

ОТ АВТОРА

Данная работа является третьей книгой из авторского учебника «Современное сольфеджио»*. В книгах 1 и 2 основное внимание уделено выработке основных интонационных и ритмических навыков исполнения и слухового восприятия музыки XX века (в книге 1 — на материале специальных упражнений: ладомелодических, ритмических, гармонических, нотографических и т. п., в книге 2 — на соответствующих примерах из музыкальной литературы). При этом основным методическим стержнем явился комплексный подход к воспитанию современного профессионального музыкального слуха, подразумевающий, в частности, изучение нетерцовых аккордов и полигармонических комплексов в интонационной взаимосвязи с ладами, отличными от мажора и минора (пентатоникой, смешанными и симметричными ладами и т. д.). Иными словами, была разработана методика формирования слуховой установки, обеспечивающая:

- а) восприятие лада не только как линейно-мелодического явления (звукоряда), а как объемного, гармонического комплекса;
- б) восприятие нетерцового аккорда не только как суммы интервалов, но также и как возможного интонационного представителя какого-либо лада.

В связи с этим возникла потребность в учебных материалах по слуховому гармоническому анализу и многоголосному диктанту, которые содержали бы «буket» определенным образом сбалансированных между собой интонационных, темпо-ритмических, фактурных, регистровых и архитектонических трудностей. В педагогических целях важным было создать градуированную шкалу этих трудностей, а именно:

- а) отразить принцип их относительного усложнения к концу соответствующего учебного курса;
- б) предусмотреть возможности адекватной контрольной проверки полученных учащимися знаний и слуховых навыков.

В ходе работы изначальный традиционный замысел гармонического сольфеджио как сборника аккордовых цепочек и диктантов претерпел существенные видоизменения. При занятиях со студентами дирижерско-хорового факультета потребовалась разработка специальных хоровых распевок-секвенций, а также таблиц-тренажеров для самостоятельной отработки интонации в условиях нетерцовых аккордов. Студентам-композиторам и теоретикам оказалось необходимым предоставить возможность обзора различных аккордовых комплексов, которые они могли бы выборочно использовать в качестве элементов своего звукотворчества. В результате всей этой многолетней практической работы и возникла композиция, как бы отражающая поступенность слухового проникновения в мир новых звучностей музыки XX века.

О стиле музыкальных примеров. Во многих музыкальных образцах, несмотря на их новоаккордовый облик, просматриваются стилевые аллюзии на музыкальную готику. Присутствуют также и тематические аллюзии на произведения композиторов XVIII–XIX веков. В остальном музыкальные примеры отражают некоторые характерные черты гармонического стиля таких классиков XX века, как Барток, Гершвин, Дебюсси, Мессиан, Прокофьев, Равель, Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Хиндемит, Шнитке, Шостакович, Щедрин и др. Встречаются также аллюзии на некоторые

* Два других учебника из комплекса «Современное сольфеджио»: 1) Тренировочные упражнения (далее книга 1); 2) Примеры из музыкальной литературы (далее книга 2).

фольклорные источники, как обобщенные, так и конкретные. Необычное гармоническое облачение последних ни в коей мере не несет ироническую смысловую нагрузку, оно в некотором роде сопоставимо с причудливыми цветовыми картинами, создаваемыми игрой различных преломлений светового луча.

Несмотря на то что данная часть и тематически и структурно тесно связана с двумя другими книгами учебника, в ней есть и некоторые отличия. В частности, помимо более детального изучения нетерцовой аккордики и полигармонии (в связи с определенным ладом и вне такового), в третьей части шире представлены смешанные лады. В области же симметричных ладов акцент сделан на ладах «тон-полутон» и целотоновом как наиболее интонационно емких для формирования в сознании вертикально-горизонтальных связей между ладовым звукорядом и аккордикой.

МЕТОДИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ БАЗОВОЙ МЕТОДИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

- Установление первоначальной интонационной связи аккордов с определенными ладовыми звукорядами с последующей выработкой способности к восприятию этих созвучий вне определенной ладовой связи.
- Постепенное интонационное усложнение аккордов для слухового восприятия.
- Система последующего слухового закрепления аккордов, освоенных в предыдущих главах. (В музыкальных образцах каждой главы используются новые + пройденные аккорды.)
- Относительное усложнение ладового и фактурного контекста внутри каждой главы.
- Постепенное усложнение учебного материала на протяжении всей части в целом (от диатоники к хроматике, от моноаккордов к полиаккордам, от хоральности к большей полифонизации и фактурно-регистровой индивидуализации).

ОСНОВНЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ГЛАВЫ*

- **Образцы характерных аккордов лада** (нетерцовых и, в некоторых случаях, терцовых). Приведены наиболее типичные примеры созвучий, которые могут рассматриваться как интонационные представители того или иного лада (т.е. которые содержат в себе его характерные звуки), указаны варианты аккордовой тоники лада. (Сами ладовые звукоряды подробно представлены в приложении I.)
- **Аккордовая модель лада.** Отобраны наиболее яркие интонационные обороты в каждом ладу (где ладовохарактерный аккорд находится в непосредственном сопряжении с аккордом тоники).
- **Образцы отдельных нетерцовых аккордов с названиями.** Предназначены для особой фиксации внимания на них, даны для активного слухового освоения (пения, узнавания на слух, определения).
- **Аккордовые секвенции.** Могут применяться для: а) ансамблевого пения; б) для игры на фортепиано с пением одного из голосов. (В связи с достаточной интонационной сложностью их целесообразно использовать в качестве домашнего задания.) Многие секвенции, в частности, построены по принципу «скороговорки», то есть непосредственного чередования и сочетания друг с другом созвучий, интонационно схожих, но структурно не одинаковых.
- **Этюды.** Многоголосные образцы (в основном трех-шестиголосие) для пения, слухового анализа и записи музыкального диктанта.

НЕКОТОРЫЕ ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

- **Количество демонстрационных образцов и музыкальных этюдов** в большинстве глав предоставляет возможность предпочтительного выбора звукового материала для классной и домашней работы (данная рекомендация не распространяется на образцы аккордов для активного слухового освоения).

* Помимо перечисленных основных структурных элементов, в отдельных главах, в зависимости от специфики музыкального материала, вводятся дополнительные образцы и таблицы.

■ **Объем и аккордовая плотность** звуковых последовательностей достаточно невелики, по сравнению с аналогичными примерами в жанре традиционного гармонического сольфеджио. Это позволяет не перегружать объем оперативной памяти при слуховом анализе или записи примеров, содержащих принципиально новые для учащихся аккорды и аккордовые сочетания.

■ **Регистр и особенности расположений аккордов.** Преобладающим избран средний регистр (с тенденцией к повышению) как наиболее способствующий ясному слышанию аккордовой вертикали. Подчеркнем, что на начальном этапе изучения этого курса выбор регистра имеет важное адаптационно-психологическое значение. В частности, светлый регистровый оттенок звучания создает слуховое ощущение большей комфортиности. Последнее оказывается важным при работе с учащимися с ранее сформированной установкой на слушание «красивых романтических гармоний».

В целом (за исключением некоторых специфически инструментальных в фактурно-тесситурном отношении образцов, см., например, № 109, 110) верхняя регистровая граница этюдов, и в особенности секвенций, приближена к соответствующей границе стандартного певческого диапазона сопрано. Это позволяет использовать многие примеры в качестве хоровых распевок. В отдельных случаях для пения этюдов с высокой партией сопрано допустимо обращаться к общепринятым на занятиях сольфеджио способам высотного транспонирования образца (устного или письменного).

Аkkорды, предназначенные для активного слухового освоения, даются в наиболее доступном для первоначального запоминания образе: в интервально-рельефных вариантах звучания, в компактных расположениях.

■ **Особенности фактуры и голосования.** За основу принята модель строгого классического (иногда квазистрого-стильного) голосования. В тех случаях, когда особенности материала или его жанра диктуют иные условия, возникают периодические допущения квинтовых параллелизмов, эпизодических перекрещиваний голосов и т. п. Среди этюдов встречаются образцы с переменным числом голосов, поэтому в тех примерах, которые могут быть использованы для хорового чтения с листа, указаны ориентировочные данные по количеству голосов в аккордах, а также партии и зоны *divisi*. Написание подобных примеров в качестве диктанта ставит две дополнительные учебные задачи: а) тренировки острого, внеинерционного слышания звучащей вертикали; б) логико-стилевого контроля и выстраивания голосования в звуковой паузе между проигрываниями (см., например, № 79).

■ **Темпоритмические особенности этюдов.** Учет необходимости вслушиваться в перетекающие друг в друга звучания, структурный эталон которых еще только формируется в сознании, естественно, обусловливает медленный или умеренный темп **большинства** примеров. Помимо того, более сложные многоголосные гармонии, как правило, выдерживаются в более крупных ритмических длительностях. В целях большей концентрации внимания учащихся на звуковысотной вертикали секвенции и этюды освобождены от сложного ритмического рисунка. В метрическом отношении (в частности, в том, что касается использования нерегулярно-акцентной ритмики) примеры более разнообразны и требуют четкого ощущения единой пульсирующей доли (см., например, мономерный, № 109).

■ **Ладотональные свойства секвенций и этюдов.** Большинство секвенций и этюдов имеют указания на тональный центр и ладовое наклонение (мажорное, минорное или нейтральное), которые могут служить ориентиром в каждом конкретном случае. В этюдах, не предоставляющих возможности однозначной ладотональной трактовки, поставлен символ настройки на камертон (см., например, № 107). Для упрочения в сознании заданной ладовысотной настройки в отдельных этюдах введены «интродитные такты», учебной задачей которых является интонационная, высотная и метрическая подготовка последующего многоголосия (см., например, № 81).

- **Архитектонические особенности этюдов** состоят в преобладании в их формах органически неквадратных структур. Это тесно связано с общей гармонической стилистикой музыкального материала и, на этом фоне, представляет специфическую трудность для слухового освоения.
- **Нотографическая специфика материала** согласуется с ведущей тенденцией в музыкальной орфографии композиторов XX века — стремлением отразить в знаках альтерации, в первую очередь, свойства равномерно темперированного строя (с энгармонизмом звуков,озвучий и тональностей). В большинстве примеров знаки альтерации не несут в себе собственно альтерационного значения. В секвенциях и этюдах они выставляются в зависимости от ладовых особенностей материала:
 - а) при ключе, в стандартном соответствии тональности;
 - б) при ключе, в индивидуальном порядке (см., например, № 41–43) и соответствии определенному ладу;
 - в) при нотах. В этой связи энгармоническая замена отдельных звуков в записи диктантов может и не оказаться ошибкой. Овладевая техникой энгармонической адаптации, надо, однако, стремиться обращать внимание на внутриаккордовый, ладовый и т. п. смысл написания случайных знаков.
- Модификационные свойства материала предполагают:
 - а) возможность подбора иных расположений и регистров или тембров для изучаемых аккордов;
 - б) эпизодическую коррекцию голосоведения: введение перекрецываний для придания большей выразительности линии в хоровом исполнении (например, в № 18), применение иных способов разрешения аккордов, индивидуальных вариантов расписывания партий для этюдов, данных в фортепианном изложении (см. для этого № 15, 26), — в № 75 показан один из примеров фактуры с дублировками голосов, предназначенный для ансамблевого пения);
 - в) снятие некоторых лиг в этюдах в целях большей ясности прослушивания звуковой вертикали. С этим учетом, некоторые более долгие длительности специально выражены через залигованные более мелкие (см., например, № 14);
 - г) видоизменение фактуры в отдельных интоационно сложных для конкретной группы этюдах-диктантах (в частности, с использованием приема арпеджирования аккордов, см. пример фактуры в № 84).

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ И РЕДАКЦИОННЫЕ УКАЗАНИЯ

Принципиальной характеристикой издания является использование в музыкальных примерах стиля «URTEXT». Динамические оттенки, нюансы, темповые обозначения вынесены в область профессиональной музыкальной интуиции исполнителей, которым представляется возможность индивидуального вчувствования в музыкальную материю.

Условные названия некоторых нетерцовых аккордов и ладов, принятые в первых двух частях учебника, в целом сохранены и сориентированы, в первую очередь, на удобство называния* (аккорды с полутоном, секундой, тритоном, октакорд, пентакорд и т. д.).

* Некоторые из этих терминов вынесены в названия глав. Напомним значения тех из них, которые начинаются с основы «геми-» (от греч. ἡμί — полу- или от ἡμιολοῦ — полуторный): ангемитонный — бесполутоновый, гемитонный — с наличием полутона, гемиольные лады — лады с увеличенными секундами (т. е. с полуторатонами), гемиаккорды — аккорды ге-митоники (полутоновой звуковой системы, в которой отдельный звук является самостоятельной единицей, см. подробнее в ст. *Гемитоника* в Музыкальном энциклопедическом словаре. — М., 1990. С. 130).

Символично-цифровые обозначения аккордов и тональных центров также в основном вписаны в систему обозначений, содержащуюся в предыдущих частях. Напомним некоторые из них: «н» — *низкая ступень*, «в» — *высокая ступень*, «<» — *мажорная терция в аккорде*, «>» — *минорная терция*. *Латинское обозначение тональности в квадрате — знак неопределенного ладового наклонения в музыкальном образце: с приближенностью к мажорному (см. № 2) или минорному (см. № 6) наклонениям.*

Цифры, стоящие при большинстве этюдов (написанных в хоровой фактуре), указывают на число голосов в аккордовой вертикали: например, «4-5» — в этюде с переменным количеством голосов на всем его протяжении, «4(5)» — в этюде с эпизодическим (как правило, однократным) использованием пятиголосного аккорда (выделяется скобкой сверху), см., например, № 7.

Среди других обозначений — черные ноты в аккордах — ладовых тониках, обозначающие факультативность данных звуков в составе тонического аккорда.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОСНОВНЫМ ФОРМАМ РАБОТЫ

В целях более эффективного слухового освоения материала необходимо стремиться к синхронному прохождению глав из всех трех книг учебника «Современное сольфеджио».

В педагогической работе с данной частью возможно использовать все ведущие формы классной и домашней работы (пение примеров: с листа, наизусть, в сопровождении фортепиано, транспонирование образцов; слуховой анализ и пение отдельных аккордов и аккордовых последовательностей, запись музыкального диктанта и т. д.) — как в типовых, так и в альтернативных формах. Последние могут быть полезными, в первую очередь, для занятий с учащимися с меньшей степенью слуховой подготовки. Выбор подобных форм работы с конкретной учебной группой, как и обычно, является прерогативой преподавателя (поскольку именно в точном подборе приемов-ключей отражается уровень индивидуального педагогического мастерства). Назовем лишь один из примеров подобного альтернативного подхода в наиболее сложной для слуха области — музыкальном диктанте. Здесь, помимо записи с предварительным разбором* нового для учащихся музыкального отрывка, может быть целесообразным написание музыкального образца, ранее исполнявшегося в данной учебной группе и даже предлагавшегося (несколько занятий назад) в качестве домашнего задания. Диктант в этой форме проводится без устного разбора, с возможной транспозицией примера и т. п. В любом случае эти или аналогичные способы работы должны способствовать главной задаче — закреплению в памяти изучаемых звуковых структур**.

КОНКРЕТНЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ К ОТДЕЛЬНЫМ ГЛАВАМ И РАЗДЕЛАМ

К главе II. Приведенные примеры терцовых аккордов в составе аккордовых оборотов лада могут быть заменены на более сложные, нетерцовые аккорды (см. их образцы в главе). В системе аккордовой цифровки, в целом ориентированной на обозначения аккордо-ступеней в хроматической тональности (так же, как и в гл. IV и гл. VI) учитываются значения характерных (здесь: натуральных, неизмененных) ступеней конкретного лада.

* Касающимся установления ладовой тоники, количества и стабильности голосов, особенностей размера и т. п.

** Для этого полезна также регулярная самостоятельная работа с прослушиванием аудиозаписей, сделанных на материале учебника.

К главе III. Некоторые из характерных нетерцовых аккордов были представлены в качестве аккордов-представителей лада во второй главе.

К главе VIII. Отобраны наиболее распространенные варианты звучания двутерцовых септ- и нонаккордов.

К главе IX. В данной работе впервые дается таблица основных аккордов — диссонантных заместителей трезвучий, взятых в качестве характерных ступеней хроматической тональности*. В процессе изучения таблицы надо определить все аккорды, играть их в различных обращениях и с разными способами разрешений в тонику. Для подбора наиболее «яркого» расположения диссонантных аккордов-образцов удобно воспользоваться таблицей в приложении III. При разрешении в тонику стилистически возможно допускать квинтовые параллелизмы (в особенности при сопоставлении однотерцовых аккордов). Стилистически нежелательным, напротив, будет применение аккордовых обертонов, имеющих длинный звукоассоциативный шлейф альтерационности (например, использование на второй и шестой низкой ступенях малого мажорного септаккорда и т. п.).

Заметим, что для методики сольфеджио нет принципиального различия между трудностью освоения аккордов мажоро-минорной и собственно хроматической системы, поскольку главным фактором, задерживающим на себе «слуховое внимание», является не наличие (или отсутствие) общих звуков с аккордом тоники, а момент высотного сдвига всего аккордового комплекса. В наибольшей степени это проявляется в оборотах с нетерцовыми аккордами.

Дополнительные комментарии к таблице аккордов — диссонантных заместителей.

1. Знак «+» указывает на наиболее часто встречающиеся интоационно «удобные» аккорды.

2. Знаком «(—)» отмечены созвучия, воспринимающиеся слухом как менее самостоятельные, в частности, те, которые реже встречаются в роли акустически убедительных функциональных опор.

3. Римской цифрой обозначается созвучие-модель, которая далее получает звуко-высотные видоизменения (последние нумеруются арабскими цифрами).

К главе X. «Магический квадрат» лада «тон-полутон» (8×8) — восьмиголосная модель восьмизвукового лада, в которой этот лад разворачивается для слуха одновременно по вертикали и горизонтали. Данная модель предоставляет большие возможности для построения и освоения всевозможных аккордов и аккордовых оборотов в ладу «тон-полутон» (от трехголосных до восьмиголосных) путем выбора отдельных строк. Три нижние строки (1–3) рекомендуется использовать в качестве базовой гармонии (мажорного квартсекстаккорда). Последующие за «квадратом» секвенции (двухшестиголосные) дают примеры различных «расшифровок» его линий. Секвенции можно петь (играть, играть + петь и т. п.) в различных регистрах, в зависимости от tessitурных или эстетических предпочтений.

К главе XII. В таблице образцов характерных полиаккордовых сочетаний приведены различные формы полиаккордовых пластов. Их основная комбинационная последовательность по вертикали: 1) терцовый — терцовый; 2) терцовый — нетерцовый; 3) нетерцовый — терцовый; 4) нетерцовый — нетерцовый. Таблица не является сводной, так как в ней представлены не все возможные сочетания, а лишь сочетания, наиболее приемлемые для восприятия созвучия в качестве полигармонии (т. е. не моногармонии). В связи с этим некоторые соотношения тональностей (близких по звуковому составу) даны сокращенно, ряд соотношений отсутствует (С–Е_s, С–е и т. д.).

В процесс освоения приведенных примеров, помимо традиционных форм работы**, полезно включить задания по слуховому выявлению наиболее и наименее удачных

* В объединенную систему хроматической тональности включены и аккорды мажоро-минора.

**Например, попеременного пения и игры различных пластов полиаккорда, игры его в различных расположениях, пения на его фоне ладового звукоряда, соответствующего одной из частей полиаккорда (см. аналогичные упражнения в первой книге «Современное сольфеджио»).

(по индивидуальному мнению учащихся) сочетаний. При этом надо постараться найти возможные причины такого «полигармонирования» и «полидисгармонирования» (устанавливая, в частности, интонационные связи со сложными формами моноаккордов, ладовыми признаками аккордов и т. п.).

К приложению II. Ладовые звукоряды в таблице представлены несколько шире, чем в соответствующих им главах третьей части учебника*. Указанные аккордоступени выбраны из числа наиболее интонационно-характерных в данном тонально-модальном комплексе.

К приложению IV. В отличие от таблицы аккордов в приложении III, здесь центр слуховой опоры находится не на «эталонных» терцовых аккордах, а на интервальных сочетаниях, для осознания которых надо научиться мысленно разделять поля слышания: верхний и нижний пласт. Необходимо упражняться в слуховом переключении с одного интервального пласта на другой.

К приложению V. В методическом смысле это вариант слухового тренинга, предлагаемого в приложении IV. В таблице содержатся аккорды, интонационные контуры которых особенно характерны для мелодики XX века. Интервальная рамка аккордов является «обозримым» полем слышания, внутри которого слух должен фиксировать тонкие звуковысотные изменения. (Скобкой сверху отмечены аккорды, имеющие терции в крайней нижней и верхней границах слухового поля.)

К приложению VI. Цель таблицы состоит не в теоретической классификации аккордов, а в демонстрации их интонационной специфики в наиболее наглядной для сопоставления форме. Трех- и четырехголосные аккорды даны в певческом диапазоне, в границах малой децимы (« c^1-es^2 ») — интервала, в определенном смысле пограничного для демонстрации образцов новоинтонационной аккордики. Номера столбцов (с № 2 по № 15) совпадают с количеством полутонов в краевом интервале аккорда, соответственно этому происходит постепенное уменьшение числа столбцов в таблице. Буквенная разметка линий по горизонтали делает удобным быстрое нахождение аккорда на странице. Нотация в аккордах диктуется, с одной стороны, отчасти — удобством записи полутонов, с другой стороны, в основном — возможностью отображения созвучий как целостных смысловых комплексов (либо терцовых аккордов, либо аккордов с побочными тонами и т. п.). Некоторые рекомендуемые формы работы с таблицей:

- петь (петь + играть) один аккорд, перемещая его на другую высоту (по полутонам, тонам и т. п.);
- то же, но петь аккорд по голосам вверх и вниз;
- петь аккорды, изменяя их звучание по вертикальной и горизонтальной шкале таблицы, плавно или скачком (произвольно перемещаясь по табличной странице вверх, вниз, вправо, влево);
- то же, но применительно к слуховому анализу: повторять голосом (с названием звуков или без) сыгранный аккорд;
- находить различные расположения для выбранного аккорда, отмечать самые удачные.

* См. об этих ладах в книге 1.

Глава I

АНГЕМИТОННЫЕ НЕТЕРЦОВЫЕ АККОРДЫ (в условиях пентатоники и вне ее)

1. Аккордовая модель лада:

голоса:

примеры ладовых тоник:

мажорное трезвучие
с секундой и сектой

малый минорный септаккорд с квартой

Комбинации голосов для исполнения:

1-2-3 | 1-2-4 | 1-2-5 | 1-3-4 | 1-3-5 | 1-4-5 | 2-3-4 | 2-3-5 | 2-4-5 | 3-4-5 |

2. Образцы аккордов:

квартаккорд квинтаккорд кварт-секунд-
аккорд

секунд-кварт-
аккорд

КВИНТ-СЕКУНД-АККОРД

кластер-
трихорд

понтакоры

3. Образцы характерного голосоведения:

противоположное;

параллельное:

A musical score for two voices. The top voice is in soprano C major (G clef) and the bottom voice is in bass F major (F clef). The music consists of four measures. In the first measure, both voices sing eighth notes. In the second measure, the soprano sings eighth notes and the bass sings quarter notes. In the third measure, the soprano sings eighth notes and the bass sings quarter notes. In the fourth measure, both voices sing eighth notes.

A musical staff in G clef with four measures. The first measure has a note on the A line, a rest on the G line, and a note on the F line. The second measure has a note on the E line, a rest on the D line, and a note on the C line. The third measure has a note on the B line, a rest on the A line, and a note on the G line. The fourth measure has a note on the F line, a rest on the E line, and a note on the D line.

(играть или петь трехголосно от разных звуков)

4. Секвенции. По полутонам вниз.

1)

2)

3)

4)

5)

6) (по тонам вниз)

5. Этюды:

Nº 1 Es

3

Nº 2 [D]

C I, II

3(4)

Nº 3 A

3

Nº 4 F

3

Nº 5 g

3

Nº 6 h

A I, II

4(5)

Nº 7
Y

C I, II

3/4

4(5)

Nº 8
d

3/8

4

Nº 9
e

2/4

4

Глава II

ХАРАКТЕРНЫЕ АККОРДОВЫЕ ОБРОТЫ СЕМИСТУПЕННЫХ ДИАТОНИЧЕСКИХ ЛАДОВ

Миксолидийский лад

1. Характерные терцовые аккорды лада:

C

VII I VII₇ I V I₆ V₇ I V₉ I

Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

A musical score consisting of three measures. The first measure begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 'C' above the staff. It contains two eighth-note chords: the first on A4-C5-E5-G5 and the second on B4-D5-F5-A5. The second measure begins with a bass clef and a key signature of one flat. It contains two eighth-note chords: the first on E3-G3-B3-D4 and the second on F3-A3-C4-E4. The third measure begins with a bass clef and a key signature of one flat. It contains two eighth-note chords: the first on G2-B2-D3-F3 and the second on A2-C3-E3-G3.

2. Аккордовые модели лада:

Пример ладовой тоники:

a) 

b) 

тактичн.

малый
мажорный
септаккорд
(с секундой
и сектстой)

3. Секвенции:

1) D По тонам вниз 2) E По полутонам вниз

3/4

4. Этюды:

Nº 10 F

T I, II

3(4)

№ 11 D

3

№ 12 A

A I, II

3(4)

№ 13 G

4

Дорийский лад

1. Характерные терцовые аккорды лада:

c

II I₆ II₇ I₆ IV I₆ IV₇ I IV₉ I VII₇ I

Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

2. Аккордовые модели лада:

a)

b)

Пример
ладовой
тоники:

малый минор-
ный септаккорд
с дорийской
сектой
(и квартой)

3. Секвенции. По тонам вниз:

1) d

2) d

4. Этюды:

№ 14 d

3

№ 15 f

3(4)

№ 16 h

4

№ 17 с

4

Фригийский лад

1. Характерные терцовые аккорды лада:

c

$\text{II}_{6/4}$ I II_7 I_6 VII_7 I VII_9 I V_7 I

Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

2. Аккордовые модели лада:

a)

b)

Пример
ладовой
тоники

минорное
трезвучие
с полутоном

3. Секвенции:

1) По тонам вниз

c

2) По полутонам вниз

c

4. Этюды:

№ 18 e

4

№ 19 fis

3

№ 20 cis

3

№ 21 d

4

Лидийский лад

1. Характерные терцовые аккорды лада:

II₆ I₆ II₇ I₆ II₉ I VII₆₄ I₆ VII₇ I IV₇ I₆

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru