

V

18319

~~11153~~
Л. КУЛАКОВСКИЙ

КРАТКИЙ КУРС
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ГРАМОТЫ

Музыкальное
издательство
Москва
~~11153~~

БИБЛИОТЕКА
№ ~~11153~~

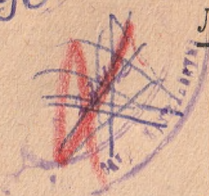
БИБЛИОТЕКА
№ ~~11153~~
1938

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1938

∇

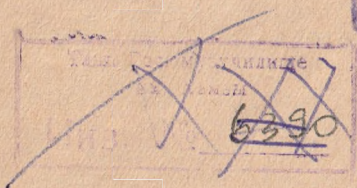
K-90

Л. КУЛАКОВСКИЙ

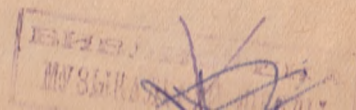


КРАТКИЙ КУРС МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТЫ

✓
~~6390~~



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА
1 9 3 8



ПРЕДИСЛОВИЕ

«Краткий курс музыкальной грамоты» является сокращенным и облегченным изложением нашего полного курса, предназначенного для учащихся музыкальных учебных заведений.¹ Работа эта рассчитана на участников музыкальных самодеятельных кружков, *изучающих музыкальную грамоту под руководством преподавателя.*

Материал, изложенный в учебнике, является *систематизированной сводкой* тех сведений, которые учащийся должен получить у преподавателя. Однако необходимо указать, что порядок изложения, принятый в этом пособии, отнюдь не может отождествляться с нормальной подачей материала в лекциях преподавателя. В преподавании, исходя все время из конкретных образцов музыкальной речи, анализируя их, педагог в основном все время имеет в виду «целое»—музыкальное произведение, не забывая того, что в нем все элементы музыки (ритм, метр, динамика и т. д.) всегда даны в тесном взаимодействии. К систематизации преподаватель должен прибегать только тогда, когда в ряде уроков охвачен тот или иной цикл взаимосвязанных сведений. Поэтому данное пособие не может служить руководством для самообучения, при котором порядок изложения материала должен совпадать с подачей материала в живых лекциях, а приводимые нотные примеры должны состоять из знакомых песен, мелодий.

В уроках, проводимых преподавателем, дело обстоит иначе: основываясь также на репертуаре, знакомом и близком учащимся, преподаватель имеет возможность сыграть примеры, еще не знакомые аудитории, и обязан проводить это в возможно более широких размерах. Каждое теоретическое положение, понятие (например реприза, фермата и т. д.) он обязан иллюстрировать рядом художественных примеров, которые 1) повысят интерес учащихся к курсу, улучшат усваиваемость материала и 2) расширяя музыкальный кругозор учащихся, будут содействовать развитию их музыкального вкуса.

Данное пособие рассчитано на слушателей *разных специальностей*, поэтому увязывать нотную грамоту с обучением игре или пению оказалось здесь невозможным.

¹ Л. Кулаковский и Г. Киселев, «Музыкальная грамота», Музгиз. 1936.

Введение

ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТЫ

Основных задач музыкальной грамоты — две:

1) Изучение нотной записи музыки (нотной грамоты): нот, нотного стана, ключей, всех добавочных способов, существующих для записи музыкальных произведений, наконец, всех обозначений, встречающихся в нотном письме. Знание нотной грамоты — первое необходимое условие для правильного, точного исполнения музыкальных произведений как голосом, так и на всевозможных инструментах.

2) Изучение основ самой музыки как определенного «языка», выражающего идеи, мысли, чувства — закономерной последовательностью звуков, целых музыкальных образов. Это изучение необходимо для сознательного исполнения всякого музыкального произведения, чтобы ясно понимать замысел исполняемой пьесы, выпукло доводить его до слушателей; оно необходимо и для самих слушателей — чтобы углубленно понимать всякое музыкальное произведение и сознательно относиться к нему.

Знание музыкальной грамоты, следовательно, необходимо не только для специалиста или любителя-музыканта, но и для каждого культурного человека. Понимание музыки не дается в результате изучения одной музыкальной грамоты — в ней даются только основные сведения о музыке, ее средствах выражения, о строении простейших музыкальных произведений. В дальнейшем изучении теории музыки эти сведения углубляются и значительно пополняются.

Глава I

НОТНАЯ ГРАМОТА

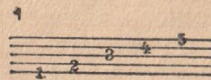
Раздел первый¹

ОСНОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Запись высоты и длительности звуков

Каждое музыкальное произведение состоит из музыкальных звуков, отличающихся друг от друга целым рядом признаков. Для записи музыкальных звуков нотами, наибольшее значение имеет *длительность* звуков и их *высота*. Длительность звука — это то время, в течение которого мы слышим звук; высота — это то свойство, которое отличает, например, детские голоса от мужских: своеобразная «светлость» или «мрачность» звука.

Для записи музыки пользуются *нотнолинейной* системой, записывая звуки при помощи особых значков — *нот* на так называемом нотном стане, или *нотномосце*. Нотный стан состоит из пяти параллельных линеек, счет которым ведут снизу.



Нотномосец

Названия линеек: первая, вторая, третья, четвертая, пятая (снизу вверх).

Расположение нот на нотном стане соответствует *высоте* звука: чем выше звук, тем выше помещена на нотномосце и обозначающая его нота.

Та или другая форма ноты указывает на длительность звука. Основные, наиболее важные для записи музыки ноты —

¹ В первый раздел внесены сведения, необходимые для понимания основ нотной записи и достаточные для разбора простейших музыкальных произведений — мелодий некоторых народных или современных массовых песен.

следующие: \circ (целая нота); ♩ или ♪ (половинная); ♫ или ♬ (четверть) и ♭ или ♮ (восьмая). Как уже можно догадаться по этим названиям, половинная нота служит для записи вдвое более коротких звуков, чем целая, четверть — вдвое более коротких, чем половинная, а восьмая — вдвое более коротких, чем четверть.

Звук, изображенный целой нотой, продолжается, следовательно, столько же времени, как две половины, четыре четверти или восемь восьмых. В следующем разделе мы познакомимся с нотами, которые служат для записи еще более коротких звуков, чем восьмые.

Пользуясь нотами этих видов и пятью линейками нотосца, можно уже записать (приблизительно) некоторые наиболее простые песни. Например, начало народной песни «Виноград в саду цветет» записывается так:



Ноты пишут, следовательно, и на *линейках* (например вторая и четвертая ноты — на 4-й линейке, пятая — на 5-й линейке, последняя — на 2-й линейке) и *между линейками*: первая нота — под четвертой линейкой; третья нота — под пятой линейкой. Направление черты, так называемого *штиля*, у ноты зависит от места ее нахождения на нотосце. Ноты выше третьей линейки пишутся *штилем вниз*, ниже третьей линейки — *штилем вверх*, ноты на третьей линейке пишутся со *штилем вверх* или *вниз*, смотря по соседним нотам.

По приведенной записи мы уже можем судить, что второй звук мелодии (напева) немного выше первого; третий — выше второго; четвертый звук по высоте тот же, что и второй, а по длительности короче всех предыдущих (восьмая), и т. д. Таким образом, пользуясь нотной системой, мы сразу узнаем относительную высоту и длительность каждого звука.

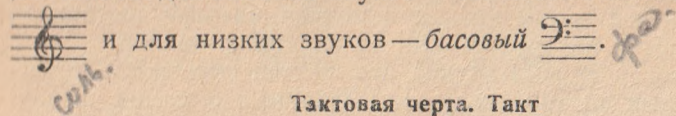
Точная запись высоты звуков. Понятие о ключах

Приведенная выше запись начала песни не точна, так как не дает нам ясного представления о высоте каждого звука. Мы знаем, что звук, записанный на 4-й линейке, выше, чем звук, записанный на 3-й линейке, и ниже, чем звук, записанный на 5-й. Но какова точная высота этих звуков, мы пока еще не знаем.

Для точной записи высоты в нотописании пользуются так наз. *ключами*. Каждый ключ — это особый знак, который ставится в начале нотосца (слева) на одной из линеек и точно определяет высоту звука, записанного нотой на этой

линейке. Ключ сообщает определенное значение и всем другим линейкам нотного стана.

В настоящее время в музыке применяют, главным образом, два ключа: для высоких звуков — так называемый *скрипичный*



Тактовая черта. Такт

Как мы видели из нотной записи, нотосец делится обычно на ряд частей вертикальными черточками, называемыми тактовыми чертами. Отрезок нотной записи от одной тактовой черты до следующей называется тактом. Значение тактов и тактовой черты мы разъясним в следующей главе, а сейчас укажем только, что общая длительность звуков в каждом такте обычно одинакова. Так, например, в примере третьем в 1-м такте две четверти, во 2-м такте — одна половинная, равная двум четвертям, в 3-м такте — четыре восьмых, опять-таки равные двум четвертям, а в 4-м такте снова две четверти. Количество четвертей или восьмых в такте обозначается дробью в начале нотосца; так, например, указанная в нашем примере дробь $\frac{2}{4}$ означает, что в каждом такте мы имеем по две четверти.

Запись музыки и текста песни

Текст песни, как и в вышеприведенном примере, записывается всегда под нотосцем; каждый слог помещается под соответствующей ему нотой. Часто один слог текста соответствует нескольким звукам мелодии (несколько звуков мелодии исполняются на один и тот же слог). В таких случаях все ноты, приходящиеся на данный слог, объединяют общей дугой — лигой: ♩ . Если это восьмые ноты, то их, кроме того, соединяют общей чертой — «ребром» (вместо отдельных штилей): ♩ или ♩ .

Таким образом, полная запись песни «Виноград в саду цветет» имеет следующий вид:



Конец нотной записи отмечается двумя поперечными штрихами: тонким и жирным.

В музыке употребляется сравнительно немного — около 90 различных по высоте звуков. Все они в порядке их высоты (начиная с самых низких и кончая самыми высокими) распределяются на группы — по 12 звуков в каждой.

Каждая такая группа звуков называется *октавой*.¹ Названия отдельных октав — следующие (начиная с самой низкой по составу звуков):

- 1) субконтроктава,
- 2) контроктава,
- 3) большая октава,
- 4) малая октава,
- 5) первая октава,
- 6) вторая октава,
- 7) третья октава,
- 8) четвертая октава,
- 9) пятая октава.

В наиболее полном по звуковому составу инструменте — фортепиано — самая низкая октава, субконтроктава, представлена только тремя звуками, а самая высокая, пятая октава — только одним звуком. Звуки эти к тому же могут быть исполнены только на некоторых инструментах и используются в музыке очень редко.

Полутон

Разница по высоте между двумя *смежными* (соседними) звуками в современной музыке всегда одинакова. Этот звуковой «промежуток» называется *полтоном*.

Названия звуков октавы

Каждый из 12 звуков октавы имеет в свою очередь свое название. Из этих названий — семь основных: *до, ре, ми, фа, соль, ля* и *си* (начиная с нижнего звука октавы и идя вверх). Остальные пять звуков своих собственных названий не имеют и обозначаются по соседним — «основным» — с прибавлением добавочных обозначений. Происходит это оттого, что в средние века (когда устанавливались нынешние названия звуков) в пределах октавы использовали только 7 звуков, которые и получили названия «до», «ре» и т. д. На форте-

¹ Как увидим ниже (см. главу III — «Интервалы»), слово *октава* имеет и другой смысл.

пианной клавиатуре самостоятельные названия имеют звуки, извлекаемые *белыми клавишами*:



Как видно из примера, черные клавиши расположены двумя группами — две и три. Клавиша, соответствующая звуку *до*, находится слева от группы двух черных клавиш (см. прим. 4). Полутон получается от извлечения звуков двух соседних клавиш: белой и черной, а в тех случаях, когда между белыми клавишами нет черной (*ми* и *фа*; *си* и *до*), — двумя смежными белыми.

Таким образом, нажимая последовательно только белые клавиши, мы получаем звукоряд с неравными промежутками. Между отдельными ступенями этого звукоряда *ми-фа, си-до* — полутоны; между остальными — вдвое большие промежутки — *целые тоны (до-ре, ре-ми, фа-соль, соль-ля, ля-си)*.

Переходя от одной октавы к следующей (вверх или вниз — все равно), мы встречаемся с тем же расположением белых и черных клавиш и с теми же названиями звуков этой октавы. Обусловлено это тем, что звуки разных октав с одинаковыми названиями очень похожи по характеру своей звучности, как бы повторяя друг друга на большей или меньшей высоте.

Таким образом, *разделение всех звуков на ряд октав — отнюдь не условно, а соответствует самому характеру отдельных звуков.*



Добавочные линейки

На пяти линейках нотного стана и в промежутках между ними помещается одиннадцать различных по высоте нот. Чтобы обозначить звуки более высокие или низкие, чем те, которые записываются на линейках и между ними, — пользуются *добавочными линейками* над основными и под ними. И верхних и нижних добавочных линеек используют не более пяти, ноты пишут на самих добавочных и между ними:



Паузы








Всекие перерывы в звучании музыки называются *паузами*. Для пауз употребляются следующие специальные обозначения:

пауза, равная	0
»	» —
»	» 
»	» 

Точка у ноты и у паузы. Помимо уже известных нам нот, в записи самых простейших мелодий, песен — постоянно можно встретить ноты с точкой, стоящей справа от ноты.

6 Интернационал (начало)


Вста вай, про-кля-тjem за-клей-мен-ный, весь мир го-лод-ных и ра-бов!

Всякая такая точка у ноты увеличивает наполовину «стоимость» ноты; так, например,  равняется не двум , а трем ;  равна трем половинным,  равна трем восьмым и т. д. Подобно нотам, точки встречаются и у пауз, например  равна трем . Точка у паузы, следовательно, также увеличивает наполовину продолжительность паузы.

Запись звуков в скрипичном ключе

Скрипичный ключ употребляется, как мы уже говорили, для записи более высоких звуков музыкального строя: 1-й, 2-й, 3-й и 4-й октав (тех, которые можно исполнять на скрипке). Иначе скрипичный ключ называется «ключом соль», так как он указывает место звука *соль* 1-й октавы (на 2-й линейке).


Скрипичный ключ наиболее удобен, как видно из таблицы, для записи звуков 1-й и 2-й октав (см. прим. 7 на стр. 11).

Само начертание скрипичного ключа  — это измененная от времени буква G (г); пишется он всегда начиная снизу и оканчивается обязательно на второй линейке нотного стана.

и т. д.
до ре ми
звук третьей октавы
звук второй октавы
и т. д.
до ре ми
звук первой октавы
звук большой октавы
звук малой октавы
звук первой октавы
1-я октава
2-я октава
3-я октава
Большая октава
Малая октава

БАСОВЫЙ КЛЮЧ; ОСТАЛЬНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Запись звуков в басовом ключе

Басовый ключ  (иначе «ключ фа») указывает *фа* малой

октавы и пишется на 4-й линейке; этот ключ наиболее пригоден для записи низких звуков—звуков малой и большой октавы, а также еще более низких (см. прим. 8 на стр. 11).

Кроме басового и скрипичного ключей, в музыке раньше пользовались и другими ключами («альтовым», «теноровым», «сопрановым» и др.), которые сейчас частично вышли из употребления; применяются они преимущественно в оркестровой литературе. Басовый и скрипичный ключи естественно *дополняют* друг друга (первый — для более низких звуков, второй — для более высоких), составляя вместе как бы одну систему: *до* 1-й октавы в скрипичном ключе приходится на 1-й добавочной линейке снизу, а в басовом—на 1-й добавочной сверху (см. прим. 9 на стр. 11).

Запись крайних по высоте звуков

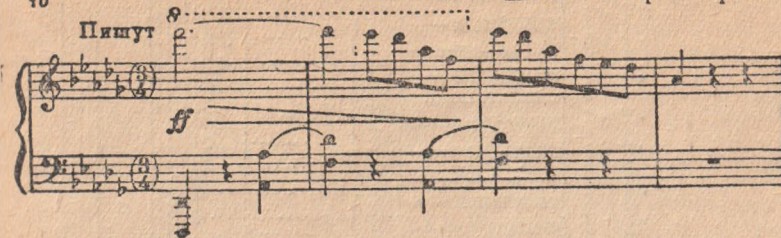
Для записи звуков очень низких (контроктавы и субконтроктавы) в басовом ключе или очень высоких (3-й и 4-й октавы) в скрипичном ключе приходится пользоваться очень большим числом добавочных линеек. Это очень усложняет запись и затрудняет исполнение музыкальной пьесы на инструменте. Чтобы избежать этого неудобства, в нотописании пользуются так называемым *знаком октавного повышения или понижения*:

8

Этот знак, будучи поставлен *над нотным станом* (см. прим. 10 на стр. 13), обозначает, что все написанное надо исполнять *на октаву выше, чем показывают ноты*:

¹ Если материал первого раздела I главы может проходиться приблизительно в той последовательности, как он изложен (хотя и здесь возможны варианты), то материал второго раздела проходится параллельно с изучением музыкальной речи (гл. II и III). Порядок усвоения материала второго раздела зависит от самих примеров, на которых изучаются интервалы, размеры, мелодическое движение. Так, например, триоль может проходиться и раньше ферматы, если она встретится в какой-нибудь песне; изучение дубль-диезов и дубль-бемолой целесообразно отодвинуть значительно позже ключевых знаков; тридцать вторые ноты, а тем более шестнадцатые, могут быть освоены значительно ранее басового ключа, и т. д.

10



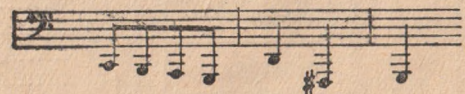
Если знак поставлен *под нотным станом*, то все следует исполнять *на октаву ниже*, чем написано:

11

Пишут



Исполняют



Из этих примеров видно, что знак октавного повышения или понижения *уменьшает число добавочных линеек* и тем самым позволяет свободно записывать очень высокие или очень низкие звуки, которые без него потребовали бы до 10 добавочных линеек.

Названия звуков разных октав

Как видно из следующей таблицы (см. стр. 14), пользуясь знаками октавного повышения и понижения и добавочными линейками, в скрипичном и басовом ключах можно записать все звуки, употребляющиеся в музыке. Чтобы отличить звуки одной октавы от другой, принято рядом с названием звука ставить соответствующий указатель: например для звуков 1-й октавы «1» (*до*¹, *ре*¹, *ми*¹ и т. д.).

