МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Кафедра теории музыки

М.В.КАРАСЕВА

СОВРЕМЕННОЕ СОЛЬФЕДЖИО

УЧЕБНИК ДЛЯ СРЕДНИХ И ВЫСШИХ
УЧЕБНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

(в трех частях)

Часть III

Dr. MARINA KARASSEVA

COURSE OF MODERN SOLFEGGIO

FOR STUDENTS OF COLLEGES
AND CONSERVATORIES

(in three parts)

Part III

Москва • Moscow

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КОМПОЗИТОР»
KOMPOZITOR PUBLISHING HOUSE

2002

ББК 85.905.11

Карасева М. В. Современное сольфеджио в трех частях. Часть III. – М.: Издательский Дом "Композитор", 2002. – 124 с.

Данное издание представляет собой первый в отечественной и зарубежной практике КОМПЛЕКСНЫЙ УЧЕБНИК по слуховому освоению современной музыки. В нем отобраны и систематизированы характерные трудности освоения музыкального языка XX века (его ладовые, мелодические структуры, аккордика, ритмика). Специальное внимание уделено проблемам чтения с листа современного нотного текста. Автором разработаны специальные комплексы интонационных, ритмических и нотографических упражнений, собраны соответствующие примеры из музыки композиторов XX в.

Материал учебника может быть использован во всех формах работы по сольфеджио: пении, слуховом анализе, музыкальном диктанте.

Часть подобранных музыкальных примеров предназначена также для использования абитуриентами при подготовке к вступительному экзамену по сольфеджио в вуз. Материалы третьей части также могут быть использованы как пособие по курсу современной гармонии.

Для учащихся музыкальных школ, училищ и вузов.

This book is the first complex course of solfeggio in the world, which is based on a new approach to XX century music. The main aim of this book is to teach the students how to sing, perform and understand easily the modern music. Among the variety of musical means the author has selected basic components of modern musical language (its modes, melody lines, chords, rhythmic system) which are the specific difficulties for the ear-training and sight-singing. Hens the system of training exercises have been elaborated by the author and plenty of musical examples have been chosen from the modern musical literature.

This course may be used for any form of work at the lesson: sight-singing, ear-training, dictation. The 3rd part may be also used at the harmony lessons as a manual of the modern chords playing.

It is for students of musical colleges and conservatories — for everybody who wants to become proficient in contemporary musical practice.

Никакая часть из этой книги не может быть воспроизведена никакими электронными или механическими средствами (включая фото- и ксерокопию) без письменного разрешения владельца авторских и издательских прав.

No part of this book may be reproduced in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying and xeroxcopying, without permission in writing from the author and the publisher.

К 4905000000—021
082(02)—2002 Без объявл.

© Издательский Дом "Композитор", 2002 г.

ЧАСТЬ III.

GRADUS AD HARMONIAM

ГАРМОНИЧЕСКОЕ СОЛЬФЕДЖИО НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ АККОРДИКИ

ОТ АВТОРА

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

а) восприятие лада не только как линейно-мелодического явления (звукоряда), а как объемного, гармонического комплекса,

б) восприятие нетерцового аккорда не только как суммы интервалов, но также и как возможного интонационного представителя какого-либо лада.

В процессе обсуждения первых двух частей учебника преподавателями крупнейших музыкальных вузов России[1], а также в дальнейшей педагогической работе самого автора, однако, отчетливо выявилась необходимость в создании дополнительного раздела, специально посвященного специфическим проблемам курса гармонического сольфеджио как одной из важных составных частей в отечественной системе слухового воспитания. Прежде всего возникла потребность в учебных материалах по слуховому гармоническому анализу и многоголосному диктанту, которые содержали бы «букет» определенным образом сбалансированных между собой интонационных, темпо-ритмических, фактурных, регистровых и архитектонических трудностей. В педагогических целях важным было создать градуированную шкалу этих трудностей, а именно:

а) отразить принцип их относительного усложнения к концу соответствующего учебного курса,

б) предусмотреть возможности адекватной контрольной проверки полученных учащимися знаний и слуховых навыков.

В связи с этим стало понятно, что в решении данной задачи примеры из музыки XX века, помещенные во второй части учебника, смогут выполнить, скорее, роль неких стилевых ориентиров. Требовалась серьезная и длительная работа по созданию музыкальных образцов, с одной стороны, соответствующих достаточно строгим дидактическим требованиям курса гармонического сольфеджио, а с другой стороны, удовлетворяющих разнообразным стилевым слуховым интересам учащихся и находящихся в определенной гармонии с «живыми» примерами из второй части.

В ходе работы изначальный традиционный замысел гармонического сольфеджио как сборника аккордовых цепочек и диктантов претерпел существенные видоизменения. При занятиях со студентами дирижерско-хорового факультета потребовалась разработка специальных хоровых распевок-секвенций, а также таблиц-тренажеров для самостоятельной отработки интонации в условиях нетерцовых аккордов. Студентам-композиторам и теоретикам оказалось необходимым предоста-

[1] См. подробнее об этом в первом томе издания.

вить возможность обзора различных аккордовых комплексов, которые они могли бы выборочно использовать в качестве элементов своего звукотворчества. В результате всей этой многолетней практической работы и возникла композиция «Gradus ad Harmoniam», как бы отражающая поступенность слухового проникновения в мир новых звучностей музыки XX века.[2]

Дух средневековой школьной науки присутствует не только в названии работы — во многих музыкальных образцах, несмотря на их новоаккордовый облик, просматриваются стилевые аллюзии на музыкальную готику. Присутствуют также и тематические аллюзии на произведения композиторов XVIII—XIX в. В остальном музыкальные примеры отражают некоторые характерные черты гармонического стиля таких классиков XX века, как Барток, Гершвин, Дебюсси, Мессиан, Прокофьев, Равель, Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Хиндемит, Шнитке, Шостакович, Щедрин и др. Встречаются также аллюзии на некоторые фольклорные источники, как обобщенные, так и конкретные. Необычное гармоническое облачение последних ни в коей мере не несет ироническую смысловую нагрузку, оно в некотором роде сопоставимо с причудливыми цветовыми картинами, создаваемыми игрой различных преломлений светового луча.[3]

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

Автор выражает искреннюю признательность рецензентам — доктору искусствоведения, проф. И. К. Кузнецову, проф. Ю. Н. Рагсу и всем членам кафедры теории музыки, которые приняли участие в обсуждении данной работы и высказали ряд ценных замечаний и пожеланий. Теплое чувство благодарности автор также испытывает к своим студентам — теоретикам, композиторам и дирижерам-хоровикам, чья неизменная заинтересованность и целеустремленность на сложном пути слухового восхождения по ступеням гармонии XX века являлась важным фактором психологической поддержки в авторских научно-педагогических исследованиях.

Своим особо приятным долгом автор считает поблагодарить Г. А. Спектора и А. А. Чехова за их личную активную поддержку этого издания, а также И. В. Красильникова за инициализацию и ведение издательского проекта.

Несмотря на то что данная часть завершает комплексный учебник современного сольфеджио, ею не заключается, а быть может, только начинается новый этап слухового проникновения в мир звучностей. Ведь каждое созвучие, как частица мироздания, удивительно, уникально и красиво само по себе. Чем тоньше мы станем слышать, чем острее и образнее будем воспринимать индивидуальный аромат звучаний, тем свободнее и радостнее мы почувствуем себя в мире звуков, а значит и во всем мире своего существования.

Находясь в исканиях на этом пути, автор будет рад получить отклики, замечания и рекомендации от обучающих и обучаемых — от всех, кто возьмет в руки эту книгу.

Апрель 1996 г.

---

[2] Отметим, что избранный автором жанр имеет разноплановые генетические связи с имеющимися методическими разработками в области хорового сольфеджио (см.: Е. Евпак. Хоровые распевки.— Киев, 1975), гармонического анализа (см.: З. Глядешкина. Хрестоматия по гармоническому анализу на материале музыки советских композиторов.— М., 1984), музыкального диктанта (см.: В. Кучеров. Музыкальный диктант повышенной сложности.— Киев, 1977; Ю. Бычков. Трехголосные диктанты.— М., 1985; Н. Качалина. Многоголосные диктанты.— М., 1988) и др.

[3] Существуют и иные музыкально-композиционные, циклические особенности третьей части учебника, конкретизировать которые автор не считает методически необходимым.

МЕТОДИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ БАЗОВОЙ МЕТОДИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

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

ОСНОВНЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ГЛАВЫ[1]

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

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

НЕКОТОРЫЕ ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

- **Количество демонстрационных образцов и музыкальных этюдов** в большинстве глав предоставляет возможность предпочтительного выбора звукового материала для классной и домашней работы (данная рекомендация не распространяется на образцы аккордов для активного слухового освоения).
- **Объем и аккордовая плотность** звуковых последовательностей достаточно невелики, по сравнению с аналогичными примерами в жанре традиционного гармонического сольфеджио. Это позволяет не перегружать объем оперативной памяти при слуховом анализе или записи примеров, содержащих принципиально новые для учащихся аккорды и аккордовые сочетания.
- **Регистр и особенности расположений аккордов.** Преобладающим избран средний регистр (с тенденцией к повышению) как наиболее способствующий ясному слышанию аккордовой вертикали. Подчеркнем, что на начальном этапе изучения этого курса выбор регистра имеет важное адаптационно-психологическое значение. В частности, светлый регистровый оттенок звучания создает слуховое ощущение большей комфортности. Последнее оказывается важным при работе с учащимися с ранее сформированной установкой на слушание «красивых романтических гармоний».

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

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

- **Особенности фактуры и голосоведения.** За основу принята модель строгого классического (иногда квазистрогостильного) голосоведения. В тех случаях, когда особенности материала или его жанра диктуют иные условия, возникают периодические допущения квинтовых параллелизмов, эпизодических перекрещиваний голосов и т.п. Среди этюдов встречаются образцы с переменным числом голосов, поэтому в тех примерах, которые могут быть использованы для хорового чтения с листа, указаны ориентировочные данные по количеству голосов в аккордах, а также партии и зоны divisi. Написание подобных примеров в качестве диктанта ставит две дополнительные

учебные задачи : а) тренировки острого, внеинерционного слышания звучащей вертикали, б) логико-стилевого контроля и выстраивания голосоведения в звуковой паузе между проигрываниями (см., например, № 79).

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

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

• **Архитектонические особенности этюдов** состоят в преобладании в их формах органически неквадратных структур. Это тесно связано с общей гармонической стилистикой музыкального материала и, на этом фоне, представляет специфическую трудность для слухового освоения.

• **Нотографическая специфика материала** согласуется с ведущей тенденцией в музыкальной орфографии композиторов XX века — стремлением отразить в знаках альтерации, в первую очередь, свойства равномерно-темперированного строя (с энгармонизмом звуков, созвучий и тональностей). В большинстве примеров знаки альтерации не несут в себе собственно альтерационного значения. В секвенциях и этюдах они выставляются в зависимости от ладовых особенностей материала:

а) при ключе, в стандартном соответствии тональности);

б) при ключе, в индивидуальном порядке (см., например, № 41–43) и соответствии определенному ладу;

в) при нотах. В этой связи, энгармоническая замена отдельных звуков в записи диктантов может и не оказаться ошибкой. Овладевая техникой энгармонической адаптации, надо однако, стремиться обращать внимание на внутриаккордовый, ладовый и т.п. смысл написания случайных знаков.

• Модификационные свойства материала предполагают:

а) возможность подбора иных расположений и регистров или тембров[2] для изучаемых аккордов;

б) эпизодическую коррекцию голосоведения: введение перекрещиваний для придания большей выразительности линии в хоровом **исполнении** (например, в № 18), применение иных способов разрешения аккордов, индивидуальных вариантов расписывания партий для этюдов, данных в фортепианном изложении (см. для этого № 15, 26), — в № 75 показан один из примеров фактуры с дублировками голосов, предназначенный для ансамблевого пения);

в) снятие некоторых лиг в этюдах в целях большей ясности **прослушивания** звуковой вертикали. С этим учетом, некоторые более долгие длительности специально выражены через залигованные более мелкие (см., например, № 14);

г) видоизменение фактуры в отдельных интонационно сложных для **конкретной** группы этюдах-диктантах (в частности, с использованием приема арпеджирования аккордов, см. пример фактуры в № 84).

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ И РЕДАКЦИОННЫЕ УКАЗАНИЯ

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

Условные названия некоторых нетерцовых аккордов и ладов, принятые в первых двух частях учебника, в целом сохранены и сориентированы, в первую очередь, на удобство называния.[3] (аккорды *с полутоном, секундой, тритоном, октаккорд, пентаккорд* и т.д.).

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

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

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

---

[2] В частности, достойные внимания результаты дает работа в области тембровых модификаций звука, проводимая на инструментах- синтезаторах фирм Yamaha и Casio.

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

СПЕЦИАЛЬНЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОСНОВНЫМ ФОРМАМ РАБОТЫ

В целях более эффективного слухового освоения материала необходимо стремиться к синхронному прохождению глав из всех трех частей учебника.

В педагогической работе с данной частью возможно использовать все ведущие формы классной и домашней работы (пение примеров: с листа, наизусть, в сопровождении фортепиано, транспонирование образцов; слуховой анализ и пение отдельных аккордов и аккордовых последовательностей, запись музыкального диктанта и т.д.) — как в типовых, так и в альтернативных формах. Последние могут быть полезными, в первую очередь, для занятий с учащимися с меньшей степенью слуховой подготовки. Выбор подобных форм работы с конкретной учебной группой, как и обычно, является прерогативой преподавателя (поскольку именно в точном подборе приемов-ключей отражается уровень индивидуального педагогического мастерства). Назовем лишь один из примеров подобного альтернативного подхода в наиболее сложной для слуха области — музыкальном диктанте. Здесь, помимо записи с предварительным разбором[4] нового для учащихся музыкального отрывка, может быть целесообразным написание музыкального образца, ранее исполнявшегося в данной учебной группе и даже предлагавшегося (несколько занятий назад) в качестве домашнего задания. Диктант в этой форме проводится без устного разбора, с возможной транспозицией примера и т.п. В любом случае эти или аналогичные способы работы должны способствовать главной задаче — закреплению в памяти изучаемых звуковых структур.[5]

КОНКРЕТНЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ К ОТДЕЛЬНЫМ ГЛАВАМ И РАЗДЕЛАМ

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

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

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

К главе IX. В данной работе впервые дается таблица основных аккордов-диссонантных заместителей трезвучий, взятых в качестве характерных ступеней хроматической тональности[6]. В процессе изучения таблицы надо определить все аккорды, играть их в различных обращениях и с разными способами разрешений в тонику. Для подбора наиболее »яркого« расположения диссонантных аккордов-образцов удобно воспользоваться таблицей в Приложении III. При разрешении в тонику стилистически возможно допускать квинтовые параллелизмы (в особенности, при сопоставлении однотерцовых аккордов). Стилистически нежелательным, напротив, будет применение аккордовых оборотов, имеющих длинный звукоассоциативный шлейф альтерационности (например, использование на второй и шестой низкой ступенях малого мажорного септаккорда и т.п.).

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

Дополнительные комментарии к таблице аккордов-диссонантных заместителей.

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

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

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

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

К гл. XII. В таблице образцов характерных полиаккордовых сочетаний приведены различные формы полиаккордовых пластов. Их основная комбинационная последовательность по вертикали : 1) терцовый — терцовый, 2) терцовый — нетерцовый, 3) нетерцовый — терцовый, 4) нетерцовый — нетерцовый. Таблица не является сводной, так как в ней представлены не все возможные сочетания, а лишь сочетания, наиболее приемлемые для восприятия созвучия в качестве полигармонии (т.е. не моногармонии). В связи с этим некоторые соотношения тональностей (близких по звуковому соста-

---

[4] Касающимся установления ладовой тоники, количества и стабильности голосов, особенностей размера и т.п.

[5] Для этого полезно также регулярная самостоятельная работа с прослушиванием аудиозаписей, сделанных на материале учебника.

[6] В объединенную систему хроматической тональности включены и аккорды мажоро-минора).

ву) даны сокращенно, ряд соотношений отсутствует (С — Es, С — e и т.д.).

В процесс освоения приведенных примеров, помимо традиционных форм работы[7], полезно включить задания по слуховому выявлению наиболее и наименее удачных (по индивидуальному мнению учащихся) сочетаний. При этом надо постараться найти возможные причины такого «полигармонирования» и «полидисгармонирования» (устанавливая, в частности, интонационные связи со сложными формами моноаккордов, ладовыми признаками аккордов и т.п.).

К прил. II. Ладовые звукоряды в таблице представлены несколько шире, чем в соответствующих им главах третьей части учебника[8]. Указанные аккордоступени выбраны из числа наиболее интонационно-характерных в данном тонально-модальном комплексе.

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

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

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

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

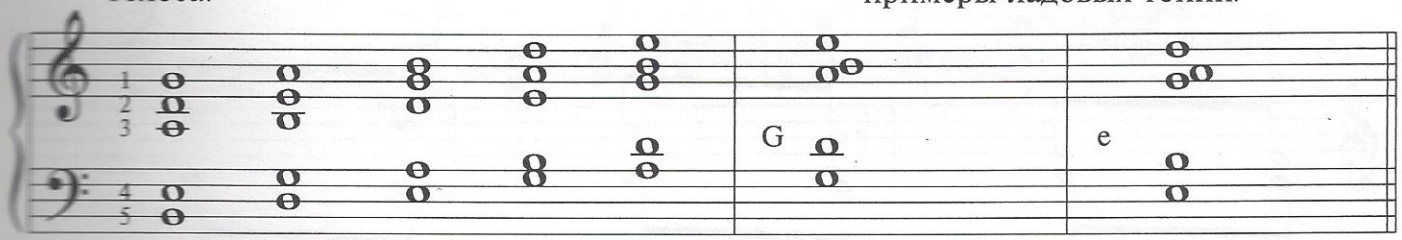
[7] Например, попеременного пения и игры различных пластов полиаккорда, игры его в различных расположениях, пения на его фоне ладового звукоряда, соответствующего одной из частей полиаккорда (см. аналогичные упражнения в первой части учебника),

[8] См. об этих ладах в первом томе данного издания.

ГЛАВА I. Ангемитонные нетерцовые аккорды (в условиях пентатоники и вне ее)

1. Аккордовая модель лада

голоса: примеры ладовых тоник:



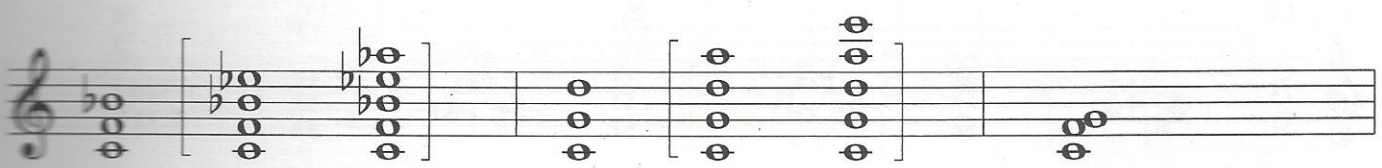
мажорное трезвучие с секундой и секстой

малый минорный септаккорд с квартой

Комбинации голосов для исполнения:

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

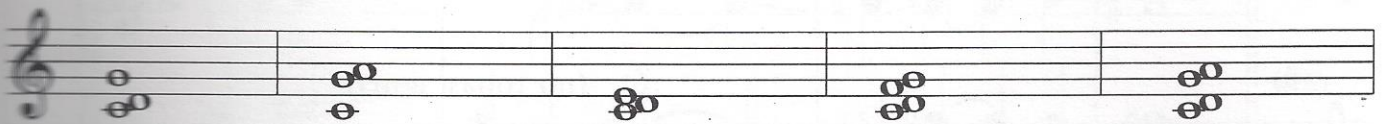
2. Образцы аккордов:



квартаккорд

квинтаккорд

кварт-секунд-аккорд



секунд-кварт-аккорд

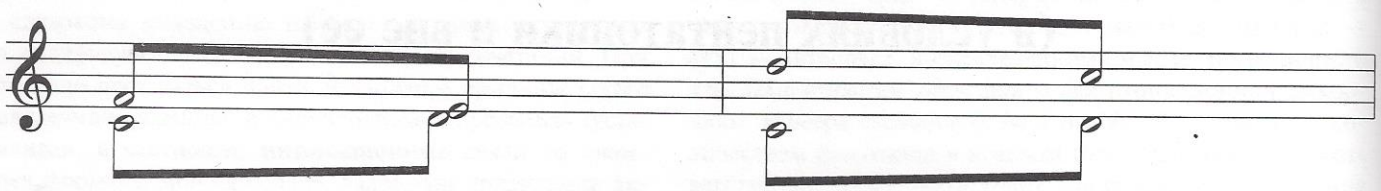
квинт-секунд-аккорд

кластер-трихорд

пентаккорды

3. Образцы характерного голосоведения:

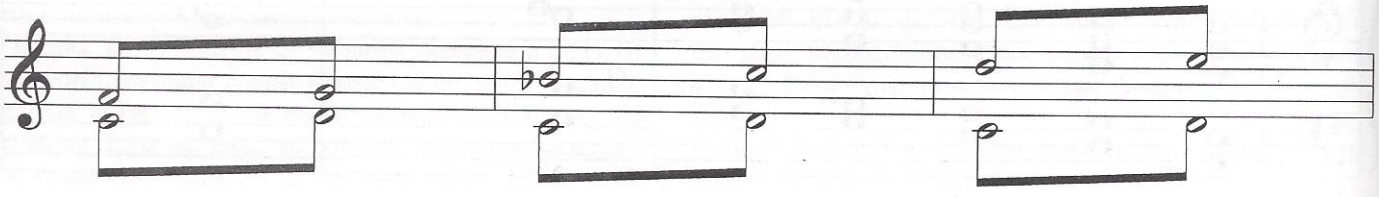
противоположное:



кварта ⟵⟶ секунда

нона ⟵⟶ септима

параллельное:

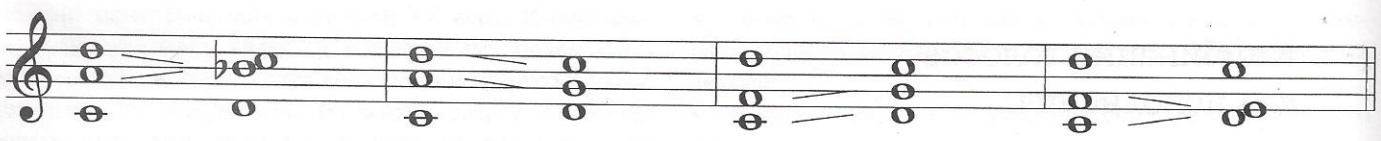


кварты

септимы

ноны

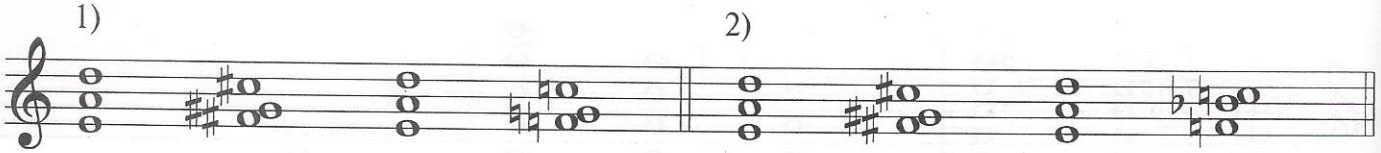
примеры их комбинаций:



(играть или петь трехголосно от разных звуков).

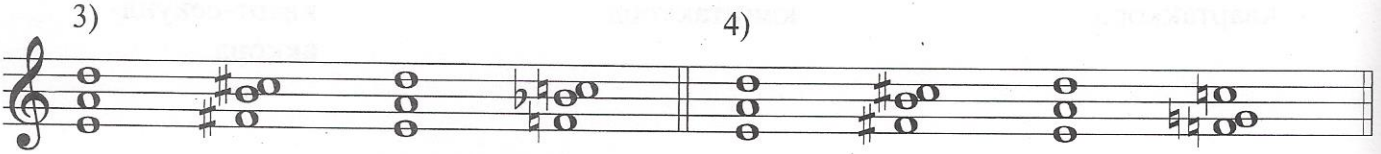
4. Секвенции. По полутонам вниз.

1)



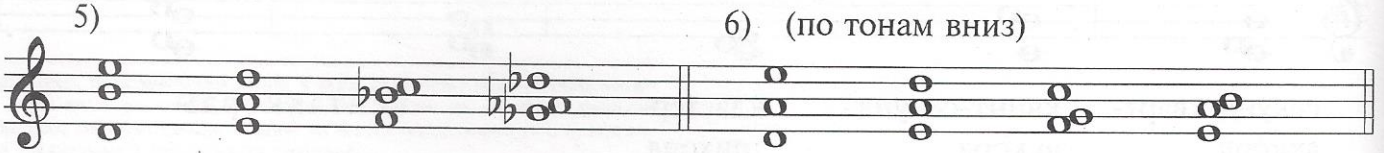
2)

3)



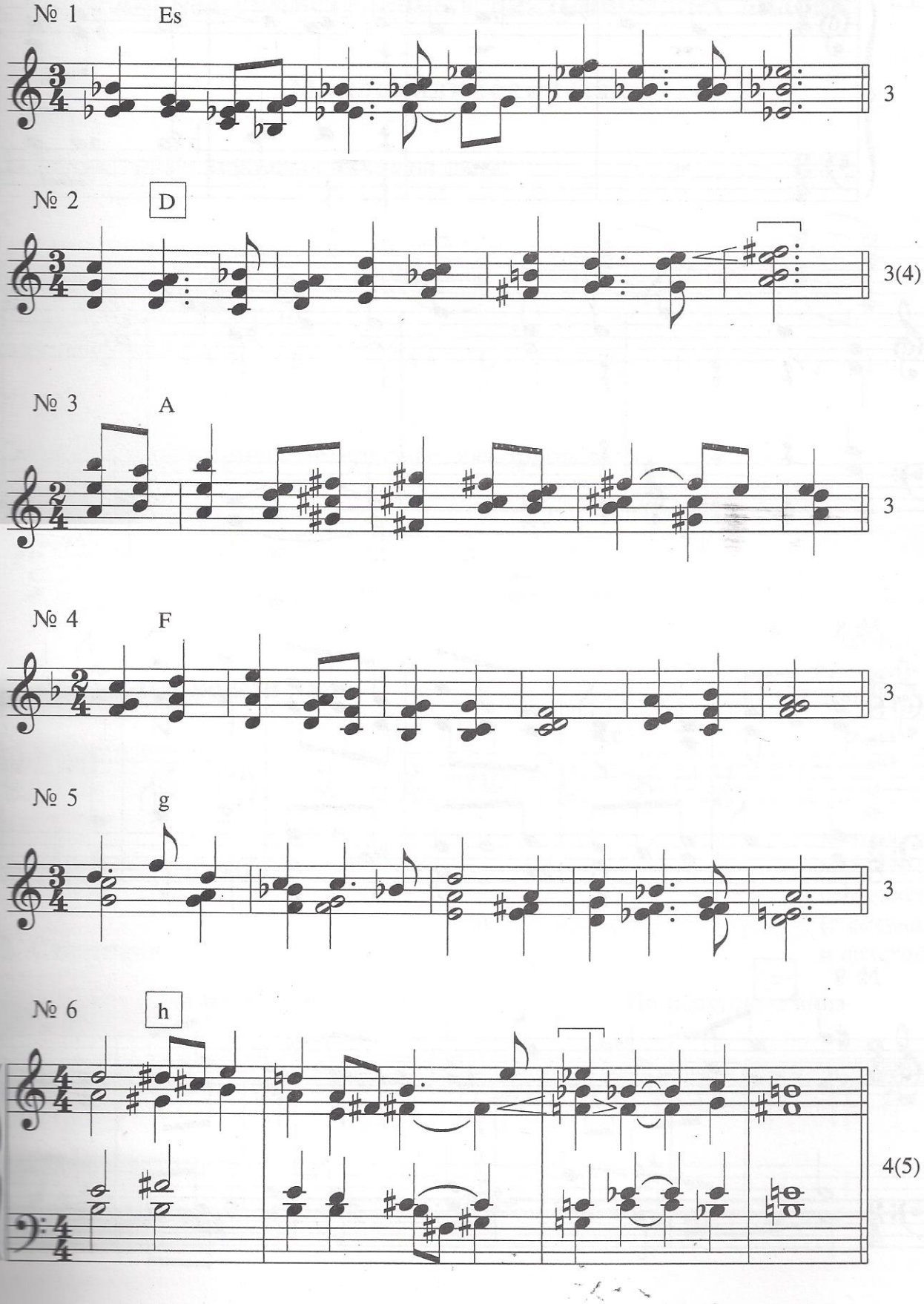
4)

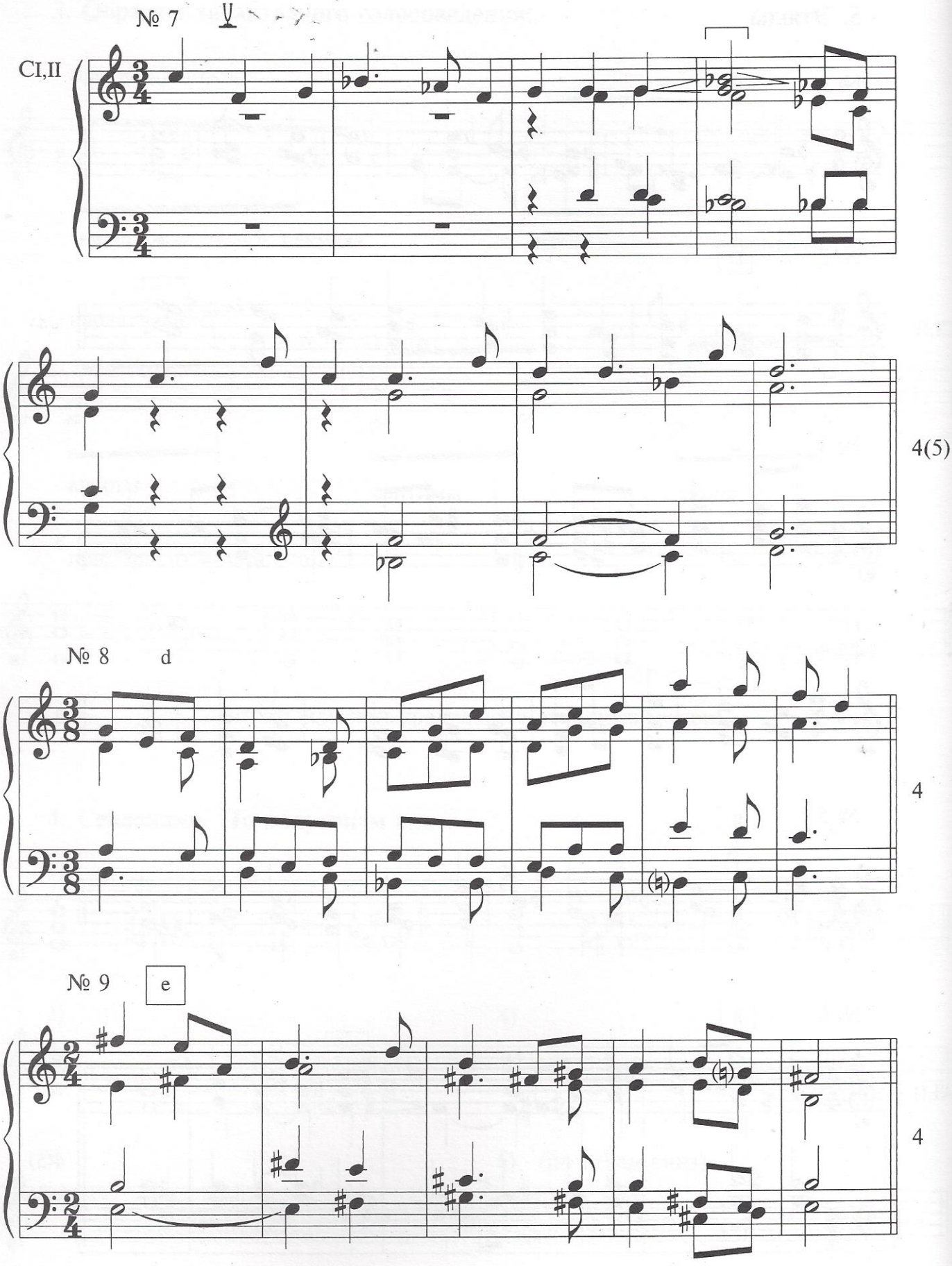
5)



6) (по тонам вниз)

5. Этюды

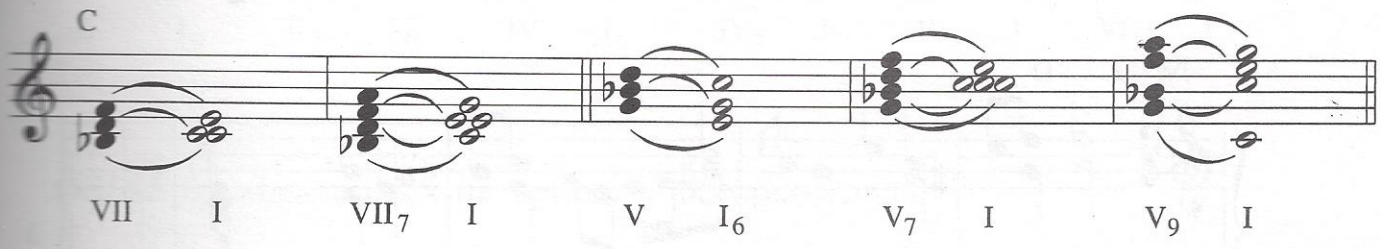



№ 7
CI,II
4(5)
№ 8
d
4
№ 9
e
4

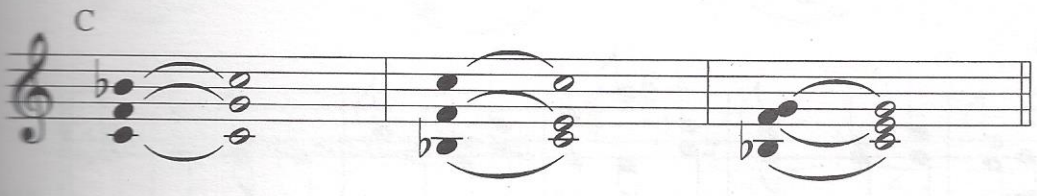
ГЛАВА II. Характерные аккордовые обороты семиступенных диатонических ладов

Миксолидийский лад

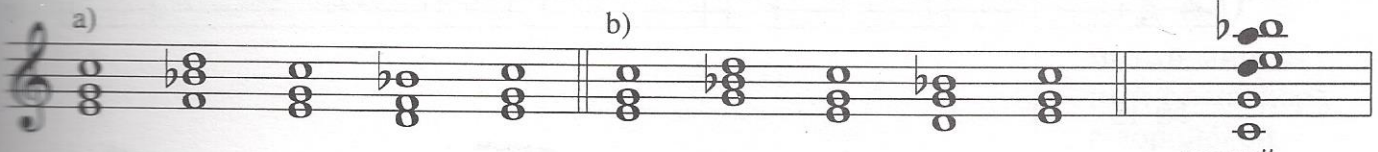
1. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



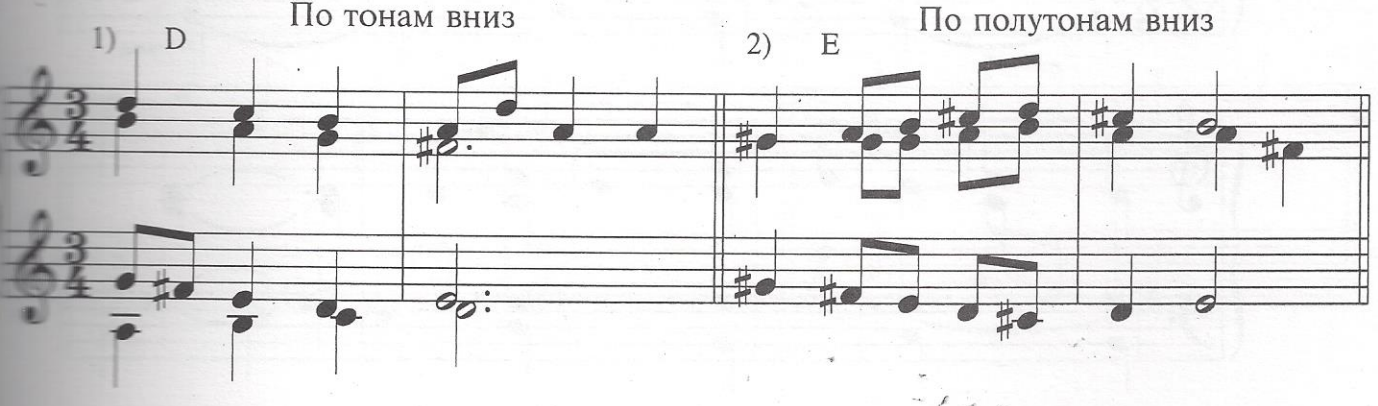
2. Аккордовые модели лада:



Пример ладовой тоники:

малый мажорный септаккорд (с секундой и секстой)

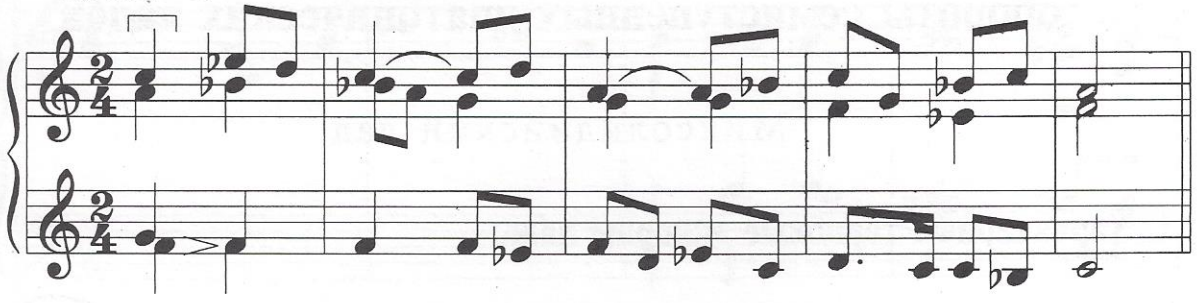
3. Секвенции



4. Этюды

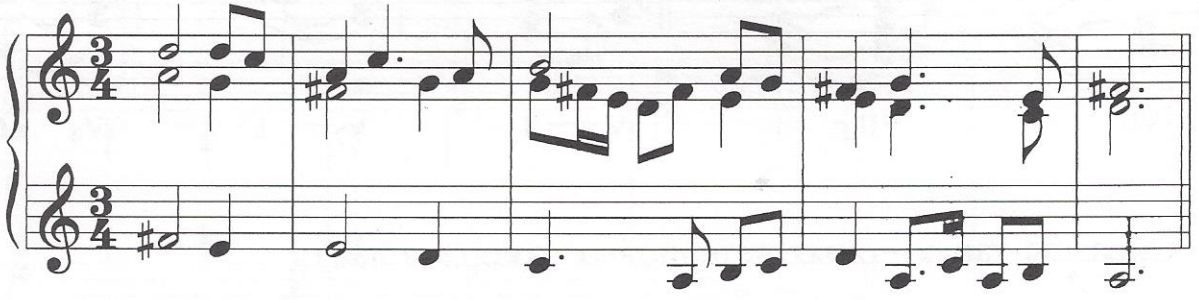
№ 10 F

TI,II



3(4)

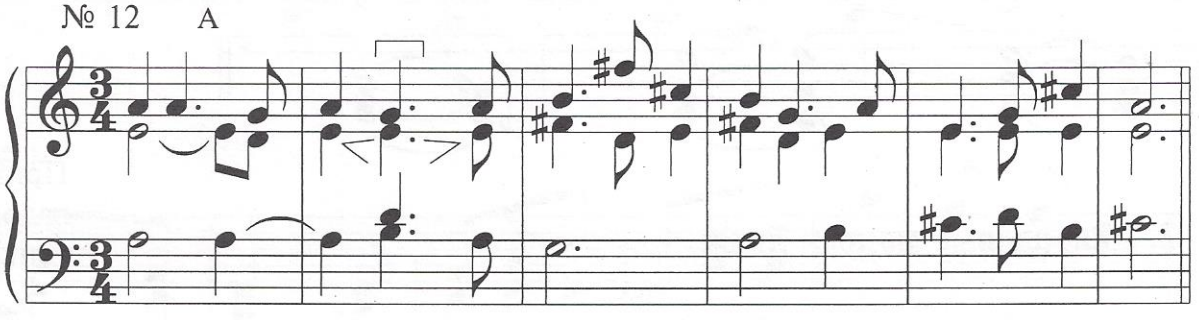
№ 11 D



3

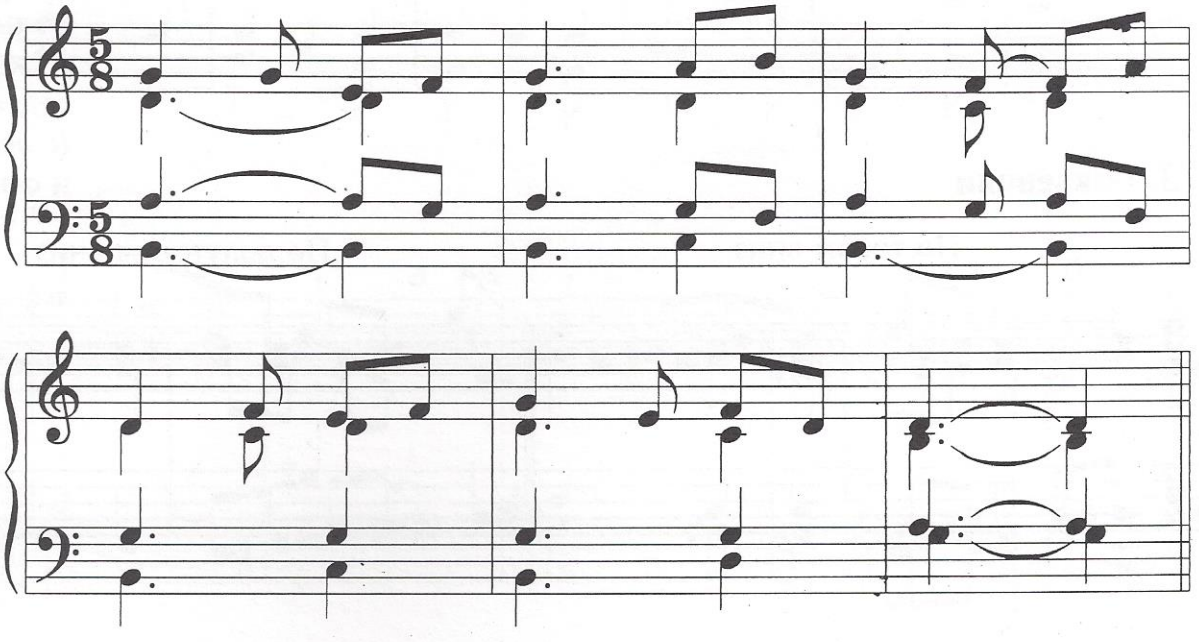
№ 12 A

AI,II



3(4)

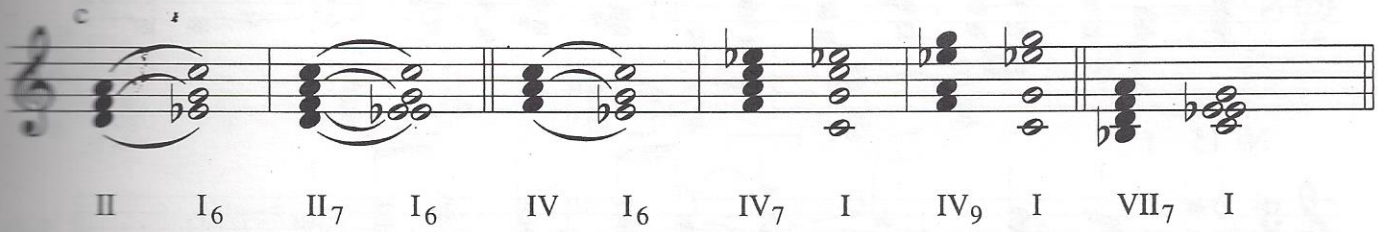
№ 13 G



4

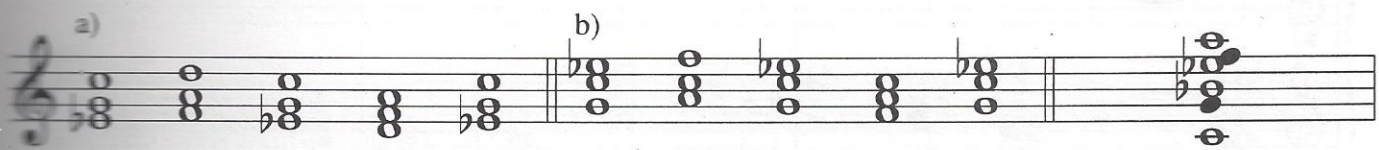
Дорийский лад

1. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

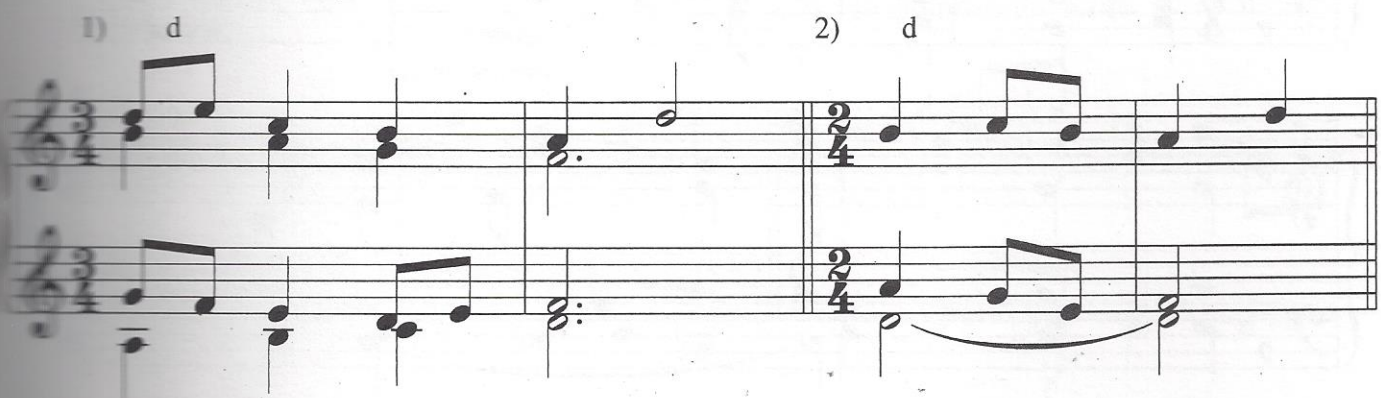
2. Аккордовые модели лада:



Пример ладовой тоники:

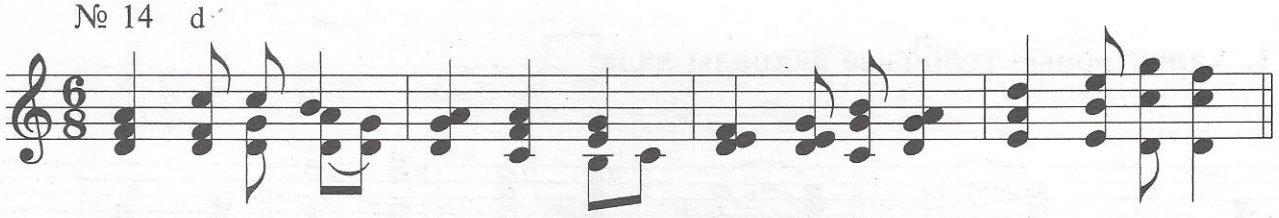
малый минорный септаккорд с дорийской секстой (и квартой)

3. Секвенции. По тонам вниз

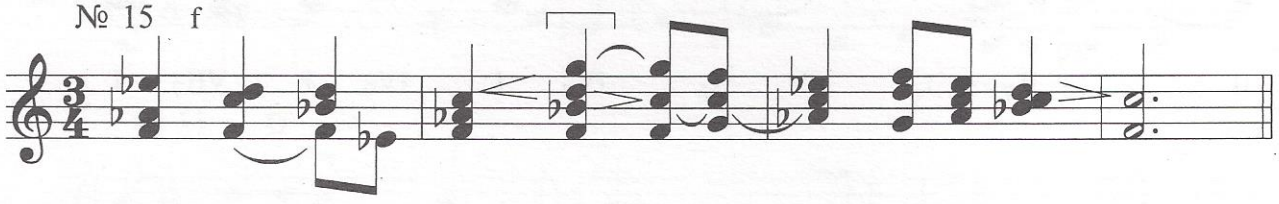


4. Этюды

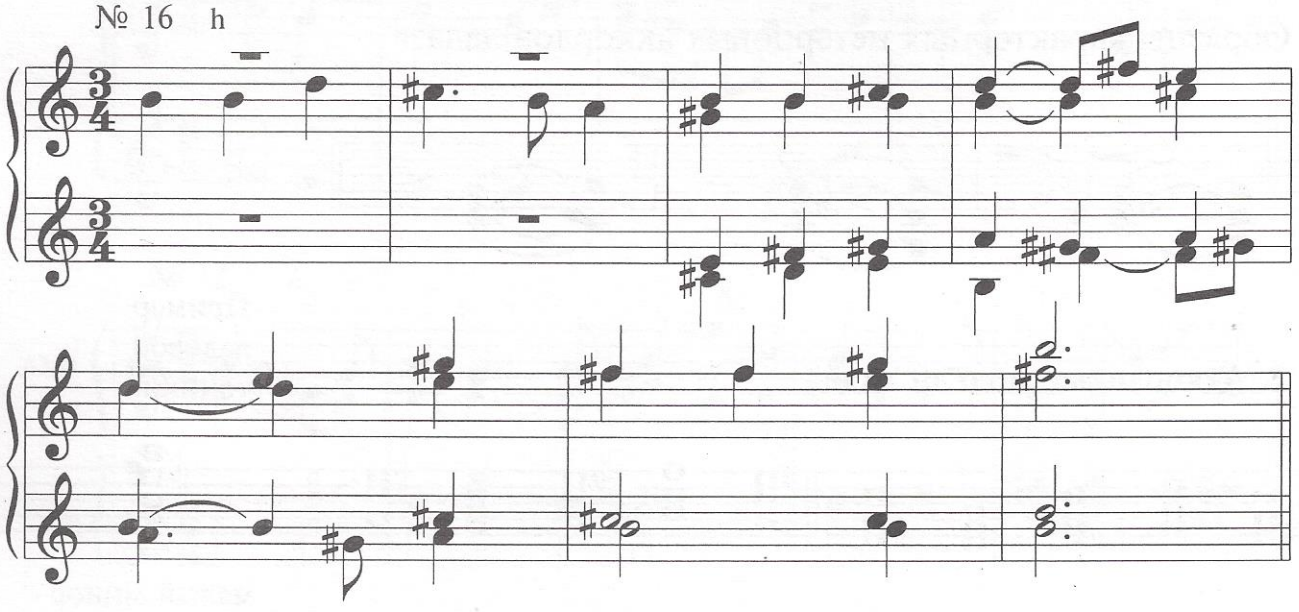
№ 14 d



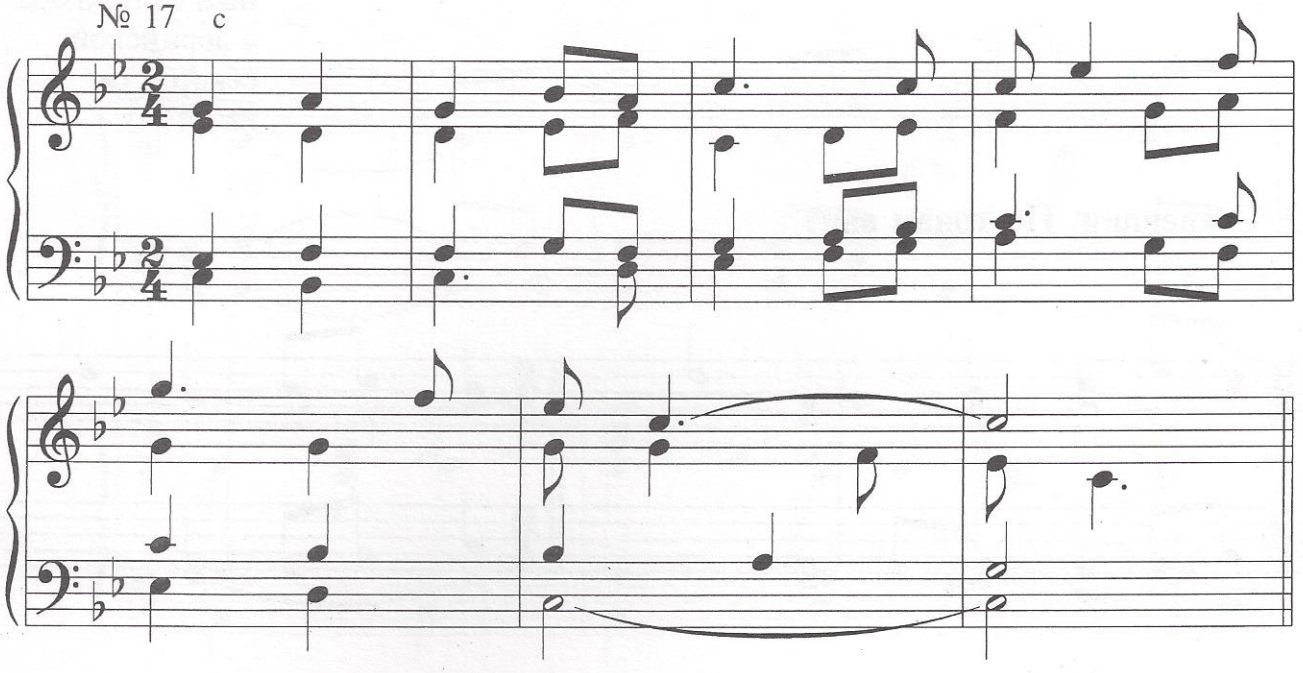
№ 15 f



№ 16 h

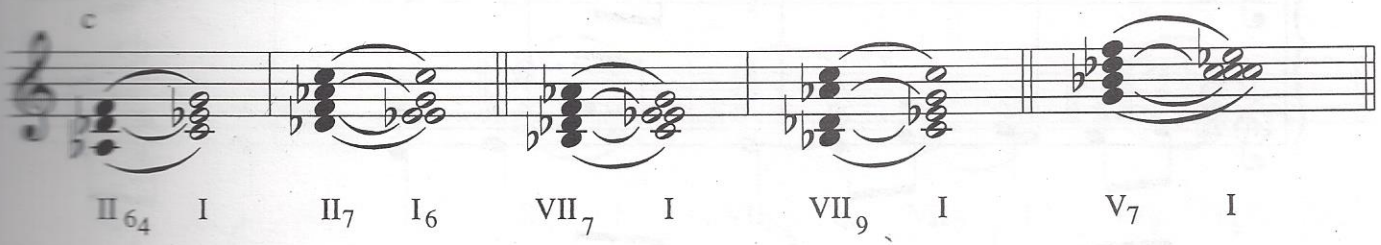


№ 17 c

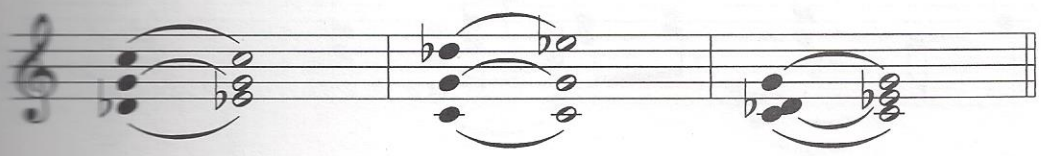


Фригийский лад

1. Характерные терцовые аккорды лада:

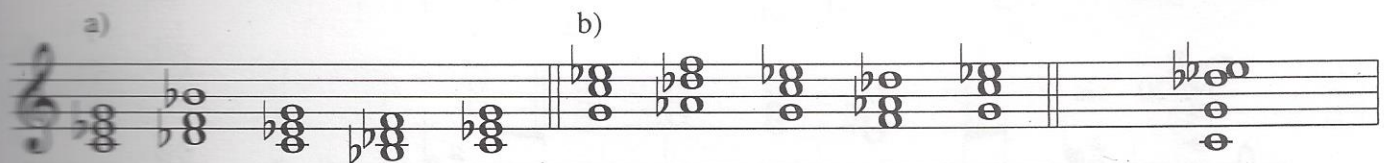


Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



2. Аккордовые модели лада:

Пример ладовой тоники:

