

Слуховой
гармонический
анализ
в курсе
сольфеджио

Для
IV-VII классов
ДМШ



*Слуховой
гармонический
анализ
в курсе
сольфеджио*

Хрестоматия
для IV—VII классов
детских музыкальных школ

Составление и методические комментарии
В. ЛУКОМСКОЙ



Ленинград · «Музыка» · 1983

Рецензент кандидат искусствоведения

Л. Масленкова

C 490500000-685
026(01)-83 506-83

© Издательство «Музыка», 1983 г., составление и методические
комментарии.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Слуховой гармонический анализ занимает значительное место в курсе сольфеджио детских музыкальных школ. Однако специальной хрестоматии по этому разделу не существует, пред назначенная же для учащихся «Хрестоматия по слуховому гармоническому анализу» Б. Незванова и А. Лашенковой (Л., 1997) не может полностью удовлетворить потребности школ, так как в ней не концентрируется внимание на довольно ограниченном круге элементарных, но в то же время основополагающих гармонических средств, изучаемых в школьном курсе сольфеджио.

Предлагаемое пособие ориентировано на комплекс гармонических средств, предусмотренный программой школьного курса. Последовательность тем также обусловлена программой. Настоящая хрестоматия предназначена в первую очередь для работы на уроках, однако рекомендуется и для домашних занятий учащихся, поскольку большая часть примеров проста и доступна для исполнения.

Имея своей целью развитие гармонического слуха на художественном материале, хрестоматия поможет существенно расширить музыкальный кругозор школьников. В нее вошли фрагменты из сонат и симфоний Моцарта и Бетховена, произведений Шуберта, Шумана, Шопена, Глинки, Чайковского и других композиторов-классиков XVIII–XIX вв., а также некоторые образцы старинной и современной музыки.

Одним из принципов отбора музыкального материала было включение фрагментов из произведений педагогического репертуара. Это детские фортепианные циклы Чайковского и Шумана, сборник Сигмейстера, нетрудные пьесы Бетховена и Шуберта. Анализ примеров из произведений, разучиваемых в классе специальности, позволяет ощутить связь между специальностью и теоретическими дисциплинами, зачастую не осознаваемую не только учащимися, но и преподавателями специальных классов. Выявление этой связи помогает повысить интерес детей к дисциплинам теоретического цикла, существенно влияет на качество музыкального воспитания в целом.

При гармоническом анализе возникает также возможность установить связь между сольфеджио и музыкальной литературой — в тех случаях, когда разбирается фрагмент произведения, знакомого по курсу музыкальной литературы, или неизвестного учащимся произведения композитора, творчество которого они изучают. Установление таких связей весьма плодотворно, так как способствует более углубленному подходу к анализу произведений на уроках музыкальной литературы и одновременно расширяет сферу практического применения знаний, получаемых в классе сольфеджио.

При разработке методического комментария составитель руководствовался основными положениями методики гармонического анализа, сформулированными в «Хрестоматии» Б. Незванова и А. Лашенковой. К этому пособию рекомендуется обращаться как к ценному источнику методических указаний.

Подобная музыкальный материал, составитель стремился привести яркие в художественном отношении и по возможности целостные фрагменты. В то же время они должны были быть доступными слуховому сознанию учащихся с точки зрения гармонических средств, фактуры и объема. Если фрагмент, пригод-

ный для гармонического анализа, оказывался слишком коротким, то составитель часто продолжал цитату, чтобы не прерывать музыкальную мысль. В таких случаях не подлежащая анализу часть примера заключена в квадратные скобки.

В первых разделах приведены преимущественно краткие примеры, в последующих — более протяженные. Внутри разделов примеры также расположены по восходящей линии: от кратких к протяженным и от простых к сложным¹.

Хрестоматия содержит много образцов вокальной музыки. Вокальную партию может исполнять педагог, группа или кто-то из учащихся. Исполнение учащимися имеет то преимущество, что дает дополнительную возможность потренироваться в чтении с листа мелодий с текстом, однако может отвлекать от восприятия примера в целом. Поэтому в первых разделах мелодию должен исполнять педагог, а в дальнейшем можно привлекать и учащихся.

Наличие различных по объему и сложности примеров позволяет применять на уроке различные формы работы. Более сложные и масштабные фрагменты следует анализировать коллективными усилиями группы, если понадобится — с помощью педагога. Более короткие и простые примеры можно использовать для устного индивидуального опроса, а также на контрольных уроках. Подобные примеры особенно способствуют развитию гармонической памяти, так как дают возможность запомнить все последование после двух-трех проигрываний.

В предлагаемом пособии проведена детальная систематизация гармонических средств. Некоторые разделы разбиты на параграфы. Такая дифференциация целесообразна в начале работы над каждой темой; кроме того, она облегчает поиск примеров на то или иное гармоническое средство. Однако в практической работе следует сочетать примеры из всех параграфов раздела, как только каждый новый аккорд будет освоен. Кроме того, на протяжении всего курса необходимо возвращаться к пройденным темам, свободно сочетая примеры из разных разделов.

VI и IX разделы, где нет принципиально новых гармонических средств, предназначены для повторения и закрепления предшествующего материала.

Музыкальный материал хрестоматии в основном ограничен школьным кругом гармонических средств. Однако такие распространенные в художественной практике аккорды, как секстакорд и квинтсекстакорд II ступени, побочная доминанта и некоторые другие, все же встречаются, поскольку самое общее знакомство с ними обогатит гармонические представления учащихся.

Среди не изучаемых в школе аккордов хотелось бы выделить доминантноаккорд. Он настолько близок по структуре, функциональной окраске и характеру применения доминантсептакорду, что может быть легко освоен в подвижных группах. Педагог на конкретном примере должен показать, чем этот аккорд близок доминантсептакорду и чем от него отличается, а в дальнейшем при слуховом

Определенная часть примеров данного пособия совпадает, полностью или частично, с примерами, приведенными в «Хрестоматии» Б. Незванова и А. Лашенковой. Многие из них в училищном пособии иллюстрируют другие темы курса. Остальные примеры иллюстрируют аналогичные темы; они включены в настоящую хрестоматию с тем, чтобы сосредоточить необходимый для школы материал в одном сборнике.

анализе музыкального материала обращать внимание учащихся на своеобразие звучания нонаккорда

Все остальные не изучаемые в школьном курсе аккорды взяты в нотном тексте в квадратные скобки. При анализе следует определять функцию неизвестных аккордов, конкретизировать же их не обязательно. Но если уровень подготовки группы позволяет, педагог может дать теоретические сведения о некоторых из них и охарактеризовать их окраску.

Неаккордовые тоны, звучащие в момент вступления аккорда (преимущественно задержания и проходящие на сильной доле), в нотном тексте отмечаются звездочкой. Это сделано для облегчения самостоятельной работы учащихся. Остальные неаккордовые звуки, как правило, не отмечаются.

Приступать к работе с хрестоматией следует после того, как данное гармоническое средство будет хорошо освоено теоретически и практически. Учащиеся должны уже уметь свободно интонировать изучаемый аккорд, разрешать его, строить на фортепиано и определять на слух — сначала в изолированном виде, затем в последований.

Примеры для слухового анализа следует проигрывать несколько раз (как правило, 3—4). Первый раз фрагмент исполняется в предусмотренном композитором характере и темпе, так как необходимо дать правильное представление о цитируемой теме. При последующих проигрываниях темп может быть более медленным. Учащиеся должны постараться охватить пример в целом, а затем определять аккорд за аккордом. После анализа пример целесообразно повторить еще раз, опять в настоящем темпе, для более глубокого осмысlenия и закрепления результатов работы.

При анализе примера педагог должен дать необходимые пояснения относительно того, какие звуки в мелодии и гармонии следует учитывать при определении аккордов, а какие — нет; обратить внимание учащихся на особенности фактуры, наличие органного пункта, полифункциональные сочетания, неполные аккорды и т. д.

Значительную трудность на первых этапах занятий гармоническим анализом представляет необходимость слушать одновременно и мелодию, и аккомпанемент. Педагог не должен облегчать задачу, отбрасывая после первого проигрывания мелодию. Необходимые для гармонического анализа первоначальные навыки одновременного слушания двух пластов следует вырабатывать в младших классах при двухголосном пении, при занятиях гармоническими интервалами в тональности, а также при слушании музыки на уроках сольфеджио и музыкальной литературы (исполняя произведение, можно задавать вопросы относительно особенностей мелодии и аккомпанемента, не играя их по отдельности). В дальнейшем полифонический слух развивается при занятиях гармоническим анализом и при записи двухголосных диктантов. Кроме этого можно рекомендовать запись одноголосных диктантов, используемых во всех проигрываниях с сопровождением.

