

ОТ АВТОРА

Слуховое освоение музыки XX века — одна из необходимейших потребностей современной музыкальной практики и в то же время одна из застаревших проблем отечественной методики сольфеджио.

Музыкальный язык XX века, как еще недавно считалось, чужой и непривычный уху отечественного слушателя и исполнителя, стал ныне языком музыкального обихода. Около полувека назад композиторы от Веберна до Денисова числились в списке «левых», то теперь представляется очевидным, что, вне зависимости от стилевых различий и слушательских приоритетов, крупнейшие композиторы XX века стали фактически классиками. В связи с этим проблема слухового освоения их творчества, как и творчества многих других композиторов — наших современников, в частности, из бывших союзных республик, превратилась сегодня из проблемы просто насущной в проблему скорейшего наверстания упущенного во всех звеньях музыкального образования. Для эффективного осуществления этой программы необходимо иметь четко разработанные учебные планы и продуманную систему зачетно-экзаменационных требований. Имеющиеся у нас и за рубежом отдельные сборники примеров для пения и диктантов с использованием музыки XX века, к сожалению, не предназначены для такого системно-методического использования (это, однако, не умаляет той положительной роли, которую они выполняли, будучи островком для адаптации музыкального слуха учащихся к новым для них интонационным и ритмическим явлениям).

Данный учебник, думается, призван оптимизировать процесс внутреннего обновления существующих курсов сольфеджио во всех звеньях системы музыкального образования.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый учебник¹ предназначен для использования его в специальных и общих курсах сольфеджио средних и высших учебных музыкальных заведений. Главная направленность работы — способствовать формированию прочных навыков восприятия и исполнения музыки, содержащей значительные интонационные и ритмические трудности. В связи с этим основным материалом для освоения избрана музыка XX века. При этом были отобраны наиболее крупные, откристиализовавшиеся явления, привлечены эстетически наиболее ценные образцы современной музыки.

Данный учебник в полном тематическом объеме ориентирован на использование его в курсах сольфеджио на теоретико-композиторском и дирижерско-хоровом факультетах (отделениях). На остальных факультетах (отделениях), в зависимости от их специфики, формы работы с учебником могут быть различными. Это касается принципов отбора и степени подробности изучения тем, расстановки методических акцентов.

Расположение тем в учебнике основывается на трех ведущих принципах: постепенности в овладении трудностями; одновременности освоения интонационных, ритмических и нотографических трудностей, то есть синхронности прохождения всех трех разделов первой части (и соответствующих примеров из второй части); единого ладового подхода ко всем изучаемым интонационным трудностям, тесной связи мелодики и аккордики.

Принцип нарастания трудностей выражается в последовательном переходе от более знакомых тем, в некоторой степени уже затрагивавшихся в курсах элементарной теории музыки и сольфеджио среднего звена обучения (таких, как «Пентатоника», «Семиступенные диатонические лады», «Хроматическая тональность», «Синкопы» и т. п.), к темам, более специфичным для музыки XX века («Симметричные лады», «Полигармония», «Ритм с прибавленной длительностью» и т. п.). При этом освоение более сложных тем оказывается уже во многом подготовленным в предыдущих главах. Так, например, тема «Симметричные лады» предполагает, с одной стороны, знание ладовых звукорядов из трех начальных глав, а с другой стороны, слышание функциональных связей в хроматической тональности. Полиритмические упражнения строятся с учетом приобретенных к этому времени навыков исполнения синкопированных ритмов.

Синхронное освоение интонационных и ритмических трудностей дает возможность с самого начала, на сравнительно несложном интонационном материале, тренироваться в исполнении ритмических рисунков значительной трудности. Связь ритмических и интонационных упражнений носит двусторонний характер: ритмические упражнения мелодизируются на основе изучаемой интонационной темы, интонационные упражнения ритмизируются в соответствии с освоенными типами ритмических рисунков. В настоящем учебнике значительное место отведено освоению нотографических трудностей, возникающих в процессе чтения с листа интонационно и ритмически сложных музыкальных примеров.

Методическим стержнем учебника является идея ладового подхода ко всем изучаемым элементам музыкального языка XX века. На этом, в частности, основана предлагаемая методика слухового освоения нетерцовых аккордов не только как суммы отдельных интервалов, но и во взаимодействии с теми типами ладовых структур, к которым эти аккорды интонационно близки.

¹ В трех книгах.

