

А. Л. Островский

УЧЕБНИК
СОЛЬФЕДЖИО

ВЫПУСК III



А. Л. ОСТРОВСКИЙ

УЧЕБНИК СОЛЬФЕДЖИО

Выпуск III

*Допущено Управлением кадров
и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных вузов
и старших курсов музыкальных училищ*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» • ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ • 1974

*Одобен кафедрой теории музыки
Ленинградской ордена Ленина государственной
консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова*

О $\frac{90203-713}{026(01)-74}$ 578-74

© Издательство „Музыка“, 1974 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник — третий из четырех намеченных к изданию выпусков учебника сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий.

В учебнике объединены в единой системе все разделы сольфеджио и все формы работы по этой дисциплине (сольфеджирование, музыкальный диктант, слуховой анализ). Вокруг этих основных форм организуются вспомогательные, подсобные формы занятий (интонируемые упражнения, определение на слух отдельных элементов музыкальной речи, «устный диктант» и др.).

Стержнем построения учебника служит слуховое изучение различных музыкальных стилей; в каждом выпуске концентрируется внимание на определенных стилистических явлениях музыкальной культуры. Эти явления определяют всю систему подсобных технических упражнений, призванных содействовать практическому усвоению музыкального материала данного выпуска и одновременно подготовить слух учащегося к изучению музыкального материала последующего выпуска. Так, I выпуск учебника был в основном посвящен диатонике нейтрального мажора и минора и 8-ступенным гармоническим ладам классической музыки; при этом в качестве примеров были использованы народные песни, по своему ладоритмическому строению не выходявшие за пределы указанной диатоники. II выпуск был посвящен хроматизму и модуляции в произведениях вокальных и инструментальных жанров классической музыки. Значительное внимание было уделено слуховому анализу четырехголосной функциональной гармонии.¹

III выпуск учебника посвящается мелодическим ладам народной музыки, требующим преодоления инерции привычного октавного гармонического мажора и минора (ч. I и II), а также сложной мелодико-гармонической фактуре профессиональной музыки (ч. III), представляющей трудности более высокого уровня, чем предлагавшиеся во II выпуске. При этом специальное внимание уделяется энгармонической модуляции. Особое место во всех трех частях выпуска занимает творчество русских композиторов-классиков.

Учитывая, что народное многоголосие тяготеет к трехголосному изложению, настоящий выпуск в разделах сольфеджирования и музыкального диктанта, а также в упражнениях по гармоническому анализу значительное место уделяет трехголосной фактуре.

¹ I выпуск вышел в 1962 г. (А. Л. Островский. Учебник сольфеджио. Л., Музгиз, 1962); II выпуск вышел в 1966 г. (А. Л. Островский и Б. А. Незванова. Учебник сольфеджио. Л., «Музыка», 1966).

Методические вопросы, касающиеся слухового анализа функциональной гармонии четырехголосного склада, подробно рассматриваются в «Хрестоматии по слуховому гармоническому анализу» Б. А. Незванова и А. Н. Лашенковой (Л., «Музыка», 1964, 1967).

В работе над частями выпуска, посвященными песенному творчеству, автор во многом опирался на труды Х. С. Кушнарера («Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», 1958), Ф. А. Рубцова («Основы ладового строения русской народной песни», 1964), Э. Алексеева («О динамической природе лада», «СМ», 1969, № 11), И. И. Земцовского («Русские народные песни. Антология», 1966), Т. С. Бершадской («Основные композиционные закономерности русской крестьянской песни», 1960), В. Юшчану («Лады и гаммы»¹) и др.

В предисловии ко II выпуску было отмечено, что по мере овладения учащимися самостоятельными навыками сольфеджио, по мере роста организованности слуха и его профессиональной сноровки, музыкально-художественная сторона приобретает все больший вес и значение, приближаясь на поздних этапах к характеру профессиональной деятельности музыканта. Это положение имеет особое значение в данном выпуске учебника, являющемся предпоследним во всей системе обучения сольфеджио и призванном, помимо самодовлеющих учебных задач, в известной мере ввести слух учащихся в круг интонационных проблем современной музыкальной культуры. По окончательно сложившемуся плану учебника в последний (IV) его выпуск, наряду с имитационной полифонией, будет включена современная музыка в ее наиболее существенных и жизнеспособных интонациях. В задачу настоящего издания входит, по уже принятой структуре, ориентация слуха в сторону этого предстоящего этапа его развития.

Структура настоящего выпуска (по сравнению с предыдущими) подверглась значительной рационализации. Это оказалось осуществимым на данном этапе изучения курса, когда методико-инструктивные положения системы преподавания и самообучения по сольфеджио уже подробно раскрыты в предыдущих выпусках. Музыкальный материал почти не прерывается методическими инструкциями, и только перед каждым разделом приведен перечень параграфов и содержащихся в них ладовых или ритмических структур. Детальная разработка этих перечней служит веским ориентиром для педагога и учащихся. Сам же методический текст в его принципиальных, существенных положениях сконцентрирован в двух пунктах: во Введении и в Приложении; в последнем сосредоточены технические упражнения.

Следует вместе с тем подчеркнуть, что расширенное Введение к настоящему выпуску, помимо собственного методических указаний, стремится теснее связать

¹ V. Jusceanu. Moduri și game. București, 1960.

частные задачи предмета с более широкими эстетическими задачами.

В отличие от предыдущих выпусков, где каждая часть адресовалась учащимся определенного курса данной специальности, материал настоящего выпуска имеет более широкий адресат: это старшие курсы ТКО, дирижерско-хорового и фортепианного отделений музыкального училища и специальные курсы сольфеджио в консерватории.

Следует учитывать, что развитие учащихся не происходит ровно и плавно в виде некоего *Gradus ad Parnassum*'а. Более характерно скачкообразное развитие, что относится не только к психике в целом, но и к развитию музыкальных способностей. Содержание настоящего выпуска в сравнении с материалом предыдущего представляет собой некий скачок. Вместе с тем

многие разделы I части выпуска вполне доступны учащимся всех отделов музыкального училища и общих курсов вуза.

Не предвосхищая специальных методических и общеэстетических положений, изложенных во Введении, укажем здесь на важную учебно-технологическую особенность в расположении материала данного выпуска: дело в том, что многие песни могут в равной мере служить благодарным, образцовым материалом как для сольфеджирования, так и для музыкального анализа. Точно так же многие примеры мелодико-гармонической фактуры могут быть использованы как для слухового анализа, так и для записи. Этим объясняется отсутствие в данном выпуске специально выделенных разделов по музыкальному диктанту и слуховому гармоническому анализу; исключение сделано для трехголосных примеров в мелодических ладах народной музыки (ч. III, разд. 2 и 3).

МЕТОДИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

СТРУКТУРА III ВЫПУСКА
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

Выпуск состоит из трех частей:

Часть I. Мелодические лады народной музыки. Одноголосие

Раздел 1. Одноголосные песни в мелодических ладах народной музыки. 214 народных песен, § 1—15

Раздел 2. Специфические ладовые сочетания и метроритмические структуры в народных песнях некоторых национальных культур (украинской, польской, венгерской, румынской и болгарской). 88 песен, § 1—5

Часть II. Мелодические лады народной музыки. Двухголосие и трехголосие

Раздел 1. Двухголосие. Музыкальный диктант и сольфеджио. 48 примеров, § 1—4

Раздел 2. Трехголосие. Сольфеджио. 55 примеров, § 1—5

Раздел 3. Трехголосие. Музыкальный диктант. 47 примеров, § 1—5

Часть III. Мелодико-гармонические, ладовые и фактурные трудности в произведениях профессиональной музыки

Раздел 1. Одноголосные, двухголосные и трехголосные музыкальные диктанты. 38 примеров, § 1—3

Раздел 2. Слуховой гармонический анализ и фактурный диктант. 37 примеров, § 1—6

Раздел 3. Энгармоническая модуляция. 43 примера, § 1—3

Приложение. Система технических упражнений (150 таблиц, этюдов и упражнений в интонировании ладов народной музыки, в построении интервалов вне

ладовой инерции, в интонировании и слуховом анализе аккордов и аккордовых последовательностей вне ладо-функциональных отношений, в слуховом анализе и записи модуляций в четырехголосном складе, в записи однотерцовых трезвучий, цепи аккордов по большим и малым терциям, в слуховом анализе, интонировании и записи энгармонической модуляции)

Всего, таким образом, в III выпуске учебника помещено 570 народных песен и примеров из профессиональной музыки и 150 технических упражнений.

В первых двух частях настоящего выпуска учебника помещены песни народов СССР: русские, белорусские, украинские, азербайджанские, армянские, абхазские, аварские, гурийские, грузинские, дагестанские, кабардинские, калмыцкие, карельские, кахетинские, киргизские, литовские, марийские, молдавские, монгольские, мордовские, татарские, удмуртские, эстонские; песни зарубежных стран и народов: английские, аргентинские, бенгальские, болгарские (в том числе шопские), венгерские, ирландские, норвежские, польские, румынские, словацкие, чешские, югославские, японские.

Среди примеров первых двух частей помещены обработки народных песен и песни композиторов, ставшие народными для данной национальной культуры. В числе композиторов: Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов; Александров А. В., Атаян, Алтунян, Барток, Багдасарян, Брамс, Витол Я., Кодай, Книппер, Комитас, Кутев, Лятовинский, Мазманян, Манолов, Оганесян, Палиашвили, Пеев, Сатунц, Спендиаров, Стоянов, Тигралян. Талян, Хачатурян, Христов, Чюрлёнис, Шебалин.

В III части помещены музыкальные примеры из произведений композиторов Балакирева, Баха И.-С., Баха И.-Хр., Баха Ф.-Э., Бетховена, Бородина, Брамса, Вагнера, Валентини Дж., Вебера, Верди, Вольфа, Гайдна, Генделя, Глинки, Грига, Даргомыжского, Дворжака, Дебюсси, Йосифова, Кабалевского, Кодая, Кутева, Листа, Ляпунова, Майбороды, Малера, Манолова, Мейербергера, Мендельсона, Мойзеса А., Моцарта, Мусоргского, Мясковского, Прокофьева, Райчева А., Римского-Корсакова, Сметаны, Стайнова, Стравинского, Франка, Чайковского, Чеснокова П., Шопена, Шостаковича, Штрауса Р., Шуберта, Шумана.

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ
И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ
ИНТОНАЦИОННОГО УСВОЕНИЯ
ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА
В МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДАХ
НАРОДНОЙ МУЗЫКИ
И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ

Одной из характернейших особенностей прогрессивных тенденций советского музыкального стиля является все большая опора творчества советских композиторов на народно-песенные истоки, его обогащение интонационными и композиционными свойствами, идущими из глубин фольклора. Глубокое проникновение в ладоритмические и композиционные основы, жанровые особенности народного творчества способствует созданию композиторами самых различных национальностей значительных произведений, отражающих многообразие нашей жизни в формах национально-своеобразных и вместе с тем объединенных общими гуманистическими и реалистическими тенденциями нашей советской социалистической культуры.

Б. Асафьев в статье «Советская музыка и музыкальная культура» писал: «Впереди всего — познание и усвоение жизнерадостных и жизнеустойчивых живых интонаций, на которых в данную эпоху базируется живая «музыка устной традиции» с ее замечательными мастерами. Результаты такого познания проникают во все области нашей музыки...»¹ Отбросив частные промахи, можно услышать, «как плодотворно работают композиторы над созданием стилевого единства (не механического набора приемов!) через постижение народного творческого метода»¹.

Проницательность этих слов, написанных четверть века тому назад, оправдана всем ходом развития нашей музыки. Большую роль здесь сыграли фольклорные экспедиции молодых композиторов в глубинные районы нашей Родины, организуемые композиторскими и музыковедческими отделениями консерваторий. Нет надобности напоминать произведения ныне признанных композиторов, чтобы убедиться в облагораживающем и обогащающем значении «познания России» для русских советских композиторов, как и познания родных истоков для композиторов любой национальной культуры. Сколько, к примеру, композиторов республик Закавказья обогатили не только свою национальную музыку, но и всю красочную па-

литру советской музыкальной культуры. Важно отметить при этом, что в наши дни на первый план выдвигается метод опосредованного, «не в лоб» освоенного использования народно-песенных истоков, умение композитора поднять народные ценности до уровня современного профессионального композиторского мышления. Самое примечательное здесь состоит в том, что в ряде случаев самые радикальные технологические поиски композитора в сфере обновления музыкального языка органически сливаются с наиболее существенными ритмоинтонациями народных жанров. Так происходит, к примеру, с рядом произведений Р. Щедрина, С. Слонимского, В. Гаврилина, так же происходит с интересными и смелыми творческими поисками литовского композитора Ю. Юзелюнаса, эстонского композитора В. Тормиса и др. Именно так происходило с крупнейшими творческими достижениями зарубежных композиторов, сумевших отыскать стимулы для изобретения новых, свежих и острых современных средств в процессе интонационного усвоения и творческой переработки народных ладоритмических и структурных форм. Достаточно напомнить имена Бартока, Кодая, Сухоня, Бриттена.

Непревзойденным образцом глубинного проникновения в композиционные особенности фольклора и профессионально-новаторского претворения национальных песенных истоков остается для нас творчество великого Глинки.

Нельзя сказать с уверенностью, что отношение к народно-песенному творчеству как стимулу, как почвенной опоре для профессиональных решений творческих задач является у нас широко распространенным и осознанным среди музыкантов и любителей музыки. Не столь уж редки случаи, когда музыканты, — исполнители и музыковеды, — вполне сознавая всю важность понимания и знания народной песни, относятся к ней как к факту, имеющему музейный интерес. Исполнение, интонирование песни бывает лишено подлинной взволнованности ее музыкально-поэтическими красотами. Поныне композиторы нередко используют народную песню лишь в качестве предмета «обработки», дающего повод показать или поупражнять профессиональную сноровку, а не в качестве источника новых открытий, создания новых современных по содержанию и языку ценностей. Между тем глинканская традиция состоит именно в том, что глубокое познание Народно-песенных культур (не одной, а имен-

¹ «Советская музыка», 1946, Пятый сборник статей, с. 9—10.

но разных культур) должно служить стимулом формирования индивидуального стиля современного музыканта, современного музыковеда, современного исполнителя. В этом задача.

Знание народной песни и любовь к ней — это вместе с тем и отличная защитная мера против голого формотворчества и экспериментального изыска, лишённого сколько-нибудь реальных перспектив.

Что же затрудняет подлинно творческое восприятие народно-песенных богатств, невозможное без подлинной любви к своеобразию народного интонационного материала? Почему порой так холодно воспринимает наша молодежь исполнение многих высокохудожественных произведений, вдохновленных истинным постижением самого духа народно-песенной культуры? Чем объяснить снисходительное отношение многих молодых музыкантов к народной песне?

В этой связи следует указать на некоторые негативные стороны процесса обучения и музыкального воспитания в общеобразовательной и музыкальной школах. Главное внимание школьника на протяжении длительного периода обучения сосредоточивается на слушании или пении по слуху песен и произведений профессиональной музыки, базирующихся на классических нормах лада и ритма с их строго регламентированными внутрिलाдовыми тяготениями в рамках 8-ступенного мажора и минора, с их прямолинейно выраженными функциональными отношениями, периодическими размерами тактов и симметрией формообразующих построений.

Ознакомление школьников с народной песней, как известно, сводится к пению на слух песен в тех же октавных ладах мажора и минора и преимущественно в пределах весьма узкого, отстоявшегося круга детских жанров, обусловленного либо конкретностью музыкальных образов (птички, гуси, лебеди, лес, речка, березонька), либо датами праздничного календаря. Узость этого круга объясняется как инерцией педагогического процесса и застоявшейся методикой, так и недооценкой ускоренного развития наших детей. Во всяком случае, к моменту поступления в музыкальное училище учащийся стремится выйти за этот отстоявшийся круг и включиться в более широкие области ладоритмических богатств народной песни разных национальных культур.

В I выпуске настоящего учебника автор попытался с первых же этапов обучения в музыкальном училище обратить внимание

на малообъемные лады мажора и минора, на лады в нейтральном квинтовом диапазоне, на лады с нижней тонической квартой и другие ладовые особенности, свойственные многим народно-песенным культурам. На первом этапе было неизбежно ограничиться все же такими ладоритмическими трудностями, которые не порывали бы в резкой форме с традицией и в целом не выходили за рамки классических норм ладотональной и ритмической организации мелодики.

II выпуск был посвящен усвоению характерных хроматических и модуляционных особенностей классических стилей европейской музыки. Иными словами, европейская профессиональная ладоритмическая система после слухового усвоения альтераций и модуляций еще более цепко вошла в сознание учащихся. Однако некоторые разделы работы в первых двух выпусках показали наблюдательному педагогу и учащемуся, что в учебнике довольно ощутимо проявляется забота о преодолении инерции слуха, неизбежно вырабатываемой на опыте интонирования и слухового анализа классики. Напомним о заданиях по интонированию «особых мелодических ходов», иными словами — интервалов в их переменном-ладовом значении; напомним о специальном внимании к вопросу об усвоении гармонических интервалов во внеладовой ситуации; наконец, подробная разработка методики овладения вводнотонными интонационными ситуациями и техникой преодоления вводных тонов также способствовала тому, что слух учащихся, одновременно с выработкой определенных привычек, вместе с тем заблаговременно, исподволь подготавливался к усвоению более свободных интервальных образований по вертикали и к интонированию ладовых сдвигов и смещений, не свойственных функционально-вводнотоновому характеру классической музыки.

В самом названии первых двух частей настоящего (III) выпуска учебника отражен тот новый песенный материал, который составит существенный раздел работы. В отличие от помещенных в I выпуске, приводимые здесь народные песни резко отличаются по ладу, ритму, складу и форме от привычных школьных стандартов. Работа над песенными богатствами настоящего выпуска, заимствованными из сокровищниц разных национальных культур, прежде всего русской, потребует значительных усилий для преодоления слуховых навыков и привычек. Не желая здесь отвлекать внимание педагогов от собственно методических вопросов, связанных

с усвоением национальных особенностей мелодического материала, отошлем читателя, интересующегося проблемой преодоления ладовой инерции слуха, выдвигаемой современной музыкальной культурой, к статье автора «О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки»¹.

В указанной статье выдвигалось положение о необходимости и неизбежности приобретения определенных слуховых привычек. Миновать их — значит лишить учащихся знакомства с богатствами вечно живой классической музыки, служащей фундаментом всякого развитого и активного музыкального слуха и базой формирования музыкально-эстетических вкусов. Однако необходима также и постоянная забота о выработке умения преодолеть эти привычки при встрече с новыми стилистическими ценностями современной музыки. В статье, в частности, было подчеркнуто, что овладение народно-ладовыми интонациями представляет собой необходимый этап на пути осознанного и эмоционально полноценного слухового усвоения современной музыки.

Уместно напомнить здесь, что еще в 1940 году, в соавторстве с С. Н. Соловьевым и В. П. Шокиным, нами было опубликовано пособие по сольфеджио (вып. 2), в котором, наряду с разделами Хроматизм и Модуляция, был помещен раздел, посвященный народной песне. Отбор песен для того пособия был одобрен такими знатоками русского фольклора, как Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. Авторы поместили эти отличные песенные примеры (некоторые из них использованы и в настоящем выпуске нового учебника) в самом конце пособия, понимая, что даже для многих подвинутых в сольфеджио учащихся, без труда справляющихся со сложными видами хроматизма и модуляциями классической музыки, нелегко овладеть ладоритмическим своеобразием народной песни, в том числе — русской. Песенная мелодика требует особой культуры интонирования. Следовательно, дело не только в материале (ряд пособий по сольфеджио специально посвящен народной песне), но в характере, образном строе, выявляемых в процессе исполнения народной песни, который должен преодолеть навыки формального сольфеджирования. Классификация песен и методика интонирования ладовых и ритмических особенностей, а также выявления своеобразия формы прекрасных песен не были подготовлены;

поэтому раздел служил неким этнографическим приложением.

Кроме того, в пособии 1940 года, посвященном одноголосию, естественно, были приведены только одноголосные песни. Между тем, бесспорно, удивительные красоты песен многих национальных культур, прежде всего русской, заключены именно в многоголосии. Это касается не только культур, где многоголосие лежит в самой стихии народного фольклора, но также и тех, для которых на протяжении многих столетий была характерна только монодия. Однако в наши дни, благодаря усилиям талантливых национальных композиторов, эти монодии, бережно гармонизованные в духе народно-эстетических идеалов, только выиграли в своей самобытности. Такова логика развития национальных культур в период национального раскрепощения и культурного расцвета, как это происходит в республиках Советского Союза и в других социалистических странах.

Расположение народно-песенного материала в настоящем выпуске подчинено следующим принципам. Прежде всего даны песни, в которых лад выражен в своей наиболее однородной, четкой форме. Однако следует помнить, что в рамках аналогичных звукорядов мелодика песни несет в себе яркие черты национальности, определяемые характерными ладовыми оборотами, затем ритмом, далее — формой в целом и, наконец, некоторыми научно еще не всегда систематизированными, порой неуловимыми тонкостями формирования песни.

Не следует забывать, что гаммы и звукоряды выведены из живой мелодики, последняя же несводима к ним. Характерные ладовые обороты, ритм, форма, соотношение с текстом в каждой национальной культуре дают свой неповторимый сплав. Уловить «формулу» этого сплава — значит в процессе усвоения песенных богатств, предлагаемых курсом сольфеджио, добиться ценного результата. Конечно, соображения методической последовательности требуют подчинения систематизации материала на первых порах ясному признаку данного лада. Этот принцип соблюден в первой части выпуска (в систематизации одноголосных песен). Сама система упражнений по усвоению ладов народной музыки на определенной стадии также строится на сопоставлении звукорядов народных ладов с обычными звукорядами мажора и минора. Техника «преодоления» привычных ладов в значительной мере может быть разработана и на таком сопоставлении (см. Приложение). Однако, помимо

¹ См. сб. «Вопросы методики воспитания слуха». Л., «Музыка», 1967.

«гаммовых упражнений», в систему включены и другие, имеющие целью фиксировать слуховое внимание на необычных интервалах и ритмических трудностях народной песни.

Наряду и вслед за ознакомлением с наглядными и «чистыми» формами проявления ладовых структур и ладовых оборотов, в специальных разделах даны образцы некоторых национальных структур в таких специфических сложных сплавах, теоретическое или методическое раскрытие ладового своеобразия которых непросто, но проясняется с наибольшей яркостью и убедительностью в процессе интонирования или записи целой серии песен данной национальности.

Некоторые звукоряды ладов специфичны для групп национальных культур (например, лады с увеличенными секундами для многих песен народов Востока, лидийские звукоряды для польских и западноукраинских песен и т. д.). Однако большинство звукорядов встречается в песенных культурах самых разных народов (например, эолийский, фригийский, миксолидийский, дорийский) и наибольший интерес и наибольшую ценность для формирования слуховой культуры учащихся представляет выявление тех признаков (ритмоинтонационных, артикуляционных, структурных), которые при идентичности звукового состава каждый раз образуют неповторимую образную цельность, отражающую национальную и жанровую специфику песенного строя.

В выпуске, помимо одноголосных, помещено значительное число двухголосных песен. Особое же внимание уделено трехголосной фактуре, — как в народно-песенных образцах, так и в примерах из профессиональной музыки. Трехголосие, в отличие от уже проработанного в предыдущем выпуске четырехголосия (фактуры, по выражению Глинки, «всегда несколько тяжелой, запутанной»), является фактурой свободного и прозрачного мелодического высказывания: необходимость обеспечить полноту гармонического звучания заставляет каждый из трех голосов проявить самостоятельность и индивидуальность. Здесь голос выявляется не как пассивная горизонталь внутри гармонического комплекса: он сам создает и формирует гармоническую вертикаль или полифоническую ткань. Многоголосие народной песни как в русской, так и в грузинской песенных культурах по сути трехголосно. К трехголосию стремятся и национальные композиторы в поисках фактуры, наиболее соответствующей народной стихии, когда они работают над монодией. Достаточно на-

звать песни Комитаса, чтобы уяснить, какую благотворную роль играет трехголосие в воспитании активного, вслушивающегося, свободно интонирующего музыкального слуха, какую практическую помощь оказывает трехголосная фактура усилиям композитора, стремящегося профессионально проникнуть в тайники народного мелоса и многоголосия.

Особую сферу трехголосия образует русская подголосочная полифония. Мелодия то распеваётся одногласно, то раслаивается на два голоса, то расширяется до трехголосной вертикали, нередко вновь возвращаясь к двухголосию, чтобы слиться в унисон. В приведенных песнях много подобных примеров, их мы находим и у Глинки, и у Бородина.

Остается добавить, что именно трехголосие, а не четырехголосие с наибольшей полнотой и типичностью раскрывает гармонические и полифонические ресурсы фактурной вертикали современной музыки. Трехголосие — ее стержень.

ХАРАКТЕРНЫЕ СВОЙСТВА НАРОДНО-ПЕСЕННОЙ МЕЛОДИКИ

а) Лады народной музыки имеют в своей основе автономно мелодическую, вокальную природу. Вертикаль в многоголосной народной песне подчинена линейной энергии мелоса, в противоположность мелодике гомофонно-гармонического склада, «оглядывающейся» на вертикальную, гармоническую проекцию фактуры;

б) мелодике народной песни свойственна функциональная переменность ладовых ступеней, обусловленная отсутствием жестко закрепленных отношений между неустойчивыми и устойчивыми, прежде всего — отсутствием вводного тона к октавной тонике;¹

в) с ладовой переменностью тесно связано свободное интонирование интервалов (в мелодическом и гармоническом аспектах), потенциальная возможность образования самых различных интервалов на любой ступени, иной раз в самых неожиданных, непривычных соотношениях;

г) в области функциональных отношений тонов лада превалируют отношения субдоминантные и медиантные, а не автентические, как это происходит в классических восьмиступенных ладах мажора и минора. Нередко в ладах обнаруживается чисто «мелодическая функциональность» созвучий, опирающихся на секундовые отношения между ступенями лада;

¹ Подробнее об этом см. в работе автора «Методика теории музыки и сольфеджио» (Л., «Музыка», 1970), очерки о ладе и ладовом воспитании.

д) народной песне нередко свойственна не связанная с симметрией и квадратностью метrorитмическая структура и форма в целом. Любопытно отметить, что песни, опирающиеся на восьмиступенный мажор или минор (например, многие немецкие или чешские песни), вполне укладываются в нормы «академической» структурной схемы. Как только песня выявляет особый ладоритмический нрав, в ней одновременно проявляются взрывчатые тенденции по отношению к указанным схемам. По существу, что ни песня — то неповторимая форма. В особенности это относится к русской протяжной песне, где мелодика, в своем распеве не стесняя себя поэтическим текстом, ломает, разрывает его (появляются вставные слоги, возгласы, слоги-вздохи, остаточные повторы уже спетых слогов) и неудержимо движется вперед по специфическим законам народного мелоса, насыщенного особой движущей энергией эмоционально-лирического высказывания.

Все упомянутые свойства народно-песенной мелодики выдвигают перед педагогом и учащимся довольно ощутимые сложности и вместе с тем дают богатые стимулы для раскрепощения слухового сознания, воспитанного на типологических явлениях классической музыки. Как уже подчеркивалось, овладение этими нестаряющимися стандартами совершенно необходимо и очень важно. Вместе с тем интонационная работа над народной песней, помимо исключительной идейно-эстетической ценности, — это путь к преодолению слуховой инерции и активному интонационному усвоению наиболее значительных произведений современной музыки, к профессиональному проникновению в их закономерности и стилистические особенности.

МЕТОДИКА УСВОЕНИЯ НЕКОТОРЫХ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Интонационное усвоение народно-песенной мелодики требует от учащихся значительных усилий также в преодолении ладоритмической инерции, воспитанной с детских лет в практике изучения ладоритмических и структурных закономерностей классической музыки.

В предшествовавших двух выпусках учебника достаточно подробно рассматривались вопросы, связанные с осознанием и освоением традиционных метrorитмических формул, в основе которых лежат прин-

ципы симметричности, повторности или регламентированной переменности размеров. Внутри же размеров были использованы все мыслимые в условиях затронутых стилей комбинации длительностей, а также характерные метrorитмические перебои (синкопы). Большое внимание было уделено практике так называемого «дирижирования» по сетке размера и приему «тактирования доли».¹

К приему тактирования доли, как удобному вспомогательному способу прочтения ритмического рисунка текста, рекомендовалось прибегать при исполнении мелодии в медленном темпе, при исполнении мелодии, членящейся на мелкие длительности, при определении соотношения мелодики с текстом в вокальных произведениях. Кроме того, пение с использованием приема тактирования доли способствует распевности звукоизвлечения, преодолению инструментального характера выпевания нот, часто свойственного сольфеджированию.

К приему тактирования доли в особенности полезно прибегать при чтении мелодического текста народных песен в ладах. Встречающиеся в примерах I части настоящего выпуска непривычные размеры, переменность размера, своеобразная группировка длительностей внутри такта, распев слогов в русских песнях — все эти особенности почти непреодолимы без помощи приема тактирования доли. Как неоднократно указывалось в первых двух выпусках, этот прием, значительно облегчающий предварительное прочтение ритмического текста, должен предварять тактирование («дирижирование») по сетке размера, способствующее более целостному охвату формы песни в целом.

После этих советов и напоминаний остановимся на тех песенных образцах, необычность, оригинальность которых потребует еще не использованных нами технических приемов, способствующих точному выполнению метrorитма.

Внимание музыкантов всегда привлекали капризные (на наш слух) ритмы болгарской песни. Сами размеры в своем цифровом обозначении достаточно сложны и способны насторожить. Это часто встречающиеся 5-, 7-, 9-, 8-, 11-дольные размеры. Метrorитмика осложнена еще и тем, что даже при внешне простом (в обозначении) размере его внутренняя ритмическая структура создает остро

¹ См. соответствующие методические указания в первом выпуске и в особенности развернутые замечания во втором (с. 10—13 и др.).

подчеркнутую внутритактовую игру подчиненных размеров, нарушающих все привычные представления о соотношениях длительностей. Капризное, живое, национально неповторимое чередование длительностей не может быть практически освоено и осознано без освоения некоторых дополнительных приемов тактирования. Нам известны случаи, когда музыканты интуитивно, «по слуху», схватывают эти оригинальные ритмы и исполняют их с достаточной уверенностью. Но условия учебного процесса требуют точных и убедительных инструкций, без которых в обстановку классных занятий нетрудно проникнуть элементам любительщины, дилетантизма.

Остановимся на примере песни в размере $\frac{8}{8}$ (ч. I, разд. 2, № 86). Длительности такта сгруппированы следующим образом:



Как видно, внутри кажущегося симметричным размера происходит сложная переменность $\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$. Допустим, что приняв восьмью за «счетную единицу», мы постараемся выполнить дирижерские жесты всей рукой на два, на три и еще раз на три. Легко представить, что из-за подвижного темпа наши движения рукой станут суматошными, малоэстетичными внешне, утомительными физически и, по существу, нарушающими легкий, изящный характер ритмической пульсации, непрерывность движения мелодики. Вполне возможно, что опытный музыкант попросту будет каждую из трех подгрупп считать «на раз», как бы «притормаживая» трехдольные группы. Но это приблизительное, основанное на интуиции и опыте чтение ритмического рисунка текста не может обеспечить выработки у учащихся уверенных навыков преодоления своеобразных трудностей этих структур.

Здесь можно посоветовать следующие приемы их прочтения: используя движения только кисти руки (при фиксированном запястье) или даже только сомкнутые четыре пальца (без большого) при фиксированной пясти, отмечать первые восьмые (первой четверти) движениями «тактирования доли»: вниз—вверх; первые две восьмые трехдольной группы отмечать так же, а третью долю — «одиночку» — отмечать коротким, отталкивающимся, пружинящим движением

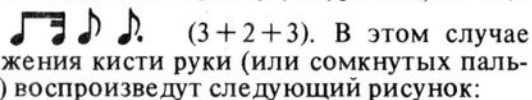
вниз, возвращающим кисть руки (или пальцы) в исходное положение. Весь размер будет реализован системой движений по следующему рисунку:



Добавим, что движениям всей кисти (при фиксированном запястье) можно придать известное изящество, если при взмахах слегка касаться большим пальцем указательного. Рисунок движений можно свести к упрощенной фигуре, напоминающей то знак мордента \mathbb{W} , то латинскую букву V

Суммарно: $\mathbb{W} + \mathbb{V}$

В размере $\frac{8}{16}$ можно встретить такую внутритактовую группировку (ч. I, разд. 2, № 88):



Суммарно $\mathbb{V} + \mathbb{W}$

В размере $\frac{9}{16}$ встречается необычная внутритактовая группировка, противоречащая классической структуре девятидольного размера, членищегося на 3 группы (по $\frac{3}{16}$). В конкретном случае (ч. I, разд. 2, № 76) этот размер внутренне членился совсем по-иному:

$\frac{9}{16}$ (2+2+2+3). Все три первые четвертные длительности укладываются в три движения приема «тактирования доли» — вниз — вверх. Последняя, трехдольная, как и в предыдущих примерах, состоит из двух восьмых плюс восьмая — «одиночка». Для нее потребуется уже известный нам пружинистый взмах руки, отскакивающей к исходному пункту. В целом рисунок движений кисти (пальцев) воспроизведет метроритмическую формулу этой песни так:



Суммарно: $\mathbb{W} + \mathbb{W}$

Сложна внутритактовая структура размера песни (84), помещенной в том же разделе. Здесь размер $\frac{5}{16}$ в целом сводится к обычной формуле 2+3 шестнадцатых. Однако в 1, 3, 7 и 9 тактах дело осложняется своеобразной

дуолью и такт членится весьма капризно:



В этом сложном случае приходится применить прием нахождения «общего знаменателя» и принять за долю тридцать вторую длительность: $\frac{5}{16} = \frac{10}{32}$. Ритмический рисунок

получит следующее графическое выражение:



Суммарно: $\text{W} + \text{♩} + \text{♩}$

Подведем итоги, касающиеся дополнений к методике усвоения сложных размеров.

К усвоенным в предыдущих выпусках комплексам дирижерских и тактирующих движений рукой и кистью мы добавляем некоторые движения кисти (или сомкнутых пальцев), призванные отметить доли-«одиночки», не расслаивающиеся на сильное и слабое время (раз-и), а имеющие в своей временной характеристике только начальный момент (раз). Педагог и учащиеся, уже приобщившиеся к определенным упражнениям и приемам, теперь — в зависимости от конкретного материала и этапа его интонационного усвоения (разбор текста, вокализация, произнесение поэтического текста, сочетание мелодии с текстом, сольфеджирование примера как цельной формы) — могут пользоваться «дирижированием» по сетке размера или, в особых случаях, короткими движениями и пружинящим, отскакивающим взмахом кисти или пальцев.

ДОПОЛНЕНИЯ К МЕТОДИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ДИКТАНТА

Принципиальные основы музыкального диктанта и приемы его проведения на занятиях по сольфеджио, основные и подготовительные виды этой работы были подробно рассмотрены в соответствующих разделах и частях I и II выпусков настоящего учебника.

Следует признать, что в методических указаниях недостаточное внимание было уделено технике выяснения размера во время проведения диктанта. Слишком часто наблюдаются случаи иллюзорных представлений о размере, возникающих при восприятии примера на слух. Интервал или ритми-

ческая фигура, которая по стандарту должна была бы оказаться на слабом времени (в такте), а в данном примере составляет важное нарушение этого стандарта, может привести к необратимому искажению метроритмической структуры диктуемого примера, нередко — к срыву диктанта. Даже хороший ученик, обладающий хорошей памятью, восприняв мелодический ход V — I, находящийся на сильном времени такта в качестве затактового («так обычно происходит»), будет стараться втиснуть мелодический материал в неестественные условия воображаемого размера, всю энергию потратит на усмирение сопротивляющегося материала, на укладывание его в прокрустово ложе чуждой ладовой отношению мелодики метрической сетки и не справится с записью диктанта.

Недостаточное внимание к вопросу о выяснении на слух размера приводит не только к сдвигу сильных и слабых долей, но даже и к попыткам записать трехдольный пример в четном размере и т. п. Надо также признать, что в двух предшествовавших выпусках, в силу особенностей самого музыкального материала, несколько отодвинулся на задний план также и вопрос о записи мелодии с текстом. Методика проведения такого диктанта достаточно подробно рассмотрена в соответствующем очерке «Методики теории музыки и сольфеджио». Здесь мы указываем на эти упущения и постараемся изложить дополнительные соображения и практические предложения, связанные с особыми свойствами музыкального материала, составляющего содержание первых двух частей настоящего III выпуска.

Однако, вне зависимости от материала, следует добиваться следующего навыка, который должен приобрести автоматической характер: при первом же проигрывании диктуемого примера учащийся легким касанием карандаша или пальца к бумаге (столу) отмечает пульсацию движения, метрические доли. На этом пульсирующем фоне выясняется смысловой акцент, обусловленный фразировкой и всем ходом развития мелодики (ударный акцент не всегда присутствует). Выяснение акцента на фоне пульсирующих долей есть вместе с тем и определение метра. Реальный размер данного метра — это уже вопрос стиля. Его мы здесь касаться не будем и отошлем педагога к очерку о ритме в упоминавшемся пособии по методике. Здесь важно отметить, что решающее значение имеет верное ощущение именно метра. Невелика беда, если на определенном этапе учащийся запишет диктант в размере $\frac{2}{4} = \frac{4}{8}$

вместо размера 4_4 . Пусть он узнает тонкости стилевой записи позднее. Недопустимо лишь приступать к записи диктанта до выяснения размера, соответствующего правильному метрическому расположению и соотношению длительностей. Запись диктанта вне установленного размера равносильна записи бессмысленных слогов и фонем. К сожалению, и сейчас можно встретить учащихся, которых педагоги научили записывать пример точками (нотными головками) при прослушивании диктовки, с тем, что размер будет установлен потом. К каким только искажениям и осложнениям не приводит эта дурная привычка, в особенности, когда дело идет о двухголосии или многоголосии! В этих условиях не приходится и говорить о соразмерности, графической четкости и ровности записи, имеющих немаловажное значение при выработке нужных навыков и правильного развития музыкальности.

Итак: ощущение пульсации, выявление смыслового акцента и установление метра (размера, если возможно) — вот естественный процесс прослушивания и фиксации метроритмической обстановки. Он должен автоматически предвещать начало записи.

Теперь переключимся на те дополнения, которые следует учесть, когда речь идет о диктанте на материале народной песни.

Сначала о проигрывании диктанта на фортепиано. Исполнение примера на фортепиано в малой степени способно вскрыть особенности фразировки и артикуляции. Излишне говорить о важности словесного текста, когда диктуется русская народная песня. Сведение песни с ее неповторимым национальным обликом к последовательности звуков по высоте и длительности не позволит выполнить художественные и воспитательные задачи, возлагаемые на этот раздел курса.

Далее. Для основательного изучения нового песенного материала в ладах народной музыки необходимо увеличить количество запоминаемых и записываемых образцов, а также количество упражнений в слуховом анализе песенных примеров. Обычная практика диктанта не позволяет добиться существенных количественных изменений. Групповой диктант — процесс длительный.

Недостаточно также при проведении диктанта на образцах народных песен ограничиваться проверкой записи и контрольным исполнением записанного диктанта по памяти на фортепиано.

Исходя из сказанного, можно рекомендовать следующие методические установки

при проведении музыкального диктанта по разделу народно-песенного творчества:

а) Пример по возможности следует диктовать голосом. Если диктуется русская народная песня и слова приведены в тексте учебника, педагог поет песню со словами, соблюдая основные нюансы, определяющие фразировку, артикуляцию, мелодический распев, форму в целом. Если песня приведена без слов или диктуется песня инонациональная, ее можно, разумеется, исполнить на фортепиано. Но и в этом случае весьма желательно, чтобы в дополнение к исполнению на фортепиано педагог напел мотив в удобный слог (или слоги). Такое чередование исполнения диктанта то на инструменте, то голосом несомненно принесет пользу. Можно использовать для напева слог *ля*, подходят слоги *да, та*, чередование слогов *да-ду* (использование слогов *па* или *ра* по сложившейся ассоциации привносит нежелательный оттенок вольной эстрадности).

б) Учащийся в свою очередь поет со словами или на аретинские слоги пример, который он записал или запомнил. Следует в данном случае предпочесть такое пение по памяти проигрыванию на фортепиано, как это было нами рекомендовано применительно к диктантам из примеров классической музыки или народных песен в традиционных 8-ступенных ладах мажора и минора.

в) Полезно чаще обращаться к форме устного диктанта. Такой диктант адресуется индивидуально к данному учащемуся, требует меньшего числа проигрываний (пропеваний) и стимулирует выявление индивидуального характера интонирования народной песни каждым учащимся. Вокальная, певческая манера преподнесения диктанта педагогом естественно находит свое продолжение в ответном вокальном исполнении учащимся песенной мелодии, которую он прослушал, проанализировал и запомнил. Само собою разумеется, что обращение педагога к данному учащемуся не должно исключать участия во внутреннем пении диктуемого материала всеми учащимися группы. Надо полагать, что на данном этапе работы нет основания опасаться, что педагог не справится с задачей активизации всей группы в этом «индивидуальном» виде проведения диктанта.

Напомним, что предварительный (до записи или ответного устного исполнения учащимся) анализ особенностей лада, ритма и формы песни следует всячески поощрять, не считая такой анализ нарушением академической строгости проведения диктанта. «Подготовительные» виды и формы диктанта вполне уместны в занятиях по усвоению

тонких, непривычных, подчас весьма сложных интонационных структур народных песен в ладах.

г) Наконец, следует проявить гибкость в тех особых случаях, когда сложный и необычный метроритм ставит трудно преодолимые преграды для непосредственного восприятия и последующей записи или для устного, вокального воспроизведения диктанта. Здесь вполне оправдано начертание на доске ритмического рисунка (ритмической формулы) примера, выявление совместно с учащимся размера, внутритактовой группировки, всех особенностей ритмоформы, обуславливающих выбор приема тактирования для прочтения текста (рукой, кистью, пальцами). И уже после такого разбора можно предоставить учащемуся исполнение на инструменте или голосом мелодии с соблюдением всех характерных ладоритмических, фразировочных и артикуляционных деталей и формы в целом.

Приведенные здесь дополнения к методике музыкального диктанта имеют целью предупредить формальное отношение к народной песне лишь как к учебно-техническому, «сольфеджийному» материалу. Главное — добиться умения выявить индивидуальные черты мелодического образа, чуткости при воспроизведении песенных образцов. Научить любовно отыскивать слухом неповторимый художественный облик песни данной национальной культуры — особый сплав ладовых оборотов, капризы метроритма, своеобразную фразировку и артикуляционное вычленение мотивов — это и значит выполнить те воспитательные, эстетические, а не только чисто учебные функции, которые возлагаются на педагога при работе над этими частями учебника.

ОБ ИНТОНИРОВАНИИ И ВОСПРИЯТИИ ЭНГАРМОНИЗМА И ЭНГАРМОНИЧЕСКОЙ МОДУЛЯЦИИ

В настоящем выпуске учебника продолжается работа над слуховым усвоением все возрастающих трудностей мелодико-гармонической фактуры профессиональной музыки. Не считая нужным повторять методику работы, изложенную в I и II выпусках, остановимся специально на вопросах интонирования и слухового анализа энгармонической модуляции.

Но прежде чем перейти к изложению специальных вопросов сольфеджио, относящихся к теме, нам придется несколько уточнить понятие энгармонизма. Обычное опре-

деление, с которым сталкивается учащийся на уроках теории музыки, сводится к объяснению энгармонизма как различного нотного обозначения одного и того же звука. Такое определение может быть отнесено только к мнимому энгармонизму, который встречается в одноименных ладотональностях. Этот энгармонизм не приводит к энгармонической модуляции, не связан с переинтонированием вводнотонных образований, и мы его воспринимаем лишь зрительно: он имеет только внешнее, нотографическое значение, а к сольфеджио — весьма малое отношение.

Нас интересует подлинный энгармонизм, и мы приведем здесь его определение, опубликованное нами в другом издании:¹ «Энгармонизм — это приравнение звуков, занимающих тождественное место в звукоряде темперированного строя, но интонируемых в зависимости от ладового контекста по-разному: например, звуки *до-диез* и *ре-бемоль* качественно отличаются друг от друга в реальном процессе интонирования, хотя занимают одно и то же место на клавиатуре». «...Энгармонизм — это также приравнение интервалов и аккордов, в которых ладовое переосмысление энгармонически равных звуков приводит в процессе интонирования к энгармонической модуляции».

Добавим, что графическое обозначение (нотация) энгармонически равных звуков может отразить оба ладовых значения звука, например при переосмыслении звука *ля-бемоль* в *соль-диез*, в нотном тексте представлены поочередно обе ноты, соединенные лигой; чаще, в целях упрощения записи, или если подвижный темп не позволяет графически отразить оба значения звука или звуков интервала, аккорда; — энгармонические звуки обозначаются по их ладовому значению в предшествовавшей или последующей тональности; переинтонирование энгармонически равных ступеней в этих случаях представляется внутреннему сознанию и внутреннему слуху исполнителя.

В сущности, практика интонирования вводнотонных мелодических образований и альтерированных аккордов, разрешавшихся по-разному в зависимости от ладовой функции звука или аккорда,² объективно уже подготавливала учащихся к усвоению энгармонизма: зонная природа вводнотонности требовала заострения интонации в зависимо-

¹ См. «Спутник музыканта», М.—Л., 1964, с. 71.

² А. Л. Островский, Б. А. Незванов. Учебник сольфеджио, вып. II. М.—Л., «Музыка», 1966, с. 104, 105 и др.

сти от направленности вводного тона. Ориентируясь на нотацию звуков мелодии или аккорда, учащиеся направляли разрешенные неустоев в тот или иной устой.

В настоящем выпуске процесс интонирования и осознания энгармонических образований должен перейти в другую стадию, предполагающую, что учащийся целенаправленно переосмысливает и, следовательно, переинтонирует звуки аккорда, заранее ориентируясь на последующую тональность. В Приложении к настоящему выпуску даны схемы и упражнения, в которых существо энгармонических коллизий раскрывается достаточно полно. По ним можно судить о том, что в процессе энгармонического перевоплощения обычно участвуют диссонирующие интервалы. Они могут диссонировать либо в акустическом аспекте (третин, малая септима), либо в ладовом аспекте (увеличенное трезвучие, состоящее из двух в отдельности консонирующих больших терций, но в комплексе выявляющих яркую тенденцию к энгармонизму). Отсюда активное участие в энгармонической модуляции (кроме увеличенного трезвучия) доминантсептаккорда и уменьшенного септаккорда: эти два аккорда нашли широкое применение в модуляционном процессе уже в гармонии классического стиля. Красочность же увеличенного трезвучия, его парадоксальное диссонирование привело к тому, что наибольшее применение в качестве средства энгармонической модуляции этот аккорд получил в романтической гармонии.

Теперь нам предстоит решить важный вопрос, имеющий прямое отношение к проблемам слуха и как будто давно решенный в учении о гармонии и в методике гармонии. Нам кажется, что он нуждается в пылкой проверке. Речь идет о том, что для слухового восприятия существенно определить: когда, в какой момент энгармонической модуляции происходит переосмысление энгармонически равных звуков, когда наше внутреннее слуховое сознание совершает переинтонирование энгармонизма — до наступления разрешающего аккорда новой тональности или после разрешения энгармонически переосмысленного звука? В последнем случае новое разрешение созвучия как бы «внезапно» («внезапная модуляция»!) застаёт наш неподготовленный слух и, чтобы убедить его в реальности совершившейся модуляции и тем как бы оправдать «обманутые ожидания», требуется еще модулирующий аккорд с дальнейшим его закреплением. Гармония учит, что сам аккорд, который энгармонически приравняется к

другому, является общим аккордом, за которым по нормам процесса модулирования следует модулирующий аккорд, каковым обычно является аккорд последующей тональности. Можно, однако, дать процессу энгармонической модуляции иное толкование, на наш взгляд, ближе раскрывающее данное явление.

Наш внутренний слух способен предсказать наступающую ладотональную трансформацию. Если композитор, осуществляя процесс творческого переосмысления ладотональной ситуации поступил преднамеренно и осознанно, воплотив определенную образно-выразительную ситуацию, то при исполнении энгармонизма следует тоже творчески, процессуально предчувствовать близящуюся и предстоящую переориентировку звуков интервала или аккорда и соответственно исполнить ее. «Исполнительская культура имеет два «ответвления»: либо она сотворческая композитору, или она механически репродуцирует по созданным нормам техники нотную запись. Между этими гранями множество оттенков, и все же основных разрядов исполнителей два: одни слушают и понимают музыку внутренним слухом, интонируя ее в себе до воспроизведения (разрядка наша. — А. О.), то есть до того, как они ее слушают извне, из-под пальцев своих или в оркестре; другие изучают произведение глазами, анализируя его конструкцию, и слышат только тогда, когда оно звучит в голосах или инструментах. Одни знают вперед, что услышат, другие всегда гадают»¹.

В свете этих глубоких наблюдений представляется рациональным раскрыть существо энгармонической модуляции следующим образом: энгармоническая модуляция всегда выражает «внутреннее действие» и представляет собой одно из сильнейших проявлений интеллектуального преодоления инерции вводнотонности. Она адекватна тонкости, сложности и глубине жизненной ситуации с одной стороны, с другой — интеллектуальному уровню волево-организованной эмоции, способной к преодолению сложной, амбивалентной² жизненной ситуации, требующей разрешения коллизии, в которой сталкиваются разные, порой антагонистические тенденции. Если любая модуляция есть показатель и выразитель действительного начала в музыке, то энгармоническая модуляция тем и отличается, что это действие реализу-

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., «Музыка», 1963, с. 297—298.

² Внутренне противоречивой.

ется не в виде внешних проявлений или жестов, а в форме внутреннего перевоплощения, глубинной перестройки, трансформации, «катарсиса». Сама жизненная ситуация энгармонизма смогла проявиться лишь в психике человека эпохи постклассицизма, и потому в музыке старинных композиторов энгармоническая модуляция, по сути, представляет собой «мнимый» энгармонизм, чем и определялось одностороннее определение этого понятия в теории. «Можно оставаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только ко внешне — физически, а внутренне — психологически»¹. В этих словах, относящихся не к музыке, по существу схвачена суть музыкального действия, выражаемого в процессе энгармонической модуляции.

После сказанного можно определить энгармоническую модуляцию как ту, которая совершается через вводно-тонно-переосмысливаемый аккорд, являющийся одновременно общим и модулирующим. Отсюда следует, что энгармонический звук, интервал, аккорд в самом процессе звучания меняют свою тональную ориентацию и соответственно заблаговременно меняется заостренность вводных тонов диссонирующего созвучия в сторону предстоящего разрешения. Однако это легче доказать, когда речь идет об интонировании находящейся перед глазами нотной записи или при восприятии знакомой музыки, дальнейшее развитие которой известно и предчувствуется. Но так ли обстоит дело в случае, если произведение слушается впервые? Можно ли заранее почувствовать, что аккорд разрешится, вопреки наметившейся инерции, в иную тональную сферу? Какие здесь могут быть ориентиры?

Это вопрос сложный. Однако и здесь существо модуляции сохраняется в полной мере. На примерах, которые приведены в третьей части выпуска, можно видеть, что композиторы, в творчестве которых энгармоническая модуляция заняла существенное для стиля место, проявляют большую заботу, чтобы всем ходом развития формы, всеми средствами динамики, артикуляции, фразировки обеспечить ощущение предстоящего «катарсиса», которое и дает чуткому слуху достаточно вескую ориентацию для предчувствия наступающего энгармонизма. Это положение, во всяком случае, неоспоримо для вторичного восприятия данного произведения и для всех случаев исполнения энгармонической модуляции.

¹ К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М., 1938, с. 81.

Остановимся на одном композиционном приеме использования энгармонической модуляции в вокальном творчестве русских композиторов, приеме, открытом Глинкой и развитом другими классиками, замечательными психологами и драматургами. Прием состоит в следующем: выдержанный тон гармонизуется средствами энгармонической модуляции. Застывшая, недвижимая мелодия раскрывается в гармоническом подтексте как внутреннее действие при внешней неподвижности (Станиславский). Рассмотрим несколько случаев гармонизации протянутого тона, когда мелодия как бы выключается, застывает.

В кульминационный момент последней арии Сусанина («Чуют правду») мелодия после никнувшей, опускающейся фразы («мне тяжело умирать») останавливается на звуке *ми*, который, паузируя, повторяется семь раз («но долг мой чист и свят»). Кажущаяся неподвижность, застылость мелодии в самый напряженный драматический момент находит свое объяснение и комментарий в энгармонической модуляции, гармонии, сопровождающей мелодию. Особую значимость этого эпизода и этой удивительной композиторской находки Глинка подчеркивает детальными исполнительскими ремарками, столь несхожими со скупыми знаками динамики и темпа в произведениях композитора (см. ч. III, разд. 3, № 16). Внешняя неподвижность при внутренне насыщенном переживании — катарсисе нашла свое идеальное решение: мелодия выключается, гармония проявляет высшую активность. Вместе с окончанием энгармонической модуляции наступает фаза просветления, и герой «начинает действовать» — мелодия вступает в свои права.

Принципиально тождественно эта гениальная находка Глинки реализуется каждый раз в иной индивидуальной манере и другими русскими композиторами в аналогичных драматургически сложных ситуациях.

В интродукции к «Пиковой даме» Чайковский использует ту же модуляцию на той же (парадоксально) ноте *ми* и в такой же форме, что позволяет трансформировать в инструментальную сферу выразительный смысл композиционного приема, найденного в вокальной музыке, где слово боится от ошибочных трактовок ситуации. Чайковский должен быть признан великим мастером энгармонической модуляции, что вполне соответствует его особому дару проникновения в глубины человеческой психики.

Ситуация внешней неподвижности при

внутреннем борении страстей создается в «Пиковой даме» в момент появления Германа в дверях балкона. Оцепенение обоих персонажей длится все время, пока валторна «тянет» звук *ми-бемоль*, а гармония совершает круг энгармонической модуляции от *Ми-бемоль мажора* через тритонную бездну тональности *Ля* к неожиданному, «леденящему кровь» аккорду *Си мажора*. Произнесенный сильно и четко, этот аккорд, разрешив тягостную энгармоническую напряженность, дает толчок к произнесению Германом первых слов, призванных успокоить трепещущую Лизу.

Аналогичная ситуация индивидуально и своеобразно, но принципиально тождественно раскрыта в опере «Князь Игорь» Бородина: Ярославна узнает от бояр страшную весть о пленении Игоря. Ее задыхающиеся, отрывистые реплики (в интервале большой и малой секунд): «Бояре... скажите... что делать... и как... быть нам?» — проходят на выдержанном у валторны тоне (*соль-бемоль — фа-диез*). И лишь после того, как минует энгармоническая ситуация в гармонии, наступает функциональное прояснение — Ярославна приходит в себя, произнесла повелительное «кто?», повторив его в интервале чистой квинты, проявляющем свои повелительные тенденции с особой четкостью после предшествовавшего возгласа «ни помощи», спетого в интервале тритона.

Таких ситуаций в вокальной (не только оперной) музыки русских композиторов много. В III части (разд. 3) приведены примеры, в которых энгармонизм передает состояние зачарованности, вызванной воздействием красоты или величия природы, что опять-таки в обобщенном смысле соответствует ситуации внешней неподвижности при глубине внутреннего переживания (см. в том же разделе фрагменты из «Рассвета» Чайковского, из хора Чеснокова «Теплится зорька»).

Естественно, что раскрытие смысла приема выдержанного тона с энгармоническим подтекстом в вокальной музыке позволяет перенести его образное толкование и на инструментальную музыку, когда мы встречаемся с выдержанным в одном инструменте протяжным тоном, сопровождающимся в гармонии энгармонической модуляцией. Таких примеров много, и здесь невозможно останавливаться на этом вопросе дольше.

Примеры из фортепианного творчества Шопена дают многообразные образцы применения энгармонизма в самых различных разделах формы, в разном соотношении с мелодикой. Анализируя на слух эти фрагменты, учащийся, при обнаружении энгармонической модуляции и установлении средств ее реализации, не должен ограничиваться только констатацией наличия «общего — модулирующего» аккорда и его переосмысления. Он должен стараться также осмыслить само появление энгармонической ситуации и необходимости энгармонической модуляции.

Несколько слов о примерах из произведений Грига. Композитор часто обращается к увеличенному трезвучию в качестве средства энгармонической модуляции. В гармонии композиторов-романтиков это связано с красочным, эффектным способом модулирования. На наш взгляд, увеличенное трезвучие ярче и нагляднее выявляет энгармоническую потенцию своих вводнотонных звуков, и поэтому можно посоветовать начинать изучение энгармонизма в интонировании именно с энгармонической модуляции через увеличенное трезвучие. Для слуха легче всего произвести «операцию переосмысления» аккорда на увеличенном трезвучии, к тому же требующем только трехголосного изложения, которому, как уже указывалось, в данном выпуске учебника уделяется подчеркнутое внимание (см. «Систему технических упражнений» в Приложении).

Часть I

МЕЛОДИЧЕСКИЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. ОДНОГОЛОСИЕ

Раздел I

ОДНОГОЛОСНЫЕ ПЕСНИ В МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДАХ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

§ 1. Русские народные песни в эолийском ладу (*сольфеджио*). № 1—13

§ 2. Песни разных народов в эолийском ладу (*муз. диктант*). № 14—29

§ 3. Народные песни в ладах ангемитонной и гемитонной пентатоники (*сольфеджио и муз. диктант*). № 30—47

§ 4. Народные песни в ладах со звукорядами на основе: а) тетра хорда, б) пента хорда, в) гекса хорда (*муз. диктант и сольфеджио*). № 48—74

§ 5. Русские народные песни в параллельно-переменном ладу. Расширение распева мелодии на слоги текста (*сольфеджио*). № 75—79

§ 6. Песни разных народов в ионийском и параллельно-переменном ладу (*муз. диктант*). № 80—89

§ 7. Русские народные песни в миксолидийском ладу. Миксолидийские обороты в мелодии (*сольфеджио*). № 90—102

§ 8. Народные песни в миксолидийском ладу. Миксолидийские обороты в мелодии (*муз. диктант*). № 103—113

§ 9. Народные песни во фригийском ладу. Фригийские ладовые обороты в мелодии (*муз. диктант и сольфеджио*). № 114—129

§ 10. Народные песни в дорийском ладу. Дорийские ладовые обороты в мелодии (*муз. диктант и сольфеджио*). № 130—142

§ 11. Народные песни в лидийском ладу. Лидийские ладовые обороты в мелодии (*муз. диктант*). № 143—151

§ 12. Народные песни в ладах с увеличенной секундой. Увеличенная секунда в пределах квартовой структуры; увеличенная секунда в пределах квинтовой структуры: сочетание обоих вариантов; лад с увеличенной секундой, опирающийся на нижний или верхний тон квартовой структуры (*сольфеджио*). № 152—162

§ 13. Народные песни в ладах с увеличенной секундой (*муз. диктант*). № 163—174

§ 14. Русские народные песни в сложных ладах. Варьирование ступеней лада; сложные виды ладообразования и метроритма в песнях разных народов (*сольфеджио*). № 175—198

§ 15. Песни разных народов в сложных ладах. Варьирование ступеней в том же регистре; варьирование ступеней в разных регистрах (уменьшенная октава); преодоление вводного тона; сочетание разноладовых оборотов (*муз. диктант*). № 199—214

§ 1

1 $\text{♩} = 63$ Русская

Как под ле - сом, под ле - соч - ком шёл - ко - ва тра -
 Как по э - той по тра - вин ке дев - ки гу - ля -
 - ва. Ой ли, ой ли, ой ли, ой, лю - шень - ки, шел - ко - ва тра - ва.
 - ли.

2 $\text{♩} = 92$ Русская

Ут - ром ра - но бы - ло, ве - чер позд - но, по - шла де - вуш - ка, о - на
 за во - дой, по - шла де - вуш - ка. о - на за во - дой.

3 $\text{♩} = 52$ Русская

Без - за - бот но - е, бес - пе -
 От - ро - ди - те - лей нам гу -
 - чаль - но - е де - ви - чье жить - е.
 - льянь - и - це о - чен - но воль - но.

4 $\text{♩} = 76$ Русская

Уж как по мос - ту - мос - то - чи - ку, по мос - то - ку ка - ли -
 - на, по чи - сто - му ма - ли - на, се - ле - зень от пе - ре - хо -
 се ру ут ку пе ре во
 - дит, ой, ка - ли - на, пе - ре - хо - дит, ма - ли - на,
 - дит, ой, ка - ли - на, пе - ре - во - дит, ма - ли - на.

Не очень медленно

Русская

Ска - за - ли - не при - дет и не я - вит_ся он,
милый в о - чи не взгля - нет и ру - ки не по - жмет.

Умеренно

Русская

Ка - ли - нуш - ка с ма - ли - нуш - кой ла -
зо - ре - вый цвет, ла - зо - ре - вый цвет, ве -
се - ла - я бе - се - душ - ка, где ми - лень - кий пьет.

♩ = 48

Русская

Как на гор - ке, на при - гор - ке сто - ял
нов вы - сок те - рем, сто - ял
нов вы - сок те - рем. Ах,
как во э - том те - ре - моч - ке жил там
был Вол - кон - ский князь.

8

Широко, свободно

Русская



И что на све_те пре_же_сто_ком пре_же_сто_ка_я лю_бовь!



О_став_ля_ет, по_ки_да_ет здесь, в не_счаст_ной сто_ро_не.

9

Не очень медленно

Русская



Под_ле ре_чки, на бе_реж_ку, тут си_



_де_ли кра_са_ви_цы позд_но ве_че_ром од_ни.



Ах, позд_но ве_че_ром од_ни, ах, го_во_



_ри_ла мне од_на все при_ят_ны_е сло_ва.

10

Медленно

Русская



Ай да уж ты, ро_ща, ты



на_ша ро_ща, ро_ща



зе_ле_на_я, ай ты, ро_ща зе_ле_на_я!

11

Русская

$\text{♩} = 76$

Ой, да как по мо - рю, ой, да как по мо - рю,
Ой, да по си - не - му, ой, да по си - не - му,

как по мо-рю, мо-рю си - не-му, как по мо-рю, мо-рю си - не-му.
по си-ню мо - рю Хва-лын - ско-му, по си-ню мо - рю Хва-лын - ско - му.

12

Русская

$\text{♩} = 56$

Ах, да не ве - чер ня - я
Ах, да по - лу - ноч на - я

за - ря спо - ту - ха - ла, за - ря спо - ту -
звез - да вы - со - ко ли. звез - да вы - со -

- ха - ла, ах, спо - ту - ха - ла - ся за - ря.
- ко ли, ах, вы - со - ко звез - да взо - шла.

13

Русская

$\text{♩} = 72$

И за Не-ва - го - ю, ой, да за Не - ва - (а) -

- го - ю, ой, реч - ка спе - ре - бро... о...

ой, реч - ка спе - ре - брод - ка - ми.

22

14

Умеренно

Живо

Словацкая

15

Медленно

Словацкая

16

Медленно

Эстонская

17

Мерно, четко

Эстонская

18

♩ = 58

Русская

Ах, ка - ли - нуш - ка да с ма - ли - нуш -
 Ве - се - ла - я да бе - се - душ -
 - кой ла - зо - ре - вый цвет.
 - ка, где мой ми - лый пьет.

19

♩ = 48

Русская

Ви - лись, ви - ли - ся ку - де реч - ки,
 Что за слы - ша - ли ку - де реч - ки
 ви - лись куд - ри, за - ви - ва... за - ви - ва - лись.
 про се - бя бе - ду, не - сча... ах, не - сча - стье.

♩ = 92

Русская

Вот про - шли на - ши ве - се - лы, ве -
По - гля - дит - ко, мо - я ра - дость, дру -
се - лы - е дни, на - сту - па - ют сле - зо -
жок, на ме - ня, сколь же - лан - но тво - е
- вы е на нас вре - ме - на.
серд - це ле - жит до ме - ня.

♩ = 42

Русская

Что не во по - ле, по - ле, да э - хи, э -
- хи! Есть под яб - ло - нью кро - вать, да э - хи, э -
- хи! Не в ши - ро - ком раз - доль - е, да э - хи, э -
- хи! На кро - ва - ти пе - ри - на, да э - хи, э - хи!

♩ = 66

Русская

Как во ель - нич - ке, во бе - рез - нич -
хо - дит и гу - ля - ет раз - во - ро -
ке, да во ча - стом мел - ком о - реш - нич -
кой конь, шел - ко - вой по - вод во грязь втоп - тал.

♩ = 66

Русская

Уж ты, зи - му - шка - зи - ма, да мо - роз - ли - ва
Как с му - жем же - на да не в люб - ви жи -
я, эх, не мо - розь ме - ня, да доб - ра мо - лод - ца.
ла, эх, не в люб - ви жи - ла, да му - жа из - ве - ла.

24

Русская

$\text{♩} = 58$

Как не па-вуш-ка по ды-во-ру хо-дит,
Там хо-ди-ла, там гу-ля-ла,
не пав-линь-и пе-рыш-ки ро-нит.
сго-во-рен-на-я Гру-шень-ка гу-ля-ла.

25

Русская

$\text{♩} = 92$

Как по-рю, как по-рю, как по-рю, как по-рю,
ла ле-бедь,плы-ла ле-бедь,плы-ла
мо-рю, мо-рю си-не-му, как по-рю, мо-рю си-не-му
ле-бедь, ле-бедь бе-ла-я,плы-ла ле-бедь, ле-бедь бе-ла-я.

26

Русская

$\text{♩} = 76$

Ты ре-ка ль мо-я, ре-чень-ка, ты те-чешь, не ко-лыб-нешь-ся.
Ты ди-тя ль мо-е, ди-тят-ко, ты си-дишь, не у-лыб-нешь-ся.

27

Русская

$\text{♩} = 56$

Вдоль да по трав-ке, да вдоль по му-рав-ке,
Там хо-дит, гу-ля-ет у-да-лой мо-под-чик.
ай, лю-шень-ки-лю-ли, да вдоль по му-рав-ке.
ай, лю-шень-ки-лю-ли, у-да-лой мо-под-чик.

28

Русская

$\text{♩} = 60$

На-па-дай, ко-ли, на-па-дай, ой, снег бе-лой, по-
Вот по-э-той ли по-ро-ше, ой, шел ми-лой, хо-
ро-ша, эх, да снег бе-лой, по-ро.. по-ро-ша.
ро-шой, эх, да шел ми-лой, хо-ро... хо-ро-шой.

29

Очень медленно

Русская

p

Со - би - рай - тесь - ка, брат - цы - ре - бя - туш -
ки, на квар - ти - руш - ку на... на мо - ю.

§ 3

30

Скоро

Русская

31

Умеренно

Марийская

32

Andante

Венгерская

33

Умеренно

Марийская

34

Мерно, не быстро

Монгольская

35

Умеренно

Марийская //

Musical score for measure 35, 'Умеренно' (Moderate), 'Марийская' (Mariya). The score consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is characterized by eighth-note patterns and rests.

36

Медленно

Марийская //

Musical score for measure 36, 'Медленно' (Ad libitum), 'Марийская' (Mariya). The score consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps. The tempo is slower than the previous measure, featuring a mix of quarter and eighth notes.

37

Умеренно

Марийская //

Musical score for measure 37, 'Умеренно' (Moderate), 'Марийская' (Mariya). The score consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody includes eighth notes and rests.

38

Подвижно

Татарская /

Musical score for measure 38, 'Подвижно' (Allegretto), 'Татарская' (Tatar). The score consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp. The tempo is lively, featuring eighth-note patterns.

39

Медленно

Марийская //

Musical score for measure 39, 'Медленно' (Ad libitum), 'Марийская' (Mariya). The score consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp. It features a triplet of eighth notes in the first staff.

40

Медленно, протяжно

Марийская //

Musical score for measure 40, 'Медленно, протяжно' (Ad libitum, long), 'Марийская' (Mariya). The score consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps. The tempo is very slow, with long note values.

41

Живо

Монгольская //

Musical score for measure 41, 'Живо' (Allegro), 'Монгольская' (Mongolian). The score consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp. The tempo is lively, featuring eighth-note patterns.

42

Умеренно

Марийская

43

Умеренно

Марийская

44

Parlando

Венгерская

45

Медленно

Японская

46

Умеренно

Японская

47

Умеренно

Марийская

48

Довольно быстро

Югославская (боснийская)

Музыкальный фрагмент № 48, Югославская (боснийская). Темп: Довольно быстро. Динамики: *p*, *poco rit.*, *pp*, *mf*, *p*.

49

Очень медленно

Русская

Музыкальный фрагмент № 49, Русская. Темп: Очень медленно. Лирика: Эх, что ж ты, Ма - ша (а), ты при - у - ны - ла, эх, го - ло - соч - ку тво - во не слы - хать.

50

♩ = 96

Русская

Музыкальный фрагмент № 50, Русская. Темп: ♩ = 96. Лирика: Как во го - ро - де да во Ка - за - Се - ре - ди тор - гу да на ба - за - ни, лю - ли, лю - ли, лю - ли, во Ка - за - ни. - ре, лю - ли, лю - ли, лю - ли, на ба - за - ре.

51

Распевно

Литовская

Музыкальный фрагмент № 51, Литовская. Темп: Распевно.

52

Живо

Аргентинская

Музыкальный фрагмент № 52, Аргентинская. Темп: Живо.

53

Весьма подвижно

Болгарская

Two staves of musical notation in G major and 2/4 time. The melody is lively and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

54

Подвижно

Эстонская

Two staves of musical notation in G major and 2/4 time. The melody is lively and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

55

Спокойно

Литовская

Two staves of musical notation in G major and 6/8 time. The melody is calm and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

56

♩ = 84

Русская

Two staves of musical notation in G major and 2/4 time. The melody is lively and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

За ди - жо - ю си - жу да пя - тер - ней во - жу, сла - ва!
Е - ще по - си - жу да е - ще по - во - жу, сла - ва!

57

Умеренно

Карельская

Two staves of musical notation in G major and 3/4 time. The melody is moderate and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

58

♩ = 69

Русская

Two staves of musical notation in G major and 3/4 time. The melody is moderate and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Не - те - сан те - рем, не - те - сан, толь - ко хо - ро - шо рас - кра - шен.
Не - у - чен Лу - ка, не - у - чен, толь - ко хо - ро - шо на - ря - жен.

30

Медленно

Лю_ би_ ла мо_ лод_ чи_ ка, ой, мо_ ло_ динь_ кы_ ва,
э, ста_ ла рас_ ста_ вать_ ся с друж_ ком, эй, не мил дев_ ке бе_ лай свет.

Медленно

Что на слав_ ной бы_ ло, слав_ ной у_ ли_
_ це, на дон_ ском бы_ ло слав_ ным в ос_ тро_ (я)_ ве.

♩ = 52

Вы про_ щай_ те_ ко, де... дев_ ки, ба_ бы, нам те_
Нам те_ пе_ ри_ че не... не до вас, да во сол_
_ пе... нам те_ пе_ ри_ че не... не до вас.
_ да... во сол_ да_ ты ве... ве_ зут нас.

Умеренно

mf

С движением

64

Медленно

Эстонская



65

Решительно

Эстонская



66

Умеренно

Азербайджанская



67

Игриво

Азербайджанская



68

Не торопясь

Русская



69

Умеренно

Эстонская



70

Умеренно

Русская



71

$\text{♩} = 76$ Русская

Ох, и что ж ко-му за де-ло, ох, да воз-ле дру... друж-ка
се-ла. Ай, я се-ла, се-ла, ох, се-ла да по... по-си-
-де-ла, ох, да пе-сен-ку я за-пе-ла.

72

$\text{♩} = 56$ Русская

На-ша у-ли-ца ши-ро-ка-я, ши-ро-ка-я,
да тра-ва-му-ра-ва зе-ле-на-я, зе-ле-на-я.

73

Медленно Армянская

Снег вес-ной по-ля по-крыл.
Вай, лэ, лэ, вай, лэ, лэ, вай, лэ, лэ, лэ, лэ!
Вай, лэ, лэ, вай, лэ, лэ, вай, лэ, лэ, лэ, лэ!

74

Andante Армянская

Мой чи-нар, не гнись, не гнись, яр, яр, яр!
Яр, на-най, най, най, най, най, най, най, най, най!

75

♩ = 84

Русская



Рас_це_ тай_ ко, рас_це_ тай_ ко в по_ ле, ла_ зо_ ре_в, а_ лой_ цве_
 Ты при_ ди_ ко, по_ бы_ вай_ ко ко мне, ми_ лой_ дру_ жок, на ча_



_ то_ чик! Ты при_ ди_ ко, по_ бы_ вай_ ко ко мне, ми_ лой_ дру_ жок, на ча_ сок!
 _ сок, и по_ си_ дим_ ко, по_ го_ рю_ ем мы по_ след_ ний с то_ бой ве_ че_ рок.

76

♩ = 56

Русская



Не пой, не пой ты, со_ ло_ вьюш_ ко, ты не



пой вес_ ной, ты не пой вес_ ной, не да_ вай то_



_ ски ты на_ зо_ лух_ ки серд_ цу мо_ е_ му.

77

♩ = 52

Русская



Уж ты степь, мо_ я степь, е...



степь мо_ я Моз_ до...



степь Моз_ доц



_ ка я, степь Моз_ доц_ ка_ я.

♩ = 56

Русская

Ах, уж вы но - чи, мо - и но - чень - ки,
 но - чи тем - ны - е, но - чи
 тем - ны - е, ах, но - чи те...
 ах, да тем - ны - е, ах, да
 но - чи тем - ны - е,
 вот о - сен - ни - е, вот о - сен - ни - е.

♩ = 60

Русская

По лу - жоч - ку Ма - ша гу - ля - ла, зло ко -
 - рень - е ко - па - ла, зло ко - рень - е ко - па - ла, на - ко -
 На Ду - най - ре - ку по - шла, на быст -
 - пав - ши злых ко - рень - и - цев, на Ду - най - ре - ку по - шла.
 - ру, быст - ру ре - ку по - шла, зло ко - рень - и - це мы - ла.

80 **Moderato** Молдавская

81 **Очень быстро** Аварская

82 **С движением** Ирландская

83 $\text{♩} = 80$ Русская

Как по са - ду, са - ду, са - ди - ку, по зе -
ле - ну ви - но - град - нич - ку там хо -
ле - ну ви - но - град - нич - ку, по зе -
дил, гу - лял мо - ло дец.

84 $\text{♩} = 63$ Русская

По - ло - са ль мо - я, по - ло - сын - ка,
За - рос - ла мо - я по - ло - сын - ка
не - па - ха - на, не - бор - но - ва - на.
час - тым ель - нич - ком, бе - рез - нич ком.

85 $\text{♩} = 48$ Русская

По - дуй, по - дуй, не по - го - душ - ка, эх, не ма - лень - ка - я.
Раз - дуй, раз - дуй ты ря - би - нуш - ку, эх, куд - ря - вень - ку - ю.

$\text{♩} = 88$

На го-ре, го-ре, на го-ре, го-ре, на го-ре, го-
сто-ял го-ро-док, сто-ял го-ро-док, сто-ял го-ро-
ре, да на всей кра-со-те, на го-ре, го-ре, да на всей кра-со-те
-док, го-род ка-мен-ной, сто-ял го-ро-док, го-род ка-мен-ной.

$\text{♩} = 60$

Ты не стой, не стой, ко-ло-дец, по-лон
Да ты по-лон сво-до-ю, с клю-че-вой
сво-до-ю. Да ка-ли-на, да ма-ли-на.
све-жо-ю. Да ка-ли-на, да ма-ли-на.

$\text{♩} = 72$

При-да-ны-и у-да-лы-и, ла-ду, ла-ду! Ах,
-да-ли-ся На-та-шень-кой, ла-ду, ла-ду! У-
-чем вы у-да-ли-ся, ла-ду, ла-ду! У-ду!
-да-ли-ся И-ва-нуш-кой, ла-ду, ла-ду!

$\text{♩} = 58$

Вы-ле-та-ла го-лу-би-на на до-ли-ну, ох, да
Вы-ро-ня-ла си-зы перь-я на тро-пи-ну, ох, да
вы... вы-ро-ня-ла си-зы пе... ерь-я на тро-пи-ну.
бы... быст-рой ве-тер их раз-но... о-сит по ду-бра-ве.

90

Умеренно $\text{♩} = 92$

Русская

mp Ах, да рас - тос - куй - ся ты по мне, *mf* ах,
 ты мо - я су - да руш - ка,
 по мне раз - го - рю... ах, раз - го - рюй - ся!

91

 $\text{♩} = 63$

Русская

Снеж - ки бе - лы - е, пу - ши сты по - кры -
 Од - но - го лишь не по - кры ли, го - ря -
 - ва - ли все по - ля, од - но - го лишь не по -
 лю - та мо - е - го, есть ку - сто - чек сре - ди
 - кры ли, го - ря лю - та мо - е - го.
 по - ля, о - ди - не ше - нек сто - ит.

92

 $\text{♩} = 54$

Русская

Ох, да ты до - ли - на ли, ох и ты мо - я, а... ах,
 Ох, да что на той - то ли, ах и ну на той, а... ах,
 мо - я да лу - го - ва, а... ах, лу... лу - го - ва - я.
 на той, ах, на до - ли - не, а... ах, на... до - ли - нуш - ке.

93

Умеренно

Русская

94 $\text{♩} = 63$

Русская



Уж ты сад ли, мой сад, сад зе - ле - нень -
Ты за - чем ра - но цве - тешь, рас - сы - па - ешь -
_кий, ты за - чем ра - но цве - тешь, рас - сы - па - ешь - ся.
_ся, сколь да - ле - че, мой ми - лой, со - би - ра - ешь - ся.

95

Русская



Сох - нет, вя - нет во по - люш - ке трав - ка, о - на сох - нет без дож - дя.
Ес - ли дож - дич - ком е - е по - мо - чит, то - гда трав - ка воз - дух - нет.

96

Русская



Ты взой - ди, взой - ди, солн - це кра... а сно - е, ой,
над го - ро - ю ты взой - ди над вы - со... о... над вы - со - ко - ю.

97

Русская



Ты взой - ди - ка, кра сно сол ныш -
_ко, над го - ро - ю над вы - со... над вы - со - ко -
_ю, над го - ро - ю над вы - со ко - ю.

98

Русская



Ой, да не бе - лы - и, да бе - лы снеж - ки, ой, да, ой, да
сне - ги во чи - стом по - люш - ке, ра - но, ра - но сне - ги
за - бе - ле - лись, ой, да, ой, да за... за - бе - ле - лись.

♩ = 92

Русская

Не ку_ку - шеч_ка, брат_цы, во сы_ром бо - ру
 - юш_ко, брат_цы, в зе - ле_ном са - ду
 ку - ко - ва - ла и ку - ко - ва -
 гром - ко сви - щет и сви -
 - ла! И не со - лвь // щет.

♩ = 76

Русская

Ох, де_тин ка ли, де_тин ка мо - ло_да,
 ой, чер_но - бро_вый, чер - но_гла - зый ми - лый мой.

Очень медленно

Русская

Взой - ди, со_ло_нуш_ка, а ты взой_ди, кра_(я_я) - а - сна_я,
 над го_рой взой_ди, солн_це, над вы - со... над вы - со - ко - ю.

♩ = 66

Русская

Как у ку_сти_ка бы_ло у ра - ки... у ра - ки -
 - то_ва. У ко - лод - чи - ку бы_ло у сту -
 Тут гу - лял да до... доб_рый
 - де... у сту - де - но - ва.
 мо... доб - рый мо ло - дец.

103

Живо

Украинская



104

♩ = 92

Русская



Ми - лень - кий маль - чи - шеч - ка в го - рен - ке си - дел.
Ах, я доб - рый мо - по - дец, вый - ду на кры - лец,



За - ду - мал я ду - муш - ку, же - нить - ся хо - чу.
ве - лю за - ло - жить, ой, да тро - еч - ку ли - хих.

105

Живо

Словацкая



106

♩ = 100

Болгарская



107

♩ = 76

Русская



Ай, во по - ле, ой, во по - ле,
Под ли - по - ю, под ли - по - ю,



ай, во по - ле ли - пень - ка, ай, во по - ле ли - пень - ка.
под ли - по - ю бел ша - тер, под ли - по - ю бел ша - тер.

108

♩ = 72

Русская



Мо - лод - ка, мо - лод - ка, ах, мо - ло - да - я,
Раз - ла - пуш - ка све - тик, ах, до - ро - га - я,



раз - ла - пуш - ка све - тик, све - тик до - ро - га - я.
пе - ре - стань, мо - лод - ка, по у - ли - це хо - ди - ти.

109

♩ = 88

Русская



Нам бы, де_вуш_кам, го_рел_ки, нам бы, де_вуш_кам, го_рел_ки,
 На за_кус_ку бы о_реш_ки, на за_кус_ку бы о_реш_ки,



лю_ли, лю_ли, го_рел_ки, лю_ли, лю_ли, го_рел_ки.
 лю_ли, лю_ли, о_реш_ки, лю_ли, лю_ли, о_реш_ки.

110

Размеренно

Литовская



111

♩ = 56

Русская



Не хо_дил, не гу_лял, да



все по э_той по до_ро_жень_ке.

112

Andante con moto

Грузинская



113

♩ = 69

Русская



На мо_ре ле_бе_душ_ка пла_ва_ла,
 В вы_со_ком И_ва_нов_на ры_да_ла,



в те_ре_ме свет Марь_юш_ка пла_ка_ла.
 жа_ли_лась на род_но_го ба_тью_шка.

114 $\text{♩} = 132$ Болгарская

115 Медленно Польская

116 Важно, учтиво Эстонская

117 $\text{♩} = 160$ Болгарская

118 Andante Молдавская

119 Andantino Молдавская

120

Andante

Молдавская



121

♩ = 58

Русская



Как при ве че ре, ве че ре,
При по след нем ча су вре меч ке,



при по след нем ча су вре меч ке.
при На таль и ном де виш нич ке.

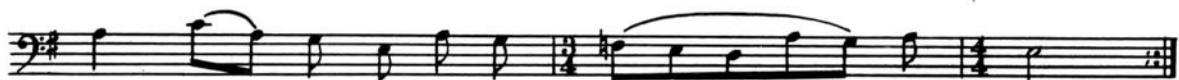
122

♩ = 92

Русская



Как со ве чер ве че ри нуш ки,
При по след нем ча су вре меч ка,



лю ли, лю ли, ве че ри нуш ки.
лю ли, лю ли, ча су вре меч ка.

123

Allegro

Румынская



124

С движением

Русская



То не яст реб со вы кал ся с пе ре ле луш ко ю,



со лю бил ся мо ло дец с крас но ю де вуш ко ю.

125

Moderato

Молдавская

126

Allegretto

Молдавская

127

Allegretto

Молдавская

128

Игриво

Аргентинская

129

♩ = 66

Русская

Ты ре - ка ли мо - я, ре - чень -
Свет - ла, бы - стра я, да ты те -

- ка, да ты ре - ка ли свет - ла, бы - стра - я.
- чешь, да не ско - лы... да не ско - лых - нешь - ся.

130

Быстро

Дагестанская



131

Четко

Польская



132

Раздумчиво

Польская



133

 $\text{♩} = 133$

Удмуртская



134

Tempo giusto

Венгерская



135

Moderato

Польская



136

Moderato

Молдавская



137

Подвижно

Калмыцкая



138

Медленно

Польская



139

Игриво

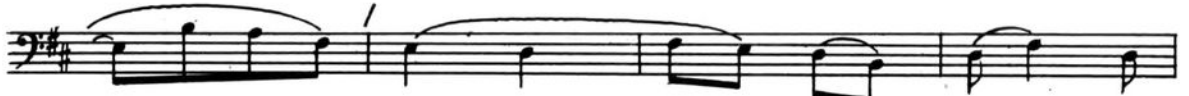
Английская



♩ = 52



Не - ве - се - ла - я
Тут ве - се - ла - я



да кан - пань - и -
да кан - пань - и -



- ца, их, где ми - ло - го нет.
- ца, вот где мой ми - лой пьет.

Широко

Сто - ро - на ль ты, мо -



- я сто - ро - нуш - ка, сто - ро - на ль да



ро - ди... да ро - ди - ма - я.

Allegretto

143 **Умеренно** Украинская

144 **Свободно** Словацкая

mp

145 **Andante** Армянская

pp

146 **Свободно** Словацкая

mf

147 **Подвижно** Польская

148 **Умеренно** Словацкая

f *mf*

149 **Умеренно** Словацкая

f *mf* *f*

150 **Сдержанно** Аргентинская

151 **В темпе мазурки** Польская

f

152

Умеренно

Молдавская

153

Медленно

Молдавская

154

Умеренно

Молдавская

155

Andante

Молдавская

156

С огнем

Чешская

157

Подвижно

Польская

158

Allegretto

Армянская

159

Andantino

Армянская

160

Широко

Армянская

161

Andantino molto cantabile

Азербайджанская

162

Andante dolce

Армянская

163

Allegretto

Молдавская



164

Andante

Молдавская



165

С движением

Молдавская



166

Allegro

Молдавская



167

Andante

Молдавская



168

Lento rubato

Словацкая



169

Подчеркнуто

Словацкая



170 $\text{♩} = 50$ Армянская

171 Подвижно Болгарская

172 Живо Болгарская

173 В темпе хоро Болгарская

174 Умеренно Азербайджанская

175

Довольно быстро

Русская

176

♩ = 69

Русская

У во - рот, во - рот, во - рот ши - ро - ки - их.
Зе - ле - на - я со - сна рас - шу - ме - ла - ся.

Ах, лё - шень - ки, ле - ли, ле - ли, ши - ро - ки - их.
Ах, лё - шень - ки, ле - ли, ле - ли, рас - шу - ме - ла - ся.

177

♩ = 80

Русская

Ах, да не од - на - то, не од - на
Ах, да мне нель - зя - то, мне нель - зя

во по - ле до - ро - жень - ка, в по - ле про - ле - га
к лю - буш - ке - су - да - руш - ке, нель - зя мне про - е -

- ла, ах, в по - ле про - ле - га ла.
- хать, ах, нель - зя мне про - е - хать мо - лод - цу.

178

♩ = 56

Русская

Э - ко серд - це, эх, э - ко бед - но - е мо - е, ай,

пол - но серд - це - то, во... во мне ныть, из - ны -

- вать, пол - но серд - це - то, во мне ныть, из - ны - вать.

Медленно

Сто - я - ла бе - ре - зонь - ка бли... ой, близ - ко у ре -
ки, бли... ой, близ - ко у ре - ки, ой, у ре - ки, да э - ту - то бе -
ре - зонь - ку во... ой, во - да по - ня - ла.

Не очень медленно $\text{♩} = 72$

Под - ня - лась по - год - ка, эх, по - ду - ла мо -
ря - на сто - ро - ной во - сточ - ной; с боль - шо - го ли - ма - на.

Медленно

Про - шло ле - то, про - шла о - сень, про - шла
крас - на - я вес - на, да эх, на - сту - па - ет
вре - мя скуч - но - рас - хо - лод - на - я зи - ма.

Медленно

Ах, да не ве - чер - ня - я за - ря спо - ту - ха -
ла, за - ря спо - ту - ха - ла, спо - ту - ха - ла - ся за - ря.

$\text{♩} = 50$

Во ле - сах то ли бы - ло во дре - му... ах, во дре - му -
 - чих, во дре - му чих бы - ло во ле - сах, бы - ло во ле -
 - сах. Бра - ла ли Ма - шень - ка гри - бы, я... гри - бы,
 я - го - ды, гри - бы, я - го - ды Ма - ша бра - ла.

$\text{♩} = 52$

Вы, пре - ми - лы де - вуш - ки, вы при -
 у род - ной ма - туш - ки в зе - ле - ный
 - ди - те в гос - ти к нам; вы про - си - те, про - си - те
 са - дик по - гу - лять; и что ль у нас, что ль у нас
 у ба - тюш - ка вы ме - ня в гос - ти к се - бе.
 во са - ди - ку есть за - ба - ва хо - ро - ша.

$\text{♩} = 72$

Вы ска - жи - те - ка, гус - ли мо - и, про мо - е
 не - сча - стье, дол - го ли мне бу - дет
 жить в пе - ча - ли и в на - пас - ти?

$\text{♩} = 72$

Скажи, девица милая ах, скажи, любишь,
 любишь или нет, или нет? Я любить-то, я лю-
 бить-то тебя не люблю, ах, насмотреться мой друг, не могу.

$\text{♩} = 54$

Вилась, вилась мои куницы, да
 ви... вилась оне, завива... ах, да завива-
 лись; но не чини мои кудерышки да
 ста... стали на зад развива... ах, да развиваться.

$\text{♩} = 76$

Наша милая Параша с горы на гору пошла, ах,
 лю... ли, ах, люли, с горы на гору пошла.

Не очень медленно ♩ = 72

Русская

mp Не бе_лы то ли сне_ги, (и) *f*

сне_ги во чи_стом по_ле, в по_ле за_бе_

f _ле_лись, ах, (и) за_бе_ле_ли_ся!

♩ = 50

Русская

Не шу_ми ты и мать зе_ле_

_на_я дуб_ро_вуш_ка,

дуб_ро_вуш_ка... Не ме_шай мне, доб_ру
Ду_му ду_ма_ти... как на_ут_ро мне, мо_

мо_под_цу, ду_му ду_ма_ти.
_под_чи_ку, у_до_про са_быть.

Allegro non troppo

Грузинская

mf

mf

192 **Andantino**

Грузинская

p *ten.* *dolce*

193 **Оживленно**

Молдавская

194 **Свободно**

Молдавская

195 **Медленно**

Молдавская

196

Allegretto

Словацкая

197

Allegretto

Словацкая

198

Moderato

Азербайджанская

199

Не торопясь

Польская



200

Умеренно

Словацкая



201

Свободно

Словацкая



202

Аргентинская



203

Подвижно

Словацкая



204

Удмуртская



205

Не спеша

Белорусская



206

Умеренно

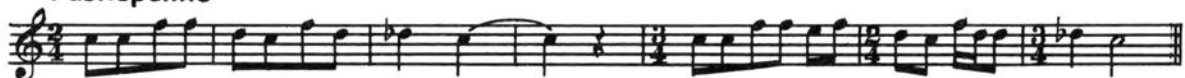
Белорусская



207

Размеренно

Белорусская



208

Lento

Марийская



209

Медленно, свободно

Словацкая



210

Медленно

Словацкая



Сдержанно

Словацкая



♩ = 46

Русская



Го - лубь, си - зый го - лубь, что же не - ве - сел си -
не - ра - до - стен, за - кру - чи - нил -



- дишь, не ве - сел си - дишь,
- ся, за - кру - чи - нил - ся?

♩ = 56

Русская



При до - ли - не куст ка - ли... ка - ли - ны сто -
На ка - ли - не со ло - вей - пти - ца си -



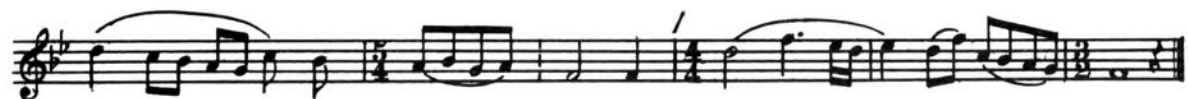
- ит. На ка - ли - не со... со - ло - вей - пти - ца си - дит.
- дит. Горь - ку я - го - ду о - на ка - ли... ка ли - ну клю - ет.

Умеренно ♩ = 92

Русская



Не ку - ку - шеч - ка, брат - цы, во сы - ром бо - ру



ку - ко - ва - ла. (и) ку - ко - ва - ла.

Раздел 2

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЛАДОВЫЕ СОЧЕТАНИЯ И МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ НЕКОТОРЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

§ 1. Украинские народные песни. Дорийский оборот в сочетании с повышенной IV ступенью; варьирование III, IV, VI и VII ступеней; мелодический оборот с увеличенной секундой; мажорное трезвучие на II ступени в миноре (муз. диктант). № 1—11

§ 2. Польские народные песни. Повышение IV ступени в мажоре; увеличенная секунда в миноре; дорийские и лидийские мелодические обороты; миксолидийский оборот с повышенной IV ступенью; варьирование IV ступени в миноре; сочетание натурального минора и мелодического мажора; движение вводного тона гармонического минора вниз (муз. диктант). № 12—28

§ 3. Венгерские народные песни. Ангемитонная пентатоника; дорийские, лидийские и миксолидийские ладовые обороты в различных сочетаниях; варьирование разных ступеней; кварто-квинтовые вопро-

со-ответные структуры в одноголосии (муз. диктант и сольфеджио). № 29—50

§ 4. Румынские народные песни. Пяти- и семидольные размеры; переменность размера; одноименные ладотональные сопоставления; сопоставление и сочетание различных ладовых оборотов: миксолидийского с эолийским, фригийского с параллельно-переменным; локрийский оборот (с уменьшенной тонической квинтой) в миноре; тот же ладовый оборот в сочетании с увеличенной секундой (муз. диктант и сольфеджио). № 51—66

§ 5. Болгарские народные песни. Мало-объемные звукоряды; лады особой структуры: полтора тона — тон — полтона; варьирование II и III ступеней; лады с увеличенной секундой; специфические метrorитмические формы в размерах 5-, 7-, 9-, 8-, 10-, 11-дольных (муз. диктант и сольфеджио). № 67—88

§ 1

1 **Медленно** Украинская

2 **Медленно** Украинская

3 **Оживленно** Украинская

4 **В темпе марша** Украинская

5

Не очень медленно

Украинская



6

Сдержанно

Украинская



7

Умеренно

Украинская



8

Медленно, певуче

Украинская



9

Не торопись

Украинская



10

Медленно

Украинская

11

Свободно

Украинская

12

Умеренно

§ 2

Польская

13

Живо

Польская

14

Живо

Польская

15

Распевно

Польская

16

Не спеша

Польская

17

Медленно

Польская

18

С движением

Польская

19

С движением

Польская

20

Живо

Польская

21

Не спеша, грациозно

Польская

22

Подвижно

Польская

23

С движением

Польская

Не спеша

Польская

Musical score for 'Не спеша' (Polish). It consists of two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

Плавно

Польская

Musical score for 'Плавно' (Polish). It consists of two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

Игриво

Польская

Musical score for 'Игриво' (Polish). It consists of two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

♩ = 184

Польская

Musical score for 'Польская' (Polish). It consists of two staves of music in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as ♩ = 184. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

♩ = 168

Польская

Musical score for 'Польская' (Polish). It consists of two staves of music in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as ♩ = 168. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

§ 3

Parlando

Венгерская

Musical score for 'Parlando' (Hungarian). It consists of two staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

Rubato

Венгерская

Musical score for 'Rubato' (Hungarian). It consists of two staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

31

Rubato

Венгерская



32

Tempo giusto

Венгерская



33

Подвижно

Венгерская



34

Живо

Венгерская



35

Tempo giusto

Венгерская



36

Tempo giusto

Венгерская



37

Tempo giusto

Венгерская



38

Tempo giusto

Венгерская

39

Размашисто

Венгерская

40

Tempo giusto

Венгерская

41

Свободно

Венгерская

42

Подвижно

Венгерская

43

Сдержанно

Венгерская

44

Не спеша

Венгерская

70

45

Размеренно

Венгерская

Musical score for exercise 45, 'Размеренно' (Moderato), Hungarian style. It consists of three staves of music in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat).

46

Четко

Венгерская

Musical score for exercise 46, 'Четко' (Pizzicato), Hungarian style. It consists of two staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#).

47

Подвижно

Венгерская

Musical score for exercise 47, 'Подвижно' (Allegretto), Hungarian style. It consists of three staves of music in 3/4 time, featuring a key signature of two sharps (F# and C#).

48

Умеренно

Венгерская

Musical score for exercise 48, 'Умеренно' (Moderato), Hungarian style. It consists of three staves of music in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

49

Parlando

Венгерская

Musical score for exercise 49, 'Parlando' (Ad libitum), Hungarian style. It consists of one staff of music in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat).

50

Подвижно

Венгерская

51

Allegro

§ 4

Румынская

52

Allegro ma non troppo

Румынская

53

Allegretto

Румынская

54

Allegro

Румынская

55

Moderato

Румынская

72

56

Allegretto

Румынская

57

Andante rubato

Румынская

58

Andante, poco rubato

Румынская

59

Allegretto

Румынская

60

Allegretto

Румынская

61

Moderato

Румынская

62

Allegretto

Румынская

63

Molto rubato

Румынская

64

Andantino

Румынская

65

Allegretto

Румынская

74

66

Moderato

Румынская

67

♩ = 152

§ 5

Болгарская

68

♩ = 160

Болгарская

69

Подвижно

Болгарская

70

♩ = 132

Болгарская

71

♩ = 144

Болгарская

72

Подвижно

Болгарская

73

Живо

Болгарская

74

Не спеша

Болгарская

75

Болгарская

76

Болгарская

77

Болгарская

78

Болгарская

76

79

Болгарская

Живо



80

Болгарская

Свободно



81

Болгарская

Свободно



82

Болгарская

Спокойно



83

Болгарская

♩ = 360



84

Болгарская

♩ = 72



85

Произвольно

Болгарская

86

Подвижно

Болгарская

87

Игриво

Болгарская

88

Тяжело

Болгарская

78

Часть II

МЕЛОДИЧЕСКИЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. ДВУХГОЛОСИЕ И ТРЕХГОЛОСИЕ

Раздел I

ДВУХГОЛОСНЫЕ ПЕСНИ В МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДАХ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

§ 1. Звукоряды в объеме квинты и квинты; эолийский лад; параллельно-переменный лад; секундовая и квинтовая переменность; сопоставление мажора с одноименным эолийским минором (*сольфеджио*). № 1—10

§ 2. Народные песни во фригийском ладу; фригийские ладовые обороты; дорийский лад и дорийские ладовые обороты; миксолидийский лад и миксолидийские ладовые обороты; народные песни в лидийском ладу; варьирование ступеней в дорийском ладу; лады с увеличенной секундой (*муз. диктант и сольфеджио*). № 11—33

§ 3. Образование гармонических больших и малых секунд в литовской и болгарской народной песне; сложная полиладовость в русском и белорусском двухголосии; лидийский ладовый оборот в сочетании с варьированием III ступени и дорийским оборотом; одноименные мажор и минор в разных голосах— образование переченья (*сольфеджио*). № 34—41

§ 4. Двухголосные композиторские обработки армянской народной монодии (*сольфеджио*). № 42—48

§ 1

1

Allegro deciso Югославская

p Двух ко — ней де — ви — ца шла по — ить во — ди — цей.

Двух ко — ней де — ви — ца

Двух ко — ней де — ви — ца шла по — ить во — ди — цей.

шла по — ить во — ди — цей.

2

Allegro ma non troppo

Грузинская

3

Allegro

Грузинская

4

С движением

Кабардинская

5

Moderato

Грузинская

6

Протяжно

Мордовская

7

С движением

Мордовская



8

Не очень медленно.

Все Русская



Не од - на - то ли, да од - на, ай,



во по - ле до - рож_ка, во по - ле до - ро - жень_



_ка, во по - ле до - ро - жень - ка.

9

Allegro vivace

Югославская



10

Подвижно

Словацкая



11

Allegro non troppo

Грузинская

12

Свободно, напевно

Кабардинская

13

Подвижно

Болгарская

14

Подвижно

Словацкая

15

Умеренно

Моравская

16

Moderato

Грузинская

17

Подвижно

Русская

18

Умеренно

Русская

Ох, А - ри - нуш - ка ко - ро - вуш - ку до - и - ла, ох, по - до -
 - ив - ши, мо - лоч - ко де - ли - ло.

19

Сдержанно

Чешская

20

 $d = 72$

Русская

Де-вуш-ка пол-го да, пол-го да с род-ным
ба-тьюш-ком жи-ла, ой, жи-ла я два-дцать лет.

21

Не спеша

Русская

Один
Уж ты сад, ты мой сад, сад зе-ле-нь-
Все
-кий, ты за-чем ра-но цве-тешь, о-сы-па-ешь-ся?

22

Не скоро

Русская

Что ты, бе-ла-я бе-ре-за, вет-ра нет, а ты шу-
-мишь? Ре-ти-во мо-е сер-деч-ко, го-ря нет, а ты бо-лишь!

23

Оживленно

Русская

Один
Ай, во по-ле, ай, во по-ле,
Все
ай, во по-ле ли-пень-ка, ай, во по-ле ли-пень-ка.

84

24

Спокойно

Моравская

Two staves of musical notation for exercise 24. The first staff contains a melodic line in G major, 3/4 time, with a tempo marking of 'Спокойно'. The second staff contains a bass line with chords and some melodic fragments.

25

Moderato

Все

Грузинская

Four staves of musical notation for exercise 25. The first staff shows a melodic line in G major, 3/4 time, with a tempo marking of 'Moderato'. The subsequent three staves show a bass line with chords and melodic fragments, including some chromatic movement.

26

Бодро

Болгарская

Three staves of musical notation for exercise 26. The first staff shows a melodic line in G major, 3/4 time, with a tempo marking of 'Бодро'. The second and third staves show a bass line with chords and melodic fragments.

27 **Подвижно** Чешская

28 **Сдержанно** Чешская

29 **Подвижно** Словацкая

30 **Moderato** Норвежская

31 **Четко, скандируя** Украинская

32 **Спокойно** Чешская

33 **Свободно** Чешская

34

Литовская (фрагмент)



35

Литовская (фрагмент)



36

Литовская (фрагмент)



37

Болгарская (шопская)



38

[Медленно]

Русская



39

Сдержанно

Белорусская



40

С движением

Белорусская



41

Скоро

Русская

По_лю_бил я де_ви_цу, да по_лю_бил хо_ро_шу_ю, по_лю_бил хо_ро_шу_ю, да по_лю_бил при_го_жу_ю, по_лю_бил хо_ро_шу_ю, да по_лю_бил при_го_жу_ю, по_лю_бил хо_ро_шу_ю, да по_лю_бил при_го_жу_ю (да).

42

§ 4

Allegretto

Армянская

43

Moderato

Армянская

1. 2.

44

Allegretto non troppo

Армянская

45

Andante

Армянская

46

Allegretto non troppo

Армянская

47

Larghetto

Армянская

48

Allegro

Армянская

Раздел 2

ТРЕХГОЛОСИЕ В МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДАХ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

§ 1. Подголосочная полифония в русском, украинском, белорусском народнопесенном трехголосии. Подвижный (переменный) склад: расщепление двухголосия на три голоса, слияние голосов в унисон и др. (*сольфеджио*). № 1—12

§ 2. Трехголосный склад в грузинской народной песне. Выдержанное трехголосие; чередование одноголосной партии запевалы с двухголосным ответом хора; сдвиг басового голоса (органного пункта) на тон вниз и возвращение в исходное положение; квартво-квинтовые (бестерцовые) аккорды; задер-

жанные и повторяющиеся гармонические большие секунды (*сольфеджио*). № 13—32

§ 3. Трехголосные композиторские обработки армянской монодии (*сольфеджио*). № 33—42

§ 4. Трехголосная композиторская гармонизация болгарской народной песни (*сольфеджио*). № 43—50

§ 5. Трехголосные обработки русских народных песен и сочинения русских композиторов в народном характере (*сольфеджио*). № 51—55

§ 1

1 **Умеренно** Русская

От - да - ва - ли мо - ло - ду на чу - жу - ю сто - ро -
ну, ой, ка - ли - на! Ой, ма - ли - на!

2 **Не спеша** Русская

Си - зень - кой го - луб - чик, да у - да - лой мо - лод - чик,
си - зень - кой го - луб - чик у - да - лой мо - лод - чик си - дел на ду - боч - ке.

3 **Умеренно** Русская

Про - щай, жизнь, про - щай, ра - дость мо - я, ой, слы - шу я,
е - дешь, ми - лый, от ме - ня. Ой, слы - шу я, е - дешь, ми - лый, от ме - ня.

4

Скоро, но сдержанно

Русская

Пол_но вам, сне_жоч_ки, на та_лой зем_ле ле_жать, пол_но вам, ка_

_за_чень_ки, го_ре го_ре_вать. Пол_но вам, ка_за_чень_ки,

го_ре го_ре_вать, вы_пьем мы по ча_роч_ке, бе_се_ду за_ве_дем.

5

Не спеша $\text{♩} = 116$

Русская

Одна Все

1. Вдоль по у_ли_це, у_ли_це ши_ро_кой, ой ли, а_ли_лей, я_ли, по ши_ро_кой.

2. Вдоль по му_ра_ве, му_ра_ве зе_ле_ной, ой ли, а_ли_лей, я_ли, по зе_ле_ной.

6

Умеренно $\text{♩} = 72$

Русская

Си_ро_ти_ноч_ка взрос_ла, не бы_лин_ка в по_ле. Мо_я

мо_ло_дость про_шла, да, дак(ы) во... во чу_жой не_во_ле.

Медленно, широко $\text{♩} = 54$

Русская

mf

Ой, да ты, ка - ли - нуш - ка, ой, раз - ма -

- ли - нуш - ка, ой, да ты не стой - ка, не

- ли - нуш - ка,

стой на го - ре на кру - той.

Распевно

Украинская

Ой, да ты, ка - ли - нуш - ка, ой, да ты не стой - ка, не

- ли - нуш - ка, стой на го - ре на кру - той.

Медленно

Белорусская

Широко, протяжно

Русская

Лу - чи - на мо - я, лу - чи - нуш - ка бе - ре - зо - ва - я, э... эх,

что же ты, мо - я лу - чи - нуш - ка, не жар - ко го - ришь?

Медленно

Русская

Вар. № 1

Про - ле - та - ли о - ни, яс - ны со - ко -

Хор >

- лы, эх, по ту - ма - нам, об - ла -

- кан (и) да по льдин - ным го - рам.

Вар. № 2

Да по льдин - ным го - рам. Эх, как на льди - нуш - ке од -

Хор

- ной (и) о - пу - сти - ли - ся.

Распевно

Русская

§ 2

13

Allegretto

Грузинская

First system of musical notation for piece 13, measures 1-8. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains chords and single notes, while the lower staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation for piece 13, measures 9-16. It begins with a double bar line and repeat dots. The upper staff features chords with accents, and the lower staff continues the bass line.

Third system of musical notation for piece 13, measures 17-24. The upper staff shows chords with accents, and the lower staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line.

14

Moderato

Грузинская

First system of musical notation for piece 14, measures 1-8. The music is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff features eighth notes with accents, and the lower staff provides a bass line. A forte (f) dynamic marking is present.

Second system of musical notation for piece 14, measures 9-16. The upper staff continues with eighth notes and chords, while the lower staff provides a steady bass line.

Third system of musical notation for piece 14, measures 17-24. The upper staff continues with eighth notes and chords, and the lower staff provides a steady bass line. The system concludes with a double bar line.

Moderato

Грузинская

Allegro ($\text{♩} = 66$)

Грузинская

Allegro

Грузинская

mf

poco a poco accel.

Largo

Allegro

Грузинская

Для оконч.

Allegro non troppo

Грузинская

Allegro non troppo

Все

Грузинская

Lento

Грузинская

Allegro

Грузинская

Andante

Грузинская

First system of the musical score. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first note is a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of quarter notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, and E4. The bass staff is mostly empty, with a few notes appearing later in the system. A dynamic marking of *mf* is placed below the first note of the treble staff.

Second system of the musical score. The treble staff continues with a half note D4, followed by a quarter note C4, and then a series of quarter notes: B3, A3, G3, F#3, and E3. The bass staff has a few notes, including a half note D3 and a quarter note C3.

Third system of the musical score. The treble staff continues with a quarter note D4, followed by a half note C4, and then a series of quarter notes: B3, A3, G3, F#3, and E3. The bass staff has a few notes, including a half note D3 and a quarter note C3.

Fourth system of the musical score. The treble staff continues with a quarter note D4, followed by a half note C4, and then a series of quarter notes: B3, A3, G3, F#3, and E3. The bass staff has a few notes, including a half note D3 and a quarter note C3.

Fifth system of the musical score. The treble staff continues with a quarter note D4, followed by a half note C4, and then a series of quarter notes: B3, A3, G3, F#3, and E3. The bass staff has a few notes, including a half note D3 and a quarter note C3.

Sixth system of the musical score. The treble staff continues with a quarter note D4, followed by a half note C4, and then a series of quarter notes: B3, A3, G3, F#3, and E3. The bass staff has a few notes, including a half note D3 and a quarter note C3.

Allegretto

Грузинская

Moderato

Грузинская

Allegro risoluto con marziale ($\text{♩} = 92$)

Гурийская походная

First system of the musical score for 'Гурийская походная'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is 'Allegro risoluto con marziale' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The music features a rhythmic melody in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff.

Second system of the musical score for 'Гурийская походная'. It continues the two-staff format from the first system. The melody in the treble staff includes some chromatic movement and rests, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Moderato

Грузинская

First system of the musical score for 'Грузинская'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/8. The tempo is 'Moderato'. The music begins with a *mf* dynamic marking. The treble staff has a melodic line with some chromaticism, and the bass staff has a simple accompaniment.

Second system of the musical score for 'Грузинская'. It continues the two-staff format. The treble staff features a series of chords and moving lines, while the bass staff maintains a consistent rhythmic pattern.

Third system of the musical score for 'Грузинская'. It includes a first ending bracket labeled '1.' at the end of the system. The treble staff has a melodic line with some chromaticism, and the bass staff has a simple accompaniment.

Fourth system of the musical score for 'Грузинская'. It includes a second ending bracket labeled '2.' at the end of the system. The treble staff has a melodic line with some chromaticism, and the bass staff has a simple accompaniment.

Allegro

Грузинская

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff shows a continuation of the melody with some chromatic movement. The lower staff provides a steady bass line.

The third system features two staves. The upper staff has a more active melody with eighth-note patterns. The lower staff continues with a consistent bass line.

The fourth system consists of two staves. The upper staff melody includes some rests and eighth-note figures. The lower staff maintains the bass line.

The fifth system is the final one on the page, consisting of two staves. The upper staff melody concludes with a final chord. The lower staff ends with a bass line that concludes the piece.

Allegro $\text{♩} = 152$

Грузинская

First system of musical notation for piece 29, measures 1-4. The music is in 4/4 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation for piece 29, measures 5-8. The melody continues in the treble clef, and the bass line provides harmonic support.

Third system of musical notation for piece 29, measures 9-12. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a repeat sign.

Moderato

Грузинская

First system of musical notation for piece 30, measures 1-4. The music is in 4/4 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Second system of musical notation for piece 30, measures 5-8. The melody in the treble clef includes triplet markings (3).

Third system of musical notation for piece 30, measures 9-12. The melody continues in the treble clef, and the bass line provides harmonic support.

Moderato

Грузинская

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The music is characterized by a consistent triplet pattern in the right hand, often moving up and down the scale. The bass line provides a steady accompaniment with some triplet figures. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

Moderato semplice ($\text{♩} = 72$)

Грузинская

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked 'Moderato semplice' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The music begins with a treble staff containing a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff is initially silent, then enters with a half note D3, followed by a half note G2, and then a series of quarter notes: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1.

The second system continues the piece. The treble staff features a series of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff continues with a series of quarter notes: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1.

The third system continues the piece. The treble staff features a series of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff continues with a series of quarter notes: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1.

The fourth system continues the piece. The treble staff features a series of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff continues with a series of quarter notes: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1.

The fifth system continues the piece. The treble staff features a series of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff continues with a series of quarter notes: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1.

33

Tranquillo

Комитас («Горю я»)

34

Andante con moto

М. Мазманиян («Красная роза»)

Andantino

А. Спендиаров («К возлюбленной»)

Allegro

С. Баласанян (Круговой танец)

37

Allegretto

Комитас («Свежий мацу я готовлю»)

38

Grazioso

Комитас («В ручейке бежит вода»)

Allegro

Комитас («Ой, Назан»)

mf

Комитас («Пошла я к потоку»)

Largo

1. 2.

3 3

Maestoso

The first system of musical notation consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The treble staff begins with a whole note chord of F#4, C#5, and G4. The bass staff is mostly empty, with a few notes appearing in the later measures.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a chromatic descent in the second measure. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system shows further development of the melody in the treble staff, with some sixteenth-note passages. The bass staff continues with a consistent rhythmic pattern.

The fourth system features a more complex harmonic texture in the treble staff with chords and moving lines. The bass staff remains active with a steady accompaniment.

The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding accompaniment in the bass staff. The notation ends with a double bar line.

Andante dolce

Комитас («Ходит милый»)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the upper staff. The system concludes with a repeat sign.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff maintains the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The third system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The fourth system concludes the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The system concludes with a final double bar line.

В темпе хоро

Болгарская

Торжественно

Болгарская

Умеренно

Болгарская (родопская)

Умеренно

Болгарская

Игриво

First system of the musical score. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The time signature is 16/8. The first two staves are marked with *mf*. The music features eighth and sixteenth notes with accents, and some chords in the bass line.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The first two staves continue the melody with eighth and sixteenth notes. The bass line has some rests in the first two measures.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The first two staves are marked with *p*. The music continues with eighth and sixteenth notes and chords.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The first two staves are marked with *sf*. The music concludes with eighth and sixteenth notes and chords.

Умеренно

Болгарская

First system of musical notation for piece 48, measures 1-4. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 9/8 time signature. Dynamics: *p*.

Second system of musical notation for piece 48, measures 5-8. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 9/8 time signature.

Third system of musical notation for piece 48, measures 9-12. Treble and bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#), 9/8 time signature. Section: Хор.

Игриво

Болгарская

First system of musical notation for piece 49, measures 1-4. Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#), 7/16 time signature. Dynamics: *mf*.

Second system of musical notation for piece 49, measures 5-8. Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#), 7/16 time signature.

A musical score consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with a middle staff providing harmonic support. There are some slurs and accents in the top staff.

50

Медленно, не затягивая

Болгарская

A musical score for two staves in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The music consists of a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. There are some slurs and accents in the upper staff.

A musical score for two staves in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music consists of a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. There are some slurs and accents in the upper staff.

A musical score for two staves in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music consists of a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. There are some slurs and accents in the upper staff.

Allegro $\text{♩} = 88$

М. Глинка («Иван Сусанин»)

mf По ди - на мо - я!

f Рус ска - я зем - ля!

Бу - ри мчат - ся над то - бой.

f Всех, кто в смерт - ный бой

f шел за край род - ной,

веч - но пом - нить бу - дет Русь!

Всех пом - нит Русь!

Allegro

А. Лядов («Ты не стой, не стой, колодец»)

Ты не стой, не стой, ко_ло_дец, по_лон

По_лон

сво_до_ю, да ка_ли_на, да ма_ли_на.

Allegretto

А. Лядов («Ах, да на горе»)

Ах, да на го_ре лу_жок

лу_жок зе_ле_

не_ше_нек. Ах, да лю_ли, лю_

ли, зе_ле_не_ше_нек.

Allegro moderato e maestoso

А. Бородин («Князь Игорь»)

p dolce

С До - на ве - ли - ко - го до - лу - ко - морь - я
сла - ва зве - нит по сте - пям по - ло - вец - ким. В зем - лях не -
зна - е - мых сла - ву по - ют вам. Сла - ва! Сла - ва!

Andantino con moto

А. Бородин («Князь Игорь»)

dolce

Ся - дет солн - це, ночь на - ста - нет, зной прой - дет, ро - са па -

Ся - дет солн - це, ночь на - ста - нет, зной прой - дет, ро - са па -
ста - нет, и ро - са па - дет,
и цве - ток дой по - льет, под сту - де - но - ю ро -
со - ю цве - тик сно - ва о - жи - вет,
дой по - льет.

dim. *cresc. poco*
pp *dim.* *pp* *poco cresc.*

Раздел 3

ТРЕХГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ В МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДАХ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

§ 1. Русские, украинские и белорусские народные песни. № 1–16

§ 2. Грузинские народные песни. № 17–28

§ 3. Трехголосные обработки армянской монодии (Комитас). № 29–33

§ 4. Словацкие и венгерские народные песни. № 34–37

§ 5. Трехголосные композиторские обработки народных песен и оригинальные сочинения в характере народных песен. № 38–47

1 § 1 Украинская

Con moto

2 Украинская

Andante

cresc. *P*

dim. *p*

3 Украинская

Moderato

f

4

Умеренно

Русская

5

С движением

Украинская

6

Сдержанно

Украинская

7

Подвижно

Белорусская

8

Медленно

Украинская

9

Широко

Украинская

10

Распевно

Русская

11

Раздумчиво

Русская

12

Медленно

Русская

13

Широко

Украинская

14

Медленно

Русская

15

С движением

Русская

16

Распевно, широко

Русская

Vivo

Грузинская

First system of musical notation for measures 17-18. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef. The music is marked 'Vivo' and 'Грузинская'. A dynamic marking 'f' is present in the first measure of the treble staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Second system of musical notation for measures 17-18. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef. The notation continues from the first system, featuring rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Живо

Грузинская

First system of musical notation for measures 19-20. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef. The music is marked 'Живо' and 'Грузинская'. The notation features quarter and eighth notes.

Second system of musical notation for measures 19-20. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef. The notation continues from the first system, showing melodic lines and accompaniment.

Third system of musical notation for measures 19-20. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef. The notation continues from the previous systems, concluding the piece.

19

Moderato

Грузинская

First system of musical notation for measure 19. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, primarily dyads and triads, with some sixteenth-note patterns. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation for measure 19. It continues the musical material from the first system, showing the continuation of the chordal texture in the treble and the eighth-note accompaniment in the bass.

20

Moderato

Грузинская

First system of musical notation for measure 20. The treble staff features a mix of chords and rests, with some notes marked with a '7' (likely indicating a seventh). The bass staff continues with eighth-note accompaniment. There are changes in the time signature and key signature indicated by the bar lines.

Second system of musical notation for measure 20. It continues the complex rhythmic and harmonic structure of the first system, with various time signatures and key signatures.

21

Moderato

Грузинская

First system of musical notation for measure 21. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves, with a consistent eighth-note accompaniment in the bass.

Allegretto

Adagio

С движением

25

Moderato

Кахетинская

26

Andante

Грузинская

27

Moderato

Грузинская

28

Allegro

Грузинская

Allegretto

Комитас («Весна»)

30

Andante

Комитас («У меня яр»)

31

Allegretto

Комитас («Сегодня пятница»)

32

Lamento ma tranquillo

Комитас («Абрикосовое дерево»)

33

Larghetto

Комитас (Шуточная песня)

Vivo

Словацкая



35

Moderato

Словацкая



36

Andante

Венгерская



37

Con moto

Моравская



Andante

Я. Витол (Из сюиты «Семь латышских народных песен»)

39

Умеренно

М. К. Чюрлёнис («Ой, лебеди по небу летают»)

40

Con moto ♩ = 116

М. Глинка («Иван Сусанин»)

41

Andante ♩ = 60

А. Бородин («Князь Игорь»)

Lento $\text{♩} = 63$

Н. Римский-Корсаков («Царская невеста»)

pp *cresc. poco* *cresc.* *f*

Allegro $\text{♩} = 80$

А. Бородин («Князь Игорь»)

mf

Moderato alla breve $\text{♩} = 100$

А. Бородин («Князь Игорь»)

p

Allegro vivo $\text{♩} = 66$

А. Бородин («Князь Игорь»)

p *cresc. poco a poco* *mf*

Musical score for measures 44-45. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system consists of two staves. The upper staff contains chords, with a dynamic marking of *f* (forte) in the second measure. The lower staff contains a melodic line with a slur over the first two measures.

Musical score for measures 46-49. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The first system consists of two staves. The upper staff contains chords and a melodic line starting in measure 47 with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff contains chords.

46

Сдержанно, сурово

А. Александров («Священная война»)

Musical score for measures 46-49. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The score consists of three staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 47. The middle and lower staves contain chords.

47

Andante

В. Ш е б а л и н (Квартет № 5)

Musical score for measures 47-50. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 47 and a *cresc.* (crescendo) marking in measure 49. The lower staff contains chords.

Musical score for measures 47-50. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The second system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 48 and a *p* (piano) marking in measure 50. The lower staff contains chords.

Часть III

МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКИЕ, ЛАДОВЫЕ И ФАКТУРНЫЕ ТРУДНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Раздел I

ОДНОГОЛОСНЫЕ, ДВУХГОЛОСНЫЕ И ТРЕХГОЛОСНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДИКТАНТЫ

§ 1. Одноголосный музыкальный диктант. Метроритмические трудности; сложные альтерации и модуляции; движение мелодии по контурам параллельных и одно-терцовых трезвучий. № 1—18

§ 2. Двухголосный музыкальный диктант. Модуляционные смещения; «ломбардский ритм», использование в записи альтового ключа с целью более полного прослушивания голосов, выработки интервального строя

и в плане подготовки к полифоническому складу IV выпуска. № 19—25

§ 3. Трехголосный музыкальный диктант. Аккордовое трехголосие в тесном расположении; сверхнормативные расстояния между верхними голосами, между нижним и средним голосами; ленточное терцовое движение нижних голосов; терцо-секстовое параллельное движение в верхних голосах; хроматизм, ладовая модуляция, объединенный мажороминор. № 26—38

§ 1

1 *Allegretto capriccioso e con moto* Д. Кабалевский (Симфония № 4)

pp *cresc.*

2 *Moderato assai* Ф. Кутев (Симфония № 1)

tr

3

Moderato assai

Б. Барток (Болгарский танец)

4

Adagio

Й. Гайдн (Соната № 1)

5

Allegro

Дж. Верди («Отелло»)

6

Andantino

В.-А. Моцарт (Фантазия с-молл)

7

Adagio

В.-А. Моцарт (Соната с-молл)

Musical score for Adagio by V.A. Mozart (Sonata in C minor). The score consists of two staves of music in 3/4 time, featuring a melodic line with various ornaments and a supporting bass line.

8

Andante

Дж. Верди («Отелло»)

Musical score for Andante by J. Verdi (Otello). The score consists of two staves of music in 3/4 time, featuring a melodic line with various ornaments and a supporting bass line.

9

Allegro moderato

Дж. Верди («Отелло»)

Musical score for Allegro moderato by J. Verdi (Otello). The score consists of three staves of music in 3/4 time, featuring a melodic line with various ornaments and a supporting bass line.

10

По-весеннему задорно

Р. Штраус («Апрель»)

Musical score for Po-vestennemu zadorno by R. Strauss (April). The score consists of two staves of music in 3/4 time, featuring a melodic line with various ornaments and a supporting bass line.

Allegro energico

Г. Малер (Симфония № 6)

ff

fff

sf

Спокойно

П. Стайнов (Симфония № 1)

f

3

3

А. Райчев (Пьеса для ф-п.)

(p)

3

3

Allegro commodo

А. Мойзес (Соната e-moll)

(p)

3

3

С движением

Г. Вольф («Объяснить готов»)

Медленно

Г. Вольф («Покинутая»)

Очень живо и страстно

Г. Вольф («Ни за что не хочу тебя терять»)

Медленно

М. Мусоргский («Ночь»)

19

Vivace

Б. Сметана («Проданная невеста»)

Musical score for measure 19, featuring two staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The music is marked "Vivace" and includes a dynamic marking "f".

20

И. Стравинский («Царь Эдип»)

Musical score for measure 20, featuring two staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The music is marked "Molto vivace" and includes dynamic markings "mp" and "fp".

21

Molto vivace

А. Дворжак (Квартет As-dur)

Musical score for measure 21, featuring two staves of music in 2/4 time with a key signature of two sharps. The music is marked "Molto vivace" and includes dynamic markings "mp", "fp", and "ff".

Largo

con molto espressione

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a long slur over the first four measures and two accents (^) over the final two notes. The bass staff is mostly silent.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. The bass staff remains mostly silent.

Third system of musical notation. The treble staff begins with a melodic phrase, followed by a rest, and then a series of notes with accents (^). The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a slur over the first two measures and another slur over the last two measures.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with several accents (^). The bass staff continues with a rhythmic accompaniment, including a slur over the first two measures and another slur over the last two measures.

Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *f* (forte) above the third measure. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment, including a slur over the first two measures and another slur over the last two measures.

Andante maestoso

3. Кодай («Хари Янош»)

3

f

p

sf

Moderato poco più lento

С. Франк (Прелюдия, хорал и fuga)

p *legatissimo molto cantabile*

Poco allegretto

И. Брамс (Симфония № 3)

mezza voce

p

26

Allegretto

Л.-В. Бетховен (Симфония № 7)



27

Allegro vivace

Ф. Шуберт («Музыкальный момент»)



28

Poco lento

С. Франк (Детские пьесы для ф-п.)



29

Allegro con brio

Э. Григ (Ригодон)



30

Andante

Д. Шостакович (Концерт для ф-п. № 2)



Moderato

С. Прокофьев (12 детских пьес)

mf *p mp p*

Allegro moderato

А. Бородин («Разлюбила красна девица»)

Allegro moderato

А. Бородин («Красавица-рыбачка»)

Allegro maestoso

В.-А. Моцарт (Соната а-молл)

Andante cantabile

В.-А. Моцарт (Соната В-дур)

Tempo di minuetto

В.-А. Моцарт (Менуэт D-дур)

Allegro

Lento poco piu mosso

СЛУХОВОЙ ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ФАКТУРНЫЙ ДИКТАНТ

§ 1. Смена склада и регистра. Подвижная (переменная) фактура; переход трехголосия в четырехголосный каданс; вторжение шестиголосного аккорда в четырехголосную фактуру. № 1—7

§ 2. Четырехголосная и пятиголосная фактура в инструментальной музыке Ф.-Э. Баха, И.-Хр. Баха, Моцарта, Бетховена; партитурное изложение трехголосия и четырехголосия с применением альтерного ключа в записи; хоральный склад в музыке Шопена, Верди, Чайковского; переменные функции аккордов; сложная альтерация; усиленная альтерация в гармонии Вагнера и Чайковского. № 8—19

§ 3. Гармония объединенного мажоринора; «шубертова ступень» и возникновение внутритонального энгармонизма в музыке Шуберта, Римского-Корсакова, Мусоргского. № 20—23

§ 4. Свободная фактура в произведениях современных композиторов (Барток, Шостакович, Райчев, Иосифов); параллелизм больших терций, чистых квинт; последования гармонических кварт и квинт вне функцио-

нальных отношений; жесткие гармонии на фоне двойного оstinатного баса и др. № 24—29

§ 5. Параллелизм трезвучий и септаккордов; встречное движение верхних голосов и баса; переченье в голосах. Примеры из произведений Брамса, Листа, Франка, Дебюсси, Шостаковича (*слуховой гармонический анализ*). № 30—36

§ 6. Пример из оперы «Князь Игорь» Бородина. В хоре бояр сконденсированы многие гармонические средства, нашедшие свое дальнейшее развитие в современной гармонии: квартовые аккорды, тритоны, объединенный мажоринор, однотерцовые гармонии, раскрепощенное движение септимы доминантсептаккорда и др. (*слуховой гармонический анализ*). № 37

Примечание. В некоторых примерах § 4—6 проявляются свойства современной мелодики и гармонии. Специальное изучение современной стилистики составляет одну из центральных задач заключительного — IV выпуска, а здесь имеет место лишь перспективный показ некоторых черт мелодики и гармонии, свидетельствующих о преемственности многих средств, их органических связях с традиционными приемами композиторов прошлого.

§ 1

1

Allegro vivace

Л. Бетховен (Симфония № 4)

The first example shows a piano and violin score. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand. The violin part has a similar eighth-note accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivace'.

2

Allegro di molto

Ф. Мендельсон («Сон в летнюю ночь»)

The second example shows a piano and violin score. Both parts feature a very active, rhythmic eighth-note accompaniment. The piano part has a more complex harmonic structure with many accidentals. The key signature has three sharps, and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro di molto'.

3

Andantino grazioso

И. Брамс (Венгерский танец № 13)

p

sostenuto

4

Vivace

И. Брамс (Венгерский танец № 6)

f *sfz* *p* *molto sostenuto*

3

3

piu rit.

a tempo

f

sf

5

Allegro

А. Бородин (Симфония № 2)

p

sfz

6

Larghetto

А. Дворжак (Серенада)

pp

Largo assai

Й. Гайдн (Квартет № 3)

§ 2

Allegro

Дж. Верди («Эрнани»)

Largo

Дж. Верди («Эрнани»)

pp

This system of the musical score for the first piece, marked 'Largo' and 'pp' (pianissimo), consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long, expressive slur spanning across the first two measures, followed by more active eighth-note passages. The lower staff provides a harmonic accompaniment with block chords and some moving lines.

This system continues the musical score for the first piece. The upper staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values and slurs. The lower staff continues with its accompaniment, featuring some chromatic movement in the bass line.

Allegro

В.-А. Моцарт (Симфония № 48)

p dolce

This system of the musical score for the second piece, marked 'Allegro' and 'p dolce' (piano dolce), consists of two staves. The upper staff features a bright, rhythmic melody with eighth-note patterns. The lower staff provides a accompaniment with chords and some moving lines.

This system continues the musical score for the second piece. The upper staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values and slurs. The lower staff continues with its accompaniment, featuring some chromatic movement in the bass line.

Allegretto ma non troppo

mezza voce

First system of the first piece, measures 1-4. The music is in G minor (one sharp) and 2/4 time. The tempo is 'Allegretto ma non troppo' and the dynamic is 'mezza voce'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the first piece, measures 5-8. The musical texture continues with the right hand playing a more active melodic line and the left hand maintaining its accompaniment. The dynamics and tempo remain consistent with the first system.

Allegro marcato, con molto fuoco

First system of the second piece, measures 1-4. The music is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo is 'Allegro marcato, con molto fuoco'. The dynamic is piano (*p*) and the character is 'dolce'. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of the second piece, measures 5-8. The musical texture continues with the right hand playing a more active melodic line and the left hand maintaining its accompaniment. The dynamics and tempo remain consistent with the first system.

First system of musical notation for measures 1-4. It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and quarter notes with various phrasings and slurs.

Second system of musical notation for measures 5-8. It continues with four staves. Measures 5 and 7 feature trills (tr) in the first violin part. The music includes sustained chords and melodic lines across all instruments.

Lento
religioso

Ф. Шопен (Ноктюрн g-moll)

First system of musical notation for measures 1-4 of Chopin's Nocturne in G minor. It is a piano piece for a single instrument, shown in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked **Lento** and the mood is *religioso*. The dynamics are marked *p* (piano). The music features a slow, expressive melody with a prominent bass line.

Tranquillo

П. Чайковский («Времена года»)

First system of musical notation for measures 1-4 of Tchaikovsky's 'The Seasons' in G major. It is a piano piece for a single instrument, shown in grand staff. The tempo is marked **Tranquillo**. The music features a calm, flowing melody with a steady bass accompaniment.

Andante con moto

В.-А. Моцарт (Квартет Es-dur)

p *sf* *p* *f*
p *sf* *p* *f*
p *sf* *p* *cresc.* *f*
p *sf* *p* *cresc.* *f*

Allegro sostenuto $\text{♩} = 72$

Дж. Верди («Отелло»)

pp e legatissimo

Медленно

Р. Вагнер («Тристан и Изольда»)

p *sf* *p*

Pesante

Г. Малер (Симфония № 5)

pp

20

Не очень скоро, но сильно

Ф. Шуберт («Приют»)

Бурный по_ток, чаща ле_сов, го_лы_е ска_лы, бурный по_ток,

ff

ff

dim.

21

Умеренно

Ф. Шуберт («Путевой столб»)

Росо piu animato (alla breve)

Н. Римский-Корсаков («Царская невеста»)

Грязной

Не уз - на - ю те - перь я сам се - бя,

p poco cresc. *mf* *dim.* *poco cresc.* *mf* *dim.*

не уз - на - ю Гри - го - ри - я Гряз - но - го.

cresc. *dim.* *cresc.* *dim.*

Moderato

М. Мусоргский («Борис Годунов»)

sf *p* *sf*

pp

24

Lento rubato $\text{♩} = 80$

Б. Барток («Вечер в деревне»)

mf espress.

25

Andante molto rubato

Б. Барток (Народная песня)

f

tranquillo

accel.

dolce

calando

26

Подвижно

А. Райчев (Рондино)

$\text{♩} = 120$

mf

Musical score for page 27, measures 1-8. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 120. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats. Dynamics include *mf* and accents.

Allegretto

p

Musical score for page 28, measures 1-8. The score is in 3/4 time with a tempo of **Allegretto**. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats. Dynamics include *p* and accents.

Grave

p

Musical score for page 29, measures 1-8. The score is in 3/4 time with a tempo of **Grave**. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two sharps. Dynamics include *p* and accents.

30

Lento

Ф. Лист («Грусть»)

Musical score for measures 30-31 of "Grief" (Грусть) by Franz Liszt. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano (*p*) dynamic and a Lento tempo. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady bass line with some arpeggiated figures.

31

Allegretto

Ф. Лист («Грусть»)

Musical score for measures 31-32 of "Grief" (Грусть) by Franz Liszt. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano (*p*) dynamic and an Allegretto tempo. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady bass line with some arpeggiated figures.

32

Довольно медленно

Ф. Лист («Лорелея»)

Musical score for measures 32-33 of "Lorelei" (Лорелея) by Franz Liszt. The score is in 9/8 time, key of B-flat major. It features a "Довольно медленно" (Moderato) tempo. The right hand plays a melodic line, while the left hand plays a steady bass line with some arpeggiated figures.

Moderé $\text{♩} = 84$

К. Дебюсси (Прелюдия)

Musical score for Debussy's Prelude, Moderé, measures 33-34. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand consists of chords and moving lines, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Moderato con moto

Д. Шостакович («Песнь о лесах»)

Musical score for Shostakovich's 'Song of the Forests', Moderato con moto, measures 34-35. The score is in C major and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth notes and chords. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notes C, A, G, C, C are indicated below the staff.

Risoluto

С. Франк (Прелюдия, ария и финал)

Musical score for Franck's Prelude, Aria, and Finale, Risoluto, measures 35-36. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic and a *sostenuto* marking. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth notes and chords. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Continuation of the musical score for Franck's Prelude, Aria, and Finale, Risoluto, measures 36-37. The melody in the right hand continues with eighth notes and chords, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Continuation of the musical score for Franck's Prelude, Aria, and Finale, Risoluto, measures 37-38. The melody in the right hand continues with eighth notes and chords, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Allegro energico

И. Брамс (Скерцо f-moll)

Musical score for Brahms's Scherzo in F minor, Allegro energico, measures 36-37. The score is in F minor (three flats) and 3/4 time. It features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth notes and chords. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Andantino

А. Бородин («Князь Игорь»)

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a whole rest, followed by a series of chords. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of chords.

Second system of the musical score. The right hand continues with chords and some melodic lines. The left hand features a prominent bass line with a long note in the final measure.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with a slur and a long note.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The left hand has a bass line with a slur.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with a slur.

Раздел 3

ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд, уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие. Примеры из музыки Бетховена, Брамса, Шопена, Шумана, Грига (*слуховой гармонический анализ и музыкальный диктант*). № 1—15

§ 2. Характерное проявление энгармонической модуляции в вокальной музыке русских композиторов (Глинка, Даргомыжский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, Чесноков); драматургическая функция энгар-

монической модуляции в оперном творчестве русских композиторов (*слуховой гармонический анализ*). № 16—21

§ 3. Энгармоническая модуляция в однополой. Ладотональные смещения. Внутренняя переориентировка на новую тональность в момент энгармонической модуляции или смещения в условиях отсутствия гармонической поддержки (*сольфеджио*). № 22—43

§ 1.

1

Л. Бетховен (Симфония № 1)

Andante cantabile con moto

pp *cresc.* *ff* *sf*

2

Л. Бетховен (Соната № 8)

Grave

fp *fp* *fp* *p* *decresc.* *pp*

3

Л. Бетховен (Симфония № 5)

Andante con moto

dolce p *pp*

First system of musical notation for 'Marcia funebre'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a minor key and 4/4 time. The bass staff begins with a *pp* dynamic marking. The treble staff features a melodic line with some triplet markings. A *ff* dynamic marking is present in the middle of the system.

4

Marcia funebre

Л. Бетховен (Соната № 12)

Second system of musical notation for 'Marcia funebre'. It consists of two staves. The bass staff starts with a *p* dynamic marking and includes a *cresc* marking. The treble staff has a *pp* marking. The system concludes with a *sf* dynamic marking in the bass staff.

5

Con vivacita

Л. Бетховен (Соната № 27)

Third system of musical notation for 'Con vivacita'. It consists of two staves. The treble staff features a melodic line with a triplet marking and a *6* fingering. The bass staff begins with a *mp* dynamic marking and includes a *p* marking. The system concludes with a *sf* dynamic marking in the bass staff.

Быстро и пламенно

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система содержит две стaves: верхнюю (треугольный регистр) и нижнюю (басовый регистр). В первой системе (мера 6) мелодия в правой руке начинается с аккорда E4-G4-B4, за которым следуют восьмые ноты. Левая рука играет аккорды. Во второй системе (мера 7) мелодия продолжает движение, а левая рука играет более активную линию. В конце системы 7 мелодия заканчивается на E5. В начале системы 7 в правой руке есть динамическое обозначение *ff ben marcato*. В начале системы 8 (мера 7) в правой руке есть динамическое обозначение *cresc. e pesante*.

Бодро

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система содержит две стaves: верхнюю (треугольный регистр) и нижнюю (басовый регистр). В первой системе (мера 7) мелодия в правой руке начинается с аккорда E4-G4-A4, за которым следуют четвертные ноты. Левая рука играет аккорды. Во второй системе (мера 8) мелодия продолжает движение, а левая рука играет более активную линию. В конце системы 8 мелодия заканчивается на E5. В начале системы 8 в правой руке есть динамическое обозначение *p*.

Langsamer

Р. Шуман («Монахиня»)

pp

Adagio

Задумчиво, оживленно

Р. Шуман («Посвящение»)

rit.

p

rit.

10

[Andante] Piu mosso

Э. Григ (Ноктюрн)

ppp *cresc. poco a poco*

11

Allegretto pastorale

Э. Григ («Пер Гюнт»)

p *dim. e tranquillo* *pp*

dim. e tranquillo

Tempo di marcia. Un poco vivace

Musical score for Edvard Grieg's "Wedding Day in Troldhaugen". The score is in 2/4 time, G major, and consists of two systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes dynamics of *dim* and *pp dolce*. The piece concludes with a fermata and a final chord.

Lento

Musical score for Frédéric Chopin's "Nocturne in G minor". The score is in 3/4 time, G minor, and consists of two systems. The tempo is marked *Lento*. The first system includes the dynamic *sotto voce*. The piece features a prominent bass line with a *sf* (sforzando) dynamic. The score concludes with a fermata.

Larghetto $\text{♩} = 54$

Ф. Шопен (Ноктюрн cis-moll)

ff appassionato

sostenuto

rit.

dim.

Allegro con fuoco

Ф. Шопен (Этюд c-moll)

ff

f

Adagio non tanto

Сусанин

М. Глинка («Иван Сусанин»)

Мне тяжко умирать, но долг мой чист и свят.

Allegro moderato

П. Чайковский («Рассвет»)

Все ярчей и ярчей переливы зари;

словно пар над рекой поднялся, посмотри. От цве

тов на полях льется запах кругом, и си

росо а росо

Tranquillo

П. Чесноков («Теплится зорька»)

p Где-то филин кричит. Ночь мол —

p Где-то филин кричит. Ночь мол —

p (глухо) Где-то филин кричит. Ночь мол —

p Где-то филин кричит. Ночь мол —

- чит. А вдали над зеркальной водой

- чит. А вдали над зеркальной водой

Allegretto

А. Даргомыжский («Не скажу никому»)

Molto andante $\text{♩} = 60$

Н. Римский-Корсаков («Царская невеста»)

pp *cresc.* *mf*

Andante non troppo

П. Чайковский («Евгений Онегин»)

Онегин

Я вас люб-лю лю-бо-вью бра-та, лю-бо-вью
бра-та, иль, мо-жет быть, е-ще неж-
-ней, иль, мо-жет быть, иль, мо-жет быть, е-ще, е-ще неж-ней!

mf *f*

Andantino quasi allegretto

Д. Мейербер («Динора»)

Des-dur э D-dur

Des-dur э V

Allegretto ben moderato

Д. Мейербер («Северная звезда»)

f *f*

f-moll э E-dur

Э

pp

p

cresc.

p

cresc.

24

Довольно медленно

И. Брамс («Как быстро исчезает свет»)

p

25

Grazioso

И. Брамс («Весть»)

p

p

Довольно медленно

И. Брамс («Верная любовь»)

Musical score for 'Vertraute Liebe' by Johannes Brahms, measures 26-31. The score is written in G major, 3/4 time, and consists of five staves of music. The tempo is 'Dovольно медленно' (Moderato). The music features a melodic line with some triplet figures and a harmonic accompaniment.

Andante con moto, tranquillo

И. Брамс («Песня дождя»)

Musical score for 'Regenlied' by Johannes Brahms, measures 32-37. The score is written in G major, 3/4 time, and consists of five staves of music. The tempo is 'Andante con moto, tranquillo'. The music features a melodic line with some triplet figures and a harmonic accompaniment.

Allegro

И. Брамс (Песня)

Musical score for page 28, featuring four staves of music in G major, 3/4 time, marked Allegro. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Серьезно, довольно медленно

Р. Шуман (Песня)

Musical score for page 29, featuring seven staves of music in B-flat major, 4/4 time, marked Серьезно, довольно медленно. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and tempo markings like *rit.*

Оживленно

Musical score for Robert Schumann's «Песня странника» (The Wanderer's Song), Op. 10, No. 1. The score is written for a single melodic line in 3/4 time, starting in B-flat major. The tempo is marked «Оживленно» (Allegretto). The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The piece features a key change to A major (As-dur) and E major (E-dur) in the second staff, and another key change to A major (As-dur) in the eighth staff.

Медленно

Р. Вагнер («Парсифаль»)

p *f* *pp* *f*

ff *Ges* *Ges*

Э *A* *Ges poco rall.* *Es*

dim. *dim.* *p*

32

Медленно. С болью

Г. Вольф («Стон»)

pp

p *f*

33

Довольно скоро (Fis)

Г. Вольф (Песня)

p *(Fis)* *(Cis)* *a tempo rit.* *a tempo rit.* *(Ces)*

pp

a tempo *(F)* *(A)* *poco rit.* *(Cis)* **Медленно** *Fis*

f *piu f* *dim.*

34

Нежно

Г. Вольф («Мальчик и пчелка»)

pp

rit.

Очень спокойно

Г. Вольф («На сон»)

pp

pp

f *pp*

Очень медленно

Г. Вольф («Феномен»)

p

mf *p* *pp*

нежно

задушевно

В спокойном движении

Г. Вольф («В полночь»)

p

p *pp*

2

3

p *pp*

Andantino

М. Балакирев («Колыбельная»)

b-moll fis-moll

3

3

Allegretto espressivo assai

С. Ляпунов (Вальс-экспромт)

p

poco cresc.

p

As-dur A-dur

3

mf

f

p

Не слишком скоро, с силою

Ду - ют вет - ры, вет - ры буй - ны - е,



хо - дят ту - чи, хо - дят ту - чи тем - ны - е. Хо - дят



ту - чи, хо - дят тем - ны - е ту - чи, тем - ны - е.

41

Слова Г. Гейне

М. Мусоргский («Желание»)

Перевод М. Михайлова

Довольно медленно

Хо - тел бы ве - ди - но - е сло - во я слить мо - ю грусть и пе -



- чаль и бро-сить то сло-во на ве-тер, чтоб ве-тер у-нес е-го вдаль... И



пусть бы то сло-во пе-ча-ли по вет-ру к те-бе до-нес-лось, и



пусть бы всегда и по всю ду о но к те бе в сердце ли лось. И



ес-ли ус-та-лы-е о-чи сомк-ну-лись под гре-зой ноч-ной, о,



пусть бы то сло-во пе-ча-ли зву-ча-ло во сне... во сне над то-бой.

Медленно

М. Мусоргский («Спи, усни, крестьянский сын»)

p

Ба - ю, ба - ю, мил вну - чо - но - чек! Ты спи, ус-ни, ус -
 - ни, крестьян-ский сын! Ба - ю, ба - ю. До - преж де - ды не зна-ва-ли бе -
 - ды, бе - да при - шла, да бе-ду при-ве - ла с на - па - стя -
 - ми, да с про-па - стя - ми с пра-ве-жа - ми бе-да, всё с по-бо - я - ми.

Не очень 'скоро

М. Мусоргский («Стрекотунья-белобока»)

p

p *p* *p*

mf *mf* *p*

Скоро

p *mf*

f *p*

sf *mf* *sf* *p*

mf *mf* *f*

ПРИЛОЖЕНИЕ

СИСТЕМА ТЕХНИЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ

§ 1. Звукоряды ладов народной музыки. Систематизация. Упражнения в преодолении инерции гаммового движения

§ 2. Сочетание разных ладовых структур в пределах квинтового звукоряда

§ 3. Интервалы вне инерции лада. Серия этюдов на приведенные звукоряды

§ 4. Цепь мелодических интервалов вне ладотональности

§ 5. Аккорды различного склада в заданной тональности

§ 6. Определение звукового состава аккордов по вертикали, ориентированное на нижний звук начального аккорда

§ 7. Опевание заданного аккорда прилегающими хроматическими звуками (вводными тонами)

§ 8. Комплексное упражнение в определении на слух, исполнении и записи трехголосных аккордовых последований

§ 9. Прослушивание, запись и сольфеджирование диссонирующих четырехголосных аккордовых последований, не связанных ладотональной общностью. Техника упражнений

§ 10. Слуховой анализ и запись четырехголосных аккордовых последований с традиционным голосоведением

§ 11. Однотерцовые трезвучия в квинтовом ряду; квинтовая последовательность мажорных и минорных трезвучий, окруженных спутниками по малым терциям; квинтовая последовательность мажорных и минорных трезвучий, окруженных спутниками по большим терциям

§ 12. Трехголосные и одноголосные упражнения в интонационном усвоении однотерцовых трезвучий, большетерцовых и малотерцовых последований аккордов

§ 13. Серия модуляций в далекие тональности

§ 14. Увеличенное трезвучие и его энгармонические варианты. Интонирование в одноголосии и трехголосии

§ 15. Схемы мнимого и подлинного энгармонизма

§ 16. Энгармонизм альтерированных септаккордов. Упражнения

§ 1. Звукоряды ладов народной музыки.

а) Противоречия ладовых наклонений внутри звукорядов мелодического минора, гармонического и мелодического мажора. Необходимость преодоления инерции, возникающей при переходе интонирования от одного из тетрахордов к другому (нижнему или верхнему).

б) Структура звукорядов народной музыки: пассивное образование звукорядов от разных степеней натурального мажора; активное интонирование звукорядов от заданной ступени, выявляющее самостоятельное значение ладовой структуры.

в) Различие внутрिलाдовых сопряжений в натуральном мажоре и ионийском мажоре. Подтверждение приведенного в очерках «Методики»¹ положения о нетождественности звукоряда и лада, о возможной различной ладовой реализации идентичных звукорядов.

г) Различие ладовой структуры натурального минора в его классическом проявлении (фригийский оборот) и эолийского минора.

д) Переключение с одного звукоряда на другой, требующее преодоления возникающей инерции гаммового движения. Упражнение дает вариант интонирования гамм в восходящем и нисходящем движении от начального тона до его октавы; ферматы указывают момент внутренней перестройки на новый звукоряд, крестиком отмечены ступени, преодолевающие инерцию. Упражнение может быть исполнено по записи, а также по заданному тону и дальнейшим сигналам педагога: следующий звукоряд либо называется, либо показывается в виде условной записи на специально демонстрируемой карточке (Мн — Мажор натуральный, мГ — минор гармонический, Л — лидийский, Д — дорийский, Ф — фригийский, Мкс — миксолидийский, Мм — Мажор мелодический и т. д.). Подобные заготовленные карточки могут быть использованы в самостоятельной работе учащегося, открывающего в момент, указанный знаком ферматы, очередную карточку-сигнал.

е) Звукоряд ангемитонной пентатоники и его образования. Схема показывает характер интонирования образующихся ладовых структур.

ж) Звукоряд ангемитонной пентатоники и его об-

См. сноску на стр. 9.

ращения от одного звука. Варианты (а, б, в, г, д) ритмического оформления интонируемых упражнений, дающих представление о характере лада.

з) Звукоряды гemitонной пентатоники. В отличие от известных структур ангemitонной пентатоники, для которой характерны интервалы большой секунды и малой терции, для гemitонной пентатоники свойственны интервалы малой секунды и большой терции. Упражнения (а¹, б¹, в¹, г¹, д¹, е¹, ж¹, з¹) дают представление о распространенных структурах гemitонной пентатоники и о возможных вариантах ритмического оформления интонируемых упражнений, способствующих усвоению этих малоизвестных у нас структур. Они встречаются в отдельных культурах европейских народов, однако специфичны для фольклора народов Азии (Японии, Индонезии и др.).

и) Звукоряды ладов с увеличенными секундами. Звукоряды, опирающиеся на кварту и на квинту. Сочетание обоих вариантов в пределах октавы. Ошибочно называемый «дважды гармоническим» лад с двумя увеличенными секундами чаще встречается в профессиональной музыке, где октавность звукоряда вызвана потребностями гармонизации народной песни, которая в своем натуральном виде обычно обходится одной увеличенной секундой, сочетаемой с ближайшими ступенями натурального или зольйского минора (см. последний схематический пример).

§ 2. Сочетание разных ладовых структур в пределах квинтового звукоряда.

а) Восходящее движение по одному звукоряду, преодолеваемое в нисходящем движении. Упражнение подготавливает к преодолению ладовой инерции в сложных ситуациях современной мелодической стилистики. Так же, как и в предыдущих выпусках учебника, некоторые упражнения разрабатывают материал, по своей сложности превышающий тематику настоящего выпуска.

б) Вариант возможного интонационного упражнения на преодоление инерции в октавном звукоряде.

§ 3. Интервалы вне инерции лада. Упражнения на интонирование: а) терций, б) кварт, в) квинт, г) тритонов, д) секст и септим в условиях «как бы» выключенных из ладотональности; е) несколько этюдов на приведенные звукоряды.

§ 4. Цепь мелодических интервалов вне ладотональности. Определение и название звуков от заданного исходного тона. Определение образующихся интервалов и запись целыми нотами. Возможно также определение звука вслед за исполнением его на фортепиано педагогом и сольфеджирование в удобном регистре (упражнение составлено проф. Сёни Эржебет, Венгрия).

§ 5. Аккорды различного склада в заданной тональности.

а) Прослушивание, запоминание, пение по памяти, запись.

б) Трехголосные аккорды свободной структуры; исполнение по слуху в три голоса, прослеживание каждого голоса и всех трех голосов, запоминание, запись (упражнение составлено проф. Сёни Эржебет, Венгрия).

в) Трехголосные аккорды в заданной тональности. Пение по нотам, на слух, запоминание, пение с названием звуков по памяти, запись или исполнение на фортепиано (упражнение составлено проф. И. Пеевым, Болгария).

§ 6. Определение звукового состава аккордов по вертикали при данном в качестве ориентира нижнем (басовом) тоне начального аккорда.

а) Четырехголосные аккорды вне определенной ладотональности.

б) Аккорды различного, подвижного (переменно-го) склада. Определение на слух и запись аккордов целыми нотами при внутренней ориентации на движе-

ние верхнего голоса, помогающей определить звуки аккорда по вертикали.

в) Аналогичное предыдущему, несколько усложненное упражнение в низком регистре.

г) Аккорды различной фактурной «плотности» в заданной тональности¹ (упражнения а, б, в, г, составлены проф. Сёни Эржебет).

§ 7. Опевание заданного аккорда прилегающими хроматическими звуками (вводными тонами).

а) Определение аккорда, пение его звуков в восходящем и нисходящем движении; пение прилегающих хроматических (вводных к аккордовым) звуков, разрешение их в звуки аккорда (упражнение составлено проф. Сёни Эржебет).

б) Аналогичное упражнение, варьирующее направление прилегающих полутоновых звуков (составлено автором учебника).

§ 8. Комплексное упражнение в определении, исполнении и записи трехголосных аккордовых последований. Вызываются трое учащихся; педагог исполняет аккорды, учащиеся исполняют первый названный педагогом аккорд, следят за движением голосов и интонируют звуки аккордов на обусловленную гласную или удобный слог. При повторном проигрывании аккордов участники упражнения поют аккорды, называя звуки. Затем предлагается проследить не только за своим голосом («партией»), но и за линией голосов двух партнеров, запомнить состав аккордов в целом. Другие участники группы во время проведения упражнения запоминают последовательность и записывают ее по памяти. Наконец, участники исполнения, мысленно проследив всю последовательность аккордов, исполняют ее по памяти, называя аретинские слоги. Для всей группы это означает этап проверки правильности записи.

а) Аккорды в тесном расположении голосов; в каждой соседней паре аккордов движется один голос.

б) и в) Аккорды в тесном расположении голосов; в соседних аккордах движется один или два голоса.

г) Аккорды в тесном расположении голосов; возможно движение всех трех голосов (сдвиг аккорда).

д) Смена расположения голосов в последовательности аккордов.

е), ж), з), и), к) Дальнейшее усложнение аккордовых структур, последовательности и голосоведения.

л) и м) Аккордовая последовательность сочетает аккорды вне явных функциональных связей; слух ориентируется на мелодические связи и тембровое звучание вертикали. Упражнения служат хорошей подготовкой к восприятию ладового смещения в современной гармонии.

н) Играется четырехголосная последовательность, но исполняются только три верхних голоса. Затем к ним присоединяется басовый (если такой исполнитель имеется в группе). Последовательность, после выполнения всех стадий упражнения, записывается по памяти.

§ 9. Прослушивание, запись и сольфеджирование диссонирующих аккордовых четырехголосных (в дальнейшем и пятиголосных) последований, не связанных ладотональной общностью. Каждый аккорд (его звуковой состав) определяется по вертикали от заданного нижнего тона.

Характер упражнений наглядно раскрыт в трех нотных образцах:

а) Дается тон слуховой настройки — звук *ля*. Исполняется нижний звук первого аккорда (*соль*); на него накладываются все три других звука аккорда; нижний тон выдерживается на педали. Затем верхние звуки

¹ «Плотность» вертикали прямо пропорциональна близости («тесноте») интервалки и остроте диссонирования и обратно пропорциональна регистровой разряженности и консонированию составляющих интервалов и комплекса в целом.

снимаются, а нижний тон первого аккорда переводится на нижний тон следующего аккорда и тоже подхватывается педалью; на него наслаиваются дополняющие три звука второго аккорда, и т. д.

а¹) Так выглядит условная запись этих аккордовых последовательностей, не связанных определенным ритмом и размером; явно прослеживается линия нижнего голоса, звуки которого служат ориентиром для образования аккордовой вертикали.

а²) Здесь показано, каким образом учащийся прослушивает звуки аккорда по вертикали и как он будет сольфеджировать звуки после записи: звуки аккорда внутренне пропеваются в виде арпеджио и так же пропеваются вслух. При этом нижний звук поется протяжно, остальные в виде пассажа. Вернувшись к исходному нижнему тону, учащийся плавно переводит его в нижний звук следующего аккорда и т. д. В остальных примерах (б, в, г, д, е, ж, з, и, к, л, м, н, о, п, р) предлагаются все усложняющиеся последовательности. После достижения удовлетворительного технического уровня выполнения подобных упражнений, в основе которых лежат аккорды терцовые основы с добавлением диссонирующих секунд, не представит особого труда перейти к усвоению на слух аккордов любой структуры (квартвые аккорды, кварто-квинтовые аккорды, кварто-тритоновые аккорды и т. д.), столь характерных для современной гармонической вертикали.

Аккорды нетерцовых структур составят предмет специального изучения в последующем, заключительном выпуске учебника.

§ 10. Слуховой гармонический анализ и запись четырехголосных аккордовых последований (с традиционным голосоведением). Методика слухового гармонического анализа четырехголосного склада была детально раскрыта в предыдущем, II, выпуске учебника сольфеджио и в упоминавшейся «Хрестоматии по слуховому гармоническому анализу». Нет необходимости возвращаться к рассмотрению этой методики, как нет надобности приводить новый, более трудный материал для упражнения в таком анализе, поскольку настоящий выпуск содержит его в достаточной мере. К тому же может быть использован музыкальный материал пособий по гармоническому анализу. Здесь мы приводим три образца гармонических последований, любезно предоставленных в наше распоряжение Э. М. Никомаровой (Баку) и вполне отвечающих тому уровню трудностей, который соответствует подвигности учащихся старших курсов музыкального училища и консерваторского курса сольфеджио (примеры а, б, в).

§ 11. Группы аккордовых сочетаний учебника современной гармонии Ф. Рейтера;¹ они используются в качестве упражнений для развития гармонического слуха.

а) Однотерцовые (вводящие) трезвучия в квинтовом ряду. Их можно интонировать одногласно (звуки одного трезвучия в восходящем движении, затем, после сдвига на хроматический полутон, в нисходящем дви-

жении; можно выполнять упражнения и в обратном порядке). Еще более полезно петь однотерцовые трезвучия трехгласно, как это показано в следующем, 12 параграфе.

б) Квинтовая последовательность мажорных и минорных трезвучий, окруженных сверху и снизу спутниками в интервале большой терции; как и в предыдущем упражнении, мажорные трезвучия окружены мажорными, минорные — минорными. Здесь также неизбежны ладовые сдвиги и смещения, дающие хорошую основу для построения полезных слуховых упражнений в характерных сочетаниях «аккордовой чересполощцы», взаимооттесняющих звуков аккордов аналогичных структур. Именно для современной музыки характерно последование цепи либо мажорных, либо минорных аккордов.

§ 12. Трехголосные и одноголосные упражнения для интонационного усвоения вышепоказанных последований аккордов (однотерцовых трезвучий, больше-терцовых рядов и т. д.).

§ 13. Модуляции в далекие тональности из учебника Рейтера — удобный материал для упражнения слуха в интонировании, анализе и записи характерных для современной тональной музыки действительных, сжатых и смелых модуляционных сдвигов (примеры а, б, в, г, д, е, ж, з).

§ 14. Разрешения увеличенного трезвучия (его основной формы и обращения) как аккорда третьей ступени в гармоническом миноре, шестой ступени в гармоническом мажоре и альтерированной пятой ступени в мажоре (формы интонационных упражнений могут варьироваться самым различным образом, здесь приведена схема построения упражнений).

§ 15. Схемы мнимого и подлинного энгармонизма.

а) Наглядные графические модели процесса внутреннего переинтонирования и преодоления возникающей устремленности вводных тонов диссонирующего интервала и активного перевода звука в энгармонически равный ему, но направленный в иную тональную сферу.

б) Примеры мнимого энгармонизма (сохраняются и тоновая, и ступеневая величины интервала). Для энгармонической модуляции важна действенная, подлинная форма энгармонической замены, сохраняющая тоновую («клавишную») величину интервала, но изменяющая его ступеневую величину, его тональную направленность.

§ 16. Энгармонизм альтерированных септаккордов.

Энгармоническая замена звуков в аккордах аналогичной «клавишной структуры» (альтерированных септаккордах V, VI и II ступеней) и их разрешение в тонические аккорды разных тональностей. Здесь возможны самые разнообразные слуховые упражнения: построение (по вертикали: см. II выпуск) аккорда с названием звуков в заданной тональности и его разрешение; определение тональности по названным звукам диссонирующего аккорда; построение аккорда по заданному тону любого из голосов, его разрешение и т. п.

¹ F. Reuter. Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Halle, 1952.

§ 1



6 F Миксолидийский C

G Лидийский C

As Фригийский C

B Дорийский C

Des Локрийский C

в Натуральный мажор Ионийский мажор

г Натуральный минор Эолийский минор

д

Musical staff with notes and accidentals. Includes a plus sign (+) above a note and a circled plus sign (⊕) above another note.

Musical staff with notes and accidentals. Includes a circled plus sign (⊕) above a note.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with 'e' and '1' above the first measure.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with '2' above the first measure and '3' above the second measure.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with '4' above the first measure and '5' above the second measure.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with '1' above the first measure and '2' above the second measure.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with '3' above the first measure and '4' above the second measure.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with '5' above the first measure.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with '3' above the first measure. Includes markings 'm.2' and '6.3' above notes.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with 'a¹' above the first measure. Includes markings 'm.2' and '6.3' above notes.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with 'b¹' above the first measure.

Musical staff with notes and fingerings. Labeled with 'r¹' above the first measure.



§ 2

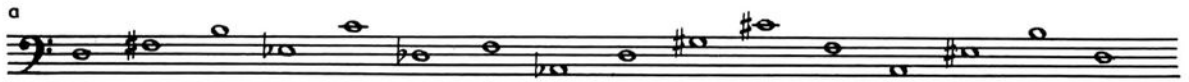


§ 3





§ 4



§ 5



§ 6



§ 7



§ 8



Handwritten musical score for guitar, consisting of 11 systems of staves. The notation includes various chords, accidentals, and clefs.

The systems are labeled with letters: G, A, C, X, 3, M, K, N, M, H.

The notation includes various chords, accidentals, and clefs. The first system (G) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second system (A) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The third system (C) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth system (X) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fifth system (3) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The sixth system (M) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The seventh system (K) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth system (N) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The ninth system (M) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tenth system (H) is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#).

§ 9



H

O

n

P

§ 10

a

6

B

§ 11

a

6

§ 12

a

1

2

3

4

5

6

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8.

9.

B

Detailed description: This section contains nine numbered measures of music. Measures 1-3 are on a single staff, 4-6 on a second, 7-8 on a third, and 9 on a fourth. A fifth system labeled 'B' contains two staves of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

§ 13

a

C E

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for the first measure of § 13. It is written for a grand piano with a treble and bass clef. The right hand has a C major triad (C4, E4, G4) and the left hand has a single note (C3). The measure ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

6

C E

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for the sixth measure of § 13. The right hand has a C major triad (C4, E4, G4) and the left hand has a single note (C3). The measure ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

b

C E

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for the eighth measure of § 13. The right hand has a C major triad (C4, E4, G4) and the left hand has a single note (C3). The measure ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

r **C** **E**

This system, labeled 'r', contains four measures of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked with a 'C' above the staff. The second measure has a '3' above it. The third measure has a '2' above it. The fourth measure is marked with an 'E' above the staff. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

A **E**

This system, labeled 'A', contains four measures of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure has a '3' above it. The second measure has a '2' above it. The third measure has a '2' above it. The fourth measure is marked with an 'E' above the staff. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

e **Des** **H**

This system, labeled 'e', contains four measures of music. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked with 'Des' above the staff. The second measure has a '3' above it. The third measure has a '2' above it. The fourth measure is marked with 'H' above the staff. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

x **Des**

This system, labeled 'x', contains four measures of music. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked with 'Des' above the staff. The second measure has a '3' above it. The third measure has a '2' above it. The fourth measure has a '2' above it. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

H

This system, labeled 'H', contains four measures of music. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first measure has a '3' above it. The second measure has a '2' above it. The third measure has a '2' above it. The fourth measure is marked with 'H' above the staff. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

§ 14

a

d b fis

A F Cis

B Ges D

§ 15

Внутреннее переинтонирование интервалов и их энгармоническое разрешение

a

Мнимый энгармонизм интервалов.

b

§ 16

B

V_3^{-5} C, c V_7^{-5} Fis, fis VII_3^{+3} As VII_7^{+3} D II_3^{+3} F, f II_7^{+3} H, h

r

V_7^{-5} C, c V_3^{-5} Ges V_7^{-5} Ges V_3^{-5} C, c V_7^{+3} C V_9^{-5} Ges

A¹

V_9^{+3} C Ges D As E B

e²

C Ges

¹ Нонаккорды играть арпеджиато; разрешающие тонические аккорды играть нормально.

² ♦ Побочный тон.

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

- Аракчеев Д. И. Грузинское народное музыкальное творчество (225 песен в народной гармонизации). М., 1916, — ч. II, р. 1, № 16, 25; ч. II, р. 2, № 13, 18, 20, 22, 24, 25, 29—31; ч. II, р. 3, № 18—20, 22, 26
- Большая советская энциклопедия, 2-е изд., тт. 1, 13, 18, 20, 28 — ч. I, р. 1, № 34, 41, 57, 81, 82, 130, 142, 174, 193—195; ч. I, р. 2, № 50, 63; ч. II, р. 1, № 6, 7, 12, 30; ч. II, р. 2, № 9
- Борщ Г. Ф., Златов С. В. Сольфеджио одноголосное на материале молдавских народных песен и танцев. Музгиз, 1956, — ч. I, р. 1, № 80, 118—120, 125—127, 136, 152, 153—155, 163, 165—167
- Бояджиев Г. Народни песни из репертуара на любими изпълнители. «Наука и изкуство», София, 1962, — ч. I, р. 1, № 171—173; ч. I, р. 2, № 79—81, 85
- Гуменник А., Житомирский А. Хоровое творчество народов СССР. Музгиз, М., 1936, — ч. II, р. 3, № 2
- Диамандиев А. Ритмичне упражнения по солфежи. «Наука и изкуство», София, 1964, — ч. I, р. 2, № 86—88
- Държавен ансамбъл за народни песни и танци, III свитък, «Наука и изкуство», София, 1961, — ч. I, р. 1, № 53
- Захаров В. Хор им. Пятницкого, 30 русских народных песен. Музгиз, М.—Л., 1939, — ч. II, р. 2, № 10
- Земцовский И. И. Русские народные песни. Антология. «Музыка», М.—Л., 1966, — ч. I, р. 1, № 10, 13, 29, 90, 180—182, 189, 214; ч. II, р. 1, № 20
- Иванов Аз. Русские песни, вып. I. Старинные народные песни. Музгиз, Л., 1953, — ч. II, р. 1, № 21—23; ч. II, р. 2, № 1, 4
- Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М., 1948, — ч. I, р. 1, № 205—207; ч. II, р. 1, № 17, 31, 38—40; ч. II, р. 2, № 8, 12; ч. II, р. 3, № 4—16
- Кацарова Р., Качулев И., Стоин Е. Народни песни от Североизточна България, т. I. София, 1962 — ч. I, р. 1, № 106, 114, 117; ч. I, р. 2, № 67, 68, 70, 71, 75—78, 83, 84
- Климов М. Г. Музыкальная хрестоматия из русских народных песен. «Тритон», Л., 1929, — ч. I, р. 1, № 1, 4, 11, 20, 25, 27, 50, 56, 72, 83, 84, 87, 89, 97, 99, 100, 104, 107, 108, 176; ч. I, р. 1, № 21, 24, 26, 58, 86, 88, 109, 113, 121, 122, 129, 172, 212; ч. I, р. 1, № 2, 3, 7, 12, 18, 19, 22, 23, 28, 61, 71, 75—79, 85, 91, 92, 94—96, 98, 102, 111, 140, 141, 178, 183, 184, 186, 187, 190, 213 (здесь раздельно пронумерованы примеры из 1-й, 2-й и 3-й частей «Хрестоматии»; все они помещены в ч. I, настоящего выпуска Учебника сольфеджио)
- Коукаль В. Ф. (Запись; рукопись; материалы ИТМИК, Л.) — ч. II, р. 1, № 41
- Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Л., 1958, — ч. I, р. 1, № 170
- Марий калык муро. Музгиз, 1951, — ч. I, р. 1, № 33, 35, 39, 42, 43, 46
- Народные песни Свердловской области. Музгиз, 1950, — ч. I, р. 2, № 6, 7
- Осинин Д., Стоин Е., Бояджиев Г. Събори за надпяване, — ч. I, р. 2, № 69, 72—74
- Островский А. Л., Павлюченко С. А., Шокин В. П. Музыкальный диктант, вып. I. Одноголосие. Музгиз, М.—Л., 1941, — ч. I, р. 1, № 143, 204, 208; ч. I, р. 2, № 29, 30
- Островский А. Л., Павлюченко С. А., Шокин В. П. Музыкальный диктант, вып. II. Двухголосие, многоголосие и аккордовое движение. Музгиз, М.—Л., 1948, — ч. II, р. 3, № 24, 25
- Островский А. Л., Соловьев С. Н., Шокин В. П. Сольфеджио, вып. II. Музгиз, М.—Л., 1940, — ч. I, р. 1, № 31, 36, 37, 40, 133
- Островский А. Л., Соловьев С. Н., Шокин В. П. Сольфеджио, вып. II (изд. 3-е). Музгиз, М., 1964, — ч. I, р. 1, № 5, 6, 8, 9, 30, 38, 46, 48, 68, 93, 124, 137, 175, 179
- Палиев З. П. Сборник грузинских народных песен. Тбилиси, 1909, — ч. II, р. 2, № 16, 26, 32
- Пеев И., Диамандиев А. Двугласни, тригласни и четирегласни солфежи. «Наука и изкуство», София, 1959, — ч. II, р. 2, № 43, 45, 47
- Песни народов мира, вып. I. Музгиз, М., 1955, — ч. I, р. 1, № 45
- Песни народов мира, вып. II. Музгиз, М., 1955, — ч. I, р. 1, № 62
- 50 азербайджанских народных песен. Баку, 1938, — ч. I, р. 1, № 66, 67, 198
- Русские народные песни. «Искусство», Л., 1943, — ч. II, р. 1, № 18; ч. II, р. 2, № 2, 3
- Русские народные песни Воронежской области. Музгиз, 1939, — ч. I, р. 1, № 49; ч. II, р. 2, № 11
- Русские народные песни казаков-некрасовцев. Музгиз, 1950, — ч. I, р. 2, № 59, 60, 70, 101
- Русские народные песни Ленинградской области. АН СССР, Музгиз, 1950, — ч. I, р. 1, № 185, 188
- «Советская музыка» (журн.) 1949, № 12, — ч. I, р. 1, № 145, 158; 1963, № 9 — ч. I, р. 1; № 52, 128, 150, 202
- Українські народні пісні в двох книгах. Книга I. АН УССР, Київ, 1958, — ч. I, р. 2, № 4, 5, 8, 9, 11
- Українські народні пісні в двох книгах. Книга II. Київ, 1955 — ч. I, р. 1, № 103; ч. I, р. 2, № 1, 23
- Чхиквадзе Гр. Грузинские народные песни в трех томах, т. I. Тбилиси, 1960, — ч. I, р. 1, № 191; ч. II, р. 1, № 2, 3, 5, 11; ч. II, р. 2, № 14, 15, 17, 19, 21, 23, 27, 28; ч. II, р. 3, № 17, 21, 23, 27, 28
- Ярков П. Г. Русские народные песни Подмоськовья. Музгиз, 1951, — ч. II, р. 2, № 5

Bartoš F. Nové národní písně moravské. Brno, 1882, — I, 1, № 169
Cerník J. Marikovských kopanic. Praha, 1951, — II, 1, № 19, 27, 28, 32, 33
Erbach E. J. Martinovský J. P. M. Nápevy písní narodních v Cechach. Praha, 1951, — I, 1, № 156
Knepler G. Musikgeschichte des 19 Jahrhunderts. Band I. Berlin, 1961, — I, 1, № 139
Kofron J. Učebnice intonace a rytmu. Praha-Bratislava, 1967, — II, 1, № 10, 13—15, 24; II, 1, № 34, 35, 37
Lasocki J. K. Maty sofez. Kraków, 1955, — I, 1, № 115, 131, 132, 138, 147, 157, 199, I, 2, № 12—26
Narodný spevníček. Sto slovenských ľudových píesní. Orbis. Praha, 1950, — I, 1, № 105, 144, 146, 200, 201
Novák V. Slovenské spevy. Praha, 1951, — I, 1, № 15, 168, 196, 197, 203, 209—211

Slavácke pěsníčky. I. Praha, 1948, — I, 1, № 14, 148, 149
Slaviunas Z. Lithuanian folk labour "Sutartine" songe. «Наука», М., 1964, — II, 1, № 34—36
Szönyi E. A zenei irás — olvasás módszertana. Kezdetül a felsőfokig. III. Budapest, 1954, — I, 1, № 16, 44; I, 1, № 33—35, 39, 41—48; II, 3, № 36
Tampere H. Eesti rahvalaule viisidega. Tallin, 1956, — I, 1, № 17, 54, 64, 65, 69, 116
48 magyar népdal. Budapest, 1946, — I, 1, № 134; I, 2, № 31, 32, 35—38, 40, 49
150 magyar népdal. Budapest, 1952, — I, 1, № 32
200 cîntece şi doine. Bucureşti, 1955, — I, 1, № 123, 135; I, 2, № 51—54, 56—62, 64—66

УКАЗАТЕЛЬ КОМПОЗИТОРОВ

Александров А. (1883—1946) — ч. II, р. 3, № 46
Алтунян Т. (род. 1901) — ч. II, р. 1, № 42
Багдасарян Э. (род. 1922) — ч. II, р. 1, № 42
Балакирев М. (1836—1910) — ч. III, р. 3, № 38
Баласанян С. (род. 1902) — ч. II, р. 2, № 36
Барток Б. (1881—1945) — ч. III, р. 1, № 3; ч. III, № 2, № 24, 25
Бетховен Л. (1770—1827) — ч. III, р. 1, № 26; ч. III, р. 2, № 1, 11, 13; ч. III, р. 3, № 1, 2, 3, 4, 5
Бородин А. (1833—1887) — ч. II, р. 2, № 54, 55; ч. II, р. 3, № 41, 43, 44, 45; ч. III, р. 1, № 32, 33; ч. III, р. 2, № 5, 37
Брамс И. (1833—1897) — ч. III, р. 1, № 25; ч. III, р. 2, № 3, 4, 36; ч. III, р. 3, № 6, 24, 25, 27, 28, 36
Вагнер Р. (1813—1883) — ч. III, р. 2, № 18; ч. III, р. 3, № 31
Вебер К.-М. (1786—1826) — ч. III, р. 2, № 12
Верди Дж. (1813—1901) — ч. III, р. 1, № 5, 8, 9, 22; ч. III, р. 2, № 8, 9, 17
Витол Я. (1863—1948) — ч. II, р. 3, № 38
Вольф Г. (1860—1903) — ч. III, р. 1, № 15, 16, 17; ч. III, р. 3, № 32, 33, 34, 35, 36, 38
Вукорешлиев А. (1870—1950) — ч. II, р. 2, № 45
Гаджиев Дж. (род. 1917) — ч. I, р. 1, № 161
Гайдн И. (1732—1809) — ч. III, р. 1, № 4; ч. III, р. 2, № 7
Глинка М. (1804—1857) — ч. II, р. 2, № 51; ч. II, р. 3, № 40; ч. III, р. 3, № 16
Григ Э. (1843—1907) — ч. III, р. 1, № 29; ч. III, р. 3, № 10, 11, 12
Даргомыжский А. (1813—1869) — ч. III, р. 3, № 19
Дворжак А. (1841—1904) — ч. III, р. 1, № 21; ч. III, р. 2, № 6
Дебюсси К. (1862—1918) — ч. III, р. 1, № 33
Кабалевский Д. (род. 1904) — ч. III, р. 1, № 1
Клинкова-Ж. (род. 1924) — ч. I, р. 2, № 82
Кодай З. (1882—1967) — ч. III, р. 1, № 23
Комитас (1869—1935) — ч. I, р. 1, № 73, 74, 160, 162; ч. II, р. 1, № 47; ч. II, р. 2, № 33, 37, 38, 39, 40, 42; ч. II, р. 3, № 29, 30, 31, 32, 33
Кутев Ф. (род. 1903) — ч. II, р. 1, № 26; ч. II, р. 2, № 44, 46, 48; ч. II, р. 1, № 2
Лист Ф. (1811—1886) — ч. II, р. 2, № 30, 31, 32
Лядов А. (1855—1914) — ч. II, р. 2, № 52, 53
Ляпунов С. (1859—1924) — ч. II, р. 3, № 39

Мазмания М. (род. 1899) — ч. II, р. 2, № 34
Малер Г. (1860—1911) — ч. III, р. 7, № 11; ч. III, р. 2, № 19
Манолов Э. (1859—1902) — ч. II, р. 2, № 50
Мейербер Дж. (1791—1864) — ч. III, р. 3, № 39
Мендельсон Ф. (1809—1847) — ч. III, р. 2, № 2
Мойзес А. (род. 1906) — ч. II, р. 1, № 29; ч. II, р. 1, № 14
Мокрянец С. (1855—1914) — ч. II, р. 1, № 1
Моцарт В.-А. (1756—1791) — ч. III, р. 1, № 6, 7
Мусоргский М. (1839—1881) — ч. III, р. 1, № 18; ч. III, р. 2, № 23; ч. III, р. 3, № 40, 41, 42, 43
Новак В. (1870—1949) — ч. I, р. 1, № 203
Оганесян Э. (род. 1930) — ч. II, р. 2, № 41
Палиашвили З. (1871—1933) — ч. I, р. 1, № 192
Пеев И. (род. 1907) — ч. II, р. 2, № 47
Прокофьев С. (1891—1953) — ч. III, р. 1, № 31
Райчев А. (род. 1922) — ч. III, р. 1, № 13; ч. III, р. 2, № 26, 29
Римский-Корсаков Н. (1844—1908) — ч. II, р. 3, № 42; ч. III, р. 2, № 22; ч. III, р. 3, № 20
Сатунц А. (род. 1913) — ч. II, р. 1, № 43
Сметана Б. (1824—1884) — ч. III, р. 1, № 19
Спендиаров А. (1871—1928) — ч. II, р. 2, № 35
Стайнов П. (род. 1896) — ч. III, р. 1, № 12
Стеценко К. (1882—1922) — ч. II, р. 1, № 1
Стоянов В. (род. 1902) — ч. II, р. 2, № 49
Стравинский И. (1882—1971) — ч. III, р. 1, № 20
Тальян В. (1896—1947) — ч. II, р. 1, № 44
Тигранян А. (1879—1950) — ч. I, р. 1, № 159; ч. II, р. 1, № 45
Тигранян В. — ч. II, р. 1, № 46
Титов А. (1895—1967) — ч. II, р. 1, № 9
Франк С. (1822—1890) — ч. III, р. 1, № 24, 28; ч. III, р. 2, № 35
Хавпачев А. — ч. II, р. 1, № 4
Хачатурян А. (род. 1903) — ч. II, р. 1, № 48
Христов Д. (1875—1941) — ч. II, р. 2, № 43
Чайковский П. (1840—1893) — ч. III, р. 2, № 15; ч. III, р. 3, № 17, 21
Чесноков П. (1877—1944) — ч. III, р. 3, № 18
Чюрленис М. К. (1875—1911) — ч. II, р. 3, № 39

Шебакин В. (1902—1963) — ч. II, р. 3, № 47
Шопен Ф. (1810—1849) — ч. I, р. 1, № 151; ч. III, р. 1, № 38; ч. III, р. 2, № 14; ч. III, р. 3, № 13, 14, 15
Шостакович Д. (род. 1906) — ч. II, р. 1, № 30; ч. III, р. 2, № 27; 28, 34

Штраус Р. (1864—1949) — ч. III, р. 1, № 10
Шуберт Ф. (1797—1828) — ч. III, р. 1, № 27; ч. III, р. 2, № 20, 21
Шуман Р. (1810—1856) — ч. III, р. 3, № 7, 8, 9, 29, 30

УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРИМЕРОВ

Часть I

Раздел I

§ 1

1. Русская народная песня «Как под лесом»
2. Русская народная песня «Утром рано было»
3. Русская народная песня «Беззаботное, беспечальное девичье житье»
4. Русская народная песня «Уж как по мосту-мосточку»
5. Русская народная песня «Сказали — не придет и не явится он»
6. Русская народная песня «Калинушка с малинушкой»
7. Русская народная песня «Как на горке, на пригорке»
8. Русская народная песня «И что на свете прежестогоком»
9. Русская народная песня «Подле речки, на бережку»
10. Русская народная песня «Ай, да уж ты, роща»
11. Русская народная песня «Ой, да как по морю»
12. Русская народная песня «Ах, да не вечерняя заря»
13. Русская народная песня «И за Невагою»

§ 2

14. Словацкая народная песня
15. Словацкая народная песня
16. Эстонская народная песня
17. Эстонская народная песня
18. Русская народная песня «Ах, калинушка да с малинушкой»
19. Русская народная песня «Вились, вились кудерочки»
20. Русская народная песня «Вот прошли наши веселые, веселые дни»
21. Русская народная песня «Что не во поле»
22. Русская народная песня «Как во ельничке»
23. Русская народная песня «Уж ты, зимушка-зима»
24. Русская народная песня «Как не павушка»
25. Русская народная песня «Как по морю»
26. Русская народная песня «Ты река ль моя, реченька»
27. Русская народная песня «Вдоль да по травке»
28. Русская народная песня «Нападай, коли, нападай, ой, снег белый»
29. Русская народная песня «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки»

§ 3

30. Русская народная песня «Как кума-то к куме»
31. Марийская народная песня
32. Венгерская народная песня «Раз, два...»
33. Марийская народная песня
34. Монгольская народная песня «Река Найга»
35. Марийская народная песня «Как же тростнику не шуметь»
36. Марийская народная песня
37. Марийская народная песня
38. Татарская народная песня
39. Марийская народная песня «Утром к речке я сошла»

40. Марийская народная песня
41. Монгольская народная песня
42. Марийская народная песня «Играй, мой милый, на гармони»
43. Марийская народная песня «На зеленом лугу»
44. Венгерская народная песня
45. Японская народная песня «Вишня»
46. Японская народная песня «На мосту в Иедо»
47. Марийская народная песня «Чтоб кукушечка пела»

§ 4

48. Югославская (боснийская) народная песня
49. Русская народная песня «Эх, что ж ты, Маша»
50. Русская народная песня «Как во городе да во Казани»
51. Литовская народная песня
52. Аргентинская народная песня
53. Болгарская народная песня
54. Эстонская народная песня «Бросанье серпа»
55. Литовская народная песня
56. Русская народная песня «За дижою сижу»
57. Карельская народная песня «Жил-был старый Вяйнямейни»
58. Русская народная песня «Не тесан терем»
59. Русская народная песня «Любила молодчика»
60. Русская народная песня «Что на славной было, славной улице»
61. Русская народная песня «Вы прощайте-ко, девки, бабы»
62. Киргизская народная песня «Дружбой спяны и трудом»
63. Литовская народная песня
64. Эстонская народная песня. Колыбельная
65. Эстонская народная песня «Злая хозяйка»
66. Азербайджанская народная песня
67. Азербайджанская народная песня
68. Русская народная песня «Во всю-то ночь мы темную»
69. Эстонская народная песня
70. Русская народная песня «Во городе огонь горит»
71. Русская народная песня «Ох, и что ж кому за дело»
72. Русская народная песня «Наша улица»
73. Армянская народная песня «Весной», обр. Комитаса
74. Армянская народная песня «Мой чинар», обр. Комитаса

§ 5

75. Русская народная песня «Расцветай-ко в поле, лазоревый цветок»
76. Русская народная песня «Не пой, не пой ты, соловушко»
77. Русская народная песня «Уж ты степь»
78. Русская народная песня «Ах, уж вы ночи»
79. Русская народная песня «Полужочку Маша гуляла»

§ 6

80. Молдавская народная песня
81. Аварская народная песня
82. Ирландская народная песня
83. Русская народная песня «Как по саду»

84. Русская народная песня «Полоса ль моя, полосынька»
85. Русская народная песня «Подуй, подуй, непогодушка»
86. Русская народная песня «На горе, горе»
87. Русская народная песня «Ты не стой, не стой, колодец»
88. Русская народная песня «Приданыи, удальи»
89. Русская народная песня «Вылетала голубица»

§ 7

90. Русская народная песня «Ах, да растоскуйся ты»
91. Русская народная песня «Снежки белые, пушисты»
92. Русская народная песня «Ох, да ты долина»
93. Русская народная песня «Вдоль по улице, по шведской»
94. Русская народная песня «Уж ты сад»
95. Русская народная песня «Сохнет, вянет во полюшке травка»
96. Русская народная песня «Ты взойди, взойди, солнце красное»
97. Русская народная песня «Ты взойди-ка, красно солнышко»
98. Русская народная песня «Ой, да не белы снежки»
99. Русская народная песня «Не кукушечка»
100. Русская народная песня «Ой, детинка молода»
101. Русская народная песня «Взойди, солонушка»
102. Русская народная песня «Как у кустика было»

§ 8

103. Украинская народная песня «Очерет тріщить»
104. Русская народная песня «Миленький мальчишка»
105. Словацкая народная песня
106. Болгарская народная песня
107. Русская народная песня «Ай, во поле липенька»
108. Русская народная песня «Молодка молодая»
109. Русская народная песня «Нам бы, девушкам, горелки»
110. Литовская народная песня
111. Русская народная песня «Не ходил, не гулял»
112. Грузинская народная песня
113. Русская народная песня «На море лебедушка»

§ 9

114. Болгарская народная песня
115. Польская народная песня
116. Эстонская народная песня
117. Болгарская народная песня
118. Молдавская народная песня
119. Молдавская народная песня
119. Молдавская народная песня
120. Молдавская народная песня
121. Русская народная песня «Как при вечере, при последнем»
122. Русская народная песня «Как со вечеринушки»
123. Румынская народная песня
124. Русская народная песня «То не ястреб»
125. Молдавская народная песня
126. Молдавская народная песня
126. Молдавская народная песня
127. Молдавская народная песня
128. Аргентинская народная песня
129. Русская народная песня «Ты река ли моя»

§ 10

130. Дагестанская народная песня
131. Польская народная песня
132. Польская народная песня
133. Удмуртская народная песня

134. Венгерская народная песня
135. Польская народная песня
136. Молдавская народная песня
137. Калмыцкая народная песня
138. Польская народная песня
139. Английская народная песня
140. Русская народная песня «Не веселая канпаньница»
141. Русская народная песня «Сторона ль ты, моя сторонушка»
142. Бенгальская народная песня

§ 11

143. Украинская народная песня
144. Словацкая народная песня
145. Армянская народная песня
146. Словацкая народная песня
147. Польская народная песня
148. Словацкая народная песня
149. Словацкая народная песня
150. Аргентинская народная песня
151. Ф. Ш о п е н. Мазурка, соч. 24, № 2

§ 12

152. Молдавская народная песня
153. Молдавская народная песня
154. Молдавская народная песня
155. Молдавская народная песня
156. Чешская народная песня
157. Польская народная песня
158. Армянская народная песня
159. А. Т и г р а н я н. Опера «Ануш», песня Ануш
160. Армянская народная песня «Мананье истэл э», обр. Комитаса
161. Дж. Г а д ж и е в. Симфония № 4, ч. II
162. К о м и т а с. «Ходим, косим»

§ 13

163. Молдавская народная песня
164. Молдавская народная песня
165. Молдавская народная песня
166. Молдавская народная песня
167. Молдавская народная песня
168. Словацкая народная песня
169. Словацкая народная песня
170. Армянская народная песня
171. Болгарская народная песня
172. Болгарская народная песня
173. Болгарская народная песня
174. Азербайджанская народная песня

§ 14

175. Русская народная песня «Молодка, молодка»
176. Русская народная песня «У ворот, ворот»
177. Русская народная песня «Ах, да не одна-то во поле дороженька»
178. Русская народная песня «Эко сердце»
179. Русская народная песня «Стояла березонька»
180. Русская народная песня «Поднялась погодка»
181. Русская народная песня «Прошло лето»
182. Русская народная песня «Ах, да не вечерняя заря»
183. Русская народная песня «Во лесах то ли было во дремучих»
184. Русская народная песня «Вы, премилы девушки»
185. Русская народная песня «Вы скажите-ка, гусли мои»
186. Русская народная песня «Скажи, девица милая»
187. Русская народная песня «Вились, вились мои кудерци»

188. Русская народная песня «Наша милая Параша»
189. Русская народная песня «Не белы снеги»
190. Русская народная песня «Не шуми ты, мать зеленая дубровушка»
191. Грузинская народная песня
192. Грузинская народная песня «Полюбив молодой душою,» обр. З. Палиашвили
193. Молдавская народная песня
194. Молдавская народная песня
195. Молдавская народная песня (стыринская дойна)
196. Словенская народная песня
197. Словацкая народная песня
198. Азербайджанская народная песня

§ 15

199. Польская народная песня
200. Словацкая народная песня
201. Словацкая народная песня
202. Аргентинская народная песня
203. Словацкая народная песня, обр. В. Новака
204. Удмуртская народная песня
205. Белорусская народная песня
206. Белорусская народная песня
207. Белорусская народная песня
208. Марийская народная песня
209. Словацкая народная песня
210. Словацкая народная песня
211. Словацкая народная песня
212. Русская народная песня «Голубь сизый»
213. Русская народная песня «При долине куст калины»
214. Русская народная песня «Не кукушечка, братцы, во сыром бору»

Раздел 2

§ 1

1. Украинская народная песня «Володар, Володар»
2. Украинская народная песня «Куди їдеш, Романе»
3. Украинская народная песня «Чого, мила, губи дмеш»
4. Украинская народная песня «Сидит пташок на черешні»
5. Украинская народная песня «Ой, журилася Марінка мною»
6. Украинская народная песня «Ой, заспіваймо»
7. Украинская народная песня «Світи, світи, місяченьку»
8. Украинская народная песня «Пожирилося милее браття»
9. Украинская народная песня «Ой, у лісі клен-дереву різно»
10. Украинская народная песня «Закувала зозуленька»
11. Украинская народная песня «Не співайте, півні»

§ 2

12. Польская народная песня
13. Польская народная песня
14. Польская народная песня
15. Польская народная песня
16. Польская народная песня
17. Польская народная песня
18. Польская народная песня
19. Польская народная песня
20. Польская народная песня
21. Польская народная песня
22. Польская народная песня
23. Польская народная песня
24. Польская народная песня
25. Польская народная песня
26. Польская народная песня
27. Польская народная песня
28. Польская народная песня

§ 3

29. Венгерская народная песня
30. Венгерская народная песня
31. Венгерская народная песня
32. Венгерская народная песня
33. Венгерская народная песня
34. Венгерская народная песня
35. Венгерская народная песня (рекрутская)
36. Венгерская народная песня
37. Венгерская народная песня
38. Венгерская народная песня
39. Венгерская народная песня
40. Венгерская народная песня
41. Венгерская народная песня
42. Венгерская народная песня
43. Венгерская народная песня
44. Венгерская народная песня
45. Венгерская народная песня
46. Венгерская народная песня
47. Венгерская народная песня
48. Венгерская народная песня
49. Венгерская народная песня
50. Венгерская народная песня (в стиле «вербункош»)

§ 4

51. Румынская народная песня
52. Румынская народная песня
53. Румынская народная песня
54. Румынская народная песня
55. Румынская народная песня
56. Румынская народная песня
57. Румынская народная песня
58. Румынская народная песня
59. Румынская народная песня
60. Румынская народная песня
61. Румынская народная песня
62. Румынская народная песня
63. Румынская народная песня
64. Румынская народная песня
65. Румынская народная песня
66. Румынская народная песня

§ 5

67. Болгарская народная песня
68. Болгарская народная песня
69. Болгарская народная песня «Дошли са в село руснаци»
70. Болгарская народная песня
71. Болгарская народная песня
72. Болгарская народная песня «Мале ле, анатемата»
73. Болгарская народная песня «Бърза хоро ведеше»
74. Болгарская народная песня «Георги за рада проводи»
75. Болгарская народная песня
76. Болгарская народная песня
77. Болгарская народная песня
78. Болгарская народная песня
79. Болгарская народная песня «Петруно, пиле шареко»
80. Болгарская народная песня «Марийка лелина»
81. Болгарская народная песня «Иван на рада думаше»
82. Болгарская народная песня «Ясен месец грее», обр. Ж. Клинковой
83. Болгарская народная песня
83. Болгарская народная песня
84. Болгарская народная песня
85. Болгарская народная песня «Мари стояно ле, либе ле»
86. Болгарская народная песня
87. Болгарская народная песня
88. Болгарская народная песня

Часть II

Раздел 1

§ 1

1. Югославская народная песня, обр. С. Мокраняца
2. Грузинская народная песня
3. Грузинская народная песня
4. Кабардинская народная песня, обр. А. Хавпачева
5. Грузинская народная песня
6. Мордовская народная песня «Ой, луг, зеленый луг»
7. Русская народная песня «В стороне Саратова»
8. Русская народная песня «Не одна-то во поле дороженька»
9. Югославская народная песня «Бияляна», обр. А. Титова
10. Словацкая народная песня

§ 2

11. Грузинская народная песня
12. Кабардинская народная песня
13. Болгарская народная песня
14. Словацкая народная песня
15. Моравская народная песня
16. Грузинская народная песня
17. Русская народная песня
18. Русская народная песня «Ох, Аринушка коровушку доила»
19. Чешская народная песня «Кто это венчается?»
20. Русская народная песня «Девушка полгода с родным батюшкой жила»
21. Русская народная песня «Уж ты сад, ты мой сад»
22. Русская народная песня «Что не белая береза»
23. Русская народная песня «Ай, во поле липенька»
24. Моравская народная песня
25. Грузинская народная песня «Песня лисицы»
26. Болгарская народная песня «Младежка задявка», обр. Ф. Кучева
27. Чешская народная песня «Шла девица по ягоды»
28. Чешская народная песня «Печаль моя светла»
29. Словацкая народная песня, обр. А. Мойсеса
30. Норвежская народная песня (халлинг)
31. Украинская народная песня
32. Чешская народная песня «Яничек прогуливается»
33. Чешская народная песня «На тихом Дунае»

§ 3

34. Литовская народная песня (фрагмент)
35. Литовская народная песня (фрагмент)
36. Литовская народная песня (фрагмент)
37. Болгарская (шопская) народная песня
38. Русская народная песня
39. Белорусская народная песня
40. Белорусская народная песня
41. Русская народная песня «Полюбил я девицу» (запись В. Ф. Коукаль)

§ 4

42. Т. Алтунян. Армянская песня «Наргиз»
43. А. Сатунц. Армянская песня «Утро моей Родины»
44. В. Тальян. Армянская песня «Шутка»
45. А. Тигранян. «Ануш», д. V, картина I. Хор девушек
46. А. Тигранян. Пьеса (по мотивам армянской песни)
47. Комитас. «Вот пришли Мокские невестки»
48. А. Хачатурян. «Гаянэ», д. III, № 16. Танец Айши

Раздел 2

§ 12

1. Русская народная песня «Отдавали молодую»
2. Русская народная песня «Сизенькой голубчик»
3. Русская народная песня «Прошай, жизнь, прощай, радость моя»
4. Русская народная песня «Полно вам, снежочки»
5. Русская народная песня «Вдоль по улице широкой»
6. Русская народная песня «Сиротиночка»
7. Русская народная песня «Ой, да ты, калинушка»
8. Украинская народная песня
9. Белорусская народная песня «Эй, зажурылась да калинянка»
10. Русская народная песня «Лучинушка»
11. Русская народная песня «Советские соколы» (запись А. Копосова)
12. Русская народная песня

§ 2

13. Грузинская народная песня «Девушка-красавица»
14. Грузинская народная песня
15. Грузинская народная песня
16. Грузинская народная песня «Воиса рэра»
17. Грузинская народная песня
18. Грузинская народная песня (рабочая-валяльная)
19. Грузинская народная песня
20. Грузинская народная песня «Наступила жатва»
21. Грузинская народная песня
22. Грузинская народная песня «Ворона»
23. Грузинская народная песня
24. Грузинская народная песня «Из Кахетии идет парень»
25. Грузинская народная песня «Девушка»
26. Грузинская народная песня «Аба дэли» (гурийская походная)
27. Грузинская народная песня
28. Грузинская народная песня
29. Грузинская народная песня «Дэли одэли одэла»
30. Грузинская народная песня «Дорога»
31. Грузинская народная песня «Ястреб»
32. Грузинская народная песня «Буба какучела»

§ 3

33. Комитас. «Горюя»
34. М. Мазманиян. «Красная роза»
35. А. Спендиаров. «К возлюбленной»
36. С. Баласаян. «Круговой танец»
37. Комитас. «Свежий мацуя готовлю»
38. Комитас. «В ручейке бежит вода»
39. Комитас. «Ой, Назан»
40. Комитас. «Пошлая к потоку»
41. Э. Багдасарян, Э. Оганесян. «Приветственная песнь»
42. Комитас. «Ходит милый»

§ 4

43. Болгарская народная песня «Заспала ли си Неранзо», обр. Д. Христова
44. Болгарская народная песня «Тръгвайте, стопани», обр. Ф. Кутева
45. Болгарская (родопская) народная песня «Торпали са», обр. А. Вукорешлиева
46. Болгарская народная песня «Соревнование», обр. Ф. Кутева
47. И. Пеев. По мотивам народных песен
48. Болгарская народная песня, обр. Ф. Кутева

49. Болгарская народная песня «Жабы скачут», обр. В. Стоянова
 50. Болгарская народная песня, обр. З. Манолова

§ 5

51. М. Г л и н к а. «Иван Сусанин», д. I, хор
 52. Русская народная песня «Ты не стой, не стой, колодец», обр. А. Лядова
 53. Русская народная песня «Ах, да на горе», обр. А. Лядова
 54. А. Б о р о д и н. «Князь Игорь», интродукция, женский хор
 55. А. Б о р о д и н. «Князь Игорь», д. II, хор половецких девушек

Раздел 3

§ 1

- Украинская народная песня «Ой, що ж то за шум», обр. К. Стеценко
- Украинская народная песня «Ой, наступила та чорна хмара»
- Украинская народная песня «Гей, у лісі, в лісі»
- Русская народная песня
- Украинская народная песня
- Украинская народная песня
- Белорусская народная песня
- Украинская народная песня
- Украинская народная песня
- Русская народная песня
- Русская народная песня
- Русская народная песня
- Украинская народная песня
- Русская народная песня
- Русская народная песня
- Русская народная песня

§ 2

- Грузинская народная песня
- Грузинская народная песня «Зурнац»
- Грузинская народная песня «Одэлла нануни»
- Грузинская народная песня «Зестапоно, прощай!»
- Грузинская народная песня
- Грузинская народная песня «На горе Фиалне»
- Грузинская народная песня
- Грузинская народная песня
- Кахетинская (грузинская) народная песня
- Грузинская народная песня «Взлети, черная ласточка»
- Грузинская народная песня
- Грузинская народная песня

§ 3

- К о м и т а с. «Весна»
- К о м и т а с. «У меня яр»
- К о м и т а с. «Сегодня пятница»
- К о м и т а с. «Абрикосовое дерево»
- К о м и т а с. Шуточная песня

§ 4

- Словацкая народная песня
- Словацкая народная песня
- Венгерская народная песня
- Моравская народная песня

§ 5

- Я. В и т о л. Сюита «Семь латышских народных песен», ч. III

- М. К. Ч ю р л ё н с. «Ой, лебеди по небу летают»
- М. Г л и н к а. «Иван Сусанин», д. III, Свадебный хор
- А. Б о р о д и н. «Князь Игорь», д. I, хор девушек
- Н. Р и м с к и й - К о р с а к о в. «Царская невеста», д. I, ария Любаши
- А. Б о р о д и н. «Князь Игорь», д. I, хор девушек
- А. Б о р о д и н. «Князь Игорь», д. II, пляска девушек
- А. Б о р о д и н. «Князь Игорь», д. I, хор девушек
- А. А л е к с а н д р о в. «Священная война», мужской хор
- В. Ш е б а л и н. Квартет № 5, ч. IV

Часть III

Раздел 1

§ 1

- Д. Кабалевский. Симфония № 4, ч. III
- Ф. Кутев. Симфония № 1, ч. III
- Б. Барток. Болгарский танец
- И. Гайдн. Соната № 1, ч. II
- Дж. Верди. «Отелло», д. I, Застольная песня
- В. - А. Моцарт. Фантазия с-moll, KV 475
- В. - А. Моцарт. Соната с-moll, ч. II
- Дж. Верди. «Отелло», д. IV, Вступление
- Дж. Верди. «Отелло», д. IV, сцена I, дуэт Дездемоны и Эмилии
- Р. Штраус. «Апрель»
- Г. Малер. Симфония № 6, ч. IV
- П. Стайнов. Симфония № 1
- А. Райчев. Пьеса для фортепиано
- А. Мойзес. Соната е-moll, Прелюдия
- Г. Вольф. «Объяснить готов»
- Г. Вольф. «Поконутая»
- Г. Вольф. «Ни за что не хочу тебя терять»
- М. Мусоргский. «Ночь»

§ 2

- Б. Сметана. Опера «Проданная невеста», д. III, танец
- И. Стравинский. «Царь Эдип», д. II
- А. Дворжак. Квартет As-dur, ч. II
- Дж. Верди. «Реквием», Lacrymosa
- З. Кодай. Сюита «Хари Янош», ч. V
- С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga, ч. II
- И. Брамс. Симфония № 3, ч. III
- Л. Бетховен. Симфония № 7, ч. II
- Ф. Шуберт. Музыкальный момент
- С. Франк. Детские пьесы для фортепиано
- Э. Григ. Ригодон
- Д. Шостакович. Концерт для ф-п № 2, ч. II
- С. Прокофьев. 12 детских пьес, «Раскаяние»
- А. Бородин. «Разлюбила красна девица»
- А. Бородин. «Красавица-рыбачка»
- В. - А. Моцарт. Соната № 11, а-moll, ч. I
- В. - А. Моцарт. Соната № 13, В-dur, ч. II
- В. - А. Моцарт. Менуэт D-dur
- В. - А. Моцарт. Струнный квартет g-moll, ч. I
- Ф. Шопен. Мазурка, ор. 68, № 2

Раздел 2

§ 1

- Л. Бетховен. Симфония № 4, ч. I
- Ф. Мендельсон. «Сон в летнюю ночь», Увертюра
- И. Брамс. Венгерский танец № 13
- И. Брамс. Венгерский танец № 6
- А. Бородин. Симфония № 2, ч. I
- А. Дворжак. Серенада, ор. 22, ч. IV
- И. Гайдн. Квартет, ор. 74, № 3, ч. II

§ 2

8. Дж. Верди. «Эрнани», д. II, № 10. Большая сцена и ария
9. Дж. Верди. «Эрнани», д. III, Прелюдия
10. В. - А. Моцарт. Симфония № 48, ч. I
11. Л. Бетховен. Квартет f-moll, op. 95, ч. II
12. К. - М. Вебер. «Эврианта», Увертюра
13. Л. Бетховен. Квартет F-dur, op. 18 № 1
14. Ф. Шопен. Ноктюрн g-moll, op. 15 № 3
15. П. Чайковский. «Времена года», «Август»
16. В. - А. Моцарт. Квартет Es-dur, № 19, ч. II
17. Дж. Верди. «Отелло», д. I, хорал
18. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», д. II, сцена 2
19. Г. Малер. Симфония № 5, ч. I, Траурный марш
20. Ф. Шуберт. «Приют»
21. Ф. Шуберт. «Путевой столб»
22. Н. Римский - Корсаков. «Царская невеста», д. I, ария Грязного
23. М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. II, монолог Бориса
24. Б. Барток. «Вечер в деревне»
25. Б. Барток. Народная песня
26. А. Райчев. Рондино
27. Д. Шостакович. «Катерина Измайлова», д. I
28. Д. Шостакович. «Катерина Измайлова», д. II (сцена возле погребя)
29. А. Райчев. Симфония-кантата «Той не умира», ч. III
30. Ф. Лист. «Грусть», ч. I, Lento
31. Ф. Лист. «Грусть», ч. II, Allegretto
32. Ф. Лист. «Лорелея», Фантазия
33. К. Дебюсси. Прелюдия «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют»
34. Д. Шостакович. Оратория «Песнь о лесах», ч. VII, «Слава»
35. С. Франк. Прелюдия, ария и финал, ч. I
36. И. Брамс. Скерцо f-moll, Трио
37. А. Бородин. «Князь Игорь», д. I, хор бояр

Раздел 3

§ 1

1. Л. Бетховен. Симфония № 1, ч. II
2. Л. Бетховен. Соната № 8, ч. I
3. Л. Бетховен. Симфония № 5, ч. II

4. Л. Бетховен. Соната № 12, ч. III
5. Л. Бетховен. Соната № 27, ч. I
6. И. Брамс. Скерцо es-moll, op. 4
7. Р. Шуман. Песня, op. 25 № 18
8. Р. Шуман. «Монахиня», op. 49 № 3
9. Р. Шуман. «Посвящение», op. 25 № 1
10. Э. Григ. Ноктюрн, op. 54 № 4
11. Э. Григ. «Пер Гюнт», № 1 «Утро»
12. Э. Григ. «Свадебный день в Трольхугене»
13. Ф. Шопен. Ноктюрн № 6, g-moll
14. Ф. Шопен. Ноктюрн № 7, cis-moll
15. Ф. Шопен. Этюд № 12, op. 10, c-moll

§ 2

16. М. Глинка. «Иван Сусанин», д. IV, ария Сусанина
17. П. Чайковский. «Рассвет», соч. 46 № 6
18. П. Чесноков. «Теплится зорька»
19. А. Даргомыжский. «Не скажу никому»
20. Н. Римский - Корсаков. «Царская невеста», д. II, ария Марфы
21. П. Чайковский. «Евгений Онегин», д. I, картина 3

§ 3

22. Д. Мейербер. «Динора», д. I, куплеты Коррен Кристины и Эрика
23. Д. Мейербер. «Северная звезда», д. I, дуэт
24. И. Брамс. Романс, op. 33 № 11
25. И. Брамс. «Весть», op. 47 № 1
26. И. Брамс. Романс, op. 33 № 15
27. И. Брамс. «Песня дождя», op. 59 № 3
28. И. Брамс. Песня, op. 32 № 5
29. Р. Шуман. Песня, op. 35 № 6
30. Р. Шуман. Песня странника, op. 35 № 3
31. Р. Вагнер. «Парсифаль», Увертюра
32. Г. Вольф. «Стон»
33. Г. Вольф. Песня
34. Г. Вольф. «Мальчик и пчелка»
35. Г. Вольф. «На сон»
36. Г. Вольф. «Феномен»
37. Г. Вольф. «В полночь»
38. М. Балакирев. Колыбельная
39. С. Ляпунов. Вальс-экспромт
40. М. Мусоргский. «Дуют ветры, ветры буйные»
41. М. Мусоргский. «Желание»
42. М. Мусоргский. «Спи, усни, крестьянский сын»
43. М. Мусоргский. «Стрекотунья-белобока».

Содержание

Предисловие	3
-----------------------	---

МЕТОДИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Структура III выпуска и музыкальный материал	5
Об эстетическом и профессиональном значении интонационного усвоения песенного фольклора в мелодических ладах народной музыки и некоторые вопросы методики	6
Характерные свойства народно-песенной методики	9
Методика усвоения некоторых метроритмических трудностей в народной песне	10
Дополнения к методике музыкального диктанта	12
Об интонировании и восприятии энгармонизма и энгармонической модуляции	14

Часть I

МЕЛОДИЧЕСКИЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. ОДНОГОЛОСИЕ

Раздел 1. Одноголосные песни в мелодических ладах народной музыки	18
§ 1. Русские народные песни в эолийском ладу (<i>сольфеджио</i>)	19
§ 2. Песни разных народов в эолийском ладу (<i>муз. диктант</i>)	23
§ 3. Народные песни в ладах ангемитонной и гемитонной пентатоники (<i>сольфеджио и муз. диктант</i>)	26
§ 4. Народные песни в ладах со звукорядами на основе: а) тетра хорда, б) пента хорда, в) гекса хорда (<i>муз. диктант и сольфеджио</i>)	29
§ 5. Русские народные песни в параллельно-переменном ладу. Расширение распева мелодии на слоги текста (<i>сольфеджио</i>)	34
§ 6. Песни разных народов в ионийском и параллельно-переменном ладу (<i>муз. диктант</i>)	36
§ 7. Русские народные песни в миксолидийском ладу. Миксолидийские обороты в мелодии (<i>сольфеджио</i>)	38
§ 8. Народные песни в миксолидийском ладу. Миксолидийские обороты в мелодии (<i>муз. диктант</i>)	41
§ 9. Народные песни во фригийском ладу. Фригийские ладовые обороты в мелодии (<i>муз. диктант и сольфеджио</i>)	43
§ 10. Народные песни в дорийском ладу. Дорийские ладовые обороты в мелодии (<i>муз. диктант и сольфеджио</i>)	46

§ 11. Народные песни в лидийском ладу. Лидийские ладовые обороты в мелодии (<i>муз. диктант</i>)	49
§ 12. Народные песни в ладах с увеличенной секундой (<i>сольфеджио</i>)	50
§ 13. Народные песни в ладах с увеличенной секундой (<i>муз. диктант</i>)	52
§ 14. Русские народные песни в сложных ладах (<i>сольфеджио</i>)	54
§ 15. Песни разных народов в сложных ладах (<i>муз. диктант</i>)	61
Раздел 2. Специфические ладовые сочетания и метроритмические структуры в народных песнях некоторых национальных культур	64
§ 1. Украинские народные песни (<i>муз. диктант</i>)	64
§ 2. Польские народные песни (<i>муз. диктант</i>)	66
§ 3. Венгерские народные песни (<i>муз. диктант и сольфеджио</i>)	68
§ 4. Румынские народные песни (<i>муз. диктант и сольфеджио</i>)	72
§ 5. Болгарские народные песни (<i>муз. диктант и сольфеджио</i>)	75

Часть II

МЕЛОДИЧЕСКИЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. ДВУХГОЛОСИЕ И ТРЕХГОЛОСИЕ

Раздел 1. Двухголосные песни в мелодических ладах народной музыки	79
§ 1. Звукоряды в объеме кварты и квинты; эолийский лад; параллельно-переменный лад; секундовая и квинтовая переменность; сопоставление мажора с одноименным эолийским минором (<i>сольфеджио</i>)	79
§ 2. Народные песни во фригийском ладу; фригийские ладовые обороты; дорийский лад и дорийские ладовые обороты; миксолидийский лад и миксолидийские ладовые обороты; народные песни в лидийском ладу; варьирование ступеней в дорийском ладу; лады с увеличенной секундой (<i>муз. диктант и сольфеджио</i>)	82
§ 3. Образование гармонических больших и малых секунд в литовской и болгарской народной песне; сложная полиладовость в русском и белорусском двухголосии; лидийский ладовый оборот в сочетании с варьированием III ступени и дорийским оборотом; одноименные мажор и минор в разных голосах — образование переченья (<i>сольфеджио</i>)	87
§ 4. Двухголосные композиторские обработки армянской народной монодии (<i>сольфеджио</i>)	88
Раздел 2. Трехголосие в мелодических ладах народной музыки	90

§ 1. Подголосочная полифония в русском, украинском, белорусском народно-песенном трехголосии (<i>сольфеджио</i>)	90	лосах; хроматизм, ладовая модуляция, объединенный мажороминор	141
§ 2. Трехголосный склад в грузинской народной песне (<i>сольфеджио</i>)	95	Раздел 2. Слуховой гармонический анализ и фактурный диктант	145
§ 3. Трехголосные композиторские обработки армянской монодии (<i>сольфеджио</i>)	107	§ 1. Смена склада и регистра. Подвижная (переменная) фактура; переход трехголосия в четырехголосный каданс; вторжение шестиголосного аккорда в четырехголосную фактуру	145
§ 4. Трехголосная композиторская гармонизация болгарской народной песни (<i>сольфеджио</i>)	113	§ 2. Четырехголосная и пятиголосная фактура в инструментальной музыке; хоральный склад, переменные функции, сложная альтерация	147
§ 5. Трехголосные обработки русских народных песен и сочинения русских композиторов в народном характере (<i>сольфеджио</i>)	118	§ 3. Гармония объединенного мажороминора; «шубертова ступень» и возникновение внутритонального энгармонизма	153
Раздел 3. Трехголосные диктанты в мелодических ладах народной музыки	121	§ 4. Свободная фактура в произведениях современных композиторов; параллелизм больших терций, чистых квинт; последования гармонических кварт и квинт вне функциональных отношений; жесткие гармонии на фоне двойного остинатного баса и др.	155
§ 1. Русские, украинские и белорусские народные песни	121	§ 5. Параллелизм трезвучий и септаккордов; встречное движение верхних голосов и баса; перечень в голосах (<i>слуховой гармонический анализ</i>)	157
§ 2. Грузинские народные песни	124	§ 6. Квартовые аккорды, тритоны объединенный мажороминор, однотерцовые гармонии (<i>слуховой гармонический анализ</i>)	159
§ 3. Трехголосные обработки армянской монодии	128	Раздел 3. Энгармоническая модуляция	160
§ 4. Словацкие и венгерские народные песни	129	§ 1. Энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд, уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие (<i>слуховой гармонический анализ и муз. диктант</i>)	160
§ 5. Трехголосные композиторские обработки народных песен и оригинальные сочинения в характере народных песен	130	§ 2. Характерное проявление энгармонической модуляции в вокальной музыке русских композиторов (<i>слуховой гармонический анализ</i>)	167
Часть III		§ 3. Энгармоническая модуляция в одноголосии. Ладотональные смещения (<i>сольфеджио</i>)	170
МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКИЕ, ЛАДОВЫЕ И ФАКТУРНЫЕ ТРУДНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ (УСЛОЖНЕНИЕ МАТЕРИАЛА I И II ВЫПУСКОВ УЧЕБНИКА СОЛЬФЕДЖИО)		Приложение. Система технических упражнений	
Раздел 1. Одноголосные, двухголосные и трехголосные музыкальные диктанты	133	Указатель источников народных песен	180
§ 1. Одноголосный музыкальный диктант. Метроритмические трудности; сложные альтерации и модуляции; движение мелодии по контурам параллельных и однотерцовых трезвучий	133	Указатель композиторов	200
§ 2. Двухголосный музыкальный диктант. Модуляционные смещения; «ломбардский ритм»; использование в записи альтерации ключа	138	Указатель музыкальных примеров	201
§ 3. Трехголосный музыкальный диктант. Аккордовое трехголосие в тесном расположении; сверхнормативные расстояния между верхними голосами, между нижним и средним голосами; ленточное терцовое движение нижних голосов; терцо-секстовое параллельное движение в верхних го-			

Островский Арон Львович
УЧЕБНИК СОЛЬФЕДЖИО
Выпуск III

Редактор М. А. Элик
Худож. редактор Т. С. Пугачева
Техн. редактор Г. С. Мичурнина
Корректоры С. Н. Мурашева, М. А. Селюткина
Нотографки Г. С. Харламова, Н. М. Клейн

Подписано к печати 20/IX 1974 г. Формат 84×108^{1/16}. Бумага офсетная
№ 1. Печ. л. 16 (26,88). Уч.-изд. л. 26,88. Тираж 15000 экз. Изд. № 1383.
Заказ № 10345. Цена 1 р. 15 к.

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

Типография издательства «Калининградская правда»,
г. Калининград (обл.), ул. Карла Маркса, 18.