ТАБЛИЦА ОХВАТА БАСОВОГО И СКРИПИЧНОГО КЛЮЧЕЙ

Звуки малой октавы пишутся вовсе без указателей (до, ре, ми); звуки большой октавы — также без указателя, но с прописной буквы; звуки малой, 1-й и более высоких октав пишут всегда со строчной буквы — до, ре, ми и пр.; для звуков контроктавы снова пишут указатель «₁» — при прописной букве (До₁, Ре₁ и т. д.); наконец для звуков субконтроктавы — указатель «₂» (Си₂, Ля₂).

Таким образом, для каждого звука, употребляемого в музыке, есть свое название и свое особое обозначение.

Знаки альтерации

Как мы могли заметить, на нотоносце и в скрипичном, и в басовом ключах имеются отдельные места только для семи звуков в каждой октаве — именно для тех, которые имеют самостоятельные названия: до, ре, ми, фа, соль, ля и си. Чтобы записать, пользуясь нотным станом, все 12 звуков в каждой октаве, в нотописании используют особые значки, так называемые *знаки альтерации*. Знаки альтерации употребляются следующие:

1) # — *диез*. Нота с диезом (помещенным слева) обозначает звук на полтона выше, чем без диеза. Например # перед нотой над 1-й линейкой в скрипичном ключе обозначает звук *фа#* (*фа-диез*), на полтона более высокий, чем *фа*, и, следовательно, на полтона более низкий, чем *соль*:

2) b — *бемоль*. Нота с бемодем (слева) обозначает, наоборот, звук на полтона ниже, чем без бемоля, например b перед нотой на 3-й линейке обозначает звук *сиb* (*си-бемоль*), на полтона ниже, чем «чистое» *си* (средний по высоте между *си* и *ля*).

И Дунавский „Марш веселых ребят“ (привед.)

Следует помнить, что *знаки альтерации ставятся перед нотой*, т. е. они относятся к следующей ноте.

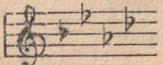
Реже, чем # и b, употребляются так наз. двойные знаки альтерации: 1) X — *дубль-диез* и 2) bb — *дубль-бемоль*. Нота с дубль-диезом слева обозначает звук на два полтона (це-

лый тон) выше, чем без дубль-диеза, нота с дубль-бемолом обозначает звук на два полутона (целый тон) ниже, чем без дубль-бемоля.

Знаки альтерации относятся не только к той ноте, перед которой они поставлены, но и к последующим нотам, обозначающим тот же звук. Действие \sharp или \flat прекращается только, когда после ряда нот мы встречаем *тактовую черту*.

Ключевые знаки

Наконец, еще большее значение имеют знаки альтерации, когда они стоят не перед отдельной нотой, а в самом начале ноты, после ключа. Эти знаки называются *ключевыми*.

Ключевые знаки употребляются с целью упрощения нотной записи музыки: *каждый ключевой знак относится ко всем нотам того же названия*. Так, если \flat стоит в скрипичном ключе на 3-й линейке, он относится ко всем нотам *си* (так как на 3-й линейке пишется *си*) — во всех октавах. Обозначение  указывает, что каждый раз, когда

в нотах попадают звуки *си*, *ми*, *ля* и *ре* (все равно в какой октаве), вместо них надо исполнять звуки на $1/2$ тона ниже, т. е. *си \flat* , *ми \flat* , *ля \flat* , *ре \flat* .

15 Умеренный темп В. Белый. Песня о девушке партизанке

Пишется

Гу - де - ла степь дон - ска - я от
вет - ра и ог - ня, ка - зач - ка мо - ло -
да - я са - ди - лась на мо - ня.

Исполняется

Гу - де - ла степь дон - ска - я от
вет - ра и ог - ня, ка - зач - ка мо - ло -
да - я са - ди - лась на мо - ня.

Бекар. В тех случаях, когда необходимо уничтожить действие \sharp или \flat (или $\sharp\sharp$, \times) в пределах одного и того же такта, или же действие ключевого \sharp или \flat , перед нотой ставят «знак отказа» — бекар: \natural . Так, в следующем примере

Д. Кабалевский. Песня дальневосточных летчиков

Про - щай, ма - ма, вот те - бе мо - я ру -
ка; у - ле - та - ю я на Ти - хий о - ке - ан. Там сто -
ит сте - но - ю чер - на - я тай - га.
Там над соп - ка - ми, над се - ры - ми ту - ман,
там над соп - ка - ми се - дой ту - ман.

Там Гос. музучлище
Хамов

Инв. № 6380

звук *ми* в 7-м и 11-м такте (во 2-й раз) берется без понижения («чистое *ми*») — *ми*, а в 5, 6, 9 (в 1-й раз) и в 10-м тактах, где \flat не указан, берется *ми \flat* (см. также пред. прим. № 15, предпоследний такт *ре*).

При помощи знаков альтерации можно не только обозначить все 12 звуков каждой октавы, но и один и тот же по высоте звук записать и назвать по-разному. Так, например, звук *си \sharp* и звук *до* — один и тот же звук, хотя и *си \sharp* и *до* называются и обозначаются в нотах по-разному. Точно так же на большинстве инструментов одинаково звучат *соль \flat* и *ля \flat* , *фа \sharp* и *соль*, *ми \sharp* и *фа* и т. д.:

Библиотечка
№ 78310

Библиотечка
№ 4480

или

до# ре# фа# соль# ля#
ре:в ми:в соль:в ля:в си:в

до ре ми фа соль ля си

Таблица разных видов нот и пауз

Кроме уже указанных нот — целой \circ , половинной \downarrow , четверти \downarrow и восьмой \downarrow , — в музыке употребляются ноты для еще более коротких, чем восьмые, звуков: 1) шестнадцатые \downarrow с двумя вязками или «хвостами» для вдвое более коротких звуков, чем восьмые; 2) еще более короткие тридцать вторые \downarrow с тремя вязками и, наконец, 3) шестьдесят четвертые с 4 вязками \downarrow . Тридцать вторые и шестьдесят четвертые встречаются преимущественно в музыке *инструментальной*: исполнять голосом ряд таких коротких звуков очень трудно.

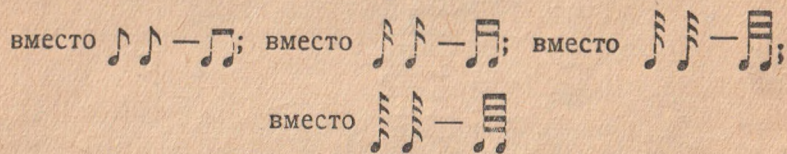
Наряду с очень короткими звуками в музыке встречаются очень короткие перерывы звучания — короткие паузы. Пауза длительностью в \downarrow обозначается \circ , длительностью в \downarrow — \circ , наконец, длительностью в \downarrow — \circ .

Общее соотношение нот и пауз разного значения ясно из следующих схем:

186

Пауза, равная \circ

Если в музыке встречаются подряд несколько мелких нот — восьмых, шестнадцатых и пр., то их обычно объединяют общими «ребрами»; число ребер, связывающих ноты, равно числу «хвостов» (вязок) у нот:



Дополнительные способы обозначения длительности звуков

В музыке часто встречаются звуки, продолжительность которых не может быть выражена одними целыми, половинными, четвертями и точкой у нот. Для записи длительности этих звуков используются дополнительные приемы: две точки при ноте, лига, фермата, триольное обозначение.

Ноты с двумя точками: и пр. Вторая точка у ноты увеличивает длительность звука еще на $\frac{1}{4}$, таким образом

$$\text{нота с двумя точками} = \text{нота} + \text{нота} + \text{нота}; \text{нота с одной точкой} = \text{нота} + \text{нота} + \text{нота} \text{ и т. д.}$$

19 Бела Рейниц. Марш венгерских шахтеров (припев)



Лига

Лига (связка) имеет вообще в нотах разный смысл. Когда лигой «связывают» два рядом стоящие звука *одинаковой высоты*, то это значит, что мы должны исполнить только *один* звук, длительность которого указывается суммой обеих нот: так, например —



один звук *фа* 1-й октавы, длительностью в пять четвертей:

= звуку длительностью в 17 восьмых и т. д.

Таким образом, *пользуясь лигой, можно записать звуки самой разнообразной длительности.*

Фермата

Знак ферматы (), поставленной над нотой (или под нею), указывает на некоторую, довольно неопределенную *затяжку* звука — приблизительно в $1\frac{1}{2}$ —2 раза против той длительности, которая указана нотой. Фермата встречается часто на последнем звуке мелодии или ее части, *подчеркивая конец затягиванием, медленным, плавным затуханием последнего звука* (см. прим. 21, такты 4-й и 6-й).



Триоль

В рассмотренной таблице (см. стр. 19) длительность одного звука всегда *вдвое* превышает длительность более короткого звука. Так, в одной четверти — две восьмых, в одной восьмой — две шестнадцатых и т. д.

В музыке, однако, довольно часто встречаются случаи, когда наряду с таким дроблением звуков на две половины попадает *дробление на три равные трети*, так называемое *триольное деление нот*. Так, в следующей песне:



Обейте око-вы, дайте мне во-лю
я на-у-чу вас сво-бо-ду лю-бить!

есть три группы равных по длительности звуков *ми-ми-ми* и *ми-ре-диез-ми* (такие же группы мы имеем в 6-м такте); наконец, в 4-м от конца такте есть группа *ми-соль* и *си*; каждая из этих групп трех звуков вместе равна одной четверти. Группы нот, получившиеся от деления звуков на трети, называются *триолями*. В нотном письме над триолями ставятся общая лига и цифра 3 (как на рисунке); если же все три звука вместе равны $\frac{1}{4}$, то триоль изображается так: $\frac{1}{4}$; так как $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ = $\frac{1}{4}$, а $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ = $\frac{1}{4}$, то понятно, что каждая нота триоли изображает более короткий звук, чем обычно.

ДОПОЛНЕНИЯ К I ГЛАВЕ

Главнейшие знаки сокращения нотного письма

Кроме рассмотренных знаков, в нотной записи встречаются нередко так называемые *знаки сокращения нотного письма*, также упрощающие и облегчающие нотную запись. Рассмотрим важнейшие из них:

1. *Реприза*—знак повторения. В музыкальных произведениях нередко отдельные части повторяются дважды; вместо того чтобы выписывать два раза эту часть нотами, после нее ставят *знак репризы* (:||); если же повторяемая часть находится в середине пьесы, перед ней тоже ставят *знак репризы*, «обращенный направо» (||:). Так, в примере 23

23 Не спеша, строго М. Красев. Мопровская

В сум-рак тю-рем-ный, сквозь пру-тья ре-шет-ки
кро-вью со-чат-ся за-кат. Шаг ча-со-во-го, су-
ро-вый и чет-кий, бу-дит гла-хой ка-зе-мат.

дается песня, припев которой повторен *дважды*, что и отмечено знаком репризы. При куплетном повторении *всей мелодии* знак репризы ставится в конце.

При повторении пьесы или ее части нередко во второй раз она иначе заканчивается, чем в первый раз; в таком случае над *первым* окончанием ставится квадратная скобка и цифра 1 ($\frac{1}{\square}$), после чего ставят *знак репризы* :||, а затем — окончательную концовку, снова указанную квадратной скобкой с цифрой 2:

24 Очень скоро Русская народная песня

Хо-ди-ла, мла-де-шень-ка, по-бо-роч-ку,
бра-ла, бра-ла я-год-ку зем-ля-ни-чку-чку.

2. *Знак тремоло*. Нередко в музыкальном произведении многократно, быстро повторяется небольшая группа звуков или даже — один и тот же звук (часто это бывает, например, в аккомпанементе, исполняемом на балалайке, мандолине и т. п.). В таких случаях, вместо многократного выписывания этой группы звуков или отдельного звука, его выписывают только *один раз*; в зависимости от общей продолжительности тремоло каждый из его звуков обозначают нотой, равной всей продолжительности его; а чтобы показать длительность отдельных звуков тремоло, ноты подчеркивают несколько раз (если ноты исполняются как восьмые — 1 раз, как шестнадцатые — 2 раза и т. д.).¹

25 Пишут Пишут
Исполняют Исполняют

¹ Дополнения эти проходятся наряду с усвоением материала последующих глав, по мере того, как изучение того или другого музыкального примера поставит перед необходимостью объяснить встречающийся в нотной записи, еще неизвестный знак.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К I ГЛАВЕ

Вопросы:

- Каковы задачи, стоящие перед музыкальной грамотой?
Какие свойства звука отражены в нотной записи?
Что такое нотоносец? В каком порядке отсчитываются линейки нотоносца?
Что такое нота? От чего зависит место ноты на нотоносце?
Что означает та или другая форма ноты? Как записывается половинная нота? Четверть? Восьмая? и т. д.
Сколько четвертей в половинной ноте? Сколько шестнадцатых в четверти? Тридцать вторых в шестнадцатой?
От чего зависит направление штиля у ноты?
Что такое ключ? Как пишется скрипичный ключ? Басовый?
Что такое тактовая черта? Такт?
Что указывает дробь в начале нотоносца?
Как записывается текст песни? Как указать в записи, что на один слог надо исполнить несколько четвертей или половинных? Восьмых?
Сколько звуков разной высоты употребляется в музыке?
Что такое октава? Сколько звуков в октаве?
Чем обусловлено подразделение всех звуков музыкального строя на ряд октав?
Каковы основные названия разных звуков в октаве?
Как называются разные октавы?
Как обозначаются звуки 1-й октавы? Малой? 2-й? Большой? 3-й? Контроктавы? Субконтроктавы? 4-й октавы?
Что такое добавочные линейки?
Какие по высоте звуки наиболее удобны для записи в скрипичном ключе?
Какой звук записывается на 3-й линейке скрипичного ключа? 2-й? 1-й? 4-й? 5-й? Между 2-й и 3-й? Под 1-й? и т. д.
Что такое басовый ключ? Как он обозначается?
Какой звук записывается на 1-й линейке басового ключа? 2-й? и т. д.
Что такое знаки альтерации?
Что такое диез? Бемоль? Беккар? Дубль-диез? Дубль-бемоль?
Что такое ключевой знак?
Как можно, пользуясь знаками альтерации, назвать по-иному ноты *фа*, *ми*, *до*, *си*, *фа-диез*, *ре-бемоль* и т. д.?
Что такое пауза?
Как записывается пауза в половинную ноту? восьмую? и т. д.
Как записываются очень высокие или очень низкие звуки?
Что обозначает точка у ноты? точка у паузы? Две точки?
Что означает лига, связывающая два звука одной высоты?
Что такое триоль? Что такое фермата?

Задания:

- 1) Упражняйтесь в быстром отыскании звуков заданной высоты на фортепиано (в пределах большой, малой, 1-й и 2-й октав) или на народных инструментах.
- 2) Упражняйтесь в быстром назывании длительности и высоты звуков в нотной записи незнакомых мелодий.
- 3) Прослушав несложную мелодию, определите на слух (приблизительно) высоту отдельных звуков этой мелодии.
- 4) Прослушав несложную мелодию, постарайтесь записать длительность ее звуков (исполняя сразу небольшую часть мелодии).
- 5) Перепишите мелодию из скрипичного ключа в басовый или обратно.
- 6) Перепишите ту же мелодию на одну или две октавы вниз или вверх, используя знаки октавного повышения или понижения.
- 7) Отыщите в записях знакомых песен все нотные обозначения, с которыми вы познакомились в данной главе.

Глава II

МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕЧЬ И СРЕДСТВА ЕЕ ВЫРАЖЕНИЯ. МЕТР И РИТМ

Понятие о музыке как о языке

Всякое музыкальное произведение, даже самая простая песня—отнюдь не случайный, беспорядочный набор звуков. Музыкальное произведение всегда имеет определенное *содержание*, оно что-нибудь выражает. Одно музыкальное произведение от другого мы отличаем именно по их разному содержанию, разной выразительности.

Различное впечатление, производимое на нас музыкальными произведениями, свидетельствует также о разнообразии, богатстве *средств выражения* музыки—своеобразного «музыкального языка», *музыкальной речи*. Средства эти по-разному используются композитором в тех мыслях и образах, которые он выражает в произведении—в его музыкальных мыслях, музыкальных образах.

Свойства музыкальных звуков

Музыкальный звук, его свойства. Так как всякое музыкальное произведение состоит из ряда звуков, то, желая изучить все средства выражения музыки, естественно начать с изучения самих звуков, употребляемых в музыке.

Основными свойствами звуков, по которым мы вообще отличаем один звук от другого, принято считать: 1) высоту их, 2) длительность, 3) силу и 4) тембр. О высоте и длительности мы уже говорили в первой главе.

Сила звука—это степень его «громкости». Один и тот же звук может звучать и тихо и громко, при этом звуки будут отличаться именно своей «силой».

Тембр—это своеобразный оттенок звука, по которому мы отличаем друг от друга звуки одной высоты и силы различных музыкальных инструментов и голосов. Если одну и ту же песню сыграть, например, на скрипке, а потом на трубе, то звуки ее будут различаться только своим *тембром*.

Как доказывает акустика, причиной всякого звука является быстрое колебание тела—не менее шестнадцати-двадцати раз в секунду. Чем чаще колеблется тело,—чем больше число колебаний в секунду,—тем выше, острее звук. Таким образом, самые низкие звуки, глубокие басы вызываются несколькими десятками колебаний в секунду, а самые высокие звуки детского или женского голоса—гораздо более частыми колебаниями (до 1000 в секунду). Между высотой звука и числом колебаний существует очень простая зависимость: если число колебаний в секунду удвоить, высота звука повышется ровно на октаву. Таким образом, звук *до* 1-й октавы вызывается, примерно, 256 колебаниями в секунду, звук *до* 2-й октавы—512 колебаниями, звук *до*³—1024 колебаниями и, наоборот, звук *до* малой октавы—128 колебаниями, *До* большой октавы—64 колебаниями в секунду и т. д.