При домашних занятиях лучшим методом является анализ примеров за фортепиано. Многократное проигрывание и вслушивание в каждый аккорд делают слуховой анализ более успешным. К сожалению, этот способ доступен не всем учащимся народного и духовного отделов.

Кроме определения аккордов полезно задавать на

дом записывать встретившиеся в примерах гармонические последовательности цифровкой и нотами (в виде гармонической схемы), предварительно пронумеровав такты.

Прежде чем давать домашние задания по хрестоматии, педагог должен научить школьников выявлять элементарную гармоническую структуру аккордов, исключая фигурационное усложнение и удвоения, а также показать изучаемые аккорды в различных типах фактуры. Следует постоянно напоминать учащимся о необходимости определять каждый аккорд по басу. Нужно также указать, что тональность цитируемого фрагмента не всегда соответствует ключевым знакам (они указывают основную тональность произведения или его раздела).

Помимо устного анализа всех встречающихся в примере гармонических средств можно рекомендовать следующие формы работы:

1) запись цифровки примера — как во время проигрывания, так и по памяти (если понадобится, после предварительного анализа);

2) интонирование и игра на фортепиано этой цифровки сперва в тональности оригинала, затем в других тональностях;

3) использование встретившегося в примере небольшого гармонического оборота при подборе аккомпанемента к диктантам или мелодии для сольфеджирования (если удастся найти подходящий диктант или мелодию, то можно использовать при гармонизации и более протяженное последование);

4) нахождение аналогичного гармонического оборота или последования в произведениях, разучиваемых в классе специальности;

5) творчески одаренным учащимся можно предложить сочинить небольшую музыкальную тему с использованием проанализированного в классе последования.

В старших классах следует заниматься анализом и без помощи фортепиано: учащиеся должны, глядя в нотный текст и воспроизводя музыку внутренним слухом, записать гармоническое последование цифровкой. Задание такого типа можно включить в письменный экзамен по теории.

На материале хрестоматии можно также заниматься анализом формы на уровне периода. Определяя структуру отрывка, выясняя местоположение кульминации, анализируя кадансы, сравнивая предложения и т. п., учащиеся могут углубить навыки анализа музыкального тематизма, получаемые на уроках музыкальной литературы. Кроме того, полезно определять на слух период, предложение, фразу.

Если пример позволяет продемонстрировать характерные черты стиля композитора или имеет какие-либо интересные особенности гармонии или формы, то педагог обязательно должен обратить на них внимание учащихся.

Составитель выражает благодарность всем педагогам музыкальных школ Ленинграда, принявшим участие в обсуждении данного пособия. Особую благодарность составитель приносит преподавателям А. Н. Козадаевой, К. Д. Богорад и И. А. Мыльниковой за методическую помощь в процессе работы над хрестоматией, кандидату искусствоведения Л. М. Масленковой за ценные советы, высказанные в рецензии, и доктору искусствоведения А. И. Климовицкому за консультации по вопросам анализа музыкального материала.

Раздел I

ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

При занятиях слуховым гармоническим анализом навык определения гармонических функций имеет основополагающее значение и служит фундаментом успешного развития гармонического слуха.

Приступая к изучению этой темы, необходимо ярко охарактеризовать роль и окраску каждой гармонической функции. Следует добиваться слышания и осознания тоники как абсолютно устойчивого аккорда, доминанты — как аккорда напряженного и неустойчивого, активно устремленного в тонику и вызывающего ощущение ее ожидания, субдоминанты — как мягко неустойчивого аккорда, непосредственно в тонику не направленного.

Начинать работу по определению функций целесообразно с сопоставления тоники и доминанты, так как их взаимоотношения наиболее просты для слухового осознания. Материал § 1 можно дополнить примерами из раздела III, § 1. Когда опыт определения тоники и доминанты будет накоплен, можно приступить к слушанию субдоминанты в ее соотношении с тоникой, и лишь затем давать примеры, включающие все три функции.

В этом разделе гармонические функции представлены преимущественно трезвучиями главных ступе-

ней, но в некоторых примерах в роли доминанты выступает доминантсекстаккорд, а в роли субдоминанты — сектаккорд и квинтсектаккорд II ступени. Анализируя примеры, следует вырабатывать у учащихся ощущение функциональной логики гармонического движения, функциональной связи аккордов. Конкретизировать аккорды в случаях, когда функции представлены не трезвучиями, не нужно. Однако уже на первом этапе можно обратить внимание учащихся на то, что гармоническая функция бывает представлена разными аккордами.

При анализе примеров этого раздела потребуется помочь педагога, поскольку на данном этапе у учащихся еще не сформировались критерии оценки степени и характера неустойчивости, по которым различают субдоминанту и доминанту.

В примере 11 встречается типичный случай гармонической фигурации. Каждый аккорд тянется два такта; следует пояснить, что бас и два последующих аккорда составляют единый гармонический комплекс. Необходимо также упомянуть, что такая фактура чрезвычайно распространена.

В примере 15 в кадансе происходит ладовая модуляция.

§ 1. ТОНИКА И ДОМИНАНТА

1. Р. Шуман. «Альбом для юношества». «Незнакомец»

Energico

f

2. Л. Бетховен. Соната № 3, ч. I

Allegro con brio

p

3. Э. Григ. «Лирические пьесы». «Народная песня»

Allegro con moto

2/4

p

4. К. М. Вебер. «Волшебный стрелок». Хор охотников

Molto vivace

f

5. Ф. Мендельсон. Песня без слов № 27 (Траурный марш)

Andante maestoso

f

ff

6. Ф. Шуберт. Экспромт оп. 90 № 4

Allegretto

pp

§ 2. ТОНИКА И СУБДОМИНАНТА

9

7. Д. Ранки. Семь легких пьес на вьетнамские мелодии, № 1.

Allegretto

8. Э. Денисов. «Ласковая песенка»

Allegretto

9. П. Чайковский. Симфония № 5, ч. I

Andante

10. С. Монюшко. «Страшный двор». Мазурка

Con anima

11. Э. Сигмейстер. «Детские пьесы». Ковбойская песня «О не хороните меня»

Медленно

12. А. Дворжак. Юмореска
Poco lento e grazioso

Piano score for piece 12, showing two staves of music in 2/4 time with a key signature of five flats. The top staff features a dynamic marking *p leggiero*. The bottom staff shows bass notes.

§ 3. ТОНИКА, СУБДОМИНАНТА И ДОМИНАНТА

13. Танец*
Allegretto

Piano score for piece 13, Allegretto, showing two staves of music in common time with a key signature of one sharp.

14. Р. Шуман. «Любовь и жизнь женщины». «Взор его при встрече...»

Larghetto

Piano score for piece 14, Larghetto, showing two staves of music in 3/4 and 2/4 time with a key signature of one flat. The vocal line includes lyrics: "Взор е_го при встре_че о _сле _ пил ме_ня". The dynamic *p* is indicated in the lower staff.

*Произведение неизвестного немецкого композитора XVII в.; опубликовано в сборнике «Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII вв.», вып. 2 (М., 1976).

15. К. Орф. Немецкая песня «Приметы погоды»

11

Andantino

Musical score for piece 15, featuring two staves. The top staff is in G major (6/4 time) and the bottom staff is in G major (9/8 time). The dynamic 'p' is indicated above the first measure.

16. А. Нормигер. «Шествие трех королей»

Con moto

Musical score for piece 16, featuring two staves. The top staff is in G major (6/8 time) and the bottom staff is in G major (6/8 time).

17. Ф. Шуберт. Экспромт оп. 90 № 4

[*Allegretto*]

Musical score for piece 17, showing two measures of music in 2/4 time. The dynamic 'pp' is indicated below the first measure.

Continuation of the musical score for piece 17, showing two more measures of music in 2/4 time.

Раздел II

ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

В этом разделе приведены более сложные примеры, в каждом из которых участвуют все три гармонические функции, представленные только трезвучиями главных ступеней. Материал данного раздела уже может быть предложен учащимся для самостоятельного анализа.

Пример 19 требует предварительной настройки, иначе начальное последование I—IV будет воспринято как V—I (субдоминанта на сильной доле может быть услышана как тоника).

В ряде примеров этого раздела встречается гармоническая фигурация.

При анализе примеров 24 и 27 следует обратить внимание на распространенную фактуру аккомпанемента, при которой бас берется раньше, чем комплекс верхних голосов.

В примерах 25 и 28 бас движется по аккордовым тонам, что также является распространенным фактурным приемом.

18. П. Чайковский. Симфония № 2, ч. IV

Moderato assai

19. П. Чайковский. «Детский альбом». «Камаринская»

Vivace

20. М. Мусоргский. «Песни и пляски смерти.» Трепак

Allegretto moderato e pesante

«Ох, му-жичок, ста-ри-чок у - бо - гой, пьян на-пил-ся, поллел-ся до - ро - гой.

21. П. Чайковский. «Русская пляска»

Andantino

Musical score for 'Russian Dance' by Tchaikovsky, Andantino tempo. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The key signature is one sharp. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). The music features eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

22. Р. Шуман. «Альбом для юношества». «Деревенская песня»

Moderato

Musical score for 'Village Song' from 'Album for the Young' by Schumann, Moderato tempo. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The key signature is one sharp. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte). The music includes eighth-note chords and sixteenth-note patterns.

23. М. Глинка. «Северная звезда»

Andante maestoso

Musical score for 'Northern Star' by Glinka, Andante maestoso tempo. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '3') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The key signature is one sharp. The lyrics are written below the top staff: 'Див_ный те _ - рем сто _ ит, и хо_ром мно_го в нем.' A dynamic marking '[f]' is shown on the second measure of the top staff. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

24. М. Глинка. Мелодический вальс

Musical score for 'Melodic Waltz' by Glinka, dynamic 'f' (forte). The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '3') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The key signature is one flat. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

25. Р. Шуман. «Фантастические пьесы». «Причудливые образы»

С юмором

26. В. А. Моцарт. Соната A-dur, ч. III

[Allegretto]

27. Ф. Шуберт. Соната с-moll, ч. IV

[Allegro]

28. Д. Шостакович. Испанский танец из кинофильма «Овод»

Раздел III ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

Нужно объяснить учащимся, что доминантсептаккорд — яркий представитель доминантовой функции. Благодаря септиме он обладает характерной диссонирующей окраской и особенно определенно выраженным тяготением в тонику (более острым, чем у доминантового трезвучия).

Следует особо обратить внимание на различие доминантсептаккорда и доминантового трезвучия. Для выработки соответствующего навыка целесообразно чередовать примеры этого раздела с примерами раздела II («Трезвучия главных ступеней»).

На материале § 1 данного раздела можно показать учащимся, что при помощи всего двух аккордов — доминантсептаккорда и тонического трезвучия —

чая — часто гармонизуются развернутые музикальные темы.

В примерах 29 и 33 встречается доминантсептаккорд.

В примере 36 в тактах 7—10 встречаются не поддержанные гармонией мелодические обороты, имеющие ясную в функциональном отношении аккордовую основу. При анализе учащиеся могут определять, какие гармонические функции обрисовываются в мелодическом движении.

В примере 46 имеются доминантнонаккорд полифункциональное сочетание — доминантсептаккорд на тоническом басу.

В примере 47 также имеется нонаккорд (натуральный и гармонический).

§ 1. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ТОНИЧЕСКОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

29. Э. Сигмейстер. Детские пьесы. Креольская песня «Танцуй, Калинда!»
Весело, живо

30. Ф. Шопен. Мазурка № 16

Moderato con anima

31. Л. Бетховен. Соната № 17, ч. III

Allegretto

32. В. А. Моцарт. Симфония № 39, ч. III

Trio [Allegretto]

33. Ф. Шуберт. Сентиментальный вальс оп. 50 № 18

34. Ф. Шопен. Мазурка № 56

Allegretto



§ 2. ДОМИНАНТСЕНТАККОРД И ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУНЕНГИ

38. Дж. Фильд. Ноктюрн № 13

[*Lento*] *Più mosso*



39. Ф. Шопен. Мазурка № 15

[*Allegro non troppo*]



40. М. Глинка. Котильон



41. Э. Сигмейстер. «Детские пьесы». «Популярная американская песенка»
Энергично, живо

Musical score for piece 41, featuring two staves of music in 6/8 time with a key signature of one sharp. The top staff has dynamic markings f, p, and f. The bottom staff has dynamic markings p, f, and p.

42. А. Алябьев. «Песнь Ратибора»

Poco allegretto

Musical score for piece 42, featuring two staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp. The top staff includes lyrics: "Что же ты, мо-я же-лан-на-я,". The bottom staff has dynamic marking p.

43. Р. Шуман. «Детские сцены». «Горелки»

Musical score for piece 43, featuring two staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp. The tempo is indicated as [♩ = 138]. The top staff has dynamic markings sf and p. The bottom staff has dynamic markings p and ff.

44. Ф. Шуберт. «Форель»

[Allegretto]

Musical score for piece 44, featuring two staves of music in 2/4 time with a key signature of four flats. The top staff has dynamic markings p and ff. The bottom staff has dynamic markings ff and ff.



45. Ф. Шопен. Мазурка № 10

Vivo e risoluto

46. Ф. Шопен. Мазурка № 5



47. Ф. Шуберт. Скерцо

Allegretto

Раздел IV

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД В СОЧЕТАНИИ С ТРЕЗВУЧИЯМИ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ И ДОМИНАНТСЕПТАККОРДОМ

Присутствие в начальне этой темы, нужно обяснять упомянут, что среди обращений тонического трезвучия квартсекстаккорд выделяется особой, чисто кадансовой, функцией по звуковому составу: он не опирается на доминантовый бас, становится самостоятельным звуком, следствие чего уравнивает звуковую линию звуки трезвучию и скепт аккорду. Благодаря аккордам напряженным и неустойчивым, то есть чисто квартсекстаккорд особенно уместен в стилях, в то время как называется кадансом. Кадансовая сектаккорд появляется в мотивах, связанных гармонической развитием и переходом, предшествующим началу следующего периода, раздела или всего произведения. Этому аккорду свойственно, что одна гармоническая активность, которая он влечет за собой более или менее продолжительный завершающий оборот.

Представляется целесообразным в IV классе дать понятие о кадансе и воспитывать навык восприятия каданса как целостной структурной единицы, выполняющей важную формуобразующую функцию. Эту работу целесообразно вести и на уроках музыкальной литературы при прослушивании и анализе произведений.

Пример 49 требует предварительной настройки, так как начинается с субдоминанты.

В примере 50 субдоминантовый сектаккорд не следует рассматривать отдельно, поскольку он появляется эпизодически, на фоне подразумеваемого субдоминантового баса.

В примере 54 интересна типично шубертовская ладовая модуляция: подмена лада совершается на субдоминантовом трезвучии.

В примере 55 методию можно исполнить на флейте, если в группе имеется флейтист.

48 Русская народная песня «Не белы-то снеги». Обр. П. Булахова

Andante

49. М. Глинка. «Иван Сусанин». Интродукция

[Allegro]

50. Русская народная песня «Уж как пал туман». Обр. Д. Кашина

Медленно. Тяжело

51. Ф. Шуберт. «Приветственная песня»

Andante

52. Ф. Шуберт. «Юноша у ручья»

Allegretto

Над ручьем меч-та-тель ю - ный рвал цве - ты и плел ве - нок

53. В. А. Моцарт. Симфония № 41 («Юпитер»), ч. IV

[Molto allegro]

54. Ф. Шуберт. «Скиталец»

[Очень медленно]

Несколько быстрее

О где ты, о где ты, край роди - мый мой? Ко...

— гда ж я, когда ж я, при - ду до - мой?

55. В. А. Моцарт. «Волшебная флейта», Финал I действия

Andante

Flauto

p

Раздел V

ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

Обращения трезвучий методизируют бас, поэтому задача определения нижнего голоса существенно усложняется.

Начиная тему, необходимо подчеркнуть, что каждый аккорд, независимо от его обращения, имеет окраску одной из трех основных гармонических функций (исключением является только кадансовый квартсекстаккорд, о полифункциональности которого уже шла речь). Главными ориентирами при анализе являются функциональная принадлежность аккорда и ступеневое положение баса. Кроме того, учащиеся должны понимать логику гармонического движения и знать контекст, в котором может встретиться тот или иной аккорд.

На первом этапе, предшествующем гармоническому анализу, следует уделить большое внимание интонированию и определению на слух каждого неустойчивого аккорда с возможными вариантами разрешений. При этом необходимо подчеркнуть, что обращения доминанты более неустойчивы и вызывают напряженное ожидание тоники, в то время как обращения субдоминанты звучат более спокойно и мягко, а их взаимоотношения с аккордами тонической функции иные, более сложные. Таким образом, в обращениях трезвучий сохраняются функциональные особенности основного вида, однако меняется положение баса. Следует показать, что обращения доминантового трезвучия по окраске и степени неустойчивости однотипны; близки они и по способу разрешения. Между обращениями субдоминантового трезвучия, напротив, есть существенные различия, обусловленные прежде всего различием ладовой роли ступеней, на которых они построены. Способ разрешения обращений субдоминантового трезвучия также неодинаков. Квартсекстаккорд чаще разрешается непосредственно в тоническое трезвучие, а иногда переходит вначале в более неустойчивый доминантовый аккорд. Путь движения субдоминантового секстаккорда в тоническое трезвучие — либо через кадансовый квартсекстаккорд и доминанту, либо через доминантовый секстаккорд; в обоих случаях происходит накопление неустойчивости, и только после этого — разрешение.