Содержание учебника представляет возможность использования его во всех формах работы, закрепившихся в практике сольфеджио: в интонационных, ритмических упражнениях, чтении с листа, слуховом анализе и диктанте (номера примеров для диктанта помечены звездочкой). Большая часть упражнений в учебнике традиционно связана с пением как наиболее активной формой овладения музыкальным языком.

Придерживаясь указанных принципов в работе с учебником, педагог получит возможность добиться главного — осознанного восприятия и исполнения учащимися музыки XX века, комплексного и последовательного развития их ладового и ритмического слуха, воспитания профессионального музыкального сознания.

ПОЯСНЕНИЯ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

ТИПЫ И ФОРМЫ УПРАЖНЕНИЙ. В учебнике представлены три основных типа упражнений: инструктивные, тестовые, этюдные.

Главное назначение инструктивных упражнений — показ нового материала, демонстрация образца для самостоятельного выполнения подобного задания на другой высоте, в ином ритмическом оформлении и т. п. (Задания к этим упражнениям, как правило, даны ниже нотного примера.)

Упражнения-тесты — это своего рода «задачи по сольфеджио», предназначенные для проверки полученных знаний и закрепления навыков исполнения нового музыкального материала.

Упражнения-этюды представляют собой небольшие музыкальные примеры, написанные в какой-либо из малых форм (период, простая двухчастная форма и т. п.). В этих образцах автор старался отразить некоторые характерные стилевые черты музыки XX века, а в ряде случаев и отдельных композиторов (при этом над примером в скобках поставлена фамилия композитора, иногда указывается также и название произведения, гармоническая или ритмическая схема отрывка из которого лежит в основе упражнения).

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ: а) Знак «R» (ракоход) указывает на необходимость продолжения упражнения при обратном мелодическом ходе (например, на пение после восходящей гаммы нисходящей и т. п.). Знак ставится при относительно несложных упражнениях, в остальных случаях мелодия выписывается полностью.

б) Знак \nearrow или \searrow означает продолжение секвентного движения вверх или вниз до указанного звука.

в) Звукоступени лада и ступени-аккорды в тональности обозначаются по системе, принятой в отечественной музыкальной энциклопедии.

▣ Звукоступени лада обозначаются арабскими цифрами с пометой ^.

▣ Ступени-аккорды в тональности обозначаются римскими цифрами.

▣ Высокие ступени обозначаются буквой «в»: в², вII.

▣ Низкие ступени обозначаются буквой «н»: н², нII.

▣ Мажорное трезвучие обозначается знаком < при римской цифре: I <

▣ Минорное трезвучие обозначается знаком > при римской цифре: I >

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К ОСВОЕНИЮ УЧЕБНЫХ ТЕМ

ЛАДОТОНАЛЬНОСТЬ. Слуховое освоение новых форм ладотональности в музыке XX века — основа успешного развития профессионального слуха музыканта в вузе. Ладовое чувство есть чувство организованного целого, фундамент музыкального мышления и главная опора для точности и единства интонационного и ритмического строя. В связи с этим система новоладового воспитания слуха, предложенная в учебнике, базируется на комплексном рассмотрении лада как совокупности трех его компонентов:

а) мелодических тяготений в ладовом звукоряде; б) характерных аккордов лада; в) функциональной связи аккордов и ступеней в ладу. Ниже приводятся конкретные пояснения на примерах освоения отдельных ладовых типов.

Интонационная специфика *пентатоники* создается отсутствием вводнотоновых тяготений. При изучении этой темы закладываются основы овладения модальными принципами развития мелодии и диатоническими нетерцовыми аккордами. В последующих темах («Семиступенные диатонические лады» и «Лады с увеличенными секундами») акцент делается на усвоении характерных мелодических тяготений в ладу, осознании их качественного отличия от альтерационных изменений в мажоре и миноре (ср., например, мелодические ходы: четвертой повышенной ступени в пятую — в мажоре и четвертой высокой ступени в третью — в лидийском ладу). Отметим, что изучение локрийского лада в основном приходится на упражнения четвертой главы, так как по своей интонационной природе этот лад приближается к группе смешанных семиступенных ладов с низкими ступенями. Из огромного разнообразия смешанных семиступенных и неоктавных ладов выбраны лишь наиболее распространенные их виды, часть из них дается в плане ознакомления.

Особое внимание в учебнике уделено освоению *симметричных ладов*. Это связано, с одной стороны, с отсутствием подобных разработок в существующих пособиях по сольфеджио, а с другой стороны, с методически важной ролью, которую играет владение этими ладами в процессе восприятия мелодики и аккордики XX века. Если в полнзвукорядном варианте симметричные лады используются сравнительно нечасто, то отдельные мелодико-аккордовые обороты этих ладов составляют характерную черту многих произведений. Таким образом, прочное слуховое освоение симметричных ладов является базой для *ладового* слышания многих явлений сложноинтонационной мелодики и гармонии. Для подробного изучения выбраны несколько наиболее часто встречающихся ладов. Остальные приводятся в таблице симметричных ладов (см. раздел III). Основное внимание в интонационных упражнениях должно быть уделено сохранению в памяти высоты главных ладовых устоев как интонационно-корректирующих центров, поскольку симметричность структуры ладов усиливает опасность утери слухом тоники.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ХРОМАТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОСТИ. В данной гармонической системе, в связи с тем, что на каждом из двенадцати ее звуков может быть построен любой аккорд, внутритональные гармонические связи и тяготения усложняются. Для слухового восприятия это создает ощущение недостаточной тонической центристремительности. То же касается восприятия и интонирования хроматической мелодики, где необходима выработка навыка слышания функционально-гармонических связей в одноголосии. Такой навык тренируется и закрепляется в трех аспектах: при удержании в памяти тональных устоев, мысленном тональном переинтонировании одного и того же звука, свободном оперировании интерваликой в пении.

Для более успешного освоения этой темы рекомендуем придерживаться излагаемых ниже методических советов.

При мысленном тональном переинтонировании звука желательно шире использовать сочетания ступеней, вызывающие его активную энгармоническую замену (например, «фа» в до мажоре «перевоплотить» в «ми-диез» в фа-диез мажоре и т. п.). На начальном этапе освоения функциональных связей в одноголосии пение полезно сопровождать игрой на фортепиано тех аккордов, на основе которых строится мелодия. В качестве образцов функциональных оборотов в хроматической тональности в учебнике используются трезвучия (с обращениями), так как они позволяют легче осознать тональные связи. При этом впоследствии возможно применять аккорды других структур, обладающие, однако, ясно слышимыми основными тонами. При сочинении аккордовых последовательностей для слухового анализа нужно учитывать возможность относительно свободного голосоведения, в частности, эпизодического допущения

параллельных квинт (например, при соединении трезвучий однотерцового соотношения). В письменных заданиях следует также учитывать вариантность нотации; $v4 - n\hat{5}$, $v\hat{3} - n\hat{4}$ (в миноре).

ОСОБЕННОСТИ РИСУНКА ХРОМАТИЧЕСКОЙ МЕЛОДИКИ. В учебнике выделяются три наиболее характерных типа мелодических «формул» музыки XX века: новоаккордовая мелодика, ломаный хроматизм, широкоинтервальная мелодика. Разделение мелодики по контурам нетерцовых аккордов на новоаккордовую (со скачками от терции до сексты) и широкоинтервальную (со скачками шире сексты) достаточно условно и вызвано, главным образом, методическими соображениями: необходимостью разграничить степени интонационных трудностей мелодики. В новоаккордовой мелодике при собирании звуков в «вертикаль» может быть отчетливо слышен аккорд с терцовой, квартовой, квинтовой основой. В широкоинтервальной мелодике такая аккордовость слышна хуже.

При освоении названных типов мелодики становится особенно недопустимым поинтервальное пение без учета внутренних взаимосвязей звуков в мелодии. Это ведет к непониманию ее ладового содержания и является нередко причиной фальшивой интонации. Необходимо постоянно упражняться в быстром «свертывании» мелодии в гармоническую вертикаль, находить в ней характерные аккорды и места их мелодического «сцепления». При этом надо также тренироваться в чтении и быстром осознании энгармонически равных звуков, в пении хроматических тонов и полутонов (по табл. № 3, раздел III).

АККОРДИКА. Современная аккордика характеризуется принципиальной вариантно-стью количества голосов в аккорде, возможностью нетерцовости наряду с терцовостью. В этих условиях созвучие, формально являющееся обращением какого-либо другого созвучия, на слух может восприниматься как самостоятельный, независимый от него аккорд. Та же тенденция проявляется при восприятии одного и того же аккорда в разных расположениях и мелодических положениях, а также в разных регистрах. В связи с этим надо развивать у учеников ощущение фонизма аккордов, умение выбрать их наиболее звучное, ясное и выразительное расположение. В частности, особенно важен выбор регистра для полиаккордов, так как по своей природе полиаккорд состоит из относительно самостоятельных, тесситурно отграниченных частей.

Из всего многообразия нетерцовых аккордов для активного освоения (предполагающего твердое знание структуры каждого изучаемого аккорда, способность строить их от звука, определять в звучащей последовательности) были отобраны некоторые наиболее «универсальные» виды, являющиеся интонационными ориентирами для множества явлений современной гармонии и мелодики. Порядок размещения аккордов по главам в целом соответствует общей классификации нетерцовых аккордов: от диатонических (бесполутоновых и полутоновых) к хроматическим. Названия аккордов основаны на следующих принципах:

- ▣ Терцовые аккорды с побочными тонами называются традиционно (например, «мажорное трезвучие с тритоном»).
- ▣ Трезвучия с двойной терцией называются мажоро-минорными, если мажорная терция лежит ниже минорной, и миноро-мажорными в обратном случае.
- ▣ Септ- и нонаккорды с двойной терцией называются двутерцовыми.
- ▣ Нетерцовые аккорды (вне терцовой структуры) называются по их интервальному строению (при этом в названии больших и чистых интервалов опускаются слова «большая», «чистая»; малая секунда называется полутоном).

Ладовый подход к изучению нетерцовых аккордов в учебнике обусловил соответствующий порядок их размещения по главам — от диатонических аккордов к хроматическим.

РИТМИКА. Настоящая работа является фактически первым образцом учебника сольфеджио, охватывающего в систематизированном виде основные элементы современной ритмики. Развивая лучшие достижения существующих методик освоения музыкального ритма, автор стремился сохранить традиции отечественной сольфеджийной школы, выраженные в преобладании упражнений-распевов над чисто ритмическими «штудиями» вне звуковысотности (господствующими во многих зарубежных пособиях по ритмическому сольфеджио). Основная часть ритмических упражнений мелодизирована. Интонационные линии при этом несложны, что необходимо для максимального сосредоточения учащихся на собственно ритмических трудностях. При освоении некоторых имеющихся немелодизированных образцов следует предложить учащимся сочинить на данный ритм собственные мелодии.

Для выполнения ритмических упражнений возможно использовать различные виды ритмизирования: произнесение слогов (та, па и т. п.), легкие удары сомкнутых пальцев правой и левой руки о стол, совмещение обоих названных видов.

Приведем некоторые рекомендации по освоению отдельных ритмических трудностей.

В упражнениях на освоение синкоп и переметризации мотива надо вырабатывать у учащихся внутренний метрический пульс, с тем чтобы не допустить создания ложного эффекта смещения тактовой черты и перемены размера. Напротив, основная трудность исполнения нерегулярно-акцентной ритмики создается постоянными перестройками на разные виды акцентности. В условиях сложных форм нерегулярной акцентности (непериодической переменности тактового размера и внутритаковых группировок) схемы дирижирования «на пять», «на семь» и т. п. при сольфеджировании теряют свое реальное вспомогательное значение ввиду возникающих координационных трудностей. Более действенной оказывается тренировка в быстром определении общей наименьшей пульсирующей доли в заданном отрывке и отсчитывание ритма по ней (ритмизируя указанными выше способами). Основное внимание следует уделить освоению пяти-, семи-, восьмидольных метров (начиная с девятидольных, появляются четырехсоставные акцентные группы, включающие указанные метры).

Поскольку главным ориентиром для исполнения нерегулярных ритмов оказывается не столько тактовый размер, сколько внутритаковые группировки, возникает возможность параллельной работы над смешанными и переменными размерами. Существенную помощь при этом может оказать работа с таблицей словосочетаний (см. раздел III).

Одну из наибольших ритмических трудностей представляет исполнение полиритмических рисунков. Система упражнений, предложенная в учебнике, направлена прежде всего на музыкальное «прочувствование» полиритмов, внедрение их типов в память при необходимой опоре на точно просчитанную, омузыкаленную схему счета. Для создания четких слуховых моделей полиритмов также используется таблица словесных сочетаний (см. раздел III). Для активного освоения представляется достаточным использовать сочетания с дуолями, триолями, квартолями и квинтолями. Сскстоли исполняются на базе триолей. Прочие фигуры условного ритмического деления встречаются реже и, как показывает практика, не составляют принципиально индивидуальной трудности, в быстром темпе часто просчитываясь «на раз».

Тема «Мономерная ритмика» основана на обобщении всех ранее пройденных ритмических трудностей. В основе восприятия внетаковой записи ритма и исполнения ритма с прибавленной длительностью лежит навык быстрого выделения акцентных групп и верного выбора ведущего ритмического уровня для отсчета по нему наименьшими единицами данного отрывка. Междутактовый полиритм осваивается на базе овладения полиритмами, с мысленным выделением фигуры в отдельный такт. Для овладения нотографическими трудностями данной темы рекомендуется использовать таблицу-шкалу ритмических длительностей (см. раздел III).

ПОЯСНЕНИЯ КО ВТОРОЙ КНИГЕ УЧЕБНИКА. Порядок расположения тем здесь примерно соответствует расположению глав первой книги. Однако в отличие от тренировочных упражнений, примеры из художественной литературы, как правило, содержат определенный *комплекс* ритмических и интонационных трудностей, и в связи с этим в примерах из одной темы могут встретиться трудности из предыдущих или последующих тем. Таким образом возникает встречный путь освоения «лексического материала» учебника: одновременно с изучением «грамматики» используется метод «погружения в языковую среду» — накопления слуховых впечатлений как базы для сознательного освоения элементов музыкального языка.

При подборе примеров автор стремился по возможности представить образцы различных жанров, стилей и направлений музыки XX века. Ряд отрывков из инструментальной музыки приведен в специальном переложении для хора или вокального ансамбля (все переложения сделаны автором данной работы). В соотношениях тем по количеству нотных примеров учитывалась, в частности, степень разработанности данных тем в других отечественных пособиях по сольфеджио. Так, например, тема «Натуральные и смешанные лады» представлена, в первую очередь, теми образцами профессиональной музыки, которые могут существенно дополнить материалы, уже отчасти имеющиеся в сборниках по сольфеджио (последние, как правило, основаны на народно-песенной мелодике). В необходимых случаях при музыкальном образце даны краткие указания на отдельные, содержащиеся в нем специфические трудности, его ладовые и тональные особенности. В заключительном, обобщающем разделе части, виды интонационных и ритмических трудностей должен определить сам исполнитель.

При разучивании музыкальных образцов, вследствие ограниченного вокального диапазона учащихся, часто требуется перенос отдельных звуков в другую октаву. При этом необходимо заранее продумать наилучшее (для сохранения интонационного своеобразия мелодической линии) место переноса с учетом индивидуального певческого диапазона. Надо также учитывать, что выполнение указанных темповых обозначений (в особенности быстрых темпов) относится лишь к заключительной стадии работы над примером. Следует помнить, что успешное преодоление технических трудностей не есть главная цель исполнения примера — это лишь средство, способствующее верному ощущению его ладового и ритмического «колорита». В связи с этим не рекомендуется пропускать отдельные темы, кажущиеся относительно несложными.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ КЛАССНОЙ РАБОТЫ С УЧЕБНИКОМ

В многоголосных примерах выбор исполнительского состава зависит от числа присутствующих и от степени подготовленности группы в целом. В связи с этим, например, указание в примере на пение в сопровождении фортепиано можно выполнить: а) с аккомпанементом педагога; б) с аккомпанементом самого поющего. В процессе изучения каждой темы на занятиях, как обычно, должны присутствовать упражнения по слуховому анализу (отдельных аккордов, отобранных для активного освоения, аккордовых последовательностей, составляемых на данном материале, ладовых звукорядов и т. п.), музыкальному диктанту¹. (Образцы, предлагаемые для записи во второй книге учебника, отмечены звездочкой.) В вузе продолжается развитие тех навыков записи диктанта, которые были заложены в предыдущих звеньях музыкального обучения (навыков удержания в памяти ладового устоя, быстрой ориентировки в тональных сменах, выявления в мелодической линии контуров известных аккордов, распознавание «лица»

¹ Для этих целей автором написана книга 3 учебника: «Гармоническое сольфеджио. Пособие по слуховому освоению современной аккордики», см. об этом на с. 4.

ритмических рисунков и т. д.). Учащиеся, основательно усвоившие тренировочный материал первой книги учебника, оказываются способными применить названные выше навыки для записи соответствующих образцов музыки XX века. Специально поясняется запись диктантов, включающих смешанные и переменные размеры. Эти диктанты требуют предварительного разбора: выявления сильной доли, особенностей акцентных группировок. Учитывая действие закона неадекватности восприятия музыкального метра в подобных случаях, можно иногда допускать запись таких диктантов с расставлением тактовых черт по индивидуальному восприятию учащимися внутренних акцентов. Эта форма записи (с последующим сравнением результатов и демонстрацией «оригинала») развивает «метрическое чутье» и укрепляет навыки внутридолевого ритмического счета по наименьшей пульсирующей доле. Диктанты с нерегулярной акцентностью удобно также использовать в устной форме.

Раздел I. МЕЛОДИКА И АККОРДИКА

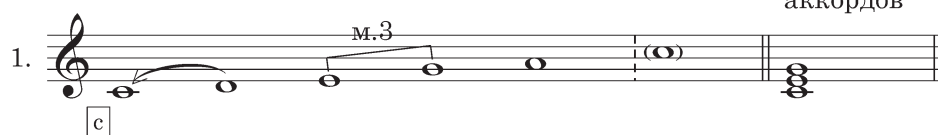
Глава I. ПЕНТАТОНИКА

§ 1. Ладовые звукоряды

Упр. 1. Петь от любого звука пентатонного звукоряда.

№ 1

Виды опорных
аккордов



большая секста



малая септима



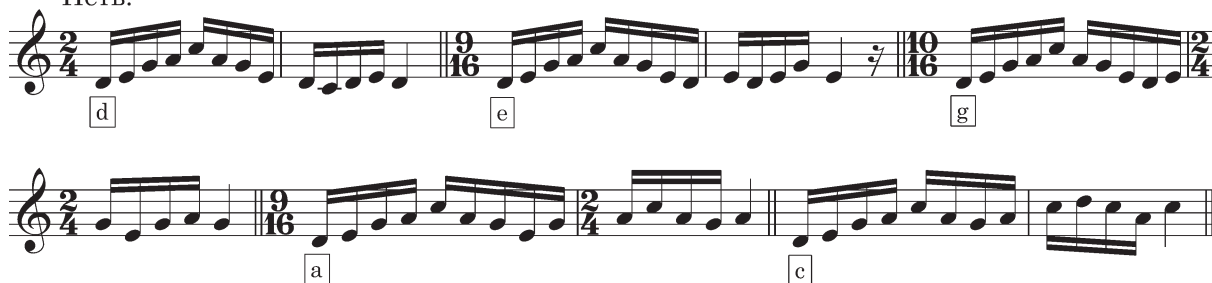
1



и т. д.

Упр. 2. Переменность ладовых устоев.

2 Петъ:



Упр. 3. «Респонсории».

По заданной педагогом форме спеть на нее «ответ» от другой ступени пентатонного звукоряда.



[К. Дебюсси. «Колыбельная слону»]

Упр. 4. Петъ трехголосным каноном.



Упр. 5. Петъ многоголосно, выбрав любое количество голосов (при необходимости с игрой остальных голосов на фортепиано).



§ 2. Диатонические бесполутоновые нетерцовые аккорды

Упр. 1. Образцы трехголосных аккордов.

Петь: а) трехголосно, б) одноголосно — снизу вверх, в) от других звуков.

6



Упр. 2. На фоне одного из аккордов, данных в упр. 1.

Петь звукоряды пентатоники, включающие звуки этого аккорда.

Образец:

7



Упр. 3. Аккорды для активного освоения.

8



Упр. 4. Построение аккордов путем различного заполнения заданного интервала.

Петь: а) трехголосно, б) средний голос петь, крайние играть.

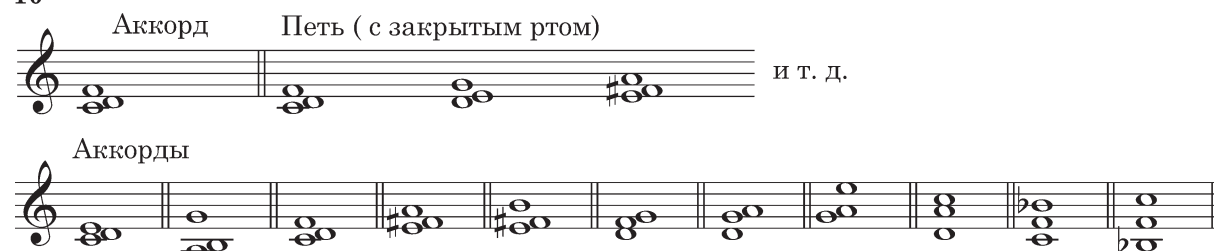
9



Упр. 5. Секвенцировать данные аккорды, выбрав шаг и направление секвенции.

Петь трехголосно. Образец:

10



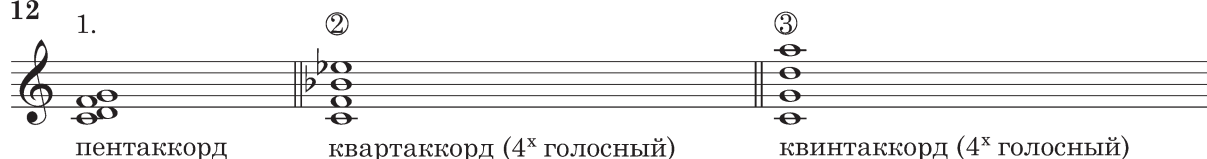
Упр. 6. Образцы четырехголосных аккордов (см. задания к упр. 1, 3).

11



Упр. 7. Аккорды для активного освоения (см. задания к упр. 1, 3)

12



пентаккорд

квартаккорд (4^х голосный)

квинтаккорд (4^х голосный)

Упр. 8. Петь аккорды из упр. 6, постепенно прибавляя голоса.

Образец:

13



Аккорд

Петь:

Упр. 9. Играя данные аккорды, петь указанные интервалы.

Образец:

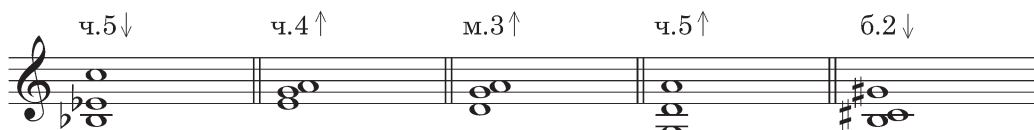
14



б.2 ↓ от «ля»

Петь:

а)
От верхнего
звука



б)
От среднего
звука



в)
От нижнего
звука



Упр. 10. На фоне каждого из данных аккордов петь звукоряды пентатоники, включающие звуки этого аккорда.

15



Образец:

16 Аккорд Петъ:

The musical notation for '16 Аккорд Петъ:' consists of two staves. The top staff (treble clef) contains a single chord (F major) in the first measure, followed by a double bar line, and then four measures of a descending sequence of chords: E major, D major, C major, and B major. The bottom staff (bass clef) contains a single chord (F major) in the first measure, followed by a double bar line, and then four measures of a descending sequence of chords: E major, D major, C major, and B major. The chords are written as block chords with stems pointing upwards.

См. задания к упр. 1, 8, 10.

17

The musical score for Example 17 consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 7, and the second staff contains measures 8 through 14. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various chords and melodic lines, with some measures featuring double bar lines and repeat signs.

Пять данные аккорды от разных звуков, играть в разных расположениях и мелодических положениях.

18



① ② ③ 4 5 6

а)
От верхнего
звука

б)
От среднего
звука

в)
От нижнего
звука

19

ч.4↓ ч.5↓ б.2↓ б.2↓ б.3↑ ч.4↑ м.3↓

б.2↓ б.2↑ б.3↑ ч.4↓ м.3↓ ч.4↑ м.3↓

ч.4↓ ч.4↑ б.2↓ б.2↓ м.3↓ б.2↑ б.2↑ б.6↑

Глава II. СЕМИСТУПЕННЫЕ ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

§ 3. Ладовые звукоряды

Упр. 1. Петь звукоряды от разных звуков.

20

Устой

Миксолидийский

Дорийский

Фригийский

Лидийский

Локрийский

Миксолидийский лад

Упр. 2. Петь мелодические каденции, транспонируя их на различную высоту (Пример 21).

21

а) б) в) г)

с

Упр. 3. Петь, транспонируя на различную высоту.

22

с

Упр. 4. На основе упр. 3 сочинить подобные примеры, используя различные ритмические рисунки и перестановку звуков в гармонической фигурации.

Образец:

23



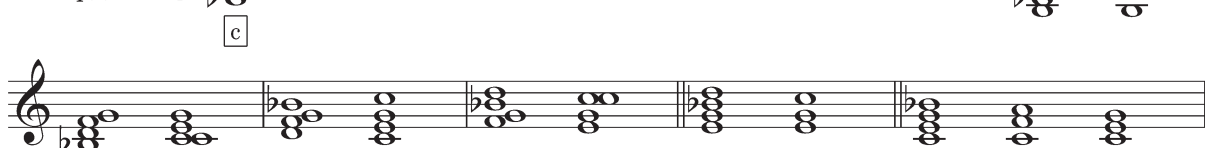
Упр. 5. Образцы характерных аккордовых оборотов лада.

