

К.Пигров и В.Шип

сольфеджио

для
дирижерско-
хоровых
отделений
музыкальных
училищ



ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник сольфеджио предназначен для учащихся дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ.

Основой учебника является методика преподавания сольфеджио,работанная в процессе полувековой педагогической деятельности профессора Константина Константиновича Пигрова¹. Главным положением этой методики следует считать максимальную связь всех музыкально-теоретических дисциплин, и в первую очередь сольфеджио, со специальностью.

Сольфеджио имеет непосредственное влияние на формирование музыканта-профессионала: оно развивает мелодический и гармонический слух, чувство лада и ритма, музыкальную память. На занятиях по сольфеджио приобретаются навыки чтения нот, записи музыкальных диктантов, слухового анализа, формируются вкус, эстетические взгляды будущего музыканта. Поэтому на уроках сольфеджио не должны быть использованы формалистические упражнения, какофонические примеры, образцы музыки чуждых нам антиэстетических направлений.

Максимальная связь сольфеджио со специальностью может быть достигнута только при наличии единой методики вокально-ансамблевого воспитания дирижера-хоровика как в специальном хоровом классе, так и на занятиях по сольфеджио. Единству методики будет способствовать общность музыкального материала. Именно поэтому предлагаемый учебник построен на вокальных образцах (с текстом), заимствованных из хоровой, оперной и педагогической (детской, школьной) музыкальной литературы; народные песни приводятся в этнографической записи и в обработках.

Учебник состоит из Вступительной части, десяти глав и Заключительного раздела. Основные методические положения даются авторами во Вступительной части, в которую входят следующие разделы:

§ 1. Работа над интонацией. Характеристика интервалов с точки зрения интонации (К. К. Пигров);

¹ Предлагаемый учебник был закончен в 1962 году, еще при жизни К. К. Пигрова. В дальнейшем он подвергся существенной переработке, коснувшейся и методического раздела, и практической части. Несмотря на это основные положения методики преподавания сольфеджио замечательного педагога, профессора К. К. Пигрова остались без изменения. В отдельных случаях сохранен и свойственный ему стиль изложения.

§ 2. Об изучении интервалов (В. И. Ш и п);

§ 3. Музыкальный диктант (В. И. Ш и п);

§ 4. Планирование и проведение уроков сольфеджио (В. И. Ш и п).

Деление на главы в достаточной мере условно и не соответствует семестрам или курсам. В зависимости от степени подготовки учащихся и их успеваемости, педагог может планировать время для каждого раздела главы, сокращая или удлиняя его по мере необходимости.

В учебник включены также и специально созданные упражнения: метроритмические диктанты, примеры для развития гармонического слуха и т. д. Их количество невелико, поскольку авторы считают работу над подобными упражнениями нежелательной в большом объеме. В процессе занятий педагог может (в зависимости от степени усвоения данного раздела) ограничить число примеров или, наоборот, включить в работу аналогичные образцы из различных хрестоматий.

В. Шип

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

Пение на уроках сольфеджио должно быть эмоционально окрашенным, выразительным, с ясным произношением текста, в нужном темпе. Но самое главное, оно должно быть интонационно чистым. Без чистого, совершенно точного пения невысказимо достижение художественного исполнения. Чистота мелодического и гармонического строя зависит от интонирования интервалов в их мелодическом и гармоническом видах. Поэтому авторы сочли необходимым начать Вступительную (методическую) часть учебника с раздела, посвященного характеристике интервалов с точки зрения интонации, а также методам достижения чистоты интонации в мелодическом строе.

§ 1. РАБОТА НАД ИНТОНАЦИЕЙ.

ХАРАКТЕРИСТИКА ИНТЕРВАЛОВ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИНТОНАЦИИ

Интервал — соотношение по высоте между двумя звуками. Единицей измерения величины интервалов служат тон и полутон. Полутон бывает диатоническим и хроматическим.

Умение чисто петь в любом направлении (вверх и вниз) тоны, а также диатонический и хроматический полутоны составят основную базу, фундамент, на котором можно строить правильное, безукоризненно чистое интонирование всех остальных интервалов. Любой мелодический рисунок представляет собой построение, в основании которого лежат какой-нибудь лад (преимущественно мажорный или минорный) и какая-либо тональность. Следовательно, изучать интервалы практически нужно не изолированно, вне лада, а непременно предполагая определенные лад и тональность.

Большие и малые секунды. К первым интервалам, подлежащим практическому изучению с точки зрения чистоты интонации, относятся секунды.

Предложите начинающему ученику или группе учащихся спеть гамму *До* мажор без помощи инструмента, а *cappella*. Казалось

бы, что исполнить такой естественный звукоряд очень легко. Однако в огромном большинстве случаев гамма будет пропета фальшиво. В итоге наблюдений над неточностью интонации при пении гаммы выясняется, что все большие секунды вверх исполняются ниже, а вниз — выше, чем следует. Оказывается, что при пении мажорной гаммы вверх имеют тенденцию к понижению II—III—V—VI и VII ступени, а при пении мажорной гаммы вниз — тенденцию к повышению VI—V—IV—II и I ступени. Кроме этого, необходимо указать, что в мажорном ладу особо опасными для интонирования являются III и VII ступени — III ступень как типичная для определения и фиксирования мажорного наклонения, а VII ступень как вводный тон:

Таблица 1

МАЖОР

При движении вверх			При движении вниз		
Ступень	Тенденция	Нужно	Ступень	Тенденция	Нужно
I	—	Ровно	VIII (I)	—	Ровно
II	Понижаться	Значительно повышать	VII	Понижаться	Осторожно повышать
III	Понижаться	Значительно повышать	VI	Повышаться	Понижать
IV	Повышаться	Понижать	V	Повышаться	Понижать
V	Понижаться	Ровно	IV	Повышаться	Понижать
VI	Понижаться	Значительно повышать	III	Понижаться	Повышать
VII	Понижаться	Остро повышать	II	Повышаться	Понижать
VIII (I)	Повышаться	Понижать	I	Повышаться	Понижать

В приведенной таблице наглядно показано, что следует быть осторожным и чутким при пении мажорной гаммы, и в то же время указываются способы ее исполнения вверх и вниз.

Продолжаем такой же практический опыт с мелодической минорной гаммой.

При пении ее вверх имеют тенденцию к понижению II—IV—V—VI и VII ступени; при пении вниз — тенденцию к повышению VII—VI—IV—III и I ступени. Тенденция к повышению обнаруживается при исполнении минорной гаммы вверх у III и VIII (I) ступеней; тенденция к понижению — при исполнении минорной гаммы вниз у V и II ступеней.

Особо опасными для интонирования минорной гаммы будут II, III и VII ступени. II и VII ступени являются вводными тонами:

II ступень — в тонику параллельного мажора, VII ступень — в тонику данного минора.

В звучании I ступени имеется некоторая неустойчивость. Для нее требуется интенсивное подтягивание вверх. Может быть, это объясняется тем, что минорная гамма представляет собой не самостоятельный лад, а производный от VI ступени мажора, в котором указанная ступень имеет тенденцию к понижению.

При интонировании III ступени возникает опасность повышения, хотя она, так же как и III ступень в мажоре, характерна для минора в качестве признака ладового наклонения:

Таблица 2

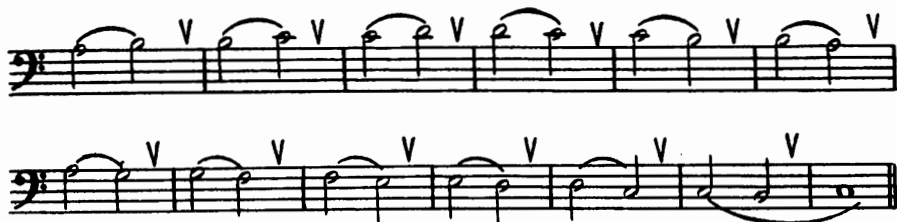
МИНОР

При движении вверх			При движении вниз		
Ступень	Тенденция	Нужно	Ступень	Тенденция	Нужно
I		Ровно, с подтягиванием вверх	VIII (I)	—	Ровно, с подтягиванием вверх
II	Понижаться	Повышать остро	VII	Повышаться	Понижать
III	Повышаться	Понижать	VI	Повышаться	Понижать
IV	Понижаться	Повышать	V	Понижаться	Повышать
V	Понижаться	Повышать	IV	Повышаться	Понижать
VI	Понижаться	Повышать остро	III	Повышаться	Понижать
VII	Понижаться	Повышать остро	II	Понижаться	Повышать остро
VIII (I)	Повышаться	Понижать	I	Повышаться	Понижать

Какие же можно сделать выводы из практического обзора пения мажорной и минорной гамм?

Большая и малая секунды представляют собой очень опасные для интонирования интервалы, несмотря на их кажущуюся простоту. Недаром М. И. Глинка в «Упражнениях для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса» этюд с интервалами большой и малой секунды считает наитруднейшим:





«Эта этюда более всех содействует уравниению голоса; она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать вторую ноту равною силою с первою и прямо попадать на тон, не тянувши»¹.

Итак, большую секунду вверх следует интонировать выше, острее, а вниз — ниже, тупее.

Малая секунда — интервал, в такой же мере нуждающийся во внимании, как и большая секунда. При пении малой секунды вверх имеется тенденция к повышению; при пении ее вниз — тенденция к понижению.

Особенно опасна малая секунда при движении вниз. Здесь потребуются особая острота при интонировании данного интервала. Начинающие певцы не чувствуют этой неуловимой для них остроты звучания малой секунды.

Хроматические полутоны. В большинстве случаев хроматизмы являются результатом изменения гармонических функций.

Например:

В. А. Моцарт. «Реквием», № 7 — «Lacrymosa»

2 [Larghetto]
cresc.

S. *f*

ju - di - can - dus ho - mo re - us.

B.

В приведенном примере мы наблюдаем у сопрано восходящие хроматические полутоны (ми-бемоль²—ми², фа²—фа-диез², соль²—соль-диез²), а у баса — нисходящие (си—си-бемоль). Все хроматические изменения звуков совпадают с изменением гармониче-

¹ «Упражнения для уравниения и усовершенствования гибкости голоса М. И. Глинки с предисловием и приложением Н. И. Компанейского». М., изд-во П. Юргенсона, 1903.

ских сочетаний. Исполнение каждой партии отдельно, без поддержки гармонии, представляет для малоопытных певцов значительную трудность, в то время как пение всего хора весьма облегчает интонирование хроматических полутонов:

В. А. Моцарт. «Реквием», № 7 — «Lacrymosa»

[Larghetto]

3 *cresc.* *f*

S. A. T. B.

ju - di - can - dus ho - mo re - us.

Теперь проследим за процессом исполнения хроматических полутонов.

При восходящих хроматизмах (в данном случае у сопрано) достижение чистой интонации возможно лишь при острой подаче вверх хроматически измененного звука. Но после каждого хроматического полутона расположен диатонический ($ми^2$ — $фа^2$, $фа$ - $диез^2$ — $соль^2$, $соль$ - $диез^2$ — $ля^2$). И вот здесь может возникнуть фальшь с тенденцией к повышению. *Ми*-бемоль и *ми* скорее прозвучат правильно, нежели *ми* и *фа*. То же произойдет и с дальнейшими хроматическими и последующими за ними диатоническими полутонами. Опасность заключается в точном направлении малых секунд вверх ($ми^2$ — $фа^2$, $фа$ - $диез^2$ — $соль^2$, $соль$ - $диез^2$ — $ля^2$). Итак, при поддержке гармонии движение хроматизмов вверх будет основно быстрее, чем движение малых секунд вверх.

При исполнении нисходящих полутонов (в данном примере у баса) требуется противоположное, то есть хорошее оседание на хроматически понижаемый звук. Чувство гармонии, или гармонический слух, помогут правильно интонировать *си*—*си-бемоль*, а более опасными окажутся малые секунды вниз *до*—*си* и *си-бемоль*—*ля*. Надо настойчиво добиваться острой подачи («вверх») указанных малых секунд.

Увеличенная секунда, как и хроматические полутоны, принадлежит к числу интервалов, кажущихся трудными. При благоприятной мелодической подготовке, дающей ощущение лада, увеличенная секунда осваивается скорее; опасность фальшивого интонирования здесь гораздо меньше, нежели при исполнении ин-

гервалов, которые производят впечатление простых (большие и малые секунды). Приведем пример из сборника П. Демуцкого¹:



В данном образце встречается увеличенная секунда *ре-диез²—до²*. Все предыдущее мелодическое строение песни хорошо подготавливает ощущение лада, поэтому интонирование увеличенной секунды не представляет затруднений и является вполне естественным результатом ладового чувства. Иногда увеличенная секунда возникает вследствие применения альтерации в гармонии (партия баса в хоре «На могиле» С. Танеева²). В таких случаях увеличенную секунду нужно внимательно интонировать, с более острой подачей звука вверх (при восходящем движении) и с более глубокой вниз (при нисходящем движении).

Итак, из обзора секунд видно, что большие и малые секунды значительно сложнее в интонационном отношении, чем кажущиеся трудными хроматизмы или увеличенная секунда. Особенно опасны большие и малые секунды потому, что они весьма часто интонируются «чуть-чуть» выше или «чуть-чуть» ниже, а это и способствует возникновению фальши. Еще раз обращаем внимание на важность и существенную необходимость базировать строй на чистоте интонирования секунд.

Естественно, что мелодии состоят не из одних секунд. Разнообразные интервалы, чередующиеся и сменяющие друг друга, яв-

¹ П. Демуцкий. Народные песни. Киев, «Мистецтво», 1954.

В украинском языке гласные *а, о, у, ю, я* произносятся так же, как и в русском. Остальные гласные читаются следующим образом:

е — как русское *э*, например: «у мене — у мэнэ»;

є — как *е*, например: «походжає — походжає»;

і — как *и*, а *и* — как *ы*, например: «заспівали — заспивали».

Апостроф в украинском языке указывает на раздельное произношение звуков, например: «м'ята — м-ята».

Сочетания *дж* и *дз* произносятся как один звук, например: бджоли, дзвонить.

Согласные могут быть мягкими и твердыми. Перед *і* они произносятся мягко, например: діло, сіно (как в русском языке — дело, сено); перед *и* — твердо, например: «дивний — дывный», «зимов'ч — зимовый».

В других случаях мягкость обозначается мягким знаком или буквами *я, ю, є*, например: «лук—люк», «сад—сядь».

Особое внимание необходимо уделять правильным ударениям, которые в украинском языке очень подвижны и, следовательно, могут изменять значение слова, например: «дорóга — путь, дорóга» и «дорогá — дорогáя».

Безударное *о* в украинском языке отсутствует, например: «гора, вода», а не «гара, вада»; звук *г* представляет собой гортанный звук, а не фонему.

² С. Танеев. Девять хоров. М., Музгиз, 1946.

ляются содержанием мелодии. Однако если проанализировать мелодические рисунки, то окажется, что подавляющее большинство интервалов как составных частей мелодии — это секунды. Следовательно, если самая большая часть мелодического содержания исполняется чисто, то достижение верной интонации в остальных частях мелодического рисунка будет очень облегчено.

Большие и малые септимы. Обращение большой секунды дает малую септиму, обращение малой секунды — большую септиму и, наконец, увеличенная секунда при обращении — уменьшенную септиму.

Наблюдения за пением септим показывают, что вверх септима исполняется легче, нежели вниз. Большие септимы поются труднее, малые септимы — легче. Малые септимы вверх интонируются чище, чем малые секунды, так как ступени лада влияют на степень трудности исполнения любого интервала. Неустойчивые по интонации ступени в натуральном мажоре¹ — III и VII — создают большие затруднения по сравнению с более устойчивыми II и VI ступенями или устойчивыми I—IV—V ступенями.

В музыкальной практике имеется довольно много случаев применения интервала малой септимы, большая септима используется не часто:

Русская народная песня
«Сидел Ваня на диване»

5 Andantino

Музыкальный фрагмент в нотном формате. Ключевая подпись: 5 Andantino. Музыка записана на двух системах. Первая система начинается с динамического markings *p* и имеет ритмический знак 4/4. Вторая система заканчивается двойными чертами. Под нотами приведены русские слова: Си-дел Ва-ня на ди-ва-не, ста-кан ро-му на-ли-вал.

Русская народная песня

6

Музыкальный фрагмент в нотном формате. Ключевая подпись: 6. Музыка записана на одной системе. Ключ — D major (два диэза). Ритмический знак — 6/8. Под нотами приведены русские слова: Ой, ка-бы Вол-га-ма-туш-ка.

¹ См. таблицу 1 на стр. 6.

7 **Moderato** А. Гречанинов. «Лягушка и вол»

по - пол - ни - лась мо - я?

Уменьшенная септима. Уменьшенная септима в хоровой литературе встречается не редко. Изолированно, без мелодической и гармонической подготовки, этот интервал петь довольно трудно; в музыкальном же контексте он, хотя и нелегкий, интонируется чище. Наибольшее применение уменьшенная септима получила в нисходящей форме:

8 **Allegro tenebroso** С. Танеев. «По прочтении псалма»,
хоровая fuga

f

9 **Allegro** В. А. Моцарт. «Реквием», № 1 — "Requiem"

f

Большие и малые терции. Наблюдения за пением терций показывают, что при недостаточном слуховом контроле и слабой технике большие терции вверх исполняются ниже, чем следует, а вниз — выше, чем нужно; малые терции опасны в противоположном смысле: вверх они поются (очень часто) чуть выше, а вниз — слишком низко.

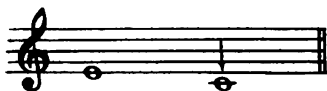
Следовательно, при пении терций надо пользоваться такими же приемами, как и при пении больших и малых секунд.

При движении вверх большую терцию необходимо посылать повыше, поострее:

10

f

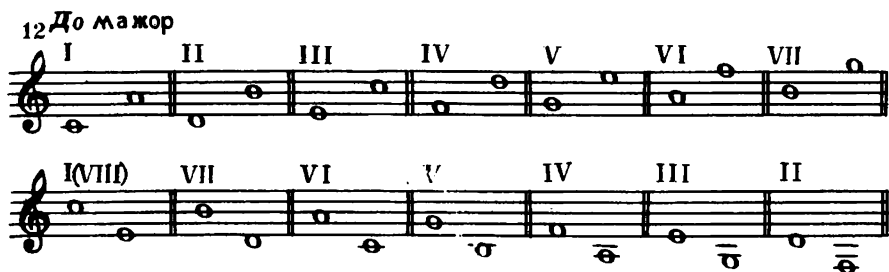
Та же терция при движении вниз должна исполняться ниже, тупее:



Значение интервала терции в музыкальной литературе колоссально, поэтому вполне естественно, что второе место по трудности интонирования (после секунды) занимает терция. Малейшая неточность в интонировании терции на I ступени мажорного или минорного лада разрушает мелодическую ладовую настройку и возможность создать мажорный или минорный аккорд.

Конечно, есть интервалы труднее больших и малых секунд, больших и малых терций. Назовем, например, увеличенную квинту, уменьшенную терцию, неподготовленную увеличенную кварту и некоторые другие. Эти интервалы встречаются изредка, и певец (поющий чисто секунды и терции) без особого труда овладеет интонированием увеличенных, уменьшенных и альтерированных интервалов.

Большие и малые сексты. Проанализируем обращения терций—сексты:



В мажорном ладу образуются четыре большие сексты (на I, II, IV и V ступенях) и три малые (на III, VI и VII ступенях).

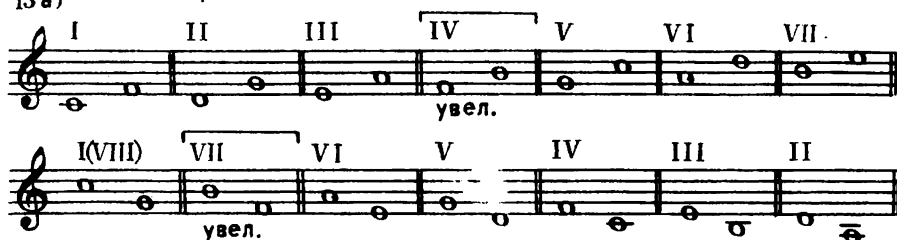
В восходящем порядке для чистого интонирования больших секст требуется пение верхнего звука острее, выше, а в нисходящем порядке — тупее, ниже.

Малые сексты в восходящем порядке надо петь осторожно, пониже, а в нисходящем порядке — выше, острее вверх.

Наиболее сложным является пение большой сексты вниз, а наиболее легким — пение малой сексты вниз. Сексты по своей технической трудности напоминают терции, но осваиваются они (в смысле чистоты интонации) скорее, чем терции. Объясняется это, по всей вероятности, величиной интервала, большей его яркостью по сравнению с «узенькой» терцией.

Кварты и квинты. Для пения особо сложными будут увеличенные и уменьшенные кварты и квинты. Степень трудности интонирования увеличенных и уменьшенных кварт зависит от обстановки (ладовой, гармонической), в которой эти интервалы находятся. Если же их петь вне лада, вне гармонического сочетания, без предварительной подготовки, изолированно, то они весьма трудны, а для певцов малоразвитых музыкально — почти неисполнимы:

13 а) До мажор



б) до минор



Пение увеличенных и уменьшенных кварт облегчает гармоническое окружение, которое может превратить эти действительно сложные интервалы в легкие¹:

¹ Приводим четыре отрывка из хоров Гречанинова и Танеева для показа различной гармонической обстановки при звучании увеличенных или уменьшенных кварт.

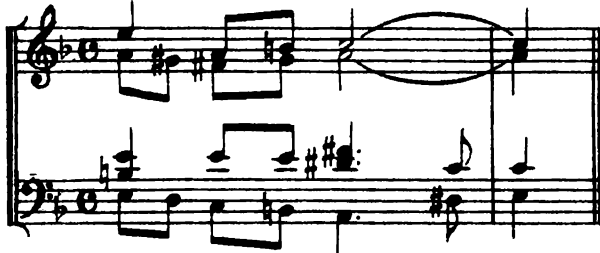
В примере 14 ход баса с *Ля* на *ре-диез* сравнительно легкий, потому что *ре-диез*¹ слышится вначале у тенора и, таким образом, заранее подготавливает вступление увеличенной кварты.

Пример 15 — в этом случае показана увеличенная кварта, не подготовленная предшествующей мелодической и гармонической обстановкой, петь ее будет трудно.

В примерах 16 и 17 использованы уменьшенные кварты, из которых одну интонировать легко (*до-диез*²—*фа*²), а другую — очень трудно (*ре*¹—*соль-бемоль*¹).

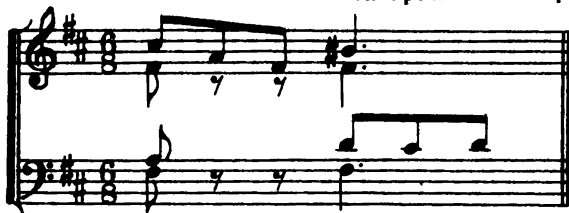
С. Танеев. «Прометей»

14 Allegro moderato



15

А. Гречанинов. Хор



16 Andante

С. Танеев. «На могиле»



17 Andante

С. Танеев. «На могиле»



Что касается чистой квинты, то она исполняется легко и почти всегда чисто. Впрочем, надо быть весьма осторожным, интонируя квинту вверх в *forte*. При этом возможно повышение, высокое звучание. В *piano*, наоборот, — понижение. Вообще о квинтах нуж-

но сказать, что, в отличие от остальных интервалов, они в нисходящем порядке поются чище и точнее, чем в восходящем.

Увеличенная квинта является труднейшим для пения интервалом. Впрочем, она встречается в хоровой литературе очень редко и обязательно в гармонической обстановке. Как мелодический интервал увеличенная квинта малоупотребительна. Исполнение аккорда с увеличенной квинтой обычно подготавливается предшествующими мелодическими и гармоническими построениями:

18а) До мажор

Музыкальный пример 18а) До мажор. Две строки нот. Первая строка: восходящая гамма До мажор с интервалами I, II, III, IV, V, VI, VII. Вторая строка: нисходящая гамма До мажор с интервалами I(VII), VII, VI, V, IV, III, II. Под интервалами VI и VII в обеих строках написано «уменьш.».

б) до минор

Музыкальный пример б) до минор. Две строки нот. Первая строка: восходящая гамма до минор с интервалами I, II, III, IV, V, VI. Вторая строка: нисходящая гамма до минор с интервалами VII, I(VII), VII, VII, VI, V, IV, III, II. Под интервалами I, IV, VII, I(VII) и IV в обеих строках написано «уменьш.», под интервалом IV в первой строке — «увел.».

Уменьшенная квинта, будучи обращением увеличенной кварты, имеет все особенности последней. При благоприятной мелодической или гармонической обстановке уменьшенная квинта не может быть отнесена к разряду сложных интервалов. В хоровой литературе она применяется довольно часто:

А. Гречанинов. «Лягушка и вол»

19 Moderato

Музыкальный пример 19 Moderato. Короткий музыкальный фрагмент в 2/4 такта, ключевое ди-бемоль-мажор (D major). Включает несколько аккордов и мелодических линий.



В приведенных примерах используется нисходящая квинта в разных мелодических и гармонических окружениях. Ход альты с *соль*¹ на *до-диез*¹ в хоре «Лягушка и вол» А. Гречанинова надо признать трудным, потому что ни мелодические, ни гармонические ходы не помогают внутреннему слуху почувствовать звук уменьшенной квинты как терцию случайно появляющегося доминант-септаккорда. Совершенно противоположное мы наблюдаем в хоре «Развалину башни, жилище орла» С. Танеева. Здесь унисонные ходы с *ля-бемоля* на *ре* дают возможность исполнить уменьшенную квинту вниз легко и свободно.

Сделаем некоторые выводы.

Во-первых, понятия «интервал — очень трудный, трудный, легкий» относительны. Они зависят от обстановки, в которой находится интервал, его ладового положения, гармонического окружения. Благоприятная мелодическая обстановка, способствующая ощущению и интуитивному восприятию лада, облегчает исполнение интервалов, кажущихся в изоляции от лада трудными для точного интонирования (увеличенные и уменьшенные).

Во-вторых, действительно трудным интервалом можно считать увеличенную квинту.

В-третьих, интервалы, наиболее часто встречающиеся в мелодических линиях и являющиеся самыми опасными для чистого интонирования, — секунды и терции.

§ 2. ОБ ИЗУЧЕНИИ ИНТЕРВАЛОВ

Изучение и освоение интервалов в их мелодическом и гармоническом звучании имеет большое значение для развития навыков чтения нот, записи диктантов и слухового анализа. Советская музыкальная педагогика уже разработала достаточно четко основные положения этого весьма сложного вопроса, связывая его с воспитанием ладового чувства.

Особо опасным и неверным следует считать метод изучения интервалов в качестве самостоятельных категорий, оторванных от живой музыкальной ткани произведения, осваиваемых лишь с помощью специальных упражнений. Кроме того, изучение и ос-

воение интервала зависит не только от соотношений ступеней лада, но и от наличия трудностей в их точном интонировании.

Процесс воспитания ощущения высотного (интервального) соотношения звуков можно условно разделить на три этапа: подготовительный; изучение интервала на образцах из музыкальной литературы или упражнениях; освоение интервала в мелодическом и гармоническом видах, в ладу и вне лада.

На подготовительном этапе предполагается пение всех интервалов в песенных образцах, подобранных педагогом по простейшему признаку — нарастания величины интервалов.

На первый взгляд, пение интервалов, даже диатонических, кажется малодоступным в начальный период обучения, когда учащиеся еще не имеют нужных теоретических знаний для настоящего анализа качественного состава интервала. Практические же наблюдения показывают, что такое пение возможно и основывается оно на следующих факторах.

Во-первых, учащиеся, поступающие на первые курсы музыкальных училищ, в большинстве своем люди с определенным певческим опытом. Во время практики в хоровых коллективах, ансамблях, на занятиях сольным пением им уже приходилось исполнять произведения, в мелодический рисунок которых были включены самые разнообразные интервалы.

Во-вторых, наглядность нотной записи помогает учащимся определять примерную высоту, или, вернее, величину, интервала.

В-третьих, необходимо учитывать, что материалом для пения в этот период должны быть образцы, заимствованные из хоровой (массовой или детской) литературы, в мелодических линиях которых повторяются уже неоднократно прослушанные и исполненные попевки (иными словами, примеры, содержащие много раз слышанные и спетые интервальные последовательности).

В-четвертых, самый важный фактор — наличие предварительной ладовой настройки. Четкая настройка поможет учащемуся петь не ряд интервалов, а чередование звуков лада в их логическом развитии. Не анализируя каждый интервал с точки зрения его роли в ладу, учащийся вместе с тем переходит от интервала к интервалу, как бы подчиняясь законам ладового тяготения: перехода от устойчивых звуков к неустойчивым и наоборот, ощущения тонической опоры, главных и побочных ступеней и т. д.

Простейший образец — это пение мажорной гаммы. Всем ясно, что гамма исполняется не по интервалам больших и малых секунд, предварительно анализируемых перед интонированием, а по ступеням лада, со стремлением завершить пение на устойчивом звуке.

Итак, на подготовительном этапе накапливаются навыки по освоению всех интервалов путем пения и слуховой фиксации.

Длительные наблюдения (во время занятий по сольфеджио на дирижерско-хоровых отделениях музыкальных училищ и в

кружках художественной самодеятельности) убеждают не только и возможность существования такого подготовительного этапа, но и в необходимости его для дальнейшего изучения и освоения интервалов.

Изучение интервала. На протяжении этого весьма длительного этапа интервалы анализируются и изучаются в определенной последовательности (о ее принципах будет сказано дальше), с помощью разнообразных методических приемов.

Изучение интервалов должно начинаться с проверки теоретических знаний в области построения данного интервала, его количественного и качественного состава, расположения в ладу и т. д. Затем следует приступить к практическому изучению интервала. Рекомендуется ряд приемов:

1. Исполнение песенных примеров с запоминающимся звучанием изучаемого интервала: начальным, конечным или характерным.

2. Интонирование интервала от заданного звука в ладу, после предварительной настройки.

3. Запись диктантов из песенно-хорового репертуара, содержащих характерно-звучащий интервал.

4. Различные упражнения для пения и определения на слух длины интервала.

О порядке изучения интервалов. Наблюдения над процессом изучения интервалов показывают, что путь от малых к более объемным — от прим к секундам, затем к терциям и т. д., — принятый в курсе теории музыки, не соответствует подлинной трудности их освоения на занятиях сольфеджио.

Малую секунду можно построить сравнительно легко, но спеть от заданного звука чисто значительно труднее. Наоборот, некоторые более объемные интервалы, как, например, большая терция или чистая кварта, хотя и сложные для построения, интонируются довольно легко (представляя собой четкую ладовую настройку). Таким образом, последовательность, в которой должны изучаться интервалы на занятиях сольфеджио, не зависит от величины интервала. Решающим фактором, определяющим эту последовательность, является функциональная роль интервала в ладу. Иными словами, чем четче роль интервала при определении особенностей данного лада, тем легче этот интервал будет освоен.

В результате анализа песенных образцов можно установить некоторые закономерности применения интервалов: особенно начальных или конечных.

Чаще всего начальные интервалы дают хорошо ощутимую настройку на лад (тональность) песни: опеваются звуки тонического трезвучия (терции, квинты, сексты), подчеркивается движение от доминанты к тонике (чистые кварты и квинты) и т. д.

Для конечных интервалов характерно не менее четкое функциональное значение: движение от вводных тонов к тонике (се-

кунды малые и больше), автентический оборот от доминанты к тонике (кварты, квинты) или движение по звукам тонического трезвучия.

Указываем следующий примерный порядок изучения интервалов:

чистая прима;

большая терция восходящая (движение от тонки к III ступени в мажоре);

чистая кварта восходящая (движение от доминанты к тонике);

малая терция восходящая (движение от тонки к III ступени в миноре);

чистая октава;

большая секунда восходящая и нисходящая;

чистая квинта восходящая;

чистые кварты и квинты нисходящие;

малая секунда восходящая и нисходящая;

большие и малые терции нисходящие;

большие и малые сексты;

малая септима;

уменьшенная квинта;

увеличенная секунда и уменьшенная септима;

ноны и большие септимы;

увеличенная кварта и т. д.

Нужно добавить, что изучение интервала — длительный процесс. Практически в работе может находиться ряд интервалов до тех пор, пока педагог не убедится в том, что определенный интервал изучен и освоен.

Освоенным можно считать лишь такой интервал, который интонируется безукоризненно чисто.

Этот интервал не только интонируется голосом без предварительной настройки, но и сам должен настроить поющего на соответствующую ладотональность.

При гармоническом звучании интервала (отдельно или в аккорде) учащийся должен: определить его на слух; указать место интервала в аккорде и пропеть его, разрешая последний в устойчивые звуки лада, если это необходимо.

§ 3. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Музыкальный диктант — это запись при помощи нотных знаков какого-либо произведения или одного из компонентов музыкального языка (метроритма, мелодии, аккордов и т. д.). Диктант имеет огромное значение для воспитания слуховых навыков, музыкальной памяти и грамотности учащихся.

Используются следующие виды музыкального диктанта:

I. Метроритмический.

II. Мелодический (ладово-интервальный): одноголосный и многоголосный (в том числе полифонический — диктант голосоведения).

III. Гармонический (аккордовый).

IV. Музыкальный самодиктант.

I. Метроритмический диктант

Наблюдения над записью мелодических диктантов показывают, что учащиеся делают много метроритмических ошибок, то есть неправильно определяют размер, неточно фиксируют длительности, так как их внимание направлено на «схватывание» интервальных соотношений.

Метроритмический диктант следует использовать на протяжении всего периода обучения сольфеджио. Вначале удельный вес этого вида диктанта будет весьма значительным. В дальнейшем он может применяться как предварительное упражнение для преодоления каждой новой метрической или ритмической трудности.

В метроритмическом диктанте, лишенном мелодического начала или имеющем только элементарное гаммообразное движение, внимание учащегося направлено на точную запись размера (метра) и ритмического рисунка.

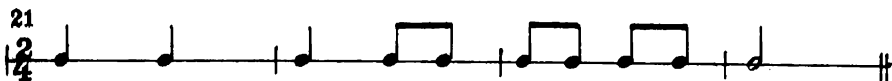
Педагогу не следует разрешать, в особенности на первых этапах обучения, запись небольшими отрезками — от проигрывания к проигрыванию, от повторения к повторению. Цель музыкального диктанта — развитие не только слуха, но и памяти учащегося. Поэтому диктант необходимо прослушать, проанализировать и зафиксировать в памяти как единое целое.

Приведем образец простейшего ритмического диктанта для слабо подготовленных учеников.

Педагог просчитывает вслух метроритмический рисунок, пользуясь системой счета (см. главу I), а учащиеся записывают его точными знаками.

Например, преподаватель диктует:

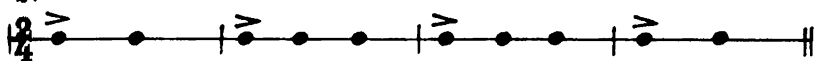
раз, два; раз, два-и; раз-и, два-и; рааз,
четко выявляя метрическую пульсацию и помогая себе тактирова-
нием. В записи этот диктант должен выглядеть следующим обра-
зом:



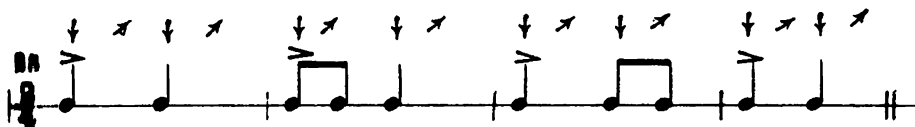
Процесс записи проходит так:

Учащиеся записывают названия числительных и отдельные буквы:

27



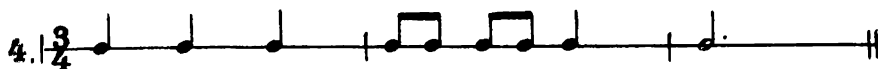
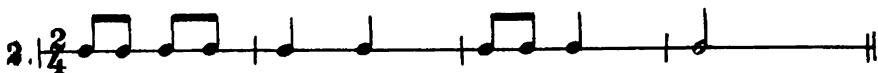
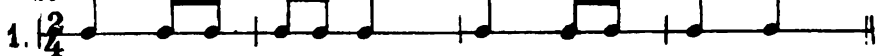
На третьем этапе учащийся записывает длительности в каждом такте, опираясь на систему счета. При записи надо помогать себе тактированием:



У подвинутых учеников эти три этапа практически проходят одновременно.

Покажем несколько образцов метроритмических диктантов в простых размерах:

29



Как и всякий музыкальный диктант, метроритмический диктант должен быть строго ограничен во времени. Это необходимо учитывать при проверке и оценке записи. Лучшими следует считать точно и быстро записанные диктанты. Исправлять ошибки нужно при активном участии учеников, демонстрируя записи вслух.

Мы уже отмечали выше, что метроритмический диктант должен в виде упражнения подготавливать учащихся к преодолению каждой новой метрической или ритмической трудности. Поэтому пользоваться им можно на протяжении всей работы по развитию метроритмического чутья. Так, например, изучая тему «Триоль», педагогу необходимо предварить запись песенных образцов с не-

четным делением счетной единицы несколькими метроритмическими диктантами, в которых имеются характерные трудности записи триолей.

Переходным этапом от метроритмических диктантов к методическим можно считать запись поступенного, или гаммообразного, движения (в различных размерах, с разнообразным ритмическим рисунком). При записи подобного диктанта в центре внимания учащегося остается метроритм, так как поступенное движение после короткого анализа запоминается довольно легко.

В самом начале работы над метроритмическим диктантом с гаммообразным движением порядок записи сохраняется прежний: определение количества звуков, метрических акцентов и расстановка тактовых черт; фиксация ритмического рисунка и запись поступенного движения в нужном ритме.

В дальнейшем указанный порядок изменяется: сначала учащиеся должны записать поступенное движение в виде точек на нотном стане; затем на зафиксированных звуках выполнить весь процесс записи метроритмического рисунка. Продолжительность перехода от первого методического приема ко второму зависит от степени подготовки и восприимчивости учащихся. Проследим этапы записи диктанта с гаммообразным, или поступенным, движением:



На первом этапе запись выглядит так:



На втором этапе определяются метрические акценты и ставятся тактовые черты:



На третьем этапе записываются длительности в каждом такте:



II. Мелодический (ладово-интервальный) диктант

Мелодические, или ладово-интервальные, диктанты могут иметь две формы: одноголосие и многоголосие.

Многоголосный мелодический диктант — это диктант голосоведения. В виде полифонических примеров (в том числе народной подголосочной полифонии) он представляет собой сложнейшую форму музыкального диктанта.

Назначение одноголосных мелодических диктантов — развитие умения анализировать мелодию с точки зрения: ладовой окраски; метроритмической структуры; характера мелодического движения (используемых интервалов); музыкальной формы; художественного содержания (анализ и запись поэтического текста) и эмоциональной выразительности мелодии.

Мелодические диктанты приносят особую пользу, если они записываются в своей наиболее выразительной форме — законченного песенного образца с текстом¹.

Примеры для мелодического диктанта из инструментальных произведений нужно использовать только в качестве образцов особой сложности, отсутствующих в песенной литературе. Следует также учесть, что запись песни с текстом максимально приближает учащихся к условиям их будущей работы: записи народных песен в фольклорных экспедициях, записи по слуху песен, передаваемых по радио, и т. д.

Первые образцы мелодических диктантов должны иметь плавное мелодическое движение с четким тоническим упором в начале и в конце песни. Интервалы, взятые скачком, можно вводить лишь после тщательного предварительного анализа, в особенности если данный интервал еще не изучен.

Работая над мелодическим диктантом, необходимо прививать учащимся навыки анализа мелодии с точки зрения лада, интервального движения и метроритмического строения. Сначала такой анализ делается педагогом. В дальнейшем к его проведению должны привлекаться учащиеся, для того чтобы в итоге они могли

¹ Вызывает лишь недоумение тот факт, что некоторые педагоги предлагают для записи песенные мелодии без текста. Если для учащихся инструментальных отделений это в какой-то мере допустимо, то для будущих дирижеров-хоровиков и учителей пения подобные диктанты совершенно нецелесообразны. Следует стремиться к тому, чтобы музыка записывалась в оригинальном звучании, а не в переложениях.

выполнять подобный анализ самостоятельно, про себя, и достаточно быстро.

Важнейшим условием следует считать запоминание мелодии песни наизусть до начала процесса записи. Для этого после нескольких повторений песни (их количество зависит от масштабов и трудности песни) преподаватель должен проверить степень ее усвоения наизусть. Приступать к записи можно только тогда, когда песня будет воспроизводиться учащимися почти без ошибок.

В первоначальной стадии обучения процесс записи мелодического диктанта выглядит следующим образом:

Первый этап — прослушивание мелодии и запись текста. Основой для быстрейшего запоминания песни на память является текст, запись которого не составляет большой трудности. Фиксируя текст (под нотным станом), следует придерживаться вокальной группировки, записи по слогам.

Например:

34 Весело

Украинская народная песня «Іду, їду батіжком»

1. 2. 3. 4.

І - ду, ї - ду ба - тіж - ком, ко - ня під - га - ня - ю.

35

І - ду, ї - ду ба - тіж - ком, ко - ня під - га - ня - ю.

Второй этап — выделение метрическими акцентами ударных слогов, а затем расстановка тактовых черт:

36

І - ду, ї - ду ба - тіж - ком, ко - ня під - га - ня - ю (и).

Третий этап — запись мелодического движения и ритмического рисунка в каждом такте:

37

І - ду, ї - ду ба - тіж - ком, ко - ня під - га - ня - ю.

При записи метроритмического рисунка необходимо помогать себе тактированием. Диктант можно считать окончательно оформленным после того, как будут выставлены обозначения дыхания, нюансов и темпа.

Если в диктанте впервые встречаются какие-либо ладовые, ритмические или интервальные трудности, они должны быть объяснены во время предварительного анализа.

Так, например, предлагая для записи чешскую народную песню «Кукушечка»,

38 **Умеренно** Чешская народная песня
«Кукушечка»

Где, ку - ку - шеч - ка, бы - ва - ла,
что дав - но не ку - ко - ва - ла? Ку - ку!
Ку - ку! Ку - ку, ку - ку, ку - ку!

нужно обратить внимание учащихся на следующие особенности: в слогах «где» и «ку» при пении слышно удвоение гласной — «где-е», «ку-у». Это связано с наличием двух звуков на один слог. Учащиеся должны зафиксировать указанные удвоения при записи текста:

39

Где-е, ку-у-ку-шеч-ка, бы-ва-ла, что дав-но не ку-ко-ва-ла?
Ку-ку (три, четыре)! Ку-ку (три, четыре)! Ку-ку, ку-ку, ку-ку (три, четыре)!

После точного выполнения группировки и выставления текстовых лиг вторая гласная стирается.

Дальше, во втором предложении песни (второй четырехтакт), поступенное движение сменяется скачкообразным. В предварительном анализе следует (при активном участии группы) определить

величину скачков: первого «через три звука» — квинта — и второго «через звук» — терция. В данном случае можно привлечь и понятие мажорного трезвучия, по звукам которого расположены интервалы. Паузы, имеющиеся в диктанте, нужно выявить, просчитывая их вслух.

Непосредственно при записи мелодия не поется. Если же педагог чувствует, что это необходимо, то можно повторить песню, но с условием: во время пения учащиеся должны слушать ее с начала до конца, не делая при этом пометок. Перед окончанием времени, отведенного для диктанта, песню надо сыграть один-два раза для проверки и обозначения темпа, нюансов, цезур и т. д.

Просмотр записи и выставление оценки (или устная оценка) обязательны. Учащийся должен немедленно исправить допущенные ошибки. Предварительная проверка возможна и в процессе записи. Для этого педагог, просматривая работу учащегося, пропевает тихонько его диктант (записанный отрывок), сохраняя встречающиеся ошибки.

Диктант следует писать в отдельной тетради; запись должна быть аккуратной, соответствовать правилам теории и нотной орфографии. После окончания записи песню нужно исполнить выразительно, чисто, четко, на хорошем вокальном звучании.

Дальнейшее усложнение песенного материала для одноголосного мелодического диктанта требует еще более тщательного предварительного анализа. Вместе с тем, развивая навыки по самостоятельному анализу, необходимо сокращать его время, чтобы в итоге проводить про себя при слушании песни и записи текста. Следует сказать, что постепенно грани между отдельными этапами стираются и в конце концов сливаются в единый процесс, опирающийся на фундамент предварительно записанного текста. Именно поэтому запись по памяти инструментальной музыки, лишенной стержня — текста, представляется нам более трудной, чем запись песни. Наконец, очень сложным видом мелодического диктанта можно считать запись его по слуху непосредственно во время звучания — своеобразное «музыкальное стенографирование». Для такой записи, помимо отлично тренированного слуха, требуется хорошее чувство формы и музыкального стиля, а также знание закономерностей развития мелодической линии. К подобному диктанту надо обращаться только на старших курсах, в продвинутых группах.

Мелодические диктанты нужно записывать в разных, удобных для пения тональностях, в различных ключах (в том числе и в ключах *до*, применяемых в музыкальной практике).

Двухголосие в музыкальные диктанты следует вводить постепенно, уже в процессе записи более сложного (но не сложнейшего) одноголосия. Так же как и при работе над двухголосием в пении, запись многоголосных диктантов необходимо начинать с простейшего, эпизодического двухголосия. В начальных диктантах оба голоса должны иметь идентичный ритмический рисунок и, сле-

довательно, одинаковое количество звуков на слог. Особенно важно развивать с самого начала восприятие двухголосия как соединения двух мелодических линий, двух голосов, а не чередование ряда интервалов в их гармоническом звучании. Для этого наряду с одновременным исполнением можно допустить в первом периоде работы над двухголосием интонирование каждого голоса отдельно. В дальнейшем нужно петь голоса отдельно только в конце записи, для проверки.

Покажем этапы записи мелодического двухголосного диктанта.

Первый этап — прослушивание диктанта и предварительный анализ.

Второй этап — запись текста, выделение ударных слогов и расстановка тактовых черт.

Третий этап — запись наиболее развитого голоса (развитого с точки зрения мелодики, ритмического разнообразия и т. д.) с одновременной фиксацией узловых интервальных соотношений между первым и вторым голосами.

Четвертый этап — запись мелодической линии второго голоса.

Диктант нужно писать на двух нотонаосцах.

Проследим этапы записи мелодического двухголосия на примере украинской народной песни «Терен, мати, коло хати»¹.

На первом этапе — в предварительном анализе — мы определяем: двухголосие эпизодическое, с идентичным ритмическим рисунком в обоих голосах. Песня представляет собой восьмитакт с симметричным строением, каждый четырехтакт начинается одинаково; лад мажорный, тональность *Ми-бемоль* мажор; начало и конец песни на тоническом устое. Самый низкий и самый высокий звуки — тонические; диапазон песни умещается в пределах октавы. Слышны удвоения гласных, что означает наличие двух звуков на один слог:

Украинская народная песня
«Терен, мати, коло хати»



¹ Сб. «Украинские народные песни». Киев, «Мистецтво», 1959.



Песню следует исполнять дуэтом (педагог и студент, двое студентов по предварительному заданию преподавателя) или в крайнем случае петь один из голосов, подыгрывая другой на инструменте.

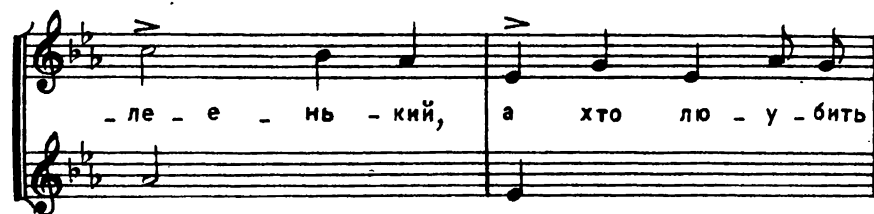
На втором этапе запись выглядит следующим образом:

41



Третий этап — четкая запись первого голоса и эскизная, в виде узловых интервалов между голосами, второго:

42





Четвертый этап — запись второго голоса в виде непрерывной мелодической линии. Поставить текстовые лиги и снять удвоения гласных:

43



Для проверки диктант нужно пропевать, сольфеджируя и с текстом, дуэтом или всей группой, разделенной на два голоса.

Последующие примеры двухголосных диктантов должны постепенно усложняться: увеличиваются мелодическая и ритмическая самостоятельность голосов, масштабы, ладовое разнообразие и т. д.

Мелодическое трехголосие — наиболее сложный вид музыкального диктанта. Умение услышать, запомнить и записать три мелодические линии появляется в результате хорошей подготовки и доступно только учащимся старших курсов. Приступать

к записи мелодического трехголосия можно лишь после работы над гармоническим трехголосием и даже над гармоническим четырехголосием. Мелодическое трехголосие относится, по сути, к полифоническому стилю (иногда к народной подголосочной полифонии), для грамотной записи которого потребуются твердые знания в области полифонических форм, приемов развития мелодии и т. д.

На занятиях мелодическое трехголосие желательно демонстрировать пением всех (трех) голосов или привлекать для этого механическую запись. Можно диктовать, сочетая пение одного из голосов с одновременной игрой остальных. При повторении диктанта всякий раз надо пропевать какой-либо иной голос. В таком изложении тембровая окраска поможет правильно определить мелодическое движение каждого голоса.

Диктант следует писать на трех нотоносцах, соединяя фиксацию мелодической линии наиболее рельефно звучащего голоса с записью узловых интервалов и аккордов (трезвучий и их обращений)¹.

Более сложные формы мелодического диктанта (полифоническое четырехголосие и т. д.) могут быть использованы только в исключительных случаях. Их запись затруднена несовершенством самого процесса диктовки, так как отсутствие текста и однотембровость звучания, при проигрывании диктанта на инструменте (фортепиано, фисгармония), потребуют от учащихся большого напряжения. Образцов же в грамзаписи (хоровое звучание) до сих пор очень немного. Необходимо добавить, что увеличение числа голосов не воспитывает принципиально новые навыки.

III. Гармонический (аккордовый) диктант

Гармонический диктант должен развивать умение анализировать, запоминать и грамотно записывать аккордовую вертикаль или гармоническую последовательность. Гармонический диктант нужно вводить параллельно с началом работы над развитием гармонического слуха, в виде записи отдельных аккордов или последовательностей (кадансовых, секвенционных и модулирующих).

Записывая отдельные аккорды в трех- или четырехголосном изложении, учащиеся должны приучать себя слышать одновременно вид аккорда, его мелодическое положение и расположение.

Вначале можно использовать более простую систему — запись аккорда не нотными знаками, а буквами и цифрами.

Например, педагог играет:

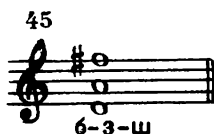
¹ Пособий для музыкальных диктантов по мелодическому трехголосию мало. Из существующих самыми интересными можно считать: Т. Мюллер. Сборник трехголосных диктантов. М., Музгиз, 1951; И. Лицвенко. Курс многоголосного сольфеджио, вып. II. М., Музгиз, 1958.



Учащиеся записывают — м—5—т:

м (малое, или минорное, трезвучие),
5 (квинта — мелодическое положение),
т (тесное расположение аккорда).

Диктуется:



Учащиеся записывают — б—3—ш:

б (большое, или мажорное, трезвучие),
3 (терция — мелодическое положение),
ш (широкое расположение аккорда).

Диктуется:



Учащиеся записывают — б—ум—1—т:

б (секстааккорд),
ум (уменьшенное трезвучие),
1 (прима — мелодическое положение),
т (тесное расположение аккорда) —

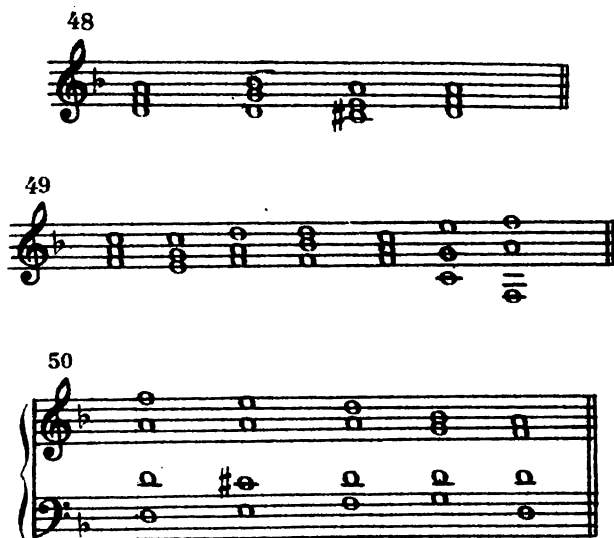
или — $\frac{6}{4}$ —ув—3—т:

$\frac{6}{4}$ (квартсекстааккорд),
ув (увеличенное трезвучие),
3 (терция — мелодическое положение),
т (тесное расположение аккорда),

последние аккорды определяются как обращения.

Дальнейшим этапом будет запись аккордовых последовательностей в пределах одной тональности сначала в трехголосном, а затем и в четырехголосном изложении. Нужно начинать с простых кадансовых оборотов, соединяя аккорды гармонически. Перед записью проверить, запомнилась ли последовательность наизусть. В предварительном анализе определять ладовое наклонение, мелодическое положение и расположение первого аккорда, форму

каданса и т. д. Проигрывать гармонический оборот во время записи редко и следить, чтобы его слушали в целом¹:



Последующее усложнение гармонических диктантов связано не только с увеличением количества аккордов и усложнением голосоведения, но и с сокращением времени, необходимого для предварительного анализа, проводимого педагогом.

В качестве подготовки учащихся к примерам гармонического многоголосия, заимствованным из музыкальной литературы (в основном из хоровой), следует предлагать для записи кадансовые обороты с нетрудной мелодической фигурацией (проходящими и вспомогательными звуками). Вместе с тем эти примеры должны отличаться ритмической простотой и ясностью гармонического языка. Первые образцы из музыкальной литературы также дол-

¹ Подготовкой к гармоническим диктантам можно считать запись интервалов в гармоническом виде. Такие диктанты входят составной частью в процесс работы над интервалами. Для упрощения вначале интервалы можно обозначать цифрами и буквами, в особенности при «стенографической» записи. Обозначения общепринятые:



жны быть легкими трехголосными примерами, в которых используются трезвучия и их обращения.

Записывая гармонический диктант, нужно хорошо представлять его функциональный план. Поэтому вначале рекомендуется фиксировать голос, определяющий функции (в четырехголосии — бас). Следующим должен быть записан верхний голос, имеющий, как правило, мелодическое начало, а затем — средние голоса.

В виде предварительного упражнения можно пользоваться упрощенной записью: цифрованным басом или мелодией с обозначением функций.

Например:

51 **Adagio** С. Танеев. «На могиле»

52

53

Этапы дальнейшего усложнения гармонического диктанта:

1) Применение в кадансовых оборотах септаккордов и их обращений. Предварительные упражнения: запись в гармонической форме диссонирующих интервалов; запись отдельных септаккордов и их обращений с разрешением в устойчивые звуки или без разрешения.

2) Запись модулирующих последовательностей — обозначением функций, цифрованным басом или в полном голосоведении.

3) Запись гармонических последовательностей с хроматической фигурацией и альтерированными аккордами.

4) Запись примеров из музыкальной литературы (хоровой), в которых встречаются модуляции и отклонения, с фигурацией и альтерированными аккордами.

Работая над гармоническими диктантами, можно применять запись по памяти услышанной гармонической последовательности и так называемую «стенографическую».

Все диктанты должны быть точно ограничены во времени, оценены педагогом (или «косвенной» проверкой самими же студентами) и исправлены. Записанные диктанты могут быть использованы в дальнейшем как материал для разнообразных упражнений: определения гармонических сочетаний на слух; игры гармонических последовательностей с транспонированием в различные тональности; пения гармонических построений по вертикали и т. д.

IV. Музыкальный самодиктант

Музыкальный самодиктант — это запись на память известной мелодии, ранее изученной или услышанной (песни с текстом, инструментальной мелодии), или воспроизведение запомнившейся гармонической последовательности. Самодиктант особенно полезен в домашних занятиях, но можно применять его довольно широко и при работе в классе.

Первыми примерами для самодиктанта должны быть образцы из выученных произведений. В этой стадии большую помощь музыкальной памяти оказывает зрительная. Кроме того, доказано, что именно те трудности (метроритмические, интервальные, ладовые), на преодоление которых в свое время были потрачены определенные усилия, помогают лучше запомнить пример. Такой самодиктант можно проводить со всей группой, выполняя предварительный анализ без озвучивания мелодии.

Другой, более сложный, вид самодиктанта используется в основном в домашней работе. Выбирается хорошо известная мелодия, не изученная ранее на каких-либо занятиях. Перед записью учащемуся следует пропеть мелодию, тактируя; просчитать с тактированием ритмический рисунок; определить ладовое наклонение; выбрать тональность; выяснить интервальные трудности. Самодиктант записывается по этапам так же, как обычный мелодический диктант.

1. Запись текста, выделение ударных слогов, расстановка тактовых черт.

2. Запись высотного соотношения звуков и ритмического рисунка в каждом такте.

3. Обозначение темпа, текстовых лиг, динамических оттенков.

Возможен и групповой самодиктант с записью знакомой, но не изученной в процессе занятий песни. При этом мелодия вслух не напоминает, но допустим небольшой предварительный анализ.

Существует, наконец, и форма индивидуального самодиктанта, применяемая на уроках в классе. Каждому учащемуся предлагается записать мелодию, которую он запомнил достаточно твердо. Предварительный анализ делается учащимися мысленно или коротко излагается на бумаге. Для проверки такого самодиктанта, а он, как и всякий диктант, должен быть ограничен во времени, нужно попросить учащегося спеть на память записанное. В данном случае важно, чтобы пропеваемая мелодия совпадала с записью.

Работу над многоголосными самодиктантами нужно начинать с дописывания по памяти второго голоса (первый фиксируется на доске педагогом). Следующим этапом будет запись известной мелодии с простым двухголосием. Предварительный анализ выполнять при групповой записи вслух, при индивидуальной — мысленно.

Гармонические самодиктанты необходимо использовать параллельно с работой над мелодическим многоголосием. Их запись может иметь такие этапы: запись функций; цифрованный бас; мелодия с записью функций; полное голосоведение.

Полезным упражнением является запись песенного примера (гармонии) с воспроизведением фактуры аккомпанемента.

Во время записи самодиктантов надо соблюдать полную тишину. Нельзя разрешать учащимся петь мелодию даже очень тихо, и совершенно недопустимо пользоваться фортепиано или другим инструментом для того, чтобы подобрать мелодию или гармонию¹.

Кроме записи самодиктантов, рекомендуются задания (домашние или классные) по сочинению мелодических или гармонических построений (желательно без помощи инструмента). Для проверки точности записанного «автор» должен пропеть на память созданную мелодию или сыграть на фортепиано гармоническую последовательность.

Самодиктант — это одно из самых полезных упражнений для развития внутреннего слуха. Записывать следует наиболее популярные песни (народные или советских композиторов), темы известных хоровых и инструментальных произведений.

В настоящем учебнике приведены, в основном, только образцы метроритмических диктантов, не встречающиеся в других пособиях. Для мелодических и гармонических диктантов нужно использовать те примеры из учебника, которые, по решению педа-

¹ Сам по себе процесс подбирания за фортепиано иногда активизирует слух, в особенности если учащиеся стремятся воссоздать всю остроту гармонического языка или сложную фактуру изложения. Подбирать же мелодию за инструментом — это свидетельствовать не только о слабом развитии внутреннего слуха и музыкальной памяти, но и об отсутствии желания развивать их.

гога, не будут служить материалом для пения. Кроме того, преподаватель может заимствовать аналогичные по трудности образцы из песенной литературы, сборников сольфеджио и специально сочиненных сборников диктантов.

§ 4. ПЛАНИРОВАНИЕ И ПРОВЕДЕНИЕ УРОКОВ СОЛЬФЕДЖИО

К числу основных особенностей предмета сольфеджио принадлежит многоплановость навыков, приобретаемых учащимися на каждом занятии. Ясно, что урок сольфеджио нельзя посвящать целиком воспитанию какого-либо одного навыка, одной теме. Так, например, не следует использовать все занятие на развитие навыка по усвоению интервалов, не уделяя попутно времени развитию музыкальной памяти (диктант), метроритмического чувства и т. д.

Естественно, что в процессе планирования предмета сольфеджио возникают определенные трудности.

Во-первых, материал нужно планировать, изучая ряд тем параллельно (они сменяются новой, опять-таки группой тем или навыков), а не чередуя их друг с другом.

Во-вторых, важно найти среднее время, необходимое для усвоения тех или иных навыков всей группой, состоящей, как правило, из различных по музыкальной подготовке и музыкальным данным учащихся (особо ощутима эта трудность при планировании материала первого семестра). Поэтому, чтобы план по-настоящему отвечал своему назначению, следует придерживаться таких правил:

Во-первых, до составления плана педагог должен внимательно, путем индивидуального опроса, ознакомиться с группой.

Во-вторых, нежелательна, а порой и недопустима, практика передачи группы по сольфеджио от одного преподавателя к другому, даже при переходе на следующий курс.

В-третьих, состав группы не должен превышать 7—8 человек. Группы должны состоять из учащихся одной специальности, примерно одинаковой подготовки.

Планирование материала по сольфеджио может проводиться в двух направлениях: планирование по урокам развития определенного навыка и планирование содержания каждого урока.

I. Планирование по урокам развития определенного навыка. План календарный, составляется на семестр или на год. Например, развитие метроритмических навыков и система счета могут быть распланированы на первый семестр следующим образом:

1. Система счета: движение четвертями и половинными. Размер двухдольный.

2, 9, сентября.

2. Система счета: ритмические рисунки, в которые включены четверти, половинные и восьмые. Размер двухдольный.	16 сентября.
3. Трехдольный размер: ритмическое движение прежние.	23 сентября.
4. Система счета: четверть с точкой и восьмая. Размеры двух- и трехдольные.	30 сентября, 7 октября.
5. Четырехдольный размер.	14 октября.
6. Повторение пройденного.	21 октября.
7. Система счета: восьмые и шестнадцатые. Размер двухдольный.	28 октября.
8. Система счета: восьмая с точкой и шестнадцатая.	4, 11, 18 ноября.
9. Простейшие виды синкоп.	25 ноября, 2 и 9 декабря.
10. Повторение пройденного.	16, 23 декабря.
11. Закрепление навыков; зачетные требования.	30 декабря.

Приведенный образец во многом условен. План становится более конкретным при наличии определенного состава группы и тщательном ознакомлении с уровнем ее подготовки. Подобные планы возможны для всех навыков, развитие которых входит в курс сольфеджио: воспитания чувства лада; изучения интервалов; развития гармонического слуха и т. д.

II. Планирование содержания каждого урока. План календарный; он охватывает по числам все указанные в первых планах (навыках) темы. Так, например, план урока от 28 октября обобщает все темы, намеченные на этот день в первых планах:

1. Метроритмические навыки — система счета: восьмые и шестнадцатые. Размер двухдольный.

2. Воспитание чувства лада — минорный тетрахорд (занятие второе).

3. Развитие гармонического слуха — пение мажорных и минорных трезвучий в песенных примерах и с наложением (по мажорным трезвучиям — занятие четвертое, по минорным — занятие первое).

Составление планов совершенно необходимо. Оно дает возможность в случае надобности изменить время, выделенное для изучения какого-либо одного навыка без ущерба для остальных.

Обобщая определенный опыт в планировании материала по курсу сольфеджио, авторы считают, что в начальном периоде обучения (с первых занятий) следует работать над метроритмическими навыками; воспитанием чувства лада; развитием вокально-ансамблевых навыков. В дальнейшем нужно заниматься развитием гармонического слуха и изучением интервалов. На протяже-

нии всего курса сольфеджио надо воспитывать навыки чистого интонирования, музыкальную память и умение записывать прослушанные музыкальные произведения. В итоге можно сказать, что вначале пение будет иметь на уроке большой удельный вес. Далее значение пения и слуховой тренировки уравнивается. Будущий хормейстер должен слышать все, что он может спеть, и петь все, что ему предлагают определить на слух.

Планирование и ведение урока сольфеджио. Навыки самостоятельной работы. Наблюдения над процессом преподавания сольфеджио показывают, что даже то минимальное время, которое выделяется для учебных планов дирижерско-хоровых отделений, не используется достаточно целесообразно.

Умение распределить время урока для достижения наилучшего результата — один из самых важных вопросов методики преподавания сольфеджио. Это умение начинается с четкого составления плана урока, который должен обладать рядом свойств:

Быть разнообразным, гибким, не повторяясь от урока к уроку, как раз и навсегда установленный ритуал (диктант, чтение с листа, определение на слух и т. д.).

Сочетать работу над всеми навыками, входящими в состав предмета, с изучением определенной темы, то есть главной темы урока.

Учитывать состав группы и ее подготовку (голосовой состав, теоретическую подготовленность и индивидуальные музыкальные данные).

Не быть излишне перегруженным — должно оставаться свободное время для дополнительной работы по усвоению нового материала (при необходимости) или проверки новых методических приемов.

Умело сочетать работу над вокально-ансамблевыми навыками (пением) с развитием слуховых навыков и музыкальной памяти.

Как правило, в содержание урока сольфеджио входят: проверка степени усвоения ранее пройденного материала (начало первого часа в обычном двухчасовом занятии); изложение нового материала (возможно в начале второго академического часа или в течение первого, после проверки домашнего задания); музыкальный диктант с последующим анализом записи и ее оценкой. Проводить его нужно во второй половине первого часа или в начале второго; закрепление материала и работа над различными навыками (как правило, во второй половине второго часа)¹.

¹ Существующую ныне систему занятий по сольфеджио нельзя считать наилучшей. Опыт преподавания сольфеджио в вечерней школе общего музыкального образования показал целесообразность распределения тех же 180 минут в неделю на три урока по 60 минут (полный астрономический час) вместо двух занятий по 90 минут.

Приведенный выше образец урока становится планом только при конкретизации тем и точном распределении времени для каждого раздела. Так, например, план урока от 28 октября может выглядеть следующим образом (каждое занятие длится 90 минут):

а) Проверка домашнего задания (минорный тетрахорд; пение на память и по нотам) — 20 мин.

б) Изучение нового материала и работа над различными упражнениями (метроритмические навыки — система счета: восьмые и шестнадцатые. Размер двухдольный) — 20 мин.

в) Музыкальный диктант: два метроритмических диктанта (по 3 мин.) и один мелодический — украинская народная песня «Віє вітер коло хати» (9 мин.) — 15 мин.

г) Работа по усвоению ранее пройденных тем: минорный лад, развитие гармонического слуха и т. д. Пение с листа, определение на слух — 30 мин.

д) Организационные вопросы (переключки, расстановка по голосам и т. д.) — 5 мин.

Время, необходимое для изучения тех или иных тем, указывается здесь в значительной мере условно и должно быть определено педагогом в соответствии с подготовкой группы. Однако даже при весьма умелом планировании времени, отведенного для занятий по сольфеджио учебными планами, явно недостаточно. Именно поэтому вся энергия и методическая изобретательность педагога должны быть направлены на развитие у учащихся навыков самостоятельной работы в домашних условиях.

К сожалению, большинство учащихся не умеет, да и не стремится, готовить домашние задания по сольфеджио, работать самостоятельно над этим предметом. Такие ученики находятся в плену неправильных представлений о природе и содержании предмета сольфеджио, считая его лишь отражением каких-то врожденных способностей индивидуума. Кроме того, многим кажется, что ежедневные упражнения развивают, главным образом, навыки, связанные с мышечными усилиями, например при игре на инструментах.

Советская музыкальная педагогика уже давно доказала, что такие профессиональные качества музыканта, как слух, память, чувство ритма, ощущение лада, гармонический слух, воспитываются именно при ежедневной тренировке. Вместе с тем домашние задания по сольфеджио не должны состоять только из разучивания нескольких примеров или пропевания ряда гармонических сочетаний. Самостоятельные занятия — это важнейшая часть общей работы по развитию музыкальных качеств. Правильная методика проведения этих занятий — залог усвоения всего курса сольфеджио.

В самостоятельной работе учащийся должен опираться на следующие методические положения или правила: занятия сольфе-

джио должны быть обязательно ежедневными; формы работы надо разнообразно чередовать. После пения примеров из музыкальной литературы (хрестоматий или учебников) можно записать самодиктант, затем заняться просчитыванием метроритмических рисунков, выполнять упражнения для развития гармонического слуха и т. д. Порядок и время, отведенные на проработку каждого навыка, зависят от индивидуальных возможностей, полученного задания, лекционной нагрузки в течение дня (может быть переутомление голосового аппарата, если в числе лекций встречались специальный хоровой класс, постановка голоса, сольфеджио).

Занятия сольфеджио следует чередовать с занятиями другими предметами, например с музыкально-теоретическими или с игрой на инструменте и т. д. В таком случае нужно уделять внимание сольфеджио не более 20—30 минут, возвращаясь к работе над ним после занятий другими дисциплинами.

Необходимо осторожно и экономно пользоваться музыкальными инструментами (фортепиано, баяном, скрипкой). Пение, то есть тренировку интонации, вокально-ансамблевых навыков, нельзя заменить игрой на инструменте, то есть развитием только музыкальной памяти.

Особенно полезны и желательны занятия сольфеджио вдвоем или втроем. Они открывают большие возможности для тренировки навыков слухового анализа, записи диктантов, пения многоголосных примеров и т. д. Работая самостоятельно, учащийся должен проявлять особую сосредоточенность, усидчивость, терпение. Вместе с тем многое зависит и от педагога. Важно, чтобы домашние задания составлялись разнообразно (разучивание примеров из музыкальной литературы; упражнения в чтении нот; самодиктанты; пение гармонических сочетаний; тренировка внутреннего слуха), в них должны охватываться самые различные навыки, учитываться способности ученика.

Более того, интерес учащихся должен быть активизирован работами, имеющими творческую направленность. К их числу относятся: создание образцов метроритмических рисунков, связанных с изучаемой темой, по данному разделу; подготовка примера для диктанта (песни с текстом) или одного из голосов многоголосного диктанта; сочинение второго голоса к одnogолосному образцу, третьего — к двухголосному; гармонизация или создание инструментального сопровождения к изучаемым песенным примерам; сочинение песенных мелодий с характерными особенностями: ладовыми, интервальными, метроритмическими, музыкальной формы; просмотр песенно-хоровой литературы с целью выявления примеров, отражающих те или иные характерные трудности: метроритмические, ладовые, по интерваллике, гармоническому языку и т. д.

Повторяем: без домашней работы пройти курс сольфеджио невозможно. Педагогу следует настойчиво убеждать в этом

учащихся с первых же уроков и строго проверять (на каждом занятии) выполнение домашнего задания.

При проведении занятий в классе особое значение имеет активное участие всех студентов в процессе урока. Во время индивидуальной проверки домашнего задания преподаватель должен проявлять максимум методической изобретательности, чтобы остальные учащиеся не выключались из работы. Можно использовать прием так называемого «кооперативного» опроса, при котором задание проверяет один из учеников, назначенный в качестве «ассистента», а педагог в это время получает возможность оценить степень усвоения материала как отвечающим, так и проверяющим.

При индивидуальном пении мелодических упражнений и песенных примеров целесообразно, для активизации группы, заставлять всех мысленно следить за исполнением товарища, с тем чтобы каждый из них мог продолжить дальше начатую песню, вступая в любом месте. Взаимная проверка диктантов, соревнования в точности и скорости определения на слух различных элементов и записи диктантов, даже игровые моменты — все это может сделать процесс преподавания живым и интересным, а каждого ученика — активным участником указанного процесса.

Вместе с тем нельзя увлекаться работой со всей группой в ущерб индивидуальному опросу. Наблюдения показывают, что очень часто при коллективном пении более слабые ученики как бы прячутся за лучшими. Поэтому непременным условием правильной методики урока будет гибкое сочетание работы со всей группой и с отдельными учащимися. Во время индивидуального опроса следует помнить об особенностях музыкального развития ученика и помогать ему в усвоении тех навыков, в которых заметно определенное отставание. Например, учащийся неплохо читает ноты, но поет фальшиво. Работая с ним, нужно обращать особое внимание на исправление интонационных погрешностей.

Как мы уже указывали, ответы учащихся должны обязательно оцениваться на протяжении всего учебного периода, то есть на каждом уроке. Экзаменационная оценка по сольфеджио, представляющему собой длительный процесс накопления навыков, естественно, должна быть итогом многих проверок, а не только результатом ответа на экзамене.

Несколько слов об использовании инструмента на уроках сольфеджио. Большую часть певческих упражнений надо проводить без помощи инструмента, так как темперированный строй фортепиано или баяна является плохим помощником в исправлении интонационных погрешностей. При пении образцов из музыкальной литературы, если в этом возникает необходимость, можно слегка напоминать авторскую гармонию (но не играть одну лишь мелодическую линию). Именно поэтому многие примеры из художественного наследия, приведенные в учебнике, снабжены схематическим изложением гармонии. Вместе с тем музыкальный инстру-

мент очень нужен для многоголосных диктантов, определения на слух гармонических сочетаний и т. д.

Заниматься сольфеджио следует в удобной аудитории с хорошей звуковой изоляцией. Важно и место урока сольфеджио в общем расписании: целесообразнее всего, чтобы урок сольфеджио проходил с утра. Необходимо также помнить, что сольфеджио нежелательно в соседстве с занятиями по специальному хоровому классу, постановке голоса и совсем недопустимо после занятий физической культурой или ритмикой.

ГЛАВА I

В результате изучения первой главы учащиеся получают навыки в чтении элементарных ритмических рисунков (размеры $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$) и осваивают мажорный лад в его простейших видах (поступенное движение, тетрахорд, гаммообразное движение).

Авторы специально ставят на первое место работу над метроритмом. Присущее каждому учащемуся ритмическое чувство представляет собой более легкий объект для сознательного усвоения, нежели способность определять высоту звука. Поэтому анализ мелодического материала с точки зрения интервалики должен быть элементарным (указать выше, ниже, через сколько звуков). Самым главным в процессе приобретения музыкальной грамотности является накопление художественного материала, который с течением времени осваивается теоретически, сознательно.

Начальное обучение музыкальной грамотности должно проводиться на мелодическом материале, известном учащимся до поступления в музыкальное учебное заведение, а именно: на народных песнях, детских, массовых песнях, прибаутках.

Обучая детей грамоте, учитель анализирует слова уже им знакомые; занимаясь же музыкальной грамотой, педагог обращается к «словам музыкальным», также известным учащимся. Кроме того, при элементарном анализе звуковысотных соотношений важно обращать внимание учеников на расположение нотных знаков на нотоносце, то есть фиксировать их внимание на наглядности нотной записи.

§ 1. МЕТРОРИТМ¹. СИСТЕМА СЧЕТА

Наблюдения показывают, что у большинства абитуриентов при поступлении в музыкальные училища метроритмические навыки оказываются более развитыми по сравнению с навыками интонирования интервалов. По-видимому, этому способствует свойство

¹ Под метроритмом следует понимать чередование различных по длительности звуков, организованных метрической пульсацией, свойственной определенному размеру.

человека воспринимать всякую, и вне музыкального языка, метрическую пульсацию. Эта метрическая пульсация — ощущение сильных и слабых долей в их чередовании — развивается при движении в марше, в гимнастических упражнениях, в танце. Хорошо вырабатываются метроритмические навыки при чтении стихов (в самых различных метрах).

Приступая к развитию навыков чтения нот, следует разграничить ритмическую и мелодическую стороны музыкального языка, сосредоточив все внимание ученика (на первоначальном этапе) на более доступной — ритмической. Преодолев при помощи системы счета трудности метроритмические, учащиеся смогут начать работу над ладовой и интервально-мелодической сторонами упражнения или примера.

Развитие метроритмических навыков происходит не только в процессе чтения нот, слушания музыки, но и особенно при записи музыкальных диктантов (преимущественно во время работы над метроритмическими диктантами).

Одним из важнейших элементов правильного воспитания метроритмических навыков, без которого немислимо изучение системы счета, является умение тактировать. К сожалению, в существующих программах и пособиях указывается, как правило, лишь самая сложная форма тактирования: тактирование в дирижерских схемах (называемая неправильно дирижированием). Малоопытные педагоги воспринимают это как рекомендацию дирижировать во время пения. Ошибочность такого толкования очевидна, но оно еще бытует, по сути усложняя процесс сольфеджирования.

Во-первых, само понятие «дирижирование» (от французского слова *diriger* — направлять, руководить) подразумевает наличие исполнителя — хор, ансамбль и т. д., которым нужно руководить.

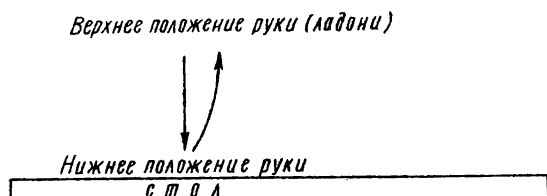
Во-вторых, для искусства четкого дирижерского жеста требуются длительные и разнообразные упражнения. Отталкиваясь от общепринятых схем, это искусство должно учитывать индивидуальность учащегося, его физическое строение, эмоциональность и т. д.

Тактирование — это простой прием, доступный для всякого возраста, любой музыкальной подготовки. Оно не нуждается в дополнительной физической нагрузке, поскольку пользуется небольшими по своим масштабам жестами.

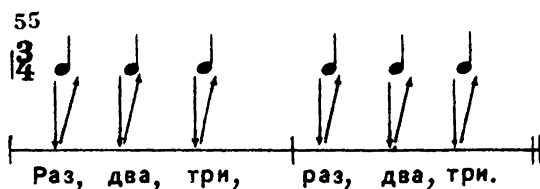
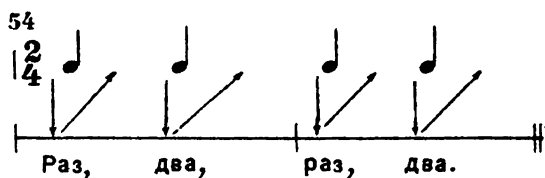
В первоначальном периоде обучения тактировать надо без всяких схем, тем более, что выучивание дирижерских схем является дополнительной нагрузкой, особенно для начинающих¹. Следует тактировать маленькими маятникообразными движениями руки, вернее ладони, легким прикосновением к столу отсчитывая

¹ Напомним, что дирижерская схема наиболее простого размера — двухдольного — одна из самых сложных по фиксации точек, и изучается она, как правило, после трехдольной и четырехдольной схем.

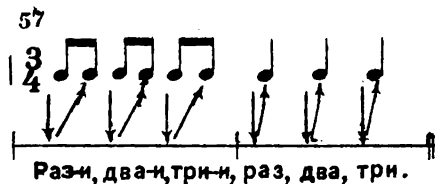
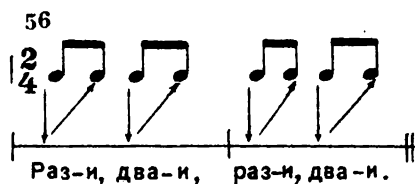
каждую долю. Сильная доля, или метрический акцент, подчеркивается чуть более ярким ударом, но не всей ладонью, а лишь кончиками пальцев. Схематично это можно показать следующим образом:



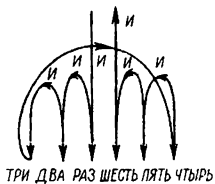
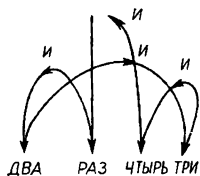
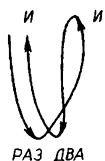
Прикосновение ладони к столу фиксирует начало доли. При просчитывании ритмического рисунка указанное прикосновение отмечается цифрой, произнесенной вслух:



Верхнее положение руки соответствует делению доли пополам. В принятой нами системе счета оно будет отмечаться (при наличии такого деления в ритмическом рисунке) гласной «и»:



Тактирование в дирижерских схемах нужно вводить только после приобретения хороших, твердых навыков в простом тактировании. При этом схему следует едва намечать легкими кистевыми движениями, а каждую долю фиксировать прикосновением ладони к столу:



Лишь в конце курса сольфеджио преподаватель может разрешить учащимся тактировать по дирижерской схеме, не подчеркивая начало доли ударом.

Работая над развитием навыков тактирования, педагогу необходимо помнить, что последнее — не цель, а средство, облегчающее процесс чтения нот. Тактирование, фиксирующее метрические доли, должно быть совершенно независимым от ритмического рисунка просчитываемого произведения. Для этого следует всемерно добиваться, чтобы движения при тактировании стали в какой-то степени «автоматическими» (подобно движениям в марше, в танцах и т. д.).

Нужно добавить, что такая «автоматизация» наступит тем быстрее, чем проще будет система жестов, используемых при тактировании. Поэтому, тактируя, не надо применять большие, размашистые жесты. Удары по столу должны быть легкими и четкими.

Как мы уже отмечали выше, процесс чтения нот имеет ритмическую и мелодическую стороны. Приобретая навыки в сольфеджировании, на первом этапе необходимо эти стороны разграничивать. Вначале важно сосредоточить внимание учащихся на ритмической стороне, а затем переходить к пению.

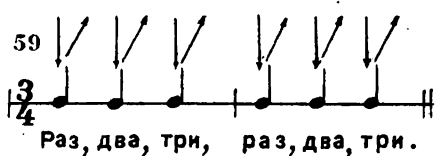
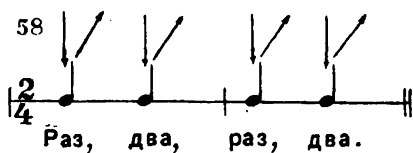
Первый этап состоит из просчитывания ритмического рисунка без пения и сольмизации¹.

Система счета, в ее простейших видах, может быть освоена учащимися на материале мажорной гаммы, хорошо знакомой ученикам еще до поступления в музыкальное училище. Не представляя технической трудности (при внимательном отношении к интонации), пение мажорной гаммы позволит учащимся следить главным образом за правильностью метроритма. Отчетливое выполнение ритмических рисунков возможно только при ясном понимании принципа раздробления счетных единиц на четные и нечетные составные части.

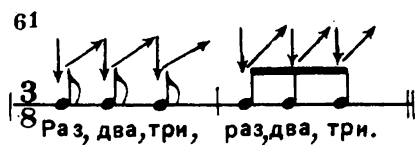
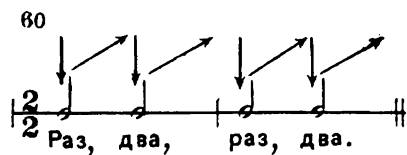
Система счета сводится к следующему:

Каждая счетная единица (доля такта) обозначается порядковой цифрой:

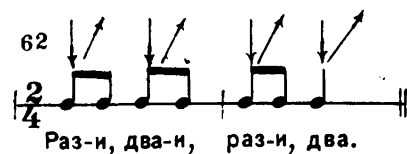
¹ Сольмизация — чтение названий нот в ритме.



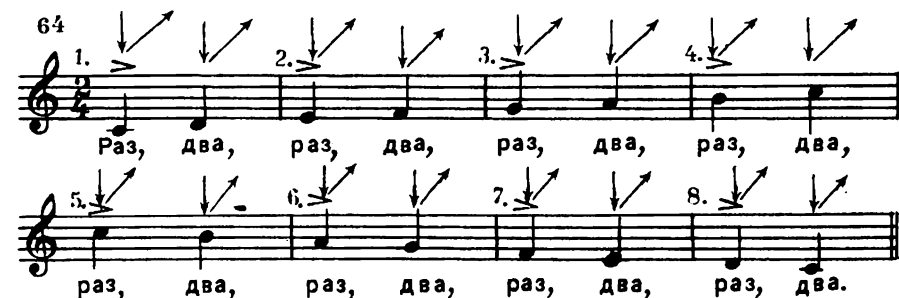
Изменение счетной единицы (доли такта) вызывает изменение и ее длительности, цифровка остается прежней:



Разделение счетной единицы на две равные половины отмечается добавлением к цифре гласной «и»:



Упражнение 1. Просчитаем ритмический рисунок гаммы До мажор, записанной четвертями в размере $\frac{2}{4}$:



Стрелки над нотным станом указывают движения руки при тактировании. Цифры, поставленные под нотным станом, отсчитывают ритмический рисунок и произносятся вслух. Условным знаком — акцентом (над нотным станом) — показывается сильная доля такта.

Одно из важнейших правил данной системы счета заключается в верном усвоении произношения цифр и слогов, отсчитывающих ритмический рисунок. Они должны просчитываться нараспев

Второй этап — сольмизация:

Третий этап — сольфеджирование:

Упражнение 2. Работая над вторым упражнением, следует пользоваться теми же этапами: просчитыванием, сольмизацией, сольфеджированием:

50

Упражнение 3. Раздробление счетной единицы пополам:

68a)

Раз, два - и, раз, два - и, раз, два - и,

раз, два - и, раз, два - и, раз, два - и, раз.

б)

До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре,

до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до, си, до.

Сольмизируя, названия нот нужно произносить также нараспев, строго следя за точным выполнением ритмического рисунка и метрических акцентов. И при сольмизации ритмический рисунок как бы уже исполняется и отчетливо слышится. После тщательной работы над метроритмом — при просчитывании и сольмизации — можно переходить к сольфеджированию. Во время сольфеджирования учащиеся должны направлять свое внимание главным образом на интонирование интервалов, опираясь на усвоенный метроритмический каркас.

§ 2. О ВОСПИТАНИИ ЧУВСТВА ЛАДА

Учащиеся дирижерско-хоровых отделений приходят в музыкальные училища, обладая некоторыми навыками в ладовом отношении. Они должны быть знакомы с мажорным и минорным ладами: уметь петь эти лады в гаммообразном движении и опре-

делять их на слух. Задача педагога состоит в том, чтобы воспитать эти первоначальные навыки до умения безошибочно определять любой свойственный нашей музыкальной культуре лад в мелодическом звучании или по гармоническим функциям, иными словами — в живом звучании хорового или инструментального произведения. Это путь длительный, практически охватывающий весь период обучения и требующий постоянных методических поисков, умения нацеливать внимание на самые характерные признаки построения и звучания лада, на выделение мелодических оборотов, свойственных ему, и гармонических последовательностей, способствующих выявлению ладового начала.

Методика воспитания ладового чувства опирается на следующие положения:

Во-первых, изучение ладовой организации музыкальной речи должно проходить на материале из музыкальной литературы (народные песни, произведения различных композиторов). Пение ладов в виде гамм и других упражнений будет лишь обобщать навыки, полученные от художественных примеров.

Во-вторых, следует широко использовать метод предварительного анализа. В анализе нужно подчеркивать:

а) Интервальные последовательности, типичные для данного лада, ощущение тонического устоя, ощущение вводнотонных тяготений и т. д. Так, например, в предварительном анализе необходимо направить внимание учащихся на характерное звучание III ступени по отношению к тоникам мажора и минора, II ступени во фригийском ладу и т. д.

б) Характерное звучание гармонических последовательностей, например: автентических кадансов в мажоре, гармоническом миноре и т. д.; фригийских оборотов в гармонии натурального минора, фригийского лада; уменьшенных септаккордов при гармонизации ладов с повышенными IV и VI степенями и т. д.

В-третьих, слуховой анализ следует строить в противоположном порядке по сравнению с пением примеров: от специально созданных простейших упражнений, наиболее четко, иногда схематично выражающих характерное звучание лада, к образцам, подобранным из музыкальной литературы, с ясным ладовым наклоном. В виде упражнений применять: тетрахорды, гаммы, трезвучия, простейшие кадансы и т. д.

В-четвертых, постоянно активизировать работу учащихся над воспитанием ладового чувства, требуя от них не только выполнения заданий по пению и слуховому анализу, но и: а) подбора произведений из песенно-хоровой литературы для иллюстрации изучаемой темы; б) создания специальных мелодических или гармонических построений, в которых выявляется ладовое наклонение.

В-пятых, развивать умение учащихся настраиваться на лаготональность.

В итоге постоянных упражнений каждый учащийся должен

пыработать систему настроек, помогающих ему кратчайшим и удобным способом настроиться¹.

В начальном периоде обучения материалом для настройки могут служить: тетрахорд, гамма, трезвучие. В дальнейшем следует пользоваться специально созданными упражнениями-настройками, как, например:

Тоническое трезвучие с добавлением вводного тона:



Главные ступени лада, вводный тон и полное тоническое трезвучие:



С развитием гармонического чувства в виде настройки можно применять аккордовые сочетания, например D₇ или его обращения:



Простой каданс:

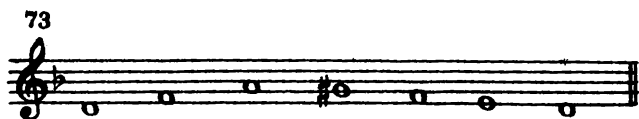


Наконец, для настройки рекомендуются характерные мелодические или гармонические обороты, выделенные из произведения. Например, изучая украинскую народную песню «Ой, летіла зозу-

¹ Необходимо разграничить понятия настройки и задания тона. Под настройкой на тональность имеется в виду активное участие поющих. Настройка не только вводит учащихся в тональность (лад), но и в ряде случаев воспроизводит некоторые специфические интонации сочинения.

Задание тона педагогом, с помощью камертона или фортепиано, связано с внимательным вслушиванием, но совершенно исключает активное интонирование (звука заданного тона или аккорда) до начала самого процесса пения.

ленька», в качестве настройки на лад (тональность) — минор с повышенной IV ступенью — можно использовать следующую характерную попевку:



Украинская народная песня

«Ой, летіла зозуленька»

74 1. Спокойно 2.

Ой, ле - ті - ла зо - зу - лень - ка

3. 4.

по над ма - ре в гай, та пу - сти - ла

5. 6.

си - ве пір - не у ти - хий Ду - най.

Четко спетая настройка не только облегчает работу над примером, но и обостряет ладовое чутье, воспитывает умение по выявлению особенностей ладового строения и звучания.

§ 3. ЧТЕНИЕ С ЛИСТА И ВЫУЧИВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПРОСЧИТЫВАНИЕ ПАУЗ. ТРЕХДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

Процесс чтения с листа состоит из: а) предварительного анализа и б) непосредственной работы по этапам.

В предварительном анализе, проводимом вначале педагогом, а затем, по мере накопления навыков, и учащимися, выявляются: ладовое наклонение и тональность; размер и особенности ритмического движения; диапазон и тесситурные условия; вокально-ансамблевые трудности — дыхания и фразировки, количество звуков на слог; содержание текста и особенности его произношения. Предварительный анализ обязателен на протяжении всего периода изучения сольфеджио.

Непосредственная работа имеет пять этапов:

1. Просчитывание метроритмического рисунка.
2. Сольмизация — чтение названий нот в ритме с подчеркиванием метрических акцентов, свойственных размеру.

3. Чтение текста в ритме.

4. Пение сольфеджио после настройки на лад (тональность).

5. Пение со словами.

Проследим процесс разучивания произведения на простейших несенных образцах.

Анализируя старинную песню древних славян о посеве, устанавливаем: лад мажорный, тональность *До* мажор; размер двухдольный ($\frac{2}{4}$), движение четвертями и половинными; характер мелодии поступенный, интервалы — примы и секунды; на каждый слог приходится один звук; диапазон примера — терция:

Русская народная песня
«А мы просо сеяли»

Оживленно

75

А мы про-со се-я ли, се-я ли,
ой, Дид - Ла-до, се-я ли, се-я ли.

Просчитывание — в тактах 3 и 6 написана половинная нота; просчитывать ее нужно так: «раз» и, протягивая слово за счет второй единицы, «рааз»:

Оживленно

76

Раз, два, раз, два, рааз, раз, два, раз, два, рааз.

Сольмизация — чтение названий нот в ритме, без пения:

Оживленно

77

До, до, до, ре, ми, ре, ре, ми, ре, до.

Чтение текста в ритме, без пения:

Оживленно

78

А мы про-со се-я ли, се-я ли,
ой, Дид - Ла-до, се-я ли, се-я ли.

Сольфеджирование — предварительная настройка может состоять из четырех звуков:

79



Оживленно



Пение с текстом:

Оживленно

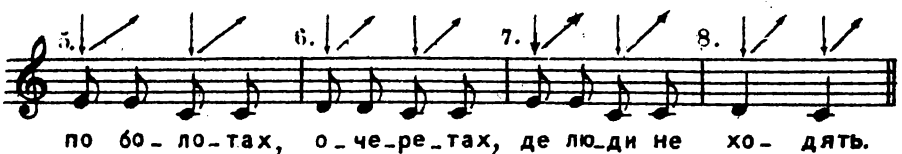


На протяжении всех пяти этапов учащиеся, для достижения точного метроритмического рисунка, должны помогать себе тактированием.

Анализ украинской народной песни «Ой, дзвони дзвонять» показывает: лад мажорный, тональность До мажор; размер двухдольный ($\frac{2}{4}$), движение четвертями и восьмыми; характер мелодии плавный, фразы повторяются (двутакты), интервалы — примы, секунды, терции; на каждый слог приходится один звук; диапазон примера — терция:

Украинская народная песня

«Ой, дзвони дзвонять»



Просчитывание:

Четко

83

1. 2. 3. 4.

Раз, два-и, раз, два, раз-и, два-и, раз, два,

5. 6. 7. 8.

раз-и, два-и, раз-и, два-и, раз-и, два-и, раз, два.

Сольмизация:

Четко

84

1. 2. 3. 4.

Ми, до, до, ре, до, ми, ми, до, до, ре, до,

5. 6. 7. 8.

ми, ми, до, до, ре, ре, до, до, ми, ми, до, до, ре, до.

Чтение текста в ритме:

Четко

85

1. 2. 3. 4.

Ой, дзво-ни дзво-нять, хор-ти вов-ка го-нять,

5. 6. 7. 8.

по бо-ло-тах, о-че-ре-тах, де лю-ди не хо-дят.

Сольфеджирование — в качестве настройки можно использовать такую же мелодическую попевку, как и для песни «А мы про-со сеяли»:

Четко

86

1. ↓ ↗ 2. ↓ ↗ 3. ↓ ↗ 4. ↓ ↗

Ми, до, до, ре, до, ми, ми, до, до, ре, до,

5. ↓ ↗ 6. ↓ ↗ 7. ↓ ↗ 8. ↓ ↗

ми, ми, до, до, ре, ре, до, до, ми, ми, до, до, ре, до.

Пение с текстом — для интонирования опасен звук *ре*, расположенный после *до*. Его следует исполнять остро, со стремлением вверх:

Четко

87

1. ↓ ↗ 2. ↓ ↗ 3. ↓ ↗ 4. ↓ ↗

Ой, дзвони дзвонять, хор-ти вов-ка го-ять,

5. ↓ ↗ 6. ↓ ↗ 7. ↓ ↗ 8. ↓ ↗

по бо-ло-тах, о-че-ре-тах, де лю-ди не хо-дять.

Работая над песней «Ой, дзвони дзвонять», нужно обратить внимание учащихся на интервал терции (через один звук), не делая качественного анализа его состава, но указав на особенности записи на нотном стане подобных интервалов.

Для закрепления вышеизложенного материала предлагаются анализы следующих примеров.

В детской песне «Раным-рано, поутру» лад мажорный, тональность *До* мажор; размер двухдольный ($\frac{2}{4}$), движение четвертями и половинными; интервалы — примы, секунды, терции; диапазон — терция:

Детская песня

«Раным-рано, поутру»

88

Спокойно

1. 2. 3. 4.

Ра - ным - ра - но, по - ут - ру,



В детской песне «Котик мохнатый» лад мажорный, тональность *До* мажор; размер двухдольный ($\frac{2}{4}$), движение четвертями и восьмыми; интервалы — примы, секунды, терции; диапазон — терция:



Анализ русской народной песни «Я пойду, пойду» выполнить по приведенным схемам:



В принятой системе счета паузы просчитываются вслух так же, как и соответствующие им по длительности звуки. Паузы следует отсчитывать на протяжении четырех этапов: 1) счет; 2) сольмизация; 3) чтение текста в ритме; 4) сольфеджирование. Выполняя пятый этап — пение с текстом, — для достижения художественного исполнения паузу нужно выдерживать, но не просчитывать вслух.

Несмотря на то, что одна из основных целей учебника — это всемерное развитие навыков пения а cappella (без сопровождения), в определенном (начальном) периоде работы над примером возможна и даже необходима поддержка инструментального сопровождения. В таком случае рекомендуется пользоваться приводимой в настоящем учебнике гармонией композитора — создателя самого произведения или его хоровой обработки. В большинстве образцов сопровождение воспроизводит лишь схему ав-

торской гармонии и предназначено только для поддержки поющего. Исполнять его надо очень тихо; когда поющий преодолеет все трудности и сможет устойчиво держать тональность, игру следует прекратить.

Например, украинская народная песня «Ой, у саду голуби гудуть». Она приводится в обработке для смешанного хора без сопровождения Н. Леонтовича (тональность обработки *Фа мажор*)¹:

91 **Moderato** Украинская народная песня
«Ой, у саду голуби гудуть»

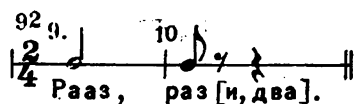
1. 2. 3.
Ой, у са-ду го-лу-би гу-дуть,

4. 5. 6.
ой, у са-ду го-лу-би гу-дуть,

7. 8. 9. 10.
аж світ-лоньку го-ло-си дуть.

¹ Н. Леонтович Хоровые произведения. Киев, «Мистецтво», 1961.

Просчитывание — в такте 10 паузы считать таким же образом, как и соответствующие им по длительности звуки:



Сольмизация — паузы просчитываются вслух:



Чтение текста в ритме — паузы просчитываются вслух:



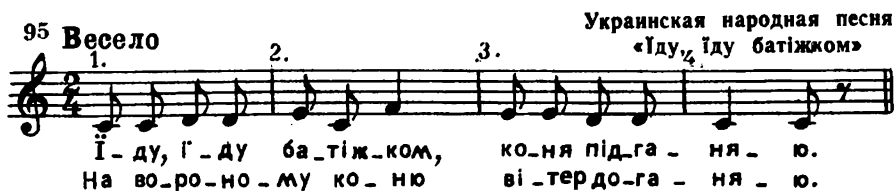
Сольфеджирование — паузы просчитываются вслух.

Пение с текстом — паузы выдерживать, но не просчитывать.

В процессе анализа выявляется одна особенность мелодической линии данного примера — это наличие двух звуков на один слог (такты 2 и 6). При чтении текста в ритме ее следует подчеркнуть удвоением гласной «го-лу-би-й».

Выполняя предварительный анализ приведенных ниже примеров, нужно обратить внимание учащихся на появление интервала квинты (через два звука) и на особенность записи подобных интервалов.

В украинской народной песне «Іду, їду батіжком» используется кварта вверх:



В народной детской песне «Зайчик, ты, зайчик» встречается кварта вниз:

Весело

Народная детская песня
«Зайчик, ты, зайчик»

1. 2. 3. 4.

Зай_ чик, ты, зай_ чик, ко_ ро_ теньки нож_ ки,

5. 6. 7. 8.

на э_ тих на нож_ ках са_ фья_ ны са_ пож_ ки.

Украинская народная песня «За городом качки плывуть»¹ приводится в обработке для смешанного хора без сопровождения Н. Леоптовича (тональность обработки *Фа* мажор); диапазон — октава (*до*¹—*до*²). При пении с текстом пример исполнять легко, с движением:

Украинская народная песня
«За городом качки плывуть»97 *Leggiero, con moto*

1. 2. 3. 4.

За го_ ро_ дом кач_ ки пли_ вуть, ка_ че_ ня_ та кря_ чуть,

5. *p* 6. 7. 8.

вбо_ ги дів_ ки за_ мжі_ дуть, а ба_ га_ ті пла_ чуть.

¹ Н. Леоптович. Хоровые произведения.

В русской народной песне «Там за речкой» нужно обратить внимание на правильное выполнение репризы (знаков повторения):

98 **Оживленно** Русская народная песня

«Там за речкой»

1. 2. 3. 4. Там за реч- кой, там за пе-ре- ва- лом,

5. 6. 7. 8. гай, лю-ли, гай, лю-ли, там за пе-ре- ва- лом.

Detailed description: This is a musical score for a Russian folk song. It is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The score is divided into eight measures, numbered 1 through 8. Measures 1-4 form the first phrase, and measures 5-8 form the second phrase. The tempo/mood is marked 'Оживленно' (Allegretto).

Детская песня «Зайныка» Н. Потоловского отличается бóльшим диапазоном — нона ($do^1—re^2$):

99 **Скоро** Н. Потоловский. «Зайныка»

1. 2. 3. 4. За- инь-ка у е-лоч-ки по- пры- ги- ва- ет,

5. 6. 7. 8. ла- поч-кой о лап-ку по- ко- ла- чи- ва- ет.

Detailed description: This is a musical score for a children's song. It is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The score is divided into eight measures, numbered 1 through 8. Measures 1-4 form the first phrase, and measures 5-8 form the second phrase. The tempo/mood is marked 'Скоро' (Allegretto). The accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs).

Просчитывая трехдольный размер, следует делать ударение на сильную долю «раз»; слабые доли — «два» и «три» — произносить тише.

Например, в «Проводах масленицы» из музыки П. Чайковского к пьесе «Снегурочка» А. Островского в такте 5 на один слог приходится два звука (оригинал в тональности *Ля* мажор):

П. Чайковский. «Снегурочка»,
«Проводы масленицы»

100 **Moderato**

1. *f* 2. 3.

Ра - ным - ра - но ку - ры за - пе - ли,

4. 5. 6.

про - вес - ну об - ве - сти - ли.

Просчитывание:

Moderato

101

1. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 2. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 3. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

Раз, три, раз, два-и, три-и, раз, три,

4. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 5. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 6. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

раз, три, раз, два-и, три-и, раз, три.

В мажорном тетрахорде ясно выявляется характерное звучание лада. Он может быть применен в качестве настройки на мажорные тональности. В приведенных ниже примерах (уже в предварительном анализе) необходимо выделять движение по звукам восходящего или нисходящего мажорного тетрахорда.

Начало мелодической линии в украинской народной песне «Ой, за гаєм, гаєм» соответствует звучанию первого (мажорного) тетрахорда:

Украинская народная песня
«Ой, за гаєм, гаєм»

102 **Быстро**

Ой, за га-єм, га-єм, га-єм зе-ле-нень-ким,
тамо-ра-ла дів-чинька во-ли-ком чор-нень-ким.

Украинская народная песня «Ой, лис до лисиці»¹ дается в обработке для женского однородного хора Н. Леонтовича (тональность обработки *Фа* мажор). Нисходящий первый тетрахорд используется в тактах 6—7:

Украинская народная песня
«Ой, лис до лисиці»

103 **Scherzando**

Ой, лис до ли-си-ці бо-рі-зень-ко-ю йшов.

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

5. 6. 7.

Ой, ли-сич-ко, ой, сестрич-ко ти мо-я!

Перед сольфеджированием украинской народной песни «Журавель» — тональность *Соль* мажор — петь в виде настройки первый (мажорный) тетрахорд от звука *соль*. Учащиеся должны обратить внимание на значение первого звука тетрахорда — тоники тональности:

104 **Живо** Украинская народная песня «Журавель»

1. 2. 3. 4. 5. 6.

По-ва-див-ся жу-ра-вель, жу-ра-вель,
до ба-би-них ко-но-пель, ко-но-лель.

Та-кий, та-кий жу-ра-вель,
та-кий, та-кий ци-ба-тий.

В предварительном анализе нужно указать учащимся на первое появление интервала квинты (скачок через три звука) и на особенность его записи.

В русской народной песне «Летал голубь» пение нисходящей квинты после настройки на тональность не представляет трудности, так как приводит к тонике лада (*До* мажору):

105 **Оживленно** Русская народная песня «Летал голубь»

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Ле-тал го-лубь, ле-тал си-зый со го-лу-буш-ко-ю.

Украинская народная песня «Гая по садочку ходила» является своеобразным мажорным вариантом известной русской народной песни «Во поле береза стояла». В ней скачок на восходящую

книжку (в тактах 3, 4) облегчен предшествующим поступенным движением:

106 Спокойно

Украинская народная песня
«Гая по садочку ходила»

1. Га - ля по са - доч - ку хо - ди - ла,
2. Не жу - ри - ся, Га - лю сер - день - ко,
3.
4. зо - ло - тий пер - сте - ник згу - би - ла,
5. ми най - шли пер - сте - ник ма - лень - кий,
6.
7. хо - дить по са - доч - ку блу - ка - є,
8. у са - доч - ку бі - ля ма - ли - ни,
9.
10. зо - ло - то - го пер - стня шу - ка - є.
11. під зе - ле - ним ли - стом тер - ни - ни.
12.

Проанализируйте также следующие примеры:

«Песню Лисички» из детской оперы «Коза-дереза» Н. Лысенко
(тональность оригинала *Фа* мажор):

Н. Лысенко. «Коза-дереза»,
песня Лисички

107 Умеренно, просто

1. Я ли - сич - ка, 2. я се - стрич - ка 3. не сид - жу без

4. 5. 6. 7.

ді-ла, я гу-сят-ка пас-ла, по-лю-вать хо-

8. 9. 10. 11. 12.

-ди-ла, я гу-сят-ка пас-ла, по-лю-вать хо-ди-ла.

Украинскую народную шуточную песню «Ди-би, ди-би, ди-би-би»:

108 **Оживленно**

1. 2. 3. 4.

Ди-би, ди-би, ди-би-би, пішла ба-ба по гри-би,

5. 6. 7. 8.

а дід по о-пеньки в неді-лю ра-нень-ко.

Украинскую народную песню «Грицю, Грицю, до роботи!»¹ в обработке для женского однородного хора Н. Леонтовича (тональность обработки *Ми-бемоль мажор*):

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

109 Allegretto

Украинская народная песня
«Грицю, Грицю, до роботи»

1. 2. 3. 4.

„Гри-цю, Гри-цю, до ро-бо-ти!“ В Гри-ця пор-ва- ні чо-бо-ти.

5. 6. 7. 8.

„Гри-цю, Гри-цю, до те-лят!“ В Гри-ця ні-жень-ки бо-лять.

The score is for a piece in 2/4 time. It features a vocal melody with four phrases and a piano accompaniment. The piano part consists of a simple bass line in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are in Ukrainian, with some words in italics.

Украинскую народную песню «Черчик»¹ в обработке для женского однородного хора Н. Леонтовича (тональность обработки *Ля* мажор):

110 Allegretto

Украинская народная песня
«Черчик»

1. 2. 3.

Ой, чер-чи - ку, та го - луб - чи - ку,

The score is for a piece in 2/4 time. It features a vocal melody with three phrases and a piano accompaniment. The piano part consists of a simple bass line in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are in Ukrainian.

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

4. 5. 6.

ска - жи ме - ні у - сю прав - донь - ку.

Незатейливая детская песня «Петушок», построенная на трех звуках, в обработке А. Гречанинова становится высокохудожественной миниатюрой. Фортепианное сопровождение приведено полностью и может быть использовано как аккомпанемент при исполнении:

111 Умеренно А. Гречанинов. «Детские песни», «Петушок»

Пе-ту-шок, пе-ту-шок, зо-ло-той гре-бе-шок,

ма-сле-на го-ло-вуш-ка, шелко-ва бо-ро-душ-ка,

10. 11. 12. 13.

что ты ра - но вста-ешь, громко пе - сии по-ешь,

14. 15. 16. 17.

громко пе - сии по-ешь, Ва-се спать не да-ешь.

§ 5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Метроритмические диктанты:

112

1. $\frac{2}{4}$

2. $\frac{2}{4}$

3. $\frac{2}{4}$

4. $\frac{2}{4}$

5. $\frac{3}{4}$

6. $\frac{3}{4}$



Метроритмические диктанты с поступенным мелодическим движением:

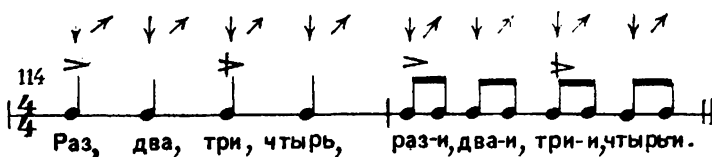


Вторая глава также посвящена освоению метроритмических навыков. Усложняется метрическая пульсация — появляется четырехдольный размер; в ритмических рисунках приведенных примеров используются затакт и шестнадцатые. Наряду с мажорным ладом начинается изучение минорного лада. В имеющихся образцах встречаются все интервалы (в пределах октавы), за исключением септимы, взятой скачком. Для воспитания вокально-ансамблевых навыков введены примеры, в которых три звука приходится на один слог. Педагог должен приступить и к развитию гармонического слуха, поэтому в настоящей главе помещен ряд упражнений для усвоения мажорного трезвучия. Продолжается работа над этапами чтения нот с листа. Пение примеров из музыкальной литературы должно быть вокальным, точным по интонации и по возможности эмоционально выразительным.

§ 1. МЕТРОРИТМ. ЧЕТЫРЕХДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР. ЗАТАКТ

Для просчитывания четырехдольного размера потребуются некоторые дополнительные навыки. Следует объяснить учащимся и добиться усвоения ими различия между ударением, падающим на сильную долю — «раз», и более слабым акцентом, падающим на относительно сильную долю — «три». Доли «два» и «четыре» слабые, они акцентов не имеют. Для удобства при счете «четыре» нужно произносить односложно: «ч ты р ь».

Например:



Цифры, поставленные в скобки, подразумеваются, но не называются вслух. Вместо них протягивается предыдущий слог.

Детская песня «Весна, весна красная»:

1. 2. 3. 4.

Вес-на, вес-на крас- на-я, со льном вы- со- ким,
при- ди, вес-на, ра- до-стью, скор-нем глу- бо- ким,
с ве- ли- ко- ю ми- ло-стью, с хле-бом о- биль-ным.

Детская песня «Солнышко, солнышко»:

1. 2. 3. 4.
Сол - ныш - ко, сол - ныш - ко, вы - гля - ни во - ко - шеч - ко.

5. 6. 7. 8.
Где тво - и де - ть - ки, где ма - ло - лет - ки?

9. 10. 11. 12.
Си - дят на по - вет - ке, в со - ло - мен - ной клет - ке.

Украинская народная песня «Дударик»¹ в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича (тональность обработки *Ре* мажор):

1. *mf* «Дударик»
ді-ду-мій, ду-да-ри-ку,

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

2. 3.

ти ж, бу - ло, се - лом і - деш, ти ж, бу - ло, в ду - ду гра - еш,

4. 5.

те - пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є,

6. 7.

і пи - щин - ки зо - ста - ли - ся, ка - зна - ко - му до - ста - ли - ся.

Для лучшего усвоения материала вначале следует просчитывать все счетные единицы, предшествующие затакту. В дальнейшем можно ограничиться лишь одной счетной единицей, непосредственно предшествующей затактовым звукам.

Например:

119

1. $\frac{2}{4}$ Раз, два - и, раз.

3. $\frac{3}{4}$ Раз, два, три - и, раз.

2. $\frac{2}{4}$ Два - и, раз.

4. $\frac{3}{4}$ Три - и, раз.

Примеры для изучения:

Польская детская песня «Лишь заря на дворе»¹:

120 Оживленно

1. 2.

Лишь за - ря на дво - ре ут - ка
При - ле - тел пе - стрый чи - жик, за -

3. 4. 5.

в ду - доч - ку, иг - ра - ет, а у - тя - та под - пе -
- пел неж - ней сви - ре - ли, и ре - бя - та при - сми -

¹ Сб. «Песни для детей». Л., Учпедгиз, 1960.

6. 7. 8.

-ва -ют: кря, кря, кря, кря, кря, кря.
-ре -ли: тиш, тиш, тиш, тиш, тиш, тиш.

К. Лядов. Отрывок из «Фантазии на две русские темы» (тональность оригинала *Ля-бемоль* мажор):

121 **Весело** К. Лядов. «Фантазия на две русские темы»

1. 2. 3. 4.

Уж я се- я-ла, се-я-ла ле- нок, и, по-

5. 6. 7. 8.

-се- яв, при-го- ва- ри-ва- ла, че-бо- та-ми при-ко-

9. 10. 11. 12.

-ла ни- ва- ла. Ты у- дай- ся, у- дай- ся, мой

13. 14. 15. 16.

лен, ты у - дай - ся, мой зе - ле - ной.

В «Хоре крестьянок» из Интродукции к опере «Иван Сусанин» Глинки встречается интервал октавы, взятой скачком. Сам по себе этот скачок не сложен и конечный звук интервала исполняется без напряжения. У малоопытных певцов, не имеющих достаточных навыков для приспособления вокального аппарата к столь широкому скачку, могут возникнуть интонационные затруднения:

М. Глинка. «Иван Сусанин»,
Интродукция, «Хор крестьянок»

Allegro. Più mosso

122 1. 2. 3.

На зов сво - ей род -

4. 5. 6. 7.

-ной стра - ны и - дут . е - е сы -

8. 9. 10.

-ны. зо - ло - ту - ю бра - гу, хлеб и

11. 12. 13. 14.

мед пре - под - но - сит вам на - род!

Появление различных тоналностей уже требует определенных теоретических знаний. Для облегчения, вначале, педагог может выписывать пример, оставляя знак альтерации в качестве случайного, не вынося его к ключу. Для настройки нужно петь мажорный тетрахорд от тонического звука или тоническое (мажорное) трезвучие.

Примеры для изучения:

В русской народной песне «Как на тоненький ледок», приведенной в обработке М. Иорданского, первые три звука образуют мажорное трезвучие:

Русская народная песня
«Как на тоненький ледок»

123 Не очень скоро

1. 2.

Как на то-нень-кий ле-док, вы-пал

3. 4. 5.

бе-лень-кий сне-жок. Эх, зи-муш-ка-зи-

6. 7. 8.

-ма, зи-ма снеж-на-я бы-ла. Эх,

9. 10. 11. 12.

зи-муш-ка-зи-ма, зи-ма снеж-на-я бы-ла.

Русская народная песня «На зеленом лугу» дается в обработке Березина (тональность обработки *Фа мажор*):

124 **Allegretto** 1. 2. 3. 4.

Русская народная песня
«На зеленом лугу»

На зе-ле-ном лу-гу, их, вох! Раз на-шел я ду-

5. 6. 7. 8. 9.

-ду, их, вох! То не дуд-ка бы-ла, их, вох! Весе-

10. 11. 12. 13. 14.

-лу-ха бы-ла, их, вох! Стал я в дуд-ку иг-рать, их,

15. 16. 17. 18. 19.

вох! Ста-ли все под-пе-вать, их, вох! Стали все под-пе-

20. 21. 22. 23. 24.

- вать, их, вох! Да под дуд-ку пля-сать, их, вох!

В начале украинской народной песни «Ой, ру-ду-ду, ру-ду-ду»¹ воспроизводится звучание первого (мажорного) тетра хорда:

Довольно скоро

Украинская народная песня
«Ой, ру-ду-ду, ру-ду-ду»

125

1. 2. 3. 4.

Ой, ру-ду-ду, ру-ду-ду, ру-ду-ду, ро-ди-ла-ся

5. 6. 7. 8.

на бі-ду, на бі-ду, со-ло-мо-ю то-пи-ти,

9. 10. 11. 12.

то-пи-ти, горшком во-ду но-си-ти, но-си-ти.

¹ Я. Степовой. Четыре народные песни. Киев, «Мистецтво», 1950.

§ 3. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ:
ТРИ ЗВУКА НА ОДИН СЛОГ

В русской народной песне «Из-под дуба, из-под вяза», обработанной для смешанного хора А. Свешниковым, встречаются три звука на один слог. Для четкого выполнения этой вокальной трудности гласную следует утрировать. Так, слова «калина», «малина» нужно читать и петь с утроенной гласной «а»: «ка-а-а-лина», «ма-а-а-ли-на».

Пример приводится в басовом ключе для развития навыков чтения нот в ключах. Это потребует тщательной работы при сольфеджировании. Женские голоса, естественно, должны петь октавой выше:

Русская народная песня
«Из-под дуба, из-под вяза»

126 Спокойно (ускоряя)

Из - под ду - ба, из - под вя - за, из - под

вя - зо - ва ко - рень-я, вот и ка - ли -

- на, да, вот и ма - ли - на.

В дальнейших примерах появляется интервал сексты, взятой скачком. Необходимо обратить внимание учащихся на особенности его записи (через четыре звука).

В детской песне «Птичка, ты, птичка» интервал сексты преодолевается без труда, как возвращение к начальному (тоническому) звуку мелодии:

Детская песня
«Птичка, ты, птичка»

127 Спокойно

Птич - ка, ты, птич - ка, птич-ка, ты, си - нич - ка,

птич-ка - не - ве - лич - ка, пе - сен - ку про - пой нам.

При раздроблении счетной единицы на четыре равные длительности, каждую из них надо отсчитывать, четко произнося слог «там». Этот слог удобен своим четким началом и певучим окончанием. По желанию педагога, он может быть заменен и другими сочетаниями, например: «да», «та», «ма». Шестнадцатые при счетной единице четверть нужно просчитывать:

1. $\frac{2}{4}$ Раз - и - там, два - и - там.

2. $\frac{2}{4}$ Раз, два - там - там - там, раз - там - там - там, два - там - там - там.

3. $\frac{2}{4}$ Раз, два - там - и - там, раз - там - и, два - там - там - там.

Упражнение 1. Гамма До мажор:

129

1. Раз- и-там, два и - там, раз- и-там, два-и-там, раз-и-там, два-и-там, раз.

2. До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре, до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до, си, до.

Упражнение 2:

130

1. ↓ ↗ ↓ ↗ 2. ↓ ↗ ↓ ↗

1. Раз, два - там-там-там, раз, два - там-там-там,
До, до, ре, ми, фа, соль, соль, ля, си, до,

3. ↓ ↗ 4. ↓ ↗ 5. ↓ ↓ ↓ ↓

раз, два-там-там-там, раз, два-там-там-там, раз.
ре, до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до, си, до.

Упражнение 3:



1. Раз-там-там-там, два-там-там-там, раз-там-там-там, два-там-там-там, раз.

2. До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре, до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до.

3.

Примеры для изучения:

В песне «Метель» Н. Потоловского шестнадцатые в тактах 1, 3, 5, 7 считать так:



Раз-и - там, два - и.

В тактах 4 и 6 записан вариант ритмического рисунка и для второго куплета:

133 Бодро

Н. Потоловский. «Метель»

1. 2.

Ра-зы-грай-те-ся, ме-те-ли, гни-те-ся
-ду я на до-ро-гу, как прой-

3. 4. 5.

ни-же, сос-ны, е-ли, все, что есть в мо-ем ле-
-ду я на се-ло, толь-ко ду-ну по-нем-

6. 7. 8. 1. 18. 2.

- су, все за-сып-лю, за-не-су. Как пой-ло.
-но-гу, вокруг су-гро-бы на-ме-

Высокохудожественная музыка и тщательное голосоведение позволили авторам привести полностью (голос и сопровождение) замечательную «Колыбельную» А. Лядова:

134 Не скоро

А. Лядов. «Колыбельная»

1. *p* 2. 3. 4.

Ко-рень-ка-ко-ток, ко-тя, се-рень-кий хво-сток.

5. 6. 7. 8.

При-ди, ко-тик, но-че-вать, мо-е ди-тя-тко ка-чать!

9. 10. 11. 12.

Я те-бе, ко-ту, за ра-бо-ту за-пла-чу:

13. 14. 15. 16.

бе-ленький пла-то-чек я на ше-ю на-вя-жу.

17. 18. 19. 20. 21. 22.

Бай, бай, бай!

В украинской народной песне «Кучерява Катерина», обработанной Н. Лысенко, скачок со звука *соль* первой октавы на звук *соль* второй октавы (такт 8) требует предварительной тренировки. Мелкие длительности, помещенные на сильной доле, следует исполнять с помощью легкого *staccato*:

135 Довольно быстро

Украинская народная песня
«Кучерява Катерина»

1. 2. 3.

Ку-че-ря-ва Ка-те-ри-на чип-ля-еть-ся

4. 5. 6.

до Мар-ти-на. Ой, Мар-ти-не, до-бро-ді-ю,

7. 8. 8½

сва-тай ме-не у не-ді-лю! у не-ді-лю.

Для украинской народной песни «Ішов козак без ліс» характерно движение шестнадцатыми в трехдольном размере:

136 *Con moto*

Украинская народная песня
«Ішов козак без ліс»

1. *mf* 2.

І-шов ко-зак без ліс, без лі-щи-ну,

3. 4.

без ліс, без лі-щи-ну, та й на-ди-бав

5. 6.

мо-ло-ду дів-чи-ну, мо-ло-ду дів-чи-ну,

7. 8. 9.

та й на-ди-бав мо-ло-ду дів-чи-ну.

Минорный лад широко представлен в музыке народов СССР, в произведениях композиторов разных стран и эпох. Знакомить учащихся с минорным ладом следует с мелодий, начинающихся минорным, то есть вторым, тетрахардом: *ре—ми—фа— соль*. Для его лучшего усвоения нужно пользоваться сравнением второго тетрахарда с первым, сопоставляя образцы из различных произведений, в которых имеются и первый (мажорный) и второй (минорный) тетрахарды.

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «По дорозі жук» применяется первый (мажорный) тетрахард:

Украинская народная песня
«По дорозі жук»

Довольно быстро

137

По до-ро-зі жук, жук, по до-ро-зі
чор-ный, по-ди-ви-ся, дів-чи-нонь-ко,
я-кій я мо-тор-ний! // -тор-ний!

В «Осенней песенке» Д. Васильева-Буглая используется второй (минорный) тетрахард:

Д. Васильев-Буглай
«Осенняя песенка»

Не скоро

138

Ми-но-ва-ло ле-то, о-сень на-сту-пи-ла,



В украинской народной песне «Ой, джигуне, джигунё» встречается второй тетрахорд:

Довольно скоро Украинская народная песня
«Ой, джигуне, джигунё»

139 1. 2. 3. 4.

Ой, джи-гу-не, джи-гу-не, я-кій ти ле-да-що,

5. 6. 7. 8.

ве-дуть те-бе до па-на, сам не зна-єш за що,

9. 10. 11. 12.

ве-дуть те-бе до па-на, сам не зна-єш за що.

Тетрахордом в нисходящем движении начинается русская народная песня «Яблочко»:

Оживленно Русская народная песня
«Яблочко»

140 1. 2. 3. 4.

Яб-лоч-ко, яб-лоч-ко, со-ку спе-ло-го пол-но.

5. 6. 7. 8.

Ой, ли, ой, лю-ли, со-ку спе-ло-го пол-но.

В украинской народной песне «Перепеличка» определенную трудность может вызвать скачок на кварту вниз mi^2-si^1 (такты 10—11). В виде предварительного упражнения петь его с заполнением поступенным движением: $mi-re-do-si$, затем переходить к скачку:

141 **Спокойно** Украинская народная песня
«Перепеличка»

1. тут бу-ла, 2. там бу-ла, 3. пе-ре-пе- 4. лич-ка,
5. тут бу-ла, 6. там бу-ла, 7. не-ве-ли- 8. чень-ка,
9. а в пе-ре-пел-ки 10. та го-лов-ка 11. бо-лить. 12.

Для украинской народной песни «Пливе човен» характерны минорный лад, трехдольный размер, движение шестнадцатыми:

142 **Andante** Украинская народная песня
«Пливе човен»

1. *mf* Пли-ве чо-вен, 2. во-ди по-вен,
3. *p* та все хлоп-хлоп, хлоп-хлоп, 4. та все хлоп-хлоп, хлоп-хлоп,
5. *mf* та все хлоп-хлоп, хлоп-хлоп. 6.

Начальную квинту в украинской народной песне «Звідкіль вітер»¹ посылать остро вверх:

¹ П. Демуцкий. Народные песни.

143 Не быстро

1. 2. 3. «Звідкіль вітер»

Звід-кіль ві-тер по-ві-є, по-ві-є,

4. 5. 6.

звід-тіть ми-лий при-ї-де, при-ї-де.

В русской народной песне «Я пойду ли, молоденька»¹ возможно понижение *си*¹ как в нисходящем, так и в восходящем направлении. II ступень минора всегда опасна, поскольку она имеет склонность к понижению:

Русская народная песня

«Я пойду ли, молоденька»

144 Allegretto

1. 2. 3.

1. Я пой-ду ли, мо-ло-день-ка, я пой-ду ли,
2. Я вы-ко-лю, мо-ло-день-ка, я вы-ко-лю,

4. 5. 6.

мо-ло-день-ка, в зе-ле-ну-ю ро-щу,
мо-ло-день-ка, кле-но-ву-ю дос-ку,

¹ А. Лядов. Песни русского народа.

7. 1. 8. 7. 2. 8.

в зе-ле-ну-ю ро-щу. // кле-но-ву-ю дос-ку.

Украинская народная песня «Ой, з-за гори кам'яної»¹ приводится в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича (тональность обработки *фа* минор). Начальные звуки примера образуют мелодическую форму минорного трезвучия:

145 **Andantino**

Украинская народная песня
«Ой, з-за гори кам'яної»

1. *mf* 2.

Ой, з-за го-ри ка-м'я-но-ї

3. 4. 5.

го-лу-би лі-та-ють, не-за-зна-ла

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.



В украинской народной песне «Ой, піду я до млина» — тональность *соль* минор — следит за точным интонированием звука *ля*¹, он может быть понижен:

146 Довольно быстро. Украинская народная песня
«Ой, піду я до млина»

§ 6. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА

Под гармоническим слухом, или гармоническим чутьем, следует понимать целый ряд навыков, выработанных в процессе пения и слушания музыки, удержанных памятью и подтвержденных анализом, связанных с аккордовой формой организации музыкального языка. В итоге прохождения всего курса сольфеджио учащиеся должны уметь:

1) Строить и петь в тональности или от данного звука: различные аккордовые построения; кадансовые последовательности; модулирующие периоды.

Их нужно петь либо одногласно, интонируя аккорды арпеджированно, либо принимая участие в гармоническом звучании с исполнением какого-нибудь голоса.

2) Определять на слух аккорды и последовательности.

3) Записывать эти последовательности по слуху и на память в гармонических диктантах.

В методике работы над развитием гармонического слуха предусматриваются: пение специальных упражнений и примеров из художественной литературы; упражнения в определении на слух

различных гармонических сочетаний; запись гармонических диктантов.

Пение аккордовых сочетаний может иметь две формы: индивидуальную и групповую.

При индивидуальном пении аккорды исполняются в арпеджированном виде. В этом случае все звуки аккорда интонируются в порядке, указанном педагогом (но не только снизу вверх или сверху вниз). Аккорды необходимо петь в тесном и в широком расположениях, в изложении для однородного или смешанного составов. При однородном составе лучше всего петь аккорды без удвоения: трезвучия в изложении для трех голосов. Это подготавливает определение аккордов на слух.

Индивидуальное пение гармонических сочетаний нужно разнообразить различными методическими приемами.

Следует чередовать пение одних звуков аккорда с игрой других на инструменте.

Петь одни звуки аккорда вслух, другие мысленно.

Петь звуки аккорда с указанием их положения. Например, при пении мажорного трезвучия от звука *си-бемоль*:

147

а)

б)

ос - нов - ной тон, тер - ци - я, квин - та.

ос - нов - ной тон, квин - та, тер - ци - я.

Петь любой звук аккорда во время исполнения на фортепиано с указанием его мелодического положения (основной тон, терция и т. д.).

Петь любой звук построенного мысленно аккорда.

Групповое пение аккордов позволяет перейти от их мелодической формы к гармонической. Для такого пения группа делится на равные части в зависимости от количества звуков аккорда (но не обязательно по голосам).

Групповое пение аккорда может проводиться двумя методами: методом наслоения и методом одновременного вступления всех голосов.

Наслоение аккорда — прием, широко используемый в работе с хором. При пении методом наслоения гармоническое звучание образуется от соединения нескольких мелодических линий, исполняющихся по звукам аккорда.

Например, гармоническое звучание мажорного трезвучия создается методом наслоения таким образом:



1-я группа

2-я группа

3-я группа



Все три группы поют трезвучие; в арпеджированном виде; методом наложения в изложении на одном нотоносце; методом наложения в изложении для наглядности на трех нотоносцах.

Пение аккордов при одновременном вступлении всех голосов также может иметь две формы.

Первая форма — простая — педагог или назначенный «ассистент» «раздает» звуки аккорда, а учащиеся лишь повторяют их в одновременном звучании.

Вторая форма — более сложная, при которой требуется умение пропеть аккорд, построенный мысленно. Для этого каждый учащийся должен: построить аккорд теоретически; определить свой звук в аккорде; найти его абсолютную высоту (мысленно, арпеджированным методом или интервальным скачком); вступить по знаку педагога или «ассистента», создавая тем самым гармоническую форму аккорда. Аккорды в гармонической форме следует петь с закрытым ртом или на удобном слоге: «ма», «та» и т. д.

Чрезвычайно важным является верное установление времени для перехода от пения аккордов в мелодическом виде к гармоническому виду. Педагог не должен «увлекаться» пением аккордов в их мелодическом (арпеджированном) звучании, а по возможности быстрее обращаться к гармонической форме. В еще большей степени это относится и к определению аккордов на слух. Иногда приходится наблюдать, как учащийся, определяя созвучие в гармоническом виде, не пытается охватить его в качестве единого целого (как «краску»), а переходит к мелодической форме аккорда, напевая звуки последнего в арпеджированном виде. Это результат излишнего увлечения пением аккордов в мелодической форме, именно в ней зафиксированных музыкальной памятью.

Простым можно считать этап пения аккордов в тональности, то есть после предварительной тональной настройки. Например, пение мажорного трезвучия от звука *ре* становится значительно проще, если учащийся будет чувствовать тональность благодаря настройке, сыгранной педагогом, или после интонирования мажорного тетрахорда от *ре*.

Этот этап представляется нам особенно важным при пении диссонирующих сочетаний: уменьшенного трезвучия, септаккордов,

ноаккордов и т. д., исполнение которых без предварительной настройки весьма трудно.

Более сложный этап — пение аккордов от данного звука. Для такого пения учащийся должен обладать развитым чувством лада и фактически через аккорд настроиться на нужный лад. При этом положение аккорда в тональности определяется по наиболее ясной и часто применяемой функции, например: мажорные и минорные трезвучия поются как тонические аккорды соответствующих мажорных или минорных тональностей; малые мажорные септаккорды — как D_7 ; малые вводные (уменьшенные) — как септаккорды VII ступени и т. д. Если же диссонирующий аккорд пропеваётся с последующим разрешением, то настройка на тональность будет полной.

Для воспитания гармонического слуха авторы сочли возможным ввести уже во вторую главу пение мажорного трезвучия как в мелодическом виде, так и в гармоническом. С мелодическим видом звучания мажорного трезвучия учащиеся могли познакомиться во время работы над русской народной песней «Как на тоненький ледок».

Работу над усвоением звучания мажорного трезвучия на образцах выученных мелодий можно представить примерно так:

а) Повторение песни («Как на тоненький ледок», см. пример 123).

б) Пение первой фразы, в которую входит мажорное трезвучие, в медленном темпе.

в) Пение этой же музыкальной фразы вне ритма:

149



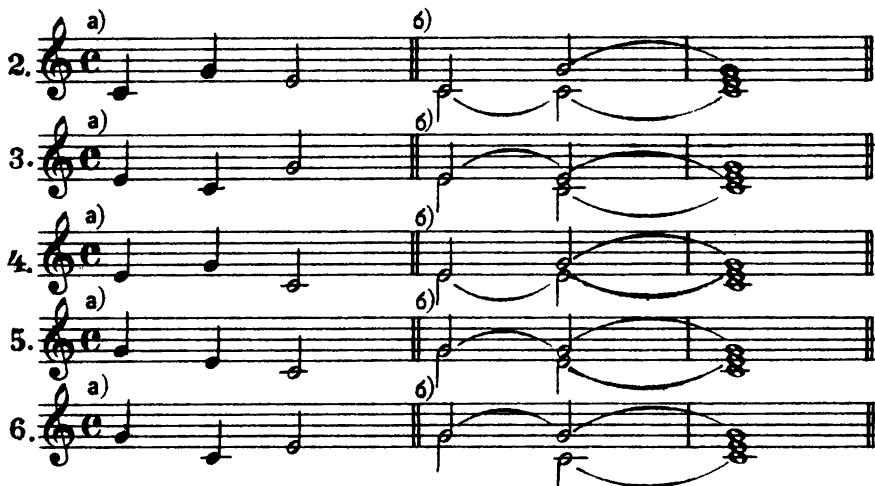
г) Пение первых трех звуков вне ритма, сольфеджируя или с закрытым ртом.

д) Исполнять песню («Как на тоненький ледок»), начиная ее от разных звуков — *до*, *ре*, *соль*, сначала с текстом, а затем по остальным указанным выше этапам.

Пение мажорного трезвучия в гармоническом виде следует практиковать с помощью наслоения.

Упражнения для пения мажорного трезвучия, арпеджируя (индивидуальная форма) или методом наслоения (групповая форма):





Примеры для изучения:

Детская песня «Часы» построена целиком на звуках мажорного грезвучия. Определенная трудность заключается в отчетливом выполнении ритмического рисунка (особенно в тактах 11 и 12):

151 **Moderato** 2. 3. 4. Детская песня «Часы»

1. 2. 3. 4.

Бьют ча - сы на баш - не: тик - так, тик - так!

5. 6. 7.

Вот стен - ны - е по - жи - вей: ти - ки, та - ки,

8. 9. 10.

ти - ки, та - ки! А кар - ман - ны - е спе - шат:

11. 12.

ти - ки, та - ки, ти - ки, та - ки, ти - ки, та - ки, так!

Украинская народная песня «Зажурились галичанки»¹ в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича имеет сравнительно высокую тесситуру:

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

Allegro

Украинская народная песня
«Зажурились галичанки»

152

1. *mf* 2. 3.

За- жу- ри- лись га- ли- чан- ки, та й на ту- ю

4. 5. 6.

змі- ну: ой, ви- хо- дять на- ши стріль-ці

7. 8. 9. *f*

десь на У- кра- ї- ну! Хто ж нас

10. 11. 12.

по- ці- лу- є в у- ста ма- ли- но- ві,

13. 14. 15. 16. 17.



ка - рі о - че - ня - та, чор - ні бро - ви, хто ж нас

18. 19. 20.



по - ці - лу - є ву - ста ма - ли - но - ві,

21. 22. 23. 24.



ка - рі о - че - ня - та, чор - ні бро - ви.

В качестве настройки для приведенных ниже примеров петь первый тетрахорд от тонического звука.

В песне «Маленькой елочке холодно зимой» М. Красева нужно внимательно следить за интонацией нисходящей малой терции ля¹—фа-диез¹. Она может быть спета ниже, чем требуется:

153 Не очень скоро

М. Красев. «Елочка»

1. *mf* 2. 3. 4.

Ма - лень - кой е - лоч - ке хо - лод - но зи - мой.

5. *f* 6. 7. 8.

Из ле - су е - лоч - ку взя - ли мы до - мой,

9. 10. 11. 12.

из ле - су е - лоч - ку взя - ли мы до - мой,

Песню «Звезды Кремля» М. Красева, написанную в трехдольном размере, петь выразительно, вокальным звуком:

1. 2. 3.

Го-род спит, по-гасло сол-нце. Ночь ло-жит-ся на по-

4. 5. 6.

-ля. За-свер-ка-ли в не-бе тем-ном

7. 8. 9.

звез-ды я-сны-е Крем-ля, за-свер-ка-ли в не-бе

10. 11. 12.

тем-ном звез-ды я-сны-е Крем-ля.

Приводим образцы метроритмических диктантов для следующих тем: четырехдольный размер; затакт; шестнадцатые.

Несколько диктантов изложены в минорном ладу.

I. Диктанты без мелодического движения:

Четырехдольный размер:

155

1. $\frac{4}{4}$

2. $\frac{4}{4}$

3. $\frac{4}{4}$

4. $\frac{4}{4}$

5. $\frac{4}{4}$

6. $\frac{4}{4}$

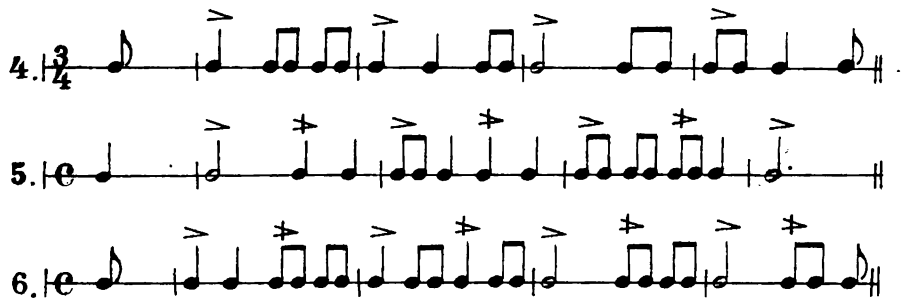
Затакт:

156

1. $\frac{2}{4}$

2. $\frac{2}{4}$

3. $\frac{3}{4}$

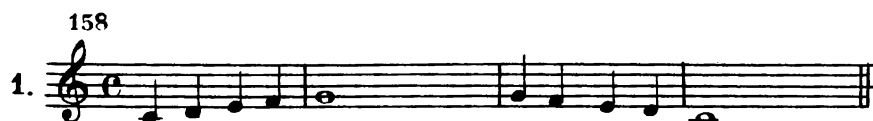


Шестнадцатые:



II. Диктанты с мелодическим движением:

Четырехдольный размер:





Затакт:

159



Минор:

160



Шестнадцатые:

161



ГЛАВА III

В этой главе продолжается развитие основных навыков: метроритма; вокально-ансамблевых; чувства лада; гармонического слуха.

Появляется размер $\frac{3}{8}$; просчитываются ритмически рисунки, в которых имеются длительности в полторы счетных единицы (в полтора удара). Изучаются образцы, в которых три-четыре звука приходятся на один слог. Наряду с усвоением гармонического минора, приступают к работе над ладами с переменной тоникой, переменным мажоро-минором. Для развития гармонического слуха используется минорное трезвучие. Впервые вводятся двухголосные примеры и начинается их освоение.

§ 1. МЕТРОРИТМ. РАЗМЕР $\frac{3}{8}$. ДЛИТЕЛЬНОСТИ В ПОЛТОРЫ СЧЕТНЫХ ЕДИНИЦЫ (В ПОЛТОРА УДАРА)

Мелкие длительности, на которые дробится сильная доля, представляют собой определенную ритмическую трудность. Поэтому сильную долю необходимо подчеркивать акцентом.

Например, русская народная песня «У меня ль во садочке»:

162 $\text{♩} = 92$
1. *mf* 2.
У ме-ня ль во са- доч-ке, у ме-ня ль во пре-крас-ном
3. *p* 4.
лю - шень - ки, лю - ли, лю - шень - ки, лю - ли.

В украинской народной песне «Натягався я косою» нужно внимательно следить за интонированием восходящей большой сексты (*re*¹—*si*¹):

163 **Не спеша** Украинская народная песня
«Натягався я косою»

1.  2.

На - тя - гав - ся я ко - сою, на - ма - хав - ся ці - пом,

3.  4.

як би бу - ло во - ли пригнать та хочь перед сві - том.

В размере $\frac{3}{8}$ счетной единицей является восьмая, следовательно, длительность ее будет равняться одному удару.

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Піду в садочок» используется минорный лад; звук *ре* в такте 4 служит скорее признаком короткого отклонения в параллельный мажор, чем характеристикой натурального минора:

164 **Allegretto** Украинская народная песня
«Піду в садочок»

1. *mf*  2. 3.

Пі - ду в са - до - чок, нар - ву кві -

4.  5. *f* 6. 7.

- то - чок. Гей, гей, гей! Нар - ву кві - то - чок,

8. *p*  9. 10.

гей, гей, гей! Нар - ву кві - то - чок.

Считать приведенный пример надо так:

Allegretto

165

1. ↓ ↑ ↓ ↓ 2. ↓ ↑ ↓ ↑ 3. ↓ ↑ ↓ ↑

Раз, два, три-и, раз, два, три, раз, два, три-и,

4. ↓ ↑ ↓ ↓ 5. ↓ ↑ ↓ ↑ 6. ↓ ↑ ↓ ↑ 7. ↓ ↑ ↓ ↑

раз, два, три, раз, два-и, три, раз, два, три, раз, два, три,

8. ↓ ↑ ↓ ↑ 9. ↓ ↑ ↓ ↑ 10. ↓ ↑ ↓ ↑

раз, два-и, три, раз, два, три, раз, два, три.

В примере «Моя пісня» Н. Леонтовича¹ необходимо остро направлять *до-диез* второй октавы:

Moderato

Н. Леонтович. «Моя пісня»

166

mf 1. 2. 3. 4. *pp*

Я піс-ню спі-ва-ю про кві-ти, про гай, я

mf *p*

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

5. 6. 7. 8.

піс - ню спі - ва - ю про кві - ти, про гай.

Длительность в полтора удара возникает путем слияния полной счетной единицы (доли) с половиной следующей доли. Рассмотрим процесс образования такой длительности и приемы ее просчитывания при счетной единице (доле) четверти.

Гамма До мажор, размер $\frac{2}{4}$:

Упражнение 1:

167

1. Раз, два - и, раз, два - и, раз, два - и, раз, два - и,
 2] До, до, ре, ми, ми, фа, соль, соль, ля, си, си, до,

5. раз, два - и, раз, два - и, раз, два - и, раз.
 си, си, ля, соль, соль, фа, ми, ми, ре, до.

Упражнение 2. Слитованные ноты вслух не называть, присоединяя их длительность к первой ноте:

168

1. Раз, (два) - и, раз, (два) - и, раз, (два) - и, раз, (два) - и,
 2] До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до,

5. раз, (два) - и, раз, (два) - и, раз, (два) - и, раз.
 си, си, ля, соль, соль, фа, ми, ми, ре, до.

Упражнение 3. Так же как в предыдущих упражнениях, работу проводить по трем этапам: 1) просчитывание, 2) сольмизация, 3) сольфеджирование. Обязательно тактировать:

169

1. Раз - и, 2. раз - и, 3. раз - и, 4. раз - и, 5. си, 6. ля, 7. солз, 8. фа, 9. ми, 10. ре, 11. до.

Примеры для изучения:

Украинская народная песня «Ой, на горі жито»:

170 Довольно быстро

Ой, на го-рі жи-то си-дять зай-чик,
він ніж-ка-ми че-бе-ря-є, ко-ли б та-кі
ніж-ки ма-ла, то я б ни-ми че-бе-ря-ла,
як той зай-чик, як той зай-чик.

Русская народная песня «Отчего у нас зима?»:

171 Умеренно

От-че-го у нас зи-ма да ста-но-мы да ста-но-ви-лось ле-то.



В русской народной песне «Не цветочек в поле вянет» использован минорный лад:



Русская народная песня «Да кто ж у нас лебедин?» приводится в обработке для смешанного хора Т. Сидоренко. Если *соль* малой октавы находится вне вокального диапазона учащегося, то этот звук можно петь октавой выше (или заменить восьмой паузой):





§ 2. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ: ТРИ-ЧЕТЫРЕ ЗВУКА НА ОДИН СЛОГ

Работая над песенными примерами, в которых на один слог приходится три-четыре звука, следует (при чтении текста в ритме и пении с текстом) добиваться повторения гласной слога столько раз, сколько звуков содержится в данной мелодической фразе или мотиве.

Примеры для изучения:

В тактах 2, 3 русской народной песни «Как во поле, поле» петь «по-о-ле-е-е»; в тактах 7, 8 — «лю-у-ли-и-и»:

Русская народная песня
«Как во поле, поле»

174 $\text{♩} = 100$

Такт 2 русской народной песни «Ходил барин» читается и поется «ба-а-а-а-(рин)», «бра-а-а-а-(вый)»:

Русская народная песня
«Ходил барин»

175 Спокойно

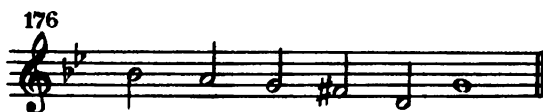


§ 3. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ЛАДА. ГАРМОНИЧЕСКИЙ МИНОР. ЛАДЫ С ПЕРЕМЕННОЙ ТОНИКОЙ. ПЕРЕМЕННЫЙ МАЖОРО-МИНОР

В предварительном анализе к песенным примерам педагогу следует обратить внимание учащихся на типичный признак гармонического минора — повышенную VII ступень (вводный тон приближен к тонике). Эту особенность нужно подчеркивать при настройке на тональность

Примеры для изучения:

Для украинской народной песни «Игра в зайчика» в качестве настройки можно использовать характерно звучащую мелодическую фразу:



177 *Con moto* Украинская народная песня «Игра в зайчика»

1. *mp* 2. 3. 4.

Зай - чи - ку, зай - чи - ку, мій брат - чи - ку!

5. 6. 7. 8.

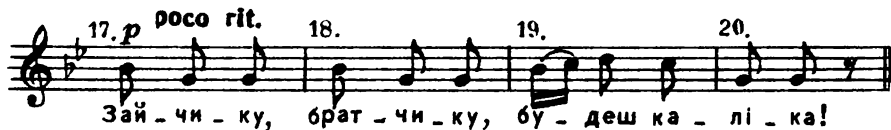
Не хо - ди, не хо - ди по го - род - чи - ку:

9. *poco a poco* 10. *cresc.* 11. 12.

зі - си ка - пуст - ку, зро - биш до - ріж - ку,

13. 14. 15. *f* 16.

вий - де ха - зя - їн, пе - ре - б'є ніж - ку.



Украинская народная песня «Ой, сивая та і зозуленька»¹ приводится в обработке для женского однородного хора Н. Леонтовича. Настройка остается такой же, как и в предыдущем примере:



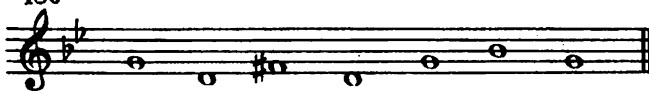
Украинская народная песня
«Ой, сивая та і зозуленька»

179 **Moderato**

Украинская народная песня «Козака несуть»² обработана для смешанного хора Н. Леонтовичем. Мелодия изложена в басовом ключе; рекомендуется такая настройка:

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения

² Там же.



Larghetto. Mesto. Marciale

Украинская народная песня
«Козака несуть»

181

1. *tr*

2.

3.

4.

Ко - за - ка не - суть і ко -

tr

5.

6.

7.

8.

9.

- ня ве - дуть. Кінь го - ло - вомь_ку

10.

11.

12.

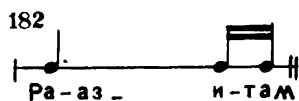
13.

14.

15.

кло - нить, кінь го - ло - вомь_ку кло - нить.

В украинской народной песне «Пряля»¹, также обработанной для смешанного хора Н. Леонтовичем, используется гармонический минор. В тактах 2 и 4 на один слог приходятся три звука; такт 2 считать следующим образом:



Для настройки дается приведенная ниже мелодическая попевка:



184 **Moderato** Украинская народная песня «Пряля»

1. *p* 2. 3. *cresc.* 4.

Ой, пря-ду, пря-ду, спа-тонь-ки хо-чу.

p *cresc.*

5. *sf pp* 6. 7.

Ой, скло-ню я го-лі-вонь-ку на бі-лу-ю

sf pp

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

8. по - сті - лонь-ку, мо-же я й за - сну.

9. *pp*

10.

Переменный мажоро-минор широко представлен в народных песнях, в массовых песнях советских композиторов. Учитывая естественность мелодической формы при переходе из мажора в параллельный минор и наоборот, авторы сочли возможным начать работу над этим ладовым образованием уже в третьей главе. В предварительной настройке и пении специальных упражнений нужно выявлять характерное звучание лада: наличие двух опорных звуков — двух тонок.

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Сяк-так до вечора» имеется переменная тоника *Соль* (мажор) — *ми* (минор). Для настройки рекомендуется следующая мелодическая попевка:

185

Украинская народная песня
«Сяк-так до вечора»

186 **Оживленно**

1. 2. 3.

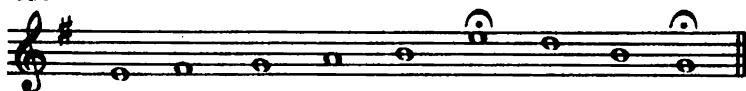
Сяк - так до ве - чо - ра бу - ду жить,

4. 5. 6.

а ве - че - ром мій ми - лень-кий при-бі-жить.

В украинской народной песне «Ой, кряче, кряче» переменная тоника *ми* (минор) — *Соль* (мажор) — *ми* (минор). В виде упражнения можно использовать такой мелодический оборот:

187



188 Спокойно

Украинская народная песня
«Ой, кряче, кряче»

1. Ой, кря - че, 2. кря - че 3. та чор-нень-кий во - 4. рон

5. та у лу - зі 6. над во - 7. до - 8. ю.

9. Ой, пла - че, 10. пла - че 11. мо - ло - дий ко - за - 12. че

13. на ко - ни - ку 14. во - ро - 15. но - 16. му.

В известной украинской песне «Гуде вітер» Глинки переменная тоника *ля* (минор) — *До* (мажор) — *ля* (минор). В предварительном упражнении необходимо преодолеть трудности смены тонического упора, сопоставляя мелодическое движение по звукам тонического трезвучия в такте 1 (*ля* минор) и в такте 9 (*До* мажор):

189



190 Allegretto

1. *p semplice* 2. 3.

Гу - де ві - тер вель-ми в по-лі, ре - ве ліс ла -

4. 5. 6.

- ма - є, пла - че ко - зак мо - ло - день-кий,

7. 8. 9. 10.

до - лю про - кли - на - є. Гу - де ві-тер вель-ми в полі,

11. 12. 13.

ре - ве ліс ла - ма - є, ко - зак ну - дить -

14. 15. 16.

-ся сер - деш - ний, що ро - бить не зна - є.

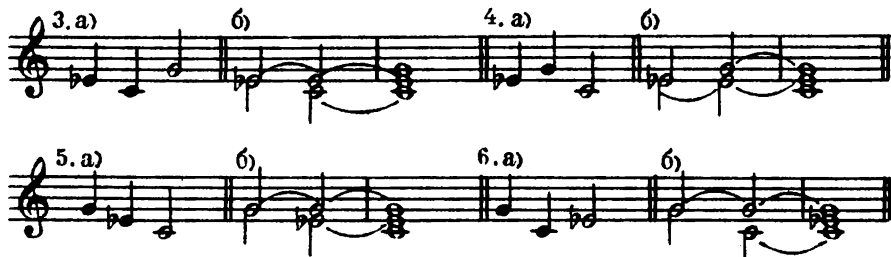
§ 4. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА. МИНОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ. ДВУХГОЛОСИЕ

Для дальнейшего развития гармонического слуха следует приступить к изучению и усвоению минорного трезвучия. Петь минорное трезвучие нужно в мелодическом и гармоническом (методом наложения) видах. Изучение мелодического вида минорного трезвучия должно проходить по таким же этапам, как и работа над мажорным (см. вторую главу, стр. 92—98). Материалом для изучения могут служить ранее пройденные песни: «Ой, з-за гори кам'яної», «Ой, піду я до млина» (см. примеры 145, 146), «Пряля» (см. пример 184).

Упражнения для пения минорного трезвучия в мелодическом (арпеджированном) и гармоническом (с наложением) видах:

191

1. а) б) 2. а) б)



Для закрепления мелодического вида минорного трезвучия приводятся следующие песенные образцы.

Украинская народная песня «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова поэта-революционера Т. Шевченко, в которой используется минорное трезвучие в восходящем движении:

Украинская народная песня
«Реве та стогне Дніпр широкий»

192 Широко

1. *p* 2. 3. 4.
Ре - ве та стог - не Дніпр ши - ро -

5. 6. 7. 8. 9.
- кий, сер - ди - тий ві - тер за - ви - ва.

10. 11. *f* 12. 13. 14.
До до - лу вер - би гне ви - со - кі,

15. 16. 17. 18.
го - ра - ми хви - лю пі - дій - ма.

Украинская народная песня «Сіно моє, сіно»¹ обработана для женского однородного хора Н. Леонтовичем; в ней встречается минорное трезвучие в нисходящем и восходящем движениях:

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

193 **Allegro non troppo**

1. *mp* 2. 3. 4. *mf* 5.

Сі-но мо-є, сі-но, по- під сі-но́м

6. 7. 8. 9.

во- да; пла-ка-ла дів-чи-на,

mf

10. 11. 12. 13.

як бу-ла мо-ло-да. ІІ-ло-да.

Во многих хрестоматийных сборниках по сольфеджио авторы посвящают двухголосию отдельную главу или самостоятельную часть. Некоторые малоопытные педагоги воспринимают это как методическое указание и планируют изучение двухголосия после одноголосия. Но уже простейший анализ может доказать, что многие одноголосные примеры (по ладовой окраске, метроритмической структуре, интервальному составу) значительно сложнее того элементарного двухголосия, с которого нужно начинать работу над многоголосием.

В простейшем двухголосии второй голос появляется эпизодически. Его ритмический рисунок идентичен ритму первого голоса, мелодическая линия малосамостоятельна. Второй голос, как правило, или составляет с первым интервал терции, реже сексты, или подчеркивает многократным повторением какую-либо гармоническую функцию: D или T.

Работая над двухголосием, особенно вначале, следует использовать такие же методические приемы, как и при изучении одногласных примеров — по этапам: 1) просчитывание, 2) сольмизация, 3) сольфеджирование, 4) чтение текста в ритме, 5) пение со словами. Эту работу нужно проводить над каждым голосом отдельно, выполняя весь цикл сначала над первым голосом, а затем над вторым. Методически более верным способом можно считать выполнение определенного этапа параллельно над обоими голосами. При втором способе учащиеся имеют большую возможность выявить путем сравнения разницу между голосами.

Весь цикл работы (как над одним, так и над другим голосом) проводится всей группой (или одним из учеников). При такой системе педагог может поручать пение любого голоса каждому учащемуся в самых различных сочетаниях: дуэт, квартет (сдвоенный дуэт), вся группа, разделенная на две равные половины, и т. д.

Работая над всеми голосами, постоянно пользуясь сравнительным анализом их строения, учащиеся приобретают навыки пения двухголосия как единого целого, созданного сочетанием двух голосов, а не как механическое соединение двух мелодических линий. Механическое исполнение многоголосия может привести ко многим уродливым явлениям, как, например, стремлению перекричать друг друга, при пении закрывать уши и т. д. Такое пение фактически возвращает учащегося к одноголосию и служит существенной помехой для освоения столь нужных хоровику навыков ансамблевого исполнения. Умение точно интонировать свой голос и в то же время отчетливо слышать звучание другого (или других) — важнейший навык ансамблевого пения.

Примеры для изучения:

В русской народной песне «Во поле береза стояла» эпизодический второй голос подчеркивает функцию доминанты. Для сравнения ладового наклонения вспомните ее мажорный вариант — украинскую народную песню «Галя по садочку ходила» (см. пример 106):

Русская народная песня
«Во поле береза стояла»

194 Умеренно

1. 2. 3. 4.

Во по-ле бе-ре-за сто-я-ла, во по-ле куд-

5. 6. 7. 8. 9.

-ря-ва-я сто-я-ла. Лю-ли, лю-ли, сто-я-ла.

Для русской народной песни «Землюшка-чернозем» характерно движение параллельными терциями и опевание функции доминанты:

Русская народная песня
«Землюшка-чернозем»

195 **Весело**

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Зе-ме-люш-ка-чер-но-зем, зе-ме-люш-ка-чер-но-зем, чер-но-зем, чер-но-зем, зе-ме-люш-ка-чер-но-зем.

Русская народная песня «Зеленейся, зеленейся, мой зеленый сад» приводится в хоровой редакции Луканина. Во втором голосе опасен звук *до-диез*¹, его нужно петь острее, ближе к *ре*!

Русская народная песня
«Зеленейся, зеленейся, мой зеленый сад»

196 **С движением**

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Зе-ле-ней-ся, зе-ле-ней-ся, мой зе-ле-ный сад, зе-ле-ней-ся, мой зе-ле-ный сад.

В русской народной песне «Как пошли наши подружки» второй голос больше развит в мелодическом отношении, чем первый. Некоторую сложность представляет интонирование большой секунды в гармоническом виде (такты 4, 6):

Русская народная песня
«Как пошли наши подружки»

197 **Оживленно**

1. 2.

Как по - шли на - ши под - руж - ки, в лес по
О - ни я - год не наб - ра - ли, а под -

3. 4. 5.

я - го - ды гу - лять, се - ю, ве - ю, ве - ю,
- руж - ку по - те - ря_ли, се - ю, ве - ю, ве - ю,

6. 7. 8.

вью! В лес по я - го - ды гу - лять.
вью! А под - руж - ку по - те - ря_ли.

В украинской народной песне «Чернобровый корольок» используются переменный мажоро-минор, движение параллельными терциями и опевание функции доминанты. Если одновременное вступление двух голосов вызывает затруднения у поющих, то следует добиться точного звучания начальной терции методом наслоения:

Украинская народная песня
«Чернобровый корольок»

198 **Не быстро**

1. 2.

Чор - но - бри - вий ко - ро - льок

3. 4. 5.

край го - ро - да хо - дить, чор - но - бри - вий



Для русской народной песни «Вдоль да по речке» характерен переменный миноро-мажор:

Русская народная песня
«Вдоль да по речке»

199 **Оживленно**

Вдоль да по реч - ке, вдоль да по Ка - зам - ке,
си - зый се - ле - зень плы - вет.

Приводим примеры в тональности с тремя ключевыми знаками (Ля мажоре).

Русская народная песня «Заплетися, плетень» дается в хоровой редакции Луканина. Второй голос имеет некоторую ритмическую самостоятельность (такты 5, 7):

Русская народная песня
«Заплетися, плетень»

200 **Быстро**

За - пле - ти - ся, пле - тень, за - пле - ти - ся, пле -



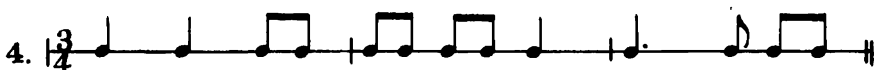
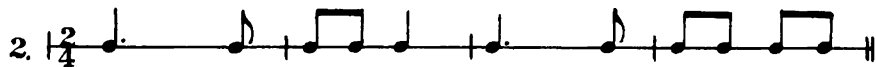
В украинской народной шуточной песне «Мав я раз дівчиноньку» встречаются тесситурные трудности — скачки в мелодической линии. Опасен звук *до-диез*² и последующий скачок на *фа-диез*², который нужно посылать осторожно вверх; необходимо добиться исполнения песни в быстром темпе:

201 **С движением** Украинская народная песня
«Мав я раз дівчиноньку»

§ 5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

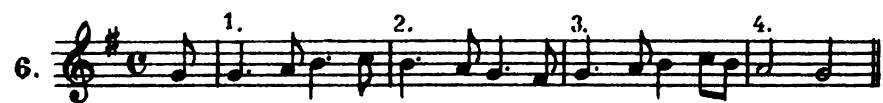
Показываем образцы метроритмических диктантов для лучшего усвоения темы «Длительности в полторы счетных единицы». Без мелодического движения:





С поступенным мелодическим движением:





В этой главе изучаются образцы с простейшими видами внутритактовых синкоп; просчитываются метроритмические рисунки с пунктирным ритмом — восьмая с точкой и шестнадцатая. Приводятся примеры более развитого двухголосия, в которых второй голос приобретает черты известной ритмической и мелодической самостоятельности. Усваиваются тональности с тремя-четырьмя ключевыми знаками — мажорные и минорные. Для развития гармонического слуха используется пение обращений трезвучий в мелодическом и гармоническом видах. В четвертую главу введен и новый раздел — изучение интервалов, который начинается с освоения чистой прима и большой терции вверх.

§ 1. МЕТРОРИТМ. ПРОСТЕЙШИЕ ВИДЫ ВНУТРИТАКТОВЫХ СИНКОП. ПРОСЧИТЫВАНИЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ РИСУНКОВ С ПУНКТИРНЫМ РИТМОМ — ВОСЬМАЯ С ТОЧКОЙ И ШЕСТНАДЦАТАЯ

В народной песне для ритмической остроты и мелодической выразительности часто применяются синкопированные ритмы. Практически синкопа — такая ритмическая последовательность, при которой происходит несовпадение ритмического и метрического акцентов. При просчитывании синкопированных рисунков следует как бы отталкиваться от сильной доли (более короткой), оседая на слабую.

Упражнения для просчитывания простейших внутритактовых синкоп в двухдольном размере:

Упражнение 1:

204

1. Раз - и, два - и, 2.] До, до, до, ре, 3.] ми, ми, ми, фа, соль, соль, соль, фа,

4. ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗ 5. ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗ 6. ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗

раз - и, два - и, раз - и, два - и, раз.
ми, ми, ми, ре, до, до, до, си, до.

Упражнение 2:

205 1. ↓ ↗ ↓ ↗ 2. ↓ ↗ ↓ ↗ 3. ↓ ↗ ↓ ↗

1. Раз - и, (два) - и, раз - и, (два) - и, раз - и, (два) - и,
2. До, до, ре, ми, ми, фа, соль, соль, фа,
3.]

4. ↓ ↗ ↓ ↗ 5. ↓ ↗ ↓ ↗ 6. ↓ ↗ ↓ ↗

раз - и, (два) - и, раз - и, (два) - и, раз - и,
ми, ми, ре, до, до, си, до.

Упражнение 3:

206 1. ↓ ↗ ↓ ↗ 2. ↓ ↗ ↓ ↗ 3. ↓ ↗ ↓ ↗

1. Раз - и, - и, раз - и, - и, раз - и, - и,
2. До, до, ре, ми, ми, фа, соль, соль, фа,
3.]

4. ↓ ↗ ↓ ↗ 5. ↓ ↗ ↓ ↗ 6. ↓ ↗ ↓ ↗

раз - и, - и, раз - и, - и, раз - и,
ми, ми, ре, до, до, си, до.

Упражнения для просчитывания простейших внутритактовых синкоп в трехдольном размере (счетной единицей служит восьмая):

Упражнение 1:

207 1. ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗ 2. ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗ 3. ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗

1. Раз, два, (три), раз, два, (три), раз, два, (три),
2. До, ре, ми, фа, соль, ля,
3.]

4. ↓ ↓ ↓ ↓ 5. ↓ ↓ ↓ ↓ 6. ↓ ↓ ↓ ↓

раз, два, (три), раз, два, (три), раз, два, (три).

солз, фа, ми, ре, до.

Упражнение 2:

208 1. ↓ ↓ ↓ ↓ 2. ↓ ↓ ↓ ↓ 3. ↓ ↓ ↓ ↓ 4. ↓ ↓ ↓ ↓ 5. ↓ ↓ ↓ ↓ 6. ↓ ↓ ↓ ↓

1. Раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, раз, два.

2. До, ре, ми, фа, солз, ля, солз, фа, ми, ре, до.

Примеры для изучения:

Якутская народная песня «Зорька на небе» дается в обработке для женского однородного хора А. Мазаева. В ней встречается шнуритактовая синкопа в двухдольном размере:

Якутская народная песня «Зорька на небе»

209 В умеренном движении

1. 2. 3. 4.

Зорька на не-бе све-тит, ут-ро нас в по-ле встре-тит,

5. 6. 7. 8.

се-ять мы выш-ли ра-но вме-сте с за-рей ру-мяной.

В украинской народной песне «Піють півні» используется внутритактовая синкопа в трехдольном размере:

Украинская народная песня
«Піють півні»

210 **Andante**

1. *pp*

Пі - ють пів - ні, пі - ють дру - гі,
а я в корш_мі п'ю, пі - ють тре - ті,
ще й чет - вер - ті, я до до - му йду.

Во многих случаях пунктирный ритм — — выполняется неграмотно, без точной ритмической пульсации. В предлагаемых ниже упражнениях можно проследить путь образования пунктирного ритма.

Упражнение 1. Работать по этапам: 1) просчитывание, 2) сольмизация, 3) сольфеджирование:

211

1. Раз - и-там, два - и-там, раз - и-там, два - и-там,
2.] До, до, ре, ми, ми, фа, соль, соль, ля, си, си, до,
3.]
раз - и-там, два - и-там, раз - и-там, два - и-там, раз.
ре, ре, до, си, си, ля, соль, соль, фа, ми, ми, ре, до.

Упражнение 2. При просчитывании, сольмизации и сольфеджировании слог «там», названия цифр и нот нужно произносить вслух, громко, а гласную «и» — тихо, шепотом:

212

1. 1. Раз... (и)-там, два- (и)-там, раз. (и)-там, два (и)-там,
2.] До (и), ре, ми (и), фа, соль (и), ля, си (и), до,

3. раз (и)-там, два (и)-там, раз (и)-там, два (и)-там, раз.
ре (и), до, си (и), ля, соль (и), фа, ми (и), ре, до.

Упражнение 3. На всех этапах гласную «и» не произносить вслух, вместо нее протягивать название ноты или цифры (предшествующей):

213

1. 1. Раз - там, два - там, раз - там, два - там,
2.] До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до,
3.]

3. раз- там, два- там, раз- там, два- там, раз.
ре, до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до.

Примеры для изучения:

Русская народная песня «Уж вы, белицы, румяницы мои» приводится в обработке С. Кондратьева. В сопровождении автор использовал звучание DD:

214 Умеренно, с движением

Русская народная песня
«Уж вы, белицы, румяницы мои»

1. 2.

Уж вы, бе - ли - цы, ру - мя - ни - цы мо -

3. 4. 5. 6.

-и, вы схо-ди-те со бе-ла ли-ца мо-во.

Первую фразу «Польского» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинка считать так:

215 3/4 1. 2. 3. 4.

Раз - там, два, три - и, раз - там, два, три - и, раз - и, два - и, три - и, раз - и, два, три.

Moderato М. Глинка. «Иван Сусанин», д. II, «Польский»

216 1. ff. 2. 3. 4.

Лей ви - на! Пей до дна! До - бы - чу нам да - ет вой - на!


Отрывок из припева известной песни «Гимн демократической молодежи мира» А. Новикова нуждается в тщательной работе над пунктирным ритмом; размер четырехдольный:

217 Умеренно, с Экспрессией

1.

Пе-сню друж-бы за-пе-ва-ет мо-ло-дежь, мо-ло-дежь, мо-ло-дежь.

2. 3. 4.

В русской революционной песне «Смело, товарищи, в ногу», обработанной С. Потоцким, необходимо, чтобы ритмический рисунок последней счетной единицы такта 5 был выполнен точно — две восьмые. У учащихся могут возникнуть намерения исполнять их — , — по аналогии с тактами 1, 3, 7:

Маршеобразно

Русская революционная песня
«Смело, товарищи, в ногу»

218 1. 2. 3.

Сме-ло, то-ва-ри-щи, в но-гу! Ду-хом окреп-нем в бо-рю.

4. 5. 6.

бе. В царство сво_бо - ды до - ро - гу

7. 8.

грудь - ю про - ло - жим се - бе!

Украинская народная песня «Вишні-черешні розвиваються»¹ дается в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича:

219 *Andante sostenuto* Украинская народная песня «Вишні-черешні розвиваються»

1. *p* 2.

1. Виш - ні - че - реш - ні роз - ви - ва - ють - ся,
2. Яс - не со - неч - ко ус - мі - ха - єть - ся,

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения

3. 4.

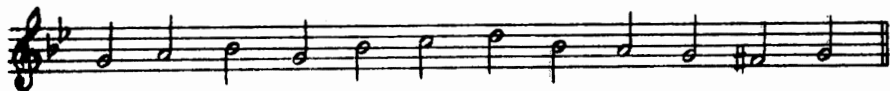
си - не о - зе - ро роз - ли - ва - єть - ся,
 жи - то си - лонь - ки на - би - ра - єть - ся,

5. 6. 7.

си - не о - зе - ро роз - ли - ва - єть - ся. Гей!
 жи - то си - лонь - ки на - би - ра - єть - ся.

Украинская народная песня «Іхав козак на війноньку»¹ также обработана для женского однородного хора Н. Леонтовичем. В качестве настройки можно петь такую последовательность:

220



¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

221 Marciale

Украинская народная песня

«Іхав козак на війноньку»

1. *tr* 2. 3. 4.

І - хав ко - зак на вій - нонь - ку,

5. *mf* 6. 7. 8.

про - щав сво - ю дів - чи - нонь - ку:

9. *f* 10. 11. 12.

„Про - щай, ми - лень - ка, чор - но - бри - вень - ка,

13. 14. 15. 16.

я йду в чу - жу - ю сто - ро - нонь - ку“.

В песне «Пограничник» С. Богуславского пунктирный ритм выполнять тщательно, но без суетливости. Опасен для интонирования звук *ми*¹:

222 Умеренно С. Богуславский. «Пограничник»

1. 2. 3. 4.

Лес дре-му - чий сне-га - ми по - крыт,

5. 6. 7. 8.

на по-сту по-гра-нич - ник сто - ит.

9. 10. 11. 12.

Ночь темна, и кру-гом ти - ши - на.

13. 14. 15. 16. 17.

Спит спо-кой-но род-на-я стра-на.

Украинская народная песня «Час до дому, час» приводится в гармонизации Н. Лысенко. Последняя счетная единица тактов 3 и 5 выписана в более простой, наглядной редакции:

Украинская народная пiсня
«Час до дому, час»

223 Спокойно

1. 2. 3.

Час до до-му, час, час и по-

4. 5. 6.

- ра, час и по- ра.

4. 5. 6.

- ра, час и по- ра.

§ 2. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ. ДВУХГОЛОСИЕ С ЧЕРТАМИ
ИЗВЕСТНОЙ РИТМИЧЕСКОЙ И МЕЛОДИЧЕСКОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ
ВО ВТОРОМ ГОЛОСЕ

В приведенных ниже двухголосных образцах имеется некоторое усложнение ритмического начала.

В транскрипции для двухголосного хора В. Локтева¹ песни «Веселый лагерь» венгерского композитора Л. Иштвана наблюдаются внутритактовые синкопы:

224 С движением

Л. Иштван. «Веселый лагерь»

1. 2.

Мы при-е-ха-ли сю-да, здесь сту-де-на-я во-да,

белки поветкам скажут жи-во. Утром, вечером и днем

пе-сни звон-ко мы по-ем, ле-то всех ре-бят на-век сдру-

¹ Сб. «Песни для детей».

8. 9. 10.

- жи - ло. Эй, дру - зья, вы пля-ши-те жи-вей! Но-ги

11. 12. 13.

в пля-ске хо - дят са - ми. На - шу пе - сню спо -

14. 15. 16.

- ем - те дру-зей, пусть зве-нит о - на под небе - са - ми.

Для русской революционной песни «Варшавянка» характерен пунктирный ритм:

Русская революционная песня «Варшавянка»

225 В темпе марша

1. 2.

Вих - ри враж - деб - ны - е ве - ют над на - ми,

3. 4.

тем - ны - е си - лы нас злоб - но гне - тут.

5. 6.

В бой ро - ко - вой мы всту - пи - ли с вра - га - ми,

7. 8.

нас е - ще судь - бы без - вест - ны - е ждут.

В немецкой революционной песне «Маленький барабанщик», обработанной А. Давиденко, сопровождение приводится в облегченном изложении:

226 Marciale

Немецкая революционная песня
«Маленький барабанщик»

1. 2.

Мы шли под гро - хот ка - но - на - ды, мы

3. 4. 5.

смер - ти смот - ре - ли в ли - цо. Впе - ред продви - га - лись от -

6. 7.

-ря - ды спар - та - ков-цев, сме - лых бор-

8. 9. 10.

-цов. Вме - ред продвигались от - ря - ды спар -

11. 12.

- та - ков - цев, сме - лых бор - цов!

В украинской народной песне «Ой, з-за гори»¹ после унисонного запева второй голос может вступить неуверенно на звуке *до-диез*⁴ (такт 6). Необходимо точно интонировать звук *фа-диез*¹ в такте 9:

¹ П. Демуцкий. Народные песни.

227 Широко

Украинская народная песня

«Ой, з-за гори»

1. 2. 3.
Ой, з-за го-ри буй-ний ві-тер

4. 5. 6.
ві-є, ой, там чу-мак

7. 8. 9. 10.
 пше-ни-чень-ку си-є, сі-є.

Второй голос в латышской народной песне «Петушок»¹ имеет определенную ритмическую и текстовую самостоятельность. Возможны понижение звука *ми*² в тактах 10, 11 и повышение звука *си-бемоль*¹ в такте 14:

Латышская народная песня

«Петушок»

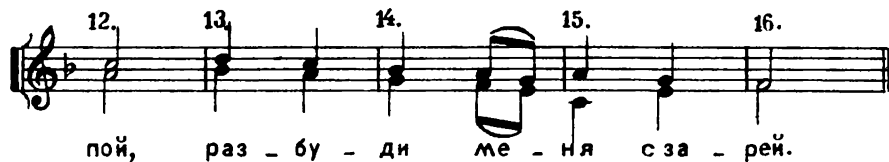
228 Весело

1. *mf* 2. 3.
Ут-ром, толь-ко зорь-ка над зем-лей вста-

4. 5. 6.
-ет, звон-ко на дво-ре наш пе-ту-

7. 8. 9. 10. 11.
-шок по-ет. Ты по-гром-че

¹ Сб. «Песни для детей».



Украинская народная песня «Ой, при лужку, при лужку» отличается некоторой ритмической независимостью второго голоса. Нужно следить за точным исполнением опасных интервалов: квинта вверх (такты 1, 3, 5, 6) может быть понижена; ³терция *си*¹—*соль*¹ и секунда *ми*²—*ре*² могут быть повышены:

229 Широко

Украинская народная песня,
«Ой, при лужку, при лужку»

1. 2. 3.

Ой, при луж-ку, при луж-ку, при ши-ро-кій

4. 5. 6.

по - лі, при ве - ли - кім та - бу - ні,

7. 8. 1. 2.

кінь гу - ля по во - лі. // во - лі.

§ 3. ТОНАЛЬНОСТИ С ТРЕМЯ-ЧЕТЫРЬМА КЛЮЧЕВЫМИ ЗНАКАМИ

В украинской народной песне «Вітер, вітер коло хати» следует очень осторожно интонировать квинту в тактах 1 и 3. В такте 4 нужно отчетливо удвоить гласную «и» («спа-ти-и»):

230 Быстро

Украинская народная песня
«Вітер, вітер коло хати»

1. 2.

Ві - тер, ві - тер ко - ло ха - ти,



Русская народная песня «Как у наших у ворот»¹ представляет собой образец элементарного двухголосия, в котором подчеркиваются тонический и доминантовый звуки. В дальнейшем этот пример можно использовать для простейшего двухголосного диктанта (самодиктанта):

231 Оживленно

Русская народная песня
«Как у наших у ворот»

1. 2.

Как у на-ших у во-рот,

3. 4. 5.

как у на-ших у во-рот, ай, лю-ли,

6. 7. 8.

у во-рот, ай, лю-ли, у во-рот.

¹ С. Богуславский и И. Шишов. Сб. «Русская народная песня». М., 1936.

Украинская народная песня «Була собі Маруся» дается в тональности *фа* минор (переменный миноро-мажор). Для настройки рекомендуется такая последовательность:

232



Украинская народная песня
«Була собі Маруся»

233 Шутливо

1. 2. 3.

Бу - ла со - бі Ма - ру - ся, по - лю - би - ла

4. 5. 6.

Пет - ру - ся. Ой, ли - хо, не Пет - русь,

7. 8.

бі - ле лич - ко, чор - ний ус.

В песне «Наливались тополи»¹ Н. Мясковского наблюдаются пунктирный ритм и внутритактовые синкопы:

Н. Мясковский. «Наливались тополи»

234 Довольно быстро, с напором

1. 2. 3. 4.

На - ли-ва-лись то - по-ли шум-но-ю гро-зой,

¹ «Антология Советской детской песни». М., Музгиз, 1959.

5. 6. 7. 8.

по до-ро-ге то-па-ли ко-ни впе-ре-бой.

9. 10. 11. 12.

По до-ро-ге то-па-ли, подни-ма-ли пыль,

13. 14. 15. 16.

по до-ро-ге кон-ни - кам под но-ги ко-вьль.

§ 4. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА. ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ

Приводим упражнения, в которых исполняются обращения мажорного и минорного трезвучий. Их нужно петь арпеджированно и наложением (бемоли, поставленные в скобки, учитываются только при пении минорных секстаккорда и квартсекстаккорда).

Секстаккорды:

235



Квартсекстаккорды:

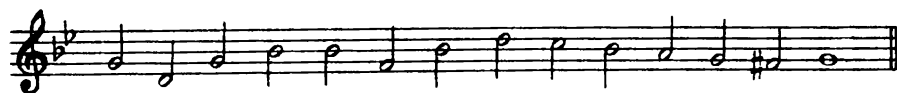
236



Для закрепления звучания мажорного и минорного квартсекстаккордов следует повторить: украинскую народную песню «Ішов козак без ліс» (см. пример 136); украинскую песню «Гуде вітер» М. Глинки (см. пример 190) — мажорный секстаккорд встречается в такте 9.

Вучити українську народну пісню «Налетіли журавлі». Настройка на переменный лад состоит из звуков минорного и мажорного квартсекстаккордов:

237



Интервал малой септимы, построенной скачком, можно преодолеть, предваряя звук *ми-бемоль*² звуком *фа*², полученным за счет дробления *фа* первой октавы на две восьмые:

Украинская народная песня
«Налетіли журавлі»

238 *Moderato mesto*

1. *p* 2. 3. 4 *тр*

На - ле - ті - ли жу - рав - лі, на - ле - ті - ли

5. = 6. = 7. 8.

жу - рав - лі, сі - ли, впа - ли на ріл - лі,

9. 10. 11.

сі - ли, впа - ли на ріл - лі.

§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ. ЧИСТАЯ ПРИМА; БОЛЬШАЯ ТЕРЦИЯ ВВЕРХ

В четвертой главе заканчивается подготовительный период общего процесса освоения интервальных соотношений звуков и начинается этап изучения интервалов. Как уже отмечалось во Вступительной части, изучение интервала — это длительный этап, связанный с применением различных методических приемов. Рассмотрим детально процесс работы по изучению интервала.

1) Проверка теоретических знаний, необходимых для освоения интервала. В результате проверки нужно выявить: умеют ли учащиеся строить интервал по его качественным и количественным данным; знают ли, на какой ступени он находится в мажорном или минорном ладу; устойчиво его звучание в ладу или требует разрешения и т. д.

2) Повторение тех ранее выученных песен, в которых содержится изучаемый интервал, в виде начального или характерно-звучащего. При исполнении песенных примеров следует обратить внимание учащихся на звучание интервала, проанализировать его, усиливая впечатление, полученное от звучания, акцентами, подыгрыванием на фортепиано и т. д.

3) Вспомнить и спеть гармонические сочетания, содержащие изучаемый интервал, предварив пение устным анализом.

4) Записать песенный самодиктант из выученных образцов, в котором встречается изучаемый интервал в запоминающемся звучании.

5) Разучивание в классе новых примеров с характерным звучанием осваиваемого интервала. Записывая пример на доске или в тетрадях, выделять этот интервал цветным мелом или цветными чернилами.

6) Записывать в классе диктанты с характерно-звучащим изучаемым интервалом, проводя перед этим подробный анализ.

7) Петь специальные упражнения. Использовать их для слуховой тренировки. Необходимость в создании таких упражнений возникает, главным образом, при освоении редко применяемых интервалов (септим, нон, увеличенных и уменьшенных и т. д.).

8) Пение настроек (с помощью камертона) на определенную тональность, через изучаемый интервал.

Естественно, что весь процесс изучения интервала нельзя сосредоточить на одном уроке или в двухчасовой лекции. Можно предположить, что на первом занятии следует: проверить уровень теоретических знаний; пропеть одну-две знакомые песни; записать самодиктант; выучить новую песню, в которой встречается изучаемый интервал; выполнить несколько слуховых упражнений.

В дальнейших занятиях нужно проводить: пение примеров, содержащих определенный интервал (начальный, конечный или характерно-звучащий); запись диктантов и слуховые упражнения; проверку степени усвоения интервала — пение с листа, настройка на тональность и т. д. Количество занятий, посвященных прохождению того или иного интервала, устанавливается педагогом в зависимости от: подготовки учащихся, сложности звучания самого интервала, количества ранее пройденных примеров и т. д.

Чистая прима — интервал, образованный повторением одного и того же звука, не требует особого внимания для изучения и освоения. При длительном повторении могут возникнуть незначительные затруднения для сохранения точной интонации, поскольку имеется тенденция к понижению.

Чистая прима часто используется в виде начального интервала. В большинстве случаев она подчеркивает доминантовый или тонический звуки лада.

Примеры для изучения:

Детская прибаутка «Андрей-воробей», записанная Никольским, дается в обработке для смешанного хора. Нужно внимательно следить за дикцией и ансамблем (при групповом исполнении):

Народная детская прибаутка

239 Ж и во

3. «Андрей-воробей»

Анд - рей - во - ро - бей, не го - няй го - лу -

4. 5. 6. 7. 8.

-бей, го-няй га-ло-чек из-под па-ло-чек. Не

9. 10. 11. 12.

клюй пе-сок, не ту-пи но-сок: при-го-

13. 14. 15. 16.

-дит - ся но-сок кле-вать ко-ло-сок.

В отрывке из хора «Зимняя дорога» В. Шебалина у сопрано возможна тенденция к понижению:

В. Шебалин. «Зимняя дорога»

240 В умеренно быстром движении. Легко

1. 2.

Ко-ло-кольникоднзвучныйу_то_мг_ель_но гре_мит.

Большая терция вверх в мажорном ладу образуется движением от I ступени к III, от IV ступени к VI и от V ступени к VII. В минорном ладу большая терция вверх встречается при движении от V ступени к VII гармонической, много реже от III ступени к V. Лучше всего она запоминается как интервал, дающий окраску мажорному трезвучию. Именно в этой роли большая терция охотно используется в качестве начального интервала, дающего ладовую окраску всей песне.

Повторить звучание большой терции вверх и записать самодиктант на основе ранее изученных песен:

- «Я пойду, пойду» (пример 90).
- «Весна, весна красная» (пример 116).
- «Дударик» (пример 118).
- «Как на тоненький ледок» (пример 123).
- «Часы» (пример 151).
- «Зажурились галичанки» (пример 152).

Большая терция вверх (при недостаточном внимании) имеет некоторую тенденцию к понижению. Особенно остро следует направлять большую терцию вверх при пении V—VII ступеней мажора и гармонического минора.

Примеры для изучения:

Русская народная песня «Как у наших у ворот» дается в записи Луканина. Начальная большая терция возникает от движения I ступени к III и хорошо настраивает на тональность *Соль* мажор:

Русская народная песня
«Как у наших у ворот»

241 Весело

1. 2. 3. 4.
Как у на-ших у во-рот му-ха пе-сен-ки по-ет.
5. 6. 7. 8.
Ай, лю-ли, вот по-ет, ай, лю-ли, вот по-ет.

В романсе «Горные вершины» А. Рубинштейна начальная терция образуется от I ступени к III и продолжается движением к V ступени, создавая настройку на тональность *Ре* мажор:

А. Рубинштейн. «Горные вершины»

242 Andante

1. 2. 3. 4.
Гор-ны-е вершины спят в ночь тихую доли-ны полны свежей мтой.

В украинской народной песне «Ой, вийду я»¹, обработанной А. Коломийцем, полное тоническое трезвучие служит тональной настройкой:

¹ Сб. «Песни для начальной школы». Киев, «Радянська школа», 1955.

243 Живо

1. 2. 3.

Ой, вий-ду я за во-ро-тонь-ка, сво-ю гру-шу

4. 5. 6. 7.

по-сад-жу, сво-ю гру-шу по-сад-жу, мо-я гру-ша

8. 9. 10.


прий-ня-ла-ся, мо-я гру-ша прий-ня-ла-ся.

В случае необходимости педагог может использовать дополнительный материал из хрестоматий, песенников и т. д. В качестве упражнений нужно петь мажорное и минорное трезвучия и их обращения.

С помощью большой терции можно настроиться на следующие тональности — от камертона *ля* на тональности *Ля* мажор и *Ми* мажор; от камертона *до* на тональность *До* мажор:



§ 6. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Приводим образцы метроритмических диктантов для просчитывания ритмических рисунков, содержащих простейшие внутритактовые синкопы и пунктирный ритм — :

245 Синкопы:



246 Пунктирный ритм:





Диктанты с простым мелодическим движением:

247



Русская революционная песня «Смело, друзья, не теряйте» может послужить материалом для мелодического диктанта:

248 Маршеобразно

Русская революционная песня
«Смело, друзья, не теряйте»

1. *p*

2.

Сме - ло, дру - зья, не те - ряй - те

3.

4.

бод - рость в не - рав - ном бо - ю.

Несмотря на то, что в эту главу вошли примеры с элементарным двухголосием, диктанты двухголосные давать учащимся еще не следует.

Для записи двухголосных диктантов нужны прочные навыки по пению двухголосия, умение воспринимать и запоминать второй голос как самостоятельную мелодическую линию, а также определять узловые интервальные соотношения между голосами, что возможно только после изучения целого ряда интервалов. Для простых одноголосных мелодических диктантов можно использовать образцы с текстом из хрестоматий.

Отрывок «Персидского хора» из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки представляет собой отличный материал для проверки степени усвоения отдельных тем, пройденных в четвертой главе. В нем встречаются мелкие длительности, пунктирный ритм, син-

копы, переменный мажоро-минор, скачок на септиму. Петь этот отрывок выразительно, *legato*:

М. Глинка. «Руслан и Людмила»,
д. III, № 12 — «Персидский хор»

249 Andantino

1. *p* 2. 3. 4.

Лѣ _ жит_ся в по _ ле мрак ноч_ной,

pp

5. 6. 7. 8.

от волн под_нял _ ся ве _ тер хлад_ный, уж

9. 10. 11. 12.

позд _ но, пут _ ник мо _ ло_дой,

13. 14. 15. 16.

у - крой - ся в те - рем наш от - рад - ный.

The image shows a musical score for measures 13 through 16. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The lyrics are written below the vocal staff: 'у - крой - ся в те - рем наш от - рад - ный.' The music features eighth and sixteenth notes in the vocal line and chords and moving lines in the piano accompaniment.

В этой главе содержится материал для работы над более сложными видами внутритактовых синкоп. Кроме того, впервые вводятся образцы для изучения междутактовых синкоп. Приведен ряд примеров в натуральном миноре (эолийском ладу). Дальнейшее воспитание вокально-ансамблевых навыков по пению двухголосия связано с большей ритмической и мелодической самостоятельностью второго голоса. Для развития гармонического слуха даются упражнения на пение доминантсептаккорда. В разделе изучения интервалов осваиваются чистая кварта и малая терция вверх. Некоторые образцы изложены в тональностях с большим количеством ключевых знаков.

§ 1. МЕТРОРИТМ. БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ ВИДЫ ВНУТРИТАКТОВЫХ СИНКОП. МЕЖДУТАКТОВЫЕ СИНКОПЫ

Примеры для изучения:

В русской народной песне «А как по лугу, лугу», обработанной для смешанного хора В. Беневским, нужно следить за интонированием звука *си-бемоль*¹ в тактах 3 и 7. Он может быть повышен:

250

Moderato

Русская народная песня
«А как по лугу, лугу»

А как по лу - гу, лу - гу,

5. 6. 7. 8.

лу - гу зе - ле - но - му,

9. 10. 11. 12.

тут хо-дит, гу - ля - ет у - да-лой мо-лод - чик.

Русская народная песня «Отставала лебедушка» дается в обработке для смешанного хора С. Василенко. Интонационно описан звук $ми^2$ (такт 6), его надо петь выше, ближе к звуку $фа^2$:

Русская народная песня
«Отставала лебедушка»

251 Allegro moderato

1. *p* 2. 3. 4. 5.

От - ста - ва - ла ле - бе-душ - ка прочь от

p *f*

6. 7. 8. 9. 10. 11.

ста - да ле - бе - ди - но - го, прочь от ста - да.

В молдавской народной песне «Ой, послала меня мать»¹, обработанной Н. Пономаренко, использован переменный миноро-мажор. Некоторую трудность представляет собой правильное выполнение короткого форшлага в тактах 15, 23. Короткий форшлаг при просчитывании не учитывается. Исполнять его нужно за счет длительности предыдущего звука, как можно короче, примерно так:

252

21. ↓ ↑ ↓ ↑ 22. ↓ ↑ ↓ ↑ 23. ↓ ↑ ↓ ↑ 24. ↓ ↑ ↓ ↑

Молдавская народная песня

«Ой, послала меня мать»

253 Живо

1. 2. 3. 4.

Ой, по-сла-ла ме - не ма-ти,

¹ Сб. «Песни народов СССР». Киев, изд-во художественного искусства и музыкальной литературы, 1957.

5. 6. 7. 8.

ви-но-град в са-ду зби-ра-ти,

9. 10. 11. 12.

ви-но-гра-ду не знай-шла, я до ми-ло-го пі-шла,

13. 14. 15. 16.

тра-ла - ла - ла - ла, тра-ла - ла - ла.

17. 18. 19. 20.

Ви-но-гра-ду не знай-шла, я до ми-ло-го пі-шла,

21. 22. 23. 24.

тра-ла - ла - ла - ла, тра-ла - ла-ла!

В украинской народной песне «Ой, піду ж я собі» встречается внутритактовая синкопа в четырехдольном размере:

254 Не спеша

Украинская народная песня «Ой, піду ж я собі»

1. 2.

Ой, пі - дуж я со - бі тай у ліс ду - бо - вий,

тай я со - бі знай - ду го - рі - шок ліс - ко - вий,

тай я со - бі знай - ду го - рі - шок ліс - ко - вий.

Польская народная песня «Гей, там у Татрах» дается в обработке для смешанного хора Ф. Козицкого. Необходимо, чтобы ритмический рисунок в тактах 4 и 8 был выполнен точно. У учащихся может возникнуть стремление превратить его в синкопированный (по аналогии с предыдущими тактами). Важно следить за чистотой интонации большой секунды (re^2 — mi^2), посылая ее остро:

255 Весело

1. 2. 3.

Гей, там у Тат-рах бу-ран си-ві-є, там ві-є ві-тер,

4. 5. 6.

ві-тер ві-є. Не-се він звістку гірській старін-ці

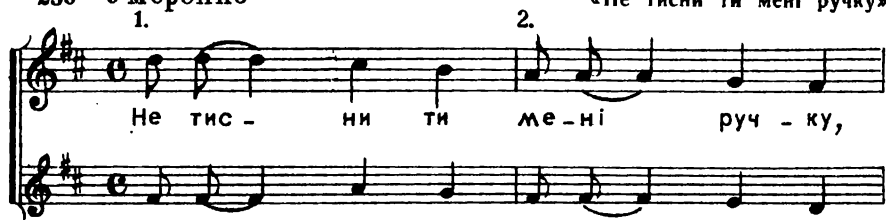
7. 8.

і-дуть в до-ли-ні вер-хо-вин-ці.

Словацкая народная песня «Не тисни ти мені ручку» также обработана для смешанного хора Ф. Козицким. Второй голос исполнять не надо, он приведен для создания гармонического фона:

256 Умеренно

Словацкая народная песня
«Не тисни ти мені ручку»



Синкопа через тактовую черту называется междутактовой синкопой. Здесь метрический акцент переносится на начало лиги. Вместе с тем для четкого выполнения ритмического рисунка следует оттолкнуться (легким акцентом, нажимом) от сильной доли.

Примеры для изучения:

В хоре «Ах ты, свет Людмила» из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки акценты при исполнении синкопы располагать таким образом:



258 Andantino

1. *f* 2. 3. 4.

Ах ты, свет Люд-ми-ла! Про-бу-дись, про-сни-ся!

5. 6. 7. 8.

Ах, за - чем вы, о - чи го - лу - бы - е,

9. 10. 11. 12.

звездочкой па - ду - чей на за-ре ру-мяной

13. 14. 15. 16.

на тос-ку, на го - ре ра-но за-ка - ти - лись?

Русская народная песня «Ай, да как на горке» дается в обработке А. Свешникова. В ней применены внутритактовые и междутактовые синкопы:

259 Не быстро

Русская народная песня
«Ай, да как на горке»

1. 2. 3. 4.

Ай, да как на гор-ке, гор-ке, да на кру-той, да

5. 6. 7. 8.

сто-ял зе-ле-ный са-док.

9. 10. 11. 12.

Ай, лю-ли, лю-ли, ай, лю-ли, лю-ли,

13. 14. 15. 16. 17.

сто - ял зе - ле - ный са - док.

В хоре «Посмотри, какая мгла» С. Танеева дополнительную трудность представляет незнакомый вокально-ансамблевый навык — пение *staccato*. Оно обозначается точками над и под нотными знаками. Исполнять пример следует отрывисто, легким звуком. Для чистоты интонации опасными могут оказаться большие терции ля¹—до-диез²: вверх их нужно посылать острее (выше), вниз — тупее (ниже):

С. Танеев. «Посмотри, какая мгла», ор. 27 № 4

260 Allegro $\text{♩} = 96$

По - смот - ри, ка - ка - я мгла, по - смот -

ри, ка - ка - я мгла в глу - би-не до-лин лег -

6. 7. 8. 9.

ла, в глу - би - не до-лин лег - ла.

pp

§ 2. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ЛАДА. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР (ЭОЛИЙСКИЙ ЛАД)

Основной признак натурального минора — наличие VII натуральной ступени, образующей с тоникой интервал большой секунды (расстояние в один тон). При гармонизации VII натуральная ступень придает доминантовому трезвучию минорную окраску, а трезвучию VII ступени — мажорную. В настройке необходимо подчеркивать звучание VII натуральной ступени.

Примеры для изучения:

В мелодии украинской народной песни «Ой, у полі нивка» (такты 2, 4) встречается характерное звучание минорной доминанты (трезвучие вниз). Звук *фа* посылать глубже, как бы оседая:

261 Настройка

Украинская народная песня

«Ой, у полі нивка»

262 Спокойно

1. 2. 3. 4.

Ой, у по-лі нив-ка, кру-гом ма-те-рин-ка,

5. 6.

там дів-чи-на жи-то жа-ла



В украинской народной песне «А в неділю дуже рано» имеется мелодическое движение по звукам минорной доминанты (такты 5—6). Для настройки использовать такой же характерный оборот, как и в предыдущей песне:

Украинская народная песня
«А в неділю дуже рано»

263 Andantino



В украинской народной песне «Ой, послала мене мати» наблюдается мелодическое движение по звукам VII ступени (мажорное трезвучие). Настраиваться так:

264



Украинская народная песня
«Ой, послала мене мати»

265 Moderato





В украинской народной песне «Ой, ви, хлопці-молодці» натуральный минор показан в нисходящем движении верхнего тетра-хорда (фригийский оборот в натуральном миноре). Для настройки рекомендуются тетрахорд или полная нисходящая гамма от ля первой октавы до ля малой октавы:

Украинская народная песня

«Ой, ви, хлопці-молодці»

Не спеша

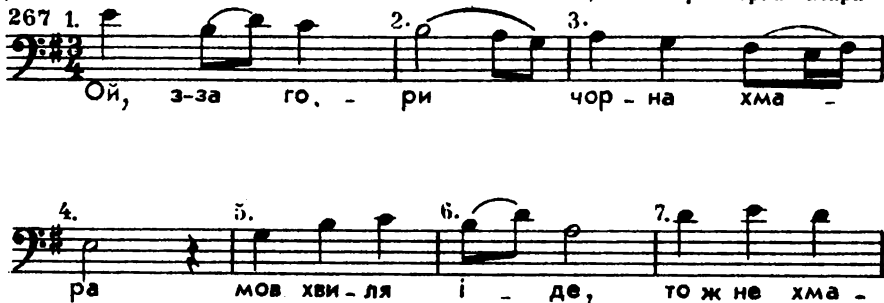
266



Для украинской народной песни «Ой, з-за гори чорна хмара» характерны частое звучание VII натуральной ступени, синкопы (такты 9, 11). При гармонизации возможен переход в параллельный мажор (такты 5—8):

Украинская народная песня

«Ой, з-за гори чорна хмара»





Украинская народная песня «Ой, у лісі при дорозі»¹ дается в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича. При гармонизации выявляется переменность лада (натуральный миноро-мажор):

Moderato Украинская народная песня
«Ой, у лісі при дорозі»

268

1. *mf* 2. 3. 4.

Ой, у лі - сі при до - ро - зі там ка - ли - на

5. 6. 7. 8.

сто - я - ла, а на ті - їй ка - ли - нонь-ці

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

9. 10. 11. 12.

там зо - зу - ля ку - ва - ла.

§ 3. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ. ДВУХГОЛОСИЕ

Дальнейшее развитие навыков по пению двухголосия связано с большей ритмической и мелодической самостоятельностью второго голоса.

Примеры для изучения:

Русская народная песня «Блины» приводится в записи и обработке А. Абрамского. Нужно следить за правильной интонацией восходящего мажорного тетрахорда в тактах 3 и 5 (см. второй голос):

Русская народная песня «Блины»

Оживленно

269 1.

Мы дав - но бли - нов не е - ли,

2.

мы бли - ноч - ков за - хо - те - ли,

3.

ой, бли - ны, бли - ны, бли - ны,

4.

вы, бли - ноч - ки мо - и,



Напоминаем, что при изучении русской народной песни «Как за речкою» (как и вообще при изучении двухголосных примеров) необходимо выполнять весь цикл работы сначала над одним голосом, а затем над другим со всей группой. Следует петь дуэтами, ансамблями и полным составом группы, разделенной на два голоса (партии):

Русская народная песня
«Как за речкою»

270 Не спеша

1. Как за реч - ко - ю, 2. как за бы - стро - ю,

3. ай, лю - ли, 4. лю - ли, как за быст - ро - ю.

Русская народная песня «Где ты, зайныка, был-побывал» дается в обработке И. Пономарькова. Возможно понижение большой секунды вверх re^2 — $ми^2$, а также неаккуратное исполнение восходящего мажорного тетраchorда (второй голос):

Русская народная песня
«Где ты, зайныка, был-побывал»

271 Оживленно

1. Где ты, 2. за - инь - ка, 3. был - по - бы - вал, 4.

5. 6. 7. 9.

где ты, се - рень-кий, был - по - бы - вал?

9. 10. 11. 12.

В о - го - ро - де, су - дарь мой, в о - го - ро - де, ми - лый мой,

13. 14. 15. 16.

в о - го - ро - де, су - дарь мой. в о - го - ро - де, ми - лый мой.

В русской народной песне «У нас было на Дону» допустимо повышение большой секунды *до-диез*²—*си*¹ в верхнем голосе; в нижнем голосе для интонирования опасна большая терция *соль-диез*¹—*ми*¹, она может прозвучать высоко:

С движением

Русская народная песня
«У нас было на Дону»

272

1. 2. 3. 4.

У нас бы - ло на До - ну,

5. 6. 7. 8.

у нас бы - ло на До - ну.

9. 10. 11. 12.

На Дб - ну, на До - ну, на До - ну,

13. 14. 15. 16.

на До - ну, на Дб - ну, на Дб - ну.

В русской народной песне «Выйду ль я на реченьку» использован переменный мажоро-минор (мелодический). Для интонирования сложны восходящие мажорные тетраорды (верхние):

Русская народная песня
«Выйду ль я на реченьку»

273 Оживленно

1. Вый - ду ль я на ре - чень - ку,

2. по - смот - рю на бы - стру - ю,

3. у - не - си мо - е ты го - ре,

4. бы - стра ре - чень - ка, с со - бой.

The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight measures, numbered 1 through 8. Measures 1-4 are marked with a '1.' and measures 5-8 with a '2.'. The melody is in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

В русской народной песне «Ходила младшенька»¹, интонационно опасна большая секунда *ми¹—фа-диез*¹. В восходящем движении она может звучать низко, в нисходящем — слишком высоко:

Русская народная песня
«Ходила младшенька»

274 Спокойно

1. Хо - ди - ла мла - де - шень - ка по бо - роч -

2. по бо - роч -

3. по бо - роч -

The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (D# and F#). It consists of three measures, numbered 1 through 3. The melody is in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

¹ «Новый школьный сборник». М., Музсектор, 1922.

4. 5. 6.

ку, бра-ла, бра-ла я-год-ку-

7. 8. 1. 2. 8.

- зем-ля-нич-ку. ку. ку.

В «Пионерской-спортивной» В. Мурадели тщательно выполнять пунктирный ритм. Следует обратить внимание на секвенционное строение мелодии (такты 1—8):

275 Маршеобразно В. Мурадели. «Пионерская-спортивная»

1. 2. 3.

Ре-ют зна-ме-на над ста-ди-о-ном ра-дост-но пе-сни

4. 5. 6.

всю-ду зве-нят, вно-гу ша-га-я стройной колон-ной,

7. 8. *più f* 9.

мы на спор-тив-ный вы-хо-дим па-рад. Ве-се-лы-е, за-

più f

10. 11. 12.

- дор-ны-е, от-важ-ны-е, у-пор-ны-е, у-

13. 14.

- ме-лы-е и сме-лы-е, го-вут нас пи-о-не-ра-ми, нас

ff

15. 16. 16.

- то-вы-е на под-виг и на труд. Зо-||-вут. Ле-нин-ца-ми ю-ны-ми зо-

Русская народная песня «Как во поле белой лен» дается в обработке А. Лядова. Простота и художественная ценность сопровождения позволили авторам сохранить полностью фактуру. Возможна низкая подача малой секунды вниз *до*²—*си*¹:

Русская народная песня
«Как во поле белой лен»

Allegretto

276

1. 2. 3. 4.

Как во по - ле, по - ле бе - лой

5. 6. 7. 8. 9. 10.

лен, лю - ли, лю - ли, лю - ли, бе - лой лен.

Украинская народная песня «Ой, темная, та не видная ніченька»¹ обработана для смешанного хора Н. Леонтовичем. Самостоятельность голосоведения приводит к перекрещиванию голосов в такте 4. Большие терции вверх *ля*¹—*до-диез*² и *ми*¹—*соль-диез*¹, а также малую терцию вниз *си*¹—*соль-диез*¹ интонировать острее (выше). С тенденцией к повышению петь большую секунду вверх *си*¹—*до-диез*² и малую секунду вниз *ля*¹—*соль-диез*¹:

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

Andantino

277

1. *mf* Ой, тем - на - я, 2. — 3. та не вид -

4. — на - я 5. ні - чень - 6. ка, ой,

7. тем - на - я, 8. — 9. та не вид -

10. — на - я 11. ні - чень - 12. ка.

В украинской народной песне «Ой, на горі та женці жнуть» запаздывающее вступление второго голоса придает ему ритмическую и мелодическую самостоятельность. Можно считать это началом канонического движения в народной песне (см. текст в тактах 1—2 и 5—6, первый и второй голоса). Использован переменный миноро-мажор. Опасна для интонирования нисходящая малая секунда $фа^2$ — $ми^2$, петь ее нужно, как можно выше, ближе к звуку $фа^2$:

Украинская народная песня
«Ой, на горі та женці жнуть»

278 Спокойно

1. 2. 3. 4.

Ой, на го - рі та жен - ці жнуть,

Ой, на го - рі

5. 6. 7. 8.

ой, на го - рі та жен - ці жнуть,

Ой, на го - рі

9. 10. 11. 12.

а по під го ро - ю, я - ром, до ли но - ю

13. 14. 15. 16. 17.

ко - за - ки йдуть. Гей, до - ли - но - ю, гей,

18. 19. 20. 21.

ши - ро - ко - ю ко - за - ки йдутъ.

Остро интонировать большие терции вверх в двухголосной «Походной песне» Л. Бетховена. Нисходящий звукоряд (такты 12 и 13) исполнять осторожно, остро направляя нисходящую малую секунду *до*²—*си*¹ и тупее (ниже) нисходящие большие секунды. Петь песню следует дуэтом:

279 Маршеобразно Л. Бетховен. «Походная песня»

Над по - ход - ным на - шим ста - ном клич раз - дал - ся бо - е -

- вой, вме - сте сут - рен - ним ту - ма - ном мы по -

7. 8. 9.

- ки - нем ла - герь свой. Бей - те гром - че, ба - ра

10. 11. 12.

- ба - ны! Мы и - дем сквозь у - ра - га - ны на по -

13. 14. 15.

- след - ний гроз - ный бой, за сво - бо - ду в гроз - ный

16. 17. 18.

бой! Бей - те гром - че, ба - ра - ба - ны! Мы и -

19. 20. 21.

- дем сквозь у - ра - га - ны на по-след-ний гроз - ный

22. 23. 24.

бой, за сво - бо - ду в гроз - ный бой.

В песне «На бой за мир» Г. Финаровского особое внимание нужно обратить на точное просчитывание пауз и выполнение пунктирного ритма. Неудобен для интонирования интервал уменьшенной квинты *ре-бемоль*²—*соль*¹. При пении необходимо подтягивать звук *соль*¹ ближе к звуку *ля-бемоль*¹. В сопровождении композитор применяет отклонения в параллельный мажор и в тональность VI ступени:

280 Темп марша Г. Финаровский. «На бой за мир»

1. 2.

Ми на да-мо щоб кро-в'ю і вог-нем за -

3. 4.

ли - ти світ вій - на і знов по - смі - ла. Бра ..

5. 6.

ти, впе - ред! Сво - ї ря-ди зімкнем і

7. 8.

за - хи - стим сво - є свя - те - є ді - ло! З вій -

9. 10.

но - ю бит - ву по - ве - ли, по - ве - ли всі

11. про - сті лю - ди на зем - лі, зем - лі, за

12.

13. ра - ди ща - стя мир на - ро - дам! За

14.

15. ра - ди ми - ру смерть вій - ні.

16.

Русская народная песня «Как по луку, по лужочку» дается в обработке М. Балакирева. Для пятизначной тональности *соль-диез* минор (натуральный) требуются твердые теоретические знания:

1. 2. 3. 4. 5.

Как по лу - гу, по лу - жоч - ку, как по

6. 7. 8. 9.

лу - гу, по лу - жоч - ку, по

10. 11. 12. 13. 14.

лу - жоч - ку,

15. по 16. лу 17. 18. жоч 19. ку.

В русской народной песне «Как в лесу, лесочке», обработанной М. Полонским, использован натуральный минор. VII натуральная ступень образует минорную доминанту (такты 7, 10, 19, 22). Возможно понижение звука *ля*¹ после звука *си-бемоль*¹:

Спокойно

Русская народная песня
«Как в лесу, лесочке»

282 1. Как в ле - су, ле - су, ле - соч - ке, 2. 3.
4. как в ле - су, ле - су, ле - соч - ке, 5. 6.
7. во гу - стой дуб - ра 8. 9. ве, 10. 11. 12.
13. Там хо - ди - ла, гу 14. 15. ля - ла, 16.

16. там хо - ди - ла, 17. гу - 18. ля - ла

19. кра - сна - я де - ви 20. ца, 21.

22. кра - сна - я де - ви 23. ца. 24.

В «Песне о пионере» А. Александрова встречаются переменный лад, натуральный минор и мажор (выявляется, главным образом, в гармонизации):

283 Не скоро. Напевно А. Александров. «Песня о пионере»

1. На У - ра - ле ле - са, 2. ве - ко - ва - я кра -

3. са, 4. зе - ле - не - ют бо - га - то весь год. Над вер -

5. 6. 7.

8. 9. 10.

- ши - ной ска - лы про - ply - ва .. ют ор -

11. 12. 13. 14.

- лы, под ор - ла - ми ply - вет са - мо - лет.

В украинской народной песне «Та було в батька» второй голос в достаточной мере самостоятелен. Начало песни с ноты re^2 (субдоминантовое трезвучие) нуждается в специальной настройке — пении звукоряда натурального *фа-диез* минора, с остановкой на re^2 при нисходящем движении. Возможно повышение звука *ля*¹ (такты 2, 4, 6) и большой секунды *соль-диез*¹—*фа-диез*¹:

Украинская народная песня

Довольно быстро

«Та було в батька»

284 Та бу - ло в бать - ка три доч -

1. 2. 3.

- ки, тай у - сі ра - зом по - ро -

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11.

Гей, гей, гей,



Русская народная песня «Сеяли девушки яровой хмель» приводится в обработке А. Гречанинова. Второй голос развитый, имеющие самостоятельные вступления и разная подтекстовка. Можно ожидать неточного интонирования (понижения) большой секунды do^2-re^2 . Следует осторожно исполнять интервал малой септимы re^1-do^2 :

Умеренно

Русская народная песня
«Сеяли девушки яровой хмель»

285

1. 2. 3. 4.

се - я - ли де - вуш - ки я - ро - вой хмель,

5. 6. 7. 8.

се - я - ли де - вуш - ки я - ро - вой хмель, ах,

9. 10. 11. 12.

се - я - ли, са - ди - ли, при - го - ва - ри - ва - ли, ах,

13. 14. 15. 16.

се - я - ли, са - ди - ли, при - го - ва - ри - ва - ли:

17. 18. 19. 20.

ра - сти, хмель, по ты - чин - ке в день, ах,

21. без те - бя, 22. хме - люш - ко, не 23. во - дит - ся, ах, 24. без те - бя не во - дит - ся,

25. без те - бя, 26. хме - люш - ко, не. 27. во - дит - ся. 28. без те - бя не во - дит - ся.

В двухголосном хоре «На горе растет калина» В. Беневского форма трехчастная; использован переменный миноро-мажор (в гармонии отклонение). При пении возможно повышение большой терции $ми^1$ — $до^1$ (второй голос):

286 В. Беневский. «На горе растет калина»

1. 2. 3. На го - ре ра - стет ка - ли - на, под го - рой ле - жит до -

4. 5. 6. ли - на, там ла - зо - ре - вы цве - ты, да ра -

7. 8. 9. 10.

- ки - то - вы ку - сты. Бро-дит

11. 12. 13.

конь по той до - ли - не, не - ве - се - лый на чуж -

14. 15. 16.

- би - не. Он ко - пы - том зем - лю бьет и хо -

17. 18. 19.

- зя - и - на зо - вет.

20. 21. 22.

А хо - зя - ин и - ме - ни - тый, в бит - ве

23. 24. 25.

во - ро - гом у - би - тый, спит глу - бо - ким, веч - ным

26. 27. 28.

сном, под ра - ки - то - вым ку - стом.

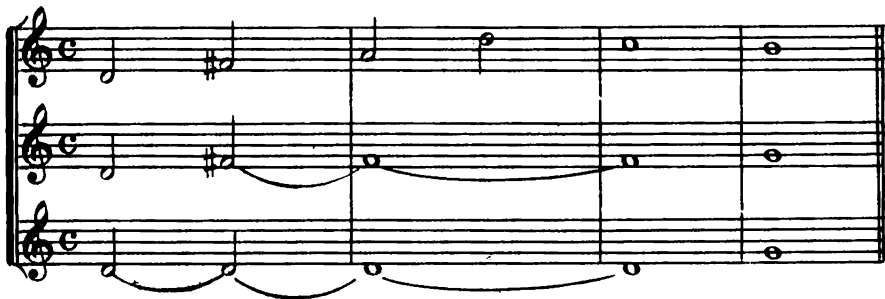
§ 4. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА. ПЕНИЕ ДОМИНАНТ СЕПТАККОРДА

Аналогично ранее пройденным упражнениям на пение трезвучий и их обращений, нужно интонировать D_7 в мелодическом и гармоническом видах.

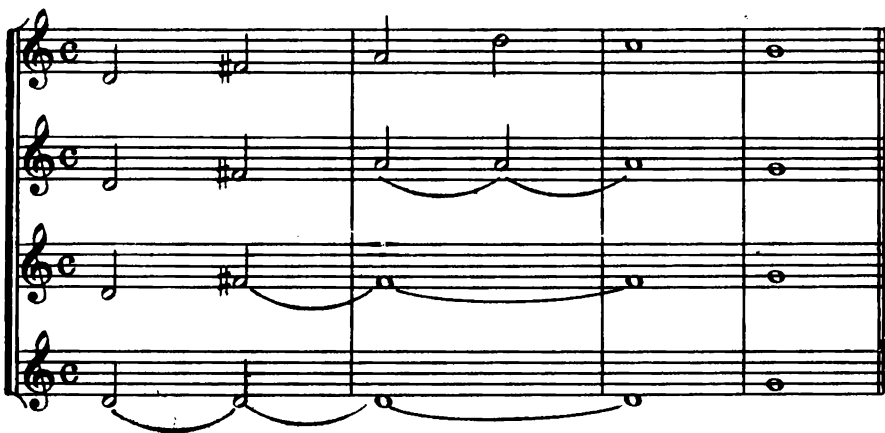
Для гармонического звучания следует применять методы наложения и одновременного вступления всех голосов. В мелодиче-

ском виде, кроме пения целыми нотами (длительностями), можно использовать и варианты, организованные метроритмически. Для пения гармонического вида группу необходимо разделить на четыре равных партии. Возможен вариант и трехголосного исполнения неполного D₇:

287



288



Упражнение 1. Постепенное образование звучания малого мажорного септаккорда на основе доминантового трезвучия:

289



Б)
Г)
Д)
е)
Ж)
з)
и)

Упражнение 2. Пение доминантсептаккорда от различных звуков: основного тона, терции, квинты, септимы; в разных видах (арпеджированно и с наслоением):

290

1. a) b)

2. a) b)

3. a) b)

4. a) б)

5. a) б)

6. a) б)

7. a) б)

8. a) б)

9. a) б)

10. a) б)

§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ. ЧИСТАЯ КВАРТА И МАЛАЯ ТЕРЦИЯ ВВЕРХ

Чистая кварта вверх — интервал, запоминающийся своим волевым, активным характером звучания. Он образуется движением на два с половиной тона вверх от любой ступени натурального мажора, за исключением IV ступени.

В виде начального интервала, настраивающего на лад (тональность), чистая кварта встречается чаще всего как движение от доминанты к тонике. Нередко доминанта — затактовый звук. Много реже начальная кварта возникает от движения тонике к субдоминанте.

Повторить звучание чистой кварты вверх и записать самодиктанта на основе ранее изученных песен:

«Там за речкой» (пример 98).

«Ой, лис до лисиці» (пример 103).

«Ішов козак без ліс» (пример 136).

Н. Леонтович. «Моя пісня» (пример 166).

М. Глинка. «Гуде вітер» (пример 190).

«Зеленейся, зеленейся, мой зеленый сад» (пример 196).

Л. Иштан. «Веселый лагерь» (пример 224).

«Ой, послала меня мать» (пример 253).

Примеры для изучения:

В «Морской песне» Э. Грига начальная кварта оборотом D—T настраивает на тональность *Ля* мажор:

291

Э. Григ. «Морская песня»

1. 2. 3.

Го - тов мо-ряк, ге - рой всег-да, ко - пас-но-сти лю -

4. 5. 6. 7.

- бой, в су - ро - вых штор-мах он, как во - ин, за - ка -

8. 9. 10. 11.

- лен. По-сю-ду, где ply - вет, ры - ба - чит иль и -

The musical score is for the song 'Морская песня' (Sea Song) by Edvard Grieg. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score consists of 11 measures, grouped into three systems. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-7, and the third system contains measures 8-11. The melody is written for a single voice part, and the accompaniment is for piano. The lyrics are in Ukrainian and Russian. The score is numbered 291 in the top left corner.

12. 13. 14.

- дет в по-ход, и - дет в мор-ской по - ход. Он

15. 16. 17. 18.

жиз-ни не ща-дит, сна - деж - дой вдаль гля-дит, он

19. 20. 21. 22.

жиз-ни не ща - дит, сна - деж - дой вдаль гля - дит.

Для украинской народной песни «Ой, летіла горлиця» характерен ряд чистых кварт, построенных на различных ступенях лада. Интонировать чистые кварты нужно с тенденцией к повышению, остро вверх:

292 **Оживленно** Украинская народная песня «Ой, летіла горлиця»

1. 2. 3. 4.

Ой, ле-ті-ла гор-ли-ця че-рез сад,

5. 6. 7. 8. 9.

че - рез сад, гей! Роз - пу - сти - ла пл - р'яч - ко

10. 11. 12. 13. 14. 15.

на весь сад, гей, на весь сад.

В песне «Учил Суворов» А. Новикова движением от доминанты к тонике чистая кварта устанавливает и утверждает новую тональность. Сделать тщательный анализ: такт 1 — *Ми* мажор, такт 3 — *Ля* мажор, такт 5 — *фа-диез* минор, такт 13 — *фа-диез* минор. После разучивания петь только без сопровождения:

293 Темп марша А. Новиков. «Учил Суворов»

1. 2. 3. 4.

У - чил Су - во - ров в ли - хих бо - ях, дер -

5. 6. 7. 8. *mf*

- жать во сла - ве Рос - сий - ский флаг. У -

9. 10. 11. 12. *f*

- чил Су - во - ров в ли - хих бо - ях, дер -



Для дополнительных упражнений следует использовать материал из хрестоматий и хоровой литературы.

Малая терция вверх — характерный интервал при звучании минорного трезвучия. В виде начального интервала восходящая малая терция чаще всего подчеркивает минорное наклонение в тоническом трезвучии (I—III ступени). Реже начальная малая терция строится на терции и квинте мажорного тонического трезвучия.

Повторить звучание малой терции вверх и записать самодиктант на основе ранее изученных песен:

«Ой, з-за гори кам'яної» (пример 145).

«Піду в садочок» (пример 164).

«Рече та стогне Дніпр широкий» (пример 192).

«Сіно моє, сіно» (пример 193).

«Вишні-черешні розвиваються» (пример 219).

«За городом качки пливуть» (пример 97).

«Грицю, Грицю, до роботи!» (пример 109).

«Пегушок» (пример 228).

М. Глинка. «Руслан и Людмила», «Персидский хор» (пример 249).

Примеры для изучения:

Украинская народная песня «Ой, піду я в ліс по дрова»:

294 Спокойно



Украинская народная песня «Як би мені черевики», в которой использован натуральный минор:

295 Довольно быстро



Украинская народная песня
«Як би мені черевики»



Для украинской народной песни «Усі гори зеленіють» характерен переменный лад — натуральный и гармонический миноры:

Українська народна пісня
«Усі гори зеленіють»

Широко

296

Усі гори зеленіють,
усі гори зеленіють,
тільки одна гора чорна.

В буковинской народной песне «Накопаю коріння» малая терция образована движением от терции к квинте мажорного тонического трезвучия:

Буковинська народна пісня
«Накопаю коріння»

[Оживленно]

297

Накопаю коріння, накопіння,
з під білого каменя, каменя.

§ 6. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДИКТАНТ

Метроритмические диктанты соответствуют следующим изученным темам: внутритактовые и междутактовые синкопы; сочетание синкоп с пунктирным ритмом.

В метроритмических диктантах с мелодическим движением так же использован пройденный материал: натуральный минор, освещенные интервалы.

Образцы метроритмических диктантов
Без мелодического движения:

298

1. $\frac{2}{4}$
2. $\frac{2}{4}$
3. $\frac{2}{4}$
4. $\frac{3}{4}$
5. $\frac{3}{4}$
6. $\frac{3}{4}$
7. $\frac{6}{8}$
8. $\frac{6}{8}$
9. $\frac{6}{8}$

С мелодическим движением:

299



Настройка на тональность с помощью чистой кварты:

300



206

ГЛАВА VI

Глава шестая посвящена развитию новых, более сложных навыков. Изучаются сложный шестидольный размер, миксолидийский и фригийский лады, а также гармонический мажор. Воспитание вокально-ансамблевых навыков связано с работой над примерами элементарного трехголосия. Кроме того, помещены образцы, в которых приходится более четырех звуков на один слог. Для развития гармонического слуха даются упражнения на пение уменьшенного трезвучия. В разделе изучения интервалов осваиваются чистая октава, чистая квинта и большая секунда вверх.

§ 1. МЕТРОРИТМ. СЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ — ШЕСТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

Метрическая пульсация сложных размеров представляет определенную трудность для выявления сильных и относительно сильных долей. Так, например, работая над метроритмом в шестидольных размерах ($\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$), нужно добиться, чтобы ощущалась ясная градация между самой яркой — первой — долей, относительно сильной — четвертой — и безударными, слабыми долями — второй, третьей, пятой и шестой. Записывая упражнения, для большей наглядности знак акцента над относительно сильной долей следует подчеркнуть:

301
(6a) $\frac{6}{8}$ Раз, два, три, четыре, пять, шесть. $\frac{6}{4}$ Раз, два, три, четыре, пять, шесть.

в) $\frac{6}{8}$ Раз, два-и, три, четыре-и, пять, шесть - и, раз, четыре, шесть.

Многосложные числительные произносить односложно: «че-ты-ре» должно звучать «четырь».

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Ой, по горах, по долинах» использован размер $\frac{6}{8}$, счетной единицей служит восьмая:

302 Спокойно Украинская народная песня
«Ой, по горах, по долинах»

Ой, по го - рах, по до - ли - нах,
по ши - ро - ких у - кра - ї - нах, а там ко - зак
по - ход - жа - є, ко - ни - чень - ка про - вод - жа - є.

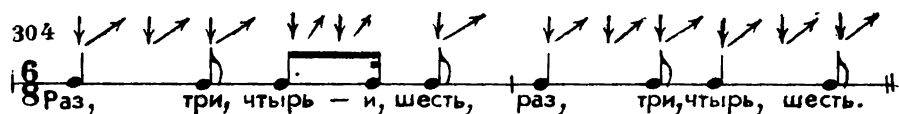
Считать таким образом:

303 Спокойно

Раз, два, три, четыре, пять, шесть, раз, два, три, четыре, шесть,
раз, два, три, четыре, пять, шесть, раз, два—и, три, четыре, шесть,
раз, три, четыре, шесть, раз, два, три, четыре, шесть,



Шведская народная песня «Песня урожая» дается в обработке Меллера. Пунктирный ритм в тактах 3, 7, 15 считать так:



305 Умеренно, с движением

Шведская народная песня
«Песня урожая»



8. 9. 10.

- жай. Скирд наш зо - ло - той си - я - ет,

11. 12. 13.

солн - це яр - ко све - тит. Все по - ет кру -

14. 15. 16.

- гом, и - гра - ет, со - бран у - ро - жай.

В песне «Березка» С. Козака внимательно просчитывать паузы:

Не спеша

306

С. Козак. «Березка»

1. 2. 3.

Ко-жен ве-чір до - жи - да - ю вий - деш ти ці

4. 5. 6.

ні, ко-жен ве-чір ви-гля-да-ю

7. 8. 9.

у да-ле-чі-ні. Ба-чувбі-ло-

10. 11. 12.

- му у-бран-ні край тво-їх во-ріт,

13. 14. 1. 15.

хтось вне-яс-но-му смер-ка-ні все сто-їть, сто-

16. 15. 16.

- ить. // все сто-ить, сто-ить.

В «Былине о лебеди белом» М. Ипполитова-Иванова счетной единицей шестидольного размера является четверть. Считать, как указано:

307 1. 2. 3.

Пять, шесть, раз, три, чтырь, пять, шесть, раз, три, чтырь-и.

Широко

М. Ипполитов-Иванов.
«Былина о лебеди белом»

308 1. 2. 3.

Как по бы-строй ре-чень-ке, к бе-реж-ку ле-бедь

4. 5. 6.

бе-ла-я под-плы-ва-ла. Из да-ле-ких стран, смо-ря

7. 8. 9.

си - не - го, дру - га ми - ло - го под - жи - да - ла.

При исполнении женскими голосами сопровождение подыгрывать октавой выше.

В украинской народной песне «На городі верба рясна» шестидольный размер образован тремя двухдольными ($\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$). Группировка определяется преимущественно словесными, речевыми, метрическими акцентами. Ударения распределяются следующим образом: «раз» — сильная доля, «три» — относительно сильная, «пять» — относительно сильная. Считать таким образом:

309 а) $\frac{6}{4} (2+2+2)$

Раз два, три, четыре, пять, шесть, раз и, два, три, четыре - и, пять, шесть.

б) $\frac{6}{4}$

Пять - и, шесть - и, раз - и, три - и, четыре, пять, раз - и, два - и, три, четыре и там, пять, шесть.

Украинская народная песня
«На городі верба рясна»

310 Спокойно

1. На го - ро - ді вер - ба ряс - на,

2. на го - ро - ді вер - ба ряс - на,



В «Хоре народа» из оперы «Рафаэль» А. Арениского интервал увеличенной кварты (такт 4) не должен вызывать особых затруднений, поскольку его интонирование облегчается секвенционным развитием мелодии. Звук *си*¹ петь как можно острее, выше:

Allegro molto 311 А. Арениский. «Рафаэль», «Хор народа»

ff 1. 2. 3.

Весь Рим ки-пит ве - сель - ем, сме-нил-ся труд без-

4. 5. 6.

-дель-ем, ма-эст-ро Ра-фа-э-ля на

7. 8. 9. 10.

празд-ник мы зо-вем. Ло-ви-те наслаж-день-е, вся

11. 12. 13.

жизнь од - но мгно - вень - е. А му - зы - ка и

14. *f* 15. 16.

пень - е в кро - ви го - рят ог - нем.

§ 2. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ЛАДА. МИКСОЛИДИЙСКИЙ И ФРИГИЙСКИЙ ЛАДЫ. ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

В мелодических линиях миксолидийского лада при гармонизации отсутствует характерная для натурального мажора вводнотонность VII ступени, так как расстояние между VII и I ступенями составляет целый тон. Как правило, VII ступень разрешается в VI ступень. При гармонизации часто используются плагальные обороты. Иногда движение VII—VI ступеней гармонируется как отклонение в тональность субдоминанты.

Примеры для изучения:

Для украинской народной песни «Ой, у полі три доріжки» можно петь такую настройку:

312.

313 Moderato

1. Ой, 2. у по - 3. лі 4. три до - 5. ріж - ки

6. різ - но, 7. хо - 8. дить ко - 9. зак

10. до дів - 11. чи - 12. ни піз - 13. но.

В финальном хоре из музыки П. Чайковского к пьесе «Снегурочка» А. Островского миксолидийский лад выражен минорным звучанием доминанты, плагальными кадансами:

314 Allegro giusto

П. Чайковский. «Снегурочка», финальный хор

1. Бог Я - 2. ри - 3. ло, свет и 4. си - 5. ла, крас - но - е

6. солн-це на - 7. ше, нет 8. те - 9. бя в ми-ре кра -

12. 13. 14. 15. 16. 17.

- ше. Да - руй, бог све - та, теп - ло - е ле - то, крас - но - е

18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.

солн - це на - ше, нет те - бя в ми - ре кра - ше.

Русская народная песня «Ай, во поле липонька» дается в обработке Н. Римского-Корсакова. В ней встречаются мелкие длительности, пунктирный ритм; нужно следить за чистотой интонации звука *до-диез*², так как возможно его понижение:

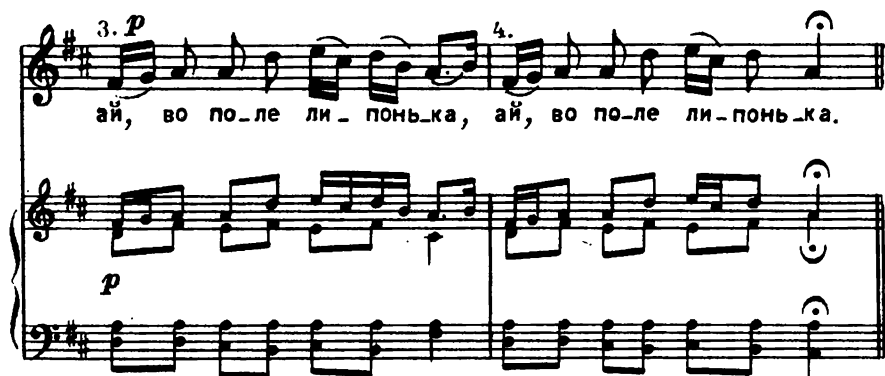
315 Allegretto

Русская народная песня
«Ай, во поле липонька»

1. *mf* 2.

Ай, во по - ле, ай, во по - ле,

mf



Украинская народная песня «І сюди гора, і туди гора» двухголосная. Весьма возможно повышение *фа*² и понижение *ми*² в тактах 5—6:

Украинская народная песня
«І сюди гора, і туди гора»

316 Широко

В русской народной песне «Я по садику»¹ также применен миксолидийский лад:

¹ «Сборник русских народных песен, собранных и положенных на два голоса А. Архангельским». СПб., 1894.

[Умеренно]

317

1. 2. 3.

Я по са-ди-ку, я по са-

4. 5. 6.

-ди-ку, по са-ди-ку гу-ля-ла,

7. 8.

по са-ди-ку гу-ля-ла.

В украинской народной песне «Котилось солнце» тенденцию к понижению может иметь звук *фа-диез* в тактах 3 и 4, а также квинтовый скачок *ля—ми* в тактах 7 и 9:

Украинская народная песня
«Котилось солнце»

318

Оживленно

1. 2. 3.

Ко-ти-лось сон-це по над лу-гом, си-

4. 5. 6.

-да-ло десь за га-єм! А ми йду-

7. 8. 9. 10.

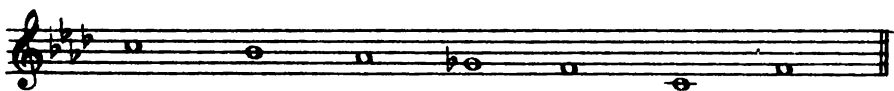
-чи зе-ле-ним лу-гом, ве-се-лу за-спі-ва-єм.

Фригийский лад—лад с минорным тоническим трезвучием и характерно-звучащим полутоновым соотношением I и II ступеней. Нижний тетрахорд этого лада в нисходящем движении образует фригийский оборот. При гармонизации могут быть использованы аккорды II низкой и VII минорной ступеней.

Примеры для изучения:

В песне Варлаама из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского звучание II низкой ступени подчеркивается гармонией (II₆ с пониженным основным тоном). Для настройки следует петь нисходящий пентахорд от *до* до *фа*. Звук *соль-бемоль* направлять предельно вниз, ближе к звуку *фа*:

319



М. Мусоргский. «Борис Годунов»,
сцена в корчме, песня Варлаама

320 **Allegro**

1. *f* 2. 3. 4.

Как во го - ро - де бы - ло во Ка - за -

f

5. 6. 7. 8.

- ни.

9. 10. 11. 12. 13.

Гроз - ный царь пи - ро - вал, да ве - се - лил - ся.

В «Половецком дозоре» из оперы «Князь Игорь» А. Бородин особую сложность представляет исполнение синкопы, образованной паузой на сильной доле такта. Ударение переносится на следующий звук. Паузы считать вслух. Устойчиво выдерживать звук *ми* — чистую приму; *фа* петь как можно ближе к *ми*:

А. Бородин. «Князь Игорь»,
д. II, «Половецкий дозор»

321 **Allegro moderato**

1. 2. 3.

Солн - це за го - рою у - хо - дит на по - кой,

4. 5. 6.

свет днев - ной о - ю у - во - дит за со - бой.

В украинской народной песне «Ой, що ж то за шум» фригийский лад выявляется во втором голосе. Звук *ми-бемоль*¹ посылать тупее, ближе к звуку *ре*¹:

322 Allegretto

1. Ой, що ж 2. то за шум 3. у - чи - нив -

4. - ся, 5. що ко - ма - рик тай на му - сі 6.

7. 0 - же - нив - ся, 8. II-ся.

Гармонический мажор — разновидность мажорного лада, являющаяся результатом усиления тяготения VI ступени к доминанте. В народных песнях этот лад используется очень редко. Возникающую между VI низкой и VII ступенями гармонического мажора увеличенную секунду пужно петь таким образом:

323

3. в серд - це нет. 4.

В небольшой теме из хора «На могиле» С. Танеева гармонический мажор создает скорбно звучащую уменьшенную кварту:

325 С. Танеев. «На могиле»

1. по - ник - нув го - ло - во - ю 2.

Гармонический мажор встречается и как составная часть переменного миноро-мажора (переменного лада). Вспомним классический пример — романс Антонины из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки: *соль* минор — *си-бемоль* мажор гармонический.

Такое же соотношение тональностей мы наблюдаем и в «Песне про Богдана» Д. Задора. В настройке нужно подчеркнуть особенность мажорного лада:

326 Д. Задор. «Песня про Богдана»

327 Allegretto

1. Ой, ти, геть ма - не ве - ли - кий, батьку наш Бог - 2. 3.

4. 5. 6.

- да - не, вся Вкра_ї - на те - бе сла - вить

7. 8. 9. 10.

ор - ле о - та - ма - не. Ой, гу - ляй, ой, гу - ляй,

11. 12. 13.

ор - ле о - та - ма - не. За - спі - ва - ли

14. 15. 16.

со - ло - в'ї у со - рок п'я - тім ро - ці,

17. 18. 19.

при-ед-на-лись за-кар-пат-ці к брат-тям на тім

20. 21. 22. 23. 24.

бо-ці. Ой, гу-ляй, ой, гу-ляй, брат-тям на тім бо-ці.

§ 3. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ. ПРОСТЕЙШЕЕ ТРЕХГОЛОСИЕ. РАСПЕВНОСТЬ, В КОТОРОЙ ПРИХОДИТСЯ БОЛЕЕ ЧЕТЫРЕХ ЗВУКОВ НА ОДИН СЛОГ

Простейшее трехголосие связано с появлением третьего голоса — эпизодически или с подчинением мелодики третьего голоса гармоническим функциям. Ясно, что ритм и подтекстовка третьего голоса будут подчинены верхним.

Изучая трехголосие, следует использовать навыки и методику работы над двухголосием. В начальном периоде нужно проводить работу по этапам: над каждым голосом отдельно, затем только над сложными голосами (или сложным голосом); далее выделять для проработки лишь сложные эпизоды. Необходимо широко пользоваться предварительным анализом, сравнивая голоса между собой по их ритмическому строению, интервалике, количеству звуков на слог и т. д. Так же как и при двухголосии, надо работать всей группой над первым, вторым и третьим голосами. Каждый из учащихся должен уметь петь любой голос.

Примеры для изучения:

Украинская народная песня «Ой, у полі жито» дается в обработке для смешанного хора С. Орфеева. Трехголосие появляется эпизодически (такт 8). Верхний голос делится на две партии, образуя вместе с нижним мажорное трезвучие VII ступени натурального минора. Возможно понижение звуков *до-диез*² и *соль-диез*¹:

328 Широко Украинская народная песня «Ой, у полі жито»

1. Ой, у по - лі жи - то ко - пи - та - ми

2. зби - то, під бі - ло - ю бе - ре - зо - ю

3. ко - за - чень - ка

8.1. ко - за - ка

8.2. вби - то. // вби - то.

Вступление на полном тоническом трезвучии в украинской народной песне «Гей, з-за лісу» следует предварительно обработать методом наслоения. Для нисходящей малой секунды *фа*¹—*ми*¹ потребуется острая подача. Резко звучащее сочетание на первой доле такта 6 является результатом задержания (приготовленное задержание) звука *фа*¹. Удерживать его твердо:

329 Risoluto Украинская народная песня «Гей, з-за лісу» («Про Нечая»)

1. Гей, з-за лі - су, гей, з-за лі - су,

2. з-за тем - но - го га - ю.

3. 4. 5. 6. 7. 8.

Украинская народная песня «Сіно моє, сіно»¹ обработана для женского однородного хора Н. Леонтовичем. Она отличается некоторой мелодической и ритмической самостоятельностью второго и третьего голосов. Нужно работать над следующими сложными моментами:

Уменьшенную кварту вниз *си-бемоль*¹ — *фа-диез*¹ (такт 6) петь остро, подтягивая *фа-диез*¹ к *соль*¹. Интонационно опасен и звук *ля*¹ — II ступень минора, исполнять ее следует острее.

Проследить за правильным интонированием минорного квартсектаккорда (тонического), образованного перекрещиванием голосов (такт 7). Необходимо добиться четкого звучания VII натуральной ступени — мажорного трезвучия (такт 12).

Острое гармоническое сочетание, появляющееся на первой доле такта 9, — результат двойного неприготовленного задержания во втором и третьем голосах:

Украинская народная песня
«Сіно моє, сіно»

330 **Allegro non troppo**

1. *сі* - но мо - є, 2. *сі* - 3. но, 4. *я*
по - під

5. *сі* - ном во - да; 6. 7. пла - ка - ла дів - чи - 8.
- на, 9. як бу - ла мо - ло - да. 10. 11. 12. 12. 13. да.

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

Для украинской народной песни «Будь здрава, землице», приведенной в записи сестер Байко, характерно более развитое трехголосие гармонического склада. Мелодические линии второго и третьего голосов образуют вместе с мелодией трезвучия и их обращения. Используется переменный миноро-мажор; встречаются ферматы. Возможно понижение II ступени минора — *ля*¹. Для интонирования уменьшенной кварты *фа-диез*¹ — *си-бемоль*¹ нужна большая осторожность. При пении этого сочетания ориентировать второй голос на звучание *си-бемоля* у третьего голоса:

Украинская народная песня

«Будь здрава, землице»

331 Спокойно

1. 2. 3. 4.

Будь здра-ва, зем-ли-це и - ду в Га-ме-рі-це, и -

The musical score for measures 1-4 is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. Measure 1 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. Measure 2 has quarter notes D5, E-flat5, F5, and G5. Measure 3 has quarter notes A5, B5, C6, and D6. Measure 4 has a half note E6, followed by a quarter note D6, and then a quarter note C6.

5. 6. 7. 8.

- ду за - ра - бяц пі - няз. Будь здра-ва,

The musical score for measures 5-8 continues in the same key and time signature. Measure 5 has quarter notes D5, E-flat5, F5, and G5. Measure 6 has quarter notes A5, B5, C6, and D6. Measure 7 has a half note E6, followed by a quarter note D6, and then a quarter note C6. Measure 8 has a half note B5, followed by a quarter note A5, and then a quarter note G5.

9. 10. 11.

сес-трич-ко, не плач-те, ма-мич-ко,

The musical score for measures 9-11 continues in the same key and time signature. Measure 9 has quarter notes D5, E-flat5, F5, and G5. Measure 10 has quarter notes A5, B5, C6, and D6. Measure 11 has a half note E6, followed by a quarter note D6, and then a quarter note C6.



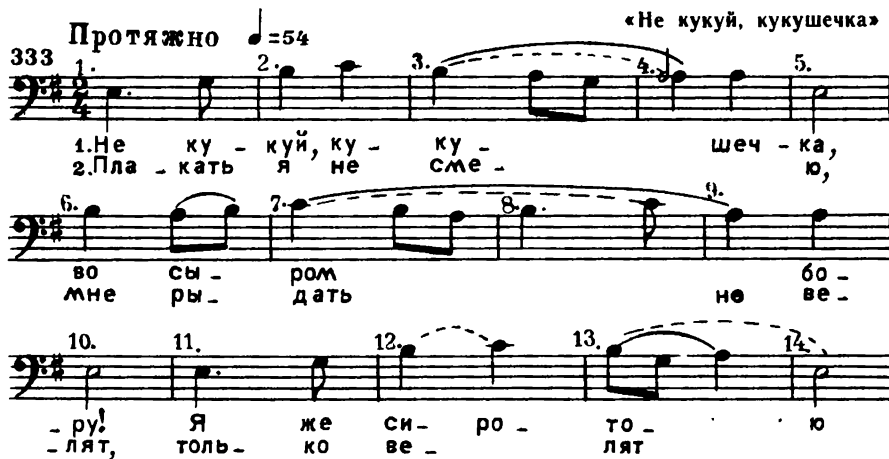
Распевность — широта мелодического дыхания — отличительная черта многих народных песен, в особенности протяжных. Для их исполнения требуются хорошие вокально-ансамблевые навыки, умение экономно расходовать дыхание, добиваться протяженности звука (*legato*). Особой трудностью является наличие нескольких звуков на один слог. Работая над чтением текста в ритме и над пением с текстом, следует подчеркивать мелодическое движение повторением гласной на каждом звуке.

Примеры для изучения:

В тактах 7, 8 русской протяжной песни «Не кукуй, кукушечка» встречаются до шести звуков на один слог. Повторять гласную слога следующим образом:



Русская народная песня
«Не кукуй, кукушечка»





Русская народная песня «Подуй, подуй, непогодушка» дается в обработке Н. Римского-Корсакова. В такте 3 на один слог приходятся шесть звуков. Возможна низкая подача большой сексты ми¹—до-диез²:

334 Очень медленно

Русская народная песня
«Подуй, подуй, непогодушка»

1. По- дуй, 2. по- дуй, 3. не- по- го- душ- 4. ка. 5. Эх, 6. не- ма- лень- ка- я.

В русской народной песне «Ай, утушка луговая» на один слог приходятся пять звуков. Для этой песни характерна ритмическая самостоятельность голосов. Можно опасаться понижения звуков соль-диез¹ и до-диез² (такты 5, 7, 8):

335. Не спеша

Русская народная песня
«Ай, утушка луговая»

1. Ай, у- туш- ка 2. лу- го- ва- я,



Русская народная песня «Полоса ль моя, полосонька» приводится в обработке М. Балакирева. В ней на один слог приходится шесть звуков. Пунктирный ритм требует особо четкого произношения повторяемых гласных «а», «я». Чистую квинту $фа^1—до^2$ остро посылать вверх:

336 Умеренно

Русская народная песня
«Полоса ль моя, полосонька»

1. По - ло - са ль мо - я, по - ло - сонь -
2. За - рос - ла, мо - я по - ло - сонь -

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию с нотами, пронумерованными 4, 5, 6, и фортепиано. Вторая система включает вокальную партию с нотами, пронумерованными 7, 8, 8, и фортепиано. В тексте песни упоминаются слова: «ка, ка, не па-ха-на, не бор-ча-стым ель-нич-ком, бе-но-рез-ва-нич-на. II-ком.».

§ 4. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА. УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

Уменьшенное трезвучие, состоящее из двух малых терций, представляет собой неустойчивое сочетание, весьма опасное в интонационном отношении. Особенно часты случаи понижения уменьшенного трезвучия в нисходящем движении. При пении вниз каждую малую терцию следует петь остро, подтягивая звук вверх:

Если уменьшенное трезвучие исполняется методом наложения, то его нужно разрешать в неполное тоническое трезвучие мажора или минора (считая трезвучием VII ступени натурального мажора или одноименного гармонического минора).

Упражнения для пения уменьшенного трезвучия: арпеджированно (индивидуально или всей группой); в мелодическом виде, с организованным метроритмом; с наложением:



Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Ой, під горою» встречается уменьшенное трезвучие в нисходящем движении (такты 7, 11):

Украинская народная песня
«Ой, під горою»

338 Довольно быстро

Ой, під го - ро - ю, під пе - ре - во - зом,
сто - я - ла дів - чи - на з сво - їм о - бо - зом,
сто - я - ла дів - чи - на з сво - їм о - бо - зом.

В хоре «Гроза» из оратории «Времена года» И. Гайдна обе начальные фразы представляют собой арпеджированные уменьшенные трезвучия, построенные на VII и II ступенях до минора. Из-за высокой тесситуры учащиеся с низкими голосами должны петь октавой ниже:

1. 2. 3. 4.

Ах! К нам бли-зит-ся гро-за.

5. 6. 7.

Ах! К нам бли-зит-ся гро-за.

§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ. ЧИСТАЯ ОКТАВА; ЧИСТАЯ КВИНТА И БОЛЬШАЯ СЕКУНДА ВВЕРХ

Интервал восходящей чистой октавы — один из самых естественных и легко запоминающихся. Его звучание уже неоднократно воспринималось слухом и воспроизводилось во время пения мужскими и женскими голосами в унисон (октавный унисон). Как начальный интервал чистая октава используется сравнительно редко. Интонационно чистая октава — обычно устойчивый интервал. Некоторые неточности (вверх — понижение, вниз — повышение) вызваны глубиной скачка, требующего определенных вокальных навыков: хорошего дыхания; правильной позиции рта; удобной гласной и т. д. В ранее пройденных примерах октавный скачок встречался в Интродукции к опере «Иван Сусанин» М. Глинки (см. пример 122). В качестве упражнения можно петь восходящие и нисходящие звукоряды от тоники до тоники со скачком на чистую октаву:

340



Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Хусточка ж моя» октавный скачок подчеркивает тонический устой *соль* (такты 2 и 6):

341

Спокойно

Украинская народная песня

«Хусточка ж моя»

Ху - сточ_ка ж мо - я, шов - ко - ва -

- я! Те - бе ми_лий дав, бо мне не спо_до -

- бав ко - ло те_ї та кри - ни - чень_ки,

як зо мно_ю сто - яв, ко - ло те_ї

та кри - ни - чень_ки, як зо мно_ю сто - яв.

В хоре «Помолчим» В. Сорокина затактовый октавный скачок выделяет доминантовую функцию:

1. 2.

Ге - ро - ев, пав-ших в сра-женьях бы-лых, не за -

3. 4. 5.

-бу - дет стра - на. На - ро - ды пе - сни сла -

6. 7. 8.

- га - ют о них, по-мня-тих и - ме - на.

В украинской народной песне «Ой, продала дівчина курку» октава в такте 1 подчеркивает доминанту ля минора; скачок в такте 4 — доминанту мажора (*Соль* мажора); чистая октава в такте 9 указывает на возврат к основной тональности — *ми* минор:

Украинская народная песня
«Ой, продала дівчина курку»

343 Довольно быстро

Ой, про-да-ла дів - чи - на кур - ку, та ку - пи - ла
ко - за - ко - ві . люль - ку, люль - ку за кур - ку ку -
_ пи - ла, бо ко - за - ка вір - но лю - би - ла.

Сравнительно глубокий интервал, совершенный консонанс (многие нетемперированные инструменты настраиваются по квинтам), чистая квинта как бы охватывает пентакхорд и выделяет устой лада: тонику и доминанту.

В виде начального интервала восходящая чистая квинта используется довольно часто; после скачка с тоники на доминанту появляется стремление заполнить скачок противоположным поступенным движением. Интервал чистой квинты звучит характерно и запоминается не только в мелодическом виде, но и в гармоническом — как нижний и верхний звуки трезвучия.

В удобных тесситурных условиях чистая квинта интонируется достаточно устойчиво.

Повторить звучание чистой квинты и записать самодиктант на основе ранее изученных песен:

«Черчик» (пример 110).

«Звідкіль вітер» (пример 143).

«Я поїду ли, молоденька» (пример 144).

«Ой, сивая та і зозуленька» (пример 179).

«Да хто ж у нас лебедин?» (пример 173).

«Вітер, вітер коло хати» (пример 230).

«Ой, при лужку, при лужку» (пример 229).

Примеры для изучения:

Русская народная песня «Не летай, соловей» — простейший образец Т — D:

344 **С движением** ♩=100

Русская народная песня

«Не летай, соловей»

1. 2. 3. 4.

Не ле - тай, со - ло - вей, не ле - тай, мо - ло - дой,

5. 6. 7. 8. 9. 10.

край до - ли - ны, край до - ли - ны.

В такте 4 русской народной песни «Уж как злое-то коренье» чистая квинта *ре¹—ля¹* подчеркивает основной тон и квинту трезвучия VII ступени натурального минора. Звук *фа-диез¹* петь везде острее, выше:

345 **Спокойно** ♩=72

Русская народная песня

«Уж как злое-то коренье»

1. 2. 3.

Уж как зло_е - то ко _ рень_е кра - пив - но -

4. 5. 6. 7. 8.

_ е, раз_ли _ хо _ е - то серд_це все свек - ров - ни - но.

В теме фуги из оратории «Самсон» Г. Ф. Генделя начальная чистая квинта настраивает на тональность *ми* минор (Т—D). Чистая квинта в тактах 2, 3 выделяет новую тональность *Соль* мажор:

346 **Allegro**

Г. Ф. Гендель. «Самсон»,

ария Далилы, тема фуги

p 1. 2. 3.

Сра_жен Сам_сон, по_верг_нут

p

4. 5. 6. 7. 8.

в прах, ра-бом те-перь по-кор-ным стал.

В «Хоре поселян» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина хорошо показаны выразительное значение интервала чистой квинты и его роль в установлении ладовых устоев. В тактах 1, 4, 5, 8, 11 чистая квинта подчеркивает тоническое трезвучие (фа-диез¹—до-диез²); в такте 6—VII натуральную ступень или доминанту параллельного мажора (Ля мажора); в такте 9—IV ступень основной тональности (II ступень параллельного мажора); в такте 10—тонику Ля мажора и т. д. Петь чистую восходящую квинту остро вверх, в особенности *си*¹—*фа-диез*²:

А. Бородин. «Князь Игорь», «Хор поселян»

347 Moderato

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Ох, не буй-ный ве-тер за-вы-вал,
го-ре на-ве-вал, на-ве-
го-ре на-ве-вал, наве-вал.
-вал. Хан Гзак нас по-
Хан



Если этот отрывок исполняется всей группой, нужно пользоваться «цепным» дыханием.

Большая секунда вверх — интервал, который производит впечатление простейшего — расстояние всего один тон. При соответствующей настройке на тональность поется без особых затруднений. Вместе с тем большая секунда достаточно опасна для интонирования (см. Вступительную часть, § 1. «Работа над интонацией. Характеристика интервалов с точки зрения интонации»). Без предварительной настройки интонирование большой секунды неопределенно, так как сам интервал не дает четкой ладовой настройки, не выявляет ладовых устоев. Труден интервал большой секунды и в гармоническом звучании, представляя собой диссоциирующее сочетание.

Восходящая большая секунда подчеркивает чаще всего движение от I ко II ступени, являясь обычно началом поступенного движения от I к III ступени (определяющей ладовое наклонение). Иногда это поступенное движение, начатое большой секундой (I—II ступени), охватывает главные ступени, вплоть до доминанты (и даже VI ступени).

Реже начальная большая секунда строится на движении от V ступени к VI в мажоре (обычно с возвратом к V ступени).

Во многом большая секунда облегчает настройку. Она опекает одним из звуков (основанием) какую-либо главную ступень лада и заполняет плавным, поступенным движением более глубокий, настраивающий интервал (терцию, кварту, квинту).

Повторить звучание большой секунды и записать самодиктант на основе всех ранее изученных метроритмических упражнений, зафиксированных в гаммообразном движении, и песен:

Н. Потоловский. «Зайныка» (пример 99).

«Ой, за гаєм, гаєм» (пример 102).

«Журавель» (пример 104).

Н. Лысенко. «Коза-дереза», «Песня Лисички» (пример 107).

«На зеленом лугу» (пример 124).

Д. Васильев-Буглай. «Осенняя песенка» (пример 138).

«Ой, джигуне, джигуне» (пример 139).

Пример для изучения:

В украинской народной песне «А до мене Яків приходив» большая секунда начинает движение от тоники к доминанте, способствуя настройке на лад:

348 Довольно быстро

Украинская народная песня:
«А до мене Яків приходив»

1. 2. 3. 4.
А до ме-не Я-ків при-хо-див, ко-ро-боч-ку
5. 6. 7. 8.
ра-ків при-но-сив, а я ті-ї ра-ки за-
9. 10. 11. 12.
бра-ла, а Я-кі-ва з ха-ти про-гна-ла.

Ввиду большого количества подобных примеров педагог должен давать их учащимся по своему усмотрению до тех пор, пока интервал не запомнится твердо.

Настройка на лад (тональность) через интервал:

Чистая квинта:

349

Большая секунда:

350

§ 6. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Приводим образцы метроритмических диктантов для освоения шестидольных размеров:

Без мелодического движения:

350 351

ГЛАВА VII

В этой главе продолжается изучение сложных размеров: усложняется ритмический рисунок (синкопы) в шестидольном размере; введены девяти- и двенадцатидольные размеры, а также переменный размер. Применяются дорийский, пятиступенный и переменный лады. Кроме того, впервые используется отклонение в качестве одной из форм изменения ладового устоя. Воспитание вокально-ансамблевых навыков связано с полифоническим двухголосием. Развитие гармонического слуха основывается на пении обращений D_7 и увеличенного трезвучия. В разделе изучения интервалов усваиваются чистая кварта и чистая квинта вниз; малая секунда вниз и вверх; большая секунда вниз.

§ 1. МЕТРОРИТМ. СЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ: УСЛОЖНЕНИЕ РИТМИЧЕСКОГО РИСУНКА (СИНКОПЫ) В ШЕСТИДОЛЬНОМ РАЗМЕРЕ; ДЕВЯТИ- И ДВЕНАДЦАТИДОЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ. ПЕРЕМЕННЫЙ РАЗМЕР

Примеры для изучения:

Отрывок хора «Не проснется птичка утром» из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки отличается гениальной простотой мелодии и гармонии. Нужно тщательно следить за чистотой интонирования восходящей малой секунды $сi^1—до^2$. Остро петь нисходящую малую сексту $сi^1—ре-диез^1$. Внутритактовую синкопу (такты 11 и 13) считать так:

352

Раз(два,три,четыре,пять,шесть,раз, три,четыре(пять,шесть),

16°

243

353 Allegretto

1. *p* 2. 3.

Не проснет-ся птич-ка ут-ром, ес-ли солн-ца

4. 5. 6.

не у-ви-дит; не проснет-ся, не оч-нет-ся,

7. 8. 9.

звон-кой песнь-ю не зальет-ся! Ах, Людми-ла!

10. 11. 12.

Не мо-ги-ла взять те-бя долж-на,

13. 14.

ми-ла-я княж-на.

Русская народная песня «Не были ветры» дается в обработке М. Балакирева. В ней использованы переменный мажоро-минор, синкопы в тактах 1 и 5. Мелкие длительности выполнять четко:

Русская народная песня
«Не были ветры»

354 Не очень медленно. Плавню

1. 2. 3.

Не бы-ли вет-ры, не бы-ли вет-ры, на-ве-я-ли,


4. на-ве-я-ли. 5. Не-жданно го-сти, 6. не-жданно го-сти

7. по-на-е-ха-ли,

8. по-на-е-ха-ли.

Русская народная песня «Ой, кулики, жаворонушки»¹ обработана М. Иорданским. Простота мелодии — всего три звука — позволяет сосредоточить внимание на четком исполнении метроритма. Считать надо так:

355



Раз, два, четыре, пять, раз-и-два, четыре, пять.

¹ Хрестоматия народной песни. М., 1960.

356 Оживленно

1. *mf* 2. 3.

Ой, ку - ли - ки, жа - во - ро - нуш - ки, приле тай - те к нам

4. 5. 6.

во до - муш - ки. Ле - тел ку - лик из - за мо - ря,

7. 8.

ку - лик, ку - лик, за - мы - кай зи - му,

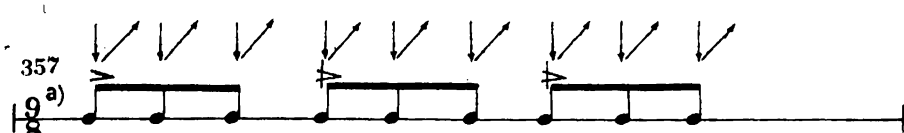
9. 10.

от - пи - рай ве - сну, тепло ле - теч - ко.

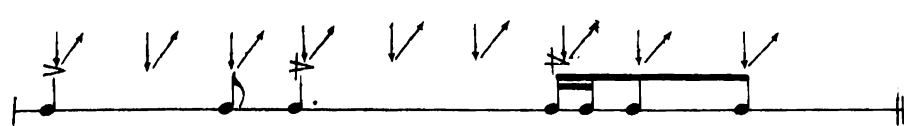
Во время просчитывания девяти- и двенадцатидольных размеров следует подчеркивать акцентами сильную долю и относительно сильные доли. Числительные произносить только односложно — «семь», «восемь», «дев», «десь», «од», «двен».

Например:

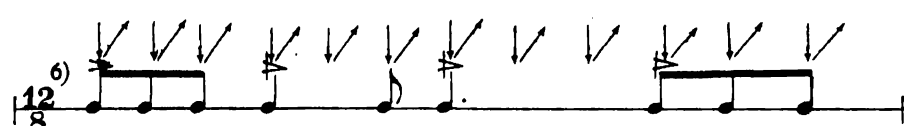
357

а) 

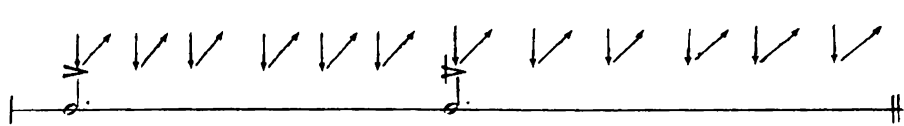
Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, дев,



раз, три, четыре, семи, восемь, дев.

б) 

Раз, два, три, четыре, шесть, семь, здесь, од, двен,



раз, семь.

Примеры для изучения:

В хоре «Красная Пресня» В. Мурадели использован переменный миноро-мажор. Сильная доля — «раз», относительно сильные доли — «четыре» и «семь». При исполнении синкопированного рисунка:

358



Раз (и), пять, шесть

ориентироваться на относительно сильную долю — «четыре». Острее, выше, петь вспомогательные звуки *фа-дубль-диез*¹ (такты 1, 5) и *си-диез* (такт 13). Следить за интонированием восходящей большой секунды *до-диез*¹ — *ре-диез*¹, при этом II ступень минора — *ре-диез* — посылать остро вверх:

359 Медленно, проникновенно

1. 2.

Враж - деб - ны_е вихри вь_лом декаб_ре над

3. 4.

на - шей судьбой про_ле - та - ли, ког -

5. 6.

- да из по_те_мок на_встречу за_ре мос_

7. 8.

- ков - ский восстал про_ле - та - рий. Для

9. 10.

всех, кто мечтал свет сво_бо_ды за_жечь, бы_

11. 12.

- ла бар_ри_ка_да три_бу_ной. Со_

13. 14.

- ру_ жь ем врах ты про_дол_жи_ла речь ге_

15. 16.

- ро_ ев Па_риж_ской ком_му_ны.

В хоре «На море утушка» из оперы «Опричник» П. Чайковского нужно добиваться четкого выполнения ритмического рисунка в тактах 3 и 8. При лении нисходящую квинту do^2 — fa^1 исполнять тупее, с тенденцией к понижению:

360 **Andantino** П. Чайковский. «Опричник»,
хор «На море утушка купалась»

1. *p* На мо-ре у - туш-ка 2. ку - па - ла - ся,

3. на мо-ре се - ра-я 4. по-лоска - ла - ся. 5.

6. Ку-павшись у - туш-ка 7. встре-ле - ну - ла - ся встре-ле -

8. - нув - шись, се - ра-я 9. да вос-крях - ну - ла.

«Песня о Ленине» А. Холминова написана в двенадцатидольном размере. Особое внимание следует обратить на четкое выполнение ударений: сильная доля — «раз» — и относительно сильные доли — «четыре», «семь», «десь»:

А. Холминов. «Песня о Ленине»

Широко, торжественно

361 1.

2.

Вет - ви о - де - лись лист - во - ю вес - ен - ней и

3.

4.

пти - цы за - пе - ли и тра - вы взош - ли... Вес -

5.

6.

- но - ю весь мир от - ме - ча - ет рождень - е ве -

7.

8.

9.

- ли - ко - го сы - на, ве - ли - кой зем - ли. Ле - нин!

Для исполнения примеров, записанных в переменном размере, потребуются в первую очередь твердое ощущение и четкое выполнение метроритмической пульсации каждого размера. Работая по этапам, нужно обратить особое внимание на ударения (подчеркивая ими сильные и относительно сильные доли). Обязательно тактировать, желательно на данном этапе применять тактирование в дирижерских схемах.

Примеры для изучения:

Песня «Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова дается в обработке для смешанного хора К. Пигрова. При постоянном размере $\frac{4}{4}$ выделяется такт 4 в размере $\frac{2}{4}$. Звук *фа-диез*¹ в тактах 1, 3, 5, 7 может быть спет ниже, посылать его острее, ближе к звуку *соль*¹:

В. Захаров. «Ой, туманы мои, растуманы»

362 Спокойно, уверенно

Ой, ту - ма - ны мо-и, рас-ту - ма - ны, ой, род -

ны - е по-ля и лу - га, у - хо -

- ди - ли в по-ход пар-ти - за - ны, у - хо -

7. 8.

ди - ли в по - ход на вра - га.

Русская народная песня «Не пой ты, соловьюшко» обработана для смешанного хора С. Орфеевым. Отдельно необходимо работать над тактами, имеющими усложненный ритмический рисунок: такты 2, 10:

363

и особо такт 8:

364

Аккуратно интонировать восходящую чистую квинту *ля-бемоль*¹—*ми-бемоль*². Скачок на чистую октаву *фа*¹—*фа*² может вызвать затруднения в вокальном отношении (смена позиции). Нисходящие малые секунды *ре-бемоль*²—*до*² и *ля-бемоль*¹—*соль*¹ петь очень остро:

365 Moderato

Русская народная песня
«Не пой ты, соловьюшко»

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Не пой, не пой ты, со - ло - вьюш - ко, ты не
пой вес - ной, ты не пой вес -

8. -ной, не да - вай то с - ки ты на -

9. 10.

11. - со - 12. луш - ки сердцу мо - 13. е - 14. му.

В хоре «Смолкли залпы запоздалые» Д. Шостаковича возможно повышение нисходящих больших секунд: *ре-диез*¹—*до-диез*¹, *до-диез*¹—*си*. Нисходящие малые терции петь острее, выше (*до-диез*¹—*ля-диез*). При чтении текста следует твердо выговаривать согласные:

Д. Шостакович. «Десять поэм для хора»,
«Смолкли залпы запоздалые»

366 Andante

1. 2. 3. 4. 5.

Смолк - ли зал - пы за - поз - да - лы - е, смолко -

6. 7. 8. 9. 10.

- ру - дий гром. Чуть ды - мят - ся лу - жи

11. 12. 13. 14.

а - лы - е, спят кру - гом бор - цы у -

15. 16. 17. 18. 19.

- ста - лы - е, спят не - здеш - ним сном.

Русская народная песня «Уж как по мосту, мосточку» дается в обработке для смешанного хора С. Орфеева. Некоторое затруднение может вызвать вступление темы со второй доли такта и окончание ее на сильной доле. Для чистоты интонации опасна нисходящая малая терция *ре-бемоль*²—*си-бемоль*¹. Квинтовый скачок *си-бемоль*¹—*фа*² усложнен высокой тесситурой, его следует петь остро, активно посылая вверх звук *фа*²:

367 **Moderato** Русская народная песня
«Уж как по мосту, мосточку»

1. *f* 2. 3.

Уж как по мо - сту, мо - сточ - ку, по мо -

4. 5. 6.

- сточ - ку, ка - ли - на, по чис - то - му, ма - ли -

7. 8.

- на, се - ле - зень от пе - ре - хо -

9. 10. 11. 12. 13.

- дит, пе-ре-хо-дит, ка-ли-на, пе-ре-хо-дит, ма-ли-на.

Русская народная песня «Лен зеленой»¹ представляет собой простейший образец переменного размера в двухголосии. Запев, изложенный в размере $\frac{3}{4}$, нужно поручать по очереди каждому учащемуся:

Весело Русская народная песня «Лен зеленой»

368 Лен зе-ле-ной при го-ре при кру-

1. 2. 3.

-той, Скоро

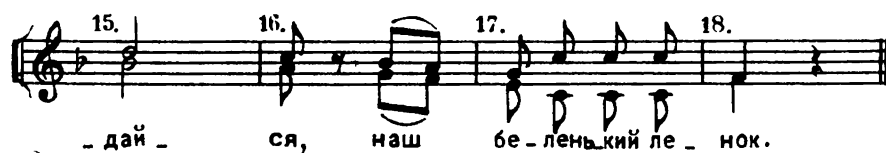
4. 5. 6. 7.

уж мы се-я-ли, се-я-ли ле-нок, уж мы,

8. 9. 10.

се-я, при-го-ва-ри-ва-ли, че-бо-

¹ «Сборник хоровых произведений», под редакцией И. Пономарькова. М., Учпедгиз, 1953.



Симметричность чередования размеров ($\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$ — по одному такту) в украинской народной песне «Тече вода каламутна»¹ позволяет выставить их при ключе. Синкопы и движение параллельными терциями требуют точности в интонировании больших и малых секунд:

369 С движением

Украинская народная песня
«Тече вода каламутна»



¹ Сб. «Поет Закарпатье». М., Музгиз, 1960.

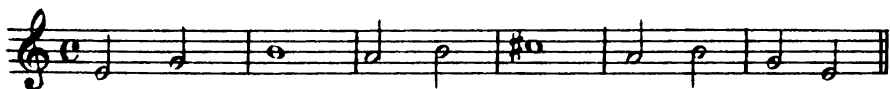
§ 2. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ЛАДА. ДОРИЙСКИЙ, ПЯТИСТУПЕННЫЙ (ПЕНТАТОНИКА) И ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАДЫ. ОТКЛОНЕНИЕ КАК ОДНА ИЗ ФОРМ ИЗМЕНЕНИЯ ЛАДОВОГО УСТОЯ

По сравнению с натуральным минором дорийский лад характерен звучанием высокой VI ступени. При гармонизации этот типичный оборот подчеркивается мажорной субдоминантой. Характерные черты дорийского лада следует выявлять при пении настройки.

Примеры для изучения:

Для украинской (буковинской) народной песни «Сумно мені, сумно» петь такую настройку:

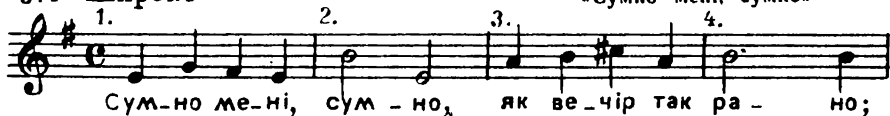
370



Украинская народная песня

«Сумно мені, сумно»

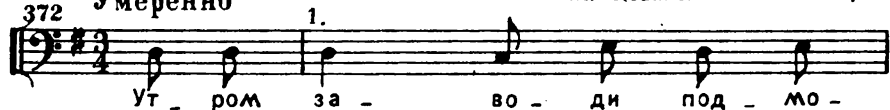
371 Широко



В хоре «Ильмень-озеро» М. Коваль дорийский лад выделяется звучанием мажорной субдоминанты:

М. Коваль. «Ильмень-озеро»

372 Умеренно



4. вширь на - ше о - зе - ро, Иль-мень-
о - зе-ро, слов-но се - вер-ный бо - га - тырь.

В русской народной песне «Соловейко, соловушко»¹ для исполнения мелких длительностей в быстром темпе требуется особая четкость при выполнении ритмического рисунка. Работать над песней следует в умеренном движении, а затем пробовать петь в быстром. При пении возможно понижение нисходящих малых секунд *си-бемоль*¹—*ля*¹ и в такте 19 *фа*²—*ми*². Особое внимание нужно уделить чтению текста в ритме, добиваясь активного произношения слогов:

Moderato

Русская народная песня
«Соловейко, соловушко»

373 Со - ло - вей - ко, со - ло - вуш - ко, 3. со - ло - вей - ко мо -

4. - ло - день - кий. Ай, лю - ли, лю - ли, ли, ли,

¹ «Сборник русских народных песен, собранных и положенных на два голоса А. Архангельским».

7. ля, ля, ля, ля, ля, ля, 8. лю - ли, ли, 9. как те - бе не

10. ску - чит - ся, 11. в зе - ле - ном са - ду 12. си - дю - чи,

13. ай, 14. ай, лю - ли, лю - ли, ли, 15. ля, ля, ля, ля, ля, ля,

16. лю - ли, ли, 17. на тем - ный лес 18. гля - дю - чи,

19. на зе - ле - ну - ю дуб - ра - вуш - ку. 20. Ай, 21. лю - ли,

22. ай, 23. лю - ли, ля, ля, ля, ля, ля, ля, 24. лю - ли, ли.

Пятиступенный лад, или пентатоника, — старинный лад, в котором отсутствуют полутоновые высотные соотношения между звуками.

Пример для изучения:

Чувашская народная песня «Балалайку взять бы в руки» дается в обработке В. Белого. В ней применяется пятиступенный лад с переменной тоникой *си-бемоль* — *соль*. Песня отличается обилием чистых кварт, больших и малых терций. Для настройки петь пятиступенный лад полностью:



Чувашская народная песня
«Балалайку взять бы в руки»

375 Твердо, под шаг

1. *f* 2. 3.

Ба - ла - лай - ку взять бы в ру - ки, да по у - ли -

4. 5. 6.

- це пой - ти, ба - ла - лай - ку взять бы в ру - ки,

7. 8. 9. 10.

да по у - ли - це пой - ти. Тес - но, тес - но здесь до ску - ки,

11. нег-де ду-шу 12. от-вес-ти. 13. Тес-но, тес-но

14. здесь до ску-ки, 15. нег-де ду-шу 16. от-вес-ти.

При гармонизации и обработке народных песен, построенных на каких-либо определенных ладах, композиторы используют и кадансовые обороты натуральных мажора или минора (если это не противоречит логическому развитию мелодической линии). Так, например, при обработке украинских народных песен в миксолидийском ладу заключительный каданс может привести к закреплению одноименного натурального мажора.

Примеры для изучения:

Украинская народная песня «За річкою за Дунаєм»¹ дается в обработке для мужского однородного хора Н. Леонтовича. В гармонизации подчеркиваются особенности миксолидийского лада (минорная доминанта), а заключительный каданс закрепляет тональность *Соль* мажор (натуральный). Нисходящие большие секунды интонировать тупее:

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

Moderato

Украинская народная песня
«За річкою за Дунаєм»

376 1. *mf*

За річ - ко - ю за Ду - на - єм,

3.

за річ - ко - ю за Ду - на - єм,

5.

ко - за - чень-ко ко - нем гра - є.

Украинская народная песня «Нарвала квіточок»¹ также приводится в обработке для женского однородного хора Н. Леонтовича. Возможно неточное, в сторону понижения, интонирование восходящей большой сексты *соль*¹—*ми*². Большую секунду *ля*¹—*соль*¹ петь тупее:

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

377 Andantino

1. 2. 3. 4.

Нар-ва_ла кві_то _чок — не за _ ти _

5. 6. 7. 8.

_ ка _ ла _ ся, кли_ка _ ла ми _ ло _ го,

9. 10. 11. 12. 13. 14.

не до _ кли _ ка _ ла _ ся.

После переменного мажоро-минора простейшая форма изменения ладового устоя—это отклонение в строй доминанты. Перед сольфеджированием примеров петь настройку, в которой должно быть выявлено характерное звучание как первой, так и второй тональности. Исполнив пример, нужно пропеть тоническое трезвучие тональности доминанты с закрытым ртом или сольфеджируя.

Примеры для изучения:

Отклонение в строй доминанты имеется в песне «Душечка-девица» А. Даргомыжского (из *Соль* мажора в *Ре* мажор). Необходимо тщательно выполнять мелкие длительности; малую секунду *соль* — *фа-диез* направлять остро:

378 Allegretto А. Даргомыжский. «Душечка-девица»

1. 2. 3.

Ду- шеч-ка - де - ви - ца, бо - я - ре и -

4. 5. 6. 7. Ре мажор 8.

- дут. Тех я бо - яр, я са - ма да не бо - юсь.

В хоре «Солнце и месяц» А. Гречанинова звук *соль*¹ может быть исполнен ниже, петь его острее:

А. Гречанинов. «Солнце и месяц»

379 Спокойно

1. 2. 3. 4. 5.

Ночь-ю в ко - лы - бель мла - ден - ца ме - сяц

6. 7. 8. 9. 10. 11.
луч свой за - ро - нил, от - че - го так све - тит

12. 13. 14. 15. 16.
ме - сяц? Роб - ко он спро - сил.

Ми-бемоль мажор

В мелодии украинской народной песни «Ой, вийду я на вулицю» ощутимо влияние инструментальных (танцевальных) жанров. Отклонение в строй доминанты, имеющееся в песне, также характерно для многих танцевальных жанров:

380 Allegro

Украинская народная песня
«Ой, вийду я на вулицю»

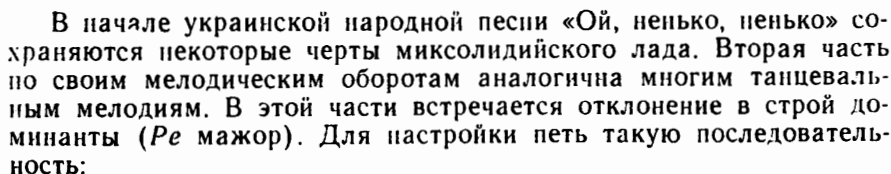
1. 2. 3.
Ой, вий - ду я на ву - ли - цю: гар - на я!

4. 5. 6.
Ту - ди, сю - ди, ог - ля - ну - ся: гар - на я!

Фа мажор

В русской народной песне «По улице мостовой» тщательно выполнять мелкие длительности, зрительно объединяя их по четыре шестнадцатые для получения целой счетной единицы (такты 5, 6):

381 Весело



«Ой, ненько, ненько»



383 Медленно



В «Хоре земледельцев» из оратории «Времена года» И. Гайдна отклонение в строй доминанты совершается мелодическим движением на интервал большой секунды вверх. Петь эту большую секунду (*си — до-диез*) предельно остро, ближе к звуку *ре²*:

И. Гайдн. «Времена года»,

№ 2 — «Хор земледельцев»

384 Allegretto

1. 2. 3.

К нам, к нам, весна! Не дам тебе при-

4. 5. 6. 7.

- вет. К нам, к нам! От мертвенного

8. 9. 10.

сна проснулась вся земля!

Ре мажор

В украинской народной песне «По той бік гора» отклонение образуется мелодическим движением нисходящей малой секунды (на альтерированный звук). Указанную малую секунду *ре² — до-диез²* направлять очень остро:

«По той бік гора»

385 Умеренно

1. По той бік го-ра, 2. по цей бік го-ра, 3.

по між ти - ми

4. Ре мажор

5. 6.

кру-ти-ми го-ра - ми схо-ди-ла зо-ря.

В отрывке из хора «Полонез» М. Глинки особую трудность представляют мелкие длительности, пунктирный ритм и короткие паузы. Следует обратить внимание на альтерацию вспомогательных звуков в тактах 11, 12 и 15. Альтерированные звуки петь предельно остро, приближая их к основным. Как и во всех предыдущих примерах, четкость и сознательность интонирования отклонения проверить предшествующей настройкой и пением тоники доминантовой тональности:

М. Глинка. «Полонез»

386 Moderato assai

1. *ff* 2.

Мо-гуч в тру-де, во бра-ни

ff

3. 4.

си - лен, из - древ - ле слав-ный наш на -

5. 6. 7.

- род! И чем край рус - ский не о - би - лен, и

8. 9.

кто край рус - ский о - бой - дет? Зем -

10. 11.

- ля рос - сий - ска - я мо - гу - ча, зем -

12. 13.

- ля рос - сий - ска - я слав - на, и

14. не страш-на ей вражь-я ту-ча, о-

15.

16. *Соль мажор* на тру-дом сво-им силь-на.

17.

Трио «Из страны, страны далекой» (для меццо-сопрано, тенора и баса) А. Даргомыжского имеет элементарное гармоническое строение Т—S—D. У тенора довольно высокая тесситура. При отсутствии в группе тенора, его партию могут петь низкие женские голоса, так как за малым исключением тенор звучит, в основном, в первой октаве. Опасным является октавный скачок у баса (многократно повторенный). Уменьшенную квинту *до-диез²—соль²* в такте 9 (тенор) исполнять осторожно как в интонационном отношении, так и в динамическом (возможен выкрик):

А. Даргомыжский. «Петербургские серенады»,
«Из страны, страны далекой»

387 Moderato

1. Из стра- ны, стра- ны да- ле- кой,

2.

3.

4. 5. 6.

с Вол - ги - ма - туш - ки ши - ро - кой

7. 8. 9. 10.

ра - ди слав - но - го тру - да, ра - ди ра - до - сти вы -

11. 12. 13. 14. *Для мажор*

- со - кой со - бра - ли - ся мы со - да.

§ 3. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ. ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ДВУХГОЛОСИЕ

В сложном двухголосии подразумевается ритмическая и мелодическая самостоятельность каждого голоса. Эта самостоятельность может иметь свое начало в народной подголосочной полифонии или соответствовать требованиям имитационной полифонии (канон).

Работа над полифоническим двухголосием должна состоять из выучивания по этапам каждого голоса всей группой; пения одного из голосов с одновременным исполнением второго за инструмен-

том; пения дуэтами или всей группой, разделенной на две партии. Учащиеся должны уметь петь любой голос.

Примеры для изучения:

В хоре «Ковыль» Ю. Сахновского на слова И. Бунина использованы народно-подголосочное изложение, натуральный минор и синкопы.

Возможно не совсем точное интонирование восходящей малой сексты *re¹—си-бемоль¹* (второй голос). В такте 10 иногда наблюдается повышение звука *re¹*:

Ю. Сахновский. «Ковыль»

388 Широко

1. 2. 3.

Что шу - мит, зве - нит, шу - мит, зве -

4. 5. 6. 7.

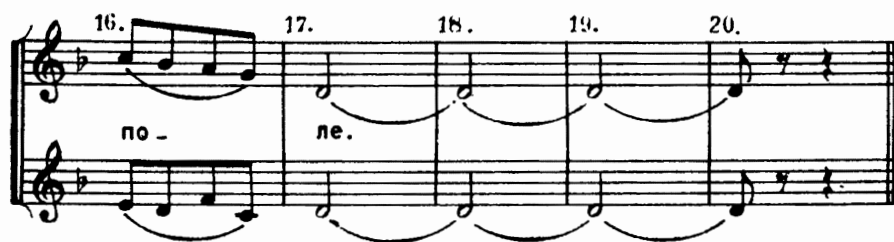
- нит пе - ред за - ре - ю, что ко -

8. 9. 10. 11.

- лы - шет ве - тер, ве - тер

12. 13. 14. 15.

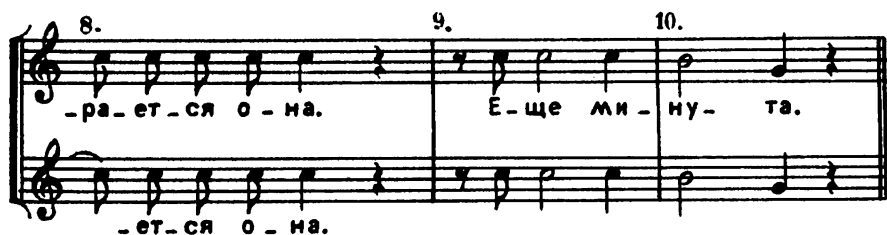
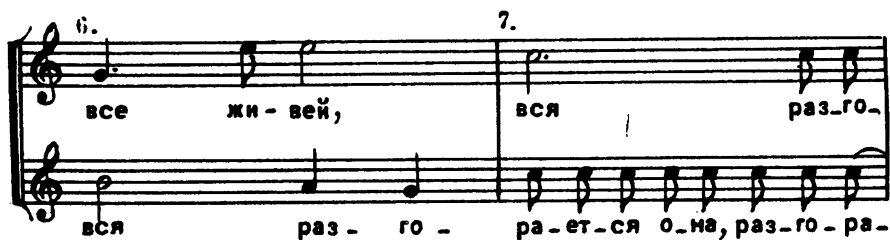
в тем - ном по - ле, в тем - ном



Хор «Восход солнца» С. Танеева представляет собой двухголосие с чертами канонической имитации. Самостоятельность голосов подчеркивается также их перекрещиванием (такты 3, 4, 5, 6) и отдельной подтекстовкой. Пример оканчивается остановкой на доминанте (половинным кадансом). Все чистые кварты вверх направлять остро. Определенной трудностью является интонирование тритона — восходящей увеличенной кварты — *фа¹—си¹*. Звук *си¹* посылать как можно острее, выше. Следует обратить внимание учащихся, что увеличенная кварта — это лишь звено в цепи кварт (секвенционных), лежащих в основе построения мелодии (тональная секвенция):

389 1. 2. С. Танеев. «Восход солнца»

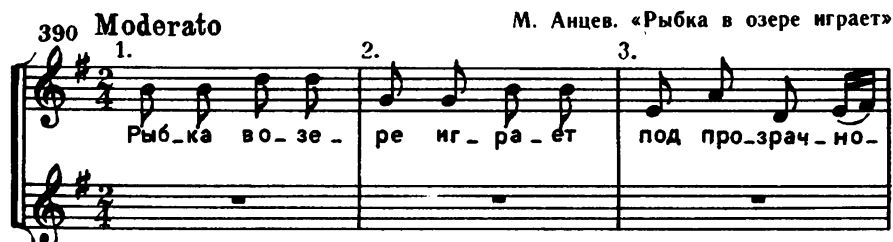
3. 4. 5.



Для исполнения двухголосных канонов необходимы развитые вокально-ансамблевые навыки, умение петь самостоятельно каждый голос, несмотря на тождественность мелодической и ритмической структур обоих голосов. При этом у некоторых учащихся может возникнуть желание петь свою партию громче, перекрикивая исполняющих иной голос. Во избежание этого следует добиваться, чтобы поющий отчетливо слышал звучание другой партии (партнера по дуэту). Петь ровным звуком, преимущественно *piano*.

Примеры для изучения:

В двухголосном каноне «Рыбка в озере играет» М. Анцева остро исполнять восходящую большую секунду *ми*¹—*фа-диез*¹ и нисходящую малую секунду *соль*¹—*фа-диез*¹:



4. 5. 6.

- ю во - дой и на сол - ныш - ке свер - ка - ет

Рыб - ка во - зе - ре иг - ра - ет

7. 8. 9.

се - реб - ри - стой че - шу - ей, рыб - ка во - зе -

под проз - рач - но - ю во - дой и на сол - ныш -

10. 11. 12.

- ре иг - ра - ет под про - зрач - но - ю во - дой.

- ке свер - ка - ет се - реб - ри - стой че - шу - ей.

В произведении «Давайте петь канон» М. Щиглева особое внимание нужно обратить на четкое выполнение пауз и осторожное интонирование вниз глубоких интервалов (большая секста в такте 1 и малая септима в такте 3):

391 Четко М. Щиглев. «Давайте петь канон»

1. 2.

1. Да - вай - те петь ка - нон, сов -

хо - ра на - чи - най, пол

Ва - сень - ка, смот - ри, пой

1. Да - вай - те петь ка - нон,

2. Пол хо - ра на - чи - най,

3. Ты, Ва - сень - ка, смот - ри,

3. 4.

- сем не тру - ден он, знать
хо - ра при - ста - вай, чрез
вер - но, не на - ври, не

сов - сем не тру - ден он,
пол хо - ра при - ста - вай,
пой вер - но не на - ври,

5. 6.

на - до, где на - чать, враз -
нот - ки две, гля - ди, будь
пор - ти де - ла нам, до -

знать на - до, где на - чать,
чрез нот - ки две, гля - ди,
не пор - ти де - ла нам,

7. 8. 1.2. 8. 3.

- лад чтоб не кон - чать. 2. Пол // сам.
ров - но по - за - ди. 3. Ты,
- во - лен бу - дешь

враз - лад чтоб не кон - чать. // бу - дешь сам.
будь ров - но по - за - ди.
до - во - лен

В двухголосном каноне «Кто тебя посеял?» М. Анцева глубокие интервалы в такте 3 требуют осторожности в интонационном и вокальном отношениях (следует учесть смену регистров):

392 Спокойно

М. Анцев. «Кто тебя посеял?»

1. 2. 3. 4.

кто те - бя по - се - ял, трав - ка мо - ло - да - я,

5. 6. 7. 8.

кто те-бя взле-ле-ял, рос-ла-я, гу-ста-я?

кто те-бя по-се-ял, трав-ка мо-ло-да-я,

9. 10. 11. 12.

кто те-бя по-се-ял, трав-ка мо-ло-да-я?

кто те-бя взле-ле-ял, рос-ла-я, гу-ста-я?

Украинская народная песня «Мала мати одну дочку»¹ дается в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича. Это образец, как бы суммирующий материал, изучаемый в седьмой главе: переменный размер; развитое двухголосие с элементами канонической имитации; характерный для украинских народных песен лад — гармонический минор с устоем на доминанте. Нисходящие малую секунду *си*¹—*ля-диез*¹ и уменьшенную квинту *соль*¹—*до-диез*¹ петь как можно острее. Для настройки рекомендуется следующая попевка:

393

Украинская народная песня
«Мала мати одну дочку»

394 Andantino

1. *p* 2. 3.

Ма-ла ма-ти од-ну доч-ку,

Ма-ла ма-ти од-

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

4. ма-ла ма-ти 5. од-ну 6. доч-ку, 7. та й ку-па-ла
- ну доч-ку, од-ну доч-ку,
8. у ме- 9. доч- 10. ку. 11. 12.

§ 4. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА. ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА. УВЕЛИЧЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

Обращения малого мажорного, или доминантового, септаккорда петь с разрешением в тонику (мажора или одноименного минора).

Звучание обращений D_7 следует усвоить твердо не только в виде мелодического оборота, но и как гармоническую краску. Для этого необходимо чередовать арпеджированное пение (индивидуальное или групповое) с пением методом наложения или одновременного вступления голосов (групповое).

Работая над отдельными обращениями септаккорда, нужно петь все варианты как в мелодическом виде, так и наложением. Можно также применять пение «цепочкой», при котором звуки аккорда пропеваются по принципу рогового оркестра отдельными учащимися, назначенными педагогом. При этом каждый поющий должен представлять весь аккорд внутренним слухом.

Квинтсектаккорд доминантсептаккорда:

395
а)

395 а) 396 б) 397 в) 398 г) 399 д) 400 е)

6)

В)

Г) Д)

Е) Ж)

З) И)

К) Л)

М) Н)

О) П)

Р) С)

Т) У)

Ф) Х)



Терцквартаккорд и секундаккорд строить по аналогии с квинтсекстаккордом во всех возможных вариантах. Нужно добиться точного интонирования и безошибочного определения на слух:



Увеличенное трезвучие может возникнуть в гармонических ладах или в результате альтерации гармонических сочетаний (повышение квинты в тоническом или доминантовом трезвучиях мажорного лада). Увеличенное трезвучие представляет особую трудность при интонировании как в мелодическом, так и в гармоническом видах главным образом потому, что чередование двух больших терций создает неустойчиво звучащий интервал увеличенной квинты. Восходящие большие терции петь остро; нисходящие большие терции — ниже, тупее.

Упражнения для пения увеличенного трезвучия:



§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ. ЧИСТАЯ КВАРТА И ЧИСТАЯ КВИНТА ВНИЗ; МАЛАЯ СЕКУНДА ВНИЗ И ВВЕРХ; БОЛЬШАЯ СЕКУНДА ВНИЗ

Чистая кварта вниз встречается достаточно часто в виде начального интервала, подчеркивая своим движением тонику и доминанту. Эта четкая настройка на лад (тональность) в некоторых случаях дополняется противоположным, восходящим, движением к тонике и затем к терции трезвучия, что дает полную настройку (все звуки тонического трезвучия).

Повторить звучание чистой кварты вниз и записать самодиктант на основе ранее изученных упражнений и примеров:

Упражнения на звучание мажорного и минорного квартсекст-аккордов (пример 236).

«Зайчик, ты, зайчик» (пример 96).

«Мав я раз дівчиноньку» (пример 201).

«Налетіли журавлі» (пример 238).

М. Глинка. «Польский» (пример 216).

Н. Мясковский. «Наливались тополи» (пример 234).

«Ой, з-за гори чорна хмара» (пример 267).

В. Мурадели. «Пионерская-спортивная» (пример 275).

«Ой, на горі та жінці жнуть» (пример 278).

«Полоса ль моя, полосонька» (пример 336).

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Як діждемо літа»¹ встречаются кварты вниз, построенные от различных ступеней лада:

398 **Живо**

1. Як діж-де-мо лі-та, 2. то на-жне-мо жи-та, 3. 4. лі-те-ч-ко теп-лень-ке, 5. жи-то зо-ло-те-нь-ке. 6. 7. 8. Ой, 9. гоп, 10. го-па-ка, 11. жи-то зо-ло-те-нь-ке, 12. ой, 13. гоп, 14. го-па-ка, 15. жи-то зо-ло-те-нь-ке. 16.

¹ Сб. «Народные песни», под редакцией Н. Дремлюги. Киев, Музфонд СССР, 1954.

В украинской народной песне «Ой, віддали мене» нужно обратить внимание учащихся не только на чистые кварты вниз, но и на характерное звучание заключительного интервала *соль¹—до¹*, то есть чистой квинты:

399 Широко

Украинская народная песня
«Ой, віддали мене»

1. Ой, від-да-ли ме-не у чу-жу сто-ро-ну,

2. у чу-жу сто-ро-ну, у ве-ли-ку сі-мю,

3. у чу-жу сто-ро-ну, у ве-ли-ку сі-мю.

Чистая квинта вниз, как правило, подчеркивает основные звуки тонического трезвучия (главные ступени лада). В виде начального интервала чистая квинта вниз — явление довольно редкое. (Достаточно отметить, что до сих пор ни в одном из приведенных примеров не было начальной нисходящей чистой квинты).

Покажем в качестве образца песню «Дороги» А. Новикова. Чистая квинта вниз выделяет здесь квинтовый и основной звуки тонического трезвучия. В такте 3 через интервал чистой квинты совершается отклонение в параллельный мажор (квинта и основной тон доминанты *Фа* мажора):

400 Умеренно

А. Новиков. «Дороги»

1. Эх, до-ро-ги, пыль да гу-ман,

2. Эх, до-ро-ги, пыль да гу-ман,

3. Эх, до-ро-ги, пыль да гу-ман,

4. Эх, до-ро-ги, пыль да гу-ман.

5. 6. 7. 8.

хо-ло-да, тре-во-ги да степной бурь-ян.

Много чаще нисходящая чистая квинта завершает произведение движением от доминанты к тонике или утверждением звучания тонического трезвучия.

Повторить звучание чистой квинты вниз и записать самодиктант на основе ранее изученных упражнений и примеров:

Упражнения для пения мажорных и минорных трезвучий (примеры 150 и 191).

«На зеленом лугу» (пример 124).

«Пливе човен» (пример 142).

«Піду в садочок» (пример 164).

«Ой, кряче, кряче» (пример 188).

«Зеленейся, зеленейся, мой зеленый сад» (пример 196).

Л. Иштва н. «Веселый лагерь» (пример 224).

«Как у наших у ворот» (пример 241).

«Как за речкою» (пример 270).

«Сеяли девушки яровой хмель» (пример 285).

«Гей, з-за лісу» (пример 329; в такте 4 доминантовое трезвучие, в тактах 6—7 тоническое трезвучие).

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «По опеньки ходила» повторяемость интервала с одним и тем же текстом (такты 3, 6, 11) создает хорошие условия для усвоения звучания чистой квинты вниз:

Украинская народная песня
«По опеньки ходила»

401 Довольно быстро

1. 2. 3.

По о-пень-ки хо-ди-ла, цить-те!

4. 5. 6. 7.

Ко-зу-бень-ку згу-би-ла, цить-те! Ой, цить-те,

8. 9. 10. 11.



та мов-чи-те, та ні-ко-му не ка-жи-те, цить-те!

Русская народная песня «Уж ты, сизенький петун» дается в обработке М. Балакирева. Диапазон мелодии в пределах тонической квинты, что отражено и в гармонизации:

402 **Allegro vivo** [Скоро, живо] Русская народная песня
«Уж ты, сизенький петун»

1. 2.



Уж ты,

3.



си-зень-кий пе-тун, де-ре-

5. 6.



-вен-ский хло-по-тун, ты за-чем ра-но вста-



Малая секунда вниз в виде начального интервала может быть образована движением: от III ступени ко II в миноре; от IV ступени к III в мажоре; от V ступени к IV повышенной (вспомогательной) в мажоре. От движения I ступени к VII начальная нисходящая малая секунда возникает редко.

При интонировании малой секунды вниз требуется большая осторожность, поскольку имеется явная тенденция к понижению. Петь ее остро, ближе к исходному звуку интервала.

Повторить звучание малой секунды вниз и записать самодиктант на основе ранее изученных примеров:

«Солнышко, солнышко» (пример 117; IV—III ступени в мажоре).

«Птичка, ты, птичка» (пример 127; I—VII ступени в мажоре).

«Перепеличка» (пример 141; III—II ступени в миноре).

«Пливе човен» (пример 142; III—II ступени в миноре).

«Смело, товарищи, в ногу» (пример 218; V—IV повышенная ступени в мажоре).

С. Богуславский. «Пограничник» (пример 222; III—II ступени в миноре).

«Хусточка ж моя» (пример 341; III—II ступени в миноре).

Малая секунда вверх в виде начального интервала образуется движением: от III ступени к IV в мажоре; от V ступени к VI в миноре.

Повторить звучание малой секунды вверх и записать самодиктант на основе ранее изученных примеров:

«Лишь заря на дворе» (пример 120; III—IV ступени в мажоре).

«Ой, криче, криче» (пример 188; V—VI ступени в миноре).

«Как пошли наши подружки» (пример 197; III—IV ступени в мажоре).

Приведем ряд образцов с начальной (нисходящей или восходящей) малой секундой для ознакомления с этим трудным интервалом.

Примеры для изучения малой секунды вниз, образованной движением от III ступени ко II в миноре:

Украинская народная песня «Розпрягайте, хлопці, коні»:

403 Умеренно



Українська народна пісня «Пасла дівка лебеді»:

404 Спокійно



Українська народна пісня «Ой, зійди, зійди»:

405 Медленно





Пример для изучения малой секунды вниз, образованной движением от IV ступени к III в мажоре, -- украинская народная песня «При долині мак»:



Пример для изучения малой секунды вниз, образованной движением от тоники к VII ступени в гармоническом миноре, -- украинская народная песня «Ой, зацвіла червона калина»:





Примеры для изучения малой секунды вверх, образованной движением от III ступени к IV в мажоре:

В популярной песне «Наш край» Д. Кабалевского имеется отклонение в параллельный минор:

Д. Кабалевский. «Наш край»

408 Подвижно. Певуче

1. 2. 3. 4. 5.
То бе - рез - ка, то ря - би - на, куст ра -

6. 7. 8. 9. 10.
- ки - ты над ре - кой. Край род - ной, на -

11. 12. 13. 14. 15.
- век лю - би - мый, где най - дешь е - ще та -

16. 17. 18. 19. 20.

- кой! Край род-ной, на-век лю-би-мый,

21. 22. 23. 24.

где най-дешь е-ще та-кой,

25. 26. 27. 28. 29.

где най-дешь е-ще та-кой.

В «Колыбельной песне» В. А. Моцарта наблюдается обилие малых секунд, образованных движением от III ступени к IV и вспомогательными звуками к различным ступеням. Гармонии сопровождения указываются в виде функций. Каждую нисходящую малую секунду петь остро, восходящую малую секунду — острожно, тупее:

409 **Andante** В. А. Моцарт. «Колыбельная песня»

1. *pT* *D7* 2. *T*
 Спи, мо-я ра-дость, у-сни!

3. *S* 4. *T*
 В до-ме по-гас-ли ог-ни.

5. *D* 6. *D7*
 Пчел-ки за-тих-ли в са-ду,

7. *T* 8. *T*
 рыб-ки у-сну-ли в пру-ду.

9. *Sp* 10. *S*
 Ме-сяц на не-бе бле-стит,

11. *Tp* 12. *T* 13. *D7* *T*
 ме-сяца ко-ш-ко гля-дит, глаз-ки ско-ре-е сомк-

14. *D7* 15. *T* *D7* 16. *T*
 -ни, спи, мо-я ра-дость, у-сни!

Малая секунда вверх, образованная движением от V ступени к VI в миноре, встречается в украинской народной песне «Ой, і зрада карі очі»:

410 **Andantino** Украинская народная песня «Ой, і зрада карі очі»

1. *T* 2. *T*
 Ой, і зра-да ка-рі о-чі, зра-да,

3. 4.

чо- му в те-бе, ми- лий, не вся щи- ра прав-да,

5. 6.

не вся щи- ра прав- да.

Для песни «Дождь» Е. Тиличевой характерно звучание малых секунд и нисходящих чистых кварт:

411 **Весело** Е. Тиличева. «Дождь»

1. 2. 3. 4.

Дождь и-дет, дожди-дет, он сту-чит по кры- ше,

5. 6. 7. 8.

и под-сол-нух у во-рот жад-но вла-гой ды-шит.

9. 10. 11. 12.

Дож-дик ска-чет на пес-ке, ро-етв нем-ка-нав-ки,



Большая секунда вниз образуется в начале песни чаще всего движением от V ступени к IV. Реже используются большие секунды вниз, построенные на III—II ступенях мажора или IV—III ступенях минора.

При интонировании нисходящая большая секунда имеет некоторую тенденцию к повышению, поэтому ее нужно петь глубже, посылая звук ниже.

Повторить звучание большой секунды вниз и записать само-диктант на основе ранее изученных примеров:

А. Гречанинов. «Петушок» (пример 111).

«Дударик» (пример 118; III—II ступени в мажоре).

«Варшавянка» (пример 225; V—IV ступени в миноре).

«Ой, у полі три доріжки» (пример 313; V—IV ступени в мажоре миксолидийском).

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Орю я» большая секунда вниз возникает при движении от V ступени к IV в миноре:



В украинской народной песне «Бігло козенятко» наблюдается многократное повторение нисходящей большой секунды при движении от V ступени к IV в мажоре. В конце песни имеются нисходящие и восходящие чистые кварты:

Украинская народная песня «Бігло козенятко»

413 **Оживленно**

1. Біг - ло, 2. біг - ло, 3. ко - зе - нят_ко, 4. біг - ло

5. льод - ком, 6. за ним, 7. за ним 8. ца - пок 9. слід - ком.

10. Во - но біг - ло 11. то - пи - ти - ся, 12. за ним ца - пок

13. ди - ви - ти - ся, 14. во - но біг - ло 15. во - по - лонь-ку

16. йо - го ца - пок 17. за го - лов - ку: „Стій, 18. ко - зо,

19. не то - пи - ся, 20. ще й на ме - не 21. по - ди - ви - ся.“

§ 6. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Метроритмические диктанты должны помочь учащимся в усвоении синкопированных ритмов в шестидольном размере; сложных девяти- и двенадцатидольных размеров; простейших образцов переменного размера.

Образцы метроритмических диктантов

Без мелодического движения:

1. $\frac{4}{8}$

2. $\frac{6}{8}$

3. $\frac{9}{8}$

4. $\frac{12}{8}$

5. $\frac{2}{4}$

6. $\frac{2}{4}$

7. $\frac{3}{4}$

8. $\frac{3}{4}$

С мелодическим движением:

415

Украинская народная песня «Ой, у лузі»

1.

Украинская народная песня



ГЛАВА VIII

В восьмой главе для воспитания ладового чувства широко используются отклонения и модуляции, а также народные лады, возникшие как различные разновидности минора: минор с повышенной IV ступенью; минор с повышенными IV и VI ступенями. Приводятся примеры со сложными переменными размерами, ритмические рисунки с триолями. Для воспитания вокально-ансамблевых навыков даются образцы, в которых приходится семь звуков на один слог. Развитие гармонического слуха связано с пением малого минорного и малого уменьшенного (вводного) септаккордов, их обращений и разрешений, а также с пением обращений уменьшенного трезвучия. В разделе изучения интервалов осваиваются малая и большая терции вниз, большие и малые сексты.

§ 1. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ЛАДА. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ. НАРОДНЫЕ ЛАДЫ, ВОЗНИКШИЕ КАК РАЗЛИЧНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ МИНОРА: МИНОР С ПОВЫШЕННОЙ IV СТУПЕНЬЮ; МИНОР С ПОВЫШЕННЫМИ IV И VI СТУПЕНЯМИ

Продолжая работу над примерами, содержащими отклонения и модуляции, необходимо добиваться четкого ощущения лада (устоев и тяготений) не только начальной тональности, но и всех последующих. Рекомендуется применять отклонение или модуляцию в предварительной настройке.

Примеры для изучения:

В хоре «Садок вишневый коло хати» А. Вахнянина модуляция совершается из тональности *До* мажор в тональность *Соль* мажор (гармонический). Движение по звукам тетра хорда: *соль*¹—*фа*¹—*ми-бемоль*¹—*ре*², привносит элемент мелодического мажора:

416 *Leggiero, con moto*

1.

Са - док виш - не - вий ко - ло ха - ти,

2.

хрущи над виш - ня - ми гу - дуть, плу - га - та - рі, плу - га - та - рі

3.

Идуть сі

4.

ва - ють і - ду - чи дів - ча - та, а ма - те - рі ве - че - рять

5.

ждуть, а

6.

ма - те - рі ве - че -

7.

рять ждуть.

В украинской народной песне «Ти, кропивонько» наблюдается отклонение в строй IV ступени (из тональности *Соль* мажор в тональность *До* мажор). Вместе с тем в песне сохраняются черты переменного лада от звука *соль* — натурального и миксолидийского мажоров:

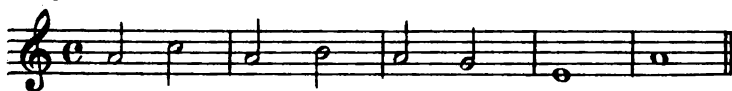
Украинская народная песня «Ти, кропивонько»

417 Спокойно



Украинская народная песня «В полі-полі плужок ходить»¹ дается в обработке для женского однородного хора Н. Леонтовича. Имеется отклонение в строй минорной доминанты (*ля* минор—*ми* минор). При желании пример можно исполнять трехголосно. Для настройки рекомендуется следующая попевка:

418

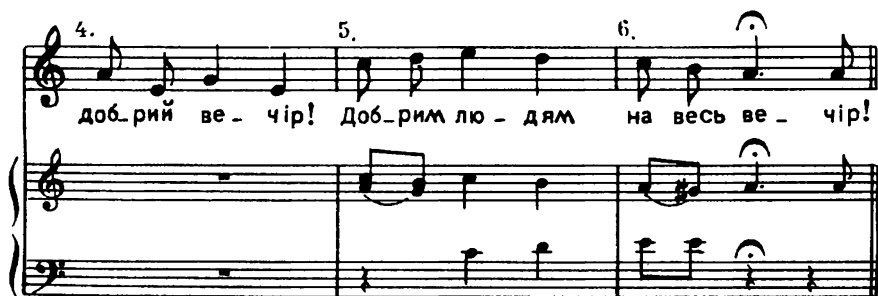


Украинская народная песня
«В полі-полі плужок ходить»

419 Moderato



¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

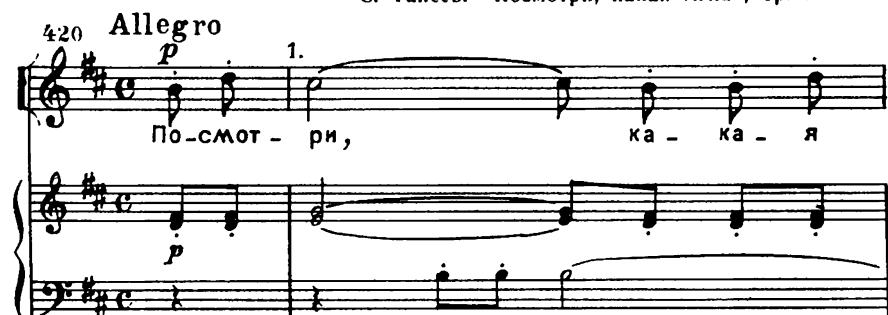


4. доб-рий ве-чір! 5. Доб-рим лю-дям 6. на весь ве-чір!

В хоре «Посмотри, какая мгла» С. Танеева совершается модуляция в тональность минорной доминанты. Модулирующим аккордом следует считать II пониженную ступень (такт 11), приводящую в тональность *Соль* мажор — II пониженную ступень по отношению к *фа-диез* минору. Нисходящие малые секунды *ре²—до-диез²*, *си¹—ля-диез¹*, *ля¹—соль-диез¹* петь предельно остро. *Си¹—до-бикар²* исполнять тупее:

С. Танеев. «Посмотри, какая мгла», ор. 27 № 4

420 Allegro



1. По-смот-ри, ка-ка-я



2. мгла 3. в глу-би-не 4. до-лин лег-ла!

tr

5. *tr* 6.

Под е - е про-зрач-ной дым - кой

7. 8.

в сон-ном су - мра - ке ра - кит туск-ло

9. *cresc.* 10. *mf* 11. *dim.*

о - зе - ро бле - стит, туск-ло о - зе-ро бле -

12. *p* 13. 14.

- стит, туск - ло о - зе-ро бле - стит.

В песне «Про вожатую» Д. Кабалевского основная тональность *Си-бемоль* мажор. В ней встречается отклонение в параллельный минор (*соль* минор). Завершается песня модуляцией в тональность доминанты (*Фа* мажор). В тактах 9—14 используется секвенционное развитие; восходящие мажорные тетракорды (такты 10, 13) в партии второго голоса петь, посылая остро вверх большие секунды:

421 **Быстро, весело** Д. Кабалевский. «Про вожатую»

1. *mf* 2. 3. 4.

В по-ле рожьбо-га-та-я кла-ня-ет-ся нам.

mf

5. 6. 7. 8.

Нас ве-дет во-жа-та-я тропкой по по-лям.

9. *f* 10. 11. 12.

Воз_ле нас о_на в по_хо - де, на про_пол -

Воз_ ле нас о_на в по_хо - де, на про_

13. 14. 15. 16. 17.

-ке в о_го_ро - де, на лу_жай_ке у кост_

_пол_ке в о_го_ро - де,

18. 19. 20. 21. 22.

- ра на_ша стар_ша - я сест_ра.

В романсе «Ах ты, душечка» М. Глинки происходят отклонения в тональности IV ступени и в параллельный мажор (основная тональность *соль* минор, отклонения в *до* минор и *Си-бемоль* мажор). Остро интонировать восходящую большую секунду (*соль*¹—*ля*¹). Нисходящую уменьшенную кварту (*ми-бемоль*²—*си-бекар*¹) исполнять осторожно:

422 *Con moto* М. Глинка. «Ах ты, душечка»

1. *p* 2. 3. 4. 5. 6.

Ах ты, душечка, крас- на де-ви-ца, не си-ди ты вnochь

7. 8. 9. 10. 11. 12.

под о. ко-шечком, ты не жги свечи вос- ка я-ро-го,

13. 14. *sf* 15. 16. 17. 18.

ты не жди ксебе дру-га ми-лого, ты не жди ксебе

19. *f* 20. 21. *pp* 22. 23. 24.

дру - га ми - ло-го, ты не жди.

В песне «Ой, ти, Дніпре» А. Филиппенко встречаются отклонения из мажора в тональности II ступени и параллельного минора. Модулирующий интервал *си-бемоль*¹—*ре-бемоль*² интонировать тупее. Высокая тесситура может привести к понижению звука *соль*² при секстовом скачке (такты 17—18):

423 Певуче А. Филиппенко. «Ой, ти, Дніпре»

1. 2. 3. 4.

Над по-ля-ми зо-ло-ти-ми вітер ніж-но пові-

5. 6. 7. 8.

-ва, та бі сла-ву Дніпре си-ній, трудо-вий народ спі.

9. 10. 11. 12.

- ва. Ой, ти, Дніп_ре, по_вно - вод_ний, сла_вся, сла_в - ся у ві_,

13. 14. 15. 16.

- ках, сві_т_ле ща_стя ти на_род_не, дру_жби вір_но_ї рі_.

17. 18. 19. 20. 21.

- ка, сві_т_ле ща_стя ти на_род_не, дру_жби вір_но_ї рі_ ка.

В трехголосной детской песне «Петушок» имеется отклонение в строй доминанты. Нужно обратить внимание на перекрещивание голосов в тактах 8—10. В партии второго голоса возможно понижение вершины большой секунды *фа¹—соль¹*. *Си-бекар¹* петь острее, ближе к *до²*:

424 Allegretto

1. Пе-ту-шок, пе-ту-шок! 2. За-ло-той 3. гре-бе-шок, мас-ле- 4. на го-ло-вуш-ка, 5. шел-ко- 6. ва бо-ра-душ-ка, 7. что ты 8. ра-но вста-ешь, 9. го-ло- 10. си-сто по- 11. ешь, Ва-не 12. спать не да- 13. ешь, Ва-не 14. спать не да- 15. ешь? 16. ешь?

К числу народных ладов, возникших как различные разновидности минора, относится минор с повышенной IV ступенью. Он характерен для многих украинских народных песен. IV повышенная ступень является в данном случае результатом усиления вводнотонности к доминанте. Повышение IV ступени приводит к образованию интервала увеличенной секунды (встречающегося, в основном, в нисходящем движении).

Пример для изучения:

В украинской народной песне «А вже весна» малую секунду mi^2 — re -диез 2 интонировать предельно остро; увеличенную секунду re -диез 2 — do^2 посылать глубже, вниз; малую секунду do^2 — $си^1$ подтягивать вверх:

425 Не быстро

Украинская народная песня «А вже весна»

1. А вже весна, 2. а вже краса,

3. із стріх во-да кап-ле, 4. із стріх во-да кап-ле,

5. із стріх во-да 6. кап-ле.

Минор с повышенными IV и VI ступенями может возникнуть и в результате альтерации в дорийском ладу.

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Ой, у перепілки» особо опасна для чистоты интонации восходящая большая секунда re^2 — $ми$ -бе-кар 2 , ее нужно петь остро:

426 Andante

Украинская народная песня
«Ой, у перепілки»

1. Ой, у перепілки та голова бо-лить. 2. Ой, у перепілки та голова бо-лить.

3. Тут бу-ла, тут, 4. перепі-лоч-ка,

5. тут бу-ла, тут, 6. си-зо-кри-ла-я.

В украинской народной песне «На березу дуб похилився» следует обратить внимание на своеобразие сочетания IV и VI повышенных ступеней:

427 Быстро

1. 2. 3. 4.
На бе-ре-зу дуб по-хи-лив-ся, на ба-га-ту

5. 6. 7. 8.
чорт, за-ди-вив-ся, на во-гу-ю доб-рі-ї

9. 10. 11. 12.
лю-ди: зу-бо-го-ї гос-по-дин-ка бу-де!

Для украинской народной песни «Ой, на горі калина» характерен дорийский минор с повышенной IV ступенью. В такте 7 восходящее мелодическое движение образует увеличенную секунду. Интонировать ее надо предельно остро вверх. Для настройки (как и в предыдущих примерах) используется такой оборот:

428

Украинская народная песня
! «Ой, на горі калина»

429 Не спеша

1. 2. 3. 4. 5.
Ой, на го-рі ка-ли-на, ой, на го-рі

6. 7. 8.
ка-ли-на, на до-ли-ні, сер-день-ко,

9. 10. 11. 12.
ма-ли-на, ма до-ли-ні, сер-день-ко, ма-ли-на.

Особым образцом является украинская народная песня «Ой, гай, мати», которая дается в обработке Н. Лысенко. В ней сочетаются доминантовый лад от звука ля и фригийский лад с устоем на том же звуке. Необходимо аккуратно интонировать нисходящий фригийский тетрахорд: *ре²—до²—си-бемоль¹—ля¹*:

Украинская народная песня

«Ой, гай, мати»

430

1. Ой, гай, ма-ти, ой, гай, ма-ти,

2. Ой, гай, зе-ле-нь-кий. Ой, по-ґ-хав

3. з У-кра-ї-ни ко-зак мо-ло-день-кий.

4. Ой, гай, зе-ле-нь-кий.

5. Ой, по-ґ-хав

6. з У-кра-ї-ни ко-зак мо-ло-день-кий.

7. Ой, гай, зе-ле-нь-кий.

8. Ой, по-ґ-хав

§ 2. МЕТРОРИТМ. ПЕРЕМЕННЫЙ РАЗМЕР. ТРИОЛЬ

Переменный размер представляет собой частую смену различных размеров, их чередование.

Примеры для изучения:

Украинская народная песня «Зашуміла ліщинонька»¹ приводится в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича. В ней встречается частая смена простых размеров. Нужно внимательно и четко выполнять ударения на сильной доле каждого размера. Аккуратно направлять восходящую чистую квинту *ми*¹—*си*¹ и острее интонировать *фа-диез*¹— II ступень минора:

Украинская народная песня
«Зашуміла ліщинонька»

431 **Moderato**

1. *mf* 2. 3. 4. 5. *p*

Зашу-мі-ла лі-щи-нонька, зашу-мі-ла ліщинонька.

6. 7. 8.

За-пла-ка-ла дівчи-нонька, за-пла-ка-ла

9. 10. 11. 12.

дів-чи-нонька, за-пла-ка-ла, за-ту-жи-ла.

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

В русской народной песне «Скворцы прилетели», обработанной И. Пономарьковым, сочетаются двух-, трех- и четырехдольные размеры:

С движением Русская народная песня
«Скворцы прилетели»

432 Сквор-цы при-ле-те-ли!

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Ой, да скво-руш-ки
при-ле-те-ли! На бе-ре-зонь-
-ку мо-ю се-ли, ти-ри,чи-ри,все поют, в поле все нас зовут. Эх!

В песне «На качелях»¹ Э. Арро чередуются сложный (шестидольный) и простой (трехдольный) размеры. Смена темпа с одновременной сменой размера вносит дополнительную трудность. Из-за высокой тесситуры звук *фа-диез*² опасен для интонирования (он может быть спет ниже). Мелкие длительности исполнять точно, сохраняя имеющийся ритмический рисунок:

433 **Tempo rubato** Э. Арро. «На качелях»

1. 2.

Мы на ка-че-лях до не-ба взле-та-ем,

¹ Сб. «Праздничный концерт», под редакцией К. Ольхова. Л., Музгиз, 1959.

3. 4.

ми - ла - я шу - тит: пой - май звез - ду!

5. 6.

Ес - ли до - ста - нешь, кри - чит о - зор - на - я,

7. 8.

за - муж тог - да за те - бя пой - ду.

Allegretto

9. 10. 11. 12. 13.

лиу - ли, лиу-ли-о, лиу-ли, лиу-ли-о, после дняра -

14. 15. 16. 17. 18.

- бо-ты жаркой нака-че-ли. Выше, выше, выше, выше

19. 20. 21. 22.

хо-ро-шо спод-ру-гой сме-лой. Лиу-ли, лиу-ли-о,

23. 24. 25. 26. 27.

лиу-ли, лиу-ли-о! Все во-круг нас так светло и мо-ло-до.

В русской народной песне «Славное море — священный Байкал» переменный размер образован сочетанием двух сложных размеров: $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$. Вспомогательный звук *ля-бекар*¹ посылать остро:

Русская народная песня

«Славное море — священный Байкал»

434 Широко, с движением

1. 2.

Слав - но - е мо - ре - свя - щен - ный Бай - кал,

3. 4.

слав - ный ко - рабль о - му - ле - ва - я боц - ка.

5. 6.

Эй, бар - гу - зин, по - ше - ве - ли - вай вал,

7. 8.

мо - лод - цу плыть не - да - леч - ко.

Русская народная песня «Жил да был прекрасный царь» дается в обработке М. Балакирева. Используются размеры $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$:

Русская народная песня

«Жил да был прекрасный царь»

435 Не спеша, скандируя напевно

1. 2. 3.

Жил да был пре - крас - ный царь Ва - си - лий да О -

4. 5. 6.

- куль - е - вич, на - чи - нал - то он по - чес - тан - пир, да

7. 8. 9.

сто - ло - вань - и - це, все - то на пи - ру да на - е -

10. 11. 12.

- да - ли - ся, все - то на пи - ру да на - пи - ва - ли - ся.

Триоль, возникающая в результате нечетного деления счетной единицы, в большинстве случаев является трудной для точного выполнения. Работа над произведениями, в ритмическом рисунке которых имеются триоли, квинтоли и т. д., требует внимания и настойчивости, многократного повторения различных предварительных упражнений.

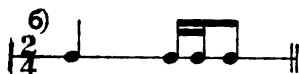
Триоль — это группа из трех звуков, равных по длительности и составляющих одну счетную единицу.

Наблюдения показывают, что, как правило, триоль исполняется неровно: некоторые (обычно первые) звуки — быстрее, короче, а один — чуть длиннее, чем следует.

Например, группа:



часто звучит так:



При выполнении триоли необходимо добиваться равной протяженности всех звуков группы, выделяя легким акцентом первый звук. Особое внимание нужно обратить на тактирование, следя за тем, чтобы протяженность и ритмичность движения руки были постоянными как при исполнении групп с четным делением счетной единицы, так и при исполнении групп с нечетным делением (в данном случае триолей).

Образцы предварительных упражнений:

437

1. Раз, два - и, раз, два-та-та, раз-и, два, раз-та-та, два.

2. Раз-и, два-та-та, раз-та-та, два, раз-та-та, два-та-та, раз, два.

3. Раз, два-и, три-та-та, раз-и, два-та-та, три-та-та, раз-та-та, два-и, три.

4. Раз, два-и, три-та-та, четыре-та-та, раз-та-та, два, три-та-та, четыре.

Примеры для изучения:

Украинская народная песня «Верховино, ти, світку наш» приводится в обработке Н. Лысенко. Для четкого и вместе с тем ров-

ного выполнения триолей нужно сделать легкое ударение, еле заметный нажим, на первом звуке группы:

Украинская народная песня

«Верховино, ти, світку наш»

438 Широко

1. 2.

Вер - хо - ви - но, ти, світ - ку наш, гей, як у

3. 4. 5.

те - бетут ми - ло, як іг - ри вод пли - ве тут

6. 7. 8.

час і віль - но, й шум - ной ве - се - ло.

В «Черкесской песне» Н. Потоловского группу триолей исполнять так же, как и в предыдущем примере. Внимательно следить за чистотой интонации восходящей увеличенной секунды *ми-бемоль*¹—*фа-диез*¹. Звук *ми-бемоль*¹ петь тупее, ближе к *ре*¹, а звук *фа-диез*¹—острее, ближе к *соль*¹:

439 С движением, певуче

1. 2. 3. 3.

В ре_ке бе_жит гре_мучий вал, в го_рах без_

4. 5. 6. 3.

_ мол _ ви _ е ноч_но_е; ка_зак у _ ста _ лый за _ дре_

7. 8. 9.

_ мал, ск_ло_нясь на ко _ пи_е сталь_но _ е.

В «Песне о Партии» Ю. Владимирова используются триоли, переменный размер, отклонение в параллельный минор. Скачок на большую сексту вверх *соль*¹—*ми*² может быть спет ниже из-за тесситурного неудобства:

1. 

Пар-ті-я наша вчителька й ма-ти,

3. 

Пар-ті-я вчить нас пере-ма-га-ти,

5. 

Пар-ті-я е-по-хи ро-зум, совість, честь з тобою

7. 

Пар-ті-є на-род ра-дянь-ський весь.

Хор «Море» К. Проснака характерен применением триолей, пунктирного ритма. Глубокий скачок на нисходящую малую септиму *ми²—фа-диез¹* облегчается гармоническим окружением (гармонией D₇, звучащей в остальных голосах):

441 Allegro К. Проснак. «Море»

1. Ди - кий ве - тер ни - зри - не - тся из - за туч,

2. без - ны хор за - гре - мит в дру - зло - веш, мо - гуч, в се -

3. - дых вол - нах смя - тень - е, страх, но

4.

5.

6.

7. 3 3 8. 9.

вновь мир света и солнца полн.

В хоре «Развалину башни, жилище орла» С. Танеева малую секунду, помещенную в начале примера, *соль¹—ля-бемоль¹* интонировать тупее. В интервале уменьшенной квинты *ля-бемоль¹—ре¹* звук *ре¹* может быть спет ниже, поэтому его следует исполнять ближе к *ми-бемоль¹*. Малые секунды: *до²—си-бемоль¹*, *ля-бемоль¹—соль¹*, *ми-бемоль²—ре²*, петь остро. Соблюдать знаки дыхания:

С. Танеев. «Развалину башни, жилище орла»

442 Adagio, ma non troppo

2.

Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се -

3. 3 4. 3 5. 3

- да - я скала вы - со - ко под - ня - ла, се - да - я скала вы - со -

6. 7. 8. 9. 10.

- ко под-ня - ла, и вся на-кло - ни-лась над безд-ной мор-

11. 12. 13. 14. 15.

- ской, как ста-рец под но-шей е - му до-ро-гой.

Для четкого выполнения ритмического рисунка в хоре «Прометей» С. Танеева нужно подчеркивать ударением начало каждой группы триолей. Скачок на малую септиму вниз *соль*²—*ля*¹ петь осторожно, приближая *ля*¹ к тонике — *си-бемоль*¹:

443 **Moderato appassionato** С. Танеев. «Прометей»

1. 2. 3.

Силь - не - е же - лез_ных ког - тей

и це-пей, же-лез-ных ког-тей

cresc.

ff poco rit.

Adagio molto

и це-пей, же-лез-ных ког-тей и це-пей.

ff

В хоре «Ночью» А. Рубинштейна триоли сочетаются с пунктирным ритмом; имеются отклонения в тональность субдоминанты и во II низкую ступень. Уменьшенную квинту до²—фа-диез¹ следует петь, подтягивая вверх фа-диез¹:

444 Не спеша

А. Рубинштейн. «Ночью»

1. Ручь - и ша-лов-ли-во по

2. 3. 3.

кам - ням бе - гут и на у - хо но - чи жур -

4. 3. 5. 3. 3.

-чат и по - ют. Ручь - и ша - лов - ли - во по

6. 3. 7. 3. 3.

кам - ням бе - гут и на у - хо но - чи жур -

8. 3. 9. 10.

-чат и по - ют о дне, о дне, о

11. 12. 13.

дне без-возврат-но ми-нув-шем, о дне, о

14. 15. 16.

дне, о дне без-возврат-но ми-нув-шем.

**§ 3. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ: РАСПЕВНОСТЬ,
В КОТОРОЙ ПРИХОДЯТСЯ СЕМЬ ЗВУКОВ НА ОДИН СЛОГ**

Пример для изучения — украинская народная песня «Повій, вітре»¹. Работая над песней, необходимо преодолеть трудности, связанные с распеванием семи звуков на один слог (семикратное удвоение гласной). Для точности интонирования очень опасен звук ля, его нужно петь остро:

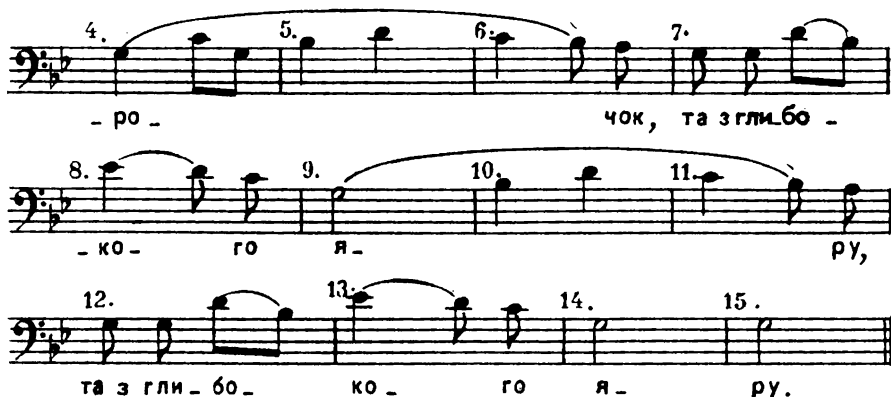
Украинская народная песня «Повій, вітре»

Широко

445 1. 2. 3.

По - вій, віт - ре, ой, да ві - те -

¹ В. Ступницкий. Сборник песен. Киев, Государственное издательство Украины, 1922.



§ 4. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА. МАЛЫЙ МИНОРНЫЙ И МАЛЫЙ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРДЫ, ИХ ОБРАЩЕНИЯ И РАЗРЕШЕНИЯ. ОБРАЩЕНИЯ УМЕНЬШЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ

Упражнения на пение септаккордов и их обращений с разрешением в устойчивые звуки исполнять медленно, тщательно выверяя точность интонирования. Фортепиано следует применять лишь для выявления ошибок или подтверждения (в аккордовом звучании) точности ответа.

Для достижения твердых знаний в пении и определении на слух малого минорного септаккорда¹ важно исполнять его в различных мелодических вариантах, в восходящем и нисходящем порядке. При этом нужно начинать пение аккорда с любого звука, составляющего его, следя, однако, чтобы нижним звуком был всегда основной тон (во избежание образования обращений). Только после такой тщательной проработки каждого аккорда можно требовать, чтобы учащиеся воспринимали септаккорд не как чередование различных интервалов в мелодической попевке, а как гармоническую краску:

¹ Авторы пользуются при обозначении септаккордов терминологией, отражающей строение аккорда:

малый — подчеркивает наличие малой септимы в основе септаккорда;

минорный — наклонение трезвучия, лежащего в основе септаккорда;

малый уменьшенный — наличие малой септимы и уменьшенного трезвучия в основе септаккорда.

Терминология типа — малый побочный, малый вводный — применима, скорее, в гармонии и указывает на функциональное значение аккорда.

а) б)

в) г) д)

е) ж) з)

и) к) л) м)

н) о) п) р)

с) т) у) ф)



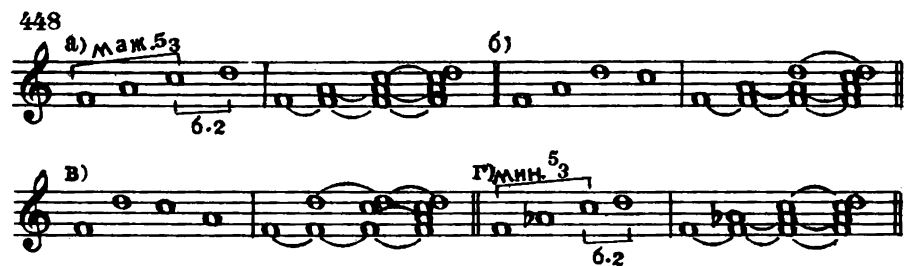
Работать над малым уменьшенным септаккордом следует так же, как и над усвоением звучания малого минорного септаккорда.

Приведенные образцы дополнить на уроке или поручить записать всех допустимых вариантов учащимся (домашнее задание):



Возможны два варианта работы над обращениями малого минорного и малого уменьшенного септаккордов: отдельно над обращениями каждого септаккорда; параллельно, сопоставляя звучание септаккордов или их обращений. При втором варианте рекомендуется использовать и звучание D_7 (малого мажорного).

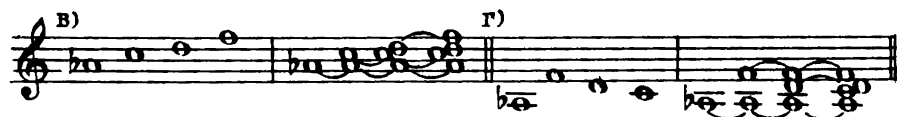
Квинтсекстаккорд:





Терцквартаккорд:

449



Секундаккорд:

450



Для следующего упражнения потребуются хорошие теоретические знания и навыки. Пение септаккордов и их обращений от заданного звука (а не в тональности) путем перестановки звуков одного и того же аккорда:

451



Исходя из правил курса гармонии (так называемой первой гармонии), малый минорный септаккорд (или малый побочный) применяется главным образом в виде субдоминан-

товой гармонии II ступени. В приведенных ниже упражнениях отражено только это функциональное значение малого минорного септаккорда.

При построении оборотов с малым минорным септаккордом и во время пения особое внимание следует обратить на правильность голосоведения и чистоту интонации:

452 До мажор



Ля мажор



Фа мажор

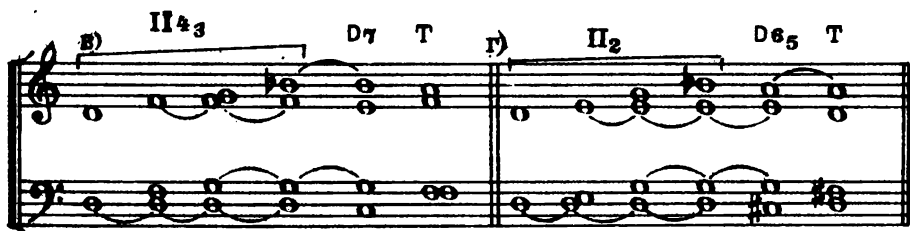


Ре мажор



Если в группе имеются нужные голоса, то подобные упражнения можно петь и в широком расположении:

453



Малый уменьшенный септаккорд (или по терминологии курса гармонии — малый вводный септаккорд) может выполнять как функцию доминанты (VII ступень мажора), так и субдоминанты (II ступень минора). Ниже приводятся упражнения на пение малого уменьшенного септаккорда и его образований.

В виде септаккорда VII ступени натурального мажора:

454 Ми-бемоль мажор

а) VII₇ D₆₅ T VII₇ D₆₅ T

До мажор

б) VII₆₅ D₄₃ T VII₆₅ D₄₃ T

Дя мажор

в) VII₄₃ D₂ T₆ VII₄₃ D₂ T₆

Фа мажор

г) VII₂ D₇ T VII₂ D₇ T

В виде септаккорда II ступени гармонического минора:

455 до минор

а) II₇ D₄₃ t II₇ D₄₃ t

ля минор

б) II₆₅ D₂ t₆ II₆₅ D₂ t₆

фа-диез минор

в) II₄₃ D₇ t II₄₃ D₇ t

ре минор



Он может быть построен и на II ступени гармонического мажора.

При пении и определении на слух секстаккордов и квартсекстаккордов уменьшенного трезвучия наибольшее затруднение вызывает интонирование увеличенной кварты.

Неустойчивость звучания этих аккордов нуждается в обязательных предварительной настройке на тональность и разрешении в устойчивые звуки тонического трезвучия.

Интонируя увеличенную кварту, следует помнить, что в восходящем движении она имеет тенденцию к понижению, поэтому петь ее нужно острее, выше; в нисходящем движении, чтобы преодолеть тенденцию к повышению, увеличенную кварту надо направлять глубже, ниже.

Секстаккорды уменьшенного трезвучия:



Квартсекстаккорды уменьшенного трезвучия:

457 а) $T\flat_4$ $VII\flat_4$ $T\flat_4$ $T\flat_4$ $VII\flat_4$ с наложением

б) $T\flat_4$ $T\flat_4$ $VII\flat_4$ $T\flat_4$

в) $T\flat_4$ $VII\flat_4$ $T\flat_4$ $Ля$ мажор $T\flat_4$ $Пе_4$

г) $T\flat_4$ $Д$ $T\flat_4$ $II\flat_4$ $T\flat_4$

и т. д.

§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ. МАЛАЯ И БОЛЬШАЯ ТЕРЦИИ ВНИЗ; БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ СЕКСТЫ

Малая терция вниз образуется в виде начального, настраивающего на лад, интервала: в миноре — движением от III ступени к I (тоники), реже движением от VI ступени к IV (субдоминанте); в мажоре — движением от V ступени к III (по звукам тонического трезвучия).

Нисходящая малая терция очень опасна для интонирования, поскольку она имеет тенденцию к понижению; ее следует петь остро, подтягивая нижний звук вверх. Для лучшего усвоения малую терцию вниз нужно петь в нисходящем движении мажорного трезвучия, минорного квартсекстаккорда, D_7 и т. д.

Повторить звучание малой терции вниз и записать самодиктант на основе ранее изученных примеров:

К. Лядов. «Фантазия на две русские темы» (пример 121; V—III ступени в мажоре).

М. Красев. «Маленькой елочке холодно зимой» (пример 153; V—III ступени в мажоре).

«Игра в зайчика» (пример 177; III—I ступени в миноре).

«Ходил барин» (пример 175; III—I ступени в миноре).

«Маленький барабанщик» (пример 226; V—III ступени в мажоре).

Примеры для изучения:

В русской народной песне «Эй, ухнем!» нисходящая малая терция образована движением от III ступени к I в миноре; использован переменный лад ля минор — Фа мажор:

Русская народная песня «Эй, ухнем»

458 Широко

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Эй, ух - нем! Эй, ух - нем! Е - ще ра - зик,
е - ще раз! Ра - зо - вьем мы
бе - ре - зу, ра - зо - вьем мы куд - ря - ву.
Ай, да - да, ай, да, ай, да - да, ай, да,
ра - зо - вьем мы куд - ря - ву.

В хоре «Калистрат» Т. Сидоренко на слова Н. Некрасова малая терция вниз также возникает от движения III ступени к I в миноре:

Т. Сидоренко. «Калистрат»

459 Andantino

1. 2. 3. 4.

Ба - ю, бай! Ба - ю, бай.

5. 6. 7.

На_домной пе_ва_ла ма_тушка, ко_лы_бель мо_ю ка_

8. 9. 10.

_ча_ю_чи: „Бу_дешь счаст_лив, Ка_ли_стра_туш_ка,

11. 12.

бу_дешь жить ты при_пе_ва_ю_чи.

13. 14. 15. 16. 17. 18.

Ба_ю, бай! Ба_ю, бай, ба_ю.

В русской народной песне «Пойду ль я, выйду ль я» нисходящая малая терция образована движением от V ступени к III в мажоре:

Русская народная песня
«Пойду ль я, выйду ль я»

460 Allegretto

1. 2. 3.

Пой_ду_ль_я, выйду_ль_я, да, пой_ду_ль_я,



В песне «Родина слышит» Д. Шостаковича наблюдается характерное звучание нисходящей малой терции в мажоре. Кроме того, композитор применил отклонения в параллельный минор и в тональность II ступени:

461 **Maestoso** Д. Шостакович. «Родина слышит»

1. 2.

Ро - ди - на слы - шит, Ро - ди - на зна - ет,

3. 4.

где в об - ла - ках е - е сын про - ле - та - ет.

5. Сдру-жес кой лас - кой, 6. неж-ной лю-бо - вью,

7. а - лы - ми звезда - ми ба - шен мос - ков - ских, 8. башен крем-

9. - лев - ских смот-рит о - на 10. за то - бо - ю,

11. смот-рит о - на 12. за то - бо - ю.

Большая терция вниз подчеркивает, как правило, звуки тонического трезвучия: в мажоре — от терции (III ступени) к основному тону (тонике), в миноре — от квинты трезвучия (V ступени) к терции аккорда (III ступени). Интонируется нисходящая большая терция с тенденцией к повышению, посылая ее тупее. Упражнениями для лучшего усвоения звучания большой терции вниз могут послужить: пение в нисходящем движении мажорного и минорного трезвучий, мажорного квартсекстааккорда, малого уменьшенного септаккорда и т. д.

Повторить звучание нисходящей большой терции и записать самодиктант на основе ранее изученных примеров:

«Ой, звони дзвонять» (пример 82; III—I ступени в мажоре).

П. Чайковский. «Снегурочка», «Проводы масленицы» (пример 100; III—I ступени в мажоре).

«Котик мохнатый» (пример 89; III—I ступени в мажоре).

«Сяк-так до вечера» (пример 186; III—I ступени в мажоре).

«Как в лесу, лесочке» (пример 282; V—III ступени в миноре).

Примеры для изучения:

В русской народной песне «Из-под дуба, из-под вяза» нисходящая большая терция образована движением от терции тонического трезвучия к основному тону:

Русская народная песня

«Из-под дуба, из-под вяза»

462 Живо

1. 2. 3. 4.

Из-под ду-ба, из-под вя-за, из-под вя-зо - ва ко-ренья,

5. 6. 7. 8.

ой, ка - ли - на, ой, ма - ли - на.

В песне «Тик-так» З. Левиной встречается запоминающееся звучание нисходящей большой терции (III—I ступени):

463 Allegretto

З. Левина. «Тик-так»

1. 2.

Тик - так, тик - так, тик - так, тик - так, кто
мо - жет, там и - дет иг - ра, в кро -

p

3. 4. 1.

там в ча - сах сту - чит - ся так? Быть
кет иг - ра - ет

2. 4. 5. 6.

мош-ка - ра? А мо - жет, влез ту -
ним пче - ла, за

7. 1. 2. 8. 9.

- да па - ук, за // жук. Бед - няжки бьют-ся
не - ю

10. 11. 12.

и сту - чат, ни - как не выр-вать - ся на - зад!

В украинской народной песне «Ой, по горі, по горі» большая терция вниз возникает от движения квинты тонического трезвучия к терции аккорда (в миноре):

Довольно быстро

Украинская народная песня
«Ой, по горі, по горі»

464

Ой, по го - рі, по го - рі,
вів - чар вів - ці зга - ня - є, гей, е - гей, е - гей,
гей, гей, вів - чар вів - ці зга - ня - є.

Украинская народная песня «Ой, у полі, полі» характерна звучанием нисходящей большой терции, выделяющей оборот фригийского лада:

Спокойно

Украинская народная песня
«Ой, у полі, полі»

465

Ой, у по - лі, по - лі, світ-ли - ця сто - я - ла,
а тій світ-ли - ці Ма-ру-ся ле - жа - ла.

Большие и малые сексты в виде начального, нарастающего на лад, интервала образуются одинаково: от V ступени к III, вернее, от квинты тонического трезвучия к терции аккорда. Много реже, начальные сексты подчеркивают тонический устой и терцию субдоминанты (I—VI ступени).

Характерно звучит нисходящая секста в заключительных оборотах, в окончании предложения. Здесь она строится движением от верхней доминанты к нижнему вводному тону (VII ступени). Другими словами, интервал выявляет основной тон и терцию доминанты.

Интонируются сексты без особых затруднений: восходящую большую сексту и нисходящую малую сексту следует посылать острее; восходящую малую сексту нужно направлять осторожнее, нисходящую большую сексту — тупее.

Повторить звучание больших и малых секст и записать самодиктант на основе ранее изученных упражнений и песен:

Упражнения для пения мажорных и минорных квартсектаккордов (см. пример 236).

«Зорька на небе» (пример 209).

«Котилось солнце» (пример 318 — характерно-звучащие интервалы секст и малой септимы).

«Пасла дівка лебеді» (пример 404 — нисходящая малая секста в заключительном обороте).

Э. Арро. «На качелях» (пример 433; средняя часть — $\frac{3}{8}$ — изобилует восходящими и нисходящими секстами).

Примеры для изучения:

В чешской народной песне «Мой конек», обработанной М. Крацевым, использована восходящая большая секста:

Чешская народная песня «Мой конек»

466 **Оживленно**

1. 2. 3. 4. 1.

Мой ко - нек, скок да скок, по - ска - чи - ка, на мо - сток.

4. 5. 6.

Искок. Он при - ска - чет пря - мо в лес,

7. 8. 9.

трав - ку све - жу - ю по - ест. Мой ко - нек,

10. 11. 12.

скок, да скок, пусть он трав - ку ест.

В украинской народной песне «Чоловік жінку б'є» встречается малая секста вверх:

Украинская народная песня

«Чоловік жінку б'є»

467 Спокойно, широко

1. 2. 3.

Чо-ло-вік жін-ку б'є, ка-ту-є, що во-на йо-му

4. 5. 6. 7.

не стат-ку-є. „Све-кор-ку-ба-тень-ку, ра-туй ме-не,

8. 9. 10.

мо-ло-ду!” А све-кор-ко у-ста-є,

11. 12. 13.

ду-би-ноч-ку по-да-є: „Бий, си-ну, бий,

14. 15. 16.

бий, на-у-чай, на свій зви-чай пе-ре-во-ро-чай.”

В украинской народной песне «Був собі журавель» начальная нисходящая малая секста подчеркивает звучание доминантовой гармонии в гармоническом миноре:

Украинская народная песня

«Був собі журавель»

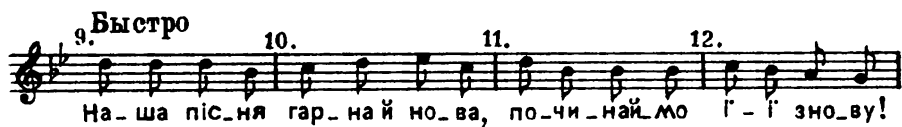
468 Спокойно, широко

1. 2. 3. 4.

Був со-бі жу-ра-вель та жу-ра-воч-ка,

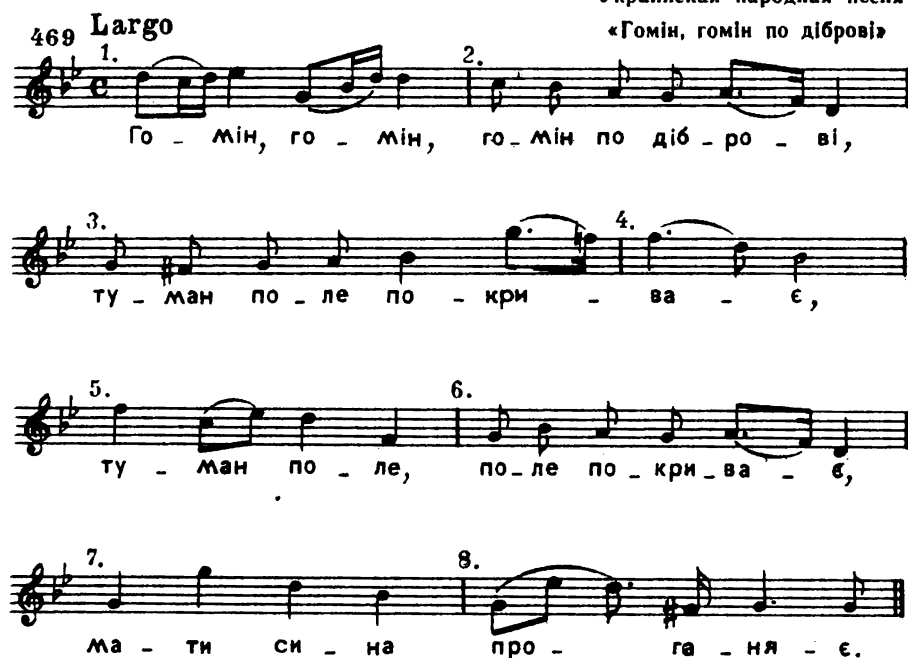
5. 6. 7. 8.

на-ко-си-ли сін-ця пов-ні я-сель-ця.



Для украинской народной песни «Гомін, гомін по діброві» характерно изобилие восходящих и нисходящих секст:

Украинская народная песня
«Гомін, гомін по діброві»



§ 6. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Приведенные метроритмические диктанты призваны помочь учащимся преодолеть те трудности, с которыми они столкнутся при изучении переменного размера и нечетного деления счетной единицы — триоли.

Образцы метроритмических диктантов

Без мелодического движения:

470

1. $\frac{2}{4}$ 2. $\frac{2}{4}$ 3. $\frac{3}{4}$ 4. $\frac{10}{8}$ 5. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 6. $\frac{6}{8}$ $\frac{5}{8}$

С мелодическим движением:

471

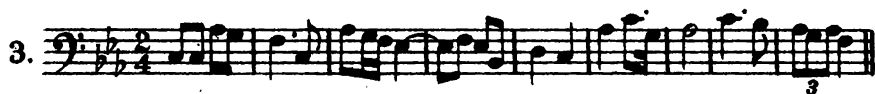
1. $\frac{12}{8}$ 2. $\frac{2}{4}$

Напевно

Русская народная песня

2. $\frac{2}{4}$

Сту-чит, сту-чит Ва-нош-ка встен-ку ду-бо-ву-ю:



В мелодических диктантах должны быть отражены ладовые трудности, изучаемые интервалы; используются и двухголосные диктанты с большей самостоятельностью голосов, и, наконец, простые трехголосные.

ГЛАВА IX

В девятой главе помещены образцы смешанных пяти-, семи- и одиннадцатидольных, а также сложных переменных размеров. Воспитание чувства лада основывается на более сложных модуляциях и модуляционных сдвигах. Кроме того, приводится ряд примеров, отличающихся особыми ладово-интонационными трудностями. Приобретение новых вокально-ансамблевых навыков связывается с работой над усложненным трехголосием и полифоническим двухголосием. Для развития гармонического слуха используется пение нонаккорда и уменьшенного септаккорда с обращениями. В разделе изучения интервалов усваиваются увеличенная секунда; малая и большая септимы вверх; уменьшенная кварта; уменьшенная септима; малая и большая септимы вниз; тритоны; интервалы больше октавы.

§ 1. МЕТРОРИТМ. СМЕШАННЫЕ РАЗМЕРЫ — ПЯТИ-, СЕМИ- И ОДИННАДЦАТИДОЛЬНЫЕ. СЛОЖНЫЕ ОБРАЗЦЫ ПЕРЕМЕННОГО РАЗМЕРА

Смешанные размеры образуются в результате соединения различных простых размеров. При исполнении они представляют собой значительную трудность главным образом из-за отсутствия симметричности в распределении ударных и безударных долей, которая характерна для простых и сложных размеров. Поэтому для правильного исполнения смешанных размеров нужно точное выполнение чередования простых размеров, составляющих смешанный, акцентируемых и неакцентируемых долей такта. При этом следует помнить, что в вокально-хоровой литературе введение смешанного размера связано с распределением акцентов в метрическом строении стиха (текста).

Анализируемые примеры показывают, что чередование простых размеров может меняться. В соответствии с этим изменяется положение сильных и слабых долей, акцентируемых и неакцентируемых звуков.

Например, пятидольный размер может состоять из чередования двухдольного и трехдольного размеров. При этом сильными

долями будут «раз» и «три». Но пятидольный размер может быть также составлен и из чередования трехдольного и двухдольного размеров. В этом случае акцентируемые доли будут «раз» и «четырь»,

Упражнения для просчитывания смешанных размеров:

1. $\frac{5}{4}$ (3+2) 472

Раз, два, три, четыре, пять, раз, два - и, три - и, четыре.

2. $\frac{5}{8}$ (2+3)

Раз, два, три, четыре, пять, раз, два - и, три, четыре, пять.

3. $\frac{7}{4}$ (2+2+3)

Раз, два, три, четыре - и, пять, шесть, семь, раз, три, пять.

4. $\frac{7}{8}$ (3+2+2)

Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, раз, четыре, шесть.

5. $\frac{11}{4}$ (2+2+2+2+3)

Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, дев, десять, один.

Примеры для изучения:

В «Хоре девушек» из третьего действия оперы «Иван Сусанин» М. Глинки использован пятидольный размер с основной группировкой — 2+3 (в такте 4—3+2). В двухголосии встречается преобладание октавного унисона. Высокая тесситура в партии первого голоса может привести к понижению звука *соль* в кварттовых и квинтовых скачках. Нисходящую малую секунду *до²—си¹* петь острее:

Con moto

473 1. *p*

Раз-гу-ля-ли-ся, разли-ва-ли-ся, во-ды вешни-е по лу-гам.

5. 6. 7. 8.

Ра-зы-гра-ли-ся, рас-пля-са-лись крас-ны де-ви-цы в те-ре-му.

9. 10. 11.

Как од-на си-дит, не иг-ра-ет, при-го-рю-ни-лась,

12. 13. 14.

сле-зы льет, сле-зы горь-ки-е.

Украинская народная песня «Ой, п'є вдова»¹ дается в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича. Пятидольный размер состоит из такой группировки — 3+2; нисходящую малую секунду *соль*¹—*фа-диез*¹ петь остро. Осторожно интонировать восходящую малую сексту *ми*¹—*до*²:

Украинская народная песня «Ой, п'є вдова»

474 Allegro non troppo

1. Ой, п'є вдо-ва, гу-ля-є, 2. во-на за смертьне дба-є,

3. во-на за смертьне дба-є, 4. з су-сі-да-ми гу-ля-є.

В чувашской народной песне «Там в овраге», обработанной В. Белым, применен пятиступенный лад: *ре—ми—фа-диез—ля—си—ре*. Нисходящие малые терции посылать остро:

Чувашская народная песня
«Там в овраге»

475

1. Там в ов-ра-ге 2. лег пес-ча-ник, 3. бе-лым снегом

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

4. он свер-ка-ет. 5. А мы, пар-ни 6. мо-ло-ды-е,

7. яр-ким шел-ком 8. мы свер-ка-ем. 9.

Украинская народная песня «Ой, давно, давно» приводится в обработке для смешанного хора С. Орфеева. Группировка в песне переменная, бо́льшая часть тактов состоит из сочетания — 2+2+3; такты 3, 7, 11, 13 имеют группировку — 3+2+2. Используются натуральный, гармонический и мелодический миноры. Можно ожидать низкого интонирования больших секунд *ля¹—си¹—до-диез²*:

Украинская народная песня «Ой, давно, давно»

476 Широко

1. Ой, дав-но, дав-но, 2. я в бать-ка бу-ла,

3. в же й та - я сте - жеч - ка тер - ном за - рос - ла.

4.

5. я в бать - ка бу - ла, як ро - жа цві - ла,

6.

7. а те - пер ста - ла, як тра - ва вя - ла.

8.

9. Тек - ла рі - чень - ка че - рез бать - ків двір,

10.

11. 12.

В хоре из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова также встречается семидольный размер (3+2+2):

Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», д. IV, хор

Allegro moderato

477 1. 2.

3. 4.

вста - ло, нын - че вста - ло о - то сна? Пта - шек

5. 6.

хор за - пел, за - пел со - глас - но, про - бу -

7. 8.

- ди - ла - ся, про - бу - ди - ла - ся вол - на.

Для русской народной песни «Ой, да ты, калинушка» характерны: группировка — 3+4 (2+2); переменный миноро-мажор; распевность, в которой на один слог приходится шесть звуков. Песня изложена двухголосно, эпизодически появляется третий голос. Глубокие интервальные скачки к звуку *соль* второй октавы могут быть спеты неточно из-за тесситурных неудобств:

Не спеша, певуче

478 Ой, да ты, ка-ли - нуш - ка,

1. ты, ма -

2. - ли - нуш - ка. Ой, да ты не

3. стой, не стой на го - ре кру -

4. Ой, да ты не стой не

5. - той.

стой

6. на го - ре кру - той. Ой, да не спу -

7. - щай ли - ста во си - не мо - ре.

8.

Известный пример из хоровой литературы, записанный в одиннадцатидольном размере — «Хор торговых гостей» в опере «Садко» Н. Римского-Корсакова. Нужно тщательно подчеркивать сильную и относительно сильные доли («раз» — «три» — «пять» — «семь» — «дев»). Следить за чистой интонированием секунд в высоком, для многих голосов переходном, регистре:

479 Allegro non troppo

1. *f*



бу - дет кра - сен день впо - ло - ви - ну дня,

2.



бу - дет пир у нас во по - лу - пи - ре,

3.



а и не - ко - му спеть про Нов - го - род,

4.



а - ли не - на - чем нам по - хва - статься?

5. 6. *ff*



И лишь встарь лю - ди жи - ли ве - се - ло? Гой!

ff

В хоре «Лель таинственный» из Интродукции оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки чередуются пятидольный и четырехдольный размеры. В пятидольном размере группировка постоянная — 2+3, четырехдольный размер в форме *alla breve*. Остро направлять большие секунды *си¹—до-диез²—ре-диез³* и *соль-диез¹—ля-диез²*. Быстрый темп требует особого внимания к четкому выполнению акцентов на сильных и относительно сильных долях:

М. Глинка. «Руслан и Людмила»,

Интродукция, хор

480 **Allegro risoluto assai**

1. *f* 2. 3.

Лель та - инст - вен - ный! У - по - жель - ный! Ты востор - ги льявь

4. 5. 6.

в серд - це нам. Сла - вим власть тво - ю и мо - гут - щест - во,

7. 8.

не - из - беж - ны - е на зем - ле!

9. 10.

Сла - вим власть тво - ю и мо - гут - щест - во,

11. 12.

не - из - беж - ны - е на зем - ле! Ой,

13. 14. 15. 16.

Ди - до - Ла - до! Лель! Ой, Ди - до - Ла - до! Лель!

В отрывке из хоровой сцены оперы «Хованщина» М. Мусоргского применен переменный размер: $\frac{6}{4}$ и $\frac{5}{4}$. В пятидольном размере группировка — 3+2. Восходящую большую сексту *ре*¹—*си*¹ интонировать остро:

М. Мусоргский. «Хованщина»,
д. IV, хор девушек

481 Andantino *p* 1.

Плы - вет, плы - вет ле -

2. 3. 4.

- бе - душ - ка, ла - ду, ла - ду. Плы - вет на - встре - чу

5. 6.

ле - бе - дю, ла - ду, ла - ду.

Для украинской народной песни «Ой, що то, мати»¹ характерен переменный размер — $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$ и $\frac{5}{4}$. В пятидольном раз-

¹ П. Демуцкий. Народные песни.

мере группировка — 2+3. Нужно следить за чистотой октавных унисонов:

Украинская народная песня «Ой, що то, мати»

482 Спокойно

1. Спокойно 2.

Ой, що то, ма-ти, що то за ко-хан-няч - ко?

3. 4.

Весь день ро-бо - та, а в но-чи не спа - няч - ко.

Хоровая поэма «Девятое января» Д. Шостаковича — сложнейший пример переменного размера в художественной литературе. Речитативный склад мелодической линии нуждается в особом внимании к правильным ударениям, обусловленным, главным образом, поэтическим текстом. Композитор, следя за распределением метрических акцентов в тексте, с большим мастерством выбирает музыкальные размеры, наиболее соответствующие поэтическим метрам. Группировка в смешанных размерах поэмы такова (свое отражение она получила в группировке партии фортепиано — гармонического фона): $\frac{5}{8}$ в такте 1—3+2, в такте 6—2+3; $\frac{7}{8}$ в такте 5—2+2+3.

Первые пять тактов следует исполнять *staccato* — отрывисто. Наличие большого количества секунд, тесситурные неудобства требуют от учащихся напряженного внимания к чистоте строя:

Д. Шостакович. «Десять поэм для хора»,
«Девятое января»

483 Moderato

1. *p* 2. 3.

На у-стах смо - лит-во-ю, све-ро-ю вгрудн,

4.  с цар-ски-ми порт-ре-та-ми, с и - ко - ной впе-ре-ди, не на

5.  бой спра-тив-ни-ком, не в раз - думь-е злом,

6.  шел на-род из-му-чен-ный бить ца - рю че - лом.

7. 

8. 

9. 

10. 

§ 2. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ЛАДА. МОДУЛЯЦИИ И ТОНАЛЬНЫЕ СДВИГИ. ОСОБЫЕ ЛАДОВО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ТРУДНОСТИ

При тональной смене четкость восприятия новой тональности нужно проверять пением полного тонического трезвучия, настройки и т. д.

Примеры для изучения:

В песне «Партия, слушай, родная» А. Новикова секвенционное строение мелодии приводит к ряду отклонений. Гармоническим сопровождением необходимо пользоваться как можно реже:

Темп марша.
Легко, с воодушевлением

484 1. *mf*

2.

Пар - ти - я, слу - шай, род - на - я,

mf

3.

4.

5.

cresc.

го - лос тво - их сы - но - вей — слу - жит ю - ность

6.

f

7.

8.

тру - до - ва - я прав - де ле - нин - ской тво - ей!

В песне «Новая Верховина» А. Кос-Анатольского секвенционное строение мелодии подводит к внезапной (без модулирующего аккорда) смене тональности — тональному сдвигу из *Ми-бемоль* мажора в *Фа* мажор. Следует четко выполнять синкопированный рисунок в мелодии; остро петь нисходящие малые секунды, особенно *си-бемоль*¹—*ля-бемоль*¹, так как гармоническое чутье и чувство лада могут подсказать скорее *ля-бемоль*:

А. Кос-Анатольский. «Новая Верховина»

485 Живо

1. 2.

Тут кол_госп_на Гу - цу - ли - я,

3. 4. 5.

ща - сли - ва, ба - га - та, тут нова лу -

6. 7. 8.

- на - є піс_ня, ве - се - да, кри - ла - та.

В песне девушки из оратории «Александр Невский» С. Прокофьева встречается ряд отклонений, получивших отражение и в мелодической линии. Гармоническое сопровождение нужно применять по возможности реже:

С. Прокофьев. «Александр Невский».
«Мертвое поле», песня девушки

486 Adagio. Meno mosso

1. 2.

Я пой-ду по по-лю бе-ло-му,

3. 4.

по-ле-чу по по-лю смерт-но-му,

5. 6.

по-и-щу я слав-ных со-ко-лов, же-ни-

7. 8. 9.

— хов мо — их, доб — рых мо — под — цев.

10. 11.

Кто ле — жит, ме — ча — ми по — руб — лен — ный,

12. 13.

кто ле — жит, стре — ло — ю по — ра — нен — ный,

14. 15.

на — по — и — ли о — ни кровь — ю а — ло — ю

16. 17.

зем - лю чест - ну - ю, зем - лю рус - ску - ю.

Украинская народная песня «Ой, Див, Див» — сложный образец в ладово-интонационном отношении с IV повышенной ступенью. Наибольшую трудность для интонирования представляет увеличенная секунда в начале песни — она появляется без всякой предшествующей подготовки. Необходимо предварительно спеть упражнение или настройку на лад:

487 Шутливо Украинская народная песня «Ой, Див, Див»

Ой, Див, Див та ла - до, та по - ві - дай коз - ле
прав - ду, та як па - ру - боц - ки ска - чуть.

Главная трудность, возникающая при работе над русской народной песней «Как под лесом», связана с правильным распределением певческого дыхания. Натуральный минор, плавное движение мелодии с частым применением секундовых соотношений, семь звуков на один слог придают песне еще большую сложность. Нужно строго соблюдать знаки дыхания:

488 $\text{♩} = 63$ Русская народная песня «Как под лесом»

Как под ле - сом, под ле - соч - ком, под ту -



§ 3. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ. УСЛОЖНЕННОЕ ТРЕХГОЛОСЬЕ. ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ДВУХГОЛОСЬЕ

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «А вже весна» имеется модуляция в тональность доминанты. Следует работать над каждым голосом отдельно, затем петь ансамблями. Нисходящую малую секунду *ми²—ре-диез²* (такт 5) исполнять как можно острее. Также остро интонировать звук *ля-диез¹*:

489 Allegretto Украинская народная песня «А вже весна»

1. 2. 3.
А вже весна, а вже красна! Із стріх во-да кап-ле,

4. 5. 6.
із стріх во-да кап-ле, із стріх во-да кап-ле.

Русская народная песня «То-то горе-то мое» дается в обработке А. Лядова. Во время пения можно ожидать повышения нисходящей большой секунды *до-диез²—си¹* и понижения восходящей большой секунды *си¹—до-диез²*:

490 Allegretto

1. 2. 3. 4.

То - то го - ре - то мо - е,

5. 6. 7. 8. 9.

го - ре - вань - е, да, тя - же - ло -

10. 11. 12. 13. 14.

- е мо - е воз - ды - хань - е.

Detailed description: This is a musical score for a Russian folk song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The lyrics are in Russian. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-9, and the third system contains measures 10-14. The lyrics are: 'То - то го - ре - то мо - е, го - ре - вань - е, да, тя - же - ло - - е мо - е воз - ды - хань - е.'

Украинская народная песня «Ой, з-за гори сніжок сніжить» приведена в этнографической записи П. Демуцкого, знакомящей нас с образцом народного голосоведения:

Украинская народная песня
«Ой, з-за гори сніжок сніжить»

491 Спокойно

1. 2. 3. 4.

Ой, з-за го-ри сніжок сні-жить, ой, з-за го-ри

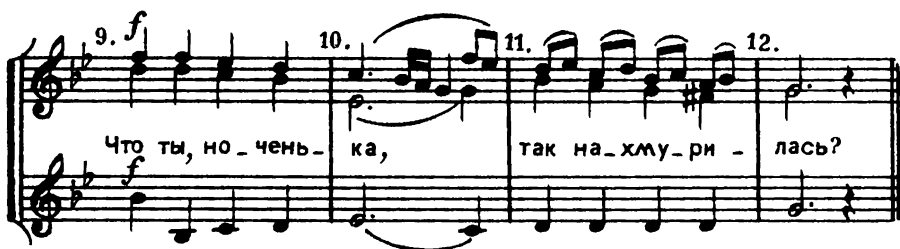
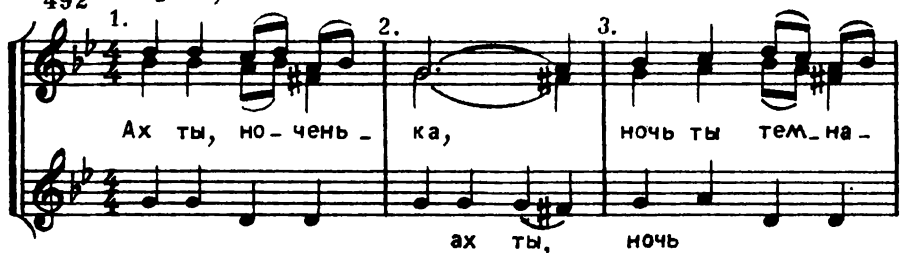
Detailed description: This is a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of one system of music with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Спокойно' (Ad libitum). The lyrics are in Ukrainian. The first system contains measures 1-4. The lyrics are: 'Ой, з-за го-ри сніжок сні-жить, ой, з-за го-ри'.



В русской народной песне «Ах ты, ноченька» нужно заботиться о чистоте интонации звука *ля*¹— II ступени минора, имеющей тенденцию к понижению. Некоторые затруднения могут возникнуть при исполнении нисходящей уменьшенной кварты *си-бемоль*¹—*фа-диез*¹. Петь ее остро, подтягивая к звуку *соль*. Для достижения ансамбля рекомендуется применять пение с закрытым ртом:

Русская народная песня «Ах ты, ноченька»

492 Широко, напевно



Украинская народная песня «Ой, ти, дубе, дубе» представлена этнографической записью П. Демуцкого. В ней встречаются пере-
крещивания голосов. Возможно понижение тетрахорда re^2 — mi -
 be — sol^2 — $фа^2$ — $соль^2$. Звуки $фа^2$ и особенно $соль^2$ посылают ост-
рее:

Украинская народная песня «Ой, ти, дубе, дубе»

493 Широко, певуче

1. Ой, ти, ду-бе, ду-бе, ку-че-ря-вий ду-бе,

Б.

3. що по то-бі, ду-бе, гей! 4. Дваго-лу-би гу-де.

Обработки русских народных песен, созданные А. Лядовым, являются образцами ясности и чистоты голосоведения, близкого народному подголосочному пению. С большим мастерством композитор использует именно те приемы в развитии голосоведения и гармонизации народных мелодий, которые непосредственно вытекают из строения и характера обрабатываемой песни.

В русской народной песне «По бережку да по крутому», обработанной А. Лядовым, применен миксолидийский лад. Можно ожидать понижения звука $си^1$ в тактах 1, 2, 5, 6 и повышения звуков у второго и третьего голосов, главным образом из-за не совсем обычных гармонических сочетаний, в такте 11:

494 Allegro non troppo

1. По бе- реж- ку да по кру- то- му
2. Чтоб у- слы- ша- ла о- на,

5. мой ми- лой гу- ля- ет,
рас- хо- ро- ша- ля мо- я,

про сво- рас- хо-

9. про хо- ро- шу ра- дость пе- сню по- ет.
су- да- руш- ка рас- суж- да- ла про ме- ня.

- ю- то про хо- ро- шу
- ро- ша су- да- руш- ка

Русская народная песня «Ты не стой, не стой» — одна из наиболее известных обработок А. Лядова. В ней встречаются миксолидийский лад, переменный размер. Возможна тупая подача восходящей большой секунды *си¹—до-диез²*, ее нужно петь выше. Осторожно, с некоторой тенденцией к повышению, следует исполнять интервал восходящей чистой квинты. Малую секунду *ля¹—соль-диез¹* интонировать острее, ближе к звуку *ля¹*:

Русская народная песня «Ты не стой, не стой»

495 Allegretto

1. *p* 2. 3.

Ты не стой, не стой, ко-ло- дец, по-лон

По-лон

4. 5. 6.

с во-до-ю, да, ка- ли-на-да, ма- ли-на.

Да,

с во-до-ю, да,

Для русской народной песни «Снеги белые, пушистые» характерно сочетание натурального *ля* минора с *Фа* мажором. Мелодическое построение второго и третьего голосов может представить определенную трудность из-за такой ладовой гармонизации. Работая над каждым голосом отдельно, необходимо подчеркивать игрой на инструменте гармонию:

496 Moderato

1. 2. 3.

Сне - ги бе - лы - е,

Сне - ги бе - лы - е,

Сне - ги бе - лы - е,

4. 5. 6. 7.

пу - ши - сты - е по - кры - ва - ли все по - ля.

Русская народная песня «Ой, не заря ль моя, зорюшка» дается в обработке А. Лядова. Все голоса обладают большой самостоятельностью. Наиболее опасным в интонационном отношении звуком будет *си*¹ — и как нижний звук нисходящей малой секунды, и как терция мажорного трезвучия:

Русская народная песня

«Ой, не заря ль моя, зорюшка»

497 1. 2. 3. 4.

Ой, не за - ря ль мо - я, зо - рюш - ка, зо - рюш - ка ве - чер - ня - я.

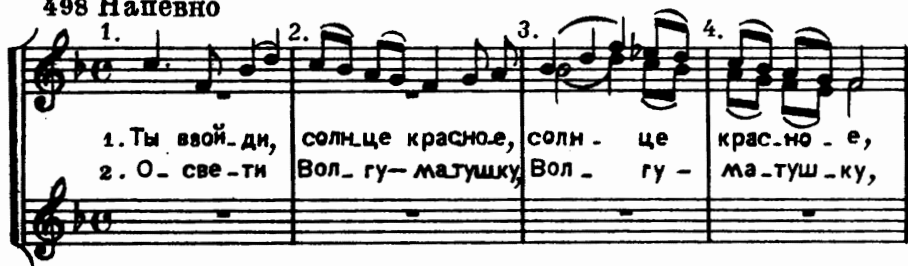
Ой, зо - рюш - ка ве - чер - ня - я.



В русской народной песне «Ты взойди, солнце красное»¹ используется трехголосие с поочередным вступлением голосов. Надо внимательно следить за интонированием восходящей большой терции *си-бемоль*¹—*ре*², петь ее острее. Нисходящую большую секунду *фа*²—*ми-бемоль*² в такте 3 посылать тупее:

Русская народная песня
«Ты взойди, солнце красное»

498 Напевно



Русская народная песня «Вдоль улицы на конец» также приводится в обработке А. Лядова. Переменный лад *До-ля* сменяет

¹ Сборник народных песен, под редакцией П. Юрьяна, Рига, 1913.

(такты 9—12) основную тональность *Соль* мажор. В тактах 11, 15 встречается перекрещивание голосов, нужно обратить внимание и на выполнение мелких длительностей. Четко, в ансамбле, пропеть смену аккордов в тактах 4, 8, 12:

Русская народная песня «Вдоль улицы на конец»

499 **Moderato**

1. 2. 3. 4. 5.

Вдоль у - ли - цы на ко - нец и - дет

6. 7. 8. 9. 10. 11.

доб - рый мо - ло - дец, Ду - най ли мой, Ду -

12. 13. 14. 15. 16.

- най, сын И - ва - но - вич Ду - най.

Украинская народная песня «Чого, соловей?» обработана для трехголосного однородного хора Н. Леонтовичем. Она имеет куплетно-вариационную форму. Необходимо тщательно выпевать большие секунды (такты 2, 4) в мелодической линии второго голоса. При исполнении всей группой следует применять «цепное» дыхание:


500 Moderato

1.  2. 

Чо - го, со - ло - вей,
Чо - го, ко - за - че,
сму - тен, не ве - сел, гей,
сму - тен, не ве - сел, гей,

3.  4. 

сму - тен, не ве - сел
сму - тен, не ве - сел
у - чо - ра й те - пер?
сьо - год - ні й те - пер?

5.  6. 

Ой, як же ме - ні
сму - тим не бу - ти? гей,

7.  8. 

Ко - го я лю - бив,
труд - но за - бу - ти.

В русской народной песне «Закаталось жаркое солнце»¹ использован переменный лад *Ля-Ми*. Восходящие большие секунды в тетра хорде (*ми*¹—*фа-диез*¹—*соль-диез*¹—*ля*¹) петь остро. Особенно опасен звук *си*¹ после восходящего тетра хорда. Он может быть спет слишком низко. Звук *соль-бикар*¹ исполнять тупее, ближе к звуку *фа-диез*¹:

Русская народная песня
«Закаталось жаркое солнце»

501 Не спеша

1. 2. 3.

За-ка-та-ло-ся жар-ко-е солн-це, за-ка-

4. 5. 6.

-та-ло-ся жар-ко-е солн-

7. 8. 9. 10.

-це все за-тем-ны-е ле-са.

Украинская народная песня «Ой, сивая зозуленька»² дается в обработке для трехголосного женского хора Н. Леонтовича. Это яркий образец развитого голосоведения, выдержанного в народно-подголосочном складе. Фригийский лад, плавное движение в мелодических линиях с обилием больших и малых, восходящих

¹ Школьный сборник русских народных песен, составленный этнографической комиссией. М., изд-во П. Юргенсона, 1910.

² Н. Леонтович. Хоровые произведения.

и нисходящих секунд требуют от поющих особого внимания к интонированию. Чистота исполнения данного произведения может послужить эталоном отличного развития навыков по интонированию интервалов.

Нужно также следить за ансамблевой слаженностью аккордовых сочетаний, в особенности при звучании рядом расположенных звуков: $ля^1—си^1$ в такте 28; $си^1—до^2$ в такте 39; $ми^2—фа^2$ в такте 48 и т. д. Учить каждый голос отдельно, пользуясь вначале поддержкой инструмента. В дальнейшем петь только без сопровождения:

Украинская народная песня

«Ой, сивая зозуленька»

502 Moderato



17. 18. 19. 20.

са - док, там сі - ла, за - ку - ва - ла,

21. 22. 23. 24.

при - ле - ті - ла й у , виш - нев са - док; там сі - ла,

25. 26. 27. 28. 29. 30.

за - ку - ва - ла: "Ой, і са - де ж мій, са - де,

31. 32. 33. 34. 35.

чим я то - бі не вго - ди - ла? Ой, са -

36. 37. 38. 39. 40.

- де ж мій, са - де, чим я то - бі не вго - ди -



Мелодическая и ритмическая самостоятельность голосов получает особое развитие в полифонических формах (имитационная полифония).

В женском хоре из второго действия оперы «Аида» Дж. Верди применены имитационное движение в первом и втором голосах (эпизодическое трехголосие в кадансе), модуляция в параллельный мажор. Некоторое затруднение может вызвать точность вступления на звуке *фа-диез*¹ у вторых голосов в такте 6 (в особенности после аналогичного вступления на *фа*¹ в такте 2). Остро направлять все восходящие большие секунды и главным образом *ля*¹—*си-бекар*¹ (такты 7—8) — признак перехода в тональность *Соль* мажор:

Allegro giusto

503

1. *dolciss.*

2.

Тво - е че - ло у - кра - сим мы,

Тво - е че - ло у -

3.

4.

спле - тем из лав - ров ве - нок те -

- кра - сим мы,

5.

6.

- бе, и пе - сню сла - вы мы споем,

и пе - сню сла - вы

7. 8. 9.

св_я_щен_ный гимн люб_ви, св_я_щен_ный гимн люб_ви.

мы споем, св_я_щен_ный гимн люб_ви.

Мелодическая и ритмическая самостоятельность голосов имитационной полифонии получила свое наиболее законченное выражение в форме фуги. Поэтому авторы сочли возможным включить в учебник несколько примеров из инструментальных фуг И. С. Баха.

В фуге *ми-бемоль* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха имеется модуляция в тональность доминанты. Каждый голос нужно учить отдельно; остро направлять в такте 5 нисходящие малые секунды: *ре-бемоль*²—*до-бекар*² и *си-бемоль*¹—*ля-бекар*¹. При пении на два голоса следить за ансамблевой слаженностью, чтобы голос, интонирующий противосложение, звучал более спокойно. В этом случае голос, проводящий ответ («спутник»), исполняет его без напряжения:


И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, фуга *ми-бемоль* минор

504 *Andante con moto*

1. 2. 3.

4. 5. 6.

В фуге *До* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха следует четко выполнять мелкие длительности:

сти: . Звук *фа-диез*¹ посылать острее вверх:

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, фуга *До* мажор

505 **Moderato e maestoso**



1. 2. 3. 4.

p *cresc.* *f*

В фуге *си-бемоль* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха наблюдается стреттное вступление голосов. Необходимо остро интонировать звук *ми-бемоль*², аккуратно исполнять восходящий мелодический тетрахорд в такте 9:

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, фуга *си-бемоль* минор

506 **Lento**



1. *mf* 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

cresc.

В фуге *соль-диез* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха использована модуляция в строй субдоминанты. Нужно обратить внимание на интонацию тритона — восходящей увеличенной кварты — в тактах 2 и 4. Петь его

выше, острее. При наличии в группе только женских голосов пример можно транспонировать на октаву вверх:

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga *соль-диез* минор

507 **Andante espressivo**

1. 2.

3. 4. 5.

f p

В фуге *Ми-бемоль* мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха тема отличается мелодической развитостью и ритмическим разнообразием. При исполнении следует добиваться хорошего ансамбля:

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II, fuga *Ми-бемоль* мажор

508 **Allegro maestoso**

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. Спутник 8. 9. 10.

f p sf f

dim.



В двухголосной инвенции *До* мажор И. С. Баха имеются отклонения в тональности *Соль* мажор, *ре* минор и *ля* минор. Петь пример надо в спокойном движении:

И. С. Бах. «Двухголосные инвенции», инвенция *До* мажор *



* В методических целях нижний голос, а также его отдельные интервальные ходы изложены на октаву выше или ниже.



Украинская народная песня «Де ти бродиш, моя доле» представляет собой высокохудожественный образец развитого двухголосия. Исполняется как дуэт для однородных голосов. Высокая тесситура требует от учащихся особого внимания к интонации и к вокальной культуре:

Украинская народная песня
«Де ти бродиш, моя доле»

510 Широко

1. Де ти бро - диш, 2. мо - я до - ле,

Де ти бро-диш, мо - я до - ле,

3. не до - кли - чусь я те - бе! 4. До сіб мож - но

не до - кли - чусь я те - бе! 5. До сібможно

6. ди - ке по - ле 7. при - гор - ну - ти

ди - ке по - ле при - гор - ну - ти

8. до се - бе! 9. Все пи - та - ю,

10. Все пи - та - ю, все шу - ка - ю, 11. аж сер - день - ко

12. из - в'я - лив, 13. все пи - та - ю,

14. все шу - ка - ю, 15. аж сер - день - ко 16. из - в'я - лив.

§ 4. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА. НОНАККОРД. УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Нонаккорд — это сочетание пяти звуков, расположенных по терциям. Добавляя к малому мажорному (или D_7) септаккорду большую или малую терцию (сверху), мы можем получить соответственно большой или малый доминантовый нонаккорд (D_9). Раз-

решать большой D_9 в тонику мажора, малый D_9 — в тонику гармонического мажора или минора.

Перед работой над упражнениями по изучению нонаккорда нужно повторить упражнения для пения и определения на слух D_7 . Последнюю терцию в нонаккорде исполнять с особым вниманием, посылая ее острее, выше в большом нонаккорде и тупее, ниже в малом нонаккорде. Петь упражнения с наслоением, пользуясь четырехголосным изложением нонаккорда (с пропущенной квинтой).

Упражнения для пения большого и малого D_9 :

511 Фа мажор — фа минор

а)

б)

в)

г)

д) е) ж)

з)

и)

к)



Уменьшенный септаккорд — гармоническое сочетание, состоящее из звучания двух уменьшенных квинт и уменьшенной септимы. Малоопытные ученики очень часто ошибаются, превращая восходящий уменьшенный септаккорд в D_{b7} , а нисходящий уменьшенный септаккорд в D_7 .

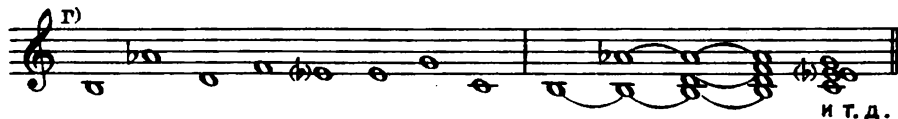
При пении упражнений следует помнить, что каждую восходящую малую терцию нужно исполнять осторожно, с легким стремлением к более тупой подаче звука. Иными словами, верхние вводные звуки петь ближе к устойчивым звукам тонического трезвучия. Уменьшенный септаккорд особо опасен при нисходящем движении, поэтому малые терции необходимо интонировать предельно остро, ближе к устойчивым звукам тонического трезвучия:

512



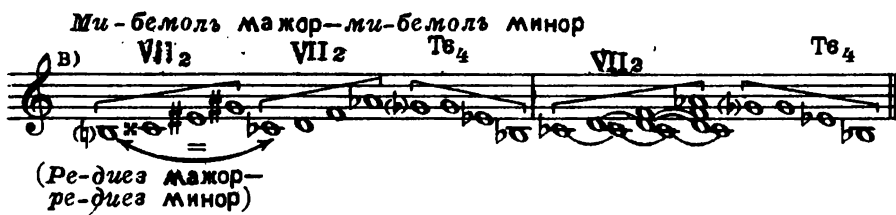
Упражнения на пение уменьшенного септаккорда с разрешением его в тонику гармонического мажора или минора:



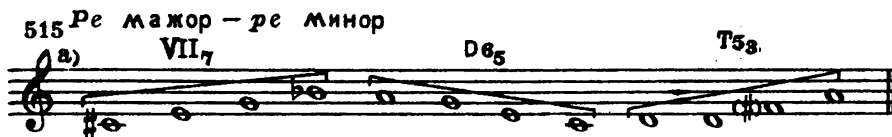


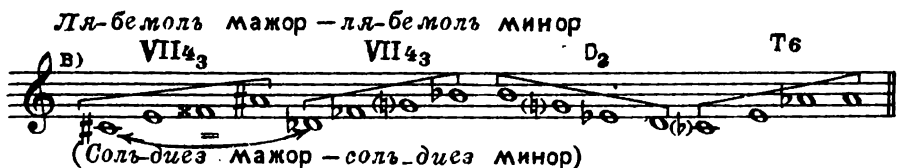
В темперированном строе обращения уменьшенного септаккорда повторяют звучание основного вида. Это кажущееся удобство в некоторой степени затрудняет точность интонирования, так как не отражает вводного тяготения (если не следить внимательно за записью аккорда, а петь, машинально повторяя его звучание по малым терциям). Особенно четко нужно посылать VII ступень, остро, ближе к тонике.

Петь каждое обращение отдельно, разрешая его в тонику мажора и минора. Все исполненное закреплять слуховым анализом:



Внутрифункциональное (через D₇ и его обращения) разрешение уменьшенного септаккорда VII ступени:





**§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ. УВЕЛИЧЕННАЯ СЕКУНДА;
МАЛАЯ И БОЛЬШАЯ СЕПТИМЫ ВВЕРХ; УМЕНЬШЕННАЯ КВАРТА;
УМЕНЬШЕННАЯ СЕПТИМА; МАЛАЯ И БОЛЬШАЯ СЕПТИМЫ
ВНИЗ; ТРИТОН; ИНТЕРВАЛЫ БОЛЬШЕ ОКТАВЫ**

Следует отметить, что перечисленные интервалы встречаются довольно редко в хоровой и вокальной литературе. В исключительных случаях некоторые из названных интервалов играют роль начальных (малые септимы, большие и малые ноны как следствие затактовой доминантовой гармонии).

Увеличенная секунда — характерный признак гармонических ладов. Особо ярко звучит увеличенная секунда в миноре с IV повышенной ступенью.

Повторить звучание увеличенной секунды и записать самодиктант на основе ранее изученных песен:

Н. Потоловский. «Черкесская песня» (пример 439; восходящая увеличенная секунда в гармоническом миноре).

«А вже весна» (пример 425; нисходящая увеличенная секунда в миноре с IV повышенной ступенью).

«Ой, у перепілки» (пример 426; нисходящая увеличенная секунда в миноре с IV повышенной ступенью).

«Ой, на горі калина» (пример 429; восходящие и нисходящие увеличенные секунды).

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Ой, жаль мені» использован доминантовый минорный лад (натуральный и гармонический):

516

Сдержанно

Украинская народная песня «Ой, жаль мені»

1. Ой, жаль ме - ні ве - чи - роч - ка

2. 3.

4. що я й не гу - ля - ла, 5. 6. що я й не гу -

7. - ля - ла. 8. Ой, жаль ме - ні

9. то - го пар - ня що я й у - 10. 11. те - ря - ла.

В украинской народной песне «Гей, у місті, та й у Львові» встречается минор с IV повышенной ступенью; увеличенные секунды интонировать следующим образом — вверх острее, вниз тупее:

Украинская народная песня

«Гей, у місті, та й у Львові»

517

Спокойно

1. Гей, у мі - сті 2. та Льво - ві

3. ста - ла - ся 4. но - ви - на,

5. зча - ру - ва - ла 6. Ма - ру - сень - ка



Мелодический интервал септимы (как малой, так и большой) образуется путем перенесения мелодической линии на октаву вверх или вниз, превращая поступенный секундовый ход в септиму. Перенесение на октаву мелодии вызвано, как правило, соображениями тесситурного плана или же стремлением выделить кадансовый оборот. Интонировать малую септиму нужно внимательно, следя за тем, чтобы она не была повышена.

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «У містечку Богуславку» малая септима возникает от перенесения мелодии на октаву вверх:

518 Спокойно

Украинская народная песня
«У містечку Богуславку»

1. 2.

У мі - стеч - ку Бо - гу - слав - ку

3. 4. 5.

кань - ов - ско - го па - на. Там гу - ля - ла

6. 7. 8.

Бон - да - рів - на, як пиш - на - я па - ва.

В украинской народной песне «Як ішов я від свої милої» использованы начальная малая секста и характерно-звучащий интервал малой септимы:

519 Спокойно

Украинская народная песня
«Як ішов я від свої милої»

1. 2. 3.

Як і - шов я від сво - ї ми - ло - ї, сві - тив місяць ви - со -

4. 5. 6.

-ко, а во-на со-бі в ві-кон-це ди-ви-ла,

7. 8.

чи зай-шов я да-ле-ко.

В хоре «Вітер з полонини» С. Козака малая септима підчеркиває звучання D₇:

520 **Оживленно**

С. Козак. «Вітер з полонини»

1. 2.

Го-мо-нить трем-бі-та в го-рах

3. 4. 5.

про кол-госп-ний день. Хлі-ба цьо-го

6. 7. 8.

ро-ку в по-лі стіль-кі як пі-сень.

Аналогично значению малой септимы в мелодии словенской народной песни «Наше поле»:

521 С движением

Словенская народная песня «Наше поле»

1. Ой, ты, по-ле, на-ше по-ле, мык те-бе и - дем!

2. Ой, ты, по-ле, на-ше по-ле, мык те-бе и - дем! Пше-

3. -ни-цу зо-ло-ту-ю, гу-сту-ю, на-ли-ту-ю, пше-

4. -ни-цу зо-ло-ту-ю, на-ли-ту-ю у-бе-рем! Пше-

5. -ни-цу зо-ло-ту-ю, на-ли-ту-ю у-бе-рем.

Большая септима вверх встречается в вокально-хоровой литературе очень редко. Как правило, это скачок от тоники к вводному тону (перенесение мелодии на октаву вверх): Применение большой септимы вверх в виде начального интервала можно считать исключительным явлением. Классический пример в этом отношении — финальный дуэт Аиды и Радамеса из оперы «Аида» Дж. Верди. В дуэте начальная большая септима образована скачком от тоники к вводному тону, октавный скачок перевел мелодическую линию вверх.

Интонировать большую септиму вверх нужно предельно остро.

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Ой, одбила жука-риба» использован переменный размер:

522 Широко $\text{♩} = 54$

Украинская народная песня «Ой, одбила жука-риба»

1. Ой, од-би-ла, жу-ка-ри-ба

2. Ой, од-би-ла, жу-ка-ри-ба



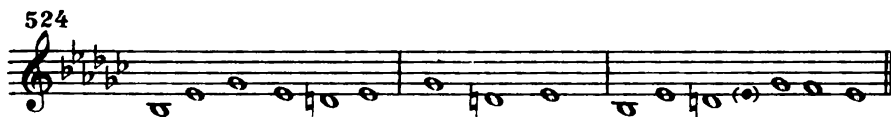
В хоре «На десятой версте» А. Давиденко большая септима вверх предваряется октавным скачком вниз:



Уменьшенная кварта весьма характерна для гармонического минора; она образуется, как правило, движением от терции тонического трезвучия к нижнему вводному тону. Уменьшенная кварта имеет определенную тенденцию к понижению, поэтому, интонируя ее, нужно посылать звук остро (ближе к тонике).

Примеры для изучения:

Для темы хора «Тече вода» Б. Лятошинского на слова Т. Г. Шевченко в виде упражнения следует петь минорное трезвучие с добавлением нижнего вводного тона:



В песне «Баба-Яга» Н. Потоловского появление гармонического лада после натурального подчеркивается скачком на уменьшенную кварту:

526 Тайнственно

Н. Потоловский. «Баба-Яга»

1. 2.

Есть в ле - су тем - ном из - буш - ка, ста - ла

3. 4. 5.

за - дом на - пе - ред, а в из - буш - ке той ста -

6. 7. 8.

- руш - ка, ба - буш - ка Я - га жи - вет.

В хоре «Север и юг» А. Гречанинова уменьшенная кварта подготавливается предшествующим плавным мелодическим движением:

527 Умеренно быстро



Интервал уменьшенной септимы возникает обычно при движении от VI ступени к нижнему вводному тону в гармонических ладах. В подавляющем большинстве случаев — это интервал нисходящий. Уменьшенная септима вверх образуется в результате влияния септаккорда VII ступени на мелодическую линию.

Интонируется уменьшенная септима с некоторой тенденцией к понижению, посылать ее остро, подтягивая основание вверх. Характерное звучание интервала всегда привлекало классиков, охотно применявших уменьшенную септиму в темах полифонических произведений.

Примеры для изучения:

Для темы из двойной фуги «Реквиема» В. А. Моцарта можно использовать следующее предварительное упражнение:

528



В. А. Моцарт. «Реквием», № 1 — "Requiem"

529 Allegro



В теме хоровой фуги из оратории «Иевфай» Г. Ф. Генделя конечный звук *fa*¹ помогает разрешить скачок в устойчивый звук тоники *fa* минора:

Г. Ф. Гендель. «Иевфай», тема хоровой фуги

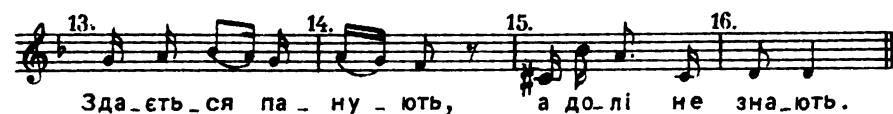
530 Larghetto





В украинской народной песне «Єсть на світі доля» на слова Т. Г. Шевченко ритмический рисунок и мелодические обороты близки инструментально-танцевальным жанрам (здесь, скорее, мазурке).

Восходящую уменьшенную септиму петь тупее, приближая звук *си-бемоль*¹ к звуку *ля*¹:



Малая и большая септимы вниз вызывают, как правило, большие затруднения для интонирования. Особенно опасна нисходящая большая септима, требующая глубокой, низкой подачи.

Примеры для изучения:

В украинской народной песне «Іхав козак з України» нисходящая малая септима образована движением от VII натуральной ступени к нижней тонике.

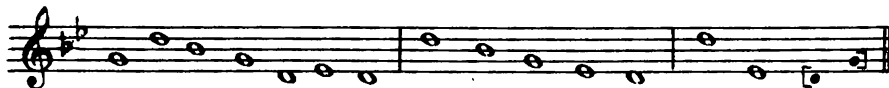
В виде упражнения петь сначала верхнюю тонiku, затем октавный скачок вниз:

532 Широко, певуче



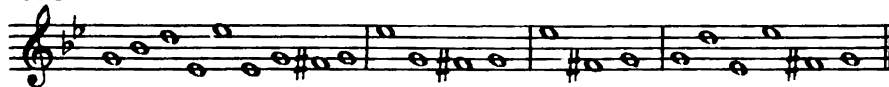
В теме хоровой фуги из оратории «Израиль в Египте» Г. Ф. Генделя нисходящая большая септима возникает в результате движения от доминанты к VI ступени гармонического минора. Интонирование этого начального интервала без предварительной настройки на лад и пения специальных упражнений может оказаться непосильным. Рекомендуется такое предварительное упражнение:

533



Особой трудностью является пение уменьшенной септимы вниз. Преодолеть эту трудность нужно отдельным упражнением:

534

535 *Largo assai*

Г. Ф. Гендель. «Израиль в Египте»



В теме хорового фугато из «Реквиема» В. А. Моцарта мелодическое движение построено на секвенции, состоящей из больших и малых нисходящих септим. После усвоения примера его следует петь без поддержки фортепиано:

В. А. Моцарт. «Реквием», № 8 — "Domine Jesu"

Andante con moto

536

1. *f*

Ne ab - sor - be - at e - as

2. *f*

tar - tā - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum,

3.

Тритон (увеличенная кварта или уменьшенная квинта) — один из самых сложных вокальных интервалов. Он наиболее употребителен в виде уменьшенной квинты, преимущественно в нисходящем движении. Легче всего тритон воспринимается как уменьшенная квинта от IV ступени к VII в гармоническом миноре (реже в мажоре). Петь нисходящую уменьшенную квинту как можно острее.

Использование тритона в виде увеличенной кварты — редкое явление в хоровой литературе. Как правило, это результат не совсем удобного голосоведения, вызванного применением альтерированных аккордов или модуляцией в новую тональность.

Повторить звучание уменьшенной квинты и записать самодиктант на основе ранее изученных упражнений и примеров:

шенного септаккордов (примеры 287—290, 446, 447).

С. Танеев. «Развалину башни, жилище орла» (пример 442).

Примеры для изучения:

В хоре «Прометей» С. Танеева уменьшенная квинта образована движением от VI ступени ко II в миноре (гармоническом). Интонировать ее следует как можно острее. В виде предварительного упражнения нужно петь уменьшенное трезвучие от звука *си-бемоль*:

537 Allegro moderato

С. Танеев. «Прометей»

И по-слан-ный и-ми в багро-вом ды-
-му мель-кнул чер-ный во-рон.

В теме фуги из «Реквиема» В. А. Моцарта имеется интервал восходящей уменьшенной квинты. Исполнять этот скачок необходимо очень осторожно, так как возможно повышение или понижение. В виде предварительного упражнения петь уменьшенное трезвучие вверх от звука *фа-диез*:

В. А. Моцарт. «Реквием», № 9 — "Hostias"

538 **Andante con moto**

538 1. *f*  2. 
Quam o - lim A - bra.hae pro - mi - si - stl.

В «Dies irae» из «Реквиема» Дж. Верди секвенционное строение мелодии облегчает выполнение ряда уменьшенных восходящих квинт:

Дж. Верди. «Реквием», "Dies irae"

539

333

1. Ca - la - mi ta - tis 2. et mi -

4. - se - ri - a 5. di - es 6. mag - na.

Увеличенная кварта особенно опасна для чистоты интонирования. В восходящем движении она должна исполняться предельно остро (выше), в нисходящем движении — тупее, ниже.

Примеры для изучения:

В теме фуги из «Кугие» Мессы *си* минор И. С. Баха применена модуляция в тональность доминанты. Кроме нисходящей увеличенной кварты (от II ступени к VI в миноре), в теме встречается и интервал уменьшенной септимы *ля-диез*¹—*соль*²:

И. С. Бах. Месса *си* минор, «Кугие», тема фуги

540 **Largo**

1. *dolce*

Ky - ri - e e - le - i -

2.

- son, ky - ri - e e - le i - son.

Украинская народная песня «Ой, на морі на синьому» — редкий пример использования интервала увеличенной кварты в народной песне, дорийского лада с повышенной IV ступенью. Увеличенная кварта подчеркивает характерную особенность этого лада (I—IV повышенная ступени):

Украинская народная песня
«Ой, на морі на синьому»

541 **Широко**

1.

Ой, на мо - рі на синь - о - му

2.

два ле - бе - ді бьють - ся.

3.

Вже на те - бе, гар - ний хлоп - че,

4.

кай - да - ни ку - ють - ся.

Интервалы больше октавы занимают в вокально-хоровой литературе скромное место. В каждом отдельном случае пение такого интервала следует предварять небольшим анализом и специальным упражнением, облегчающим восприятие и выполнение скачка.

Интервал *ноны*, как уже отмечалось при пении *нонаккордов*, выделяет, как правило, доминантовую функцию, представляя собой скачок от основного тона доминанты к *ноне* аккорда.

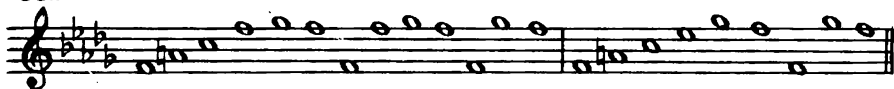
Интервал *децимы* выявляет наклонение аккорда, подчеркивая верхнюю терцию.

У *децимы* можно встретить как движение от доминанты к *тоники* через октаву и т. д. Интонирование интервалов больше октавы может вызвать определенные затруднения скорее с вокальной стороны, чем по интервальной сложности. Наибольшие затруднения в интонировании этих интервалов возникают при пении их в нисходящем движении.

Примеры для изучения:

В хоре «Зимняя дорога» В. Шебалина использована доминантовая малая нона. Для ее твердого усвоения рекомендуются специальные упражнения:

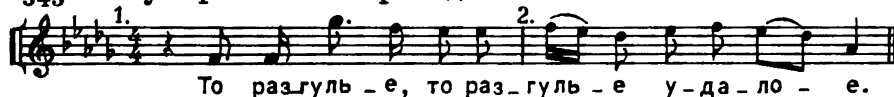
542



В. Шебалин. «Зимняя дорога»

543

В умеренно быстром движении. Легко



В украинской народной песне «На що мені чорні брови» встречается переменный мажоро-минор (*Ля-бемоль — фа*). Большая нона в такте 13, выделяя доминантовую гармонию, приводит в тональность *Ля-бемоль* мажор; малая нона в такте 15 возвращает к *фа* минору. Нужно обратить внимание на восходящую уменьшенную квинту *соль¹ — ре-бемоль²* в такте 6, посылая ее верхний звук тупее:

Украинская народная песня

«На що мені чорні брови»

544 Спокойно, умеренно



4. о - ці, на що лі - та мо - ло - ді - ї;

5. ве - се - лі ді - во - ці? На що лі - та

6. мо - ло - ді - ї, ве - се - лі ді - во - ці?

7. лі - та мо - ї мо - ло - ді - ї мар - но про - па -

8. да - ют, о - ці пла - чуть, чор - ні бро - ви

9. од віт - ру ли - ня - ють, о - ці пла - чуть,

10. чор - ні бро - ви од віт - ру ли - ня - ють.

В українській народній піснє «Та бодай тая степовая» інтервал восходящєй ундецими образован движєнням от нижньої домінантє через октаву к верхнєй тонікє. Налічєє паузи упрощаєт опрєдєлєнє висотного звучаннєа інтервала. Пєть ундециму остро вверх:

Українська народна пісня
«Та бодай тая степовая»

545 Allegretto, quasi andantino

1. p Та бо - дай та - я сте - по - ва - я

2. мо - ги - ла за - па - ла, де я вчо - ра жи -



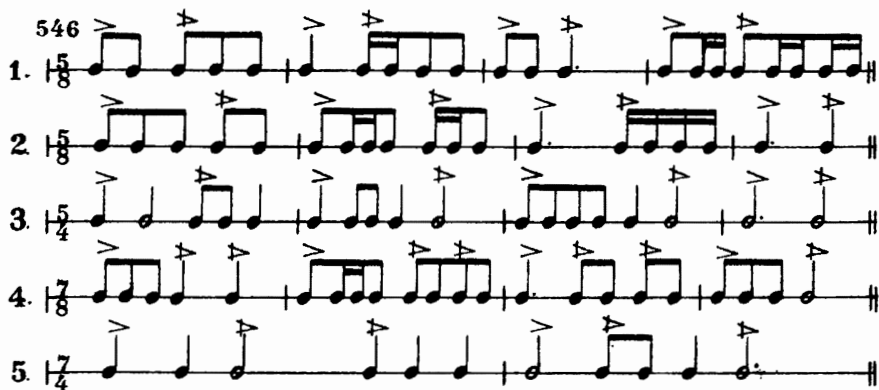
§ 6. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Метроритмические диктанты, предлагаемые учащимся в период изучения материала девятой главы, должны быть посвящены в основном смешанным размерам.

Кроме метроритмических диктантов, следует практиковать запись сложного одноголосия и двухголосия, а также гармонического трехголосия. Специальные диктанты даются для более твердого изучения интервалов.

Образцы метроритмических диктантов

Без мелодического движения:



С мелодическим движением:



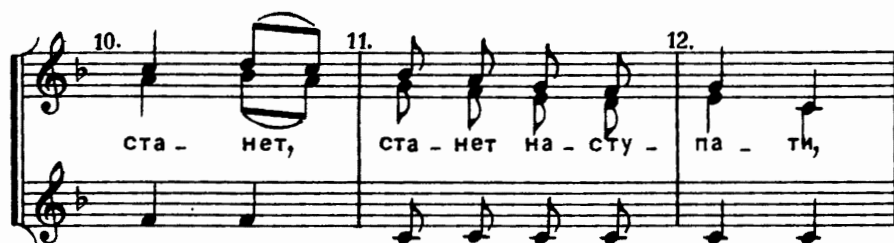
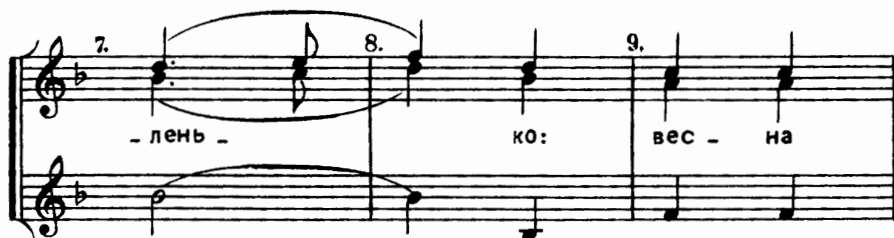


Трехголосные диктанты гармонического склада:

Русская народная песня

«Я посею ли, млада-младенька»

548 С движением



13. 14. 15. 16.

це - ты рас - це - та - ти.

Белорусская народная песня

549 Шутливо

«Чаму ж мне не пець»

1. 2. 3. 4.

Ча-му ж мне не пець, ча-му ж не гу - дзець,

5. 6. 7. 8.

ка - лі ў ма-ёй ха - тан-ці па - ра-док і - дзець.

ГЛАВА X

В десятой главе в связи с воспитанием уства лада впервые начинается освоение хроматизма и хроматического движения. Приводятся четырехголосные примеры для различных составов голосов, а также полифонические четырехголосные образцы с более сложной фактурой. Развитие гармонического слуха связано с пением разнообразных кадансовых последовательностей и модулирующих построений, в которых широко применяется альтерация аккордов. В работе по освоению интервалов наступает заключительный этап, подводящий итог всему предшествующему изучению.

§ 1. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ЛАДА. ХРОМАТИЗМ. ХРОМАТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Движение по хроматическим полутонам возникает в результате:

- а) применения проходящих хроматических звуков;
- б) альтерации гармонических сочетаний в пределах тональности;
- в) модуляции в другую тональность (хроматическая модуляция).

Хроматические полутоны воспринимаются, как правило, с большим трудом, чем диатонические. Особо опасны хроматизмы при работе над точностью интонирования: все восходящие хроматические полутоны имеют некоторую тенденцию к понижению, а нисходящие хроматические полутоны, наоборот, — тенденцию к повышению. Поэтому восходящие хроматизмы следует интонировать острее, выше, а нисходящие хроматизмы — глубже вниз, тупее.

Примеры для изучения:

В хоре «Гимн солнцу» Ц. Кюи хроматизм образован чередованием мажорной (дорийский минор) и минорной (натуральный минор) субдоминант. Хроматический сдвиг *си-беккар* — *си-бемоль* смягчен появлением (между звуками полутона) основного тона субдоминанты *соль*. Звук *си-беккар* нужно посылать остро; малую

терцию *соль* — *си-бемоль* интонировать осторожно, с некоторой тенденцией к понижению:

Ц. Кюи. «Гимн солнцу»

Сурово

550 1. 2. 3. 4. 5. *б*

О солн-це, солн-це, о солн-це! На - крой

6. 7. 8. 9.

ты пор-фи-рой зе-ле-ной пу-сты-ни на - ги - е,

10. 11. 12. 13. 14.

ро-сой благо-вон-ной наш фи-ник и наш ко-кос.

В отрывке из оратории «На страже мира» С. Прокофьева наблюдаются хроматические полутоны: проходящий (такт 2) и вспомогательный (такт 9). Хроматический полутон вверх *до*²—*до-диез*² необходимо исполнять острее. Хроматический полутон вниз *си-бикар*¹—*си-бемоль*¹—тупее. С особым вниманием следует интонировать нисходящие малые секунды *до*²—*си-бикар*¹ и *си-бемоль*¹—*ля*¹:

С. Прокофьев. «На страже мира»,
«Нам не нужна война»

551 Allegro

1. 2. 3. 4.

В клас - се у - ют - ном, про - стор - ном

5. 6. 7. 8.

ут - ром сто - ит ти - ши - на, за - ня - ты

9. 10. 11. 12.

школь - ни - ки де - лом, пи - шут по бе - ла - му

13. чер - ным, 14. пи - шут по чер-но-му 15. бе - лым,

16. перь - я - ми 17. пи - шут и 18. ме - 19. лом.

В хоре из второго действия оперы «Иван Сусанин» М. Глинки — ряд хроматических полутонов, возникших как проходящие в тактах 10, 11, 12, 13 и в результате отклонения в тактах 14, 16. Хроматические полутоны вверх посылают острее:

М. Глинка. «Иван Сусанин», д. II, хор женщин

552 **Moderato**

1. 2. 3.

Весь их край - зем - ной рай, вла - деть им по -

4. 5. 6.

- ра нам! Ме - ха их, шел - ка их но -

7. 8. 9.

- сить толь - ко нам. По - ля там, ста -

10. 11. 12.

- да в них, зем - ля там, ру - да в ней. Ра -

13. 14. 15.

- бов вам, боб - ров нам, ко - ней вам, кам -



16. 17. 18.

-ней нам! За - брать все сю - да к нам, па -



19. 20. 21.

- нам и - ли пан - нам! Весь их край - зем -



22. 23. 24.

- ной рай, вла - деть им по - ра.

В «Партизанской» из оратории «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина использовано двухголосие со сложной мелодической линией во втором голосе. Хроматизмы появились в результате модуляционных сдвигов и альтерации аккордов (чередование VI натуральной и VI гармонической ступеней, минорной и мажорной субдоминант). Уменьшенную квинту вниз *ре-бемоль*²— *соль*¹ направлять как можно острее:

553

С движением

1. 2. 3.

Над по - ля - ной спят ту - ма - ны, ме - сяц то - нет

4. 5. 6.

в темной ту - че е - дут, е - дут пар - ти - за - ны,

7. 8. 9.

топ - чут ко - ни гли - ну кру - чи.

10. 11. 12.

Ло - вит у - хо сквозь ра - ки - ты

13. 14. 15.

ближний шо - рох, дальний ро - кот, глу - хо, глу - хо

16. 17. 18.

бьют ко - пы - та: злоб - ный не - друг не - да - ле - ко,

19. 20.

злоб - ный не - друг не - да - ле - ко.

В трехголосном хоре из оперы «Аида» Дж. Верди применен хроматизм в виде проходящих звуков. Сопрановая партия представляет собой яркую мелодию широкого диапазона (от *си-бемоля* до *соля*²). Альтовая партия, разделенная на два голоса, образует гармонический фон. Пунктирный ритм и имитационное вступление голосов (в тактах 8—14) создают дополнительные трудности для поющих. Нисходящая увеличенная кварта в такте 14 *фа*²—*до-бемоль*² требует тупой «подачи», с некоторым стремлением к понижению:

Дж. Верди. «Аида», д. II, финал

554 Allegro maestoso

Лав - ро - вы - ми вен - ка - ми у -

- кра - сим мы ге - ро - ев, и ло - го - сом у -

6. 7. 8.

- сте - лем их ве - ли - ча - вый путь. Нач

9. 10. 11.

- нем Е - гип - та де - вы тор - жес - венный наш

Нач - нем Е - гип - та де - вы тор - жес - вен.

12. 13.

та - нец, пусть дви - жет - ся по

- ный наш та - нец, пусть дви - жет -

14. солн - цу 15. ваш мо-ло-дой хо - ро - 16. вод.
- ся по солн - цу

В хоре «Хорошо» из кинофильма «Испытание верности» И. Дунаевского встречаются хроматизмы, возникшие в результате: отклонения — *ля¹—ля-бемоль¹* в тактах 2—3; альтерации гармонических сочетаний — *соль¹—соль-бемоль¹* (субдоминанта гармонического мажора) и *фа¹—фа-диез¹* (доминанта с повышенной квинтой). Хроматические полутоны нужно интонировать с большим вниманием: нисходящие — тупее, восходящие — острее:

555 В темпе вальса И. Дунаевский. «Хорошо»

1. Хо - ро - 2. шо, 3. ког-да ночь-ю про-

4. 5. 6. 7.

- мчит-ся гро - за. Хо - ро - шо!

This system contains measures 4 through 7. The vocal line (treble clef) features chords in measures 4 and 5, followed by a melodic line in measure 6, and a final chord in measure 7. The piano accompaniment (grand staff) provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

8. 9. 10. 11.

и плы - вут, и спе - шат, у - хо -

This system contains measures 8 through 11. The vocal line continues with chords in measures 8 and 9, a melodic phrase in measure 10, and a final chord in measure 11. The piano accompaniment continues with harmonic support.

12. 13. 14.

- дя, об - ла - ка.

This system contains measures 12 through 14. The vocal line has chords in measures 12 and 13, followed by a melodic line in measure 14. The piano accompaniment concludes the phrase with sustained chords.

В трехголосном женском хоре «Острою секирой» М. Ипполитова-Иванова на слова А. Толстого мелодические линии второго и отчасти третьего голосов насыщены хроматическими полутонами, являющимися результатом смены тональности. Петь необходимо всей группой каждую партию (голос). Следить за интонацией II ступени минора — *ля*¹, так как возможно понижение. В тактах 5, 6 звук *ми-бикар*¹ направлять остро:

1. Ост-ро - ю се - ки - рой 2. ра - не - на бе - ре - за,

3. по ко - ре среб-ри-стой 4. по - ка - ти - лись сле - зы.

5. Ты не плачь, бе-ре-за, 6. бед-на-я, не се-туй,

Ты не плачь, бе-ре-за, бед-на-я, не се-туй,

7. ра-на не смертель-на, 8. вы-ле-чи-шь-ся к ле-ту,

ра - на не смертель-на, вы - ле - чи-шь-ся к ле-ту,

9. *rall.* 10. *a tempo*

вы - ле - чишь ся кле - ту. Будешь кра - со - вать - ся,

11. 12. *f*

листь - я - ми у - бра - на, лишь боль - но - е серд - це

f

f

13. 14. *meno mosso*

не за - ле - чит ра - ны, лишь боль - но - е серд - це

15. *rall.* 16.

не за - ле - чит ра - ны.

§ 2. ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЫЕ НАВЫКИ. ЧЕТЫРЕХГОЛОСИЕ

Для изучения четырехголосных примеров не требуются принципиально новые навыки. Следует также помнить, что работа в специальном хоровом классе ведется, главным образом, над четырехголосными партитурами. Занимаясь с группой по сольфеджио, нужно уделять как можно больше внимания именно тем партитурам, которые намечено петь в специальном хоровом классе. Необходимо добиваться, чтобы все четыре голоса были одинаково знакомы учащемуся (независимо от характера его голоса). Пение предварять тщательным анализом.

Примеры для изучения:

Песня «Как посею я ленку» Ф. Маслова — четырехголосный женский однородный хор; переменный размер — $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}$, — постоянно повторяющийся, создает впечатление своеобразной пятидольности. В песне использован также переменный мажоро-минор с отклонениями (до минор — Ми-бемоль мажор и фа минор — Ля-бемоль мажор). Имитационные вступления голосов написаны в стиле народно-подголосочной полифонии. В интонационном отношении определенную опасность могут представить первые сопрано, поющие часто в высокой тесситуре. Следить за ансамблевой слитностью, при необходимости приглушая подголосочные линии для выделения темы:

557 Спокойно

Ф. Маслов. «Как посею я ленку»

1. 2. 3.

mf

Как по-се-ю я лен-ку на ши-ро-ком

4. 5. 6.

mf

на луж-ку, ой, ты, мой ле-нок,

7. 8. 9.

шел - ко - ви - стый, мой зе - ле - ной.

ой, ты, мой зе - ле - ной.

10. 11. 12.

Ты ра - сти, ра - сти, ле - нок, ра - сти кре - пок

Ты ра - сти, ле - нок, кре - пок

13. 14. 15.

и вы - сок, ой, ле - нок, ты, мой ле -

и вы - сок, ой, ты, мой ле - нок,

16. 17. 18.

- нок, ты, мой зе - ле - ной.

шел - ко - ви - стый, мой зе - ле - ной.

19. Вый - дет
Вый - дет ра - но на лу - жок, ска - жет ми - лень.

20. Вый - дет на лу - жок, ска -

21. Вый - дет на лу - жок, ска -

22. - кий дру - жок: ле - нок, ты, мой ле - нок,

23. - жет дру - жок: ой, ты, мой ле - нок,

24. - жет дру - жок: ой, ты, мой ле - нок,

25. шел - ко - ви - стый, мой зе - ле - ной. Де -

26. ой, ты, мой зе - ле - ной. *теп.*

27. ой, ты, мой зе - ле - ной. *теп.*

28. ой, ты, мой зе - ле - ной. Ма - ло де - вуш -

29. - вуш - ка льна да - ла,

30. - ка спа - ла, ес - ли столь - ко льна да - ла,

31. - ка спа - ла, ес - ли столь - ко льна да - ла,

32. ле - нок, ты, 33. мой ле - нок, 34. шел - ко - ви - стый,
 ой, ты, мой ле - нок, мой ле -

35. мой зе - ле - ной. 36. Ес - ли столь - ко льна да - ла,
 - нок, зе - ле - ной. Столь - ко льна да - ла,

39. зна - чит, ми - ло - го жда - ла, 40. ой, ле - нок, ты,
 ой, ты,

42. шел - ко - ви - стый, 43. мой ле - нок, ты, 44. мой зе - ле - ной.
 шел - ко - ви - стый,

В словацкой народной песне «Як пас Янко» наблюдается эпизодически возникающее четырехголосие. Наибольшая трудность связана с синкопированным ритмом в тактах 6, 8. Выполнение синкоп затрудняется несгруппированной записью. Для работы нужно применять следующую форму записи:

1. 2. 3.

Як пас Ян_ко три во_ли під га_єм.

Мм...

4. 5.

Як пас Ян_ко три во_ли під га_єм.

6. 7. 8.

Як пас Ян_ко три во_ли, де кві_тонь_ки

9. 10. 11.

роз_цві_ли, де кві_тоньки зацві_ли під га_єм.

Русская народная песня «Что цвели-то, цвели» дается в обработке для мужского однородного хора или квартета Кедрова. Форма песни — куплетно-вариационная. Если в группе отсутствует полный состав мужского квартета, то можно исполнять теноровые партии низкими женскими голосами (могут петь и только одни женские голоса). Следить за ансамблевой уравновешенностью партий:

Русская народная песня
«Что цвели-то, цвели»

Умеренно

559 *mf*

1. *mf* 1. Что цве - ли - то, цве ли, 2. 3. 4. 5.

2. Что лю - бил - то, лю бил,

6. *mf* 6. цве - ли в по - ле цве - ти -
лю - бил па - рень де - ви -

7. 8. 9. 10.

11. - ки, цве - ли, да по - блек -
- цу, лю - бил, да спо - ки -

12. 13. 14.

15. - ли, цве - ли, да по - бле...
- нул, лю - бил, да спо - ки ...

16. 17. 18. 19.

20. 21. 22.

ах, да по - блек - ли.
ах, да спо - ки - нул.

23. 24. 25. 26. 27.

з. Что, спо - ки - нув - ши, па - рень,

28. 29. 30. 31.

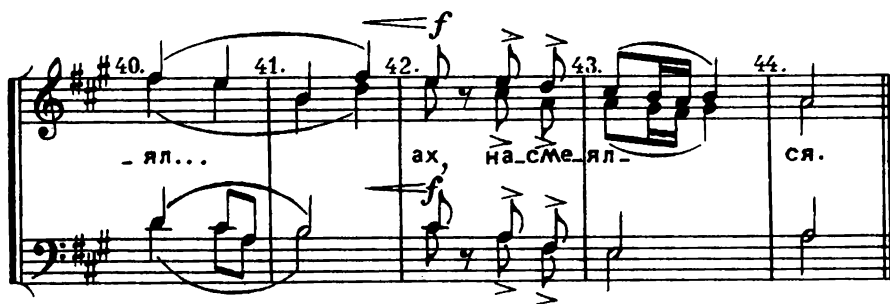
па - рень крас - ной де -

32. 33. 34. 35.

- ви - це в гла - за на - сме -

36. 37. 38. 39.

- ял - ся, в гла - за на - сме -



Русская народная песня «Не белы-то снега» приводится в обработке М. Шиглева. Она представляет собой двухчастное хоровое произведение для хорошо укомплектованного мужского хора.

В первой части (16 тактов) в простой гармонической обработке излагается мелодический и ритмический материал песни.

Во второй части композитор разрабатывает тот же материал, изменяя или иногда сокращая попевки, «раскрашивая» гармонический язык отклонениями и модуляциями.

Для исполнения в хоре имеются значительные трудности не только в интонационном отношении, но и по эмоциональной выразительности. Ансамблевая слаженность требуется в тактах 32, 34, 54. Интонирование ряда созвучий и оборотов усложнено тесситурными трудностями (первый тенор поет почти все время в первой октаве, вторые басы — часто в большой октаве):

Русская народная песня «Не белы-то снега»

Широко, певуче

560

p

1. 2. 3.

Не бе-лы-то сне-ги
- ле - лись

p

4. во - чи - стом по - ле, 6. сне - ги за - бе -
мо - е - го друж - ка ка - мен - ны па -

7. - ле - 8. - ла - 9. *pp*

10. - лись, 11. сне - ги за - бе - 12. ле - лись,
- ты, ка - мен - ны па - ла - ты,

13. за - бе - 14. ле - 15. 16. лись. За - бе -
па - ла -

16. 2. 17. 18. Про - тив

И - ты. Про - тив них Про - тив них

19. 20. 21.

них сто - ит крас на де - ви - ца,

сто - ит крас на

22. *rit.* 23. 24. пла -

са - ма горь - ко пла -

горь - ко пла - чет, пла -

25. чет. 26. 27.

- чет. Мм... са - ма горь - ко

- чет.

28. 29. 30.

пла - чет, горь - ко пла -

31. 32. *a tempo* 33. Ты не плачь, *p* 34.

чет. Ты не плачь, *p*

Ты не плачь, ты не

35. 36. 37.

не плачь, крас - на де - ви - ца,

плачь,

38. 39. 40.

не плачь, не пе - чаль -

41. 42. Не 43.

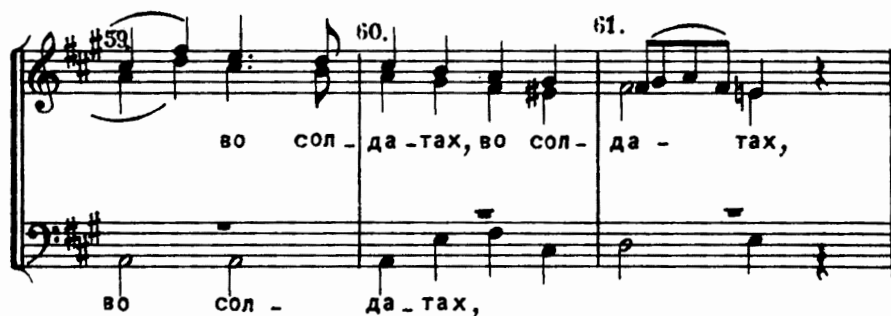
- ся. Ты не плачь, не плачь,

44. не плачь, не пе - чаль - ся, 45. не плачь, не пе -

47. - чаль - 48. 49. Что не
ся. Что не

50. быть 51. 52.
Что не быть, не быть тво -
быть

53. тво - е - 54. му друж-ку, 55.
- е - му друж-ку, не быть во сол -



Вторую часть Тридцать второго концерта Д. Бортнянского можно считать классическим примером четырехголосного смешанного хора.

Плавное голосоведение, удобная тесситура, медленный темп — все это создает благоприятные условия для достижения идеального строя и ансамбля. Основная тональность *Ля-бемоль* мажор с отклонениями и модуляциями в *Ми-бемоль* мажор, *фа* минор и *си-бемоль* минор. Спокойно выполнять синкопы в тактах 3, 15, 16. Частые задержания на сильной доле придают остроту, как правило, несложным гармониям. Тщательно строить уменьшенный септ-

аккорд на IV повышенной ступени в такте 19. Остро интонировать восходящие хроматические полутоны: у басов *Си-бемоль—Си-бекар*; у альтов *ре-бемоль¹—ре-бекар¹*. Для лучшего достижения ансамбля широко применять пение с закрытым ртом. Исполнять квартетами:

Д. Бортнянский. Тридцать второй концерт, ч. II

561 Очень медленно

1. Бе - гут, ле - тят за го - да - ми го -

2. - да,

3. но в па - мя-ти на-шей об - раз е-го

4. жив на - всег - да,

5. жив на всег -

6. жив на всег -

7. pp

8. pp

9. pp

10. solo 11. 12.

- да. Как фа - кел го - ря - щий, он

и лу - чи е - го во

13. 14. 15.

под - нял сво - е серд - це и лу -

и лу -

16. тьме, 17. 18.

- чи е - го во тьме ноч - ной

- чи е - го во тьме

- чи е - го во тьме

19. 20. 21. *p*

нас ве - дут вдаль за со -

p *p*

22. Tutti *pp* 23. 24.

- бой, нас ве-дут вдаль за со-бой.

В финале второго действия оперы «Аида» Дж. Верди использованы хроматизмы, пунктирный ритм, триоли. Если при чтении ритмического рисунка в тактах 2, 3, 5, 7 возникнут какие-либо затруднения, то нужно расшифровать запись следующим образом:

562

Раз, два-и-там, три, четыре.

Раз - и-там, три, четыре. Раз - там, три, четыре.

и просчитать ее (как это указано выше) сначала без учета лиг длительности, затем постепенно вводя их. Тональность хора *Ми-бемоль* мажор гармонический. В достижении гармонического строя особую трудность (интонационную) представляет хроматическое превращение III_6 ступени *ми-бемоль* минора в уменьшенный VII_7 *до* минора, который, в свою очередь, разрешается в VII_7 *Си-бемоль* мажора (энгармонически превращаемый в II_7 с альтерированными основным тоном и терцией в тональности *Ми-бемоль* мажора). Хроматические полутоны необходимо посылать острее, нисходящие большие секунды — тупее. Остро вверх петь и увеличенную кварту *до — фа-диез* в партии баса (такт 8):

563 Allegro maestoso

1. *ff* 2. 3.

Сла - ва Е-гип-ту, сла - ва Ра, на - шей страны за -

ff

4. 5. 6.

- щие! Ца - рю дер - жа - вы на - шей, ца -

7. 8.

-рю дер-жа- вы на-

9. 10.

-шей гим-ны хва-лы по- ем!

Песня «Красный сарафан» А. Варламова дается в аранжировке для смешанного хора с особым составом (сопрано, тенор, две басовые партии, но без альтов) М. Щиглева. Тональность *Ля* мажор, имеется отклонение во II ступень. Мелодические линии теноровой и басовой партий насыщены хроматизмами. Изобилие хроматизмов может во многом затруднить мелодический, и в особенности гармонический, строй. Для лучшего достижения строя и ансамбля сначала петь с закрытым ртом, а затем — с текстом:

564 **Allegro moderato** А. Варламов. «Красный сарафан»

1. 2. 3. 4.

Не-шей ты мне, ма-туш-ка, крас-ный са-ра-фан,

5. 6. 7. 8.

не вхо-ди, ро-ди-ма-я, по-пу-сту в изь-ян.

Работа над полифоническим четырехголосием принципиально не отличается от работы над имитационной полифонией в трехголосном изложении. Необходимо, чтобы учащиеся знали любой из четырех голосов и умели бы, свободно ориентируясь в них, переходить от одного к другому.

Украинская народная песня «На городі верба рясна» приводится в этнографической записи для смешанного хора без теноров (удвоения в сопрановой и басовой партиях) Л. Демуцкого. Используются народно-подголосочная полифония с элементами имитации, переменный лад с элементами фригийского минора. В голосоведении встречается характерный для народных песен па-

раллелизм квинт и октав. Петь нужно ровным звуком, добиваясь ансамблевой слаженности:

Украинская народная песня
«На городі верба рясна»

565 Спокойно

1. 2.

Верба рясна, на,

На го-ро-ді верба рясна,

3.

на го-ро-ді верба рясна,

4. 5.

там сто-я-ла дівка красна.

Украинская народная песня «Над річкою бережком»¹ дается в обработке для смешанного хора Н. Леонтовича. В своей обработке композитор мастерски применил полифоническую форму канона. В тактах 3 и 4 возможно неточное интонирование восходящей ма-

¹ Н. Леонтович. Хоровые произведения.

лой сексты и в особенности понижение следующей за ней большой секунды *си-бемоль*¹— *до*²:

566 Allegretto Украинская народная песня «Над річкою бережком»

1. *mf* 2.

Гей, гей. Над річ - ко - ю бе - реж - ком

Над річ - ко - ю

3. 4. 5.

і - шов чу - мак зба - тіж - ком, гей, гей,

бе - реж - ком і - шов чу - мак зба - тіж - ком,

6. 7. 8. 1. 8. 2.

з До - ну до до - му. Гей,

гей, гей, з До - ну до до - му. до му.

Русская народная песня «На улице дождь, дождь» — одна из оригинальнейших обработок А. Лядова. Мастерски, с тонким пониманием стиля композитор пользуется приемами имитации и народно-подголосочной полифонии. Синкопированное вступление на песенке «Ой, люшеньки» следует подчеркивать небольшим акцентом:

Русская народная песня
«На улице дождь, дождь»

567 Allegretto

1. На у - ли - це 2. дождь, дождь

3. си - лен по - ли - ва - ет, 4. ой, лю-шень-ки, 5. ой, лю-шень

A...

6. лю - ли, 7. си - лен по - ли - ва - ет. 8. ой, лю-шень-ки.

ой, лю-шеньки, ой, лю-шеньки.

- шень - ки, ой, лю - шень - ки.

«Хор жрецов» из оперы «Аида» Дж. Верди — сложный пример имитационной полифонии в хоровой литературе: имитация в квинту (модулирующая), с такта 13 — стреттная имитация. Наблюдаются чередования тональностей: *До-бемоль* мажор, *Соль-бемоль* мажор, *ре-бемоль* минор, *ля-бемоль* минор; частое перекрещивание голосов, высокая тесситура у первых теноров и первых басов. Этот образец можно считать труднейшим для точности интонации из-за обилия больших и малых секунд, хроматических полутонов и частой смены тональностей. Необходимо работать над каждым голосом отдельно. Петь нужно не только мужским, но и женским составом:

Дж. Верди. «Аида», д. II, финал, «Хор жрецов»

568 **Allegro maestoso**

1. 2. 3.

И тем, кто дал по - бе - ду над вра - га - ми, о - бра -

4. 5. 6.

И тем, кто дал по - бе - ду над вра - га - ми, о - бра -

- ти - те серд - ца и взо - ры ва -

7. 8. 9.

- ти - те серд - ца и взо - ры ва -

И тем, кто дал по - бе - ду над вра - га - ми, о - бра -

- ши, мо - лит - ву им воз - дай - те

И мо - лит - ву им,

10. - ши,

11. и мо - лит -

- ти - те серд - ца и

в пре - крас - ный э - тот день,

12. - ву воз - дай -

13. те

взо - ры ва -

ши и мо -

сла - ву бо - гам, мо - лит - ву

14. в пре - крас - ный э - тот день.

15. в пре - крас - ный э - тот день.

16. в пре - крас - ный э - тот день.

- лит - ву им воз - дай - те, бо - гам, в сей день.

воз - дай - те вра - дост - ный сей день.

В экспозиции фуги из хоровой поэмы «Казненным» Д. Шостаковича важно следить за ансамблевым равновесием голосов, выделяя голос, ведущий тему, и в случае необходимости приглушая остальные. Выполнять требования композитора в отношении нюансов и характера звука (см. партитуру поэмы):

Д. Шостакович. «Десять поэм для хора»,
«Казненным»

569 Adagio

1. 2. 3. 4.

В э - той кель - е, тос - кли - вой и душ - ной,

5. 6. 7. 8.

до - жи - ва - ли по - след - ни - е дни два бор -

9. 10. 11. 12.

- ца. В э - той кель - е, тос - кли - вой и душ - ной, до - жи - ва - ли по - след - ни - е

13. 14. 15. 16.

душ - ной, до - жи - ва - ли по - след - ни - е душ - ной два

17. 18. 19. 20.

дни два бор - ца, два.
бор - ца, два

21. 22. 23. 24.

бор - ца. В э - той кель - е, тос - кли - вой и

25. 26. 27. 28.

душ - ной, до - жи - ва - ли по - след - ни - е

29. 30. 31. 32.

дни - два бор - ца В э - той кель - е, тос -

33. 34. 35.

- кли - вой и душ - ной, до - жи -



§ 3. РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА.

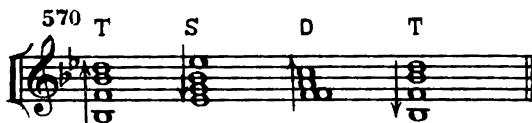
ПЕНИЕ КАДАНСОВЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ.

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ. ПЕНИЕ МОДУЛИРУЮЩИХ ПОСТРОЕНИЙ

Кадансовые последовательности развивают гармонический слух, логику движения гармонической функциональности. Петь кадансы нужно как в арпеджированном виде — индивидуальное исполнение, так и в аккордовом звучании — всей группой. В обоих видах для кадансовых последовательностей требуется тщательно продуманное голосоведение, во избежание неоправданных скачков, параллелизмов и перекрещивания голосов.

Арпеджированное пение кадансов имеет две формы:

1. Запись для однородного состава — эти кадансы исполняются так: первый, тонический, аккорд интонируется в восходящем порядке; следующий аккорд, предположим субдоминантовый, — в нисходящем порядке; затем снова — в восходящем и так далее до конца:



2. При записи для смешанного состава учащий-ся поет каждый аккорд снизу вверх — от баса к тенору, альту и сопрано. При этом образуется как бы перекрещивание голосов (мнимое перекрещивание), поскольку учащийся, в зависимости от диапазона своего голоса, транспонирует на октаву недоступные для него голоса (мужские голоса транспонируют на октаву ниже партии альтов и сопрано; женские голоса, наоборот, — на октаву выше партии теноров и басов):

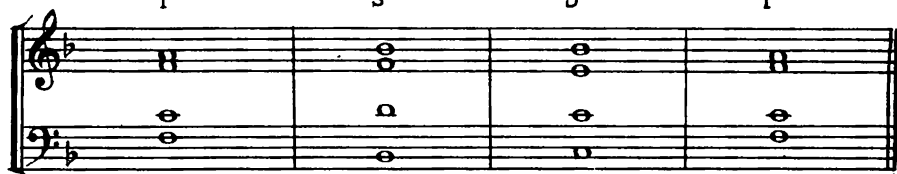
571

T

S

D

T



женские голоса

T

S

D

T



мужские голоса

T

S

D

T



Образцы кадансовых последовательностей
Простые плагальные кадансы:

572

a) t

s

t

б) t

П₆₅ t

в) T

П₆₅ T

г) T

S₇ П₆₅ T

Простые автентические кадансы:

573

a) T

D

T

б) t

D₆₅ t

в) T

D₄₃ t

г) T

VII₇ T

д) t

D-2

t₆

Сложные кадансы первой формы:

574 a) t s D₄ t б) T S D₄₃ T

T II₆₅ D⁻ T г) t II₂ VII₇ D₆₅ т) t II₆₅ D₉ t

Сложные кадансы второй формы:

575 a) t s K₆₄ D t б) т) II₄₃ K₆₄ D₇ т в) T II₆₅ K₆₄ D₇ T

т) II₄₃ K₆₄ D₇ т в) T II₆₅ K₆₄ D₇ T

Расширенный каданс:

576 T VI II₆₅ K₆₄ D₉ T

Прерванный каданс:

577 t s D VI

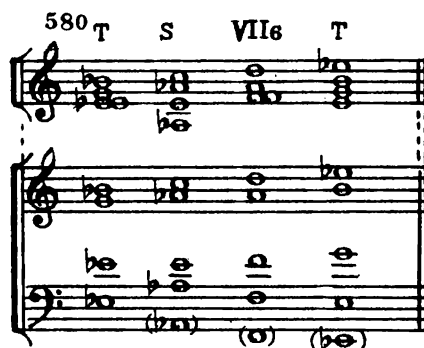
Гармонизация нисходящего тетрахорда в мелодии:

578 T III s D T

Фригийский каданс второй формы:

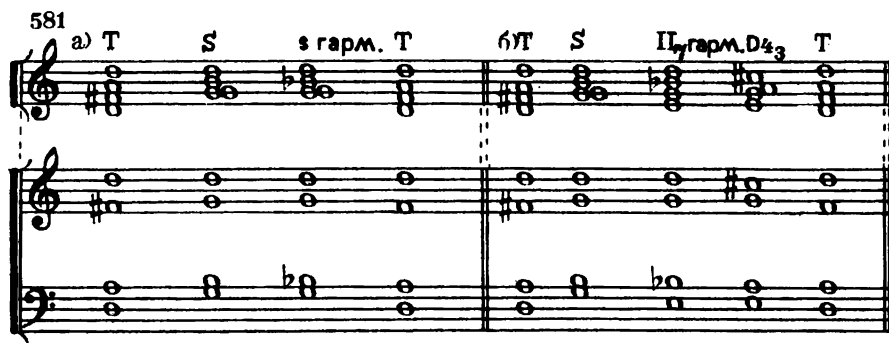


Гармонизация восходящего тетрахорда:



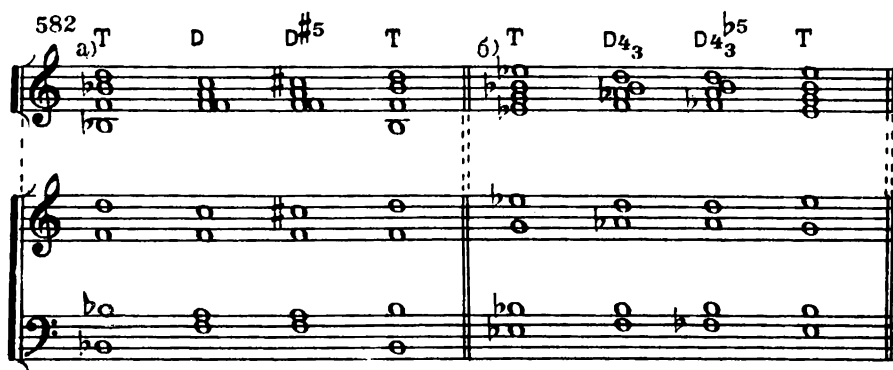
Альтерация аккордов возникла в результате хроматизации лада — стремления к усилению внутриладовых тяготений.

Простейший вид альтерации — это изменение аккорда в связи с применением гармонического мажора (VI пониженная ступень). Для лучшего усвоения и ощущения лада альтерированный аккорд излагается в кадансе:

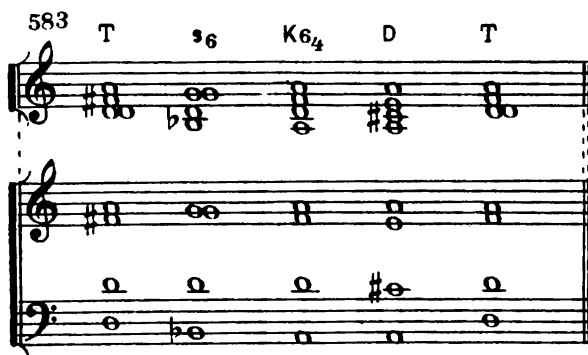




Альтерация доминантовой функции:



Наибольшие возможности для альтерации представляют аккорды субдоминанты и в особенности II₇:



584

a) T S₇ S^{#1} D T 6) T II₆₅ II^{#1}₆₅ T

b) T II₆₅ II^{#1}₆₅ K₆₄ D T r) T II₄₃ II₄₃ K₆₄ D₇ T

Образцы альтерированных аккордов в миноре
Альтерация доминанты распространяется и на VII ступень:

585

a) t D₄₃ D^{b5}₄₃ t 6) t s VII^{b3}₄₃ t6 b) t s VII^{b3}₄₃ t6

Альтерация II ступени («неаполитанский» секстаккорд) характерна для минорного лада, но возможна и в мажоре:

586 t VI II^{b1} K6₄ D t

Альтерация аккордов субдоминантовой группы:

587 a) t s6₅ s6₅^{#1} t 6x s6₅ s6₅^{#3} K6₄ D₇ t

a) t II₄^{#3} II₄^{#3} K6₄ D₇ t r, t II₄^{#3} DD₄^{#3} D t

Завершающим этапом в развитии гармонического слуха следует считать умение петь и анализировать на слух модулирующие построения.

Для пения модуляций требуются хорошо развитый внутренний слух, способность услышать новую тональность, умение правильно интонировать модулирующий аккорд или характерный интервал. Короткие кадансы закрепляют как первую, исходную тональность, так и вторую, заканчивающую модуляцию.

Пение модуляций нуждается в придирчивом отношении к точности интонирования. Исполнять построения в плавном движении, красивым, округлым звуком. Игра за инструментом допустима только для исправления ошибок. Приведенные ниже модуляционные последовательности, так же как и ранее пройденные кадансовые построения, являются лишь примерами, от которых можно отталкиваться в работе над темой, а не исчерпывающим материалом по теме. Педагог должен давать учащимся классные и домашние задания на построение кадансов и модуляций в удобных для голоса тональностях. Кроме арпеджированного (индивидуального) пения, исполнять и в четырехголосном изложении — квартетами или ансамблями.

Модуляции из мажора в родственные тональности (тональности первой степени родства)

Диатоническая и хроматическая модуляции в тональность V ступени:

588 До мажор — Соль мажор

а) Т D₄₃ T/S II₆ K₆ D T G T D T/S D₉ T B₇ D₇ T/S VII₇ T

Модуляции в тональности мажорной и минорной субдоминант:

До мажор — Фа мажор (фа минор)

589 а) Т D₄₃ T/P-VI II₄₃ K₆₄ D₇ Т б) Т D₄₃ T/P-VI II₄₃ K₆₄ D₇ t

Модуляция в тональность III ступени:

До мажор — ми минор

590 Т II₆₅ T/VI II₆₅ K₆₄ D₇ t

Диатоническая и хроматическая модуляции в тональность II ступени:

До мажор — ре минор

591 а) Т D₆₅ T/VII_h s₆ D t б) Т S T/VII_h VII₇ гарм. t

Диатоническая и хроматическая модуляции в тональность VI ступени (параллельный минор):

592 До мажор — ля минор

а) T s T/III s D₄₃ t б) T D₆₅ T/III D₄₃ t

Модуляции из минора в родственные тональности (тональности первой степени родства)

Модуляции в тональности минорной и мажорной доминант:

593 ре минор — ля минор (Ля мажор)

а) II₂ t/s II₆₅ K₆₄ D₇ t б) t s t/s II₆₅ K₆₄ D₇ T

Диатоническая и хроматическая модуляции в тональность натуральной VII ступени:

ре минор — До мажор

594 a) D^{\flat}_3 t/II II_7 D^{\flat}_3 T 6) t D^{\flat}_5 t/II VII_7 T

Модуляция в тональность VI ступени:

ре минор — Си-бемоль мажор

595 t II^{\flat}_5 t/III S K^{\flat}_4 D^{\sharp}_5 T

Диатоническая и хроматическая модуляции в тональность минорной IV ступени (через промежуточную тональность):

ре минор — соль минор

(натуральн.)

596

a) $t/III D_{4_3} T/III II_{4_3} K_{6_4} D_7 t$ 6) $t II_{4_3} t/d D_2 t_6 D t$

Диатоническая и хроматическая модуляции в тональность III ступени (параллельный мажор):

ре минор — Фа мажор

597

a) $t D_{4_3}^{b5} t/VI II_{4_3} K_{6_4} D_9 T$ 6) $t II_{6_5} t/VI II_{7_7}^{b5} D_{4_3}^{b5} T$

Авторы ограничились здесь образцами модуляций в родственные тональности, считая твердое усвоение этих модуляций вполне достаточным для курса сольфеджио в музыкальных училищах. Если группа очень подвинута, то можно петь модулирующие построения в более отдаленные тональности (вторая степень родства).

§ 4. ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ — ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП

Заключительный этап (см. Вступительную часть) может наступить для каждого изучаемого интервала в различное время, у разных учащихся. Некоторые интервалы осваиваются после нескольких уроков, другие требуют длительного процесса работы и времени для фиксации памятью. Педагог должен проявить максимум методической изобретательности, чтобы уравновесить этот процесс, сделав работу над изучением интервалов одинаково интересной для всех учащихся.

Этап освоения предполагает твердое умение: интонировать интервал во время чтения нот с л. та; определять его количественный и качественный состав при слуховом анализе; быстро строить интервал и фиксировать его на нотном стане во время записи диктанта.

На этом этапе интервалы не только должны определяться и интонироваться в ладу (тональности), но и давать возможность учащемуся настраиваться на лад (тональность), совершать переход в другие лады или тональности. Освоенным можно считать лишь тот интервал, который интонируется чисто.

Одним из методов проверки степени освоения интервалов является настройка на лад (тональность) с помощью камертона через самые различные интервалы. Правда, один интервал, даже очень устойчивый, не может подчеркнуть все особенности лада. Поэтому наряду с интервалами в настройке с помощью камертона участвует и гармоническое чутье, используются аккорды, гармонические функции.

См. полную таблицу настроек с помощью камертонов ля и до в книге «Руководство хором»¹ К. Пигрова, а также таблицу настроек с помощью камертона ля в пособии «Методика преподавания сольфеджио на дирижерских отделениях музыкальных училищ»² В. Шипа.

§ 5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Работая над материалом десятой главы, необходимо обращаться к самым различным формам музыкального диктанта.

Диктанты могут быть следующего типа: достаточно сложное мелодическое двухголосие; кадансовое четырехголосие; трехголосие с некоторой самостоятельностью голосов и т. д.

¹ К. Пигров. Руководство хором. Киев, изд-во художественного искусства и музыкальной литературы, 1956.

² В. Шип. Методика преподавания сольфеджио на дирижерских отделениях музыкальных училищ. Одесская государственная консерватория (рукопись).

После окончания работы над десятой главой, в период повторения отдельных навыков, тем и подготовки к экзамену, практиковать запись всяких диктантов, включая: сложные метроритмические диктанты; полифоническое двухголосие; сложное трехголосие; гармонические диктанты — кадансы, кадансы с альтерацией, модулирующие периоды (с кадансовым чередованием функций и простым голосоведением).

Нужно широко пользоваться записью с голоса народных песен, подготавливая учащихся к работе в фольклорных экспедициях.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

В заключительном разделе помещен ряд примеров из вокальной или хоровой литературы, представляющих особую сложность с точки зрения: интонации — мелодического или гармонического строя; ритмических трудностей; ладовой сложности — внезапных модуляций; сложного голосоведения; высоких требований в овладении вокальными и ансамблевыми навыками.

В некоторых случаях для преодоления этих трудностей выписаны специальные упражнения.

Ритмические и ладовые трудности. В хоре «Верховино, мій ти краю» С. Козака — основная тональность *до* минор. Имеются отклонения в тональности *Ми-бемоль* мажор и *До* мажор (через тональность доминанты — *Соль* мажор); используются мелкие длительности, сложные синкопы и переменный размер. Малую секунду *до*²—*си-бемоль*¹ и восходящую большую сексту *соль*¹—*ми-бемоль*² петь остро:

598 С движением

С. Козак. «Верховино, мій ти краю»

1. 2. 3.

Сла - ва то - бі, на - ша рід - на бать - ків - щин - но.

4. 5. 6.

ма - ти, що ти сон - цем за - сві - ти - ла

7. 8. 9.

в го - лу - бі Кар - па-ти, що ти сон - цем

10. 11. 12.

за - сві - ти - ла в го - лу - бі Кар - па-ти,

13. 14. 15.

гей, в го - лу - бі Кар -

16. 17. 18.

- па - ти, гей!

19. 20. 21. 22. 23.

Гей! Гей!

В «Колыбельной» из оратории «На страже мира» С. Прокофьева мелкие длительности и синкопы, частое обращение к глубоким интервалам, обилие вводных тонов (образующих увеличенные и уменьшенные интервалы), сложный гармонический язык придают данному отрывку черты, свойственные инструментальной музыке.

Для пения этого сложнейшего примера требуется целый ряд специальных упражнений, некоторые из них приводятся ниже. В указанных упражнениях упрощается метроритмический рисунок, смягчаются посредством добавления аккордовых звуков глубокие интервалы, проявляется более ярко ладовое начало:

599

1. 

2. 

3. 

4. 

С. Прокофьев. «На страже мира», «Колыбельная»

600 Adagio

1. 2. 3. 4.

Ны - ря - ет ме - сяц в об - ла - ках, по -



5. 6. 7.

- ра ло - жить_ся спать. Ди - тя ка - ча_я на ру -

8. 9. 10. 11. 12.

- ках, по - ет ти-хонь-ко. мать. Ус -

13. 14.

- ну - ли . ла - сточки дав - но, дав - но, и

15. 16. 17.

лю-ди спят в до-мах. Лу-на гля-дит в тво-

18. 19.

- е ок-но, на-шла те-бя, на-шла те-бя,

20. 21. 22.

на-шла те-бя, на-шла те-бя вночь мах.

Широкий диапазон замечательной лирической темы в арии Руслана из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, трудности дыхания, дикции, фразировки делают ее весьма сложной для пения. Некоторые гармонические трудности (сдвиг в одноименный минор, отклонения в параллельный мажор и тональность доминанты) усложняют пение без сопровождения фортепиано.

Главное требование — исполнение примера красивым вокальным звуком, чисто и эмоционально-выразительно:

М. Глинка. «Руслан и Людмила», д. II, ария Руслана

Allegro con spirito

601

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: 'О Люд - ми - ла, Лель су-лил мне ра - дость. Серд - це ве - рит, что прой - дет не - на -'. The score is numbered 601 at the beginning of the first system. The vocal line has 15 measures, with some measures containing multiple notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score is written in a standard musical notation style.

16. 17. 18. 19. 20.

- стье, что смяг - чен - ный рок от - даст мне

21. 22. 23. 24.

и лю - бовь тво - ю, и лас - ки,

25. 26. 27. 28. 29.

и у - се - ет жизнь мо -

30. 31. 32. 33. 34.

- ю цве - та - ми. Нет! Не

cresc.

cresc.

35. 36. 37. 38. 39. *ff*

дол - го ли - ко - вать вра - гу.

В хоре «На безводье» из второго действия оперы «Князь Игорь» Бородина имеются следующие трудности: ритмические — триоли, синкопы, пунктирный ритм; ладовые — переменный мажор-минор с различными отклонениями; интервальные — обилие секунд, увеличенные интервалы и т. д.; вокально-ансамблевые — дикции и дыхания. Необходимо работать отдельно над метроритмом (считать); нужно пробовать петь без сопровождения:

А. Бородин. «Князь Игорь», д. II, № 7 — хор "На безводье"

602 *Andantino con moto*

1. 3 2.

На безводье

3. 3 4.

днем на солнце

5. *нет* *це -* *тик,* *сох -* *нет*

8. *бед - ный.* 9. *Lento a piacere* *А ...*

rit. 10. *a tempo* 11. *Он к зем - ле* *скло - нил го - лов - ку,* *листь - я*

12. *груст - но о -* 13. *пус - ка - я.*

14. *a piacere* *rit.* *dim.* 15.

A ... 3 3 3 3 3

16. *a tempo* 17.

Ся - дет солн - це, ночь на - ста - нет,

18. 19.

зной пройдет, ро-са па-дет,

20. 21.

зем - лю в ла - гой на - пи - та - ет

22. и цвет-ок во-дой поль-ет, под сту-

23.

24. -де-но-ю ро-со-ю цве-тик сно-ва о-жи-вет.

25.

26.

27.

В хоре «На могиле» С. Танеева встречаются ритмические, интонационные трудности, сложный гармонический язык. В голосоведении сочетаются аккордовые построения с имитационным движением; наблюдаются синкопы, перекрещивания голосов и высокая тесситура в некоторых партиях (тенора). Цепь модуляций и отклонений требует предварительной работы над упражнениями. В качестве примера приводим упражнение, в котором воспроизводится, вне мелодического и ритмического движения, цепь модуляций и отклонений в далекие тональности. Петь сначала каждую модуляцию отдельно, а затем всю цепь:

603

d Des c F B g F

1. 2. 3.

Он гор - до за - шу - мит вер - ши - но - ю гу -

Он гор - до за - шу - мит, он за - шу -

Он гор - до за - шу - мит вер - ши - но -

Он гор - до за - шу - мит вер -

4. 5.

- сто - ю, он гор - до за - шу - мит вер -

- мит вер - ши - но - ю гу - сто - ю, вер -

- ю гу - сто - ю, он гор - до, гор - до за - шу -

- ши - но - ю гу - сто - ю, гор - до за - шу - мит вер -

6. 7. 8.

ши - но - ю гу - сто - ю.

ши - но - ю гу - сто - ю.

лит вер - ши - но - ю гу - сто - ю.

ши - но - ю гу - сто - ю.

Хор «Развалину башни, жилище орла» С. Танеева является исключительно сложным из-за целого ряда трудностей: полифонического изложения музыкального материала — двойной канон; соединения (одновременного) четного и нечетного деления счетной единицы; огромных ансамблевых трудностей при высокой тесситуре; перекрещивания голосов. Нужно учить отдельно каждую партию по этапам. К выученной партии прибавлять по очереди следующие. Для преодоления ансамблевых трудностей работать над небольшими отрывками (например, такты 3, 4, 5). Такт 6 особенно сложен — в нем сочетаются высокая тессitura (на *fortissimo*) у басов и теноров с низкой тесситурой у сопрано и средней тесситурой у альтов.

Специальные упражнения помогут преодолеть метроритмические трудности. Например, упражнение для ясного выполнения одновременно звучащих триолей и восьмых (при четном делении); группа учащихся делится пополам:

605

1. Чтырь, раз, два - и, три, чтырь-и, раз-та-та, два-та-та, три-та-та, чтырь.

2. Чтырь, раз-та-та, два-та-та, три-та-та, чтырь-та-та, раз, два - и, три-и, чтырь.

606 Adagio, ma non troppo

1.

и смот - рит се - да - я ска -

Где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

и

2.

- ла в глу - би - ну,

- ну, в глу - би -

смот - рит се - да - я ска -

Где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

3.

- ну, в глу - би -

- ла в глу - би - ну,

- ну, в глу - би -

4.

- ну,

- ну,

в глу- би-

где ве-тер ка-ча-ет и го-нит вол-

- ну, и смот- рит се-

5.

где ве-тер ка-ча-ет и го-нит, и

- ну. И смот- рит се-

- ну, и го-нит вол-

- да - я ска-ла в глу- би-

6.

го-нит вол-ну, ка-ча-ет и го-нит вол-

- да - я ска-ла в глу- би-

- ну,

- ну,

7. *3* *3* *3* *3*

- ну, где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

- ну.

где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

8. *pp* *pp* *pp* *pp*

- ну. И ви - дит.

И ви - дит.

- ну. И ви - дит.

- ну. И ви - дит.

Авторы привели лишь несколько примеров из обширной хоровой литературы. Педагог, по своему усмотрению, может использовать любой отрывок, заслуживающий внимания, для развития каких-либо навыков: ладового чувства; метроритма; вокально-ансамблевых; гармонического слуха; музыкальной памяти и т. д.

ПЕРЕЧЕНЬ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ ПО МЕТОДИЧЕСКИМ ЦИКЛАМ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

Интонирование интервалов

1. Большая и малая секунды — М. Глинка. Этюд.
 - 2, 3. Хроматические полутоны — В. А. Моцарт. «Реквием», № 7 — "Lacrymosa".
 4. Увеличенная секунда — украинская народная песня «А всі гори зелененьки».
Большие и малые септимы: - 5. Русская народная песня «Сидел Ваня на диване».
 - 6. Русская народная песня «Ой, кабы Волга-матушка».
 - 7. А. Гречанинов. «Лягушка и вол».
 - Уменьшенная септима: - 8. С. Танеев. «По прочтении псалма», хоровая fuga.
 - 9. В. А. Моцарт. «Реквием», № 1 — "Requiem".
- 10, 11. Большие терции.
 12. Сексты в мажорном ладу.
 13. Кварты в мажорном и минорном ладах.
Увеличенные и уменьшенные кварты: - 14. С. Танеев. «Прометей».
 - 15. А. Гречанинов. Хор.
 - 16, 17. С. Танеев. «На могиле».
 18. Квинты в мажорном и минорном ладах.
Уменьшенная квинта: - 19. А. Гречанинов. «Лягушка и вол».
 - 20. С. Танеев. «Развалину башни, жилище орла».

Музыкальный диктант

- 21—28. Этапы записи метроритмического диктанта.
29. Образцы метроритмических диктантов.
- 30—33. Этапы записи метроритмического диктанта с элементарным мелодическим движением.
- 34—37. Этапы записи мелодического диктанта — украинская народная песня «Іду, їду батіжком».

- 38, 39. Этапы записи песни — чешская народная песня «Кукушечка».
 40—43. Этапы записи двухголосия — украинская народная песня «Терен, мати, коло хати».
 44—50. Система записи гармонических созвучий в музыкальном диктанте.
 51—53. Запись гармонического диктанта — С. Танеев. «На могиле».

ГЛАВА I

Метроритм

- 54—68. Система счета при движении четвертями, восьмыми, половинными,

Воспитание чувства лада

- 69—73. Различные настройки на лад (тональность).
 74. Украинская народная песня «Ой, летіла возуленька».

Выучивание произведения

- 75—81. Разучивание по этапам — русская народная песня «А мы просо сеяли».
 82—87. Разучивание по этапам — украинская народная песня «Ой, дзвони дзвонять».
 Образцы для закрепления материала:
 88. Детская песня «Раным-рано, поутру».
 89. Детская песня «Котик мохнатый».
 90. Русская народная песня «Я пойду, пойду».

Просчитывание пауз

- 91—94. Работа по этапам — украинская народная песня «Ой, у саду голуби гудуть».
 Интервал кварты:
 95. Украинская народная песня «Іду, їду батіжком».
 96. Народная детская песня «Зайчик, ты, зайчик».
 97. Украинская народная песня «За городом качки пливуть».
 98. Русская народная песня «Там за речкой».
 99. Н. Потоловский. «Зайнька».

Трехдольный размер

- 100, 101. Работа над метроритмом — П. Чайковский. «Проводы масляницы» из музыки к пьесе «Снегурочка» А. Островского.

Мажорный тетрахорд

102. Украинская народная песня «Ой, за гаєм, гаєм».
 103. Украинская народная песня «Ой, лис до лисиці».

104. Украинская народная песня «Журавель».
; Интервал квинты:
105. Русская народная песня «Летал голубь».
106. Украинская народная песня «Галя по садочку ходила».
107. Н. Лысенко. «Коза-дереза», «Песня Лисички».
108. Украинская народная песня «Ди-би, ди-би, ди-би-би».
109. Украинская народная песня «Грицю, Грицю, до роботи!».
110. Украинская народная песня «Черчик».
111. А. Гречанинов. «Детские песни», «Петушок».

Музыкальный диктант

112. Метроритмические диктанты.
113. Метроритмические диктанты с поступенным мелодическим движением.

ГЛАВА II

Метроритм

Четырехдольный размер:

- 114, 115. Просчитывание четырехдольного размера.
116. Детская песня «Весна, весна красная».
117. Детская песня «Солнышко, солнышко».
118. Украинская народная песня «Дударик».

Затакт

119. Просчитывание затакта.
120. Польская детская песня «Лишь заря на дворе».
121. К. Лядов. «Фантазия на две русские темы».
122. Интервал октавы — М. Глинка. «Иван Сусанин», Интродукция, «Хор крестьянок».

Мажорный лад и понятие тональности

123. Русская народная песня «Как на тоненький ледок», обр. М. Иорданского.
124. Русская народная песня «На зеленом лугу», обр. Березина.
125. Украинская народная песня «Ой, ру-ду-ду, ру-ду-ду».

Вокально-ансамблевые навыки

126. Три звука на один слог — русская народная песня «Из-под дуба, из-под вяза», обр. А. Свешникова.
127. Интервал сексты — детская песня «Птичка, ты, птичка».

Метроритм

Шестнадцатые:

128. Просчитывание шестнадцатых.
129—131. Упражнения для просчитывания шестнадцатых.
132, 133. Н. Потоловский. «Метель».
134. А. Лядов. «Колыбельная».
135. Украинская народная песня «Кучерява Катерина», обр. Н. Лысенко.
136. Украинская народная песня «Ішов козак без ліс».

Минорный лад

137. Украинская народная песня «По дорозі жук».
138. Д. Васильев-Буглай. «Осенняя песенка».
139. Украинская народная песня «Ой, джигуне, джигунё».
140. Русская народная песня «Яблочко».
141. Украинская народная песня «Перепеличка».
142. Украинская народная песня «Пливе човен».
143. Украинская народная песня «Звідкіль вітер».
144. Русская народная песня «Я пойду ли, молоденька», обр. А. Лядова.
145. Украинская народная песня «Ой, з-за гори кам'яної», обр. Н. Леонтовича.
146. Украинская народная песня «Ой, піду я до млина».

Развитие гармонического слуха

Мажорное трезвучие:

147. Пение звуков аккорда с указанием их положения.
148. Пение трезвучий методом наложения.
149. Образование мажорного трезвучия.
150. Упражнения для пения мажорного трезвучия.
151. Детская песня «Часы».
152. Украинская народная песня «Зажурились галичанки», обр. Н. Леонтовича.
Тональности с двумя знаками:
153. М. Красев. «Маленькой елочке холодно зимой».
154. М. Красев. «Звезды Кремля».

Музыкальный диктант

- 155—157. Метроритмические диктанты.
158—161. Метроритмические диктанты с мелодическим движением.

ГЛАВА III

Метроритм

162. Русская народная песня «У меня ль во садочке».
163. Украинская народная песня «Натягався я косою».
Размер $\frac{3}{8}$:
164. Украинская народная песня «Піду в садочок».
165. Просчитывание размера $\frac{3}{8}$.
166. Н. Леонтович. «Моя пісня».
Длительности в полторы счетных единицы:
- 167—169. Упражнения для просчитывания длительностей в полторы счетных единицы.
170. Украинская народная песня «Ой, на горі жито».
171. Русская народная песня «Отчего у нас зима?».
172. Русская народная песня «Не цветочек в поле вянет».
173. Русская народная песня «Да кто ж у нас лебедин?», обр. Т. Сидоренко.

Вокально-ансамблевые навыки

Три-четыре звука на один слог:

174. Русская народная песня «Как во поле, поле».
175. Русская народная песня «Ходил барин».

Воспитание чувства лада

Гармонический минор:

- 176, 177. Украинская народная песня «Игра в зайчика».
- 178, 179. Украинская народная песня «Ой, сивая та і зозуленька», обр. Н. Леонтовича.
- 180, 181. Украинская народная песня «Козака несуть», обр. Н. Леонтовича.
- 182—184. Украинская народная песня «Пряля», обр. Н. Леонтовича.
- Лады с переменной тоники. Переменный мажоро-минор:
- 185, 186. Украинская народная песня «Сяк-так до вечора».
- 187, 188. Украинская народная песня «Ой, кряче, кряче».
- 189, 190. М. Г л и н к а. «Гуде вітер».

Развитие гармонического слуха

Минорное трезвучие:

191. Упражнения для пения минорного трезвучия.
192. Украинская народная песня «Реве та стогне Дніпр широкий».
193. Украинская народная песня «Сіно моє, сіно», обр. Н. Леонтовича.

Вокально-ансамблевые навыки

Двухголосие:

194. Русская народная песня «Во поле береза стояла».

195. Русская народная песня «Земелюшка-чернозем».
196. Русская народная песня «Зеленейся, зеленейся, мой зеленый сад».
197. Русская народная песня «Как пошли наши подружки».
198. Украинская народная песня «Чорнобривий корольок».
199. Русская народная песня «Вдоль да по речке».
Тональность с тремя ключевыми знаками (Ля мажор):
200. Русская народная песня «Заплетися, плетень».
201. Украинская народная песня «Мав я раз дівчиноньку».

Музыкальный диктант

202. Метроритмические диктанты.
203. Метроритмические диктанты с мелодическим движением.

ГЛАВА IV

Метроритм

Внутритактовая синкопа:

- 204—206. Просчитывание внутритактовых синкоп в двухдольном размере.
- 207, 208. Просчитывание внутритактовых синкоп в трехдольном размере.
209. Якутская народная песня «Зорька на небе», обр. А. Мазаева.
210. Украинская народная песня «Піють півні».
Восьмая с точкой и шестнадцатая:
- 211—213. Упражнения для просчитывания длительностей — восьмая с точкой и шестнадцатая.
214. Русская народная песня «Уж вы, белицы, румяницы мои», обр. С. Кондратьева.
- 215, 216. М. Глинка. «Иван Сусанин», д. II, «Польский».
217. А. Новиков. «Гимн демократической молодежи мира».
218. Русская революционная песня «Смело, товарищи, в ногу», обр. С. Потоцкого.
219. Украинская народная песня «Вишні-черешні розвиваються», обр. Н. Леонтовича.
- 220, 221. Украинская народная песня «Їхав козак на війноньку», обр. Н. Леонтовича.
222. С. Богуславский. «Пограничник».
223. Украинская народная песня «Час до дому, час», обр. Н. Лысенко.

Вокально-ансамблевые навыки

Двухголосие:

224. Л. Иштан. «Веселый лагерь».
225. Русская революционная песня «Варшавянка».
226. Немецкая революционная песня «Маленький барабанщик», обр. А. Давиденко.

Некоторое усложнение второго голоса:

- 227. Украинская народная песня «Ой, з-за гори».
- 228. Латышская народная песня «Петушок».
- 229. Украинская народная песня «Ой, при лужку, при лужку».
- Тональности с тремя-четырьмя ключевыми знаками:
- 230. Украинская народная песня «Вітер, вітер коло хати».
- 231. Русская народная песня «Как у наших у ворот».
- 232, 233. Украинская народная песня «Була собі Маруся».
- 234. Н. Мясковский. «Наливались тополи».

Развитие гармонического слуха

Обращения трезвучий:

- 235. Упражнения для пения мажорного и минорного секстаккордов.
- 236. Упражнения для пения мажорного и минорного квартсекстаккордов.
- 237, 238. Украинская народная песня «Налетіли журавлі».

Изучение интервалов

Чистая прима:

- 239. Народная детская прибаутка «Андрей-воробей».
- 240. В. Шебакин. «Зимняя дорога».

Большая терция вверх:

- 241. Русская народная песня «Как у наших у ворот».
- 242. А. Рубинштейн. «Горные вершины».
- 243. Украинская народная песня «Ой, вийду я», обр. А. Колонийца.
- 244. Настройки с помощью камертона.

Музыкальный диктант

- 245, 246. Метроритмические диктанты.
- 247. Метроритмические диктанты с мелодическим движением.
- 248. Образец для мелодического диктанта — русская революционная песня «Смело, друзья, не теряйте».
- 249. Пример для повторения пройденного — М. Глинка. «Руслан и Людмила», д. III, № 12 — «Персидский хор».

ГЛАВА V

Метроритм

Внутритактовые синкопы:

- 250. Русская народная песня «А как по лугу, лугу», обр. В. Беневского.
- 251. Русская народная песня «Отставала лебедушка», обр. С. Василенко.
- 252, 253. Молдавская народная песня «Ой, послала меня мать», обр. Н. Пономаренко.
- 254. Украинская народная песня «Ой, піду ж я собі».

255. Польская народная песня «Гей, там у Татрах», обр. Ф. Козицкого.
 256. Словацкая народная песня «Не тисни ти мені ручку», обр. Ф. Козицкого.
 Междудактовая синкопа:
 257, 258. М. Г л и н к а. «Руслан и Людмила», финал, хор «Ах ты, свет Людмила».
 259. Русская народная песня «Ай, да как на горке», обр. А. Свешникова.
 260. С. Т а н е е в. «Посмотри, какая мгла»,

Воспитание чувства лада

Натуральный минор (эолийский лад):

- 261, 262. Украинская народная песня «Ой, у полі нивка».
 263. Украинская народная песня «А в неділю дуже рано».
 264, 265. Украинская народная песня «Ой, послала мене мати».
 266. Украинская народная песня «Ой, ви, хлопці-молодці».
 267. Украинская народная песня «Ой, з-за гори чорна хмара».
 268. Украинская народная песня «Ой, у лісі при дорозі», обр. Н. Леонтовича.

Вокально-ансамблевые навыки

Двухголосие:

269. Русская народная песня «Блины», обр. А. Абрамского.
 270. Русская народная песня «Как за речкою».
 271. Русская народная песня «Где ты, зайныка, был-побывал», обр. И. Пономарькова.
 272. Русская народная песня «У нас было на Дону».
 273. Русская народная песня «Выйду ль я на реченьку».
 274. Русская народная песня «Ходила младшенька».
 275. В. М у р а д е л и. «Пионерская-спортивная».
 276. Русская народная песня «Как во поле белой лен», обр. А. Лядова.
 277. Украинская народная песня «Ой, темная, та не видная ніченька», обр. Н. Леонтовича.
 278. Украинская народная песня «Ой, на горі та жінці жнуть».
 279. Л. Б е т х о в е н. «Походная песня».
 280. Г. Ф и н а р о в с к и й. «На бой за мир».
 281. Русская народная песня «Как по лугу, по лужочку», обр. М. Балакирева.
 282. Русская народная песня «Как в лесу, лесочке», обр. М. Полонского.
 283. А. А л е к с а н д р о в. «Песня о пионере».
 284. Украинская народная песня «Та було в батька».
 285. Русская народная песня «Сеяли девушки яровой хмель», обр. А. Гречанинова.
 286. В. Б е н е в с к и й. «На горе растет калина»,

Развитие гармонического слуха

Доминантсептаккорд:

287, 288. Упражнения для пения D₇.

289, 290. Упражнения для пения D₇ от различных звуков.

Изучение интервалов

Чистая кварта вверх:

291. Э. Григ. «Морская песня».

292. Украинская народная песня «Ой, летіла горлиця».

293. А. Новиков. «Учил Суворов».

Малая терция вверх:

294. Украинская народная песня «Ой, піду я в ліс по дрова».

295. Украинская народная песня «Як би мені черевки».

296. Украинская народная песня «Усі гори зеленіють».

297. Буковинская народная песня «Накопаю коріння».

Музыкальный диктант

298, 299. Метроритмические диктанты (без мелодического движения и с мелодическим движением).

300. Настройка с помощью камертона.

ГЛАВА VI

Метроритм

Сложные размеры — шестидольный размер:

301. Просчитывание сложных размеров.

302, 303. Украинская народная песня «Ой, по горах, по долинах».

304, 305. Шведская народная песня «Песня урожая», обр. Меллера.

306. С. Козак. «Березка».

307, 308. М. Ипполитов-Иванов. «Былина о лебеди белом».

309, 310. Украинская народная песня «На городі верба рясна».

311. А. Аренский. «Рафаэль», «Хор народа».

Воспитание чувства лада

Миксолидийский лад:

312, 313. Украинская народная песня «Ой, у полі три доріжки».

314. П. Чайковский. Финальный хор из музыки к пьесе «Снегурочка» А. Островского.

315. Русская народная песня «Ай, во поле липонька», обр. Н. Римского-Корсакова.

316. Украинская народная песня «І сюди гора, і туди гора».

317. Русская народная песня «Я по садику».
318. Украинская народная песня «Котилось сонце».
- Фригийский лад:
- 319, 320. М. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена в корчме, песня Варлаама.
321. А. Бородин. «Князь Игорь», д. II, «Половецкий дозор».
322. Украинская народная песня «Ой, що ж то за шум».
- Гармонический мажор:
323. Настройка на гармонический мажор.
324. Р. Шуман. «Я не сержусь».
325. С. Танеев. «На могиле».
- 326, 327. Д. Загор. «Песня про Богдана».

Вокально-ансамблевые навыки

Простейшее трехголосие:

328. Украинская народная песня «Ой, у полі жито», обр. С. Орфеева.
329. Украинская народная песня «Гей, з-за лісу».
330. Украинская народная песня «Сіно моє, сіно», обр. Н. Леонтовича.
331. Украинская народная песня «Будь здорова, землеце».
- Распевность, в которой приходится более четырех звуков на один слог:
- 332, 333. Русская народная песня «Не кукуй, кукушечка».
334. Русская народная песня «Подуй, подуй, непогодушка», обр. Н. Римского-Корсакова.
335. Русская народная песня «Ай, утушка луговая».
336. Русская народная песня «Полоса ль моя, полосонька», обр. М. Бакирева.

Развитие гармонического слуха

Уменьшенное трезвучие:

337. Упражнения для пения уменьшенного трезвучия.
338. Украинская народная песня «Ой, під горою».
339. И. Гайдн. «Времена года», хор «Гроза».

Изучение интервалов

Чистая октава:

340. Упражнение для изучения интервала октавы.
341. Украинская народная песня «Хусточка ж моя».
342. В. Сорокин. «Помолчим».
343. Украинская народная песня «Ой, продала дівчина курку».

Чистая квинта вверх:

344. Русская народная песня «Не летай, соловей».
345. Русская народная песня «Уж как злое-то коренье».
346. Г. Ф. Гендель. «Самсон», ария Далилы, тема фуги.

347. А. Бородин. «Князь Игорь», «Хор поселян».

Большая секунда вверх:

348. Украинская народная песня «А до мене Яків приходив».

349. Настройка с помощью камертона.

Музыкальный диктант

350, 351. Метроритмические диктанты (без мелодического движения и с мелодическим движением).

ГЛАВА VII

Метроритм

Сложные размеры — шестидольный размер:

352, 353. М. Глинка. «Руслан и Людмила», финал, хор «Не проснется птичка утром».

354. Русская народная песня «Не были ветры», обр. М. Балакирева.

355, 356. Русская народная песня «Ой, кулики, жаворонушки», обр. М. Иорданского.

Девяти- и двенадцатидольные размеры:

357. Упражнения для просчитывания девяти- и двенадцатидольных размеров.

358, 359. В. Мурадели. «Красная Пресня».

360. П. Чайковский. «Опричник», хор «На море утушка».

361. А. Холминов. «Песня о Ленине».

Переменный размер:

362. В. Захаров. «Ой, туманы мои, растуманы», обр. К. Пигрова.

363—365. Русская народная песня «Не пой ты, соловьюшко», обр. С. Орфеева.

366. Д. Шостакович. «Десять поэм для хора», «Смолкли залпы за-
подалые».

367. Русская народная песня «Уж как по мосту, мосточку», обр.
С. Орфеева.

368. Русская народная песня «Лен зеленой».

369. Украинская народная песня «Тече вода каламутна».

Воспитание чувства лада

Дорийский лад:

370, 371. Украинская народная песня «Сумно мені, сумно».

372. М. Коваль. «Ильмень-озеро».

373. Русская народная песня «Соловейко, соловушко», обр.
А. Архангельского.

Пятиступенный лад:

374, 375. Чувашская народная песня «Балалайку взять бы в руки»,
обр. В. Белого.

Переменный лад:

376. Украинская народная песня «За річкою за Дунаєм», обр.
Н. Леонтовича.
377. Украинская народная песня «Нарвала квіточок», обр. Н. Леонтовича.
Отклонения в ближайшие тональности:
378. А. Даргомыжский. «Душечка-девица».
379. А. Гречанинов. «Солнце и месяц».
380. Украинская народная песня «Ой, вийду я на вулицю».
381. Русская народная песня «По улице мостовой».
- 382, 383. Украинская народная песня «Ой, ненько, ненько».
384. И. Гайдн. «Времена года», № 2 — «Хор земледельцев».
385. Украинская народная песня «По той бік гора».
386. М. Глинка. Хор «Полонез».
387. А. Даргомыжский. «Из страны, страны далекой».

Вокально-ансамблевые навыки

Сложное двухголосие:

388. Ю. Сахновский. «Ковыль».
389. С. Танеев. «Восход солнца».
- Двухголосный канон:
390. М. Анцев. «Рыбка в озере играет».
391. М. Шиглев. «Давайте петь канон».
392. М. Анцев. «Кто тебя посеял?».
- 393, 394. Украинская народная песня «Мала мати одну дочку», обр.
Н. Леонтовича.

Развитие гармонического слуха

Обращения доминантсептаккорда:

395. Упражнения для пения $D_{\frac{5}{3}}$.
396. Упражнения для пения $D_{\frac{4}{3}}$ и D_2 .
- Увеличенное трезвучие:
397. Упражнения для пения увеличенного трезвучия.

Изучение интервалов

Чистая кварта вниз:

398. Украинская народная песня «Як діждемо літа».
399. Украинская народная песня «Ой, віддали мене».

Чистая квинта вниз:

400. А. Новиков. «Дороги».
401. Украинская народная песня «По опеньки ходила».
402. Русская народная песня «Уж ты, сизенький петун», обр.
М. Балакирева.

Малая секунда вниз:

403. Украинская народная песня «Розпрягайте, хлопці, коні».
404. Украинская народная песня «Пасла дівка лебеді».

405. Украинская народная песня «Ой, зійди, зійди».
 406. Украинская народная песня «При долині мак».
 407. Украинская народная песня «Ой, зацвіла червона калина».
 Малая секунда вверх:
 408. Д. Кабалеvский. «Наш край».
 409. В. А. Моцарт. «Колыбельная песня».
 410. Украинская народная песня «Ой, і зрада карі очі».
 411. Е. Тиличеева. «Дождь».
 Большая секунда вниз:
 412. Украинская народная песня «Орю я».
 413. Украинская народная песня «Бігло козенятко».

Музыкальный диктант

- 414, 415. Метроритмические диктанты (без мелодического движения и с мелодическим движением).

ГЛАВА VIII

Воспитание чувства лада

Отклонения и модуляции:

416. А. Вахнянин. «Садок вишневий коло хати».
 417. Украинская народная песня «Ти, кропивонько».
 418, 419. Украинская народная песня «В полі-полі плужок ходить»,
 обр. Н. Леонтовича.
 420. С. Танеев. «Посмотри, какая мгла».
 421. Д. Кабалеvский. «Про вожатую».
 422. М. Глинка. «Ах ты, душечка».
 423. А. Фялиппенко. «Ой, ти, Дніпре».
 424. Детская песня «Петушок».
 Минор с повышенной IV ступенью:
 425. Украинская народная песня «А вже весна».
 Минор с повышенными IV и VI ступенями:
 426. Украинская народная песня «Ой, у перепілки».
 427. Украинская народная песня «На березу дуб похилився».
 428, 429. Украинская народная песня «Ой, на горі калина».
 Переменный лад:
 430. Украинская народная песня «Ой, гай, мати», обр. Н. Лысенко.

Метроритм

Переменный размер:

431. Украинская народная песня «Зашуміла ліщинонька», обр.
 Н. Леонтовича.
 432. Русская народная песня «Скворцы прилетели», обр. И. Пономарькова.
 433. Э. Арро. «На качелях».

434. Русская народная песня «Славное море — священный Байкал».
435. Русская народная песня «Жил да был прекрасный царь»,
обр. М. Балакирева.
Триоль:
436. Просчитывание триолей.
437. Образцы упражнений на триоли.
438. Украинская народная песня «Верховино, ти, світку наш»,
обр. Н. Лысенко.
439. Н. Потоловский. «Черкесская песня».
440. Ю. Владимиров. «Песня о Партии».
441. К. Проснак. «Море».
442. С. Танеев. «Развалину башни, жилище орла».
443. С. Танеев. «Прометей».
444. А. Рубинштейн. «Ночью».

Вокально-ансамблевые навыки

Распевность, в которой приходится семь звуков на один слог:

445. Украинская народная песня «Повій, вітре».

Развитие гармонического слуха

Малый минорный и малый уменьшенный септаккорды:

- 446, 447. Упражнения для пения малого минорного и малого уменьшенного септаккордов.
- 448—450. Упражнения для пения обращений септаккордов.
451. Построение обращений септаккордов от заданного звука.
452. Разрешение малого минорного септаккорда и его обращений.
453. Четырехголосное изложение малого минорного септаккорда и его обращений.
- 454, 455. Разрешение малого уменьшенного септаккорда.
Уменьшенное трезвучие:
- 456, 457. Обращения уменьшенного трезвучия.

Изучение интервалов

Малая терция вниз:

458. Русская народная песня «Эй, ухнем».
459. Т. Сидоренко. «Калистрат».
460. Русская народная песня «Пойду ль я, выйду ль я».
461. Д. Шостакович. «Родина слышит».

Большая терция вниз:

462. Русская народная песня «Из-под дуба, из-под вяза».
463. З. Левина. «Тик-так».
464. Украинская народная песня «Ой, по горі, по горі».
465. Украинская народная песня «Ой, у полі, полі».

Большие и малые сексты:

466. Чешская народная песня «Мой конек», обр. М. Красева.

467. Украинская народная песня «Чоловік жінку б'є».
 468. Украинская народная песня «Був собі журавель».
 469. Украинская народная песня «Гомін, гомін по діброві».

Музыкальный диктант

- 470, 471. Метроритмические диктанты (без мелодического движения и о мелодическим движением).

ГЛАВА IX

Метроритм

Смешанные размеры:

472. Просчитывание смешанных размеров.

Пятидольный размер:

473. М. Глинка. «Иван Сусанин», д. III, «Хор девушек» («Разгулялися, разливалися»).

474. Украинская народная песня «Ой, п'є вдова».

475. Чувашская народная песня «Там в овраге», обр. В. Белого.

Семидольный размер:

476. Украинская народная песня «Ой, давно, давно», обр. С. Орфеева.

477. Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», д. IV, хор.

478. Русская народная песня «Ой, да ты, калинушка».

Одиннадцатидольный размер:

479. Н. Римский-Корсаков. «Садко», карт. I, «Хор торговых гостей».

Переменный размер:

480. М. Глинка. «Руслан и Людмила», Интродукция, хор «Лель таинственный».

481. М. Мусоргский. «Хованщина», д. IV, отрывок из хоровой сцены.

482. Украинская народная песня «Ой, що то, мати».

483. Д. Шостакович. «Десять поэм для хора», «Девятое января».

Воспитание чувства лада

Модуляции и тональные сдвиги:

484. А. Новиков. «Партия, слушай, родная».

485. А. Кос-Анатольский. «Новая Верховина».

486. С. Прокофьев. «Александр Невский», «Мертвое поле», песня девушки.

Ладово-интонационные трудности

Лад с повышенной IV ступенью:

487. Украинская народная песня «Ой, Див, Див».

488. Русская народная песня «Как под лесом».

Вокально-ансамблевые навыки

Усложненное трехголосие:

- 489. Украинская народная песня «А вже весна».
- 490. Русская народная песня «То-то горе-то мое», обр. А. Лядова.
- 491. Украинская народная песня «Ой, з-за гори сніжок сніжить».
- 492. Русская народная песня «Ах ты, ноченька».
- 493. Украинская народная песня «Ой, ти, дубе, дубе».
- 494. Русская народная песня «По бережку да по крутому».
- 495. Русская народная песня «Ты не стой, не стой», обр. А. Лядова.
- 496. Русская народная песня «Снеги белые, пушистые», обр. А. Лядова.
- 497. Русская народная песня «Ой, не зоря ль моя, зорюшка», обр. А. Лядова.
- 498. Русская народная песня «Ты взойди, солнце красное».
- 499. Русская народная песня «Вдоль улицы на конец», обр. А. Лядова.
- 500. Украинская народная песня «Чого, соловей?», обр. Н. Леонтовича.
- 501. Русская народная песня «Закаталось жаркое солнце».
- 502. Украинская народная песня «Ой, свая зозуленька», обр. Н. Леонтовича.

Сложное двухголосие:

- 503. Дж. Верди. «Аида», д. II, отрывок из женского хора.
- 504. И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga *ми-бемоль* минор, экспозиция.
- 505. И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga *До* мажор, экспозиция.
- 506. И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga *си-бемоль* минор, экспозиция.
- 507. И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga *соль-диез* минор, экспозиция.
- 508. И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II, fuga *Ми-бемоль* мажор, экспозиция.
- 509. И. С. Бах. «Двухголосные инвенции», инвенция *До* мажор.
- 510. Украинская народная песня «Де ти бродиш, моя доле».

Развитие гармонического слуха

Нонаккорд:

- 511. Упражнения для пения нонаккордов.

Уменьшенный септаккорд:

- 512, 513. Упражнения для пения уменьшенного септаккорда.

Обращения уменьшенного септаккорда:

- 514, 515. Пение обращений уменьшенного септаккорда с разрешением.

Изучение интервалов

Увеличенная секунда:

- 516. Украинская народная песня «Ой, жаль мені».
- 517. Украинская народная песня «Гей, у місті, та й у Львові».

Малая септима вверх:

- 518. Украинская народная песня «У містечку Богуславку».
- 519. Украинская народная песня «Як ішов я від свої милої».
- 520. С. Козак. «Вітер з полонини».

521. Словенская народная песня «Наше поле».
Большая септима вверх:
522. Украинская народная песня «Ой, одбила шука-риба».
523. А. Давиденко. «На десятой версте».
Уменьшенная кварта:
- 524, 525. Б. Лятошинский. «Тече вода», тема хора.
526. Н. Потоловский. «Баба-Яга».
527. А. Гречанинов. «Север и юг».
Уменьшенная септима:
- 528, 529. В. А. Моцарт. «Реквием», № 1 — "Requiem", "Kyrie", тема фуги.
530. Г. Ф. Гендель. «Иевфай», тема хоровой фуги.
531. Украинская народная песня «Єсть на світі доля».
Нисходящие малые и большие септимы:
532. Украинская народная песня «Іхав козак з України».
533. Предварительное упражнение.
- 534, 535. Г. Ф. Гендель. «Израиль в Египте», тема фуги.
536. В. А. Моцарт. «Реквием», № 8 — "Domine Jesu", тема хорового фугато.
Уменьшенная квинта:
537. С. Танеев. «Прометей», тема фугато.
538. В. А. Моцарт. «Реквием», № 9 — "Hostias".
539. Дж. Верди. «Реквием», "Dies irae".
Увеличенная кварта:
540. И. С. Бах. Месса *си* минор, "Kyrie", тема фуги.
541. Украинская народная песня «Ой, на морі на синьому».
Интервалы больше октавы:
- 542, 543. В. Шебалин. «Зимняя дорога».
544. Украинская народная песня «На що мені чорні брови».
545. Украинская народная песня «Та бодай тая степовая».

Музыкальный диктант

- 546, 547. Метроритмические диктанты (без мелодического движения и с мелодическим движением).
Трехголосные диктанты гармонического склада:
548. Русская народная песня «Я посею ли, млада».
549. Белорусская народная песня «Чаму ж мне не пець».

ГЛАВА X

Воспитание чувства лада

Хроматизмы:

550. Ц. Кюи. «Гимн солнцу».
551. С. Прокофьев. «На страже мира», «Нам не нужна война», хор.
552. М. Глинка. «Иван Сусанин», д. II, хор.
553. Ю. Шапорин. «Сказание о битве за Русскую землю», «Партизанская».

554. Дж. Верди. «Аида», д. II, финал, женский хор.
 555. И. Дунаевский. Кинофильм «Испытание верности», хор «Хорошо».
 556. М. Ипполитов-Иванов. «Острою секирой».

Вокально-ансамблевые навыки

Четырехголосие:

557. Ф. Маслов. «Как посею я ленку».
 558. Словацкая народная песня «Як пас Янко».
 559. Русская народная песня «Что цвели-то, цвели», обр. Кедрова.
 560. Русская народная песня «Не белы-то снеги», обр. М. Щиглева.

Четырехголосие для смешанного состава голосов:

561. Д. Бортнянский. Тридцать второй концерт, ч. II.
 562, 563. Дж. Верди. «Аида», д. II, финал.
 564. А. Варламов. «Красный сарафан», обр. М. Щиглева.

Четырехголосие в полифонии:

565. Украинская народная песня «На городі верба рясна».
 566. Украинская народная песня «Над річкою бережком», обр. Н. Леонтовича.
 567. Русская народная песня «На улице дождь, дождь», обр. А. Лядова.
 568. Дж. Верди. «Аида», д. II, финал, «Хор жрецов».
 569. Д. Шостакович. «Десять поэм для хора», «Казненным», экспозиция фуги.

Развитие гармонического слуха

Пение кадансовых последовательностей:

- 570, 571. Формы записи и пения кадансов.
 572. Простые плагальные кадансы.
 573. Простые автентические кадансы.
 574. Сложные кадансы первой формы.
 575. Сложные кадансы второй формы.
 576. Расширенный каданс.
 577. Прерванный каданс.
 578. Гармонизация нисходящего тетра хорда в мелодии.
 579. Фригийский каданс второй формы.
 580. Гармонизация восходящего тетра хорда.

Альтерация аккордов:

581. Альтерация субдоминанты в мажоре.
 582. Альтерация доминантовой функции.
 583, 584. Альтерация аккордов II и IV ступеней.
 585. Альтерация доминанты и VII ступени в миноре.
 586. Альтерация II ступени («неаполитанский» секстаккорд).
 587. Альтерация аккордов субдоминантовой группы.

Модуляции из мажора в родственные тональности:

588. Модуляции в тональность V ступени.

- 589. Модуляции в тональности мажорной и минорной субдоминант.
- 590. Модуляция в тональность III степени.
- 591. Модуляции в тональность II степени.
- 592. Модуляции в тональность VI степени.
Модуляции из минора в родственные тональности:
- 593. Модуляции в тональности минорной и мажорной доминант.
- 594. Модуляции в тональность натуральной VII степени.
- 595. Модуляция в тональность VI степени.
- 596. Модуляции в тональность минорной IV степени.
- 597. Модуляции в тональность III степени.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

- 598. С. Козак. «Слава тобі, наша рідна Батьківщино», отрывок из хора «Верховино, мій ти краю».
- 599. 600. С. Прокофьев. «На страже мира», «Колыбельная».
- 601. М. Глинка. «Руслан и Людмила», д. II, ария Руслана.
- 602. А. Бородин. «Князь Игорь», д. II, № 7 — хор «На безводье».
- 603, 604. С. Танеев. «На могиле».
- 605. Упражнение для просчитывания одновременно звучащих триолей и восьмых.
- 606. С. Танеев. «Развалину башни, жилище орла».

БИБЛИОГРАФИЯ

Работая над учебником, авторы обращались к следующим пособиям:

Пигров К. Руководство хором. Киев, изд-во художественного искусства и музыкальной литературы, 1956.

Островский А. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. Л., Музгиз, 1954.

Шип В. Методика преподавания сольфеджио на дирижерских отделениях музыкальных училищ. Одесская консерватория (рукопись).

Танеев С. Девять хоров. М., Музгиз, 1946.

Балакирев М. Русские народные песни. М., Музгиз, 1957.

Попов С. Хрестоматия по хоровой литературе, выпуски I—V.

Леонтович Н. Хоровые произведения. Киев, изд-во художественного искусства и музыкальной литературы, 1961.

«Песни революции и гражданской войны». Составитель сборника А. Копосов. М., «Советский композитор», 1959.

Лысенко Н. Избранные хоровые произведения. Киев, изд-во художественного искусства и музыкальной литературы, 1949.

«Антология Советской детской песни». М., Музгиз, 1959.

«Украинские народные песни». Киев, изд-во художественного искусства и музыкальной литературы, 1954.

«Буковинские народные песни». Киев, изд-во АН Украинской ССР, 1963.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Предисловие | 3 |
| Вступительная часть | 5 |
| § 1. Работа над интонацией. Характеристика интервалов с точки зрения интонации | 5 |
| § 2. Об изучении интервалов | 17 |
| § 3. Музыкальный диктант | 20 |
| I. Метроритмический диктант | 21 |
| II. Мелодический (ладово-интервальный) диктант | 25 |
| III. Гармонический (аккордовый) диктант | 32 |
| IV. Музыкальный самодиктант | 36 |
| § 4. Планирование и проведение уроков сольфеджио | 38 |
| Глава I | 45 |
| § 1. Метроритм. Система счета | 45 |
| § 2. О воспитании чувства лада | 51 |
| § 3. Чтение с листа и выучивание произведения. Просчитывание пауз. Трехдольный размер | 54 |
| § 4. Мажорный тетракорд | 65 |
| § 5. Музыкальный диктант | 71 |
| Глава II | 73 |
| § 1. Метроритм. Четырехдольный размер. Затакт | 73 |
| § 2. Мажорный лад и понятие тональности | 78 |
| § 3. Вокально-ансамблевые навыки: три звука на один слог | 81 |
| § 4. Шестнадцатые | 82 |
| § 5. Минорный лад. Второй (минорный) тетракорд | 87 |
| § 6. Развитие гармонического слуха | 92 |
| § 7. Музыкальный диктант | 101 |
| Глава III | 105 |
| § 1. Метроритм. Размер $\frac{3}{8}$. Длительности в полторы счетных единицы (в полтора удара) | 105 |
| § 2. Вокально-ансамблевые навыки: три-четыре звука на один слог | 111 |
| § 3. Воспитание чувства лада. Гармонический минор. Лады с переменной тоникой. Переменный мажоро-минор | 112 |
| § 4. Развитие гармонического слуха. Минорное трезвучие. Двухголосие | 119 |
| § 5. Музыкальный диктант | 126 |
| Глава IV | 129 |
| § 1. Метроритм. Простейшие виды внутритактовых синкоп. Просчитывание метроритмических рисунков с пунктирным ритмом — восьмая с точкой и шестнадцатая | 129 |
| | 501 |

| | |
|--|------------|
| § 2. Вокально-ансамблевые навыки. Двухголосие с чертами известной ритмической и мелодической самостоятельности во втором голосе . . . | 141 |
| § 3. Тональности с тремя-четырьмя ключевыми знаками . . . | 146 |
| § 4. Развитие гармонического слуха. Обращения трезвучий . . . | 149 |
| § 5. Изучение интервалов. Чистая прима; большая терция вверх . . . | 151 |
| § 6. Музыкальный диктант . . . | 156 |
| Глава V . . . | 161 |
| § 1. Метроритм. Более сложные виды внутритактовых синкоп. Межд так-
товые синкопы . . . | 161 |
| § 2. Воспитание чувства лада. Натуральный минор (эолийский лад) . . . | 171 |
| § 3. Вокально-ансамблевые навыки. Двухголосие . . . | 175 |
| § 4. Развитие гармонического слуха. Пение доминантсептаккорда . . . | 196 |
| § 5. Изучение интервалов. Чистая кварта и малая терция вверх . . . | 199 |
| § 6. Музыкальный диктант . . . | 204 |
| Глава VI . . . | 207 |
| § 1. Метроритм. Сложные размеры — шестидольный размер . . . | 207 |
| § 2. Воспитание чувства лада. Миксолидийский и фригийский лады. Гар-
монический мажор . . . | 215 |
| § 3. Вокально-ансамблевые навыки. Простейшее трехголосие. Распевность,
в которой приходится более четырех звуков на один слог . . . | 225 |
| § 4. Развитие гармонического слуха. Уменьшенное трезвучие . . . | 232 |
| § 5. Изучение интервалов. Чистая октава; чистая квинта и большая се-
кунда вверх . . . | 234 |
| § 6. Музыкальный диктант . . . | 241 |
| Глава VII . . . | 243 |
| § 1. Метроритм. Сложные размеры: усложнение ритмического рисунка
(синкопы) в шестидольном размере; девяти- и двенадцатидольные
размеры. Переменный размер . . . | 243 |
| § 2. Воспитание чувства лада. Дорийский, пентаступенный (пентатоника) и
переменный лады. Отклонение как одна из форм изменения ладового
устоя . . . | 259 |
| § 3. Вокально-ансамблевые навыки. Полифоническое двухголосие . . . | 273 |
| § 4. Развитие гармонического слуха. Обращения доминантсептаккорда.
Увеличенное трезвучие . . . | 280 |
| § 5. Изучение интервалов. Чистая кварта и чистая квинта вниз; малая се-
кунда вниз и вверх; большая секунда вниз . . . | 283 |
| § 6. Музыкальный диктант . . . | 295 |
| Глава VIII . . . | 298 |
| § 1. Воспитание чувства лада. Отклонения и модуляции. Народные лады,
возникшие как различные разновидности минора: минор с повышенной
IV ступенью; минор с повышенными IV и VI ступенями . . . | 298 |
| § 2. Метроритм. Переменный размер. Триоль . . . | 312 |
| § 3. Вокально-ансамблевые навыки: распевность, в которой приходится
семь звуков на один слог . . . | 327 |
| § 4. Развитие гармонического слуха. Малый минорный и малый умень-
шенный септаккорды, их обращения и разрешения. Обращения умень-
шенного трезвучия . . . | 328 |
| § 5. Изучение интервалов. Малая и большая терции вниз; большие и малые
сексты . . . | 335 |
| § 6. Музыкальный диктант . . . | 346 |
| Глава IX . . . | 348 |
| § 1. Метроритм. Смешанные размеры — пяти-, семи- и одиннадцатидоль-
ные. Сложные образцы переменного размера . . . | 348 |
| § 2. Воспитание чувства лада. Модуляции и тональные сдвиги. Особые ла-
дово-интонационные трудности . . . | 361 |

| | |
|--|-----|
| § 3. Вокально-ансамблевые навыки. Усложненное трехголосие. Полифоническое двухголосие | 367 |
| § 4. Развитие гармонического слуха. Нонаккорд. Уменьшенный септаккорд и его обращения | 387 |
| § 5. Изучение интервалов. Увеличенная секунда; малая и большая септимы вверх; уменьшенная кварта; уменьшенная септима; малая и большая септимы вниз; тритон; интервалы больше октавы | 391 |
| § 6. Музыкальный диктант | 406 |
| Глава X | 409 |
| § 1. Воспитание чувства лада. Хроматизм. Хроматическое движение | 409 |
| § 2. Вокально-ансамблевые навыки. Четырехголосие | 423 |
| § 3. Развитие гармонического слуха. Пение кадансовых последовательностей. Альтерация аккордов. Пение модулирующих построений | 449 |
| § 4. Изучение интервалов — заключительный этап | 462 |
| § 5. Музыкальный диктант | 462 |
| Заключительный раздел | 464 |
| Перечень нотных примеров по методическим циклам | 481 |
| Библиография | 500 |