуре все ступени диатоники **связаны взаимным тяготением**.⁴³

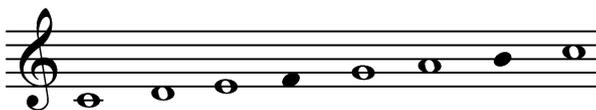
В таком – **октавном** и **семиступенном** – виде эти гаммы установились в музыкальной практике в качестве нормы к концу 17 – 18 в., одновременно с утверждением принципов тональной системы.

В период господства модальной системы мелодические звукоряды могли содержать разное количество ступеней – от тетрахордов и пентахордов до звукорядов, превышающих октаву. Примеры таких звукорядов сохранились в народных песнях разных народов Европы и мира.

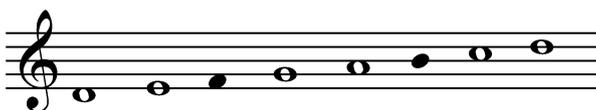
Принципы их ладового строения получили отражение и развитие в творчестве многих композиторов России и Западной Европы.

«БЕЛОКЛАВИШНАЯ» ДИАТОНИКА

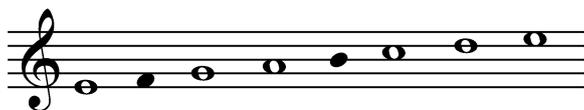
Октавные звукоряды, которые можно построить на белых клавишах фортепиано⁴⁴:



Ионийский



Дорийский

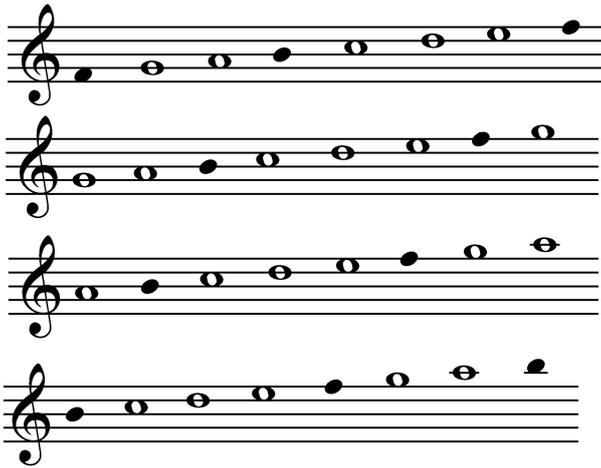


Фригийский

⁴² Пентатоника относится к числу **ангемитонных** (по-гречески – «бесполутоновых») звукорядов.

⁴³ Об этом говорит и смысл названия: по-гречески **tonos** – «напряжение», «натяжение», **dia** – «сквозь».

⁴⁴ Названия звукорядам дали теоретики Средневековья, используя для этого географические имена областей Древней Греции.



Лидийский

Миксолидийский

Эолийский

Локрийский

ОСОБЕННОСТИ «БЕЛОКЛАВИШНЫХ» ЗВУКОРЯДОВ

Во всех приведённых гаммах **чёрными овалами** выделено положение **тритона**, интервала, образованного ступенями с полярной модальной позицией – **самой светлой и самой тёмной**:

- В **ионийском** и **эолийском** ладах звуки тритона занимают **неустойчивое положение**, и своим разрешением укрепляют **устойчивость звуков тонической гармонии**. Поэтому их старинные названия постепенно заместились терминами «**натуральный мажор**» и «**натуральный минор**»;
- В **дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском** и **локрийском** ладах тритон возникает **с одним из звуков тоники**: в дорийском и миксолидийском – с терцией, в лидийском и фригийском – с первой ступенью, что делает тонику недостаточно устойчивой. Это ослабляет устойчивость гармонической тоники,
- В **локрийском** ладу чистую тоническую квинту замещает тритон, что делает тонический аккорд неустойчивым. Поэтому **локрийский** лад используется как лад мелодической природы (**монодический**), с тоникой в виде **устойчивого звука**.

Каждая из белоклавишных гамм имеет **характерную ступень**, образующую с тоникой **характерный интервал**:

- В **дорийском** – **высокая**⁴⁵ **шестая** ступень и, соответственно, **дорийская секста**;
- Во **фригийском** – **низкая вторая** ступень и **фригийская секунда**;
- В **лидийском** – **высокая четвёртая** ступень и **лидийская кварта**;
- В **миксолидийском** – **низкая седьмая** ступень и **миксолидийская септима**;
- В **локрийском** – **низкая пятая** ступень и **локрийская квинта**.

КАК РАСКРЫВАЕТСЯ КРАСОТА БЕЛОКЛАВИШНЫХ ГАММ

Красота белоклавишных гамм раскрывается с помощью нескольких приёмов, помогающих преодолеть их ограниченный звуковой состав:

- **Переменность устоев**, образование **производных ладов** на основе **местных мелодических тоник**;
- **Вариантность** звукоряда, чередование низких и высоких ступеней в разных фразах (не следует путать их с **альтерацией**);

⁴⁵ К характерным ступеням следует применять термины **высокая** или **низкая**, как и к остальным ступеням диатонического звукоряда, а не **повышенная** и **пониженная**, какими они бы стали в результате альтерации.

- **Гармоническое варьирование** мелодии.
- **Полиmodalность** – совмещение в разных слоях музыкальной ткани **разных модусов**.

ЗАДАНИЕ №1 для команд:

Проанализируйте и определите **модальную основу** примеров. Отметьте **мелодические устои** и образованные на них **производные лады**.

Пример 1

Татарская песня «Подснежник»

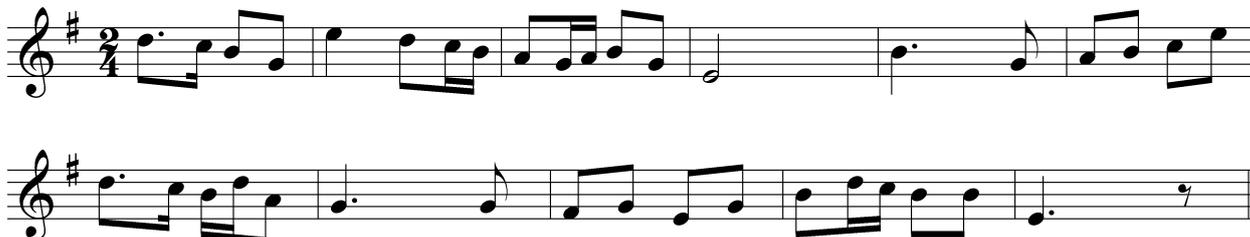
Неторопливо, певуче



Пример 2

М.А. Балакирев. «Надоели ночи..»
(из сборника «Русские народные песни»)

Медленно



ЗАДАНИЕ №2 для команд (дополнительное):

Расшифруйте мелодии, определите **размер**, расставьте **тактовые черты**. Определите **устои** – **главный** и **побочные**, выпишите звукоряды **основного** и **производного** ладов:

Пример 3

Барток. Детям. Тетрадь 1, №19



Пример 4

Украинская песня «Ох, і не стелися, хрещатий барвинку»

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

Определите и охарактеризуйте **тональную** и **модальную** основу каждого примера.

Обратите внимание на **смену мелодических** устоев и **варианты ступеней**. Выпишите **основной** и **производные** лады.

Пример 5

Б. Барток. Песенка странника.

Andante (♩ = 80)

Пример 6

Б. Барток. Вечер в деревне.

Lento rubato

Пример 7

А. Хачатурян. Андантино.

Andantino

p *mf cantabile*

cresc. *p*

cresc. *rit.*

Пример 8

Артём Белов. Плясовая⁴⁶.

Весело, зажигательно

mf *sempre p* *cresc.*

mf *f*

⁴⁶ Творческая работа студента II курса ГМУ им. Гнесиных.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

Выпишите диатонические гаммы, в состав которых входит тетракорд **ре – ми – фа-диез – соль-диез**.

Выпишите диатонические гаммы, включающие в свой состав аккорд **ми-бемоль – соль – до**.

Выпишите звукоряды, образующиеся от всех ступеней гаммы **мелодического ми-минора**. Определите виды **производных ладов**.

ЗАДАНИЕ №5 для команд:

Найдите и постройте **канон** на тему русской песни:

Пример 9

Русская песня

1. Па - воч - ка хо - дя, перь - ич - ко ро - ня. Свя - тый ве - чер
 2. За не - ю хо - дя крас - на ди - вонь - ка. Свя - тый ве - чер

доб - рым лю - дям. Ой, лю - ли, Ой, лю - ли.
 доб - рым лю - дям. Ой, лю - ли, Ой, лю - ли.

ЗАДАНИЕ №6 для команд:

Сочините несколько контрастных мелодий, используя только ступени одного из предложенных звукорядов, **не выходя за его пределы**. В качестве **основной тоники** может быть избрана **любая ступень звукоряда** (не обязательно I ступень).

Постарайтесь использовать **ладовую переменность**.



УСЛОВНАЯ ДИАТОНИКА

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ: (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Кроме звукорядов строгой («чистой», «белоклавишной») диатоники в творческой практике народной и профессиональной музыки существуют варианты семиступенных октавных гамм, включающих некоторое количество альтераций.

К **условной диатонике** относятся:

- **гармонический** и **мелодический** виды мажора и минора (знакомые всем школьникам);
- другие виды ладовых звукорядов, содержащие не совсем привычные альтерации:

- ✓ **минор** с **повышенной IV** и **VII** ступенями,
- ✓ **мажор** с **пониженными II** и **VI** ступенями;⁴⁷
- ✓ **минор** с **повышенными IV** и **VI** ступенями;
- ✓ **мажор** с **пониженными II, VI** и **VII** ступенями.

Возможны и другие сочетания альтераций в мажорных и минорных гамах.

ЗАДАНИЕ № 7 для команд:

В каждом примере выпишите и определите звукоряд **в разных слоях** гармонической ткани. Определите **основной** и **производный** лады, возникающие на **местных мелодических устоях**.

Пример 10

И. Селеньи. Песенка цветов

Lento

molto espressivo

⁴⁷ В разных пособиях их называют «цыганскими», «клезмерскими». Привычное название таких гамм – **«лад с двумя увеличенными секундами»**. Такой вариант лада неправильно называть «дважды гармоническим», поскольку в нём аккорды главных ступеней не укрепляют связь с тоникой. Эти гаммы используются как лады **чисто мелодические**, с обострённой мелодико-интонационной структурой.

Пример 11

Б. Барток. Микрокосмос, №58

Assai lento $\text{♩} = 46$

Пример 12

«Застольная» (Еврейская песня)

Оживленно

Пример 13

Э. Григ. Арабский танец («Пэр Гюнт», II сюита)

Allegretto vivace

Определите и выпишите **основной лад** примера, а также все **производные** лады, прикреплённые к **местным мелодическим устоям**.

ГАРМОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА УСЛОВНОЙ ДИАТОНИКИ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ: (Прочитайте и задайте ваши вопросы)

О «ХАРАКТЕРНЫХ» ИНТЕРВАЛАХ И АККОРДАХ:

Альтерация **одной ступени** лада изменяет величину **12 интервалов, трёх трезвучий, четырёх септаккордов**.

Часть из изменённых интервалов и аккордов встречается в натуральном мажоре и миноре, другие становятся **характерными элементами** условной диатоники.

Так, в **гармоническом виде** мажора и минора **характерными** являются **ув.2, ум.7, ув.5 и ум.4**, а также аккорды с их участием – **увеличенное трезвучие, уменьшённый септаккорд, септаккорды большой минорный, большой с увеличенной квинтой**.

В гаммах с двумя увеличенными секундами появляются **хроматические** интервалы – **увеличенная секста** и **уменьшённая терция**, а также аккорды с их участием.

ЗАДАНИЕ №8 для команд:

1. Выпишите гаммы гармонического и мелодического минора, в состав которых входит звук **ля-бемоль (соль-диез)**.
2. Выпишите гаммы гармонического и мелодического мажора, в состав которых входит звук **ми (фа-бемоль)**.

ЗАДАНИЕ №9 для команд:

1. Постройте **большие минорные септаккорды**, принимая звук **до** за приму терцию, квинту и септиму. Определите **тональности** мажора и минора, в которые входят эти аккорды.

2. Определите мажорные и минорные гаммы с **двумя увеличенными секундами**, в состав которых входят интервалы **фа-бемоль – ре** и **фа-диез – ля-бемоль**.

НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ

(дополнительная)

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ: (внимательно прочитайте и задайте вопросы).

Неоктавные лады образуются сцеплением тетраордов и пентаордов различной структуры – **диатонической, пентатонической, хроматической**. Устои в них **повторяются** не через октаву, как в привычных видах мажора и минора, а **через кварту или квинту**.

Звукоряды таких ладов могут совпадать с привычными мажорными или минорными гаммами. Важно увидеть в них соотношение мелодических устоев и деление семиступенной гаммы на **тетраорды** или **пентаорды** разной структуры.

ЗАДАНИЕ №10 для команд:

Проанализируйте и определите лад в примерах 14 – 21:

Пример 14

Молдавская песня

Весело, живо



Пример 15

«Как по синему по морю..» (русская песня, Архангельская область)

Запевала

Хор



Как по си - не-му по мо-рю, да по бур - но - му,

Эй, да



как по бур - но - му. Тут - то пла - ва-ет, гу - ля - ет млад, я - сен со кол ко -



рабль. Эй, да млад, я - сен со-кол ко - рабль.

Пример 16

«Как по мостику, мосточку» (русская песня, Архангельская обл.)

Обработка Вл. Петр. Смирнова

Не спеша

1. Как по мос-ти - ку, мос-точ - ку, как по мос-ти - ку, - мос-точ - ку.

Ка - - - ли - на, ма - - - ли - на.

The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody with a 3/4 time signature change and a piano accompaniment with a 3/4 time signature change. The lyrics are written below the notes.

2. Селезенька утю переводя (2 раза)

Припев.

3. Сера утка не сдержалась (2 раза)

Припев

4. Селезенька ходит, тужит (2 раза)

Припев

5. Ходит, тужит, сокрушает (2 раза)

Припев

6. Как мне утю жалко стало (2 раза)

Припев

Пример 17

К. Дебюсси. Колыбельная Джимбо («Детский уголок»)

Определите модальную основу мелодии и аккомпанемента. Выпишите и определите звукоряды, прикрепленные к местным мелодическим устоям.

(нежно и несколько неуклюже) (слегка выделяя)

pp *pp* *sempre pp*

The score is in B-flat major (two flats) and 3/2 time. It features a melody with a 3/2 time signature change and a piano accompaniment with a 3/2 time signature change. The lyrics are written below the notes.

Пример 18

Б. Барток. Пентатоническая мелодия («Микрокосмос»)

Moderato ♩=84-80

f

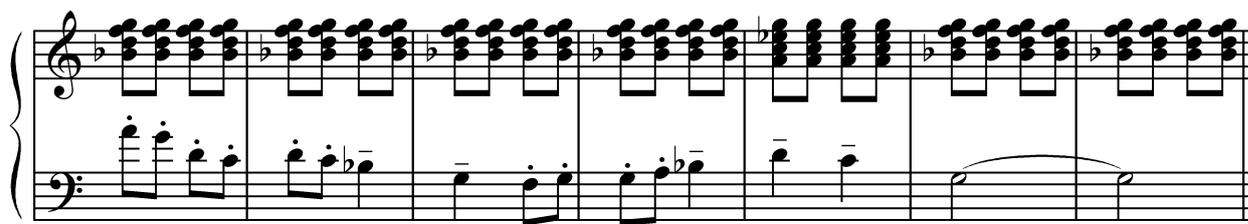
The score is in 2/4 time and features a melody with a 2/4 time signature change and a piano accompaniment with a 2/4 time signature change. The lyrics are written below the notes.

Определите **модальную основу** мелодии и сопровождения. Выпишите звукоряды, прикреплённые к местным мелодическим устоям.

Пример 19

Б. Барток. Багатель №5

Vivo



Пример 20

Б. Барток. Жалоба (из цикла «Детям»)

Lento

p dolce (sempre mp ed equamente)

f molto espr. sonore e poco rubato

molto espr.

Проанализируйте и сравните **модальную основу** ведущего голоса и сопровождения. Проследите, как интервальная структура ведущего голоса влияет на модальную основу сопровождения, постепенно обогащая его.