Вторым этапом работы является включение этих аккордов в разнообразные последования, например:

I — I₆ — IV—IV₆ — V — V₆ — I,
 I₆ — V₆₄ — I — IV₆ — I₆₄ — V₇ — I,
 I₆ — I — IV₆ — V₆ — I — IV — I₆ ,
 I — VI₆₄ — V₆ — I — IV₆ — V₇ — I и т. п.

Начинать слуховой анализ таких цифровок целесообразно с прослеживания и пропевания с названием нот басового голоса — как всей группой, так и индивидуально. Пропевать басовый голос можно во время или после проигрывания последова-

ния. Этому упражнению надо уделить достаточно времени и добиться, чтобы учащиеся с ним вполне справлялись.

В качестве вспомогательного упражнения на первых порах можно рекомендовать исполнение педагогом на фортепиано нижнего голоса цифровок в изолированном виде. Это поможет учащимся ознакомиться с наиболее распространенными стереотипами движения баса, встречающимися в литературе. После прослушивания басового голоса учащиеся должны записать его в басовом ключе в соответствующей октаве — во время исполнения или по памяти. В качестве домашнего задания можно предложить реконструировать цифровку по записанному басу.

Значительно затрудняет слышание баса непривычность регистра и неумение учащихся воспроизвести басовый голос в своем певческом регистре. Для преодоления этой трудности можно рекомендовать, наряду со слушанием и пением баса цифровок, тренироваться в записи одноголосных диктантов, исполненных в нижнем регистре.

Начинать анализ музыкального материала следует с более легких для восприятия и более распространенных в литературе субдоминантового квартсекстаккорда и доминантового секстаккорда. Затем можно включать субдоминантовый секстаккорд и доминантовый квартсекстаккорд.

При исполнении музыкальных примеров не следует излишне форсировать звучание баса.

Тема «Обращения трезвучий главных ступеней» изучается в V классе, но к ней надо постоянно возвращаться и в VI, используя материал этого и двух следующих разделов.

В примере 58 субдоминанта в кадансе обрисована мелодией с октавным удвоением, без аккордового сопровождения.

В примере 59 доминанта — без терции.

В примере 63 употреблено не характерное для классической гармонии последование D — S. Это последование звучит на стыке фраз, однако явственной цезуры между доминантой и субдоминантой нет. В кадансе происходит ладовая модуляция. Своебразные черты гармонии этого произведения связаны с тем, что оно создано в доклассический период (английский композитор Уильям Берд жил в 1543—1623 гг.).

В примере 66 в альте звучит выдержаный тон си; в предпоследнем такте он противоречит субдоминантовому секстаккорду.

В примерах 67 и 70 звучит редко употребляемое в классической гармонии последование V₆ — IV₆. В обоих случаях субдоминантовый секстаккорд звучит после цезуры, при гармонизации неточной секвенции в мелодии.

§ 4 ОБРАЩЕНИЯ ТОНИЧЕСКОГО И СУБДОМИНАНТОВОГО ТРЕЗВУЧИЙ

56. П. Чайковский. «Пиковая дама». Песенка Томского

Adagio

Ес - ли б ми - лы - е де - ви - цы так мог - ли ле - тать, как пти - цы,

57. М. Глинка. «Иван Сусанин». Ария Сусанина

[*Adagio non tanto*]

cantabile pianato ed espressivo assai

Ты взой - дешь, мо - я за - ря! Над ми - ром свет про - льешь.

58. Р. Шуман. «Цыганская песня»

Медленно

Каждым ут - ром рано - рано, только солн - це на крыль - цо

59. Э. Мак-Доуэлл. «Хоровод эльфов»

Agitato e leggiero

60. Р. Шуман. «Альбом для юношества». «Смелый наездник»

111. 112.

§ 2. ОБРАЩЕНИЯ ТОНИЧЕСКОГО И ДОМИНАНТОВОГО ТРЕЗВУЧИЙ

61. Ф. Куперен. «Кукушка»

Allegretto

p leggiero

62. К. В. Глюк. «Орфей». Ария Орфея

Allegro non troppo

По_те_рял я Эв_ри_ди_ку, Эв_ри_ди_ - ки нет со мной!

p

63. У. Бёрд. «Аллеманда королевы»

Andante

64. Ф. Л. в берт. Соната A-dur (оп. posth.), ч. II

Andantino

65. Р. Шуман. «В волненье я хожу и жду!»

Очень скоро

§ 3. ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ ВСЕХ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

66. Л. Бетховен. Соната № 27, ч. II

Не слишком скоро и весьма певуче

67. В. А. Моцарт. Соната F-dur (К. 332), ч. II

Adagio

68. Р. Шуман. «Альбом для юношества».
«Северная песня»

Religioso

69. В. А. Моцарт. Соната C-dur (К. 309), ч. III

Allegretto grazioso

70. П. Чайковский. «Пиковая дама». Ария Елецкого

Andantino mosso

Я вас люблю, люблю безмерно, без вас не мыслю дня прожить,

ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ С ОБРАЩЕНИЯМИ И ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

В этом разделе нет принципиально новых трудностей: он предназначен для закрепления пройденного ранее. Более легкие примеры рекомендуются для V класса, более сложные — для VI.

В примере 73 встречаются неполные тоническое и доминантсептаккорд.

В примере 75 также имеются неполные аккорды: тоническое и доминантовое трезвучие и тонический сектаккорд.

В шубертовских примерах 79 и 80 интересно отметить полное совпадение гармонической схемы и фактуры. На этих примерах можно показать, что

различные мелодии иногда бывают гармонизованы совершенно одинаково. Тождественные последования в данном случае реализованы в одноименных тональностях.

Пример 84 требует предварительной настройки, так как начинается с субдоминантового квартсекстаккорда.

В примере 85 имеется последование V_b — IV_b . В кадансе субдоминанта в виде квинтсекстаккорда II ступени звучит сперва в натуральном мажоре, а потом — в гармоническом.

71. С. Майка пар. «Бирюльки». Полька

Allegretto

72. Р. Шуман. «Альбом для юношества». «Сицилийский танец»

[Шаловливо]

73. Э. Сигмейстер. «Детские пьесы». Американская шуточная песня «Кимо, кимо»

Ярко

mf

74. Ф. Шопен. Мазурка № 25

Mesto

75. В. А. Моцарт. Соната F-dur (К. 332), ч. I

[Allegro]

76. Ф. Шуберт. Экосез оп. 18 № 4

77. Ф. Шопен. Мазурка № 53

Con anima

78. Р. Шуман. «Весенняя весть»

вокально

Musical score for piano-vocal duet. The vocal part is in 2/4 time, treble clef, with lyrics: 'Ку-ку, ку-ку — слышно в лесу.' The piano part is in 2/4 time, bass clef, dynamic 'mf'. The vocal part continues with 'Будем кругу житься, будем смеяться'.

79. Ф. Шуберт. Сентиментальный вальс, оп. 50 № 1

Musical score for piano-vocal duet. The vocal part is in 3/4 time, treble clef, dynamic 'p'. The piano part is in 3/4 time, bass clef. The vocal line features sustained notes and grace notes.

80. Ф. Шуберт. Сентиментальный вальс, оп. 50 № 2

Musical score for piano-vocal duet. The vocal part is in 3/4 time, treble clef, dynamic 'ff'. The piano part is in 3/4 time, bass clef. The vocal line features sustained notes and grace notes.

81. Ф. Шуберт. Военный марш

Trio [Allegro vivace]

Musical score for Trio [Allegro vivace] from Schubert's 'Military March'. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, G major, 2/4 time, dynamic *p*. The bottom staff is in bass clef, G major, 2/4 time. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note chords.

82. Р. Шуман. «Альбом для юношества». «Время виноградного сбора — веселое время!»

Musical score for 'The Time of the Grape Harvest — a Joyful Time!' by Robert Schumann. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, G major, 2/4 time, dynamic *mf*, tempo 'Бодро'. The bottom staff is in bass clef, G major, 2/4 time. The music includes grace notes and dynamic markings like *p*.

83. Ф. Шуберт. Благородный вальс оп. 77 № 6

Musical score for 'The Noble Waltz' by Franz Schubert. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, G major, 3/4 time, dynamic *p*. The bottom staff is in bass clef, G major, 3/4 time. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note chords.



84. Ф. Шуберт. Благородный вальс оп. 77 № 2

A musical score consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef. The music includes eighth-note patterns and a dynamic marking 'p' in the lower staff.