Самый высокий звук фортепиано (*до*⁵) вызывается 4096 колебаниями в секунду. Колебания звучащего тела различаются, однако, не только частотой, но и размахом (так наз. амплитудой), понятие о которой дает качанье всякого подвешенного за нитку предмета; толкнув его один раз, мы можем заметить, как размахи—качания—становятся все меньше, меньше, и тело, наконец, вовсе останавливается. Чем больше размахи звучащего тела, тем громче звук, чем меньше они—тем тише звук. Это легко можно проверить и самому: дернув раз за струну скрипки или балалайки, мы простым глазом можем заметить, как колеблется звучащая струна, как колебания все уменьшаются—звук затихает.

Наконец, тембр звука обусловлен материалом того тела, которое колеблется; точными опытами доказано, что разные тембры вызываются различной формой колебаний, которая различна для дерева, металла, жильной струны и т. д. Форму колебаний можно определить только при помощи особых инструментов.

Таким образом, все основные свойства звука вызываются вполне определенными причинами—быстрыми колебаниями предмета, их частотой, размахом, формой; колебания эти передаются воздуху, а затем через ухо достигают нашего слухового аппарата, вызывая ощущение того или другого звука.

Каждое из основных свойств звука играет роль во впечатлении, которое производит на нас музыкальное произведение. Это особенно ясно видно, если сравнивать различные звуки музыкального произведения, отличающиеся по своей высоте, силе, тембру.

Более высокие звуки кажутся относительно «светлыми», иногда «легкими», часто они напоминают звуки женских или детских голосов. Относительно низкие звуки кажутся более «темными», мало подвижными, «грузными», часто они напо-

минают интонации мужского голоса. Чтобы получить ясное впечатление о роли высоты звуков, следует ту же песню или инструментальную пьесу исполнить на октаву выше или ниже, например сыграть песню, приведенную в прим. 21, в 1-й раз начиная со звука *Re* (большой октавы), а во 2-й раз — со звука *re*².

Выразительность тембра чрезвычайно разнообразна, что видно хотя бы из тех многочисленных названий, которыми мы наделяем звучность (тембр) отдельных инструментов, голосов. Так, мы говорим про тембры, что они «резкие» или «мягкие», «глухие» или «звонкие», «грубые» или «нежные» и т. п. Чтобы точно определить роль тембра, лучше всего поочередно сыграть (или прослушать) то же произведение на разных инструментах и сравнить впечатление от каждого раза.

Более подробно о роли этих основных свойств звуков мы будем говорить ниже, при изучении отдельных средств выражения музыки.

В любой музыкальной пьесе мы легко можем обнаружить еще и другие средства выражения музыки, которые у отдельных звуков отсутствуют: *метр, ритм, ладовая окраска звука* и пр. Эти свойства выразительности музыки обусловлены строгой организованностью звуков музыкальной пьесы по их высоте и длительности; к рассмотрению этих «производных» (и самых важных) средств выражения музыкального языка мы сейчас и перейдем.

Цезуры

Одним из важнейших признаков организованности музыкальных произведений является их *расчлененность*. Подобно тому, как обыкновенная речь разделяется на отдельные фразы, а фразы — на отдельные слова, так разделено на части и всякое музыкальное произведение. Возьмем, например, песню «Разведчик Чирков», муз. Ан. Александрова, текст Сикорской:

28 *Ант. Александров. Разведчик Чирков*
Темп походного марша

В степи ко-стром го-рит за-ря стрель-бы рас-ка-ты
глу-хи, по се-лам пря-чет свой от-ряд в ты-лу
лу у бе-лых Блю-хер, по се-лам Блю-хер

Текст первого куплета этой песни разделен на четыре стиха: 1) в степи костром горит заря, 2) стрельбы раскаты глухи, 3) по селам прячет свой отряд, 4) в тылу у белых Блюхер.

Соответственно разделена и мелодия песни — сами звуки ее; это легко заметить, спев мелодию без слов на «о» или сыграв ее на каком-нибудь инструменте. В трех местах мелодии мы явственно ощущаем разделы, разбивающие мелодию на четыре «куска», четыре отдельных музыкальных построения, или иначе четыре *музыкальных фразы* (на этих разделах мы обычно берем дыхание, переводим его).

Разделы между музыкальными фразами или целыми музыкальными мыслями называются цезурами. В примере они указываются значками \downarrow или \vee , поставленными над нотами; в нотах знаки цезуры обычно не ставятся. Все эти три цезуры в данной песне совпадают с паузами, которые резко отделяют каждую фразу от предыдущей. Пауза, приходясь на цезуру, сильно подчеркивает ее; как можно будет видеть на других примерах, паузы, однако, вовсе не являются обязательными для возникновения цезуры (см. ниже прим. 29).

Сравнивая на том же примере впечатление от отдельных музыкальных фраз, мы явственно слышим, что они *все связаны друг с другом*, как бы продолжая друг друга, дополняя, развивая одну и ту же «музыкальную мысль». Таким образом, *организованность музыкального произведения является: 1) в его расчленении на отдельные музыкальные фразы и 2) в логической связи этих частей друг с другом*.

Такты, размеры

Споем мелодию какой-нибудь маршевой песни, например «Конную Буденного» Давиденко:

27 *Не скоро* *Давиденко. Конная Буденного*

С не-ба по-лу-ден-но-го жа-ре не под-ступит; кон-ная Бу-ден-но-го рас-ки-ну-лась в сте-пи.

Вслушиваясь в нее, нетрудно заметить, что одни звуки мелодии *более подчеркнуты*, или как говорят, *акцентированы*, другие менее. Отметив эти подчеркнутые звуки, можно убедиться, что все они приходятся *непосредственно после тактовой черты* (на примере акцентированные звуки обо-

значены звездочкой над нотоносцем). Если мы будем петь эту песню, маршируя, то непременно будем шагать так, что все эти подчеркнутые звуки придутся на подчеркнутые же шаги — «левой, левой». Так как в каждом такте мелодия по две четверти, то такое повторение ударений оказывается очень правильным — *периодичным*: раз в две четверти.

Это явление *периодичности ударных моментов в музыке называется метром или размером*. Приведенный пример — вовсе не исключение, но скорей правило: четкую периодичность ударяемых звуков можно найти в огромном числе музыкальных произведений; в приведенной песне оно выражено особенно ясно. Периодичность ударений (размер) обусловлена прежде всего *связью музыки с движением*, — например, работой, маршем и танцем. Все эти движения, подобно нашему дыханию, протекают периодически: моменты наибольшего напряжения правильно чередуются с моментами относительного покоя, менее напряженными. Поэтому и в музыке четкий размер особенно ясен в произведениях, связанных с маршем, танцем или вообще каким-либо мерным движением тела (рабочие песни, колыбельные и т. п.).

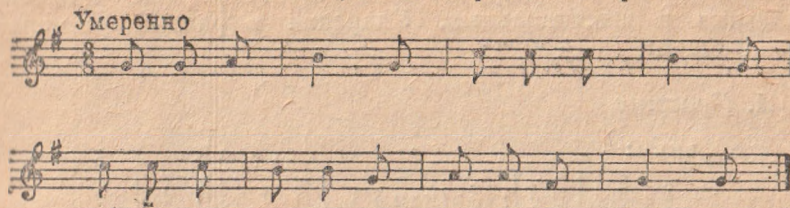
Четкий размер имеет большое значение для осознания всего «костяка» пьесы: ударяемые моменты — это как бы опорные, ясно запоминающиеся вехи. Очень часто на эти акцентированные моменты (как принято говорить — на *сильные доли* такта) приходится самые долгие звуки. Так, в нашем примере на сильные доли 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 13 и 14 тактов приходится более долгие в такте звуки; в остальных тактах на обеих долях такта — звуки равной длительности.

В песнях и вообще в вокальных произведениях, исполняемых голосом с определенным текстом, ударные слоги обычно совпадают с сильными долями такта. Такое совпадение есть и в данной песне: «С неба полуденного жарá не подстуй, кónная Будéнного раскинулась в степи»; все ударные слоги приходятся на сильные доли такта, — иначе все словесные ударения в пении были бы искажены настолько, что текста песни нельзя было бы даже понять.

Неизменный размер, далее, очень облегчает исполнение музыкальной пьесы, подчеркивает ее размеренность, т. е. организованность.

Различные *размеры отличаются один от другого по числу долей в такте и распределению акцентов*. Так, например, размер песни «Конная Буденного» называется *двухдольным*, так как в каждом такте две доли по $\frac{1}{2}$ в каждом. Обозначается такой размер $\frac{2}{4}$.

Наиболее распространены в музыке так называемые простые размеры: *двухдольные* и *трехдольные*. Пример трехдольного размера — украинская народная песня:



Таким образом, *дробь, стоящая в начале нотоносца, указывает исполнителем размер пьесы*: числитель дроби указывает число долей такта, а знаменатель — длительность каждой доли (четверть, восьмую, половинную). В двух и трехдольном размерах ударяемая или «сильная» доля всегда первая; вторая и третья доли — неударяемые или «слабые доли». В четырехдольном размере (см. след. пример)

Песня о Каховке

Слова М СВЕТЛОВА

Муз. И ДУНАЕВСКОГО



два акцента: главный на первой доле и второй — на третьей доле такта. Этот размер называется поэтому *сложным*. Обозначается четырехдольный размер так: $\frac{4}{4}$ или С.

В весьма распространенном (хотя и менее, чем $\frac{4}{4}$) шестидольном размере ударений тоже два, как и в четырехдольном; главное ударение — на 1-й доле, менее явное — на 4-й доле. Таким образом, шестидольный размер — это как бы объединение двух трехдольных:

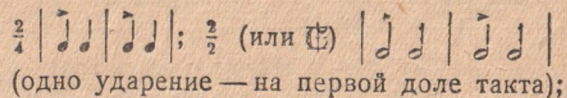


по характеру он, следовательно, близок *двухдольному* размеру, каждая доля которого изложена триолями.

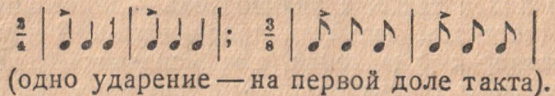
Другие многодольные размеры — пятидольные, семидольные и т. д. распространены значительно реже четырехдольных и шестидольных. Ударения в разных размерах следующие:

А. Простые

двухдольные:



трехдольные:



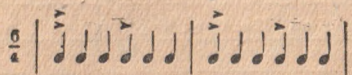
Б. Сложные

четыrehдольные:



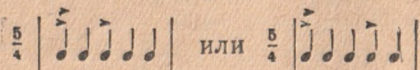
(два ударения — на 1-й и 3-й долях такта; главное — на 1-й доле);

шестидольные:



(два ударения — на 1-й и 4-й долях такта; главное — на 1-й доле);

пятидольные:



(два ударения — на 1-й доле (главные) и на 3-й или на 4-й доле);

семидольные:

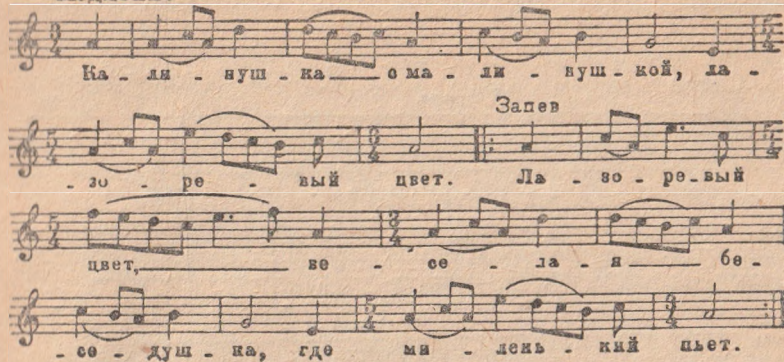


(три ударения — на 1-й (главное), 4-й и 6-й или на 1-й (главное), 3-й и 5-й).

В народных песнях, особенно протяжного, напевного характера, правильность чередования сильных долей выражена часто очень слабо, почти незаметно; в них мы часто встречаемся и со сменами размера, как, например, в следующей песне:

Медленно

Русская народная песня



Дирижирование

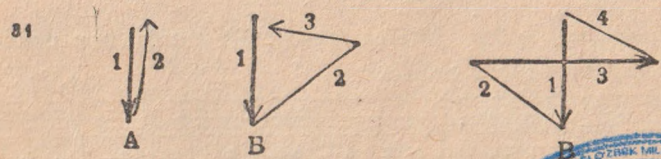
Используются размеры также и при дирижировании хором или оркестром; повторяющиеся движения рук дирижера указывают исполнителям размер — сильные и слабые доли такта. Сильные доли указываются взмахом руки сверху вниз или от себя в сторону (направо), слабые доли — движениями руки в других направлениях.

Общая схема движений для руки следующая:

В двухдольных размерах:

В трехдольных размерах:

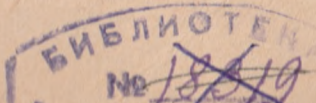
В четырехдольных размерах:



Более многодольные размеры дирижируются объединением этих основных схем или их усложнением в деталях.

Затакт

Музыкальное произведение может начинаться как с сильного времени, так и со «слабого» (не акцентированного). В последнем случае первый такт оказывается как бы «неполным». Такой неполный такт называется «затактом» (см. прим. 11, 20, 22, 26, 29). Неполнота эта только кажущаяся: обычно музыкальная фраза, начинающаяся со слабого времени, кончается не на тактовой черте, а несколько



ранее (на длину затакта), так что общая продолжительность музыкальной фразы равна целому числу тактов (см. прим. 32),

32 Скоро Русская народная песня

1^я фраза 2^{ая} фраза

Вдоль у - ля - цы в ко - нец тут и
шел мо - ло - дец, ты Ду - най ля, мой Ду -
- лай, сын Ш - ва - но - вич Ду - чай!

— в котором каждая фраза, охваченная скобкой, равна $\frac{6}{8}$ при размере $\frac{2}{4}$, или прим. 29, в котором каждая фраза при размере $\frac{4}{4}$ равна $\frac{8}{4}$, т. е. двум тактам, начиная с затакта.

Синкопа

Особым приемом, основанным также на четко осознанном размере, является *синкопа*. Она представляет собой *нарушение* основного для данного произведения размера — перемещение ударений на «слабые времена», например, так:

33 Э. Компанец. Песня былых походов

Темп походного марша

Нао пе - сня бы - лых по - ходов ветре - ча - ёт, как
луч - ший ст - дых. Мы как зя - мя под - вь - мем
пео - ню о ю - но - сти сво - ей друзь - я

более долгие, подчеркнутые звуки (♩) в тактах 2-м, 6-м и 11-м приходятся на 2-й доле такта, — это и есть синкопы.

Поскольку прием синкопы нарушает общий порядок ударений, звук, *приходящийся на синкопу, заметно выделяется среди других.*

Обильное употребление синкоп в одном и том же произведении создает так называемый синкопированный, как бы «прихрамывающий» ритм, очень характерный для некоторых новейших танцев (например фокстрота). Изредка синкопированный ритм встречается и в других произведениях, например в следующем отрывке из «Краковяка» Глинки:

34 Глинки. Краковяк из оп., «Ив. Сусятив»

Allegro moderato

Группировка нот





Если в инструментальной пьесе имеется подряд несколько мелких нот (восьмушек, шестнадцатых, тридцать вторых), то их связывают «ребрами» не все подряд, а по группам, так, чтобы общая продолжительность каждой группы составляла одну долю данного размера. Например, если в размере $\frac{2}{4}$ в одном такте встречаются четыре восьмые, их объединяют попарно: ♪♪, а в размере $\frac{3}{4}$ — ноты объединяют в три группы по ♪ в каждой группе, например так:







В четырехчетвертном размере группируют так:





(каждая из этих групп равна ♪) и т. д.




Это правило группировки не относится к *вокальным* произведениям — песням, романсам и пр. В них ноты группируются по слогам текста. Если на один слог текста приходится несколько разных по высоте звуков, их объединяют вместе: ребрами — если это мелкие ноты:  и т. п.; лигами — если в их состав входят . Если же одному слогу соответствует только один звук, то его не объединяют с другим, хотя бы это была  или , а доля такта была большей (см. прим. 30, 6-й такт).

Темп

Чтобы вполне точно знать быстроту «движения» в песне, недостаточно основываться только на характере употребленных в ней нот. Дело в том, что ноты указывают только соотношение звуков по длительности, самой же этой длительности не указывают. Мы знаем, например, что  указывает вдвое более долгий звук, чем рядом стоящие с ней восьмушки, но сколько именно длится  — секунду, полсекунды или 2—3 секунды — нота нам не указывает. Для точного представления о скорости движения, точного знания, сколько времени звучит каждая  или , в нотной записи композиторы указывают отдельно *темп* — ту быстроту, с которой должна быть исполнена пьеса или ее часть. Темп указывают одним-двумя словами, помещаемыми над нотоносцем в начале пьесы, например: «медленно», «умеренно», «скоро», «быстро» и т. д.

Характеристики темпа часто даются на итальянском языке, например: *allegro, vivo* (аллегро, виво) — для быстрых темпов; *moderato* (модерато) — для среднего темпа; *adagio, andante* (адажио, анданте) — для медленного темпа и т. п.

Для точного обозначения темпа пользуются особым прибором — *метрономом*; прибор этот представляет собою маятник, быстрота колебаний которого может легко изменяться и подсчитываться. Приведя колебания метронома в полное соответствие с темпом пьесы, композитор отмечает *число колебаний его в минуту* и это число надписывает в нотах над нотным станом. Так, например, обозначение «М. М. $\text{♩} = 180$ » указывает, что согласно указаниям метронома Мельцеля (изобретателя метронома), в течение одной минуты должно быть исполнено 180 ; каждая , следовательно, в таком темпе длится $\frac{60}{180} = \frac{1}{3}$ секунды. Обозначение

«М. М. $\text{♩} = 60$ » означает, что в минуту должно быть исполнено 60 , т. е. каждая  длится ровно секунду (а значит  — 2 секунды) и т. д.

Иногда темп постепенно ускоряется или постепенно замедляется; замедление отмечается в нотах словом *ritenuto* (ритенуто) или сокращенно *rit.*; ускорение — словом *accelerando* (аччелерандо) или сокращенно *accel.*

Для того чтобы получить ясное представление о роли темпа — быстроте движения, следует одну и ту же песню спеть или сыграть в разных темпах, либо ускоряя в несколько раз, либо замедляя каждый звук. В последнем случае нетрудно из веселой, бодрой песни (например из песни, приведенной в примере 32) получить тягучую, неподвижную мелодию церковного типа. Отсюда ясно, как важно хорошо знать темп, исполнять каждое произведение в «темпе», т. е. так, как оно было задумано композитором. Не соблюдая этого, легко исказить пьесу до неузнаваемости.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ КО II ГЛАВЕ

Вопросы:



- Что такое цезура?
- Что такое размер?
- В чем значение размера? Какая связь существует между размером мелодии и ударениями, приходящимися на отдельные слоги текста?
- Какие размеры называются простыми? Сложными?
- Как распределяются ударения в двухдольном размере? Трехдольном? Четырехдольном? Пятидольном? Шестидольном?
- Что такое дирижирование? Как дирижировать на 2? На 3? На 4?
- Как отмечает дирижер сильные доли такта? Слабые?
- Что такое затакт?
- Что такое синкопа?
- По какому принципу группируют ноты в инструментальных произведениях? Вокальных?
- Что такое темп? Как он обозначается (укажите оба способа)?
- В чем роль темпа?

Задания:

- 1) Прослушав незнакомую мелодию, определите в ней на слух цезуры, число музыкальных фраз.
- 2) Прослушав мелодию, отметьте в ней акцентированные звуки. Затем по нотной записи этой мелодии, записанной преподавателем без указания размера и без тактовых черт, определите самостоятельно размер и расставьте тактовые черты.
- 3) Упражняйтесь в дирижировании песен на 2, 3, 4.

4) Отыщите в записях мелодий затакты; определите по слуху, какая мелодия начинается с затакта.

5) Прослушав ряд мелодий, определите, в какой из них имеются синкопы и где именно.

6) Определив размер мелодии, записанной без тактовых черт с изолированными  или , соедините их ребрами согласно правилам группировки.

7) Прослушав ряд мелодий, определите приблизительно темп каждой из них.

8) Прослушав или исполнив самостоятельно ту же мелодию в разных темпах, определите, как меняется общая выразительность мелодий от перемены темпа.

Глава III ИНТЕРВАЛЫ

Общее понятие

Изучая подробнее все переходы между смежными звуками мелодии, мы можем отметить одни и те же отношения — одинаковые, подобные переходы голоса. Изучим подробно основные из этих отношений.

Отношение между двумя звуками по их высоте называется интервалом (латин. «интервал» — промежуток). Различных интервалов сравнительно немного: так, наиболее употребительных интервалов в пределах октавы т. е. таких, которые встречаются между разными звуками одной и той же октавы) столько, сколько и звуков в октаве — 12. Различаются интервалы прежде всего по своей величине: одни из них более «узкие», когда оба звука интервала незначительно отличаются по высоте, например: *си-до*, *ля-соль* и т. д. Другие — более «широкие», когда разница по высоте обоих звуков интервала относительно велика, например: *до-ля фа¹-ми²* и т. д. Величина интервала измеряется *полутонами*. Так, например, интервал между звуками *до¹* и *ми¹* содержит четыре полутона (*до¹-ре¹* — два полутона или тон и *ре¹-ми¹* — тоже тон). Интервал *ля-до¹* содержит три полутона и т. д. Далее, интервалы различаются своим «направлением»: *восходящие интервалы* — те, в которых второй звук выше первого (например *до-ми*), и «нисходящие» — те, в которых второй звук ниже первого (например *фа¹-ре¹*); наконец, интервалы различаются особыми индивидуальными свойствами, благодаря которым мы легко можем отличить интервалы, близкие по величине и направленные в одну сторону, например интервал *до-соль* и *до-соль ф*.

Названия интервалов

Каждый интервал имеет в музыке свое название; названия эти и, конечно, сами интервалы надо твердо усвоить и запомнить.

Основных названий для интервалов в пределах октавы — семь (по числу различных названий звуков): *прима* (с латинского означает «первая»), *секунда* («вторая»), *терция* («третья»), *кварта* («четвертая»), *квинта* («пятая»), *секста* («шестая»), *септима* («седьмая»), *октава* («восьмая»).¹

Чтобы обозначить при помощи этих названий все 12 интервалов октавы, к ним добавляют вспомогательные указания: «большая», «малая», «чистая», «увеличенная» или «уменьшенная». Одни латинские числительные названия не указывают еще точной величины интервала.

Например, секунда вверх от *фа* будет *соль*—2-е название: 1) *фа*, 2) *соль*; кварта от *ми* будет *ля*—4-е название: 1) *ми*, 2) *фа*, 3) *соль* и 4) *ля*. Но так как и *фа-соль*—секунда и *фа-соль*—секунда и *фа-соль*♯—секунда, то ясно, что точной величины интервала одни эти названия не указывают.

Прибавив же к этим латинским названиям характеристики «большая», «малая» и прочие, мы уже точно указываем величину интервала. Так, например, *фа-соль*—это большая секунда (два полутона), *фа-соль*♯—«малая секунда», измеряемая одним полутоном, и т. д.

Все наиболее употребительные интервалы, их названия и величина даны в следующей таблице:

Таблица основных интервалов

Название интервала	Сокращенное обозначение	Порядок названий	Число полутонов	Пример от ДО 1-й октавы
Чистая прима	ч. 1	Первое название	0	до ¹ —до ¹
Малая секунда	м. 2	Второе »	1	до ¹ —ре ¹ ♭
Большая секунда	б. 2	» »	2	до ¹ —ре ¹
Малая терция	м. 3	Третье »	3	до ¹ —ми ¹ ♭
Большая терция	б. 3	» »	4	до ¹ —ми ¹
Чистая кварта	ч. 4	Четвертое »	5	до ¹ —фа ¹
Увеличенная кварта	ув. 4	» »	6	до ¹ —фа ¹ ♯
Уменьшенная квинта	ум. 5	Пятое »	6	до ¹ —соль ¹ ♭
Чистая квинта	ч. 5	» »	7	до ¹ —соль ¹
Малая секста	м. 6	Шестое »	8	до ¹ —ля ¹ ♭
Большая секста	б. 6	» »	9	до ¹ —ля ¹
Малая септима	м. 7	» »	10	до ¹ —си ¹ ♭
Большая септима	б. 7	» »	11	до ¹ —си ¹
Чистая октава	ч. 8	Восьмое »	12	до ¹ —до ²

¹ Таким образом, слово октава употребляется в двух смыслах: 1) определенный интервал и 2) группа смежных по высоте звуков в пределах этого интервала.

Энгармонически равные интервалы

Из этой таблицы мы видим, что, заменяя название какого-нибудь звука, входящего в состав интервала, на другое (энгармонический звук), мы меняем и название самого интервала. Так, например, *до-соль*♯—увеличенная квинта, а *до-ля*♭—малая секста; такие интервалы, измеряемые одним числом полутонов, но различные по названию, называют *энгармонически равными интервалами*. На фортепиано, балалайке, мандолине и многих инструментах оркестра такие интервалы звучат совершенно одинаково.

Построение интервалов

Приведенная таблица должна на первых порах помочь быстро «строить» интервалы от каждого заданного звука, определять интервал между любыми двумя звуками октавы (без хорошего знания интервалов нельзя усвоить дальнейшие отделы теории музыки).

1. Пусть нам надо построить малую сексту вверх от *ре*. Секста—шестое название, следовательно секста вверх от *ре*

будет *си* (*ре*, *ми*, *фа*, *соль*, *ля*, *си*). Между *ре* и *си*—9 полутонов (*ре-ми*—два полутона, *ми-фа*—полутона, *фа-соль*, *соль-ля* и *ля-си*—по два полутона). В малой же сексте—восемь полутонов, значит от *ре* малая секста будет *си*♭.

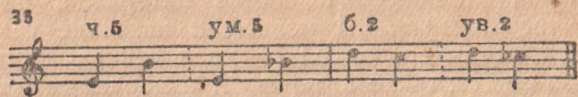
2. Какой интервал между *фа* и *си*? *Си*—четвертое название от *фа* (*фа*, *соль*, *ля*, *си*), отстоит на шесть полутонов; согласно таблице такой интервал называется *увеличенной квартой*.

Дополнительные обозначения интервалов

Для облегчения запоминания интервалов необходимо знать, что 1) характеристика «чистый» употребляется только по отношению к *приме*, *кварте*, *квинте* и *октаве*; «большой» или «малый»—к секундам, терциям секстам и септима; 2) все так называемые «уменьшенные» интервалы—на один полутона меньше соответствующих «чистых» или «малых»; например чистая квинта содержит семь полутонов, уменьшенная квинта—шесть полутонов; 3) все «увеличенные» интервалы—на один полутона больше одноименных «чистых» или «больших» интервалов: большая секунда содержит два полутона, увеличенная секунда—три полутона.

На нотном стане «увеличенные» и «уменьшенные» интервалы отличаются от соответствующих «чистых», «больших»

или «малых» только знаками альтерации, а не местом нот на нотном стане:



Основание интервала

Интервалы обычно отсчитываются от нижнего звука вверх, например: выражение «чистая кварта от *ре*» — указывает чистую квинту *вверх* от *ре*, т. е. *ля*. Если же хотят обозначить звук ниже исходного, то добавляют еще слово «нижняя»: нижняя кварта от *ре*² — это *соль*¹. Нижний звук интервала называется его основанием.

Способы изучения интервалов

Для изучения отдельных интервалов наиболее удобно пользоваться каким-нибудь музыкальным инструментом, например балалайкой, мандолиной, гитарой или же фортепиано. Зная число полутонов в интервале, легко построить его от любого звука вверх или вниз. Так, например, если мы хотим построить чистую квинту вверх от *ля*, то, найдя этот звук на клавиатуре фортепиано, мы отсчитываем вправо пятую клавишу (считая и черные и белые), так как в чистой кварте пять полутонов.

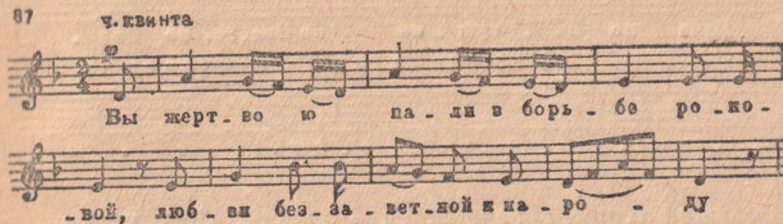
Пользуясь балалайкой, мандолиной или гитарой, надо на той же струне прижать пятый лад ближе к подставке, — смежные лады дают интервал в полтона. Многие интервалы на балалайке, мандолине или гитаре можно получить, извлекая один звук на одной струне, а второй — на соседней, но для практики этот метод менее пригоден, так как он, во-первых, более сложен и, во-вторых, требует правильно настроенного инструмента, тогда как первым способом (на одной и той же струне) можно получать верные интервалы и на неправильно настроенных инструментах.

Не имея никакого инструмента, можно изучить разные интервалы только по знакомым песням, но, конечно, это более трудно. Легче всего запомнить интервалы между двумя первыми звуками мелодии (или двумя последними). Так, например, чистой октавой начинается Походная песня И. Дзержинского «От края и до края»:

36 И. Дзержинский. Походная песня из оп., «Тихий Дон» (начало)



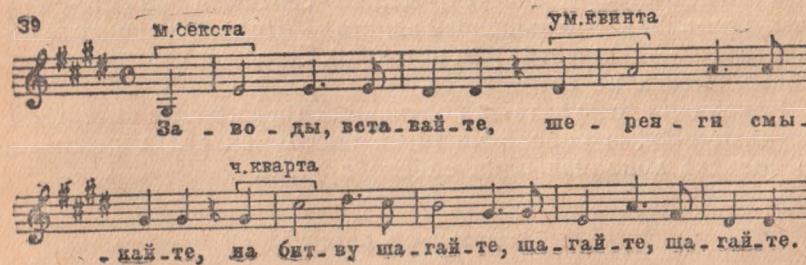
Чистой квинтой — «Траурный марш»:



Чистой квартой — «Интернационал», «Песня о родине» (припев) (см. прим. 6 и 38):



большой секстой — «Юность» Ковалю и «Песня о Наркоме» Давиденко (см. прим. 82), малой секстой — «Коминтерн» Эйслера:



Секунды легко изучить по плавным песням, например — по началу «Варшавянки», началу народной песни «Вниз по матушке по Волге» и др.:

40 Русская народная песня

6.2 6.2 6.2 м.2 6.2 6.2 м.2 6.2 6.2 6.2 6.2 м.2 6.2 6.2

Вниз по ма-туш-ке по Вол-ге, по Вол-ге, по ши-ро-ко-му раз-доль-ю.

Большой терцией начинается «Чижик», «Как у наших у ворот»:

41

6.3 6.3 6.3 6.3 м.3

Чижик, чижик, где ты был? Как у наших у ворот

Малой терцией—«Эй, ухнем» («Э—эй»), «Эй, дубинушка»:

42 „Эй, ухнем!“ Русская народная песня (начало)

м.терция ч.кварта ч.кварта

Эй, ух-нем! Эй, ух-нем!

Малую септиму и уменьшенную квинту можно встретить только в середине песни; например малая септима—предпоследний ход в верхнем подголоске «Партизанской»; «Конная Буденного» кончается малой септимой «в сте-е-пи» (см. прим. 27). Уменьшенная квинта—второй скачок в «Коминтерне»—«шеренги» (см. прим. 39). Большая септима в масовых песнях не встречается.

Наилучшие результаты получаются тогда, когда интервалы изучают обоими способами (и на инструменте и в знакомых мелодиях), дополняя один способ другим.

Выразительность интервалов

Впечатление, производимое на наш слух отдельным интервалом, зависит от многих причин. Отметим, что от движения *небольшими* интервалами, например секундами, получается впечатление связности, плавности. Переход от таких интервалов к квартам, квинтам, тем более секстам или септимам дает впечатление «скачков».

Другое свойство интервала мы уже указывали—это его направленность вверх или вниз. Движение от более низких по высоте звуков к более высоким—*восходящими интервалами*—кажется в большинстве случаев каким-то «развитием действия».

Нисходящие интервалы, в особенности стремящиеся к мелодическому упору (см. стр. 52), могут производить впечатление успокоения, расслабления, завершения действия и т. п. (при пении восходящих интервалов горло все более напрягается, при пении нисходящих—мышцы его постепенно расслабляются).

Напряженность или созвучность интервала

Наконец, отдельные интервалы весьма резко отличаются друг от друга по своей мягкости, слитности или, наоборот, резкости, напряженности. Споем, например, начало песни И. Держинского «От края и до края» (см. прим. 36).

В песне этой мы сразу можем заметить, как легко взять голосом интервал *чистую квинту* ($ми^2-ля^1$ в конце второго такта) или еще больший скачок в чистую октаву ($ми^1-ми^2$ в начале и в четвертом-пятом тактах песни). Сыграв или спев отдельно чистую квинту или чистую октаву, например так: $ре^4-ре^2-ре^1$ или $ми^1-си^1-ми^1$,—мы можем заметить еще яснее эту «созвучность», слитность звучания чистой квинты и чистой октавы. Октава даже кажется *повторением* того же звука—выше (на этом свойстве октавы и основано разделение всех звуков на ряд октав).

Консонансы

Чистая квинта и чистая октава относятся в теории музыки к разряду *консонансов* (консонанс и значит в переводе—«согласно звучащий»).

Интервал чистой кварты уже производит впечатление большой твердости, насыщенности, особенно в восходящем звучании, с ударением на втором звуке. Восходящими квартами начинаются многие боевые песни; например: «Интернационал», «Марсельеза», «Песня о родине» Дунаевского, «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» Белого, и др.

Диссонансы

Ряд других интервалов производит впечатление более напряженных, резко звучащих. Это так называемые *диссонансы*, например: малая или большая септима (сравним с чистой октавой—напряженный ход на малую септиму $ля^1-соль^2$ в прим. 36). Интервал уменьшенной квинты хотя и

меньший скачок, чем чистая квинта, но производит впечатление очень большой напряженности, неустойчивости. Споем, например, начало «Коминтерна» (см. прим. 39).

Здесь мы имеем почти непрерывно подряд три скачка голоса — на малую сексту, потом на уменьшенную квинту, наконец на чистую квинту; все эти три скачка дают впечатление большой напряженности, напористости; особенно напряжен из этих скачков переход на уменьшенную квинту.

Замена одного интервала другим

Чтобы убедиться в значении того или другого интервала, полезно *заменять* его другим (не меняя ритма и других элементов музыки) и сравнивать получаемое впечатление. Заменяем, например, малую сексту в «Коминтерне» большой секстой, а уменьшенную квинту — чистой квинтой:

43 Эйслер. Коминтерн (начало)

За - во - ды, вста - вай - те, ше - ре - ги смы - кай - те,

Мы сразу заметим, что впечатление напряженности уменьшилось, все начало песни исказилось. Такие замены интервалов уясняют нам роль каждого интервала в данной песне.

Интервалы в одновременном звучании

В многоголосном хоре, даже в двухголосном, интервалы звучат не только как переходы голоса от одного звука к следующему, но и в *одновременном звучании*. Такие интервалы называются *гармоническими*. Так, например, в следующей песне (см. прим. 44 на стр. 47) уже в 1-м такте, в то время как верхний голос исполняет *до*, нижний поет *ля*¹ — малую терцию от верхнего. Затем следует снова та же терция, потом чистая октава *ре*¹-*ре*². Во втором такте мы встречаем гармоническую большую терцию *соль*¹-*си*¹ и чистую квинту *соль*¹-*ре*¹ и т. д. (проанализируйте все гармонические интервалы в этой песне до конца).

В тех случаях, когда в записи двухголосной песни встречается звук со штрихами и вверх и вниз, например *соль*¹ в 3-м и в 4-м тактах, — это означает, что в данный момент оба голоса сливаются в один и тот же звук, т. е. *поют в унисон*, как в одноголосном пении.

Русская народная песня

44 Скоро

Се - я - ли де - вуш - ки я - ро - бой хмель;

се - я - ли де - вуш - ки я - ро - бой хмель, ах,

се - м ли, са - ни - ли, при - го - ва - ря - ва - ли.

Изучение интервалов в одновременном звучании

Пользуясь фортепиано, одинаково легко изучать интервалы и в последовательности и в одновременном звучании, *нажимая сразу две клавиши*. Пользуясь балалайкой или мандолиной, интервалы в одновременном звучании можно получить только на двух струнах, т. е. при правильно настроенном инструменте. Так, например, на балалайке квинту *ми-си* можно получить, извлекая *ми* из левой «пустой» струны, а правую (первую) струну прижимая на втором ладу (звук *си*).

Непрерывный ряд интервалов в одновременном звучании необычайно повышает выразительность многоголосной песни, даже только двухголосной.

Выразительность каждого интервала в гармоническом положении еще обостряется, но, конечно, впечатления «скачка» мелодии здесь уже не бывает: звуки даются *одновременно*.

Следует отметить, что секунды, большая и особенно малая (см., например, большую секунду *соль-ля* в 10-м такте), в гармоническом звучании кажутся резкими диссонансами, тогда как в последовательности они были весьма легкими, почти незаметными переходами голоса. Впечатление консонантности или диссонантности других интервалов в гармоническом звучании еще обостряется (см., например, октаву в 1-м такте,

Ташк. Гос. музучилище
им. Халили

чистую квинту во втором, а с другой стороны — малую септиму mi^1-re^2 в 11-м такте).

Чтобы яснее понимать многогранную выразительность интервалов, нам придется еще подробно изучить *ладовое строение* музыки, придающее интервалам, каждому отдельному звуку новые «краски», углубляющие общую выразительность музыкальной речи.

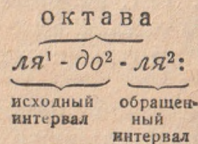
Понятие об обращении интервалов

Если мы верхний звук какого-либо интервала перенесем на октаву вниз, а нижний оставим без изменений, то получим новый интервал, так называемое *обращение* первого. Так, из интервала $ля^1-до^2$ (малой терции) получается интервал $до^1-ля^1$ — большая секста (см. прим. 45А).

Тот же интервал получится, если мы оставим на месте верхний звук, а нижний перенесем на октаву вверх: из интервала $ля^1-до^2$ получается $до^2-ля^2$ — та же большая секста (см. прим. 45Б).



С обращением интервалов приходится иметь дело при анализе музыкального произведения, особенно многоголосного. *Обращенный интервал всегда дополняет исходный интервал до октавы*, например:



Поэтому понятно, что из узких интервалов, например секунд, получаются при обращении широкие интервалы — септимы, и наоборот: из терций — сексты, из секст — терции. Так как в октаве двенадцать полутонов, то *сумма числа полутонов исходного и обращенного интервала всегда равна 12*: интервал в пять полутонов (чистая кварта) обращается в интервал семь полутонов (чистую квинту); интервал в один полутонов (малая секунда) — в интервал одиннадцать полутонов (большая септима) и т. п. Приводим для ясности всю таблицу интервалов с их обращениями:

ч. прима ч. октава	м. секунда б. септ.	б. секунда м. септ.	м. терц. б. секста
б. терц.	м. секста	ч. кварта ч. квинта	увел. ум. кварта квинта
ч. квинта ч. кварта	м. секста б. терция	б. секста м. терция	
м. септима б. секунда		б. септима м. секунда	ч. октава ч. прима

Для более скорого усвоения этой таблицы следует обратить внимание на то, что:

- 1) «чистые» интервалы обращаются тоже в «чистые» (см. чистую кварту, чистую квинту, чистую октаву);
- 2) «большие» интервалы обращаются в «малые» и обратно (см. на таблице секунды, терции, сексты, септимы).
- 3) «увеличенные» интервалы обращаются в «уменьшенные» и обратно (см. на таблице уменьшенную квинту и увеличенную кварту).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К III ГЛАВЕ

Вопросы:

- Что такое интервал? Сколько разных интервалов в октаве? Как обозначаются интервалы? Какие интервалы называются чистыми? Большими? Малыми? Увеличенными? Уменьшенными? Как измеряются интервалы? Сколько полутонов в малой терции? Чистой квинте? Малой септима? и т. д. — по всему перечню таблицы (см. выше).
- Как отсчитываются интервалы? Чем обусловлена разная выразительность интервалов? Какие интервалы называются консонансами? Диссонансами? Что такое обращение интервала? В какой интервал обращается малая секста? Увеличенная квинта? и т. д.

Задания:

1) Строить все интервалы устно и письменно вверх и вниз от заданного звука, например так: чистую квинту от *си*¹, малую септиму от *ре*¹-диез, малую сексту вниз от *до* и т. д.

2) Петь каждый интервал вверх и вниз от заданного звука: спойте большую сексту вверх от такого звука (исполнить этот звук), чистую квинту вниз от этого звука и т. д. (вначале следует упражняться на более легких для голоса интервалах: чистой октаве, квинте, кварте, большой секунде, а затем перейти и к остальным).

3) Определите в нотной записи нескольких песен все интервалы между смежными звуками.

4) В записи двухголосной песни определите последовательно все гармонические интервалы между звуками обоих голосов.

5) Отыщите в знакомых песнях или инструментальных пьесах все изученные вами интервалы.

6) Пользуясь каким-нибудь инструментом, быстро найдите заданный интервал от заданного звука, например сыграйте чистую октаву от *фа*-диез и т. д.

7) Прослушав какую-нибудь мелодию, спойте те звуки ее, которые вам запомнились более других; определите на слух интервалы между этими звуками.

8) Определите, какова роль, выразительность наиболее ярких интервалов в знакомой вам мелодии. Проверьте свое впечатление, заменив один интервал другим.

9) Напишите самостоятельно несколько мелодий в определенном размере, в которых были бы ярко подчеркнуты заранее заданные интервалы.

Глава IV

МЕЛОДИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Общее понятие о мелодическом движении

Сорганизованность звуков музыкальных произведений сказывается не только в расчленении музыкальных пьес на отдельные части и в правильной повторяемости ударяемых звуков. Сорганизованность, закономерность легко обнаружить и в соотношении музыкальных звуков *по их высоте*. Так например, определив цезуры в следующей песне,

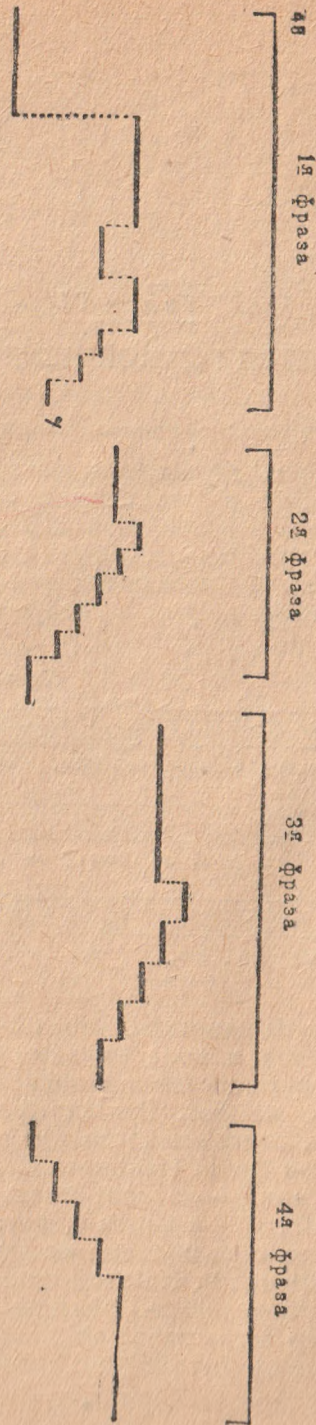
47 Коваль. Песня о наркоте

Если ве-тер в по-ле сви-щет, го-вят, пы-ль вplet.
- вю, дай, ка-зак, ов-са по-чи-ще
сво-е-му ко-ню, сво-е-му ко-ню.

— мы легко можем заметить, что в 1-й музыкальной фразе (текст: «если ветер в поле свищет») после «скачка» вверх с *фа*^{#1} на *до*^{#2} звуки постепенно «понижаются», как бы «опускаясь» к тому же *фа*[#]. Вторая фраза, начавшаяся более высоко — на *си*¹, почти вся состоит из постепенного «спуска» от *до*^{#2} к *ми*¹. 3-я фраза (текст: «дай, казак, овса почище»), начавшись еще выше — на *ми*², также вся состоит из «спуска» к звуку *си*¹, а 4-я фраза (текст: «своему коню»), наоборот, вся состоит из подъема от звука *фа*^{#1} к звуку *до*^{#2} (через *соль*^{#1}, *ля*¹ и *си*¹). На этом примере мы можем легко заметить, что *постепенное, плавное* изменение звуков по высоте, например возрастание их по высоте (как в 4-й фразе) или *убывание* по высоте (как в 3-й и 2-й фразах) произ-

Ес - ди ве - тер в по - ле сви - щей, го - нит пыль и плетню, даи, ка - зан, оса по - чи - ще

оно - е - му ко - ню



водит впечатление своеобразного движения голоса; движение это и называется *мелодическим*.

Наоборот, при повторении того же по высоте звука такого движения не получается, например — при трехкратном повторении звука *ми*² голос как бы «долбит в одну точку».

Мелодии, в которых многократно повторяется один и тот же по высоте звук, производят впечатление неподвижности, часто заунывности (вспомним, например, различные причитания).

Закономерное изменение музыкальных звуков по их высоте образует так называемый «*мелодический рисунок*» мелодии; его можно для наглядности представить в виде ломаной линии, подъемы которой указывают повышение высоты звуков, спуски — снижение высоты. Так, например, рисунок этой песни можно представить так (см. прим. 48 на стр. 52).

Некоторое представление о мелодическом движении дает сама нотная запись мелодии на нотном стане (сравни прим. 47 и прим. 48).

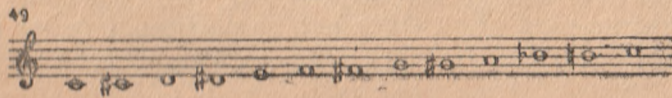
Внимательно рассматривая мелодический рисунок, мы можем прежде всего заметить, что один или два звука в нем являются как бы *опорными*, от которых начинается движение мелодии и к которому оно возвращается; так, в песне (пример 47) такими опорными звуками были *до*² и особенно *фа*¹. Такие звуки называются *мелодическими опорами*.

Части мелодического рисунка в отдельных небольших музыкальных фразах, простые по своему характеру, например представляющие один подъем или спуск (см. прим. 47), называются «*фазами*» мелодического движения.

Сравнивая характер мелодического движения в разных музыкальных построениях, можно заметить, что он зависит 1) от близости соседних звуков по их высоте и 2) от продолжительности или краткости самих звуков. Чем ближе смежные звуки друг к другу по высоте, тем *более плавным*, непрерывным кажется движение мелодии, как, например, в пределах 2-й, 3-й и 4-й фраз (прим. 47).

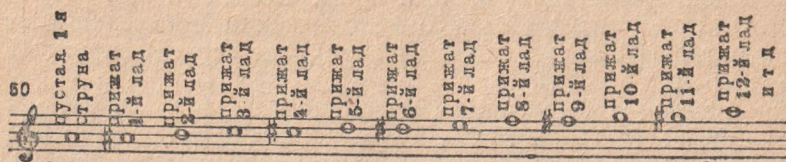
Наоборот, когда от такого плавного, постепенного (как говорят — «*поступенного*») движения мелодия переходит к удаленным друг от друга по высоте звукам, например от *фа*¹ к *си*¹ или от *ми*¹ к *ми*² в той же песне (на грани второго и третьего такта, четвертого и пятого), мы воспринимаем это, как более или менее напряженные, широкие «*скачки*» голоса.

Наиболее плавным движением мелодического рисунка является, конечно, такое, когда все промежутки между соседними звуками составляют *по одному полутону*; такое движение называется «*хроматическим*»:



В простых песнях хроматическое движение почти не встречается. Хроматический звукоряд, подобный приведенному в прим. 49, можно получить на любом народном струнном инструменте (балалайке, домре, мандолине, гитаре), прижимая поочередно все соседние лады на той же струне. Если начинать от первого лада, то получится *восходящая хроматическая гамма*, если начать от последнего, — получится *нисходящая хроматическая гамма*.

Так, например, если, начиная от пустой первой струны балалайки-примы, перебирать ее лады, получится хроматическая гамма от звука *ля*; на второй и третьей струнах получится при этом хроматическая гамма от звука *ми*.



Характер мелодического движения

Чем более короткие звуки входят в состав мелодии, тем более стремительным кажется движение ее — восхождение или спуск мелодического рисунка; наоборот, в мелодиях, состоящих из долгих звуков, впечатление движения сглаживается, песня получается неторопливая, часто тягучая.

Сравнивая впечатление, получаемое от отдельных частей мелодического рисунка, следует еще обратить внимание на *направление* мелодического движения. В большинстве песен, дающих впечатление развивающегося действия, можно заметить *подъем движения* (как в прим. 16, 23, 38), обычно не непрерывный, а «волнами» (см. прим. 23).

Кульминация мелодического движения

Этот подъем приводит в результате к самому высокому в мелодии звуку — «вершине» мелодии, называемой ее *кульминацией*. Кульминация мелодии звучит большей частью как достижение окончательного, искомого результата движения; после достижения кульминации мелодическое движение обычно начинает «затухать», более или менее быстро идет на убыль, снижается. Спуск мелодии к исходной точке большей частью знаменует завершение действия; окончание его после достигнутой цели. Образцом кульминации может служить звук *фа*² в примере 16 (начало предпоследнего такта).

Динамика

Сила звуков, отдельных музыкальных фраз характеризуется в нотной записи только приблизительно, так же как и темп; между тем сила (громкость) звука имеет в выразительности музыкальной речи весьма большое значение. Например, *усиление силы звука* невольно напоминает нам увеличение силы, энергии, выражаемой в музыке, большую напряженность и т. д.

Наоборот, постепенное ослабевание силы звука, переход от громких звуков к более тихим обычно кажется успокоением или ослаблением — «замиранием» действия. Это и понятно: всякий звук кажется нам затихающим, если его источник (например свистящий паровоз) удаляется от нас; и наоборот — все живые существа, в том числе и люди, издают в возбужденном состоянии более громкие звуки, чем в спокойном состоянии.

Соотношение звуков по их силе (громкости) называется в музыке *динамикой* и обозначается только приблизительно, особыми условными знаками или словами. Вот вкратце принятая система обозначения оттенков динамики:

- ff* читается fortissimo («фортиссимо») — очень громко;
- f* читается forte («фортэ») — громко;
- читается mezzo forte («меццо фортэ») — довольно громко;
- mf* читается mezzo piano («меццо-пиано») — довольно тихо;
- p* читается piano («пиано») — тихо;
- pp* читается pianissimo («пианиссимо») — очень тихо;
- cresc.* читается crescendo («крецендо») — постепенно усиливающая звучность; то же обозначают знаком \llcorner
- dim.* читается diminuendo («диминуэндо») — постепенно ослабляя звук, замирая; то же обозначается знаком \lrcorner

Голоса. Понятие о многоголосии

В тех случаях, когда песню исполняет один голос или когда хор одновременно исполняет одну и ту же мелодию (все участники поют одни и те же по высоте звуки), мы имеем *одноголосное*, наиболее простое, примитивное пение.¹ В современной хоровой практике, а также часто и в самодельных крестьянских хорах применяется более сложное *многоголосное* пение. Сущность многоголосия в том, что все поющие разделяются по голосам: более высокие по звучанию голоса, например женские, поют одни звуки, одну

¹ Такое пение называется *унисонным*.

мелодию, другие, более низкие голоса поют иные звуки, другую мелодию и т. д. Одним из наиболее полных видов многоголосия является *четыреголосие*, т. е. разделение хора на четыре части, причем каждая часть исполняет свою мелодию. Из числа этих голосов многоголосного хора наиболее выделяется обычно один, ведущий наиболее заметную *главную* мелодию, остальные голоса как бы поддерживают эту мелодию, не имея, однако, вполне самостоятельного значения. *Большую часть главную мелодию ведет самый верхний голос, наиболее заметный, хотя иногда мелодия и переходит в более низкие голоса.*

При многоголосном пении отдельные исполнители поют обычно тот голос, который им наиболее подходит по «объему» их звучания. *Объем звучания (или «диапазон») голоса* — это тот ряд звуков, которые для него наиболее легко и удобно петь от самого нижнего из них до самого верхнего. По «объему» человеческие голоса обычно разделяют на четыре категории: *басы, тенора, альты* (контральто) и *сопрано* (или дисканты).

Басы — это самые низкие мужские голоса, с объемом приблизительно от *фа* большой октавы до *ре* 1-й октавы. *Тенора* — мужские голоса, более высокие, с объемом примерно от *до* малой октавы до *соль* 1-й октавы. *Альты* — женские или детские голоса, объемом от *соль* малой октавы до *ре* 2-й октавы. Наконец *сопрано* — женские голоса (соответствующие им по диапазону детские голоса называются дискантами) — самые высокие по звучанию, приблизительно от *до* 1-й октавы до *ля* 2-й октавы. Следует помнить, что у отдельных басов, теноров и пр. диапазон голоса не вполне одинаков.

Кроме этих основных категорий голосов, различают еще и промежуточные: *баритоны* — мужские голоса, средние между басами и тенорами, и *меццо-сопрано* — женские, средние между сопрано и альтами.

Многоголосное пение имеет огромное значение для выразительности хорового звучания, обогащая музыку целым рядом новых средств выражения. Частично мы коснемся этих средств и ниже. Пока что отметим, что даже в простейшем виде многоголосия — двухголосном хоре, мы уже имеем часто дело с одновременным сочетанием различного мелодического движения. Если один голос идет, например, вверх, то другой может стоять на одном уровне или двигаться вниз и т. п. Понятно, насколько усложняется от этого общее впечатление от песни. Наиболее примитивный (простой) вид двухголосия, когда нижний («второй») голос все время «следует по пятам» за верхним при так называемом *параллельном* движении голосов:

61 Н. Челберджи. Из „Песни солидарности“

Будь тверд! Знай, пролетающий, там где есть тво. я страна!

Записывается двухголосное произведение, как мы видим из этого примера, на одном нотном стане, причем ноты верхнего голоса всегда пишутся штилями вверх, нижнего — штилями вниз, независимо от положения самих нот. Для записи четырехголосного хора с участием мужских и женских голосов пользуются одновременно и скрипичным и басовым ключами, соединенными вместе общей скобкой:

52 Медленно Обр. М. Леонтовича. Украинск. нар. песня

Ой, го-ре — тій чайці ча-сч. ці — не бо-зі,

щовиве-ла ча-с-ня. . . ток при би-тій до-ро-зі

Основное правило записи многоголосного изложения состоит при этом в том, что различные звуки у отдельных голосов, исполняемые *одновременно*, пишутся нотами прямо друг над другом. Так, например, в начале пятого такта приводимой нами песни одновременно исполняют: сопрано — *си*¹, альты — *соль*¹, тенора — *ре*, а басы — *соль* (малой октавы).

Вполне понятно, что звуки отдельных голосов при многоголосном исполнении находятся в весьма строгих отношениях друг к другу; неправильное соединение голосов, из которых каждый в отдельности даже звучит вполне удовлетворительно, дает нам не многоголосие, а самый бессмысленный набор звуков. При многоголосном пении «на слух» тре-

буется большая чуткость, музыкальность, чтобы не фальшивить. Умение сознательно, художественно обрабатывать мелодию песни для многоголосно поющего хора — сложная задача, требующая большой теоретической и музыкальной подготовки. Неправильная «раскладка на голоса» часто приводит к уродованию песни; часто при этом народной или революционной песне прививаются совсем недопустимые, несвойственные ей черты, например церковный склад, когда руководитель хора «раскладывает» одноголосную песню «на голоса» по правилам церковного многоголосного пения.

ДОПОЛНЕНИЯ К IV ГЛАВЕ

Мелизмы

Главнейшие мелизмы

В музыкальных произведениях довольно часто встречаются несколько видов особых мелодических фигур, называемых *мелизмами*. Звуки, входящие в состав этих фигур, полностью в нотах не выписываются, но обозначаются условными сокращенными значками. Рассмотрим чаще других встречающиеся мелизмы — *форшлаг* и *трель*.

Форшлаг

Форшлаг представляет собой один-два звука, исполняемых очень коротко (тридцать вторые или шестнадцатые), большую часть за счет длительности предыдущего звука (см. прим. 53). Звуки, входящие в состав форшлага, выписываются очень мелкими нотами:

63 Народная украинск. песня

Пишут:

Исполняют:

Трель

Знак трели tr ставится либо под нотой, либо над нею; он указывает, что данный звук как бы колеблется по высоте. Таким образом, трель состоит из двух быстро чередующихся, соседних по высоте звуков (чаще всего на расстоянии полутона или тона). Так, например, в следующем отрывке

Бетховен. Соната op.57

54

трель в четвертом такте (в правой руке, на звуке *ре*) следует исполнять быстрым чередованием звуков *ми* и *ре*:

Исполняют:

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К IV ГЛАВЕ

Вопросы:

- Что такое мелодическое движение?
- Какими признаками может отличаться мелодическое движение в отдельных музыкальных построениях?
- Что такое хроматическое движение? Что такое мелодический упор?
- Что такое динамика? Как обозначаются основные динамические оттенки?
- Что такое многоголосное и одноголосное пение?
- Как разделяются человеческие голоса? Каков объем каждого голоса?
- Как записываются голоса двухголосного пения? Четырехголосного?
- Что такое главная мелодия? Подголосок?
- Что такое форшлаг? Трель? Как они обозначаются?

Задания:

- 1) Прослушав несложную мелодию, зарисуйте кривой линией мелодический рисунок каждой фразы.
- 2) Определите на слух мелодический упор.
- 3) Охарактеризуйте мелодическое движение в отдельных фразах.
- 4) Прослушав небольшую мелодию или отрывок инструментальной пьесы, характеризуйте динамику ее отдельных частей.
- 5) Сыграв ту же пьесу с разной динамикой, определите роль разных вариантов динамики в общем впечатлении, производимом пьесой.
- 6) Отыщите в музыкальных произведениях примеры форшлага, трели и выпишите нотами их точное исполнение.

Глава V

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О СОЗВУЧИЯХ

Созвучия или аккорды

Одновременное звучание голосов трех-, четырех- и еще более многоголосного хора дает нам уже не гармонические интервалы, а сочетания в одновременном звучании трех, четырех и даже более разных по высоте звуков. Такие сочетания называются *созвучиями* или *аккордами* и представляют весьма важное и сложное средство выразительности музыки. Раздел теории музыки, подробно изучающий аккорды, называется гармонией; в курсе музыкальной грамоты мы только кратко коснемся самых простых и распространенных в музыке аккордов.

Понятия о трезвучиях

Наиболее простыми аккордами являются *трезвучия*.

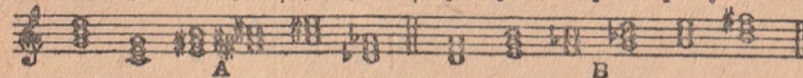
Трезвучиями называются аккорды из трех разных звуков, которые можно расположить так, что они дадут нам последование двух терций (больших или малых). Так, например, трезвучиями являются следующие одновременные сочетания звуков: *до¹, ми¹, соль¹*; *ми¹, соль¹, си¹*; *си¹, ре², фа²*; *фа¹, ля¹, до²* и т. п.

Четыре типа трезвучий

В зависимости от того, из каких именно терций и из какой их последовательности состоят трезвучия, их делят на четыре вида: 1) мажорные — из большой терции внизу и малой вверх (см. прим. 55 А);

2) минорные — из малой терции внизу и большой вверх (см. прим. 55 Б);

55 Примеры мажорных трезвучий | Примеры минорных трезвучий



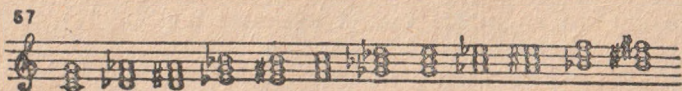
- 3) увеличенные — из двух больших терций (см. прим. 55 В);
 4) уменьшенные — из двух малых терций (см. прим. 55 Г).



Нижний звук всякого трезвучия называется его «основным тоном», средний — «терцовым тоном» (он расположен на терцию от основного тона) и верхний звук — «квинтовым тоном»:



Каждое трезвучие мы можем построить на любом из 12 звуков октавы:

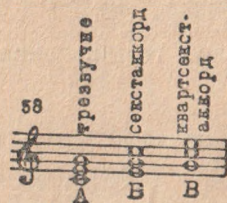


Название трезвучий

Называется каждое созвучие по его основному тону; так, первое трезвучие в прим. 57 — До-мажорное трезвучие, первое трезвучие в прим. 55 — Соль-мажорное трезвучие и т. д.

Основное положение и обращение трезвучий

Если звуки трезвучия расположены так, что внизу находится основной тон, это называется *основным положением* трезвучия; если терцовый тон — первым обращением трезвучия — *секстаккордом* (см. прим. 58 А и Б);



если внизу квинтовый тон — вторым обращением или *квартсекстаккордом* (см. прим. 58 В).

Разная выразительность трезвучий

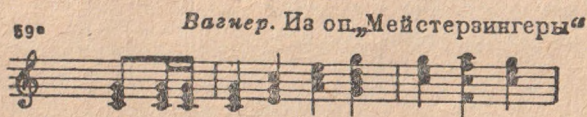
Сравнивая четыре вида трезвучий, легко можно убедиться в их различном характере. *Увеличенное трезвучие и уменьшенное — резкие диссонансы*, наоборот *мажорное и минорное — консонансы*.

Мажорное и минорное трезвучия играют в музыке огромную роль; до XVIII столетия они являлись даже почти единственно допускаемыми.

Сравнивая основное положение мажорного и минорного трезвучий с их обращениями, нетрудно заметить, что наиболее законченно, полно звучат они в *основном положении* (сравни прим. 58 А, Б и В).

Сравнивая мажорные и минорные трезвучия, можно заметить, что мажорное трезвучие звучит более «свежо», производит более уверенно-спокойное впечатление, особенно в основном положении; минорное трезвучие, наоборот, производит более «затемненное», часто мрачное впечатление.

Отличие мажорного трезвучия от минорного легко проверить, заменив в каком-либо музыкальном построении мажорные созвучия минорными и следя, как при этом изменится общее впечатление данной музыкальной фразы. Так, например, если в следующей бодрой, энергичной музыкальной фразе, почти сплошь состоящей из мажорных трезвучий,



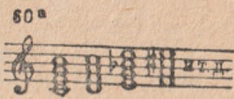
мы заменим мажорные трезвучия минорными —



сразу исчезнет весь уверенно-бодрый характер фразы, хотя все другие элементы музыки остались неизменными.

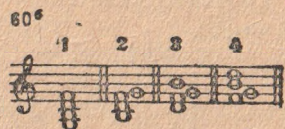
Понятие о септаккордах

Простейшими четырехзвучиями, построенными по способу трезвучий, являются *септаккорды* — созвучия, которые могут быть расположены в виде трех терций:



Благодаря тому, что верхний звук септаккорда образует септиму к нижнему (тоже называемому *основным тоном*), все септаккорды — диссонансы; особенно ясен диссонирующий характер тех септаккордов, в состав которых входит большая септима.

Септаккорды, как и трезвучия, могут быть даны в разных перемещениях, которые тоже называются «обращениями септаккорда». В обращениях этих септима исчезает, но заменяется своим «обращением», также резко диссонирующей *секундой*.



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К V ГЛАВЕ

Вопросы.

Что такое созвучие? Трезвучие?

Какие виды трезвучия вам известны? Как построено мажорное трезвучие? Минорное? и др. Как называются отдельные звуки трезвучий?

Какие звуки входят в состав *Фа-мажорного* трезвучия, *си-минорного*, *ре-увеличенного*, *ми-уменьшенного*?

Обратно: какое трезвучие образуют звуки *ми-соль-си*? *ре-фа-ля*? *соль-си-ре#*? и т. п.

Что такое обращение трезвучий?

Сектаккорд? Квартсектаккорд?

Задания:

1) Назовите звуки (снизу вверх) сектаккорда фа-минорного трезвучия; квартсектаккорда ре-мажорного и т. д.

2) Отыщите в знакомых хорах или инструментальных произведениях примеры разных трезвучий, их обращений и септаккордов.

3) Упражняясь за инструментом, отличайте на слух тип трезвучия (мажорное ли оно, минорное и т. д.).

Глава VI

ЛАДОВОЕ СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. МАЖОРНЫЙ ЛАД

Общее понятие о ладе

Внимательно вслушиваясь в отдельные гармонические интервалы двухголосного хора, даже в отдельные звуки мелодии, можно заметить, что один и тот же интервал — например терция, секста, квинта — может в разных условиях звучать по-разному. Так, например, в революционной песне «Смело, товарищи, в ногу»

61^a Темп марша

Смело, товарищи, в ногу



малая терция *ми-соль* (между обоими голосами), которой начинается песня, звучит ненапряженно, устойчиво; в то же время малая терция *ре#-фа#* в том же такте напряжена, звучит как бы неустойчиво, незавершенно.

Эта напряженность исчезает, когда в начале второго такта снова появляется терция *ми-соль*, с которой неустойчивая терция (*ре#-фа#*) ясно связана. Точно так же большая терция *до-ми* (во втором такте) звучит устойчиво, а большая терция *фа-ля* (в первом такте) — неустойчиво. В третьем такте мы встречаем еще более резкую по неустойчивости увеличенную кварту *фа-си* (на слоги «нем» и «в борь»), звуки которой переходят в устойчивую малую сексту *ми-до* (начало четвертого такта).

При этом мы можем заметить, что отдельные неустойчивые звуки связаны с определенными устойчивыми, в которые они переходят.

Такой переход неустойчивого звука в устойчивый, при котором теряется ощущение неустойчивости, — называется *разрешением*. Наиболее ярко заметно такое разрешение

в заключительном переходе голоса, когда *си* разрешается в *до*, а *фа* (в подголоске) в то же время — в *ми*.

Такое же разделение звуков на *неустойчивые* и *устойчивые* можно заметить (хотя и с большим трудом) и в одноголодном пении. Так, например, спев «Песню о наркоме» Давиденко,

62 Темп марша Давиденко. Песня о наркоме

Если ветервно. ле сив. щет, го. лят, го. лят пы. ль и. летит,

можно заметить, что *ми* в третьем такте является резко напряженным, неустойчивым звуком, который затем разрешается в устойчивый звук *ре*. Следующий звук *до*, которым кончается первая фраза, также неустойчив и разрешается в первый же звук второй фразы *си* (четвертый такт).

Спев правильно мелодию первого четверостишия «Интернационала» (кончая словами «и в смертный бой вести готов»), можно тоже заметить, что предпоследний звук (на слог «го») неустойчив, а последний (на слог «тов») — устойчив и разрешает предыдущий звук.

Разделение звуков и интервалов музыкального произведения на *устойчивые* и *неустойчивые*, их взаимная связь — все это проявление так называемой *ладовой организации* музыкальной речи, весьма важной для общей выразительности пьесы, для объединения всех звуков ее в одно целое.

Ладовая организация музыкальных звуков, или, как принято говорить, *лад* музыкального произведения, бывает разного вида: наиболее важные и распространенные лады — это *мажорный лад* (или сокращенно «*мажор*») и *минорный лад* (или «*минор*»).

Мажорный лад. Рассмотрим подробно ладовое строение песни Коваля «Качка»:

68 Оживленно Коваль. Качка

Ны. не в мо. ре. кач. ка вы. со. ка, не жа. лей, мо. -ряч. ка, мо. ря. ка, фла. ги, мач. ты,

за кор. мо. ю пе. нят. ся во. да чай. - ки

пла. - чут, но мо. ряк не пла. чет ки. ког. да.

Сравнивая отдельные звуки мелодии, можно заметить, что устойчивыми, наименее напряженными звуками в ней являются *ля*, *до* и *ми*.

Из них особенно ясно выделяются как опорные — *ля* и *ми*: звуком *ми* мелодия начинается и им кончается; устойчивость звука *ля* особенно ясна в четвертом такте 3-й строки — перед припевом (на слово «вода».)

Остальные четыре звука, входящие в состав мелодии, — *ре*, *фа*, *соль* и *си*, — гораздо более напряжены, все они — *неустойчивые звуки*.

Устойчивые звуки мелодии, взятые вместе, образуют уже известное нам *мажорное трезвучие*, неустойчивые же звуки явно разрешаются в смежные устойчивые: *соль* — в *ля*, *фа* — в *ми*, *си* — в *ля* или в *до*, наконец *ре* — в *до* или в *ми*.

Такое соотношение между неустойчивыми и устойчивыми звуками, как в «Качке», характерно для очень многих мелодий и сложных музыкальных произведений, созданных в *мажорном ладу*.

Мажорным ладом, следовательно, называется такой, устойчивые звуки которого образуют вместе мажорное трезвучие (например: *ля-до-ми*; *до-ми-соль*, *ре-фа-ля* и т. д.). Число неустойчивых звуков в мажоре бывает различно. Наиболее част «*натуральный мажор*» с четырьмя неустойчивыми звуками, так же расположенными по отношению к устойчивым звукам, как мы это имеем в рассмотренной мелодии «Качка». Всего, стало быть, разных звуков в натуральном мажоре — семь.

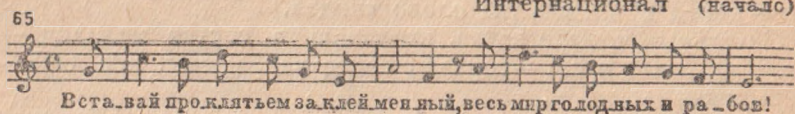
Общее название устойчивых звуков мажора (как и других ладов, — см. следующую главу) — *тоники*, *устойчивость* (Т). Каждый устойчивый звук имеет свое название и обозначение: нижний звук тонического трезвучия, наиболее яркий по своей опорности, устойчивости, называется *основным тоном тоники* (Т.); в примере 64 основной тон тоники — *ля*. Средний звук тонического трезвучия, расположенный на большую терцию

выше основного тона, называется *терцовым тоном тоники* (Т_{III}) (в примере 64 — до[♯]):



Наконец, верхний звук тонического трезвучия, находящийся на малую терцию выше терцового тона и на чистую квинту выше основного тона, называется *квинтовым тоном тоники* (Т_V) (в примере — ми). Из четырех неустойчивых звуков необходимо запомнить название наиболее яркого, резко напряженного неустойчивого звука, который находится на малую секунду ниже Т_I и очень явственно в него разрешается: звук этот называется *вводным тоном* (в примере 64 — соль[♯]).

Рассмотрим теперь для сравнения ладовое строение другой, всем известной песни — «Интернационал» (самого начала):



Вслушиваясь в отдельные звуки мелодии «Интернационала», мы можем заметить, что устойчивые звуки его — ми¹-соль¹-до². Эти звуки тоже образуют мажорное трезвучие до-ми-соль. Следовательно, лад мелодии «Интернационала» — тоже мажор. Неустойчивые звуки в нем си, ре, фа и ля (см. схему-прим. 66, на котором неустойчивые звуки изображены черными нотами, устойчивые — целыми):



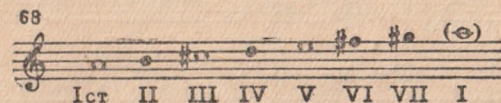
Различие между ладом «Интернационала» и предыдущей песни — только в высоте устойчивых и неустойчивых звуков, в их расположении. *Высоту звуков лада называют его тональностью* и обозначают по названию основного тона тоники. Следовательно, тональность «Интернационала» — До-мажор, а предыдущей песни «Качка» — Ля-мажор.

Лад определенной тональности называют *ладотональностью*. Таким образом, выражение До-мажор — это название определенной ладотональности.

Каждой тональности мажора свойственен различный состав устойчивых и неустойчивых звуков. Выписав эти звуки в порядке их высоты, начиная с основного тона тоники, мы получим так называемую *гамму* (звукоряд) данной тональности. Так, например, гамма До-мажор — следующая:



а гамма Ля-мажор — следующая:



Отдельные звуки гаммы, начиная от нижнего устойчивого тона тоники, называются *ступенями* гаммы; вся она образует как бы лестницу звуков, ступенями поднимающуюся на октаву. Название ступеней обычно пишут римскими цифрами; I, II, III и т. д. Из примеров 67 и 68 мы можем заметить, что в мажорной гамме устойчивы I, III и V ступени, неустойчивы II, IV, VI и VII.

Обычно все диезы или бемоли, встречающиеся в данной тональности натурального мажора, чтобы не усложнять нотной записи, *выносят к ключу: это и есть так называемые ключевые знаки*. Так как в каждой тональности мажора иной состав звуков, то, следовательно, и выносить к ключу приходится иные знаки. Следовательно, по знакам в ключе можно догадаться и о тональности произведения, если лад данного произведения — натуральный мажор (как мы увидим дальше, те же ключевые знаки могут обозначать известную тональность и минорного лада).

Приводим таблицу, указывающую ключевые знаки всех 12 тональностей натурального мажора, и отдельно — состав устойчивых и неустойчивых звуков в каждой тональности:



70 Без # и без б C-dur-До-мажор Тi Тш Тv

C 1 # G-dur-Соль-мажор Тi Тш Тv

C 2 # D-dur-Ре-мажор Тi Тш Тv

C 3 # A-dur-Ля-мажор Тi Тш Тv

C 4 # E-dur-Ми-мажор Тi Тш Тv

C 5 # H-dur-Си-мажор Тi Тш Тv

C 6 # Fis-dur-Фа #-мажор Тi Тш Тv

C 1 б F-dur-Фа-мажор Тi Тш Тv

C 2 б B-dur-Си б-мажор Тi Тш Тv

C 3 б Es-dur-Ми б-мажор Тi Тш Тv

C 4 б As-dur-Ля б-мажор Тi Тш Тv

C 5 б Des-dur-Ре б-мажор Тi Тш Тv

C 6 б Ges-dur-Соль б-мажор Тi Тш Тv

Необходимо помнить, что нельзя полагаться на одни ключевые знаки. Как мы увидим из следующей главы, те же ключевые знаки могут стоять в ключе, когда лад пьесы не мажор, а минор.

Кроме того, не следует думать, что в мажорных пьесах всегда семь разных звуков в октаве, как это дано в мажорных гаммах.

В народных старинных песнях нередко в мажоре встречается только шесть, а то и пять разных звуков: три устойчивые и только два-три неустойчивые, как, например, в следующих примерах:

71^a Не скоро Русская народн.песня

Не те. сан те. рем, не те. сан, только хо. ро. шо раскрашен
(ля мажор без неустойчивого звука соль #)

71^b Довольно скоро Украинская народн.песня

Кро. ко. ве. е. ко. ле. со, кро. ко. ве. е. ко. ле. со.
(до мажор без звуков фа и си)

С другой стороны, в музыкальных произведениях, начиная, примерно, с XVIII—XIX вв., в мажорном ладу встречается и восемь и более звуков.

Понятие о средствах выражения мажорного лада

Мажорный лад, как и другие лады, играет огромную роль в выразительности музыкальных произведений, организовав все звуки их, придавая каждому звуку устойчивый или неустойчивый характер.

Мелодический упор в мажорных песнях обычно совпадает с основным тоном тоники (как, например, в «Интернационале»). Только в народных песнях или песнях, близких к народным по складу, встречается мелодический упор, совпадающий с квинтовым тоном тоники, как, например, в песне «Первая конная» Давиденко — на звуке *ре* в *Соль-мажоре*:

72 Не скоро Давиденко. 1^я Конная (запев)

Лишь край не бес по дер вет ся ка лё кой кай мой,
сле тать бы мне бу де нов цы, до До - чу до мой.

Особенно большое значение в средствах выражения мажора играют типичные для него интервалы и созвучия. Прежде всего здесь следует отметить тоническое трезвучие мажора. Так как обычно неустойчивые звуки и созвучия разрешаются в устойчивые звуки — в тонику, то в памяти крепче всего запоминаются именно устойчивые интервалы, вся тоника.

Так как эта тоника (мажорное трезвучие) имеет относительно «светлый», гармонический характер, то мажор уже давно употребляется преимущественно для выражения бодрости, энергии, веселья: даже самое слово «мажорный» постоянно употребляют в смысле «бодрый», «жизнерадостный». Большинство революционных гимнов, бодрых песен действительно созданы в мажоре.

Следует, однако, отметить, что общая выразительность музыкального произведения определяется не одним его элементом, например ладом, но совокупностью всех средств, поэтому нередки случаи, когда в мажоре мы встречаем даже заунывные песни. С другой стороны, встречаются произведения большого подъема, энергии, написанные и не в мажорном ладу.

Из числа созвучий в натуральном мажоре особенное значение приобрели, во-первых, *тоническое*, иначе *тонику* (Т), во-вторых, построенное на квинту выше основного тона тоники — *доминантовое* (D) и, наконец, построенное на квинту

ниже основного тона тоники (или, что то же, — на кварту выше его) — *субдоминантовое* (S):

T D S
(в До мажоре)

Все эти трезвучия — мажорные; использование этих созвучий, возможное даже на двухрядной гармонии, встречается исключительно часто и является даже однообразным, примитивным штампом многоголосного изложения натурального мажора.

Переход из устойчивого, относительно «спокойного» тонического трезвучия в более напряженные, неустойчивые созвучия (S, D) с последующим обратным разрешением в тонику (Т) (такие переходы называются *каденциями*) — является также самым распространенным приемом гармонического сопровождения различнейшим мелодиям на каком-нибудь инструменте (гармонии, балалайке и т. п.).

Из числа более сложных созвучий в мажоре получили наибольшее распространение некоторые септаккорды, очень ярко вскрывающие неустойчивые элементы мажора, все переходы неустойчивых звуков в тонику (разрешение их):

74a F-dur-Фа-мажор Моцарт. Менуэт из оп. „Дон Жуан“

В 3-м такте септаккорд *до-ми-соль-си* (в *Фа-мажоре*),

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К VI ГЛАВЕ

Прослушав мелодию или многоголосный отрывок музыкального произведения, спойте наиболее устойчивый звук в нем.

Что такое мажор?

Что представляет собой его тоника?

Что такое мажорная гамма?

Спойте мажорную гамму вверх и вниз от заданного звука.

Какие интервалы между неустойчивыми звуками мажора и разрешающими их устойчивыми?

Что такое натуральный мажор?

Что такое тональность?

Какие устойчивые звуки в *Ля-мажоре*? Неустойчивые в *Ре-мажоре*? и т. д.

Спойте неустойчивые и устойчивые звуки натурального мажора, начиная от заданного, в том порядке, как в прим. 64.

Какие знаки в ключе при *Си-мажоре*, *Ми-мажоре* и т. д.?

Отыщите примеры мажорного лада в знакомых вам песнях — натурального, шестизвучного, пятизвучного.

Что такое доминанта и субдоминанта?

Определите общий характер выразительности знакомых вам мелодий в мажорном ладу.

Сочините несколько мелодий в натуральном или пяти-шестизвучном мажоре.

Глава VII

МИНОРНЫЙ ЛАД. ПЕРЕМЕННЫЕ ЛАДЫ. МОДУЛЯЦИЯ. ТРАНСПОЗИЦИЯ

Минорный лад

Разберем теперь ладовое строение похоронного марша «Вы жертвою пали»:

75



Вы жерт. во - ю па - ли в борь - бе ро - ко -
вой, люб - ви без за - вет. ной кня - ро - ду.

Первые же два звука мелодии — re^1 , $ля^1$ — устойчивы; в особенности же ясно выступают устойчивые звуки в конце 2-й фразы, где их уже три — re , $ля$ и $фа$; наиболее четок по своей устойчивости — звук re . Вместе эти звуки образуют *минорное* трезвучие (в данном случае re — основной тон, следовательно, трезвучие это — *ре-минорное*).

Лад, тоника которого — минорное трезвучие, называется минором.

Название звуков тоники минора: *основной тон тоники* (в данном примере — re), *терцовый тон тоники* (в примере — $фа$) и *квинтовый тон тоники* (в примере — $ля$) — такие же, как и в мажорном ладу.

Наиболее типичным для народного творчества и для многих советских массовых песен является *натуральный минор* из семи звуков, причем *вводный тон*, разрешающийся в основной тон тоники, расположен от нее на расстоянии целого тона, а не полутона, как в мажоре:

76^a Мужественно, в темпе марша *Воспев. Песня о Щорсе*

т/один
По Ук-рай. не мо-ло-дой го-ды во-лно-ва-лось.

Все.
По до-ро-гам, по сте-пям га-й-да-ма-ки шле-лись. шле-лись.

Звуки минора, изложенные в порядке высоты (от основного тона тоники), образуют минорную гамму:

76^a

Называется минор (как и мажор) по основному тону тоники; таким образом, в прим. 75 мы имели дело с *ре-минором*, в прим. 76 — с *ля-минором*.

Звуковой состав тональностей натурального минора и их ключевые знаки следующие:

77

Без # и без b *a-moll-ля-минор* В ключе: $T_1 T_{III} T_v$

C 1 # *e-moll-ми-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 2 # *b-moll-си-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 3 # *fis-moll-фа-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 4 # *cis-moll-до-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 5 # *gis-moll-соль-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 6 # *dis-moll-ре-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 1 b *d-moll-ре-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 2 b *g-moll-соль-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 3 b *c-moll-до-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 4 b *f-moll-фа-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 5 b *b-moll-си-минор* $T_1 T_{III} T_v$

C 6 b *es-moll-ми-минор* $T_1 T_{III} T_v$

1) Диезы и беклары в скобках указывают на гармонический вводный тон — „гармонического минора“ — см. далее

Сравнивая тональности минора с тональностями мажора (см. выше прим. 70), мы видим, что одни и те же ключевые знаки могут указывать и на одну из тональностей мажора и на одну из тональностей минора. Так, например, три диеза в ключе (фа#, до# и соль#) характерны и для *Ля-мажора* и для *фа-минора*.

Отсутствие знаков в ключе указывает либо на *До-мажор*, либо на *ля-минор* и т. д. Такие тональности, как легко можно убедиться, обладают *одинаковым звуковым составом* (см., например, звукоряд *ля-минора* и *До-мажора*) и называются *параллельными*.

78

C-dur $T_1 T_{III} T_v$ $T_1 T_{III} T_v$

a-moll $T_1 T_{III} T_v$

Параллельные тональности натурального мажора и натурального минора расположены на малую терцию одна от другой: мажор терцией выше, минор — малой терцией ниже (*До-мажор и ля-минор, Ля-мажор и фа#-минор* и пр.).

Как в мажоре, главным упором в миноре может быть либо основной тон тоники (см. выше прим. 75), либо квинтовый тон тоники:

79

Очень быстро $\text{♩} = 92$ Казахская народн. песня

mf
meno mosso

Последнее встречается, главным образом, в народных песнях. Часто в одной и той же мелодии оба упора (основной и квинтовый тон тоники) играют почти одинаковую роль, как, например, в мелодии песни «Разведчик Чирков» (см. пример 26).

В течение последних столетий в миноре стали заменять натуральный вводный тон «гармоническим», так что интервал между ним и основным тоном составляет (как и в мажоре) малую секунду. В нотах \sharp или \flat , указывающий на гармонический вводный тон, к ключу не выносятся и пишутся всякий раз у соответствующей ноты (см. прим. 80 — *ми* и выше прим. 55, 4-й и 6-й такты — *ре*).

80 Умеренно Русская народн. песня

Со вьюном я хожу, с седе-лым гуляю; а не
знаю, куда вьюн по-ложит, а не
знаю, куда вьюн по-ложит.

Замена натурального вводного тона гармоническим очень подчеркивает его неустойчивость и разрешение в основной тон тоники: сравним, например, звук *ми* (натуральный ввод-

ный тон) и *ми* \flat (гармонический вводный тон), которые оба встречаются в прим. 80 и оба раза разрешаются в основной тон тоники (*фа*).

Подобно мажору, в простых песнях минор иногда имеет в своем составе не семь звуков, а пять-шесть, из которых три — тонических:

81 Медленно Белорусская колыбельная песня

А а лю-ли Ся сы-но-чак мі-лень-кі,
га-ду-бочак сі-зень-кі мой сы-но-чак буд-зе спаць,
а а бу-ду ка-ды-хась. (ля минор)

Употребление в одной песне гармонического и натурального тонов, наоборот, повышает число звуков минора до восьми.

Выразительные средства минорного лада

Значение минорного лада для разделения всех музыкальных звуков на неустойчивые и устойчивые таково же, как и в мажоре.

С другой стороны, иной характер тонического созвучия минора — минорного трезвучия — придает минорным произведениям совсем другой оттенок, колорит, чем мажорным. Относительная «затемненность», «мрачность» характера минорного трезвучия сравнительно с мажорным привела к тому, что минор преимущественно употребляется во всевозможных печальных, грустных песнях, похоронных маршах (см. прим. 75, 76, 81 и др.). Общий характер печали, заунывности, конечно, достигается не только минорной тоникой, но и составом интервалов, движением мелодического рисунка, замедленным темпом.

Многие песни, созданные в миноре, сохраняют подвижность, энергию, силу, оживленность. Такова, например, мелодия революционной песни «Варшавянка» (без припева) в гармоническом миноре.

Минорный лад сказывается в ней лишь в известной затемненности колорита, суровости ее, в то же время мелодия этой песни имеет черты большой напористости, энергично-

сти и силы. Приведенная выше мелодия песни «Со вьюном я хожу» (см. прим. 80) также является оживленной, светлой по настроению, хотя и создана в миноре. С другой же стороны, средняя часть такого траурного произведения, как «Похоронный марш» Шопена, написана в мажорном ладу:

82 Медленно Шопен, из Похоронного марша



Значение интервалов между звуками тоники минора выступает очень отчетливо, если мы одну и ту же песню «переложим» из минора в мажор.

Так, например, заменив минор соответствующим мажором в песнях (прил. 70 и 81), мы получим такие мелодии:¹



Сравнивая эти мелодии с их «оригиналами» в миноре, не трудно заметить, насколько светлее, увереннее они звучат. Сравнение это позволяет ясно усвоить роль мажора или минора в общей выразительности произведения. Следует указать, что лад песни неотделим от других элементов музыки, поэтому, например, «переведа» приведенные песни в более светлый мажор, мы невольно стремимся исполнить их в более скором, оживленном темпе, чем тот, в котором они исполнялись в своем «естественном», минорном виде.

¹ Такие тональности мажора и минора, у которых основной тон тоники общий (например Ля-мажор и ля-минор), называются *одноименными*.

Из подобных примеров можно видеть, что считать вообще мажор «бодрым», «веселым» ладом, а минор «печальным» нельзя ни в коем случае. Лад пьесы неотделим от других элементов музыки и может быть к тому же по-разному использован композитором.

Понятие о переменных ладах

Мажорный и минорный лады, резко отличающиеся друг от друга, не являются единственными формами ладового строения музыки. В народном творчестве, а также в творчестве различных композиторов, нередко встречаются лады, совсем не похожие ни на мажор, ни на минор. В некоторых музыкальных произведениях даже как бы смешаны признаки мажорного и минорного ладов. Такие смешанные формы ладового изложения называются переменными ладами; некоторые представления о них могут дать народные песни многих народов Советского Союза, а также некоторые современные массовые песни. Так, например, следующая русская протяжная песня «Уж ты, поле мое»

85 Очень медленно Русская народная песня



начинается как бы в *Соль-мажоре*, а кончается в *ми-миноре* звуком *ми*. Четко разделить, где здесь мажор, где минор, трудно.

Такая форма ладового изложения называется *переменным миноро-мажором*. Смешение *параллельных тональностей* мажора и минора в одном переменном ладу—явление весьма частое в народном творчестве; общей тоникой такого переменного лада является четырехзвучие (в данном случае *ми-соль-си-ре*)—септаккорд. Примеры такого переменного лада нередки в массовых песнях Давиденко.

Иногда в одной и той же мелодии смешиваются признаки *одноименного* мажора и минора, тогда кажется, будто мело-

дия все время сменяет минорное изложение на мажорное, как, например, в следующей татарской песне:

66

Умеренно

Татарская песня



Здесь все время кажется, что *соль-минор* сменяется *Соль-мажором* и обратно.

Часто «переменность» лада выражена очень слабо, так что кажется, будто в мажорной песне внезапно появляются признаки минора или наоборот—как, например, в «Первой конной» Давиденко, «Партизанской» и др.

Кроме мажора, минора и переменных ладов в музыке встречаются также и другие лады; изучаются они в дальнейших разделах теории музыки.

Понятие о модуляции

В музыкальных произведениях, в особенности крупных, часто можно заметить, что ладотональность одного построения очень ясно отличается от ладотональности смежных построений. Такая смена ладотональности в пьесе называется *модуляцией*. Часто при модуляции лад не изменяется, например *Фа-мажор* сменяется *До-мажором*, как в следующем примере:

87 Фа мажор

Моцарт Менуэт изоп., «Дон Жуан»



До мажор



Здесь тональность вначале *Фа-мажор*, потом *До-мажор*, потом снова *Фа-мажор* и т. д. Смена ладотональности в многоголосных произведениях почти всегда сопровождается появлением новых звуков в музыкальном произведении (как, например, звук *сi* в пятом такте.)

Перемена тональности играет очень большую роль в выразительности музыки, особенно в многоголосной. Подробно изучается роль модуляции в разделе теории музыки, носящем название *гармонии*.

Транспозиция

В музыкальной практике часто возникает необходимость изменить тональность какого-нибудь музыкального произведения, не меняя его лада. Это вызывается трудностью исполнения пьесы в ее тональности,—когда исполняют ее по нотам,—слишком высокой или низкой для голоса певца-исполнителя, или очень большим числом ключевых знаков альтерации (например в *Фа-мажоре*—6 знаков в ключе), сбивающим неопытного исполнителя. Такой «перевод» пьесы в другую тональность называется *транспозицией* или *транспонированием*. Допустим, что нам надо транспонировать мелодию в *до-минор*—в *ми-минор*. Это равносильно повышению ее на малую терцию, так как все звуки *ми-минора* выше звуков *до-минора* именно на этот интервал. Перенося последовательно все звуки мелодии на малую терцию вверх, мы и транспонируем ее в *ми-минор*:

88

Темп скорого марша

Эйслер. Коминтерн

mf

За - во - ды, вста - вайте, ше - ре - н - ги смы - кай - те, на
бит - ву ша - гай - те, ша - гай - те, ша - гай - те! Про -
верь - те прицел, за - ря - жай - те ружь - е, на бой, про - ле - тар - ский за
де - ло сво - е, на бой про - ле - тар - ский за де - ло сво - е!

89

За - во - ды, вста - вайте, ше - ре - н - ги смы - кай - те, на
бит - ву ша - гай - те, ша - гай - те, ша - гай - те! Про -
верь - те прицел, за - ря - жай - те ружь - е, на бой, про - ле - тар - ский за
де - ло сво - е, на бой про - ле - тар - ский за де - ло сво - е!

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К VII ГЛАВЕ

Что представляет собой тоника минорного лада?

Спойте тонику минора вверх и вниз от заданного звука.

Какой звуковой состав *си-минора*? *До \sharp -минора*? и т. д.

Сколько ключевых знаков в *до-миноре*? *ре-миноре*? и т. д.

Что такое гармонический минор?

Какие тональности мажора и минора называются параллельными, одноименными?

Какая тональность мажора параллельна *фа-минору*? *Соль-минору*? и т. д.

Как отметить гармонический вводный тон в *ми-миноре*? *Фа \sharp -миноре*? и т. д.

Отыщите в знакомых вам песнях примеры натурального минора, гармонического, пяти- и шестизвучного.

Какова роль тоники минора в выразительности минорного лада? Сочините несколько мелодий в миноре разного звукового состава. Отыщите среди знакомых минорных песен наиболее мрачные и наиболее светлые по выразительности; постарайтесь определить, чем это обусловлено в каждом случае.

Что такое переменные лады?

Отыщите среди знакомых песен написанные в переменном ладу. Определите тонику этих песен.

Что такое модуляция?

Отыщите несколько примеров модуляции, определите, из какого лада и тональности и в какой произведена модуляция, с какого места начинается новая тональность или лад.

Что такое транспозиция и для чего она употребляется?

Транспонируйте простейшие из примеров, приведенных в учебнике, на секунду, терцию, кварту, квинту вверх или вниз (устно, на нотном стане и за инструментом).

Глава VIII

АНАЛИЗ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ МЕЛОДИЙ

В предыдущих главах (II—VII) мы вкратце ознакомились с основными элементами музыкальной речи—средствами выражения музыкального языка. Некоторых элементов мы коснулись, правда, очень кратко, например созвучий, тембра, но для анализа простейших образцов музыкального искусства—мелодий—знание созвучий и тембров не является необходимым. Постараемся теперь провести несколько общих анализов мелодий. Эти анализы помогут нам 1) понять взаимосвязь всех элементов музыкальной речи; 2) установить целостность мелодии—музыкальной мысли, хотя и разведенной цезурами на отдельные фразы; 3) яснее ощутить закономерную связь между общей выразительностью мелодии и использованными в ней средствами выражения.

Сравним, например, строение и выразительность двух русских народных песен: «Во лузях» и «Эх, ты доля»:

Скоро Русская народная песня

Во лузях, во лузях, зеленых, во лузях, во лузях, во лузях, зеленых, во лузях, во лузях.

Протяжно Русская народная песня

Эх, ты, доля, моя доля, доля, горькая моя. Ах, за чем ты, злая долина, долина, долина. Ах, за чем ты, злая долина, долина, долина.

Первая из них, плясовая, производит впечатление оживленной, светлой, задорной. Вторая—песня каторжных ссыльных—по мелодии звучит тоскливо, жалобно, безнадежно.

Сравнив обе песни по строению их мелодий, нетрудно понять, чем именно достигнута эта разная выразительность их музыки.

Прежде всего, разумеется, бросается в глаза *разница темпа* напевов: первая мелодия—в скором темпе, вторая—в протяжном, медленном. В первой мелодии длится не более, чем в во второй.

Далее—*различен лад* мелодий. «Во лузях»—в мажоре (Фамажор), «Эх, ты доля»—в натуральном *ре-миноре*. В каждой мелодии весьма ярко подчеркнуты устойчивые звуки и интервалы между ними. Поэтому в песне «Во лузях» очень ярко выделяются звуки мажорного трезвучия $фа^1-ля^1-до^2$, в заунывной—минорное $ре^1-фа^1-ля^1$; мелодия даже прямо начинается с него.

Вслушиваясь в интервалы, особенно ярко подчеркнутые в мелодиях, нетрудно заметить совсем разный состав их. В плясовой «Во лузях», например, резко подчеркнуты восходящие кварты $до^2-фа^2$ и, кроме того, $соль^1-до^2$. В заунывной «Эх, ты доля» кварта дана только раз, да и то в нисходящем, падающем движении (в конце 2-й фразы). Зато в ней мы находим напряженный скачок на малую септиму ($ре^1-до^2$) между 1-й и 2-й фразами, довольно напряженный ход на малую сексту ($ля^1-фа^2$) в начале 3-й фразы, наконец, несколько раз подчеркнутую малую терцию между

устойчивыми звуками re^1 и $фа^1$ (в 1-й и 4-й фразах). В той же мелодии мы находим, кроме устойчивого, *еще одно минорное трезвучие соль¹-сиб¹-ре²* (на грани 3-й и 4-й фраз).

Почти противоположная выразительность обеих мелодий — светлая первой, подавленно мрачная второй — обусловлена более всего именно этими причинами: оно достигается благодаря темпу, ладу, наличному составу ярко выделенных «скачков» голоса, интервалов.¹ Убедиться в верности этого легко, «переведя» первую мелодию в медленный темп и *фа-минор*, а вторую — в быстрый темп *Ре-мажор*. При этом заменится и большая часть интервалов, ярко заметных в мелодиях, особенно во второй из них: малая терция $re^1-фа^1$ — большой $re-фа\sharp$; малая секста $ля^1-фа^2$ — большой $ля^1-фа\sharp^2$; минорное трезвучие $соль^1-сиб^1-ре^2$ — мажорным $соль^1-си^1-ре^2$.

Так как при такой замене мы не изменяем других элементов мелодии и даже ряда интервалов (например интервал $до^2-фа^2$ остается и в *фа-миноре*), то ясно, что такие «переделки» мелодий, являясь весьма показательными, не могут дать нам новых художественных мелодий — таких же «органичных», естественных, какими были они до «переделок».

Поняв, как ярко обуславливается общий «эмоциональный фон» мелодии использованными в ней средствами выражения, *рассмотрим общее строение обеих мелодий.*

Начнем на этот раз со второй мелодии («Эх, ты доля»), пример 91: вслушиваясь в нее, можно заметить, что, сохраняя все время подавленно-мрачный колорит, мелодия все время как-то «развивается» от фразы к фразе. В течение 2-й фразы (см. пример) *напряженность чувства ясно возрастает*; в 3-й фразе мы имеем кульминацию этого чувства — как бы патетический, скорбно-беспомощный возглас; наконец, 4-я фраза — это грустная «концовка», словно вновь «понижает голову».

Нетрудно понять, что такое «развитие» чувства, благодаря которому мелодия представляет закономерный, законченный «процесс», также обусловлено строением мелодии. Большое значение в этом «развитии» мелодии играет ее *мелодическое движение* и те же *интервалы*. В 1-й фразе мелодия только «перекатывается» по устойчивым звукам, в пределах квинты, от re^1 (T_I к $ля^1 T_V$) и назад. 2-я фраза вся расположена *выше* первой (начинается $до^2$, кончается $ля$); в 3-й фразе скачком в $фа^2$ сразу достигается кульминация мелодического движения (см. стр. 54), после чего мелодия постепенно идет вниз, хотя и не прямо, а с небольшими уклонами вверх. К концу 4-й фразы мелодия «спускается» к исходному re^1 и «замирает» в нем (). Таким образом ме-

¹ Секунды малые и большие мы при этом не учитываем, так как они равно характерны для обоих ладов.

лодическое движение связывает все четыре фразы мелодии в одно целое.

Чтобы убедиться в роли мелодического движения, нельзя, конечно, изменять его — мы получим совсем другую мелодию, но полезно сравнить мелодическое движение в разных песнях. Так, в плясовой песне «Во лужах» мы не сможем найти на слух такого постепенного «развития» чувства, его напряженности, как в «Эх, ты доля». Там в веселой, даже беззаботной плясовой с самого начала дан «максимум» чувства — бойкого веселья; к концу можно только заметить, хотя и в оживленном темпе, без всякого «замирания», но все же *явное завершение, успокоение*. Мелодическое движение здесь, действительно, совсем иное, чем в песне «Эх, ты доля».

В 1-й же фразе мы имеем кульминацию $фа^2$; кроме квартового скачка в это $фа^2$, движения вверх нет. 2-я фраза повторяет 1-ю в том же высоком, напряженном регистре. С 3-й фразы начинается постепенный спуск мелодии вниз; к концу 3-й фразы достигается $ля$; хотя этот звук устойчив (ТIII), но завершения не дает еще полного. 4-я фраза, повторяя 3-ю, кончается уже $фа I (T_I)$ — завершение полное. В быстром по темпу движении мелодия «спускается» вниз очень неторопливо и как бы только для того, чтобы «поставить точку» веселому, беззаботному плясу.

Такой характер мелодического движения (отсутствие систематического подъема, как в «Эх, ты доля») является одной из основных причин, благодаря которой в мелодии этой, при всей ее светлости, бодрости, бойкости, не чувствуется никакой целеустремленности, *развития* чувства (как в прим. 91), что вполне объясняется общим характером этой плясовой песни.

Чтобы убедиться еще нагляднее в роли мелодического движения, лада, интервалов, рассмотрим еще одну мелодию — запев песни «Пионерская военная» Белого (без припева — для краткости):

В. Белый. „Пионерская военная“

Умеренно 1 фраза 2 фраза

3 фраза 4 фраза

дес-не до-а-стрел-ко- вые пой-дем круж-ки.

Мелодия эта по ладу и интервалам сродни плясовой народной песне «Во лузях»: тот же *Фа-мажор*, опять те же интервалы—чистая кварта $до^1-фа^1$, $фа^1-сиф$, большая секста ($фа^1-ре^2$).

Этим объясняется сходство их эмоционального тона: *бодрого, светлого*. Вместе с тем по характеру мелодического движения эта песня гораздо ближе к песне «Эх, ты доля»: и здесь мы наблюдаем постепенный подъем мелодического движения от фразы к фразе.

В течение 1-й фразы мелодия подымается от $до^1$, достигает звука $ля^1$; 2-я фраза, начавшись на кварту выше 1-й (звуком $фа^1$), дает подъем к $ре^2$ и кончается на октаву выше начала звуком $до^2$; 3-я фраза начинается тем же $фа^1$, что и 2-я фраза (как в прим. 91), энергичным скачком на большую сексту и последующим подъемом достигает кульминации всей мелодии— $фа^2$ (Т).

После кульминации и в этой мелодии, как и в предыдущей, начинается спуск вниз («откат»); 4-я фраза вся состоит из этого спуска—мелодия кончается также на тонике ($фа^1$), октавой ниже кульминации.¹

Благодаря такому мелодическому движению, ладу, интервалам, вся мелодия имеет характер светлый, целеустремленный, энергичный, лишенный и намека на то веселье, которое дано в плясовой «Во лузях».

Текст этой энергичной пионерской песни ясно указывает, что мелодия ее именно и должна быть такой: бодрой и целеустремленной.

Не анализируя подробнее всех свойств мелодий (мы ничего не говорили, например, о ритме их), мы можем уже из приведенных разборов убедиться, что все рассмотренные средства выражения мелодий имеют значение в общей выразительности.

Внимательно анализируя мелодию, вслушиваясь в нее, можно понять, какими выразительными средствами создавший песню народ или отдельный композитор достиг желаемых результатов.

Это относится, разумеется, не только к простым мелодиям, песням, но и к сложнейшим музыкальным произведениям.

Чтобы суметь анализировать их, однако, необходимо быть знакомым и с последующими отделами теории музыки.

¹ Все разобранные мелодии включают по 4 музыкальных фразы: такое деление хотя и весьма часто, но, конечно, не является общим. Мы привели мелодии с равным числом фраз только для удобства сопоставления их.

ЗАДАНИЯ К VIII ГЛАВЕ

1) Проанализируйте (под руководством преподавателя) ряд мелодий, начиная от самых простых; при этом следует добиваться решения следующих вопросов:

- а) какова общая выразительность данной мелодии;
- б) какими средствами достигнута эта выразительность;
- в) в какой мере данная мелодия является цельным произведением, т. е. как именно связаны между собой ее отдельные фразы.

2) Сочините несколько мелодий, заранее задав себе их лад, тональность, темп, ритм, мелодическую схему, число фраз или же задавая себе заранее общий характер мелодии и стараясь осуществить его в сочиняемых песнях.

ДОПОЛНЕНИЕ

Музыкальная терминология

В нотной записи музыкальных произведений постоянно встречаются различные обозначения общего характера пьесы или ее части, а также другие указания исполнителю. Очень часто эти обозначения даются на итальянском языке, принятом издавна в музыкальной литературе в качестве международного. Приводим перечень наиболее важных обозначений.

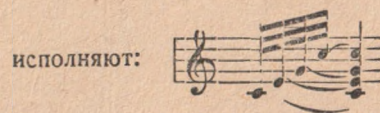
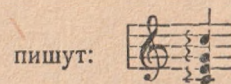
А. Обозначения выразительности музыкального произведения

- Agitato (аджитáто) — возбужденно.
Amoroso (аморóсо) — любовно, нежно.
Animato (анимáто) — оживленно, одушевленно.
Appassionato (аппассионáто) — страстно.
Brio (брио) — огонь; *con brio* (кон брио) — с огнем, с жаром.
Cantabile (кантáбиле) — певуче.
Con moto (кон мóто) — подвижно, оживленно.
Dolce (дóльче) — нежно, ласково.
Doloroso (долорóсо) — скорбно, печально.
Energico (эне́рджико) — энергично.
Espressivo (эспрэссíво) — выразительно.
Funèbre (фюне́бр) — похоронный.
Fuoco (фуóко) — огонь; *con fuoco* (кон фуóко) — пламенно, страстно.
Giocoso (джокóсо) — игриво, весело.
Grandioso (грандиóсо) — величественно.
Grave (грáве) — важно, медленно.
Leggiero (леджиéро) — легко.
Lugubre (люгýбрэ) — мрачно, сурово.
Maestoso (маэстóсо) — величественно.
Marcato (маркáто) — подчеркивая.

- Marciale (марчя́ле) — маршеобразно.
Marziale (марциáле) — воинственно.
Mesto (мэ́сто) — печально.
Mobile (мóбиле) — легко, подвижно.
Mosso (мóссо) — оживленно.
Patetico (патэти́ко) — патетично, напряженно.
Pesante (пеза́нте) — тяжеловесно, грузно.
Risoluto (ризолóто) — решительно.
Scherzando (скерца́ндо) — игриво, шутливо.
Secco (сэ́кко) — сухо.
Semplice (сэмпли́че) — просто.
Sostenuto (состэну́то) — сдержанно.
Tenuto (тэну́то) — выдержанно.
Tranquillo (транкуй́лло) — спокойно, не торопясь.
Veloce (велóче) — быстро, легко, проворно.

Б. Технические указания

- A capella (а капéлла) — хором без инструментального сопровождения.
Ad libitum (ад либитум) — по произволу.
Appoggio (арпéджио) — беря отдельно звуки созвучия не сразу, но последовательно, начиная с нижнего:



- Arco (áрко) — смычок, смычком.
A tempo (а тэмпо) — с первоначальной скоростью.
Bis (бис) — два раза.
Capo (ка́по) — начало.
Coda (ко́да) — заключительная часть пьесы.
Corda (ко́рда) — струна, *una corda* (уна ко́рда) — на одной струне.
Coro (ко́ро) — хором, хор.
Divisi (дивизи́) — разделяя на группы.

Glissando (глиссáндó)—скользя.
 Fine (фíнэ)—конец пьесы.
 Legato (легáто)—связно, плавно.
 Mezzo (мэдзо)—в половине, наполовину.
 Opus (óпус)—работа, сочинение.
 Ossia (óссия)—или.
 Parte (пáртэ)—партия.
 Pizzicato (пиццикáто)—щипком за струну.
 Portamento (портáментó)—скользя с одного звука на другой.
 Sempre (сэмпрэ)—все время.
 Simile (симíле)—одинаково, одним способом.
 Solo (сóло)—один голос.
 Sotto voce (сóтто вóче)—вполголоса.
 Staccato (стаккáто)—отрывисто. Обозначается также точкой над нотой.
 Stretto (стрéтто)—ускоренно.
 Subito (субíто)—внезапно, неожиданно.
 Tutti (тутти)—все, весь оркестр.
 Unissono (униссо́но)—в один голос.
 Voce (вóче)—голос.
 Volta (вóльта)—дуга, скоба.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	4
Глава I. Нотная грамота	5
Глава II. Музыкальная речь и средства ее выражения. Метр и ритм	26
Глава III. Интервалы	39
Глава IV. Мелодическое движение	51
Глава V. Первоначальные сведения о созвучиях	61
Глава VI. Ладовое строение музыкальных произведений. Мажорный лад	65
Глава VII. Минорный лад. Переменные лады. Модуляция. Транспозиция	75
Глава VIII. Анализ выразительности мелодий	86
Дополнение: Музыкальная терминология	92

Редактор М. Брук
Тех. ред. Н. Родионов

Сдано в производство 13/XII 1937 г.
Подписано к печати 1/III 1938 г.
Уполномоч. Главлита № Б 39495.
Тираж 20000 экз. Объем 6 п. л.
Бум. 62x94/16. Гиз № 289. Зак. 1862.
Индекс М 1106Н. Авт. листов 5,7.

Набрано и сматрицировано в 1-й
Образцовой тип. (лithоный отдел)
Огиза РСФСР треста «Полиграф-
книга», Москва, Валовая ул., 28.

Отпечатано в 16-й тип. треста
«Полиграфкнига», Москва, Трех-
прудный пер., д. 9. Заказ № 535.

Цена 1 р. 50 к.
перешлет 50 к.