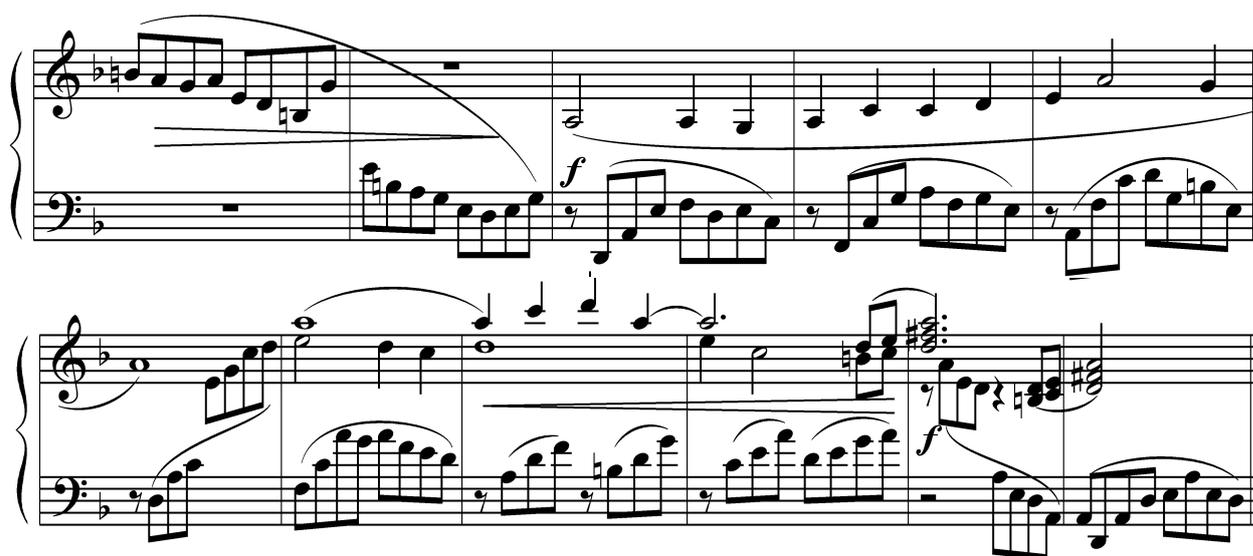
Пример 21

А. Эшпай. Сонатина

Определите момент начала изложения темы, ладовую основу, назовите основной и производные лады, прикрепленные к **местным мелодическим и гармоническим устоям**, а также смысл ключевого обозначения тональности.

Allegro moderato

mf



ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Пример 22.

Ю. Кажарская. Канон в квинтовом ладу⁴⁸

Проанализируйте **тональную** и **модальную** основу мелодии канона, разучите и исполните его.

Оживленно

Ю. Кажарская



ВАЖНЫЕ ИТОГОВЫЕ НАВЫКИ

- Понятие **модальной основы** гармонической ткани – новое в курсе элементарной теории, и требует хорошей подготовки педагога к его изложению. Включение этого понятия в теоретический аппарат студентов позволяет привлечь их внимание в красоте и своеобразии окраски **ладовых звукорядов** (модусов).
- Освоение модальной основы лада позволяет преодолеть упрощённое представление о гармонической ткани как последовательности аккордов.

⁴⁸ Творческая работа студентки III курса ГМУ им. Гнесиных.

Тема 9. АЛЬТЕРАЦИЯ. ХРОМАТИКА.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте ваши вопросы).

Слово *альтерация*⁴⁹ означает замена диатонической ступени её *повышенным* или *пониженным* вариантом.

Целью альтерации являются:

- усиление *связи неустойчивых ступеней лада с устойчивыми*, как внутри одной тональности, так и *при переходе в новую тональность*;
- обогащение *красочного состава лада*, введение в него элементов *хроматики*, введение новых мелодических интонаций и гармонических элементов.

В диатонике *малая секунда* образуется последовательностью соседних ступеней, образующих *диатонический полутон*. С применением альтераций в ладовом звукоряде появляется *хроматический полутон* – *увеличенная прима*, образованная последовательностью *натуральной и альтерированной ступени* (например: VIⁿ - VI^b в мажоре или VIIⁿ - VII[#] в натуральном миноре).

Наряду с хроматическими полутонами лад обогащается различными *хроматическими интервалами*, которые не могут образоваться среди ступеней диатонического лада. К ним относятся все *характерные интервалы* гармонического лада, а также *аккорды с их участием*, и другие, более сложные интервалы и аккорды.

ЗАДАНИЕ №1 для команд:

В данных примерах определите *тональность*, отметьте альтерированные ступени, укажите полутоны *хроматические и диатонические*.

Пример 1

И.С. Бах. ХТК, т.I, фуга e moll

⁴⁹ *Альтерация* (от латинского *altera* – «другой», «иной») означает введение другого варианта ступени – её *повышение* или *понижение*.

В результате альтерации может появиться *хроматика* (от греческого лова *хроматос* – «цветной», «разноцветный»), если в звукоряде присутствуют ступени – *натуральная, и изменённая* (повышенная или пониженная).

Пример 2

Э. Григ. Элегия ор.38

Allegretto semplice

fp

p

Пример 3

А. К. Лядов. Три балетные сцены. №1

Moderato

p

dolce

cresc.

Пример 4

Э. Григ. В пещере горного короля.

Allegro moderato

pp

staccato



Пример 5

Ф. Шопен. Этюд оп.10 №2 («Хроматический»)



ЗАПИСЬ ПРОХОДЯЩИХ ХРОМАТИЧЕСКИХ ЗВУКОВ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ: (внимательно прочитайте и задайте вопросы).

Виды хроматизмов (различаются по мелодическому рисунку):

- **хроматизмы проходящие** – неаккордовые звуки, возникающие при поступенном движении от одного аккордового звука к другому.
- **хроматизмы вспомогательные** – неаккордовые звуки, возникающие при секундовых ходах вокруг одного аккордового тона.

Кроме того, различаются:

- Хроматика **внутритональная** (возникает внутри одной тональности);
- Хроматика **модуляционная** (возникает при смене тональности).

ЗАДАНИЕ №2 для команд:

В музыке примеров 1 – 5 укажите хроматизмы **проходящие** и **вспомогательные**. Отметьте случаи **модуляционной хроматики**.

ШКОЛЬНЫЕ НОРМЫ ПРАВОПИСАНИЯ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ГАММЫ

NB: хроматические гамме могут использоваться только звуки, входящие в состав родственных тональностей.

Хроматическими звуками заполняются только **большие секунды** (малые секунды заполнять невозможно).

а) **в мажоре:** 1. При восходящем движении **большие секунды** заполняются повышением ступеней, которые рассматриваются как **вводные тоны к родственным тональностям**.

Поскольку на VII ступени мажора **нет родственной тональности**, VI ступень **не может быть повышена, и вместо неё вводится пониженная VII ступень** – звук, который есть в родственных тональностях.

2. При нисходящем движении **большие секунды** заполняются понижением ступеней, которые рассматриваются как **низкие VI ступени родственных тональностей**. Поскольку на VII ступени мажора нет родственной тональности, **V ступень не понижается**, а взамен **повышается IV ступень** (которая есть в родственных тональностях).

б) в миноре:

1. При восходящем движении **не повышается I ступень** (поскольку в миноре на II ступени нет родственной тональности). Большая секунда между I и II ступенями заполняется пониженной II ступенью, которая есть в родственных тональностях.

Остальные большие секунды заполняются вводными тонами к родственным тональностям.

Нисходящее движение по хроматической гамме в миноре принято писать по правилам одноименного мажора, поскольку в миноре повышенная VII ступень столь же привычна, как её натуральный вариант, и заменять её на пониженную I нецелесообразно (хотя и не противоречит правилам – ведь пониженная I ступень есть в родственных тональностях минора).

NB: При записи **параллельного движения голосов** по хроматической гамме необходимо сохранять в записи интервалы или аккорды, возникающие между голосами. При этом возникает ряд отступлений от правил хроматической гаммы: так, в параллельном движении большими терциями вверх от III ступени мажора в верхнем голосе применяется **повышенная VI ступень** (а не **пониженная VII ступень**).

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

1. Запишите восходящее и нисходящее движение по хроматической гамме между I и III ступенями и обратно в тональностях **Фа-диез мажор** и **Соль-бемоль мажор**.
2. Заполните проходящими хроматизмами движение от III до V ступени и обратно в тональностях **до-диез минор** и **си-бемоль минор**.
3. Назовите тональности, в которых возможна хроматическая последовательность:
 - Си^b-си^н-до-до[#]-ре-ми^b;
 - Си^b-до^b-до^н-ре^b-ре^н-ми^b.

О ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ ХРОМАТИЗМАХ

Вспомогательные хроматизмы – **неаккордовые звуки**, образованные **опеванием аккордовых тонов**. Они всегда записываются ступенями, **соседними с аккордовыми звуками**. **Нижним вспомогательным** к VII ступени мажора и гармонического минора может быть **VI повышенная ступень** (не применяющаяся в проходящем движении), а **верхним вспомогательным** к IV ступени становится **пониженная V**, невозможная в проходящем движении.

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

Напишите мелодические фигуры из хроматических вспомогательных звуков, опевающих тоны D₇ в тональностях *c moll* и *cis moll*.

Дополнительная беседа:

ЧЕМ ОТЛИЧАЕТСЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЗАПИСЬ ХРОМАТИЗМОВ от школьных правил и норм

Школьные правила действуют независимо от содержания музыки. Цель *профессиональной записи* – раскрывать содержание музыки, показывать исполнителю направленность движения хроматических звуков, раскрывать их интонационный смысл, связь с интонациями других голосов.

ЗАДАНИЕ №5 для команд:

Проанализируйте гармоническую ткань примеров, оцените характер записи хроматизмов, их соответствие направлению мелодического движения неустоев к устоям.

Отметьте расхождение *профессиональной* нотации с нормами *школьной* записи хроматизмов и попытайтесь их объяснить.

Пример 6

С. Прокофьев. Марш

Tempo di marcia

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked with mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*) dynamics. The notation includes various chromaticisms and articulation marks.

Пример 7

Ф. Шопен. Прелюдия ми минор

The image shows a musical score for a piano accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic and an *espressivo* marking. The notation includes various chromaticisms and articulation marks.

5

10

15 *stretto*

20 *smorz.* *pp*

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Расшифровать и исполнить интервальные цепочки:

Пример 8 *F dur, Es dur, As dur*

8 9 8 3 3 63 3 м3 м3 3 6 7 6 3 ув4 дв.ув4 6 66 66 6

$\frac{2}{4}$ V = = VI VII = I II #II III \flat VII = = \flat VI = = V #IV \sharp IV III

Пример 9 *c moll, e moll, gis moll*

3 6 ум5 63 6 7 6 ум5 м3 ум7 6 6 6 7 66 8

$\frac{3}{4}$ I IV #V V \sharp IV III = #III IV #IV V \sharp VIII II = I

ЭНГАРМОНИЗМ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ: (прочитайте и задайте возникшие вопросы).

Энгармонизм – совпадение звуков, интервалов, аккордов и тональностей *по высоте* при различном их *обозначении, ладовом значении, интервальном строении*.

NB: энгармонизм *по записи* – замена тональностей *неупотребительных* тональностей на *употребительные*.⁵⁰

Энгармонизм *по существу* возникает в условиях *равномерно-темперированного строя* и выражается в *совпадении созвучий по высоте* при *различном интервальном строении* и *ладовом значении* (тональной функции).

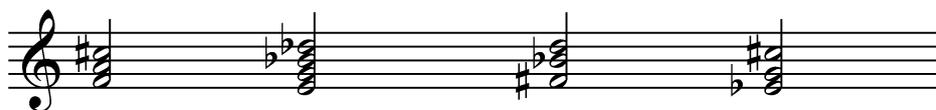
ВОПРОСЫ к командам:

1. Приведите примеры энгармонизма интервалов.
2. Чему энгармонически равны:
 - Чистая кварта;
 - Большая секунда;
 - Уменьшённая секста,
 - Малая септима.
3. Сколько **тонов в октаве**.
4. На сколько **равных частей** можно разделить октаву, какие аккорды получаются от такого деления.
5. В каких из этих аккордов совпадают все обращения.

ЗАДАНИЕ №6 для команд:

1. Определите **структуру** аккордов, укажите **тональности**, в которых они встречаются, обозначьте их **гармонические функции**:

Пример 14



2. Сделайте возможные **энгармонические замены** аккордам. Укажите тональности, в которых они встречаются, и их **гармонические функции** в этих тональностях.

ЗАДАНИЕ №7 для команд:

Проанализируйте гармонию примера 10. Найдите моменты **энгармонической замены** аккордов.

⁵⁰ **Употребительными** считаются тональности **до семи бемолей и диезов** при ключе. Такие тональности применяются как главные **тональности произведения**, с соответствующим ключевым обозначением. Тональности с **дубль-диезами** и **дубль-бемолями** при ключе могут появляться внутри произведения, как **родственные** для главной тональности.

Определите их *функцию* в *исходной* и *новой* тональностях.

Пример 10

Э. Григ. Свадебный день в Трольдхаугене

(Tempo di Marcia un poco vivace)

f *dim.* *pp dolce*

f

dim. *pp*

ЗАДАНИЕ №8 для команд: Разучить и исполнить канон

Пример 11

Л. Керубини. Трёхголосный канон.

Andante

1

2

3

Тема 10. ФАКТУРА

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте и задайте возникшие вопросы).

ВОПРОС к командам:

Где, кроме музыки, можно встретить термин **фактура**. Что обозначает это слово применительно к живописи, текстилю, изделиям из дерева, металла⁵¹ и т.д.

Слово **фактура** (от латинского **facere** – «делаю») обозначает результат совершённого действия. Однокоренными словами к нему служат: **факт** (то, что уже свершилось), **фактор** (условие для совершения действия).

Фактура в музыке это **строение музыкальной ткани**, определяемое по нескольким признакам:

- **количество голосов** (явных и скрытых);
- **функции голосов** (их роль в изложении тематического материала);
- **приёмы изложения** (*фигурации, педали, остинато*).

Всё многообразие способов организации музыкальной ткани, существующих в современной музыке, можно свести к нескольким основным типам:

1. **гомофония**,
2. **полифония**,
3. **гетерофония**,
4. **сложное многоголосие**.

Все эти типы различаются по **распределению роли голосов в изложении тематического материала**:

- в **гомофонной** фактуре есть **главный** голос, излагающий **тему**, и остальные голоса, образующие **сопровождение** (*аккомпанемент*);
- **полифоническая** фактура построена **на равном участии всех голосов** в изложении тематического материала.

Есть два основных типа полифонической ткани:

- ✓ полифония **имитационная**, где все голоса по очереди проводят один и тот же мелодический материал (типичные жанры имитационной полифонии – **канон** и **фуга**);
- ✓ полифония **разнотемная** (или **контрастная**) – здесь голоса одновременно излагают **разный тематический материал**;
- в **гетерофонной** ткани все **голоса являются вариантами главного** голоса, и не всегда можно уверенно сказать, какой из них главный, а какой – его вариант (типичный пример гетерофонии – склад русской протяжной песни).
- **Сложное многоголосие** основано на **соединении разных типов** фактуры в разных слоях ткани (пример – фуга в хоре с аккомпанементом оркестра).

Разные типы фактуры могут чередоваться в одном произведении, приёмы одного типа фактуры проникают в другой, обогащая его.

⁵¹ В журналистике **фактурой** называют количество (и качество) обнаруженных **фактов**.

О ПРИЁМАХ ИЗЛОЖЕНИЯ МАТЕРИАЛА

ФИГУРАЦИЯ и её виды:

- **мелодическая** – повторение неизменной мелодической фигуры по различным опорным гармониям;
- **гармоническая** – повторение неизменной фигуры, содержащей только аккордовые звуки;
- **ритмическая** – повторение неизменной **ритмической фигуры** на выдержанном звуке или аккорде.

ПЕДАЛЬ⁵² – **выдержанный голос** (или созвучие), на фоне которого происходит развитие других голосов.

КОНТРАПУНКТ⁵³ – понятие, имеющее в музыке несколько значений:

- голос, **противопоставленный** главному голосу в музыкальной ткани по своему мелодическому рисунку, ладовой основе;
- соединение двух и более разных тем в разных голосах;
- перестановка голосов – получение **производного соединения** из **первоначального соединения** мелодий (двойной контрапункт – перестановка двух голосов, тройной – трёх и т.д.);

ОСТИНАТО⁵⁴ – повторение одним из голосов постоянной мелодической фигуры.

ЗАДАНИЕ №1 для команд:

Сосчитайте **количество голосов** в каждом примере, укажите **ведущий** голос. Определите, в каком голосе **педаль**, в каком – **удвоение ведущего** голоса, в каком – **противодвижение** к нему.

Пример 1

Л. Бетховен. Соната №2, Скерцо

The musical score for Example 1 is a Trio section in 3/4 time. It features a piano (p) and forte (sf) dynamic range. The score is written for a single instrument, likely a piano, and shows a complex texture with multiple voices and a prominent bass line.

Пример 2

Н.Н. Сидельников. Воробей и лужа

ВОПРОСЫ к командам:

1. Сколько голосов занято в тексте примера. Какие голоса **сольные**, какие **хоровые** (или оркестровые).
2. Какой **звукоряд** в партии «солиста» в начальном и заключительном разделах пьесы.
3. Какая **модальная основа** у кластера.

⁵² Слово **педаль** (от латинского *pes* – «нога») произошло от практики игры на органе, где **выдержанный голос** проще сделать **на ножной** клавиатуре.

⁵³ Контрапункт (от латинского *contra* – «против» и *punctum* – «точка») – **противостоящий**.

⁵⁴ От латинского – «упорный», «упрямый».

4. Укажите момент, где **кластер** превращается в **аккорд**. Определите его **модальную основу**.

Оживленно

16

Пример 3

Г.В. Свиридов. Музыкальный момент.

Отметьте появление **кластеров**, определите их структуру в сопровождающем слое.

Allegretto grazioso

9

ЗАДАНИЕ №2 для команд:

Определите **количество голосов** в сопровождающем слое, назовите виды **фигурации**, применённые композитором.

Определите **количество голосов** в партиях правой и левой рук в примере 4, включая **скрытые** голоса.

Выпишите **нотами** гармоническую схему партии левой руки и обозначьте её **цифровкой**.

Пример 4 Ф. Шопен. Этюд *f moll*

Presto

p *molto legato*

ЗАДАНИЕ №3 для команд:

Определите **модальную основу** примера и каждого из его разделов.

Определите **количество голосов** в партии правой и левой рук. Определите их **роль в фактуре**.

Пример 5 М. Шмитц. Этюд

Allegro

sempre

ЗАДАНИЕ №4 для команд:

Определите количество голосов, **тип фактуры**, в примере 6. Разделите голоса на **тематические** и **гармонические**.

Пример 6

А. Бородин. Квартет №2

Andante

Two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a vocal line (V-no.), a vocal line (V-c.), and a piano accompaniment. The second system also consists of three staves, continuing the vocal lines and piano accompaniment. A 'sva' marking is present above the vocal line in the second system.

ЗАДАНИЕ №5 для команд:

Определите **тип фактуры** в примере 7. Определите роль голосов сопровождения в развитии материала, укажите на **элементы полифонических приёмов**, их смысловую роль в драматургии песни.

Пример 7

Р. Шуман. «Чижик».

Живо, весело

Музыкальный пример 7, включающий вокальную партию с текстом и фортепианное сопровождение. Темп: **Живо, весело**. Музыкальный язык: 4/16, мажорный лад.

Взгля - ни, вес-на по - всю-ду, прочь кни-ги и тет - радь!

Да - ва - ка петь я бу - ду, ты будешь под-пе - вать!

пусть нас у - слы шатлю - ди в э - тот рас - свет-ныйнас, и пусть о - ни рас
 судят, ктолучше пел из нас, кто луч - ше пел из нас!

ЗАДАНИЕ №6 для команд:

Определите **образный строй** пьесы в примере 8, обозначьте **жанровую природу** мелодического материала.

Определите **тип фактуры**, укажите **функцию** каждого голоса.

Пример 8.

С. Прокофьев. Сказочка.

Adagio

p *simile* *mf* *mp legato*

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №7 (для последующего обсуждения на семинаре)

Обработайте выбранные мелодии для *дуэта* или *двухголосного хора* с использованием *интонаций ведущего голоса* в сопровождающем и чередованием диалога с дуэтом, используя *вопросо-ответную структуру* мелодии.

Пример 9

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио, №8

Musical notation for Example 9, a single-voice solfège exercise in 4/4 time, consisting of two staves of music. The first staff begins with a large '8' and contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff begins with a '7' and continues the melodic line.

Пример 10

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио, №17

Musical notation for Example 10, a single-voice solfège exercise in 3/2 time, consisting of two staves of music. The first staff begins with a large '17' and contains a melodic line. The second staff begins with a '9' and continues the melodic line.

Пример 11

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио, №20

В обработке примеров 10 и 11 максимально использовать *имитацию*.

Musical notation for Example 11, a single-voice solfège exercise in 3/2 time, consisting of two staves of music. The first staff begins with a large '20' and contains a melodic line. The second staff begins with a '9' and continues the melodic line.

Пример 12

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио, №56

Продолжите и завершите пример по данному началу.

Musical notation for Example 12, a two-voice exercise in 3/4 time. It shows the beginning of a piece with a treble and bass clef. The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The bass line starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note.



Пример 13

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио, №73

Обработайте для **инструментального дуэта**. Крайние части с использованием **канонической имитации**, середина – на **контрапункте** нижнего голоса, контрастном по мелодическому рисунку и гармонической основе.



Пример 14

Чешская песня «Аннушка»

Обработка для хора и солистов с сопровождением фортепиано (или аккордеона).



Пример 14

Польская песня «Висла»

Обработка для хора и сольного голоса в сопровождении фортепиано.



Пример 15

Словенская песня

Обработайте мелодию:

- 1) для сольного голоса (или инструмента) в сопровождении фортепиано;
- 2) для вокального дуэта с фортепиано.

Спокойно, нежно



ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ №8 для команд:

Расшифровать, разучить и исполнить канон:

Пример 16

«...И только музыка будет всегда» (Германия)



Пример 17

И. Брамс. Канон двойной, 4-хголосный,
на тему в прямом и обращённом движении.

Текст: Красота на Земле будет существовать до тех пор,
пока твои глаза будут её видеть,
и пока ты не отречёшься от любви.

4-гол.
двойной



СЕМИНАР НА ТЕМУ: «ФАКТУРА»

Материал семинара – произведения из программы студентов по специальности (или общему фортепиано).

В задачу студентов входит:

- Анализ **формы** представленных произведений, указание **границ разделов** и их **композиционных функций**;
- Анализ **фактуры** с указанием количества голосов, определение их роли в фактуре, характеристика приёмов изложения;
- Анализ **интонационного материала** тематических голосов, их **синтаксической структуры**, определение **жанровой природы** и **образного строя**;
- Рассказ **об авторе** и **истории создания** произведения.

Представленные произведения должны прозвучать, желательно силами студентов – участников семинара или в записи.

NB: Целесообразно, чтобы представленные сочинения предварительно прошли обсуждение командами, участвующими в подготовке семинара.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ ПЬЕСЫ

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ (внимательно прочитайте текст и задайте вопросы).

Работа с **тематическим сценарием** помогает понять **логику построения гармонической ткани** избранной пьесы, распределение составляющих её голосов, их роль в тематическом процессе и гармонической основе, более полно и целенаправленно использовать **выразительные свойства** мелодического материала, его **жанровую природу, образный строй**, особенности **ладовой и гармонической основы**.

Такая форма работы закладывает основы приёмов **аранжировки** и **инструментовки**⁵⁵.

Для построения сценария пьесы необходимо:

- проанализировать **фактуру** пьесы, определить **количество голосов**;
- разделить голоса **тематические** (которые необходимо петь **соло, ансамблем солистов, хоровыми партиями** или хором **tutti**) и голоса **гармонические**, образующие **сопровождение**;
- определить **жанровую природу, образный строй и интонационную структуру** голосов **тематических**, возможное

⁵⁵ Более подробное изложение способов построения тематических сценариев см. в книге В. Середы «Как оживлять звуки, как открывать музыку», гл. V, с. 137.

присутствие в них элементов *диалога*, сопоставления *соло* и *хора*, интонаций *мужественных* и *женственных*.

NB: Предпочтительно привлекать для построения тематических сценариев такие пьесы, исполнение которых возможно *с учётом возможностей учебной группы, с использованием аккомпанемента фортепиано или доступного инструментального сопровождения*.

Весь текст пьесы играется на фортепиано, а пропеваются (солистами или хором) только голоса *тематические*.

ЗАДАНИЕ №8 для команд:

1. Постройте варианты тематических сценариев на материале пьес из предлагаемого списка:
 - **Р. Шуман.** Альбом для юношества:
 - Марш;
 - Весёлый крестьянин, возвращающийся с работы домой;
 - Сицилийская песня.
 - **П.И. Чайковский.** Детский альбом:
 - Утренняя молитва;
 - В церкви;
 - Вальс;
 - Мазурка;
 - Сладкая грёза;
 - Шарманщик.
 - **Э. Григ.** «Лирические пьесы»:
 - Вальс, ор.12;
 - Песня сторожа ор.12;
 - Народная мелодия ор.12;
 - Элегия ор.38.
 - **Б. Барток.** Детям:
 - VIII;
 - IX;
 - XIII;

Б. Барток. Десять лёгких пьес:

 - Вечер в деревне;
 - Говорят, не выдадут меня за любимого.
 - **Г. Свиридов.** Альбом пьес для детей:
 - Колыбельная;
 - Упрямец;
 - Грустная песня;
 - Парень с гармошкой.

- **А. Хачатурян**
 - Анданте.
- **С. Прокофьев:**
 - Сказочка;
- **С. Майкапар:**
 - Сиротка;
 - Маленький командир;
 - В садике.
 - Эхо в горах.
- **Н.М. Ладухин.** Вокализы:
 - № 36;
 - № 38;
 - № 46;
 - № 70.

2. Просмотрите пьесы **в заданиях предыдущих тем** и отберите возможный материал **для тематических сценариев**.
3. Предложите пьесы **из собственного репертуара** по специальности или репертуара ваших сокурсников и знакомых.

ТРЕБОВАНИЯ К ЭКЗАМЕНУ ПО КУРСУ

К экзамену по элементарной теории допускаются студенты, посещавшие занятия в течение года, успешно выполнившие **контрольные работы**, принявшие посильное **участие в семинарах** и представившие выполненные **творческие задания**.

Экзамен проводится в два этапа:

- I. Письменный экзамен, включающий:
 - расшифровку и анализ мелодии или многоголосного фрагмента с определением **формы**, выявлением **синтаксиса**, интонационного **сюжета**, **модальной** и **тональной** основы, особенностей **фактуры**;
 - упражнения на определение **тональной принадлежности** гармонических элементов, их **построение** и **разрешение**.
- II. Устный экзамен по билетам, включающим:
 - **Упражнения на фортепиано** с расшифровкой интервальных и аккордовых цепочек и **анализом их строения**;
 - Построение **гармонических элементов**, определение их **тональной принадлежности** и **разрешение**;
 - Построение тональных и модулирующих **секвенций** на их основе;
 - Ответы на устные вопросы комиссии по содержанию курса.

Дополнительно:

- Для отделения хорового дирижирования –
Представление **письменной работы** аналитического характера с оценкой образного строя, жанровой природы музыкального материала и характеристикой музыкального языка на материале произведения из программы по специальности.
- Для отделения теории музыки –
Представление **курсовой работы** по темам курса, преимущественно аналитического характера, с изложением содержания, формы и музыкального языка небольшого произведения (или цикла пьес), выполненной с соблюдением обязательных требований к оформлению, с приложением списка литературы.
- Для всех отделений –
Представление выполненных в течение года творческих работ для творческого конкурса (по желанию участников).

87 ПЕРЕЧЕНЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРИМЕРОВ

Тема I. Музыкальная система.

Пример 7. Р. Шуман. Альбом для юношества. Весёлый крестьянин.

Пример 8. Р. Шуман. Альбом для юношества. Дед Мороз.

Пример 9. Украинская песня «За городом качки плывуть».

Пример 10. Белорусская песня.

Пример 11. а) М. Глинка. Славься.

б) В.А. Моцарт. Рондо в турецком стиле.

в) П.И. Чайковский. Сладкая грёза.

г) Л. Бетховен. К Элизе.

д) Н. Паганини. Каприз №24.

Пример 21. О. Дзюдзин. Праздник игрушек.

Пример 22. Русская песня «Коровушка».

Пример 23. Венгерская песня.

Пример 24. Русская песня. «Ай, на горе дуб».

Пример 25. Чешская песня.

Пример 31. Л. Бетховен. Канон «Гамма».

Пример 32. В.А. Моцарт. Весенний («Соловьиный») канон.

Тема II. Музыкальные и физические свойства звука. Нотное письмо.

Пример 1. М.П. Мусоргский. «Борис Годунов». Картина III.

Пример 2. К. Сен-Санс. «Карнавал животных». Лебедь.

Пример 3. Д. Шостакович. Симфония №8.

Пример 4. И. Брамс. Ф-п. квинтет.

Пример 5. П. И. Чайковский. Вариации на тему Рококо.

Пример 6. И. Стравинский. Весна Священная.

Пример 8. И.С. Бах. Токката ре минор.

Пример 9. И.С. Бах. Двухголосная инвенция.

Пример 10. В.А. Моцарт. Соната Си-бемоль мажор, ч.III.

Пример 11. В.А. Моцарт. Соната Фа мажор, ч.III.

Пример 12. Р. Вагнер. Опера «Гибель богов».

Пример 13. Й. Гайдн. Соната Ре мажор, ч. I.

Пример 14. Б. Барток. Микрокосмос. №140.

Тема III. Ритм. Метр. Размер.

Пример 1. Канон «Цип-цип-цип» (Австрия).

Пример 2. Канон «Праздник урожая» (Болгария).

Пример 3. Канон «Волынщик» (Эстония).

Пример 4. Канон «Надоело петь каноны» (Германия).

Пример 5. Канон «Зимняя пора» (Венгрия).

Пример 6. Канон «Сакура зацвела» (Япония).

Пример 7. Канон «Трубы и литавры» (Германия).

Пример 8. Русская песня «Во сыром бору тропина».

Пример 9. Белорусская песня «Перепёлочка».

Пример 10. А. Гретри. «Кукушка и Осёл».

Пример 11. В.А. Моцарт. Каватина Фигаро из оперы «Женитьба Фигаро».

Пример 12. Немецкая песенка.

Пример 13. Латвийская песня.

Пример 14. Русская песня «Не спасибо те, игумену, тебе».

Пример 25. Л. Бетховен. Соната для ф-п. №1, ч.II.

Пример 26. Б. Барток. Детям. №26.

Пример 27. Л. Бетховен. Соната для ф-п. №1, Adagio.

Пример 34. Латвийская песня.

Пример 35. Марийская песня «Всё это мы».

Пример 37. Р. Шуман. Взор его при встрече.

Пример 38. Словацкая песня.

- Пример 39. Ф. Шуберт. Вариации на оригинальную тему.
Пример 40. В.А. Моцарт. «Волшебник».
Пример 41. Украинская песня.
Пример 42. Р. Шуман. «Петь не надо грустных песен».
Пример 43. Ф. Шуберт. «Мельник и ручей».
Пример 44. Б. Барток. Детям. №32.
Пример 45. Б. Барток. Детям. №37.
Пример 51. Э. Григ. Народная мелодия.
Пример 52. П.И. Чайковский. Пятидольный вальс.
Пример 53. Белорусская песня «Ой, ты, дуб зелененький».
Пример 54. Литовская песня «У матушки в усадьбе кукушка куковала».
Пример 55. Л. Бетховен. Канон «Привет Мельцелю».

Тема IV. Мелодия.

- Пример 1. Ф. Шуберт. «Неоконченная симфония», ч. I.
Пример 2. П.И. Чайковский. Немецкая песенка («Детский альбом»)
Пример 3. Канон «Моя курица» (Испания).
Пример 4. Канон «Моя кошка» (Испания).
Пример 5. Канон «Хоровод» (Эстония).
Пример 6. Канон «Арам-сам-сам» (Немецкая игровая песня).
Пример 7. В.А. Моцарт. Ария Фигаро из оперы «Женитьба Фигаро».
Пример 8. Белорусский танец.
Пример 9. Ж. Бизе. «Хабанера» из оперы «Кармен».
Пример 10. Ж. Бизе. Цыганский танец из оперы «Кармен».
Пример 11. И.С. Бах. Партита №1, Менуэт.
Пример 12. П.И. Чайковский. «Раздумье».
Пример 13. В.А. Моцарт. Канон «Заздравная песня».
Пример 14. «Я вечер млада во пиру была» (П.И. Чайковский. «50 русских песен»)
Пример 15. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 16. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 17. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 18. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 19. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 20. В.А. Моцарт. Симфония №40, ч. III.
Пример 21. Э. Григ. «Пер Гюнт», Танец Анитры.
Пример 32. Чешская песня.
Пример 33. Польская песня.
Пример 34. Чешская песня.
Пример 35. Украинская песня.
Пример 36. Р. Шуман. «Май, милый май..» («Альбом для юношества»)
Пример 37. П.И. Чайковский. Мазурка («Детский альбом»)
Пример 46. М. Мусоргский. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка».
Пример 47. Р. Шуман. «Взор его при встрече..» («Любовь и жизнь женщины»)
Пример 48. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 49. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 50. П.И. Чайковский. «Нежные упрёки».
Пример 51. П.И. Чайковский. У камелька («Времена года»)
Пример 52. Л. Бетховен. Симфония №9.
Пример 53. Римский-Корсаков. Шехеразада.
Пример 54. П.И. Чайковский. Вальс-скерцо.
Пример 55. Римский-Корсаков. «Снегурочка».
Пример 56. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».
Пример 57. Ф. Мендельсон. Итальянская симфония.
Пример 58. В.А. Моцарт. Концерт для ф-п. с оркестром.
Пример 59. Дж. Верди. Опера «Аида».
Пример 60. Неаполитанская песенка.
Пример 61. С. Прокофьев. «Петя и волк».
Пример 62. Э. Григ. Сильфида.

Пример 63. Молдавская песня.
Пример 64. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».
Пример 65. И. Стравинский. Балет «Петрушка» («У балерины»)
Пример 66. В. Клова. «Пиленай» (Старинный замок).
Пример 67. Э. Григ. Смерть Озе.
Пример 68. П.И. Чайковский. «Щелкунчик».
Пример 69. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 70. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 71. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 72. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 73. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 74. Силезская песня.
Пример 75. Чешская песня «Что это там за молодец?».
Пример 76. Чешская песня.
Пример 77. Испанская песня.
Пример 78. А. Рубец. Одноголосное сольфеджио.
Пример 79. Ж. Обер. Дуэт из оперы «Каменщик».
Пример 80. Ф. Шуберт. «Неоконченная симфония».
Пример 81. Литовская мелодия.
Пример 82. Украинская песня.

Тема V. Форма мелодии.

Пример 1. Литовская мелодия.
Пример 2. И.С. Бах. Менуэт.
Пример 3. Русская песня.
Пример 4. Польская песня «Висла».
Пример 5. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 6. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 7. П.И. Чайковский. Полька («Детский альбом»)
Пример 8. П.И. Чайковский. Песенка без слов.
Пример 9. Л. Бетховен. Соната №7, ч. II.
Пример 10. Л. Бетховен. Соната №3, Adagio.
Пример 11. Р. Шуман. Новогодняя песенка.
Пример 12. Р. Шуман «Дитя засыпает».
Пример 13. Й. Гайдн. Соната для ф-п. Ре мажор, ч. III.
Пример 14. Э. Григ. Первая встреча.
Пример 15. Р. Шуман. Вальс.
Пример 16. Р. Шуман. Ночные пьесы.
Пример 17. А. Лядов. Маленький вальс.
Пример 18. М. Мусоргский. Старый замок.
Пример 19. П.И. Чайковский. Баркарола. («Времена года»)
Пример 20. В.А. Моцарт. Соната для ф-п. №6.
Пример 21. Э. Григ. Благодарность. («Лирические пьесы»)
Пример 22. В.А. Моцарт. Тема вариаций.
Пример 23. Народная песня (Чехия).
Пример 24. Народная песня (Чехия).
Пример 25. Народная песня (Словакия).
Пример 26. М.И. Глинка. «Гудэ вітер».
Пример 27. Украинская песня.
Пример 28. Чешская песня «Аннушка».
Пример 29. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 30. А. Рубец. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 31. А. Рубец. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 32. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 33. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 34. Б. Тобис. «Негритёнок грустит».
Пример 35. Э. Григ. Родная песня.
Пример 36. Э. Григ. К отчизне.

Пример 37. Л. Бетховен. Симфония №7. Allegretto.
Пример 38. Р. Шуман. Романс («Листики из альбома»).

Тема VI. Лад и тональность.

Пример 1. Э. Григ. Утро.
Пример 2. Ф. Шопен. Соната для ф-п. №2.
Пример 3. И. Брамс. «Верность в любви».
Пример 4. Ф. Шопен. Мазурка ор.59 №1.
Пример 5. П.И. Чайковский. «Щелкунчик».
Пример 6. М. Красев. Маленькая ёлочка.
Пример 7. Б. Барток. Детская пьеса.
Пример 8. Русская песня («Бурлацкая»)
Пример 9. Р. Шуман. Карнавал. Вступление.
Пример 10. П.И. Чайковский. Симфония №4, ч. II.
Пример 11. Белорусская песня.
Пример 12. Белорусская песня («Чарнушечка»)
Пример 13. Русская песня.
Пример 14. Песня «Про татарский полон» (П.И. Чайковский. «50 русских песен»)
Пример 21. В.А. Моцарт. Тоска по весне.
Пример 22. А. Варламов. «Вдоль по улице метелица метёт».
Пример 23. Ф. Шуберт. Крысолов.
Пример 24. В.А. Моцарт. «Жил-был на свете мальчик».
Пример 25. Р. Шуман. Северная песня.
Пример 26. Ф. Шопен. Ноктюрн до минор.
Пример 27. И.С. Бах Партита №4. Ария.
Пример 28. Ф. Шопен. Ноктюрн Си мажор.
Пример 29. Л. Бетховен. Симфония №7. Скерцо.
Пример 30. П.И. Чайковский. Юмореска.
Пример 31. Р. Шуман. «Отчего?»
Пример 32. Ф. Шуберт. Блуждающие огоньки.
Пример 33. Э. Григ. Вальс («Лирические пьесы» ор.12).
Пример 34. Э. Григ. Мальчик-пастух. («Лирические пьесы»)
Пример 35. Г. Свиридов. Парень с гармошкой.
Пример 36. Курт Вайль. Мэки-нож («Трёхгрошовая опера»)
Пример 37. Вальс-экспромт. («Лирические пьесы» ор.47).
Пример 38. С. Рахманинов. «Апрель!».
Пример 39. Я. Акутагава. Детская пьеса.
Пример 40. К. Дебюсси. Очень медленный вальс.
Пример 41. Э. Григ. Мелодия («Лирические пьесы»)
Пример 42. П.И. Чайковский. Песнь косаря. («Времена года»)
Пример 43. М. Мусоргский. Ночь на Лысой горе.
Пример 44. А. Лядов. Мазурка ор.15 №2.
Пример 45. Г. Свиридов. Весна.

Тема VII. Гармония.

Пример 1. И.С. Бах. Гавот.
Пример 2. С. Рахманинов. Музыкальный момент.
Пример 3. Б. Барток. Трезвучия («Микрокосмос»)
Пример 4. Э. Григ. Колокольный звон («Лирические пьесы»)
Пример 5. Э. Григ. Норвежский крестьянский марш («Лирические пьесы»)
Пример 6. Н.Н. Сидельников. «Заморская птица».
Пример 10. И.С. Бах. Инвенция.
Пример 11. Ф.Э. Бах. Марш.
Пример 12. И.С. Бах. Менуэт («Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»)
Пример 13. Н.М. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 20. Л. Бетховен. Соната №3. Largo.
Пример 21. Э. Григ. В духе баллады.
Пример 27. Русская песня «А катится, катится месяц по небу».

- Пример 29. П.И. Чайковский. Симфония №5, ч. II.
Пример 30. Л. Бетховен. «Апассионата», ч. II.
Пример 31. А. Кальдара. Канон «Моление о слове».
Пример 32. А. Кальдара. Канон «Давайте танцевать».

Тема VIII. Модальная основа гармонии.

- Пример 1. Татарская песня «Подснежник».
Пример 2. М. Балакирев. «Надоели ночи» (сборник «Русские народные песни»).
Пример 3. Б. Барток. Детям. Тетрадь 1, №19.
Пример 4. Украинская песня «Ох, і не стелися, хрещатий барвинку».
Пример 5. Б. Барток. Песенка странника.
Пример 6. Б. Барток. Вечер в деревне.
Пример 7. А. Хачатурян. Андантино.
Пример 8. А. Белов. Плясовая.
Пример 9. Русская песня «Павочка ходя, пёрышки роня».
Пример 10. И. Селеньи. Песенка цветов.
Пример 11. Б. Барток. «Микрокосмос», № 58.
Пример 12. «Застольная» еврейская песня.
Пример 13. Э. Григ. Арабский танец.
Пример 14. Молдавская песня.
Пример 15. Русская песня «Как по синему по морю».
Пример 16. Русская песня «Как по мостику, мосточку».
Пример 17. К. Дебюсси. Колыбельная Джимбо («Детский уголок»)
Пример 18. Б. Барток. Пентатоническая мелодия («Микрокосмос»)
Пример 19. Б. Барток. Багатель №5.
Пример 20. Б. Барток. «Жалоба» («Детям», Тетрадь IV).
Пример 21. А. Эшпай. Сонатина.
Пример 22. Ю. Кажарская. Канон в квинтовом ладу.

Тема 9. Альтерация. Хроматика. Энгармонизм.

- Пример 1. И.С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». т. I, Фуга ми минор.
Пример 2. Э. Григ. Элегия. «Лирические пьесы», ор.38.
Пример 3. А.К. Лядов. Три балетные сцены (№1).
Пример 4. Э. Григ. В пещере горного короля.
Пример 5. Ф. Шопен. Этюд ор.10, №2 («Хроматический»)
Пример 6. С. Прокофьев. Марш («Детская музыка»)
Пример 7. Ф. Шопен. Прелюдия ми минор.
Пример 10. Э. Григ. Свадебный день в Трольдхаугене.
Пример 11. Л. Керубини. Трёхголосный канон.

Тема X. Фактура

- Пример 1. Л. Бетховен. Соната №2, Скерцо.
Пример 2. Н.Н. Сидельников. Воробей и лужа.
Пример 3. Г.В. Свиридов. Музыкальный момент.
Пример 4. Ф. Шопен. Этюд *f moll*.
Пример 5. М. Шмитц. Этюд.
Пример 6. А. Бородин. Квартет №2.
Пример 7. Р. Шуман. «Чижик».
Пример 8. С. Прокофьев. Сказочка («Детская музыка»)
Пример 9. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 10. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 11. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 12. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 13. Н. Ладухин. «Одноголосное сольфеджио».
Пример 14. Чешская песня «Аннушка».
Пример 15. Словенская песня.
Пример 16. Канон «...И только музыка будет всегда» (Германия).
Пример 17. И. Брамс. Канон двойной, 4-голосный.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Учебная литература:

1. Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки. – М., 1986
2. Вахромеев В. Элементарная теория музыки. – М., 2014
3. Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки. – М., 2012
4. Способин И. Элементарная теория музыки. – М., 2014
5. Майкл Пилхофер, Дей Холли. Теория музыки для чайников. Изд. «Диалектика». – Москва, С.-Петербург, Киев. 2011.
6. Теория музыки: Учебник для музыкальных училищ и старших классов специальных музыкальных школ. Общ. ред. Бершадская Т. – СПб., 2003
7. Холопова В. Теория музыки: Мелодика, ритм, фактура, тематизм. – С-Пб., 2010
8. Середа В. Теория музыки. Сольфеджио: Учебное пособие для студентов музыкальных училищ. I курс. – М., 2005
9. Середа В. Музыкальная грамота и сольфеджио, 6 класс – учебное пособие для учащихся, – Классика-XX I, – М., 2003,
10. Середа В. Музыкальная грамота и сольфеджио. 6 класс – Методическое пособие для педагогов, – Классика-XXI, – М. 2003.
11. Середа В. Музыкальная грамота и сольфеджио, 7 класс. Учебное пособие, – Классика-XXI, 2003
12. Середа В. Музыкальная грамота и сольфеджио. 7 класс. Методическое пособие. – Классика-XXI, 2003.
13. Середа В. Теория музыки и сольфеджио. Учебное пособие для студентов музыкальных училищ., – Классика-XXI, 2005
14. Середа В. Теория музыки и сольфеджио. Методическое пособие для педагогов музыкальных училищ. – Классика-XXI, 2005.
15. Середа В. Как оживлять звуки, как открывать музыку: Учебно-методическое пособие. – М., Классика-XXI, 2011.
16. Каноны. Учебное пособие по сольфеджио для ДМШ и музыкальных училищ. – Москва, "Престо", 1997.

Дополнительная литература

1. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. – М., 1976
2. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М., 1991
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М., 1971
4. Афонина Н. Ритм. Метр. Темп. – СПб., 2001
5. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М., 1978
6. Бергер Н. ...Мелодия: Пространственные параметры. Монография. – СПб., 2010
7. Виноградов Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки. – «Советский композитор», 1991.
8. Гарбузов Н. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. – М.; Л., 1951.
9. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. – М., 1948
10. Мазель Л. О мелодии. – М., 1952
11. Мазель Л. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. – М., 1983
12. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976
13. Музыкальная акустика: [Учеб. пособие для консерваторий]; Под общ. Ред. Н. А. Гарбузова. – М., 1954
14. Музыкальный словарь Гроува. – М., 2007
15. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. – М., 1965
17. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., «Музыка», 1972.
18. Ф. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен. – Л., «Музыка», 1964.
19. Середа В. Теоретическая подготовка музыкантов в зеркале традиционной методики. – Изд. ГМУ им. Гнесиных, М., 2008
20. Середа В. О ладе в музыке и "разладе" в теории музыки. – "Классика-XXI, 2010.
16. Теплов Б.М. Психология и психофизиология индивидуальных различий. Под редакцией Ярошевского М.Г., – М., 1998.
17. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. РАН институт психологии. – М., Наука 2003.
18. Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб., 2014
19. Чесноков П. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. – М., 2015.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦЫ ИНТЕРВАЛОВ И АККОРДОВ:

- **ТАБЛИЦА №1.** Интервалы в мажоре.
- **ТАБЛИЦА №2.** Интервалы в миноре.
- **ТАБЛИЦА №3.** Трезвучия в мажоре.
- **ТАБЛИЦА №4.** Трезвучия в миноре.
- **ТАБЛИЦА №5.** Септаккорды в мажоре.
- **ТАБЛИЦА №6.** Септаккорды в миноре.

ТАБЛИЦА ТРЕЗВУЧИЙ В МАЖОРЕ

Фамилия ученика:

Заполнить таблицу. Проверить ее правильность в знакомых мажорных тональностях.

NB: В гармоническом мажоре указывать только те аккорды, которых нет в натуральном виде,
а в мелодическом – только те, которых нет в натуральном и гармоническом виде.

Вид акк.	интерв. строение	НАТУРАЛЬНЫЙ МАЖОР								ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР								МЕЛОДИЧЕСКИЙ МАЖОР										
		Число акк	СТУПЕНИ								Число акк	СТУПЕНИ								Число акк	СТУПЕНИ							
			I	II	III	IV	V	VI	VII	I		II	III	IV	V	♭VI	VII	I	II		III	IV	V	♭VI	♭VII			
Маж.	б.3+ч.5																											
Мин.																												
Уменьш.																												
Увелич.																												

Ответить письменно:

- *Какие виды трезвучий встречаются в натуральном мажоре:.....*
- *На каких ступенях натурального мажора стоят мажорные трезвучия:.....*
- *На каких ступенях мажорной гаммы стоят минорные трезвучия:.....*
- *Какое интервальное соотношение между мажорными и минорными трезвучиями:.....*
- *Сколько трезвучий изменяют свое интервальное строение при альтерации VI ступени лада:.....*
- *Какие из них могут встретиться в натуральном виде лада:.....*
- *Какие из них не встречаются в натуральном виде лада:.....*

ТАБЛИЦА ТРЕЗВУЧИЙ В МИНОРЕ

Фамилия ученика:

Заполнить таблицу. Проверить ее правильность в знакомых минорных тональностях.

NB: В гармоническом миноре указывать только те аккорды, которых нет в натуральном виде лада, а в мелодическом миноре – только те, которых нет в натуральном и гармоническом виде лада.

Вид Акк.	интерв. строение	НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР								ГАРМОНИЧЕСКИЙ МИНОР								МЕЛОДИЧЕСКИЙ МИНОР							
		колич. акк.	СТУПЕНИ							колич. новых акк.	СТУПЕНИ							колич. новых акк.	СТУПЕНИ						
			I	II	III	IV	V	VI	VII		I	II	III	IV	V	VI	♯VII		I	II	III	IV	V	♯VI	♯VII
Маж.	б.3+ч.5																								
Мин.																									
Уменьш.																									
Увелич.																									

Ответить письменно:

- Какие виды трезвучий встречаются в натуральном миноре:.....
 - На каких ступенях натурального минора стоят *минорные* трезвучия:
 - На каких ступенях натурального минора стоят *мажорные* трезвучия:.....
 - Какое *интервальное соотношение* между мажорными и минорными трезвучиями:.....
- Сколько трезвучий изменяют свое интервальное строение при *альтерации VII ступени лада*:.....
 - Какие из них могут встретиться в *натуральном виде минора*:.....
 - Какие из них *не встречаются в натуральном виде минора*:.....

Таблица септаккордов в мажоре Фамилия ученика:

Заполнить таблицу. Проверить ее правильность в знакомых мажорных тональностях.

NB: В гармоническом мажоре указывать **только те аккорды, которых нет в натуральном виде,**
а в мелодическом – **только те, которых нет в натуральном и гармоническом виде.**

Вид аккорда	Интервалъ н. строение	Натуральный мажор							Гармонический мажор							Мелодический мажор										
		Колич. акк.	Ступени							Колич. акк.	Ступени							Колич. акк.	Ступени							
			I	II	III	IV	V	VI	VII		I	II	III	IV	V	bVI	VII		I	II	III	IV	V	bVI	bVII	
М.маж.	м.7+маж.3 ⁵																									
М.мин.																										
М.с ум.5																										
Ум.																										
Б. маж.																										
Б. мин.																										
Б. с ув.5																										

Ответить письменно:

- Какие виды септаккордов встречаются на ступенях натурального мажора (*перечислить*):
- Сколько септаккордов *изменяют* свое интервальное строение при *альтерации* одной ступени лада:
 - Какие из них могут встретиться в *натуральном виде лада*:
 - Какие из них *не встречаются в натуральном виде лада*:

Таблица септаккордов в миноре Фамилия ученика:

Заполнить таблицу. Проверить ее правильность в знакомых минорных тональностях.

NB: В гармоническом миноре указывать **только те аккорды, которых нет в натуральном виде**, а в мелодическом – **только те, которых нет в натуральном и гармоническом виде**.

Вид аккорда	Интерв. состав	Натуральный минор							Гармонический минор							Мелодический минор									
		Колич. акк.	Ступени							Колич. новых акк.	Ступени							Колич. новых акк.	Ступени						
			I	II	III	IV	V	VI	VII		I	II	III	IV	V	VI	♯VII		I	II	III	IV	V	♯VI	♯VII
М.маж.	м.7+ма ⁵ ж.3																								
М.мин.																									
М.с ум.5																									
Ум.																									
Б. маж.																									
Б. мин.																									
Б. с ув.5																									

Ответить письменно:

➤ *Сколько септаккордов изменяют свое интервальное строение при альтерации одной ступени лада:*

- *Какие из них могут встретиться на ступенях натурального минора:*
- *Какие из них встречаются только в гармоническом миноре:*