85. А. Даргомыжский. «Что мне до песней...»

Moderato assai

A musical score consisting of three staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one flat. The middle staff uses a treble clef and has a dynamic marking 'p'. The bottom staff uses a bass clef. The lyrics are written below the notes in Russian: 'Что мне до пес - ней пев - цов по - лей,' and 'ты, птич - ка ра - я, по - ёшь неж - ней.'

Раздел VII

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД В СОЧЕТАНИИ С ТРЕЗВУЧИЯМИ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ, ИХ ОБРАЩЕНИЯМИ И ДОМИНАНТСЕПТАККОРДОМ

В данном разделе наряду с традиционной подготовкой кадансового квартсекстаккорда субдоминантой показаны и менее характерные, но встречающиеся в музыкальной практике случаи появления кадансового квартсекстаккорда непосредственно после тонического трезвучия (примеры 89–91).

В примере 86 тонический квартсекстаккорд в первом случае является проходящим, а во втором – кадансовым. Можно познакомить учащихся с окраской неаполитанского сектаккорда. Во всяком случае, следует определить его функцию.

В примере 87 кадансовый квартсекстаккорд под-

готовлен субдоминантовым квартсекстаккордом гармонического мажора.

В примере 88 преодолевается инерция полного каданса, направленного в тонику, и каданс оказывается половинным, с остановкой на доминанте.

В примере 91 во втором такте имеется полифункциональное сочетание доминанта на тоническом органическом пункте (подразумеваемом на паузе в басу).

В примере 93 в серединном кадансе также имеется полифункциональное сочетание задержанная из предыдущего такта доминанта пактливается на тонический бас.

86. Ф. Шуберт. Соната A-dur (оп. posth.), ч. III

Allegro vivace

87. Ф. Шуберт. Соната A-dur (оп. posth.), ч. III

[Allegro vivace] Un poco più lento

m.s.

88. Р. Шуман. «Детские сцены». «Грезы»

d=100

89. Ф. Шуберт. «Ночная песнь странника»

Медленно

Musical score for Schubert's 'Nachtgesang des Wanders' (Op. 10, No. 1). The score consists of two staves in bass clef and common time. The top staff has a dynamic marking 'pp'. The bottom staff provides harmonic support with sustained notes.

90. М. Глинка. Вариации на шотландскую тему

Moderato

Musical score for Glinka's Variations on a Scottish Theme. The score consists of two staves in treble and bass clefs, common time, with a dynamic marking 'p dolce'. A circled asterisk symbol is placed above the first measure.

91. П. Булахов. «Как от ветки родной...»

Allegretto

Musical score for Bulakhov's 'Как от ветки родной...'. The score consists of three staves in treble and bass clefs, common time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

Как от вет - ки род - ной лист о - сен - ней по -
-рой, о - тор - вав - шись, по вет - ру ле, - тит

92. И. Х. Бах. Соната G-dur

Allegro

Musical score for J.S. Bach's Sonata in G major, Allegro movement. The score consists of two staves: treble and bass. The treble staff has a key signature of one sharp (G major) and common time. The bass staff has a key signature of one sharp (G major) and common time. The music features eighth-note patterns with various dynamics and performance instructions like 'mf' and 'tr'.

93. Л. Бетховен. Соната № 17, ч. II

[Adagio]

Musical score for Ludwig van Beethoven's Sonata No. 17, second movement. The score consists of two staves: treble and bass. The treble staff has a key signature of one flat (F major) and common time. The bass staff has a key signature of one flat (F major) and common time. The music is marked *[Adagio]*. Dynamics include *p dolce*, *cresc.*, *p*, and *cresc.*. The bass staff features sustained notes with grace notes.

Раздел VIII

ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Пределении на слух обращений доминантсептаккорда сначала надо установить производность других аккордов от доминантсептаккорда, а потом в разрешению аккорда определить конкретное обращение.

На подготовительном этапе следует много работать над интонированием и определением на слух типовых гармонических оборотов из трех-четырех аккордов, включающих обращения доминантсептаккорда в наиболее характерном контексте:
 $I - V_{6_5} - I$, $I - V_6 - V_{6_4} - I$, $I - IV_{6_4} - V - I$

V_{4_3} I_b , I_a V_{4_3} I , V V_2 I_a , IV V_2 I ,
и т. п.

В примере 95 хоровая партия приведена без аккомпанемента.

В примере 98 на третьей доле постоянно затрагивается V ступень, образуя органный пункт.

Пример 106 сложен в фактурном отношении (аккордовые «броски» из регистра в регистр).

В примерах 110 и 111 в секундаккорде пропущена квинта.

§ 1. КВИНТСЕКСТАККОРД

94. В. А. Моцарт. Симфония № 38 («Пражская»), ч. 1

[Allegro]

95. Б. Сметана. «Проданная невеста». Хор крестьян

Allegro molto

Как же нам не ве - се - лить - ся,

как не петь, не ве - се - лить - ся

96. А. Даргомыжский. «Камень тяжелый»

[*Agitato*] *accelerando*

Грустен-ко-ка, по-ща-ди-те ме-ня

97. Ф. Шуберт. Сентиментальный вальс ср. 50 № 21

98. П. Чайковский. «Щелкунчик». Испанский танец

Allegro brillante

— В. А. Моцарт. Симфония № 39, ч. III

Allegretto

100. Ф. Шуберт. Благородный вальс оп. 77 № 4

101. Л. Бетховен. Соната № 5, ч. II

Adagio molto

§ 2. ТЕРЦКВАРТАККОРД

102. А. Даргомыжский. «Застольная песня»

Allegro

103. Ф. Шуберт. Соната A-dur (оп. posth.), ч. I

[*Allegro*]

104. Л. Бетховен. Соната № 7, ч. I

[Presto]

Piano score showing two staves in G major (two sharps). The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The tempo is marked [Presto]. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The music consists of eighth and sixteenth note patterns with various slurs and grace notes.

105. Л. Бетховен. Соната № 12, ч. I

Andante con variazioni

Piano score showing two staves in A minor (one sharp). The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The tempo is marked Andante con variazioni. Dynamics include *p* (piano), *s* (soft), and *sf* (sforzando). The music features eighth and sixteenth note patterns with slurs and grace notes.

106. Л. Бетховен. Соната № 18, ч. III

Trio [Moderato e grazioso]

Piano score showing two staves in E-flat major (three flats). The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The tempo is marked Trio [Moderato e grazioso]. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando). The music consists of eighth and sixteenth note patterns with slurs and grace notes.

107. В. А. Моцарт. Рондо D-dur

Allegro

Piano score showing two staves in D major (no sharps or flats). The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The tempo is marked Allegro. The music features eighth and sixteenth note patterns with slurs and grace notes.

108. Л. Бетховен. Соната № 14, ч. III

[Presto agitato]

Musical score for Beethoven's Sonata No. 14, Op. 27, No. 2, Movement III, Presto agitato. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is A major (three sharps). The tempo is indicated as 'fp' (fortissimo). The music features eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings like asterisks.

109. А. Даргомыжский. «Без ума, без разума...»

Andante

Musical score for A. Dargomysjsky's 'Bez yma, bez razuma...', Andante. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is F major (one sharp). The tempo is indicated as 'p' (pianissimo). The lyrics are written below the treble staff: 'Без ума, без разума... меня замуж выдали...'.

§ 3. СЕКУНДАККОРД

110. В. А. Моцарт. Фантазия d-moll

Allegretto

Musical score for Mozart's Fantasy in D major, Allegretto. The score consists of four staves: soprano, alto, tenor, and bass. The key signature is D major (no sharps or flats). The music features eighth-note patterns with grace notes and slurs.

111. М. Глинка. Контрданс

Musical score for 'Контрданс' by M. Glinka, featuring two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff provides harmonic support.

112. Л. Бетховен. Соната № 3, ч. IV

[Allegro assai]

Musical score for 'Соната № 3, ч. IV' by L. Beethoven, movement IV, in 6/8 time with a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings *p*, *sf*, and *f*, and features eighth-note patterns in both treble and bass staves.

113. В. А. Моцарт. Симфония № 41 («Юпитер»), ч. II

Andante cantabile

Musical score for 'Симфония № 41 («Юпитер»), ч. II' by W.A. Mozart, movement II, in 3/4 time with a key signature of one flat. The score shows a melodic line in the treble clef with dynamic changes between *p* and *f*.

114. Л. Бетховен. Багатель оп. 33 № 1

[Andante grazioso]

Musical score for 'Багатель оп. 33 № 1' by L. Beethoven, in 6/8 time with a key signature of one flat. The score consists of two systems, each featuring eighth-note patterns and dynamic markings *sf*.

115. В. А. Моцарт. Симфония № 40, ч. III

Allegro

Раздел IX

ПРИМЕРЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

Данный раздел предназначен для повторения и закрепления в VI и VII классах всех предшествующих тем. В нем встречаются более сложные примеры, содержащие побочные доминанты, сложную гармоническую фигурацию и некоторые другие гармонические средства. Материал данного раздела следует анализировать параллельно с изучением тем «Уменьшенный вводный септаккорд» (VI класс) и «Модуляция» (VII класс).

В примере 124 гармония сменяется один раз в два такта, поэтому аккорд шестого такта следует рассматривать как доминантсептаккорд, а не секундаккорд. В первой вольте он разрешается необычно — в тонический секстаккорд. Во второй вольте он разрешается в тоническое трезвучие с запаздывающим появлением баса. Свободное голосоведение при разрешении доминантсептаккорда в данном случае является чертой романтической гармонии.

В примере 125 V ступень на второй доле образует органный пункт.

В примере 129 в фигурации баса постоянно затрагивается VI ступень как вспомогательный звук к V ступени. Она накладывается на аккорды тонической и доминантовой функций.

В примере 131 необычна фактура: три верхних голоса изложены в аккордовом складе, им противопоставляется бас, в котором обнаруживается фигурация смешанного типа (мелодическая и гармоническая). Каждая гармоническая функция длится целый такт: в нечетных тактах звучит тоника, а в четных — доминанта. В качестве тонического аккорда, несомненно, выступает трезвучие. Определение же конкретного обращения доминантсептаккорда, вследствие подвижности баса, имеет в какой-то мере условный характер; бесспорен лишь звучащий на сильных долях секундаккорд. Однако разрешение образующихся в последний момент доминантовых аккордов дает основание считать, что после секундаккорда во втором такте образуется квинтсекстаккорд, а в четвертом такте — доминантсептаккорд.

Пример 140 помогает тренировать навык определения аккордов в нижнем регистре. В третьем такте выразительно звучит доминантовый квинтсекстаккорд с хроматической проходящей на сильной доле.

В примере 142 мелодию можно исполнить на скрипке.

В примере 144 встречается неаполитанский секстаккорд.

В примере 146 в третьем такте эпизодически звучит доминантсептаккорд к субдоминанте, разрешаясь в субдоминанту на тоническом органном пункте.

В примере 147 встречаются доминантовый квинтсекстаккорд к субдоминанте, двойная доминанта в виде квинтсекстаккорда VII ступени и трезвучие VI ступени. Представляется, что при некоторой помощи со стороны педагога учащиеся смогут определить доминанту к субдоминанте и трезвучие VI ступени. Относительно же двойной доминанты можно пояснить, что этот уменьшенный септаккорд (краску которого, несомненно, отметят учащиеся) принадлежит не основной тональности, а доминантовой.

В примере 148 традиционная диатоническая гармонизация выступает во взаимодействии с необычной в ладовом отношении мелодией, весьма усложненной альтерацией. Альтерированные ступени здесь в большой степени эмансионированы от устойчивых тонов и берутся не только в сочетании, но и вне сочетания с диатоническими звуками — как в двенадцатом такте, где последование альтерированных ступеней образует в мелодии непродолжительный оборот соль-мажора (разрешается этот оборот лишь в следующем такте). Пример интересен с точки зрения характеристики стиля Шостаковича и является любопытным образцом преломления классических гармонических средств в современной музыке.

116. В. А. Моцарт. Фантазия d-moll

Adagio

117. Л. Бетховен. Соната № 17, ч. II

Adagio

118. Ф. Шопен. Мазурка № 41

Allegretto

119. П. Чайковский. «Щелкунчик». Сцена из I действия

Tempo di valse

120. Л. Бетховен. Соната № 7, ч. II

Largo e mesto

121. А. Даргомыжский. «Расстались гордо мы»

Moderato

122. Ф. Шуберт. Менуэт

Allegretto

123. В. А. Моцарт: «Летний вечер»

Andante p

124. А. Гречанинов. Вальс

Tempo di valse

1. 2.

125. Л. Бетховен. Соната № 20, ч. II

Tempo di menuetto

126. Ф. Шуберт. Соната A-dur op. 120, ч. I

Allegro moderato

127. Л. Б е т х о в е н. Соната № 2, ч. II

Largo appassionato

The musical score for Beethoven's Sonata No. 2, Op. 22, Movement II, page 50. The score consists of three staves of music for piano. The top staff shows a sustained note followed by a dynamic 'p' and a series of eighth-note chords. The middle staff shows a bass line with eighth-note chords. The bottom staff shows a bass line with eighth-note chords. The music is in common time, key signature of one sharp.

128. Л. Б е т х о в е н. Соната № 11, ч. IV

Allegretto

The musical score for Beethoven's Sonata No. 11, Op. 22, Movement IV, page 50. The score consists of two staves of music for piano. The top staff shows a melodic line with eighth-note chords and a dynamic 'p'. The bottom staff shows a bass line with eighth-note chords. The music is in common time, key signature of one flat.

129. Ф. Шопен. Ноктюрн № 16

Andante

p

espress.

sempre legatissimo

130. Ф. Мендельсон. Фантазия

Allegro vivace

p

sf

131. Л. Бетховен. Соната № 13, ч. I

Andante

132. Ф. Мендельсон. «На крыльях песни»

Andante tranquillo

На крылья - ях чуд - ной
пес - ни с то - бой по - ле - тим мы ту - да,

133. Л. Бетховен. Соната № 4, ч. III

Allegro

134. В. А. Моцарт. Соната F-dur (К 547а), ч. I

[*Allegro*]

135. Л. Б е т х о в е н. Соната № 3, ч. II

Adagio

136. В. А. М о ц а р т. Соната G-dur, ч. I

Allegro

137. Л. Бетховен. «К Аделаиде»

Larghetto

Musical score for Beethoven's 'K. Adeleide' in C minor, Larghetto. The score consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a dynamic 'p'. The bass staff has a sustained note. The music features various note patterns, including eighth-note groups and sixteenth-note figures.

138. В. А. Моцарт. Соната C-dur (К. 545), ч. I

Allegro

Musical score for Mozart's Sonata in C major, K. 545, Allegro. The score consists of four staves: two treble staves and two bass staves. The top treble staff has a dynamic 'mf'. The bottom treble staff has a dynamic 'tr'. The bass staves provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

139. Ф. Шуберт. Экспромт оп. 142 № 2

Allegretto

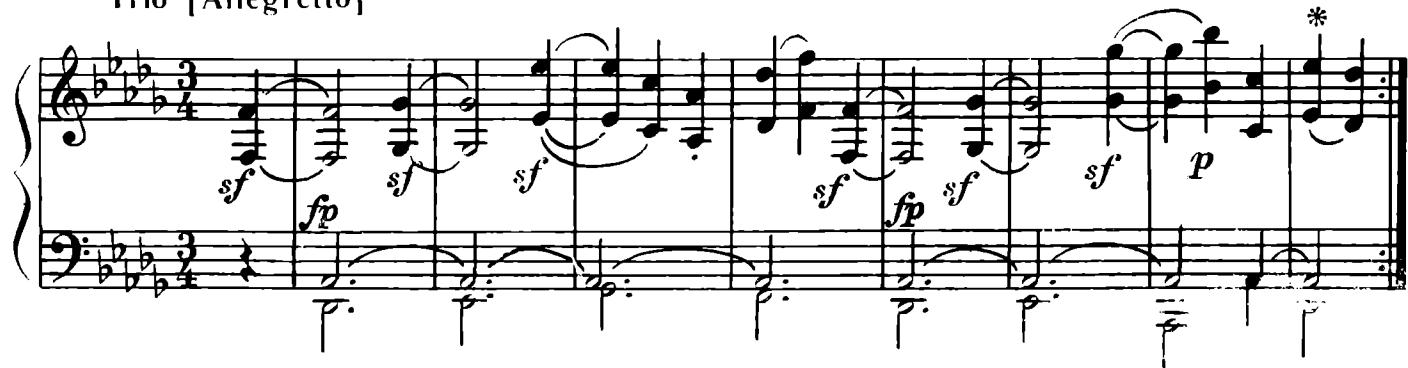
sempre legato

140. Л. Бетховен. Соната № 7, ч. II

Largo e mesto

141. Л. Б е т х о в е н. Соната № 14, ч. II.

Trio [Allegretto]



142. И. Гайдн. Серенада (Квартет F-dur, ч. II)

Andante cantabile

Violin

Musical score for Haydn's Serenade (String Quartet in F major, Movement II). The score consists of four staves: Violin (top), Viola (second from top), Cello (third from top), and Double Bass (bottom). The key signature is F major (no sharps or flats). The time signature is common time. The dynamic is 'p' (pianissimo) for the first two measures of the Violin part. In the third measure, the dynamic changes to 'sempre staccato' (always detached). The Double Bass part begins in the fourth measure with a sustained note. The Cello and Viola parts provide harmonic support throughout the section.

143. В. А. Моцарт. Соната F-dur (К. 332), ч. I

[Allegro]

144. Ф. Шуберт. Соната-фантазия G-dur, ч. IV

[Allegretto]

145. И. Гайдн. Симфония № 103, ч. III

Menuetto

146. В. А. Моцарт. Соната C-dur (К. 279), ч. I

[Allegretto]

147. Р. Шуман. «Любовь и жизнь женщины». «Не знаю, верить ли счастью...»

Страстно

Не зна — ю, ве — рить ли сча — стью, иль

f

Э — то сон ви — жу я, меж все — ми из —

p

рит.

брал мой ми — лый и сде — лал счаст — ли —вой ме — ня.

148. Д. Шостакович. Прелюдия оп. 33 № 17

Largo

poco accel.

p dolce *pp espr.
amoroso*

cresc. *a tempo* *rit.*

a tempo *

accel. *tr* * *cresc.* *mf* *

cresc. *f*

Раздел X

УМЕНЬШЕННЫЙ ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

Уменьшенный вводный септаккорд следует определять по характерной окраске и по вводному тону в басу. Вобравший в себя все неустойчивые ступени лада, включающий две уменьшенные квинты и уменьшенную септиму, этот аккорд звучит очень напряженно. Необходимо показать различие между вводным септаккордом и доминантовым квинтсекстаккордом, строящимся на одном басу.

В примере 153 тональность Es-dur. В конце происходит модуляция в as-moll основную тональность «Похоронного марша» (это произведение изучается в курсе музыкальной литературы, поэтому имеет смысл напомнить учащимся его тональность).

На примере 154, в связи с встречающимися секундаккордом VII ступени, можно показать, что обращения уменьшенного вводного септаккорда звучат так же, как основной вид.

149. В. А. Моцарт. Соната F-dur (K. 332), ч. III

Allegro assai

150. Ф. Шуберт. «Сладость скорби»

Довольно скоро

151. К. В. Глюк. «Орфей». Ария Эвридики

Allegro

f

152. К. В. Глюк. «Орфей». Хор «О если в роще сей унылой...»

Moderato

This musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, C major, and 2/4 time. It features a dynamic 'p' and a sharp sign indicating a key change. The bottom staff is in bass clef, C major, and 2/4 time. The music consists of eighth-note chords and sustained notes.

153. Л. Бетховен. Соната № 12, ч. II

[Maestoso andante]

This musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, C major, and 2/4 time. It features dynamics 'pp', 'sf', and 'ff'. The bottom staff is in bass clef, C major, and 2/4 time. It features dynamics 'ff', 'sf', and 'fp'.

154. Л. Бетховен. Симфония № 3 («Героическая»), ч. II

Marcia funèbre
Adagio assai

This musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, C major, and 2/4 time. It features a dynamic 'p'. The bottom staff is in bass clef, C major, and 2/4 time. It features dynamics 'sf' and '3'.

Раздел XI

МОДУЛЯЦИЯ

Тема «Модуляция» в музыкальной школе изучается обзорно. Задача педагога — не углубляясь в теорию вопроса, рассказать о значении модуляционности, подчеркнув чрезвычайную распространенность этого явления (при объяснении можно опереться и на исполнительский опыт учащихся), напомнить о роли модуляций в формообразовании, обобщив сведения, известные из курса музыкальной литературы, и научить практически определять направление модуляции как на слух, так и в нотном тексте.

Программа курса сольфеджио содержит в качестве одного из требований анализ модулирующего периода, однако не конкретизирует, какие виды модуляций следует изучать в музыкальной школе. Поэтому при формировании данного раздела составитель опирался на собственный опыт работы, на опыт своих коллег, а также учитывал практику выпускных экзаменов в различных школах Ленинграда.

Представляется возможным и целесообразным анализировать в школе главным образом два вида модуляций: функциональные и сопоставления. Из функциональных достаточно, на наш взгляд, остановиться в VII классе на модуляциях в параллельную и доминантовую тональности. Изучение модуляций-сопоставлений позволяет несколько расширить круг тональностей, в которые направлена модуляция. В VIII классе можно постепенно осваивать функциональные модуляции в остальные тональности I степени родства, а в модуляциях-сопоставлениях больше анализировать терцовые и секундовые отношения.

На уроках музыкальной литературы следует познакомить учащихся и с ладовой модуляцией (в частности, при анализе произведений Баха и Шуберта). В данном разделе этот вид модуляций не представлен, однако образцы ладовой модуляции в хрестоматии имеются (см. примеры 15, 54 и 63).

Модуляции в параллельную тональность, как правило, определяются учащимися без особых затруднений: смена лада и тоники в условиях единства звукоряда обладает сильным непосредственным воздействием. Задача облегчается еще и тем, что мелодическая модуляция в параллельную тональность прорабатывается в музыкальной школе очень основательно, на обширном песенном материале. Определение модуляций в тональность доминанты сложнее: оно требует прочного навыка слушания движения баса и умения сопоставлять тональности, находящиеся в квинтовом соотношении.

При анализе функциональных модуляций следует ориентироваться одновременно и по басу, и по мелодической линии, так как в мелодии появляются характерные обороты новой тональности. При анализе примеров на модуляцию-сопоставление следует определять интервальное соотношение тоник и ладовое наклонение новой тональности. Кроме того, необходимо показать, что во многих случаях модуляция-сопоставление связана с секвенцией.

Помимо определения конечной тональности, в каждом примере необходимо устанавливать местоположение модуляции внутри периода и выяснить, в какой момент произошел поворот в новую тональность.

В качестве вспомогательного упражнения перед анализом модуляций можно рекомендовать слушание отдельных трезвучий, находящихся в различных интервальных соотношениях.

Почти все примеры этого раздела содержат модуляцию-переход. Однако следует дать учащимся представление о модуляции-отклонении и о проходящей модуляции — теоретически и при анализе музыкальных произведений.

В примере 160 модуляция происходит непосредственно после прерванного оборота.

В примере 162 исходная тональность показана довольно сложно. После начальной тоники на фоне доминантового органического пункта чередуются аккорды, усложненные остигнатной секундовой фигурацией в среднем голосе (*ре-ми-бемоль*). На первой доле второго такта как будто бы образуется аккорд VI ступени, однако он не имеет самостоятельного значения — по существу это тоника с неаккордовым звуком *ми-бемоль* (вспомогательным на сильной доле). На третьей доле обоих тактов появляется уменьшенный вводный септаккорд, который благодаря органическому пункту воспринимается как пон-аккорд; затем он переходит в доминантсептаккорд. При анализе аккорды второго такта можно не конкретизировать.

В примере 163 имеется отклонение в параллельную тональность.

В примере 167 субдоминанта новой тональности дается сначала в натуральном мажоре, а потом — в гармоническом.

В примере 170 модуляция осуществлена сначала мелодическим путем, а затем закреплена гармонически.

Пример 171 еще более интересный случай мелодической модуляции. Исходная тональность обрывается на кадансовом квартсекстаккорде; последующий мелодический ход приводит прямо к кадансовому квартсекстаккорду новой тональности.

Пример 176 сложен тем, что в нем бас, помимо традиционной роли гармонической опоры, выполняет и мелодическую функцию. Здесь, как и в примере 131, гармонические функции обрисованы отчетливо, однако при определении обращений аккордов возможны разнотечения. Если ориентироваться на самый низкий звук баса в пределах одной гармонической функции, то следует считать, что в первом такте звучит тоническое трезвучие, во втором — доминантовый септаккорд, а в четвертом — доминантовое трезвучие. Однако, учитывая фактурное и метроритмическое положение баса, а также голосование при соединении аккордов, можно думать, что в первом такте имеется тонический септаккорд, а в четвертом — последование V_6 — V . Образование доминантового квартсекстаккорда, не характерного для каданса, обусловлено логикой не гармонического, а мелодического движения баса и мелодической связью аккордов.

Примеры 177 и 178 представляют собой модулирующую секвенцию.

В примере 178 сопоставляются тональности II степени родства: F-dur — D-dur. Следует обратить внимание учащихся на красочность терцового соотношения тональностей.

В примере 180 в третьем такте на второй восьмой подразумевается неполный кадансовый квартсекстаккорд, а на четвертой восьмой — доминанта с сектой.

Пример 181 интересен целой серией сопоставле-

ний. Модулирующая секвенция проводится по тональностям I степени родства: C-dur — d-moll — F-dur — C-dur. Возвращение в C-дур, закрепленное кадансом, позволяет рассматривать промежуточные тональности как цепь отклонений.

§ 1. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДУЛЯЦИЯ В ПАРАЛЛЕЛЬНУЮ ТОНАЛЬНОСТЬ

155. А. Дворжак. «Силуэт»

Allegretto

156. Ф. Шуберт. «Прекрасная мельничиха». «Ревность и гордость»

Allegro

Ког-да о - хот-ник в позд-ний час и-дет до - мой,

в ок - не ты де - вуш - ки, не встре -тишь ни од - ной.

157. М. Глинка. Ноктюрн

Moderato

158. Ф. Шопен. Ноктюрн № 6

Lento

159. И. Гайдн. Соната e-moll, ч. III

Molto vivace

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and 2/4 time, with dynamics *p* and *tr*. The bottom staff is in bass clef and 2/4 time. The music features eighth-note patterns with grace notes and slurs.

160. И. Гайдн. Песня с вариациями «La Roxelane»

Allegretto

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and 2/4 time, with dynamics *p*. The bottom staff is in bass clef and 2/4 time. The music features eighth-note patterns with grace notes and slurs.

161. М. Глинка. «Жаворонок»

Moderato

p

Меж - ду - не - бом - и - зем - лей

*
пе - сня раз - да - ет - ся, не - ис - ход - но -

mf
- ю стру - ей гром - че, гром - че льет - ся.

162. Ф. Шопен. Ноктюрн № 11

Andante sostenuto

163. Ф. Шуберт. Восемь экоsezов, № 2

Vivo

§ 2. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДУЛЯЦИЯ
В ТОНАЛЬНОСТЬ ДОМИНАНТЫ

164. К. М. Вебер. Немецкий танец № 2

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 3/4 time. The key signature is one sharp, indicating G major. The music features eighth-note patterns and some sixteenth-note figures. The right hand of the piano part is more active, while the left hand provides harmonic support.

165. К. М. Вебер. Экосез № 6

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/4 time. The key signature is one flat, indicating E-flat major. The music includes eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. A dynamic marking "affet tuoso" is placed above the first measure of the upper staff. The piano part is more complex, with both hands playing significant melodic and harmonic roles.

166. М. Глинка. Концертанс

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/4 time. The key signature is one flat, indicating E-flat major. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note figures. The piano part is dynamic, with various dynamics like forte and piano indicated throughout the score.

167. М. Глинка. «Победитель»

[Tempo di polacca]

mf

Сто кра - са - виц светло - о - ких пред - се -

- да - ли на тур - ни - ре; все цве - точ - ки по - ле -

- вы - е, а мо - я од - на - как ро - за.

168. Ф. Шуберт. «Форель»

[Не очень скоро]

p Лу чи так яр ко гре ли, во ..

p

- да ясна, теп ла... При чуд ни цы фо -

- ре ли в ней мчат ся, как стре ла.

169. В. А. Моцарт. «Дон-Жуан». Менуэт

[*Tempo di menuetto*]

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and 3/4 time, with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is in bass clef and 3/4 time. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note chords. The second measure of each staff begins with a dynamic *mf*, followed by a forte dynamic *f*.

170. В. А. Моцарт. Симфония № 39, ч. II

Andante

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and 2/4 time, with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is in bass clef and 2/4 time. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note chords. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some sixteenth-note patterns.

171. В. А. М о ц а р т. Соната Es-dur, ч. II

Menuetto I

Musical score for Menuetto I from Mozart's Sonata in Es-dur, K. 378, Part II. The score consists of three systems of music for two staves (treble and bass). The key signature is one flat (Es-dur), and the time signature is common time (indicated by '3'). The dynamics are indicated as follows: dynamic 'p' (piano) appears in the first measure of the top staff, the second measure of the bottom staff, the third measure of the top staff, and the fourth measure of the bottom staff; dynamic 'f' (forte) appears in the fifth measure of the top staff and the eighth measure of the bottom staff; dynamic 'p' appears in the sixth measure of the top staff; dynamic 'f' appears in the seventh measure of the top staff; dynamic 'p' appears in the ninth measure of the top staff; and dynamic 'f' appears in the tenth measure of the bottom staff.

172. В. А. М о ц а р т. «Дон-Жуан». Ария дона Оттавио

Andante grazioso

Musical score for the aria 'Don Ottavio' from Mozart's 'Don Giovanni'. The score consists of two systems of music for two staves (treble and bass). The key signature is one flat (Es-dur), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The dynamics are indicated as follows: dynamic 'p' (piano) appears in the first measure of both staves; dynamic '*' (a sharp symbol above the staff) appears in the second measure of both staves; dynamic 'p' appears again in the third measure of both staves; and dynamic 'p' appears in the fourth measure of both staves.



173. В. А. Моцарт. Соната А-dur, ч. III

[Allegretto]

Musical score for Domenico Scarlatti's Gavotte, page 75. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (indicated by a 'C'). The music features sixteenth-note patterns and sustained notes.

174. Д. Скарлатти. Гавот

Musical score for Domenico Scarlatti's Gavotte, page 75. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (indicated by a 'C'). The music features sixteenth-note patterns and sustained notes.

175. Ф. Шопен. Мазурка № 38

Vivace

176. А. Дворжак. «Силуэт»

Vivace

§ 3. МОДУЛЯЦИЯ-СОПОСТАВЛЕНИЕ

177. Ф. Шопен. Вальс № 2

Vivace

178. Л. Б е т х о в е н. Багатель оп. 33 № 3

Allegretto

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '8') and the bottom staff is in common time (indicated by '8'). The key signature changes from B-flat major (two flats) to A major (no sharps or flats). The dynamics include *p*, *sf*, and *pp*. The notation features eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

179. В. А. М о ц а р т. Соната A-dur, ч. III

Allegretto

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The key signature changes from A major (no sharps or flats) to G major (one sharp). The dynamics include *p* and *(stacc.)*. The notation includes eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

180. М. Глинка. «Гуде вітер вельми в поле»

Allegretto

Хо-дит ве-тер, во-ет в по-ле, во-ет, лес ло- ма-ет,

а ка-зак гру-стит, сер-деш-ный, де-лать что-не зна-ет.

181. Л. Бетховен. Багатель оп. 33 № 2

Allegro

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----------|
| От составителя | 5 |
| Раздел I. Гармонические функции | 7 |
| § 1. Тоника и доминанта | 7 |
| § 2. Тоника и субдоминанта | 9 |
| § 3. Тоника, субдоминанта и доминанта | 10 |
| Раздел II. Трезвучия главных ступеней | 12 |
| Раздел III. Доминантсептаккорд | 15 |
| § 1. Доминантсептаккорд и тоническое трезвучие | 16 |
| § 2. Доминантсептаккорд и трезвучия главных ступеней | 19 |
| Раздел IV. Кадансовый квартсекстаккорд в сочетании с трезвучиями главных ступеней и доминантсептаккордом | 22 |
| Раздел V. Обращения трезвучий главных ступеней | 26 |
| § 1. Обращения тонического и субдоминантового трезвучий | 27 |
| § 2. Обращения тонического и доминантового трезвучий | 28 |
| § 3. Обращения трезвучий всех главных ступеней | 29 |
| Раздел VI. Трезвучия главных ступеней с обращениями и доминантсептаккордом | 31 |
| Раздел VII. Кадансовый квартсекстаккорд в сочетании с трезвучиями главных ступеней, их обращениями и доминантсептаккордом | 36 |
| Раздел VIII. Обращения доминантсептаккорда | 39 |
| § 1. Квинтсекстаккорд | 39 |
| § 2. Терцквартаккорд | 42 |
| § 3. Секундаккорд | 44 |
| Раздел IX. Примеры для повторения | 46 |
| Раздел X. Уменьшенный вводный септаккорд | 62 |
| Раздел XI. Модуляция | 64 |
| § 1. Функциональная модуляция в параллельную тональность | 65 |
| § 2. Функциональная модуляция в тональность доминанты | 70 |
| § 3. Модуляция-сопоставление | 76 |

1 руб.

СЛУХОВОЙ ГАРМОНИЧЕСКИЙ АПАНИЗ
В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО
Для IV--VII классов ДМШ

Составитель Вера Евгеньевна Лукомская

Редактор А. В. Вульфсон
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Г. С. Мичурина
Корректор Т. А. Чернышева
Нотографик И. Б. Павлова

Н/К

Подписано в печать 15.09.83. Формат 60×90 $\frac{1}{2}$. Бумага офсетная № 1. Печать
оффсетная. Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 10,1. Тираж 35 000 экз. Изд. № 2865.
Заказ № 485. Цена 1 р.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государ-
ственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 197101, Ленинград, ул. Мира, 3.