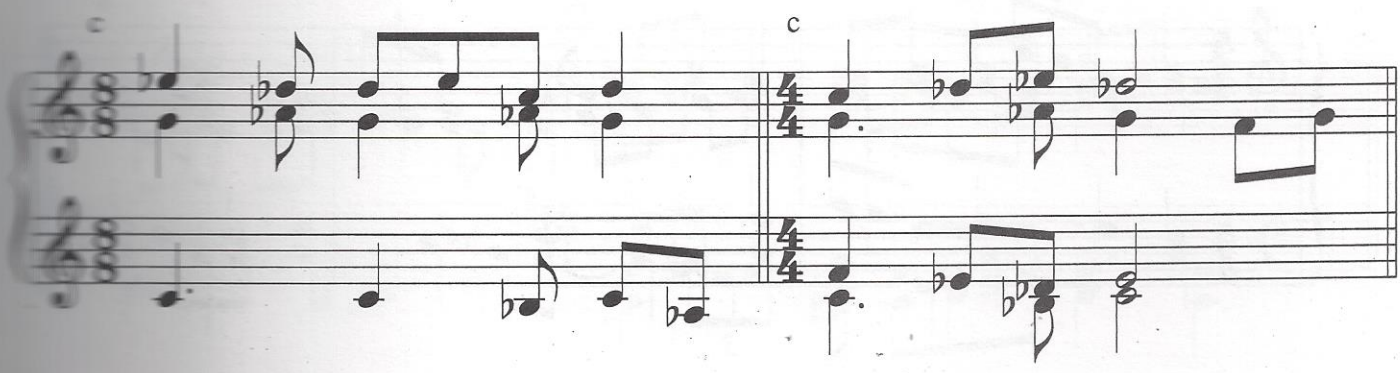


минорное трезвучие с полутоном

3. Секвенции

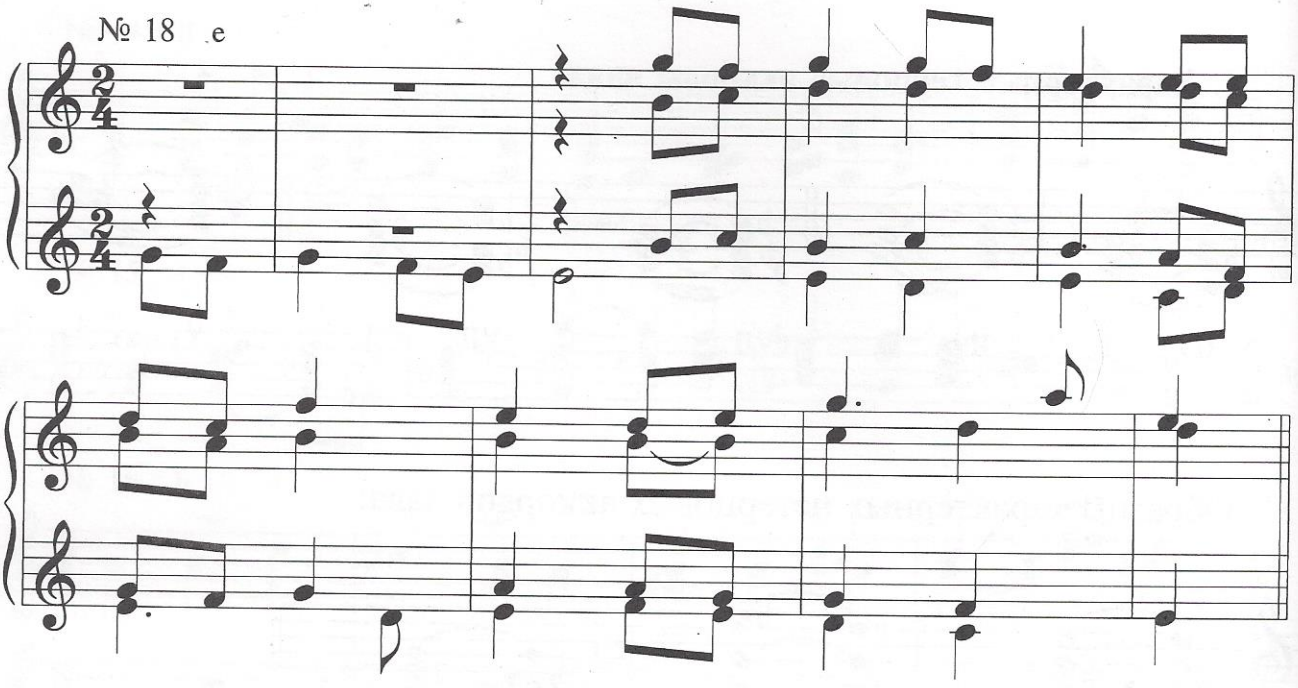
1) По тонам вниз

2) По полутонам вниз

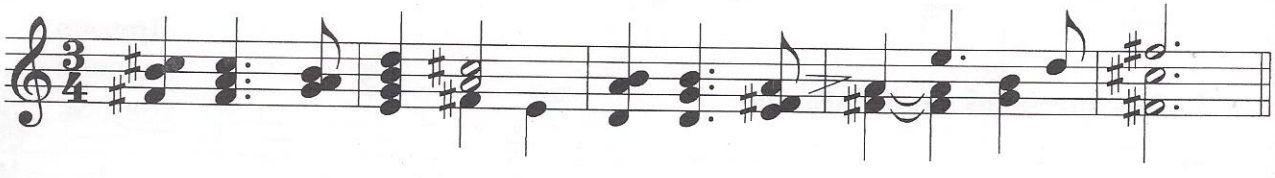


4. Этюды

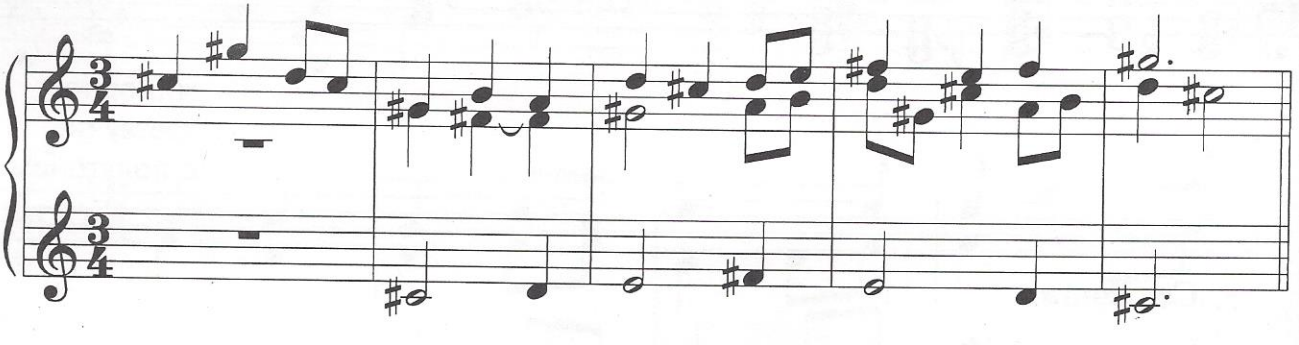
№ 18 e



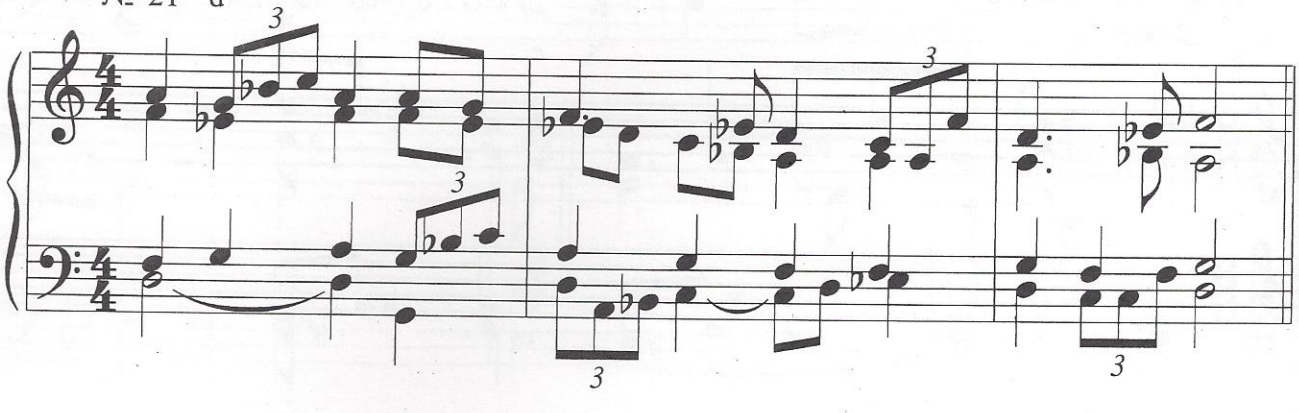
№ 19 fis



№ 20 cis

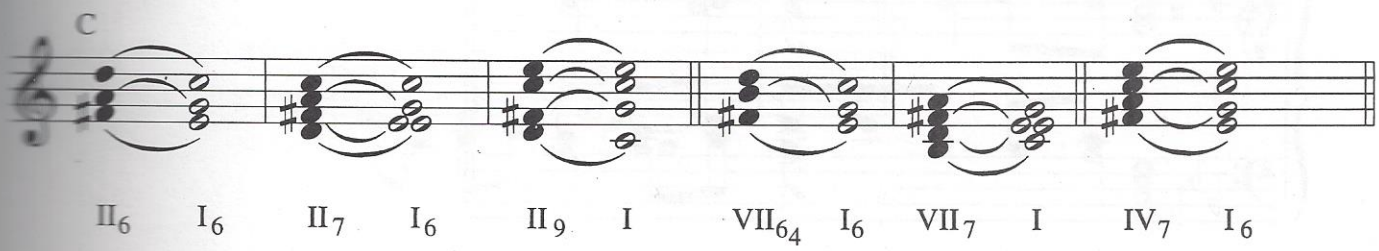


№ 21 d

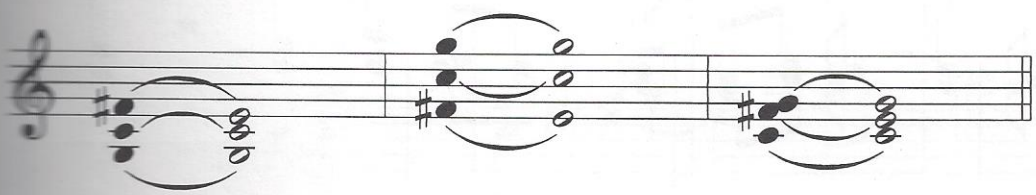


Лидийский лад

1. Характерные терцовые аккорды лада:

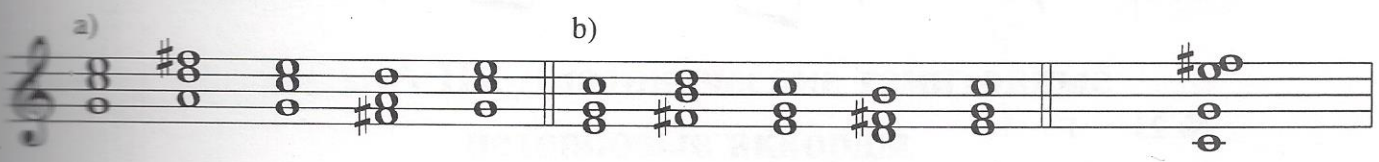


Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



2. Аккордовые модели лада:

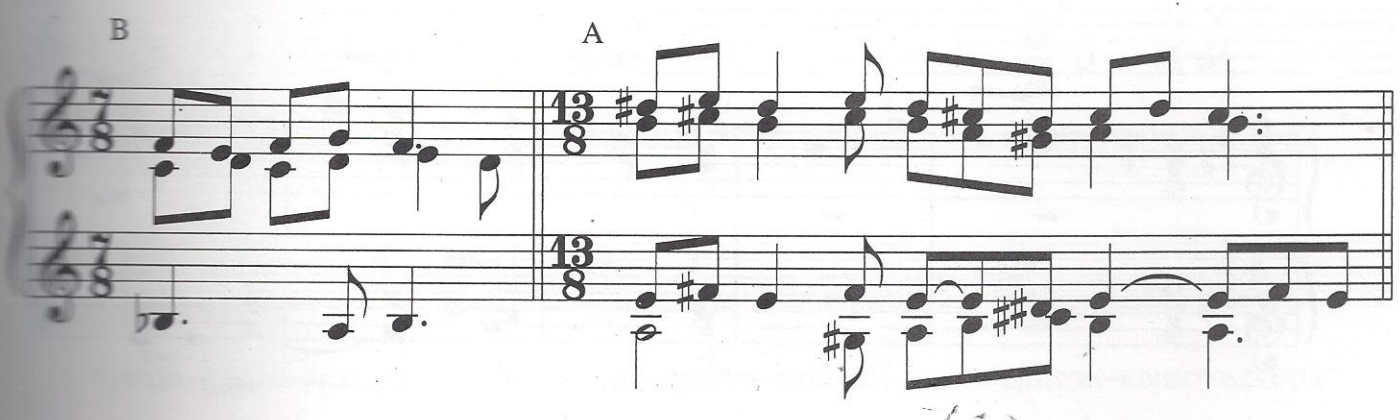
Пример ладовой тоники:



мажорное трезвучие с тритоном

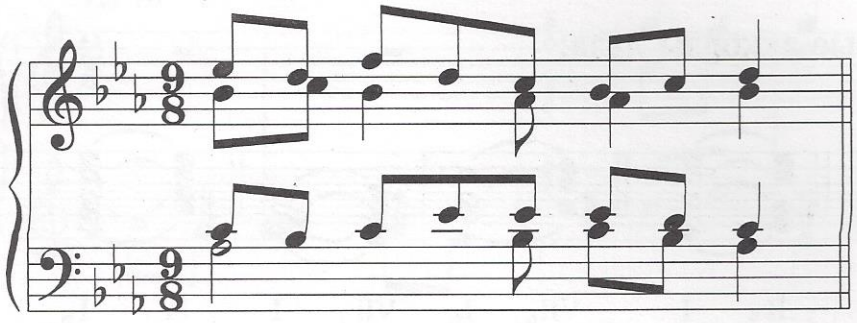
3. Секвенции

1) По тонам вверх 2) По полутонам вниз



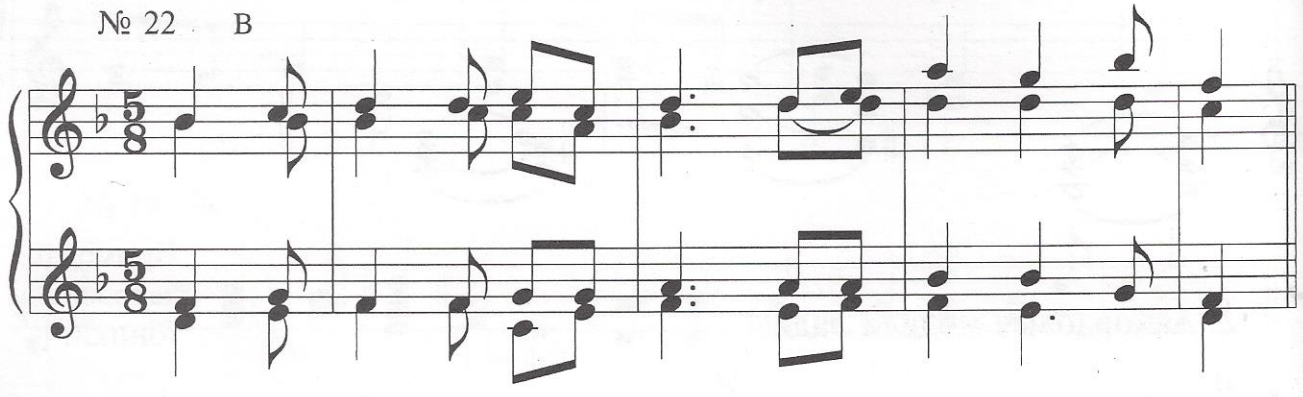
3) По полутонам вниз

As

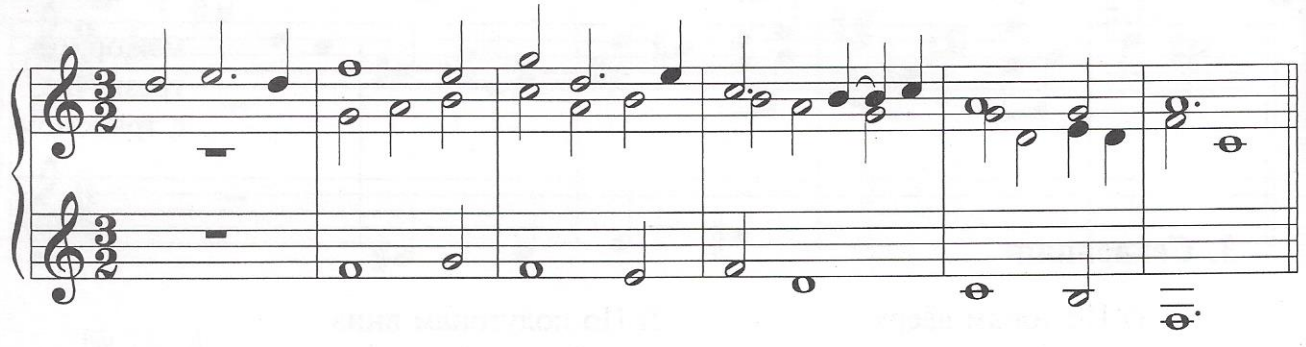


4. Этюды

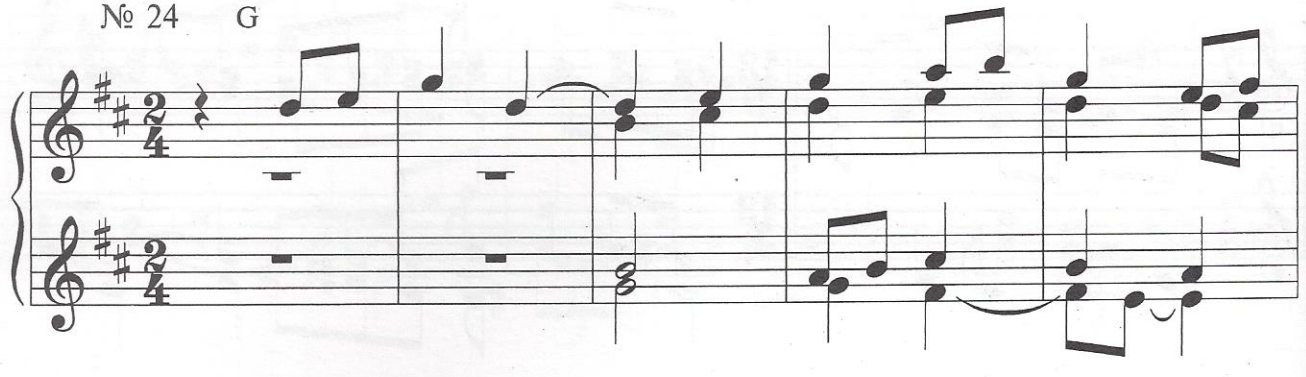
№ 22 B

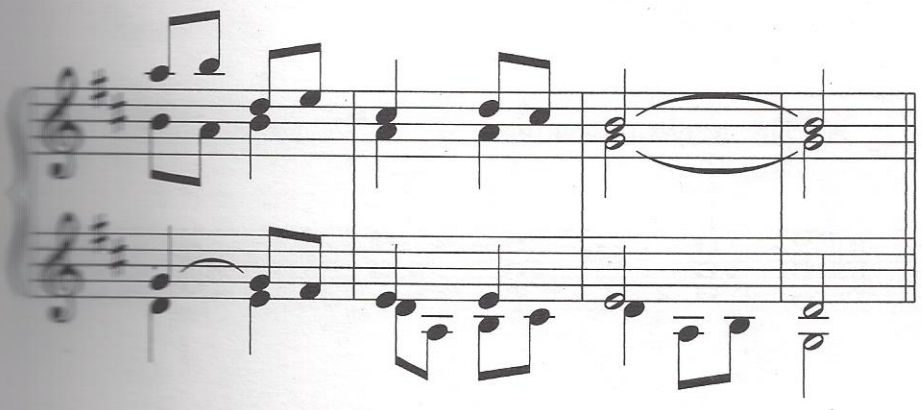


№ 23 F

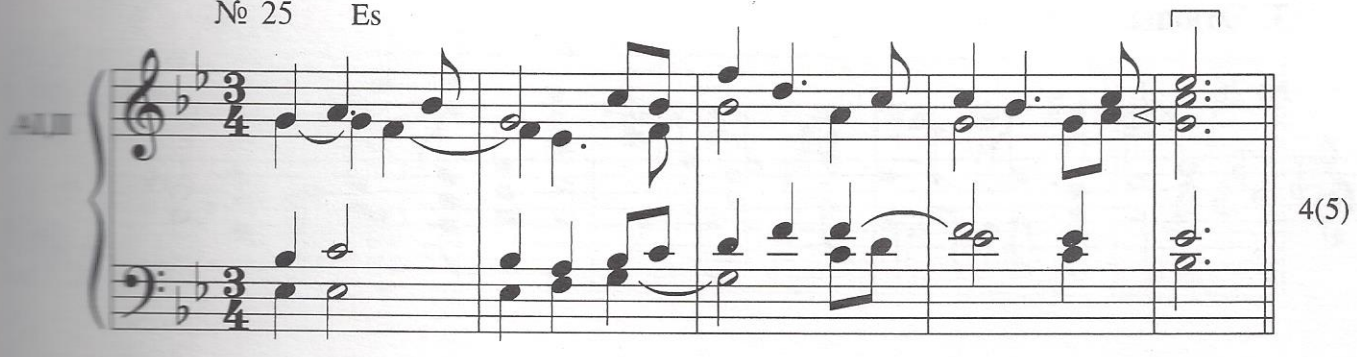


№ 24 G



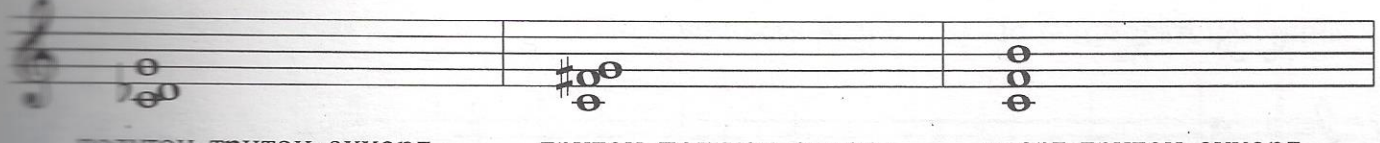


№ 25 Es

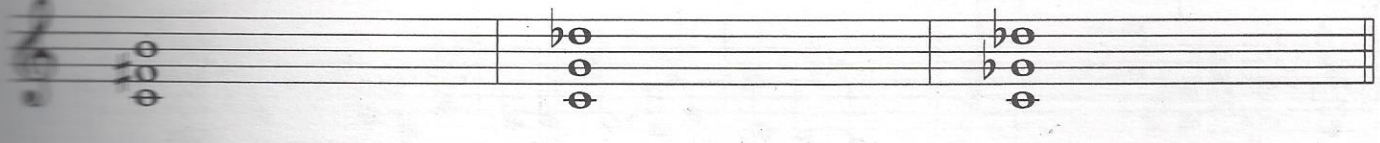


ГЛАВА III. Диатонические гемитонные нетерцовые аккорды (в условиях диатонических семиступенных ладов и вне их)

1. Образцы трехголосных аккордов



полутон-тритон-аккорд тритон-полутон-аккорд кварт-тритон-аккорд

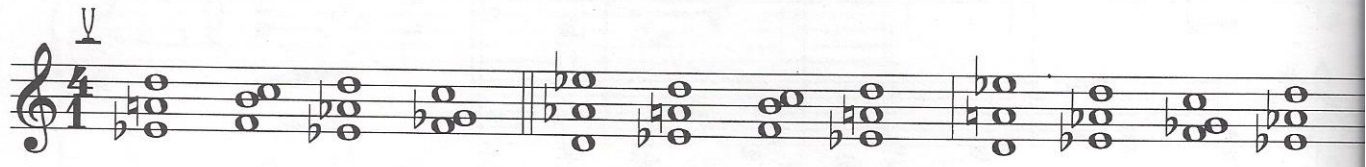


тритон-кварт-аккорд квинт-тритон-аккорд тритон-квинт-аккорд

2. Секвенции

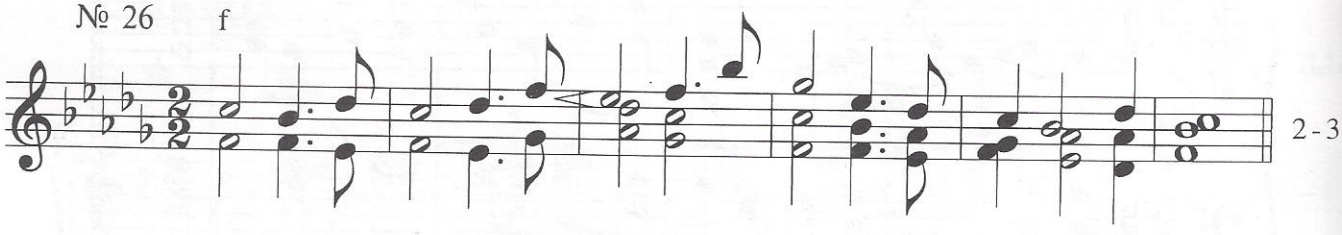
1) По полутонам вниз

2) По полутонам вниз

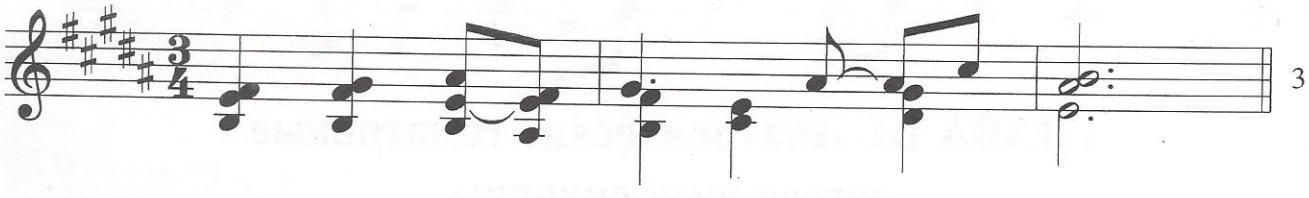


3. Этюды

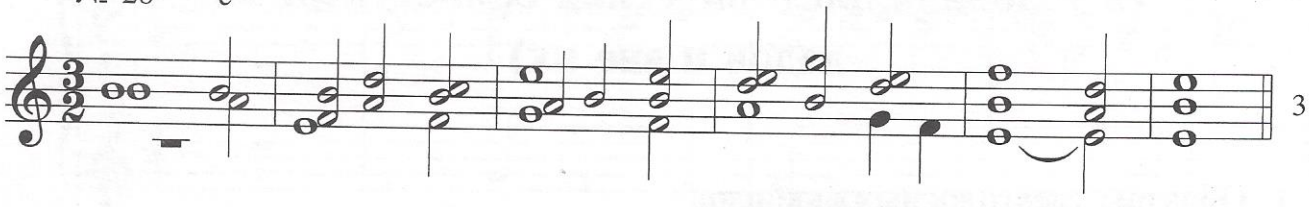
№ 26 f



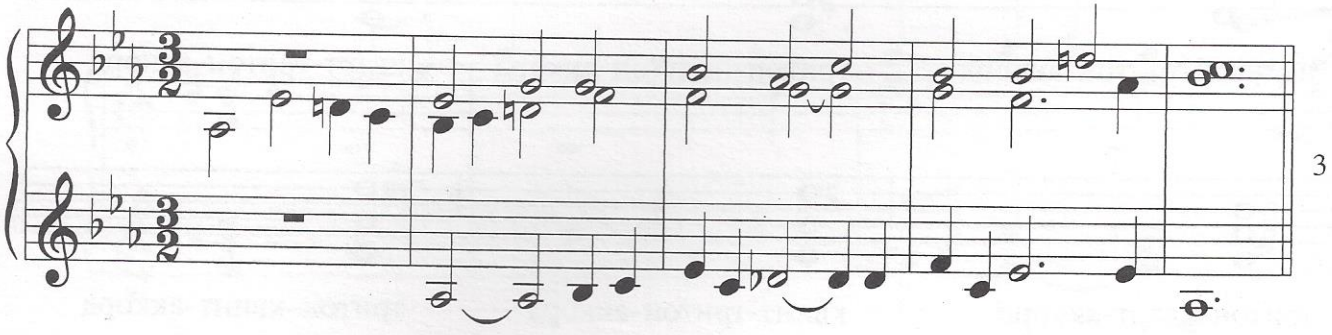
№ 27 E



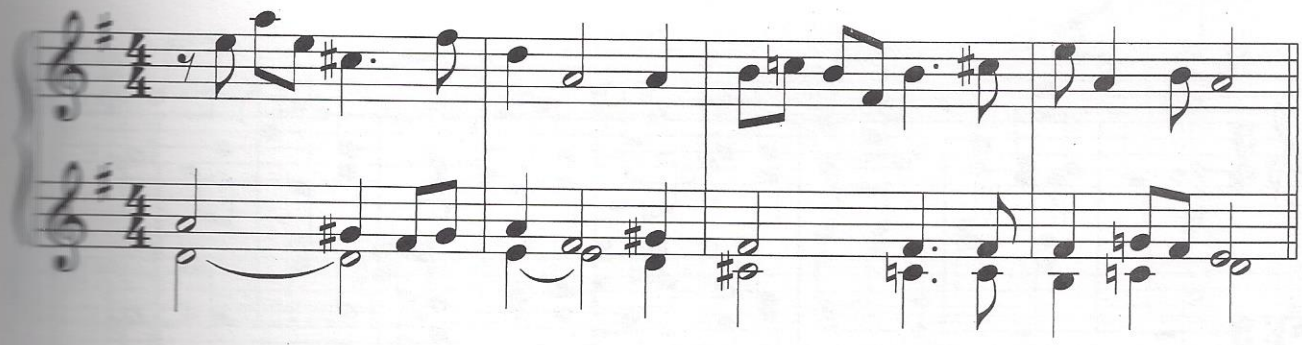
№ 28 e



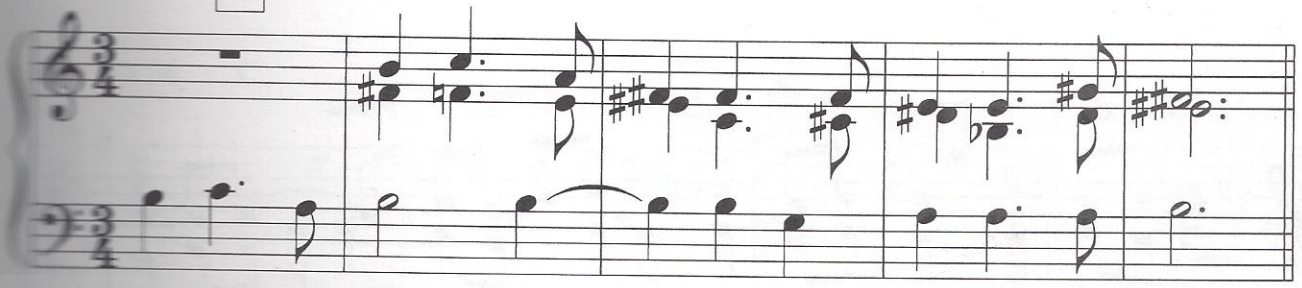
№ 29 As



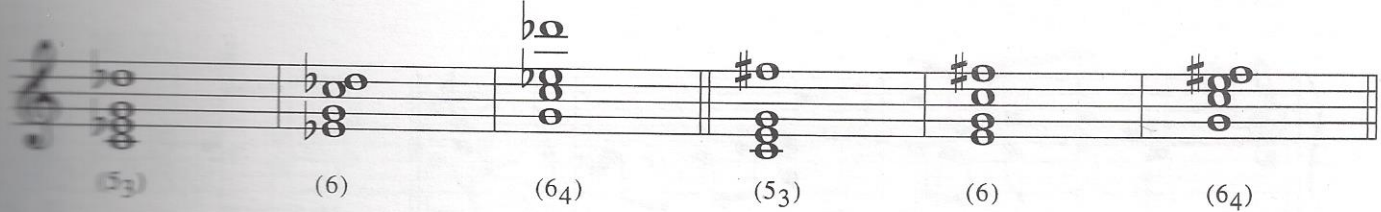
№ 30 D



№ 31 h



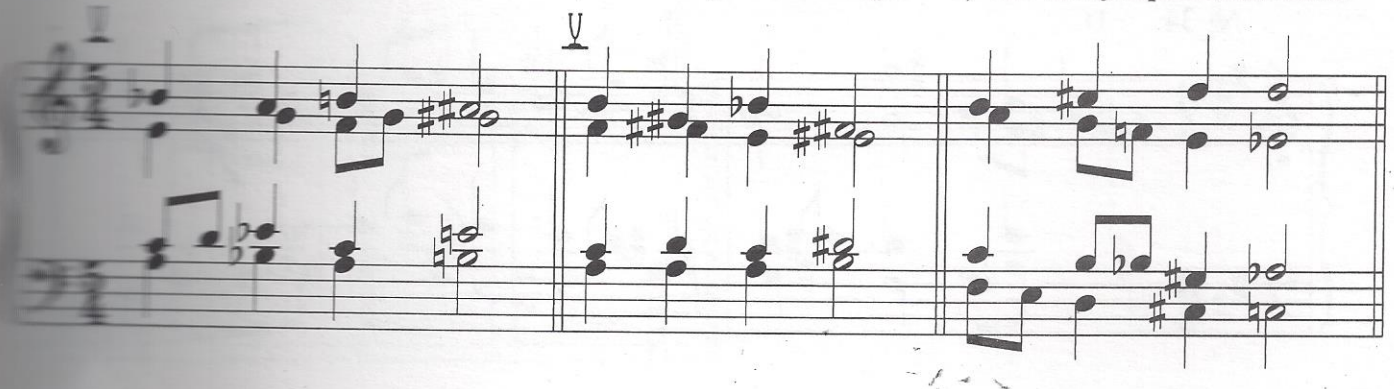
4. Образцы четырехголосных аккордов:



минорное трезвучие с полутоном — мажорное трезвучие с тритоном

5. Секвенции

1) По тонам вверх

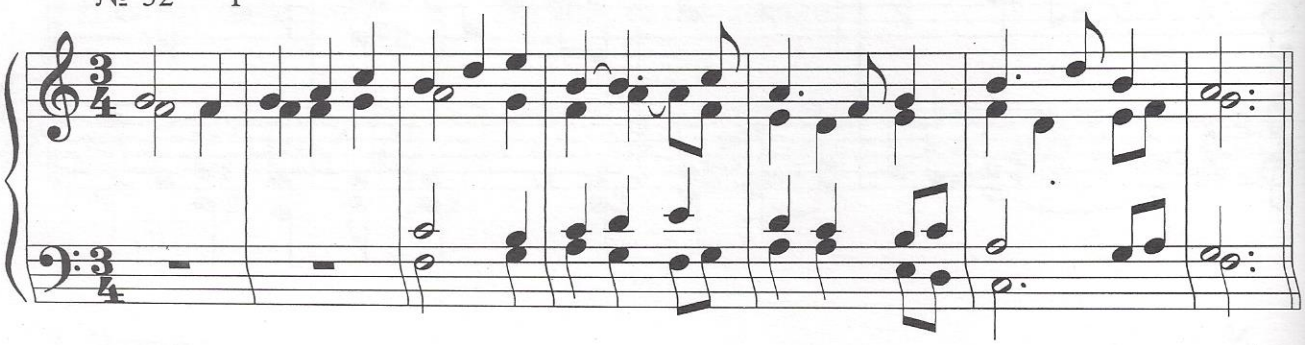


2) По полутонам вверх

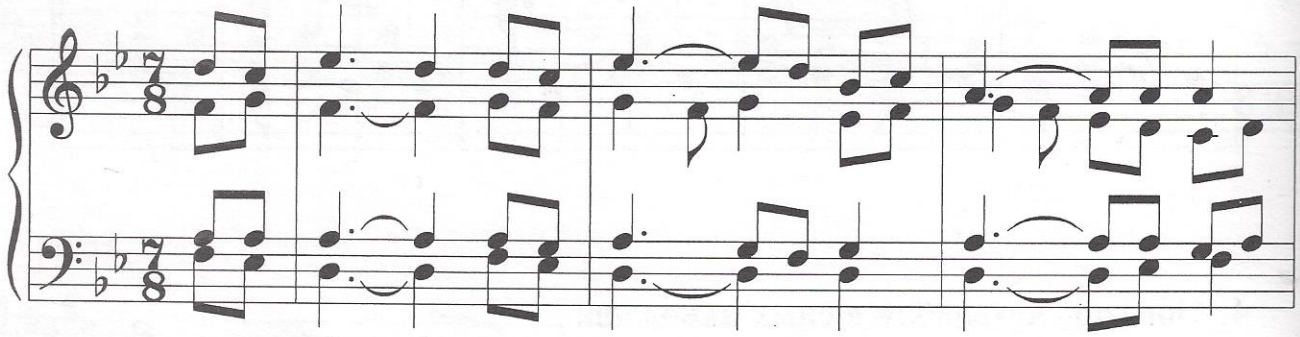
3) По полуторатонам вниз

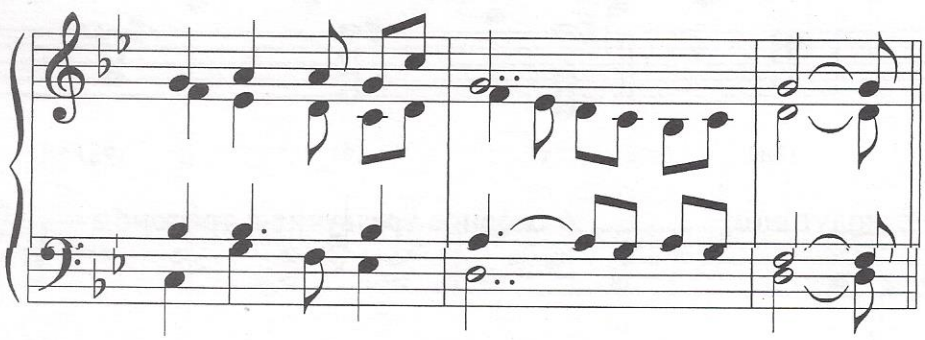
6. Этюды

№ 32 F

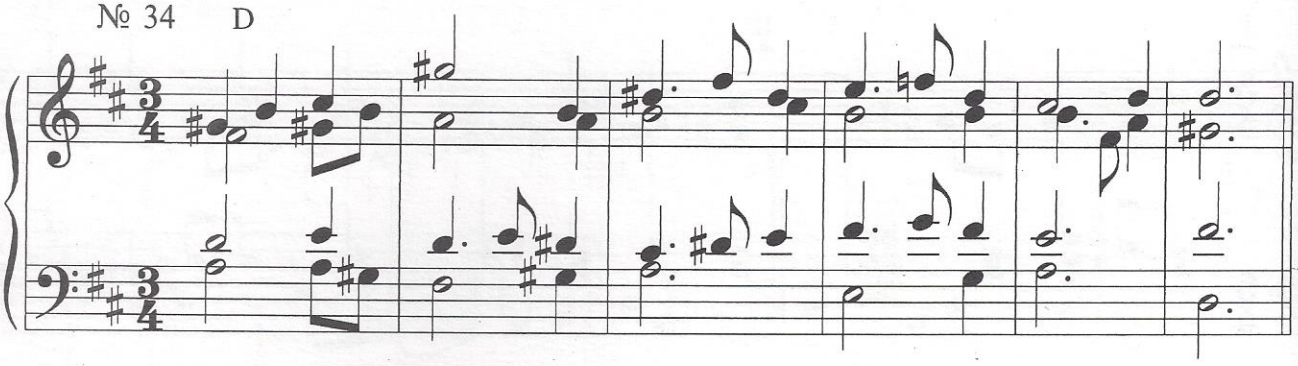


№ 33 d

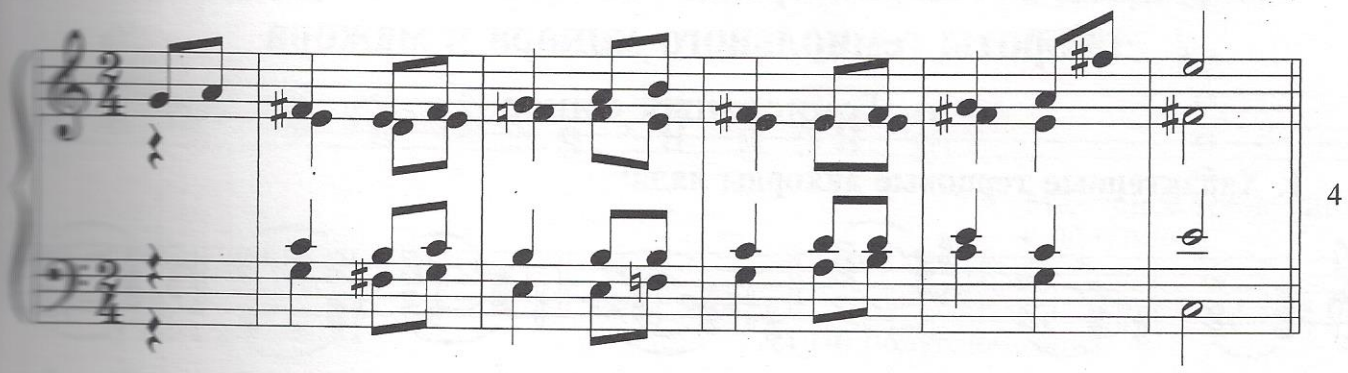




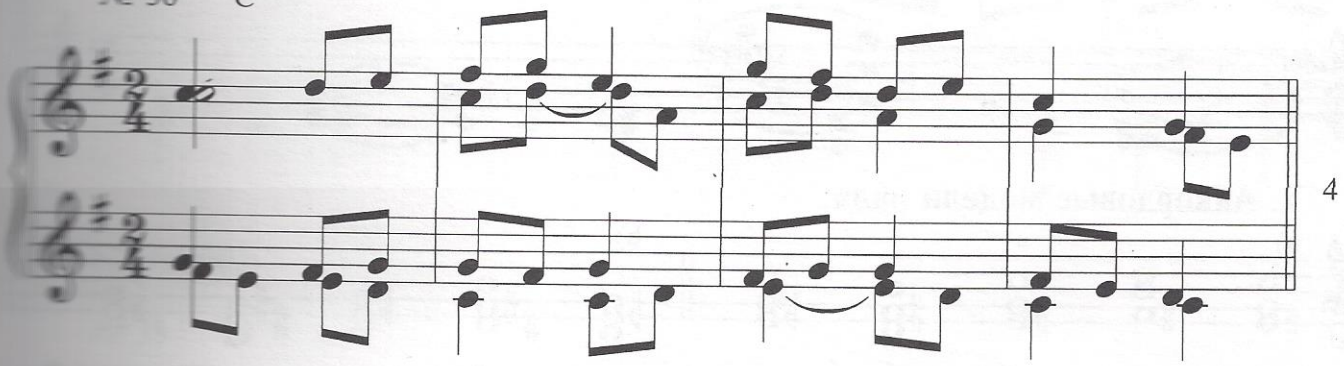
№ 34 D



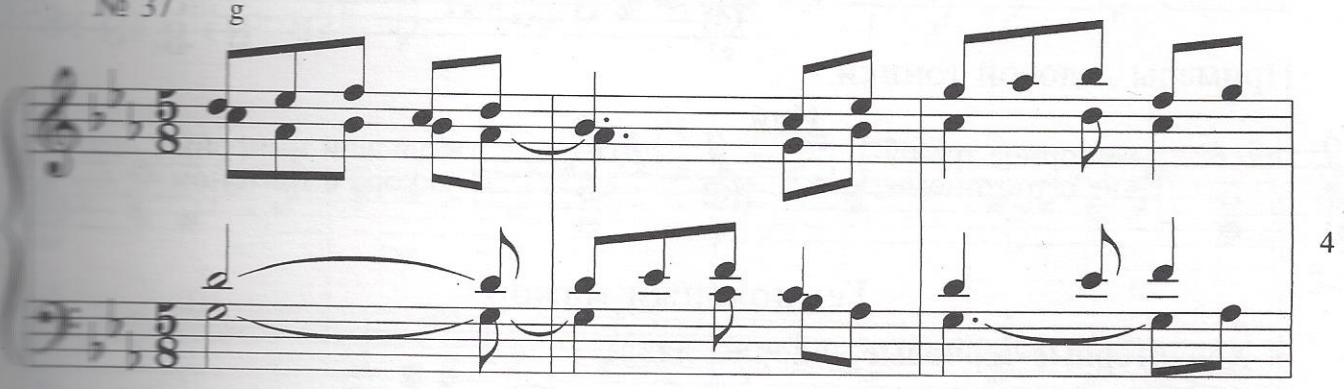
№ 35 C

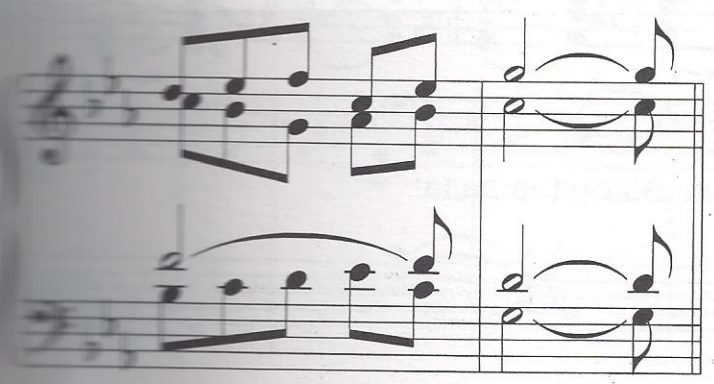


№ 36 C



№ 37 g

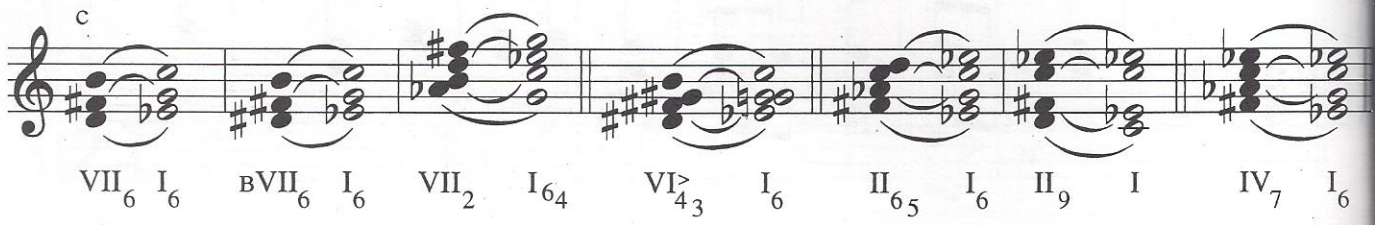




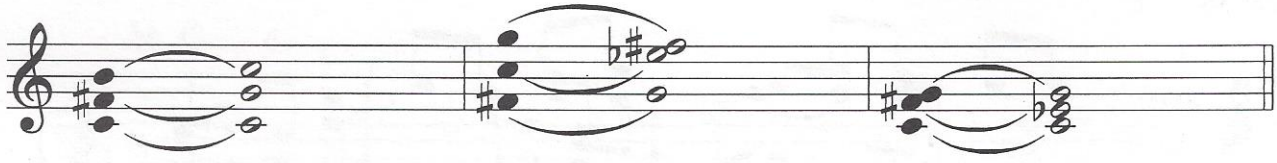
ГЛАВА IV. Характерные аккорды и аккордовые обороты гемиольного минора и мажора

Гемиольный минор

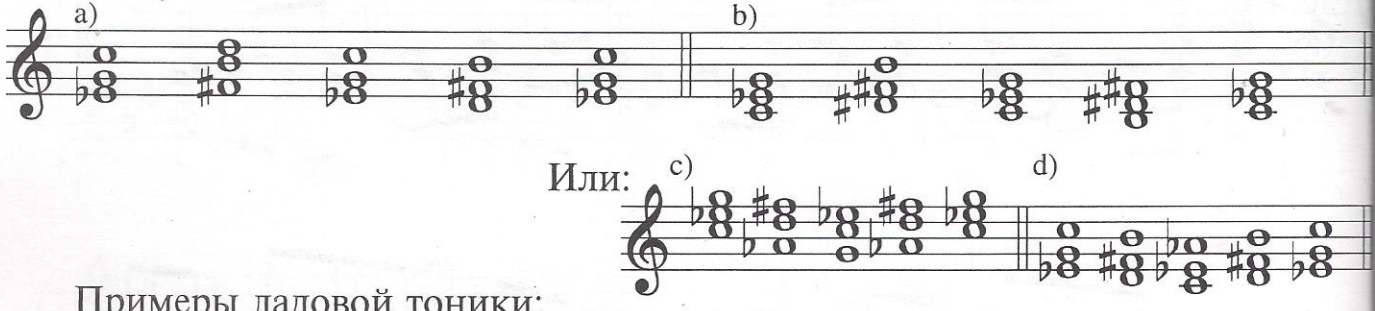
1. Характерные терцовые аккорды лада:



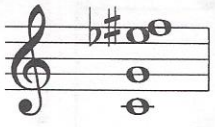
Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



2. Аккордовые модели лада:

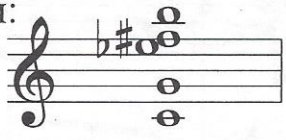


Примеры ладовой тоники:



минорное трезвучие с тритоном

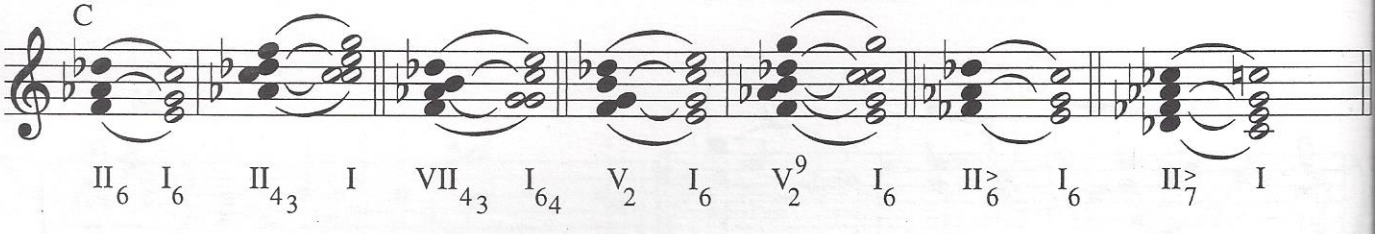
Или:



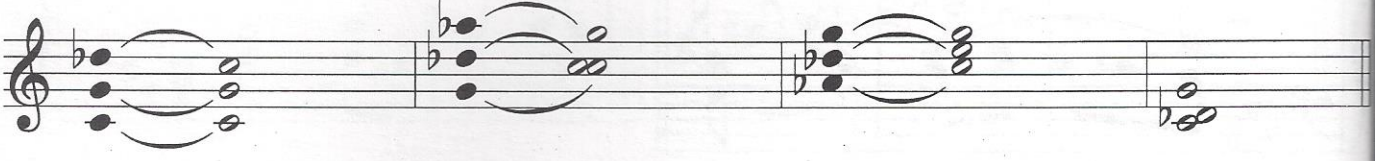
большой минорный септаккорд с тритоном

Гемиольный мажор

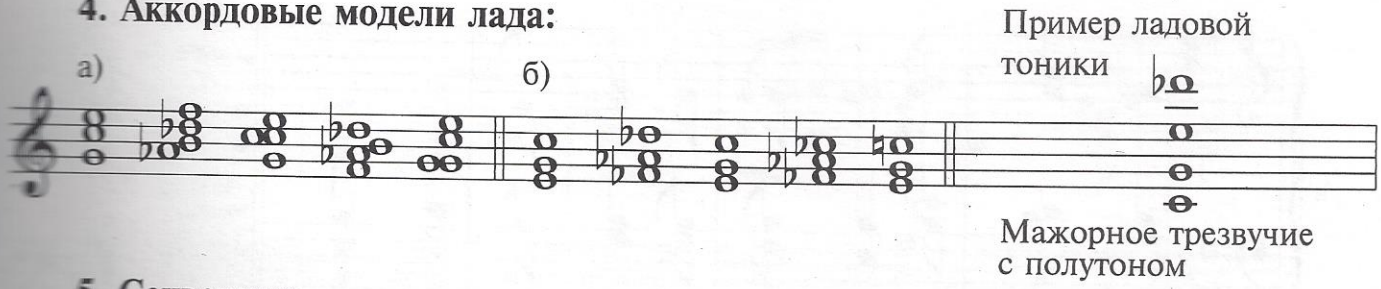
3. Характерные терцовые аккорды лада:



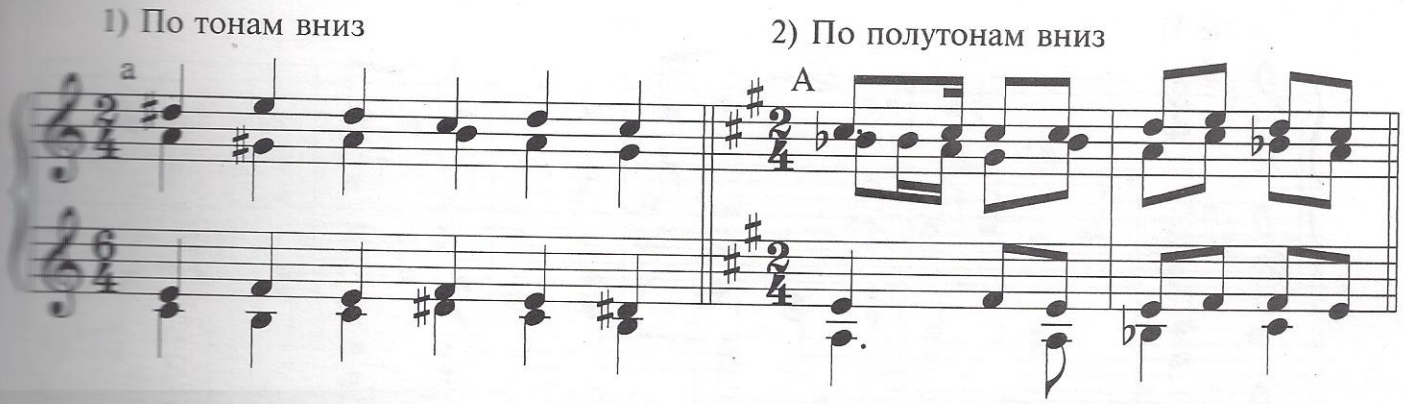
Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



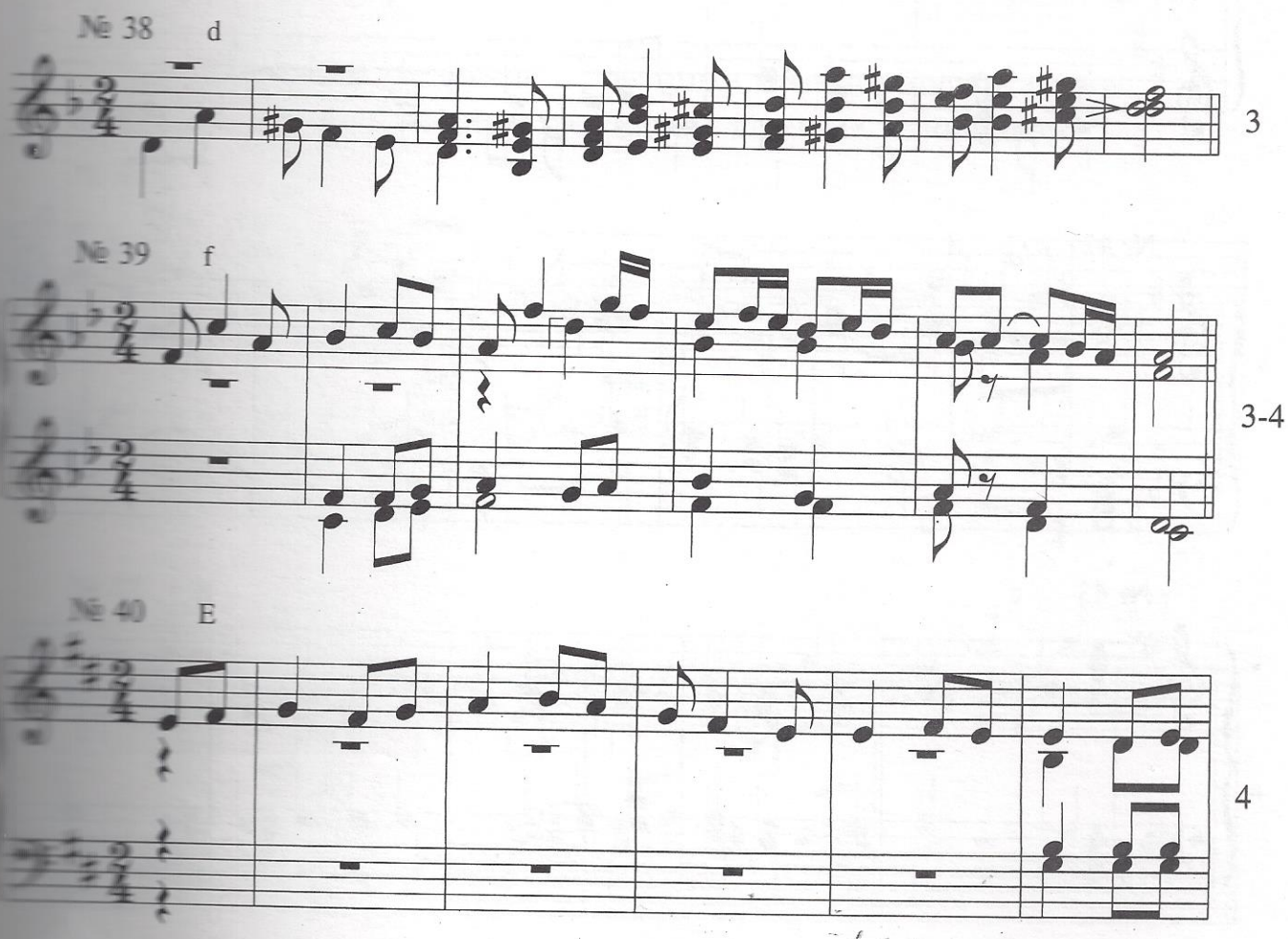
4. Аккордовые модели лада:

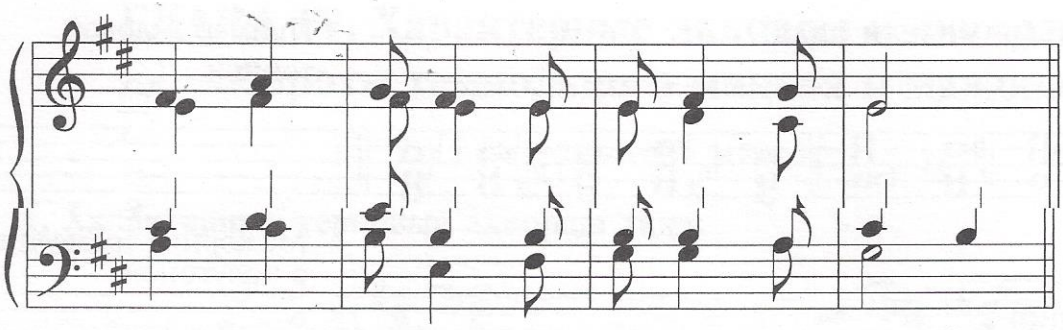


5. Секвенции

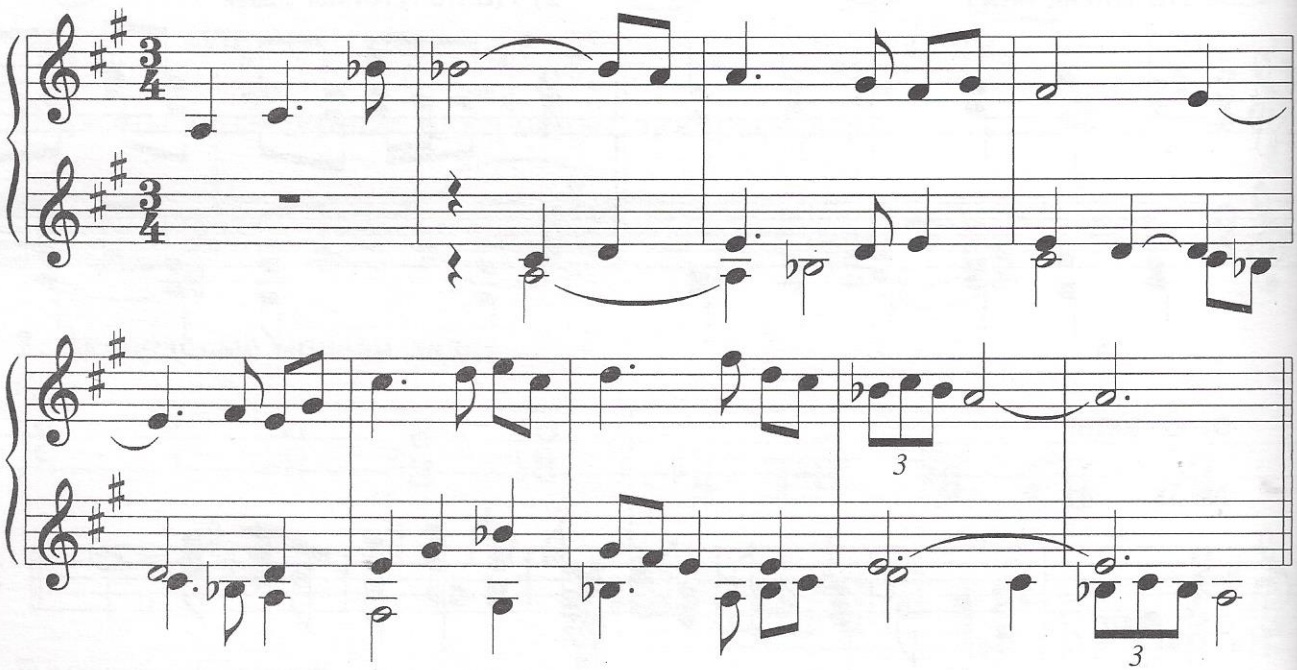


6. Этюды

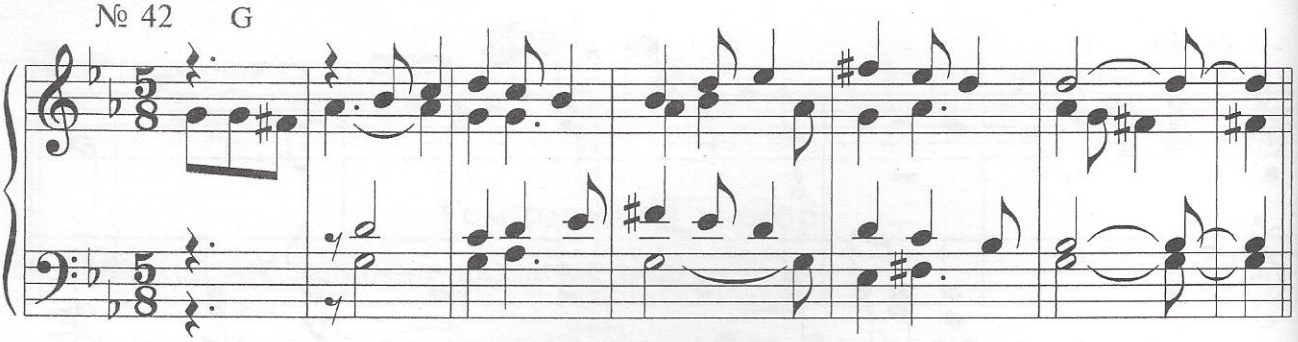




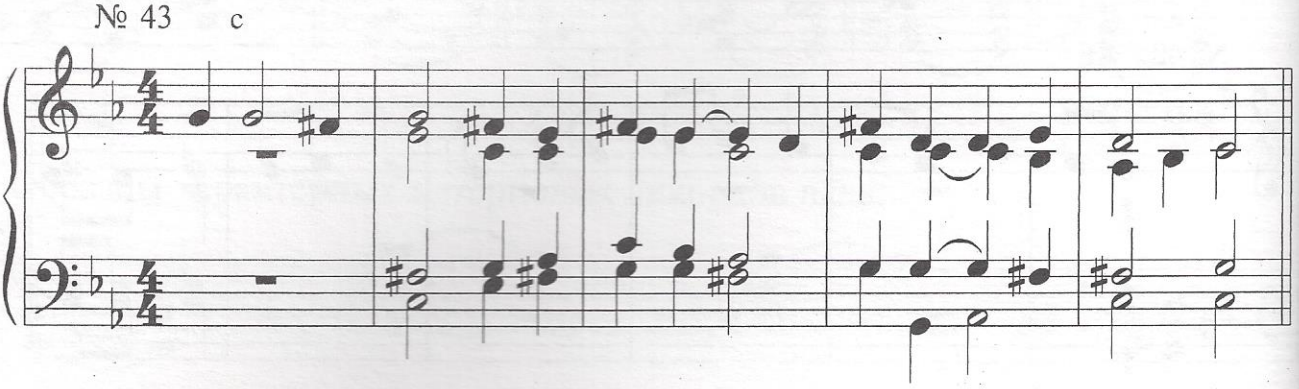
№ 41 A



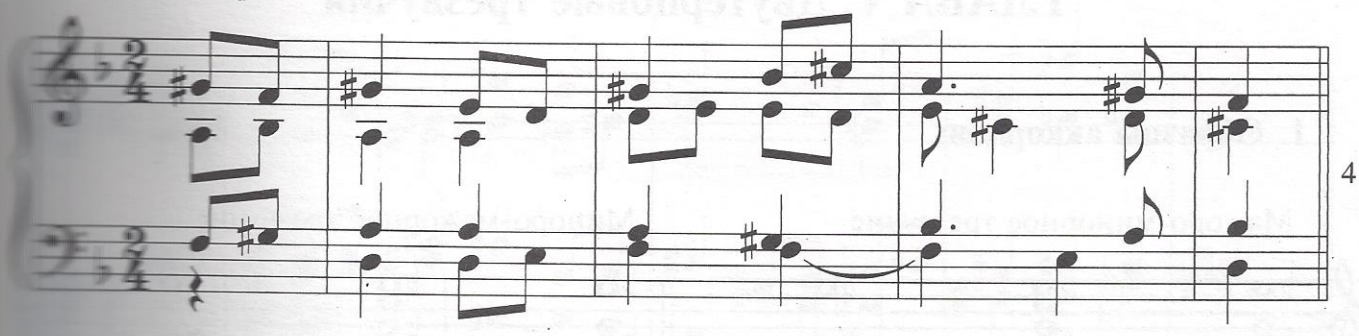
№ 42 G



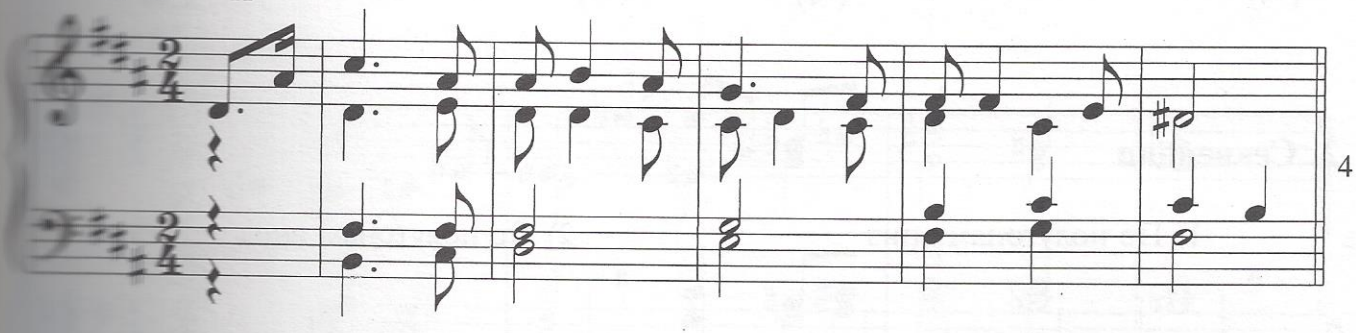
№ 43 c



№ 44 d

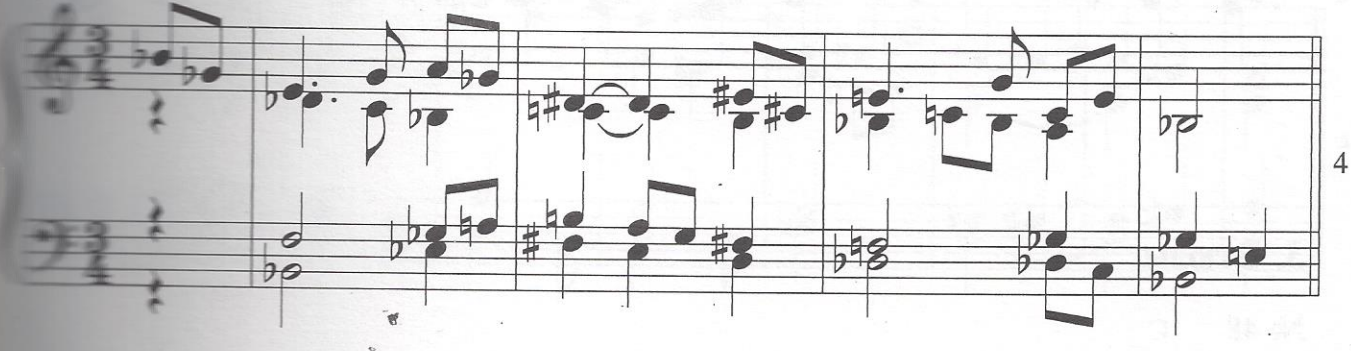


№ 45 H

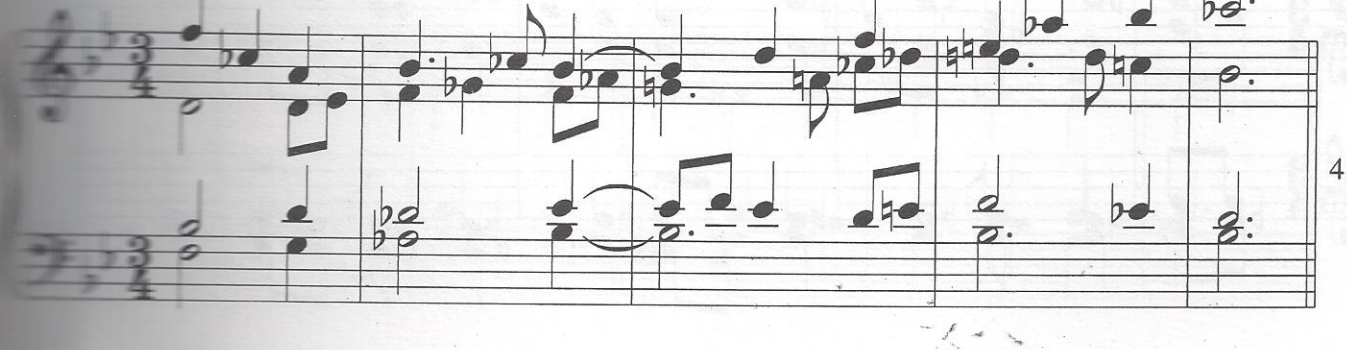


Минорное трезвучие с тритоном и мажорное трезвучие с полутоном в различных ладовых условиях

№ 46 b



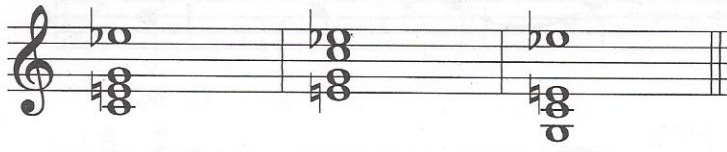
№ 47 B



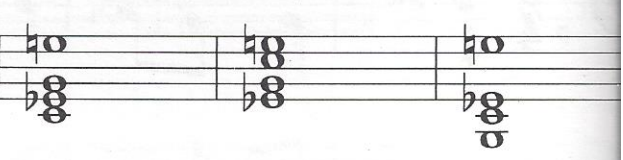
ГЛАВА V. Двутерцовые трезвучия

1. Образцы аккордов:

Мажоро-минорное трезвучие

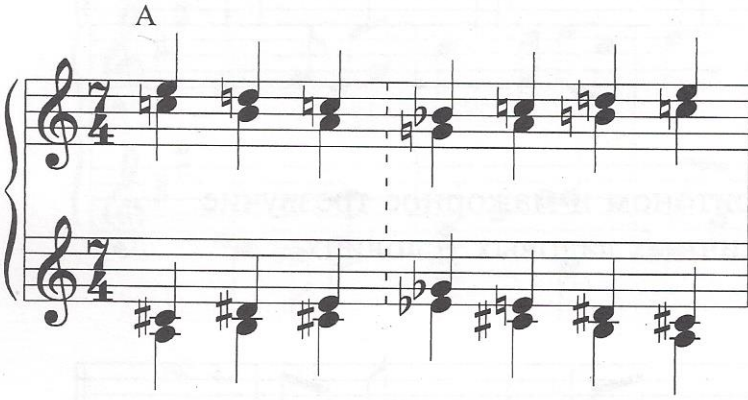


Миноро-мажорное трезвучие

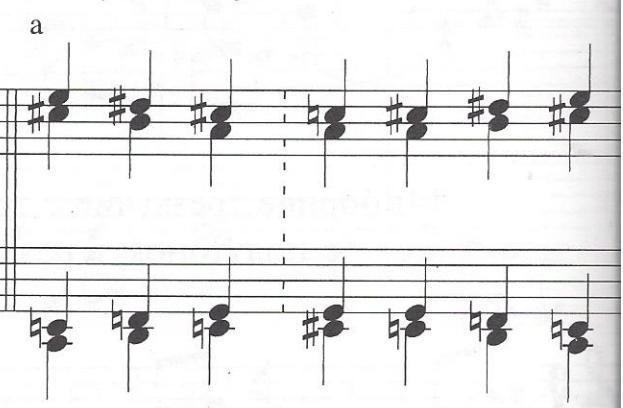


2. Секвенции

1) По полутонам вниз

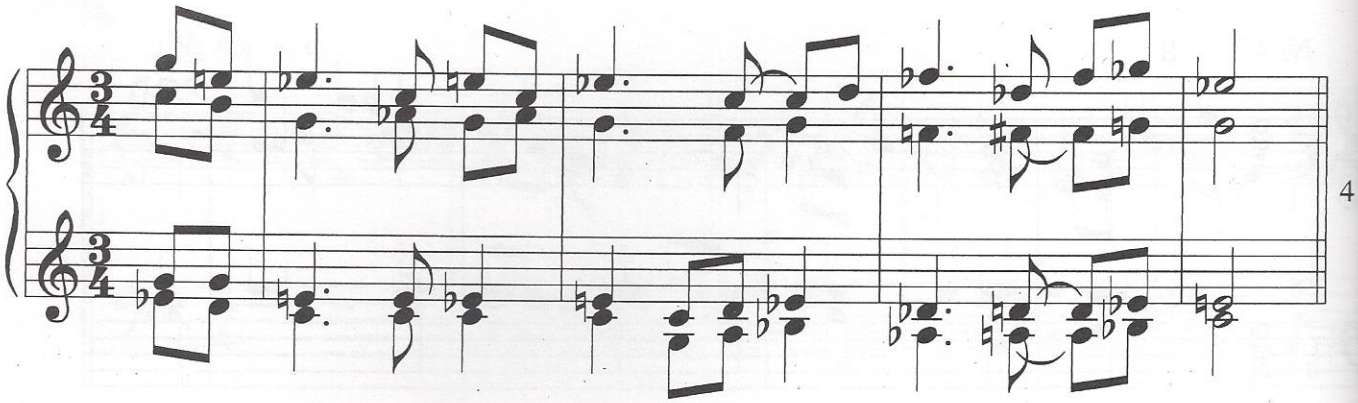


2) По полутонам вниз

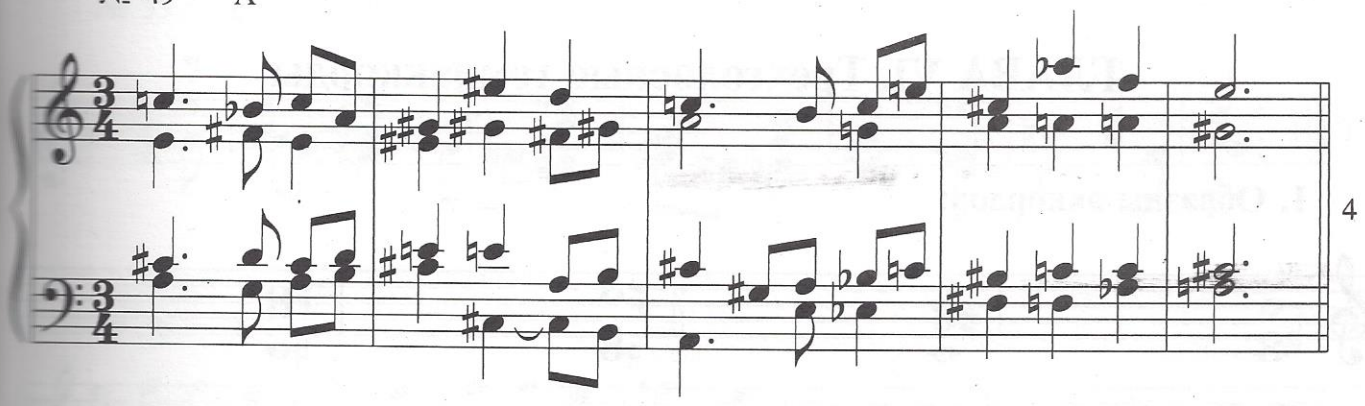


3. Этюды

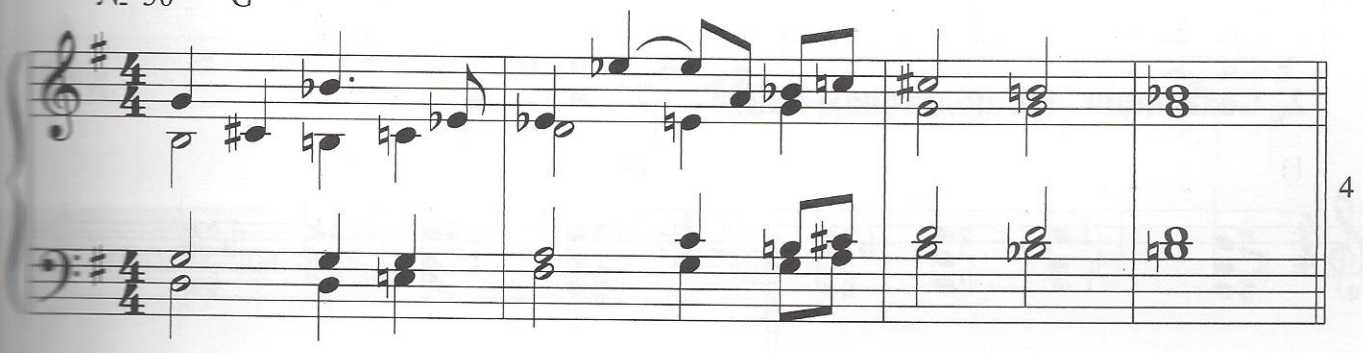
№ 48 C



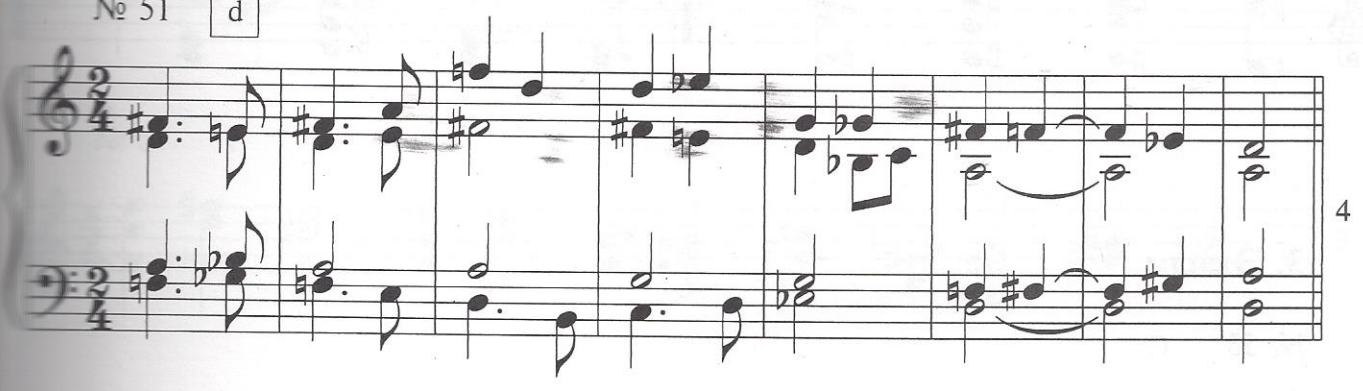
№ 49 A



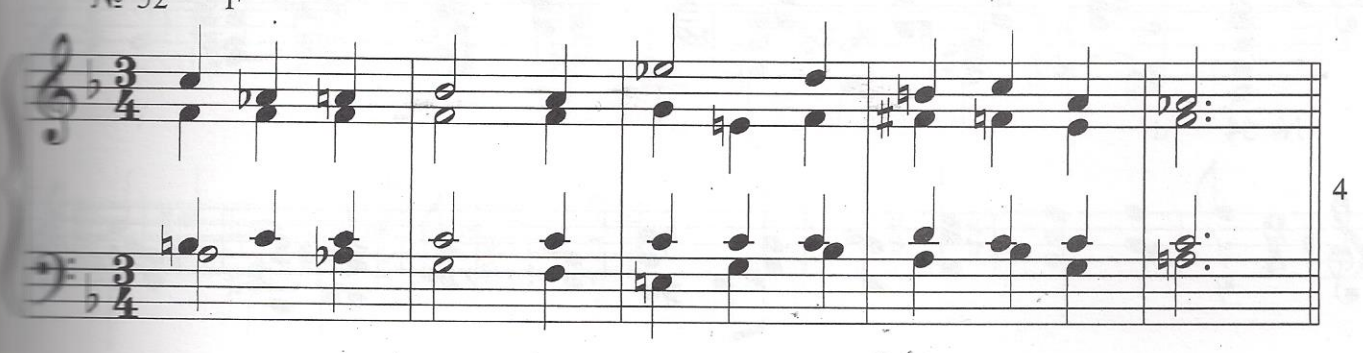
№ 50 G



№ 51 d

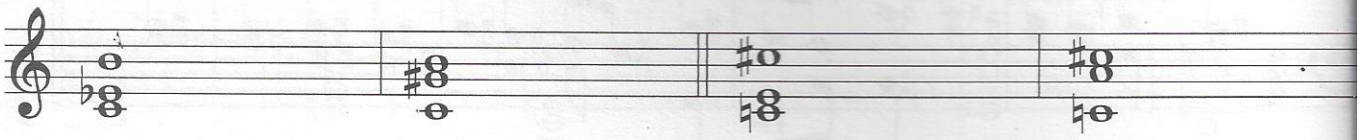


№ 52 F



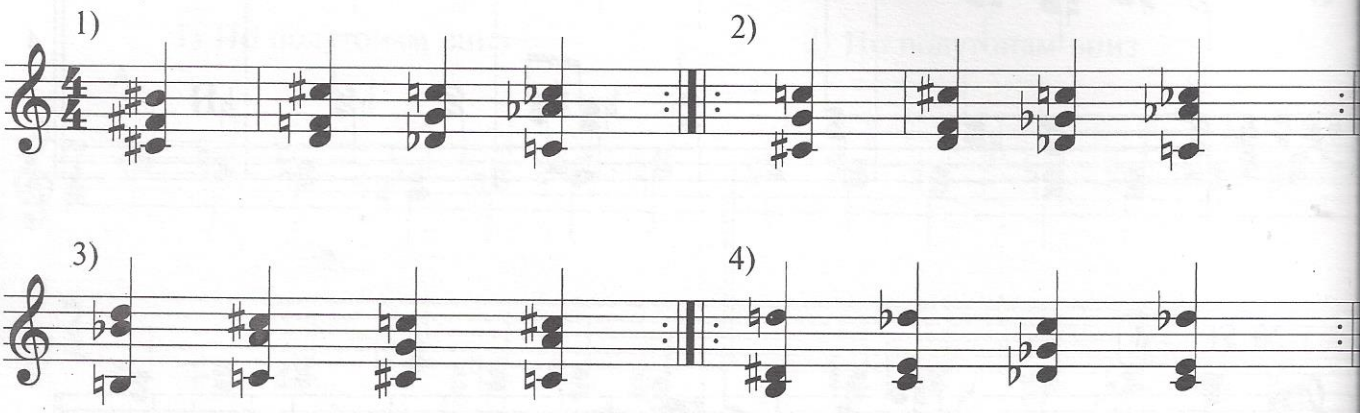
ГЛАВА VI. Трехголосные гемиаккорды

1. Образцы аккордов:



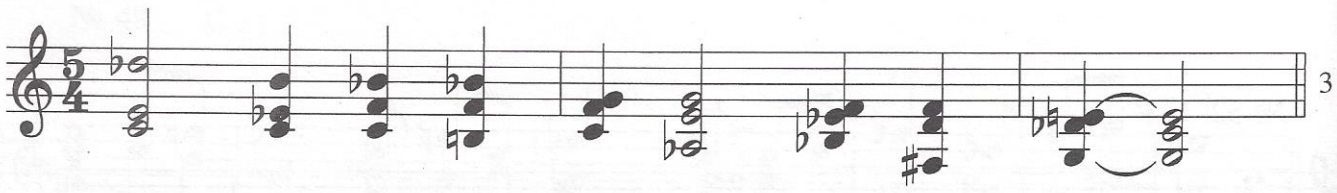
малый терц-секст-аккорд | малый секст-терц-аккорд | большой терц-секст-аккорд | большой секст-терц-аккорд

2. Секвенции. По полутонам вниз

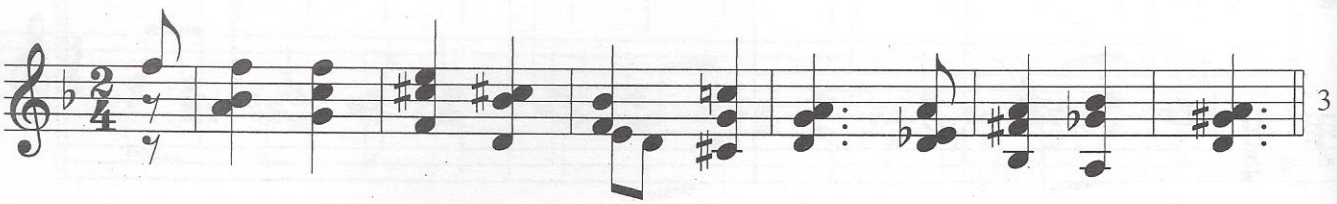


3. Этюды

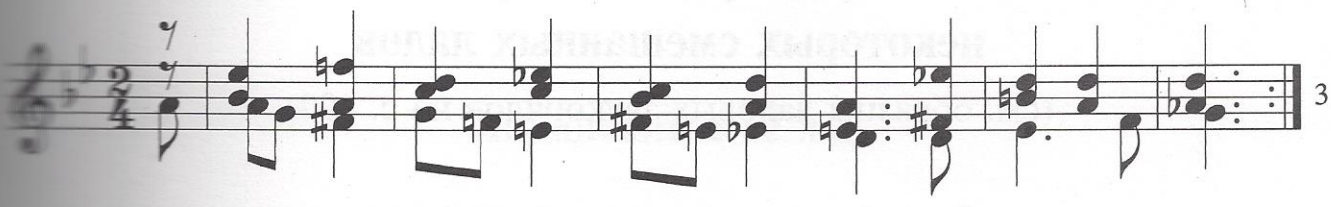
№ 53 C



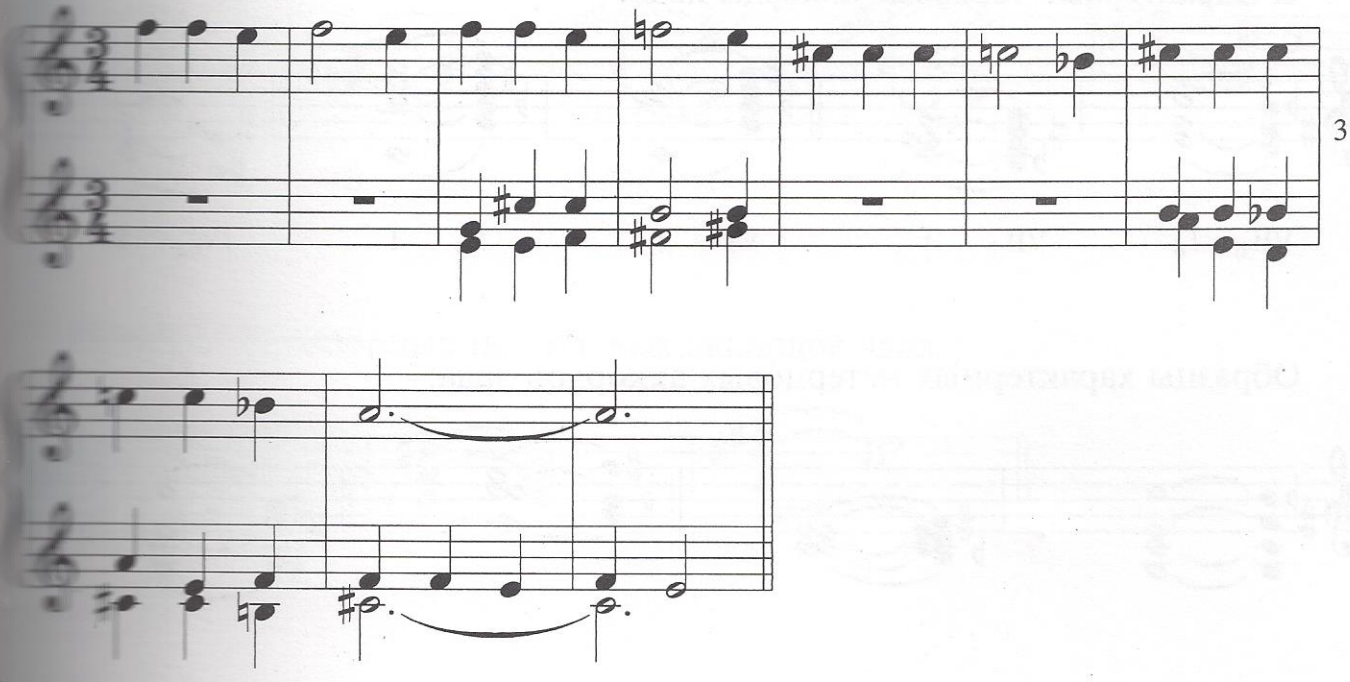
№ 54 d



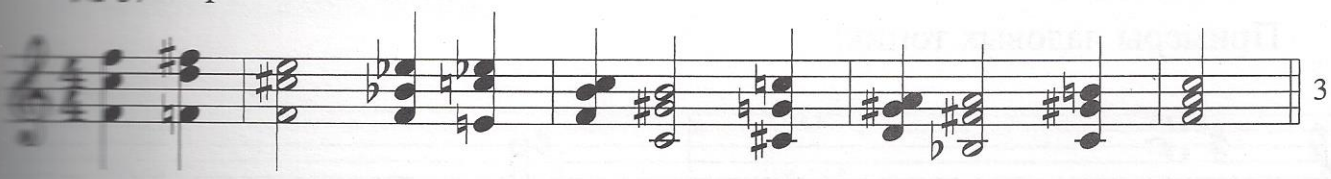
№ 55 g



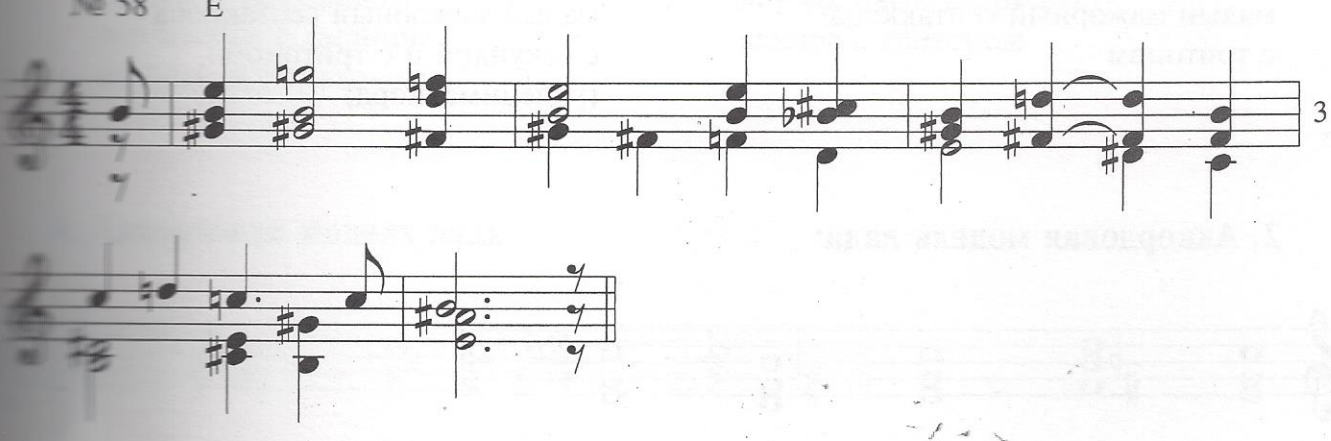
№ 56 A



№ 57 F



№ 58 E

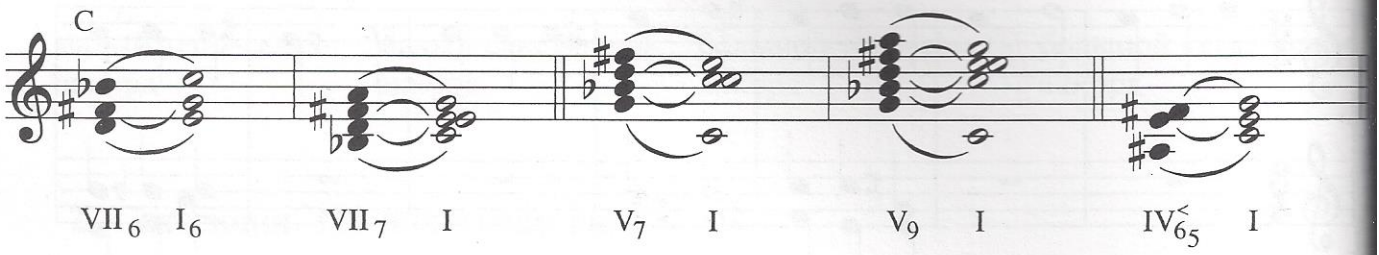


ГЛАВА VII. Характерные аккордовые обороты некоторых смешанных ладов

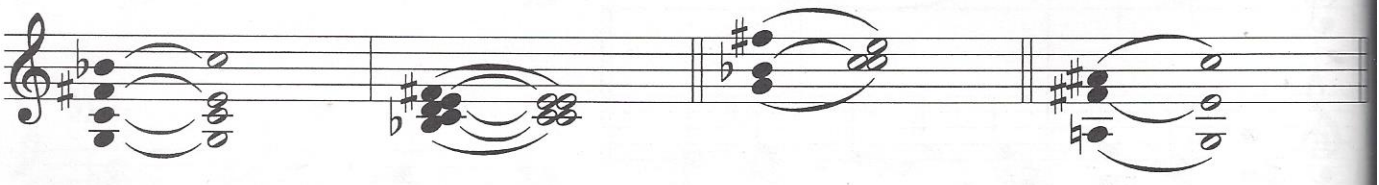
(см. образцы ладовых звукорядов на с. 100)

Лидийско-миксолидийский лад

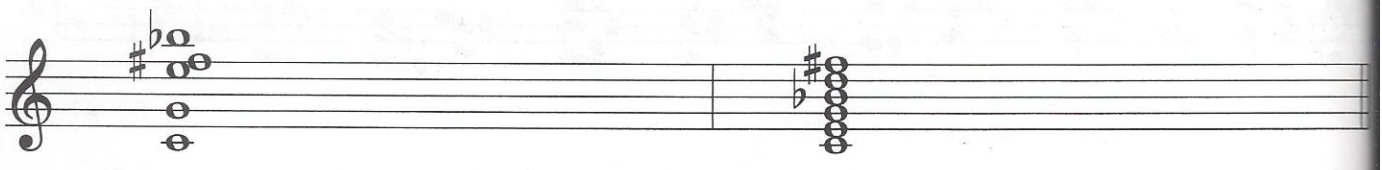
1. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



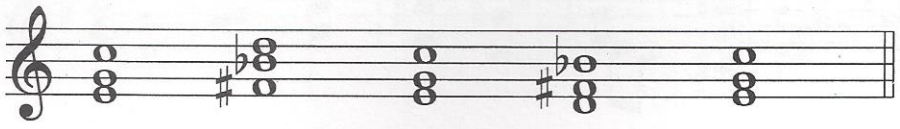
Примеры ладовых тоник:



малый мажорный септаккорд с тритоном

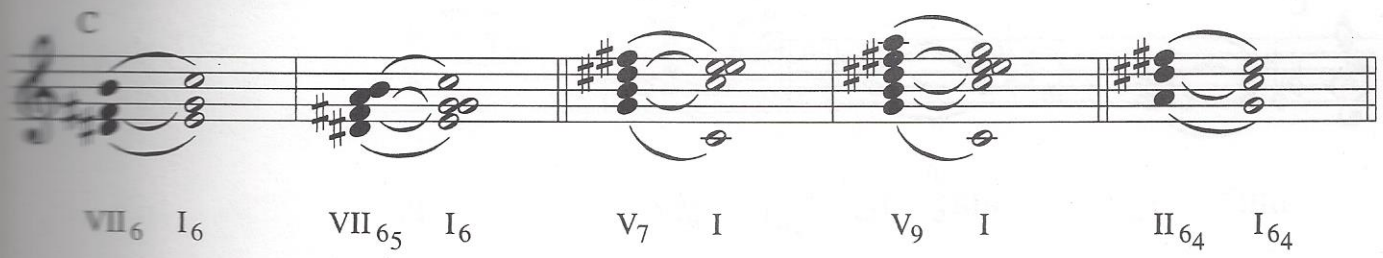
малый мажорный септаккорд с секундой и с тритоном (ундецимаккорд)

2. Аккордовая модель лада:

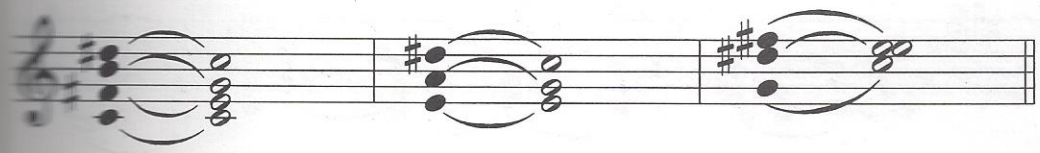


Лидийский с в$\hat{2}$ лад

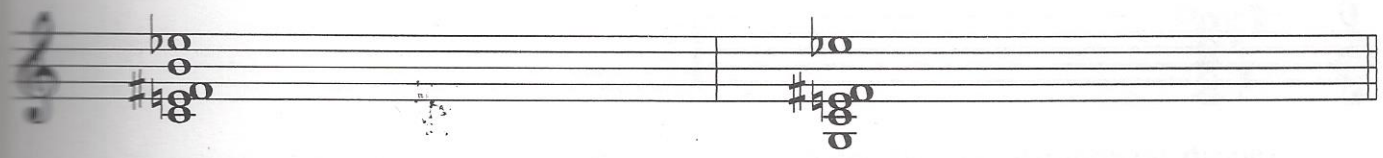
3. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



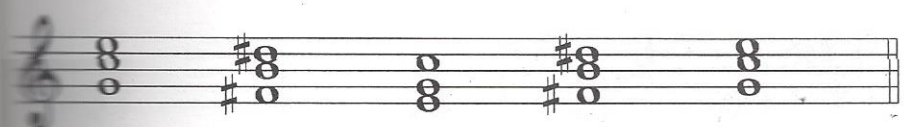
Примеры ладовых тоник:



большой мажорный септаккорд с двойной терцией и с тритоном

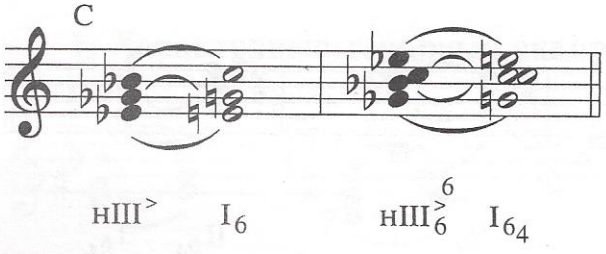
двутерцовый квартсекст-аккорд с тритоном

4. Аккордовая модель лада:

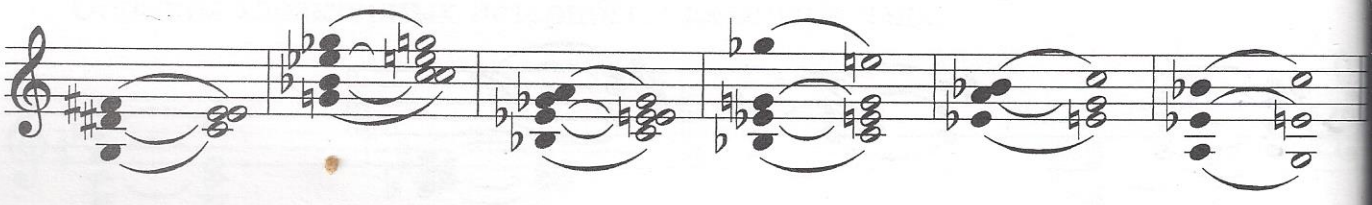


Молдавский (румынский) лад

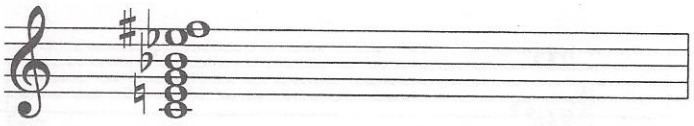
5. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

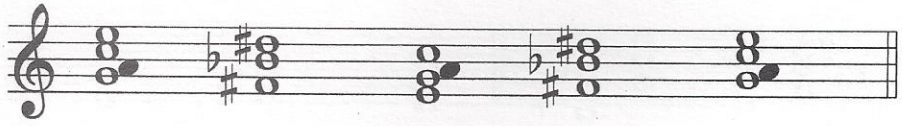


Пример ладовой тоники:



малый мажорный септаккорд с
двойной терцией и с тритоном

6. Аккордовая модель лада:

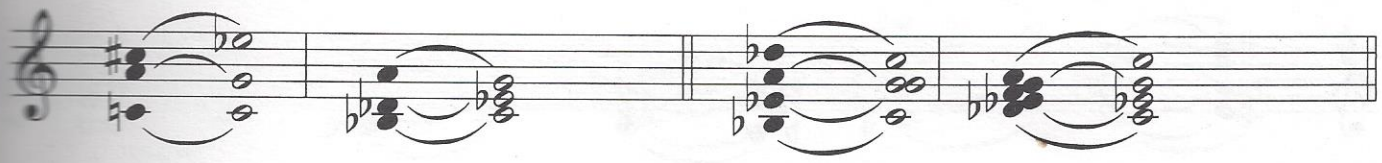


Фригийско-дорийский лад

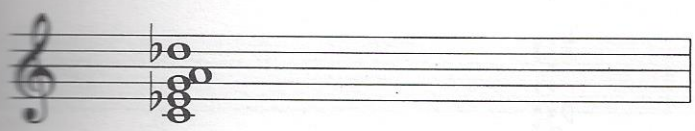
7. Характерные терцовые аккорды лада:

II_6 I_6 $VI_7^<$ I $VI_9^<$ I_{6_4}

Образцы нетерцовых аккордов лада:

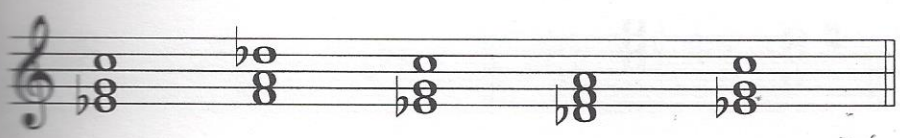


Пример ладовой тоники:



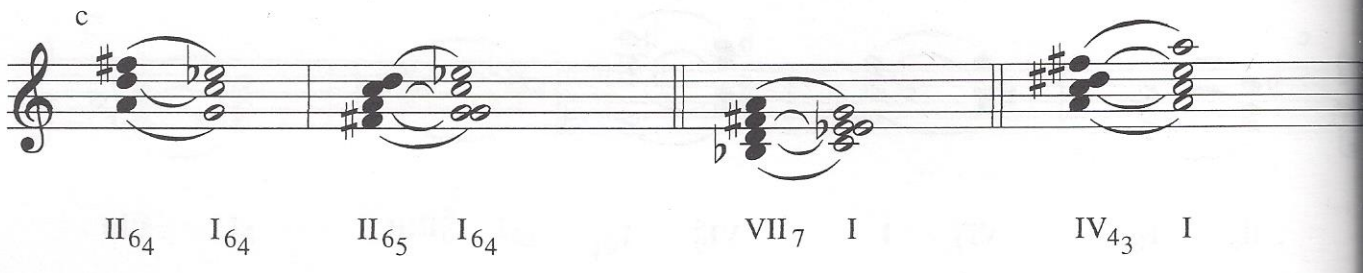
минорное трезвучие с дорийской
секстой и полутоном

8. Аккордовая модель лада:

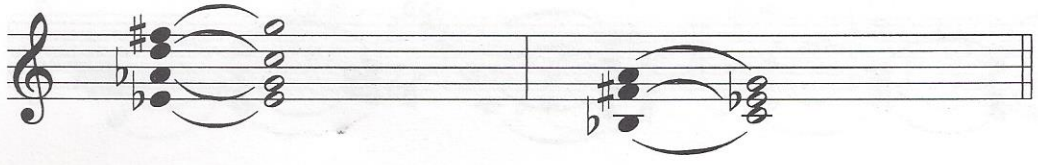


Гуцульский (украинский) лад

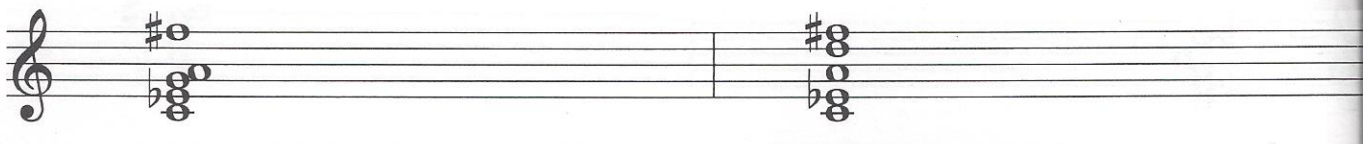
9. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:



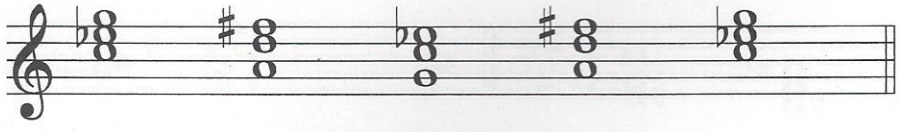
Примеры ладовых тоник:



минорное трезвучие с дорийской секстой и с тритоном

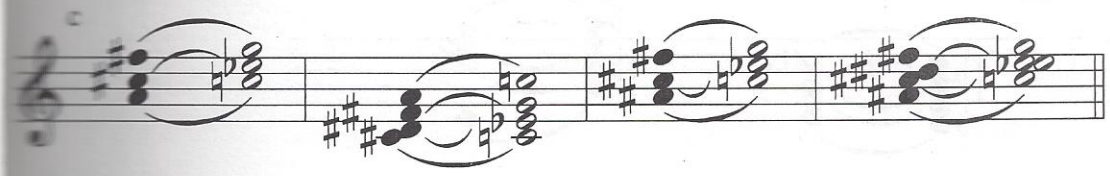
минорное трезвучие (неп.) с дорийской секстой, секундой и тритоном

10. Аккордовая модель лада:



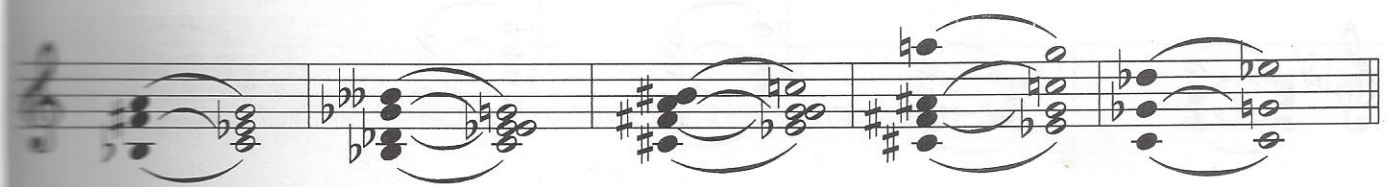
Фригийско-дорийский с в$\hat{4}$ лад

11. Характерные терцовые аккорды лада:

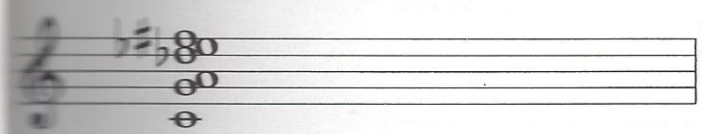


$\text{вIV}^{>}_{6}$ I $\text{вIV}^{>}_{6_4^6}$ I $\text{вIV}^{<}_{6}$ I $\text{III}^{>}_{4_3}$ I

Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

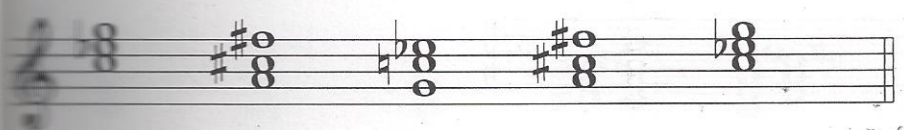


Пример ладовой тоники:



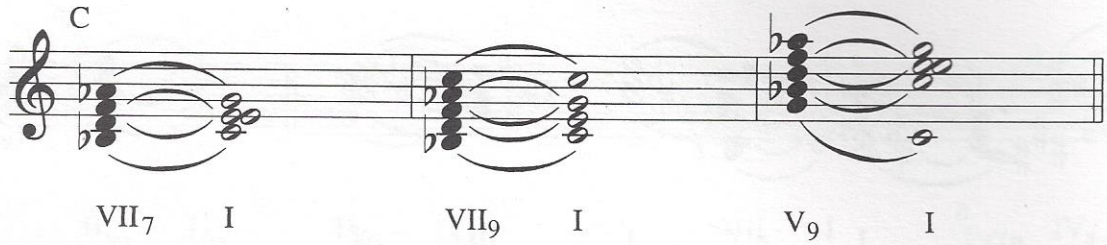
минорное трезвучие с полутоном,
тритоном и дорийской секстой

12. Аккордовая модель лада:

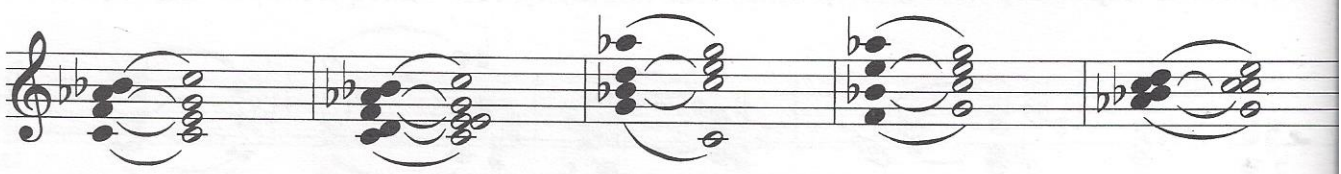


Мелодический мажор

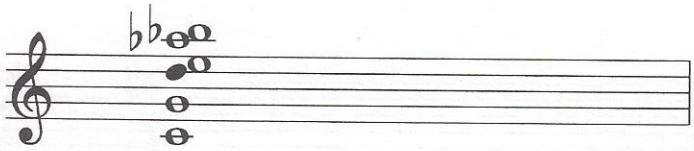
13. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

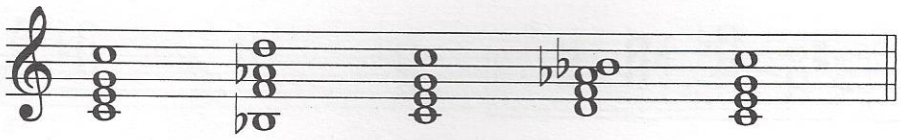


Пример ладовой тоники:



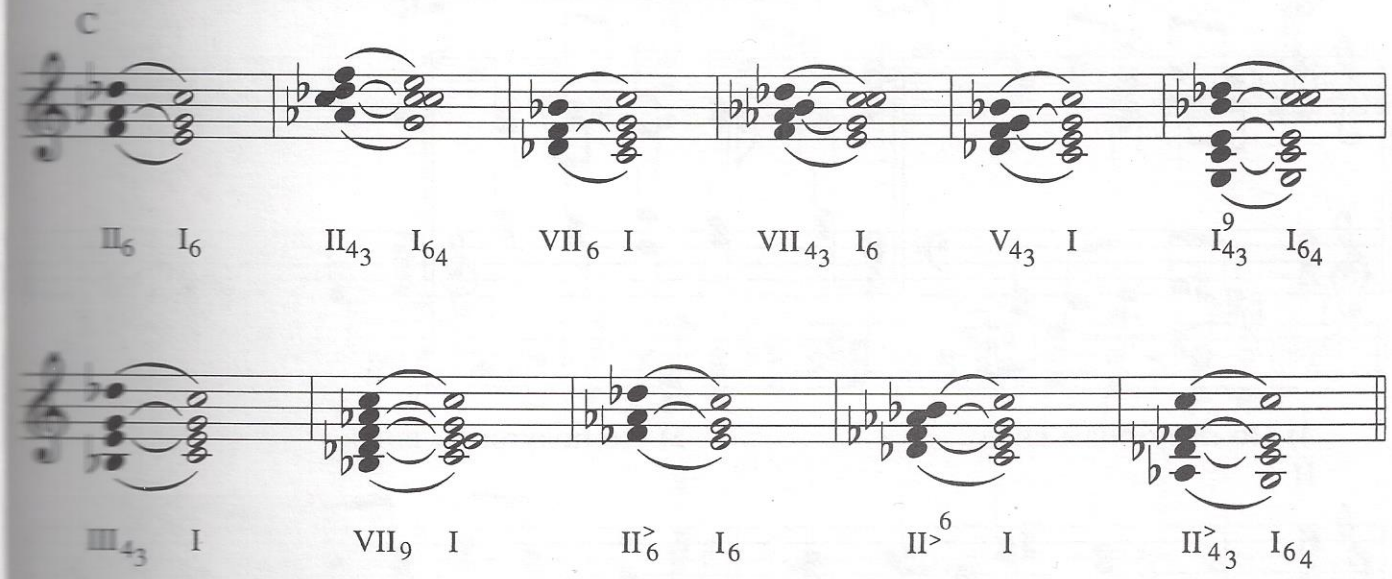
малый мажорный септаккорд
с малой секстой (и с секундой)

14. Аккордовая модель лада:

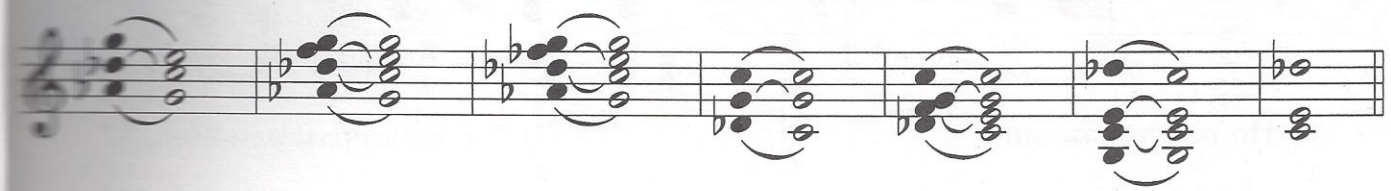


Доминантовый (испанский) лад

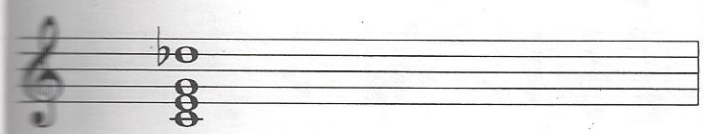
15. Характерные терцовые аккорды лада:



Образцы характерных нетерцовых аккордов лада:

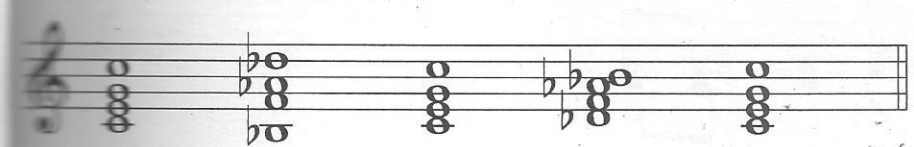


Пример ладовой тоники:



мажорное трезвучие с полутоном

16. Аккордовая модель лада:

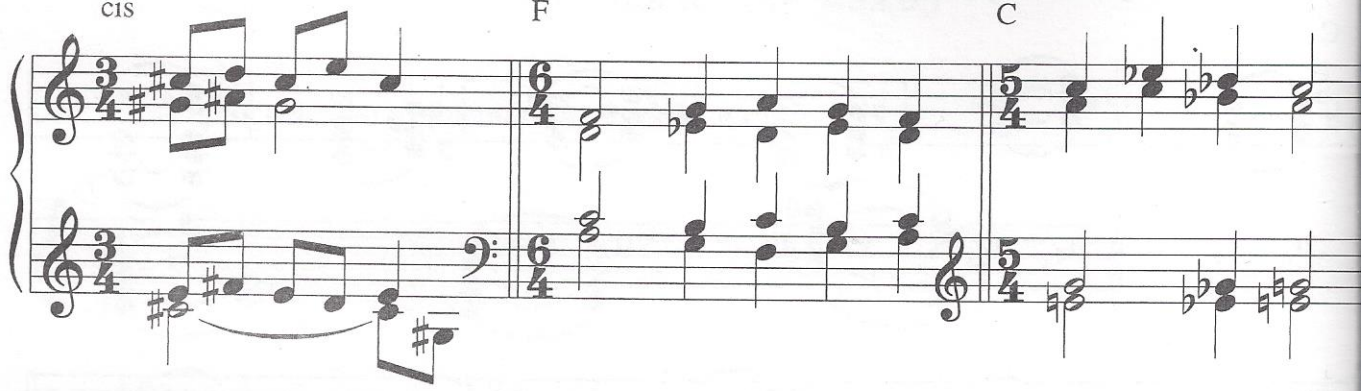


17. Секвенции (определить лад каждого звена)

1) По тонам вниз
cis

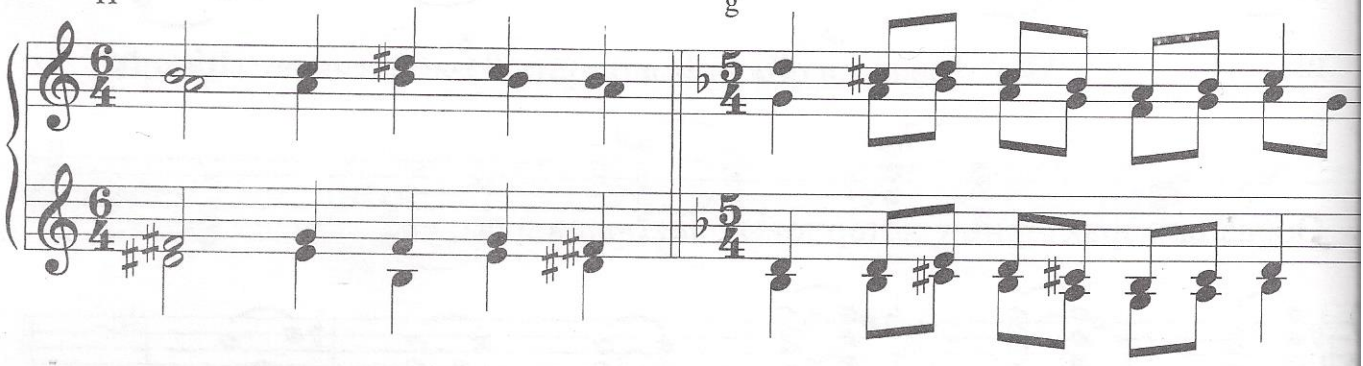
2) По полутонам вверх
F

3) По полутонам вниз
C



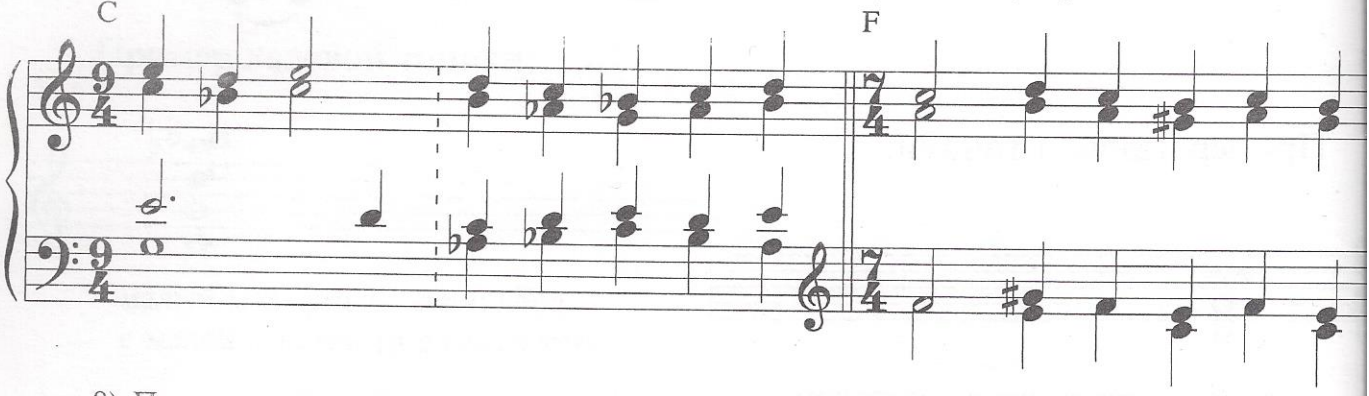
4) По полутонам вниз
H

5) По полутонам вниз
g

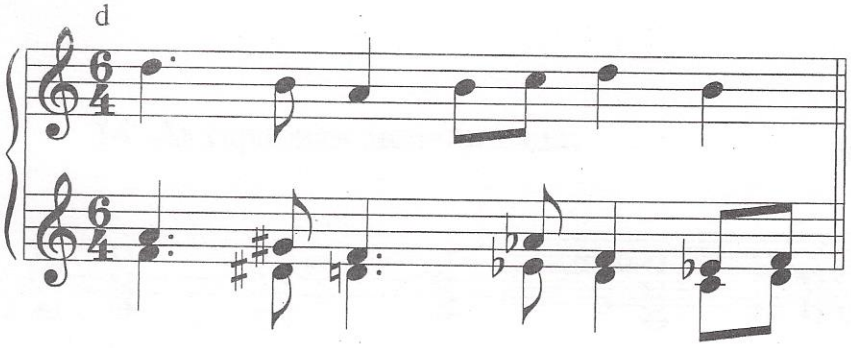


6) По полутонам вниз
C

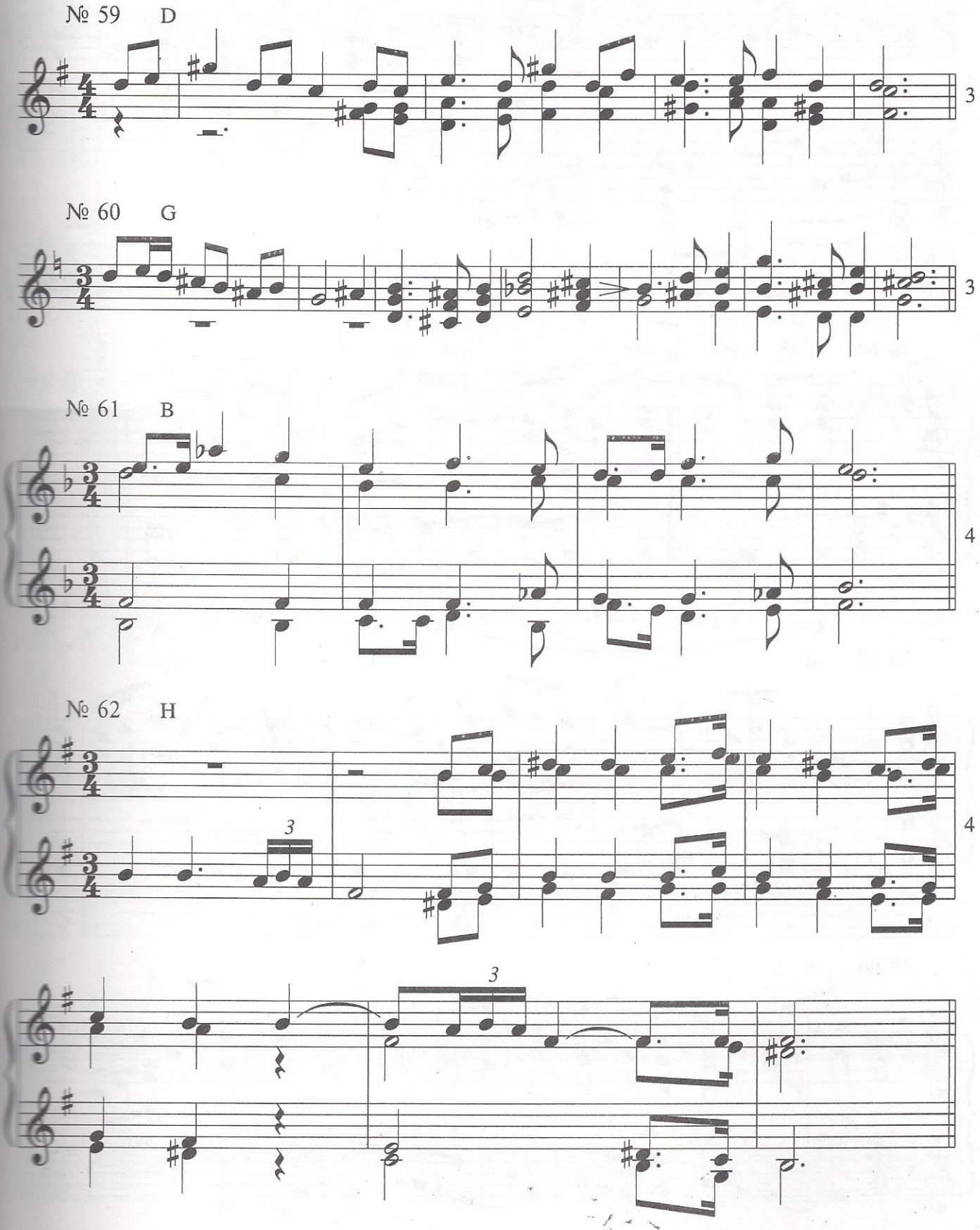
7) По полуторатонам вниз
F



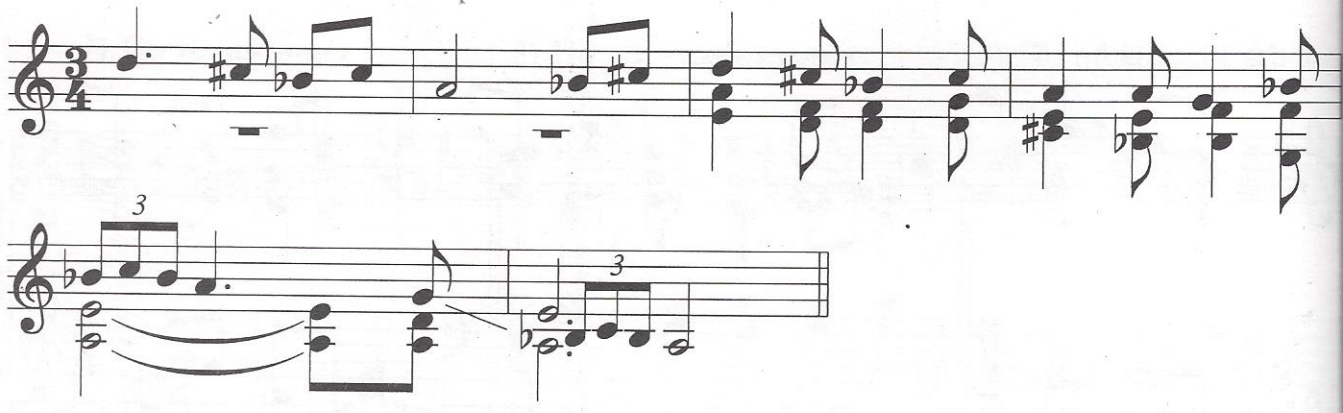
8) По полутонам вниз
d



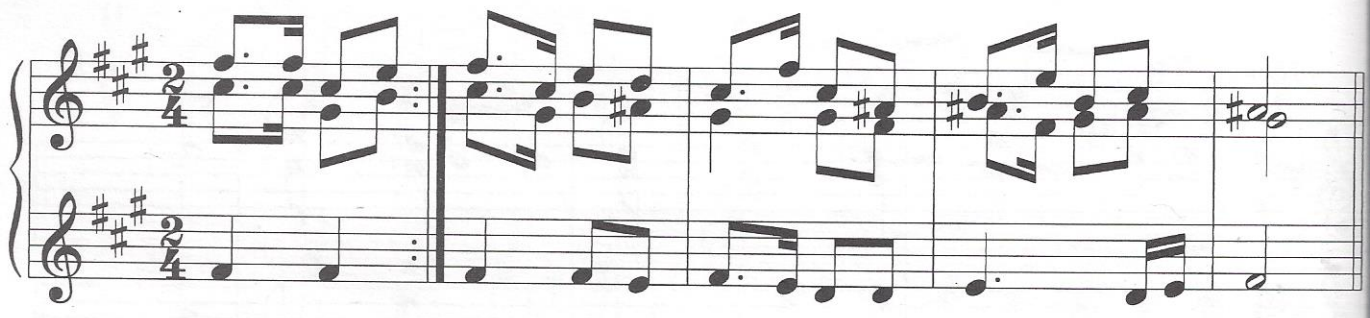
18. Этюды (определить лад каждого примера)



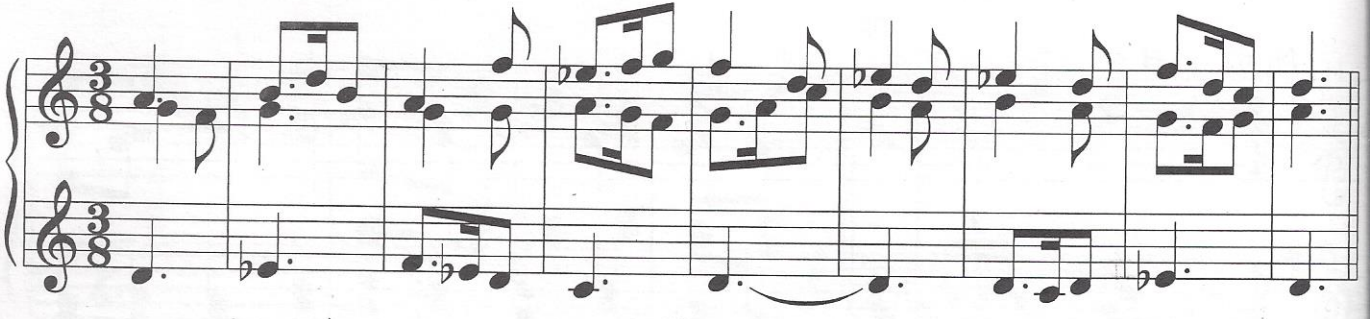
№ 63 A



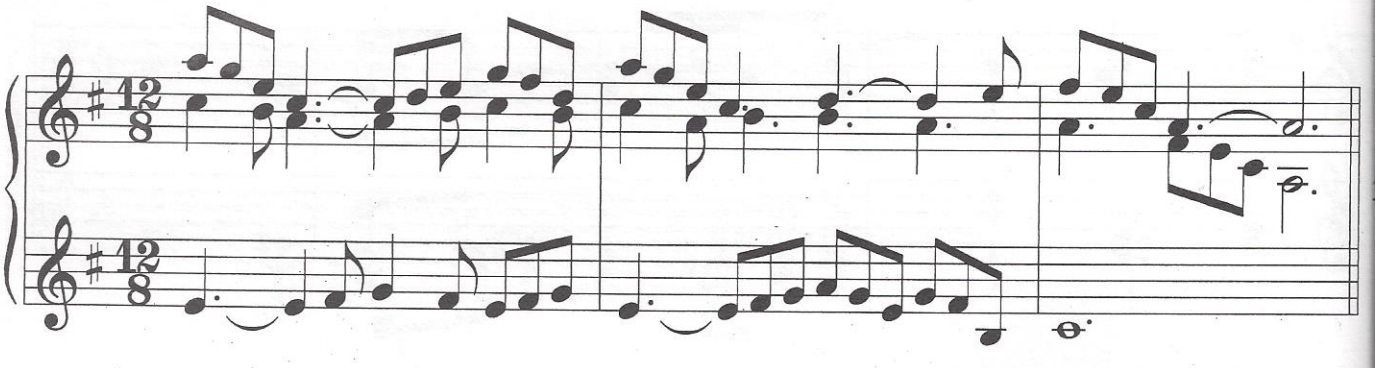
№ 64 Fis

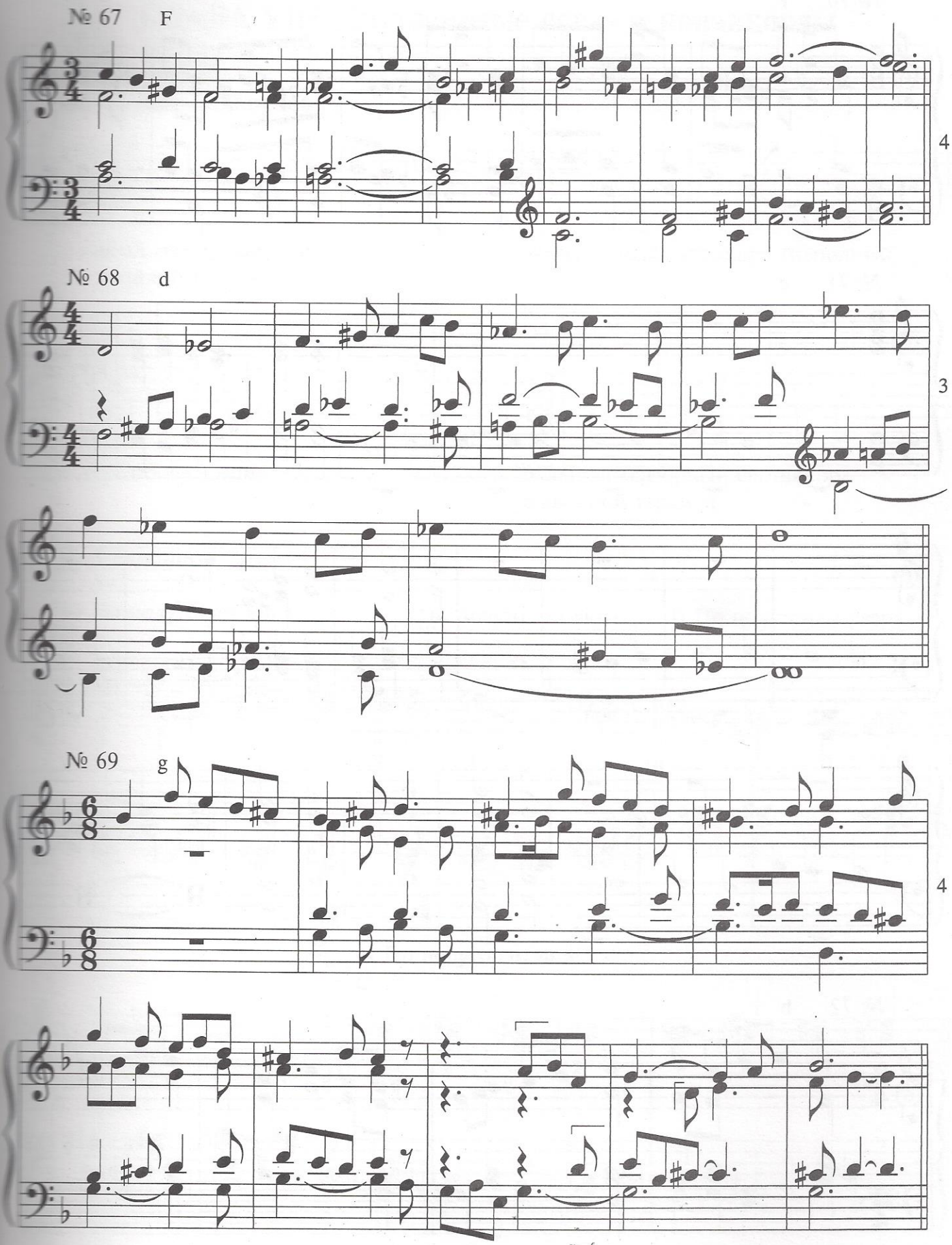


№ 65 d

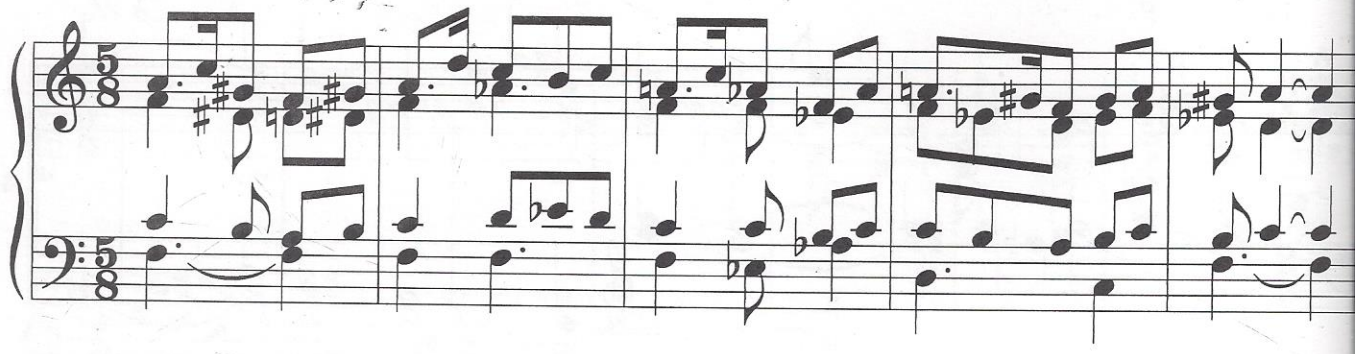


№ 66 A

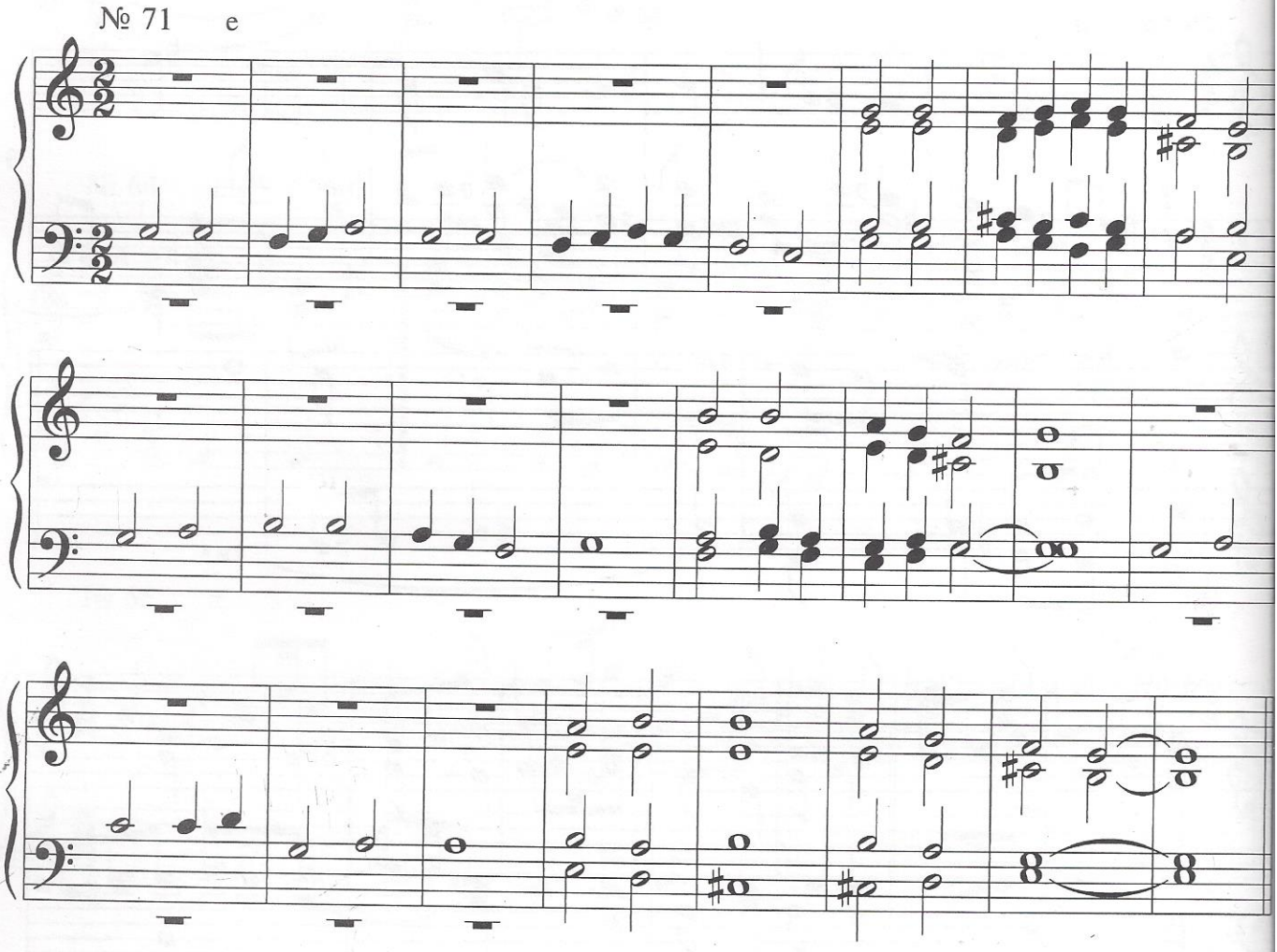



№ 67
F
4
№ 68
d
3
№ 69
g
4

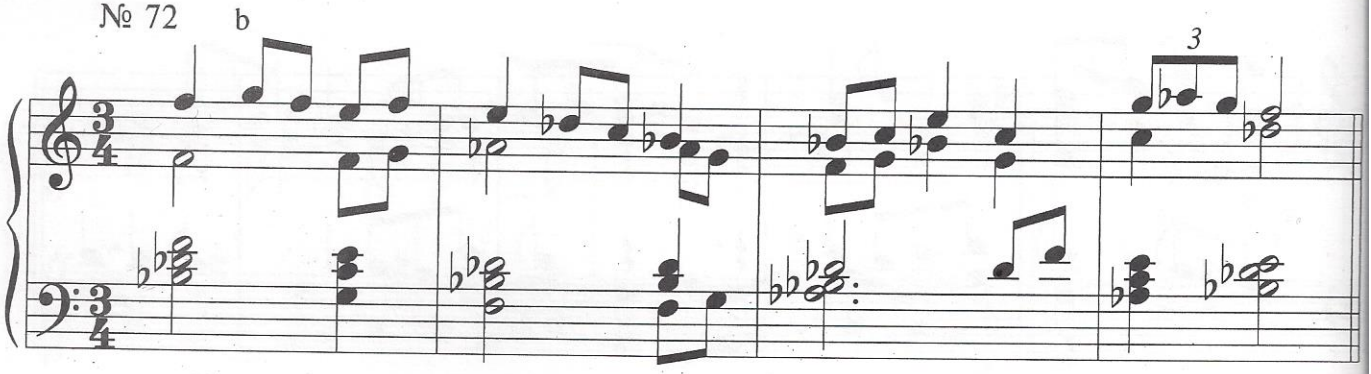
№ 70 F



№ 71 e

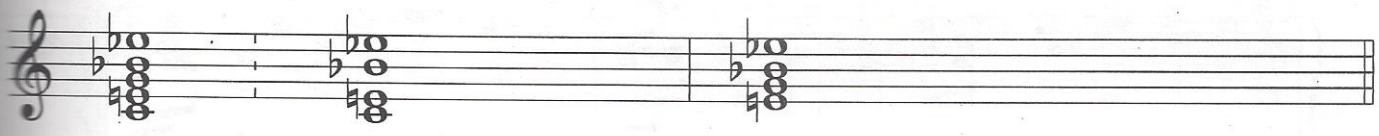


№ 72 b



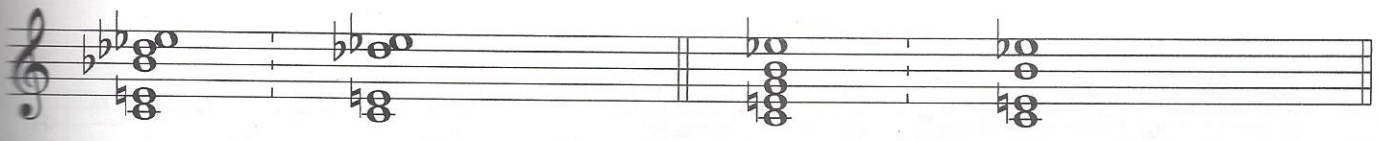
ГЛАВА VIII. Двутерцовые септ- и нонаккорды

1. Образцы аккордов



малый мажорный септаккорд
с двойной терцией

уменьшенный октаккорд (неполный)



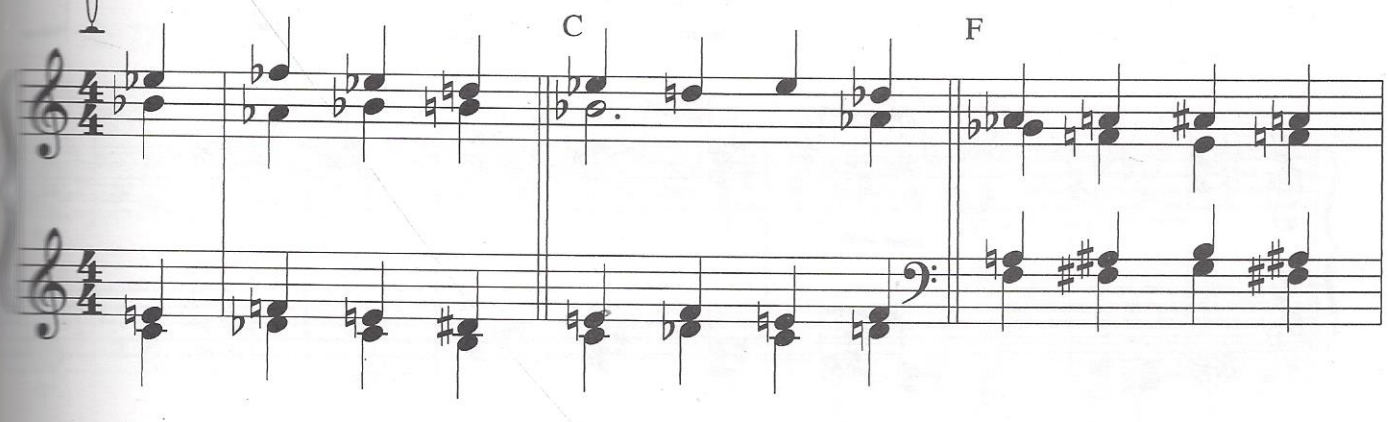
двутерцовый нонаккорд

большой мажорный септаккорд
с двойной терцией

2. Секвенции

1) По полутонам вниз

V



2) По полутонам вниз

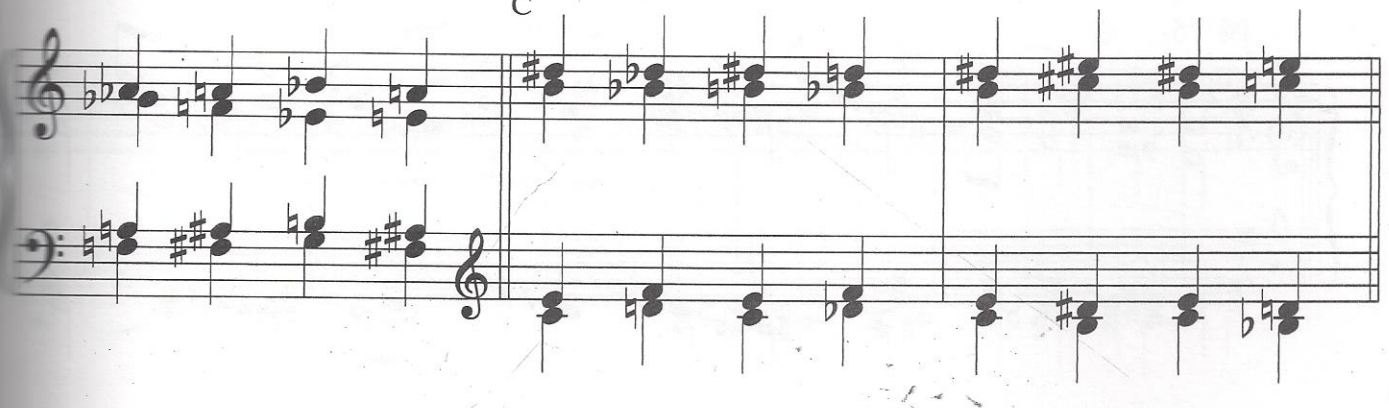
C

3) По полутонам вверх

F

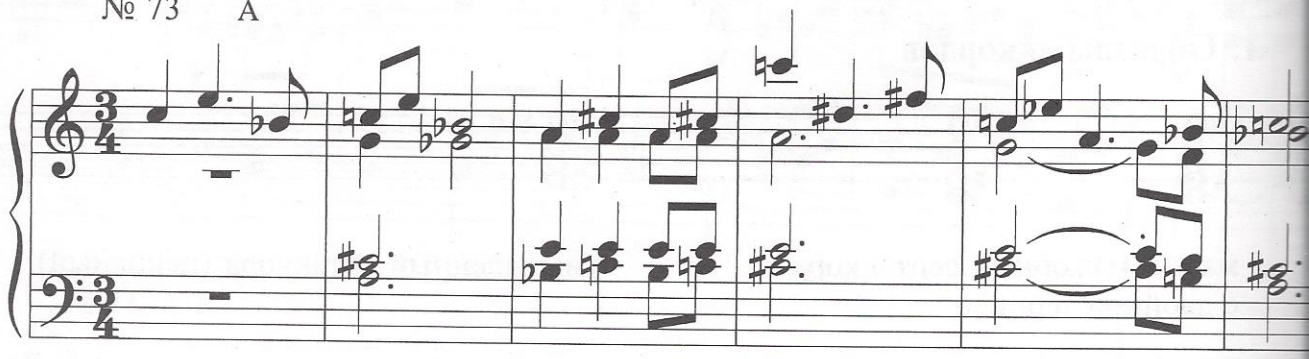
4) По полутонам вниз

C

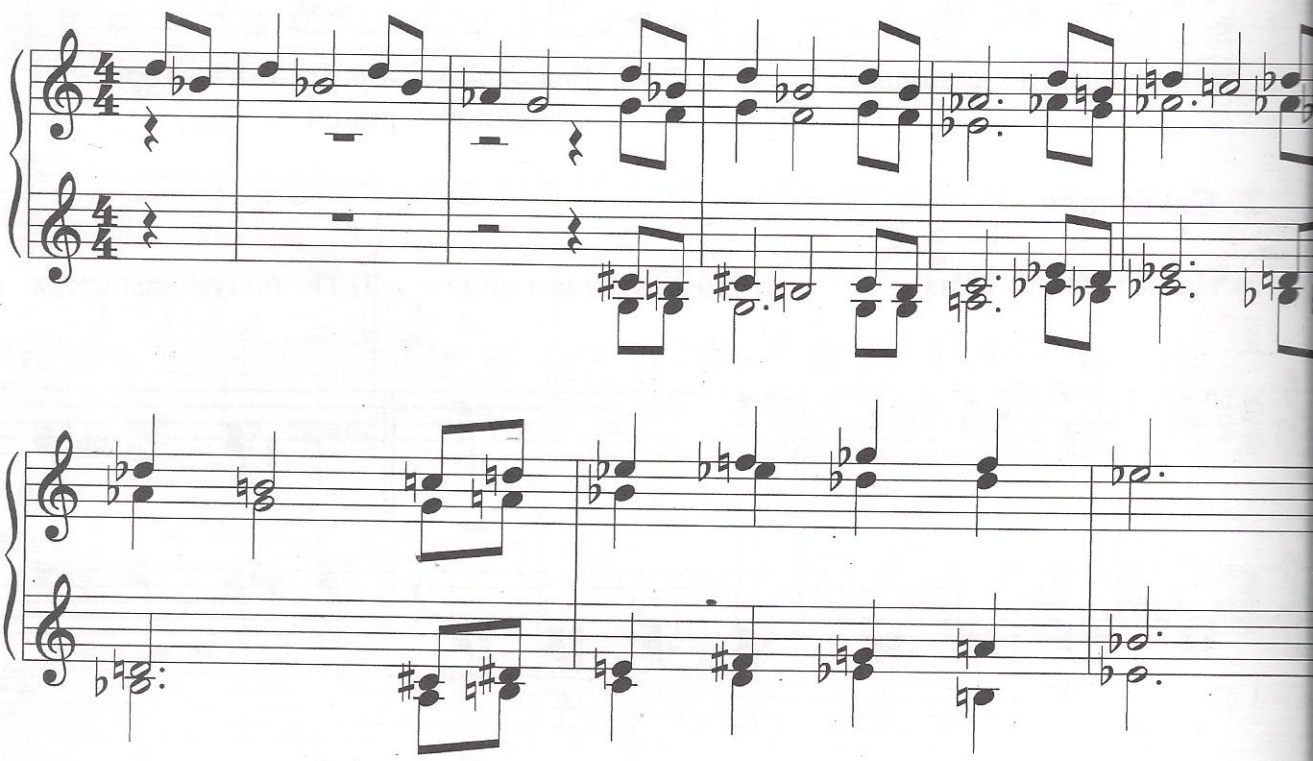


3. Этюды

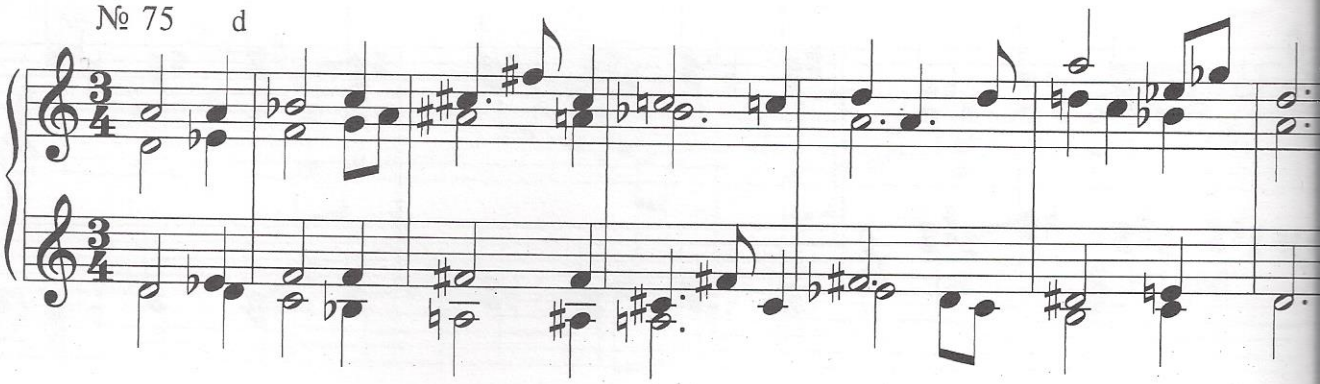
№ 73 A



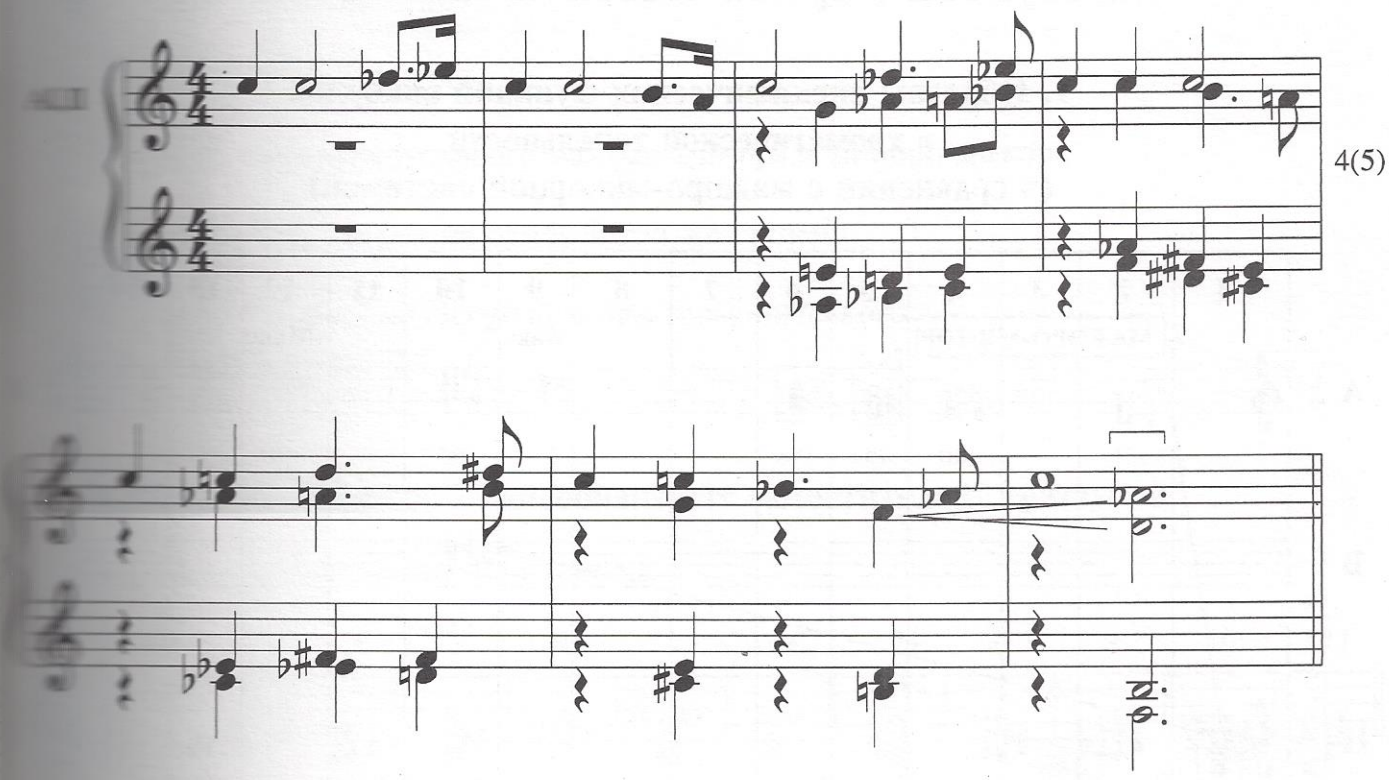
№ 74 g



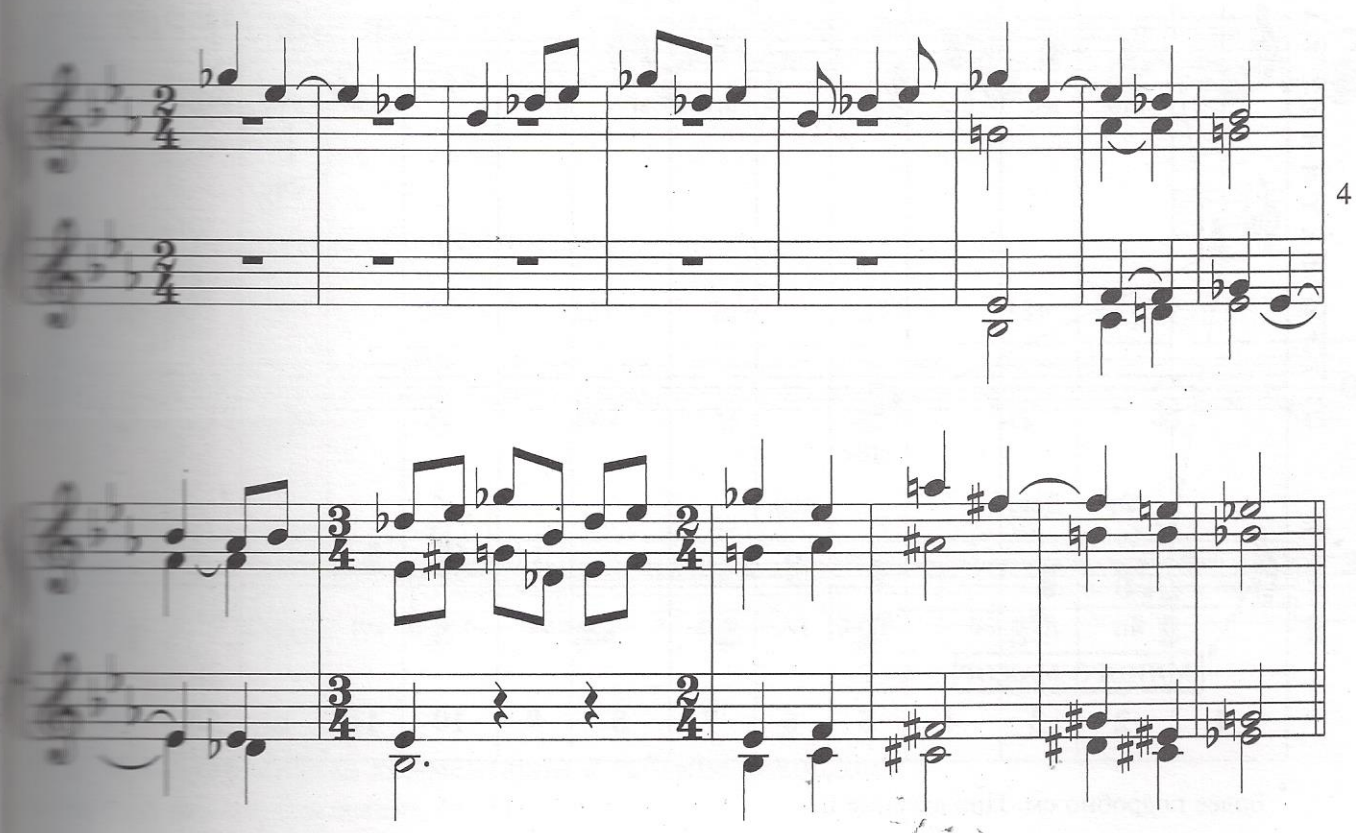
№ 75 d



№ 76 f

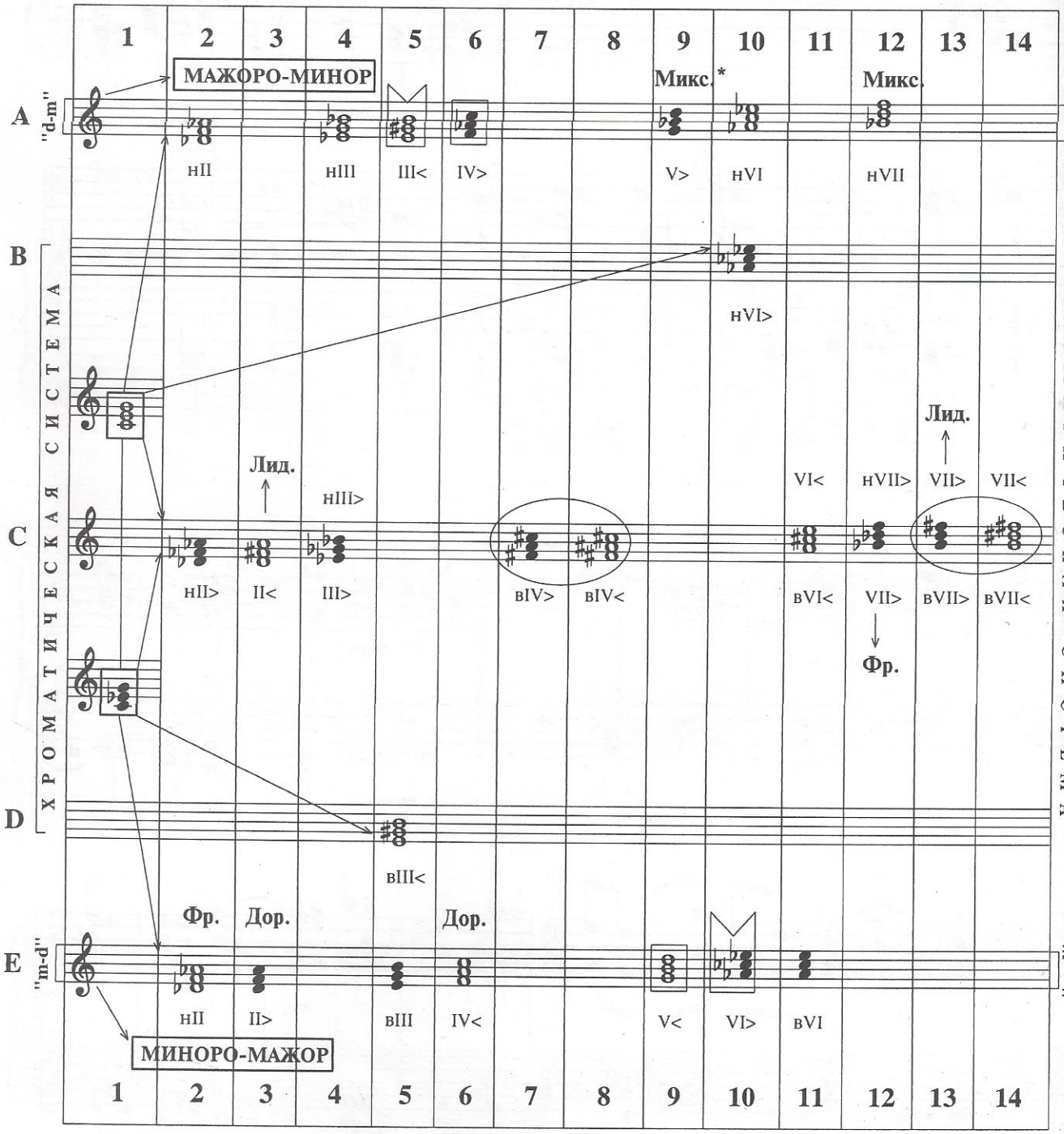


№ 77 Es



ГЛАВА IX. Терцовые и нетерцовые аккорды на ступенях хроматической тональности

1. Образцы специфических функций аккордов в хроматической тональности (в сравнении с мажоро-минорной системой)



* Более подробно см. Приложение II.

Условные обозначения:

- минорные трезвучия

- мажорные трезвучия

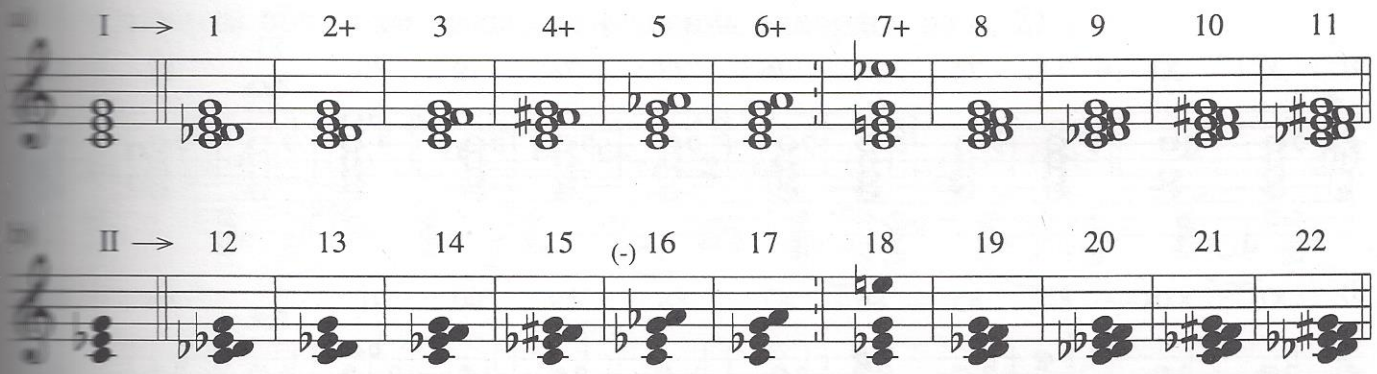
- трезвучия параллельного мажоро-минора и миноро-мажора

- трезвучия, взятые на одной и той же ступени

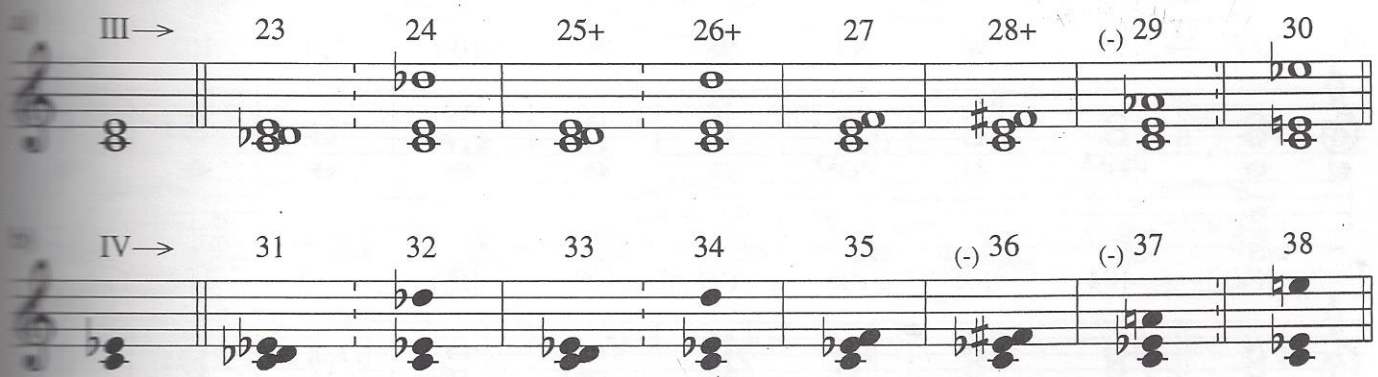
- условно-диатонические аккорды гармонического мажора и минора

2. Образцы аккордов - "диссонантных заместителей" трезвучий*

1) С сохранением трезвучной основы:

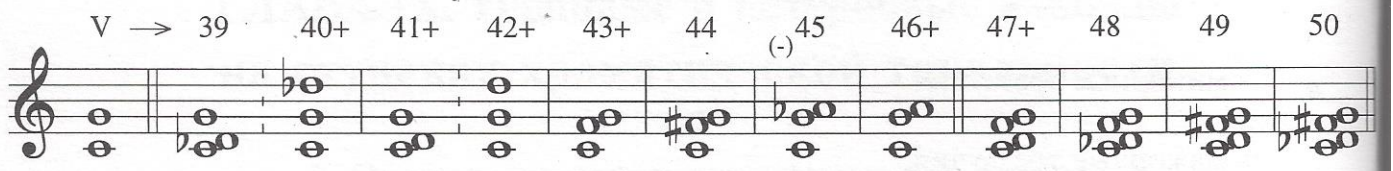


2) С сохранением опорной терции:

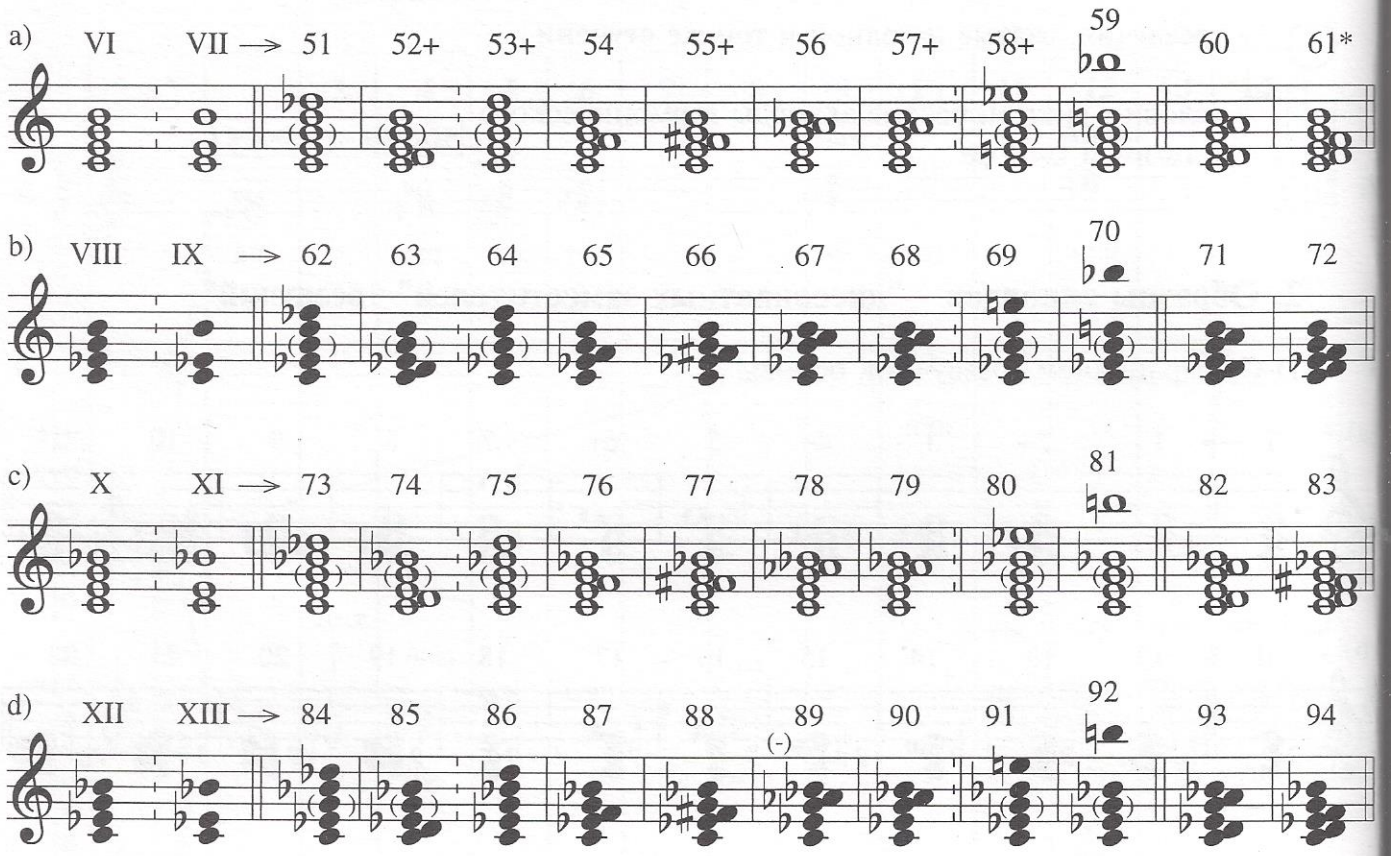


*См. более подробные комментарии к таблице аккордов в Методических указаниях (с. 7).

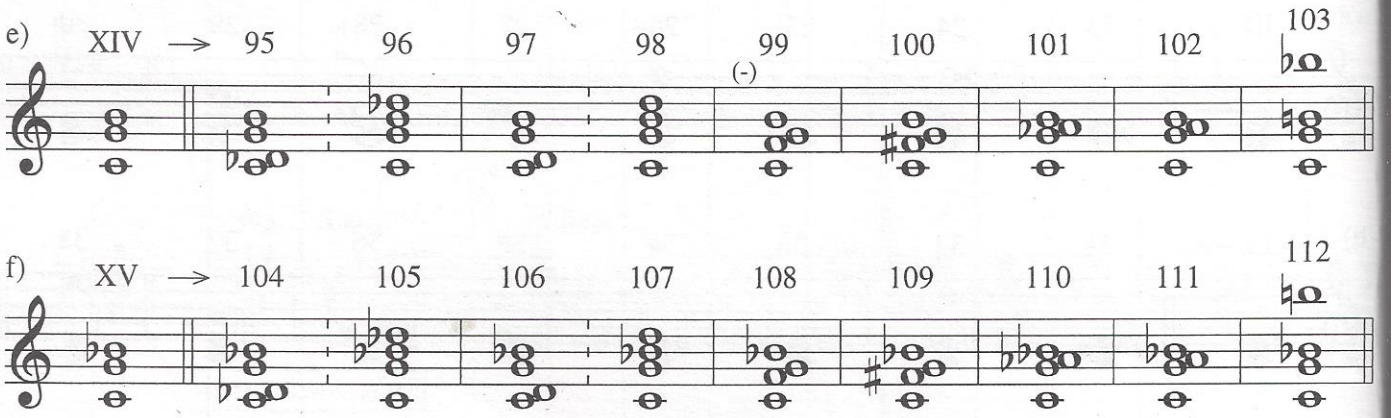
3) С сохранением опорной квинты:



4) С септаккордовой основой (при сохранении опорной терции):

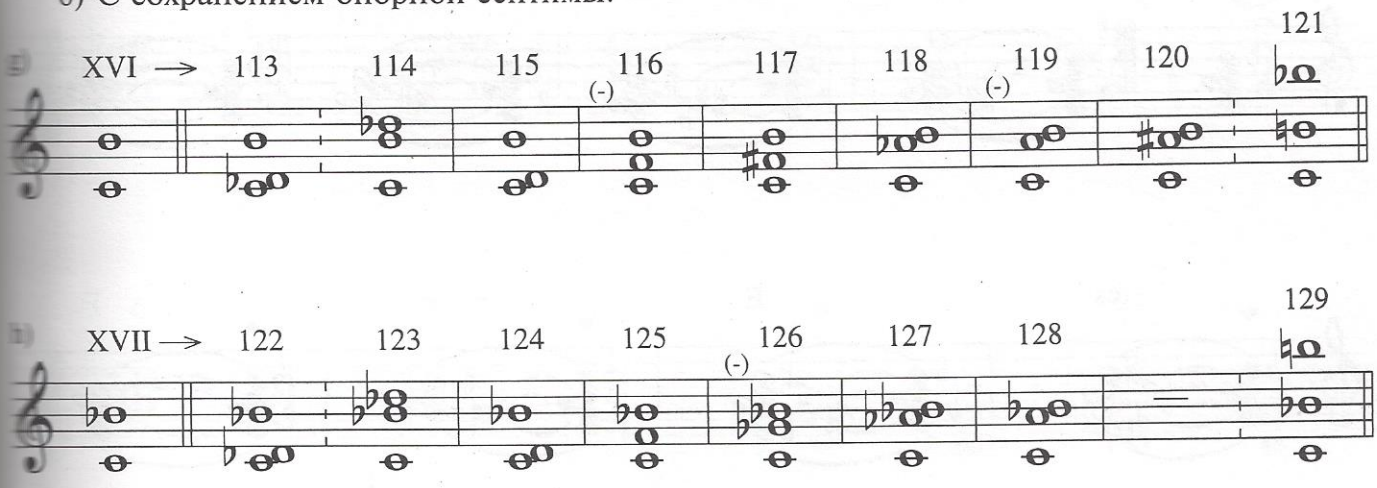


5) С сохранением опорной квинты в септаккорде:

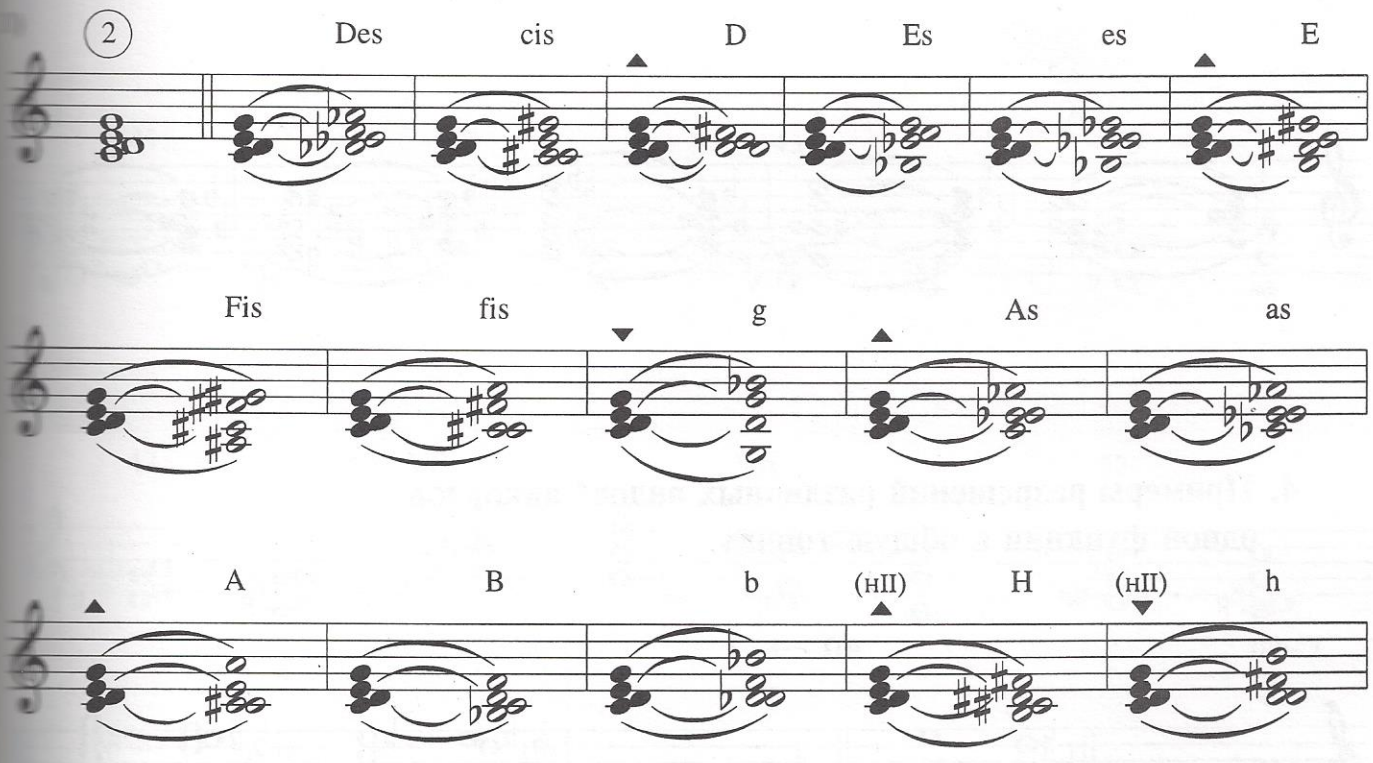


*Шестизвучные аккорды здесь даны для примера (возможны и другие комбинации с побочными тонами).

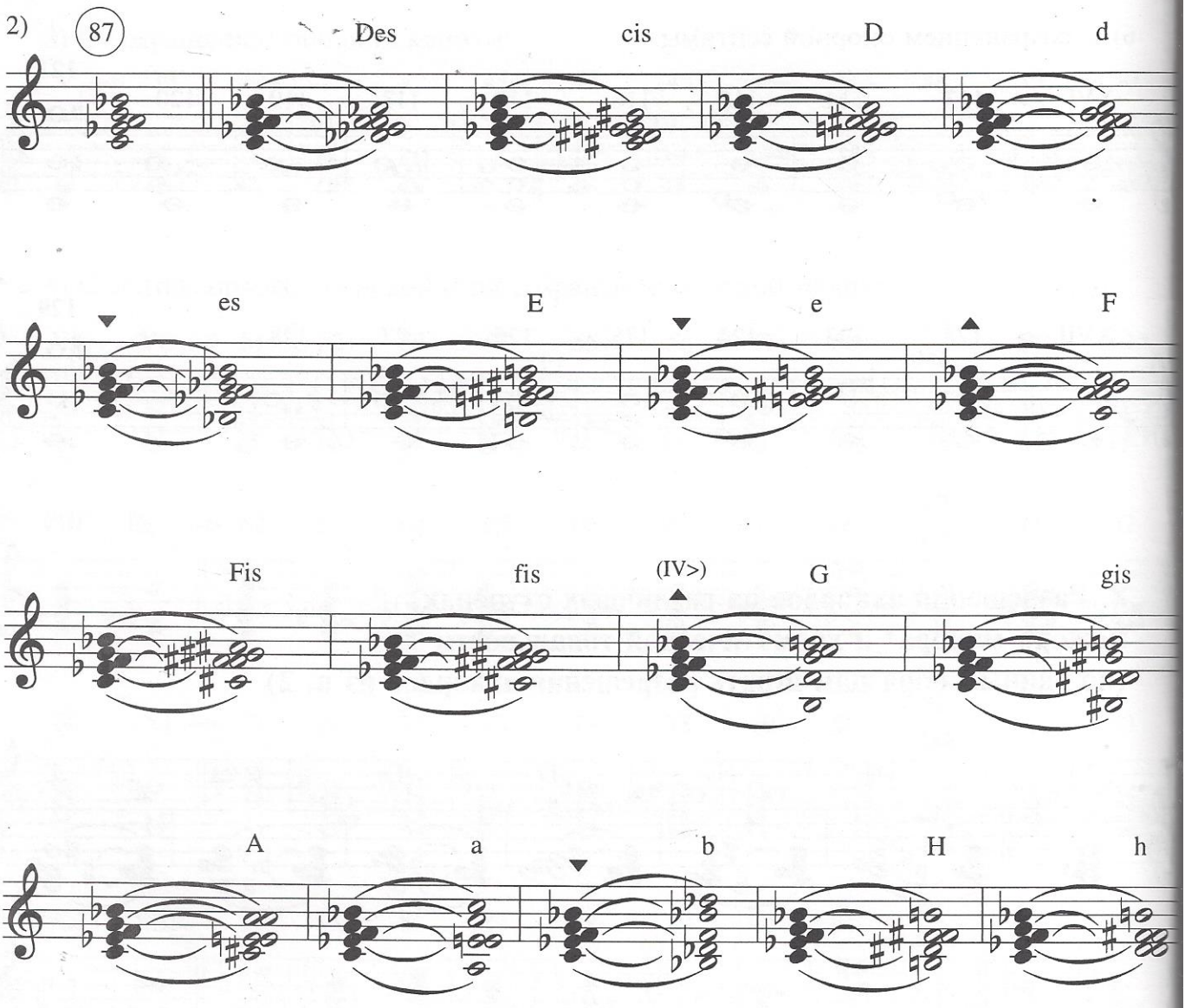
6) С сохранением опорной септимы:



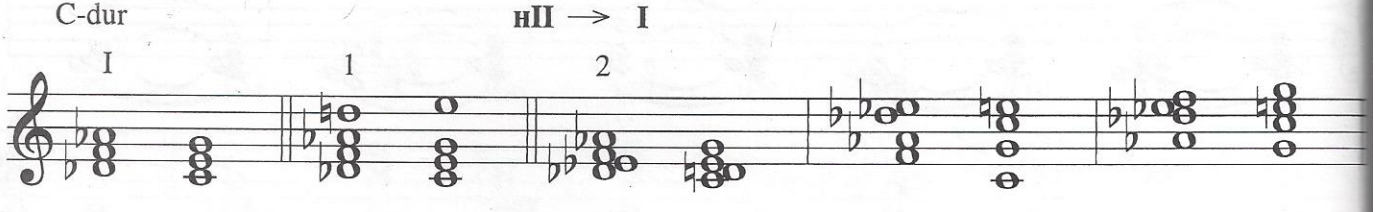
3. Разрешения аккордов на различных ступенях мажоро-минора* и хроматической тональности (по данным образцам играть разрешения аккордов из п. 2)



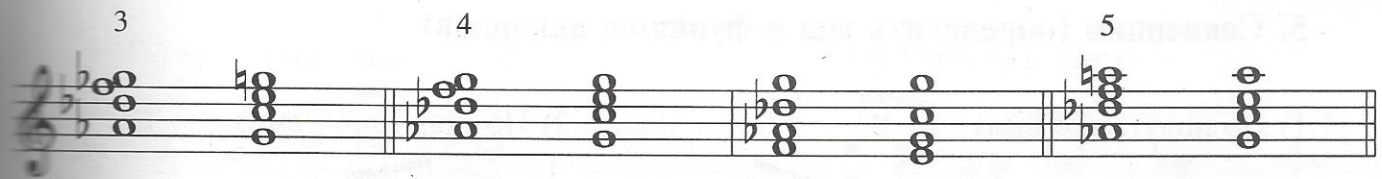
*Знаком ▲ отмечены аккорды мажоро-минора,
знаком ▼ - аккорды миноро-мажора.

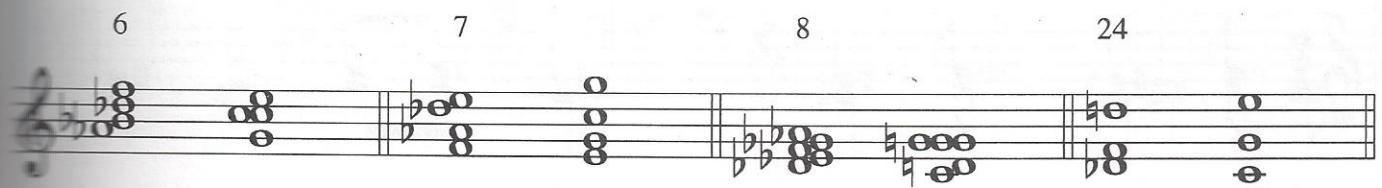


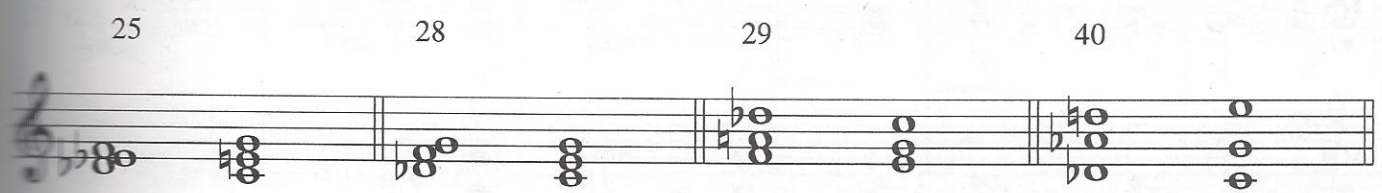
4. Примеры разрешений различных видов* аккордов одной функции в общую тонику

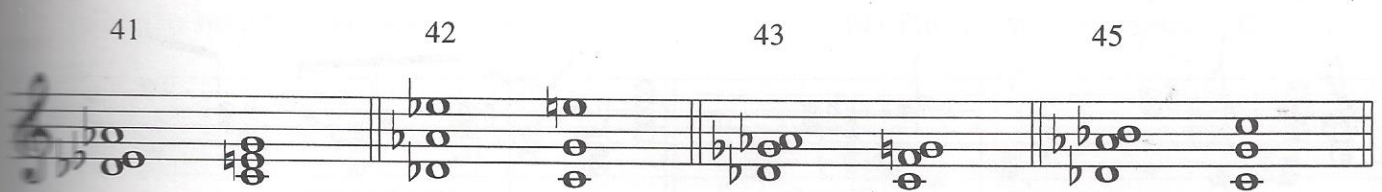


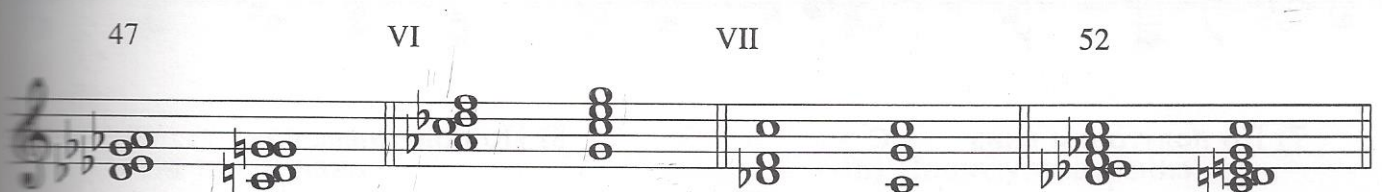
*Номера видов аккордов соответствуют номерам таблицы п. **2** с. 51.

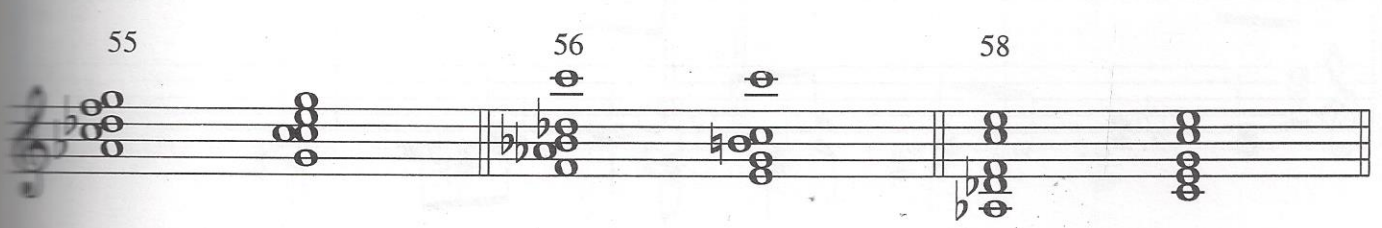

3
4
5


6
7
8
24


25
28
29
40

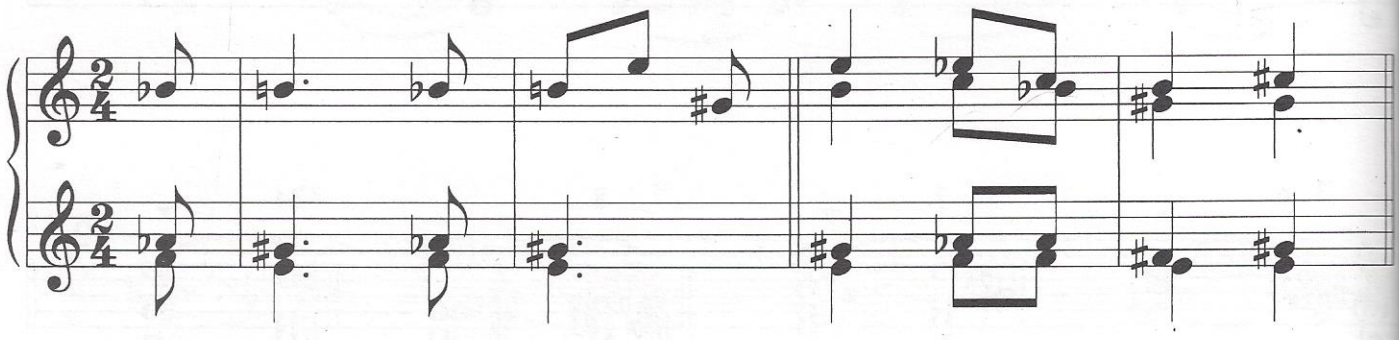

41
42
43
45


47
VI
VII
52


55
56
58

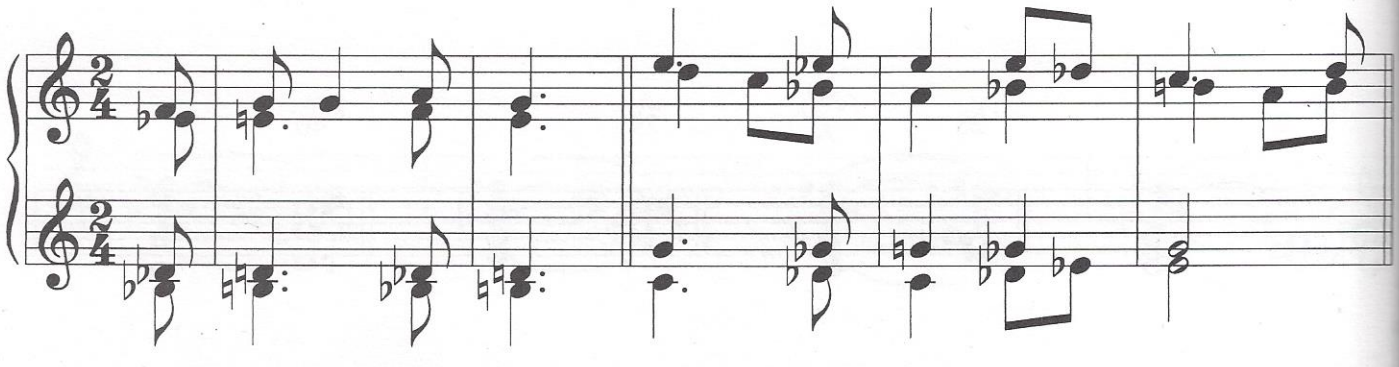
5. Секвенции (определить вид и функцию аккордов)

1) По полутонам вниз E



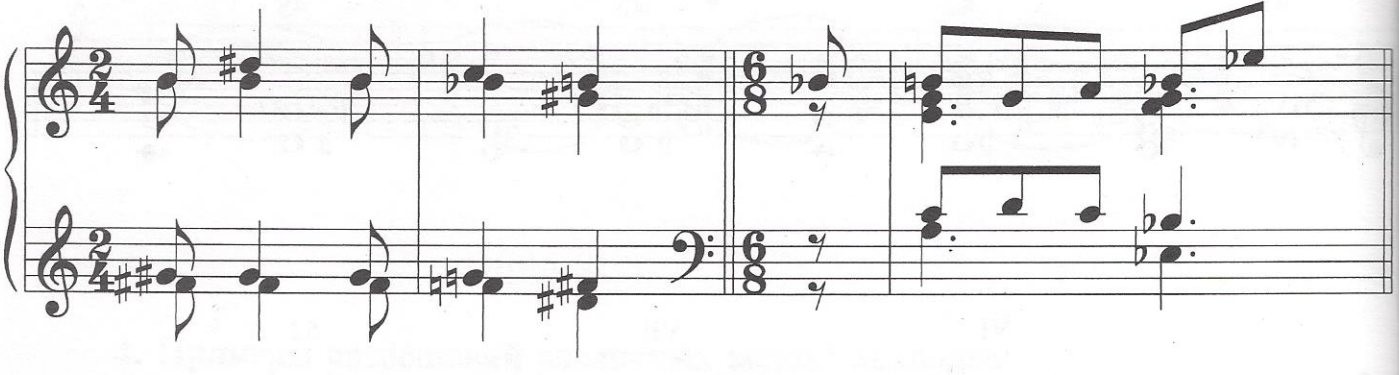
2) По полутонам вниз E

3) По тонам вверх G



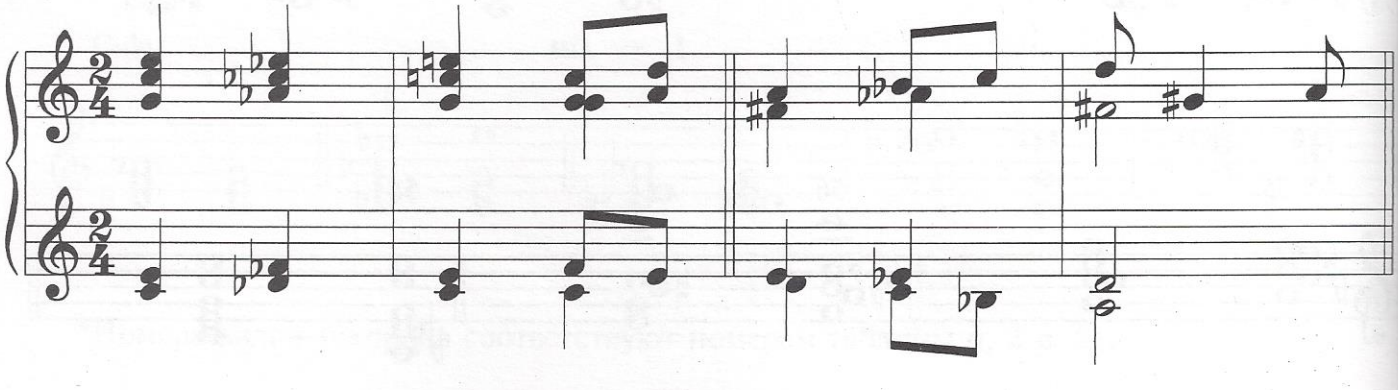
4) По полутонам вниз C

5) По полутонам вниз H



6) По полутонам вниз Es

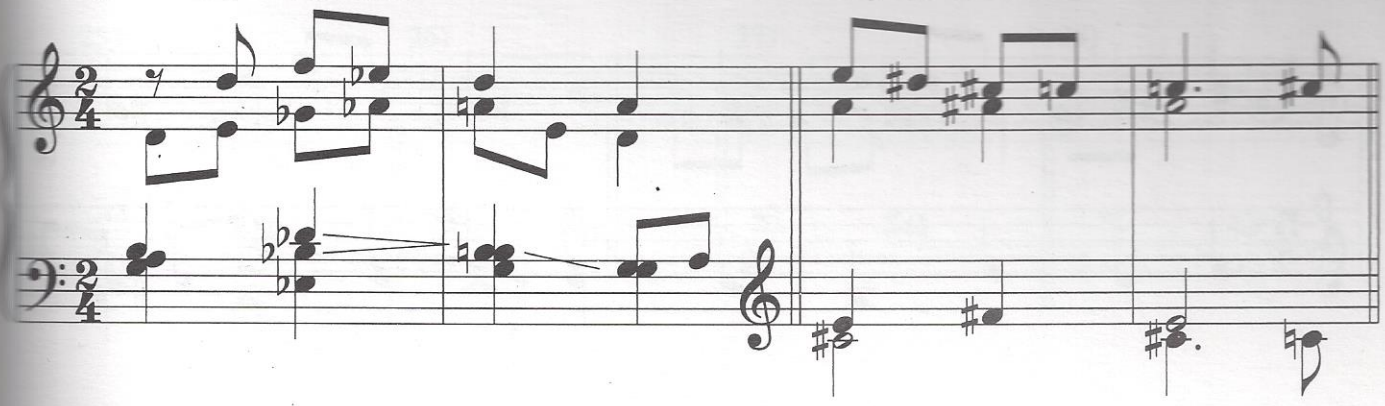
7) По полутонам вниз C



8) По полутонам вниз D

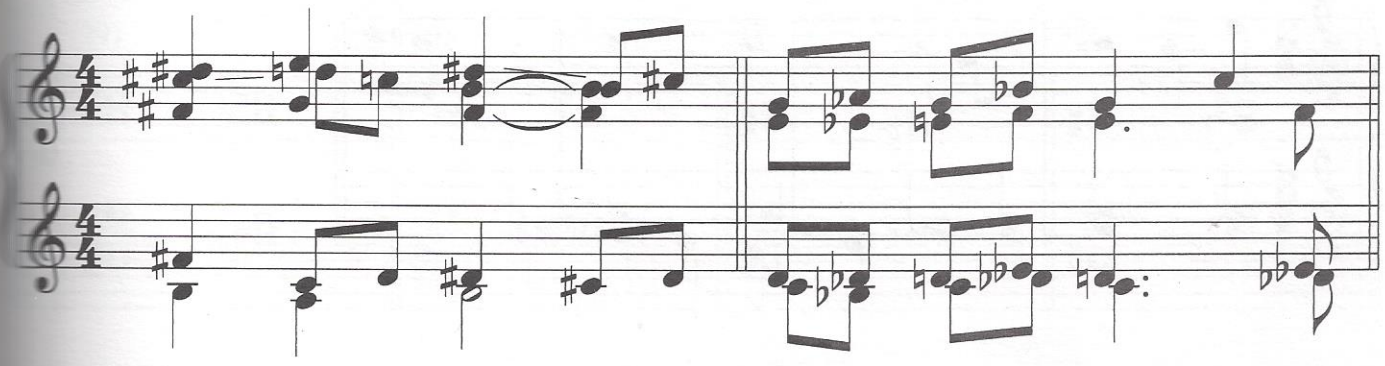
9) По полутонам вниз G

10) По тонам вниз A



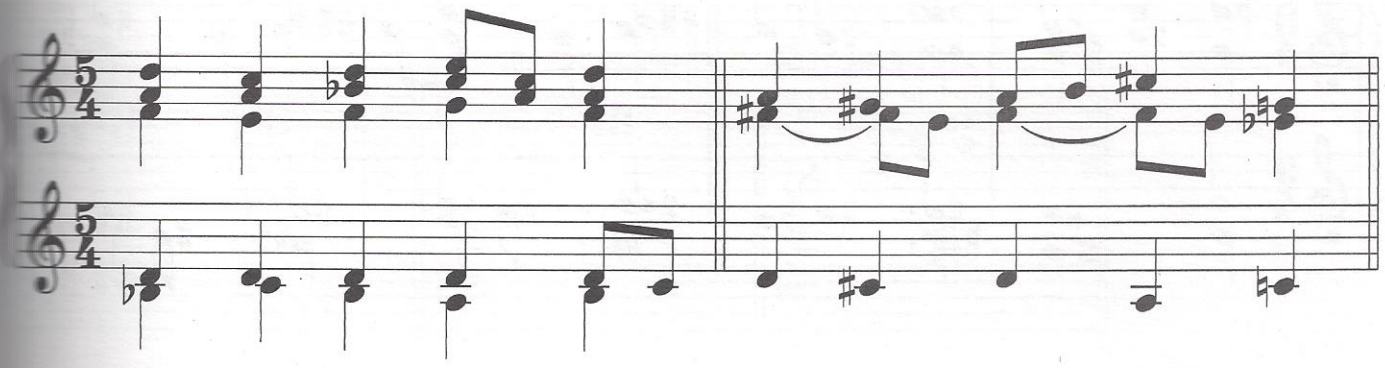
11) По полутонам вниз H

12) По тонам вверх C



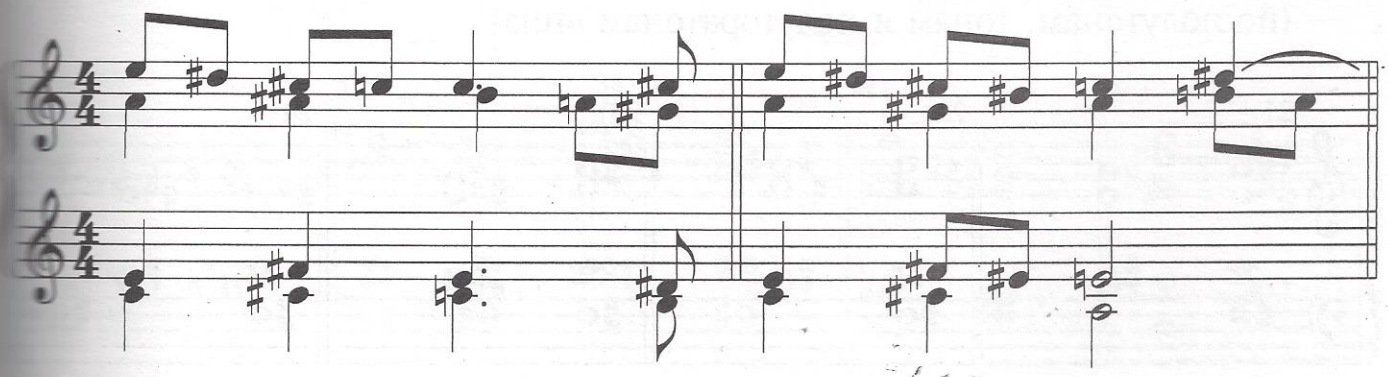
13) По полутонам вниз B

14) По полутонам вниз D

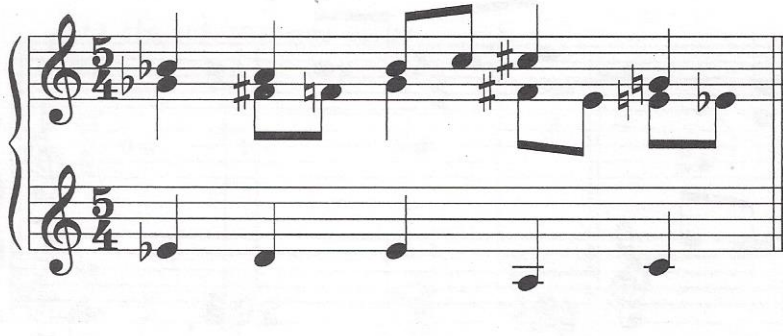


15) По тонам вниз a

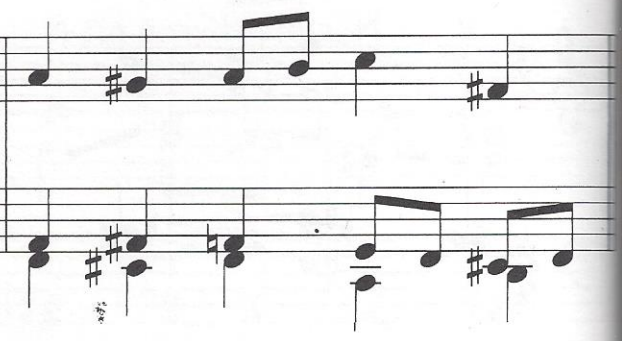
16) По полутонам вниз a



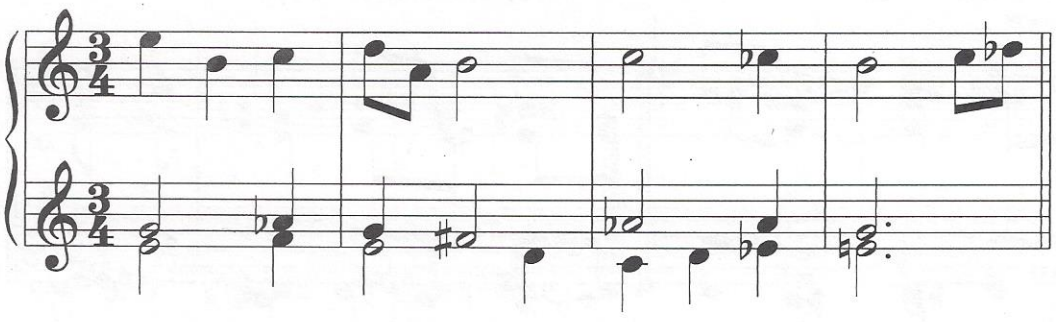
16) По тонам вниз es



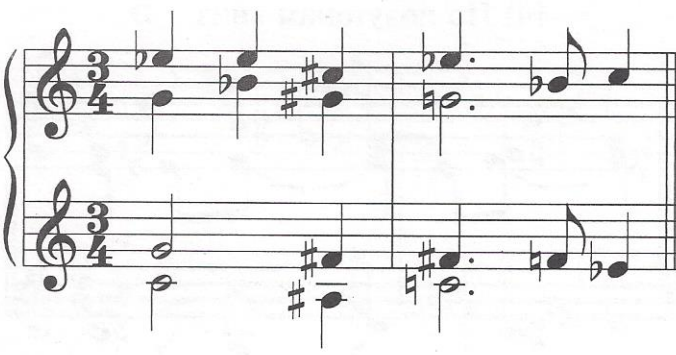
17) По полутонам вниз d



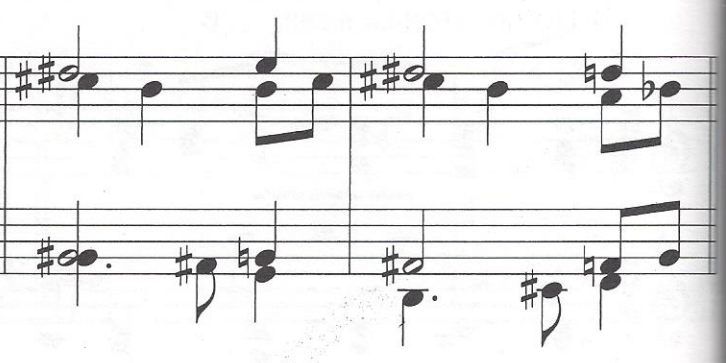
18) По полутонам вниз e



19) По тонам вниз c

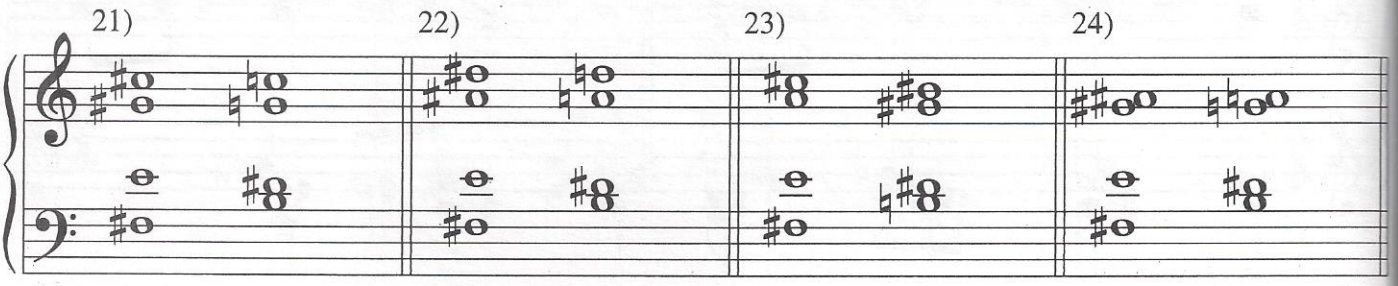


20) По полуторатонам вниз gis

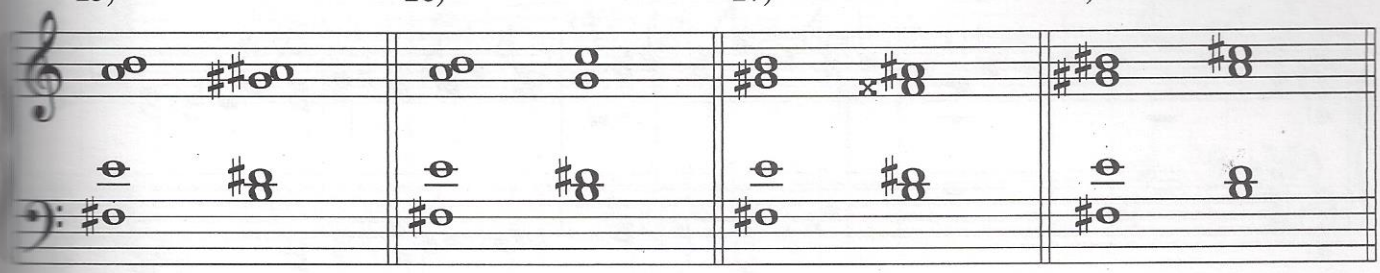


Секвенции с сопоставлением двух контрастных функций (по полутонам, тонам и полуторатонам вниз)

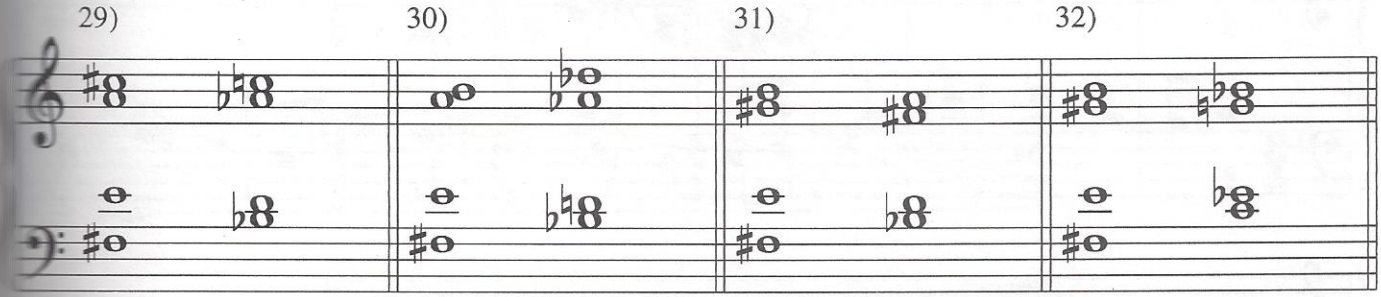
21) 22) 23) 24)



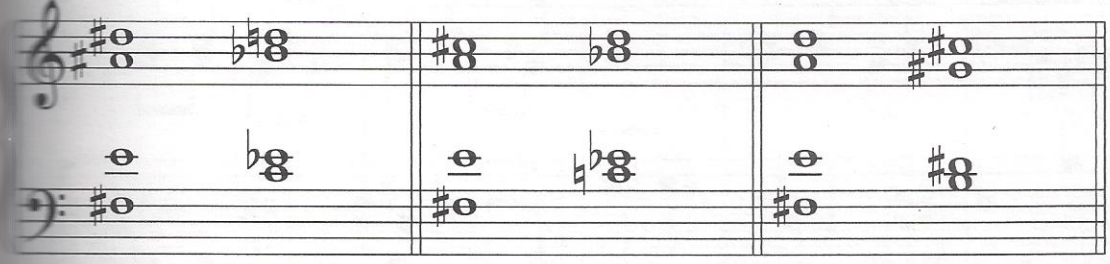
25) 26) 27) 28)



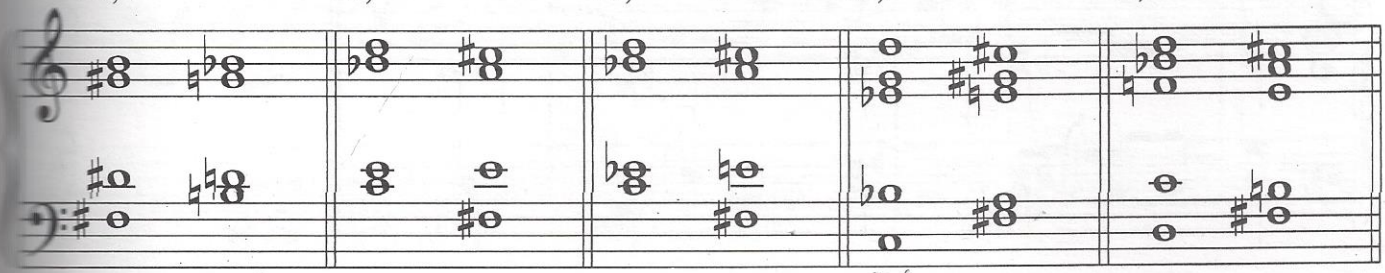
29) 30) 31) 32)



33) 34) (+ по тонам вверх) 35) (+ по б.3 вниз)

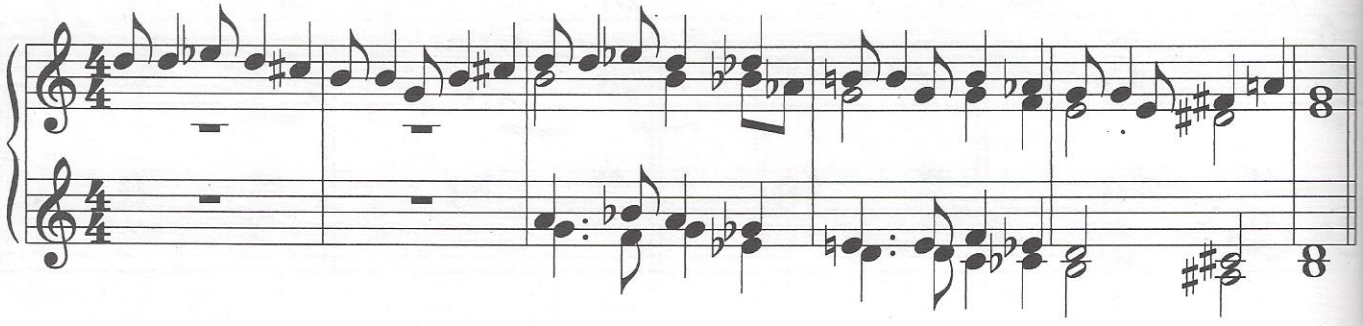


36) 37) 38) 39) 40)

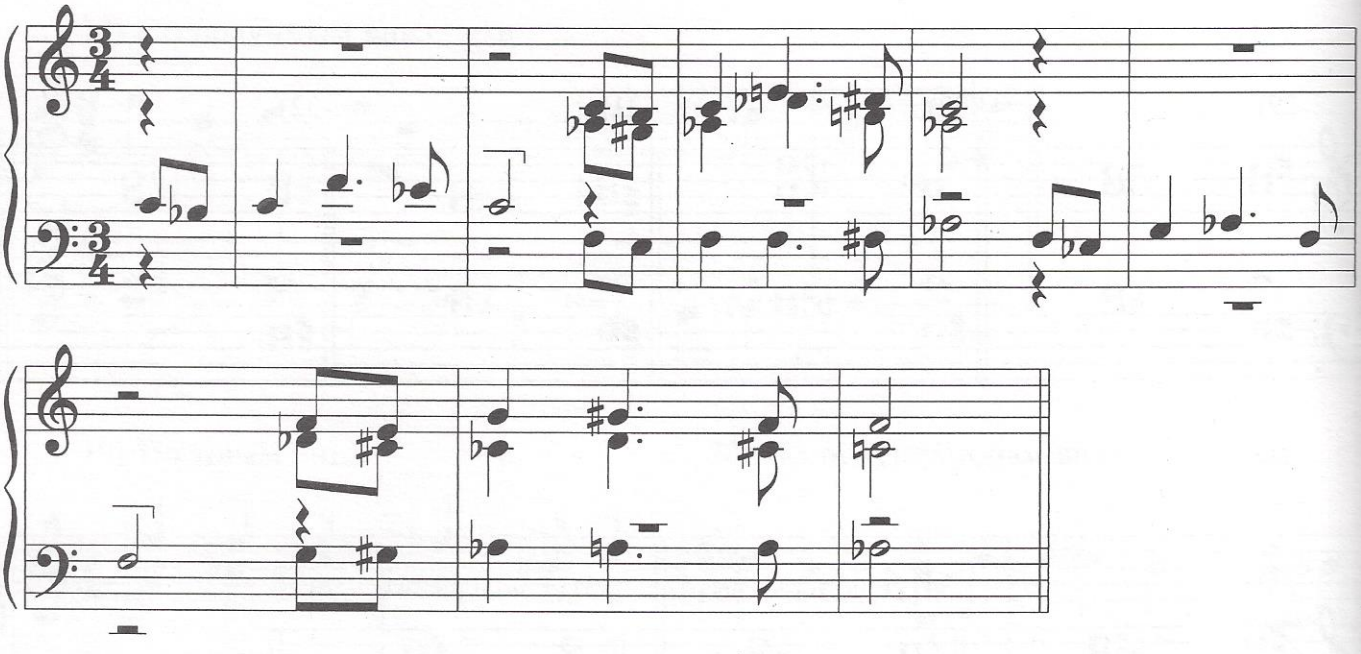


6. Этюды

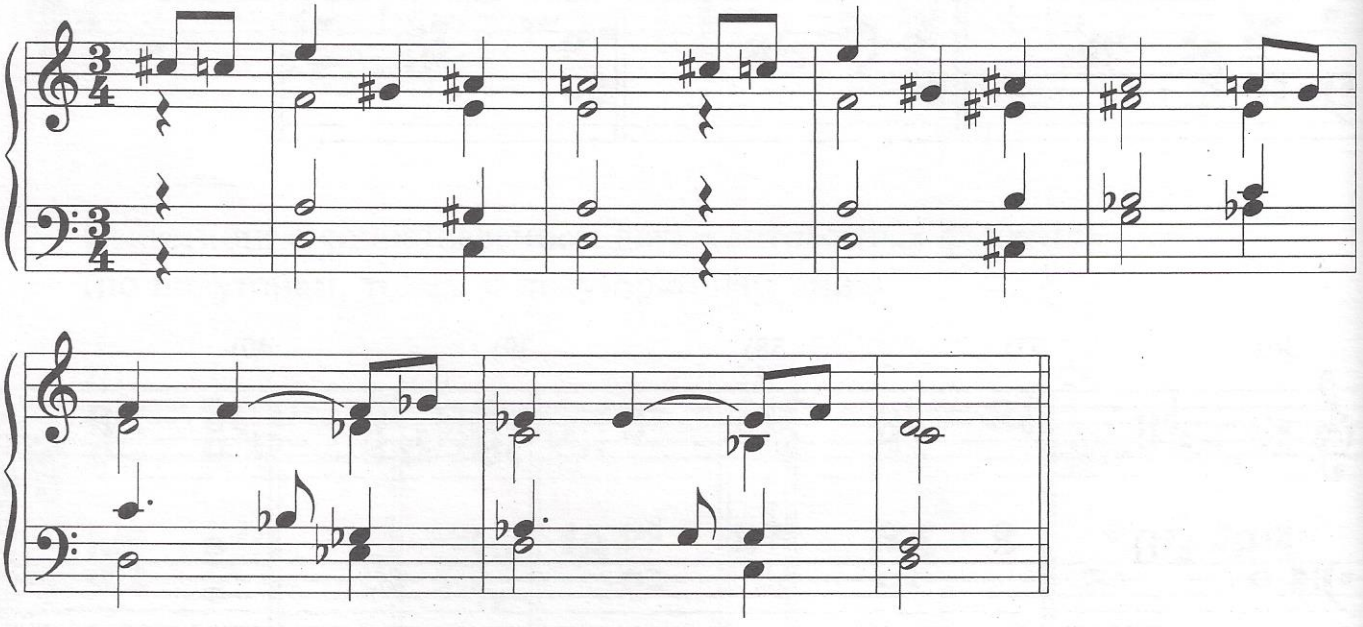
№ 78 G



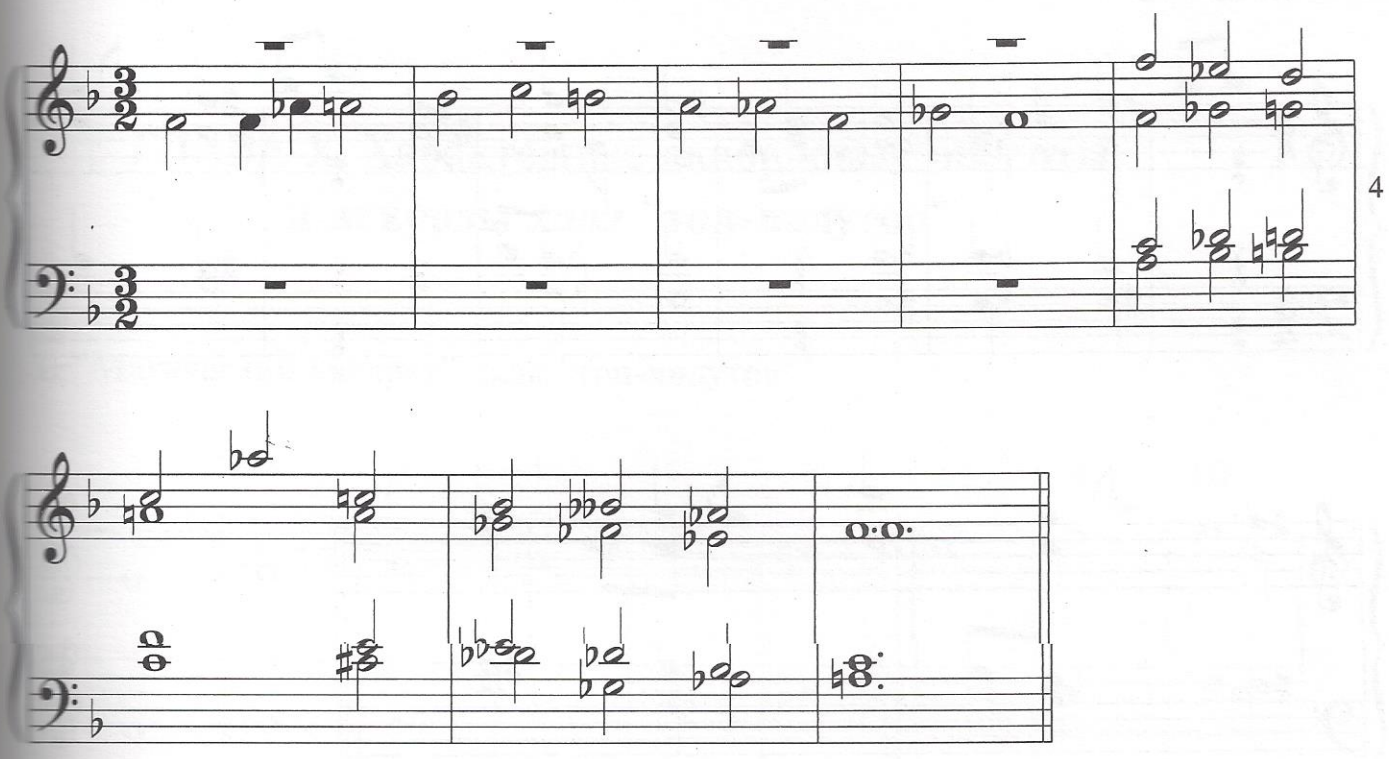
№ 79 f



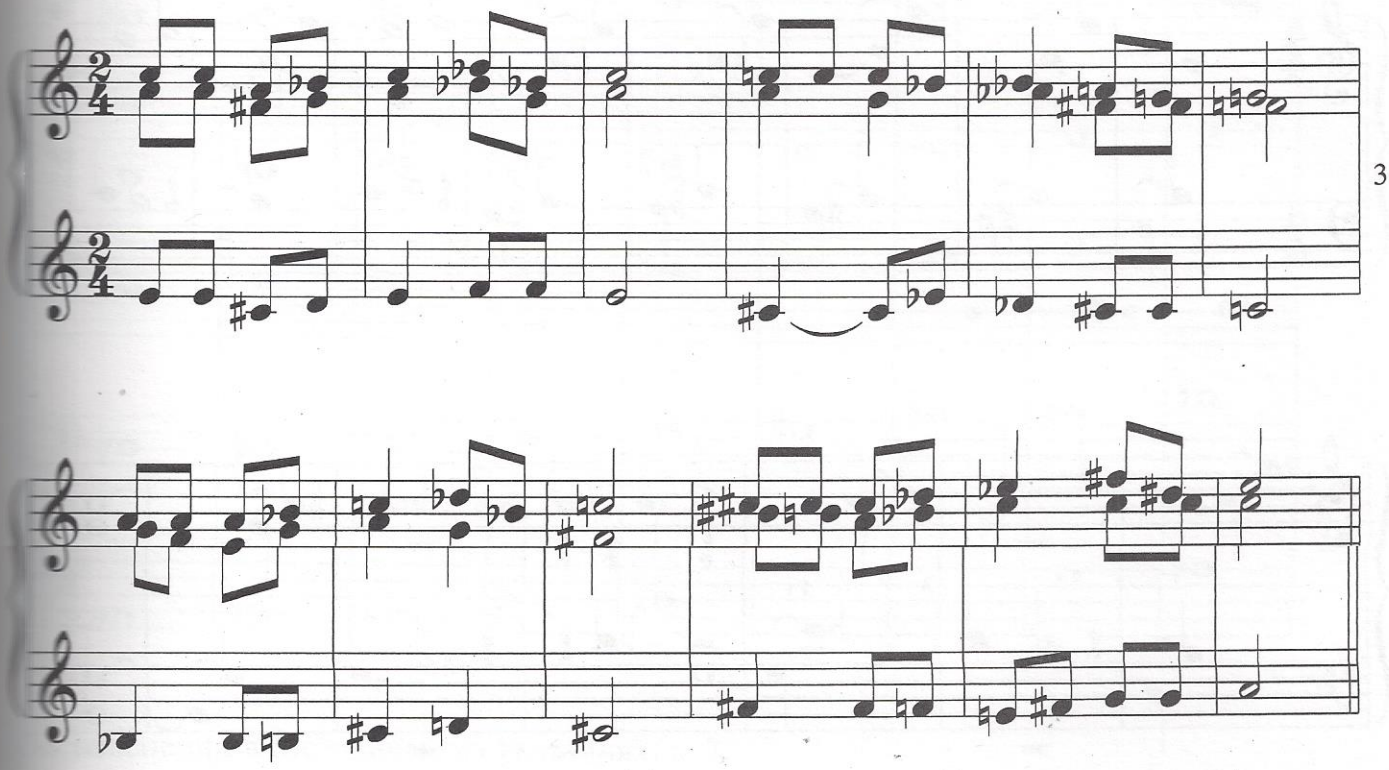
№ 80 d



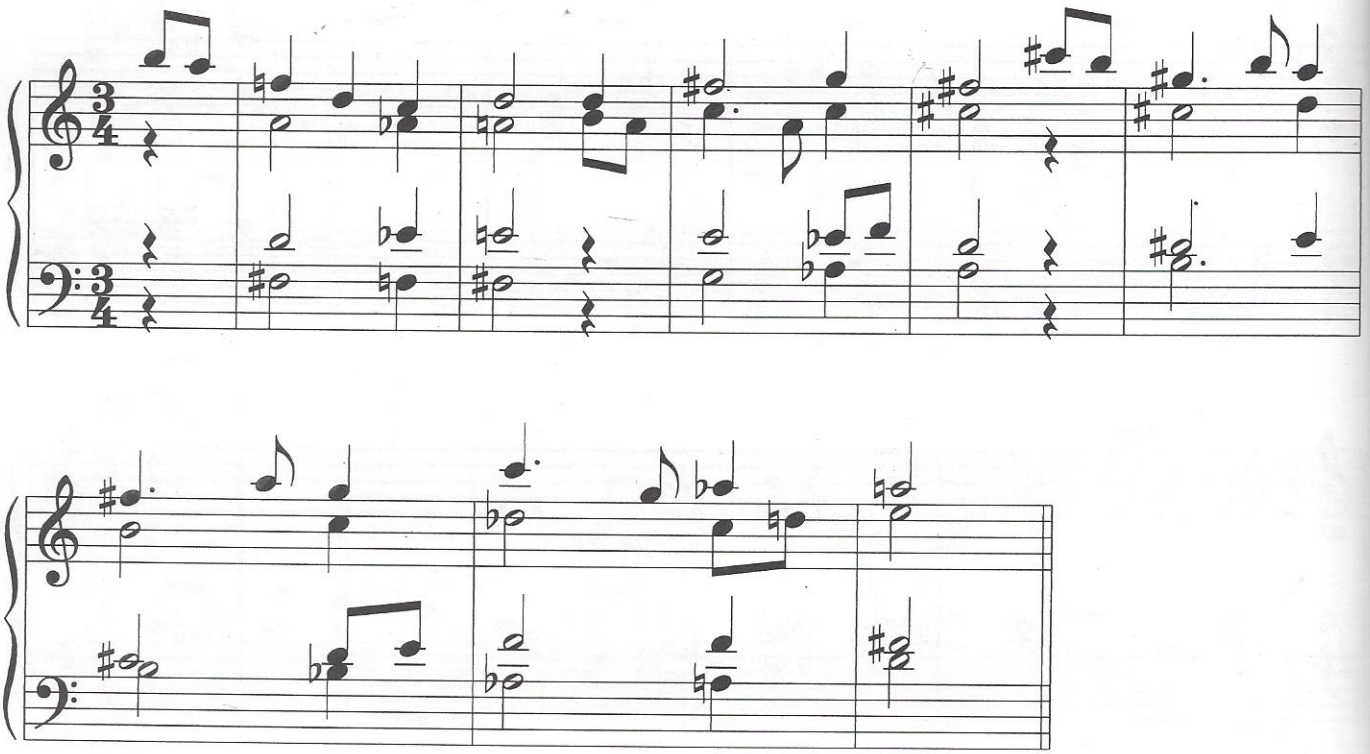
№ 81 F



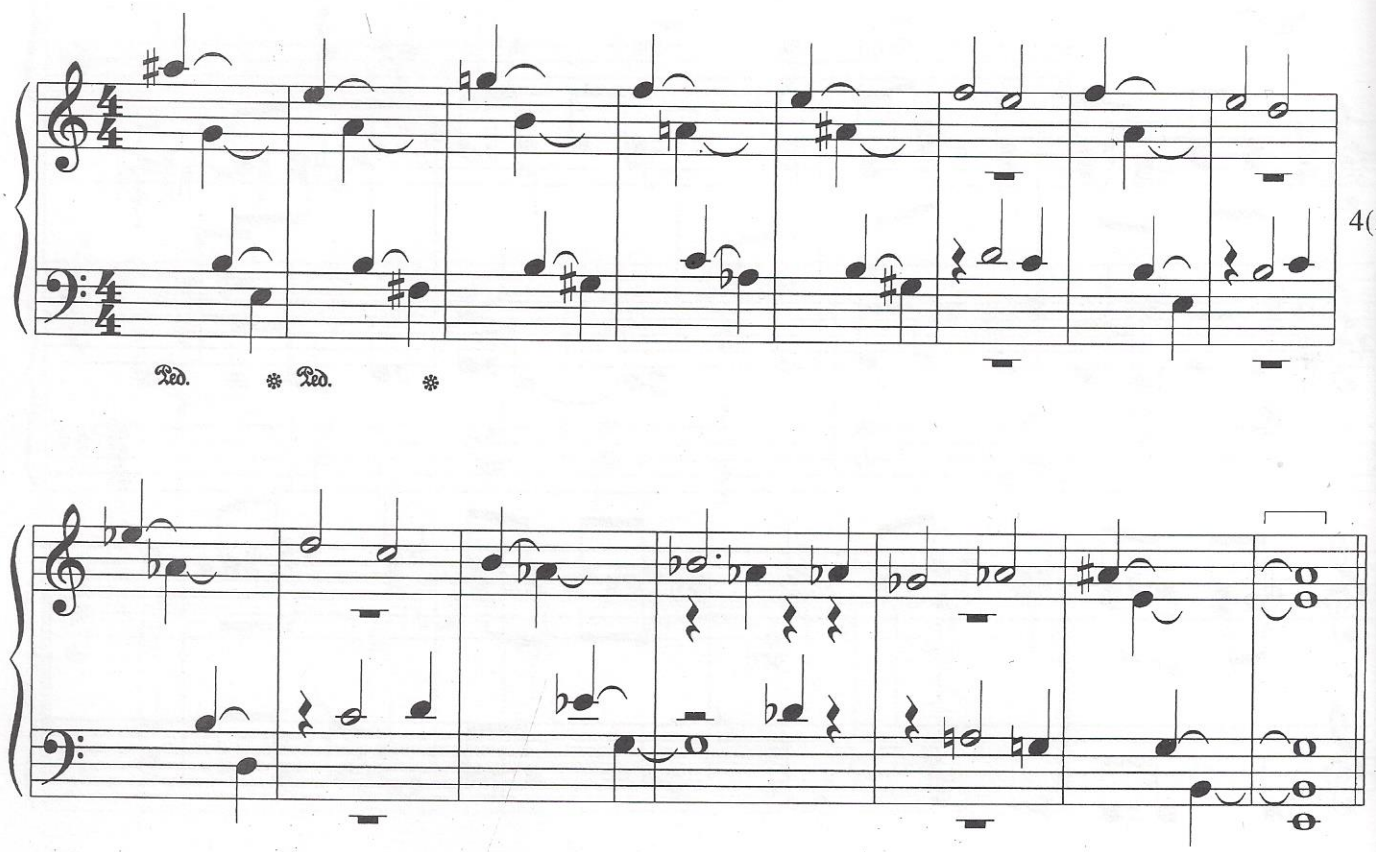
№ 82 a



№ 83 D

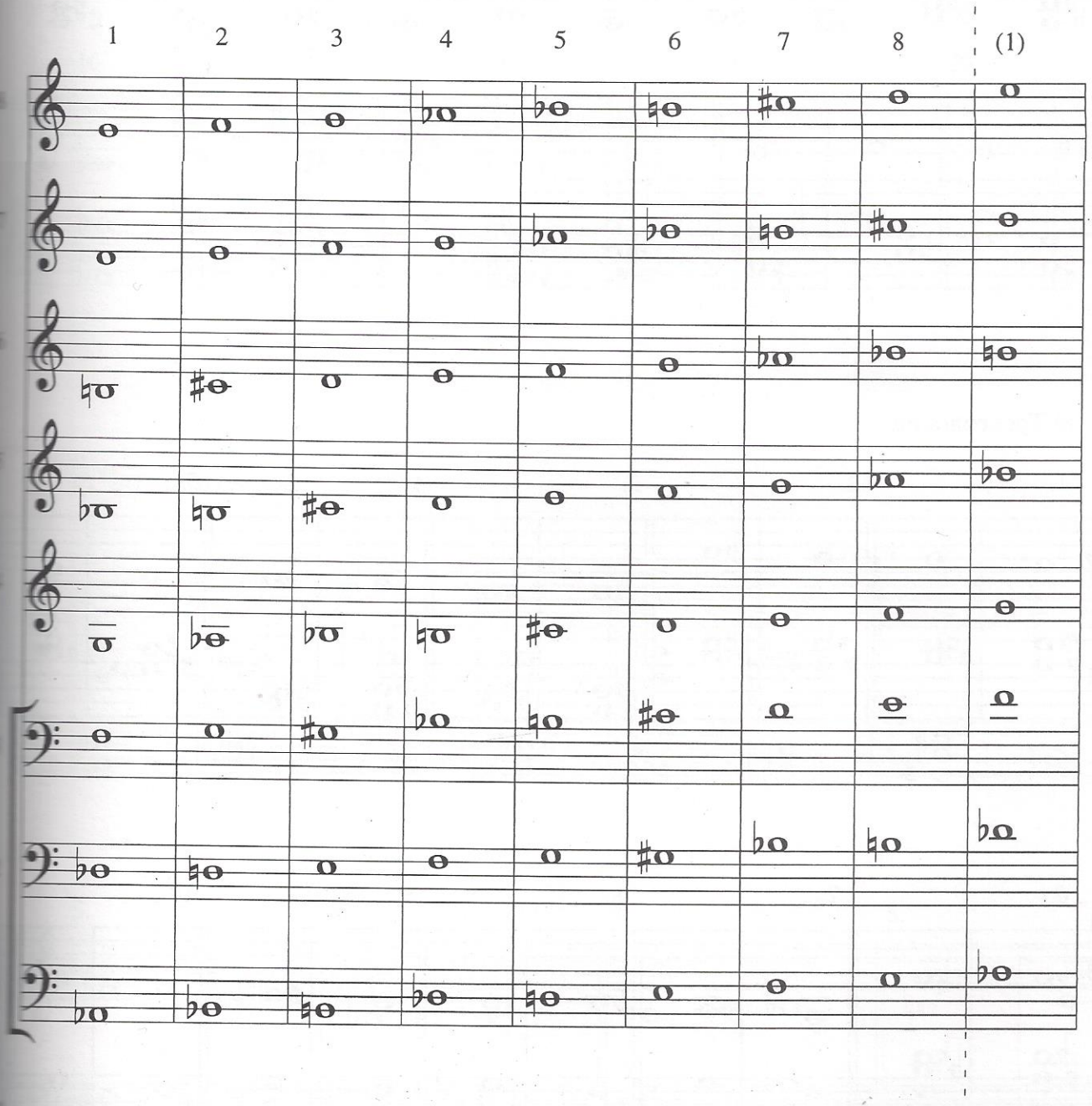


№ 84 e



ГЛАВА X. Характерные аккордовые обороты и аккорды лада "тон-полутон"

1. "Магический квадрат" лада "тон-полутон"*

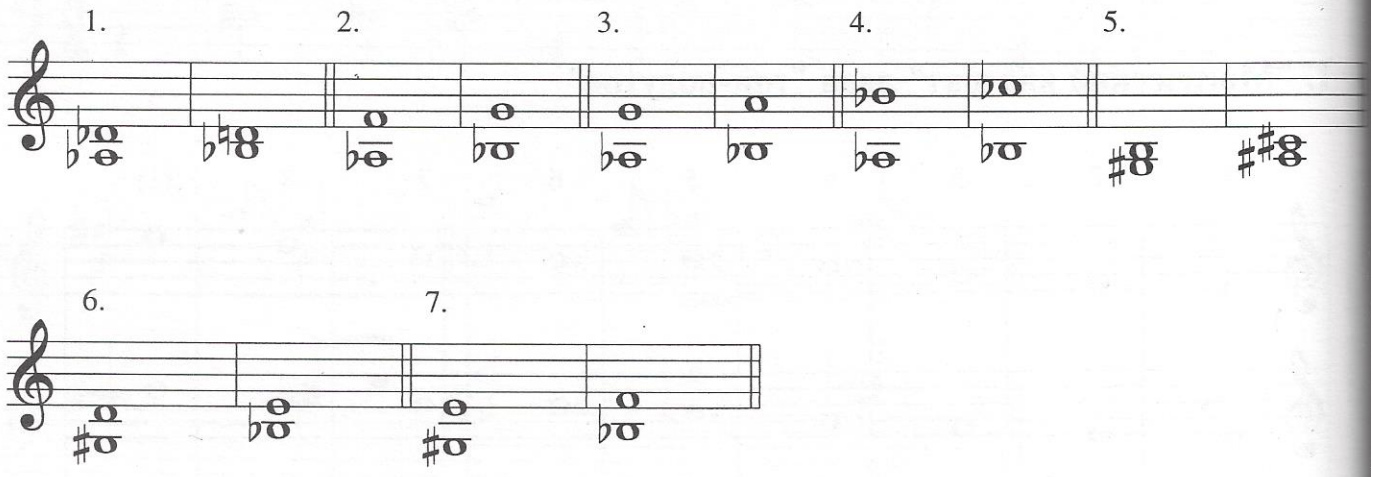


*См. пояснения в Методических указаниях, с. 7.

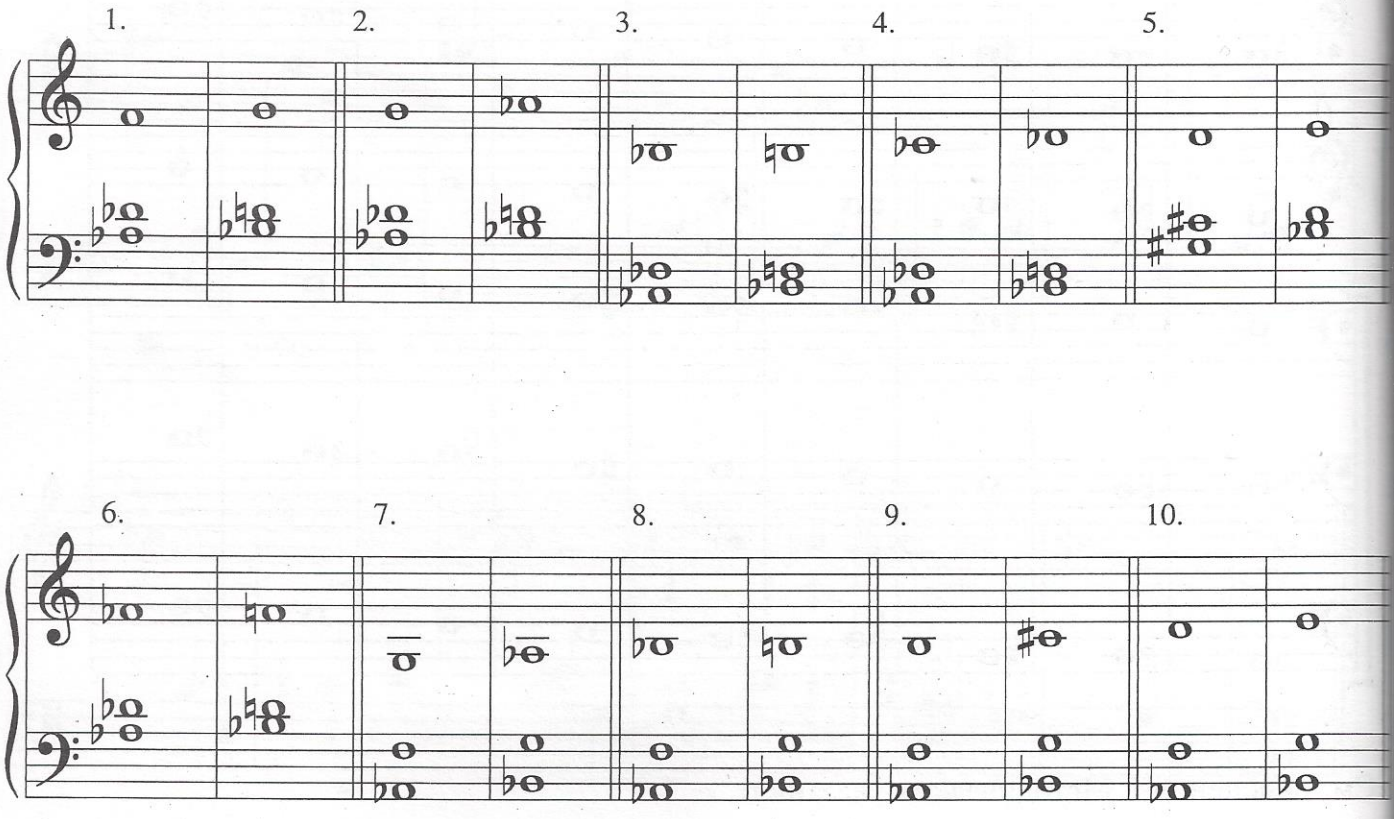
2. Секвенции ("расшифровка" линий "магического квадрата")

Петь в звукоряде "тон-полутон" (вверх)

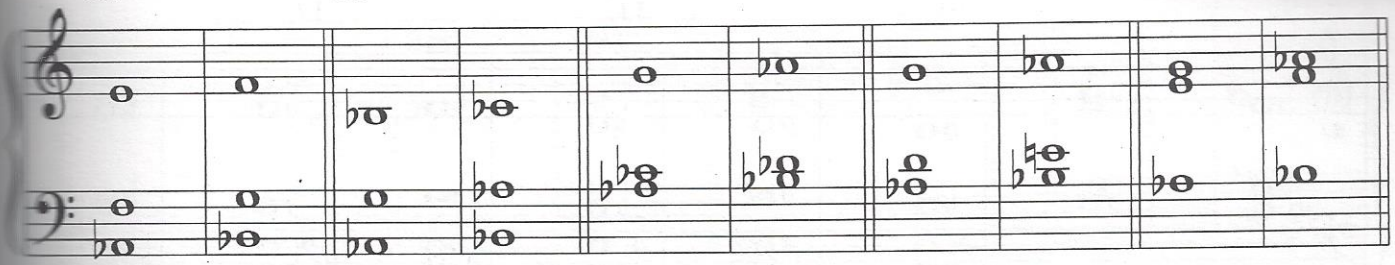
a) Двухголосие



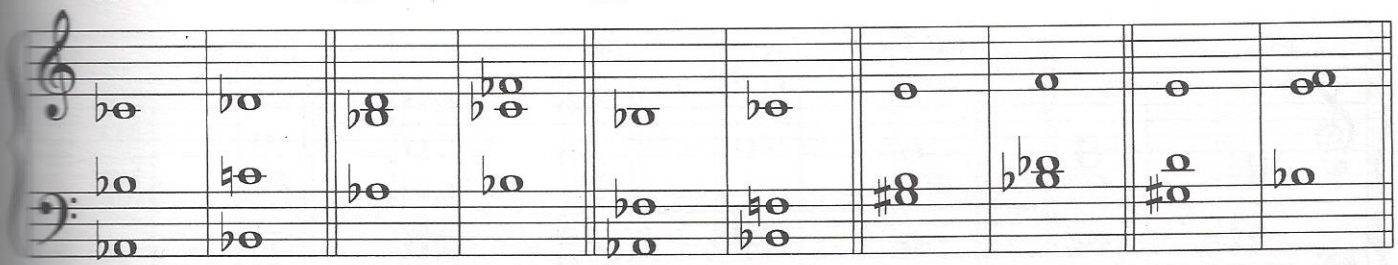
b) Трехголосие



11. 12. 13. 14. 15.

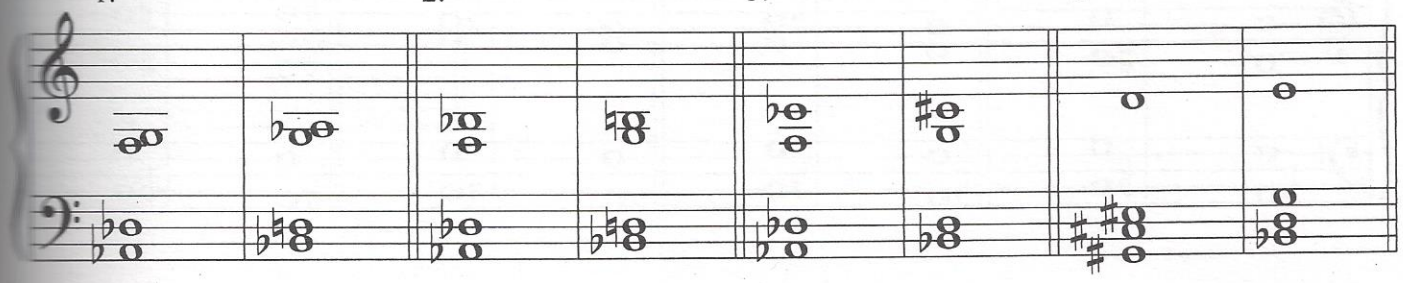


16. 17. 18. 19. 20.

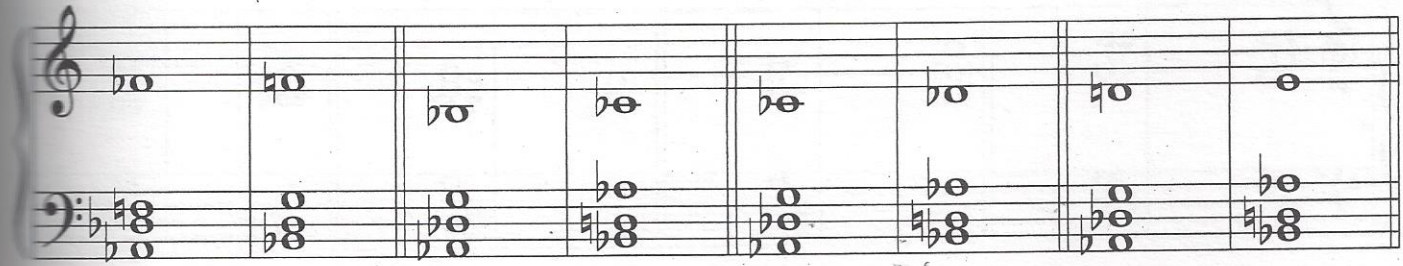


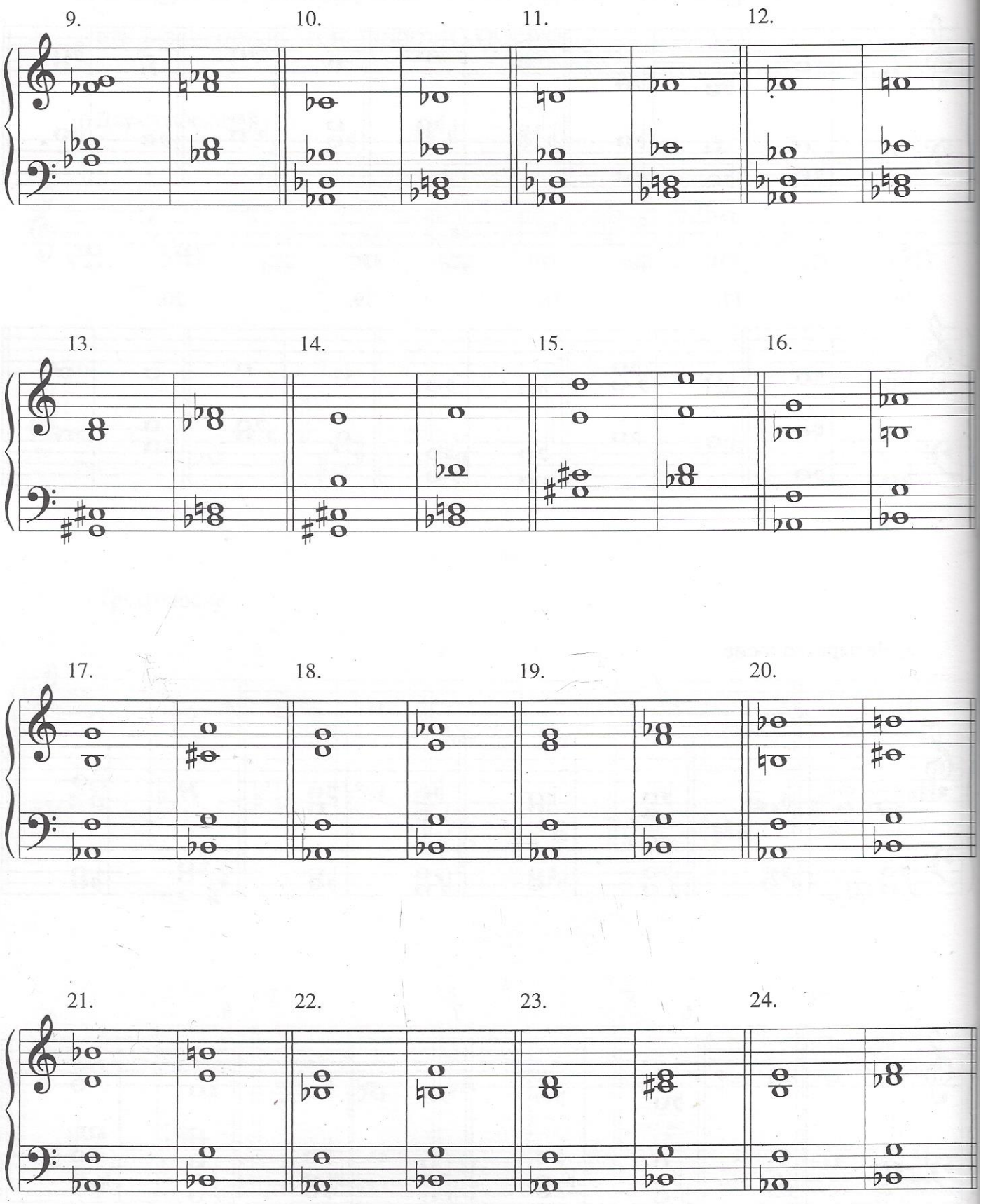
c) Четырехголосие

1. 2. 3. 4.

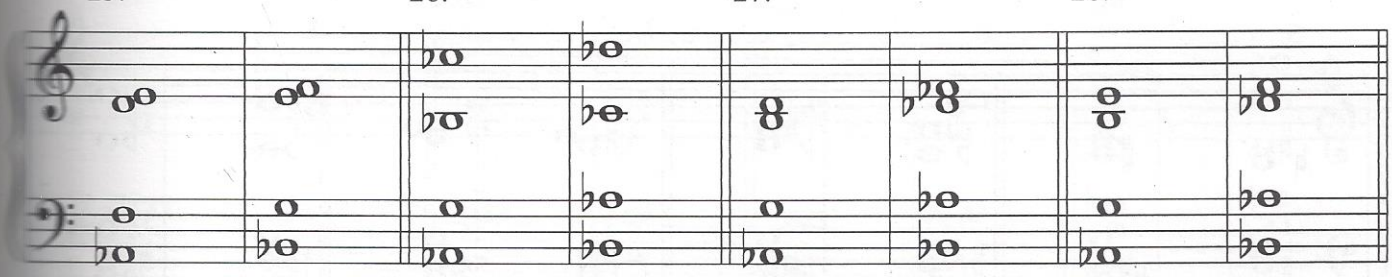


5. 6. 7. 8.

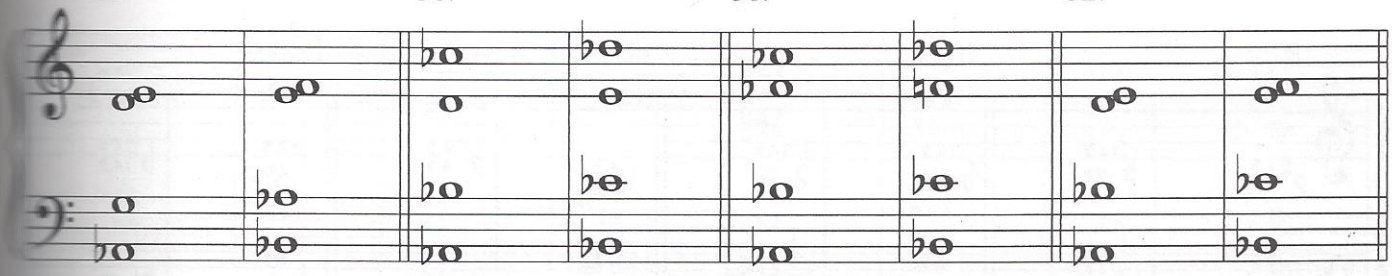



9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.

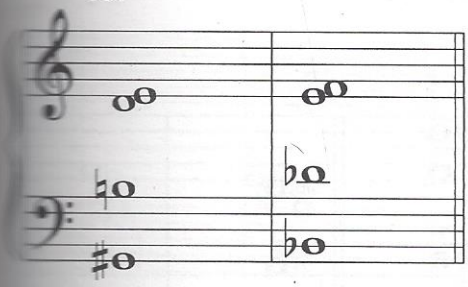
25. 26. 27. 28.



29. 30. 31. 32.

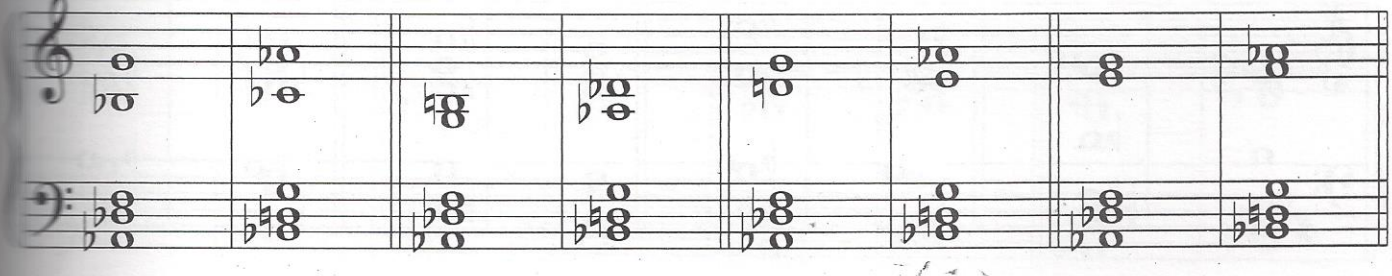


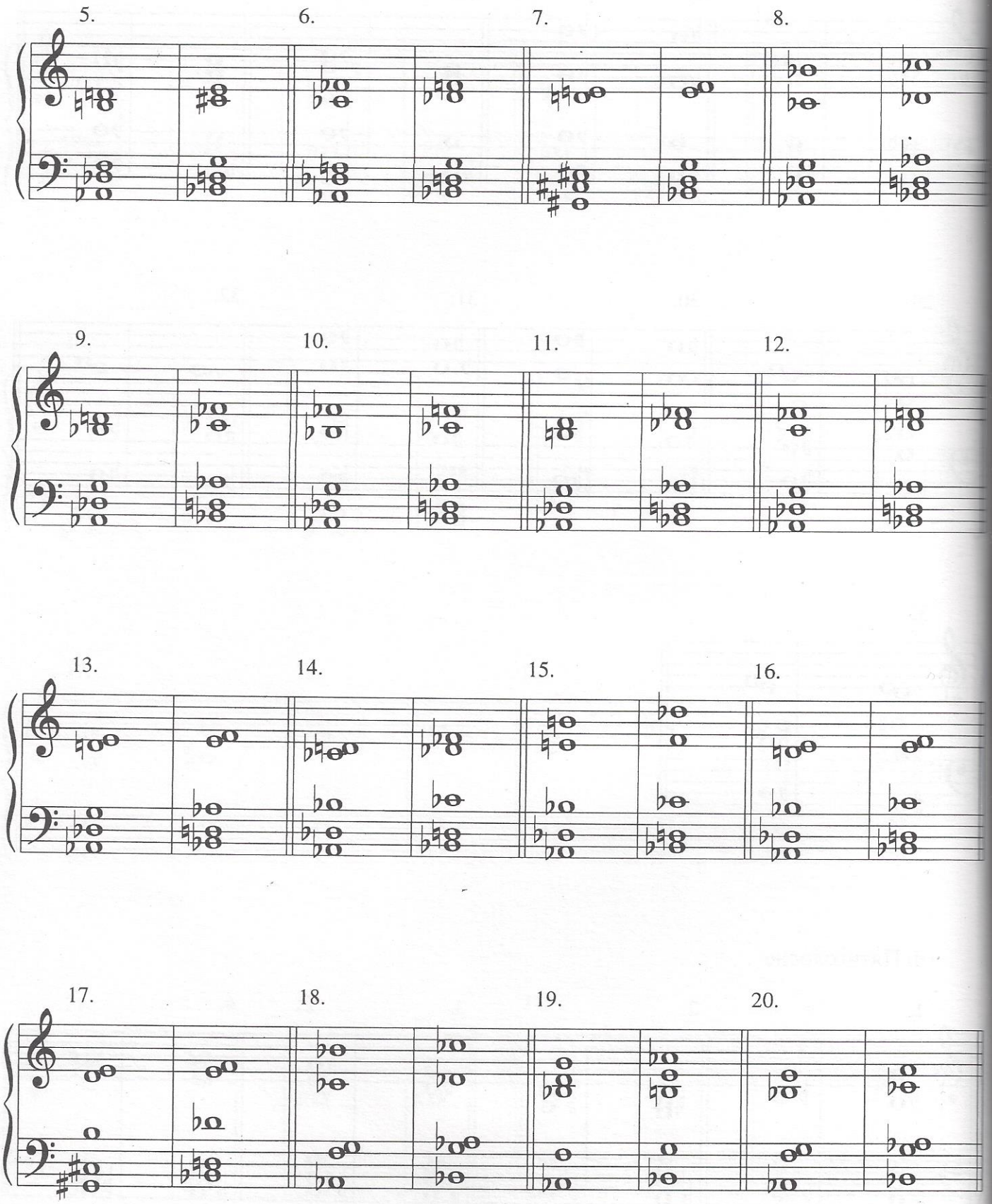
33.



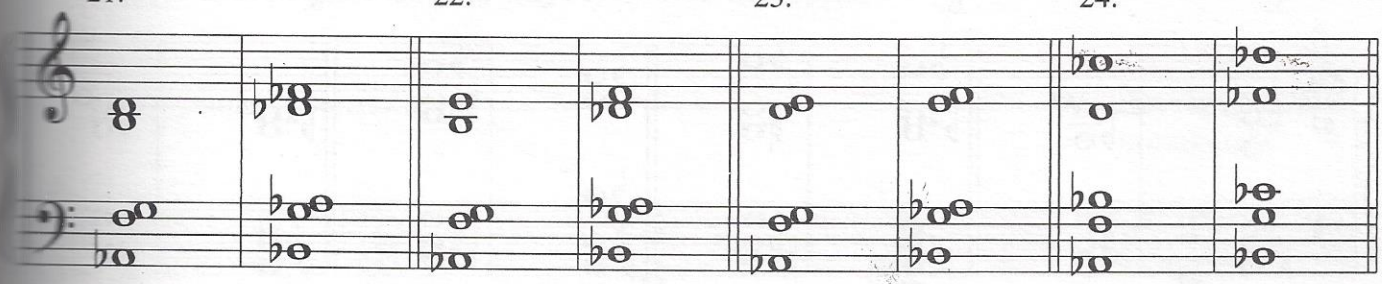
d) Пятиголосие

1. 2. 3. 4.

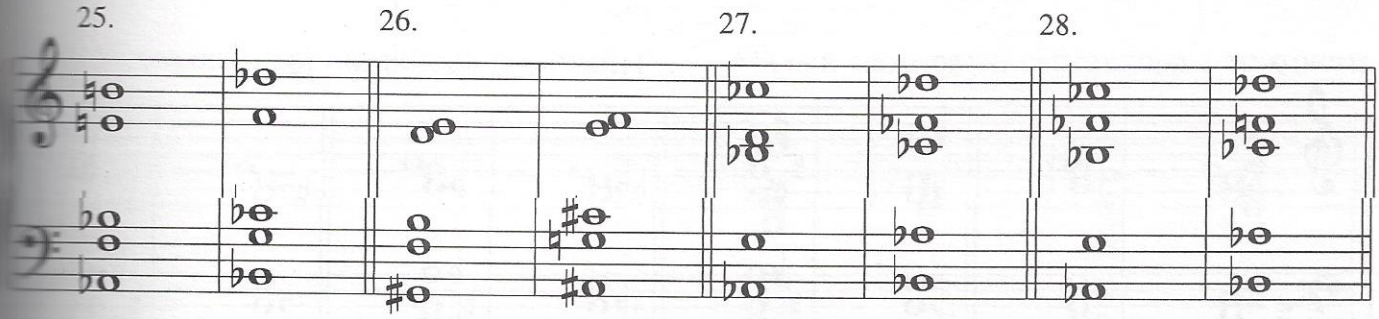



5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.

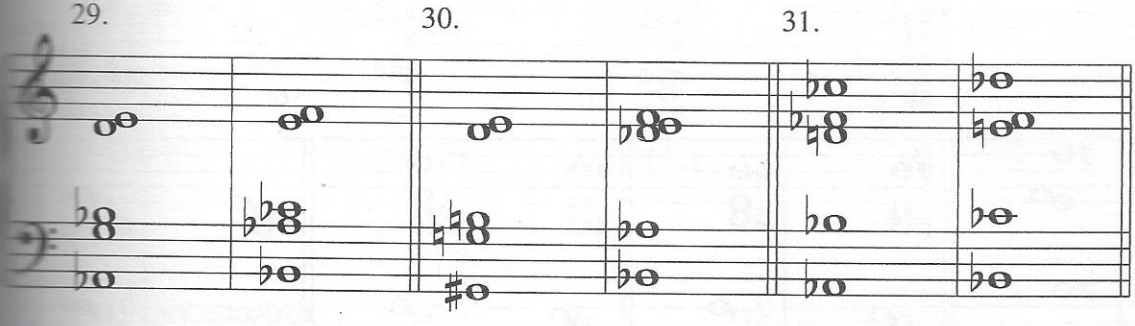
21. 22. 23. 24.



25. 26. 27. 28.

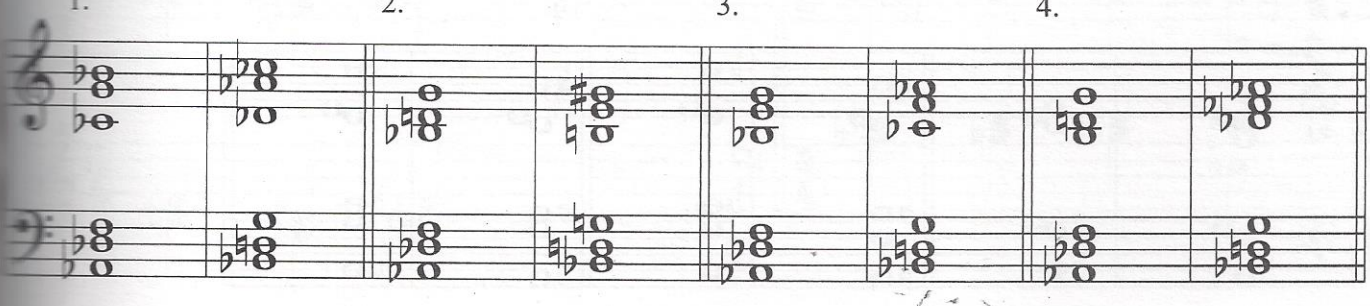


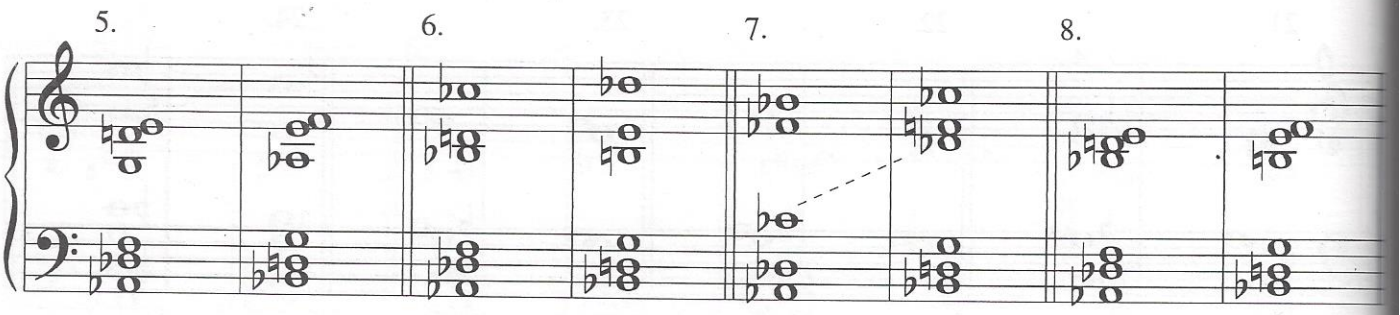
29. 30. 31.

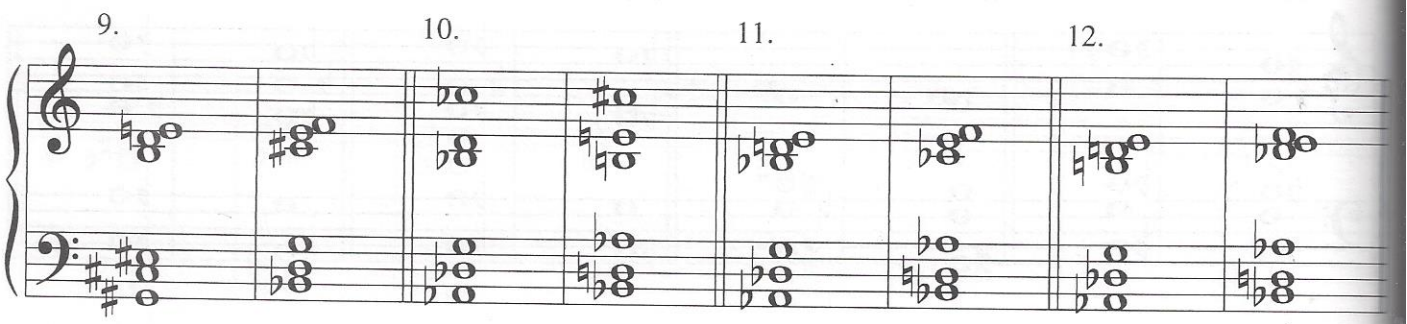


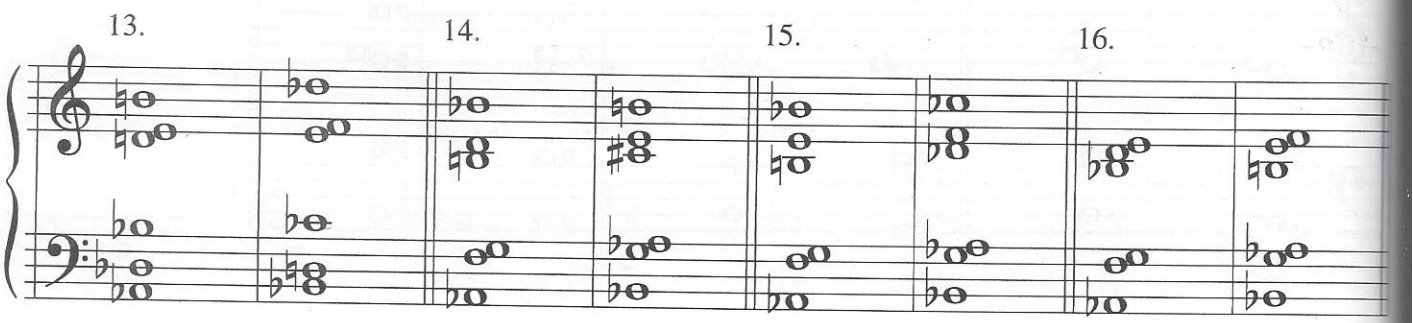
е) Шестиголосие

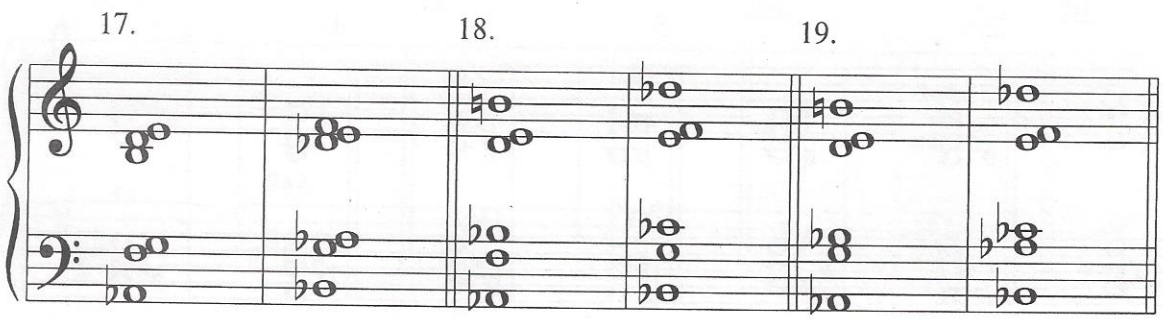
1. 2. 3. 4.




5.
6.
7.
8.


9.
10.
11.
12.

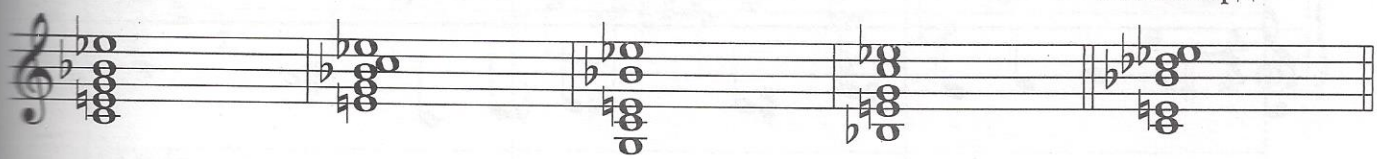

13.
14.
15.
16.


17.
18.
19.

3. Характерные аккорды лада:
пяти- и шестиголосные двутерцовые аккорды

Двутерцовый септаккорд

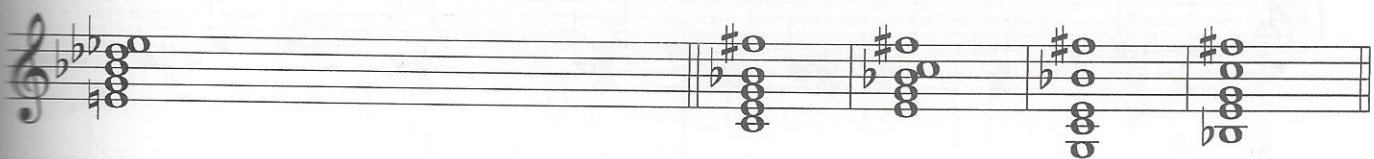
Двутерцовый нонаккорд



(7) ($^6_5$) ($^4_3$) (2)

Уменьшенный октаккорд (полный)

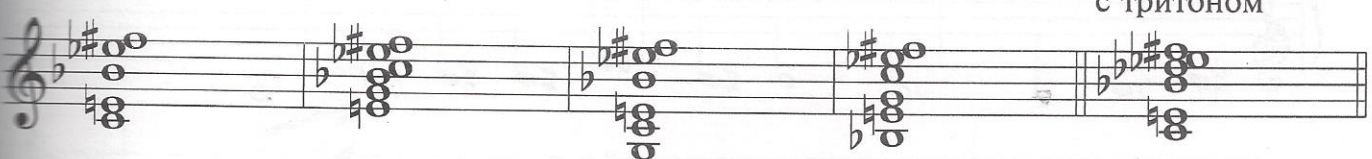
Малый мажорный септаккорд с тритоном



(7) ($^6_5$) ($^4_3$) (2)

Двутерцовый септаккорд с тритоном

Двутерцовый нонаккорд с тритоном

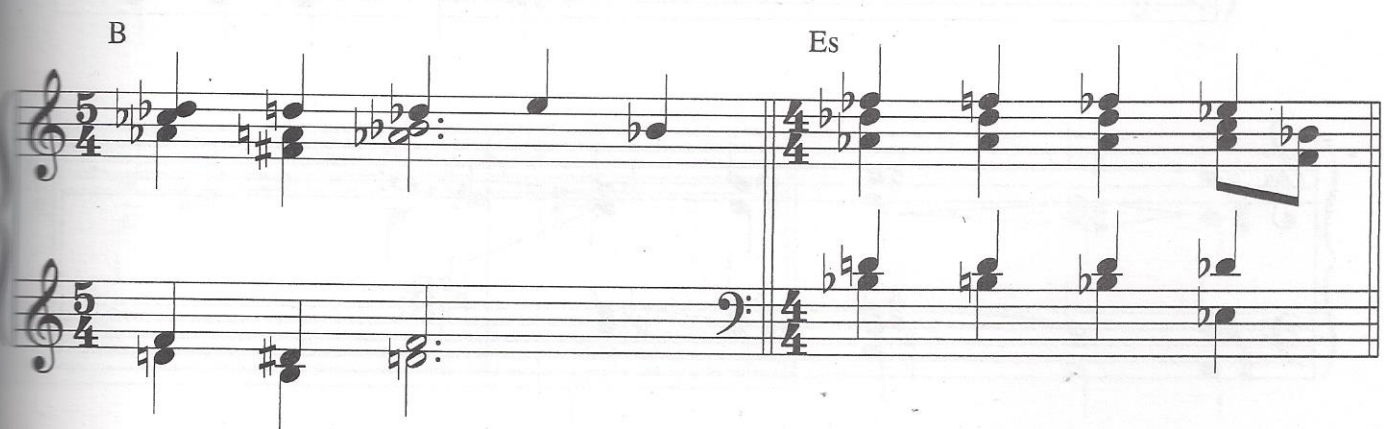


(7) ($^6_5$) ($^4_3$) (2)

4. Секвенции

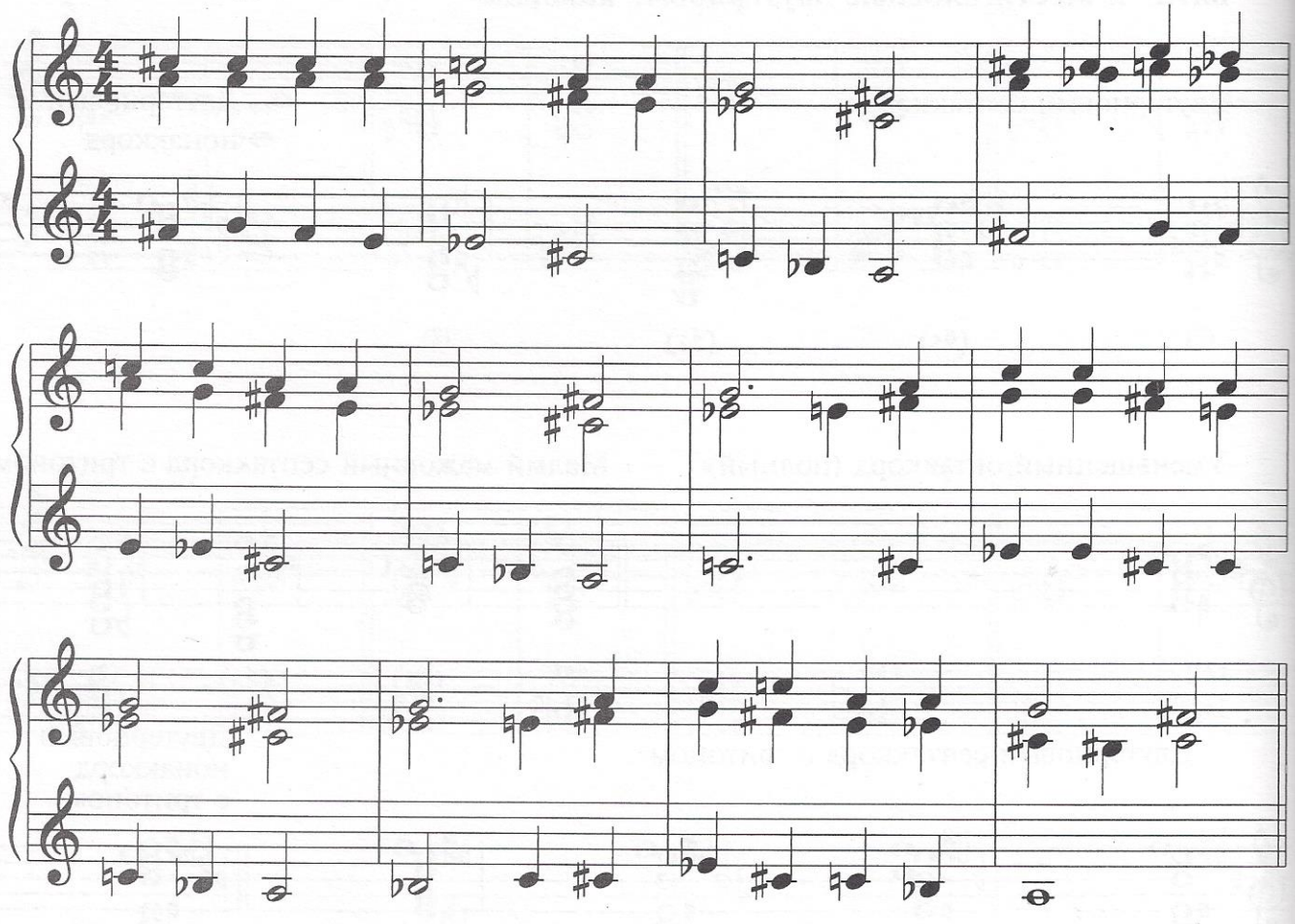
1) По полутонам (и полуторатонам) вниз

2) По тонам вниз

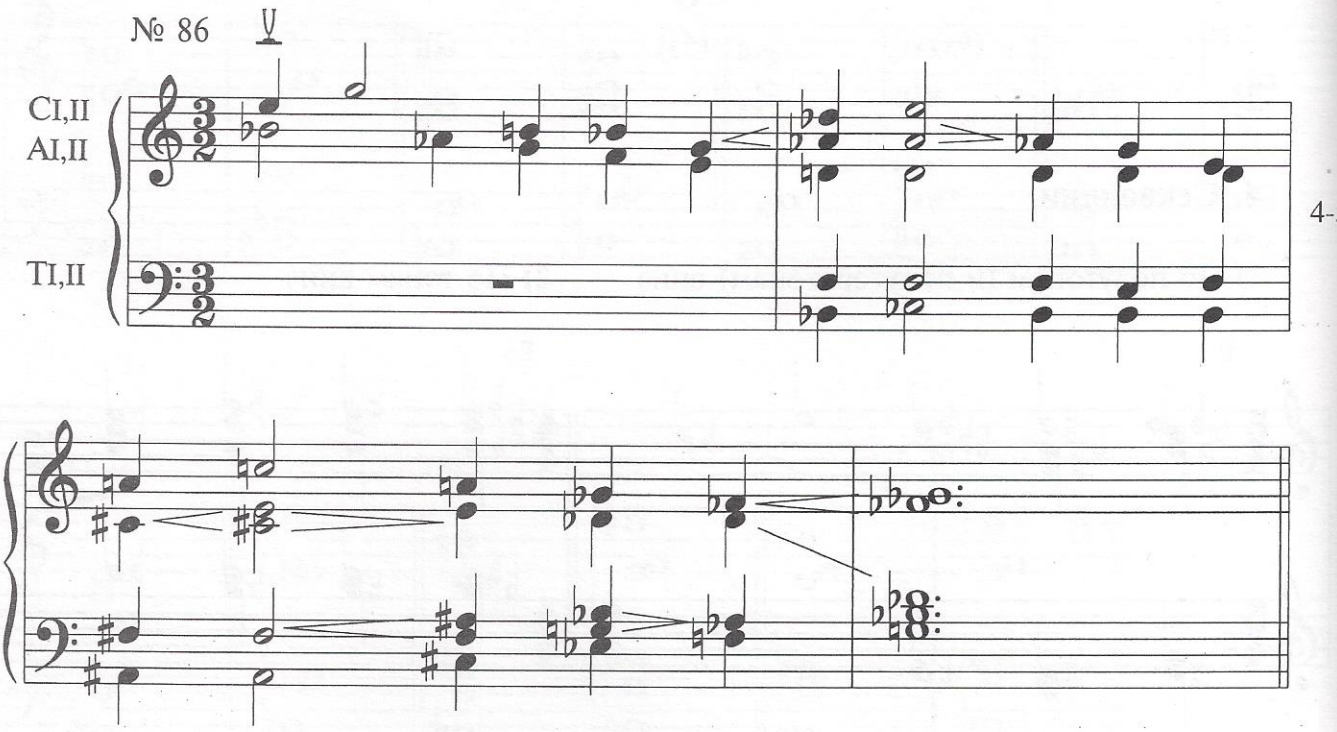


5. Этюды

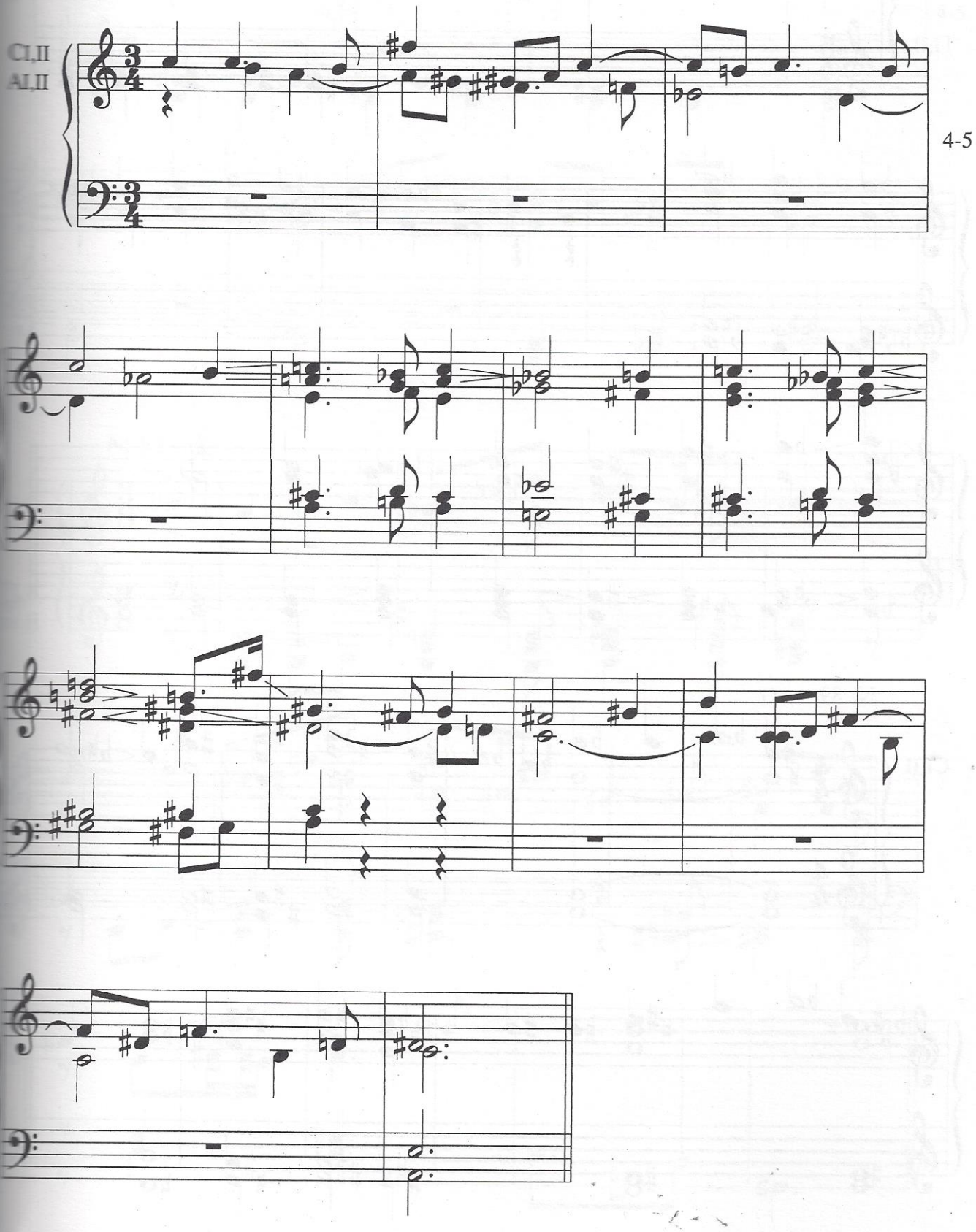
№ 85 fis

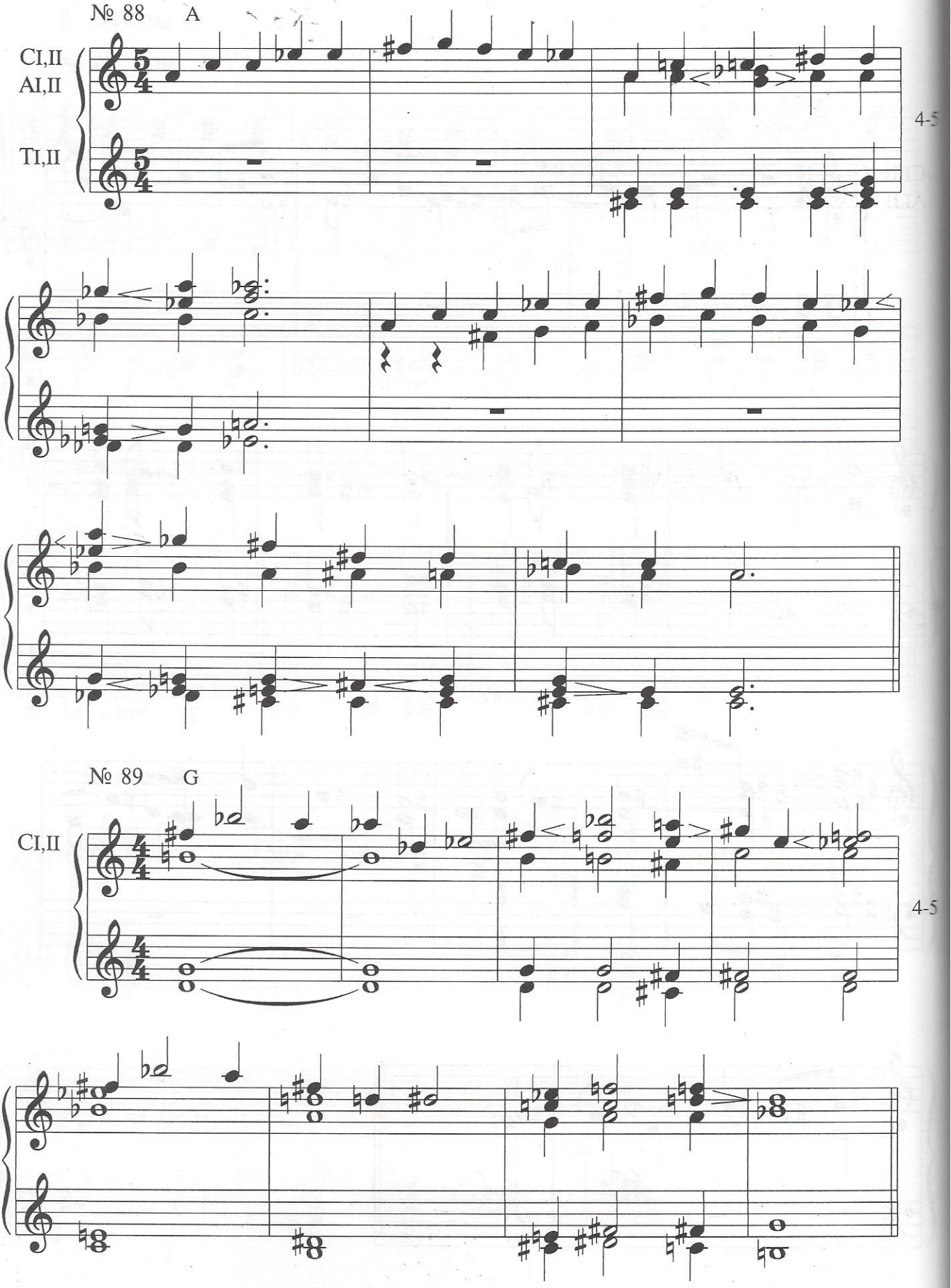


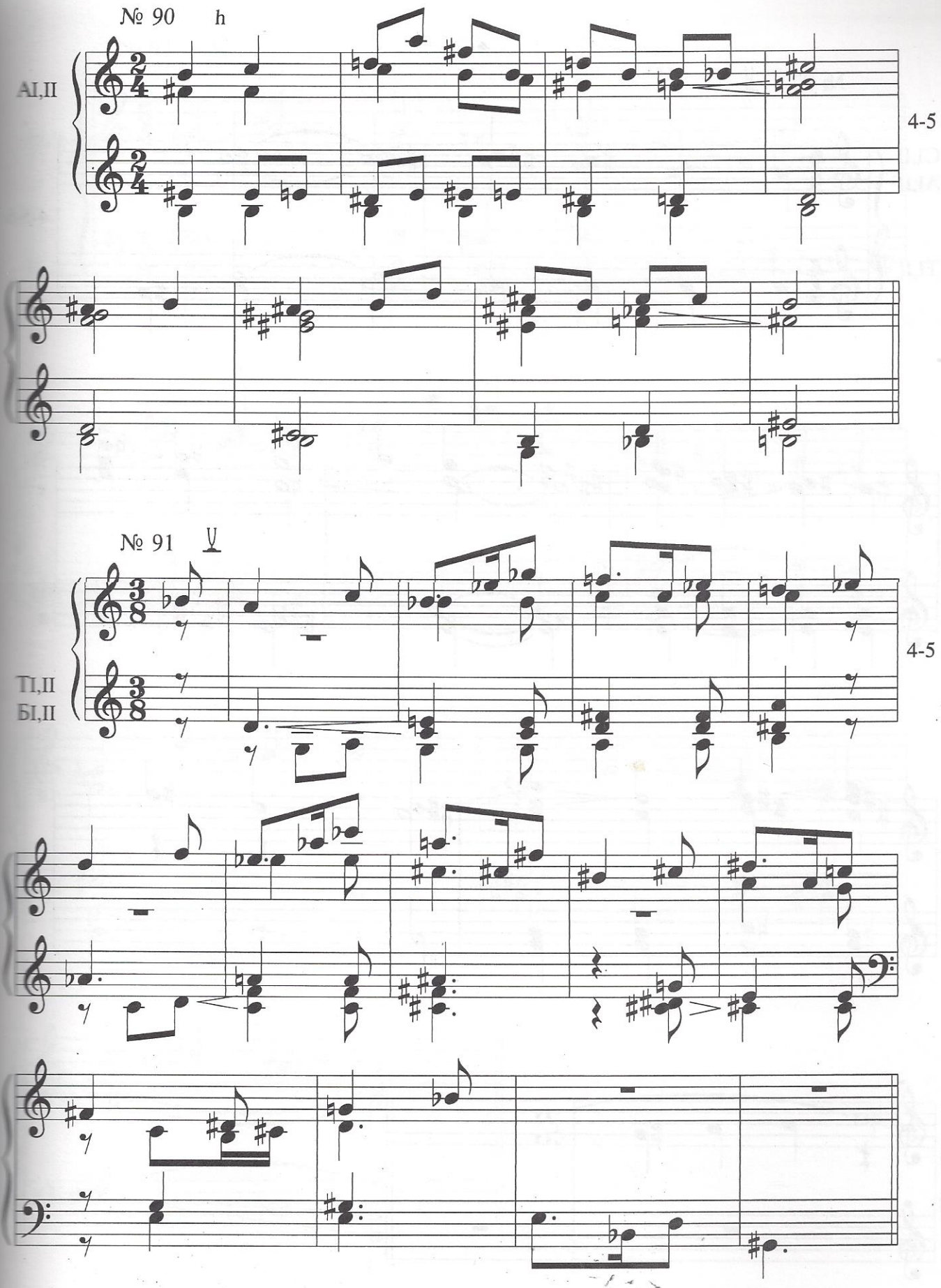
№ 86



№ 87 a



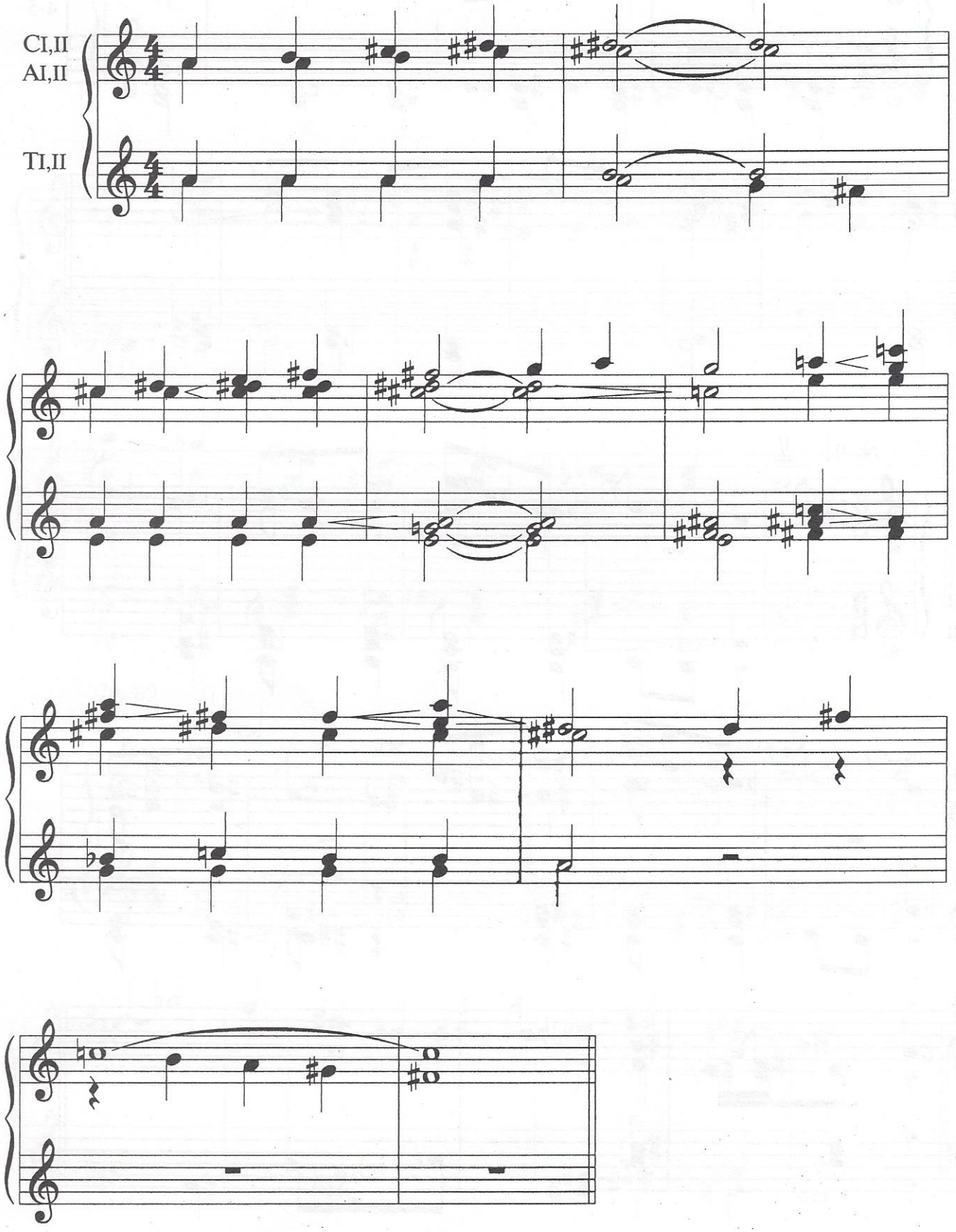

№ 88
A
CI,II
AI,II
TI,II
4-5
№ 89
G
CI,II
4-5


№ 90
h
AI,II
4-5
№ 91
V
TI,II
БІ,II
4-5

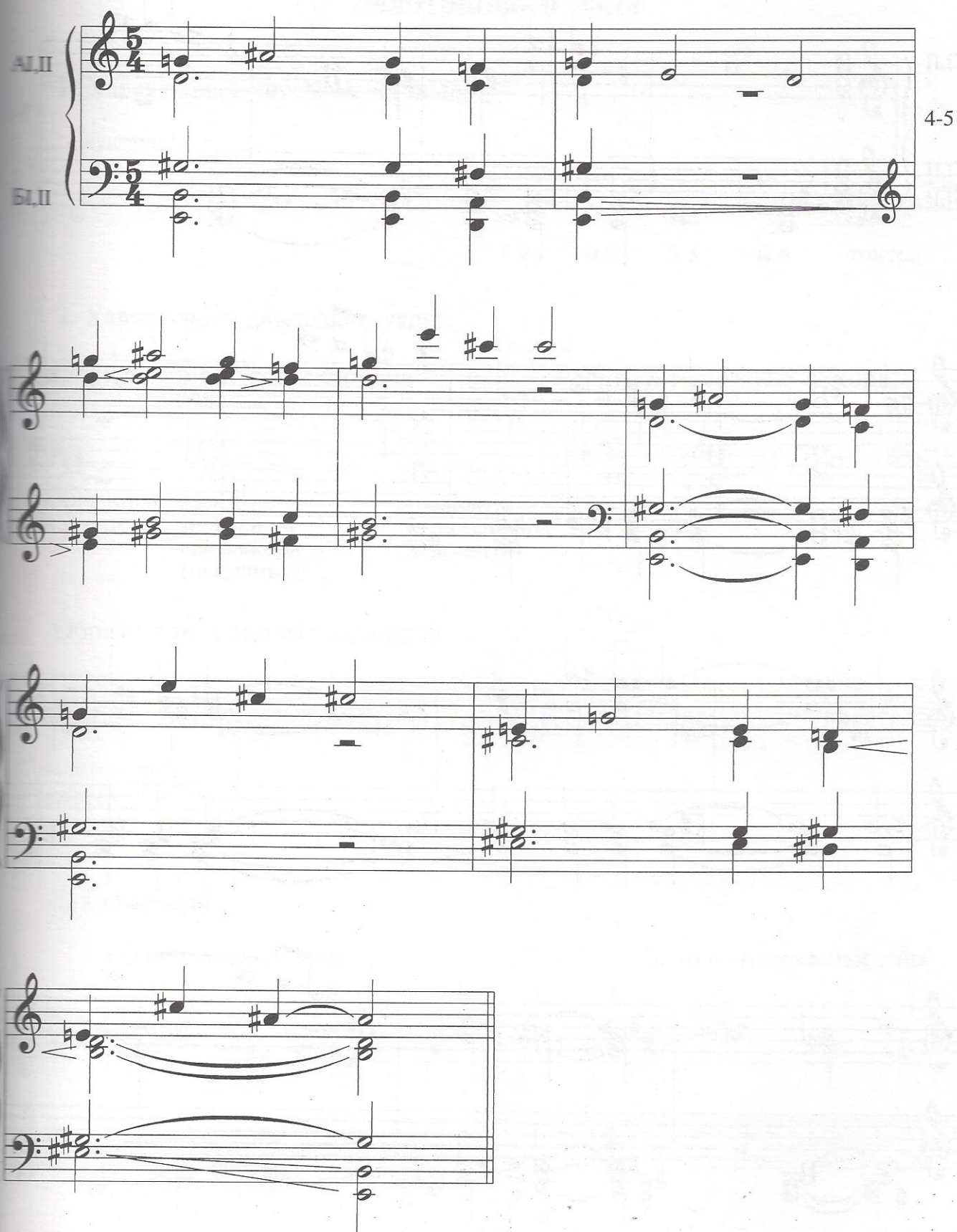
№ 92 V

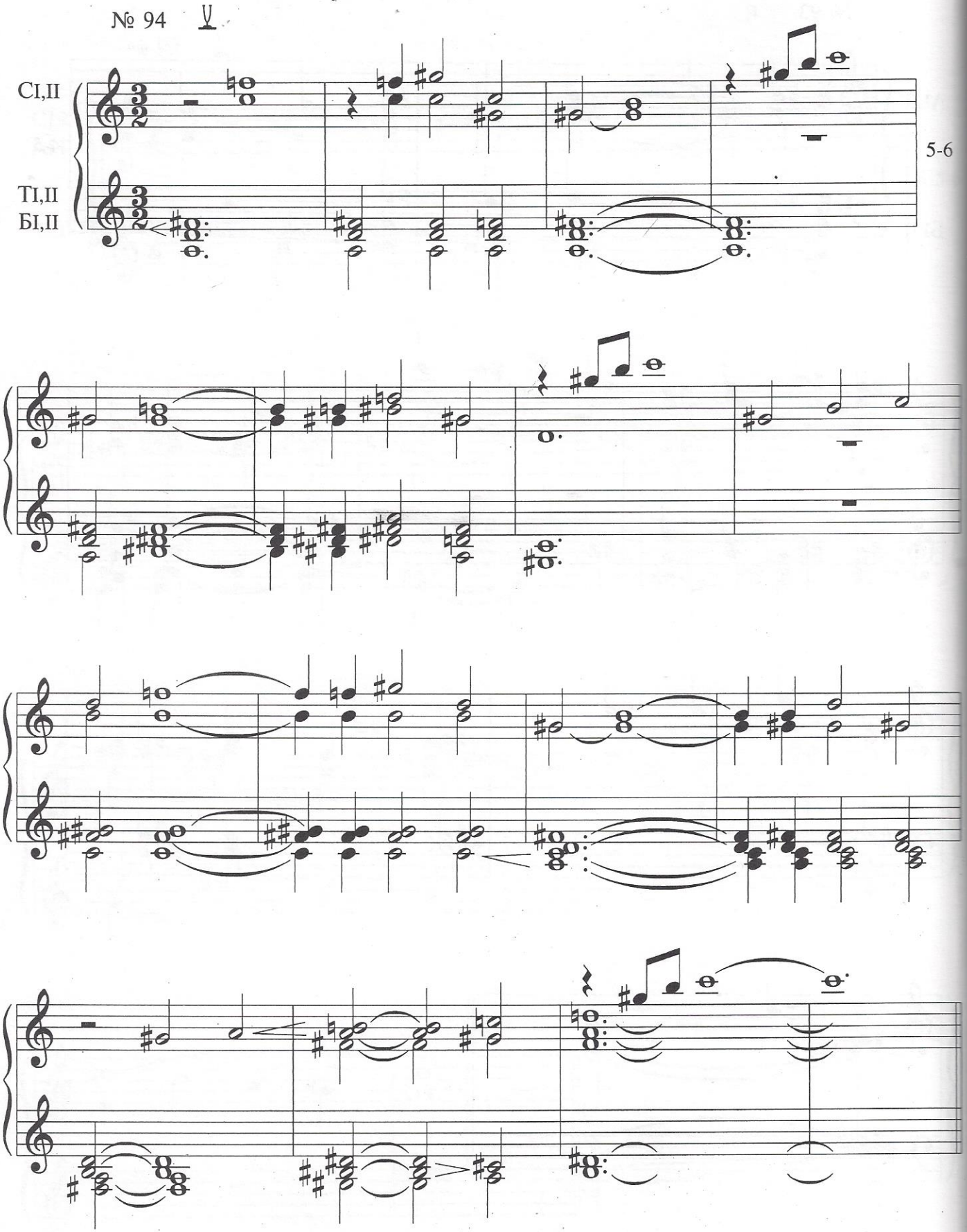
CI,II
AI,II
TI,II

4-5-6



№ 93 E

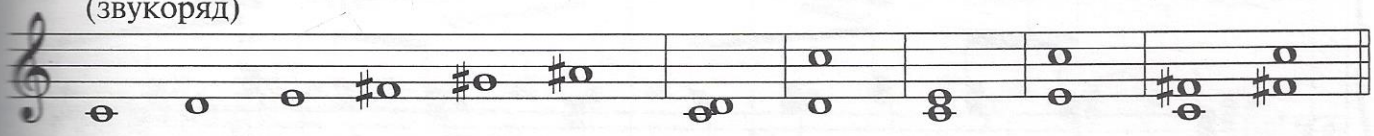



№ 94
CI,II
TI,II
БІ,II
5-6

ГЛАВА XI. Характерные аккорды целотонового лада

1. Характерная интервалика лада:

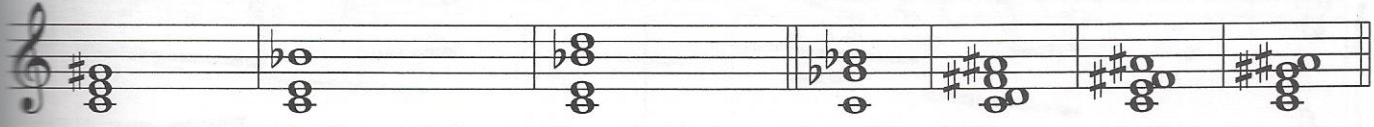
(звукоряд)



б.2 м.7 б.3 м.6 тритон

2. Характерная аккордика лада:

Образцы терцовых аккордов ("квазитерцовые" аккорды)

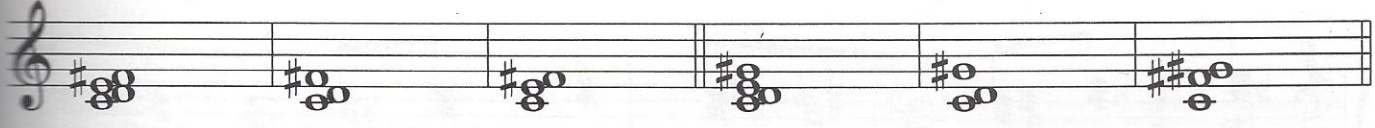


увеличенное трезвучие

малый мажорный септаккорд (неполный)

большой "D" нонаккорд (неполный)

Образцы нетерцовых аккордов

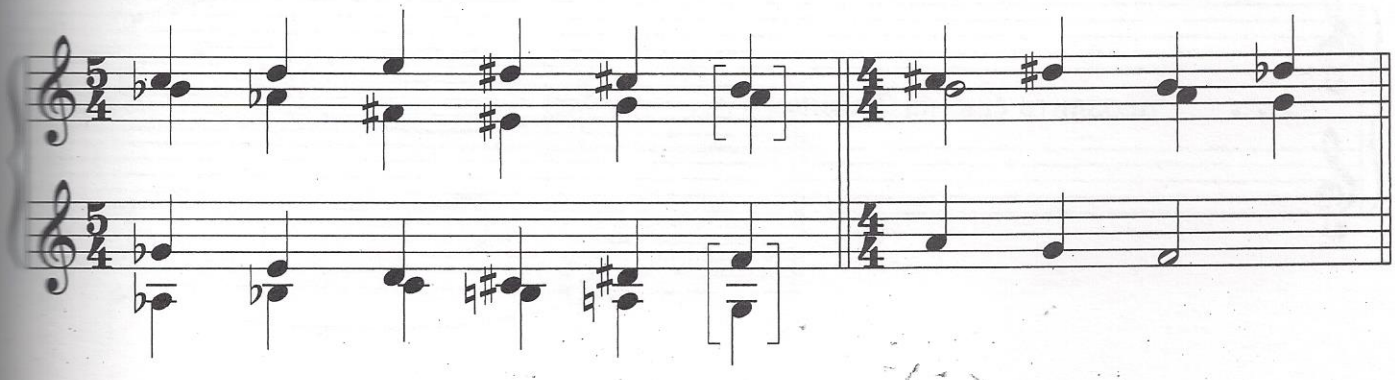


целотоновый кластер

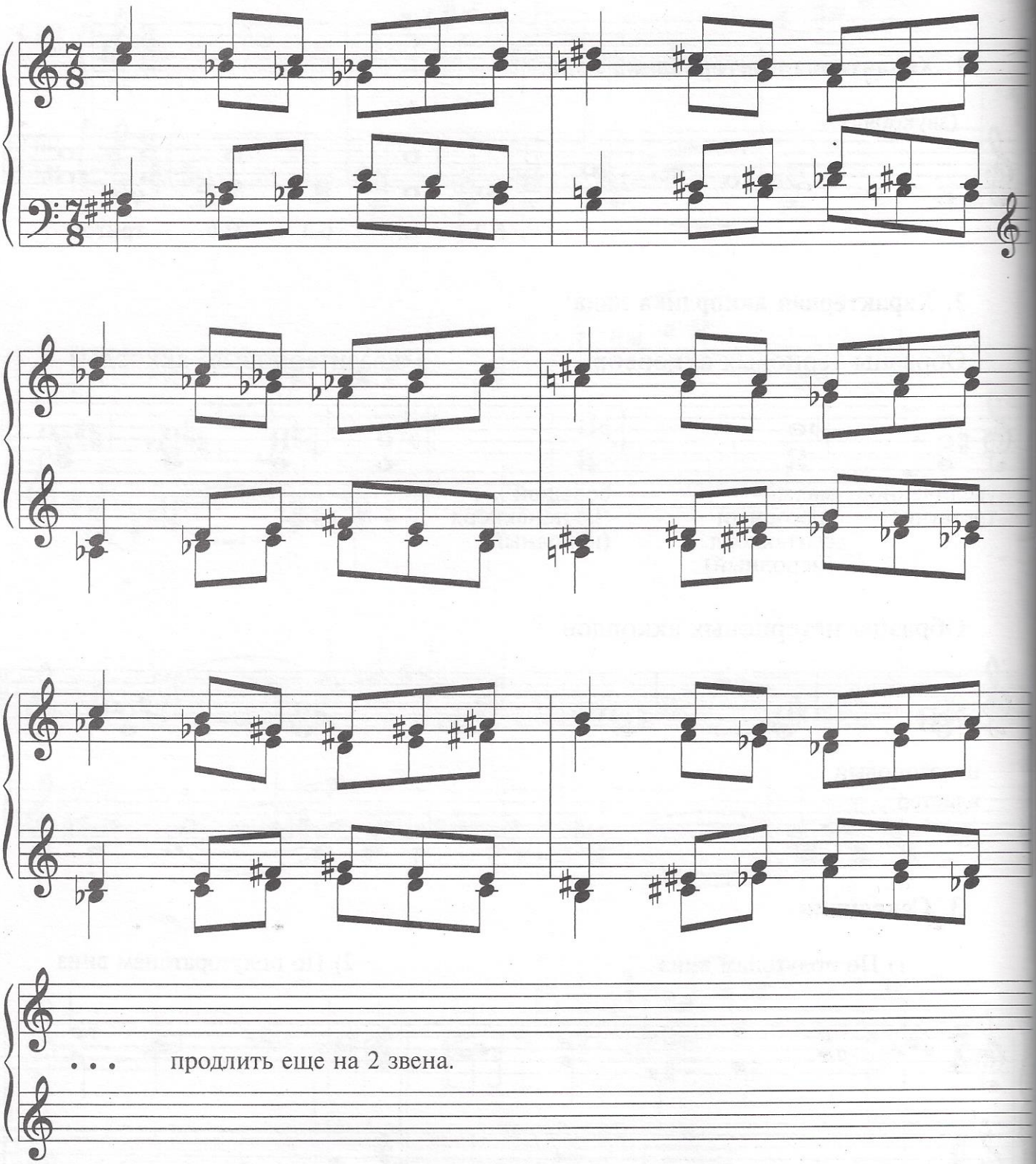
3. Секвенции

1) По полутонам вниз

2) По полуторатонам вниз

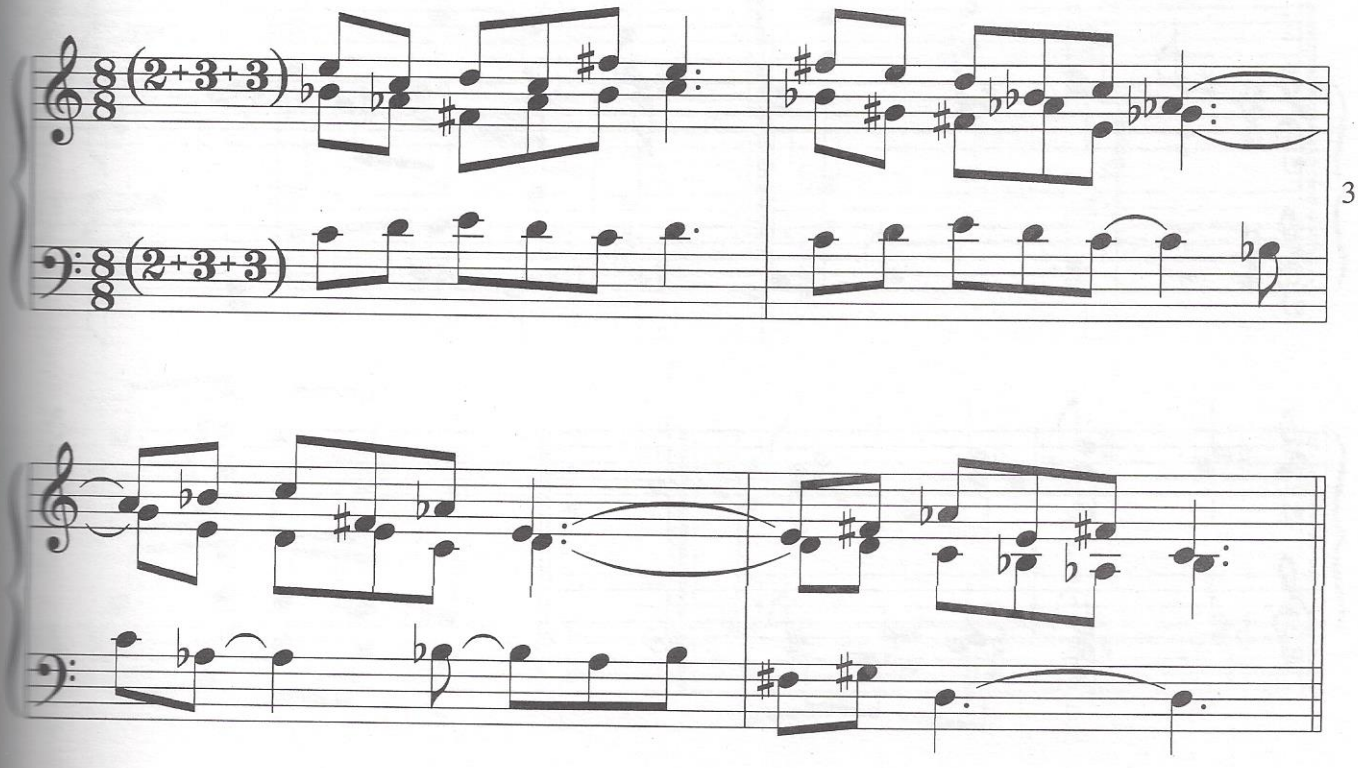


3)

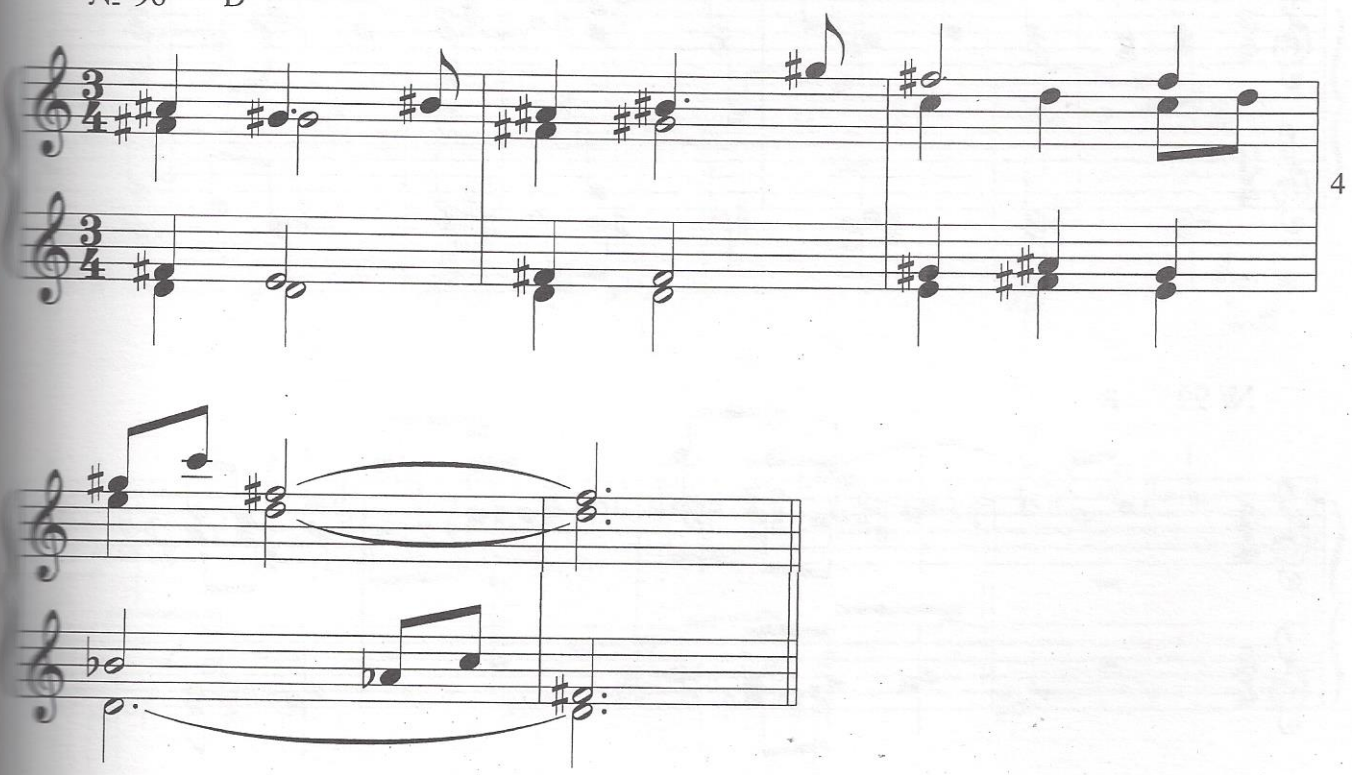


4. Этюды

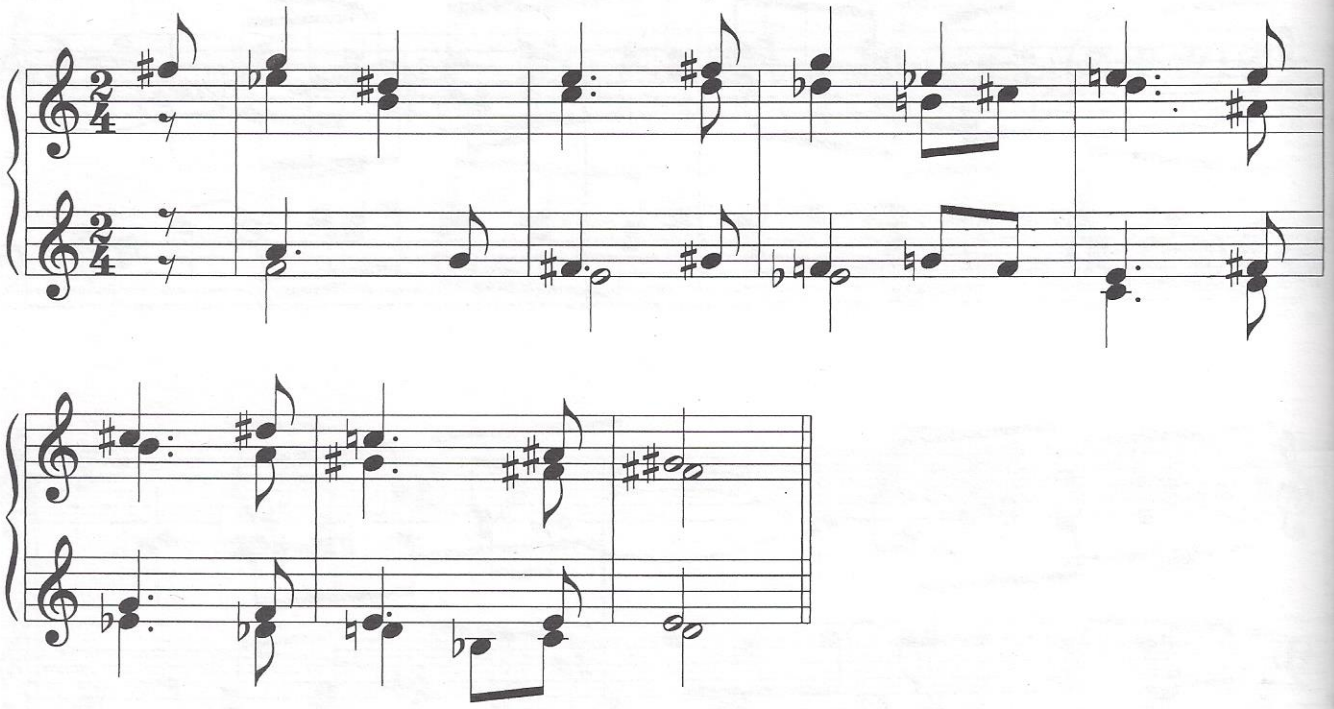
№ 95 V



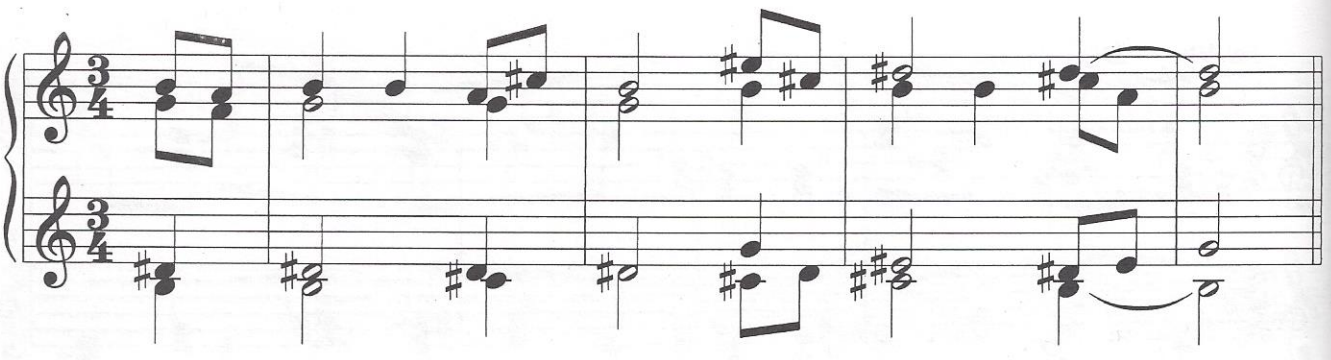
№ 96 D



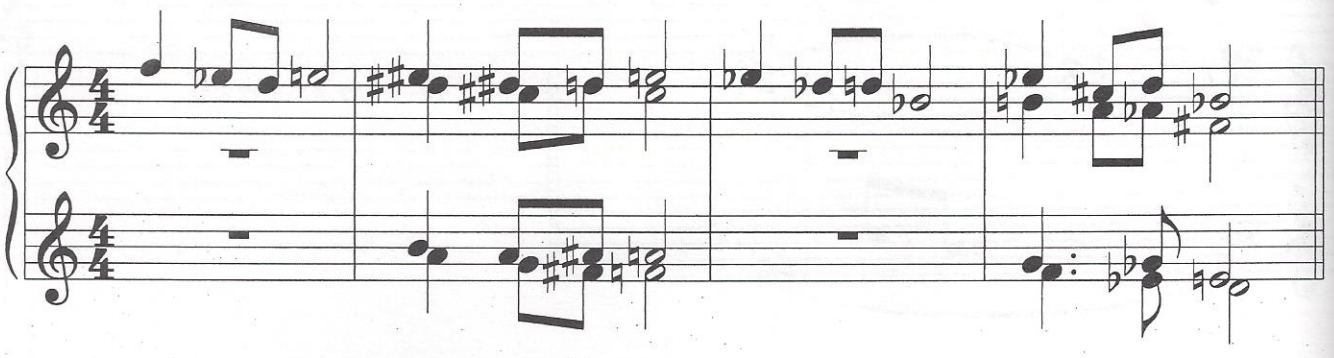
№ 97 V



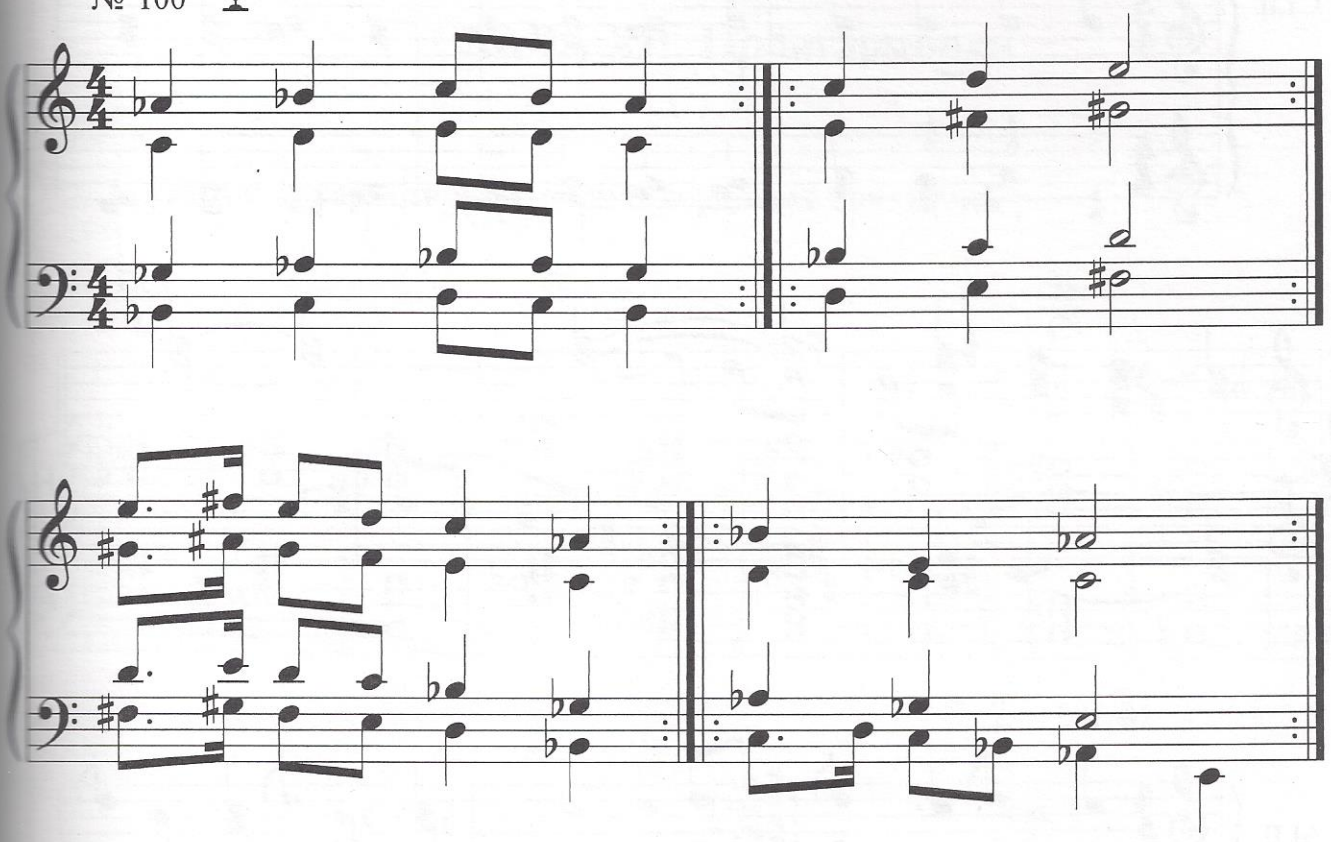
№ 98 H



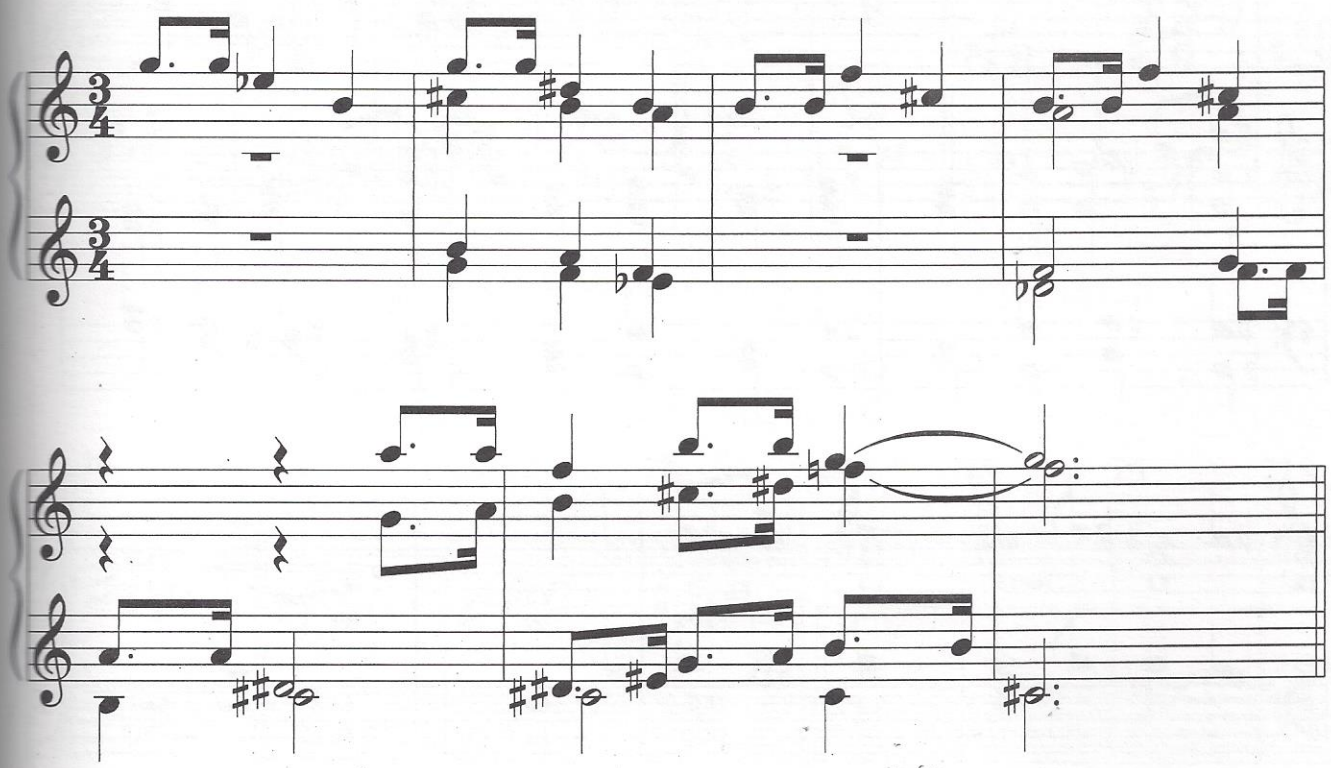
№ 99 B



№ 100 V

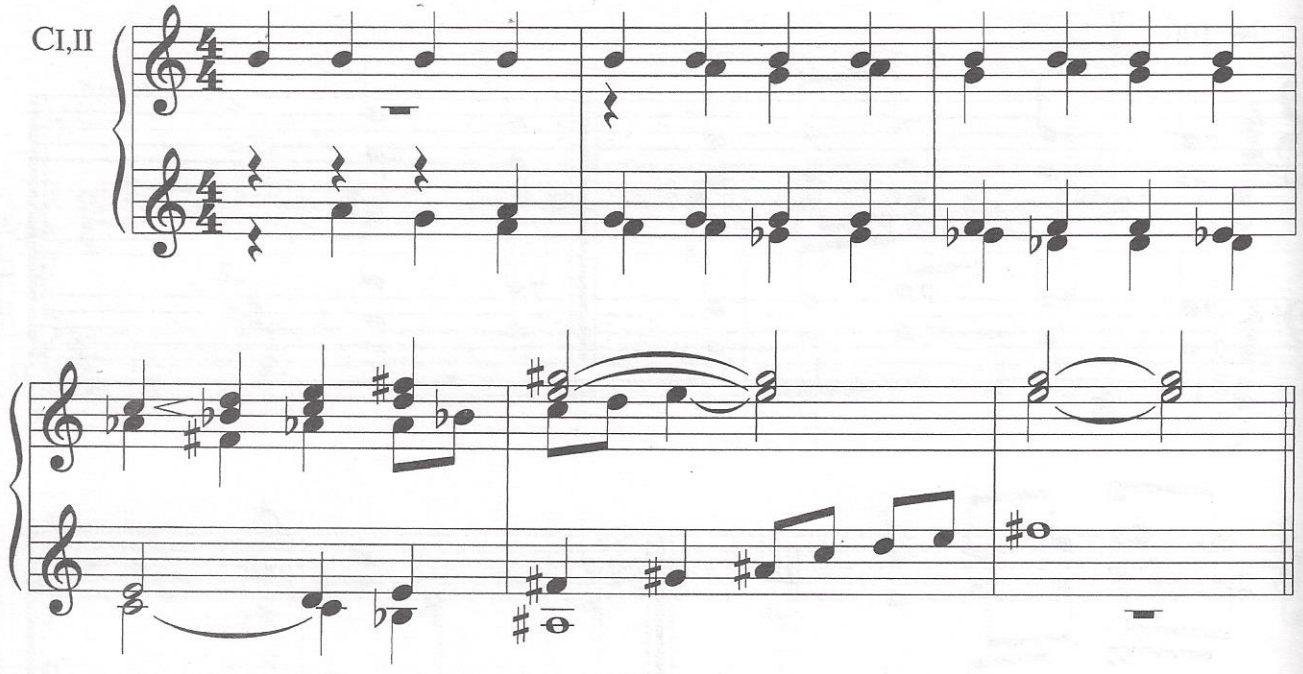


№ 101 V



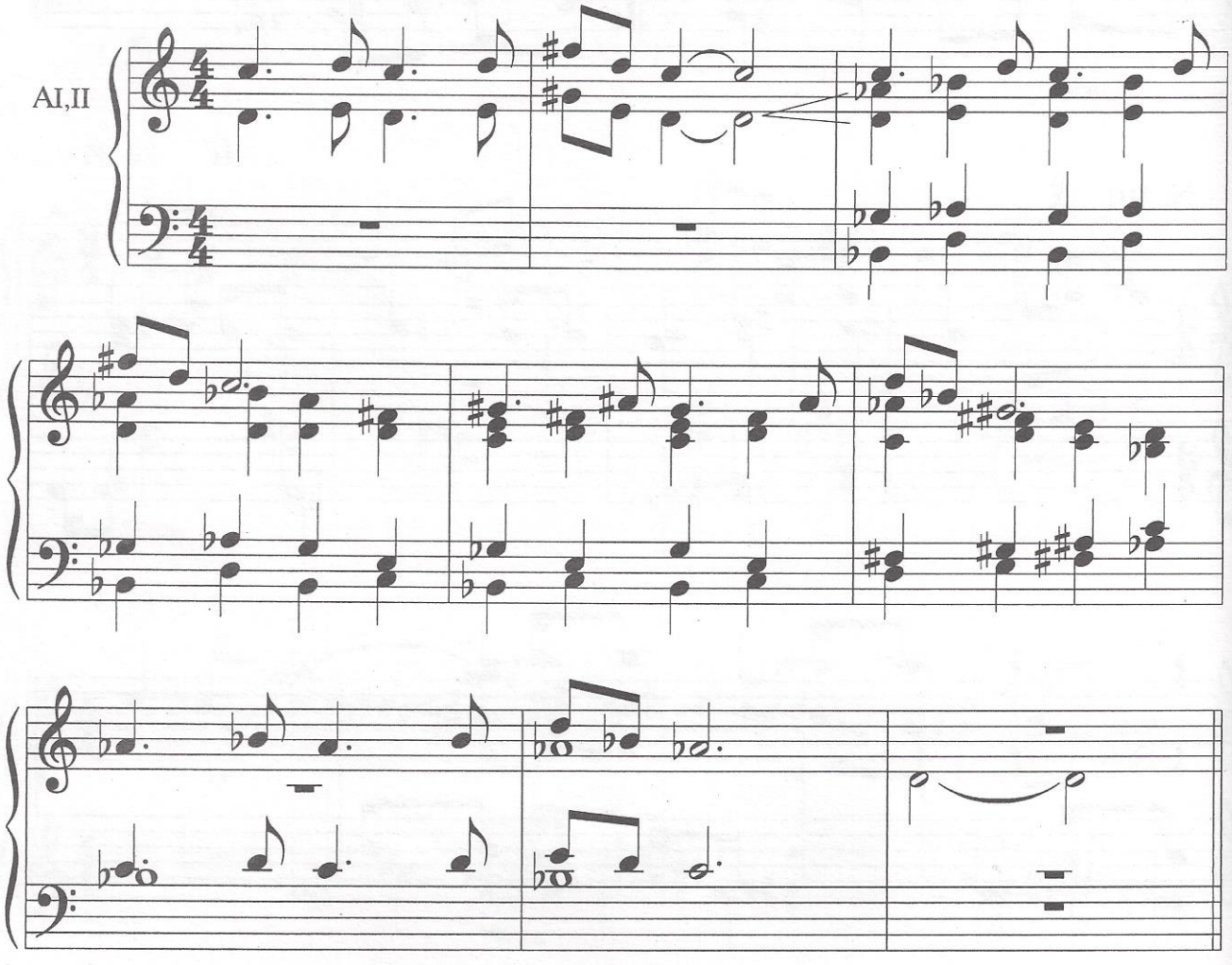
№ 102 V

CI,II



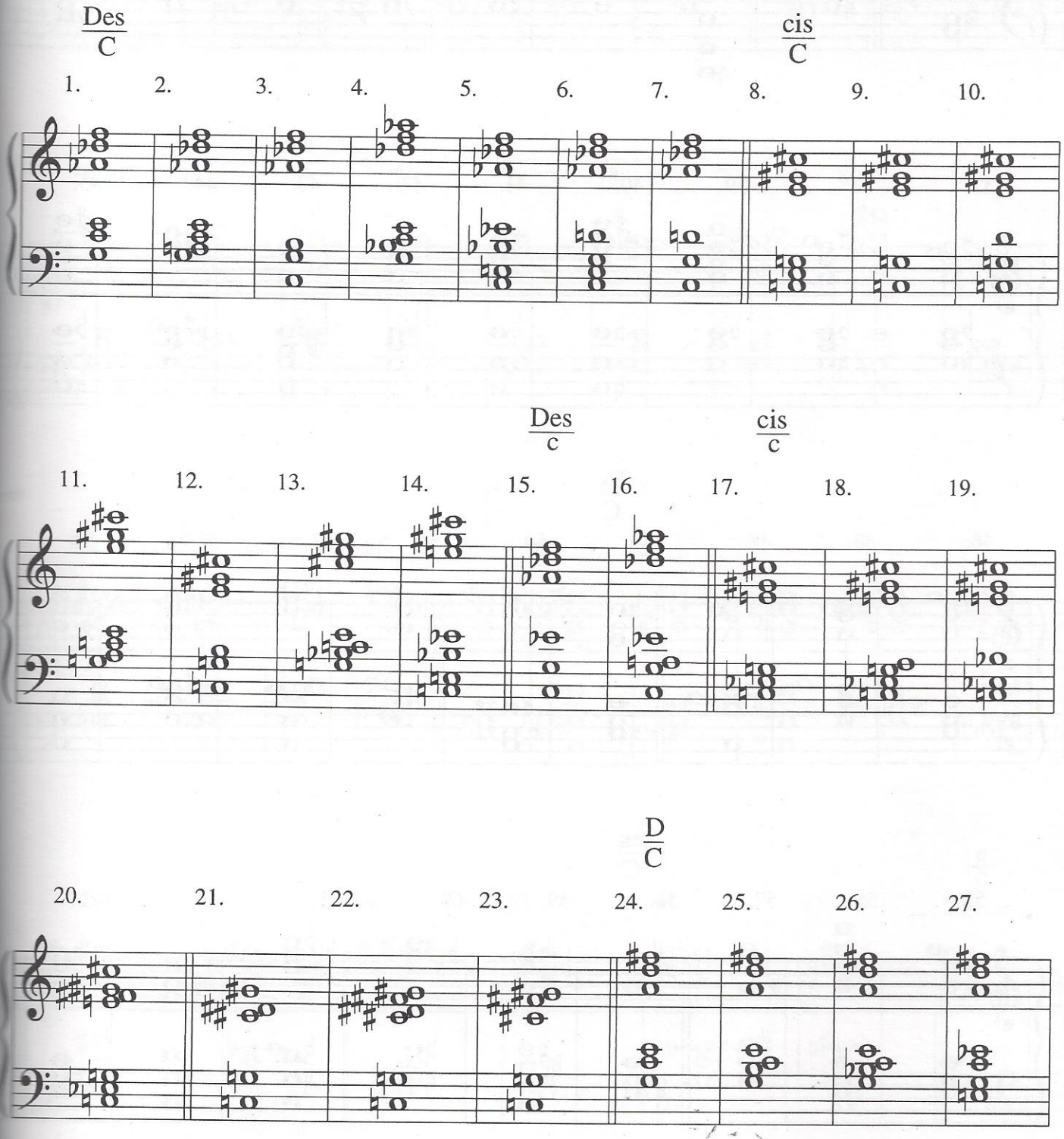
№ 103 V

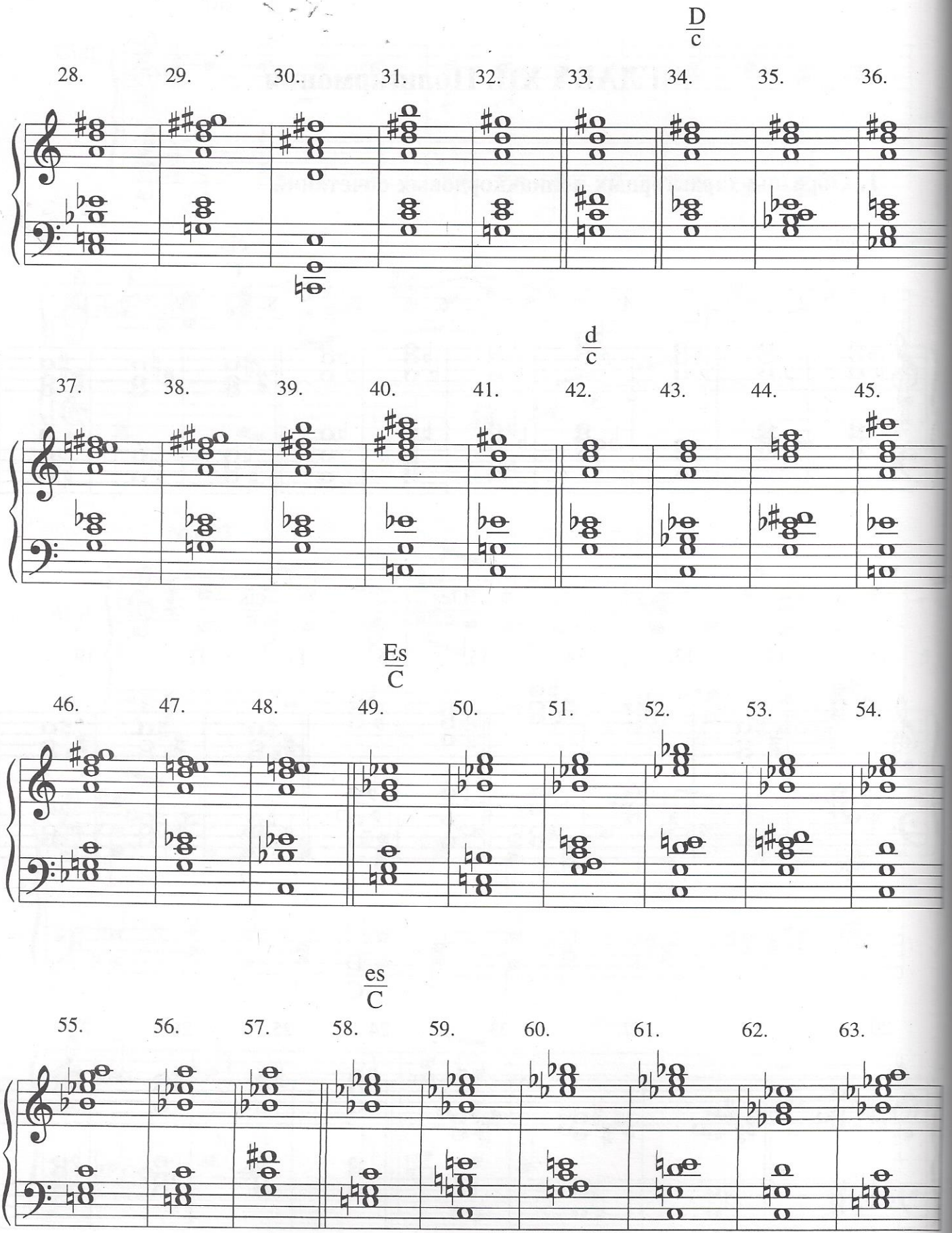
AI,II



ГЛАВА XII. Полигармония

1. Образцы характерных полиаккордовых сочетаний

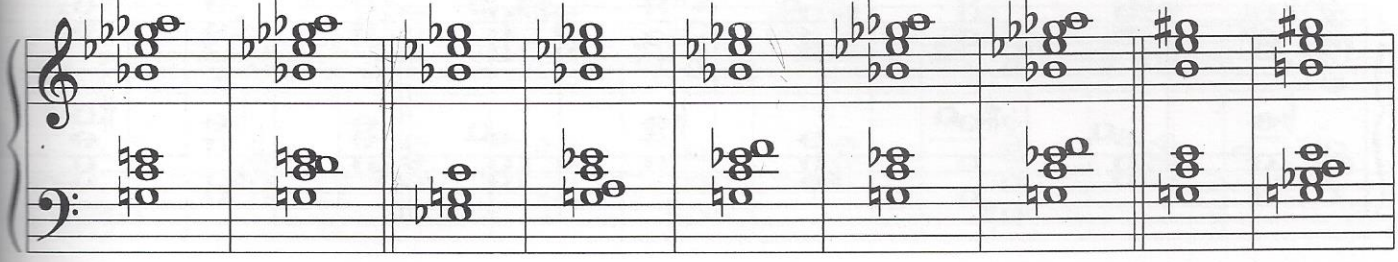



D
c
28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36.
d
c
37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45.
Es
C
46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
es
C
55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63.

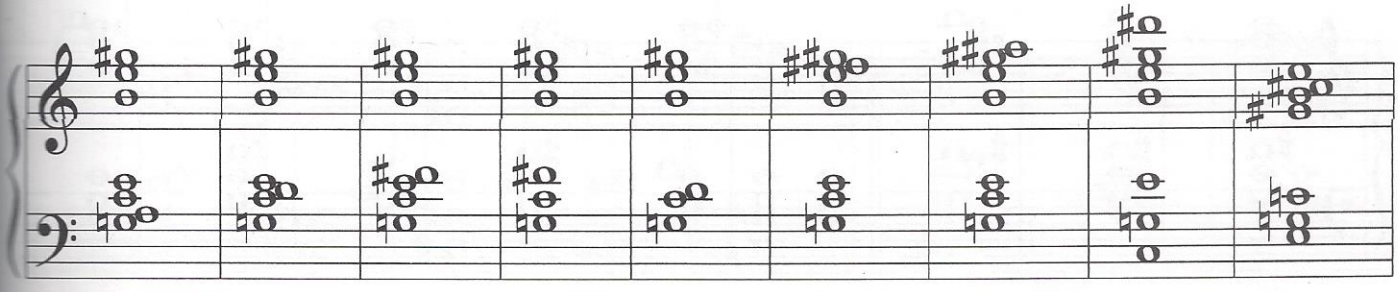
es / c

E / C

64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72.

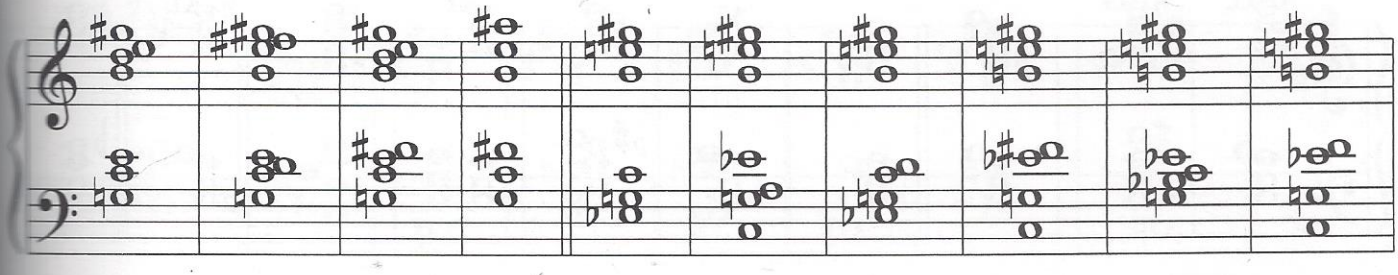


73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81.



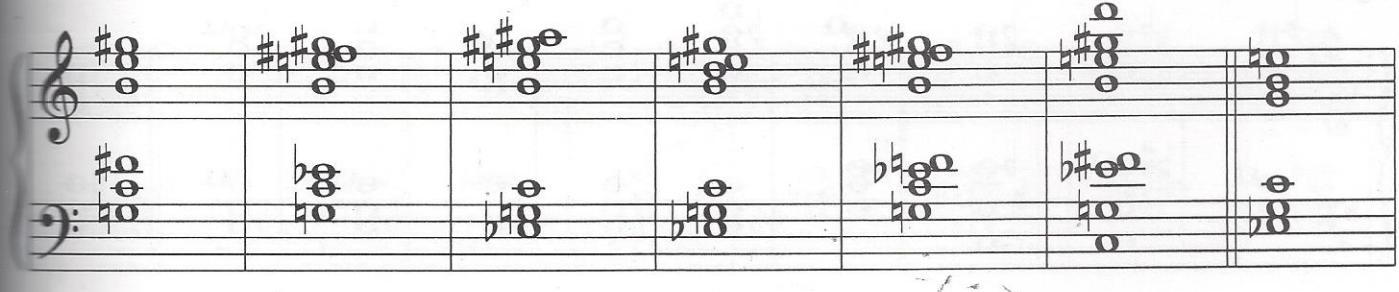
E / c

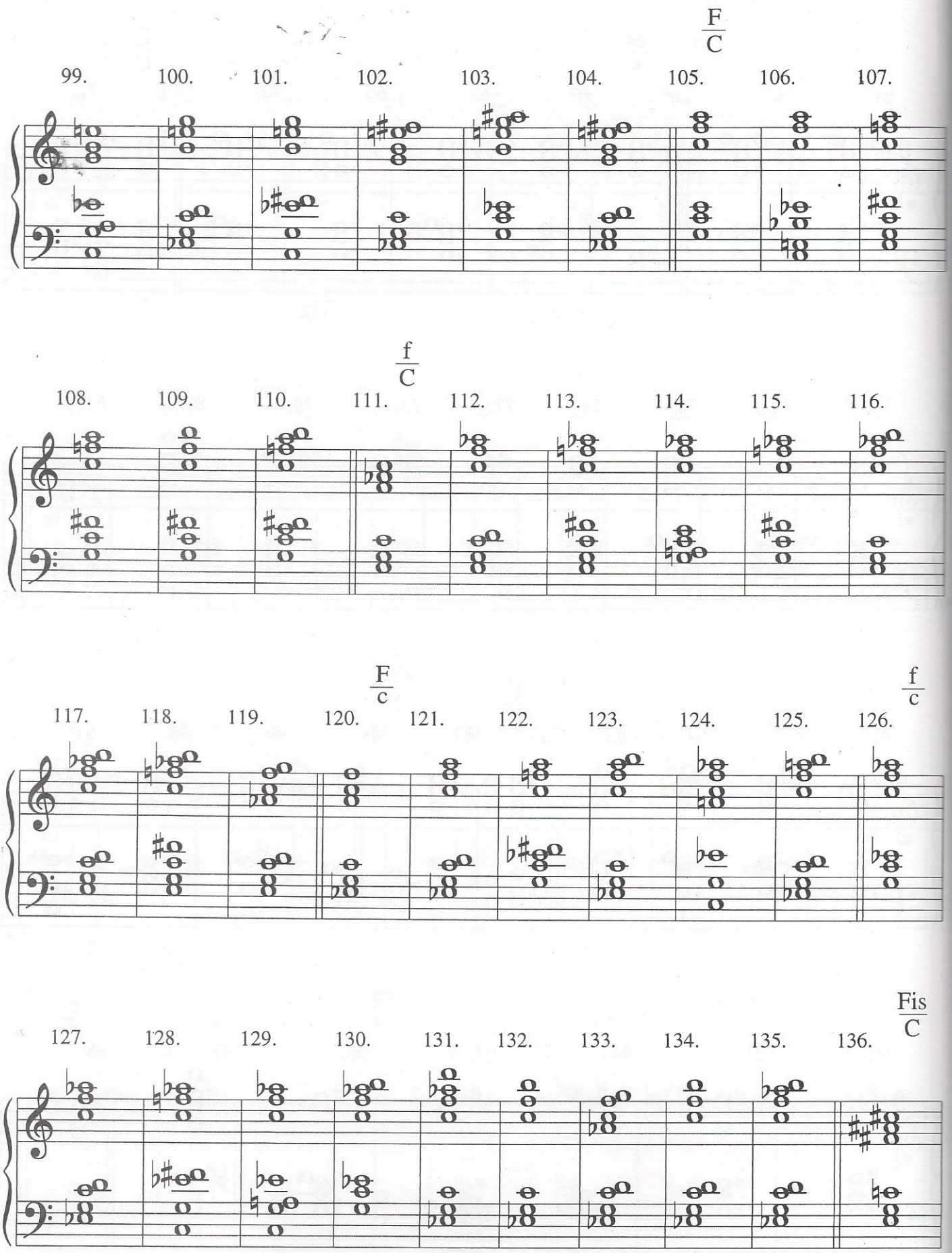
82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91.



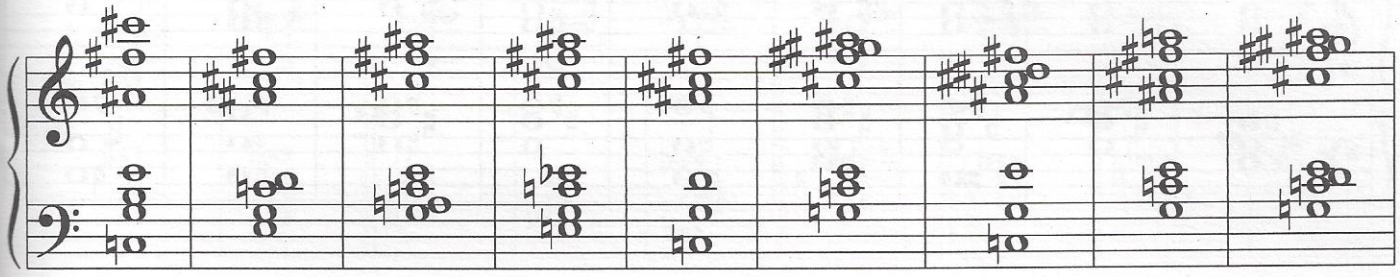
e / c

92. 93. 94. 95. 96. 97. 98.

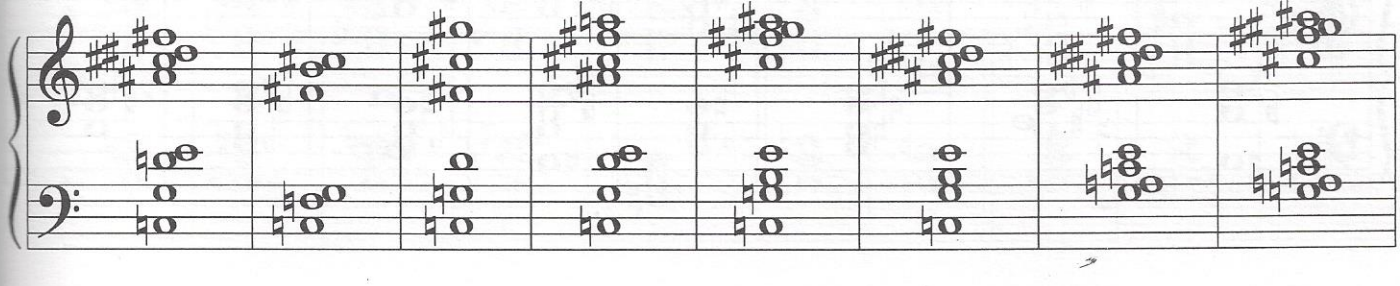



F
C
99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107.
f
C
108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116.
F
c
f
c
117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126.
Fis
C
127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136.

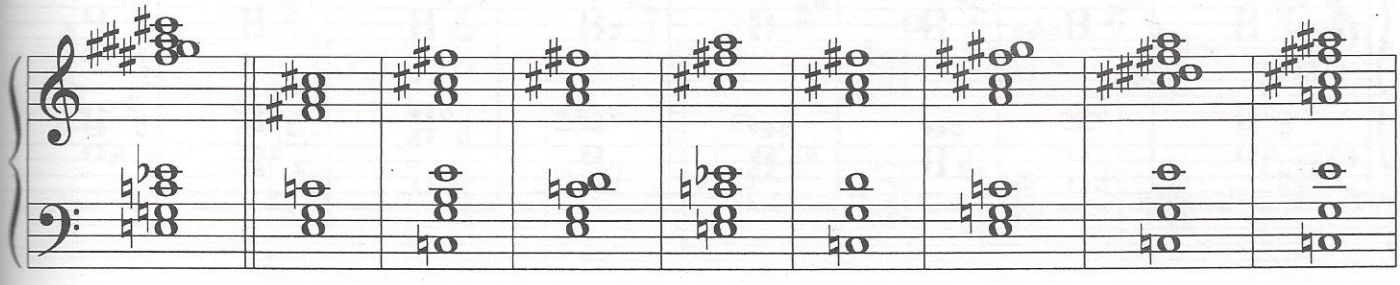
137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145.



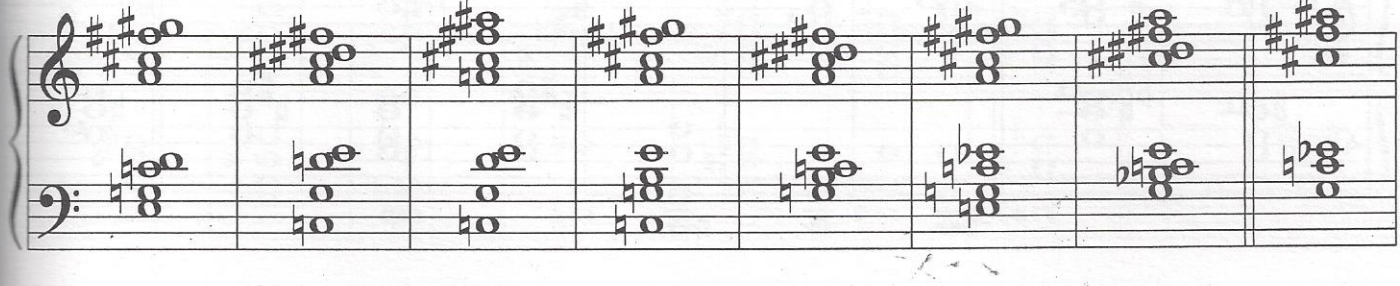
146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153.

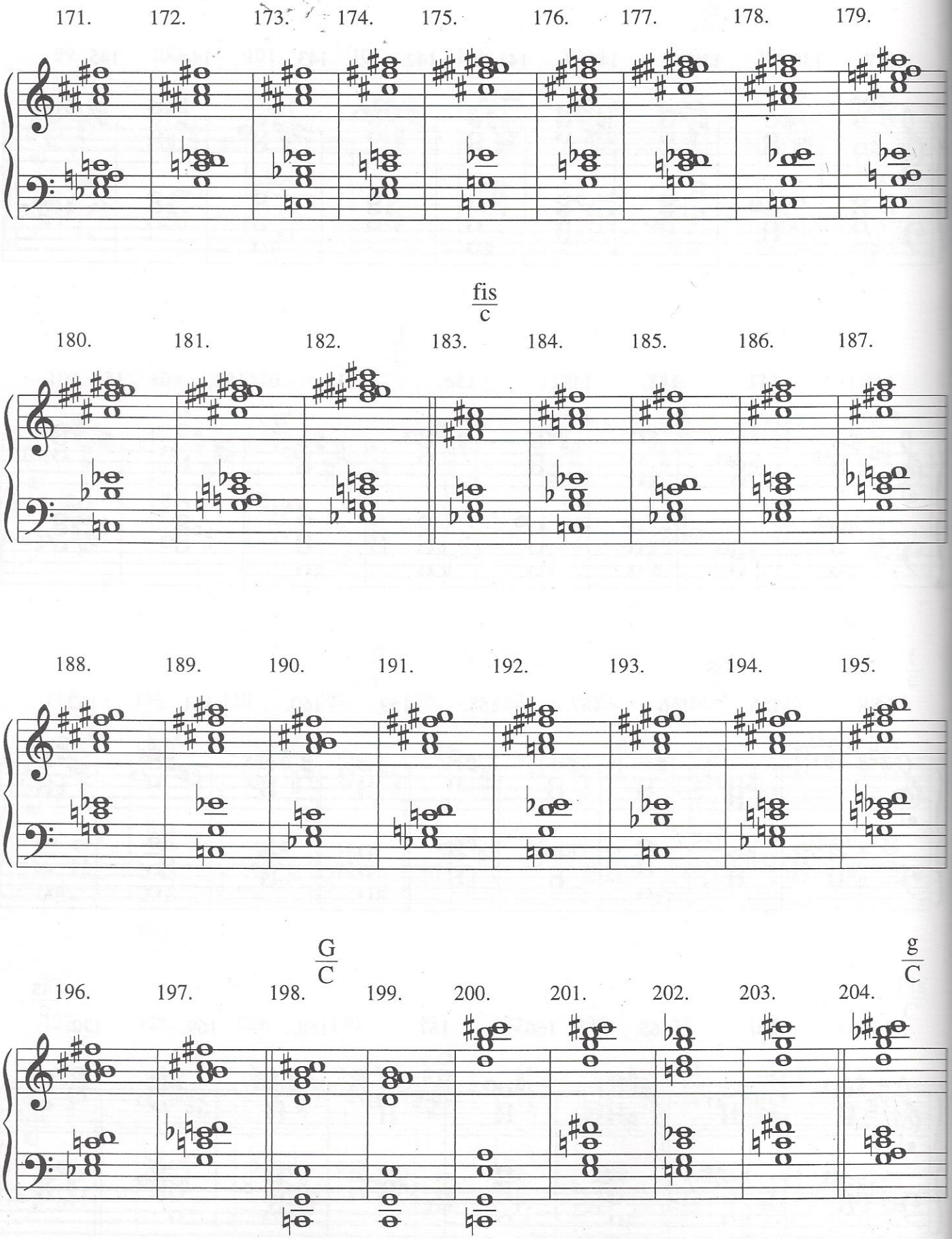


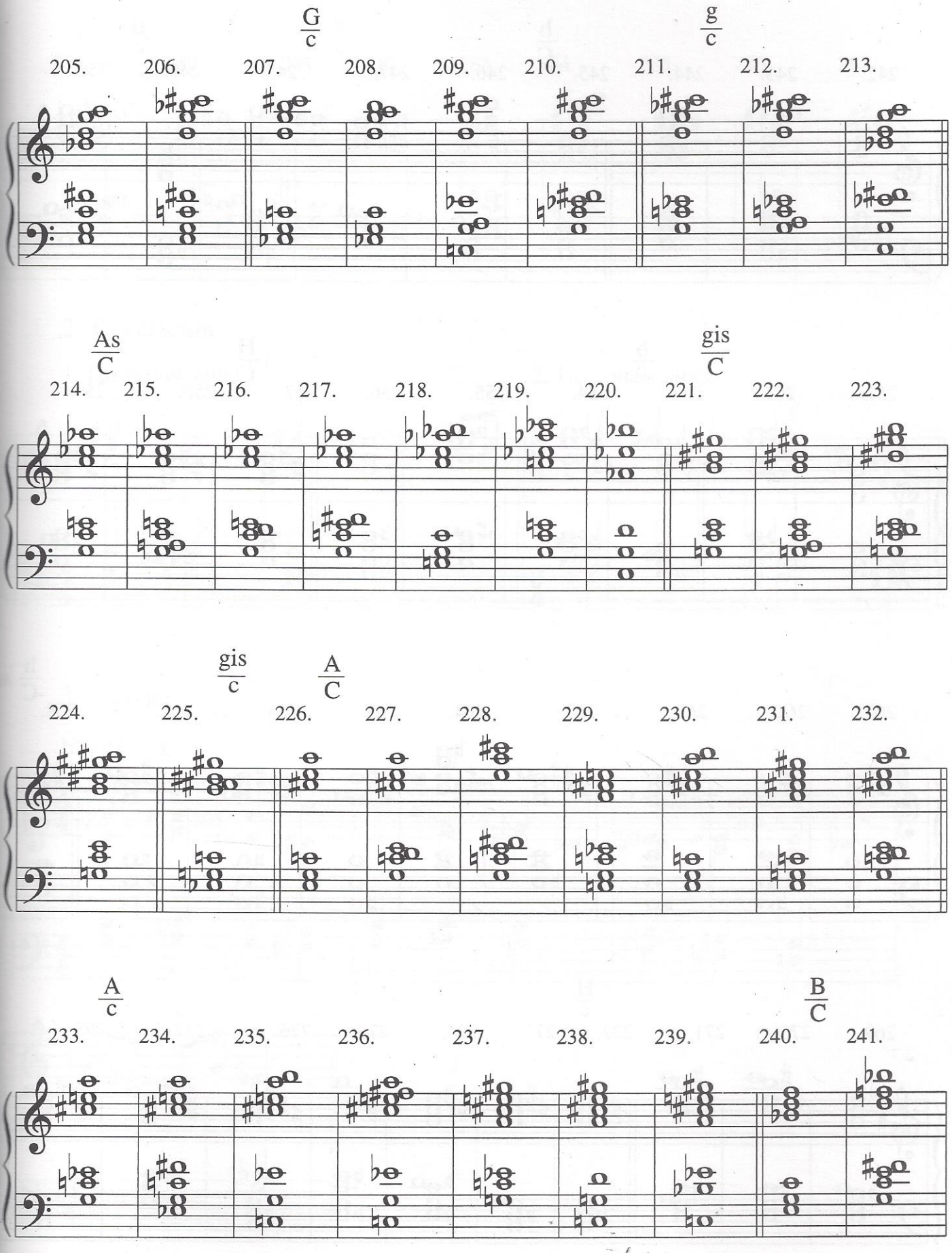
154. 155. fis/C 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162.

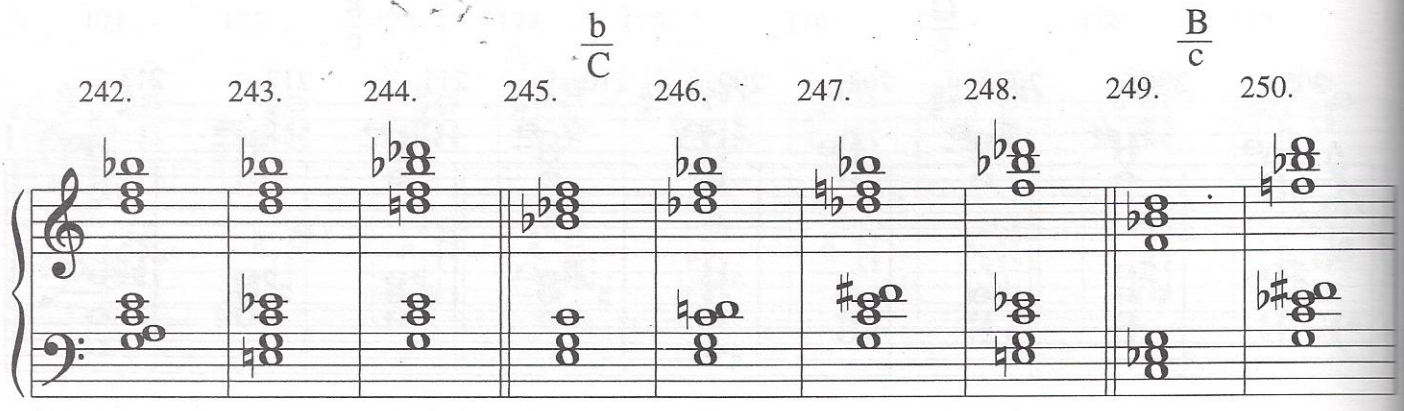


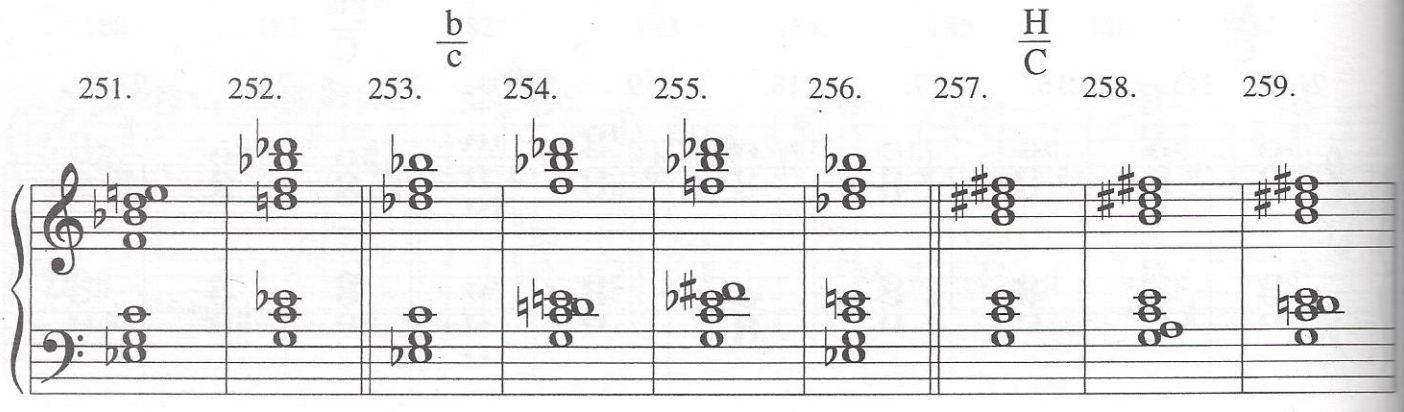
163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. Fis/c

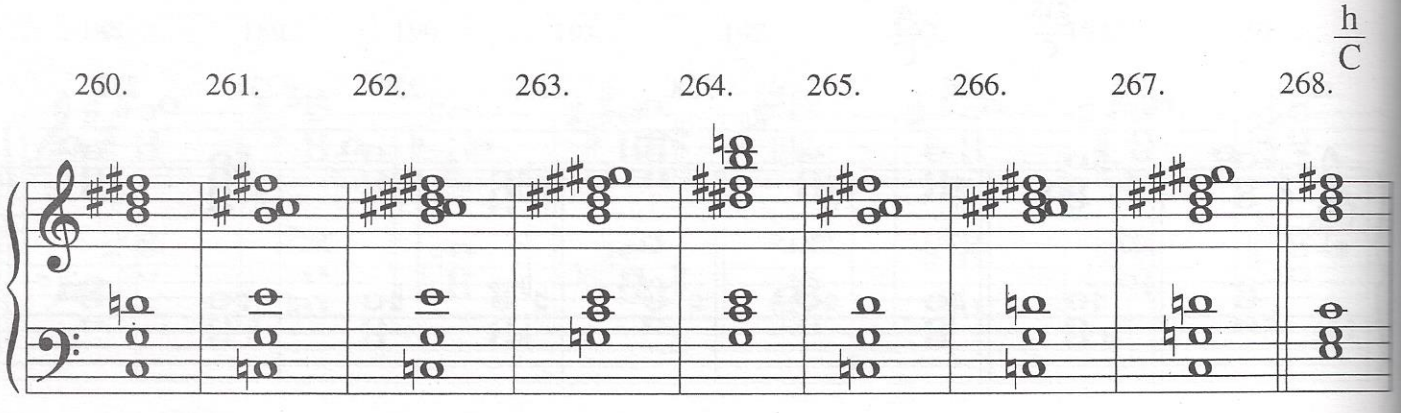


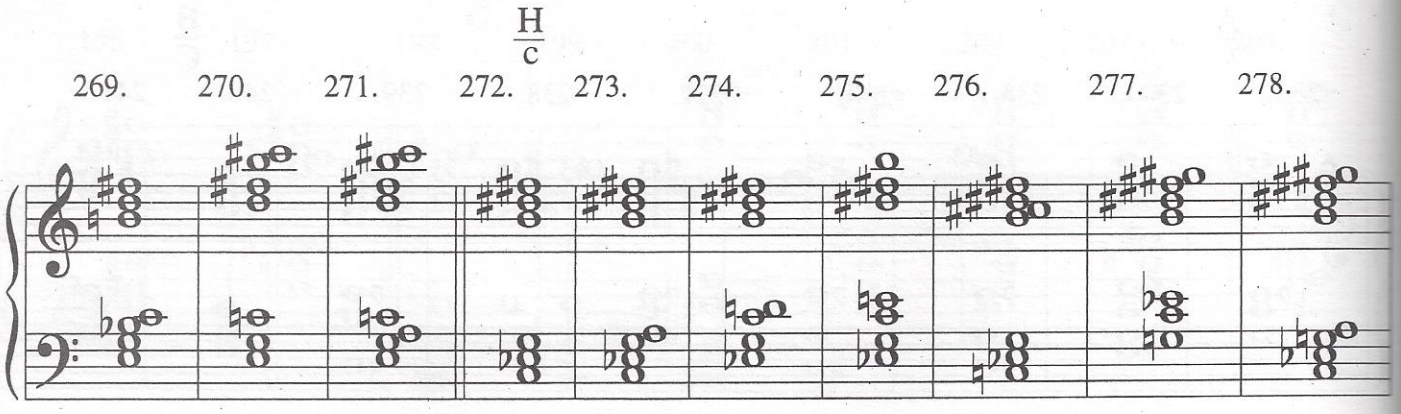

171.
172.
173.
174.
175.
176.
177.
178.
179.
fis
c
180.
181.
182.
183.
184.
185.
186.
187.
188.
189.
190.
191.
192.
193.
194.
195.
G
C
g
C
196.
197.
198.
199.
200.
201.
202.
203.
204.

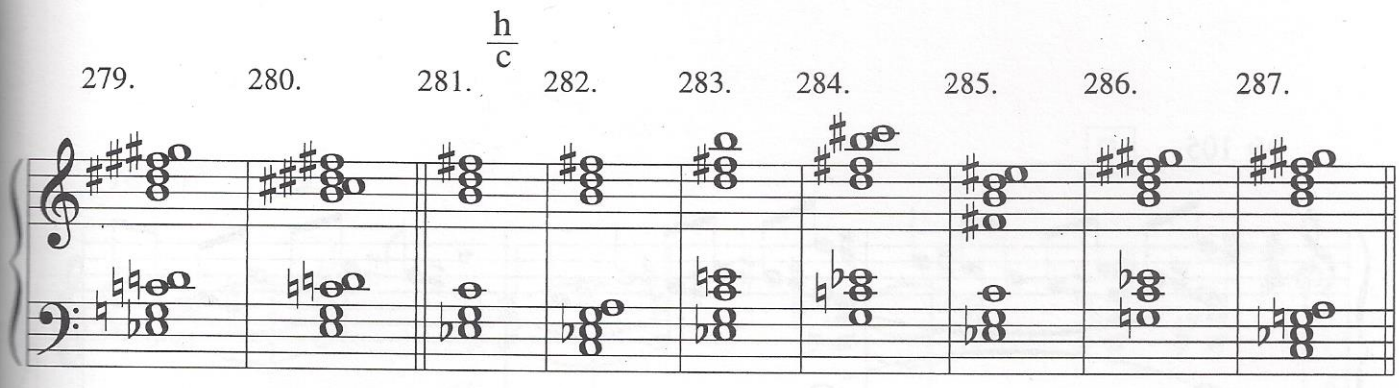

G/c
g/c
205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213.
As/C
gis/C
214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223.
gis/c
A/C
224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232.
A/c
B/C
233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241.


b/C
B/c
242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250.


b/c
H/C
251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259.


h/C
260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268.

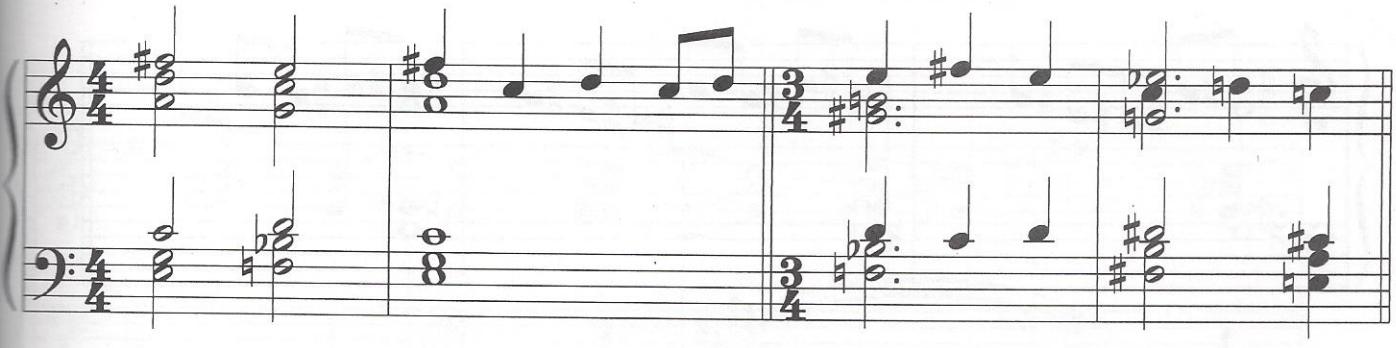

H/c
269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278.



2. Секвенции

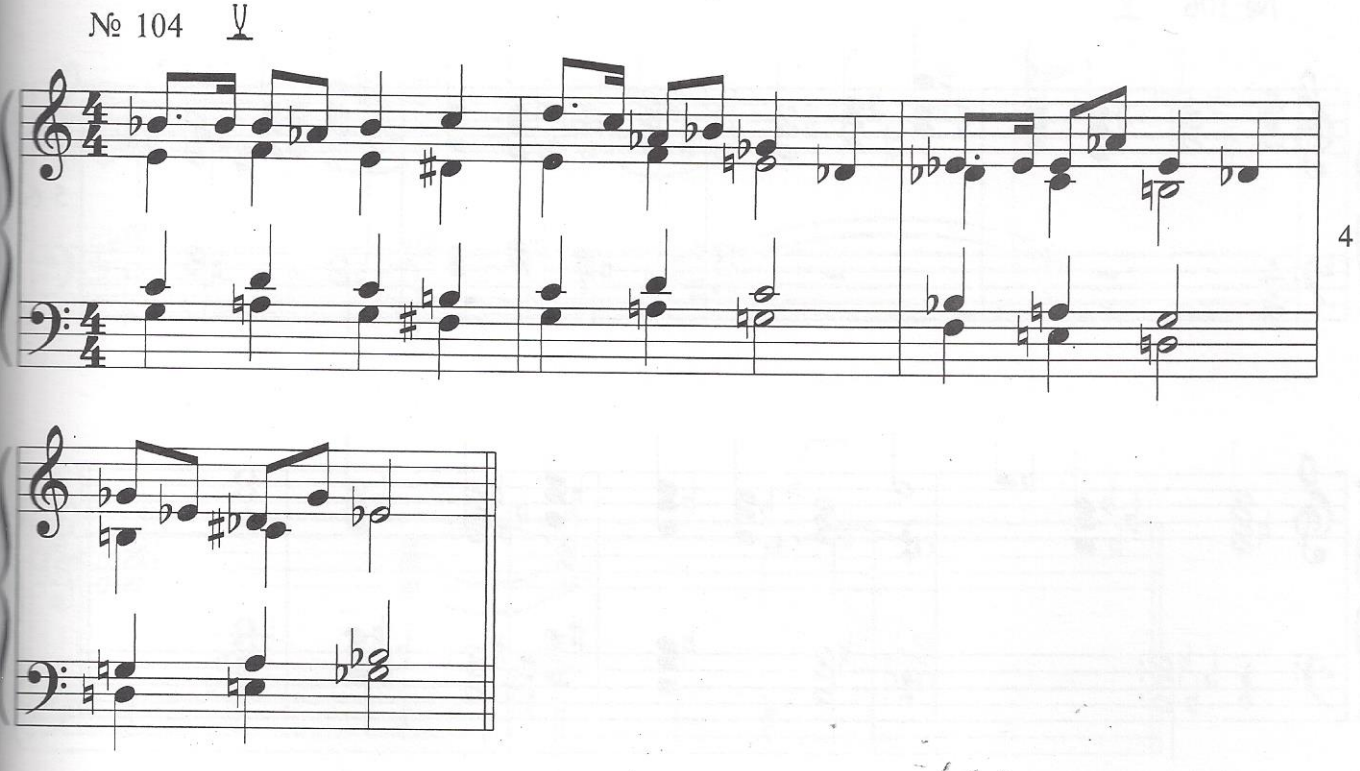
1. По тонам вниз

2. По тонам вниз

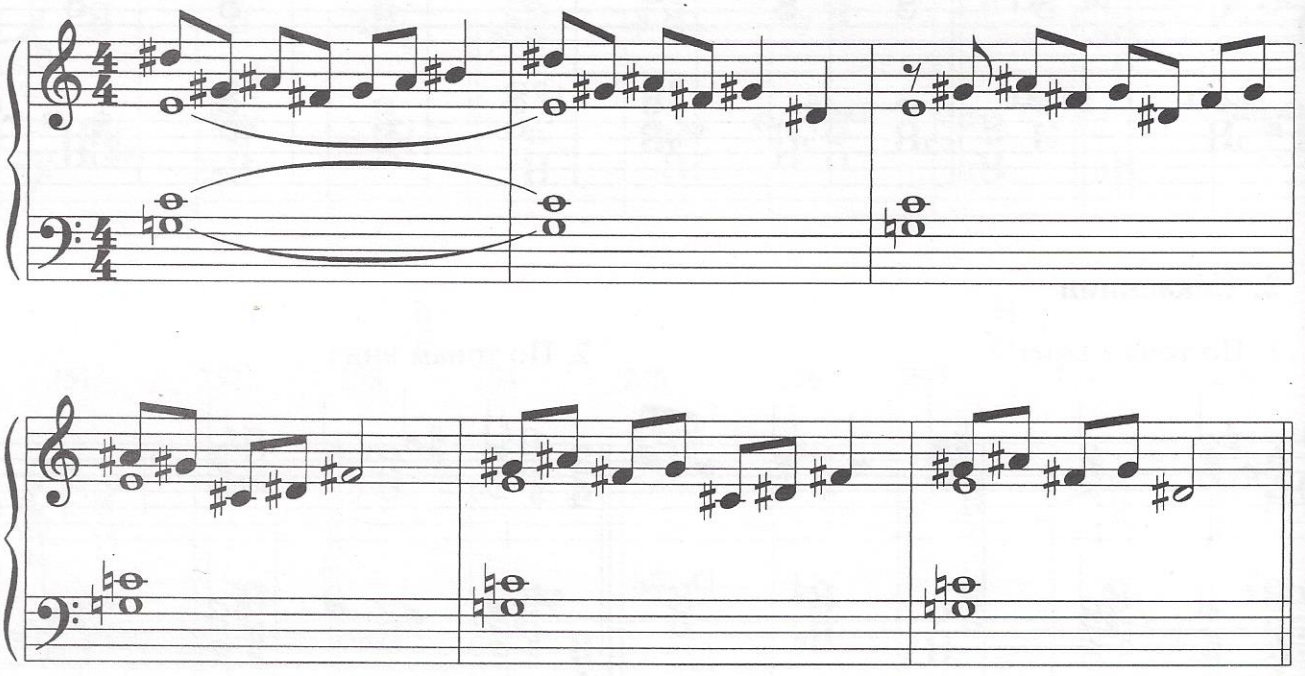


3. Этюды

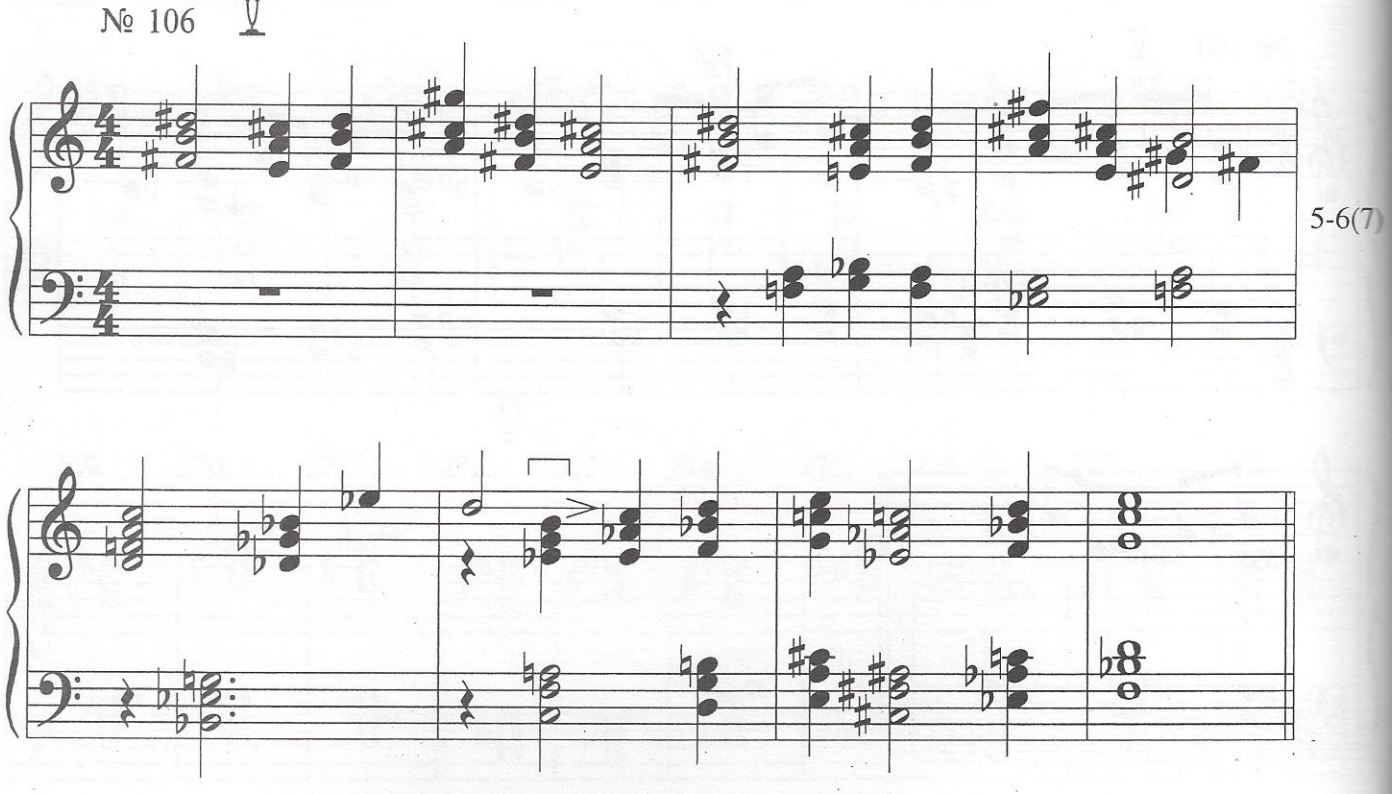
№ 104



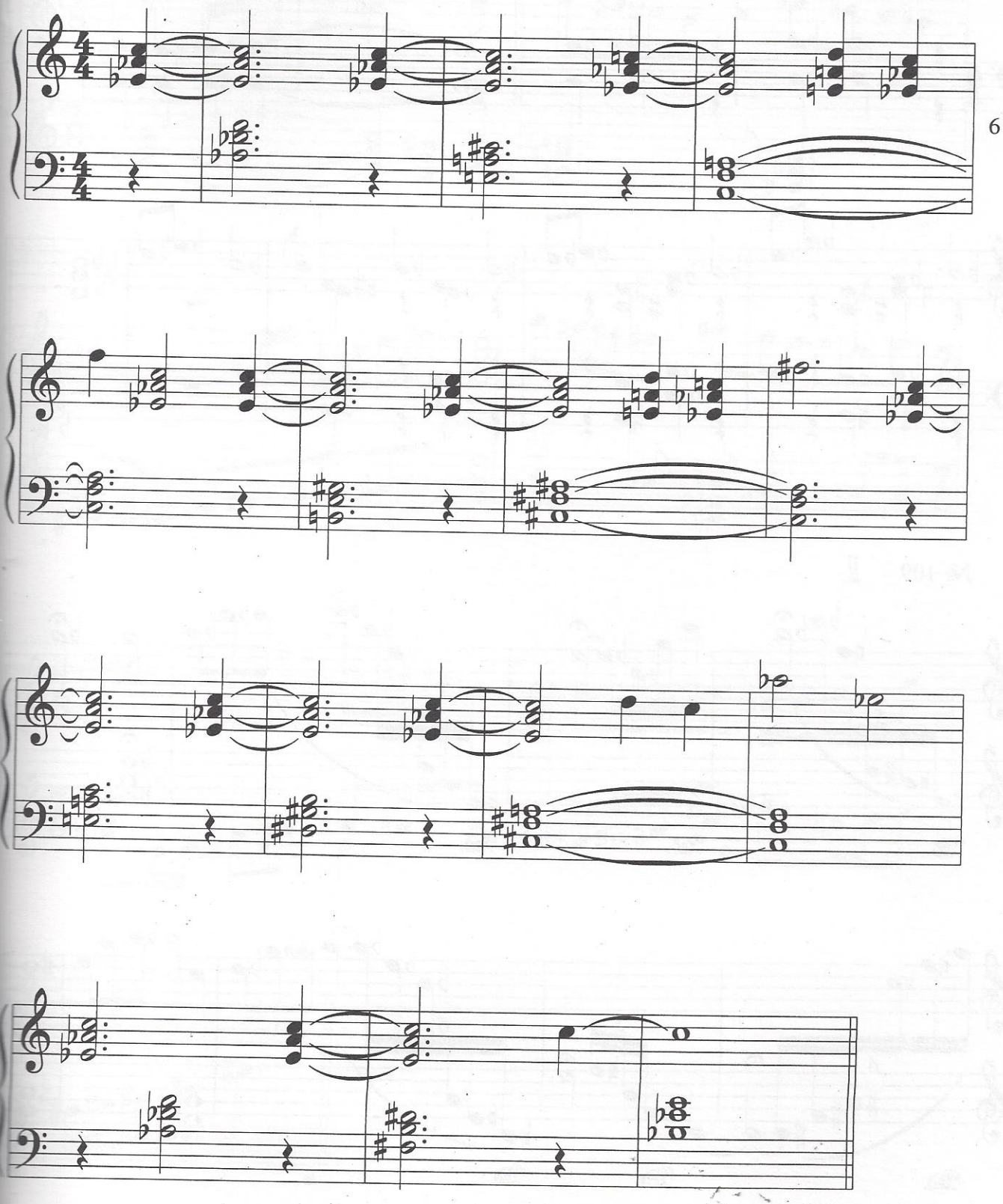
№ 105 C



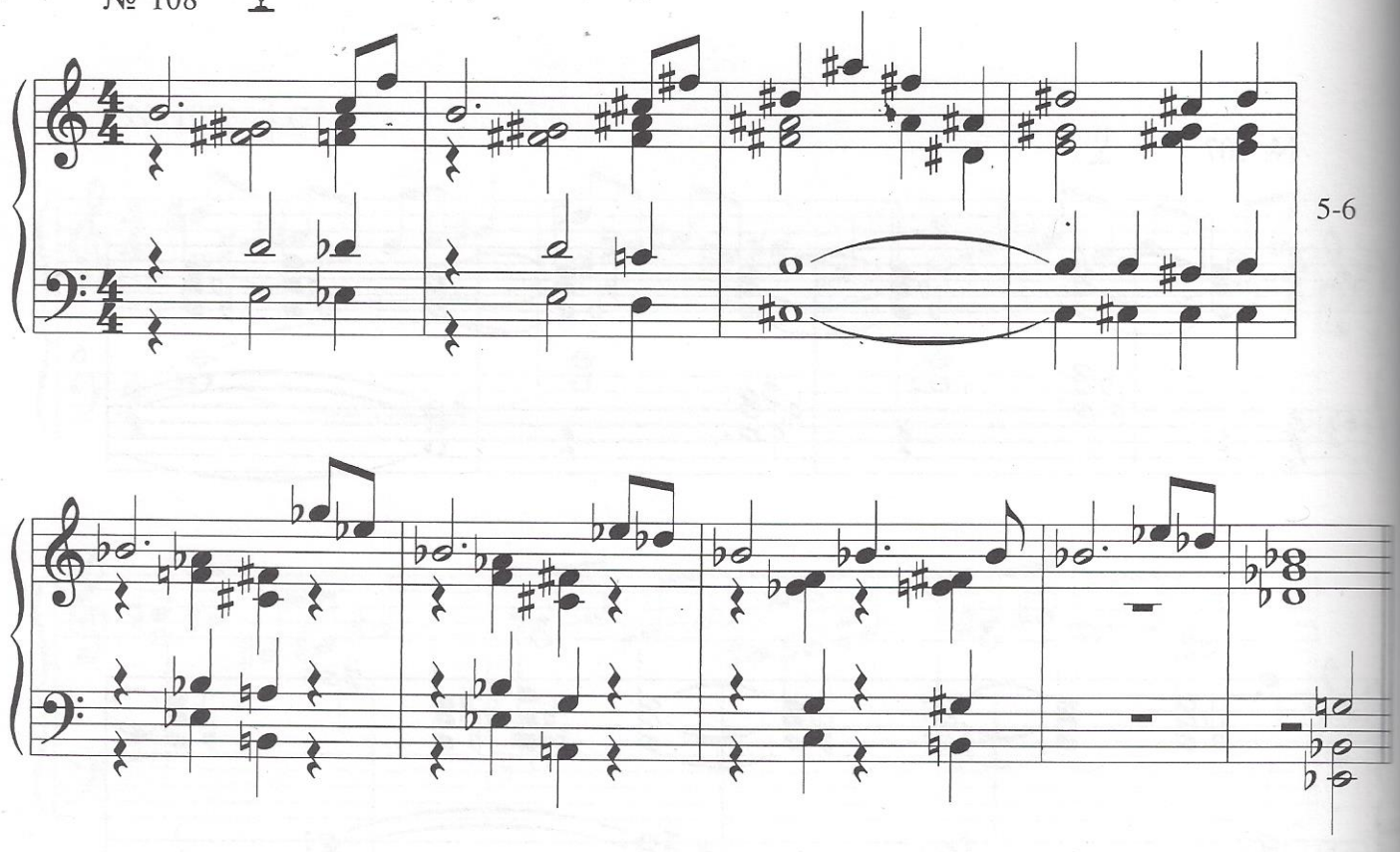
№ 106 V



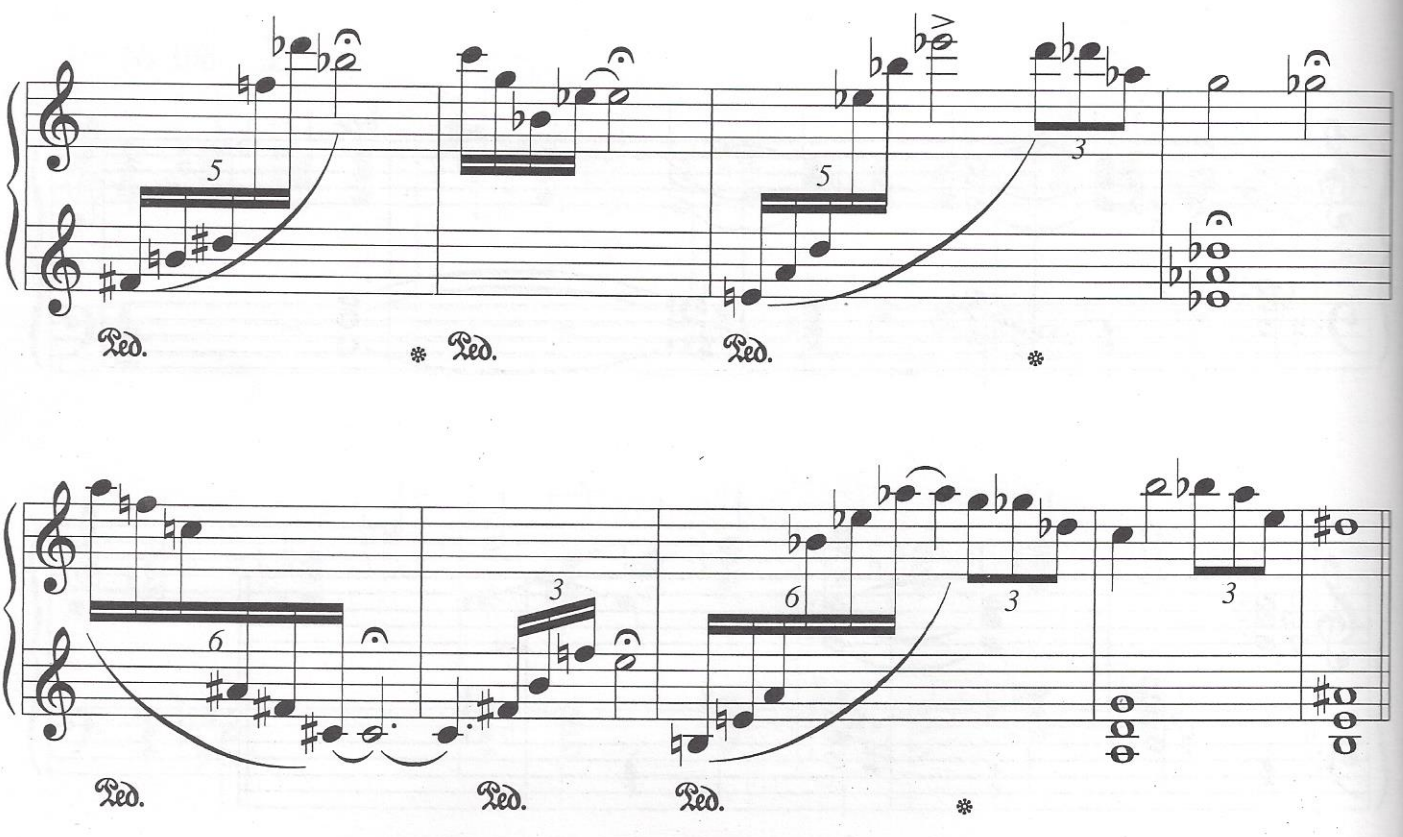
№ 107 V



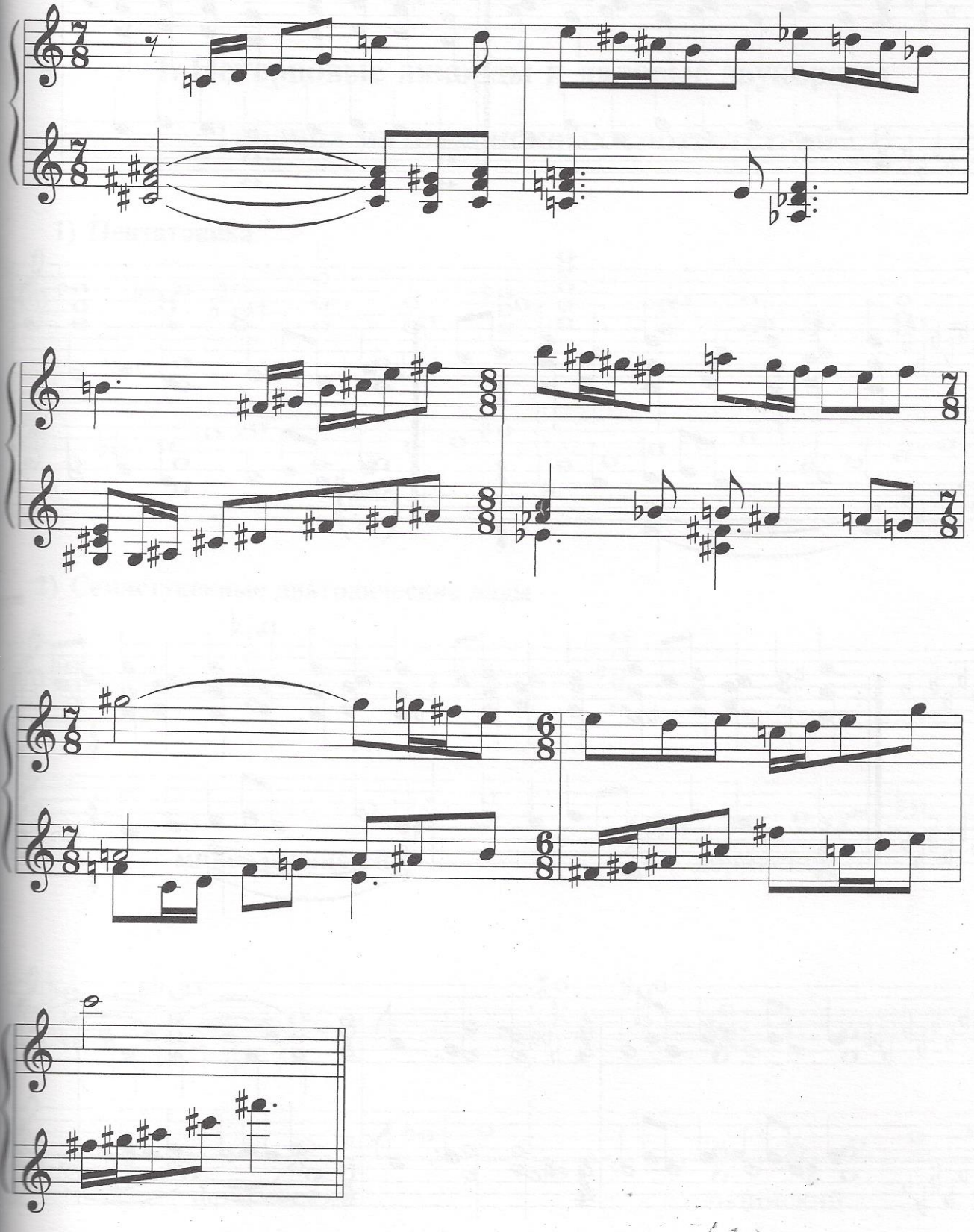
№ 108 V



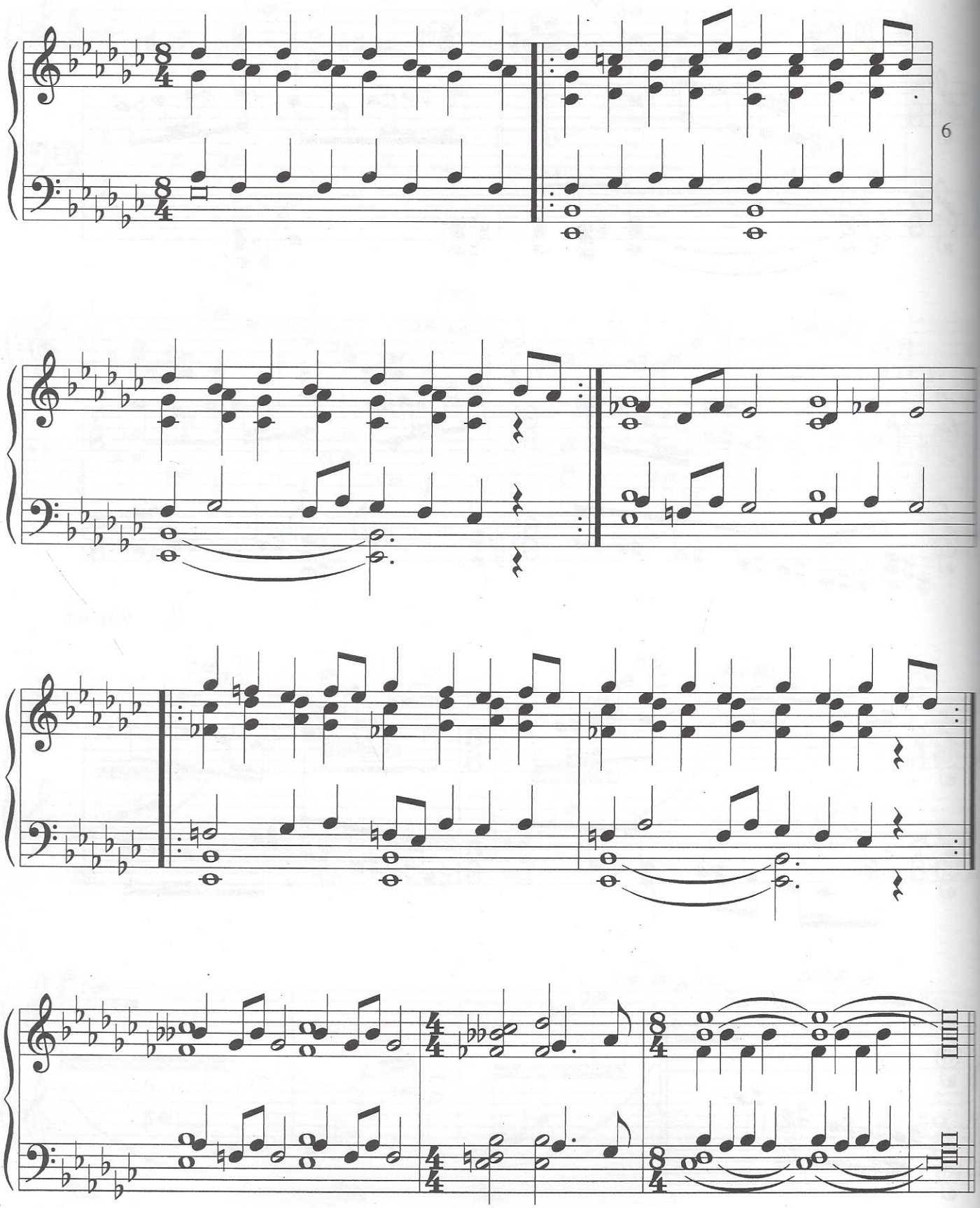
№ 109 V



№ 110 V



№ 111 es



СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Методические комментарии 5

Глава I. Ангемитонные нетерцовые аккорды (в условиях пентатоники и вне ее) 9

Глава II. Характерные аккордовые обороты семиступенных диатонических ладов 13

Глава III. Диатонические гемитонные нетерцовые аккорды (в условиях диатонических семиступенных ладов и вне их) 21

Глава IV. Характерные аккорды и аккордовые обороты гемиольного минора и мажора 26

Глава V. Двутерцовые трезвучия 30

Глава VI. Трехголосные гемиаккорды 32

Глава VII. Характерные аккордовые обороты некоторых смешанных ладов 34

Глава VIII. Двутерцовые септ- и нонаккорды 47

Глава IX. Терцовые и нетерцовые аккорды на ступенях хроматической тональности 50

Глава X. Характерные аккордовые обороты и аккорды лада «тон-полутон» 63

Глава XI. Характерные аккорды целотонового лада 79

Глава XII. Полигармония 85

Приложение I. Нетерцовые аккорды и ладовые звукоряды. Таблица интонационных соответствий 99

Приложение II. Аккорды-ступени хроматической тональности и ладовые звукоряды. Таблица интонационных соответствий 102

Приложение III. Трезвучия и септаккорды с побочными тонами. Таблица-тренажер 104

Приложение IV. Симметрично-интервальные нетерцовые аккорды. Таблица-тренажер 105

Приложение V. Гемиаккорды и широкоинтервальные аккорды (трех- и четырехголосие). Таблица-тренажер 107

Приложение VI. Thesaurus Concordiarum. Сводная таблица трех- и четырехголосных аккордов в объеме малой децимы 109

CONTENTS

Preface 3

Methodical recommendations 5

Chapter I. Anhemitonic non-tertian chords (based on pentatonic mode and out of it) 9

Chapter II. Specific chord idioms of church modes 13

Chapter III. Diatonic hemitonic non-tertian chords (based on church modes and out of them) 21

Chapter IV. Specific chords and chord idioms of hemiolic modes 26

Chapter V. The two-third triads 30

Chapter VI. Three-voiced hemichords 32

Chapter VII. Specific chord idioms of the mixed modes 34

Chapter VIII. The two-third seventh- and ninth chords 47

Chapter IX. Tertian and non-tertian chords as functions of the chromatic tonality system 50

Chapter X. Specific chord idioms and chords of "tone-semitone" mode.. 63

Chapter XI. Specific chords of the whole-tone mode 79

Chapter XII. Polyharmony 85

Appendix I. Non-tertian chords and modal scales. Table of the intonational correspondences 99

Appendix II. The chord degrees of the chromatic tonality system and modal scales. Table of the intonational correspondences 102

Appendix III. Triads and seventh chords with added and substituted tones. The training table 104

Appendix IV. The symmetric-interval non-tertian chords. The training table 105

Appendix V. Hemichords and wide-interval chords (in three- and four voices). The training table 107

Appendix VI. Thesaurus concordiarum. The general table of three- and four voiced chords in the range of minor tenth 109

Нотное издание

Карасева Марина Валериевна

СОВРЕМЕННОЕ СОЛЬФЕДЖИО

Учебник для средних и высших учебных музыкальных заведений

(в трех частях)

Часть III

Редактор Э. Плотица
Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60x90$^{1}/_{8}$. Печ. л. 15,5.
Уч.-изд. л. 17,05. Изд. № 10625.
Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
103006, Москва, К-6, Садовая–Триумфальная ул., 14–12