24

Четырехголосные

а)

Терцовые
аккорды



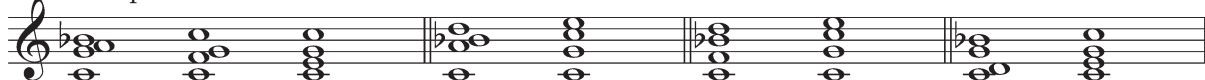
б)

Нетерцовые
аккорды

Трехголосные



Четырехголосные

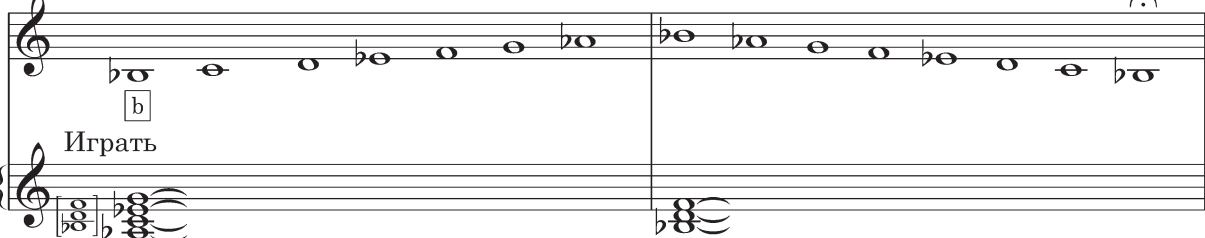


а) петь многоголосно, б) в оборотах с терцовыми аккордами определить вид и функцию аккордов (например, nVII_7 и т. п.) играть обороты от разных звуков и петь соответствующий ладовый звукоряд.

Образец:

25

Петь



Дорийский лад

Упр. 6. См. задание к упр. 2.

26

а)



б)

в)

Упр. 7. См. задания к упр. 3, 4.

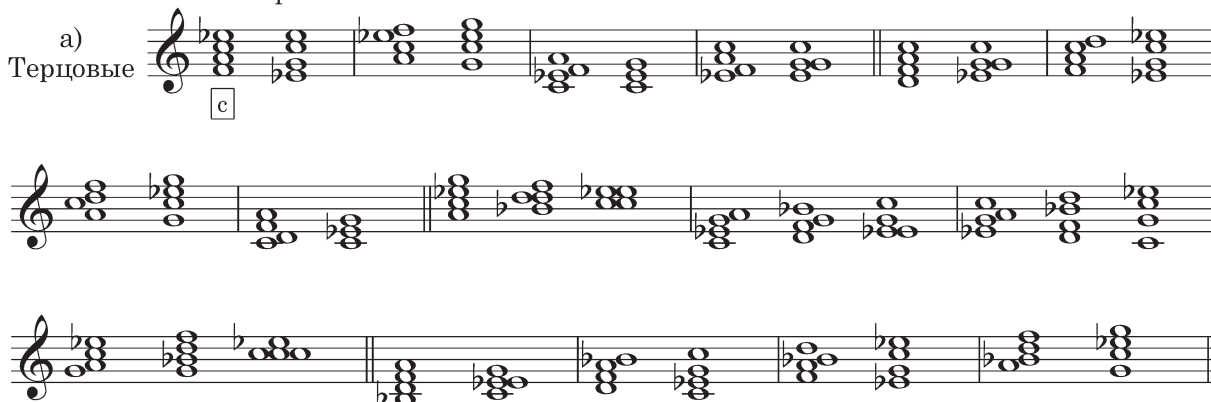
27



Упр. 8. Образцы характерных аккордовых оборотов лада.

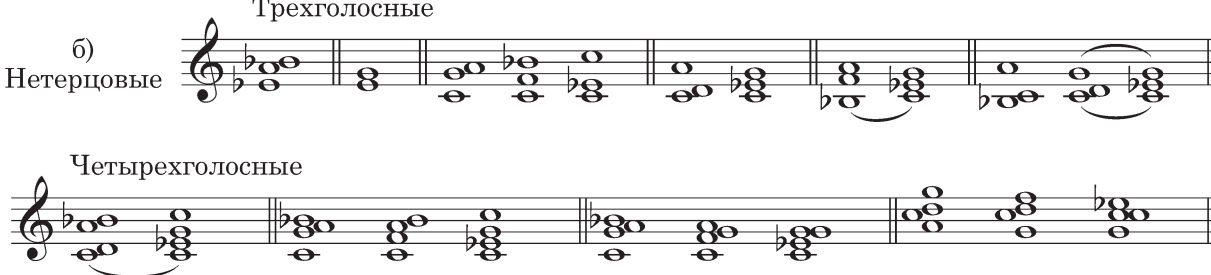
28 Четырехголосные

а)
Терцовые



Трехголосные

б)
Нетерцовые



Четырехголосные

Упр. 9. См. задание к упр. 2.

29



Упр. 10. См. задания к упр. 3, 4.

30



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru